

Goethe en Italia. Descubrimiento de lo permanente en el arte

Dra. Arq. Cristina L. Arranz

Universidad Nacional de Cuyo

carranz@ffyl.uncu.edu.ar Mendoza

Resumen:

Goethe realiza su primer viaje a Italia desde Weimar entre 1786 y 1788. Se propone superar una crisis personal, resultado del trabajo rutinario y las relaciones humanas superficiales que caracterizaban el ambiente de la corte. En el suelo italiano, como señala Von Balthasar, el contacto directo con la naturaleza y con las obras de arte clásico conducirán al escritor a un cambio profundo. Goethe dejará atrás las tesis del Sturm und Drang. Desde entonces, su pensamiento va a estar caracterizado por el respeto ante el misterio del ser. Como los antiguos, buscará la ciencia y la inspiración en la contemplación de la naturaleza. Y en las obras inspiradas de la tradición clásica encontrará elementos de permanencia para el obrar artístico.

Como viajero proveniente de las tierras frías del norte, Goethe percibe la hospitalidad de Italia en la claridad y el colorido de sus paisajes, la calidez del clima y en el carácter expansivo de sus habitantes. Le va a costar dejar atrás ese mundo conocido en el sur. Sin embargo el don recibido en Italia supera el ámbito de lo anímico. En las obras de arte de los antiguos y del Renacimiento, Goethe descubre la vitalidad de una tradición fundada en la contemplación de la naturaleza. Este descubrimiento supone una herida, porque debe dejar atrás las tesis compartidas hasta entonces con Heder. Al mismo tiempo, permitirá a Goethe hacerse con los elementos fundamentales de una teoría artística personal. Esta teoría, planteada en continuidad con la estética antigua, en adelante, será la morada metafísica de su obra literaria.

Comunicación:

Introducción

Desde mediados del siglo XVII, fue usual para los jóvenes europeos de la aristocracia y la alta burguesía completar su formación cultural con un viaje a Italia. Esto se hizo todavía más frecuente entre los artistas y escritores. Johann Caspar Goethe realizó ese viaje en su juventud y animó a su hijo, Johann Wolfgang a seguir sus pasos. Sin embargo, por distintos motivos, este no llegaría a Italia hasta casi cumplidos los 37 años.

Goethe inicia su viaje siendo un hombre maduro, alineado desde tiempo atrás en las filas del Sturm und Drang junto a Johann G. Herder. En Italia, el descubrimiento de la auténtica vitalidad del arte clásico, le llevará a dar un giro respecto de las tesis sobre el arte sostenidas hasta entonces. El encuentro directo con aquellas obras de arte supondrá también el comienzo de su ruptura con Herder y demás camaradas de su juventud. De este modo, la hospitalidad de una tierra abundante en tesoros naturales y artísticos, será a la vez fuente del don y causa de la herida que acompañarán desde entonces los días del escritor.

La presente comunicación atiende al relato de Goethe en *Viajes italianos*. De este texto se extrae una breve exposición y explicación de las principales tesis sobre el arte sostenidas por Goethe a su regreso de Italia. Se trata sobre todo de formulaciones referidas al arte de los antiguos, a su relación con la naturaleza, a la noción de mimesis y a la racionalidad propia del hacer artístico. Temas que con frecuencia alentaron la discusión de la teoría artística durante el siglo XVIII. Para interpretar la propuesta de Goethe sobre dichos temas, esta comunicación se sirve principalmente de escritos de

Hans Von Balthasar, Luigi Pareyson y Peter Szondi. A través de esta interpretación, se aborda a una conclusión acerca de lo que Goethe, en su etapa clásica, concibe como lo permanente del arte y de aquello que, en adelante, constituirá su morada metafísica.

