

Morphology and Modernism.
Reflections on the Photographic Aesthetics of Karl Blossfeldt and László
Moholy-Nagy.

Alberto Giacomelli
alberto.giacomelli@unipd.it

The article aims to shed light on the peculiar relationship between Blossfeldt's photographic aesthetics and that of Moholy-Nagy in a novel way. I intended to show, starting with the essay "Short History of Photography" and the review "News about flowers" by Walter Benjamin, the peculiar character of Blossfeldt's photographs collected in his book *Urformen der Kunst* (1928). What emerges from this photo-collection is first and foremost a fundamental ontological difference between photo-graphs and pictorial chrome-graphs, which I have developed through comparison with Gadamer's reflection on the portrait. I then showed the profound affinity of Blossfeldt's photography with Riegl's reflection on ornamentation, Goethean morphology and Klee's painting. Despite the apparent proximity of Blossfeldt's work to traditional photography and the so-called *Neue Sachlichkeit*, I have argued, in the last part of the contribution, the affinity of this work to certain aspects of Moholy-Nagy's *Neue Sehen*. Like Moholy-Nagy, Blossfeldt intends to implement the perceptual possibilities of the human being, giving him access to a new "optical unconscious".

Keywords: photography, morphology, unconscious, light

Morfologia e Modernismo.

Riflessioni sull'estetica fotografica di Karl Blossfeldt e László Moholy-Nagy

Alberto Giacomelli
alberto.giacomelli@unipd.it

1. Le ragioni di un raffronto.

Nel saggio *Breve storia della fotografia* (1931), Walter Benjamin si pone in termini radicalmente critici nei confronti del «concetto filisteo di *arte*, al quale è estranea qualsiasi considerazione tecnica»¹: alla nascita della fotografia corrisponde pertanto «la comparsa provocatoria di una nuova tecnica», che si oppone al «concetto feticistico e radicalmente antitecnico dell'arte»². Da questo punto di vista Benjamin condivide la visione di László Moholy-Nagy, il quale, nel suo libro *Pittura, fotografia, film* (1925, 1927), riconosce nel *medium* fotografico (e cinematografico), la forma espressiva più coerente per approcciare il mondo moderno in termini emancipati da qualsiasi tendenza antiquaria, passatista, «auratica», magico-simbolica e sacrale. Se l'«aura» è «la traccia-impronta di un *hic et nunc*»³, propria di ciò che riluce nella sua irripetibile unicità, la modernità necessita di una coerente «Nuova Visione» e di «un nuovo sguardo sulla realtà» che siano «all'altezza delle sollecitazioni sensoriali provenienti da un ambiente sempre più trasformato dalla tecnologia»⁴. Non si tratta più, dunque, di «seguire placidamente, in un mezzogiorno d'estate, una catena di monti all'orizzonte oppure un ramo che getta la sua ombra sull'osservatore, fino a quando l'attimo, o l'ora, partecipino

¹ W. Benjamin, *Breve storia della fotografia* (1931), tr. it. di E. Filippini, in *Opere complete di Walter Benjamin* [OCWB], vol. VI (*Scritti 1930-1931*) a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it a cura di E. Ganni, con la coll. di H. Riediger, Einaudi, Torino 2002, p. 477.

² *Ibidem*.

³ Cfr. A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, p. 211.

⁴ A. Somaini, *Fotografia, cinema e montaggio. La "nuova visione" di László Moholy-Nagy*, in L. Moholy-Nagy, *Pittura, fotografia* (1927), a cura di A. Somaini, tr. di B. Reichlin, Einaudi, Torino 2010, p. IX.

della loro apparizione»⁵, ma piuttosto di comprendere – in termini affatto anti-empatici, anti-simbolici e dunque anti-auratici – che «la tecnica è l’ovvio battistrada», e che «l’analfabeta del futuro non sarà chi non sa scrivere, ma chi non conosce la fotografia»⁶. Questa celebre frase di Moholy-Nagy verrà ripresa da Benjamin sia nel saggio *Novità sui fiori* (1928) sia in *Breve storia della fotografia* (1931)⁷.

Lo scritto *Novità sui fiori* rappresenta il primo testo benjaminiano esplicitamente dedicato al tema della fotografia: si tratta della recensione del volume coevo *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder (Forme originarie dell’arte. Immagini fotografiche di piante)*, scritto dal docente e scultore presso le Vereinigte Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst di Berlino Karl Blossfeldt. Ciò che si cercherà di mettere in luce in questo contributo, a partire dalla breve recensione benjaminiana, è il ruolo peculiare della fotografia “morfologica” di Blossfeldt e la sua relazione con la *Neue photographie* sviluppata da Moholy-Nagy all’interno del *Bauhaus*. Tale raffronto risulta particolarmente rilevante ai fini di evidenziare – attraverso il medium fotografico – il carattere polare e ancipite del Modernismo, che si rivela non solo un movimento estetico votato alla “tecnica” nei termini di razionalismo, funzionalismo, riproducibilità e pragmatismo, bensì una rivoluzione dell’esperienza sensibile che ha a che vedere anche con la surrealtà del sogno, con l’attenzione al dettaglio micrologico, con la distorsione della mimesi naturale e con la teoria goethiana del «fenomeno originario». Individuare punti di contatto e differenze tra il linguaggio fotografico di Blossfeldt e quello di Moholy-Nagy significa ricostruire storiograficamente una fase particolarmente significativa della storia dell’estetica tedesca a cavallo tra gli anni Venti e Trenta del secolo scorso, ma anche – e soprattutto – proporre una riflessione sull’ontologia propria dell’immagine fotografica analogica. Attraverso linguaggi differenti, Blossfeldt e Moholy-Nagy condividono una concezione fondamentalmente anti-realistica e anti-pittorica della fotografia, segnando una cesura fondamentale tra l’ontologia del ritratto e quella della fotografia: come si mostrerà, difatti, la foto-grafia, intesa come scrittura

⁵ W. Benjamin, *Breve storia della fotografia*, cit., p. 485.

