



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN FILOSOFIA

PAUL KLEE E LA MORFOLOGIA DEI MONDI POSSIBILI

RELATRICE

Serena Feloj

CORRELATRICE

Silvana Borutti

Tesi di Laurea di

Federico Albrisi

Matricola n. 542226

Anno accademico 2025/2026

INDICE

Introduzione	5
I. Genesi della forma e del significato: il metodo morfologico	
1. L'eredità di Goethe	13
2. Klee e la lezione della foglia	20
3. Benjamin e la morfologia della storia	24
4. Wittgenstein e la presentazione perspicua	36
5. Dalla morfologia alla semiotica morfodinamica	48
II. Il pensiero come chiarificazione: scrittura e didattica in Klee	
1. I diari: alla ricerca della forma	52
2. Gli scritti didattici: teoria della forma e della figurazione	71
III. L'arte di Klee: morfogenesi	
1. Natura, pittura, linguaggio	78
2. Catastrofe e genesi del senso	93
3. Gli elementi della figurazione e il loro rapporto	110
4. Grammatica del colore	122
5. Il ritmo della forma e la pittura polifonica	139
6. Microscopie e micrologie	165
7. Infanzia, fiaba, sogno	181
8. Il visibile e il leggibile	190
IV. L'arte di Klee: metamorfosi	207
V. La forma della vita: estetica, etica, politica	232
Bibliografia	239

«Innanzitutto [...] chi compie un'analisi dovrebbe esaminare, o quantomeno rivolgere a questo la sua attenzione, se egli ha veramente a che fare con una misteriosa sintesi o, se ciò di cui si occupa, sia solo un aggregato, una giustapposizione, o come tutto quanto potrebbe essere modificato»

Goethe

INTRODUZIONE

L'idea alla base del presente lavoro nasce, nell'estate del 2023, a seguito della visione della mostra dal titolo *Alles wächst* ("tutto cresce"), allestita presso il Zentrum Paul Klee di Berna¹. Una selezione di opere del pittore era accompagnata dall'esposizione di alcuni appunti originali per i corsi che egli tenne al Bauhaus dal 1921 al 1931. Ciò che ne risultava evidente è che l'arte e la teoria dell'arte di Klee hanno una relazione del tutto peculiare con il continuo divenire che la natura manifesta ai nostri occhi: egli non vi ricerca forme da replicare, quanto piuttosto la legge stessa, misteriosa, della generazione della forma. Tale ricerca trova espressione in un catalogo di più di novemila opere che risultano fra loro estremamente eterogenee anche quando afferiscono al medesimo periodo della vita dell'artista; si resta stupefatti, anche di fronte a una selezione limitata come quella che era allora esposta, riconoscendo la continua metamorfosi della sua arte – ben diversa dalla mera successione temporale di soluzioni stilistiche che fornisce, spesso, un valido criterio per la periodizzazione in "fasi" della carriera di un artista.

Al di là del puro piacere estetico - la felicità che l'opera ci dona, avrebbe detto Klee² -, i suoi disegni, le sue incisioni, i suoi dipinti stimolano il pensiero ad affrontare non banali interrogativi. Da dove vengono le forme dell'arte? Quale rapporto ha l'arte con la natura? Quando diciamo che una forma è artisticamente riuscita? Hanno le forme dell'arte un significato? Oppure: qual è il loro senso? Qual è il rapporto tra forma e significato, tra immagine e senso? Il disegno e la pittura sono un linguaggio? Qual è la differenza tra di essi? Quale rapporto hanno con le altre arti? In che senso è possibile distinguere tra arte "figurativa" e arte "astratta"? Qual è il rapporto tra percezione e interpretazione dell'opera d'arte? ... Si potrebbe dire, e a ragion veduta, che tutte queste questioni sono state e sono ampiamente dibattute, singolarmente o congiuntamente, non solo da molti altri artisti e teorici dell'arte, ma anche, ciascuno dal proprio punto di vista, dagli studiosi di una pluralità di discipline: dalla filosofia alla semiotica, dall'antropologia alla storia, dalla sociologia alla psicologia e perfino alle neuroscienze. Tuttavia, il nostro tentativo vuol essere quello di lasciarci interpellare direttamente dall'opera di Klee, in modo che, a provocare il nostro pensiero, sia la stessa forma artistica, offerta al nostro sguardo nel suo formarsi sotto la doppia benedizione della genialità creativa e di un grande rigore teorico. Arnold Gehlen nota come ciò che di veramente decisivo è avvenuto con le avanguardie

¹ Cfr. <https://www.zpk.org/it/node/189> (consultato il 10/01/2026).

² Cfr. Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano 1959, p. 454.

dei primi decenni del XX secolo, è dovuto al fatto che in alcuni, pochi artisti – e in Klee in maniera eminente - la riflessione teorica è stata una parte stessa del «processo di genesi dell'immagine»³. L'allestimento della mostra *Alles wächst* restituiva efficacemente tale compresenza e compenetrazione di genio creativo e speculativo, mettendo in particolare rilievo il rapporto tra la riflessione kleeiana sull'arte e lo sguardo sulla natura di Goethe; il metodo che Klee segue nella propria ricerca sulla forma e sugli elementi della figurazione rivela infatti una forte affinità con il metodo di presentazione e di indagine delle forme della natura per il quale Goethe trovò il nome di morfologia. L'idea alla base del presente lavoro consiste appunto nell'*adozione della morfologia come il metodo opportuno per la chiarificazione della riflessione sulla forma - e sulla sua capacità di essere significativa, cioè di manifestare mondi possibili - che l'arte e la teoria di Klee ci presentano*.

Poiché le questioni su cui l'opera di Klee ci interpella mettono in gioco concetti filosofici fondamentali, che, come tali, costituiscono di per sé altrettanti – ulteriori - problemi, abbiamo cercato uno strumento che potesse adeguatamente supportarci nel nostro tentativo. Molti sono i filosofi che hanno riflettuto sull'opera di Klee o a partire da essa⁴; diversi sono anche i pensatori di epoche diverse da quella di Klee che con la sua opera sono stati o potrebbero essere posti in un fecondo dialogo. Citiamo qui, solo per dare un paio di esempi significativi, il suggerimento di Claudio Fontana a proposito di una linea interpretativa dell'opera kleeiana che coinvolga (oltre a Leonardo e Goethe) Husserl e Merleau-Ponty⁵ e, d'altra parte, gli interessanti parallelismi, prospettati da Dino

³ Gehlen A., *Quadri d'epoca. Sociologia e estetica della pittura moderna*, Guida, Napoli 1989, p. 123.

⁴ Per una rassegna di questi contributi e influenze rimandiamo al volume di S. H. Watson: *Crescent moon over the rational. Philosophical interpretations of Paul Klee*, Stanford University Press, Stanford 2009. Scrive Watson: «le opere e gli scritti di Paul Klee sono stati un caso unico, nella produzione dei pittori del XX secolo, per l'attenzione accademica e critica che hanno suscitato sia presso i critici d'arte che presso i filosofi. I nomi dei suoi interlocutori teoretici si leggono come una litania dell'estetica stessa del XX secolo: sono figure molte diverse come Heidegger, Adorno, Gadamer, Benjamin, Sartre, Merleau-Ponty, Lyotard, Foucault, Derrida, Deleuze, Klossowski. Tutti questi pensatori hanno dato rilievo alla sua creazione "costruttivo-impressiva" nelle loro analisi dell'arte e della filosofia; in alcuni casi, hanno costruito la propria filosofia sulla sua base [...] In effetti la sequenza di questi filosofi si legge come il corso stesso della filosofia del XX secolo» (*ivi*, p. 2, traduzione nostra). In ambito italiano segnaliamo le riflessioni di Massimo Cacciari in *Icone della legge* (Adelphi, Milano 1985) e *L'angelo necessario* (Adelphi, Milano 1986).

⁵ Si veda Fontana C., *Fenomenografie. Paul Klee e il segreto pittografico della creazione* in Fontana C. (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, Silvana Editoriale, Milano 1996, pp. 89-102.

Formaggio⁶ e sviluppati, ad esempio, da Massimo Cacciari⁷ ed Elio Franzini⁸, tra Klee e Leibniz. La nostra scelta è ricaduta, invece, per una serie di motivi che indicheremo brevemente, sul confronto con il pensiero di Ludwig Wittgenstein e di Walter Benjamin. Il primo motivo consiste nel fatto che l'attività di questi due pensatori può essere vista, sotto molti e rilevanti aspetti, come uno sviluppo del metodo morfologico quale via di accesso privilegiata al problema del rapporto tra forma e significato: c'è una comune ascendenza goethiana che accomuna in questo senso la teoria di Klee con il pensiero di Wittgenstein e Benjamin. La "scoperta" di questa corrispondenza intellettuale e spirituale è stata per noi un esito del percorso di studio proposto nei corsi di filosofia estetica tenuti da Serena Feloj presso l'Università di Pavia: il ciclo di lezioni dell'anno accademico 2021-22 sulla *Metamorfosi delle piante* di Goethe; il corso monografico dell'anno accademico 2023-24 su Wittgenstein e l'estetica; e, infine, la lettura, suggerita nell'ambito di questo percorso, dei saggi di Silvana Borutti *Filosofia dei sensi*⁹ e *La forma dell'immagine*¹⁰ - i quali trattano delle questioni, rispettivamente, del rapporto tra percezione e pensiero e di quello tra forma, immagine e significato. È in questi due saggi che abbiamo trovato il primo spunto per l'approfondimento, da un lato, delle affinità tra il pensiero di Wittgenstein e quello di Benjamin e, dall'altro, della possibilità di mettere tale affinità in relazione con varie forme di espressione artistica e, in particolare, con l'opera di Klee¹¹.

Il secondo motivo per cui riteniamo il confronto tra Klee e la coppia Wittgenstein-Benjamin particolarmente fecondo è che i due pensatori condividono, seppure nella loro grande diversità, un approccio estetico e asistematico alla filosofia: Wittgenstein si interroga sulla forma del linguaggio allo scopo di liberarci dei crampi mentali cui la tradizione filosofica ci costringe; Benjamin, da parte sua, esercita, sotto le non-mentite spoglie del critico letterario e, talvolta, del critico d'arte *tout court*, un pensiero che ricava

⁶ Cfr. Formaggio D., *La genesi dei mondi possibili in Paul Klee* in *Studi di estetica*, Renon editore, Milano 1962, pp. 227-236.

⁷ Cfr. Cacciari M., *Icone della legge*, cit., pp. 272-311.

⁸ Cfr. Franzini E., *Arte e mondi possibili. Estetica e interpretazione da Leibniz a Klee*, Guerini e Associati, Milano 2005, pp. 177-227.

⁹ Borutti S., *Filosofia dei sensi. Estetica del pensiero tra filosofia, arte e letteratura*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2006.

¹⁰ Borutti S., *La forma dell'immagine. Filosofia e universi letterari*, Rosenberg & Sellier, Torino 2023.

¹¹ Nei due saggi, Borutti mette in costellazione contributi più squisitamente filosofici con gli universi artistici e letterari di pittori, narratori e poeti. Ne *La filosofia dei sensi* (pp. 93-94) trova spazio la ripresa, da Gehlen, del commento all'opera di Klee *Il tralcio* (Ranke, 1932) come esempio di emergenza compositiva della forma.

il suo spessore filosofico proprio a partire dalla rivalutazione della potenza dell'immagine¹². È per queste caratteristiche che riteniamo i loro scritti particolarmente adatti ad aiutarci a riflettere sugli interrogativi sollevati dall'opera kleeiana senza dover "inquadrare" quest'ultima, aprioristicamente, entro gli schemi concettuali di un *sistema* di pensiero - e ciò in base all'idea che sia molto più prezioso lasciarci stimolare nella riflessione dall'opera stessa di Klee, piuttosto che andare in cerca di qualche filosofia che ci aiuti a "interpretare" la sua arte. D'altra parte, quello che abbiamo cercato di non dimenticare, nel corso della nostra ricerca così come nella stesura dei suoi risultati, è che Klee non è un filosofo, ma un artista e un maestro, che riflette, spesso in modo filosoficamente interessante, sulla capacità e sui mezzi della produzione artistica.

Un terzo e ultimo motivo per il quale riteniamo significativa la visione di insieme che l'accostamento di Klee, Wittgenstein e Benjamin ci può offrire, è che essi furono fra loro contemporanei: vissero nella loro infanzia e giovinezza, tra lo scorcio del XIX secolo e i primi anni del XX, la fine delle grandi monarchie dell'Europa centrale e, con essa, l'inizio di una profonda trasformazione sociale, economica e culturale, osservata dal cuore delle piccole (Berna) e grandi (Monaco, Vienna, Berlino) capitali del mondo di lingua tedesca; attraversarono poi la catastrofe della Grande Guerra¹³, la crisi irrimediabile che ne seguì, l'avvento del nazionalsocialismo (da cui sfuggirono o si tennero alla larga, dando vita a differenti storie di esilio o di autoesilio¹⁴) e, infine, la discesa verso l'abisso del secondo

¹² Un tentativo di analisi approfondita delle affinità e differenze del pensiero di Wittgenstein e Benjamin intorno al linguaggio è stato svolto recentemente da A. Stern in *The fall of language. Benjamin and Wittgenstein on meaning*, Harvard University Press, Cambridge MA 2019. Il "terreno comune" tra i due è reperito da Stern «nella loro insistenza sul fatto che il significato manifesta sé stesso» (ivi, p. 291, traduzione nostra).

¹³ Klee, pur essendo nato in Svizzera, vi era stato registrato come cittadino tedesco, a motivo della provenienza del padre. Nel 1916 - all'età di 37 anni - fu arruolato suo malgrado, ma gli furono riservate mansioni che lo tennero lontano dal fronte (si vedano in proposito le relative pagine dei diari: Klee P., *Diari 1898-1918*, Il Saggiatore, Milano 1990, pp. 331-411). Wittgenstein, invece, si arruolò di sua iniziativa già all'inizio della guerra, nell'agosto del '14, e sperimentò anche lunghi periodi al fronte prima di concludere la propria avventura bellica come prigioniero degli alleati, prima presso Como e poi a Montecassino, dove fu rilasciato nell'agosto del 1919 (cfr. Monk R., *Wittgenstein. Il dovere del genio*, Bompiani, Milano 1991, pp. 112-171). Benjamin viceversa si prodigò in ogni modo per scampare la leva, riuscendovi fino alla fine del conflitto grazie a certificati medici fraudolenti e trovando riparo in Svizzera (cfr. Eiland H. e Jennings M., *Walter Benjamin. Una biografia critica*, Einaudi, 2016, pp. 58 e 80-81) - procurandosi in tal modo un destino esattamente complementare rispetto a quello di Klee.

¹⁴ Il 17 marzo 1933 le SA irrupero nella casa di Klee a Dessau, per una perquisizione legata alle indagini persecutorie verso i collaboratori del Bauhaus (cfr. Fox Weber N., *Bauhaus. Vita e arte di sei maestri del Modernismo*, Il Saggiatore, Milano 2019, p. 252). Nello stesso giorno il berlinese Benjamin lasciava definitivamente la Germania, anticipando le prime espulsioni forzate degli ebrei, che sarebbero cominciate di lì a breve, e scegliendo Parigi come sede principale del proprio autoesilio (cfr. Eiland H. e Jennings M., op. cit., pp. 363-364). Dopo poco più di un mese anche Klee si sentì costretto ad abbandonare la Germania per rientrare nella natia Berna, dopo aver vissuto per ventisette anni da cittadino tedesco. L'austriaco Wittgenstein, invece, a quell'epoca era già rientrato da quattro anni a Cambridge, dove aveva studiato prima

conflitto mondiale. Essi fecero parte della generazione che forse più di tutte sperimentò in maniera drammatica un cambiamento epocale, vivendo il tramonto di un vecchio mondo nel quale, tuttavia, il moto del cambiamento scientifico e tecnologico aveva già preso l'abbrivio di una corsa inarrestabile ed emergeva in maniera prepotente l'urgenza di nuove immagini e nuove parole – la necessità di rimettere radicalmente in questione il linguaggio dell'arte e il linguaggio in quanto linguaggio¹⁵.

Klee nacque nel 1879, Wittgenstein nel 1889 e Benjamin nel 1892. Se dieci e più anni di età separano il pittore dai due filosofi, è pur vero che, a motivo del lungo percorso di formazione che portò alla sua maturazione artistica e al pubblico riconoscimento del suo valore, l'inizio del periodo più significativo dell'attività dei tre tende sostanzialmente a coincidere: nel 1916-17 vi furono le prime importanti esposizioni personali di Klee e nel 1921 egli iniziò la sua attività di docente al Bauhaus; Wittgenstein compose tra il 1914 e il 1918 il *Tractatus logico-philosophicus*, poi pubblicato nel 1921; Benjamin conseguì nel 1919 il dottorato con la sua tesi sul concetto di critica nel romanticismo tedesco, primo lavoro di ampio respiro ad uscire dalla sua penna. Durante gli anni del primo conflitto mondiale e in quelli immediatamente successivi inizia dunque per tutti e tre la produzione di cui oggi riconosciamo, nei rispettivi ambiti, la grandezza. Klee e Benjamin morirono nel 1940, a distanza di pochi mesi: il primo sopraffatto da una malattia degenerativa, il secondo suicida, in circostanze non del tutto chiarite, mentre cercava di attraversare il confine tra Francia e Spagna nel tentativo di sfuggire al regime collaborazionista di Vichy; Wittgenstein visse invece ancora abbastanza a lungo da vedere compiersi l'orrore della seconda guerra mondiale e si spense a Cambridge nel 1951. Tra le vite di Klee, Wittgenstein e Benjamin, pur essendo possibile instaurare confronti interessanti¹⁶, non si trovano d'altronde legami diretti, tranne la rilevante eccezione costituita dalla conoscenza e dall'ammirazione che Benjamin coltivò per l'arte di Klee¹⁷. Come vedremo, vi è una

della guerra; quando arrivò l'ora dell'*Anschluss*, egli si affrettò a richiedere il passaporto inglese mentre alcuni membri della sua numerosa famiglia – una delle più ricche della società viennese del tempo, di origine ebraica ma da generazioni passata al cristianesimo – venivano a compromessi con il governo nazionalsocialista per acquistare a caro prezzo una “patente” ariana (cfr. Monk R., op. cit., pp. 382-395).

¹⁵ Rimane prezioso, a più di mezzo secolo dalla pubblicazione originale, il ritratto di questo passaggio epocale, presentato dal punto di osservazione della Vienna del giovane Wittgenstein, che fu offerto da A. Janik e S. Toulmin ne *La grande Vienna*, Garzanti, Milano 1984.

¹⁶ Alcune affinità e differenze le incontreremo nel corso della trattazione, mentre altre, in special modo quelle riguardanti solo Wittgenstein e Benjamin, non potranno trovarvi spazio.

¹⁷ Benjamin, tuttavia, non risulta aver mai avuto occasione di incontrare personalmente Klee - un incontro che, si può dire, fu tuttavia più volte sfiorato, se si pensa che Benjamin studiò per circa un anno, dalla fine

testimonianza del 1917 che documenta come Benjamin fosse tra i primi ad apprezzare i lavori dell'artista emergente – una passione che lo portò, pochi anni dopo, ad entrare in possesso di due delle sue opere: la *Presentazione del miracolo*, regalatogli dalla moglie Dora nel 1920, e l'*Angelus Novus*, acquistato a Monaco l'anno successivo. L'*Angelus Novus* rimase poi una vera e propria fonte di ispirazione per Benjamin lungo tutta la sua vita, come testimoniato dalla sua stessa opera e dai saggi a lui dedicati da parte dell'amico Gershom Scholem¹⁸.

Nel corso della nostra esposizione avremo modo di ripercorrere molti aspetti della biografia kleeiana che riterremo utili ai fini del nostro discorso, mentre non potremo fare altrettanto, se non per sporadici cenni, a proposito dei due filosofi, per i quali rimandiamo alle classiche e accurate biografie a cura di Monk, per Wittgenstein, e di Eiland e Jennings, per Benjamin.

Riprendendo in sintesi le caratteristiche salienti del lavoro i cui risultati ci accingiamo ad esporre, possiamo dire quindi che il suo *oggetto* è la questione del rapporto tra forma e significato nell'arte e nella teoria dell'arte di Klee; il *metodo* con cui affrontiamo tale questione è quello morfologico, inaugurato da Goethe; lo *strumento* principale di cui ci avvaliamo è un confronto dell'arte e della teoria di Klee con il pensiero di due filosofi a lui contemporanei, Wittgenstein e Benjamin, per i quali il metodo morfologico, seppur sviluppato da entrambi in modo affatto originale, costituisce una via di accesso privilegiata al problema del senso e del significato.

Per quanto concerne le *fonti*, ricorreremo spesso, nell'esposizione, alla citazione diretta degli scritti di Klee e dei due filosofi, accompagnata dalle immagini delle opere e degli schizzi didattici dell'artista - una scelta che ci è sembrata congruente e quasi imposta dallo stesso metodo morfologico. «Le citazioni, nel mio lavoro», scrive Benjamin, «sono come briganti ai bordi della strada, che balzano fuori armati e strappano l'assenso all'ozioso viandante»¹⁹; l'accostamento delle citazioni ci permetterà di presentare nel modo più

del 1915, a Monaco, dove conobbe molti membri di quella che negli anni precedenti era stata la numerosa e variegata comunità degli artisti di Schwabing, il quartiere dove lo stesso Klee abitava dal 1906: quando Benjamin vi giunse, la comunità era ormai perlopiù dispersa a causa della guerra, alla quale stava anche offrendo un drammatico tributo di sangue; dopo quattro mesi dall'arrivo di Benjamin a Monaco, lo stesso Klee venne arruolato e trasferito nel centro di addestramento di Landshut. Dopo Monaco, Benjamin si spostò a Berna dove concluse i suoi studi universitari dall'ottobre del 1917 al novembre del 1919 – ma anche qui mancò l'occasione per un incontro: si trattò infatti di uno dei pochi periodi in cui Klee non ebbe modo di trascorrere almeno qualche settimana presso la sua città natale.

¹⁸ Ci riferiamo agli scritti *Walter Benjamin e Walter Benjamin und Sein Engel*, raccolti in Scholem G., *Walter Benjamin e il suo angelo*, Adelphi, Milano 1978.

