

RUDOLF STEINER

IL PENSIERO DI RUDOLF STEINER

di MARCO ALLASIA

Confesso che quando mi venne chiesto di scrivere un articolo per *Vox Populi* che sintetizzasse lo “Steiner-pensiero”, per prima cosa provai una sensazione di disorientamento.

Come fare, infatti, a trasmettere qualcosa che è stato raccolto in una trentina di libri scritti e in circa seimila conferenze svolte con incredibile competenza sui temi più svariati? Come fare, soprattutto, a far comprendere che l'asse orizzontale di questo pensiero è imperniato su quello verticale del pensare?

È, pertanto, sicuramente opportuno rimandare alla lettura dei testi – quantomeno i fondamentali – dell'opera steineriana, pubblicata in Italia prevalentemente dall'Editrice Antroposofica di Milano. Eviterò, altresì, di riferire notizie biografiche facilmente rinvenibili ovunque (ad esempio su internet) in quanto il Personaggio è ormai troppo celebre per ripeterne i dati essenziali in questa sede.

Premesso ciò, accolgo la sfida e tenterò di fornire un'immagine che possa dare almeno uno stimolo all'approfondimento della conoscenza di Chi riuscì ad influenzare pittori quali Piet Mondrian, Wassily Kandinsky e Joseph Beuys, e giusto per rimanere solamente nel campo dell'arte. Del resto ciò non sorprenda, poiché lo *spirito* venne espulso dalla cultura europea solo con il prevalere della cultura materialistica anglosassone dopo il 1945. Infatti molti eminenti studiosi ed esponenti del mondo culturale di quel tempo ebbero



“Disegni di luce”, Pablo Picasso

modo, se non di apprezzare, perlomeno di prendere in considerazione lo Steiner, il quale era elemento integrante e integrato di detto mondo: tanto per fare qualche nome di coloro che, in un modo o in un altro, si dichiararono suoi “discepoli”, Ivan Alekseevič Bunin, Arturo Onofri, Dmitrij Sergeevič Merežkovskij, Bruno Walter, Andrej Belyj, Gustav Meyrink e Girolamo Comi. Ancor più impressionante è l'elenco dei nomi dei tanti che con lo Steiner furono in relazione, che lo incontrarono o che, per lo meno, apprezzarono e stimarono la sua opera. Nomi come quello di

Hermann Hesse, di Ezra Pound, di Nikolaj Aleksandrovič Berdjaev, di Benedetto Croce, di Franz Kafka, di Oswald Spengler, di Arthur Moeller van den Bruck oppure, infine, del futuro Papa Pio XII che, quando era nunzio a Berlino, coglieva l'occasione per assistere a conferenze di Steiner.

Rudolf Steiner affermò che tutto quanto ebbe poi ad esporre e che ha innovato nei campi dello scibile umano è contenuto nell'opera *La Filosofia della Libertà*, in quanto se qualcuno realizzasse l'atto di libertà che lì viene de-

scritto, potrebbe trovare tutto il contenuto dell'insegnamento successivo, denominato Scienza dello Spirito o Antroposofia. E perciò da qui partiremo.

La Filosofia della Libertà, tuttavia, è stato spesso equivocata, fraintesa e banalizzata come una specie di *Teoria della licenza* laddove per licenza deve intendersi la libertà animale, quella dell'istinto, della natura inferiore.

Al contrario, non di una libertà sensuale si tratta, bensì della libertà che fisicamente qualsiasi fiocco di neve si conquista emarginando da sé ogni impurità, relegandola prima alla periferia del proprio essere e poi espellendola. Sarebbe, quindi, più adeguata un'interpretazione che assomigliasse a una *Conoscenza della Liberazione*, cui il sottotitolo (“Risultati d'osservazione animica secondo il metodo delle scienze naturali”) già fa cenno in modo neppure troppo velato. La forma del libro è certamente filosofica, ma la *Via di Conoscenza* indicata è essenzialmente ascetica e fondata anche su altri scritti di carattere gnoseologico quali “Linee fondamentali di una teoria della conoscenza della concezione goethiana del mondo”. Essa implica un'asciutta purificazione del pensare che ristabilisca la gerarchia – solitamente invertita – di Spirito-anima-corpo, attraversando in tal modo una sorta di Purgatorio in vita. Tale *Via di Conoscenza*, peraltro, è stata esposta da Rudolf Steiner secondo prospettive diverse in vari volumi della sua opera, in quanto le individualità umane possiedono qualità e caratteristiche differenti che le conducono a partire e procedere lungo que-

continua a pagina II

Rudolf Steiner affermò che tutto quanto ebbe poi ad esporre e che ha innovato nei campi dello scibile umano è contenuto nell'opera "La Filosofia della Libertà"...

segue da pagina 1

sto cammino dalle ottiche più disparate.