Sturm und Drang

Goethe conoce a Herder en 1770 en Estrasburgo, a donde se dirige para terminar sus estudios de derecho. Es el mismo Herder, cinco años mayor que él, quien lo introduce en el movimiento literario que lidera, conocido como Sturm und Drang. Un movimiento que se opone a la normativa academicista representada por el clasicismo francés. Situado en el extremo contrario a dicha normativa, el Sturm und Drang aboga por la exaltación de los sentimientos y la libertad del genio creador. Sostiene que la obra del genio es expresión de la fuerza infinita e incontenible de la naturaleza, estimada como caótica y en continua mutación. Para Goethe, que es además un entusiasta lector de Espinoza, la naturaleza es el Uno-todo que contiene en sí todas las contradicciones, armonizándolas (Pareyson, *Estetica dell'idealismo tedesco* 94). Todo ello tiene importantes consecuencias sobre la actividad creativa. Como explica Safranski:

Con la valoración de la irracional fuerza creadora, la concepción del arte se desliga del principio de la imitación de una realidad previamente dada, capaz de crear vínculos universales, y se desplaza hacia la vertiente de la expresión individual. A partir de ahora, el arte no ha de reducirse a imitar la vida, sino que ha de ser él mismo expresión de la vida individual. En lugar de la mimesis entra en juego la *poiesis*. A ello se une el cambio de la norma. Ya no se trata de adaptarse a lo dado de antemano, a los modelos válidos y a las convenciones, sino de mostrar originalidad. (85-86)

En su juventud, consciente de su extraordinaria capacidad creativa, Goethe adhiere a la tesis sturmeniana del genio como único principio del arte. Reconoce en sí mismo la presencia de aquella fuerza creadora de la naturaleza (*Sobre la arquitectura alemana* 40). Y desde su afinidad con Espinoza, interpreta que, en el momento creativo, es la misma vida del cosmos la anima el corazón y la mano del artista (Pareyson, *Estetica dell'idealismo tedesco* 55-56). Por esto, como Herder, encuentra que no cabe al genio atender a normativas que regulen su hacer desde fuera. La obra artística es vista por Goethe como fruto de la espontaneidad natural, que se manifiesta siempre de un modo original.

Junto al Sturm und Drang, Goethe reconoce en la obra de arte la existencia de un principio vital interno, que la asemeja a los seres vivos (*Sobre la arquitectura alemana* 35). Se trata de la concepción orgánica del arte que Goethe mantendrá toda su vida. No obstante, en conexión con su creciente dedicación al estudio de las plantas, el escritor va a renegar de aquella primera visión de la naturaleza como caótica y contradictoria. En 1775, al encontrarse por tercera vez ante la catedral de Estrasburgo, Goethe confiesa la percepción de “un sentimiento creciente de la proporción, la medida y el decoro” (*Tercera peregrinación a la tumba de Erwin* 63). Su rechazo a cualquier normativa externa del hacer artístico continúa siendo tajante. En cambio, se reafirma en la convicción de que la unidad de la obra de arte proviene de una regularidad interna, que es principio de su vitalidad.

En la segunda mitad del siglo XVIII, los escritos de Winckelmann sobre el arte griego hicieron de la antigüedad clásica un tema insoslayable para teóricos y artistas. Winckelmann atribuye la excelencia del arte de los griegos a su relación mimética con la naturaleza. Atendiendo a esa relación, sostiene que el arte de la antigüedad clásica debería ser “punto de partida y modelo del artista actual” (Szondi 27). Herder, sin dejar

de reconocer los méritos de Winckelmann como historiador del arte, reacciona negando su propuesta sobre la autoridad modélica de la antigüedad. Aunque, como todos sus contemporáneos admira el arte de los griegos, lo considera como algo del pasado, sin relación con su época. Como explica Szondi:

Los motivos de Herder en la consideración de lo que constituye el origen del arte y la mitología griegos son su visión del arte como naturaleza y de la naturaleza como historia. Con ayuda de esta visión superará el clasicismo de Winckelmann, antes de verlo resucitar, con gran disgusto, bajo el cielo de Weimar en su alumno más inteligente. (42)

