

Roberto Cresti

Joseph Beuys: la parola e la rosa

Così è dell'uomo irretito da un'immagine grossolana, bestiale e morta. Il corpo esteriore non è più che un pungente rovetto in mezzo al quale nondimeno potrebbero sbocciare le rose.

Jacob Böhme

1. «I mestieri antichi – osserva Elémire Zolla – portavano [...] a un contatto stretto con la natura, per cui il contadino apprendeva intimamente, nei muscoli stremati, di una terra svangata, fragrante e gravida, il cacciatore si espandeva nel bosco con occhi orecchie e naso, carpiva i fremiti del cane, si trasfondeva in sussurri lontani»¹. Non ci potrebbe essere miglior viatico per l'opera di Joseph Beuys: essa, infatti, costituisce, nel pieno del secondo Novecento, una ripresa, che (considerato il titolo del presente studio) potrebbe dirsi *sub rosa*, di una antica concezione del lavoro come arte, ma sarebbe meglio dire dell'arte come lavoro; e rivela legami profondi con la società intesa non come 'pubblico' ma come 'organismo' in cui l'artista è veicolo di una forma di predicazione che si attua, per il bene comune, molto al di là dei termini dell'arte.

Beuys, nato nel 1921, a Krefeld, nel nord-ovest della Germania, da una famiglia di modesti commercianti di cereali trasferitasi poi a Kleve, – cittadina a mezza via fra il basso Reno e la Mosa, – dove

¹ Zolla 1999, p. 5.

era cresciuto, aveva amato fin da bambino la natura, ma soprattutto ogni lavoro che unisse l'uomo all'ambiente². Da artista qual era senza ancora saperlo, notava, in ogni attività, i particolari; osservava i gesti e gli attrezzi da lavoro: le stoffe pesanti, indossate per stare vicino alla terra e agli animali; i cappelli di feltro, i bastoni, gli orci, i manufatti e i mobili di legno, le travi dei soffitti nelle stanze, nelle stalle, nei granai, e il loro largo graticcio incastonato nelle ruvide facciate delle case. Tutto faceva parte di una plastica, sociale e naturale, modellata, nei suoi ritmi quotidiani, dalle preghiere e dalle funzioni religiose. Kleve era in un lembo di Germania ancora adatto alla lettura dei poeti, soprattutto dei romantici, veggenti, come Friedrich Hölderlin, dello spirito attraverso la natura: «Di gialle pere il suolo / e colmo di rose selvagge / pende nel lago, voi cigni del cuore, / e il capo di baci ubriaco / nell'acqua tuffate / ch'è santa e non turba»³. Un cigno d'oro guarniva la torre del castello di Kleve, intorno al quale, da secoli, «ognuno poteva portare a termine il suo quotidiano lavoro terreno»⁴.

Presto aveva attratto il giovane anche la scienza naturale, quella, però, 'poetica' di Johann Wolfgang Goethe. Chi più di Goethe aveva unito poesia e scienza naturale? *Werther*, *Ballate*, *Metamorfosi delle piante*, *Teoria dei colori*, *Affinità elettive*. Goethe, il figlio della natura, l'individuo plurale: «la personalità unica e, al tempo stesso, molteplice e caratteristica di Goethe – scrive Hermann Keyserling – incarna per i tedeschi l'idea più alta dell'umanità»⁵. Ma il poeta del *Faust* non era soltanto a contatto con le potenze plasmatrici del mondo: era stato anche un frequentatore di laboratori (Homunculus, nel *Faust*, si guadagna il Cielo dalla fiala in cui è stato concepito⁶; e l'opera, inoltre, si

² Le notizie relative alla vita e stralci di dichiarazioni di B. si sono tratti da De Domizio Durini 1998, pp. 13-73. Altre fonti biografiche prese in considerazione verranno indicate, di volta in volta, in nota.

³ Contini 1987, p. 23.

⁴ Novalis 2002, p. 71.

⁵ Keyserling 2005, p. 8.

⁶ Il personaggio di Homunculus compare nell'atto secondo della seconda parte del *Faust*; cfr. Goethe, 1982 pp. 611-749, *passim*.

conclude con la fondazione, ‘alessandrina’, di una città⁷). E così il ragazzo Beuys, indossati i panni del goetheanista, conduceva, all’aperto e al chiuso, esperimenti e osservazioni sulla natura; raccoglieva, con gli amici, reperti per esporli in pubblico; studiava pianoforte e violoncello; sentendosi di fare tutto per una missione autoeducativa e insieme sociale. Come nelle criptiche stampe ‘a chiave’ dei Rosa-Croce, la ‘lepre della verità’⁸ attraversava il suo sentiero con un morbido balzo e lui l’inseguiva, fuori e dentro di sé: «per anni mi comportai come un pastore: andavo in giro con un bastone, una sorta di “bastone eurasiatico”, che più tardi apparve nei miei lavori, e avevo sempre un gregge immaginario intorno a me. Fui veramente un pastore che esplorava tutto quello che accadeva nei dintorni»⁹.

Il nazismo doveva apparirgli, allora, un fenomeno che la natura e l’umanità del popolo tedesco avrebbero ‘contenuto’; e, col pensiero che tutto faceva parte della *harmonia mundi*, ‘Jupp’ (come lo chiamavano gli intimi) continuò il suo molteplice apprendistato senza preoccupazioni, mescolando, come avveniva per gli artisti-scienziati tedeschi degli anni Venti-Trenta, quali Ernst Jünger e Gottfried Benn, il positivismo a una certa eredità romantica e, appunto, all’opera di Goethe. Di fondo però gli restava un legame con la terra e col prossimo che si conciliava poco col sapere scientifico, a meno di non dare a quest’ultimo una finalità umana. Decise allora, una volta diplomatosi alla Hindenburg Oberschule di Kleve, di orientare i suoi studi verso la medicina, continuando ad allestire improvvisati ‘laboratori’ o a presenziare a lezioni tenute in laboratori veri e propri.

Non aveva comunque dimenticato né la filosofia né la letteratura (in specie i romanzi di Knut Hamsun) né l’arte (contemporaneamente ai corsi di pediatria frequentava lo studio di un

⁷ *Ivi*, pp. 973-1011.

⁸ La lepre, nella tradizione popolare germanica, è portatrice di messaggi spirituali. Si tratta, probabilmente, di una trasformazione della memoria antica, che vuole l’animale legato ai culti misterici di Dioniso, ossia alle iniziazioni e ai riti della fertilità. Per quanto riguarda questi ultimi, cfr. Bachofen 1989, pp. 118, 637 sgg., 686.

⁹ De Domizio Durini 1998, pp. 14-15.

suo concittadino scultore, certo Achilles Moortgat); e, mentre ormai la volontà di dominio del regime hitleriano aveva gettato la Germania e quasi tutta l'Europa nell'ordalia della Seconda guerra mondiale, avvenne l'incontro con le sculture di Wilhelm Lehmbruck, artista che aveva rappresentato una delle più significative manifestazioni dell'intento espressionista di ricollegare l'arte alla *Lebenswelt*, al 'mondo della vita': «vidi una scultura di Lehmbruck. Immediatamente mi balenò un'idea in testa, o meglio ancora, un'intuizione: la scultura; con la scultura c'è da fare qualcosa, tutto è scultura sembrava gridarmi quella figura»¹⁰. Non si trattava soltanto di arte. Nelle forme creaturali dello scultore espressionista (suicidatosi, dopo una vita difficile, nel 1919, a soli trentotto anni)¹¹ Beuys percepiva, più che un modello estetico, il seme d'un 'fare' che avrebbe potuto produrre altri frutti: «la scultura – soleva dire Lehmbruck – è l'essenza delle cose, l'essenza della natura, qualcosa d'eternamente umano»¹².

2. Il momento era, però, poco propizio per occuparsi di tali questioni. Nonostante i propositi filantropici e le suggestioni

¹⁰ *Ivi*, p. 72. Si tratta d'un passaggio del discorso di B. a Duisburg nel 1986, in occasione del premio Lehmbruck, che gli era stato conferito. Per l'intero testo cfr. Brockhaus 1986.

¹¹ Wilhelm Lehmbruck, figlio di un minatore, era nato nel 1881 a Duisburg-Meiderich, cittadina non lontana da Kleve, e già da bambino aveva preso ad intagliare figure in blocchi di creta o di gesso con mezzi di fortuna. Anche avendo avuto poi la possibilità di accedere ai corsi della Accademia di Belle Arti di Düsseldorf, non aveva mai cessato di sviluppare un proprio indirizzo stilistico sempre rivedibile, idealmente affine al 'non-finito' michelangiolesco e alle sue riprese ottocentesche da parte di August Rodin. Fra Rodin e Aristide Maillol (altro suo punto di riferimento) egli aveva elaborato una pratica della scultura come materia elastica, in cui la parte di un corpo poteva assumere la funzione di un sostrato dilatabile in infinite proporzioni; il che equivaleva a vedere, nell'essere umano, il crogiolo di un'energia vitale continuamente in metamorfosi, senza necessità di verosimiglianza. Su Lehmbruck cfr. Hofmann 1962, pp. 107-112. Interessanti rilievi sul rapporto fra scultura, società e lavoro nella seconda metà del secolo XIX (rilievi che possono essere utilizzati anche per comprendere alcuni sviluppi dell'opera di B. in rapporto a Lehmbruck) si trovano in Simmel 1985, pp. 197-215.

¹² Hofmann 1962, p. 110.

ricavate dall'arte, Beuys si fece coinvolgere dalla «mobilitazione totale»¹³ febbrilmente aumentata in tutto il paese per le fulminee vittorie della *Wehrmacht*. Richiamato alle armi nel 1940 scelse di divenire pilota dell'aviazione da caccia e, nel 1942, fu mandato sul fronte russo meridionale. L'anno seguente, in Crimea, accadde l'episodio divenuto il più noto della sua biografia: il suo JU-87 fu colpito dalla contraerea sovietica, ed egli, sopravvissuto miracolosamente allo schianto del velivolo al suolo, aveva ricevuto il provvidenziale soccorso di una tribù di Tartari che, per salvarlo dall'assideramento nella neve, l'avevano trasportato nelle loro tende, unto con grasso animale e avvolto in pelli. Recuperato dai suoi, era stato poi curato al fronte e in patria, e inviato in un altro teatro operativo, questa volta più vicino a casa, in Olanda. Qui era stato di nuovo ferito (in realtà si trattava della quinta volta!) e, in un clima sempre più allucinante, che si può immaginare simile a quello descritto da Erich Maria Remarque in *Tempo di vivere, tempo di morire* o da Heinrich Böll in *Quella sera il treno era in orario*, aveva assistito al progressivo sfacelo del Terzo Reich. Fatto prigioniero dagli inglesi era stato internato in un campo per militari in Bassa Sassonia e, nel 1946, ritornato finalmente a Kleve, l'aveva trovata, come tutta la Germania, devastata dai bombardamenti.

Il cigno d'oro che era in cima alla torre del castello non esisteva più, e per quanto l'evento appaia, in quella immane catastrofe, insignificante, esso assurge a 'segnavia' tutt'altro che secondario in termini di destino. Il ragazzo che aveva visto (e dichiarava anche di avere spesso sognato) quel cigno come cardine delle proprie peregrinazioni, intimamente officinali, di vita e di pensiero, nella campagna e sui libri, aveva perduto il suo punto di riferimento. Ma non era solo questo: le violenze esercitate si univano a quelle patite, e la vergogna per gli stermini di massa inflitti agli ebrei e ad altri popoli d'Europa, rendeva i tedeschi muti davanti all'in-

¹³ L'espressione «mobilitazione totale» («Die totale Mobilmachung») fu usata da Ernst Jünger negli anni Trenta del Novecento per evidenziare la spinta ad agire esercitata dagli Stati moderni sulla totalità dei cittadini. Si veda il saggio *La mobilitazione totale*, in Jünger 1997, pp. 113-138.

credibile stato di distruzione in cui versavano le loro città, paesi e persino intere regioni (fig. 1). La sola *Royal Air Force* aveva sganciato sulla Germania, dal 1940 al 1945, «un milione di tonnellate di bombe in quattrocentomila incursioni [...]. [...] delle centotrentuno città attaccate [...] parecchie vennero interamente rase al suolo [...]. [...] a ogni abitante di Colonia e a ogni abitante di Dresda toccarono rispettivamente 31,4 e 42,8 metri cubi di macerie»¹⁴. Con piena ragione Carl Gustav Jung affermava: «La Germania ha sofferto le conseguenze inevitabili del patto col diavolo, [...] è stata fatta a pezzi come Zagreo [...], lordata dalla ferocia più infima»¹⁵.