Ed è proprio ponendosi con il modo di conoscere goethiano – che distingue chiaramente l'oggetto osservato dalle impressioni che esso stesso esercita sull'indagatore e dalle cognizioni che questi acquista sulle cose, sulla loro più intima natura e sulle relative attività e processi – di fronte alla percezione, sia essa sensibile sia essa sovrasensibile, che lo Steiner – il Dottore, come lo chiamavano i discepoli – giunge a rivitalizzare non

solo in nuove forme, bensì anche con nuove profondità, arte, scienza e spiritualità.

La percezione che il ricercatore si pone di fronte come dato sensibile, percepito mediante i sensi in maniera naturale, oppure costruito volitivamente quale oggetto di pensiero, resta comunque un'alterità che va risolta in pensiero. Pensiero che è l'immediato da cui muovere, in quanto tutto viene pensato, persino la negazione del pensiero medesimo.

La Filosofia della Libertà è un testo costituito da due parti, che corrispondono a due necessità

realizzative. La prima parte – la Scienza della Libertà – si occupa del pensare, quale fondamento della *conoscenza per identità* (fra soggetto e oggetto) e non "per contenuti" come la conoscenza oggettivante, e che supera il dualismo della *spada spezzata* del pensiero e della percezione tra l'io e l'altro. Nella seconda parte – la Realtà della Libertà – è trattato il tema della Libertà e introdotto il vivo concetto di *fantasia morale*, ovvero di quell'atto dell'essere umano che sorge quale immaginazione per presenza di spirito preparata con la disciplina interiore e che si può tradurre in

un'azione libera e creativa. Azione libera e creativa che può divenire *performance* o produzione artistica, o che pure può manifestarsi in qualsiasi altro campo dell'umana esperienza, da quello sociale a quello scientifico, eccetera. La mostra presso il Mart di Rovereto, incentrata sulle realizzazioni architettoniche, non manca, però, di toccare anche altri campi, dalla pedagogia alla medicina, dalla musica all'arte drammatica, alla poesia con la partecipazione anche di nomi noti al grande pubblico quali Alfredo Chiappori e Alessandro Bergonzoni.

L'AVANGUARDIA ARTISTICA SECONDO RUDOLF STEINER

II

Ovvero il Sacro oltre l'Uomo

di PAOLO ZAMMATTEO

«**T**rascorse così di nuovo molto tempo (...), quand'ecco che ricevetti una lettera urgente dal mio amico di Jena, che mi pregava nel modo più cortese di rispedirgli i prismi (...).

Avevo già tirato fuori la cassa per consegnarla al corriere quando mi venne voglia di gettare una rapida occhiata attraverso il prisma, cosa che non facevo da quand'ero molto giovane. Ben ricordavo che tutto appariva variopinto, anche se non mi era più presente in che modo. Mi trovavo in una stanza completamente imbiancata; memore della teoria di Newton, quando mi posi il prisma dinanzi agli occhi mi aspettavo di vedere tutta la parete bianca colorarsi di varie gradazioni, la luce che di lì ritornava all'occhio scomposta in tante luci colorate. – Allorché la parete bianca osservata attraverso il prisma rimase bianca come era prima, quale fu però la mia meraviglia dinanzi al fatto che un colore più o meno deciso si manifestava solamente là

dove s'imbatteva in qualcosa di scuro e che, alla fine, la crociera della finestra appariva colorata nel modo più vivace, mentre nel cielo grigio chiaro dietro di essa non era visibile alcuna traccia di colorazione. Non ci fu bisogno di molta riflessione perché riconoscessi ch'era necessario un confine per produrre i colori e subito, come per istinto, esclamai ad alta voce rivolto a me stesso che la dottrina di Newton era falsa» (W. Goethe, *Geschichte der Farbenlehre*, 1810).