⁶ L. Moholy-Nagy, commento senza titolo all’articolo di E. Kallái *Malerei und Photographie*, in «i10», 1927, ripreso in inglese in *A New Instrument of Vision*, in “Telehor”, 1936, nn. 1-2. Cfr. L. Moholy-Nagy, *Un nuovo strumento per la visione*, in G. Rondolino (a cura di), *László Moholy-Nagy. Pittura, fotografia, film*, Martano, Torino 1975, pp. 127-131. Cfr. A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Aura e choc*, cit., p. 221.

⁷ Cfr. W. Benjamin, *Novità sui fiori*, tr. di G. Carchia in OCWB, vol. III (*Scritti 1928-1929*), a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2010, p. 174; *Id.*, *Breve storia della fotografia*, cit., p. 491.

della luce nel senso soggettivo del genitivo, risponde a leggi affatto diverse da quelle dell'acromo-grafia pittorica. Tali considerazioni coinvolgono evidentemente plessi decisivi per la riflessione estetica *tout court*: il rapporto tra realtà e immagine, tra mondo e sua rappresentazione, nonché tra arte, natura e tecnica.

«Povero soltanto di parole»⁸, il libro di Blossfeldt si compone di centoventi tavole fotografiche – o meglio di stampe ai sali d'argento – che immortalano ingrandimenti di piante, germogli e infiorescenze. Si tratta dunque di un'indagine che si articola sulla soglia liquida tra forma naturale e artistica, tra regno botanico e ornamento. L'opera di Moholy-Nagy abbandona invece il regno del naturale e dell'organico e ha a che fare con il tentativo, da parte della fotografia, di cercare una «verità ottica» nuova e sperimentale, in sintonia e sincronia con le trasformazioni e le innovazioni della tecnica. In entrambi i casi la funzione del colore non sembra avere un ruolo dirimente, e tuttavia i giochi chiaroscurali di queste rispettive esperienze fotografiche hanno a che vedere con una «configurazione della luce» (*Licht Gestaltung*), che permette l'esplorazione di nuovi mondi e di un «inconscio ottico» inedito. L'operazione fotografica blossfeldtiana, per Benjamin, ha il pregio decisivo di modificare il nostro «inventario percettivo» (*Wahrnehmungsinventar*), e di riconfigurare la nostra immagine del mondo (*Weltbild*)⁹. Nell'esaltare la potenza sperimentale delle *Urformen der Kunst*, Benjamin sembra pertanto evidenziare una sintonia tra l'operazione “morfologica” blossfeldtiana e «il pioniere della nuova fotografia» Moholy-Nagy, secondo il quale «i confini della fotografia non sono prevedibili. Qui tutto è ancora così nuovo che lo stesso cercare porta già a risultati creativi»¹⁰.

L'accostamento Blossfeldt-Moholy-Nagy, del resto, non risulta arbitrario se si tiene presente che quest'ultimo invitò personalmente Blossfeldt alla grande mostra *Film und foto* (FiFo) che si tenne a Stoccarda tra il 18 maggio e il 7 luglio 1929, dimostrando così di considerare la sua estetica fotografica in linea con le idee di fondo veicolate nei vari spazi espositivi¹¹. In questa decisiva manifestazione di cultura visuale l'obiettivo dell'organizzatore Gustav Stotz e del curatore del padiglione introduttivo (*Raum I*)

⁸ W. Benjamin, *Novità sui fiori*, cit., p. 174.

⁹ Cfr. *Ibidem*.

¹⁰ L. Moholy-Nagy, *Un nuovo strumento per la visione*, in G. Rondolino (a cura di), *László Moholy-Nagy. Pittura, fotografia, film*, cit., p. 127. Cfr. W. Benjamin, *Novità sui fiori*, cit., p. 174.

¹¹ La mostra venne preceduta, nel 1928, dalle esposizioni fotografiche *Pressa* e *Neue Photographie* e seguita, nel 1931, da *Fotomontage*. Cfr. A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Aura e choc*, cit., p. 205.