¹⁹ Benjamin W., *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino 2006, p. 61.

opportuno – almeno nel nostro intento – le somiglianze e le differenze nelle immagini e nei concetti che esse esprimono. Ciò non significa che la nostra ricerca non sia basata anche sull’analisi, di cui cercheremo di rendere conto, di una selezione della sterminata letteratura sulle singole figure di Klee, Wittgenstein e Benjamin. Per quanto concerne Klee, abbiamo cercato di attingere tanto alla letteratura critica italiana ed europea quanto a quella statunitense, molto vivace negli ultimi quattro decenni; in un articolo del 1992, in cui recensiva ben sette volumi monografici sull’artista pubblicati nei soli tre anni precedenti, J. Anger si chiedeva «quanti Klee ci sono oggi?»²⁰ – questione che si è complicata esponenzialmente nel trentennio successivo, anche se la nostra impressione è che si sia ormai superata una fase di dibattito caratterizzata da posizioni ideologiche²¹ per tornare a una visione e a una lettura meno preconcetta, rispettivamente, delle opere e dei testi dell’artista. In vista del nostro obiettivo, abbiamo posto particolare attenzione agli studi e ai testi divulgativi in qualche modo collegati all’attività del Zentrum Paul Klee, alle analisi dell’opera kleeiana basate su approcci ascrivibili alla semiotica e, infine, ai testi che indirizzano verso un accostamento tra la riflessione dell’artista e il pensiero di Wittgenstein e Benjamin (è il caso, ad esempio, della snella ma acuta *Introduzione a Klee* di Giuseppe Di Giacomo). Riguardo a Wittgenstein e Benjamin, la nostra selezione della letteratura si è focalizzata soprattutto su alcune delle linee interpretative che hanno rimarcato il tratto fondamentale estetico della rispettiva attività filosofica, come la lettura di Borutti per Wittgenstein e di Fabrizio Desideri o Andrea Pinotti per Benjamin. Abbiamo, infine, considerato anche l’ampia letteratura concernente il ruolo dell’*Angelus Novus* all’interno del percorso di Benjamin; tuttavia, per motivi che argomenteremo brevemente nell’ultimo capitolo, abbiamo ritenuto questo aspetto, seppur rilevante per la comprensione di Benjamin, marginale rispetto all’oggetto specifico della nostra ricerca.

²⁰ Anger J., *Book reviews: how many Klees today?*, in «Canadian art review», 1991, Vol. 1-2, pp. 102-111.

²¹ Un peso rilevante nel dibattito ebbe la pubblicazione del volume dello storico dell’arte O. K. Werckmeister: *The making of Paul Klee’s career, 1920-1940* (The University of Chicago Press, Chicago 1989); questo saggio ebbe il merito di contestualizzare dal punto di vista culturale, sociale ed economico la figura di Paul Klee e al contempo di demitizzarla, nel senso di far emergere gli aspetti più acritici in base ai quali la maggior parte dei suoi interpreti aveva semplicemente ratificato l’auto-rappresentazione di sé per i posteri offerta dall’artista nei suoi scritti. La lettura rigidamente marxista di Werckmeister era tuttavia orientata a dimostrare come l’arte di Klee, e l’autopoiesi del suo mito quale “modernista mistico” che l’accompagnò, fosse sostanzialmente funzionale a una carriera inquadrata all’interno del sistema di valori capitalistico - tesi che, come molte voci del coro di critiche che si è levato nel tempo verso Werckmeister sottolinearono, oltre a essere fortemente discutibile, ha il difetto di far perdere sostanzialmente di vista l’arte stessa di Klee (oltre all’articolo di Anger citato sopra, si veda ad esempio in proposito: Franciscano M., *Paul Klee. His work and thought*, The University of Chicago Press, Chicago 1991, p. 11 e Bourneuf A., *Paul Klee. The Visible and the Legible*, The University of Chicago Press, Chicago 2015, pp. 6-7).

L'esposizione si articolerà in cinque capitoli. Presenteremo innanzitutto il metodo morfologico a partire dall'eredità goethiana e dalla sua influenza su Klee, Benjamin e Wittgenstein, accennando in conclusione ad alcuni suoi più recenti sviluppi nell'ambito della semiotica e di altre discipline interessate al tema della genesi della forma artistica. Nel secondo capitolo tratteremo il rapporto tra Klee e la scrittura, dapprima nella declinazione autobiografica dei diari (che ci condurranno lungo il percorso formativo dell'artista) e poi in quella teorica degli appunti preparatori alle lezioni sulla forma e la figurazione tenute al Bauhaus. Nel terzo capitolo, più ampio e centrale, prenderemo in considerazione i maggiori snodi della teoria kleeiana della genesi della forma nel disegno e nella pittura, proponendo volta a volta un confronto con gli scritti di Wittgenstein e di Benjamin e illustrando le riflessioni grazie all'accostamento con una selezione degli schizzi didattici e delle opere di Klee. La considerazione dell'insieme di quest'ultime come il prodotto di un unico, ininterrotto processo metamorfico, sarà l'oggetto del quarto capitolo, dove toccheremo anche il tema del rapporto tra figuratività e astrazione. Nel quinto e ultimo capitolo, lasceremo infine che il fatto storico della condanna dell'"arte degenerata" da parte del regime nazionalsocialista - che denigrò e mise al bando, tra tante altre, l'opera di Klee – getti, dal fondo dell'abisso dell'ottusità, una luce chiarificatrice sul legame tra estetica, etica e politica che dà forma al nostro mondo e alla nostra vita.

CAPITOLO I

GENESI DELLA FORMA E DEL SIGNIFICATO: IL METODO MORFOLOGICO

1. L'EREDITÀ DI GOETHE

Il Zentrum Paul Klee di Berna conserva, come parte della donazione della famiglia Klee, una copia del ventiduesimo volume dei *Sämtliche Werke* di Goethe, contenente la prima parte del *Viaggio in Italia*¹. Alla pagina 210 si trova il famoso resoconto di una passeggiata, datata 17 aprile 1787, presso il giardino di Villa Giulia e il vicino Orto botanico di Palermo, di cui riportiamo una parziale traduzione:

Stamane mi ero recato al giardino pubblico col fermo proposito di cullarmi tranquillamente nei miei sogni di poesia, quando, senza che me ne accorgessi, mi vidi assalito da un altro fantasma, che mi assediava già da alcuni giorni. Le molte piante, che ero abituato a vedere solo nelle casse e nei vasi, e per la maggior parte dell'anno solo nelle serre, qui allignano vegete e fresche all'aria aperta; per cui, conformandosi pienamente al loro destino, ci diventano anche più intelleggibili. Alla presenza di tante forme nuove o rinnovellate, mi saltò in testa la mia antica fantasia: perché, in tanta ricchezza di vegetazione, non dovrei scoprire la *Urpflanze*, la pianta originaria? Una tale pianta ci deve pur essere: diversamente, come potrei riconoscere che questa o quella figura è una pianta, se non fossero tutte formate sopra un solo modello?²

A margine dell'interrogativo goethiano sulla *Urpflanze* si nota un appunto a matita nella grafia di Paul Klee: «*chasch lang luege!*», espressione dialettale svizzero-tedesca che significa «cercherai ancora a lungo!». Con l'ironia che lo contraddistingue, il pittore si prende affettuosamente gioco dell'illusione goethiana di trovare nella natura una pianta che costituisca il punto d'origine vivente dell'intero universo vegetale, ma non dobbiamo farci ingannare: lo sguardo di Klee sulla natura e, di conseguenza, la sua concezione della pittura hanno un grande debito verso l'eredità del grande poeta tedesco³.

¹ Il volume è stato esposto al pubblico in occasione della mostra *Alles wächst* (25/06/2023 -22/10/2023).

² Goethe J. W., *Viaggio in Italia*, Rizzoli, Milano 2020, pp. 271-272.

³ Un'ottima sintesi dell'argomento è costituita dal saggio di F. Moiso: *Paul Klee e l'eredità goethiana* in Fontana C. (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, cit., pp. 63-77. Per una panoramica della letteratura in lingua tedesca sull'argomento si veda: Eggelhöfer F., *Paul Klees Lehre vom Schöpferischen*, Dissertation Universität Bern, 2012 (<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-artdok-20672>, consultato il

L'ultimo interrogativo del brano sopra riportato mette in evidenza la portata gnoseologica dell'atteggiamento di Goethe nei confronti dei fenomeni naturali: per riconoscere una figura (nell'originale troviamo il termine *Gebilde*: massa, oggetto di percezione di cui appunto debba essere ancora riconosciuta la forma) *come* pianta, necessitiamo del riferimento a un modello, ma tale modello non è pensato da Goethe come un'idea platonica caratterizzata da separatezza e trascendenza⁴, bensì come qualcosa che emerge dall'osservazione stessa dei fenomeni. A questa immanenza del senso fa riferimento la massima goethiana: «non si cerchi nulla dietro i fenomeni: essi stessi sono già la teoria»⁵. Questa convinzione è alla base del metodo scientifico al quale Goethe assegnò il nome di *morfologia*⁶.

Il richiamo del greco *morphé* rimanda all'aspetto esteriore di ciò che si incontra in natura: la scienza goethiana si pone infatti in modo antitetico, ma non per questo mutualmente esclusivo, rispetto alla chimica e all'anatomia, le quali trattano il vivente come oggetto di scomposizione in parti ed elementi, correndo così il rischio di perdere di vista la sua unità di *organismo*. L'interno della “cosa naturale” è guadagnato nel metodo morfologico non per separazione, come fa l'osservazione analitica, ma attraverso una visione intuitiva che coglie l'intero, ovvero il rapporto tra le parti esterne «visibili e tangibili» considerandole come «indizi del loro interno»⁷. Si tratta dunque di un approccio eminentemente estetico in cui l'emergenza della possibilità di riconoscimento e denominazione dei generi e delle specie è ricondotta alla percezione delle somiglianze e differenze tra gli organismi. Ma se in questo Goethe sembra ancora mantenersi fedele al metodo classificatorio di Linneo, egli se ne distanzia invece esplicitamente proprio a partire dal pensiero della *morphé*⁸.

15/01/2026), pp. 44-47 e Baumgartner M., *Paul Klee. From Structural Analysis and Morphogenesis to Art*, in «Research in Phenomenology», 2013, Vol. 43, No. 3, pp. 374-393. Si veda infine anche il contributo di G. Di Napoli in *I principi della forma. Natura, percezione e arte*, Einaudi, Torino 2011, pp. 218-226.

⁴ Cfr. Pareyson L., *Estetica dell'idealismo tedesco. III. Goethe e Schelling*, Mursia, Milano 2003, p. 242.

⁵ Goethe J. W., *La metamorfosi delle piante*, Guanda, Milano 1983, p. 163.

⁶ «Il termine *Morphologie* è utilizzato per la prima volta da Goethe per indicare le sue indagini scientifiche in una pagina di diario datata al 25 settembre 1796, e nel novembre dello stesso anno in una lettera indirizzata a Friedrich Schiller. [...] Il termine morfologia deve [...] a Goethe il suo ingresso nell'epistemologia delle scienze naturali» (Sacco D., *Goethe in Italia. Formazione estetica e teoria morfologica*, Mimesis, Milano 2016, p. 17).

⁷ *Ivi*, pp. 42-43. Molti interpreti hanno collegato l'elaborazione del metodo morfologico da parte di Goethe al suo interesse giovanile per la fisiognomica lavateriana, a motivo della centralità della forma e della dialettica tra “esterno” ed “interno” in entrambi gli approcci (si veda Giacomoni P., *Le forme e il vivente. Morfologia e filosofia della natura in J. W. Goethe*, Guida, Napoli 1993, pp. 28-30).

⁸ Cfr. Zecchi S., *Il tempo e la metamorfosi* in Goethe J. W., *La metamorfosi delle piante*, cit., pp. 16-17.

Ci sono due aspetti dell'approccio morfologico che segnano tale distanza e nello stesso tempo costituiscono, a nostro avviso, la chiave di lettura principale per comprendere il senso della sua successiva ripresa ed elaborazione in vari ambiti - scientifico, artistico e filosofico. Questi due aspetti sono espressi in una definizione molto pregnante del concetto di morfologia contenuta nel *Nachlass* weimariano di Goethe. Il primo dei due aspetti è che la morfologia

si basa sulla convinzione che *tutto ciò che esiste* si debba anche *delineare e mostrare*. A partire dai primi elementi fisici e chimici, *fino all'espressione spirituale dell'uomo*, possiamo ritenere valido tale principio. Ci volgiamo *subito* a ciò che possiede una forma. L'inorganico, il vegetativo, l'animale e l'umano: tutto ciò si delinea già *da sé*, e appare *per ciò che è* al nostro senso esterno e interno.⁹

C'è un rilievo quasi (o forse pienamente) ontologico nell'incipit della definizione: «tutto ciò che esiste» è innanzitutto («subito») forma; l'aver forma caratterizza l'esistente, l'ente in quanto ente è forma. L'esser forma dell'ente significa due cose: che l'ente in quanto ente *si delinea* e che l'ente in quanto ente *si mostra*. Nell'esser forma dell'ente vi è dunque sia un tratto di attività sia un tratto di passività. Al delinearsi dell'ente nella forma corrisponde infatti il suo mostrarsi, e quindi il suo essere percepito: la percezione è condizione della visibilità. Per rimarcare il fatto che si sta parlando dell'esistente in generale e non solo dei fenomeni studiati dalle scienze naturali, Goethe precisa che la necessità del delinearsi e del mostrarsi vale «fino all'espressione spirituale dell'uomo»: quindi anche il pensiero, il linguaggio e l'arte sono forme, immagini che *si delineano da sé* e *si mostrano per ciò che sono*.

Il secondo aspetto che rileviamo si lega alla scelta terminologica adottata da Goethe per caratterizzare in lingua tedesca la *morphé* di cui la morfologia va in cerca. In una *Introduzione all'oggetto* datata 1807, Goethe scrive:

Per indicare il complesso dell'esistenza di un essere reale, il tedesco si serve della parola *Gestalt* [...]; termine nel quale si astraie da ciò ch'è mobile, e si ritiene stabilito, concluso e fissato nei suoi caratteri, un tutto unico. Ora, se esaminiamo le forme esistenti, ma in particolar modo le organiche, ci accorgiamo che in esse non v'è mai nulla di immobile, di fisso, di concluso, ma ogni cosa ondeggia in un continuo moto. Perciò il tedesco si serve

⁹ Goethe J. W., *Morfologia (voll. 1-2)*, Nino Aragno Editore, Torino 2013, p. 317, corsivi nostri.

opportunamente della parola *Bildung* [...], per indicare sia ciò che è già prodotto, sia ciò che sta producendosi.¹⁰

Il termine *Gestalt* significava innanzitutto ciò che è modellato, posizionato, configurato, «*wie es damit steht*» (come qualcosa *sta*), e di qui “modo”, “aspetto”, ecc.¹¹: la staticità espressa dal termine è ciò che per Goethe lo rende inadatto a significare l’oggetto del suo approccio scientifico alla natura. La *morphé* goethiana è invece *Bildung*, genesi o costruzione della forma/immagine. Attraverso l’osservazione dei fenomeni, la morfologia intende cogliere la vita degli organismi, la quale non è che continua trasformazione. Ma ancora oltre, la morfologia lavora a partire dall’intuizione che è la vita della natura nel suo insieme, che Goethe pensa spinozianamente come *hèn kai pân*¹², a essere un unico e ininterrotto processo di metamorfosi. Da qui la critica alla rigidità della classificazione di Linneo, che con «le sue acute e geniali distinzioni»¹³ tendeva a separare arbitrariamente ciò che invece sotto lo sguardo di Goethe veniva a ricondursi a unità. Possiamo così comprendere la seconda parte della definizione di morfologia che avevamo lasciata interrotta:

La forma è qualcosa che si muove, che diviene, che trapassa. La teoria della forma è teoria della trasformazione. La teoria della metamorfosi è la chiave per tutti i segni della natura.¹⁴

La traccia delle prime applicazioni del metodo da parte di Goethe, che ne anticipano la teorizzazione, consiste in un saggio di osteologia comparata del 1784¹⁵, contenente la descrizione dell’osso intermascellare di diversi animali. Nel caso dell’uomo la sua metamorfosi lo riduce a dimensioni minime e a un aspetto molto differente rispetto alle altre specie, percepibile solo attraverso un affinamento della capacità estetica di notare le somiglianze anche quando siano dissimulate in differenze. La differenza non è per Goethe innanzitutto il dato sui cui basare una separazione, così come l’irregolarità non è qualcosa da accantonare come mera anomalia rispetto alla legge: differenze e irregolarità sono

¹⁰ Goethe J. W., *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 43.

¹¹ Si veda *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Lfg. 11 (1895), Bd. IV, I, II (1897), Sp. 4178, Z. 80 (<https://www.dwds.de/wb/dwb/gestalt#GG11861>, consultato il 12/09/2025).

¹² Cfr Pareyson L., op. cit., pp. 181-183.

¹³ Goethe J. W., *La metamorfosi delle piante*, cit., pp. 50 e 75.

¹⁴ Goethe J. W., *Morfologia* (voll. 1-2), cit., p. 317.

¹⁵ Si tratta del *Saggio di teoria osteologica comparata, in cui si dimostra come l’osso intermedio della mascella superiore sia comune all’uomo e agli altri animali* (ivi, pp. 11-18.)

invece viste come la manifestazione della «totalità e grandiosità» della natura che «rimane sempre uguale a sé stessa e sempre ci colma di ammirazione»¹⁶.

Senza mai interrompere gli studi di anatomia comparata, Goethe trovò tuttavia nella botanica l'ambito preminente in cui provare l'applicazione del metodo. La sintesi di molti studi e appunti è contenuta nel saggio sulla *Metamorfosi delle piante*, pubblicato in una prima edizione nel 1790 e poi in due successive nel 1817 e 1831 con l'aggiunta di altri scritti¹⁷. Qui Goethe ripercorre il ciclo annuale di trasformazione della pianta dal seme al frutto attraverso le varie forme intermedie: cotiledone, foglie caulinarie, calice, corolla, stami e stilo. Ciò che è fondamentale è il fatto che tale ciclo si delinei agli occhi dell'osservatore come metamorfosi, nell'alternanza di fasi di espansione e contrazione, del *medesimo organo*¹⁸. Il movimento nel ciclo è reso possibile dalle due «grandi ruote motrici della storia»¹⁹: la polarità (*Polarität*) quale attrazione/repulsione degli opposti e il graduale accrescimento (*Steigerung*) che avviene quando la connessione degli opposti, anziché portare all'annullamento del fenomeno, produce «una terza cosa, nuova, superiore, inattesa»²⁰. Tornato a Weimar dopo il viaggio in Italia, Goethe utilizza sempre meno il termine *Urpflanze*²¹, ma l'intuizione che stava alla base della sua ricerca si traduce nell'identificazione di una forma semplice, quella della foglia, come forma di quell'unico organo che per successive trasformazioni prende l'aspetto degli «organi apparentemente diversi della pianta in crescita e della pianta in stato di fioritura»²². *Alles ist Blatt*, tutto è foglia: la natura è per Goethe un *continuum* vivente in cui ciclicamente dal semplice si genera il complesso, dal piccolo il grande, sotto la spinta di un *nisus formativus* che rimane indeterminato in quanto è il segreto della natura stessa²³.

¹⁶ *Ivi*, p. 18. «Si vedrà quale abisso separa l'os intermaxillare della tartaruga da quello dell'elefante! Tuttavia è possibile disporre una sequenza intermedia di esseri che unisce i due estremi [...]» (*ivi*, p. 17).

¹⁷ Per le vicende editoriali della *Metamorfosi delle piante* si veda l'introduzione di Giovanna Targia a Goethe J. W., *Morfologia* (voll. 1-2), cit., pp. XIII-XXI.

¹⁸ Si veda Goethe J. W., *La metamorfosi delle piante*, cit., pp. 55 e pp. 74-75.

¹⁹ *Ivi*, p. 155.

²⁰ *Ivi*, p. 159. A differenza della gradualità tra le specie puramente verticale di Lamarck, la *Steigerung* di Goethe è un movimento che è insieme ascendente e ciclico, dal momento che la fase finale «mostra il ricongiungimento con la fase iniziale» (Zecchi S., *Il tempo e la metamorfosi* in Goethe J. W., *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 11): nella pianta, il frutto e il seme.

²¹ Cfr. *ivi*, p. 19.

²² Goethe J. W., *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 81.

²³ Il rifiuto di un'idea preformista della generazione e della crescita in natura, non impedisce a Goethe di muovere all'epigenismo di Blumenbach la critica di aver antropomorfosato, senza con ciò chiarificarla, la "forza" che provoca la formazione, attraverso l'"invenzione" del *nisus formativus*. Al livello del singolo organismo solo la metamorfosi può, secondo Goethe, mostrare la necessità della formazione. Rimane invece misteriosa la legge della *Bildung* in quanto tale (si veda *ivi*, pp. 142-143).

Nel contesto degli studi sul colore, che Goethe inizia in parallelo agli studi di morfologia delle piante per darvi poi sistematizzazione nella *Farbenlehre* pubblicata nel 1810²⁴, la concezione archetipica dell'*Urpflanze* in botanica (e dell'*Urtier* negli studi anatomici) è affiancata e in qualche modo superata in profondità dalla concezione dell'*Urphänomenon*. Il “fenomeno originario” non è inteso da Goethe come il punto di partenza di una catena di cause o il momento di avvio di una sequenza storica, bensì come quella forma o, sarebbe meglio dire, quella regola di formazione che si mostra nell'intuizione dei nessi reciproci, delle somiglianze e delle differenze tra i fenomeni che si offrono nella percezione. Goethe vi si riferisce come a qualcosa di ideale: è forma che si manifesta insieme come *morphé* e come *eidos*²⁵ – un *eidos* che tuttavia dell'idea platonica non condivide il *chorismós*, la separazione rispetto alla realtà sensibile, da cui non è indipendente. Esso, d'altra parte, funziona come “schema”, in quanto costituisce un riferimento nella comparazione dei fenomeni, ma non è riconducibile neppure allo schematismo trascendentale di matrice kantiana. Il fenomeno originario è invece, secondo la massima di Goethe, «*ideale* come ultima cosa conoscibile, *reale* in quanto conosciuto, *simbolico* perché comprende tutti i casi, *identico* a tutti i casi»²⁶. In esso «l'idea di forma acquista [...] il suo senso più pregnante»²⁷: il fenomeno originario non ha altra fonte di conoscenza che non sia la percezione della varietà del fenomeno naturale; la sua schematicità o astrattezza non implica separazione o residualità; esso è simbolico in quanto consiste nell'emergenza, *nella* percezione, della possibilità del fenomeno come variante di una regola²⁸; questa, in quanto regola genetica, non è identica *in* tutti i casi, bensì identica *a* tutti i casi - l'universale che può essere trovato solo nel particolare²⁹.

Al fenomeno originario non si arriva per induzione e da esso si può solo discendere, mediante una forma di deduzione che è tuttavia affatto diversa dalla deduzione da principi assoluti tipica della scienza newtoniana ed attiene, ancora una volta, più all'estetica che alla logica. L'*Urphänomenon* è attingibile nell'intuizione. Ma questa non può essere

²⁴ Goethe J. W., *La teoria dei colori*, Il Saggiatore, Milano 2008.

²⁵ Si veda Sacco D., op. cit., p. 104.

²⁶ Goethe J. W., *Massime e riflessioni*, Rizzoli, Milano 2013, p. 232, corsivi nostri.

²⁷ Giacomoni P., op. cit., p. 18.

²⁸ In Goethe «il simbolico è morfologia espressiva [...]: il simbolo, nella sua stratificazione di senso, può essere afferrato solo all'interno di una morfogenesi» (Franzini E., *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*, Il Saggiatore, Milano 2008, p. 61). Si vedano *ivi* anche le pagine 131-135 che trattano alla luce del pensiero della *Bildung* la distinzione goethiana simbolo/allegoria, sui cui torneremo nel paragrafo I.3 a proposito di Benjamin.