Fig. 1. Città tedesca bombardata, 1945

L'antico spirito di comunità, già messo alla prova dallo Statocaserma nazista, si era sgretolato ovunque: e nelle campagne l'organica pluralità di funzioni produttive legate alla terra, all'agri-

¹⁴ Sebald 2005, p. 17.

¹⁵ Jung 1986, p. 34.

coltura e all'artigianato, che il giovane Beuys aveva amato, e a cui aveva contribuito, era in gran parte un ricordo. Le sedi stesse 'nelle' e 'dalle' quali, a Kleve come altrove, ci si era alimentati per secoli erano solo delle rovine e la terra appariva sventrata e violentata fino alle radici. La *harmonia mundi* (più o meno romantica) era cessata di schianto. Il nazismo aveva imposto la propria forma-potenza alla Germania e ai paesi che aveva sottomesso, portandoli alla distruzione in ogni senso. E lo stesso avevano fatto i suoi antagonisti, la cui vittoria aveva condotto alla creazione di un dispositivo militare che non avrebbe più potuto essere smantellato. La guerra aveva rivoltato la storia e la natura stessa come un guanto. La potenza degli armamenti aveva contenuto la Germania dapprima vittoriosa e poi distrutta. Dopo Auschwitz (e Hiroshima), cominciava una nuova storia capace di 'chiudere in sé', completamente, la terra e, con la terra, le storie, divenute in gran parte postume, dei singoli popoli. Il futuro, cioè quello che ancora ne rimaneva in quanto 'non-previsto' dal dispositivo tecnologico del nascente stato planetario, si trasferiva ora, esclusivamente, nei singoli individui. Rainer Maria Rilke, il poeta del destino europeo, l'aveva scritto con larghissimo anticipo: «Come una casa, la tua, era l'estate / e dentro, lo sai, c'era ogni cosa - / adesso devi uscire nel tuo cuore / e camminare come in una piana»¹⁶.

3. Tornato dalla prigionia, 'Jupp' aveva frequentato, a Kleve, lo studio di un altro scultore, Walter Brück (la sua prima guida e fonte d'informazione sull'arte del tempo in Europa e negli Stati Uniti), e si era iscritto, nel 1947, all'Accademia di Belle Arti di Düsseldorf (la stessa dove aveva studiato Lehmbrock), seguendo, dal 1949, i corsi di scultura di Ewald Mataré. Completava così la propria vicenda intellettuale trasformando definitivamente in arte la propensione a prendersi cura degli altri. Ma la situazione era per lui sempre difficile. Le prove affrontate durante la guerra

¹⁶ Rilke 1994, p. 183.

lo avevano intimamente logorato sia in senso fisico che psichico: la vita, inoltre, era ancora dura in quegli anni. Ciò nonostante la scelta dell'Accademia non l'aveva fatta con l'intento di chiudere gli occhi sul mondo, bensì di aprirli ulteriormente; e il suo maestro, Mataré, un cattolico intransigente, innamorato del medioevo e del suo artigianato, amava inoltre dare agli allievi la possibilità di esprimersi con vari materiali onde creare un legame fra la ricerca formale e la realtà circostante. Analogo fine doveva avere inoltre, per essi, la pratica del disegno dal vero e il confronto con la pittura espressionista.

L'interesse per Lehmbruck e per la scultura come «qualcosa d'eternamente umano» si unì così, in Beuys, a un ulteriore approfondimento dell'espressionismo, studiato sia nei suoi precursori, come Edvard Munch, sia nei suoi protagonisti, come Franz Marc e Paul Klee; e si estese presto a tutti gli artisti che avevano cercato di rappresentare un legame con la natura e con le sue forze formatrici: se ne colgono tracce in una quantità di disegni, che rivelano anche l'attenzione per il medioevo, meditato ad Aquisgrana (città da cui proveniva lo stesso Mataré): grande scrigno dell'arte e dell'artigianato carolingio, romanico e gotico¹⁷. Una sintesi dei suoi ideali, artistici ed etici, si poteva riconoscere nelle parole che Ernst Ludwig Kirchner aveva scritto, nel 1913, indicando come obiettivo dell'Unione artistica *Die Brücke* (il principale gruppo espressionista tedesco formatosi nei primi anni del Novecento) la «lotta per una civiltà umana che costituisca il vero fondamento dell'arte»¹⁸.

Fu, per Beuys, un periodo fertile, ma segnato da un intimo malessere. Racconti resi da amici attestano di frequenti sbalzi di umore; di uno spirito in bilico fra moti repentini e improvvise estasi malinconiche. Sono storie di giovani in vario senso 'poveri', che magari, come nel freddissimo inverno del 1951, con la neve che, incredibilmente copiosa, aveva prodotto la caduta di una

¹⁷ Parte di queste disegni sono stati riprodotti in Beuys* 1981.

¹⁸ Kirchner, E. L., *Cronaca dell'Unione artistica "Die Brücke"* (1913), ristampato in De Micheli 1978, p. 295.

quantità di rami dagli alberi, si improvvisano legnaioli, quindi, col ricavato di quell'attività, viaggiano per la Germania o vanno in Svizzera a visitare il Goetheanum, la 'cattedrale' fatta costruire due volte da Steiner a Dornach, sulle colline intorno a Basilea¹⁹. In quello stato d'animo 'Jupp', conclusi nello stesso 1951 gli studi all'Accademia, scelse di lasciare Kleve e di stabilirsi nei dintorni di Düsseldorf, ove allestì uno studio-abitazione: proseguiva così il confronto con l'arte in termini sempre più individuali, ma con l'idea che il senso di ogni sua ricerca fosse di pervenire a un effetto sociale.

4. Con tali presupposti aveva realizzato infatti, in legno e in ferro, il portale di una chiesa. Nella sua mente il cristianesimo era sempre stato sinonimo di comunità, esteriore e interiore; ma a esso tornava ora, in realtà, attraverso l'Antroposofia di Rudolf Steiner, conosciuta, già prima della guerra, per opera di un amico, Fritz Rolf Rothenburg (deportato e ucciso, nel 1943, nel campo di concentramento di Sachsenhausen), ma approfondita per avere frequentato assiduamente, durante gli anni della Accademia, a Düsseldorf, insieme ad un gruppo di compagni, seminari settimanali tenuti da Max Benirschke, il quale era stato un discepolo diretto di Steiner, e da Lazislaus Stefanek, un professore da cui aveva ricevuto decisive suggestioni e motivi per il suo apprendistato di artista (si comprende in questo modo la ragione, non occasionale, del suddetto viaggio a Dornach)²⁰.

La sua prima scultura era stata, nel 1947-48, *Croce con sole* (fig. 2), ove il Cristo sembra discendere a braccia sollevate da un sole concepito come un vortice. E ad essa aveva fatto seguito, nel 1949, quella di un Cristo primitivamente modellato e posto in una scatola di metallo (fig. 3)²¹. In seguito era tornato sul tema realizzando una scultura composta da una lastra di ferro irrego-

¹⁹ Zumdick 2005, pp. 111-114.

²⁰ *Ivi*, pp. 105-106.

²¹ *Ivi*, pp. 108-109.



Fig. 2. J. Beuys, *Croce con sole* (*Kreuz mit Sonne*), 1947-1948

Fig. 3. J. Beuys, *Cristo nella scatola di latta* (*Christus in der Dose*), 1949

lare, sbalzata, sulla quale aveva applicato due crocifissi, dotati, all'estremità superiore, di due cronometri (fig. 4). Malgrado il suo ribellismo non si trattava di un atteggiamento iconoclasta e neppure irridente, bensì di un confronto con un archetipo fondamentale del suo lavoro, – e si potrebbe dire del suo stesso essere, – appunto, il Cristo. Questo l'aveva riportato alla Antroposofia.

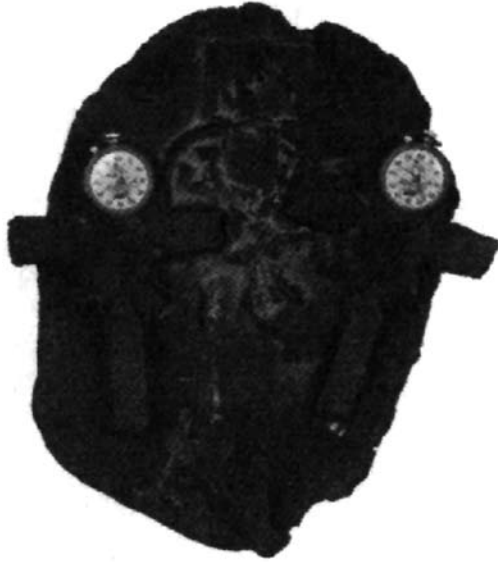


Fig. 4. J. Beuys, *Due croci da lancio con cronometri sui pali (Zwei Wurfkreuze mit Stoppuhren auf Pflöckkreuz)*, 1953-1961

5. Steiner vedeva nell'«Impulso-Cristo»²² il motivo conduttore dello sviluppo cosmico, ma anche interiore, dell'umanità. A suo pensiero, infatti, col «Mistero del Golgota»²³ si era aggiunta,

²² Cfr. Steiner 1998. Per la ricerca della terminologia impiegata da Steiner si rinvia, fra i molti lessici tedeschi, ad Arenson 1961.

²³ Cfr. Steiner 1977.

nell'essere umano, una nuova forza spirituale, la cui manifestazione più recente, dopo secoli di latente attività e contrasti, poteva cogliersi nell'opera di Goethe e nel romanticismo tedesco²⁴. Tale forza consisteva in un vivificarsi della facoltà immaginativa che 'riformava' le altre facoltà, conferendo ai sensi prerogative di percezione del reale in rapporto alle idee e delle idee in rapporto al reale: «l'evoluzione del mondo va compresa nel senso che [...] lo stato sensibile compenetrato di spiritualità nel quale l'uomo appare si produce per il fatto che il progenitore spirituale dell'uomo [*Cristo*] si unisce con le forme imperfette prive di spiritualità, e, trasformandole, appare poi in forma sensibile»²⁵. Steiner palestrava così il suo debito verso certe tesi della gnosi antica.

Ma perché egli si ricollegava a quel precedente? In varie dottrine gnostiche, il «Salvatore» non ha una forma definita²⁶, e tale idea (filtrata dalla mistica medievale, in specie dall'opera di Gioacchino da Fiore e dei cosiddetti Spirituali) era ricomparsa nella cultura europea col Rinascimento, la Riforma luterana e i suoi molteplici effetti sul secolo XVII, come la fondazione dell'ordine dei Rosa-Croce, a cui Goethe, Friedrich Schiller e Novalis, ciascuno a suo modo, facevano riferimento. Nella *Confessio Fraternitatis* dei Rosa-Croce si legge che Keplero, nel 1604, aveva avvistato nuove stelle nella costellazione del Cigno, e l'avvistamento era avvenuto contestualmente al ritrovamento del sepolcro di Fratello Christian Rosencreutz (il fondatore dell'ordine, scomparso nel 1484)²⁷, che indicava, nel macro e nel microcosmo,

²⁴ Il nesso fra 'cristianesimo' e arte in Goethe, viene trattato in Steiner 1991, in Id. 2008.

²⁵ Id. 1974, p. 11.

²⁶ Si consulti Rudolph 2000, in particolare pp. 203-230. Inoltre, per un inquadramento storico della gnosi, anche in rapporto alla filosofia neoplatonica, cfr. Puech 1985. Di grande interesse per il presente saggio, Festugière 1991, pp. 99-110.

²⁷ Attorno alla vicenda dei Rosa-Croce si gioca una questione importante per quanto riguarda l'arte. L'ordine non era soltanto (e in realtà non fu mai) un'organizzazione vera e propria, ma il riferimento ai Rosa-Croce e al loro fondatore indica, come ha ben chiarito Frances Yates, uno «stile di pensiero» che, a partire dal secolo XVII, si ricollega in modi assai complessi al pensiero tardoantico e in particolare alla gnosi alessandrina. Era stata, in realtà, la Riforma luterana, unitasi al neoplatonismo fiorentino, a produrre, nel rapporto fra l'uomo e il divino, la ripresa della *vis* immaginativa

un nuovo avvento spirituale, riconducibile al progetto divino di rendere «il libro della natura accessibile e manifesto a tutti gli esseri umani»²⁸.

