

«Esattezza» nei territori dell'«intuizione».

Paul Klee al Bauhaus

Michele Dantini

Per Hannah Arendt, che ne scrive nel 1948 nelle *Origini del totalitarismo*, il Bauhaus diretto da Walter Gropius è un presidio unanime di razionalità applicata alla trasparenza dei procedimenti. «L'élite», scrive Arendt, «prende tanto sul serio l'anonimità da negare il genio». E prosegue: «le teorie artistiche degli anni Venti cercavano disperatamente di provare che l'«eccellente» era il prodotto dell'abilità artigiana e della coerenza logica... La plebe, non l'élite, era affascinata dal «radioso potere della fama» e accoglieva entusiasticamente l'idolatria del genio, tributata dal tardo mondo borghese». Una simile contrapposizione tra élite e plebe, tra mondo tardo-borghese e avanguardie rivoluzionarie, tra culto del «genio» e istanza tecnica di impersonalità e riduzione è indubbiamente semplice e suggestiva. Ci aiuta in parte a comprendere la fortuna «politica» del Bauhaus nel secondo dopoguerra

– già avviata, e con pieno merito, da una mostra a suo modo mirabile e decisiva, che dell'eredità del Bauhaus si assicura la continuità per così dire «diasporica» negli Stati Uniti, come *Bauhaus, 1919-1928*, curata da Herbert Beyer, Walter e Ise Gropius al MoMA nel 1938 (fig. 1) – quando nel mondo si diffonde la conoscenza degli orrori perpetrati dalle dittature totalitarie e la scuola fondata e per lungo tratto diretta da Gropius, chiusa invece dai nazisti, diviene un simbolo legittimo di civismo e legalità democratica. La contrapposizione proposta da Arendt, se efficace da punti di vista ideologici, è tuttavia scarsamente attendibile sotto profili storici, soprattutto se, nel contesto del Bauhaus, «primo» e «secondo» (la periodizzazione è importante! perché molte cose cambiano, all'Istituto, dopo il 1923) consideriamo l'attività di pittori come Klee, Kandinsky, Itten.

Articolo a invito per inquadramento del tema del focus, non sottoposto a revisione anonima, pubblicato con responsabilità della direzione.

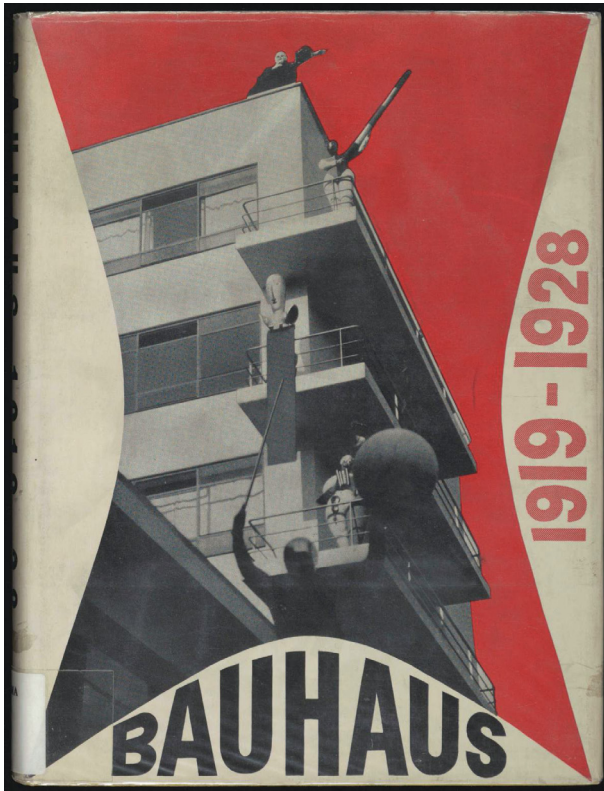


Fig. 1. «Bauhaus, 1919-1928», MoMA, New York, 1938, copertina del catalogo.

Quale Bauhaus? Una periodizzazione

Partiamo dalla periodizzazione, allora, che ci è utile per fare una prima chiarezza; e dalla preminenza che artisti di tradizione “spirituale” – ne abbiamo appena citato i nomi – si vedono riconosciuta nel Bauhaus delle origini. Itten ha in tale contesto istituzionale e didattica la più grande importanza. Espressionista e cultore di religioni orientali, Itten ha grande interesse per il culto di ciò che potremmo chiamare l’“immagine vivente”. Ha la responsabilità del Corso preliminare, e questo vuol dire che accoglie o indirizza tutti gli studenti che si iscrivono al Bauhaus. Nel catalogo della mostra newyorkese *Bauhaus, 1919-1928*, sopra menzionato, leggiamo che l’importanza dell’Istituto poggia «sulla coraggiosa accet-

tazione della macchina come strumento artistico adeguato». L’affermazione può sembra sorprendente, se consideriamo Itten. Adepto del mazdeismo, l’antica religione iranica di coloro che professano fede negli insegnamenti di Zoroastro, l’artista svizzero si sforza al tempo di propiziare l’unione tra arte e magia e si prefigge il risveglio del Sé «cosmico» o astrale. A questo servono le sperimentazioni “tattili” dei più diversi materiali proposti agli studenti a lezione. Lungi dal proporsi un’arte “astratta” o “materialistica”, Itten insegue dimensioni «spirituali» che con l’*industrial design* e l’uso della macchina non hanno niente a che fare. Al contrario: muovono da presupposti per più versi contrari. Nel proporre di sé (e dell’artista in generale) l’immagine come di un santo della nuova religione, Itten ci appare in parte un allievo eterodosso e radicale di Kandinsky, che pure giungerà dopo di lui al Bauhaus: e da Kandinsky trae infatti l’avversione per le più tumultuose e sensualistiche avanguardie prebelliche, come i futuristi italiani (propugnatori, loro sì, di un’estetica della macchina) e gli espressionisti di *Die Brücke*.