En efecto, durante los años que preceden su viaje a Italia, Goethe no va a enfrentarse con Herder, sino a apoyar su visión meramente histórica de la antigüedad clásica. A la vez, admira profundamente a Winckelmann (*Esbozos para una semblanza de Winckelmann*). Por eso, en Italia, tendrá muy presentes las tesis de este autor sobre el arte clásico. Al encontrarse en suelo italiano, Goethe va a centrar su interés exclusivamente en las obras de la antigüedad clásica y el Renacimiento, despreciando el arte de otras épocas.

El viaje a Italia

Desde 1775 Goethe reside en Weimar, donde se encuentra al servicio del duque Karl August. De allí parte el 3 de septiembre de 1786 para realizar el postergado viaje a Italia. Su principal propósito es superar una crisis personal de disgusto y apatía que atraviesa entonces. Para evitar explicaciones o retrasos, deja la ciudad solo y en secreto. Va de incógnito para poder mezclarse con la gente del pueblo y conocer su modo de vida. Durante el trayecto en un coche tirado por caballos, va tomando las notas que, unos treinta años después, va a utilizar para la redacción de *Viajes italianos*.

El escritor se detiene en una descripción detallada de las plantas, las piedras y las montañas que se suceden en el camino. También, de las obras de arquitectura antigua y renacentista que encuentra a su paso. Se interesa por la apariencia y las costumbres de la gente. Comienza a disfrutar con la luz y los colores que ofrece un cielo sin nubes y a admirar la variedad y riqueza de productos que ofrece la tierra en aquellas latitudes. Al fin puede ver todo ese mundo distinto con sus propios ojos. El coche se dirige a Trento, Verona, Padua y Venecia, donde se detiene unos cuantos días. Pronto reanuda su viaje, pasando por Florencia y Asís, para llegar finalmente a la ciudad de Roma, su más ansiado destino.

Allí vive en contacto con compatriotas artistas y algunos extranjeros que también están de paso. Sus días transcurren entre las clases de dibujo que recibe y una detenida contemplación de las obras de arte. Más adelante, viaja a Nápoles y Sicilia, donde conoce los templos griegos de Pestum, Selinonte y Agrigento. En el sur de Italia, toma contacto con la alta sociedad local y los más destacados círculos de artistas. Por eso, al regresar a Roma, le resulta difícil mantenerse al margen de la vida social que reclama su presencia. Sin embargo, lo que mueve a Goethe no es el mero disfrute de lo placentero sino el deseo de conocer y de elaborar juicios, que le permitan llevar a cabo su propio renacimiento (Pareyson, *Estetica dell'idealismo tedesco* 227).

En frecuentes cartas a los amigos de Weimar, transmite con alegría la buena marcha de sus proyectos. En 1786, en el mes de diciembre escribe: “Nada es comparable con la nueva vida que al hombre reflexivo le brinda la contemplación de un país nuevo. Por más que yo sea siempre el mismo, pienso haber cambiado hasta el tuétano” (*Viajes italianos* 110). Meses más tarde, al regresar de Nápoles y después de pasar un largo rato en la Capilla Sixtina, afirma: “Estoy tan alejado ahora del mundo y de todas las cosas mundanas que me llena de asombro la lectura de un periódico. La

forma de este mundo pasa. Quisiera ocuparme únicamente en aquello que representa relaciones perdurables” (273). Y poco antes de su retorno a Alemania, expone con cierta nostalgia: “En Roma ha sido donde por primera vez me he hallado a mí mismo” (368).