Ogni evento naturale osservabile era divenuto ‘da quel momento’ una manifestazione diretta, una ‘aurora’ del mondo spirituale. E Steiner, a tal riguardo, parlava della appartenenza dei Rosa-Croce alla tradizione del cosiddetto «Mistero solare»²⁹. Se infatti si tiene conto del simbolo del cigno in rapporto ai Rosa-Croce e alla tradizione culturale germanica, a cui anche Steiner apparteneva, si può rilevare che: «Il simbolo solare dell’uccello che si leva a volo sull’acqua permane (etimologicamente) nel cigno cantore. In effetti la parola tedesca per cigno, *Schwan*, deriva dal radicale *sven*, come *Sonne* (sole)»³⁰. Tale rilievo consente allora di risalire direttamente all’antichità. Fonti alessandrine affermano che alcuni cigni descrissero sette giri nuotando intorno all’isola di Delo al momento della nascita di Apollo (sette come i pianeti ruotanti intorno al sole)³¹, e il «tramonto» degli oracoli d’Apollo,

individuale dell’ultima antichità, e infatti su tale direttrice si era formato, in Europa, un *milieu* culturale che, attraverso le opere di Marsilio Ficino, Giovanni Pico della Mirandola, ma anche di Francesco Colonna e Francesco Giorgi, aveva influito a largo raggio su pittori insigni come Albrecht Dürer e Lucas Cranach, finendo poi per diffondersi, anche per gli apporti diretti di Giordano Bruno e della tradizione cabbalistica, nella cultura dell’Inghilterra elisabettiana. Di qui, per opera soprattutto di John Dee e poi di Robert Fludd, era cominciata la diffusione in Europa di un rinnovato sincretismo religioso. Cfr. Yates 1976, ead. 1998, ead., 2002. Anche Carl Gustav Jung ha seguito tale sentiero di ricerca, chiarendo i nessi fra gnosi, ermetismo, gioachimismo e cabbalismo cristiano, nei quali il principio-Cristo, garantendo una coerenza di rapporti fra pensiero e natura, svolge funzioni decisive per gli equilibri della psiche. Cfr. Jung 1982, pp. 36-67, 173-254.

²⁸ Yates 1976, p. 301.

²⁹ Il tema del «Mistero solare» («Das Sonnenmysterium») costituisce un motivo conduttore dell’opera di Steiner, ed è trattato, in specie, nel ciclo di conferenze edite in Steiner 1996b.

³⁰ Jung 2002, p. 340.

³¹ Ne trattano Callimaco, *Hymnus in Delum*, 249-255 e Virgilio, *Eneide* 12, 244. Anche Ovidio, *Metamorfosi* 12, 580-85, collega il cigno al sole, dichiarandolo caro a Fetonte. Johann Joachim Winckelmann riferisce della presenza di cigni su sarcofaghi romani ‘di Fetonte’. Cfr. Bachofen 1989, pp. 126, 280, 475, 495, 597 sgg., 601, 608. La purificazione solare del cigno, in origine connesso all’elemento umido, governato da Dioniso, si deve probabilmente al celebre passo del *Fedone* platonico in cui Socra-

di cui parla Plutarco³², indica la ripresa, dall'Oriente iranico, di una metafisica evolutiva secondo cui la luce spirituale penetra nel mondo in modi diversi a seconda delle epoche³³. Seguendo tale linea si trova che, nel cristianesimo gnostico valentiniano, il 'centro solare', ossia il «Cristo» o il «Salvatore», s'incarna in Gesù per agire all'interno dell'umanità in termini di 'resurrezione' o di 'risveglio' del pensiero dall'Errore, e che tale processo equivale ad una purificazione compiuta attraverso la materia³⁴.

Ora, quella 'discesa' veniva concepita da Steiner come una progressiva incarnazione dell'«Impulso-Cristo» nel mondo, ed era all'origine di un'attività conoscitiva sviluppata con un uso dell'immaginazione quale si poteva trovare nelle opere scientifiche di Goethe (di cui egli aveva contribuito a curare, dal 1884 al 1890, la prima edizione completa). Per Goethe, per esempio, la famosa «pianta-tipo» non era una 'forma', bensì una 'forza' unificatrice che il 'cercatore' intuiva ponendo in rapporto, dopo un lungo esercizio di comparazione, tutti i tipi di piante che aveva potuto osservare³⁵. La «pianta-tipo» era così il 'corpo di resurrezione' del pensiero vivificatosi in senso immaginativo a contatto con la natura: e lo stesso processo si riscontrava nelle opere

te parla del canto dell'animale (che egli dichiara dotato di facoltà profetiche e sacro ad Apollo) nell'imminenza della morte, ossia del ritorno dell'anima nell'Iperuranio. Si consulti, al riguardo, Platone 1964, p. 1016.

³² *Il tramonto degli oracoli*, in Plutarco 1983, pp. 59-132.

³³ La questione della metafisica evolutiva è tipica del cosiddetto 'pensiero tradizionale', coincidente con l'induismo, per il quale si può vedere Guénon 1997, id. 1987, in particolare alle pp. 11-26; ma ha anche riscontro nella tradizione del sufismo di origine mazdea, fiorito in Iran nel contesto dell'Islam, per il quale si veda Corbin 1988a, pp. 34-119, id., 1988b, pp. 137-161 (nell'opera si trovano riferimenti anche alla *Teoria dei colori* di Goethe). Sul tema, inoltre, Steiner, 1988a.

³⁴ Il riferimento è a Valentino, per il quale si può consultare Bonaiuti 1987, pp. 58-78. Sulla cristologia valentiniana si rimanda anche a Rudolph 2000, pp. 212-214 e 224-225. È interessante rilevare come nella meditazione evangelica attribuita al grande maestro gnostico del II secolo, detta *Vangelo della Verità*, compaiano riferimenti al pensiero immaginativo come nesso fra l'essere umano «pneumatico» e i mondi spirituali. Per il testo si veda Craveri 1969, pp. 549-579.

³⁵ Cfr. Steiner 1988b (raccolta di saggi di varia pertinenza e finalità), pp. 44-87, anche Moisio 2002 (il libro accoglie, inoltre, interventi di R. Camoletto Pasin, Ca. Vellano-Cl. Vellano-E. Gavetti, E. Ferrario-A. Guastoni, L. von Mackensen).

poetiche di Goethe³⁶, e anzitutto nel *Faust*, ove la forma nasce dal contatto dinamico e inscindibile fra l'idea e la materia. Steiner parlava, esplicitamente, dell'«anelito di Faust alle fonti della vita compenstrate dal Cristo»³⁷.

6. Questo era dunque il presupposto romantico-antroposofico della *Croce con sole* eseguita da Beuys, una scultura che costituiva una sintesi essenziale fra il suo amore per la natura, la medicina, l'umanità e l'arte. In un frammento poetico scritto nel 1942-44 si legge infatti: «Opera dell'amore. Sulla terra, uomini, animali, piante, montagne, fiumi, venti, luci che irrompendo, si rassomigliano. Bastano segni su di noi, cristianità, che irrompe attraverso il potere di Cristo in me. Sollevare lo sguardo come essere nuovo, dilatandosi in un più grande respiro. Ha bisogno di trovare se stesso. Senza fine all'intera conversione e nel sangue dell'amore, e irradiarsi più liberazione, tessendo farmacia induttiva, metamorfosi, pensiero»³⁸. Vi era però dell'altro che va menzionato.

Un ulteriore esito l'«Impulso-Cristo» produceva inoltre, secondo Steiner, nell'intera comunità umana. Una nuova fratellanza sarebbe dovuta subentrare alle antiche divisioni, e anche in questo senso il riferimento andava alle correnti della gnosi antica, ove il sentimento di comunità era ricorrente proprio attorno a nuove rivelazioni spirituali. In epoca moderna il fenomeno si era ripetuto con la Riforma di Lutero, il cui stemma araldico, una croce adornata da una trama di rose bianche, era stato utilizzato da Goethe in un poemetto incompiuto, *Segreti*, dedicato a Humanus (personaggio che completa *a priori* la vicenda di Homunculus nel *Faust*), un Maestro di saggezza che, dopo essere vissuto a lungo in un monastero, si accinge a separarsi dai suoi dodici discepoli³⁹.

³⁶ Steiner 1998a, pp. 11-32.

³⁷ Id. 2008, pp. 33-50.

³⁸ Donà 2004, p. 110.

³⁹ Cfr. Goethe 1999. Una decisiva interpretazione, anche per chiarire i rapporti di Goethe col cristianesimo di Hegel, si trova in Löwith 1982, pp. 41-43. Vale anche

In quel testo, la Rosa-Croce era il simbolo di una libertà di ricerca spirituale che trapassava nei singoli individui da un 'centro' cosmico posto oltre le proprie manifestazioni. E che, per Goethe, la scoperta di quel 'centro' non costituisse una acquisizione casuale, o solo letteraria, lo dimostra il fatto che –, pensando con stupenda capacità analogica, – egli l'avesse già intuito nell'opera di Erwin von Steinbach, ritenuto l'artefice della cattedrale di Strassburgo. Di Steinbach, Goethe aveva scritto: «Solo a pochi uomini fu dato di concepire nella propria anima un pensiero degno di Babilonia, un pensiero totale [...]; furono ancor meno quelli a cui venne concesso di trovare mille mani tese, di scavare il sottosuolo roccioso, di elevare da lì, come per incantesimo, altezze estreme, di poter dire ai loro figli morendo: io resto con voi nelle opere del mio spirito, tocca a voi portare fino alle nuvole ciò che è stato iniziato»⁴⁰. Come la «pianta-tipo» non corrispondeva a nessuna pianta in particolare, bensì alla relazione archetipica delle piante nella mente del 'cercatore' – e, in parallelo a essa, il vero Maestro non era quello che esigeva fedeltà dai propri discepoli ma, come Humanus, insegnava loro a far a meno di lui, – la forma della 'cattedrale' non era nell'edificio visibile, ma nel processo formativo che ne faceva la 'Rosa' emanante dall'archetipo o dall'«Impulso-Cristo» attraverso il lavoro degli uomini.

Il Cristo rosacrociano costituiva così (come natura spirituale incarnata mercé la *Imago Templi* in essa incarnata) l'archetipo dell'umanità-comunità agente a contatto con la terra, archetipo intuito e diversificato dal rapporto reciproco fra i mestieri e i sistemi produttivi, da quelli artigianali a quelli agricoli o intellettuali; proprio come Beuys aveva potuto osservare e vivere a Kleve,

la pena di rilevare la consonanza del frammento goethiano con il tema del «Maestro invisibile» in Corbin 1993, pp. 48-59. Per lo stesso tema, con rinvii a diverse tradizioni religiose, anche Corsato 2004.

⁴⁰ *Dell'architettura tedesca*, in Goethe 1992, p. 31. La concezione dell'edificio sacro come processo costruttivo materiale e spirituale, esteriore ed interiore, viene studiata, sulla base di un significativo rapporto tra la gnosi ismailita, l'opera di Robert Fludd e quella di Emanuel Swedenborg (una delle principali fonti goethiane), in Corbin 1983, pp. 151-268. Steiner, fra il 1914 e il 1925, riprese la questione in una serie di conferenze e di articoli, ora raccolti in Steiner 1999b.

‘sotto il cigno’, prima della guerra; e come Goethe era giunto a concepire nel *Faust*. Faust dice all’attimo «fermati, sei bello» solo quando ‘vede’ (ormai cieco e perciò divenuto ‘veggente’) nella città da lui fondata le future generazioni all’opera⁴¹. Tale, infatti, avrebbe dovuto essere, secondo Goethe, il *Faust* come opera ‘compiuta’ ma non ‘finita’: l’archetipo di un’arte sempre diversa, ma anche sempre padrona di sé; capace di dar forma alla realtà e di essere dalla realtà stessa suscitata.

Riportando la questione in termini steineriani, l’«Impulso-Cristo» permaneva dunque al di là dello spazio e del tempo, ma non così ‘al di là’ da non poter essere colto attraverso l’esistente (questo, lo si è detto, era stato il principale merito dell’opera goethiana e del romanticismo tedesco). Il Cristo infatti, nella concezione antroposofica condivisa da Beuys, era l’elemento di connessione archetipica della natura e della vita umana nella loro pienezza (si ricordi il frammento lirico del 1942-44), ma lo era altrettanto, e forse di più, laddove la natura ‘moriva’, e i legami e i comandamenti politici, etici o estetici cedevano, lasciando il campo a uno stato di anomia o di «libertà»⁴². Il Cristo, a quel punto, si radicava sempre più nell’Io, divenendo fonte di una ‘rinascita’, che, per suo tramite, poteva attuarsi con qualsiasi mezzo. Il che spiega l’idea di cercare, dopo la guerra e il venir meno di ogni valore, un’arte ‘cristiana’ usando una scatola di metallo, esattamente come i due cronometri sulle croci indicano la ‘resurrezione’ quale evento inafferrabile ma permanente sul limite del tempo. Cristo era il ‘farmaco’ agente al di là di qualsiasi rovina o separazione prodottasi sul piano materiale. ‘Spariti’ il cigno, la comunità e persino la natura, non vi era altro punto di riferimento: neppure nelle Chiese cristiane: «A essere sinceri non ci si dovrebbe chiamare cristiani nell’epoca moderna»⁴³, aveva affermato Steiner.