La chiamata di Klee al Bauhaus, voluta da Gropius, si inserisce in questo contesto iper-romantico e post-espressionista, modellato da miti e orientamenti di origine religiosa di minore o maggiore consistenza e sincerità. Si parla, al tempo, di «nuova gnosi». Nei secondi anni di guerra, a partire dal 1917, Klee ha beneficiato di una lusinghiera notorietà nelle cerchie “cosmiche” del Dada zurighese, in artisti-intellettuali come Hugo Ball, Hans Arp o Waldemar Jollos ad esempio, ostili alla guerra e protesi verso un’Europa pacificata, disseminata, come per una riedizione dell’Alto Medioevo, di piccole comunità operose di artisti-monaci, amanuensi e artigiani devoti. La nostra attuale conoscenza di Klee, delle opere, dei testi a stampa pubblicati in vita o usciti postumi, e ancor più della corrispondenza, solo in piccola parte edita, non ci autorizza a ritrarre Klee al modo in cui spesso ci è presentato dai primi critici-letterati e estimatori, nei termini cioè sottilmente promozionali o oleografici dell’artista-fanciullo, del sapiente orientale misteriosamente trapiantato in Baviera, del mistico reclino sulla sua candida margherita. Klee è un artista colmo di stizza e idiosincrasia, reattivo alla scena storica e sociale, irritabile in sommo grado; al tempo stesso capace di profilare nuovi scenari artistici e culturali, di temperare l’amarezza e la distruttività “nihilista” della sua generazione dipingendo immagini a loro modo ireniche di templi silvani, fiori e magici eremiti [Dantini 2018]. È tuttavia la fama “cosmica” e iniziatica, in odore di monachismo, gradita tanto a Itten che al primo Gropius, utopico e “espressionista”, che porta Klee al Bauhaus (la sua collaborazione

con l'Istituto si avvia nel gennaio 1921): fama che si è oramai diffusa nei paesi di lingua tedesca, è sul punto di passare anche in Italia – complice *Valori plastici*, la rivista di Mario Broglio cui collaborano Carrà, Tavolato e i fratelli de Chirico – e soggioga i suoi primi studenti. Alla nozione di “genio” né Klee né nessun altro, al Bauhaus alla stessa data, ha alcunché da obiettare, malgrado l'opinione di Arendt. È anzi rivendicata da Klee, che detesta sì l'artista-istrione, sempre in cerca di plauso, sprovvisto di motivazioni intrinseche e di un proprio vigore formale; ma si guarda bene dal gettare, con l'acqua sporca dell'istrione appunto, il bambino della tradizione classico-romantico. “Genio” dunque sì, ai suoi occhi, nel senso di rarità ed elezione; e ancora sì nel senso di un pieno diritto dell'artista (che è *Meister* al Bauhaus, cioè “maestro” in accezione düreriana) al dispiegamento dell'immaginazione.

L'arrivo di Moholy Nagy nel 1923 è destinato a mutare le carte in tavola. Non solo per il fascino lieve e battagliero dell'artista di origini ungheresi, che cattura Gropius. Ma perché l'Istituto versa in una grave crisi e le aperture al mondo dell'industria e della progettazione tecnica promettono di risolvere almeno le più elementari necessità economiche. Per di più l'industria aeronautica ha appena messo a punto una tecnica di curvatura del tubolare d'acciaio che può essere utilmente impiegata nella fabbricazione di mobili, e anche questa è una circostanza in apparenza contingente che tuttavia dà grande impulso, attraverso i primi progetti di sedie e poltrone firmati da Marcel Breuer e altro, alla nascita di un “secondo” Bauhaus.

Ecco che, tra 1923 e 1924, il rapporto tra il Bauhaus e taluni pittori si fa tempestoso. Proprio Moholy-Nagy insiste perché si abbandonino le tecniche tradizionali, destinate a suo avviso a produrre pochi oggetti di grande costo per il mercato individuale dei beni di lusso; a favore di fotografia, cinema, architettura, più capaci delle prime di farsi carico di domande di trasformazione sociale. Pittura, scultura, «carisma» individuale, veggenza, “genio”: tutto ciò inizia a far problema, e le conseguenze non tardano. Itten, lo sappiamo, lascia il Bauhaus. Per Klee, che nelle lettere alla moglie Lily discute sovente del proprio disagio per la crescente ideologizzazione degli studenti dell'Istituto e l'iconoclastia dei “modernisti”, e Kandinsky, giunto nel 1922, si avvia una stagione difficile, che li vede sì operare nel contesto dell'Istituto, ma in posizione defilata e non sempre riconosciuta. Conferenze o brevi scritti di Klee risalenti al periodo del “secondo” Bauhaus rivelano la sua inquietudine: ciò che davvero preme all'artista, in ogni occasione, è difendere la necessità dell’“intuizione” e della fantasia da scopi pratici o procedimenti razionali avvertiti

come troppo costrittivi. Il suo atteggiamento è prudente e apologetico: non si arrischia allo scontro frontale, coltiva invece una posizione moderata cercando di assimilare quanto, nelle indagini Dada-costruttiviste o funzionaliste su nuove tecniche e materiali, può fare al suo caso di *Meister*, creatore di simboli e “costruttore” di enigmi visuali.

Un insegnante scrupoloso e distaccato

Abbiamo così delineato lo sfondo su cui si staglia l'insegnamento di Klee al Bauhaus: non possiamo coltivare, al suo riguardo, aspettative “sistematiche” né cercarvi, come pure si è fatto in un recente passato, la luminosa dogmatica certezza dei *Libri o Trattati della pittura* di epoca primo-rinascimentale. Klee non si avventura per le regioni della geometria fiducioso di possedere le chiavi della Creazione, né studia la Natura con il proposito di decifrare il piano riposto dell'universo. Le sue ambizioni sono più contenute, in parte mediate dalla familiarità con gli studi naturali di Goethe, in parte improntate a un umorismo di tipo quasi crepuscolare, e rimandano a impellenze d'ordine anche contingente. I testi didattici, raccolti in parte da lui stesso tra 1921 e 1922 con il titolo di *Beiträge zur bildnerischen Formlehre* (figg. 2, 3), in parte rimasti allo stato di annotazioni di taccuino o fogli sparsi, prendono forma da osservazioni e spunti annotati o mandati a memoria negli anni precedenti e più volte ripresi e modificati dall'artista nel corso degli anni di insegnamento (a tutto ci si riferiva in passato come al *Pädagogischer Nachlass* di Klee, o «Lascito pedagogico»). La storia editoriale del *Pädagogischer Nachlass* è intricata, a tratti fortunosa [Eggelhöfer 2018]: si compie, per il lettore italiano, con la pubblicazione dei due volumi Feltrinelli della *Teoria della forma e della figurazione*, che però riproducono le distorsioni dell'edizione in lingua tedesca a cura di Jürgen Spiller [Klee 1959-1970].