C'è una singolare ironia, chissà se del tutto inconsapevole, nella rassomiglianza tra la leggendaria mela di Newton e l'intuizione da cui, nella "Confessione dell'autore" posta a conclusione della parte storica della *Farbenlehre*, Goethe fa scaturire la propria teoria del colore: un «aperçu», così dice, simile a «una malattia che ci abbia infettato e da cui non ci si può liberare fin tanto che non è totalmente sconfitta». «Al pari della mela di Newton, un'osservazione del tutto estemporanea schiude improvvisamente la natura del fenomeno, la sua natura segreta eppure è sempre sotto gli occhi. Ma al pari della mela di Newton, bisogna che

vi sia nell'osservatore una speciale capacità o disponibilità a vedere perché quest'osservazione si trasformi in rivelazione» (L. Pica Ciamarra, *Teoria e storia del colore in Goethe*, in «Laboratorio dell'ISPF», I, 2004, ISSN 1824-9817).

Questa rivelazione coincide, nell'arte occidentale, lungo il confine fra le varie accezioni con cui, dalla crisi della Belle Époque in avanti (dai tempi di Gauguin, per intendersi), l'artista concepiva se stesso e le sue idee in una dimensione iniziatica, quella della cosiddetta "aurea", che per Rudolf Steiner va a moltiplicarsi in una serie di mondi interiori. Solo con Susan Sontag (*Against Interpretation*, 1964) alla metà del secolo si iniziò a porre in discussione questa superiorità dell'artista, un po' perché ormai tendeva ad essere incomunicabile, soprattutto perché all'individualità si andavano via via contrapponendo nuove forme e manifestazioni di identità vissuta nel collettivo. W.J. Goethe nella sua "Teoria dei Colori" auspica che i pittori facciano tesoro dell'azione morale dei colori, da lui rivelata, per rendere le loro opere più vi-

ve e palpitanti. Anche Rudolf Steiner intravide nella lezione di Goethe una miniera di conoscenze utilissime per realizzare un rinnovamento della pittura. Egli stesso approfondì ulteriormente la teoria di Goethe e la ampliò con altre cognizioni acquisite grazie alle sue ricerche. Prima di lui nelle indagini sui rapporti fra pulsione, poetica, linguaggi possibili assegnati al colore si erano prodigati Paul Klee, Kandinskij, non ultimo Wright. È proprio con l'architettura





Il Goetheanum, la costruzione monumentale progettata da Rudolf Steiner che si trova a Dornach vicino a Basilea (Svizzera).

to americano che possiamo istituire una sottile linea di contatto fra tutte quelle esperienze nel segno, univoco, di un linguaggio universale dell'arte. Anno 1893. A Chicago si inaugura l'Esposizione Colombiana. Tra i suoi tanti visitatori ci sarà anche Frank Lloyd Wright (1867-1959): una delle figure-simbolo dell'architettura non solo americana, ma mondiale; il

«...Nei momenti della creatività si sente come se nel mondo non esistesse null'altro all'infuori dei colori che vivono e tessono e che sono pure creativi e generatori di essenzialità».

progettista della Casa sulla Cascata di Mill Run e dell'Unity Temple di Oak Park. Tra le tante cose, di quella Esposizione, che impressioneranno il giovane Wright c'è l'Ho-o-den, un piccolo tempio giapponese ricostruito su un'isola artificiale. Da allora Wright non soltanto compirà diversi viaggi in Giappone (avrebbe firmato anche l'Imperial Hotel di Tokyo), ma diverrà anche uno dei più autorevoli tra i collezionisti americani di stampe giapponesi (anche se questa passione gli arrivava dal suo primo datore di lavoro, Joseph L. Silsbee). Nel rapporto fra arte orientale e occidentale risiede la forza «imprescindibile per tutti i cultori dell'arte giapponese, altrettanto fondamentale per comprendere le architetture che Wright avrebbe poi progettato». E che l'incontro con l'Ho-o-den abbia segnato tutta l'opera di Wright lo conferma una confessione fatta ai suoi allievi negli ultimi anni di vita: «Non vi ho mai detto in che misura le stampe giapponesi mi abbiano ispirato. Non ho mai

cancellato quella mia prima esperienza e mai lo farò. È stato per me il grande Vangelo della semplificazione, quello che porta all'eliminazione del superfluo».