⁴¹ Goethe 1982, pp. 1018-1019.

⁴² Sulla questione della «libertà», cfr. Steiner 2003.

⁴³ Steiner 1999a, p. 29.

7. Ma Beuys non era ancora giunto fino a quel punto: forse nei primi anni Cinquanta era ancora troppo artista, ed esserlo allora, in Germania, era quasi impossibile. Per l'arte pareva non darsi più né passato né futuro (alcuni fra i maggiori pittori come Wols e Hans Hartung continuavano a risiedere all'estero)⁴⁴, né un ruolo antico né uno nuovo. I miti tradizionali della cultura, usurati dalla propaganda nazionalsocialista, erano divenuti improponibili; e analoga sorte investiva il classicismo accademico, il cui principale esponente, Arno Breker, era stato notoriamente lo scultore prediletto da Hitler. Ma improponibili erano anche, per una ragione paradossalmente uguale e contraria, quelli dell'arte che il Terzo Reich aveva indicato come «degenerata», ovvero l'arte delle avanguardie. Il carattere intellettualistico ed elitario di quell'arte la rendeva inadatta alla psicologia tedesca nel «tempo della povertà»⁴⁵, fatta eccezione per l'espressionismo, che aveva ripreso soggetti e forme dalla tradizione popolare, e che, per tale via, era risalito fino all'immaginario gotico e alle idee medievali di artigiano e di comunità. Non a caso Beuys, come si è detto, si era rivolto a tale precedente storico, la cui impronta è sempre manifesta nell'ambito della pittura tedesca, più o meno 'informale', del dopoguerra.

La questione riguardava inoltre gli spazi espositivi, i musei, le Accademie di Belle Arti, e in generale la didattica (solo nel 1955 aprì, a Kassel, la rassegna *Documenta*: il vero luogo di resurrezione artistica della Germania dopo la guerra). Per non dire della situazione politica: la ricostruzione del paese, compiuta a tappe forzate, era solo un fatto materiale (sarà questo poi il tema di celebri film di Rainer Werner Fassbinder), e fra i partiti e il mondo intellettuale s'era creato un muro insuperabile. Solamente grazie ad alcuni protagonisti del *Gruppo 47*, come Günter Grass (fra l'altro studente di scultura alla Accademia di Düsseldorf),

⁴⁴ Per un inquadramento dell'arte tedesca dopo il 1945, cfr. Nigro Covre 1998, pp. 153-166, inoltre, Mai 2001, pp. 16-31, 39-43.

⁴⁵ L'espressione viene usata nel saggio *Perché i poeti?*, in Heidegger 1968, pp. 247-297 *passim*.

Peter Weiss, Hans Magnus Enzensberger e il citato Böll, la cultura avrebbe col tempo riassunto un ruolo davvero sociale⁴⁶.

8. In tale situazione di stallo, Beuys lavorò intensamente ed espose, pur fra polemiche, fino alla metà degli anni Cinquanta, con la *Unione degli artisti* di Kleve. Poi venne a manifestarsi una violenta crisi interiore: il malessere si trasformava ora in una vera e propria depressione e in una repulsa della vita. Da quel momento prese le distanze dall'ambiente artistico, e si stabilì in una casa resagli disponibile, a Kranenburg, da amici, i van der Grinten, che gli consentivano anche di lavorare la terra⁴⁷. Fra il 1956 e il 1959 assunse così le sembianze del *Seminatore* di Jean-François Millet e di Vincent van Gogh, che, dimentico d'ogni altra realtà, sembra farsi tutt'uno col campo e col lavoro. Pur continuando a praticare il disegno⁴⁸, aveva iniziato allora a concepire l'arte non più come una pratica esclusiva o egocentrica, ma come un'attività da svolgere entro una 'comunità' costituita da un 'Io' più vasto del suo ego, un 'Io' che batteva come un cuore a contatto con gli altri e con la terra, e che produceva e diffondeva 'calore' come per 'sfregamento di parti'. Il pensiero, infatti, lasciato libero da costrizioni, diveniva fonte di un agire che scaturiva per impulso diretto della realtà e che alla realtà ritornava con sempre più vasta memoria e acquisizione d'idee, identità, materiali e progetti di lavoro: «Durante quei tre o quattro anni sono riuscito a fissare le linee di una teoria dell'arte più vasta, che coinvolgesse il corpo sociale nel suo insieme, e che non fosse più limitata al panorama culturale tradizionale [...]. Ho avuto così la possibilità di spazzar via in un colpo solo tutti i problemi degli anni precedenti, di

⁴⁶ Cfr. Collotti 1968, pp. 293-361.

⁴⁷ De Domizio Durini 1998, p. 20.

⁴⁸ Una parte di questi disegni, costituiti da schizzi a matita (ma vi figurano anche diversi acquerelli) di corpi umani, maschili e femminili, paesaggi, animali (associati ad alcuni sommari autoritratti), in cui appare, alle volte, il simbolo della croce, sono stati pubblicati in un catalogo di mostre degli anni Settanta in Inghilterra, Scozia e Irlanda; si veda Beuys* 1974.

rompere con la tradizione e di trovare il giusto livello per la rivoluzione e l'evoluzione di tutto lo sviluppo umano»⁴⁹.

Allo scadere degli anni Cinquanta il peggio era passato. Nelle drammatiche meditazioni svolte lavorando nei campi, ma anche stando rannicchiato nel buio di una stanza, aveva ripercorso la sua vita: l'adolescenza, la guerra, lo schianto dell'aereo, il dolore per le ferite, il soccorso ricevuto dai Tartari, il calore del grasso, delle stoffe pesanti e delle pelli in cui era stato avvolto, la catastrofe. L'avevano salvato riscaldandolo. Ora toccava a lui, reduce da una storia indifendibile ma innegabile, farsi strumento d'un 'calore' da cedere ai suoi simili e alla natura fra macerie visibili e invisibili: «adesso devi uscire nel tuo cuore / e camminare come in una piana».

Nel 1959 sposò Eva Wurmbach, una insegnante di storia dell'arte, da cui avrebbe avuto due figli. Iniziava una nuova vita, e con essa veniva il momento di liberarsi di ogni precedente; il che riguardava anche Steiner. Da bambino aveva fatto un sogno che aveva in seguito capito riferirsi al Maestro di Dornach: «Corro su un prato, a Kleve, è un'immagine, e c'è un treno che passa. [...] un prato vuoto col treno all'orizzonte. [...] Il treno si ferma, ne scende un signore vestito di nero, con in testa un cilindro, mi viene vicino – dice: io l'ho cercato con i miei mezzi, cercalo tu – soltanto – con i tuoi (e ride)»⁵⁰. Prima però di quella separazione che, in realtà, era l'unica possibilità di essere veramente fedeli al Maestro, e che proprio Steiner (*alias* Humanus) pareva aver prefigurato in quel sogno, va tenuto conto di alcuni capisaldi antroposofici: la «età del Dio-Figlio», i caratteri dell'Io in tale età, il mutamento della luce in 'calore' e la nascita di comunità tramite la parola.

⁴⁹ De Domizio Durini 1998, p. 21.

⁵⁰ Traduco da Zumdick 2005, p. 117 («Ich laufe über eine Wiese, in Kleve, ein Bild, und da fährt der Zug vorbei. [...] Ganz leere Wiese, nur der Zug am Horizont. [...] Der Zug hält an, es steigt ein Herr aus, ganz schwarz gekleidet, mit einem Zylinder auf, kommt auf mich zu – und sagt: ich habe es versucht mit meinen Mitteln, versuche du es – nur! – aus deinen Mitteln (lacht)»).

9. Come artista Beuys nasce da questi quattro punti, che nel suo lavoro tenderanno sempre più a collegarsi. Il primo punto corrisponde, in termini steineriani, al ciclo cosmico determinato dal passaggio dal regno del «Dio-Padre» a quello del «Dio-Figlio»⁵¹ (passaggio verificatosi, nella seconda metà del secolo XIX, con l'inizio della reggenza dell'Arcangelo Michele, detto il «volto del Cristo»⁵², e corrispondente, nel mondo manifesto, alla disponibilità dell'intera opera goethiana). In tale età si attua una rottura completa col passato in forme che ricordano quelle del *tantrismo* indiano (dottrina che nasce da una rivelazione sorta oltre i canoni della religione 'ortodossa')⁵³, e che, come in quest'ultimo, implicano una radicalizzazione della individualità delle scelte in ogni ambito di attività umana. Si tratta – e qui si viene al secondo punto – di un'età in cui l'azione dell'«Impulso-Cristo» assume, nell'Io, una forza tale da essere insostenibile per il singolo individuo, così da porre quest'ultimo (a differenza del *tantrismo* e delle sue sciagurate riprese in Occidente) in rapporto necessariamente 'costitutivo' con agli 'altri'. Il terzo e il quarto punto si possono ricavare dai seguenti passi steineriani:

quando gli uomini deriveranno i loro pensieri da sentimenti di responsabilità verso il mondo, pensieri che sostengano la loro anima, allora le forze che risultano da tali pensieri si trasferiranno nelle mani e nella volontà, e ne risulterà lavoro»⁵⁴. – E: «Quando si comprenda come l'uomo intero sia una metamorfosi del sistema della laringe, si è in grado con altrettanta validità, con altrettanta interiore necessità della natura di far nascere nell'essere umano nel suo complesso un linguaggio visibile, un canto visibile col movimento dei suoi arti, col movimento di gruppi umani [...]. Avendo tali forze è possibile trasferirle alle forme in movimento di tutto l'essere umano, come nella scultura si trasferiscono le forze del cosmo alla figura umana in riposo»⁵⁵.

Infine, si ricordino le parole Lehbruck: «la scultura è l'essenza delle cose, l'essenza della natura, qualcosa d'eternamente

⁵¹ Steiner 1999a, pp. 24-39.

⁵² Id. 1981.

⁵³ Cfr. Evola 1968, Zolla 1995, pp. 67-101.

⁵⁴ Steiner 1981, p. 199.

⁵⁵ Id. 1996a, p. 68.

umano»; e si comprenderà il proposito di Beuys di agire con l'arte sul mondo che aveva intorno a sé al fine di costruire, in Germania e oltre la Germania, una nuova comunità umana. Egli sapeva che Steiner aveva nutrito lo stesso proposito dopo la Prima guerra mondiale, e che, in calce a un documento programmatico che, nel 1919, era stato fatto circolare in ambiente antroposofico, c'era la firma «Wilhelm Lehmbruck».

10. Con questo spirito accettò, nel 1961, la cattedra di Scultura monumentale alla Accademia di Belle Arti di Düsseldorf, ma il suo linguaggio aveva ormai ben poco a che vedere con l'arte plastica intesa in senso tradizionale. Chi era ammesso a visitare il suo studio in Accademia lo trovava ingombro all'inverosimile di pacchi di giornali, rottami, panini rafferma⁵⁶. La sua idea era di produrre una attivazione di 'energia-calore' dapprima attraverso il caos poi secondo un ordine che non avrebbe però mai dovuto essere definitivo. La sparizione del cigno dalla torre del castello di Kleve gli indicava (e implicava) una trasformazione ulteriore del «Mistero solare» assimilato attraverso Steiner: l'inizio di una peripezia che appariva analoga a quella di Parsifal nell'opera di Richard Wagner. Parsifal, il folle, colui che ha ucciso il cigno senza conoscere la propria identità, ossia il proprio destino, si rivela l'eletto, ossia il prescelto a ritrovare spiritualmente quel simbolo, dopo dolori e prove, in sé stesso e negli altri. In Parsifal, inoltre, vi era un senso di colpa cui Beuys non si sentiva estraneo, e che avrebbe ripreso in una 'azione' terapeutica intitolata «Mostra la tua ferita!»⁵⁷, precorsa da grandi opere, assimilabili al genere del paesaggio, dedicate a ricostruire gli orrori della campagna di Russia⁵⁸.

Senza più bisogno di subordinarsi a Steiner (che avrebbe comunque continuato a menzionare spesso) Beuys sentiva ora

⁵⁶ Zumdick 2005, p. 125.

⁵⁷ De Domizio Durini 1998, p. 49.

⁵⁸ Mai 2001, p. 26.

che la fase successiva del «Mistero solare» sarebbe stata un 'tramonto' analogo a quello con il quale si apre il *Così parlò Zarathustra* di Friedrich Nietzsche, corrispondente a una socializzazione radicale di tutte le attività umane. Rivolto al sole Zarathustra dice: «Astro possente! Che sarebbe la tua felicità, se non avessi coloro ai quali tu risplendi! [...] Vorrei spartire i miei doni, finché i saggi tra gli uomini tornassero allegri della loro follia e i poveri della loro ricchezza. / Perciò devo scendere giù in basso [...]. / Anch'io devo, al pari di te, *tramontare*»⁵⁹. Quello era del resto l'orientamento antropologico assunto dalla filosofia tedesca già con Ludwig Feuerbach (che la Antroposofia, a suo modo, rielaborava), il quale, proprio nella *Filosofia dell'avvenire*, scrive: «L'essenza dell'uomo è contenuta solo nella comunità, nell'unità dell'uomo con l'uomo»⁶⁰.