Se recuperiamo il *Pädagogischer Nahclass* nella sua forma originale, eventualmente sfogliandolo online [1], ecco che cogliamo Klee intento, attraverso innumerevoli annotazioni, spesso assai sintetiche, schizzi e disegni “tecnici”, a chiarificare i principi della propria attività, spesso trasformando in “didattica” intuizioni risalenti agli anni del *Blaue Reiter*, se non anteriori; che certo non avevano chiesto, in origine, di essere trasformate in regole o assiomi. Esemplifichiamo. L'interesse per le “patologie” della forma rimanda alle ricerche sulla propagazione della luce e le distorsioni della linea di contorno databili agli anni del “post-impressionismo” di Klee, a cavallo tra primo e secondo decennio del Novecento. L'uso



Fig. 2. Paul Klee, «Beiträge zur bildnerischen Formlehre», 1921-1922, copertina, Zentrum Paul Klee, Berna.

della geometria a fini per così dire “metafisici”, per indagare l'intima costituzione di una stella o la “genesì” del fiore, rinvia invece al periodo espressionista e porta con sé l'infatuazione per gli antichi pittori tedeschi, Dürer tra tutti, mediati da alcune figure isolate e in parte arcaizzanti di romantici, come Philipp Otto Runge. Il regno geometrico, cui a lezione Klee fa continuo riferimento (figg. 4-6), provvede spunti e germi compositivi da complicare di volta in volta e animare magari in senso figurativo. Così il mondo dei colori, sul cui comportamento reciproco, sulle cui leggi di attrazione e repulsione non smette di interrogarsi quasi a cercare un “basso profondo” cromatico, vale a dire una “meccanica” degli stati d'animo, di cui disporre in pittura (figg. 7-9). Lo studio della Natura, condotto sul duplice piano della morfologia

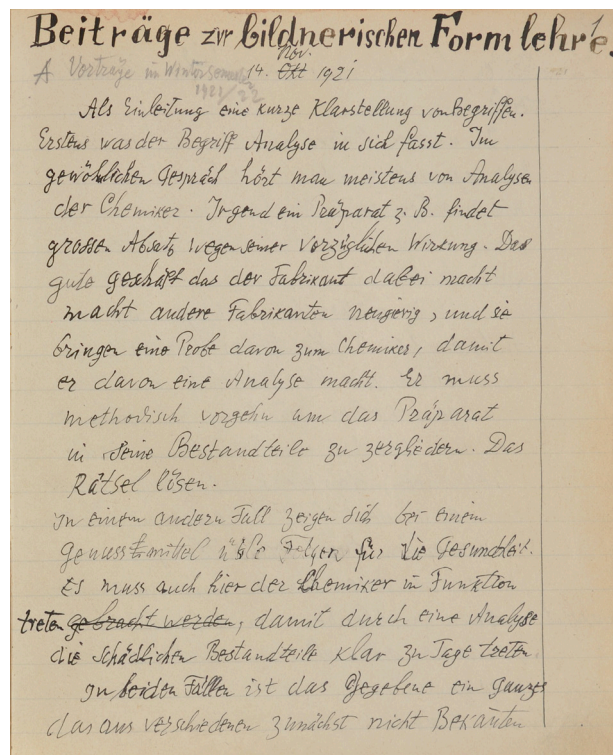


Fig. 3. Paul Klee, «Beiträge zur bildnerischen Formlehre», 1921-1922, introduzione, Zentrum Paul Klee, Berna.

botanica e zoologica e degli elementi (figg. 10, 11), impegna invece quotidianamente Klee all'osservazione mirata, dirada le torbide esalazioni della *décadence* – un rischio, questo della malinconia, dell'abbattimento, dell'estenuazione, con cui Klee si misura a più riprese – e, di nuovo, procura repertori da cui il processo creativo può muovere ogni giorno senza sforzo [Wind 2007, p. 84 e passim].

A Weimar l'artista è collega di insegnanti motivati, che in parte abbiamo già ricordato. A Itten e Moholy-Nagy aggiungiamo adesso Oskar Schlemmer. Le motivazioni di Klee sono più tenui. Dubita della rilevanza pubblica del Meister, ma approva il progetto di una comunità di artigiani-artisti. Per di più l'incarico di docente porta sicurezza economica – Klee conosce la celebrità solo da poco: i suoi redditi riman-

Fig. 4. Paul Klee, «Beiträge zur bildnerischen Formlehre», 1921-1922, disegno didattico, Zentrum Paul Klee, Berna.

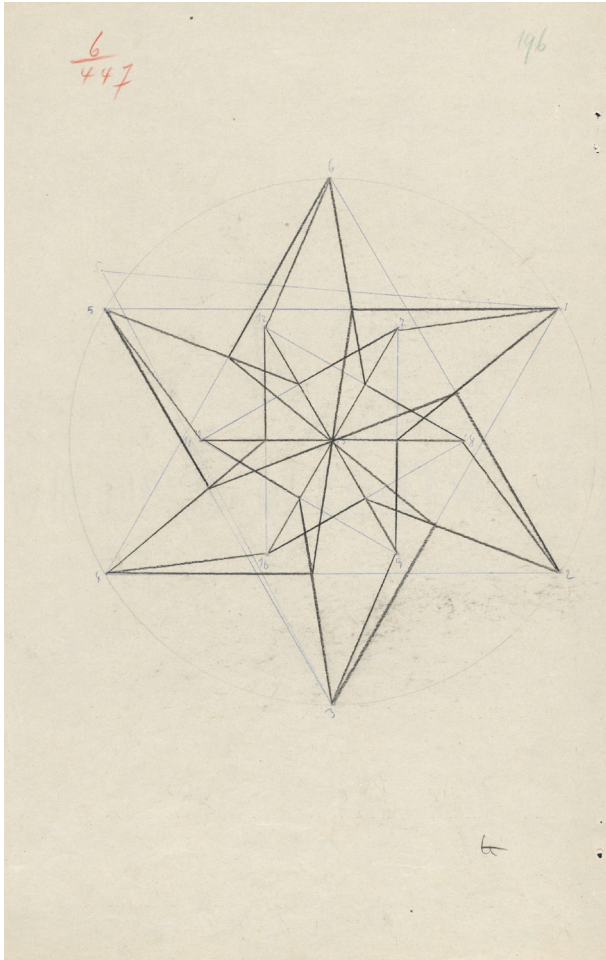


Fig. 5. Paul Klee, «Beiträge zur bildnerischen Formlehre», 1921-1922, disegno didattico, Zentrum Paul Klee, Berna.