Ma anche l'accezione profonda nella poetica del maestro del Razionalismo non è sufficiente a chiarire la posizione di Rudolf Steiner, in quanto è ancora su posizioni troppo concettuali – an-

che se ispirerà il Minimalismo post-moderno – mentre per Steiner contano il sublime, l'ascesa e l'ascesi nella natura come fenomeno.

L'orizzonte ideale, a cui occorre aprirsi, viene proposto da Roland Barthes: anche nel suo caso si tratta di una rivelazione, stavolta per niente casuale, ma successiva a un famoso viaggio in Giappone del semiologo francese, che a suo modo si pone in congiunzione fra Goethe e Wright: «un enorme lavoro di conoscenza è e sarà necessario – il suo ritardo non può che essere il risultato di un occultamento ideologico; ma bisogna anche che, accettando di lasciare immense zone d'ombra, un sottile filo di luce cerchi non altri simboli, ma la stessa incrinatura del simbolico. Questa incrinatura non può apparire a livello di prodotti culturali. Questa situazione è quella stessa in cui avviene una certa vibrazione della persona, un ribaltamento delle vecchie letture, una scossa del senso, lacerato, estenuato fino al suo vuoto insostituibile, senza che l'oggetto cessi

mai d'essere significante, desiderabile. La scrittura (e l'arte più in generale) è, in definitiva, a suo modo, un satori: il satori (l'accadere Zen) è un sisma più o meno forte (per nulla solenne) che fa vacillare la conoscenza, il soggetto» (*L'Empire des signes*, Skira, Genève 1970).

A Steiner si deve, in particolare, un'accezione creativa delle sensazioni intime individuate da Barthes che, nella contemplazione dei colori, vengono sperimentate nelle profondità del subcosciente. Esse sono paragonabili a forze dinamiche di espansione e contrazione e, se riprodotte nella stesura dei colori durante l'esecuzione del dipinto, gli conferiscono vita e luminosità. Poi ancora Steiner inserì, a completamento del cerchio dei colori di Goethe, il fior di pesco, il bianco e il nero, che sono da considerarsi colori veri e propri. Infine egli li distinse tutti – a seconda della loro qualità e di ciò che essi esprimono – in «colori splendore e colori immagine».

Queste nuove «conoscenze» offrivano inimmaginabili possibilità di sviluppo ulteriore dell'arte figurativa e Steiner si fece promotore di ricerche approfondite da parte dei pittori verso i quali era prodigo di suggerimenti e di impulsi sempre nuovi.

Egli stesso tuttavia concepì solo gradualmente, col progredire della sua personale indagine, i passi da compiere e quindi i procedimenti più consoni per ottenere dall'impiego dei colori quella ricchezza di contenuti e di sensazioni che essi possono offrire. Ciò avvenne soprattutto durante l'esecuzione degli imponenti affreschi, realizzati dietro suo progetto nelle due cupole del primo «Goetheanum» (1914-1918).

Ai dipinti sotto la sua guida lavorarono numerosi pittori, ma

alcune parti furono eseguite da Steiner stesso. Inizialmente erano state distese ampie superfici di colore sviluppate nel senso del cerchio di Goethe; esse apparivano come fluttuanti correnti di colore, sperimentate quali primordiali forze creatrici di immagini. Queste sarebbero poi dovute nascere dall'interiorità del colore, non essere concepite intellettualmente.

In proposito Steiner affermò: «Nel dipingere la piccola cupola del Goetheanum non si è partiti da figurazioni pensate cui sarebbero poi stati appiccicati i colori, ma si visse dapprima una esperienza di colori e da questi nacquero le figurazioni. Nella dedizione all'essenza dei colori si rafforza la creatività animica suscitatrice di immagini fornite dai colori vissuti. Nei momenti della creatività si sente come se nel mondo non esistesse null'altro all'infuori dei colori che vivono e tessono e che sono pure creativi e generatori di essenzialità» (GA 36-IV «Il Goetheanum nei suoi dieci anni di vita»).

In un'altra occasione precisò ulteriormente: «Nel dipingere questa cupola non mi premeva di disegnare questo o quel motivo, quanto porre – ad esempio – una macchia arancione con diverse sfumature: da queste è nata la figura del bimbo. Altrove invece mi premeva che il blu si delimitasse e mi risultò la figura di Faust. ...Il carattere essenziale della figura è assolutamente tratto dal colore» (GA 290 «L'idea informatrice della costruzione del Goetheanum»). Nacque allora un nuovo e diverso modo di fare pittura che comportava un totale capovolgimento dei procedimenti consueti. Esso però richiedeva, da parte degli artisti, l'acquisizione di una più raffinata sensibilità di percezione di qualità, natura e dinamismi dei colori.