11. A Darmstadt, dal 1957, si tenevano, in estate, incontri incentrati sulla musica, che erano divenuti una delle principali occasioni di incontro fra artisti provenienti da tutto il mondo⁶¹. Vi partecipavano Karlheinz Stockhausen (che li diresse fino al 1978), Bernd-Alois Zimmermann, l'americano John Cage, il francese Pierre Boulez, l'italiano Luciano Berio, e altri musicisti, che operavano spesso in accordo con pittori, scultori e coreografi. Fra Darmstadt e Kassel, dove si teneva *Documenta*, la Germania si stava ormai riprendendo anche in ambito culturale: e infatti, proprio in tali ambienti, Beuys ebbe occasione di conoscere alcuni degli artisti che, negli Stati Uniti, avevano dato vita a ricerche sperimentali destinate a confluire, dal 1962 al 1970, nel movimento denominatosi *Fluxus*⁶². Tale movimento, sorto a New York per iniziativa di George Maciunas, musicista e critico dalla polivalente attività creativa, si proponeva di riprendere tutte le esperienze delle avanguardie storiche (dal futurismo al

⁵⁹ Nietzsche 1982, p. 3.

⁶⁰ Feuerbach 1994, p. 196.

⁶¹ Mai 2001, pp. 22-25.

⁶² Per una storia delle origini e degli sviluppi di *Fluxus*, cfr. Hendricks 1988.

Lef sovietico, al surrealismo) nelle quali si fosse cercato di creare un rapporto fra arte e società attraverso il collegamento sinestetico di tutti i possibili mezzi espressivi. Antecedenti fondamentali delle iniziative di *Fluxus* erano stati gli *happenings* realizzati fin dal 1952 al Black Mountain College della Carolina del Nord dal pittore Robert Rauschenberg, dal già citato Cage, dal pianista David Tudor e dallo scenografo Merce Cunningham, i quali erano venuti in contatto con artisti che avevano riparato negli Stati Uniti in fuga da vari paesi europei già prima della Seconda guerra mondiale, e che erano divenuti insegnanti o comunque punti di riferimento della vita culturale americana. Si andava da Joseph Albers a Max Bill; e la trama dei rapporti aveva incluso anche Walter Gropius, Max Ernst, Marcel Duchamp e Piet Mondrian.

Il modello collettivo era quello della *jam session* jazzistica, basato sull'improvvisazione, a cui si univano memorie futuriste e dadaiste, che trasformavano la qualità espressiva degli strumenti utilizzati, come nel caso della «musica concreta», ottenuta da Cage unendo i suoni di apparecchi radio simultaneamente attivati su frequenze di lavoro diverse a quelli dell'acqua lasciata sgocciolare da alcune conchiglie; o degli assemblaggi d'oggetti in forma di scultura o posti sulla tela dopo una lunga campitura o cancellazione del colore, secondo la tecnica del *combine-painting* di Rauschenberg⁶³; o delle estemporanee coreografie ideate da Cunningham. Infinite erano poi le variazioni possibili, fattesi presto pari soltanto al numero dei seguaci in quel genere di creatività.

Beuys percepì che, in *Fluxus*, vi erano i presupposti di un nuovo sviluppo sociale dell'arte. Si trattava di creare, in Germania e in tutto il mondo, dei punti di aggregazione nei quali gli artisti potessero agire, come avveniva negli *happenings*, in diretto rapporto col pubblico, abolendo progressivamente la differenza fra l'artista e lo spettatore. Nel tempo presente infatti, secondo Maciunas, si era creato all'interno della civiltà occiden-

⁶³ Per i rapporti di Rauschenberg con l'ambiente artistico del Black Mountain College e, in generale, con la cultura statunitense del tempo, cfr. Lamberti 2004.

tale un ‘flusso’ comunicativo-informativo che induceva gli artisti a trasformare i diversi generi in un unico «“atteggiamento artistico” verso la vita, per il quale non esistono oggetti in sé artistici, dotati di “aura” sacrale»⁶⁴. Beuys però si rendeva conto che se quel ‘flusso’ fosse stato soltanto assecondato (influenze Zen inducevano molti critici a predicare la radicale nullificazione dell’Io), il risultato sarebbe stato di aderire semplicemente al congegno tecnologico dello stato planetario, mentre egli intendeva attuare il rovesciamento della costruzione tecnico-militare postbellica, incentrata sugli Stati Uniti d’America, che usava per i propri fini economici l’umanità e la natura. L’«età del Figlio» era l’età dell’essere in rapporto agli altri e alla natura, e il suo sviluppo non andava verso la cancellazione dell’Io, ma verso la sua espressione sociale: l’attività dell’Io doveva plasmare, come una scultura, la comunità umana e, al tempo stesso, esserne plasmata. Beuys, del resto, non aveva saputo della guerra leggendo un quotidiano o ascoltando la radio a Manhattan: l’aveva vissuta in ogni suo aspetto e aveva visto con i suoi occhi morire migliaia di esseri umani; le guglie delle cattedrali gotiche vacillare e schiantarsi a terra come la casa natale sul fondo della propria anima, secondo l’immagine indimenticabile del *Malte* di Rilke⁶⁵. Non era fatto di carta, ma di carne, terra e memoria; e il ‘flusso’ che si veniva ora a predicare l’aveva già sperimentato in sé stesso, imparando a dargli un senso e una finalità.

12. Anche *Fluxus* doveva essere ‘curato’, ‘riscaldato’, tolto al suo nichilismo sperimentale a oltranza, in cui riviveva, in particolare, lo spirito elitario e squisito di Duchamp (il quale aveva tacciato infatti il movimento di essere un *déjà-vu* delle avanguardie), uno spirito che Beuys davvero non condivideva. A Wiesbaden, nel 1962, si tenne un primo Festival di *Fluxus* in Germania⁶⁶, a cui

⁶⁴ Mai 2001, p. 25.

⁶⁵ Rilke 1929, p. 37.

⁶⁶ Per una ricostruzione della vicenda di *Fluxus* nella Repubblica federale tedesca dal 1962, cfr. Block 1982.

egli presenziò senza contribuirvi con alcun lavoro. Iniziò tuttavia a pensare di farlo, come in effetti avvenne, di lì a un ad anno, a Düsseldorf ove, coi suoi studenti, organizzò, all'interno della Accademia di Belle Arti, un'iniziativa *Fluxus* che palesava un nesso con la sua biografia: si trattava della *Sinfonia siberiana sezione 1*, della quale Beuys, anni più tardi, avrebbe ricordato:

conteneva l'essenza di tutte le mie attività future e costruiva, io pensavo, un concetto più ampio di quello che Fluxus avrebbe potuto essere. Era una composizione libera per pianoforte con alcuni elementi della "Messa dei poveri" di Erik Satie e armonie della sua "Sonata della Rosa+Croce". In questo c'era un'intenzione rosacrociana o almeno spirituale, anche se probabilmente sarebbe stata invisibile anche ai Rosacroce... Legai una lepre morta davanti alla lavagna e preparai il pianoforte con dei piccoli mucchi di creta. Questi erano collegati con ramoscelli di pino e fili di ferro in modo da formare una specie di sistema elettrico che andava dal pianoforte alla lepre. La composizione era soprattutto acustica, interrotta da una serie di frasi scritte alla lavagna. Queste furono cancellate e io ho dimenticato quali fossero, così si può dire che fosse un'intuizione sparita... Poi raccolsi il fil di ferro e l'azione era terminata... [...]. – Aggiungeva – Questa azione non aveva assolutamente niente a che fare col Neo-dada, o coi tentativi Neo-dada di scioccare i borghesi⁶⁷.

In effetti, si trattava di una sintesi della sua vita, ma rovesciata. Di un collegamento fra elementi destinati a produrre una 'energia' riparatrice, analoga a quella in cui i Tartari l'avevano 'immerso' dopo averlo raccolto, ferito, sulla neve. Da ragazzo aveva amato la natura (evocata dalla creta e dai ramoscelli di pino), studiato il pianoforte, messo tutto a contatto col 'mondo della vita' in cui – era chiara al riguardo la scelta della lepre – la verità appariva come una trama da inseguire fra il visibile e l'invisibile. La lepre oltretutto era, lo si è già ricordato, un simbolo dei Rosa-Croce, i quali venivano citati, insieme alla natura, dalla sonata di Satie: ed era proprio lui, Joseph Beuys, ad attuare quelle connessioni usando il proprio Io quale conduttore di energie a beneficio di quanto – dalla terra, alle piante, agli animali, – appariva disperso o perfino morto. Le frasi scritte alla lavagna ricordavano, inoltre,

⁶⁷ De Domizio Durini 1998, pp. 24-25.

il mezzo che Steiner usava spesso per tenere le sue conferenze. Per Steiner la lavagna era il luogo d'apparizione di una realtà posta fra il piano fisico e quello spirituale, realtà che egli definiva «eterica», e che indicava come il tramite principale dell'attività dell'«Impulso-Cristo» nell'uomo e nella terra⁶⁸. La lavagna era la 'pietra' di un sepolcro naturale da cui far 'risorgere' lo spirito attraverso il pensiero.

13. L'anno successivo, a Colonia, Beuys si spinse oltre. Riprendendo il tema delle api, produttrici di un elemento nutritivo caldo, il miele, originato dal sole e terapeutico (anche in questo caso si trattava della rielaborazione di idee steineriane sull'apicoltura⁶⁹), presentò a *Documenta III* una serie di sculture, realizzate col legno e la cera, intitolata *Api regine*, in cui si adombrava una immedesimazione «eterica» funzionale con l'insetto posto al centro dell'alveare, nei termini di un ulteriore 'battito' dell'«Impulso-Cristo». È difficile stabilire se si trattasse di una coincidenza o di una citazione, ma si può ricordare che le api avevano, secondo il mito greco, edificato con la cera il tempio di Apollo a Delfi⁷⁰. E lo stesso dubbio sorge circa la scelta di lavorare con molteplici materiali senza mai pervenire a un'identificazione con alcuno di essi: fonti gnostiche, come si è detto, affermano che il Cristo assume infinite sembianze⁷¹; e persino la figura del cervo, da Beuys spesso utilizzata, trova riscontro in un salmo dei Naaseni, nel quale col cervo è indicata la Creazione, 'soccorsa' e poi rifatta spirito dalla Luce⁷². Nell'insieme erano, probabilmente, coincidenze archetipiche, che potrebbero esser lette attraverso il metodo junghiano della «funzione trascendente»⁷³, ossia come

⁶⁸ Per una trattazione completa della nozione steineriana di «eterico», cfr. Wachsmuth 1924, pp. 7-63.

⁶⁹ Steiner 2006 pp. 9-25 *passim*.

⁷⁰ Bachofen 1996, pp. 596-597.

⁷¹ Rudolph 2000, p. 209.

⁷² *Ivi*, pp. 214-218.

⁷³ Jung 2003, pp. 90-119.

una sorta di casualità parzialmente governata, la quale serve a fare emergere dalla psiche profonda la memoria di eventi rimossi. Vi erano infatti due simboli ricorrenti in quel coacervo di materiali, di gesti e di formule: una croce e una rosa.

Della croce si è detto, della rosa si può aggiungere che, a volte, ha il ruolo d'evocare la presenza dei morti fra i vivi (in tal caso la fonte era ancora l'opera di Rilke⁷⁴), ma i loro significati appaiono spesso sovrapposti o intercambiabili. Va ricordato infatti che, coeva delle *Api regine*, vi è un'altra serie di lavori, in legno e in cera, intitolata *La vetrina di Auschwitz*, recante varie allusioni al Cristo⁷⁵. Del 1962-63 è poi una 'scultura' costituita da due bottiglie poste su due cubetti di legno avvolti dal filo elettrico e sormontati da un braccetto su cui si trova, nel punto più alto, quasi come la corolla di un fiore, un quadratino di stoffa con la croce. Si tratta sempre del tema della ferita curata o del caos che prelude a una nuova ipotesi o meglio intenzione di ordine.