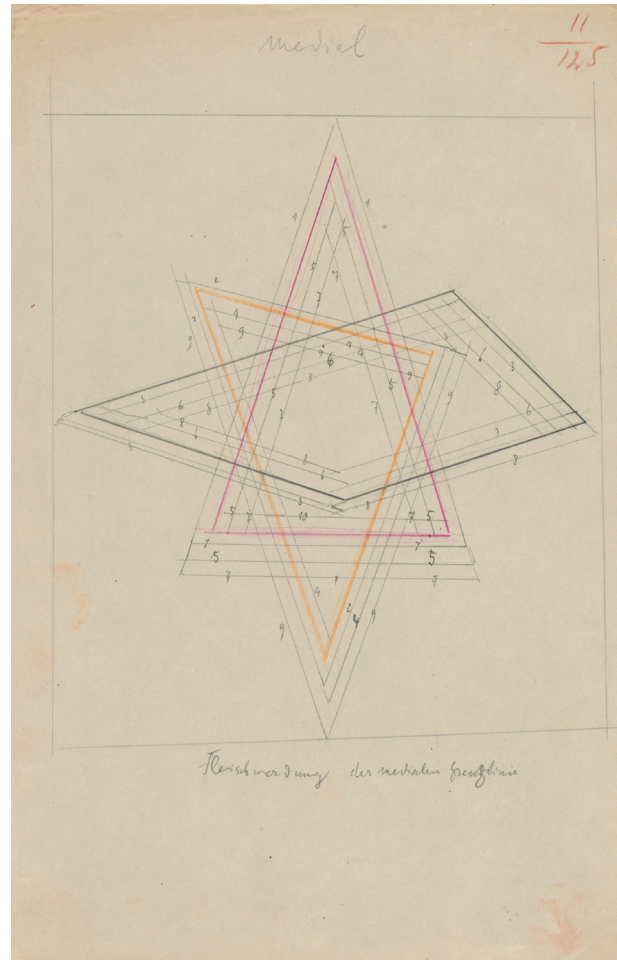
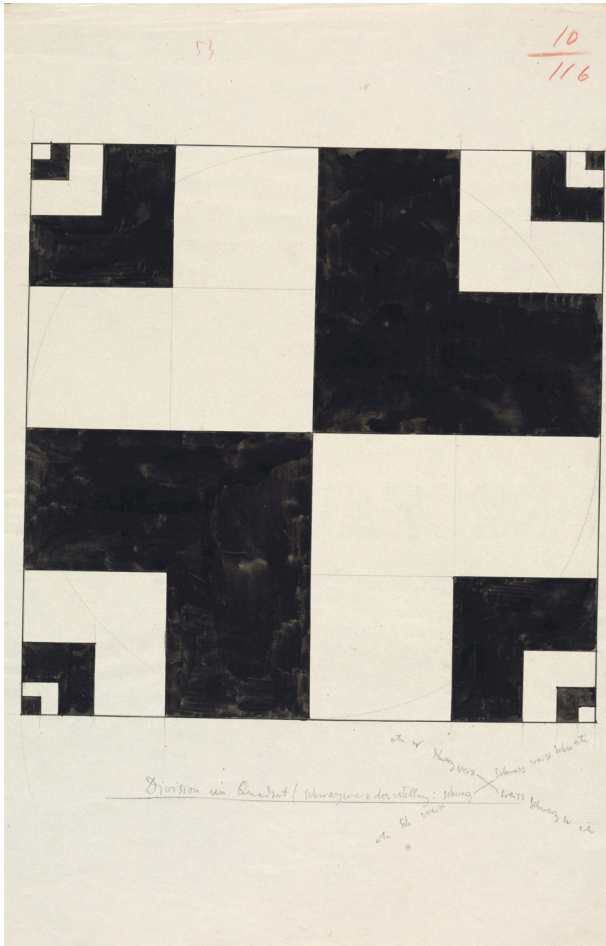


Fig. 6. Paul Klee, «Beiträge zur bildnerischen Formlehre», 1921-1922, disegno didattico, Zentrum Paul Klee, Berna.



gono oscillanti – e le differenze esistenti in seno alla scuola non lo preoccupano. Scrive a Gropius appena dopo l'arrivo a Weimar: «sono lieto del fatto che nel nostro Bauhaus esista una simile cooperazione di forze [...]. Dico sì anche al conflitto di queste forze l'una contro l'altra, se il conflitto produce risultati [...]. Da un punto di vista metafisico non esistono posizioni giuste o sbagliate: tutto vive e si sviluppa attraverso il gioco delle forze, così come, nel mondo, bene o male [...] cooperano in modo produttivo».

L'artista è responsabile prima della legatoria, poi dell'atelier di pittura su vetro, dove ha come unico allievo Josef Albers. L'attività principale consiste nell'insegnamento teorico, che si rivolge agli allievi del primo e del secondo semestre. Klee tiene le proprie lezioni leggendo *ex cathedra* oppure conduce esercitazioni pratiche da tenersi ogni due lunedì. Come già ricordato, l'insegnamento dell'Istituto assume sempre più, nel corso degli anni, un carattere tecnico e scientifico, cui i pittori sono costretti a adattarsi. Klee mette in atto una prolungata, onesta dissidenza. La dedizione dell'insegnante è fuori discussione; i corsi, tuttavia, si distinguono per assenza di indicazioni stilistiche e formali vincolanti: per caratteri contrari, in definitiva, a quelli considerati esemplari negli anni Cinquanta e Sessanta, quando, tra Grohmann e Giedion-Welcker, Spiller, Haftmann e Argan si è autorevolmente fatto di lui il teorico sistematico dell'astrazione. «Con Klee era tutto indefinito – ricorda Gunta Stölzl, allieva a Weimar, in seguito responsabile dell'atelier di tessitura. «Era possibile trarre [dal suo insegnamento] quanto si desiderava». L'artista sa bene di non tenere lezione a futuri espressionisti ma a designer industriali, e adatta il proprio insegnamento all'uditorio. Di questo è facile fornire alcuni esempi. Lascia fuori dall'aula il radicato interesse per l'arte infantile o psichiatrica, poco utile in sede di teoria della forma e della funzione, e moltiplica i riferimenti alla Natura, il cui studio definisce *conditio sine qua non* dell'educazione artistica: la sabbia sul litorale, le nervature di una foglia o la struttura geometrica delle celle di un alveare, rileva, sono solo alcuni dei pattern che si possono derivare dall'osservazione delle regolarità organiche o anorganiche. Il modo in cui articola gli elementi formali della rappresentazione, inoltre, o tiene fermo il problema della superficie – la "forma", ai suoi occhi, nasce dalla congiunzione tra motivo e "struttura", quest'ultima avente caratteri di regolarità e modularità – riflette la familiarità con le grammatiche ornamentali di Owen Jones, William Morris e Walter Crane. Raramente propone esercizi liberi di figurazione, sul tipo delle invenzioni o dei capricci botanico-biologici così frequenti nella sua