²⁹ «Che cos'è l'universale? Il caso singolo. Che cos'è il particolare? Milioni di casi» (Goethe J. W., *Massime e riflessioni*, cit., p. 117).

l'intuizione sensibile kantiana, che sarebbe cieca se le mancasse il contributo dell'intelletto, cioè il concetto in quanto *universale analitico*; essa deve piuttosto partire da un *universale sintetico*, cioè «dalla percezione di un tutto come tale»³⁰. Goethe trova espressa nella *Critica del giudizio* la possibilità di un giudizio intuitivo in cui concetto e oggetto siano il medesimo³¹, ma è consapevole del fatto che Kant riferisca questa possibilità soltanto alle prerogative divine. Egli invece rivendica tale *intellectus archetypus* per gli uomini, riconoscendolo operante in tutti «in modo inconscio»³² ed emergente in forma consapevole nell'esercizio del metodo morfologico. Nella *Farbenlehre*, l'*Urphänomenon* cui vengono ricondotti i fenomeni cromatici è la polarità luce/oscurità³³.

L'approccio estetico di Goethe allo studio della natura ha uno stretto legame con la sua idea di arte. In lui trovava nuova vita il sogno rinascimentale di un uomo che fosse allo stesso tempo «mago, filosofo, poeta e pittore»³⁴, con la differenza che alla magia Goethe doveva ormai pretendere di sostituire una scienza. Con la morfologia egli propone un metodo in cui il potere euristico dell'intelletto trova il proprio vigore nella capacità di anticipazione propria dell'immaginazione³⁵ - quella stessa *Einbildungskraft* che permette al genio artistico di continuare, mediante la produzione dell'opera, la natura. All'unitotalità della natura appartengono così non solo le infinite varietà delle forme esistenti, ma anche quelle che sono prodotte dall'invenzione dell'uomo, qualora questa si muova appunto in sintonia con l'unica legge essenzialmente operante in natura: la legge della *Bildung*. Nella *Critica del giudizio* Kant riconduceva all'eterogeneità dei due elementi che concorrono all'esperienza, intelletto e intuizione sensibile, la necessità per

³⁰ Kant I., *Critica del giudizio*, Laterza, Roma-Bari 1982, p. 274.

³¹ «[...] poiché alla conoscenza appartiene anche l'intuizione, e una facoltà d'intuizione perfettamente spontanea sarebbe una facoltà di conoscere distinta e del tutto indipendente dalla sensibilità, cioè un intelletto nel senso più largo della parola, si può anche concepire un intelletto intuitivo (negativamente, cioè, soltanto come non discorsivo), che non vada dall'universale al particolare e quindi al singolare (mediante concetti), e pel quale non esista quella contingenza nell'accordo della natura, nei suoi prodotti determinati secondo leggi particolari, con l'intelletto, la quale rende così difficile all'intelletto nostro il ricondurre all'unità della conoscenza la varietà della natura [...]» (*ivi*, pp. 279-280).

³² Goethe J. W., *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 140.

³³ Si veda in proposito il saggio *Goethe e la filosofia del colore* di R. Troncon, posto in appendice a Goethe J. W., *La teoria dei colori*, cit., pp. 221-256. Riprenderemo il tema nel capitolo 3 (si veda sotto p. 127).

³⁴ Zecchi S., op. cit., p. 11.

³⁵ Cfr. Goethe J. W., *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 53. «Senza immaginazione non è assolutamente possibile pensare un naturalista veramente grande. E io non intendo certamente un'immaginazione che si perda nel vago e si immagini cose che non esistono; ma un'immaginazione che non abbandona il terreno della realtà, e procede verso ciò che è sentito e sospettato col regolo del reale e del conosciuto» (Eckermann J.P., *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, cit. in Sacco D., op. cit., p. 63).

l'uomo di distinguere «tra il possibile e la realtà delle cose»³⁶: per un intelletto intuitivo nulla sarebbe rappresentato come possibile, il concetto sarebbe sempre e immediatamente concretizzato in oggetto reale; il fatto che invece il nostro intelletto distingua possibilità e realtà attesterebbe esattamente la non commistione tra intelletto e sensibilità. Con la visione intuitiva dell'*Urphänomenon*, Goethe sembra invece avvicinarsi a quella radice comune di sensibilità e intelletto che Kant aveva soltanto sfiorato e, con essa, alla sorgente unica del possibile e del reale: la natura è infatti per Goethe più che il reale e include il possibile infinito della creazione artistica, tanto che «le immagini dell'arte vivono come gli esseri della natura»³⁷. La *Bildung* coinvolge dunque nel suo movimento non solo il fenomeno osservato ma anche il suo osservatore (lo scienziato), il creatore di fenomeni (l'artista) e l'uomo nella sua interezza. È per questo che la narrativa goethiana predilige la poetica del *Bildungsroman*, racconto del percorso metamorfico del protagonista verso l'origine comune di arte e natura in cui si perfeziona «la fusione dinamica tra dimensione soggettiva e oggettiva»³⁸.

2. KLEE E LA LEZIONE DELLA FOGLIA

Nei suoi scritti didattici Paul Klee illustra una scelta terminologica diversa nella lettera ma convergente nello spirito con quella che aveva operato Goethe contrapponendo la dinamicità della *Bildung* alla staticità della *Gestalt*:

La teoria della figurazione [*Gestaltungslehre*] si occupa delle vie che conducono alla figura [*Gestalt*] (alla forma [*Form*]). Essa è la teoria della forma [*Formlehre*], ma con l'accento sulle vie che a questa conducono: la desinenza della parola stessa sta ad indicare quanto s'è detto or ora. L'espressione "teoria della forma" come si dice dai più, trascura di porre l'accento sulle premesse e le vie che vi conducono. "Teoria della formazione" [*Formungslehre*] è espressione troppo inconsueta. Figurazione [*Gestaltung*] implica inoltre chiaramente l'idea di una certa mobilità, ed è quindi preferibile.³⁹

³⁶ Kant I., op. cit., p. 274.

³⁷ Pareyson L., op. cit., p. 57.

³⁸ Zecchi S., op. cit., p. 11.

³⁹ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 17. Cfr. il commento di Eggelhöfer F., op. cit., pp. 108-109.

Form, Bild, Gestalt: la vicinanza e, spesso, la confusione semantica dei tre termini (riscontrabile anche nei rispettivi vocaboli con cui essi sono usualmente tradotti in italiano: “forma”, “immagine”, “figura”) doveva essere riconosciuta già nell’alto tedesco se un mistico del XIV secolo poteva affermare: «*diu driu wort “bilde forme gestalt” sint éin dinc*» («le tre parole “Bild, Form e Gestalt” sono una cosa sola»)⁴⁰. Non ci interessa qui approfondire questa pur importante questione⁴¹. Quello che rileva invece per noi è che la scelta di Klee di optare per il sostantivo di derivazione verbale *Gestaltung* raccoglie l’eredità del pensiero morfologico che aveva condotto Goethe a identificare in *Bildung*, e non in *Gestalt*, il nome più appropriato per l’oggetto della sua ricerca.

Klee, nel brano riportato, sta introducendo i concetti fondamentali delle sue lezioni sull’arte figurativa. Il termine *Gestaltung* (così come il desueto *Formung*) non si riferisce semplicemente alla processualità del lavoro compositivo (che si tratti di disegno, pittura o altro...), ma quello che Klee intende significare è che l’opera d’arte, per essere tale, deve portare con sé, anche nel compimento della sua messa in forma e oltre, la traccia della sua genesi e un movimento vitale che *continua*:

[...] la via alla forma, che deve essere dettata da una necessità interiore o esteriore, trascende la meta, va al di là del termine stesso della via. La via è essenziale e determina il carattere, a volte ancora da concludere, a volte già concluso, dell’opera. La formazione determina la forma e pertanto la trascende. La forma non è quindi mai e poi mai da considerarsi conclusione, risultato, fine, bensì genesi, divenire, essenza. [...] Buona è la forma come movimento, come fare: buona è la forma attiva, cattiva la forma come riposo, come fine. [...] Buona è la formazione, cattiva è la forma, perché la forma è fine, è morte. Formazione è movimento, è atto; formazione è vita.⁴²

Nell’*occhio penetrante* dell’artista, di cui Klee parla nella conferenza di Jena del 1924⁴³, ritroviamo lo sguardo da morfologo di Goethe: l’artista infatti, nel contemplare i fenomeni naturali, non si ferma alla forma formata, ma penetra la forma in cerca della misteriosa forza creativa della natura che l’ha prodotta. Egli si muove lungo la via della

⁴⁰ *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, cfr. sopra, nota 11 p. 16.

⁴¹ Così come, d’altra parte, ci interessa mantenere “aperto” il problema della definizione stessa di “forma”, almeno nella postura iniziale dalla quale ci mettiamo in ascolto e in visione del contributo chiarificatore di Goethe, Benjamin, Wittgenstein e, ovviamente, Klee. Sulla “polisemia” della forma nella storia del pensiero rimandiamo a Tatarkiewicz W., *Storia di sei idee*, Aesthetica, Milano 2020, pp. 225-250 e Franzini E. e Mazzocut-Mis M., *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Mondadori, Milano 1996, pp. 182-193.

⁴² Klee P., op. cit., p. 169.

⁴³ *Ivi*, p. 92.

natura in un percorso a ritroso verso la *preistoria del visibile*⁴⁴, «quel fondo segreto, ove la legge primordiale alimenta ogni processo vivente»⁴⁵. Alla scuola della natura l'artista non cerca modelli da copiare ma il «cervello o cuore della creazione»⁴⁶, il segreto della genesi universale delle forme. È qui che il pittore diviene, forse, filosofo pur senza volerlo, nell'accorgersi che «questo non è l'unico mondo possibile»⁴⁷:

E quanto più a fondo egli penetra, tanto più facilmente gli riesce di spostare il punto di vista dall'oggi all'ieri: tanto più si imprime nella mente, al posto di un'immagine naturale definita, quella della creazione come genesi. Egli allora si permette anche il pensiero che la creazione oggi non possa dirsi ancora conclusa, e con ciò prolunga quell'atto creativo dal passato al futuro, conferendo durata alla genesi. E va ancora oltre. Egli restando nell'al di qua, si dice: il mondo ha avuto aspetti diversi, e aspetti diversi il mondo avrà.⁴⁸

L'affinità di pensiero e di sensibilità con Goethe emerge in modo particolarmente chiaro dagli appunti preparatori della lezione che Klee tenne ai suoi studenti del Bauhaus a Weimar il 29 ottobre 1923⁴⁹, la quale costituisce un ottimo esempio della sua didattica a proposito degli elementi della figurazione e del loro rapporto, che avremo modo di riprendere nel terzo capitolo. La lezione è dedicata alla foglia. Le prime righe degli appunti gettano un ponte tra la morfologia delle piante di Goethe e la teoria della figurazione di Klee:

Una foglia è una parte del tutto. Se l'albero è organismo, la foglia è organo. Queste particelle della totalità sono, a loro volta, articolate. Vigono in tale articolazione idee e rapporti strutturali che su scala ridotta sono un modello della totalità.⁵⁰

Non c'è nella lezione di Klee una foglia da copiare, un "oggetto" da riprodurre: "disegnare dal vero" significa per Klee osservare con occhio penetrante le energie della figurazione messe in campo dalla natura. Anziché un modello Klee presenta dunque, in maniera progressiva, la norma dettata dal delinearsi degli elementi essenziali della forma-foglia e le sue possibili varianti, infinite ma vincolate alla norma stessa. Per prima cosa si delinea

⁴⁴ *Ivi*, p. 69.

⁴⁵ *Ivi*, p. 93.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ivi*, p. 92.

⁴⁹ Si veda Moiso F., *op. cit.*, pp. 67-71.

⁵⁰ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione. Volume II. Storia naturale infinita*, Feltrinelli, Milano 1970, p. 5 (da qui in avanti solo *Storia naturale infinita*).

il segmento verticale del gambo e della costola centrale che ne è la prosecuzione. Da questo nascono suddivisioni mediante l'articolazione delle ramificazioni a destra e a sinistra, la forza della linea più marcata quanto più le ramificazioni siano vicine al gambo, dove la linea verticale è più carica di energia. Le ramificazioni possono assumere, rispetto al segmento verticale principale, una configurazione trasversale o alternata. Due ramificazioni trasversali potrebbero ambire «ad appropriarsi della forza della costola centrale»⁵¹, nel qual caso quasi sempre vi si associano altre due ramificazioni minori innestate del medesimo punto della costola centrale. Tuttavia «la preminenza del centro rimane garantita»⁵². I rapporti tra tutte le articolazioni si esprimono in termini di misura e peso. A questo punto Klee illustra gli effetti energetici delle linee sul piano, elemento che si mostra come passivo, indistinto, massiccio, ma il cui incontro con l'irradiazione lineare rende possibile l'emergenza del contorno della forma-foglia, con esiti diversi a seconda di quanto gli angoli delle linee risultino più o meno acuti e aggressivi. La linea-

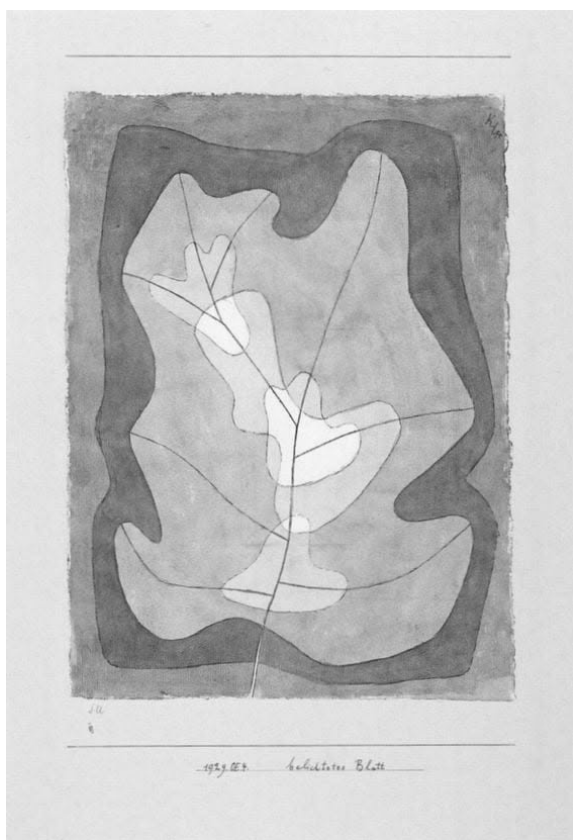


Fig. 1 - Foglia illuminata (*Belichtetes Blatt*, 1929)

segno nella sua interazione col piano è così in grado di *mostrare* la forma della foglia, di una possibile foglia, avendo seguito la norma genetica che tale forma richiede.

La lezione del giorno successivo è dedicata, come normalmente accadeva nei corsi di Klee, all'esercitazione pratica, che vedeva impegnati non solo gli studenti ma anche il maestro. Significativamente il titolo dell'esercitazione era: “foglie di fantasia in base alle nozioni normative precedenti”⁵³. Le possibilità date dello svolgimento dell'esercitazione saranno poi riprese da Klee in molte opere come, ad esempio, in *Foglia illuminata* (*Belichtetes Blatt*) del 1929, per acquerello e penna (fig. 1).

⁵¹ *Ivi*, p. 9.

⁵² *Ivi*, p. 13.

⁵³ *Ivi*, p. 23.

3. BENJAMIN E LA MORFOLOGIA DELLA STORIA

Nel suo ricordo dell'amico Benjamin, Hannah Arendt rileva come l'influsso di Goethe fosse stato per lui ancora più decisivo di quello esercitato da Brecht nella cosiddetta "fase marxista" del suo percorso intellettuale. Arendt identifica nella rappresentazione dell'*Urphänomenon* il centro del pensiero di Goethe nonché il punto di maggior vicinanza tra questo e il pensiero di Benjamin:

Il fenomeno originario non è però un'idea da cui si possa sviluppare una teoria filosofica o teologica. È piuttosto una cosa reperibile concretamente e "materialmente", in cui coincidono significato (questa, la più goethiana di tutte le parole, ritorna continuamente negli scritti di Benjamin) e apparenza o fenomeno, parola e cosa, idea ed esperienza.⁵⁴

Uno dei luoghi in cui il dialogo con l'opera di Goethe è più evidente è il saggio sull'*Origine del dramma barocco tedesco*⁵⁵ e in particolare la sua *Premessa critico-conoscitiva*. Quest'ultima è uno dei pochi scritti non frammentari in cui Benjamin sembra avvicinarsi a una forma espressiva tipicamente filosofica, ma in realtà essa ha esattamente lo scopo di sgombrare il campo dal fraintendimento che una rappresentazione delle idee possa avere luogo nella forma di un'esposizione sistematica⁵⁶. La *Premessa* si apre con una citazione da Goethe secondo la quale «dobbiamo pensare [...] necessariamente la scienza come un'arte, se ci aspettiamo da essa un genere qualsiasi di totalità»⁵⁷. Il *Trauerspiel* menzionato nel titolo del saggio è, letteralmente, il "dramma del lutto" e si riferisce in prima battuta a un fenomeno della drammaturgia tedesca del XVII secolo, ma non è una categoria storiografica quella di cui Benjamin intende far emergere la forma, bensì il *Trauerspiel* come *idea*.

Benjamin opera una lettura della teoria platonica delle idee che contrasta nettamente con l'interpretazione logico-metodologica neokantiana e che riprende piuttosto, anche se in

⁵⁴ Arendt H., *Il futuro alle spalle*, Il Mulino, Bologna 1980, p. 57.

⁵⁵ Il saggio, i cui scritti preparatori iniziarono nel 1916 e la cui stesura continuò fino al 1925, fu il mezzo con cui Benjamin cercò, senza successo, di ottenere l'abilitazione all'insegnamento universitario.

⁵⁶ Cfr. Baldi M. e Desideri F., *Benjamin*, Carocci, Roma 2010, pp. 88-89. La forma espositiva scelta da Benjamin è invece quella del trattato, intendendo quest'ultimo appunto come un'esposizione non dottrinarica, cioè che non abbia la pretesa del rigore di una dimostrazione matematica: «nella [sua] forma canonica si troverà, come unica testimonianza di un'intenzione quasi più educativa che dottrinarica, la citazione autorevole» (Benjamin W., *Origine del dramma barocco tedesco*, Carocci, Roma 2018, p. 72, corsivo nostro).

⁵⁷ *Ivi*, p. 71.

modo problematico, l'“ideale” in senso goethiano⁵⁸. Le idee non sono oggetto di conoscenza né tanto meno uno strumento, non sono mai un possesso: «la verità, resa presente nella ridda delle idee rappresentate [*dargestellten Ideen*], sfugge a qualsiasi proiezione nella sfera della conoscenza»⁵⁹. Qual è dunque il rapporto tra le idee e le cose? Le idee, dice Benjamin «si rapportano alle cose come le costellazioni alle stelle»⁶⁰: le idee sono la configurazione del tutto, la quale determina i rapporti tra ciascun fenomeno rendendolo significativo. Nell'esperienza del fenomeno noi guadagniamo il concetto, ma non l'idea. Il concetto ha certo una funzione mediatrice tra il fenomeno e l'idea, ma non ci si procura l'accesso all'universale per generalizzazione o astrazione. È invece l'idea stessa a presentarsi nel momento in cui i concetti, esposti alla «contemplazione filosofica»⁶¹, fanno emergere con la massima precisione gli estremi opposti della manifestazione di un fenomeno:

Come la madre inizia visibilmente a vivere con piena intensità soltanto quando la cerchia dei suoi figli, percepita la sua vicinanza, si stringe attorno a lei, così le idee prendono vita soltanto quando gli estremi si raccolgono loro intorno. Le idee – nei termini di Goethe: gli ideali – sono le madri faustiane. Restano oscure, quando i fenomeni non si riconoscono in esse e non si affollano loro intorno. Raccogliere i fenomeni è il compito dei concetti, e la scomposizione che in essi si compie grazie alla forza differenziante dell'intelletto è tanto più significativa, in quanto ottiene in un sol colpo un doppio risultato: la salvezza dei fenomeni e la rappresentazione delle idee.⁶²

Se dunque il compito dell'opera di Benjamin è la rappresentazione dell'idea di *Trauerspiel*, l'“origine” (*Ursprung*) di cui parla il titolo non è un “punto di partenza” (*Entstehung*) di cui si debbano ricostruire la cronologia e le cause, ma è lo scaturire dell'idea stessa «dal divenire e dal trapassare»⁶³. Analogamente a quanto avviene con l'*Urphänomenon* di Goethe, la possibilità della scoperta di una tale origine si fonda su un riconoscimento (e quindi su un senso eminentemente estetico, come suggerisce il

⁵⁸ Sul rapporto tra idea, concetto, fenomeno e origine nella premessa al trattato sul *Trauerspiel* si vedano, oltre alla prefazione di F. Desideri all'edizione italiana per Carocci (*ivi*, pp. 11-35) anche Pinotti A. (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018 (edizione digitale), # 18 [Idea, origine, fenomeno originario, monade] e Cuozzo G., *L'angelo della melancholia. Allegoria e utopia del residuale in Walter Benjamin*, Mimesis, Milano 2009, pp. 25-32.

⁵⁹ Benjamin W., *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., p. 73.

⁶⁰ *Ivi*, p. 79.

⁶¹ *Ivi*, p. 81.

⁶² *Ivi*, p. 79.

⁶³ *Ivi*, p. 90.

riferimento all'arte nella citazione all'inizio del saggio), secondo una visione duplice (*Doppeleinsicht*): l'originario «vuol essere riconosciuto da un lato come restaurazione, come un ripristino, e dall'altro come qualcosa, proprio per questo, di imperfetto, di inconcluso»⁶⁴. L'origine rimanda alla totalità, situando i fenomeni nel rapporto con la loro “pre-storia” e con la loro “post-storia”, non sottraendoli al divenire, ma salvandoli da esso⁶⁵.

Le *idee* benjaminiane appartengono alla preistoria non solo della conoscenza, ma dei fenomeni stessi: esse «sono qualcosa che è dato in anticipo»⁶⁶. Benjamin si interroga sulla natura di questa datità, ma prende le distanze dal recupero goethiano e del primo idealismo dell'intuizione intellettuale e dell'*intellectus archetypus*, perché esso non farebbe che spostare, senza risolverlo, il problema dell'impossibilità di una relazione intenzionale con la verità⁶⁷. Qui ci troviamo di fronte all'apparente “scarto” che il pensiero di Benjamin opera rispetto a un percorso di pensiero che risulterebbe altrimenti congruente con l'approccio morfologico goethiano e dal quale ci si attenderebbe una conferma di una priorità della *visione* e dell'*immagine*: dalla centralità della forma a quella delle idee e della loro rappresentazione, fino al tema del riconoscimento e della contemplazione filosofica come “rassegna degli estremi”, tutto contribuirebbe a confermarci in questa aspettativa. Eppure, secondo Benjamin, il carattere anintenzionale della verità è incompatibile con l'identificazione della “visione esoterica” «come autentico atteggiamento filosofico»⁶⁸. Dove risiede dunque la potenza capace di dare forma alle idee? E come ci è dato recepirla?

L'unico essere che, sottratto a ogni fenomenicità, possieda questa potenza è quello del nome. Esso determina la datità delle idee. Già date queste ultime lo sono, però, non in una lingua originaria, ma in un originario ascolto, in cui le parole non abbiano ancora perduto la nobiltà del nominare a favore del loro significato conoscitivo.⁶⁹

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Cfr. Cuozzo G., op. cit., pp. 30-31.

⁶⁶ Benjamin W., *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., p. 74.