Mohly-Nagy, dedicato alla ricostruzione della storia della fotografia e al suo ruolo nella società, fu quello di un completo abbandono della cosiddetta «fotografia artistica» in favore di una visione inedita del mondo orientata nei termini di una sinergia tra fotografia, montaggio cinematografico, arti plastiche, pubblicità, innovazione scientifica e rinnovamento politico-sociale¹². Come si vede, il focus della mostra è perfettamente coerente con la critica di Benjamin all'arte "auratica": «Nuova Visione» (*neue Sehen*), «Nuova Oggettività» (*neue Sachlichkeit*) e «Nuova Ottica» (*neue Optik*) sono le parole d'ordine moderniste che animano l'esposizione di Stoccarda, significativamente promossa dal Werkbund tedesco¹³. Erede dello Jugendstil, il Deutscher Werkbund (la «Lega tedesca degli artigiani»), venne costituito a Monaco nel 1907 da urbanisti, artisti e industriali su iniziativa dell'architetto Hermann Muthesius dell'imprenditore Karl Schmidt e del pastore protestante e politico liberale Friedrich Naumann¹⁴. Collocandosi in qualche misura tra lo spirito radicalmente distruttivo e dissacrante dell'avanguardia e la poetica naif dell'Art nouveau, il Werkbund «perseguiva il giusto equilibrio tra finalità economiche, artistiche e morali, vale a dire la conciliazione tra capitalismo e cultura»¹⁵. Questa tensione tra la magia seduttiva del "bello" e la funzionalità pragmatica dell'"utile" è evidentemente a fondamento del concetto stesso di design¹⁶, che verrà fecondamente sviluppato e declinato in termini pratici presso la celebre scuola del *Bauhaus*, che ha nel Werkbund la sua radice programmatica.

Proprio presso il *Bauhaus* di Dessau, che vede Moholy-Nagy come protagonista e *Formmeister* a partire dal suo avvicendamento a Johannes Itten nel 1923¹⁷, Blossfeldt espone le sue fotografie nel 1929.

¹² Se la mostra *FiFo* del 1929 contribuisce alla diffusione su larga scala dell'opera fotografica di Blossfeldt, la scoperta dei suoi scatti avviene probabilmente ad opera dell'ex banchiere, collezionista e gallerista Karl Nierendorf, che li nota tra i corridoi delle scuole dove Blossfeldt insegnava. Cultore dell'estetica della "Nuova Oggettività" e attivo sulla scena dell'arte contemporanea di Berlino e di Colonia, Nierendorf organizza per Blossfeldt una prima mostra nell'aprile del 1926, installando le sue fotografie tra sculture provenienti dall'Africa e dalla Nuova Guinea.

¹³ Cfr. K. Steinorth (a cura di), *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto 1929*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1979.

¹⁴ Cfr. A. D'Auria, *Architettura della transizione: il Werkbund tedesco*, Marsilio, Venezia 2017, pp. 7 ss.

¹⁵ Cfr. M. Droste, *Bauhaus 1919-1933. Riforma e avanguardia*, Taschen, Köln 2015, p. 9.

¹⁶ E. Castelnuovo (a cura di), *Storia del disegno industriale. 1919-1990. Il dominio del design*, Electa, Milano 1991, p. 89.

¹⁷ Cfr. A. Giacomelli, *Estasi e geometria. Benjamin e le anime del Modernismo tedesco tra Espressionismo e Bauhaus*, in "Estetica. Studi e ricerche", 1, 2022, pp. 217-219.

2. Ontologia dell'immagine pittorica e analogica. Alcune riflessioni a partire da Benjamin e Gadamer

Come rileva opportunamente Elena Canadelli, quello di Blossfeldt, è un vero e proprio «atlante delle forme originarie dell'arte», che si pone in una sorta di continuità-discontinua rispetto alla «tradizione degli erbari, delle *Wunderkammern* e dei manuali ottocenteschi di decorazione»¹⁸. Apparentemente legato alla prassi passatista dell'imbalsamazione di reperti organici, ovvero di «modellazione di piante dal vero»¹⁹, l'autore delle *Urformen der Kunst* – come ben compresero Benjamin e Moholy-Nagy – non può affatto essere considerato un mero prosecutore di una tradizione di catalogazione scientifico-conservativa, né di un'ontologia pittorica attraverso il mezzo fotografico. Se così fosse, nessuna continuità o affinità elettiva si potrebbe cogliere tra Blossfeldt, Moholy-Nagy e Benjamin.

Al fine di individuare lo specifico statuto ontologico della prassi fotografica analogica, in *Breve storia della fotografia* Benjamin ricostruisce la nascita della fotografia preindustriale: attraverso l'opera di David Octavius Hill, di Julia Margaret Cameron, di Nadar, di Oscar Gustave Rejlander, Henry Peach Robinson, Alfred Stieglitz e di molti altri emergono le varie declinazioni del cosiddetto «pittorialismo fotografico», che, nella seconda metà del XIX secolo, aveva inteso “elevare” la fotografia equiparandola alla pittura. Intesa “pittoricamente”, la fotografia non farebbe altro che sostituirsi ai quadri di paesaggio e ai ritratti: «Già verso il 1840 moltissimi tra gli innumerevoli pittori di miniature diventarono fotografi professionisti [...]»²⁰. Una fotografia di questo tipo – basti pensare al celebre dagherrotipo di Friedrich Schelling realizzato nel 1848 da Hermann Biow – vuole fare le veci del ritratto, ma proprio per questo motivo non riesce, per Benjamin, «a disinfettare l'atmosfera stantia che la ritrattistica del periodo della decadenza aveva diffuso»²¹. La fotografia resta cioè

¹⁸ E. Canadelli, *Icone organiche. Estetica della natura in Karl Blossfeldt e Ernst Haeckel*, Mimesis, Milano-Udine 2006, p. 9. Lo studio di Canadelli, che mette efficacemente in luce un confronto fecondo in tema di morfologia tra la fotografia di Blossfeldt e le litografie colorate Haeckel, appare ad oggi uno dei lavori più completi sull'argomento in Italia. Come si è anticipato, si cercherà, in questo contributo, di sviluppare in altre direzioni la riflessione su Blossfeldt, nell'auspicio di integrare proficuamente quanto già emerso nella precedente letteratura.