opera, ma alterna analisi formali estremamente elaborate ad affermazioni eclatanti e idiosincratiche, per lo più di tono "cosmico". Klee è un pedagogo liberale, cui preme negare caratteri di validità universale a semplici preferenze di gusto o convenzioni stilistiche vigenti in un dato periodo storico. Il suo rispetto per quanto vi è di più individuale del processo creativo è molto apprezzato dagli allievi, che sperimentano, attraverso di lui, la possibile coesistenza di soluzioni altrimenti considerate antitetiche. «La formulazione dei problemi – ricorda Helene Nonné-Schmidt, studentessa del periodo di Dessau – suonava spesso come la formula del matematico o del fisico, ma era da noi considerata pura poesia». Prepara con cura le lezioni, educa i giovani artisti a un impiego consapevole e controllato degli elementi primi della figurazione – linea, colore, superficie – ma teme che la razionalizzazione dei processi intuitivi influisca negativamente sulla creatività. Si preoccupa di destare l'attività fantastica stabilendone il primato sulla teoria e sui procedimenti razionali. «Il quadro non ha alcuna finalità specifica», ammonisce, in flagrante dissenso dagli orientamenti funzionalistici. «Ha la sola finalità di renderci felici [...]. Deve essere un oggetto in grado di incrementare la nostra vitalità, di attrarre sempre più spesso la nostra attenzione – un oggetto, in definitiva, che vorremmo volentieri acquistare». Nello stesso periodo, nella sua attività, usa materiali preindustriali irritato dall'introduzione anche didattica dei nuovi materiali industriali – il vetro, l'acciaio, il plexiglas – e accentua il carattere di artigianato delle proprie composizioni manipolando il supporto – applica ad esempio carta su cartone o stoffa su tela, non di rado a strappi. Applica la tempera o l'acquerello su una preparazione in gesso non levigato, e dipinge volentieri sopra un quadro già concluso e rifiutato. Conserva così, al di sotto dell'ultima superficie di colore, una traccia clandestina, un graffito.

Geometria, "costruzione" e mnemotecnica

Il requisito della "veggenza" si intreccia caratteristicamente, in Klee, allo scrupolo dell'artista-scienziato, rispettoso delle specificità dei diversi procedimenti. L'antitesi tra "costruzione" e "intuizione", tra elementi «strutturali» ed elementi "individuali" (o tra geometria e immaginazione) si formula in Klee in termini propedeutici e mai definitivi. A suo avviso la scintilla dell'"invenzione" si produce all'interno di un processo di composizione (o "figurazione") ripetibile e controllato, in circostanze pressoché casuali. «Sono già aperti o si

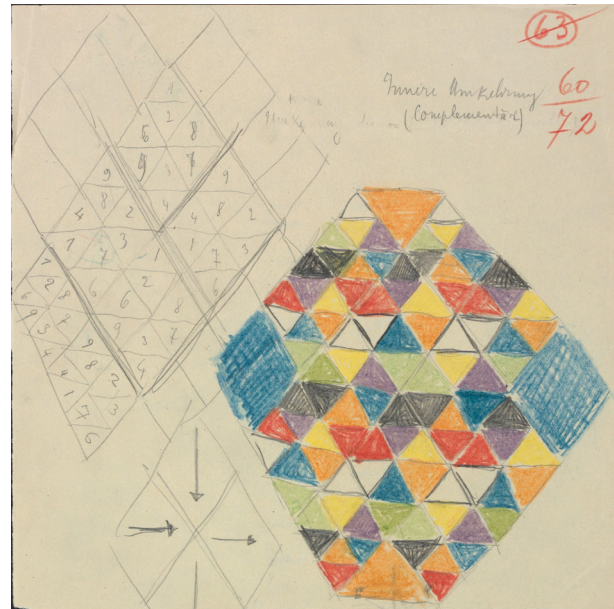


Fig. 7. Paul Klee, «Beiträge zur bildnerischen Formlehre», 1921-1922, disegno didattico, Zentrum Paul Klee, Berna.

aprono davanti a noi mondi [...] nei quali non è possibile entrare solo con lo sguardo», confida a Lothar Schreyer, che lo visita in atelier, a tarda sera, a Weimar. «Si deve fare piuttosto come i bambini, i primitivi, i folli. Mi riferisco al mondo dei non nati e dei morti: il regno di ciò che può e deve venire, il regno intermedio». Aggiunge però, a mo' di ammonimento: «la fantasia è il pericolo più grande per noi tutti. È la strada sbagliata, la strada fatale per i cosiddetti artisti [...] per coloro che sono privi di realtà interiore e devono così impiegare, più o meno consapevolmente, l'illusione» [Schreyer 1956, p. 170].

Vale la pena soffermarsi su un singolo punto. Per Klee la semplicità degli elementi primi della "figurazione" distingue l'arte contemporanea dall'arte di tradizione classico-rinascimentale. Parliamo qui di una semplicità deliberata, non certo di una diminuzione imputabile a circostanze esterne: parliamo cioè del rifiuto di tecniche imitative. Non si tratta però, per l'artista, di abolire *tout court* l'"illusione" figurativa (per giungere al quadro o alla scultura "astratta") quanto di congiungere intimamente, in ogni opera, illusione e

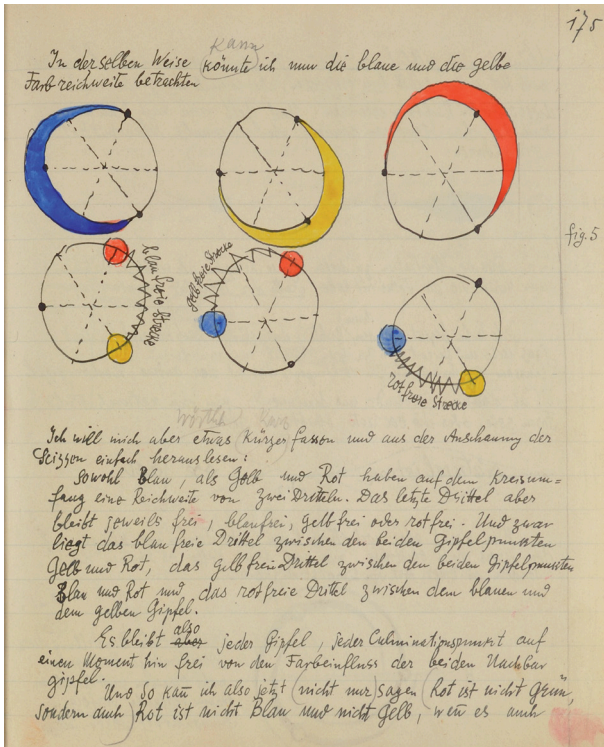


Fig. 8. Paul Klee, «Beiträge zur bildnerischen Formlehre», 1921-1922, disegno didattico, Zentrum Paul Klee, Berna.

smascheramento dell'illusione. In altre parole: per Klee occorre giungere alla "figura" con i soli elementi plastici primi – con riferimento al quadro: linee, superfici, colori – senza mai staccarsi dalla grammatica del piano o della superficie. «Tra i compiti [didattici]» sbotta in *Exacte Versuche im Bereich der Kunst* («Ricerche esatte in ambito artistico», 1928), «dovremmo senz'altro proporre quello di imparare a costruire il mistero. *Sancta ratio chaotica!*». A lezione spiega più volte come in lui l'attività fantastica segue (e non precede!) le «meccaniche compositive»: ne sia cioè un precipitato. Comprendiamo che Klee non è lontano dal concepire la "costruzione" stessa in termini di mnemotecnica: tecnica dunque di "invenzione" per via di associazione e "proiezione". Un tracciato più o meno regolare di linee o il semplice gioco d'intarsio delle tonalità può agire come sti-