⁶⁷ Cfr. *ivi*, pp. 79-80. Benjamin non nega la presenza di un'intuizione di carattere non sensibile. Anzi, come poi vedremo trattando del suo concetto di fantasia, un tale tipo di intuizione ha per lui una rilevanza fondamentale. Il problema è come essa debba essere pensata: non come l'intuizione intellettuale fichtiana quale «pensiero che produce il suo oggetto», bensì, piuttosto, a partire dal concetto romantico di *riflessione*: «pensiero che produce la sua forma» (Benjamin W., *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, Mimesis, Milano 2017, p. 61).

⁶⁸ Benjamin W., *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., p. 80.

⁶⁹ *Ibidem*.

Benjamin trova nel confronto con la tradizione della *Kabbalah*, studiata fin dagli anni giovanili insieme all'amico Gershom Scholem⁷⁰, la chiave di accesso alla sorgente segreta della possibilità di significazione. Solo il puro nominare, in quanto espressione dell'immediatamente significante, è libero da qualsiasi intenzionalità e può essere riconosciuto come il luogo dell'accadere della verità. Questa "dottrina del nome" stabilisce dunque una priorità assoluta⁷¹ del linguaggio come rivelazione. Ora, se può a prima vista sembrare che questa "piegatura" verso una concezione ebraica della lingua e della verità sia distante dalla concezione dell'*Urphänomenon*, dovremmo prestare attenzione a come Goethe si esprime nella massima 434:

Il magnetismo è un fenomeno originario che *basta enunciare* per spiegarlo. In tal modo esso diventa anche un *simbolo* di tutto il resto, per cui non abbiamo più bisogno di cercare parole o nomi.⁷²

Il magnetismo, in cui la polarità di attrazione e repulsione è significata in modo talmente immediato da non necessitare neppure di una spiegazione che ne indichi gli estremi, è - come ogni altro fenomeno originario - simbolo della totalità del vivente. Per ritrovare *questa* portata simbolica Benjamin risale al nome. Il nome non è la parola, ma le parole portano, nascosta, la traccia dei nomi⁷³. Le parole sono pronunciate dall'uomo e in quanto segni possono essere lette e scritte, mentre il nome è un simbolo, che «non può essere né letto né scritto»⁷⁴. Esso custodisce il segreto della sua provenienza ma

il segreto può soltanto essere pensato proprio negli atti compiuti da ciò che ha vita, e non nelle cose. Dal che deriva che il simbolo, che è un segreto, si può pensare solamente come riposante in un atto compiuto da ciò che ha vita. E questo elemento vivente è sempre Dio.⁷⁵

Il vero compito filosofico sarebbe dunque non certo quello di replicare una capacità di nominazione divina, preclusa all'uomo allo stesso modo in cui gli è preclusa la possibilità

⁷⁰ Si veda Eiland H. e Jennings M., op. cit., pp. 76-79.

⁷¹ Non potremmo neppure chiamarla "ontologica", nella misura in cui, secondo Benjamin, «compito dell'ontologia è caricare le conoscenze di un'intenzione simbolica tale per cui esse si perdono nella verità o nella dottrina, si dissolvono in esse, senza però fondarle, poiché ciò su cui esse si fondano è la rivelazione, la lingua» (Benjamin W., *Frammenti e paralipomena*, in *Opere complete*, vol. VIII, Einaudi, Torino 2014, p. 35).

⁷² Goethe J. W., *Massime e riflessioni*, cit., p. 94, corsivi nostri.

⁷³ Si veda Benjamin W., *Frammenti e paralipomena*, cit., pp. 7 e 10.

⁷⁴ *Ivi*, p. 28.

⁷⁵ *Ivi*, p. 14.

di un'intuizione intellettuale, quanto piuttosto di avvicinarsi al nominare adamitico, «tanto lontano dall'essere gioco e arbitrio che anzi proprio in esso lo stato paradisiaco può mostrarsi come tale, ovvero come quello stato che non ha ancora dovuto lottare con il significato comunicativo delle parole»⁷⁶. L'*idea* è la parola che, liberatasi dalle pretese semantiche del concetto, restituisce alle cose stesse, ai fenomeni, l'immediatezza del significare entro la totalità del vero.

L'approdo teologico delle riflessioni di Benjamin si rivela dunque tutt'altro che incompatibile con lo sguardo morfologico che egli eredita da Goethe. La riflessione sul nome e sulla lingua indica la necessità di cercare la verità *entro* il linguaggio, pensato come nesso sistematico-simbolico⁷⁷. Il modo di approcciare il nodo linguaggio-percezione-conoscenza che ne deriva ha un tenore, ancora una volta, estetico. Per comprenderlo è essenziale la lettura del frammento intitolato *Analogia e affinità*⁷⁸, databile probabilmente al 1919, e del breve saggio del 1933 *Sulla facoltà mimetica*⁷⁹. Nel frammento, che per stessa ammissione di Benjamin mancava ancora della necessaria chiarezza, al principio metaforico e concettuale dell'analogo viene contrapposto quello dell'affinità, di chiara derivazione goethiana⁸⁰, che si fonda invece su un sentimento: la capacità misteriosa di percepire una parentela. Nell'aspetto della persona, nella forma esibita dal fenomeno, è possibile percepire immediatamente (senza l'intenzionalità di un moto conoscitivo, neppure di tipo intuitivo) la sua parentela con un'altra persona, con un altro fenomeno. È il tipo di sensibilità che permette di scorgere l'affinità non solo tra genitori e figli, ma anche tra i coniugi. Ed è il principio che permette a Nietzsche, qui

⁷⁶ Benjamin W., *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., p. 81.

⁷⁷ Si veda Benjamin W., *Frammenti e paralipomena*, cit., pp. 13 e 34 ma anche il commento di Desideri F., *Walter Benjamin e la percezione dell'arte. Estetica, storia, teologia*, Morcelliana, Brescia 2018, pp. 11-18.

⁷⁸ Benjamin W., *Frammenti e paralipomena*, cit., pp. 39-41.

⁷⁹ Benjamin W., *Sulla facoltà mimetica*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 2014, pp. 71-74. Del testo è pubblicata anche una versione antecedente di pochi mesi, con alcune differenze significative, intitolata *Dottrina della similitudine* (in Benjamin W., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, pp. 141-147). Sull'argomento si vedano: Gabrielli P., *Sulla facoltà mimetica. Benjamin, Wittgenstein e il balenare dell'aspetto* in «*Polemos. Materiali di filosofia e critica sociale*» VIII (6-7), 2014; Borutti S., *La forma dell'immagine*, cit., pp. 77-83; Pinotti A. (a cura di), *Costellazioni*, cit., # 13 [Facoltà mimetica].

⁸⁰ Benjamin compose il saggio sulle *Affinità Elettive* di Goethe nel 1921-22, durante gli anni di gestazione del *Trauerspiel*.

citato da Benjamin come esempio di «scopritore di affinità o parentele»⁸¹, di guardare ai fenomeni della storia dal punto di vista della loro genealogia⁸².

Mentre nel frammento del 1919 Benjamin dichiarava la propria incertezza rispetto al rapporto semantico tra “affinità” e “somiglianza”, quest’ultimo termine viene invece adottato con decisione nella descrizione della facoltà mimetica del 1933. Tale facoltà, che caratterizza la formazione dell’uomo sia in senso ontogenetico (Benjamin pensa innanzitutto al gioco dei bambini) sia in senso filogenetico, unisce in sé la passività della percezione della parentela alla capacità attiva di produrre somiglianze. Queste somiglianze sono dette da Benjamin “immateriali” in quanto vivono autonomamente rispetto alla materialità del fenomeno e sfuggono allo sguardo analitico (come le idee della *Premessa* al *Trauerspiel*). Ebbene, il *canone* della somiglianza immateriale è, per Benjamin, la lingua. Il tratto onomatopeico della lingua non si esaurisce infatti con i suoi primordi (in senso filogenetico e forse anche ontogenetico) ma, come voleva Leonardo, esso caratterizza la lingua in quanto tale – ciò che sarebbe provato, dice Benjamin, se si facesse un esperimento di questo tipo:

Ordinando [...] parole di diverse lingue che significano la stessa cosa, intorno a quel significato come al loro centro, bisognerebbe indagare come esse tutte – che possono spesso non avere fra loro alcuna somiglianza [materiale] – sono [immaterialmente] simili a quel significato nel loro centro.⁸³

La somiglianza immateriale sarebbe dunque ciò che fonda ogni possibilità di comprensione nella lingua e di traduzione tra le lingue: «è la somiglianza immateriale che fonda le tensioni non solo fra il detto e l’inteso, ma anche fra lo scritto e l’inteso, e altresì

⁸¹ Benjamin W., *Frammenti e paralipomena*, cit., p. 39.

⁸² È stata riconosciuta la vicinanza tra il concetto nietzschiano di genealogia e il concetto goethiano dell’*Urphänomenon*: come la ricerca morfologica, la genealogia della morale di Nietzsche non è volta all’individuazione di un’origine intesa come punto di avvio di un percorso meramente diacronico né, tanto meno, teleologicamente orientato, quanto piuttosto alla ricerca «della provenienza come rete intricata di appartenenze rilevate tanto nelle similitudini che nelle differenze» (Sacco D., *op. cit.*, p. 76). Essa intende offrire un’immagine più autentica della storia, che non obliteri il carattere metamorfico e conflittuale del divenire vincolandolo alla stabilità metafisica di una causa prima o ultima. Benjamin riprende da Nietzsche l’idea della priorità epistemologica del presente contenuta nella seconda “inattuale” (cfr. Eiland H. e Jennings M., *op. cit.*, pp. 16, 33 e 505). Il fatto che la storia parli sempre come un oracolo e che «ne abbiamo bisogno per la vita e per l’azione» (Nietzsche F., *Sull’utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano 1992, p. 3) comporta in Nietzsche il carattere insieme distruttivo e costruttivo della comprensione storica - ambivalenza che Benjamin recepisce facendone forse il tratto fondamentale del proprio concetto di critica, riscontrabile dal trattato sul *Trauerspiel* fino al lavoro sui *passages* di Parigi.

⁸³ Benjamin W., *Sulla facoltà mimetica*, cit., p. 73.

fra il detto e lo scritto»⁸⁴. Pensando la lingua come «il più perfetto archivio di somiglianze immateriali»⁸⁵, possiamo ora meglio comprendere la relazione instaurata da Benjamin tra concetto, oggetto e parola:

Il rapporto del concetto con l'oggetto non è intenzionale, ma è un rapporto di provenienza; il concetto proviene dall'oggetto; è imparentato con esso. È un oggetto affine.⁸⁶

Ma ciò che custodisce ed esibisce tale affinità e parentela è la parola (e, in essa, il nome che la rende possibile). Ecco perché Benjamin deve allora anche dire che «la teoria del concetto deve assumere come fondamento il fatto che, in un certo senso, è la *parola* la base del concetto» e da qui constatare infine che «nella parola c'è "verità", mentre nel concetto c'è *intentio*, o tutt'al più conoscenza, mai verità»⁸⁷.

L'ultimo punto da dirimere concerne la percezione. Il concetto di somiglianza immateriale così come il riferimento all'onomatopea non devono fuorviarci: Benjamin non sta attribuendo alla percezione della somiglianza un ruolo fondativo rispetto al linguaggio, ma rispetto alla possibilità di comprensione *nel* linguaggio. La lingua infatti non è un *esempio* di somiglianza immateriale, ma è, come abbiamo visto, il *canone*, la regola, di ogni somiglianza immateriale. Questo significa che la percezione è possibile solo nel linguaggio: «percepire è leggere»⁸⁸, dice Benjamin, e il linguaggio è non solo il canone della somiglianza immateriale, ma il «canone della percezione»⁸⁹ stessa.

Emerge dalle pagine di Benjamin che abbiamo fin qui considerato una concezione simbolica del linguaggio che sembra contrastare con il fatto che proprio il testo sul *Trauerspiel* marchi una presa di distanza da parte di Benjamin rispetto alla centralità del simbolo che le tradizioni romantica e classicista avevano stabilito a scapito dell'allegoria, degradando quest'ultima da «forma espressiva» a «semplice modalità di designazione»⁹⁰. Proprio nell'allegoria Benjamin aveva rinvenuto la polarità principale nella quale l'idea di *Trauerspiel* si dà a vedere attraverso la collezione di citazioni che compongono il saggio: nell'allegoria «ogni personaggio, ogni cosa, ogni situazione, può significarne

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ivi*, p. 74.

⁸⁶ Benjamin W., *Frammenti e paralipomena*, cit., pp. 9-10.

⁸⁷ *Ivi*, pp. 10-11.

⁸⁸ *Ivi*, p. 28.

⁸⁹ *Ivi*, p. 62.

⁹⁰ Benjamin W., *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., p. 224.

qualsiasi altra»⁹¹; essa, prima che configurarsi come termine di opposizione a qualcos'altro (il simbolo classicista, appunto) è caratterizzata da una polarità immanente dacché raccoglie in sé quelle che Benjamin chiama le “antinomie dell'allegorico”: dialettiche di contenuto (sacro e profano, storia e natura, morte e vita...) e dialettiche formali come «il conflitto tra la tecnica fredda e costituita e l'eruttiva espressività»⁹².

È indubbio che la descrizione benjaminiana comporti una rivalutazione della capacità di significazione dell'allegoria⁹³, che Benjamin stesso riprese ampiamente evidenziando tanto nei testi su Baudelaire quanto nei *Passages* «la connessione essenziale [...] tra modernità e allegoresi»⁹⁴, facendo del rapporto tra allegoria, frammento e ricordo distruttivo, una componente essenziale della propria poetica. Ma questo non giustifica l'idea che Benjamin fosse un sostenitore *tout court* dell'allegoria contro il simbolo, come sembrerebbe potersi ad esempio desumere dall'interpretazione lukácsiana⁹⁵, né l'idea che la concezione del simbolico in Benjamin sia estranea alla concezione del simbolico in Goethe (nulla provando in tal senso il fatto che proprio una frase di Goethe sia presa da Benjamin come esempio di una «ricostruzione in negativo dell'allegoria»⁹⁶).

Un bel saggio di Pinotti⁹⁷ affronta questo nodo problematico mostrando come nella ricerca di Benjamin sia possibile rinvenire due concetti della totalità eterogenei e operanti su piani distinti, nel confronto tra i quali è possibile comprendere i nessi tra simbolo e allegoria⁹⁸. Da un lato vi è la totalità di cui abbiamo già parlato a proposito della “teoria delle idee” nella *Premessa* al *Trauerspiel*: in questa totalità risiede la salvezza del fenomeno, il suo poter essere significante a partire dalla rappresentazione delle idee, il suo poter trovare rifugio nel divenire proprio in virtù della dialettica degli opposti. Rispetto a *questo* pensiero della totalità, sembrano evidenti sia la centralità in Benjamin

⁹¹ *Ivi.*, p. 237.

⁹² *Ibidem.*

⁹³ Secondo la testimonianza di Asia Lacis, Benjamin «voleva dimostrare che l'allegoria è un mezzo d'alto valore artistico, anzi ancora di più, è una forma particolare della percezione artistica» (cit. in Pinotti A., *Lo studio degli estremi. Benjamin morfologo tra Warburg e Goethe* in Pinotti A. - a cura di, *Giochi per melanconici. Sull'Origine del dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, Mimesis, Milano 2003, p. 217).

⁹⁴ *Ibidem.*

⁹⁵ Cfr. *ivi.*, pp. 215-217.

⁹⁶ Si veda Benjamin W., *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., p. 223.

⁹⁷ Cfr. sopra, nota 93.

⁹⁸ Per altre letture del rapporto tra simbolo e allegoria nel trattato sul *Trauerspiel* si vedano, ad esempio: Boffi G., *Allegoria e simbolo in Walter Benjamin*, in Melchiorre V. (a cura di), *Simbolo e conoscenza*, Vita e Pensiero, Milano 1988, pp. 332-363; Baldi M. e Desideri F., op. cit., pp. 92-96; Ophälders M., *Costruire l'esperienza. Saggio su Walter Benjamin*, Clueb, Bologna 2001, pp. 103-115; Gilloch G., *Walter Benjamin*, Il Mulino, Bologna 2008, pp. 115-117; Franzini E., *I simboli e l'invisibile*, cit., pp. 229-231.

del simbolo come modo del darsi della verità sia il fatto che egli pensi il simbolo in modo *affine* a quanto fa Goethe. Leggiamo consecutivamente Benjamin e Goethe:

L'idea è qualcosa di linguistico; è cioè quel momento, nell'essenza della parola, in cui quest'ultima è simbolo. Nell'ascolto empirico, in cui le parole si sono disgregate, esse possiedono accanto al loro più o meno nascosto versante simbolico anche un esplicito significato profano. È compito del filosofo restituire il primato, attraverso la rappresentazione, al carattere simbolico della parola [...].⁹⁹

Il simbolismo trasforma il fenomeno in idea, l'idea in immagine, e così che l'idea rimanga nell'immagine sempre infinitamente efficace e irraggiungibile e, anche se espressa in tutte le lingue, rimanga lo stesso inesprimibile.¹⁰⁰

È dunque secondo un concetto di totalità fondato sulla rappresentazione simbolica che l'idea del *Trauerspiel* può esibire la familiarità tra l'allegoria tipica del dramma barocco del XVII secolo e l'allegoria tipica dell'espressionismo, contemporaneo a Benjamin. Pinotti nota come l'impostazione, a partire dal 1927, dell'opera incompiuta sui *passages* di Parigi¹⁰¹ veda attribuito al concetto di "immagine dialettica", di probabile derivazione warburghiana¹⁰², un ruolo analogo a quello del concetto di "idea" nel saggio sul *Trauerspiel*. In entrambi i casi la rappresentazione che ne deriva è l'accesso alla totalità

⁹⁹ Benjamin W., *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., p. 81.

¹⁰⁰ Goethe J. W., *Massime e riflessioni*, cit., p. 195.

¹⁰¹ Benjamin cominciò a raccogliere materiale (citazioni e annotazioni proprie) sulla Parigi del XIX secolo almeno a partire dal 1927 e continuò fino alla sua fuga dalla capitale francese nel 1940. Il progetto di una o più opere tratte da questi materiali continuò a subire trasformazioni per tutto quel lungo periodo di tempo, senza sfociare in alcun risultato compiuto (cfr. Eiland H. e Jennings M., op. cit., pp. 262-269). I *passages* di Parigi, che ebbero la loro età aurea tra il 1822 e il 1847, erano, secondo la descrizione di una guida dell'epoca: «corridoi ricoperti di vetro e dalle pareti rivestite di marmo, che attraversano interi caseggiati [...]. Sui due lati di questi corridoi, che ricevono luce dall'alto, si succedono i più eleganti negozi, sicché un passaggio del genere è una città, anzi un mondo in miniatura» (cit. in Benjamin W., *Parigi, la capitale del XIX secolo*, in *Aura e choc*, cit., p. 372). Per Benjamin «il *passage* è quindi il luogo aurorale della "fantasmagoria" capitalista [...], cioè [della] trasfigurazione culturale-feticistica dell'oggetto-merce nell'idolo di un nuovo rituale collettivo» (Pinotti A. - a cura di, *Costellazioni*, cit., # 34 [Passage]).

¹⁰² Tra il 1925 e il 1928, Benjamin, allora come sempre in lotta per trovare un riconoscimento del proprio lavoro e utili alleanze, cercò più volte, ma con pessimi esiti, un contatto con Panofsky e gli altri membri del Warburgkreis, cosciente della vicinanza, se non del debito, di alcune fondamentali idee da lui espresse nell'*Origine del dramma barocco tedesco* nei confronti dell'approccio di Warburg (si vedano: Eiland H. e Jennings M., op. cit., pp. 245, 261 e 271-272; Pinotti A., *Lo studio degli estremi*, cit. e Barale A., *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*, Firenze University Press, Firenze 2009, pp. 2-6). Il concetto di *Pathosformel*, introdotto da Warburg a partire dal saggio su *Dürer e l'antichità italiana* del 1905, condivide con il concetto goethiano di forma il duplice aspetto di *morphé* e di *eidos*: il dinamismo della *morphé* si trova qui correlato alla primitiva origine emozionale della mimica e del gesto (il "patetico"), che si cristallizza, attraverso l'abitudine intersoggettiva, nell'*eidos* di una «"formula iconografica" - l'aspetto di fissità ripetibile come schema» (Sacco D., op. cit., p. 106).

della storia come intero. La parentela con il concetto di *Urphänomenon* e il debito verso la morfologia goethiana viene così confermato:

Durante lo studio dell'esposizione simmeliana del concetto di verità in Goethe, mi apparve con molta chiarezza che il mio concetto di origine nel libro sul dramma barocco è una rigorosa e cogente trasposizione di questo fondamentale concetto goethiano dall'ambito della natura a quello della storia. Origine: si tratta del concetto di fenomeno originario trasposto dal contesto pagano della natura a quello ebraico della storia. Ora, nel lavoro sui *passages*, ho a che fare ancora con un'esplorazione dell'origine. Io inseguo, cioè, l'origine delle configurazioni e dei mutamenti dei *passages* dalla loro comparsa fino al loro declino, e la colgo nei fatti economici. Questi fatti, considerati dal punto di vista della causalità, cioè come cause, non sarebbero affatto un fenomeno originario – lo diventano solo in quanto, nel proprio stesso svilupparsi - meglio sarebbe detto del loro disvilupparsi – fanno sorgere dal loro seno la serie delle concrete forme storiche dei *passages*, come la foglia dispiega da sé l'intero regno del mondo vegetale empirico.¹⁰³

Su tutt'altro piano troviamo il secondo concetto di totalità, «la totalità falsa, aberrante – la totalità assoluta»¹⁰⁴ del saggio su *Le affinità elettive*, la «falsa apparenza della totalità»¹⁰⁵ del *Trauerspiel*, quell'«idea della totalità armonica»¹⁰⁶ che paralizza la vitalità della storia e rispetto alla quale l'allegoria, che vive nel frammento, mette in campo la sua forza disgregatrice, come avviene nella poesia di Baudelaire in cui essa ha

a che fare, proprio nel suo furore distruttivo, con l'eliminazione dell'apparenza illusoria che emana da ogni “ordine dato”, sia esso quello dell'arte o quello della vita, in quanto sua trasfigurazione della totalità o dell'organico, destinata a trasfigurarla al fine di farla apparire sopportabile.¹⁰⁷

L'opposto dell'allegoria allora non è il simbolo, bensì «un concetto di simbolo che non ha niente in comune, a parte il nome, con quello autentico»¹⁰⁸, «un usurpatore, giunto al potere nel caos del romanticismo»¹⁰⁹ e consolidato sul suo trono dal classicismo¹¹⁰.

¹⁰³ Benjamin W., *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2010, p. 517.

¹⁰⁴ Benjamin W., *Le affinità elettive*, in *Angelus Novus*, cit., p. 222.

¹⁰⁵ Benjamin W., *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., p. 238.

¹⁰⁶ Benjamin W., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 357.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 358.

¹⁰⁸ Benjamin W., *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., p. 221.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Cfr. Mazzocut-Mis M., *Allegoria e anamorfosi*, in Pinotti A. (a cura di), *Giochi per melanconici*, cit., p. 252.

L'allegoria è l'estremo di una polarità il cui estremo opposto è il falso simbolo che immobilizza la storia. Il vero simbolo rivela l'origine come *Ursprung*, è la possibilità di significazione nel divenire. L'allegoria non è la nemesi del vero simbolo, semmai una sua alleata che, nella distruzione, lo custodisce e lo annuncia¹¹¹.