E anche nell'ambito dell'arte in senso stretto, Beuys proseguiva con metodo e finalità analoghi. Allora tutto l'interessava (utilizzò, per certe prove di pittura, persino l'immagine di Greta Garbo), ma l'interessavano, in particolare, gli assemblaggi poveri di Kurt Schwitters, i *Merzbau*, che egli riprese in 'azioni' allestite in spazi espositivi pubblici e privati. Era così sempre più al centro e alla periferia del suo lavoro, di cui costituiva il movimento di espansione e di connessione; e, procedendo sulla via del 'riscaldamento' del mondo attraverso l'Io, cominciò ed adottare materiali affini al miele e alla cera, ossia il grasso e il burro, di cui prese a cospargere oggetti comuni (famosa la *Sedia con grasso* del 1964) o che scioglieva in tegami messi su fornelli a gas. Una prima sintesi del suo lavoro la raggiunse al *Festival of New Art* d'Aquisgrana, tenutosi in parallelo a *Documenta III*, nell'estate del 1964, ove portò l'azione 'Kukei, akopee-Nein! Braunkreuz,

⁷⁴ Il simbolo della rosa è uno dei più ricorrenti in Rilke; cfr. Rilke 1994b, pp. 432-447.

⁷⁵ Parte della produzione e dell'attività di B. fino al 1964 è documentata in Beuys* 1969 (vi si trovano anche interviste rilasciate, negli stessi anni, a quotidiani).

Fettecken. Modellfettecken, scegliendo di presentarla al pubblico il 20 luglio, cioè nel giorno dell'attentato a Hitler del 1944:

dopo aver fatto una scultura smorzata con raggi ultravioletti, riempiii un pianoforte a coda di forme geometriche, dolci, foglie di quercia secche, maggiorana, una cartolina della cattedrale di Aquisgrana e detersivo in polvere. Ma non completamente, in modo che potesse ancora suonare, il tono però risultava alterato [...] L'intenzione: appianare il caos, guarire ciò che è amorfo, in una particolare direzione grazie alla quale le forme rigide e congelate del passato e delle convenzioni sociali, vengono scaldate e disciolte, e la forma futura è resa possibile [...] Quindi accesi un fornello e vi sciolsi i blocchi di grasso... Non arrivai mai alla parte "Model Fat Corner" del mio programma, perché prima c'era un'azione con una bacchetta di rame avvolta nel feltro [...] Quando incendiai questa bacchetta sopra la mia testa, l'intero posto esplose. Questo piccolo oggetto e questa semplice azione... funzionarono come corrente elettrica, come catalizzatori⁷⁶.

Benché Beuys non facesse allusioni dirette alla storia, si generarono equivoci di natura politica, e tafferugli scoppiarono fra gruppi estremisti di destra e di sinistra: egli fu fisicamente aggredito, ma non si difese, limitandosi a porre innanzi a sé un crocifisso (una fotografia lo mostra col volto insanguinato). Cercò poi, senza riuscirvi, di mediare fra le parti in lotta. E proprio allora si rese conto che con la sua arte riusciva a produrre nel pubblico un insieme di impulsi 'collettivi', e che forse la 'Rosa' spirituale da cui era sorta, un tempo, la cattedrale di Aquisgrana, – come quella di Strasburgo ammirata da Goethe⁷⁷, – rinasceva ora, pur caoticamente, nel 'calore' della comunità umana. La sua azione aveva avuto «il potere di muovere zone del sentimento in persone che erano rimaste completamente insensibili alle più agghiaccianti descrizioni della sofferenza umana, malattia, miseria, campi di concentramento e così via»⁷⁸. Iniziava in quel momento un rapporto diretto con la società: le vicende di luglio furono riprese dai giornali nazionali e Beuys fu invitato, con altri artisti, in televisione, ove presentò l'«azione» *Il*

⁷⁶ De Domizio Durini 1998, p. 25.

⁷⁷ Vedi nota 40.

⁷⁸ De Domizio Durini 1998, p. 26.

silenzio di Marcel Duchamp viene sopravvalutato. Alla rottura del silenzio, dell'omertà e della solitudine di massa doveva far seguito la rottura di un altro silenzio.

14. Duchamp era stato ed era ancora (morì nel 1968) il campione di un'arte solitaria, appagata dalla propria cerebralità⁷⁹. Forse non erano esattamente queste le intenzioni dell'autore della *Gioconda coi baffi*, ma egli stesso aveva dichiarato che, fin dai primi del Novecento: «ridurre, ridurre, ridurre era la mia ossessione [...], io mi interessavo alle idee e non solo ai prodotti visivi»⁸⁰. A tal fine Duchamp aveva teorizzato e praticato un'arte «anestetica e iconoclasta», della quale il massimo esito era stato il *readymade* (scolabottiglie, ruota di bicicletta, ecc.). Lasciato incompiuto il famoso *Grande vetro* (1914-1923), egli si era poi dedicato alla sua occupazione preferita, il gioco degli scacchi: metafora concreta di una serie di mosse su pezzi (oggetti) 'già fatti', ossia *readymade*, che divenivano strumento di esercizio d'una acutezza cartesiana sostenuta dal puro pensiero. In tal modo Duchamp era divenuto il maestro riconosciuto di un'arte concettuale, concepita attraverso il contatto con forme quotidiane, basse, alle volte di scarto, usate secondo processi mentali difficili da comprendere, letteralmente 'senza parole', anche se, di fatto, percepibili come la «musica concreta» di Cage.

Per Beuys non si trattava tanto di screditare Duchamp (questo affermò in televisione) quanto di svolgerne il pensiero, così puro da farsi infine 'silenzio', attuando un processo di riacquisizione elementare del reale; sicché dal 'pensare', innegabilmente necessario, l'artista sarebbe dovuto passare a un 'agire' in cui le rotture radicali con le tradizionali forme dell'arte costituissero i mezzi di un fare collettivo e non dei fini sempre più incomprensibili, autonomi e autoreferenziali; ossia che il concetto di «anti-arte» si sottraesse «al suo ritiro in un isola-

⁷⁹ Sull'opera di Duchamp, cfr. Calvesi 1975.

⁸⁰ Duchamp 1993, p. 20.

mento ultraspecialistico»⁸¹. Questo era il suo modo d'intendere Duchamp e il fatto suscitò polemiche: «l'arte mi interessa solo nella misura in cui mi dà la possibilità di comunicare, di stimolare» – affermava Beuys⁸².

15. Le discussioni sorte nell'ambito di *Fluxus* non riguardavano tanto i mezzi materiali da impiegare, e in realtà neppure i fini dell'arte nuova, quanto il dato evidente che Beuys impiegava il proprio Io come tramite di ogni 'azione'. Essendo l'Io sinonimo dell'egoismo del mondo e dei valori borghesi, solo l'impersonalità duchampiana era ritenuta davvero rivoluzionaria da Maciunas e dai suoi collaboratori più stretti. Eppure l'Io beuysiano non era per nulla 'egoico' bensì 'comunitario', e si potrebbe dire 'aperto', del pari, verso l'interno e verso l'esterno: non era l'Io trasparente adombrato dal *Grande vetro*, e poi sospeso nel tacito pensare in bianco e nero di un giocatore di scacchi! Era un Io contadino e artigiano che si sentiva tragicamente separato dalla natura e dagli uomini. È inoltre evidente che i fatti di Aquisgrana come costituivano la fine, ma sarebbe meglio dire l'inizio della fine, di una fase storica (una fase che, nella Repubblica federale, il '68 avrebbe definitivamente chiuso), sancivano, per Beuys, l'esaurimento di un ciclo artistico inauguratosi, all'inizio del Novecento, con le avanguardie. Egli diceva infatti: «l'evoluzione va dall'arte moderna – cioè dall'arte tradizionale, dato che io considero tradizionale anche l'arte moderna – all'arte antropologica, e in quel contesto si realizza l'arte sociale: l'opera d'arte sociale e la società come opera d'arte, come utopia, la società come opera d'arte per eccellenza, superiore alle singole opere d'arte. Si potrebbe anche chiamarla l'“opera d'arte totale”»⁸³.

Potendosi ormai giovare di una crescente notorietà e di un diffuso apprezzamento del suo lavoro, 'Jupp' allestì, dal 1964 in

⁸¹ De Domizio Durini 1998, p. 27.

⁸² Da un'intervista al «Corriere della sera», 1 aprile 1973, ristampata in Dorflès 1976, p. 189.

⁸³ Beuys, Ende 1989, p. 24.



Fig. 5. J. Beuys, *... e in noi... fra noi... sottoterra (und in uns... unter uns... landunter)*, Galerie Parnass, Wuppertal, 1965

poi, un gran numero di nuove 'azioni': a Berlino (presso la Galleria di René Block, suo storico mentore), a Wuppertal, poi anche in Francia. Ogni volta era il suo corpo a farsi tramite di un flusso energetico, scaturente dal contatto fra diversi materiali (feltro, rame), oggetti o animali (prevalentemente la lepre), da condividere col pubblico. Le sue sorprendenti 'azioni' si svolgevano in luoghi d'arte trasformati in estemporanei 'laboratori', i quali parevano spazi residuali, impervi, aperti fra rovine: forse memorie

di rifugi antiaerei. Ogni gesto, forma-oggetto o sospensione del flusso spazio-temporale, e l'incontro stesso con gli astanti, non appariva propriamente 'in quel luogo' e 'in quel momento', ma in una dimensione finitima, parallela, entro la quale tutto, dietro le quinte dell'apparenza, comunicava con tutto; e così si 'riscaldava', si rianimava. La sequenza *e in noi... fra noi... sottoterra*, del 1965, alludeva, fin dal titolo, a una forma di comunicazione risanatrice «eterica», e in essa Beuys, fra l'altro, stava a lungo in piedi fra cassette di legno, bastoni, feltri, legggi, disegni, esattamente nella posizione del suo Cristo del 1948-49, unito a braccia sollevate con un sole che, tuttavia, non era più 'visibile' se non nel 'calore' emanato dal suo corpo (fig. 5). Una singolare vanga a doppio manico evocava, inoltre, il tempo vissuto da 'seminatore' a contatto con la terra, e veniva tenuta all'altezza del cuore o sollevata sulla testa e fatta cadere come nell'atto di 'battere' o di 'scavare'.

Lo stesso anno egli riprendeva la questione nella celeberrima 'azione' *Come spiegare i quadri a una lepre morta*, allestita nella galleria Schmela di Düsseldorf, ove, indossata una camicia da lavoro, un paio di calzoni e di scarpe pesanti (sotto la suola della destra era legato una sorta di frammento di pattino da slitta), si era cosperso il capo di miele e di polvere dorata, e, presa in braccio una lepre morta, aveva mostrato all'animale con gesti e frasi incomprensibili una serie di propri lavori e di immagini incorniciate. Il pubblico questa volta non era presente: la galleria era stata chiusa per tutto il tempo della 'azione', che però poteva essere seguita da una finestra o grazie a una registrazione video. La distanza dal pubblico serviva a stimolare l'ascolto delle frasi (inudibili) pronunciate da Beuys e a concentrarsi sui suoi gesti e sui suoi atteggiamenti, così da produrre, in ogni astante, un'attenzione attiva, e il libero sorgere del pensiero: «la lepre ha un rapporto diretto con la nascita... Per me la lepre è un simbolo d'incarnazione. La lepre fa in realtà quello che l'uomo può fare solo mentalmente: scava dentro, scava una costruzione. Si incarna

nella terra e questo è rilevante in sé»⁸⁴. Quel simbolo, caratteristico del tempo di Kleve e dei Rosa-Croce, veniva ora rianimato nelle sue funzioni «eteriche» tramite miele, oro (luce), gesti e parole: come un pensiero aderente alle cose, ma anche da esse continuamente 'risuscitato' (nelle tradizioni popolari nordiche la lepre viene anche associata alla Pasqua), sicché, ricordando il pattino posto sotto la scarpa (una memoria evidente delle slitte dei Tartari), si può dire che l'«Impulso-Cristo» 'risorgesse' in Beuys dalla testa ai piedi, ossia si avviasse dal pensiero, tramite l'arte, a 'riscaldare' l'umanità e la terra: «è impossibile un'attività artistica senza una presa di coscienza con la natura» (fig. 6)⁸⁵.

16. Contestualmente alle sue 'azioni', Beuys incrementava ed espandeva la attività di insegnante. Fra dure polemiche con i colleghi e col ministro della pubblica istruzione, aveva stabilito di accettare nel suo corso gli studenti che erano stati respinti agli esami di ammissione all'Accademia di Düsseldorf, fino a farne un laboratorio aperto a tutti coloro i quali chiedessero di parteciparvi. L'insegnamento era parte integrante della sua opera, che spesso assumeva i caratteri di una vera e propria attività di 'predicazione', e veniva riconosciuta ormai, soprattutto, come un'energia capace di suggerire una quantità di strategie creative e di connettere le attività più disparate. Rotti i ponti con la tradizione dell'arte come dell'«anti-arte»; attivata una comunicazione priva di silenzi e di ipocrisie col recente passato (il '68, per i tedeschi, sarà poi giustamente definito un movimento di recupero della memoria⁸⁶); ripresi, nell'essenza, i motivi principali della propria biografia, quelli cioè che non riguardavano solo la sua persona, e, per tale via, superato il limite della comunità in senso nazionale a favore della comunità umana, l'«età del Figlio»

⁸⁴ De Domizio Durini 1998, p. 29.