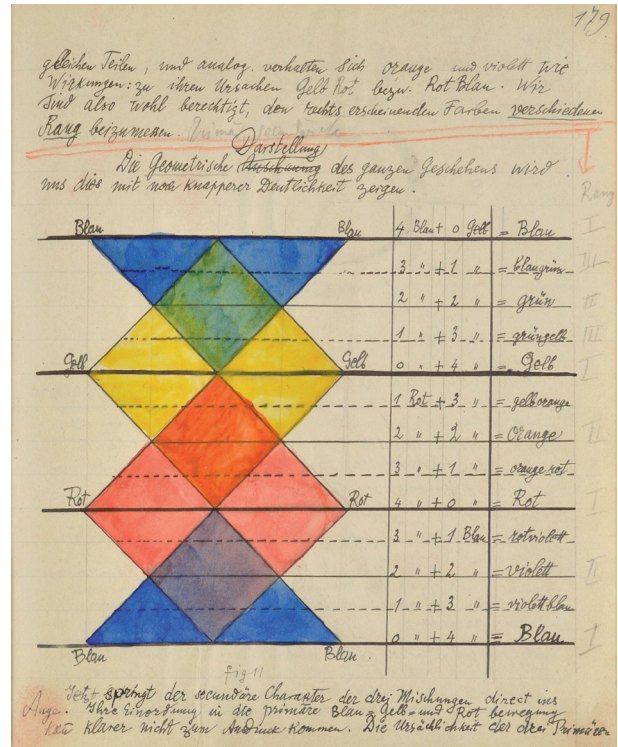


Fig. 9. Paul Klee, «Beiträge zur bildnerischen Formlehre», 1921-1922, disegno didattico, Zentrum Paul Klee, Berna.

molante, destare fantasmi che attendono da lungo tempo nell'immaginazione e suscitare "figure" (o se si preferisce propiziare "visitazioni") a tutta prima impreviste [2]. Giungere alla "figura" con i soli elementi plastici primi, si è detto. Questo accorgimento di per sé restrittivo – o massima o principio, se si preferisce – ammette però una variante per sua natura umoristica che Klee sviluppa con grande inventività. È cioè concesso, dal suo punto di vista, figurare liberamente purché si svelino i "modelli" di cui ci si serve nel segreto dell'atelier. Uso qui un'accezione tecnica del termine "modelli" e mi riferisco a quei "modelli", riconoscibilmente artificiali, cui gli artisti tradizionalmente si appoggiano, nel dipingere un quadro o plasmare una scultura, in assenza (o sostituzione) dei modelli "in carne e ossa": manichini di legno o cera ad esempio, ma anche prototipi

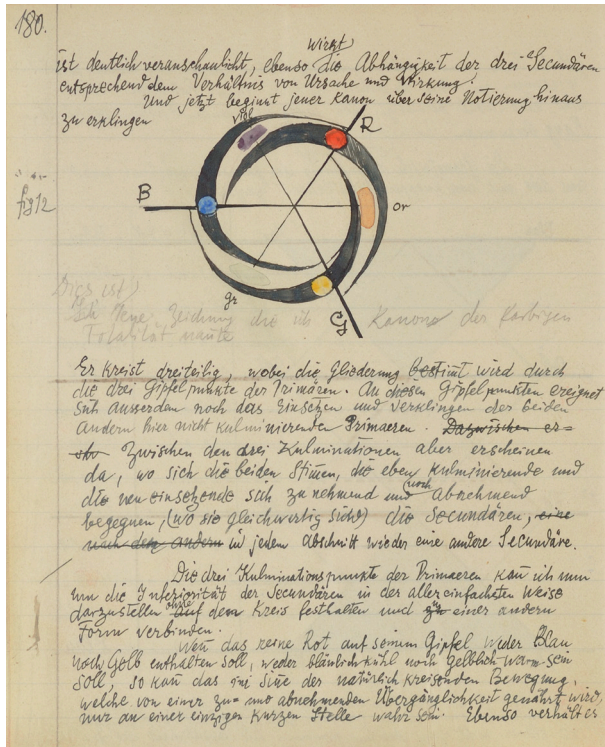


Fig. 10. Paul Klee, «Beiträge zur bildnerischen Formlehre», 1921-1922, disegno didattico, Zentrum Paul Klee, Berna.

in carta, filo di ferro, tessuto o altro – di persone, animali, case, piante, alberi, nubi ecc. Nel corso degli anni Venti Klee sfoggia un nutrito campionario di “modelli” alternativi, spesso richiamandosi, nel far ciò, a segmenti dimenticati della storia dell’arte occidentale o a tecniche considerate “minori”. In un abbozzo di saggio redatto tra 1923 e 1924, lui stesso paragona l’artista a un mago capace di evocazioni e sortilegi (è a un “mago”, del resto, che lo avvicina il critico e scrittore Wilhelm Hausenstein, tra i primi a “scoprire” Klee e a lanciarne l’arte in chiave “mistica” nell’immediato dopoguerra). Il paragone tra artista e mago, suggeritogli verosimilmente dalla conoscenza dei collage e ancor più dei piccoli assemblaggi in carta e altri materiali di Picasso e Braque [3], risulta pertinente anche se riferito alla sua stessa attività. Con pochi e semplici materiali d’uso quotidiano