A partir de entonces, será cada vez más notoria la preferencia de Goethe por el silencio y la reflexión. Pieper, buen conocedor de la obra literaria de Goethe, interpreta los silencios del escritor como una consecuencia de su apasionada atención sobre la realidad en todas sus formas (2). Goethe reniega del romanticismo y de su antigua creencia de que “la fuente primera del crear es la única fuente en la naturaleza y en el corazón del genio” (Von Balthasar 321). En adelante, su postura teórica va a estar caracterizada por el más profundo respeto al misterio del ser. La consecuencia más dolorosa de su ruptura será el aislamiento. Es el comienzo de una nueva etapa de su vida, que se conoce como clásica o constructiva.

Lo permanente en el arte

Cuando Goethe viaja a Italia tiene ante él, por una parte, las tesis defendidas por Herder, que él mismo ha compartido hasta entonces. Por otra, las afirmaciones de Winckelmann sobre la excelencia atemporal del arte de los griegos y su origen mimético en la naturaleza. El viaje brindará a Goethe la oportunidad de reflexionar sobre ambas posturas, teniendo ante la vista las obras de arte de aquella tradición.

La observación directa de los fenómenos es norma habitual de Goethe para el estudio de la naturaleza. Sin embargo, en el caso del arte esta exigencia va más allá de una razón de fiabilidad. Como él mismo señala, se trata de “entender ahora en impresiones sensibles, que ningún libro ni ningún cuadro pueden dar” (*Viajes italianos* 26). Por eso, una vez instalado en la ciudad eterna y entregado a la contemplación de las obras de arte, reconoce la eficacia de dicha determinación: “Mi práctica de ver y

tomar todas las cosas según son, mi fidelidad a la visión de los ojos, mi completo abandono de toda pretensión, me dan también aquí gran resultado” (101).

Para Goethe, la importancia de la visión directa de la obra de arte responde al papel que juega la percepción en la relación obra-espectador. Por eso afirma de la obra de Palladio:

sólo al ver esta obra percátase uno de su gran valor, pues por su magnitud y corporeidad reales tienen que llenar el ojo y que satisfacer al mismo tiempo al espíritu con la bella armonía de sus dimensiones, no solo en representaciones abstractas, sino con los salientes y entrantes de la perspectiva entera (45).

Y ante el Apolo del Belvedere comenta maravillado que “así como ningún dibujo, por exacto que fuere, da idea alguna de aquellos edificios, otro tanto ocurre aquí con el original de mármol comparado con los vaciados en yeso” (101).

En esa visión directa, cargada de impresiones sensibles Goethe descubre, siguiendo el texto de Winckelmann, la existencia de leyes de origen natural a las que atiende el arte de los antiguos (90 y 279). Se trata de una “legalidad vinculante y condicionante, necesaria e imprescindible”, que, sin embargo, no predetermina el hacer artístico (Pareyson, *Conversaciones de estética* 155).

Goethe también va a reparar en el verdadero significado de la mimesis para la antigüedad clásica, que no se refiere a las apariencias de la naturaleza, sino a un proceder al modo de esta (92). En el mismo sentido, va a advertir la racionalidad de esta arquitectura no predeterminada por leyes externas. Por ello, va a exponer su interpretación de la obra como una segunda naturaleza, organizada en función de un principio vital interno. Sin embargo, junto a lo que en la obra es susceptible de ser explicado con palabras, el escritor también reconoce la intervención de algo más (124).

Algo, que no consigue explicar y sobre lo que no vuelve a detenerse, al menos en este relato de su viaje a Italia. .

Goethe es conquistado por la racionalidad de la tradición clásica, tan diferente de la normativa academicista. Consecuentemente, atiende a los aspectos constructivos de la forma artística. Un aspecto del arte clásico que se opone a la improvisación y arbitrariedad que pudo antes comprobar en obras de sus compatriotas (92). En ese sentido, advierte que en el hacer artístico hay un tipo de conocimientos relacionado con la ejecución de la obra, que se puede adquirir y transmitir (81). Se trata de recursos técnicos, que resultan aptos para la comunicación de experiencias espirituales (313). En la observación de las obras, reconoce que el aprendizaje de dichos recursos se realiza entre los artistas de una misma tradición. Dentro de la tradición, cada uno aprende de los demás a la vez que conserva su propia expresión personal.