⁸⁵ Dorfler 1976, p. 188.

⁸⁶ Ne tratta diffusamente un artista tedesco di primo piano come Anselm Kiefer, che fu a lungo in contatto con B., in una lunga intervista con R. Andreotti, F. De Melis, pubblicata sul supplemento *Alias* de «Il Manifesto», 12 giugno 2004.



Fig. 6. J. Beuys, *Come spiegare i quadri a una lepre morta* (*Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*), Galleria Schmela, Düsseldorf, 1965

si configurava come un nuovo inizio, in cui l'«Impulso-Cristo» 'tramontava' risorgendo nelle forme imprevedibili di una «gaia scienza» sociale. Il 'commiato' di Steiner, infatti, era stato: «io l'ho cercato [*il Cristo*] con i miei mezzi, cercalo tu – soltanto – con i tuoi».

17. Georg Baselitz, nel 1966, dedicava, implicitamente, a Beuys *The New Type* (vi si vede una strana figura che maneggia una cassa

di legno o un pezzo di muro fra una quantità di analoghi reperti o di rovine); e Jörg Immendorff, invece, nel 1965, lo rendeva del tutto riconoscibile in un dipinto, *Beuysland*, ove 'Jupp' appare in un piccolo ovale al centro della tela, circondato da segmenti verticali, col classico cappello, la camicia da lavoro e il panciotto da caccia o da pesca. Già in quel momento, infatti, aveva assunto il modo di vestire (cappello di feltro, camicia e calzoni da lavoro, panciotto e scarponcini) che lo avrebbe reso inconfondibile nel mondo dell'arte; e che egli avrebbe esposto cucendovi su ogni parte una croce. In effetti Immendorff non sbagliava: Beuys era il tramite di un 'centro' «+» da cui la realtà circostante, ridotta a meri tratti di linee, avrebbe potuto assumere nuove forme: era il seme, l'Io plurale di un insieme di attività sorgenti dalla mutazione degli antichi mestieri e da una nuova responsabilità umana verso la terra: «quando gli uomini deriveranno i loro pensieri da sentimenti di responsabilità verso il mondo, pensieri che sostengano la loro anima, allora le forze che risultano da tali pensieri si trasferiranno nelle mani e nella volontà, e ne risulterà lavoro»⁸⁷.

Forse ricordando questo passo di Steiner, Beuys prese così a operare sempre più attraverso la parola onde influire sulle coscienze. Lo fece in vario modo, utilizzando sistematicamente le occasioni che il circuito dell'arte gli metteva a disposizione, in patria e all'estero. Ormai aveva alle spalle l'esperienza di *Fluxus* e le polemiche che ne erano derivate: fino al decennio Settanta rafforzò la sua posizione, il suo orientamento unico e molteplice. Risentiamone il motivo conduttore: «l'evoluzione va dall'arte moderna – cioè dall'arte tradizionale, dato che io considero tradizionale anche l'arte moderna – all'arte antropologica, e in quel contesto si realizza l'arte sociale: l'opera d'arte sociale e la società come opera d'arte, come utopia, la società come opera d'arte per eccellenza, superiore alle singole opere d'arte. Si potrebbe anche chiamarla l'“opera d'arte totale”»⁸⁸.

⁸⁷ Steiner 1981, p. 199.

⁸⁸ Beuys, Ende 1989, p. 24.

18. Senza rinunciare alle sue 'azioni', sviluppate con intimo rigore e con crescente larghezza di riferimenti culturali in vari paesi europei, aveva fondato, nel 1967, il *Partito studentesco tedesco*, poi, a integrazione di questo, nel 1970, l'*Organizzazione dei non-votanti, libero referendum*; ed era entrato di nuovo in collisione con le autorità scolastiche per i modi coi quali conduceva l'attività didattica all'Accademia di Düsseldorf, maturando, su molteplici piani, l'idea di dover trovare una 'terza via' fra capitalismo e comunismo: «sono giunto alla conclusione – diceva – che non c'è altra possibilità per l'uomo di fare qualcosa se non attraverso l'arte»⁸⁹.

Non era infatti l'arte a doversi fare politica ma l'attività politica a doversi fare arte, assumendo una responsabilità 'formativa' diretta nei confronti dell'umanità e del mondo. Beuys perciò, postosi in vario modo in cammino per modificare l'ordine politico esistente nella civiltà occidentale (una nota fotografia del 1971, intitolata *La rivoluzione siamo noi*, lo coglie, col suo ormai classico vestiario e un tascapane a tracolla, nell'atto di fare un passo, in realtà tutt'altro che simbolico, verso l'obiettivo che lo inquadra), negli anni Settanta ampliò il suo raggio d'azione fino agli Stati Uniti, ove, nel 1974, riprendendo l'antico legame col mondo animale, trascorse vari giorni da solo in una stanza della galleria René Block a New York, allestita come una gabbia, a diretto contatto con un coyote non addomesticato. L'azione, intitolata *I Like America and America Likes me*, era stata in realtà concepita per iniziare e finire nella sua casa di Düsseldorf, da cui egli era stato prelevato e a cui fu poi ricondotto con vari mezzi (ambulanza, aeroplano), stando sempre su una barella avvolto in un panno di feltro. Innumerevoli ne erano, inoltre, i particolari, così da dare l'idea di un 'atto' che, pur indeterminato nel senso, si espandeva in ogni direzione spazio-temporale e, in primo luogo, nel pensiero di chi vi aveva assistito. Il fine era di suscitare reazioni che sviluppessero la creatività: si sa che

⁸⁹ De Domizio Durini 1998, p. 38.

un ergastolano, già artista dilettante, appresa la vicenda del coyote, chiese di realizzare una scultura ad essa dedicata⁹⁰.

Tutte le iniziative di Beuys, a partire dalle gallerie o dalle fiere d'arte, miravano infatti a intrecciarsi a vari livelli (compreso quello della pura casualità) con l'attenzione di una 'società' concepita come 'forma-materia' di una continua rivoluzione antropologico-artistica (si ricordi il titolo *La rivoluzione siamo noi*), rivoluzione che veniva promossa, in parallelo, dalle attività della *F.I.U.* (*Free International University*), da Beuys fondata con Heinrich Böll nel 1974, il cui manifesto-statuto recita: «La creatività non è limitata alle persone che praticano una delle forme tradizionali d'arte, e anche nel caso degli artisti la creatività non è ristretta all'esercizio della loro arte. Ognuno di noi ha un potenziale che viene oscurato dalla competitività e dall'aggressione del successo. Riconoscere, esplorare e sviluppare questo potenziale è lo scopo della scuola»⁹¹.

Per questo dopo altri anni di 'azioni' più o meno clamorose, un punto di approdo e insieme di ripartenza si può indicare nel 1977, quando, invitato, come sempre accadeva, a Kassel, Beuys installò, nel contesto di *Documenta VI*, una gigantesca pompa che, azionata da due motori di nave, spingeva un quintale di margarina e due tonnellate di miele in un circuito di tubi posto nello scalone circolare del Fridericianum. Le sostanze di cui si era giovato in piccoli spazi parevano adesso divenire la spirale di un nuovo 'salire': l'equivalente 'caldo' della 'cattedrale', ossia dell'*Imago Templi* «che "scioglie" il nodo e rende liberi per tutti gli spazi al di là»⁹².

⁹⁰ *Ivi*, pp. 47-48.

⁹¹ *Ivi*, p. 46.

⁹² Corbin 1983, p. 267.



Fig. 7. J. Beuys, I cento giorni della *F.I.U.*, Kassel, 1977

Al tempo stesso aveva tenuto per cento giorni, nel giardino del Fridericianum (vicino allo scalone), un confronto col pubblico durante il quale aveva esposto, fra l'altro, il programma di lavoro della *F.I.U.* Aveva inteso così, discutendo delle proposte elaborate per affrontare i problemi della terra e della umanità con una vasta platea internazionale, creare un 'battito eterico' uniforme, – fra parola, coscienza collettiva e natura, – nel quale l'«Impulso-Cristo» si rivelava come una 'circolazione' che si espandeva fra lo spazio dell'arte e la realtà (fig. 7). Quella 'predicazione' interattiva avrebbe infatti dovuto svolgere la funzione di un 'riscaldamento' dei pensieri in termini di coscienza, che 'sciogliesse' tutti i pregiudizi, le partizioni materiali e i 'congegni' del dispositivo economico-militare dello stato planetario, creando nell'«eterico» la condizione di una nuova potenzialità da indirizzare poi, secondo atti specifici, alla 'cura' delle 'ferite' ovunque ravvisabili nell'essere

umano e nel mondo. Questo significava trasformare l'arte nelle 'azioni' d'una democrazia esercitata dagli uomini direttamente sulla loro vita e sull'ambiente. Una nuova coscienza planetaria avrebbe dovuto, insomma, 'prendere in braccio' l'umanità e la terra come egli aveva preso in braccio la lepre morta: finché l'arte, ossia «la rosa della democrazia diretta» (fig. 8), sarebbe 'ri-sorta' dalle rovine del mondo e dalle violenze inferte alla natura. Piace così ricordare il rapporto fra il pianoforte a coda interamente ricoperto di feltro e segnato da croci rosse, esposto nel 1966 a Düsseldorf, e il *Pianoforte della rivoluzione*, presentato invece nel 1969 a Mönchengladbach, dal quale fuoriesce una grande quantità di rose rosse: omaggio a Rosa Luxemburg, – detta «Rosa la rossa», – la socialista libertaria polacca trucidata dai «corpi franchi» a Berlino nel 1919 (fig. 9).

19. Tutto questo era alla base dell'idea dell'arte come «scultura sociale», cui si congiungeva il principio, più volte in seguito ripetuto, che «ogni uomo è un artista»⁹³, principio che era da intendersi non nel senso che ogni uomo avesse la capacità di essere un pittore o uno scultore come tradizionalmente si intende, ma che ogni uomo, poiché dotato antropologicamente di creatività, avrebbe potuto esercitarla svolgendo qualsiasi lavoro. Anche la scienza e l'economia avrebbero dovuto essere 'sciolte e riformate' da una nuova coscienza delle rispettive responsabilità dell'epoca. E, per mostrare che non si trattava di un sogno Beuys passò, ancora una volta, non 'dalle parole ai fatti', ma ai fatti come esito inevitabile o destino di parole giustamente dette. Nel 1982, dopo essere già altre volte intervenuto in «difesa della natura» (si era opposto coi suoi studenti al taglio di boschi in aree destinate a ospitare nuove costruzioni)⁹⁴, aveva creato, in occa-

⁹³ La questione è stata discussa nel 1985 in un dibattito con Michael Ende che è forse il documento più articolato e completo del pensiero e della personalità di B.; cfr. Beuys, Ende 1989, pp. 199 sgg.

⁹⁴ Le iniziative di B. in ambito ecologico sono documentate in De Domizio Durini 1996 e 2007.

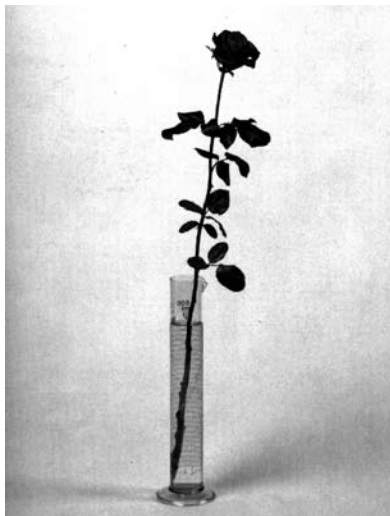


Fig. 8. J. Beuys, *Rosa per la democrazia diretta* (*Rose für direkte Demokratie*), 1973

Fig. 9. J. Beuys, *Pianoforte della rivoluzione* (*Revolutionsklavier*), 1969

sione di *Documenta VII*, un gruppo d'azione per piantare 7000 querce lungo il corso del fiume Elba e contribuire così al risanamento ecologico del territorio di Amburgo. Era un'opera titanica (proprio da questo genere d'iniziative prese vita, nella Repubblica federale, il Partito dei Verdi), alla quale fecero seguito progetti ancora più ambiziosi, che miravano per esempio a coinvolgere il Tibet come luogo d'incontro spirituale fra Occidente e Oriente⁹⁵. Ma, per quanto il suo margine d'azione si estendesse, Beuys, in realtà, non cessava di attenersi alla propria vicenda personale, come se, in fondo, tutto fosse destinato non a tornare là dove era cominciato, ma a produrre un modificarsi delle memorie e degli amori giovanili, rivelando in essi, attraverso la 'solarità' comunitaria dell'Io, un nuovo irradiarsi di senso e una diversa possibilità di realizzazione nell'«età del Dio-Figlio».