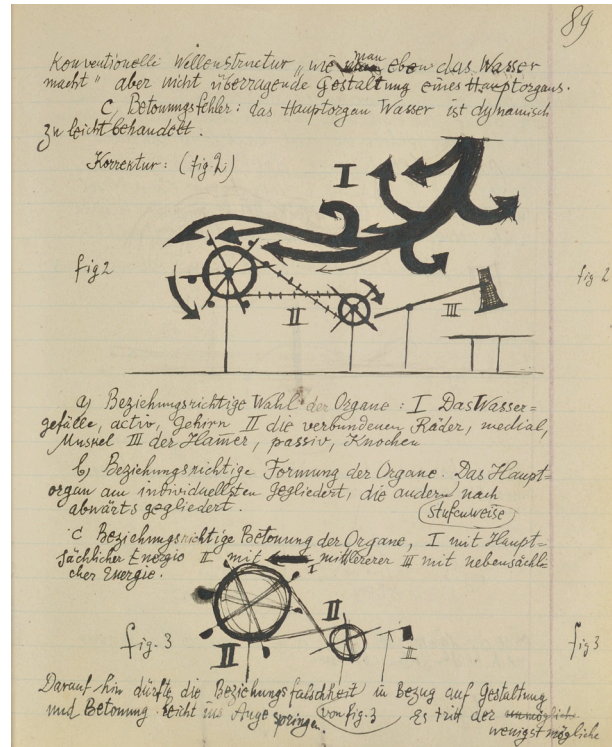
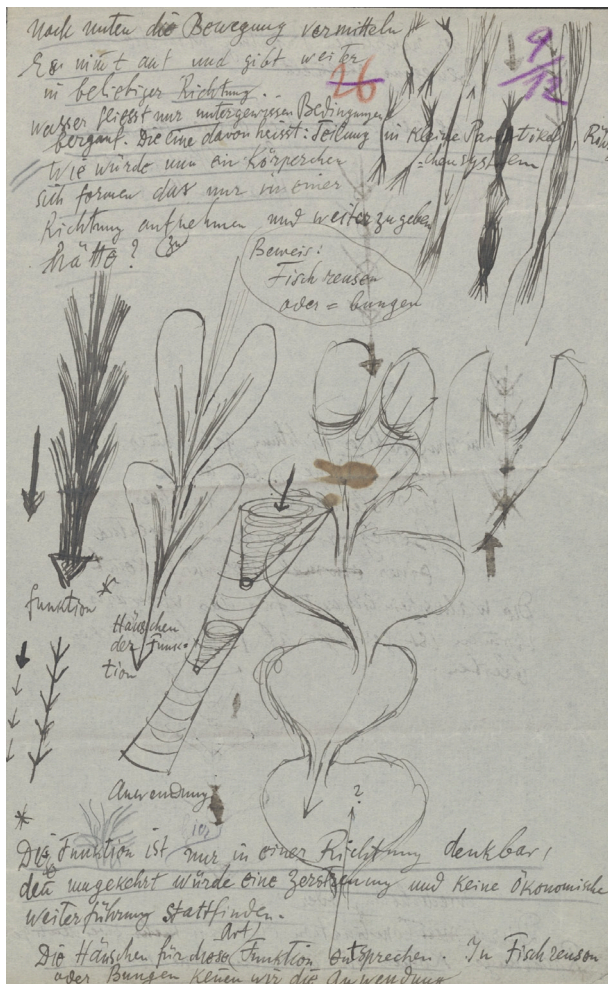


Fig. 11. Paul Klee, «Beiträge zur bildnerischen Formlehre», 1921-1922, disegno didattico, Zentrum Paul Klee, Berna.

e fertile immaginazione si desta “illusione”, si creano cioè effetti di animazione. Per di più, a titolo di maggior forza e bizzarria, il mago (e bricoleur) contemporaneo accetta di rendere trasparente l’artificio [4].

Il già citato *Exakte Versuche im Bereich der Kunst* è il saggio cui si lega la fortuna di Klee “teorico dell’astrazione”: possiamo considerarlo il maggiore contributo dell’artista al razionalismo tra le due guerre. Appare sulla rivista del Bauhaus quando l’istituto, violentemente osteggiato dall’opposizione di destra, ha ormai lasciato Weimar e la Turingia per spostarsi a Dessau, su invito di una più ospitale amministrazione socialdemocratica: vi prevale un tono pacato, quasi un proposito di conciliazione. Klee attenua la contrapposizione precedentemente stabilita tra “intuizione” e “costruzione” e propende adesso per un’equilibrata

Fig. 12. Paul Klee, «Beiträge zur bildnerischen Formlehre», 1921-1922, disegno didattico, Zentrum Paul Klee, Berna.



composizione delle due. Si concede solo sporadici momenti di irritazione – «costruiamo e costruiamo» prorompe. «E tuttavia l'intuizione è senza dubbio una bella cosa». Nella sua attività figurativa emerge nello stesso periodo un'attenzione crescente per il progetto architettonico e il disegno tecnico-industriale considerati l'uno e l'altro come generi figurativi specifici. Occorre tuttavia precisare meglio i termini della relazione tra arte e "progetto": agli occhi dell'artista non esiste alcuna equivalenza. Consideriamo ad esempio *Denkmäler bei G.* («Monumenti presso G.[iza]», 1929, 93), oggi conservato al Metropolitan Museum di New York [5]: eseguita ad acquerello al ritorno dal viaggio in Egitto, questa composizione mostra bene come l'adesione kleeiana alle estetiche "razionali" – persino negli anni di Dessau – sia contingente e paradossale.

Tra dicembre e gennaio l'artista visita Il Cairo, Luxor, Assuan e compie escursioni a Giza, a Karnak, nella Valle dei Re. L'attitudine è rapita, la bellezza del paesaggio prevale sulle delusioni procurate dal nascente turismo di massa – «[in Egitto] si incontrano turisti di tutte le nazionalità», scrive a Lily, rimasta a Berna. Quindi aggiunge, con un fastidio che in seguito avremmo imparato a definire francofortese: «purtroppo [vi si incontrano] anche americani, i soli che non sanno come comportarsi». Ancora in viaggio per mare, conquistato dagli elementi, si chiede: «che cos'è la storia intera [...] a paragone di quest'acqua, di questo cielo, di questa luce!». Studia il paesaggio da un punto di vista geologico, etnografico e antropologico. Si stupisce che a compiere il lavoro siano solo «animali e servi [...] come ai tempi dei faraoni» e osserva attentamente le antiche tecniche di irrigazione. La mattina del 26 dicembre 1928 visita infine Giza e le sue celebri piramidi. «Sono collocate su un terreno relativamente elevato. L'aria è straordinariamente salubre», annota, con sobrie considerazioni topografico-sanitarie da architetto razionalista. Al termine del viaggio, ormai già in Germania, dipinge a mo' di *peintre-voyageur* quattro piccoli acquerelli con motivi lineari, quindi due composizioni tra le sue più celebri, *Denkmäler bei G.*, appunto, e *Hauptweg und Nebenwege* (*Via principale e vie secondarie*, 1929, 90), quest'ultima cara al musicista Pierre Boulez.

Considerata sotto profili "grammaticali", la veduta di Giza è una composizione geometrica. Klee si avvale di elementi primi della figurazione – linea, superficie, colore – senza mai distaccarsi dal piano di rappresentazione e limita la propria gamma cromatica a cinque sole tonalità, le stesse che caratterizzano il paesaggio osservato: terra bruciata, verde, giallo, ocre, arancio. Le linee orizzontali si succedono