¹⁹ Cfr. G.L. Tusini, *Una flora per tutte le stagioni nelle fotografie di Karl Blossfeldt*, in “DecArt. Rivista di arti decorative”, 10, 2009, p. 61.

²⁰ W. Benjamin, *Breve storia della fotografia*, cit., pp. 481-482.

²¹ *Ivi*, p. 485.

aggrappata a un'ontologia, a un modo d'essere dell'immagine, del tutto incoerente con il suo *medium* tecnico: «La natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa da quella che parla all'occhio»²². Riferendosi alle fotografie parigine di Atget, Benjamin sottolinea la loro capacità di precorrere l'avanguardia surrealista, e dunque di rivoltarsi «contro il suono esotico, pomposo, romantico dei nomi di città»²³, in altri termini, ciò che emerge da questa particolare forma espressiva è esattamente la dinamica di emancipazione dall'«aura» della ritrattistica tradizionale. «Atget», osserva Benjamin, «ripulisce questa atmosfera, anzi la disinfetta: introduce quella liberazione dell'oggetto dall'aura che costituisce il merito indiscutibile della più recente scuola fotografica»²⁴.

«Il quadro dipinto per l'esposizione o per la galleria», scrive Gadamer nella sezione di *Verità e metodo* dedicata all'ontologia dell'opera d'arte, è perfettamente consonante con la «teoria dell'ispirazione così come è formulata nella estetica del genio»²⁵. Il modo d'essere del quadro, ossia la sua struttura ontologica, inerisce – quantomeno a partire dal Rinascimento – alla nozione di «immagine sovrana» (*Bildhoheit*)²⁶. La ritrattistica rinascimentale, intesa come «quadro-immagine» (*Bild*), inaugura pertanto un peculiare rapporto con l'originale (*Ur-bild*) e con la copia (*Ab-bild*). L'immagine, vale a dire, non è mera copia, ripetizione e duplicazione dell'originale: «nel gioco della rappresentazione» essa «non sta accanto al mondo reale come una copia, ma è questo stesso mondo reale in una più intensa verità del suo essere»²⁷. La *mimesis* del volto nel ritratto, pertanto, non costituisce affatto – in termini platonici – una copia come *diminutio* ontologica rispetto all'originale, ma, al contrario, evoca un *surplus* di essere rispetto al modello. Nella rappresentazione la presenza del rappresentato è in qualche misura più vera del vero: il quadro, perciò, non è copia né imitazione né riproduzione né ancora ripetizione speculare, bensì immagine in quanto luogo di un riconoscimento: nel ritratto la mia individualità, la mia *essenza* viene illuminata in maniera particolarmente eloquente. Da questo punto di vista, come rileva Giovanni Gurisatti, l'essenza ontologica del ritratto è riassumibile in tre punti: «1) l'immagine non è copia dell'essere

²² *Ivi*, p. 479.

²³ *Ivi*, p. 485.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ H.G. Gadamer, *Verità e metodo* (1960), tr. it. a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983, pp. 168-169.

²⁶ *Ivi*, p. 169.

²⁷ H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, p. 171.

raffigurato, però ha una comunione ontologica con il raffigurato; 2) l'immagine apporta una crescita nell'essere del raffigurato; 3) l'immagine fa sì che ciò che essa rappresenta sia davvero completamente ciò che è»²⁸. Riferendosi alle foto-tessera o ai cataloghi commerciali Gadamer mostra come questi abbiano invece la sola funzione «di riproduzione che non vuol essere altro che la ripetizione di qualcosa che ha la sua funzione unicamente nell'identificazione dell'originale»²⁹. Scrive Gurisatti: «La mera copia fotografica realistica, fisiologica, anatomica della faccia-buccia somatico-empirica del raffigurato, e la foto stessa a carattere segnaletico, l'istantanea, sono, nel loro assoluto verismo documentario, senz'altro meno “vere” del ritratto»³⁰.

Se la fotografia che persegue un'ontologia pittorica manca il suo *proprium* espressivo, essa, come evidenzia Benjamin in relazione ad Atget, deve comunicare qualcosa di radicalmente diverso: deve puntare a «spogliare l'oggetto della sua guaina», deve trascurare «le grandi vedute e i cosiddetti simboli rivelatori»³¹, deve preparare «quella provvidenziale estraniamento tra il mondo circostante e l'uomo, che sarà il risultato della fotografia surrealista. Essa libera il campo per l'occhio politicamente educato, un campo in cui tutte le intimità scompaiono a favore del rischiaramento del particolare»³².

3. Blossfeldt e Meurer. Tecnica, magia e ornamento

Ebbene, questo surrealista «rischiaramento del particolare», privo di qualsiasi intenzionalità mimetico-pittorica, ovvero «auratica», è ciò che Benjamin riconosce nella fotografia di Blossfeldt: essa non riproduce in maniera piattamente integrale e anonima il volto umano come fa la foto-tessera, né ne implementa l'«aura» espressiva come fa il ritratto, piuttosto rivela un «inconscio ottico, così come la psicoanalisi fa con l'inconscio istintivo»³³. La fotografia di Blossfeldt elabora cioè un nuovo e *autonomo* linguaggio nel momento in cui abbandona il «paesaggio carico di emozioni» e il

²⁸ G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico*, Quodlibet, Macerata 2006, p. 244. Specificamente in relazione al rapporto tra ontologia pittorica, analogica e digitale cfr. *Id.*, *Il delitto imperfetto. Strategie dell'immagine tra analogico e digitale*, in “Scenari”, 10, 2019, pp. 330-352.