C'è almeno un ultimo ma importante aspetto su cui dobbiamo soffermarci per raccogliere il senso dell'eredità goethiana in Benjamin e si tratta delle osservazioni che quest'ultimo muove al rapporto tra arte e pensiero dell'*Urphänomenon* in Goethe all'interno del saggio su *Le affinità elettive*. Dopo aver osservato come le ricerche naturalistiche di Goethe penetrino nel cuore del romanzo (i quattro protagonisti sono presi, come noto, nel gioco della polarità magnetica dei loro affetti incrociati), Benjamin nota come Goethe faccia del fenomeno originario (in questo caso particolare, il magnetismo) non un archetipo e quindi, vorremmo dire, un evento che l'opera d'arte lasci nuovamente accadere, bensì un modello:

Questa conoscenza della natura, su cui il poeta credeva di poter sempre controllare e verificare le proprie opere, lo rese ancora più indifferente alla critica. Di essa non aveva bisogno. La natura dei "fenomeni originari" era il metro, misurabile il rapporto di ogni opera ad essa.¹¹²

Nella scienza della morfologia, il fenomeno originario viene colto come idea, ma l'arte, che è fenomeno originario, non può partire da un'idea: «i "fenomeni originari" non sono prima e davanti all'arte, ma sussistono in essa»¹¹³. Facendo riferimento alla distinzione goethiana dei tre modi di rapportarsi dell'arte alla natura (imitazione, maniera e stile) possiamo dire che secondo Benjamin neppure il livello creativo più alto fra i tre tocca l'essenza dell'arte, dal momento che lo stile per Goethe «poggia sui fondamenti più profondi della conoscenza, sull'essenza delle cose per quanto ci è dato riconoscerla in

¹¹¹ G. Boffi, offrendo un'interpretazione della relazione tra simbolo e allegoria nel *Trauerspiel* che ci sembra compatibile con quella di Pinotti, mostra il legame di questa relazione con il messianismo di Benjamin: «se il simbolo è il trasparire, il giungere a parola del divino nell'Ordine cosmico – al contrario, l'allegoria esprime un "inarrestabile decadimento", è segno irrimediabile dell'assenza del dio nella *physis* disanimata. [...] l'immagine dell'allegoria è frammento, cifra del disfacimento cosmico, di un universo di segni indecifrabile, di cui non traspaiono più senso e finalità. Tuttavia, proprio tale "cifra del frammentato, del defunto, del disgregato", può scoprire, con un repentino rovesciamento dialettico, una possibilità di salvezza» (Boffi G., op. cit., p. 343). Per un'ampia trattazione del tema si veda Cuozzo G., op. cit., in particolare le *Conclusioni* (pp. 181-195).

¹¹² Benjamin W., *Le affinità elettive*, cit., p. 187.

¹¹³ *Ibidem*.

figure tangibili e visibili»¹¹⁴. La definizione dello stile non è del tutto “pura” rispetto al principio dell’imitazione, poiché pur sollevando l’arte dal compito di replicare il mero dato sensibile, le impone comunque quale *contenuto ideale* il modello della natura come fenomeno originario. Come Benjamin aveva già evidenziato nella sua tesi di dottorato su *Il concetto di critica d’arte nel Romanticismo tedesco*, «nel concetto di stile, dunque, Goethe non ha fornito un chiarimento filosofico del problema formale, ha bensì dato solamente un cenno sulla normatività di certi modelli. Dinanzi al problema formale, l’intenzione che gli ha schiuso le profondità del problema del contenuto dell’arte è divenuta fonte di un sublime naturalismo»¹¹⁵. In Goethe, secondo Benjamin, la natura sensibile trionfa sull’arte stessa, diviene una forza mitica da idolatrare: quello che con ciò si confonde e rischia di perdersi è, paradossalmente, proprio la potenza di significazione e la natura diviene «il caos dei simboli»¹¹⁶.

Come sempre cerca di fare, la critica di Benjamin polarizza gli estremi (qui l’emergere della simbolicità della forma e il suo irrigidimento nella forma mitica) per mostrare il contenuto di verità di un’opera d’arte. Ma quale doveva essere la sua postura di fronte all’arte pittorica? Vedeva in essa rinnovata la potenza simbolica del fenomeno originario? Con l’opera di Paul Klee fu amore, si può dire, a prima vista e Benjamin fu davvero tra i primi ad “accorgersi” di Klee se già nell’ottobre del 1917 scriveva a Scholem, riferendosi alla possibilità di un’immagine dominata per mezzo della forma lineare: «tra i nuovi pittori l’unico che mi abbia colpito in questo senso è Klee, ma d’altra parte le mie idee sui fondamenti della pittura erano ancora troppo poco chiare perché potessi procedere da questa commozione alla teoria»¹¹⁷. Ma anche se le idee erano poco chiare, già vi si poteva intravedere la fecondità dell’accostamento del pensiero di Benjamin all’arte figurativa e, in particolare, a quella di Klee:

[...] le due cose: contenuto artistico e contenuto spirituale, sono esattamente identiche! Del resto nei miei appunti faccio sfociare il problema della pittura nella grande area del linguaggio. [...] è probabile che la pittura non abbia a che fare con l’“essenza” di qualche cosa, poiché in questo caso potrebbe coincidere con la filosofia. Sul senso del rapporto della

¹¹⁴ Goethe J. W., *Scritti sull’arte e sulla letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 63.

¹¹⁵ Benjamin W., *Il concetto di critica d’arte nel romanticismo tedesco*, cit., p. 141.

¹¹⁶ Benjamin W., *Le affinità elettive*, cit., p. 187.

¹¹⁷ Benjamin W., cit. nelle note a *Sulla pittura ovvero Zeichen e Mal*, in *Opere complete*, vol. I – Scritti 1906-1922, Einaudi, Torino 2008, p. 641.

pittura con il suo oggetto per ora non sono ancora in grado di dire nulla: ma credo che non si tratti né di imitazione né di conoscenza dell'essenza.¹¹⁸

4. WITTGENSTEIN E LA PRESENTAZIONE PERSPICUA

Nel 1931 Wittgenstein si diede alla lettura e al commento, insieme al discepolo Drury, del *Ramo d'oro* di Frazer. La lettura procedette a rilento e fu limitata a una piccola parte dell'opera, in quanto Wittgenstein era decisamente più interessato al modo in cui Frazer espone le sue ricerche antropologiche piuttosto che ai loro contenuti¹¹⁹. Le note che stese al riguardo non nascondono l'irritazione che la lettura gli aveva provocato, ma nello stesso tempo mostrano come il confronto con Frazer gli avesse permesso di vedere più chiaramente quale fosse il limite di una spiegazione di un fatto spirituale che non tenesse conto della forma di vita complessiva di cui esso è espressione. Frazer risulta per Wittgenstein «molto più selvaggio della maggioranza dei suoi selvaggi»¹²⁰, poiché spiega i riti magici come se fossero l'espressione di una scienza primitiva, non sviluppata e quindi fallace. Ma un rito della pioggia non è l'errore di chi ritiene che esso stia alla pioggia come la causa all'effetto: esso è celebrato quando la stagione delle piogge si avvicina, non nel periodo più secco dell'anno. Ed è all'alba che gli uomini celebrano il rito del sole, non di notte, «quando molto semplicemente accendono lampade»¹²¹. Il modello di comprensione adottato da Frazer, basato su un concetto di sviluppo cronologico, cioè di progresso, appare a Wittgenstein più rozzo di quanto non fossero i rituali magici stessi secondo l'opinione dell'antropologo scozzese.

Tuttavia Wittgenstein riconosce che, nonostante i suoi limiti, l'interpretazione offerta dal *Ramo d'oro* costituisce un caso particolare di una forma più generale di comprensione «che ha per noi un'importanza fondamentale»¹²² e che egli introduce citando un verso della poesia di Goethe intitolata *La metamorfosi delle piante*. La poesia recita:

¹¹⁸ *Ivi*, pp. 641-642. Su questa comunicazione di Benjamin a Scholem si veda Bourneuf A., cit., pp. 66-67.

¹¹⁹ Cfr. Monk R., op. cit., pp. 309-310.

¹²⁰ Wittgenstein L., *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, Adelphi, Milano 1975, p. 28.

¹²¹ *Ivi*, p. 34.

¹²² *Ivi*, p. 29.

Tutte le forme sono simili, ma nessuna all'altra somiglia;
e così il coro rimanda ad una legge segreta, a un sacro enigma.¹²³

Il “coro” delle forme, nelle similitudini e nelle differenze fra le quali la morfologia di Goethe andava cercando la legge della *Bildung*, diviene per Wittgenstein ciò che deve essere descritto attraverso una presentazione perspicua (*übersichtliche Darstellung*). Il termine *Darstellung* e la forma verbale *darstellen*, che anche Benjamin utilizza in relazione al presentarsi delle idee nella contemplazione filosofica¹²⁴, avevano una rilevanza centrale già in Kant denotando «un concetto esibitivo di rappresentazione», in opposizione al concetto di rappresentazione «come riproduzione mentale e concettuale della cosa (*Vorstellung*)»¹²⁵: nella *Critica del Giudizio* esso viene utilizzato per significare la modalità di presentazione diretta e simbolica del sublime, ma il medesimo tratto esibitivo è rinvenibile anche nella *Critica della Ragion Pura* a proposito dell'ipotiposi delle idee della ragione nonché nel concetto di schema trascendentale, cioè di quella forma immaginativa che consente la corrispondenza tra il concetto e il dato sensibile¹²⁶. Anche nell'utilizzo che ne fa Wittgenstein, il termine *Darstellung* mette in gioco l'attività dell'immaginazione come condizione dell'esperienza del senso, la quale si dà sempre come riconoscimento di figure, immagini, ovvero forme simboliche¹²⁷. Questo utilizzo è presente fin dalla prima fase del pensiero del filosofo ed è congruente con la preoccupazione che sta al cuore del *Tractatus logico-philosophicus* (e a cui

¹²³ Cit. in Schulte J., *Coro e legge. Il “metodo morfologico” in Goethe e Wittgenstein* in «Intersezioni», anno II, n°1, aprile 1982, p. 99.

¹²⁴ La stessa apertura dell'*Origine del dramma barocco tedesco* è posta sotto la sua insegna: «è proprio della letteratura filosofica ritrovarsi sempre di nuovo, a ogni sua svolta, di fronte al problema della *Darstellung*» (Benjamin W., *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., p. 71). Un altro esempio significativo dell'impiego di *darstellen/Darstellung* da parte di Benjamin si trova nel saggio *Il compito del traduttore*, quando vi si dice che la traduzione, che pure tende «all'espressione del rapporto più intimo delle lingue tra loro», non può rivelarlo o istituirlo ma solo presentarlo (*darstellen*) (Benjamin W., *Il compito del traduttore* in *Angelus Novus*, cit., p. 42). In riferimento a Benjamin non si può prescindere, oltre che dall'ascendenza kantiana, da quella derivante dall'idealismo tedesco, in particolare da Fichte e da Hegel; entrambi utilizzano questo termine per caratterizzare il proprio metodo di espressione filosofica: la *Darstellung* della *Wissenschaftslehre* in Fichte e la *Fenomenologia dello spirito* come *Darstellung* del «sapere nel suo apparire fenomenico (*Erscheinung*)» in Hegel (Hegel G. W. F., *La fenomenologia dello spirito*, Einaudi, Torino 2008, p. 60). Ma forse rileva ancora di più per Benjamin l'utilizzo del termine nei primi romantici, come quando F. Schlegel scrive, a proposito del *Wilhelm Meister*, che l'opera «non soltanto si giudica da sé, ma si presenta [*darstellt*] anche per proprio conto» (cit. in *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, cit., p. 133). Sulla *Darstellung* in Benjamin cfr. Desideri F., *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Editori Riuniti, Roma 1980, pp. 134-137 e Ophälders M., *Bellezza, stile, verità. Il problema della Darstellung nella “Premessa gnoseologica”*, in Pinotti A. (a cura di), *Giochi per melanconici*, cit., pp. 261-267.

¹²⁵ Borutti S., *Filosofia dei sensi*, cit., p. 4.

¹²⁶ Cfr. *ivi*, pp. 14-16.

¹²⁷ Si veda in proposito Borutti S., *La forma dell'immagine*, cit., pp. 46-53.

corrisponde il suo profilo *etico*), cioè che il senso non possa essere *detto*, reificato in un'esistenza come dato d'esperienza comunicabile, ma soltanto *mostrato come forma*¹²⁸. Il metodo di Wittgenstein è, innanzitutto e semplicemente, raccogliere e vedere/mostrare. Ma come si caratterizza tale vedere/mostrare? L'aggettivo *übersichtliche* è usualmente tradotto con "perspicuo", aggettivo la cui etimologia da *perspicere* ("attraversare, penetrare con lo sguardo") lo rende molto congruente non solo con la non ovvietà dell'esercizio estetico che Wittgenstein richiede innanzitutto a sé stesso, ma anche con la lezione di Goethe, per il quale la cosa più difficile di tutte è «quella che ci sembra più facile: vedere con gli occhi quel che ci sta davanti agli occhi»¹²⁹. Ma il pensiero non può non andare anche al già ricordato "sguardo penetrante" di cui Klee aveva parlato ai suoi ascoltatori sette anni prima della stesura delle note di Wittgenstein su Frazer. Un'altra traduzione che è stata proposta per *übersichtliche* è il termine "sinottico"¹³⁰, che restituisce un altro aspetto fondamentale del concetto wittgensteiniano: ovvero il fatto che è soltanto dalla comparazione delle forme collezionate che può emergere la comprensione e che tale comprensione non consiste nel trovare una *spiegazione* ma «appunto nel "vedere le connessioni". Di qui l'importanza di trovare *anelli intermedi*»¹³¹ - esattamente come nella morfologia goethiana e nella relativa concezione dell'esperimento¹³². La ricerca di Frazer si basa sulla raccolta dei dati e ne offre una presentazione, una sinossi, ma il suo limite è che quest'ultima viene costruita sulla base di un'ipotesi, ciò che la fa diventare una rappresentazione intellettualistica. Ora, Wittgenstein vuol far vedere - ci si perdoni il gioco di parole - che esistono altri modi di vedere e di mostrare, diversi da quello costruito su un'ipotesi, sia che si tratti di un'ipotesi metafisica (come l'idea di sviluppo in Frazer) sia che si tratti di un'ipotesi "sperimentale" come intendono le scienze

¹²⁸ «2.221 Ciò che l'immagine presenta è il proprio senso [*was das Bild darstellt, ist sein Sinn*]» (Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Milano 1983, p. 11). Da qui in avanti modificheremo sempre le traduzioni di *darstellen/Darstellung* in "presentare"/"presentazione" al posto di "rappresentare"/"rappresentazione", sulla scorta delle convincenti motivazioni addotte da Borutti, la quale ha in più luoghi evidenziato la vicinanza semantica di una serie di termini utilizzati già nel *Tractatus*: *darstellen*, *zeigen* ("mostrare"), *aufweisen* ("esibire"), *erläutern* ("illustrare"), ecc... Si veda ad esempio Borutti S., *Filosofia dei sensi*, cit. pp. 37-39.

¹²⁹ Goethe J. W., *Xenion* cit. in Schulte J., op. cit., p. 115. «Gli aspetti per noi più importanti delle cose sono nascosti dalla loro semplicità e quotidianità. (Non ce ne possiamo accorgere, - perché li abbiamo sempre sotto gli occhi)» (Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1999, p. 70, # 129).

¹³⁰ Si veda Gabrielli P., op. cit., p. 38, nota 47, in riferimento alla traduzione francese di Klossowski con "*synoptique*". Inoltre: Borutti S., *Fare filosofia con Wittgenstein*, Einaudi, Torino 2025, pp. 79-83.

¹³¹ Wittgenstein L., *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, cit., p. 29.

¹³² Si veda *L'esperimento come mediatore tra oggetto e soggetto* in Goethe J. W., *La metamorfosi delle piante*, cit., pp. 125-133.

della natura¹³³. Per queste ultime la capacità euristica sta tutta nell'induzione e la forza della dimostrazione nella deduzione e nella verifica sperimentale. Ma questo modello, per Wittgenstein, non può certamente cogliere nel segno laddove ci si rivolga a fatti di tipo spirituale, ovvero all'ambito in cui ne va del *senso*. La presentazione perspicua invece, come la morfologia goethiana, non è né induttiva né deduttiva, ma dovremmo dire piuttosto, con Peirce¹³⁴, abduttiva: essa non cristallizza le somiglianze in generalizzazioni, ma fa emergere da somiglianze e differenze un modello, un'immagine-tipo (*Urbild*), uno schema configurativo che abilita la comprensione.

Anche per Wittgenstein, come per Benjamin, il metodo morfologico goethiano è dunque traslato dallo studio degli organismi naturali alla «storia naturale dei concetti»:

La storia naturale descrive, diciamo, piante e animali. Ma non potrebbe darsi che, una volta descritte le piante in tutte le loro singolarità, arrivasse qualcuno che solo a questo punto vedesse nella loro struttura analogie non viste prima? Qualcuno che istituisse un nuovo ordine in queste descrizioni? Dice, ad esempio: “non mettere a confronto questa parte con questa; confrontala con quella, piuttosto!”. (Goethe voleva fare qualcosa del genere). [...] Dice: “guarda in questo modo!” – e ciò può avere diversi vantaggi e conseguenze.¹³⁵

Uno dei vantaggi provenienti dallo sguardo sinottico è, per attenerci ad un esempio relativo alla ricerca antropologica, quello di poter individuare delle affinità tra il mondo di oggi e il mondo di ieri proprio lì dove l'ipotesi dello sviluppo assume l'estraneità dei due mondi quale fondamento dell'interpretazione dei riti antichi come ingenui errori:

Frazer: “...Che queste regole siano dettate dal timore dello spirito dell'ucciso sembra sicuro...”. Ma allora perché Frazer usa la parola “spirito” (*ghost*)? Capisce dunque benissimo questa superstizione, dal momento che ce la spiega mediante un termine superstizioso a lui ben noto. O piuttosto: avrebbe potuto capire da ciò che anche in noi qualcosa tende verso il comportamento dei selvaggi. [...] Vorrei dire: il fatto che Frazer ricorra a termini a lui e a noi così famigliari come “spirito” (*ghost*) e “ombra” (*shade*) per descrivere le concezioni di questa gente mostra meglio di qualunque altra cosa la nostra affinità con i selvaggi.¹³⁶

¹³³ «[...] a noi non è dato costruire alcun tipo di teoria. Nelle nostre considerazioni non può esserci nulla di ipotetico. Ogni spiegazione dev'essere messa al bando, e soltanto la descrizione deve prendere il suo posto» (Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche*, cit., p. 66, # 109).

¹³⁴ Cfr. Borutti S., *Filosofia dei sensi*, cit., p. 56.

¹³⁵ Wittgenstein L., *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano 2016 (edizione digitale), # 1.950.

¹³⁶ Wittgenstein L., *Note sul “Ramo d'oro” di Frazer*, cit., pp. 27 e 30.

Abbiamo qui un ottimo esempio di ciò che Benjamin intende quando chiama la lingua un archivio di somiglianze immateriali. Ma il caso è paradigmatico anche in relazione a Wittgenstein. Perché anche per il filosofo viennese la questione della forma, cioè della figuratività del senso, è sempre attinente al linguaggio. Già per il *Tractatus* «i fatti *nello spazio logico* sono il mondo»¹³⁷; noi abbiamo un mondo, cioè un orientamento di senso, solo per immagini¹³⁸; «l'immagine logica dei fatti è il pensiero»¹³⁹, che si esprime sensibilmente nella proposizione¹⁴⁰. Il linguaggio è la nostra porta di accesso al mondo in quanto mondo, esso è autonomo nella capacità di significazione: «avere un mondo non è avere “cose”, esistenze, ma *avere cose nel linguaggio*»¹⁴¹. Da questa concezione immanentista del linguaggio¹⁴², dipende l'idea stessa del compito filosofico per Wittgenstein, il cui “manifesto”, cui si atterrà lungo tutto il suo percorso di pensiero, è espresso nella proposizione 4.112 del *Tractatus*:

Scopo della filosofia è la chiarificazione logica dei pensieri.

La filosofia è non una dottrina, ma un'attività.

Un'opera filosofica consta essenzialmente d'illustrazioni.

Risultato della filosofia non sono “proposizioni filosofiche”, ma il chiarirsi di proposizioni.¹⁴³

Dal rientro a Cambridge nel 1929 e fino alla morte, Wittgenstein esercitò fedelmente questa attività, sia nella ricerca che nell'insegnamento, cercando di condurre i suoi interlocutori «all'*ispezione del simbolismo* e al riconoscimento delle condizioni effettive di funzionamento del linguaggio»¹⁴⁴. A partire dalle lezioni dell'anno accademico 1933-34 (i cui appunti ciclostilati circolarono fin da allora sotto il nome di *Blue Book*), il chiarimento delle proposizioni *nel* linguaggio si declina nella presentazione dei *giochi*

¹³⁷ Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, cit., p. 5 (# 1.13), corsivo nostro.

¹³⁸ «Noi ci facciamo immagini dei fatti»; «ciò che l'immagine presenta è il proprio senso» (*ivi*, p.9 e 11, # 2.1 e 2.221).

¹³⁹ *Ivi*, p. 11 (# 3).

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 12 (# 3.1).

¹⁴¹ Borutti S., *Filosofia dei sensi*, cit., p. 41, dove continua: «È questa la caratteristica nozione antirealistica di “mondo” del *Tractatus* [...] – antirealismo che possiamo leggere anche come inerenza trascendentale del linguaggio al mondo».

¹⁴² Cfr. Gargani A. G., *Wittgenstein. Dalla verità al senso della verità*, Edizioni Plus, Pisa 2003, p. 30. Cogliendo il medesimo aspetto, si può parlare di uso o carattere *intransitivo* del linguaggio: si vedano, ad esempio: Di Giacomo G., *Dalla logica all'estetica. Saggio intorno a Wittgenstein*, Pratiche Editrice, Parma 1989, pp. 90-95 e Distaso L. V., *Estetica e differenza in Wittgenstein. Studi per un'estetica wittgensteiniana*, Mimesis, Milano 2014, pp. 47-61.

¹⁴³ Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, cit., p. 27.

¹⁴⁴ Gargani A. G., op. cit., p. 37.

linguistici. L'attenzione è per la forma del linguaggio e sull'utilizzo dei segni. Inizialmente Wittgenstein intende considerare le forme linguistiche più semplici e primitive, quelle utilizzate dai bambini, ma presto passa a presentare come gioco linguistico ogni tipo di proposizione. Il metodo è, ancora una volta, quello morfologico, che Wittgenstein propone come totalmente alternativo al metodo socratico: «l'idea, che, per comprendere il significato di un termine generale, si debba trovare l'elemento comune a tutte le sue applicazioni, ha paralizzato la filosofia»¹⁴⁵. Per “rimetterla in moto”, occorre invece osservare che il significato non può essere astratto dall'uso che si fa della parola e che il concetto, che si presenta a partire dagli usi differenti che si fanno di una medesima parola, non può avere la stabilità richiesta dal domandare socratico. Esso è piuttosto assimilabile a una *somiglianza di famiglia*. Noi osserviamo ad esempio gli usi della parola “gioco” ma non riusciamo a trovare qualcosa di comune a tutti i giochi e potremmo persino inventarne molti altri ancora che abbiano una certa affinità solo con questo o quell'altro gioco. Non siamo in grado di dire che cosa sia l'“essenza” del gioco eppure ci sembra che i giochi formino una famiglia: «in una famiglia, alcuni membri hanno lo stesso naso, altri le stesse sopracciglia, altri la stessa andatura; e queste somiglianze si combinano e si intrecciano»¹⁴⁶.