a distanze quasi identiche per tutta l'estensione del quadro, suddiviso in moduli di colore, e generano "struttura". Le oblique producono invece discontinuità, cioè "figura": frangono il corso d'acqua delle orizzontali e deliniano le piramidi in semplice alzato, a mo' di *silhouette*. Sparsi accenni di vegetazione visibili lungo il margine inferiore costituiscono i soli residui mimetici di una composizione che sembra peraltro sfoggiare purezza di costruzione ed estraneità alla natura. Vale, con riferimento all'ordinamento "statico-dinamico" del quadro, quanto già stabilito per gli acquerelli "cosmici" del 1922-23: Klee dispone la sequenza di tonalità così da produrre effetti di movimento dal basso verso l'alto e "drammatizzare" la veduta nel senso del quadro di storia e religione. Nell'animarsi magicamente, *Denkmäler bei G.* offre movimento e variazione uniti alla più grande regolarità, a quell'"economia" di mezzi figurativi altamente apprezzata dall'artista. Al tempo stesso la vicenda temporale del dipinto, che riproduce al suo interno il sorgere e albeggiare del sole, scandita su piani verticali, apre la "costruzione" a inattese risonanze mitico-simboliche [6]. Poco prima del viaggio in Egitto, Klee riflette sulle possibilità di produrre "meraviglia" in pittura senza fare ricorso a motivi chimerici o di tradizione letteraria, per via esclusivamente «ottica». «[Effetti di] meraviglioso ottico – annota nell'agenda da tasca, memore della tecnica cézanniana del *passage* – discendono dall'interruzione della forma per effetto dell'atmosfera». Propizie circostanze professionali

non sono estranee a questa sua riflessione. Nel novembre 1925 è stato invitato a esporre con i surrealisti alla prima mostra del movimento capeggiato da André Breton alla Galerie Pierre di Parigi, e la sua stessa opera, a partire da questa data, è entrata in una costellazione artistico-culturale istituitasi appunto attorno a propositi di «merveilleux» – il termine è di Breton. Klee accoglie di buon grado l'acclamazione surrealista. Teme tuttavia che le nuove tendenze figurative concedano troppo agli aspetti illustrativi del quadro. Ecco che la sua ricerca del «meraviglioso» prende vie ottico-percettive, fisiche in altre parole; senza niente concedere alla retorica dell'"inconscio", del sogno o dell'"automatismo". Un modo garbato, questo per Klee, di svalutare le "mode" parigine e riaffermare la propria identità nordeuropea, orientata alla severità della "costruzione" geometrica? È ragionevole supporlo. *Denkmäler bei G.* sorprende grazie a semplici accorgimenti compositivi. In primo luogo la veduta a volo d'uccello, che induce l'occhio a ripetere, nella sua percezione progressiva, il movimento del sole. In secondo luogo "l'interruzione dei contorni", che induce le piramidi a dischiudersi all'"elemento atmosferico". Accade così, per effetto della "luce" cooptata a mo' di principio "strutturale", che i millenari edifici vibrino tersi e leggeri sullo sfondo del deserto, simili a moderne (taut-scheerbartiane) architetture di cristallo; e la regolarità della composizione, lungi dal chiudersi in se stessa, prende le inattese apparenze di un enigma, di un'iniziazione.

Note

[1] <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/Archiv/2011/01/25/00001/> (consultato il 10 maggio 2020).

[2] Così suggerisce anche Wilhelm Hausenstein, per cui il disegno kleeiano è «reminiscenza»: Hausenstein 1921, p. 118.

[3] Riferimento immediato, per Klee, sono verosimilmente le sculture in carta, giornali, stagnola, legno, rete metallica che Picasso esegue tra 1912 e 1913, riprodotte da Apollinaire su *Les Soirées de Paris* in data 18 novembre 1913; e forse anche le nature morte in legno dipinto e lembi di tappezzeria trovata, pure picassiane, dei primi mesi del 1914.

[4] In *Arte e illusione*, libro che elegge Klee a riferimento costante, Gombrich commenta: «il vero miracolo del linguaggio dell'arte non consiste nel fatto che permette all'artista di creare l'illusione della realtà. Tra le mani di un grande maestro l'immagine diviene trasparente. Insegnandoci a vedere con occhi nuovi il mondo visibile, egli ci dà l'illusione di guardare nei regni invisibili dello spirito purché sappiamo, come Filostrato, usare i nostri occhi»: Gombrich 1965, p. 473.

[5] <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483171> (consultato il 10 maggio 2020).

[6] Non è chiaro, dal dipinto, se siamo in presenza di un'alba o di un tramonto. È possibile che Klee abbia voluto suscitare proprio questa ambiguità. In *Vom kosmogonischen Eros* Klages paragona la condizione dell'iniziato all'«ebbrezza dionisiaca» descritta da Nietzsche nella *Nascita della tragedia*. Nel far questo, evoca la «contemporanea voluttà del sorgere e del tramontare, voluttà tale che la morte diviene una trasformazione insieme dolorosa e felice [...]». Nell'attimo d'eternità che la perfezione dell'esperienza erotico-cosmogonica dischiude c'è delirio baccante o rapimento cristallino». Il riferimento al testo di Klages sembra spiegare anche la metafora visiva (o il modello) cui Klee si richiama in *Denkmäler bei G.*, eseguito come a imitazione di un campo elettromagnetico o un congegno a cateratte. «L'Eros si chiama cosmogonico o cosmico o elementare – scrive ancora Klages –, in quanto chi è da lui rapito avverte sé stesso come attraversato da vibrazioni e inondato da una corrente elettrica che, simile in essenza al magnetismo [...] trasforma il mezzo stesso di ogni accadere, lo spazio e il tempo che separano i corpi, nell'onnipresente elemento di un Oceano che sorregge e circonda con le sue acque: e così congiunge, senza danno per la loro irriducibile diversità, i poli del mondo»: Klages 2012, p. 51 con modifiche.

Autore

Michele Dantini, Università per Stranieri di Perugia, Dipartimento di Scienze Umane e Sociali, michele.dantini@unistrapg.it

Riferimenti bibliografici

Dantini, M. (2018). Paul Klee e il "Nulla", 1916-1923. Epoca, "origine", «stile». In M. Dantini, R. Resch (a cura di). *Paul Klee. Alle origini dell'arte*, catalogo della mostra al MUDEC di Milano dal 30.10.2018 al 3.3.2019, pp. 17-38. Milano: Sole 24Ore Cultura.

Eggelhöfer, F. (2018). L'insegnamento di Paul Klee al Bauhaus: «buona cosa è dare forma. Cattiva cosa è forma». In M. Dantini, R. Resch (a cura di). *Paul Klee. Alle origini dell'arte*, catalogo della mostra al MUDEC di Milano dal 30.10.2018 al 3.3.2019, pp. 62-63. Milano: Sole 24Ore Cultura.

Gombrich, E. (1965). *Arte e illusione*. Torino: Einaudi (prima ed. 1959).

Hausenstein, W. (1921). *Kairuan ode die Geschichte vom Maler Paul Klee*. München: Wolff.

Klages, L. (2012). *Dell'eros cosmogonico*. Milano: Pgreco (Prima ed. 1922).

Klee, P. (1959-1970). *Teoria della forma e della figurazione*. Milano: Feltrinelli (vol. I, 1959; vol. II, 1970).

Schreyer, L. (1956). *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*. München: Langen|Müller.

Wind, E. (2007). *Arte e anarchia*. Milano: Adelphi (Prima ed. 1963).