²⁹ H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 172.

³⁰ G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico*, cit., p. 242.

³¹ W. Benjamin, *Breve storia della fotografia*, cit., p. 486.

³² *Ibidem*.

³³ *Ivi*, p. 479.

«ritratto tutto spiritualizzato» per concentrarsi su ciò che è generalmente precluso alla vista. La sua fotografia

dischiude gli aspetti fisiognomici di mondi di immagini che abitano il microscopico, avvertibili ma dissimulati abbastanza per trovare un nascondiglio nei sogni a occhi aperti [...]. Così, con le sue straordinarie fotografie di piante, Blossfeldt ha reperito in certi steli nervati le forme di certe colonne arcaiche, nella forma di certe felci il bastone pastorale, nella gemma del castagno e dell'acero (ingrandita dieci volte) certi alberi totemici, nel cardo dei lanaioli la crociera gotica³⁴.

Tecnica e magia, pertanto, si fondono nella fotografia di Blossfeldt, riducendo il loro iato a semplice «variabile storica»³⁵. Una affinità profonda si può cogliere nei suoi scatti, «incentrati su una natura vegetale innalzata a pura forma»³⁶, tra la morfologia goethiana, la pittura di Klee, la *Neue Sachlichkeit* tedesca degli anni Venti e la riflessione di Riegl sull'ornamento. Quando le fotografie di Blossfeldt vennero esposte e pubblicate a Stoccarda nel '29, ciò che venne maggiormente apprezzato fu la sua estetica pulita e il «nuovo modo» in cui erano rese le forme delle piante. Accolta con entusiasmo dalle avanguardie e dai promotori dell'estetica modernista, come testimoniano recensioni e biografie, l'operazione di Blossfeldt tuttavia non venne compresa in tutta la sua ampiezza e complessità. La natura «polare» del suo approccio fotografico ha in effetti a che vedere con uno sguardo rivolto al passato, legato a un ritorno al naturale come modello artistico, e al contempo con uno sguardo rivolto al futuro e al rifiuto della tradizione che, come vedremo, rimanda sia alla «Nuova Oggettività» Renger-Patzsch sia alla «Nuova Visione» di Moholy-Nagy³⁷.

Appare importante rilevare, per rendere conto di questo doppio registro, che già nel 1890, all'età di venticinque anni, Blossfeldt vince una borsa di studio per un periodo di permanenza a Roma messa a disposizione dal Prof. Moritz Meurer, della *Kunstgewerbschule* di Berlino. Il compito di Blossfeldt era quello di realizzare calchi e stampi per prefabbricare motivi decorativi ad uso industriale³⁸: il compito di

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ E. Canadelli, *Icone organiche*, cit., p. 10.

³⁷ Cfr. J. Habermas, *Modernity – An Incomplete Project. Essay on Postmodern Culture*, in H. Foster (a cura di), *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend 1983, p. 4.

³⁸ Cfr. R. Sachsse, *Karl Blossfeldt. Photographs*, Taschen, Köln 1994, p. 8.

modellatore venne tuttavia presto affiancato dalla raccolta e dalla catalogazione di piante, ai fini di creare un catalogo in sinergia con Meurer, il quale stava formulando una nuova metodologia per l'insegnamento del disegno basata sulla morfologia botanica, da utilizzare specificamente nelle scuole di arti applicate. Tale sistema riprende lo studio diretto della natura e delle sue forme nonché lo stretto legame tra tale studio e i modelli decorativi delle civiltà antiche.

A partire almeno dalle decorazioni a foglia di papiro, di palma e di boccioli di loto nell'architettura egizia, i motivi vegetali sono in effetti elementi essenziali nell'ornamento: un tale linguaggio decorativo viene affinato nei secoli successivi dai micenei attraverso il tralcio ondulato, dai Greci attraverso una vastissima varietà di modulazioni (come gli incunaboli del capitello corinzio), dalle aree del Vicino Oriente (è il caso dell'arabesco vegetale) fino all'epoca romana. Nell'introduzione al suo libro *Problemi di stile. Fondamenti per una storia dell'arte ornamentale*, lo storico dell'arte Alois Riegl enfatizza l'importanza del motivo arboreo dell'acanto³⁹, e proprio all'acanto e alla sua influenza nel periodo classico Meurer dedica esclusivamente il suo primo libro⁴⁰. Nel primo decennio del XX secolo Meurer pubblica diversi libri e numerosi articoli dedicati al tema delle forme naturali delle piante come modelli di disegno, sviluppando contemporaneamente corsi e lezioni intorno al suo nuovo metodo di insegnamento. Nel 1909 il professore di Blossfeldt dà alle stampe l'opera *Vergleichende Formenlehre des Ornamentes und der Pflanze: mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklungsgeschichte der architektonischen Kunstformen*: un manuale di 600 pagine sulla stilizzazione delle piante. I suoi libri divengono in questo periodo alcuni degli strumenti metodologici e delle guide più popolari nelle biblioteche d'arte applicata europee. La vastissima produzione di Meurer tra il 1896 e gli anni Venti lo consacra educatore di arti applicate probabilmente più influente nell'Impero Tedesco⁴¹.