Prendiamo in considerazione un altro esempio di somiglianza di famiglia, che ci riporta più direttamente alla morfologia di Goethe:

V'è una tendenza (radicata nelle nostre usuali forme d'espressione) a pensare che chi ha appreso a comprendere un termine generale, poniamo, il termine “foglia”, sia con ciò venuto in possesso di un'immagine generale d'una foglia, immagine distinta dalle immagini delle singole foglie particolari. [...] Noi diciamo che egli vede ciò che è comune a tutte queste foglie; e questo è vero, se noi intendiamo che egli, se interrogato, può dirci certi tratti o proprietà che esse hanno in comune. Ma noi propendiamo a pensare che l'idea generale d'una foglia sia qualcosa di simile ad un'immagine visiva, ma contenente soltanto ciò che è comune a tutte le foglie. [...] Questo è ancora connesso con l'idea che il significato di una parola sia un'immagine, o una cosa correlata alla parola. (In altri termini: noi consideriamo le parole come se esse fossero tutti nomi propri, e poi confondiamo il portatore d'un nome con il significato del nome).¹⁴⁷

¹⁴⁵ Wittgenstein L., *Libro blu e libro marrone*, Einaudi, Torino 2002, p. 30.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 27.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

Wittgenstein non sta qui soltanto denunciando un abbaglio del “senso comune”, ma sta anche e soprattutto muovendo un’autocritica al proprio lavoro. Nell’abbandono di un concetto nominalistico del significato e del tentativo, a questo collegato, di definire l’essenza del linguaggio nei termini di una forma generale della proposizione, sta infatti il maggiore (e forse il vero) punto di discontinuità tra le ricerche del “secondo” Wittgenstein rispetto ai contenuti del *Tractatus logico-philosophicus*¹⁴⁸. In quest’ultimo il nome era presentato come il segno semplice che, nella proposizione, “sta per” (*vertritt*) l’oggetto¹⁴⁹: «il nome significa l’oggetto. L’oggetto è il suo significato»¹⁵⁰. Ora Wittgenstein si rende conto che una comunicazione che si basi su questo rapporto di equivalenza, che il filosofo esemplificherà all’inizio delle *Ricerche filosofiche* tramite il racconto di Agostino dell’apprendimento infantile dei nomi¹⁵¹, rappresenta soltanto uno dei possibili usi della parola, un gioco linguistico certo ben radicato, ma che non costituisce affatto l’unico modo che abbiamo di giocare con le parole. Il significato non va dunque cercato nella corrispondenza con l’oggetto, ma nell’uso che delle parole viene fatto. Esse non sono sempre etichette appiccate ad oggetti, ma ciascuna di esse è come una cassetta di attrezzi dalle diverse funzioni¹⁵². Questo non vuol dire che il significato non si dia pur sempre come forma e che quando pensiamo alla parola “foglia” un’immagine non si configuri per noi, ma non dobbiamo prendere tale forma per l’immagine di un’essenza, né preoccuparci del fatto che essa non appaia nitidamente:

Si può dire che il concetto “giuoco” è un concetto dai contorni sfumati. – “ma un concetto sfumato è *davvero* un concetto?” Una fotografia sfocata è davvero il ritratto di una persona? È sempre possibile sostituire vantaggiosamente un’immagine sfocata con una nitida? Spesso non è proprio l’immagine sfocata ciò di cui abbiamo bisogno?¹⁵³

Le *Ricerche filosofiche*, così come buona parte delle altre raccolte di note ed appunti che furono pubblicate dopo la morte di Wittgenstein, costituiscono una collezione di esempi, di “situazioni d’uso” del linguaggio, spesso inventate dal filosofo come varianti possibili del gioco linguistico, che hanno l’unico scopo di scoprire «qualche schietto non-senso e [i] bernoccoli che l’intelletto si è fatto cozzando contro i limiti del linguaggio»¹⁵⁴.

¹⁴⁸ Cfr. Gargani A. G., *Introduzione a Wittgenstein*, Laterza, Bari 1980, pp. 84-91.

¹⁴⁹ Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, cit., p. 14, # 3.202 e 3.22.

¹⁵⁰ *Ibidem*, # 3.203.

¹⁵¹ Cfr. Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche*, cit., pp. 9-10, # 1.

¹⁵² Cfr. *ivi*, p. 15, # 11.

¹⁵³ *Ivi*, p. 49.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 68.

Ciò che io vi do è la morfologia dell'uso di una espressione. Vi dimostro che essa ha usi dei quali non vi eravate mai sognati. In filosofia uno si sente *costretto* a guardare a un concetto in un determinato modo. Quel che io faccio è proporre, o addirittura inventare, altri modi di considerarlo. Suggerisco possibilità alle quali non avevate mai pensato. Credevate che esistesse una sola possibilità, o al massimo due. Ma io vi ho fatto pensare ad altre possibilità. Per di più, vi ho mostrato ch'era assurdo aspettarsi che il concetto si adeguasse a possibilità così ristrette. Così vi ho liberato del vostro crampo mentale, e ora potete guardarvi intorno nel campo dell'uso dell'espressione e descrivere i suoi diversi tipi d'uso.¹⁵⁵

Goethe, come abbiamo visto, aveva conferito all'*Urphänomenon* una natura ideale-reale-simbolica. Anche se non si è espresso in tal senso, possiamo immaginare che questa definizione potesse costituire per Wittgenstein un buon esempio di cosa egli intendesse con l'espressione "cozzare contro i limiti del linguaggio". Tuttavia ci sembra che all'interno della definizione goethiana, ci sia almeno un tratto, cioè quello simbolico, che permetta di cogliere appieno l'aspetto di affinità tra la somiglianza di famiglia nei giochi linguistici e il fenomeno originario di Goethe. Abbiamo un indizio e la sua conferma. L'indizio è dato da una delle note di Wittgenstein al testo in cui Goethe introduce il concetto di *Urphänomenon*, ovvero, come sappiamo, la *Farbenlehre*: Wittgenstein osserva che «la teoria goethiana della formazione dei colori dello spettro, non è una teoria che si sia dimostrata insoddisfacente: per parlar propriamente non è affatto una teoria. Con essa non si può predire nulla»¹⁵⁶. Dopodiché, aggiunge: «chi è d'accordo con Goethe, trova che Goethe ha riconosciuto correttamente la *natura* dei colori. E qui natura non è ciò che procede dagli esperimenti; bensì risiede nel concetto di colore»¹⁵⁷. Wittgenstein riconosce qui come il metodo morfologico consenta a Goethe di guadagnare non una spiegazione scientifica (nel senso di una teoria sperimentalmente verificabile) del fenomeno dei colori, ma il colore come concetto, come somiglianza di famiglia – cioè come quella configurazione simbolica che permette all'uomo di orientarsi nel sistema cromatico, di giocare il gioco della lingua del colore. Qui, *nel concetto*, dice Wittgenstein, troviamo risiedere la natura del colore: questa è una proposizione che illustra chiaramente il peculiare trascendentalismo di Wittgenstein¹⁵⁸. La *natura* dei colori non è il colore come "cosa naturale", oggettivata nella procedura sperimentale, ma è il presentarsi della

¹⁵⁵ La citazione, tratta da una lezione di Wittgenstein, è riportata in Malcolm N., *Ludwig Wittgenstein*, Bompiani, Milano 1988, p. 64.

¹⁵⁶ Wittgenstein L., *Osservazioni sui colori*, Einaudi, Torino 1981, p. 19.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 20.

¹⁵⁸ Si veda in proposito Borutti S., *Fare filosofia con Wittgenstein*, cit., pp. 30-37.

grammatica del colore come fenomeno originario. La conferma dell'indizio si trova nel paragrafo 654 delle *Ricerche filosofiche*:

Il nostro errore consiste nel cercare una spiegazione dove invece dovremmo vedere questo fatto come un “fenomeno originario”. Cioè, dove invece dovremmo dire: *si giuoca questo giuoco linguistico*.¹⁵⁹

È di assoluto rilievo anche notare che, nella nota alla *Farbenlehre*, Wittgenstein dica: «chi è d'accordo con Goethe». Questo ci permette infatti di accennare a un altro punto fondamentale del pensiero wittgensteiniano e cioè l'osservazione che «nel linguaggio gli uomini concordano»¹⁶⁰, il linguaggio non si dà senza un accordo. Ma non si tratta di un'idea convenzionalista. Il termine usato da Wittgenstein è *Übereinstimmung*, letteralmente si tratta di una “consonanza delle voci”¹⁶¹: l'accadere del linguaggio, ogni singolo gioco linguistico, è l'accadere di una tale consonanza, che «non è concordanza di opinioni, ma della forma di vita [*Lebensform*]]»¹⁶², «se in generale gli uomini non concordassero sui colori delle cose, se i casi indeterminati non fossero eccezioni, il nostro concetto di colore non potrebbe esistere: No: - non *esisterebbe*»¹⁶³. Ecco perché solo chi è d'accordo con Goethe può comprendere la sua grammatica del colore.

Nella lettura del *Tramonto dell'Occidente* di Oswald Spengler¹⁶⁴, Wittgenstein trovò un altro esempio di presentazione perspicua, in cui lo sguardo morfologico era ora indirizzato

¹⁵⁹ Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche*, cit., p. 219, # 654.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 117.

¹⁶¹ Si veda Borutti S., *Filosofia dei sensi*, cit. p. 53: «il mettersi d'accordo – che per Wittgenstein non è un evento contrattuale presupposto all'origine, ma è la nostra stessa pratica linguistica attuale – può dunque essere interpretato come un vero e proprio *sentire come*, inteso in quanto risveglio intersensoriale al senso che si nutre della familiarità con le grammatiche condivise – un sentire in cui conveniamo (*übereinstimmen*) in virtù della nostra provenienza da un saper fare linguistico».

¹⁶² Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche*, cit., p. 117, # 241.

¹⁶³ Wittgenstein L., *Zettel. Lo spazio segregato della psicologia*, Einaudi, Torino 2014 (edizione digitale), # 351. Cfr. Perissinotto L., *Wittgenstein. Una guida*, Feltrinelli, Milano 2008, pp. 118-119.

¹⁶⁴ Il *Tramonto dell'Occidente*, pubblicato nel 1918, viene presentato dall'autore come un esercizio di comprensione della storia basato sul principio della forma (*Gestalt*) anziché su quello della legge (*Gesetz*), cioè della spiegazione causale tipica delle scienze matematiche e comunemente estesa alle scienze naturali. Spengler si pone il compito di «definire morfologicamente il luogo dell'Occidente euro-americano nel quadro di [una] prospettiva mondiale» (Spengler O., *Il tramonto dell'Occidente*, Longanesi, Milano 1978, p. 49). I suoi strumenti sono la comparazione e l'analogia. Come nella genealogia nietzschiana, il passato è guardato dal punto di vista della vitalità del presente e l'analogia rompe la linearità della considerazione diacronica: «uno studio comparato ci fa apparire la “contemporaneità” [del periodo fra il milleottocento e il duemila] con l'ellenismo e in particolare quella del suo vertice attuale, contrassegnato dalla guerra mondiale, col passaggio dal periodo ellenistico al periodo romano» (*ibidem*). Spengler adotta lo sguardo morfologico di Goethe per osservare l'intera storia umana come un organismo, accessibile dalla conoscenza

alla storia. Eppure Wittgenstein rileva in Spengler un “elemento distorto”, che consiste nel fatto di confondere l’immagine che emerge dalla sinossi - la visione del mondo (*Weltanschauung*) come *Urbild* - con un’essenza, ovvero come «l’idea preconconcetta cui tutto *deve* conformarsi»¹⁶⁵. Questo è per Wittgenstein un modo di pensare all’ideale in termini dogmatici, mentre l’ideale «non perde nulla della sua dignità» se viene invece pensato «per quello che è, cioè come termine di confronto – per così dire, come unità di misura – della nostra riflessione». Così come il concetto non è il nome di un’essenza ma l’espressione di una somiglianza di famiglia, allo stesso modo l’ideale non deve esser pensato in termini essenzialisti¹⁶⁶ ma come forma esemplare:

Spengler si potrebbe capire meglio se dicesse: io stabilisco un confronto fra diverse epoche della civiltà e la vita di gruppi famigliari; all’interno di una famiglia c’è un’aria di famiglia, ma anche tra membri di famiglie diverse c’è una somiglianza; l’aria di famiglia si distingue dall’altro tipo di somiglianza in questo e quest’altro, ecc. [...] un modello [*Urbild*] deve pur essere offerto come tale, come ciò che caratterizza l’intera indagine, ne determina la forma. Esso è dunque in posizione dominante e possiede validità generale in quanto determina la forma dell’indagine, non in quanto tutto ciò che vale soltanto per esso venga asserito di tutti gli oggetti di cui l’indagine si occupa.¹⁶⁷

L’*Urbild* che Wittgenstein riprende da Goethe non ha la pretesa ontologica dell’idea platonica, ma si “accontenta” di presentare le affinità e con esse le differenze, è lo schema che abilita la comprensione nella modalità del vedere “come”, del vedere “in quanto”. In

soltanto per mezzo di un occhio attento alla trasformazione e alla ripetizione delle sue forme (cfr. *ivi*, p. 48). In un appunto del 1931, Wittgenstein annovera Spengler fra le dieci figure che più lo avevano influenzato. Le altre sono quelle di Boltzmann, Hertz, Schopenhauer, Frege, Russell, Kraus, Loos, Weininger e Sraffa. L’elenco voleva dimostrare la correttezza della più che discutibile idea weiningeriana che l’ebreo (e quindi Wittgenstein stesso nella misura in cui si percepiva tale) non sia capace dell’originalità tipica del genio, ma possieda il talento di comprendere l’opera altrui, sovente meglio dell’autore stesso (cfr. Wittgenstein L., *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano 1980, p. 48).

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 60, anche per le due citazioni seguenti. Sulla critica di Wittgenstein al “feticismo” insito nel concetto spengleriano di *Weltanschauung* si veda Iacono A.M., *Attorno al concetto di rappresentazione perspicua. Spengler e Wittgenstein* in «Lebenswelt» n°1 2011, pp. 21-30.

¹⁶⁶ Per un tentativo di distinzione tra l’aspetto essenzialista e l’aspetto “metodologico” dell’*Urphänomenon* e dell’*Urbild* in Goethe e in Spengler, in rapporto alla ripresa wittgensteiniana dei due concetti, si veda Andronico M., *Wittgenstein: estetica e sensibilità*, in De Carolis M. e Martone A. (a cura di), *Sensibilità e linguaggio. Un seminario su Wittgenstein*, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 9-22.

¹⁶⁷ Wittgenstein L., *Pensieri diversi*, cit., p. 40. Il pensiero è ripreso nei paragrafi 130-131 delle *Ricerche filosofiche*: «[...] I giochi linguistici sono [...] termini di paragone, intesi a gettar luce, attraverso somiglianze e dissimiglianze, sullo stato del nostro linguaggio. / Soltanto così, infatti, possiamo evitare l’illegittimità o la vacuità nelle nostre asserzioni: prendendo il modello per ciò che è: termine di paragone, - si potrebbe dire un regolo – e non idea preconconcetta, cui la realtà *debba* corrispondere. (Il dogmatismo in cui si cade così facilmente facendo filosofia)» (Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche*, cit., p. 71, # 130-131).

un testo sull'anatomia comparata del 1795, Goethe propone «un tipo anatomico, un'immagine generale che contenga, per quanto possibile, le forme di tutti gli animali»¹⁶⁸. Giacomoni ha voluto sottolineare il carattere artificiale di questo *allgemeines Bild*, notando l'utilizzo da parte di Goethe del verbo *aufstellen* (“costruire”) per significare la genesi di un tale criterio di comparazione¹⁶⁹. Ma accanto a questo tratto di *póiesis*, ci sembra che nel concetto goethiano di “tipo” sia complementariamente vincolante l'*ékstasis* propria del momento passivo-percettivo dell'incontro con la natura, al punto che si può dire che non c'è, per Goethe, nulla di più *naturale* dell'*Urbild* ed è questo che ne fa il termine di paragone per ciascun fenomeno. Analogamente, in Wittgenstein, la presentazione sinottica e la grammatica dei giochi linguistici sono, in quanto immagini, poietiche ed estatiche, il frutto di un'attività filosofica che cerca solo di lasciare che il linguaggio, giocando i suoi giochi, mostri sé stesso: «ciò che noi forniamo sono, propriamente, la storia *naturale* degli uomini; non però curiosità, ma costatazioni di cui nessuno ha mai dubitato e che sfuggono all'attenzione solo perché ci stanno continuamente sott'occhio»¹⁷⁰. Qui, come in altri luoghi in cui Wittgenstein utilizza il termine “naturale” in questo modo peculiare, il rimando non è certo a una dipendenza del fenomeno spirituale da causalità fisico-biologica, ma ad una datità che emerge dallo sfondo della forma di vita, da una tradizione di pratiche d'uso¹⁷¹. Questo significa che il concetto, quale fenomeno spirituale, non è qualcosa di arbitrario, ma ha a che fare con la nostra provenienza, con le nostre relazioni, con il modo in cui il linguaggio in cui viviamo sollecita il nostro senso estetico¹⁷². Come “naturale” si riferisce in Goethe, non tanto alla *natura naturata* in cui si oggettiva il fenomeno, quanto alla forza formativa della *natura naturans*, analogamente in Wittgenstein questo utilizzo del termine indica nella direzione della radice indicibile della significazione dei fenomeni, a partire dalla quale il possibile si mostra.

¹⁶⁸ Goethe J. W., *Morfologia* (voll. 1-2), cit., p. 209.

¹⁶⁹ Giacomoni P., op.cit., pp. 131-132.

¹⁷⁰ Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche*, cit., p. 165, # 415, corsivo nostro. Sul tratto estatico (e ontologico) dell'esposizione al linguaggio in Wittgenstein si veda Borutti S., *La forma dell'immagine*, cit. pp. 52-53.

¹⁷¹ Cfr. Borutti S., *Fare filosofia con Wittgenstein*, cit., pp. 155-156. Questo utilizzo del termine “naturale” si contrappone a quello che occorre nell'espressione “scienza naturale”, o “storia naturale” nel senso inteso dalle scienze naturali: «[...] noi non facciamo scienza naturale, e neanche facciamo storia naturale, - perché, per i nostri scopi, una storia naturale potremmo anche inventarcela» (Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche*, cit., p. 299, # XII).

¹⁷² «Confronta un concetto con uno stile pittorico: anche il nostro stile pittorico è arbitrario? Possiamo sceglierne uno a nostro piacimento? (Per esempio lo stile egizio). Oppure qui si tratta unicamente di bello e di brutto?» (*ibidem*).

L'*Urbild*, abilitando la comprensione, mostra dunque anche la regola per l'invenzione di nuove forme affini. Dell'*Urpflanze* Goethe diceva: «con questo modello e con la sua chiave si potranno inventare piante all'infinito, che saranno conseguenti, vale a dire che, senza esistere nella realtà, potrebbero tuttavia esistere»¹⁷³. Analogamente, per Wittgenstein, il modello, il tipo è ciò che permette di dare forma alla ricerca intesa come chiarificazione del fenomeno originario del gioco linguistico, attraverso l'invenzione di esempi:

È come se dovessimo *guardare attraverso* i fenomeni: la nostra ricerca non si rivolge però ai *fenomeni*, ma si potrebbe dire, alle “*possibilità*” dei fenomeni. Richiamiamo alla mente, cioè, *il tipo di enunciati* che facciamo intorno ai fenomeni.¹⁷⁴

Molti degli esempi prodotti da Wittgenstein iniziano con “immagina che...” o espressioni ipotetiche che introducono in mondi inediti¹⁷⁵. Borutti parla al proposito di «un'antropologia dei mondi possibili»¹⁷⁶: il modello in sé non dice nulla, ma “opera” come metro di paragone soltanto nell'esempio, mostrando il possibile come forma e l'impossibile (l'insensato) come informe.

Come abbiamo potuto notare a proposito della lezione sulla foglia, Paul Klee intendeva la regola di costruzione della forma non come qualcosa che l'artista stabilisce arbitrariamente, ma come ricezione della legge immanente della figurazione, la quale consente di produrre le immagini di infinite foglie possibili. Nei capitoli seguenti scopriremo il rapporto tra forma, regola e deformazione nella sua teoria della figurazione. Osserveremo la sua pittura dare forma a innumerevoli mondi. Le affinità e le differenze con i giochi linguistici di Wittgenstein ci aiuteranno nel tentativo di comprendere che cosa accade nella sua arte.

¹⁷³ Goethe J. W., *Viaggio in Italia*, cit., p. 398.

¹⁷⁴ Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche*, cit., p. 60, # 90.

¹⁷⁵ Un paio di esempi: «Si può immaginare che in un popolo, che non conosca giuochi, due persone si siedano davanti a una scacchiera [...]» (*ivi*, p. 108); «Se le pulci sviluppessero un rito, riguarderebbe il cane» (Wittgenstein L., *Note sul “Ramo d'oro” di Frazer*, cit., p. 35).

¹⁷⁶ Borutti S., *Fare filosofia con Wittgenstein*, cit., p. 154.

5. DALLA MORFOLOGIA ALLA SEMIOTICA MORFODINAMICA

Prima di entrare nell'universo artistico e teorico di Paul Klee, vogliamo compiere un ultimo passo propedeutico, introducendo brevemente la fonte di alcuni strumenti di analisi di cui ci avvarremo nel presentare l'opera del pittore e il suo accostamento con il pensiero di Benjamin e Wittgenstein. Si tratta di un ambito di studi che mantiene, sebbene in modo ormai perlopiù indiretto, un rapporto con la morfologia goethiana. Ci riferiamo all'applicazione all'ambito artistico di quei particolari approcci della semiotica che osservano la genesi del significato, cioè la costruzione e il riconoscimento del segno significante, come emergenza della forma nell'ambito della percezione sensoriale¹⁷⁷. In tali approcci confluiscono, in una misura diversa per ogni caso e attraverso lunghi percorsi di revisione critica, varie tradizioni, tra le quali la linguistica strutturale di de Saussure, la psicologia della *Gestalt*, lo strutturalismo francese a partire degli anni '60 (attraverso la mediazione della morfologia di Propp) e in particolare la scuola semiotica di Greimas¹⁷⁸. A partire degli anni '70 una feconda contaminazione tra le scienze fisiche e matematiche e la semiotica, specialmente attraverso il lavoro di Jean Petitot e di René Thom, ha portato a mettere sempre più in evidenza il carattere dinamico delle strutture di senso ponendo l'accento sull'aspetto morfogenetico¹⁷⁹. Parallelamente, ricerche come quelle del Groupe μ hanno contribuito a una dinamizzazione della teoria strutturalista tradizionale, arricchendola grazie alle prospettive proprie di altri ambiti, dalla psicologia alle neuroscienze, dall'epistemologia alla sociologia¹⁸⁰. D'altra parte, i risultati derivanti dall'applicazione di un tale approccio "multidisciplinare" all'ambito artistico dialogano o possono dialogare in maniera feconda con prospettive eminentemente filosofiche come la fenomenologia della percezione di Merleau-Ponty o l'insegnamento di Deleuze sulla pittura.