Goethe compara a los artistas de una misma tradición con una constelación de estrellas de distinta magnitud, señalando que, desde lejos, sólo brillan las mayores. En cambio, al estar más cerca, se reconoce también el brillo propio de las menores. Por eso afirma que con la participación de cada uno, mayores o menores, “dilátase el mundo y enriquecese el arte” (41). Por el contrario, en el romanticismo, la exaltación del sentimiento individual y la prédica sobre la autonomía del individuo, da como resultado un estilo altamente diversificado (Arnaldo 17-19).

Hacia el final del relato de *Viajes italianos*, Goethe incluye la transcripción de ciertas tesis estéticas del escritor Karl P. Moritz, con el que coincidió en Roma. Entre ellas sorprende la anticipación de este autor a algunas de las tesis kantianas de la tercera crítica. Es el caso de la satisfacción desinteresada y la finalidad sin fin (Szondi 52-61). Lo cierto es que Goethe aprueba las propuestas teóricas de Moritz. Sin embargo, como

indica Von Balthasar, “no llegó a lograr especulativamente esta síntesis y mucho menos a superarla. Hacia el final de su vida acusa un fastidio evidente por tales discursos: Nada me resulta más vacío y desagradable que las teorías estéticas” (353). Goethe, casi nunca se interesó por la filosofía y menos aún por la metafísica. Su principal interés fue el acceso a la verdad de las realidades concretas de la naturaleza y del arte. Una verdad que necesitaba reconocer en armonía con la totalidad de lo real.

Como explica Von Balthasar refiriéndose al escritor, “lo que verdaderamente apreciaba, era la combinación exacta y objetiva de la investigación con la atención constante a la totalidad que se abre al ojo que mira con veneración, más aún, al ojo poético-religioso, al ojo cósmico antiguo” (338). Para Goethe, la principal fuente de conocimientos es la contemplación directa de la naturaleza. Una contemplación que no admite reducciones debidas a las exigencias de un sistema, sino que respeta lo real en su integridad. Ese es el punto principal por el que la teoría de Goethe establece una continuidad con la tradición clásica antigua. Es también lo que el escritor redescubre en Italia y que, en adelante, será la morada metafísica de su producción literaria.

Referencias bibliográficas

Arnaldo, Javier. *Estilo y naturaleza: La obra de arte en el romanticismo alemán*.

Madrid: Visor, 1990. Print.

Balthasar, Hans Von, *Gloria: Una estética teológica*. Vol 5. Metafísica. Madrid:

Encuentro, 1988. Print.

Goethe, Johann W. “Esbozos para una semblanza de Winckelmann (1805)”. *Escritos*

de arte: J. W. Goethe. Ed. Miguel Salmerón. Madrid: Síntesis, 1999. 183-219. Print.

---. “Sobre la arquitectura alemana (1772)”. *Escritos de arte*. 31-41. Print.

---. “Tercera peregrinación a la tumba de Erwin (1775)”. *Escritos de arte*. 61-64. Print.

---. “Viajes italianos”. *Obras completas*. Com. y trad. Rafael Cansinos Assens. 4ª ed.

Vol. 3. Madrid: Aguilar, 1987. 15-386. Print.

Pareyson, Luigi. *Conversaciones de estética*. Madrid: Visor, 1987. Print.

---. *Estetica dell'idealismo tedesco. III: Goethe e Schelling*. Milano: Mursia, 2003. Print.

Pieper, Josef. *The Silence of Goethe*. Indiana: St Augustine's Press, 2009. Print.

Safranski, Rüdiger. *Goethe: La vida como obra de arte*. Barcelona: Tusquets, 2015.

Print.

Szondi, Peter. “Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe”.

Poética y filosofía de la historia I. Madrid: Visor, 1992. 15-152. Print.