20. Nel 1971 aveva allestito una mostra a Eindhoven, in Olanda⁹⁶, nella quale esponeva una quantità di oggetti che gli erano appartenuti fin dalla infanzia (un letto, un lampadario, delle suppellettili, ecc.); e lo stesso metodo aveva scelto per realizzare 'vetrine', esposte poi in varie occasioni, designate solo con le date: «1949-82», «1964-78», «1956-75»⁹⁷. Vi si ritrovano, allineati, una brocca, un bacile, una vanga, una boccetta, un crocifisso, un po' di paglia o di cera, un piccolo disegno, ossia le *Wegmarken*, i 'segnavia', attraverso i quali, in duttile accordo con l'«Impulso-Cristo», aveva trasformato il proprio ego in un 'Io-comunità'.

E così, riandando col pensiero alla lepre morta, al pianoforte, al coyote, al miele e al bosco (che aveva ripiantato) non si può far a meno di avvertire che tutto era nato, a Kleve, dal fatto che: «I mestieri antichi portavano [...] a un contatto stretto con la natura, per cui il contadino apprendeva intimamente, nei muscoli

⁹⁵ Id. 1998, pp. 57-58.

⁹⁶ *Ivi*, p. 39.

⁹⁷ Per queste opere e documenti fotografici di B. negli anni Settanta-Ottanta, cfr. Rosenthal 2005 (il volume contiene anche una bibliografia degli articoli, dei saggi e delle monografie dedicati a B. fino al 2003, a cura di V. Schmuckli).

stremati, di una terra svangata, fragrante e gravida, il cacciatore si espandeva nel bosco con occhi orecchie e naso, carpiva i fremiti del cane, si trasfondeva in sussurri lontani»⁹⁸. Tutto era già stato scritto, ma proprio per questo tutto si poteva riscrivere, 'predicando' un'aperta coscienza collettiva dell'arte. La tradizione del «Mistero solare», passato attraverso Apollo delfico, il Cristo, il Cigno dei Rosa-Croce e la sua sparizione, 'tramontava' nelle parole dette e ascoltate in comune e subito risorgeva da esse a illuminare ogni cosa e ogni pensiero.

Quando Beuys morì, nel 1986, aveva da alcuni anni avviato in Italia, a Bolognano, in Abruzzo, un progetto nel quale non si fatica a vedere una sorta di 'ritorno a Kleve' e alle antiche forme del lavoro agricolo e artigianale, concepite però a rovescio. Se quelle un tempo erano state il prodotto di una tradizione, ora una nuova tradizione doveva nascere da esse, unendosi, nell'«Io-comunità», alle mutate esigenze degli uomini e della terra⁹⁹. Questa fu l'ultima 'Parolazione' di 'Jupp': la 'Rosa' nata, al centro dei punti cardinali «+», da un piccolo borgo italiano. Segno corposo e scorza terrestre di trame sottili: estrema ricapitolazione di una vita e di un'arte ancora oggi, in noi e fra noi, in metamorfosi: «La tessente essenza della luce / irraggia da uomo a uomo / a riempire di verità tutti i mondi. / La benedizione dell'amore scalda / l'anima con l'anima / a dare beatitudine a tutti i mondi. / E gli annunciatori dello spirito sposano / le opere benedette degli uomini / alle mete universali»¹⁰⁰.

⁹⁸ Zolla 1999, p. 5.

⁹⁹ De Domizio Durini 1998, pp. 60-66.

¹⁰⁰ Steiner 1998b, p. 32.

Bibliografia

- Arenson, Adolf
 1961 *Leitfaden durch 50 Vortragszyklen Rudolf Steiners*, Stuttgart, Verlag Freies Geistesleben.
- Bachofen, Johann J.
 1989 *Il simbolismo funerario degli antichi*, Napoli, Guida.
- Beuys*, Joseph
 (cataloghi di mostre che non indicano il nome del curatore, ma sono indicati a cura delle istituzioni organizzatrici).
 1969 *Joseph Beuys, Werke aus der Sammlung Karl Ströber*, Basel, Kunstmuseum Basel.
 1974 *Joseph Beuys: The Secret Book for a Secret Person in Ireland*, Oxford, Museum of Modern Art.
 1981 *Joseph Beuys: Arbeiten aus Münchener Sammlungen*, München, Städtische Galerie im Lembach-Haus.
- Beuys, Joseph, Ende, Michael
 1989 *Arte e politica, una discussione*, Parma, Guanda.
- Block, René
 1982 *Eine kleine Geschichte von Fluxus in 3 Teilen*, Wiesbaden, Arlekin Art.
- Bonaiuti, Vincenzo
 1987 *La Gnosi cristiana*, Roma, Atanòr.
- Brockhaus, Christoph (a cura di)
 1986 *Reden zur Verleihung des Wilhelm-Lehmbruck-Preises der Stadt Duisburg 1986 an Joseph Beuys*, Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg.
- Calvesi, Maurizio
 1975 *Duchamp invisibile*, Roma, Officina Edizioni.
- Collotti, Enzo
 1968 *Storia delle due Germanie*, Torino, Einaudi.
- Contini, Gianfranco
 1987 *Alcune poesie di Hölderlin*, Torino, Einaudi.
- Corbin, Henry
 1983 *L'immagine del Tempio*, Torino, Boringhieri.
 1988a *Corpo spirituale e Terra celeste*, Milano, Adelphi.

- 1988b *L'uomo di luce nel sufismo iraniano*, Roma. Edizioni Mediterranee.
- 1993 *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabî*, Paris, Aubier.
- Corsato, Celstino, Cuniberto, Flavio, Grossato, Alessandro (a cura di), Lacerenza, Giancarlo, Laras, Giuseppe, Saccone, Carlo
 2004 *Elia e al Khidr, L'archetipo del maestro invisibile*, Milano, Medusa.
- Craveri, Marcello
 1969 *Vangeli apocrifi*, Torino, Einaudi.
- De Domizio Durini, Lucrezia
 1998 *Il cappello di Feltro*, Milano, Charta.
 1996 *Joseph Beuys, difesa della natura (Diary of Seychelles)*, Milano, Charta.
 2007 *Difesa della natura, The Living Sculpture, Kassel 1977, Venice 2007, a tribute to Harald Szeemann*, Milano, Silvana Editoriale.
- De Micheli, Mario
 1978 *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli.
- Donà, Massimo
 2004 *Joseph Beuys, la vera mimesi*, Milano, Silvana Editoriale.
- Dorfles, Gillo
 1976 *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Milano, Feltrinelli.
- Duchamp, Marcel
 1993 *Scritti*, a cura di E. Grazioli, Milano, Marcos y Marcos.
- Evola, Julius
 1968 *Lo Yoga della potenza*, Roma, Edizioni Mediterranee.
- Festugière, André-Jean
 1991 *Ermetismo e mistica pagana*, Genova, il Melangolo.
- Feuerbach, Ludwig
 1994 *La filosofia dell'avvenire*, a cura di L. Casini, Bari, Laterza.
- Goethe, Johann W.
 1982 *Faust*, a cura di F. Fortini, Milano, Mondadori.
 1992 *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di S. Zecchi, Torino, Bollati Boringhieri.
 1999 *I Segreti e la Massoneria*, a cura di M. Freschi, The Hague, Semar, (NL).

Guénon, René

1997 *L'uomo e il suo divenire secondo il Vêdânta*, Milano, Adelphi.

1987 *Forme tradizionali e cicli cosmici*, Roma, Edizioni Mediterranee.

Heidegger, Martin

1968 *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia.

Hendricks, John

1988 *Fluxus Codex; with an Introduction by R. Pincus-Witten*, Detroit-New York, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit; in association with H. N. Abrams, Inc., Publishers.

Hofmann, Werner

1962 *La scultura del XX secolo*, Bologna, Cappelli.

Jünger, Ernst

1997 *Foglie e pietre*, Milano, Adelphi.

Jung, Carl G.

1982 *Opere*, a cura di L. Aurigemma, Vol. IX**, *Aion, ricerche sul simbolismo del Sé*, Torino, Bollati Boringhieri.

1986 *Opere*, a cura di L. Aurigemma, Vol. X**, *Dopo la catastrofe*, Torino, Bollati Boringhieri.

2002 *Opere*, a cura di L. Aurigemma, Vol. V, *Simboli della trasformazione*, Torino, Bollati Boringhieri.

2003 *La dimensione psichica*, a cura di L. Aurigemma, Torino, Bollati Boringhieri.

Keyserling, Hermann

2005 *La filosofia come arte*, a cura di R. Cresti, Macerata, Mirionima.

Lamberti, Olga

2004 *La magia di Rauschenberg*, Bologna, Hermatena Edizioni.

Löwith, Karl

1982 *Da Hegel a Nietzsche*, Torino, Einaudi.

Mai, Barnaba

2001 *Heimat: La cultura tedesca contemporanea*, Roma, Carocci.

Moisio, Francesco

2002 *Goethe: la natura e le sue forme*, Milano, Mimesis.

Nietzsche, Friedrich

1982 *Così parlò Zarathustra*, a cura di G. Colli, M. Montinari, Milano, Adelphi.

- Nigro Covre, Jolanda
1998 *L'arte tedesca del Novecento*, Roma, Carocci.
- Novalis (Friedrich von Hardenberg)
2002 *La Cristianità o Europa*, Milano, Bompiani.
- Platone,
1964 *Dialoghi*, a cura di E. Turolla, Vol. I, Milano, Rizzoli.
- Plutarco,
1983 *Dialoghi delfici*, a cura di D. Del Corno, Milano, Adelphi.
- Puech, Henri-Charles
1985 *Sulle tracce della Gnosi*, Milano, Adelphi.
- Rilke, Rainer M.
1929 *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, a cura di V. Errante, Milano, Edizioni Alpes.
1994a *Poesie I (1895-1908)*, a cura di G. Baioni, Torino, Einaudi-Gallimard.
1994b *Poesie II (1908-1926)*, a cura di G. Baioni, Torino, Einaudi-Gallimard.
- Rosenthal, Mark
2005 *Joseph Beuys, Actions, Vitrines, Environments*, London, Tate Modern.
- Rudolph, Kurt
2000 *La gnosi*, Brescia, Paideia Editrice.
- Sebald, Winfried G.
2005 *Storia naturale della distruzione*, Milano, Adelphi.
- Simmel, Georg
1985 *Il volto e il ritratto*, Bologna, il Mulino.
- Steiner, Rudolf
1974 *Saggi filosofici (1923)*, Milano, Editrice Antroposofica.
1977 *Contributi alla conoscenza del Mistero del Golgota (1917)*, Milano, Editrice Antroposofica.
1981 *La missione di Michele (1919)* Milano, Editrice Antroposofica.
1988a *Il Cristianesimo come fatto mistico (1902)*, Milano, Editrice Antroposofica.
1988b *Le opere scientifiche di Goethe (1882-1897)*, Genova, F.lli Melita Editori.
1991 *La concezione goethiana del mondo (1897)*, Roma, Tilopa.

- 1996a *Cultura e Antroposofia* (1922), Milano, Editrice Antroposofica.
- 1996b *Il mistero solare* (1922), Milano, Editrice Antroposofica.
- 1998a *Arte e conoscenza dell'arte* (1888-1921) Milano, Editrice Antroposofica.
- 1998b *Il Mistero della ferita* (1914), Milano, Editrice Antroposofica.
- 1998c *Scienza occulta* (1907), Milano, Editrice Antroposofica.
- 1999a *Cosmosofia – I* (1921), Milano, Editrice Antroposofica.
- 1999b «*E l'edificio divenne uomo*», *verso un nuovo stile architettonico* (1911-1924), Milano, Editrice Antroposofica.
- 2003 *La filosofia della libertà* (1894), Milano, Editrice Antroposofica.
- 2006 *Le api* (1923), Milano, Editrice Antroposofica.
- 2008 *L'Impulso-Cristo nel Faust di Goethe* (1910-1915), Milano, Editrice Antroposofica.
- Yates, Frances A.
- 1976 *L'illuminismo dei Rosa-Croce*, Torino, Einaudi.
- 1998 *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Bari, Laterza.
- 2002 *Cabbala e occultismo nell'Inghilterra elisabettiana*, Torino, Einaudi.
- Wachsmuth, Günther
- 1924 *Le forze plasmatrici eteriche*, Roma, Atanòr.
- Zolla, Elémire
- 1999 *La filosofia perenne*, Milano, Mondadori.
- 1995 *Le tre vie*, Milano, Adelphi.
- Zumdick, Wolfgang
- 2005 *Rudolf Steiner und die Künstler*, Dornach (CH), Pforte Verlag.