Da tutto questo variegatissimo ambito di ricerche ci interessa sostanzialmente riprendere, oltre che alcuni specifici strumenti o concetti utili per l'analisi del lavoro di Klee, un'idea fondamentale che ci sembra del tutto congruente con lo sguardo di Wittgenstein e

¹⁷⁷ Cfr. Caliandro S., *The Singularity of the Work of Art. Enquiry for a Morphodynamic Semiotics*, in *Morphodynamics in aesthetics. Essays on the singularity of the work of art*, Springer, Cham 2019, pp. 1-12.

¹⁷⁸ Si veda ad esempio Greimas A.J., *Semiotica figurativa e semiotica plastica* in Corrain L. e Valenti M. (a cura di), *Leggere l'opera d'arte*, Esculapio, Bologna 1991, pp. 33-51.

¹⁷⁹ Cfr. Caliandro S., op. cit., p. 1.

¹⁸⁰ Cfr. *ivi*, pp. 1-2. Per i temi di nostro interesse, il riferimento è il volume: Groupe μ , *Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

Benjamin sull'emergenza del significato, e cioè che quest'ultima non riposi sul riconoscimento della struttura convenzionale di un codice comunicativo e delle eventuali deviazioni rispetto ad esso, ma sia *immanente al processo morfogenetico*, e ciò significa, da un lato, che la percezione non è qualcosa di esterno rispetto alla struttura di senso e, dall'altro, che la forma diviene significante *esprimendo sé stessa*. Questa idea ci consente di non guardare all'opera d'arte, e in particolare all'opera d'arte pittorica, come a una rappresentazione codificata, offerta all'interpretazione - mediata dalla percezione - di una "realtà" esteriore (il "mondo della natura") o interiore (il "mondo dei sentimenti"), ma di cogliere in essa l'autonomia significante delle forme. Questo vuol dire, molto semplicemente, come si esprime Felix Thürlemann in un modo che ci ricorda quanto abbiamo considerato a proposito di Wittgenstein, che «la pittura deve essere esaminata innanzitutto *nella sua propria natura*»¹⁸¹.

Secondo questa prospettiva, l'emergenza del senso avviene dunque, primariamente, con la percezione e in particolare attraverso il rilevamento percettivo di differenze: attraverso i sensi, e prima di ogni attività cerebrale, cogliamo non "cose", ma relazioni di discontinuità. Il Groupe μ nota come la genesi di una forma implichi un'attività di segmentazione (*seuillage, thresholding*) all'interno del campo visivo, la quale permette il delinearsi di una soglia, di un confine¹⁸². Il dato primario è dunque un punto di salienza, o, secondo la terminologia introdotta da Thom, di *catastrofe*¹⁸³. Ora, ciò che rileva è che gli elementi che concorrono all'emergenza dei punti di salienza sono moltissimi ed eterogenei. Se pensiamo allo spettacolo offerto da un quadro, essi non sono solo la linea e il gioco reciproco degli elementi plastici ma anche il chiaroscuro, il colore, e poi il supporto, le materie impiegate dall'artista, la cornice, il contesto espositivo, ed anche, e non da ultima, l'esperienza dello spettatore, la sua forma di vita – per esprimerci con Wittgenstein. Come caso limite del dipinto, pensiamo alla capacità di essere provocatoriamente significante di un monocromatico, pur nella sua apparente semplicità.

¹⁸¹ Thürlemann F., *Paul Klee: analisi semiotica di Blumen-Mythos - 1918* in Corrain L. e Valenti M., cit., p. 107.

¹⁸² Cfr. Caliandro S., op. cit., pp. 2-3.

¹⁸³ La teoria delle catastrofi di Thom identifica sette tipi di *catastrofi elementari* come momenti genetici della configurazione di senso entro una dinamica di salienze (forme còlte come scarti percettivi dal carattere brusco e imprevisto) e pregnanze (forme che hanno un'importanza biologica immediata e iscritte per questo nella memoria a lungo termine). Per l'applicazione della sua teoria all'ambito estetico rimandiamo alla raccolta di saggi: Thom R., *Morfologia del semiotico*, Maltemi Editore, Roma 2006

Soltanto “in seconda battuta” e “artificialmente”, lo sguardo può analizzare gli elementi della figurazione e cercare di risolvere l'intrigo percettivo.

L'attenzione agli aspetti morfogenetici caratterizza alcune acute analisi di opere kleeiane cui avremo modo di riferirci: il saggio di Damisch del 1973 su *Uguale infinito* (*Gleich unendlich*, 1932)¹⁸⁴; i tre saggi di Thürlemann su *Mito dei fiori* (*Blumen-Mythos*, 1918), *Analisi delle piante* (*Pflanzen-Analytisches*, 1932) e *Le rouge et le noir* (1938)¹⁸⁵; il *Trattato del segno visivo* del 1992 del Groupe μ , che utilizza il dipinto *Madre e figlio* (*Mutter mit Kind*, 1938)¹⁸⁶ come esempio di mediazione iconica operata da elementi plastici; il saggio di Fabbri del 2001 su *Come una sfinge* (*Sphinxartig*, 1919)¹⁸⁷; infine il recente saggio di Caliandro sul “punto grigio” di Klee¹⁸⁸, che contiene indicazioni su varie opere. Anche le riflessioni su Klee del compositore Pierre Boulez possono essere, per certi versi, accostate al medesimo filone di analisi. È ovvio che questi studi si muovano a partire da premesse epistemologiche autonome per ciascun autore, che possono anche essere non perfettamente coerenti (e talvolta in evidente contrasto) con il tenore delle riflessioni filosofiche di Wittgenstein e Benjamin e, talvolta, perfino con l'interpretazione del pensiero artistico di Klee che andremo proponendo. In questi casi, per motivi di economicità, non instaureremo un confronto critico, ma ci limiteremo ad attingere a quelle parti o elementi delle analisi che risulteranno funzionali al nostro discorso.

¹⁸⁴ Damisch H., *Uguale infinito* in Fontana C. (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, cit., pp. 159-174.

¹⁸⁵ Thürlemann F., *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, L'âge d'homme, Lausanne 1982, trad. it. *Paul Klee: analisi semiotica di Blumen-Mythos - 1918*, cit., pp. 107-131 e *Le rouge et le Noir di Paul Klee* in Corrain L., *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*, Meltemi, Roma 2004, pp. 91-106.

¹⁸⁶ Groupe μ , op. cit., pp. 199-200.

¹⁸⁷ Fabbri P., *La sfinge incompresa* in Pasquali M. (a cura di), *Paul Klee. Figure e metamorfosi. Catalogo della mostra (Bologna, 2000-2001)*, Mazzotta, Milano 2000, pp. 45-53.

¹⁸⁸ Caliandro S., *Paul Klee's grey point*, in *Morphodynamics in aesthetics. Essays on the singularity of the work of art*, cit., pp. 13-47.

CAPITOLO II

IL PENSIERO COME CHIARIFICAZIONE:

SCRITTURA E DIDATTICA IN KLEE

Klee dipingeva, disegnava e adoperava normalmente gli utensili con la mano sinistra, ma scriveva con la mano destra¹. È difficile resistere alla tentazione di dare a questo dato biografico il significato simbolico di una complementarità di arte e scrittura, identificandola come uno dei tratti caratteristici del suo genio. Nel terzo capitolo vedremo come la scrittura entri direttamente, come elemento figurativo, all'interno della pittura di Klee, mentre ora vogliamo soffermarci sulla rilevanza che essa ebbe nella sua vita come espressione di un pensiero inteso come chiarificazione di sé e dell'operare dell'arte.

Da questo punto di vista, si distinguono due fasi nella vita di Klee: la prima è raccolta nella testimonianza che l'artista lasciò nei *Diari*², scritti nel periodo 1898-1918 e contenenti ricordi che vanno dalla prima infanzia fino al momento in cui egli, sulla soglia dei quarant'anni, interruppe, alla conclusione della Grande Guerra, il servizio militare iniziato nel 1916. La seconda fase è quella dell'insegnamento al Bauhaus, prima a Weimar dal 1921 al 1925, poi a Dessau dal 1925 al 1931: di questo secondo periodo si conservano gli appunti preparatori delle lezioni, di cui un'ampia selezione fu pubblicata postuma a cura di Jürg Spiller in due volumi (rispettivamente nel 1956 e nel 1970³) unitamente al testo della conferenza al Kunstverein di Jena del 1924 e ai brevi saggi *Vie allo studio della natura* (*Wege der Naturstudium*, 1923) ed *Esperienze esatte nel campo dell'arte* (*Exakte Versuche im Bereich der Kunst*, 1928); questi ultimi avevano già avuto una prima pubblicazione a cura del Bauhaus, come era avvenuto anche per il *Quaderno di schizzi pedagogici* (*Pädagogische Skizzenbuch*, 1925)⁴. Tra queste due fasi si colloca il fondamentale testo de *La confessione creatrice* (*Schöpferische Konfession*), pubblicato nel 1920 ma la cui redazione risale al 1918.

¹ Si veda Klee F., *Vita e opere di Paul Klee*, Ghibli, Pisa 2020, p. 47. Ma anche Klee P. *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 427, dove il curatore Spiller annota: «Klee scriveva con la mano destra, disegnava e dipingeva con la sinistra, con la quale sapeva vergare la scrittura speculare. Particolare, questo, che si rivela con chiarezza soprattutto nelle prime acqueforti dove il titolo o l'iscrizione erano incisi sulla lastra di rame con scrittura speculare».

² Klee P., *Diari 1898-1918*, cit.

³ Klee P. *Teoria della forma e della figurazione*, cit. e *Storia naturale infinita*, cit.

⁴ Klee P., *Quaderno di schizzi pedagogici*, Abscondita, Milano 2002.

L'ultimo periodo della vita di Klee fu segnato, dopo la brevissima parentesi dell'insegnamento presso l'Accademia di Belle Arti di Düsseldorf dal 1931 all'aprile del 1933, dal ritorno forzato alla natia Berna a causa degli inizi di persecuzione da parte della Gestapo verso l'istituzione del Bauhaus e quanti vi avevano collaborato. Nel 1935 comparvero i primi gravi sintomi della sclerodermia che avrebbe portato Klee alla morte il 29 giugno del 1940. Mentre la sua opera pittorica continuò fino alla fine, registrando una stupefacente produttività anche negli ultimi anni segnati dalla malattia, con l'abbandono dell'insegnamento si interruppe invece l'esercizio di una scrittura dal contenuto teorico. Le tracce scritte di un pensiero autoriflessivo di Klee negli anni Trenta si possono rinvenire unicamente nell'epistolario⁵.

1. I *DIARI*: ALLA RICERCA DELLA FORMA

A proposito dei *Tagebücher* è stato posto opportunamente l'interrogativo se essi siano da considerare un diario intimo o piuttosto un'autobiografia, seppur redatta in forma diaristica⁶. In effetti essi furono il frutto di un accurato lavoro di composizione che Klee riprese più volte nel tempo. Già la scelta dei ricordi del periodo antecedente all'inizio della stesura, che formano la prima parte del testo, è orientata a estrarre gli elementi dell'infanzia e dell'adolescenza che Klee riteneva significativi per la propria formazione di uomo e di artista. Ma anche le testimonianze e i pensieri relativi ai periodi successivi furono via via modificati, riordinati e numerati al fine di comporre una sorta di *Bildungsroman* in forma autobiografica. Il metodo di Klee ricorda quello, molto più articolato, che Wittgenstein utilizzava per le sue ricerche filosofiche: la scrittura su quaderni di una serie di pensieri, il loro trasferimento in forma dattiloscritta, il ritaglio successivi dei singoli pensieri per ricomporli poi nuovamente, attraverso la selezione e un nuovo ordinamento, in ulteriori dattiloscritti⁷. La cura nella composizione induce a pensare che Klee prefigurasse la futura pubblicazione, anche se questa avvenne, a cura

⁵ Klee P., *Briefe an der Familie 1893-1940*, Verlag M. Domunt Schauberg, Köln 1979.

⁶ Cfr. Geelhaar C., *Journal intime oder Autobiographie? Über Paul Klees Tagebücher* in Zweite A. (a cura di), *Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922. Catalogo della mostra (München, 1979-1980)*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1979, pp. 246-260; Werckmeister O. K., op. cit., pp. 5-7; Franciscano M., op. cit., pp. 8-10. Per un'introduzione ai *Diari* si veda anche: Cherchi P., *Paul Klee teorico*, De Donato, Bari 1978, pp. 29-50.

⁷ Cfr. Perissinotto L., op. cit., pp. 66-67.

del figlio Felix, solo diciassette anni dopo la morte del pittore. In ogni caso essi vanno considerati, come osservato da Argan nella prefazione all'edizione italiana, come «un'opera letteraria autonoma»⁸.

L'idea ricorrente che Klee esprime nei *Diari* è che egli dovesse formarsi come uomo prima che come artista. Degli anni giovanili è il percorso che lo portò a identificare nella pittura la propria vocazione, scartando altri plausibilissimi ambiti artistici in cui avrebbe potuto esercitare la propria creatività e per i quali poteva pur esser certo di possedere talento e sensibilità: la letteratura e, soprattutto, la musica. Quest'ultima infatti costituiva il mondo di provenienza dei suoi genitori (la madre cantante e il padre pianista, organista, violinista e maestro) e Klee era talmente versato come violinista da entrare fin dagli anni del ginnasio nell'orchestra municipale di Berna⁹.

Ma anche una volta identificata la propria vocazione e intrapresi a Monaco a partire dal 1898 gli studi d'arte figurativa, rimase per lui prioritaria la necessità della definizione della propria identità personale:

Mi sono posto dinanzi a me stesso, a scrutarmi. Ho detto addio alla musica, alla letteratura. [...]. Anche alle arti figurative penso appena, devo dedicarmi prima a sviluppare la mia personalità. [...] Sono certo che solo così riuscirò a trovare poi la giusta espressione dell'arte.¹⁰

Il percorso fu molto lungo e nei *Diari* è possibile trovare la data precisa in cui Paul Klee ritenne di poter dichiarare a sé stesso compiuto il cammino alla fine del quale l'uomo e l'artista avrebbero potuto ritrovarsi in uno, con la padronanza dei mezzi e della personalità necessari per svolgere il proprio compito. Era il 16 aprile 1914, quando il trentaquattrenne Klee scrisse finalmente di sé: «sono pittore»¹¹. Nello sguardo retrospettivo costituito dai *Diari*, Klee ritrova via via le sorgenti che avevano costantemente alimentato il corso della sua formazione: le relazioni affettive, la musica, la letteratura, l'incontro con le opere degli altri artisti, la natura. Quello che vediamo compiersi nei diari di Klee è ciò che un giovanissimo Benjamin descrisse, nella seconda parte della *Metafisica della gioventù* (1913-14), come la metamorfosi del tempo operata dalla scrittura diaristica: dal tempo

⁸ Argan G.C. in Klee P., *Diari 1898-1918*, cit., p. VII. Si veda anche: Baumgartner M., Hopfengart C. et al., *Paul Klee. Life and work*, Hatje Cantz, Berlin 2012, p. 105.

⁹ Si veda *ivi*, pp. 18-19.

¹⁰ Klee P., *Diari 1898-1918*, cit., p. 33 (# 83).

¹¹ *Ivi*, p. 301 (# 926 o).

continuo dell'orologio e del calendario al tempo immortale che si mantiene giovane, il tempo che si rigenera ogni volta dal dissolvimento del "sé", come risurrezione o palingenesi dell'io dalle forme via via dismesse, e che si lascia intravedere come tempo della morte e così facendo ci proietta nel *nostro* futuro¹². La chiarificazione offerta dallo sguardo retrospettivo e introspettivo del diario corrisponde alla «via allo stile»¹³, che Klee pone sotto l'insegna del socratico "conosci te stesso". Consideriamo ora dunque, una per volta, le cinque sorgenti che abbiamo nominato e mostriamo come, a partire da esse e attraverso successivi dissolvimenti del "sé", Klee pervenne alla fatidica data del 16 aprile 1914.

Gli anni da studente a Monaco (1898-1901), in cui frequentò prima la scuola privata di Heinrich Knirr e poi il corso del simbolista Franz von Stuck, furono caratterizzati da quello che Argan ha descritto come un vitalismo di ascendenza nietzschiana¹⁴. Mentre il percorso di apprendimento delle tecniche figurative procedeva con più dubbi che certezze¹⁵, la preoccupazione maggiore di Klee era rivolta alla maturazione della propria vita sessuale e sentimentale. Sebbene Klee riporti una serie di episodi di vita da *bohémien*, la narrazione lascia trasparire più che altro un desiderio, raramente soddisfatto e, in fondo piuttosto timido, di sperimentare. E tuttavia in una di tali avventure capitò al ventunenne Klee di mettere incinta una ragazza, sebbene già da alcuni mesi avesse conosciuto e cominciato a corteggiare Lily Stumpf, la sua futura moglie. Più che dare seguito a inutili speculazioni intorno all'apparente "freddezza" con la quale Klee annotò nel diario la perdita del figlio dopo poche settimane di vita¹⁶, rileva invece il modo in cui Klee associò un momento di rigenerazione decisivo nel proprio percorso al periodo in cui riuscì finalmente a convincere Lily al fidanzamento, che avvenne nel 1902, dopo il primo viaggio in Italia del pittore:

¹² Si veda Eiland H. e Jennings M., op. cit., pp. 48-49. Scriveva Klee nel 1901: «Ciò che in questo diario è confuso e imperfetto non fa un effetto così strano o addirittura ridicolo come i primi tentativi di tradurre in arte i miei stati d'animo. Un diario non è, appunto, un'opera d'arte, ma un'opera del tempo» (Klee P., *Diari 1898-1918*, cit., p. 55, # 170).

¹³ *Ivi*, p. 234 (# 825).

¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. IX-XI.

¹⁵ «Ora mi immaginavo di saper disegnare, ora pensavo di esserne incapace. Nel terzo inverno arrivai persino alla conclusione che non avrei imparato mai a dipingere. Allora pensai alla plastica e cominciai a fare incisioni. Soltanto i miei rapporti con la musica furono sempre buoni» (*ivi*, p. 52, # 152).

¹⁶ «Avevo fatto ormai grandi progressi. Ero poeta, ero pittore, violinista, scrittore satirico e *viveur*. Una sola cosa non ero più: padre; il frutto della mia relazione non era risultato vitale» (*ivi*, p. 43, # 124).

In questi tre anni, per essere sceso talora molto in basso, ho sentito anche il desiderio e la capacità di purificarmi. Molti progetti ne fanno fede. Da ultimo, non manca nemmeno il bisogno di dar forma all'assoluto. Con ciò comincia a ristabilirsi l'equilibrio. Che con esso coincida l'epoca del mio fidanzamento è del tutto logico.¹⁷

“Equilibrio” è una parola chiave per Klee: decisiva nella sua teoria della figurazione come in quello che appariva un approccio zen a tutte le faccende della vita (tra i nomignoli che si guadagnò poi al Bauhaus vi fu anche quello di “Buddha”¹⁸). Il matrimonio con Lily, celebratosi nel 1906 e destinato a durare per tutta la vita del pittore, fu certamente un sostegno determinante per Klee tanto dal punto di vista affettivo e spirituale quanto dal punto di vista materiale. Dal 1902 egli era stato costretto a fare ritorno alla casa dei genitori a Berna, non avendo a Monaco sufficienti prospettive economiche e fu soltanto con il matrimonio che egli poté prendere definitivamente dimora, assieme a Lily, nella metropoli bavarese. Già l'anno successivo al matrimonio, nel 1907, la coppia salutò l'arrivo del primo e unico figlio, Felix (un fatto «di immensa importanza»¹⁹). La piccola famiglia doveva contare soltanto sulle proprie forze: a Klee, che non ricavava ancora che scarsi introiti dalla vendita delle opere, toccò il compito di sbrigare le faccende di casa²⁰, comprendenti la cura del piccolo Felix e l'approntamento dei pasti quotidiani, attività nella quale riversava una cura e una sapienza affini a quelle che andava consolidando in ambito artistico²¹; Lily invece, esercitando la sua professione di insegnante di pianoforte, garantiva il sostentamento economico della famiglia.

A Monaco, negli anni prima della guerra, Klee ebbe l'opportunità di stringere amicizia con alcuni dei maggiori rappresentanti dell'avanguardia artistica, tra i quali August Macke, Vasilij Kandinskij e Franz Marc. Questi rapporti consentirono a Klee di partecipare alla seconda esposizione del Blaue Reiter nel 1912 e raccogliere le prime attenzioni della critica in ambito monacense dopo alcuni fallimentari tentativi con la Sezession. Il rapporto con Macke e Marc fu tragicamente interrotto dalla loro morte sotto le armi, mentre quello con Kandinskij fece una lunga strada, dal momento che i due, già

¹⁷ *Ivi*, p. 56 (# 170).

¹⁸ Cfr. Botta G., *Paul Klee. Genio e regolezza*, Laterza, Bari 2022, p. 89.

¹⁹ Klee P., *Diari 1898-1918*, cit., p. 226 (# 802).

²⁰ Cfr. Klee F., op. cit., pp. 36-38. Dal 1910, Klee ottenne, grazie ai primi piccoli successi, di potersi dedicare alla casa e al figlio soltanto “part-time” (Si veda Grohmann W., *Paul Klee*, Sansoni, Firenze 1956, pp. 47-48). D'altronde non perse mai l'abitudine di svolgere le attività domestiche in prima persona. Da Weimar scriveva: «il bucato è il compito domestico con cui non mi sono ancora cimentato. Se potessi assumerne la responsabilità, sarei più poliedrico di Goethe» (Fox Weber N., op. cit., p. 161).

²¹ A proposito delle creazioni eclettiche del cuoco Klee si veda *ivi*, pp. 192-196.

vicini di casa a Monaco, si ritrovarono poi al Bauhaus. Dal punto di vista artistico le loro strade si mantennero separate, con una forte consapevolezza delle differenze reciproche nello stile, anche se, a partire dalla metà degli anni '20, elementi della poetica kleeiana confluirono spesso nelle opere del russo²². Ma la frequentazione di tutta una vita, la possibilità di confrontarsi sull'arte e di affrontare insieme un'esperienza come quella del Bauhaus, per molti versi non esattamente “nelle corde” di Klee, costituirono certamente un altro punto di equilibrio nella vita di quest'ultimo²³. Dobbiamo ritenere che l'aver trovato persone e colleghi capaci di stargli vicino, pur rispettandone la tendenza a isolarsi nella concentrazione necessaria per l'opera, ebbero per Klee un ruolo fondamentale perché questa tendenza non sfociasse, come nel caso di altri grandi artisti, in forme patologiche²⁴. Una pagina dei *Diari* del 1905 mostra la forte consapevolezza, da parte di Klee, della propria postura relazionale:

Io [...] dispongo di una raffinata tattica di risparmio. So riconoscere esattamente tutti i pericoli; nel periodo della pubertà ho potuto scorgere talvolta aspetti di quest'inferno e ciò mi è bastato. Da allora, quanto ho di più intimo è un sacrario chiuso. Non alludo soltanto all'amore [...], ma a tutti i fronti di battaglia intorno a me, su cui gli assalti del destino potrebbero in qualche modo aver successo [...]. Forse vi ha la sua parte l'impulso di produzione artistica quale imperativo supremo. Forse tutto questo non è nemmeno da giustificare razionalmente ma è la manifestazione di una istintiva filosofia della vita che mi aiuta a superare gli ostacoli di questo mondo, dovesse pur condurmi a un completo isolamento. Certamente nei momenti produttivi ho il gran vantaggio di conservare una calma assoluta, di essere tutto me stesso, non un io occasionale, bensì un io integrale, puro strumento. Un io soggetto a convulse alterazioni pregiudica lo stile e finisce col dover uscire dal proprio ambito, in ossequio al convenzionalismo della moda.²⁵

²² Cfr. *ivi*, p. 252.