Conclusa l'esperienza romana, Blossfeldt decide di ritornare a Berlino e accetta un'offerta di lavoro inizialmente come supplente e assistente presso le già citate Vereinigte Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst. Nel giro di due anni diviene

³⁹ Cfr. A. Riegl, *Problemi di stile. Fondamenti per una storia dell'arte ornamentale* (1893), tr. it. di M. Pacor, Feltrinelli, Milano 1963, p. 10. Cfr. L. Vandi, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo*, Lang, Bern 2002, pp. 16-19.

⁴⁰ M. Meurer, *Die Ursprungsformen Des Griechischen Akanthusornamentes Und Ihre Natürlichen Vorbilder* (1896), De Gruyter, Berlin 2011; R. Sachsse, *Karl Blossfeldt. Photographs*, cit., p. 8.

⁴¹ Cfr. L. Hubatová-Vacková, *The Silent Revolutions in Ornament: Studies in Applied Arts and Crafts from 1880-1930*, transl. engl. by D. Morgan, K. Hayes, Academy of Arts, Prague 2011, pp. 200-287.

un docente a tutti gli effetti e nel 1899 introduce un nuovo corso nel curriculum della scuola: «modellazione da piante vive»⁴², in evidente continuità con gli studi inaugurati da Meurer.

In un manoscritto del 1929 intitolato *Aus der Werkstatt der Natur (Dal laboratorio della natura)*, Blossfeldt ricorda il suo primo incontro con il direttore e fondatore della Berliner Kunstgewerbeschule Prof. Julius Lessing:

Entrò per la prima volta nella mia classe, soffermandosi sul mio lavoro, un'ala di libellula fortemente ingrandita e ben modellata. Mi aspettavo un apprezzamento – ma lui disse: “Qui Lei ha fatto certamente qualcosa di magico all'ala” [*hocus-pocus* è l'espressione originale]. Mi impegnai invano per convincerlo che tutte queste meravigliose superfici, difficilmente riconoscibili a causa della trasparenza delle ali, sono presenti in natura proprio così. Dopo una notte insonne, scattai una fotografia molto ingrandita di questa libellula e mostrai trionfante al direttore la “magia”⁴³.

Fu questo uno dei motivi che spinse Blossfeldt a utilizzare gli ingrandimenti fotografici come costante supporto didattico durante le sue lezioni di «Modellazione di piante dal vero». Quasi ogni giorno, nei mesi primaverili, il docente si avventurava in bicicletta nelle campagne berlinesi alla ricerca di erbe selvatiche e di scatti fotografici (ne collezionerà circa 6000 in trentadue anni, ingrandendo i suoi soggetti botanici dalle 2 alle 45 volte).

4. Blossfeldt tra Goethe e Klee

Nell'interesse profondo per le forme botaniche maturato da Blossfeldt durante l'esperienza italiana va evidentemente riconosciuta un'affinità tutt'altro che superficiale con la lezione morfologica goethiana⁴⁴. Come è noto, Goethe comincia a rivolgere la propria attenzione verso le forme vegetali proprio durante il suo primo viaggio in Italia nel 1786, ed è in questa fase che egli elabora la celebre nozione di «pianta originaria» (*Urpflanze*). Presso l'Orto botanico di Padova e poi presso il Giardino botanico di

⁴² H.C. Adam, *Karl Blossfeldt: 1865-1932*, Taschen, Köln 1999, p. 28.

⁴³ *Ivi*, pp. 21-22. Cfr. E. Canadelli, *Icone organiche*, cit., p. 128.

⁴⁴ Sul punto cfr. E. Canadelli, *Icone organiche*, cit., pp. 21-29.

Palermo, «di fronte alla straordinaria esuberanza della flora mediterranea»⁴⁵, Goethe intuisce come l'intero mondo vegetale si possa cogliere – in termini condensati e intensivi – nell'organo fondamentale della foglia, che si manifesta come «fenomeno originario» (*Urphänomen*)⁴⁶. Al peculiare sguardo empatico nei confronti del fenomeno proprio del morfologo la foglia appare dunque come cellula originaria, frammento monadologico e organo primordiale da cui si sviluppa l'inesauribile e variopinta mescolanza «di mille e mille fiori»⁴⁷.

Gli ingrandimenti di Blossfeldt hanno esplicitamente il carattere di *Urformen*, di «forme originarie»: la tecnologia del mezzo fotografico consente, in questo senso, un potenziamento tecnico dello sguardo morfologico, e dunque della *Anschauung* goethiana. L'occhio dell'artista e quello del naturalista si fondono istituendo una indifferenza fra forme originarie dell'arte e forme originarie della natura⁴⁸. Il fiore di sassifraga rimanda al rosone, quasi si trattasse di «un eterodosso e provvidenziale “ready made naturale”»⁴⁹.