Per meglio illustrare il particolare modo di procedere da lui escogitato e soprattutto i principi su cui esso si fonda, in alcune occasioni Steiner eseguì, egli stesso e a titolo di esempio, semplici lavori a pastello che raffiguravano aspetti della natura. Con questi intendeva mostrare un diverso approccio con i colori in quanto essi per la loro scelta, come pure il loro disporsi nello



spazio, non avevano la funzione di riprodurre la realtà visibile, ma di esprimere un rapporto intimo con le esperienze animiche suscitate nell'osservatore dall'evento raffigurato. In questo modo l'immagine risultante poteva essere vissuta interiormente. Sulla maniera di trattare i colori, condurre i loro movimenti, creare le forme e quindi le figure, Rudolf Steiner si espresse così: «La natura ci incita ovunque a trasformare, metamorfosare le sue forme in altre. Chi semplicemente osserva la natura e la copia cade nel naturalismo. Colui che vive la natura e non si limita a osservare solo le linee, i colori delle piante, ma le vive interiormente, estrarrà da ogni pianta, da ogni animale, da ogni roccia, un'altra forma da imprimere

quarto colore che non appartenesse a questo accordo. Quindi lo circondò con un verde chiaro e successivamente aggiunse ancora un violetto in basso, unendolo con il blu. Rimase una piccola zona bianca che egli sentì la necessità di riempire con uno dei colori dell'accordo: un blu chiaro. Risultò una sinfonia di colori che completò inserendo del rossiccio entro il giallo. Poi Steiner iniziò a ricavare delle figure dai gesti e dalle forme che si erano consolidate finché apparve un volto femminile nel quale disegnò gli occhi. La forma del lilla suggerì un'altra testina, quella di un bimbo. Stava sorgendo l'idea, un Motivo: madre e figlio. A quel punto si rese necessario elaborare l'idea e completarla incorporandola nell'insieme cromati-

teriormente, un mondo che ha una sua essenzialità. La forma nascerà dal colore. Si percepirà che non soltanto si vivrà nel colore, ma che il colore genererà la forma da se stesso, che cioè la forma è opera del colore» (GA 287 "L'edificio di Dornach quale segno del divenire storico e di impulsi artistici di trasformazione" 25.10.1914).

Steiner sintetizzò la quintessenza del procedimento pittorico da lui proposto con il motto: «Aus der Farbe heraus malen» (dipingere estraendo dal colore). Molti degli esempi tracciati da Steiner, per ragioni di praticità e rapidità, furono eseguiti con pastelli. Egli tuttavia ha sempre sostenuto che il mezzo ideale per questo genere di pittura è l'acquerello. Esso, per la sua luminosità e leggerezza, nonostante le numerose sovrapposizioni e velature realizzate con questa diversa tecnica, consente di «liberare il colore dalla pesantezza». Esegui egli stesso acquerelli di grande formato, dai colori intensi, tuttavia trasparenti e luminosi.

Appare evidente che il metodo proposto da Steiner è del tutto originale e certamente suscettibile di critiche sotto il profilo dell'esegesi, ma dignitosissimo nella sua proiezione ermeneutica. Sebbene affiorino sovente affinità con i movimenti delle prime Avanguardie cosiddette "storiche", Impressionismo, Espressionismo e Astrattismo, non si deve pensare che la concezione steineriana derivi da quelle correnti, ma che rispetto ad alcuni aspetti essenziali tutti si muovessero in parallelo. Il fatto è che le Avanguardie storiche, sia che si collocino nella prospettiva albertiana sia che siano in antitesi con la rappresentazione verosimile della realtà, sono tutte debitrice del famoso Uomo Vitruviano leonardesco. In linea di principio Steiner è centrifugo rispetto a quella concezione della sacralità dell'Uomo, che, a ben guardare, si impone anche nel Primo Testamento: dove la Genesi è la nascita, i testi successivi descrivono l'adolescenza e la maturità, infine l'Apocalisse è la morte.

Il metodo pittorico steineriano, antroposofico o goethiano, come lo vogliono denominare i suoi

seguaci, costituisce una esperienza singolare nell'ambito della pittura contemporanea.

Si potrebbe anche presumere che le novità apportate da questo approccio e le possibilità di ulteriori, futuri sviluppi insite in esso facciano di questa originale concezione dell'arte visiva una vera "pittura d'avanguardia".

Seguendo le indicazioni di Rudolf Steiner sono sorte diverse scuole per lo sviluppo delle sue proposte nel nome del rinnovamento. Ciò pone l'accento su un altro aspetto, non secondario: Steiner ha superato indenne la crisi del Modernismo e si presta altrettanto efficacemente a coinvolgere seguaci anche nella leggerezza dell'arte attuale.

Forse, per apprezzare la portata del tema, è necessario riflettere sulle parole di un grande artista e pensatore, che si distingue da Steiner per gli esiti ma pare ricomprenderlo nella sostanza: «Personalmente, non posso vivere senza la mia arte. Ma non ho mai posto l'arte al di sopra di tutto. Se mi è necessario, al contrario, è la cosa che non mi separa da nessuno e mi permette di vivere, così come sono, con tutti. Ai miei occhi l'arte non è una gioia solitaria.

È un mezzo per emozionare il più grande numero di uomini offrendo loro un'immagine privilegiata delle sofferenze e delle gioie comuni. Obbliga quindi l'artista a non isolarsi; lo rimette alla verità più umile e universale. E colui che, sovente, ha scelto per sé il destino di artista perché si sentiva diverso, apprende presto che non nutrirà la sua arte, e la sua differenza, che confessando la sua somiglianza con tutti.

L'artista si forgia in questo perpetuo andirivieni tra sé e gli altri, a metà strada tra la bellezza che non può evitare e la comunità dalla quale non può strapparsi. È perché i veri artisti non disprezzano niente; si obbligano a comprendere invece di giudicare. E, se devono prendere un partito in questo mondo, non può che essere quello di una società dove, secondo le grandi parole di Nietzsche, non regnerà più il giudice, ma il creatore, che sia materiale o intellettuale» (Albert Camus, *Discours de Suède*, Editions Gallimard, 1958).

«... se ci si immergerà nel mondo fluttuante dei colori vivendolo correttamente... si troverà che da esso scaturiranno figure che porteranno ad espressione i segreti dell'universo, l'anima dell'universo [...]».

nella materia. Noi uomini moderni dobbiamo creare opere d'arte in cui la forma esprima di più di quella naturalistica. ... Dobbiamo giungere a vedere ciò che di artistico c'è nella natura, ciò che nella natura fa vivere la forma, così da ottenere una vita della forma superiore a quella esistente nella stessa natura» (GA 257 "Formazione di comunità" 22.2.1923).

Interessante, per meglio comprendere il procedimento seguito da Steiner, è la descrizione fatta dalla pittrice Luise von Blommenstein nel suo scritto *Wie Rudolf Steiner vor uns vormalte* ("Come Rudolf Steiner dipinse davanti a noi") di un esempio da lui eseguito di fronte ai pittori. Ella descrive che Steiner distese su un foglio bianco un blu delicato, curvo verso l'alto e gli accostò una macchia gialla. Questa richiese l'intervento del suo complementare e perciò Steiner accostò al giallo una macchietta lilla. Fece rilevare che in questo modo si realizzava un accordo (una "totalità" come dice Goethe). Ora si rendeva necessario aggiungere un

co. Si dovette cercare un legame fra le due figure: le si collegarono con un gesto di colore caldo (arancio) che assumeva l'aspetto di un braccio e di una mano. Steiner rielaborò e armonizzò ancora l'insieme e infine, con ampi gesti, inserì un giallo luminoso sullo sfondo, discendente dall'alto e sovrapposto al verde, creando così un'atmosfera dorata.

Il lavoro si svolse in quattro fasi:

1. l'esperienza della risonanza di tre colori (accordo, totalità);
2. l'arricchimento della composizione con l'aggiunta di altri colori;
3. il sorgere e l'incorporazione dell'idea;
4. l'armonizzazione finale dell'insieme.

Descrivono bene l'essenza di questo nuovo modo di dipingere le seguenti parole di Steiner: «... se ci si immergerà nel mondo fluttuante dei colori vivendolo correttamente... si troverà che da esso scaturiranno figure che porteranno ad espressione i segreti dell'universo, l'anima dell'universo. Dalla creatività del colore sorgerà un mondo che si configurerà, si differenzierà in-