Dalle fotografie ingrandite di Blossfeldt, scrive Benjamin, «zampilla un geysir di nuovi mondi di immagini [*ein Geysir neuer Bilderwelten*] [...] un tesoro del tutto insospettato di analogie e forme»⁵⁰. Un microcosmo visivo di inedita ricchezza viene dunque reso perspicuo: l'occhio intuitivo-ermeneutico coglie, nel particolare micrologico, il riverberarsi dell'intero cosmo botanico. Blossfeldt si innesta pertanto in quella plurale tradizione esegetica che coglie nel tratto minimo la consonanza tra l'uno e il tutto⁵¹. Il mondo dell'infinitamente piccolo, ovvero dell'invisibile, osserva Benjamin, è del resto il campo d'azione di «nuovi pittori come Klee e ancor più Kandinskij», i quali «da tempo cercano di renderci familiari i regni in cui il microscopio vorrebbe trascinarci in modo violento e sgarbato [...]»⁵².

⁴⁵ S. Zecchi, *Il tempo e la metamorfosi*, in J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante* (1790), a cura di S. Zecchi, Guanda, Milano 2017⁸, p. 17.

⁴⁶ Cfr. J.W. Goethe, *Teoria generale della natura*, in *Id.*, *La metamorfosi delle piante*, cit., pp. 124-163.

⁴⁷ Cfr. J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 86.

⁴⁸ Cfr. G.L. Tusini, *Una flora per tutte le stagioni nelle fotografie di Karl Blossfeldt*, cit., p. 62.

⁴⁹ *Ivi*, p. 69.

⁵⁰ W. Benjamin, *Novità sui fiori*, cit., p. 175.

⁵¹ Si tratta di una tradizione che coinvolge storici dell'arte, scrittori, filosofi, storici, saggisti e critici della cultura come Alois Riegl, Gottfried Semper, Oswald Spengler, Hans Sedlmayr, Erwin Panofsky, Ludwig Klages, Rudolph Kassner, Aby Warburg, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Siegfried Kracauer, che, a vario titolo, possono dirsi ermeneuti del microcosmo.

⁵² W. Benjamin, *Novità sui fiori*, cit., p. 175.

Se dunque l'ontologia della foto-grafia analogica risponde a regole e a esigenze del tutto differenti da quelle della ritrattistica tradizionale, essa non di meno condivide alcuni orizzonti creativo-sperimentali della pittura modernista, impegnata a indagare porzioni di mondo precluse allo sguardo quotidiano con mezzi che prescindono dall'irriguardoso voyeurismo tecnico delle scienze. Mentre tuttavia l'astrattismo di Kandinskij risponde a un'esigenza antimimetica di rivolgimento dello sguardo verso la dimensione invisibile dello «spirituale» e dell'«emozione interiore»⁵³, la pittura di Klee «s'addentra nel dominio incantato della fantasia, quasi cercando, nell'esplorazione dell'inconscio, l'avverarsi di un'esperienza assolutamente autentica e singolare [...]»⁵⁴. Lo spazio inesplorato dell'«inconscio ottico» costituisce quindi l'orizzonte condiviso della «nuova fotografia» di Blossfeldt e della pittura kleeiana. La pittura di Klee, come sottolinea Carlo Argan, spazia dal «mondo chiaro della nostra coscienza» a «quello torbido e crepuscolare dell'inconscio»⁵⁵. La teoria della forma e della figurazione del pittore svizzero-tedesco condivide peraltro con la fotografia di Blossfeldt non solo l'ambito che soggiace alla dimensione cosciente, ma anche la matrice morfologico-goethiana, laddove i giardini, i fiori, gli uccelli, le bacche di bosco e i pesci kleeiani si possono considerare come veri e propri «fenomeni originari» pittorici, «punti pregnanti» di fusione tra idea archetipica e «delicata empiria»⁵⁶.

L'arte di Klee dà vita, come notava Pierre Boulez, a un «paese fertile»⁵⁷, vale a dire a una visione organica, dinamica e olistica del cosmo, in cui gli elementi germinali del mondo minerale, vegetale e animale – il geode, la foglia, la vertebra e così via – sono scaturigini e matrici dell'universo, «espressioni morfogenetiche particolari del mondo della natura»⁵⁸. Squisitamente goethiana è la dinamica per la quale, in Klee come in Blossfeldt, l'invisibile, ossia l'«idea», si riflette e si esprime *nel* fenomeno: nell'*Urphänomen* «la polarità di idea invisibile e manifestazione visibile [...], la loro in-

⁵³ Cfr. V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte* (1911), a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 1989; M. Henry, *Vedere l'invisibile. Saggio su Kandinskij* (1988), tr. it. di R. Cossu, Guerini e Associati, Milano 2006.

⁵⁴ G.C. Argan, *Prefazione* a P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, 2 voll., a cura di M. Spagnol e R. Sapper, tr. it. di M. Spagnol e F. Saba Sardi, Feltrinelli, Milano 1984⁶, vol. II, *Storia naturale infinita*, p. XIII.

⁵⁵ *Ivi*, p. XII.

⁵⁶ J.W. Goethe, *Massime e riflessioni*, a cura di S. Giametta, Rizzoli, Milano 2020², §§ 565 e 575, pp. 118-119.

⁵⁷ P. Boulez, *Il paese fertile. Paul Klee e la musica* (1989), tr. it. di G. Denis, Leonardo, Milano 1990.

⁵⁸ Cfr. A. Giacomelli, *Bauhaus absconditum. Arte, corpo e mistica alle radici del Modernismo*, Mimesis, Milano 2019, p. 177. Cfr. anche *Id.*, *Forma e metamorfosi. Corpo, arte e natura fra Goethe, Nietzsche e Klee*, in "Scenari", 11, 2019, pp. 236-251.

differenza nell'unità della *Gestalt*, si danno a una visione istantanea, legata all'attimo geniale in cui “occhi della mente” e “occhi del corpo” operano in perfetta simbiosi»⁵⁹. La peculiare «Nuova Oggettività» di Blossfeldt, così come la pittura organico-morfologica di Klee, rimandano dunque alla visione sintetico-intuitiva del fenomeno originario di Goethe, microcosmo sensibile come *summa* del macrocosmo.

Non è casuale, del resto, la comune passione botanica del fotografo e del pittore: se Blossfeldt nei suoi ingrandimenti fotografici e nelle sue raccolte di germogli, fiori, foglie e boccioli (*Arbeitscollagen*) «analizza la variazione dell'archetipo vegetale»⁶⁰, tra i soggetti preferiti di Klee va riconosciuto certamente il giardino, luogo di soglia tra l'artificiale e il selvaggio, tra organico e inorganico, tra natura e immaginazione fantastica.

5. Nuova Visione e Nuova Oggettività

Si potrebbe pensare che la fotografia di Blossfeldt, con le sue variazioni morfologiche di ascendenza goethiana e con il suo rimandare a uno sguardo intuitivo-geniale rivolto all'elemento originario-archetipico del fenomeno, risulti ancora “compromessa” con quella dimensione auratico-simbolica considerata da Benjamin come elemento “antiquario” che impedisce alla fotografia di esplicitare fecondamente il suo potenziale tecnico originale. Parimenti, si potrebbe intendere la dedizione della fotografia di Blossfeldt all'elemento naturale come una professione di fedeltà ortodossa alla «Nuova Oggettività», che si contrappone all'atteggiamento sperimentale, avanguardistico e anti-realistico della «Nuova Visione» fotografica di Moholy-Nagy. Tali considerazioni non vanno confutate *in toto*, ma necessitano senz'altro di una problematizzazione: come è già stato notato, la fotografia di Blossfeldt non mira semplicemente – nel nome della *neue Sachlichkeit* – «a produrre immagini caratterizzate da un “realismo” preciso, oggettivo, cristallino»⁶¹, bensì, come intuisce Benjamin, a implementare e trasformare profondamente il nostro panorama percettivo. Pur avvalendosi della macchina con un atteggiamento altamente controllato e pur restituendo i dettagli con la massima precisione, Blossfeldt non professa un'esigenza di “oggettività” nel senso di una

⁵⁹ G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico*, cit., p. 120.

⁶⁰ E. Canadelli, *Icone organiche*, cit., p. 21.

⁶¹ A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Aura e choc*, cit., p. 207.

catalogazione documentaria del mondo, ma piuttosto si propone di «perfezionare» (*vervollkommen*) e «integrare» (*ergänzen*) l'occhio umano⁶².

Questa volontà di sollecitare e implementare i sensi in modo inedito, attraverso un uso *protesico* dei media ottici, rappresenta certamente un punto di tangenza programmatica tra l'opera di Moholy-Nagy e quella di Blossfeldt, che risulta rafforzata se si considera l'uso dell'ingrandimento da parte di quest'ultimo, finalizzato non solo a restituire “meccanicamente”, come intese Renger-Patzsch, «la “bellezza” e la varietà delle forme visibili», ma anche – e soprattutto – il «mondo di immagini» proveniente dal sottosuolo dell'«inconscio ottico»⁶³. Mentre Renger-Patzsch, con il suo libro *Die Welt ist schön (Il mondo è bello)*, abbraccia esplicitamente la «Nuova Oggettività» promuovendo un atteggiamento osservativo-contemplativo nei confronti della bellezza del mondo in tutta la varietà delle sue forme visibili (paesaggi naturali, fabbriche, piante, animali, oggetti industriali), si potrebbe collocare l'opera di Blossfeldt in una posizione intermedia tra questa esaltazione dell'oggetto (il libro di Renger-Patzsch doveva intitolarsi significativamente *Die Dinge [Le cose]*), e i costrutti volutamente privi di referenti oggettivi propri della «Nuova Visione» di Moholy-Nagy. Quest'ultima, come si è accennato, doveva in effetti esprimersi come pura «configurazione della luce», come proiezione luminosa non-oggettuale emancipata da qualsiasi forma di espressione mimetico-riproduttiva.

Il montaggio fotografico di Moholy-Nagy raccoglie l'eredità surrealista e dadaista animata dall'esigenza di smontare e smembrare allegoricamente il reale e insieme di ricostruire e ricreare il mondo attraverso l'ingrandimento, il rimpicciolimento, la scomposizione, la frammentazione, l'accostamento di materiali eterogenei, la distorsione, il decentramento-obliquo delle inquadrature e così via. Con i fotogrammi, e poi con gli studi di cinematografia sperimentale e con le opere di scultura cinetica, Moholy-Nagy riconosce nel medium fotografico la capacità di portare all'estremo lo choc distruttivo tipico delle avanguardie attraverso una nuova grafia della luce, che, pur abbandonando l'infiorescenza arborea in favore di congegni di specchi e di lenti, condivide con Blossfeldt l'idea che la realtà non vada riprodotta, ma attivamente rimodulata e ripensata dalla fotografia.

⁶² Cfr. *Ivi*, pp. 206-207.

⁶³ Cfr. *Ivi*, pp. 207-209.