²³ In una lettera a Lily del 1932, Klee scriveva a proposito di Kandinskij: «è un'amicizia che supera tutti i fattori negativi che tenderebbero a separarci, e ciò perché in essa la parte positiva è ben salda, e soprattutto a causa dei legami con i miei lavori giovanili. Tutto ciò che uno acquista dopo la giovinezza, ha sempre un peso minore» (Grohmann W., op. cit., pp. 67). Si veda anche Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., pp. 174-176. Per un confronto sulla teoria e sulla poetica dei due si veda Di Giacomo G., *Introduzione a Klee*, Laterza, Bari 2005, pp. 112-117.

²⁴ Nel 1922 un ex studente del Bauhaus presentò a Jena una tesi di dottorato in medicina, in cui Klee veniva descritto come un caso di artista affetto da schizofrenia. La tesi «evidenziava il marcato contrasto nello stile di vita del pittore: la sua vita domestica calma e normale, e la sua attività artistica che [...] qualificava ripetutamente con l'aggettivo “bizzarra”. Il relatore non era d'accordo con le conclusioni dello studente, e affermò che il termine “schizofrenico” non si applicava all'artista. Ciononostante, concesse al giovane un dottorato, e al Bauhaus si fece un gran parlare del contenuto di quella tesi» (Fox Weber N., op. cit., pp. 179-180).

²⁵ Klee P., *Diari 1898-1918*, cit., pp. 175-176 (# 605). È interessante la tesi che Dantini riprende da uno studio di Clemenz, secondo la quale la tendenza all'isolamento e l'attitudine distaccata di Klee erano in realtà «i costumi di scena di un istrione che sceglie per lo più di presentarsi attraverso posture di riserbo»

Il fatto che Lily fosse un'ottima musicista fu tutt'altro che irrilevante nella vita della coppia. Klee continuò infatti a coltivare l'arte del violino a un livello eccellente²⁶ e mantenne l'abitudine di suonare con Lily, per sé stessi e per gli amici, in tutti i periodi in cui ciò fu possibile. Paul suonò inoltre regolarmente con altri musicisti, in orchestra o formazione da camera, sia a Berna che a Monaco e nel periodo del Bauhaus: soltanto la malattia lo costrinse ad abbandonare il violino. Questo ci conduce alla seconda fonte del percorso di formazione di cui i *Diari* ci recano testimonianza e cioè, appunto, la musica. La formazione musicale di Klee era avvenuta nel contesto "provinciale" di Berna ma fin dalla giovinezza egli cercò di approfittare di qualsiasi occasione per godere di concerti o rappresentazioni operistiche di livello, opportunità che aumentarono considerevolmente dal momento in cui si trasferì a Monaco e poi a Weimar e Dessau. L'accuratezza con cui i *Diari* riportano i dettagli delle esibizioni dello stesso Klee e di quelle cui poté assistere ricorda la puntigliosità con cui egli tenne sempre aggiornato il catalogo dei propri dipinti e disegni. Per quanto riguarda le sue preferenze musicali, il posto di maggior rilievo era occupato da Bach e da Mozart²⁷. Per Klee, mentre all'inizio del XX secolo l'arte figurativa non aveva ancora raggiunto il proprio vertice, l'arte musicale lo aveva già toccato più di due secoli prima: la sinfonia *Jupiter* costituiva «l'ultima vetta artistica»²⁸; la pittura, invece, attendeva ancora il suo Mozart. Klee, tuttavia, non aveva l'intransigenza in fatto di gusti musicali orientata al classicismo che caratterizzava invece Wittgenstein²⁹ e si dimostrò sempre aperto all'apprezzamento delle avanguardie musicali³⁰.

(Dantini M., *Paul Klee. Epoca e stile*, Donzelli, Roma 2018, p. 5).

²⁶ Si vedano in particolare, a proposito di Klee musicista e cultore di musica: Grohmann W., op. cit., pp. 65-66; Boulez P., *Il paese fertile. Paul Klee e la musica*, Abscondita, Milano 2004, pp. 17-22; De Caro R., *L'alchimia del violinista. Interpretazione musicale e mediazione demiurgica nell'opera di Paul Klee* in Pasquali M. (a cura di), *Paul Klee. Figure e metamorfosi*, cit., pp. 97-105.

²⁷ Si veda Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., p. 18.

²⁸ Klee P. cit. in Grohmann W., op. cit., p. 70. «Un quintetto del *Don Giovanni* è più vicino al nostro spirito che i movimenti epici del *Tristano*. Mozart e Bach sono più moderni della musica dell'800» (Klee P., *Diari 1898-1918*, cit., p. 381, # 1081).

²⁹ Wittgenstein proveniva da una famiglia in cui il talento musicale era eccezionale. L'abitudine di ospitare concerti in casa, che per i Klee aveva una dimensione intima, nella famiglia di origine del filosofo aveva invece i connotati di una forma raffinata di mecenatismo ed esibizione sociale legata alla tradizione: «forse non è facile, oggi, rendersi pienamente conto di quale fosse il grado di apprezzamento della musica da parte dei Wittgenstein. [...] I gusti musicali di Ludwig, che possiamo ipotizzare tipici dell'intera famiglia, avrebbero colpito i suoi coetanei di Cambridge per il carattere decisamente conservatore. Le sue orecchie non potevano sopportare nulla che fosse stato composto dopo Brahms, e anzi, nello stesso Brahms, come ebbe a dichiarare una volta: "posso iniziare a sentire il rumore del meccanismo". I veri "figli di Dio" erano Mozart e Beethoven» (Monk R., op. cit., pp. 19-20). Si veda anche Brusadin A., *Wittgenstein, Hanslick e il formalismo musicale*, in Caldarola E., Quattrocchi D. e Tomasi G. (a cura di), *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, Carocci, Roma 2013, pp. 181-199.

³⁰ Negli anni del Bauhaus Klee avrebbe poi avuto l'opportunità di entrare direttamente in contatto con musicisti e compositori come Stravinsky e Hindemith. Si veda in proposito Baumgartner M., Hopfengart

Sia Klee che Wittgenstein erano estremamente rigidi nel pretendere la perfezione nell'esecuzione, più di quanto ci si attenda normalmente da un pur raffinato cultore. Si trattava per entrambi del rispetto della *logica* della composizione, su cui il loro senso estetico si concentrava. Ciò non deve far pensare a un approccio meramente intellettuale e formalistico alla musica; tutt'altro: l'ascolto musicale li coinvolgeva profondamente ed emotivamente. Del violinista Klee, Grohmann ricorda che «suonava con un abbandono senza uguale; tutto il corpo era in movimento, gli occhi esprimevano qualcosa di penetrante e profondo ad un tempo, e, quando si sentiva ispirato, si astraeva da tutto ciò che lo circondava. [...] Non aggiungeva nulla, voleva suonare come presumibilmente lo avrebbe fatto Mozart»³¹. Nel terzo capitolo vedremo come la musica entri nella stessa opera pittorica di Klee e sia determinante nella sua concezione del rapporto tra regola e creazione, e istituiremo un parallelo tra questa concezione e l'utilizzo, da parte di Wittgenstein, degli esempi tratti dall'ambito musicale sia nell'ambito della presentazione della *forma logica* come concetto chiave del *Tractatus*, sia nell'ambito della successiva ricerca sui giochi linguistici.

Accanto alla musica, un ruolo fondamentale nella formazione di Klee lo ebbe la letteratura (in senso ampio, fino a comprendere anche la letteratura filosofica): i *Diari* riportano continue testimonianze delle letture dell'artista, che erano estremamente eterogenee, sia per genere (poesia, romanzo, teatro, saggistica) che per epoca e provenienza. I classici della letteratura di lingua tedesca avevano ovviamente un posto di rilievo (ed è significativo che il giovane Klee fosse a tal punto ammaliato dalle *Affinità elettive* da leggerlo per ben tre volte di seguito - «e persino sei volte i capitoli di Ottilia»³²) ma accanto a questi non mancavano né i classici greci e latini né i contemporanei, così come i russi, i francesi, gli spagnoli, gli inglesi, la Bibbia, il Mahabharata, i discorsi di Buddha, le raccolte di poesie e racconti cinesi... Di arte (storia e teoria) leggeva nell'insieme relativamente poco, dimostrando interesse soprattutto per le biografie degli artisti. Volendo estrarre dall'impressionante bagaglio letterario testimoniato dai diari e dalle lettere alcuni dei casi più significativi in relazione all'influenza sulla sua arte, possiamo citarne, oltre a Goethe, almeno tre: Baudelaire, un notevole punto in comune

C. et al., op. cit., p. 157.

³¹ Grohmann W., op. cit., pp. 65-66. Ma si veda anche la testimonianza di una studentessa del Bauhaus, riportata in Fox Weber N., op. cit., p. 191.

³² Grohmann W., op. cit., p. 41.

con Benjamin; Voltaire, del cui *Candid* Klee apprezzava «l'ammirevole concisione»³³, al punto da scegliere l'opera, nel 1909, per un esercizio di illustrazione che costituisce l'approdo di un lungo periodo di ricerca sulla linea e sul disegno del corpo umano³⁴; e infine Hoffmann, il cui universo fantastico irrompe direttamente in alcune opere di Klee come riferimento diretto (il più celebre è il *Racconto alla Hoffmann – Märchen à la Hoffmann* - olio e acquerello del 1921, ispirato al racconto *Il vaso d'oro*) e in molti altri casi, meno esplicitamente, come fonte di ispirazione di una poetica «ai confini del possibile»³⁵.

La prosa elegante e ironica dei *Diari* è spesso interrotta, specialmente nella prima parte, dall'inserimento di componimenti poetici. In un bel saggio del 1978, G. Manacorda nota che «il rapporto tra poesia e arti figurative (e musica) in Klee è stato lungamente paritario»³⁶. Le poesie non costituiscono un'appendice alle pagine del diario e, come cerca di dimostrare Manacorda, possono essere illuminate meglio dal confronto con gli scritti successivi della teoria della figurazione che non dal contesto del diario stesso: esse sono a tutti gli effetti dei tentativi di attingere ai «meccanismi strutturali archetipici»³⁷ della creazione mediante un altro mezzo artistico. E, dal momento che appartengono a una fase in cui l'artista Klee sperimenta la linea e la tonalità prima che il colore, anch'esse risultano «non colorate», povere di aggettivi e strutturate su sostantivi e verbi come «segni temporali-musicali»³⁸ – vicine formalmente all'espressionismo dell'epoca ma sturmeriane nei temi, come nella versione kleeiana del *Prometeo* di Goethe, in cui tuttavia non è il divino a farsi mondo, ma è l'artista ad aspirare alla divinità, quale potenza creatrice:

[...] Tu sei grande, è grande
la tua opera. Ma
solo grande all'inizio,
incompiuta.

³³ Klee P., *Diari 1898-1918*, cit., p. 248 (# 865).

³⁴ Klee vi lavorò fino al 1912. Le illustrazioni furono pubblicate dall'editore Kurt Wolff nel 1920.

³⁵ L'espressione di Klee è tratta da un commento su Hoffmann contenuto in una lettera a Lily e citato nel saggio cui rimandiamo per il rapporto tra Klee e Hoffmann: Brighetti S., *In principio era la favola: Klee e Hoffmann* in Pasquali M. (a cura di), *Paul Klee. Figure e metamorfosi*, cit., pp. 259-263.

³⁶ Manacorda G., *La pagina del pittore* in Klee P., *Poesie*, Abscondita, Milano 2000, p. 202. Si veda anche Giardinazzo F., *L'azzardo e l'assenza nella poesia di Paul Klee* in Pasquali M. (a cura di), *Paul Klee. Figure e metamorfosi*, cit., pp. 83-96.

³⁷ Manacorda G., op. cit., p. 207.

³⁸ *Ivi*, p. 201.

Un frammento.
[...] Per i dolori di molti e per i miei
io ti giudico,
per ciò che non hai fatto.
Ti giudica
il tuo figlio migliore,
il tuo spirito più audace,
a te affine eppure
tanto da te diverso.³⁹

Nel percorso formativo di Klee occupa un ruolo imprescindibile il confronto con le opere degli artisti del passato e suoi contemporanei. È la quarta fonte da cui si alimenta la sua formazione, per attingere alla quale Klee intraprese nell'ottobre del 1901 un viaggio in Italia. Come in una ridotta versione dell'antecedente goethiano, il "diario italiano" di Klee non riporta solo le impressioni delle esperienze vissute in quei sette mesi in campo artistico, ma proprio a queste vogliamo ora fare riferimento. Lo sguardo da spettatore di Klee appare estremamente libero e spesso i diari e le lettere annotano giudizi che non sarebbero piaciuti al Goethe classicista: il Laocoonte, ad esempio, gli appare «un'opera d'arte solo per la tecnica di esecuzione»⁴⁰. Ma il suo spirito non era deliberatamente iconoclasta, semplicemente accoglieva la visione di ogni opera d'arte nella sua singolarità secondo un principio che nel 1908 avrebbe formulato in un'altra pagina del diario:

Se il quadro è buono, vorrei sapere che cosa c'è di buono in esso, isolatamente preso, non quello che vi è di comune a una serie di altre opere, oppure di diverso. Intendo contemplare ogni singola creazione in sé stessa, si tratti magari soltanto di un'opera che ha avuto la fortuna di riuscire bene per caso [...].⁴¹

Dieci anni dopo, Benjamin rinvenne un'intuizione affine (cioè «che un'opera d'arte possa essere compresa in sé stessa e senza alcun riferimento a una teoria»⁴²) come l'idea centrale della critica d'arte romantica cui avrebbe dedicato la sua dissertazione di dottorato e che avrebbe ispirato la concezione della sua stessa attività di critica letteraria⁴³.

³⁹ Klee P., *Poesie*, cit., pp. 87-89.

⁴⁰ Klee P. cit. in Grohmann W., op. cit., p. 32.

⁴¹ Klee P., *Diari 1898-1918*, cit., p. 246 (# 861).

⁴² Benjamin W., lettera a Schoen cit. in Eiland H. e Jennings M., op. cit., p. 87.

⁴³ Si veda Gilloch G., op. cit., pp. 49-50.

Così, lasciandosi stupire dalla singolarità dell'opera, lo sguardo di Klee si fece di volta in volta ammalare dal Tintoretto a Brera, dal Michelangelo della Sistina, dalle stanze vaticane di Raffaello, dal Battista di Donatello al Bargello, da un piccolo ritratto di donna di Botticelli a Palazzo Pitti. Spesso sembra che il gotico lo interessasse più del rinascimentale, certamente più del barocco. Era attratto dalle forme d'arte più primitive: «sono passato davanti alla Pietà nella Basilica di S. Pietro senza che essa lasciasse in me alcuna impressione, mentre resto incantato davanti a un qualsiasi vecchio Salvatore»⁴⁴. Leonardo gli sembrava l'unico caso in cui la perfezione dei mezzi non comporti la perdita della nobiltà dello stile. Lo colpirono gli affreschi di Pompei («quest'arte mi è ora tanto vicina. Mi hanno colpito le opere *silhouette*. Il colore decorativo. Sento che questa produzione riguarda proprio me»⁴⁵) così come i mosaici, anche se non profondamente come sarebbe avvenuto molti anni più tardi, in un altro viaggio in Italia, quando poté contemplare l'arte bizantina a Ravenna. È però dall'architettura - San Lorenzo a Genova, il Duomo di Pisa, San Pietro a Roma... - che Klee riporta il maggiore insegnamento:

benché si tratti di costruzioni erette per uno scopo pratico, l'arte è qui di una purezza più uniforme, che in qualsiasi altra forma sua. [...] La loro struttura spaziale è stata per me un insegnamento utilissimo. Affermo ciò da un punto di vista puramente formale, poiché vedo le cose con estrema semplicità, quella semplicità che è necessaria premessa a una preparazione d'ordine superiore. Data l'evidente possibilità di calcolare i reciproci rapporti di singole parti, l'opera architettonica è per l'inesperto principiante una scuola più rapida che non i quadri o la "natura". [...] L'iniziale disorientamento di fronte alla natura si spiega con ciò, che si comincia con lo scorgerne soltanto le ultime ramificazioni, senza risalire alla radice. Una volta però che uno se ne sia reso conto, può riconoscere anche nella più lontana fogliolina la manifestazione dell'unica legge che regola il tutto e trarne vantaggio.⁴⁶

L'atteggiamento del giovane Klee è quello di un umile apprendista della forma. Egli fa sua la convinzione goethiana dell'unicità della legge della *Bildung* (e, con essa, l'*idea* dell'*Urpflanze* - qui la "più lontana fogliolina"): l'opera "riuscita" è naturale quanto la natura stessa. Eppure la natura è troppo ricca, troppo complessa perché il principiante possa solo pensare di avvicinarsi al suo segreto. Ed anche i quadri, le opere figurative

⁴⁴ Klee P., *Diari 1898-1918*, cit., p. 67 (# 290).

⁴⁵ *Ivi*, pp. 100-101 (# 391).

⁴⁶ *Ivi*, pp. 150-151 (# 536).

degli antichi maestri, celano il medesimo segreto troppo profondamente perché uno sguardo inesperto possa carpirlo. I capolavori dell'architettura, invece, esibiscono gli aspetti più elementari della legge della formazione, tanto elementari da essere comprensibili nel calcolo⁴⁷. Guardando ad esse è più immediata l'intuizione della norma, passo iniziale del percorso formativo che Klee prospettava per sé stesso come un movimento dal semplice al complesso per ritornare infine all'essenziale: «occorre prendere le mosse dall'intuizione di quanto è conforme alle norme, allargare l'orizzonte mentale finché esso pervenga ad articolarsi da sé, così che la complicazione, ordinandosi automaticamente, venga a semplificarsi»⁴⁸.

La preoccupazione che la propria formazione dovesse procedere gradualmente a partire dal semplice è il motivo per cui, proprio a partire dal viaggio in Italia, Klee sembrò volersi spogliare degli infruttuosi apprendimenti del primo periodo monacense, per ricominciare confrontandosi con il primo dei «mezzi ideali»⁴⁹ della figurazione: la linea. Già a Roma egli riprese, al circolo degli artisti tedeschi, le sessioni di nudo, ma con uno spirito nuovo. Il suo scopo era cogliere l'essenza della forma anatomica in termini lineari, onde affrancarsi, appena fosse stato possibile, dalla necessità del modello⁵⁰, nella chiara convinzione che la mera copia della natura non potesse essere più che un mezzo provvisorio di apprendimento nel cammino della formazione artistica. La maggior parte dei suoi tentativi furono, per un lungo periodo, soprattutto esercizi di disegno e non è un caso che le prime opere attraverso le quali cercò di ottenere una qualche visibilità siano state una serie di acquaforti (le *Inventionen* del periodo 1903-1905). Klee era consapevole che si trattava di un limitatissimo approdo: il sentimento in lui prevalente dopo il viaggio in Italia era quello dell'«umiliazione»⁵¹, tanto in riferimento ai propri progressi quanto in riferimento all'arte della propria epoca. Scriveva: «il pensiero di dover vivere in un'epoca

⁴⁷ Torneremo nel terzo capitolo su questo punto: la nostra tesi è che l'importanza data da Klee agli aspetti matematici, ai rapporti quantitativi, non implichi una banale adesione al modello matematizzante delle scienze naturali e alla sua applicazione all'ambito artistico. Guardando l'opera di Klee, supportati dalla lettura delle ricerche di Wittgenstein a partire dai libri *Blu e Marrone*, scopriamo che nel linguaggio dell'arte, o meglio nell'arte in quanto linguaggio, il calcolo è solo uno dei giochi linguistici che vengono giocati e non, come pure era sembrato al filosofo viennese nel primo periodo del rientro ad Oxford, la forma stessa del linguaggio (a proposito di questa fase "intermedia" del pensiero di Wittgenstein si veda Gargani A. G., *Introduzione a Wittgenstein*, cit., pp. 67-73 e ancora Gargani nell'introduzione a Wittgenstein L., *Libro blue e libro marrone*, cit., pp. XXI-XXIV).

⁴⁸ Klee P., *Diari 1898-1918*, cit., pp. 100-101 (# 391).

⁴⁹ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 17.

⁵⁰ Klee P., *Diari 1898-1918*, pp. 121-122 (# 411/412), ma si veda anche pp. 126-127 (# 425) e p. 133 (# 453).

⁵¹ *Ivi*, p. 154 (# 555).

di epigoni mi è quasi insopportabile»⁵². Questo lo spinse a rifugiarsi, tematicamente, nella satira, l'unica forma espressiva che gli sembrava concessa dal non sentirsi ancora in grado di «gettare il ponte»⁵³ tra la propria opera e la natura. Senza interrompere la ricerca sulla linea (abbiamo già fatto riferimento ad esempio al lavoro sul *Candid* del 1911-1912), Klee vi aggiunse progressivamente quella sul secondo mezzo ideale della figurazione, ovvero la tonalità, esplorando la dinamica del chiaroscuro con il disegno e con l'acquerello o attraverso tecniche meno usuali quali la pittura inversa su vetro, anche in bianco su sfondo nero⁵⁴. Soltanto quando poté permettersi uno studio, cominciò a tentare «grandi pitture a olio [...] sempre con vivo interesse per i valori tonali»⁵⁵.

Dopo il viaggio a Roma, era inevitabile per Klee il confronto con Parigi. Vi fece due brevi viaggi, il primo nel 1905, il secondo nel 1912. Nella prima occasione si dedicò soprattutto alla contemplazione dei capolavori del Louvre (con una spiccata preferenza, tra gli altri, per Rembrandt, Goya e, ancora e sopra a tutti, Leonardo⁵⁶) e degli impressionisti al Lussemburgo. Ovviamente non mancò di apprezzare questi ultimi ma allo stesso tempo risulta chiaro dai *Diari* che la sua ricerca intendeva andare in tutt'altra direzione: negli impressionisti egli riscontrava una forma raffinata di *naturalismo*, mentre il rapporto che egli cercava con la natura era di tipo diverso – era l'attenzione alla genesi delle forme piuttosto che al loro vibrare, fino quasi a “disfarsi”, nella luce («gli sfuggenti impressionismi»⁵⁷). Il grande problema che sembrava tormentarlo era quello del rapporto tra forma e colore, il terzo e ultimo mezzo ideale della figurazione, un problema la cui soluzione egli intuì dapprima teoricamente, vedendo per la prima volta in esposizione a Monaco i quadri di Van Gogh nel 1908 e quelli di Cézanne l'anno successivo, e che solo dalla “svolta” dell'aprile 1914 si sentì in grado di dominare praticamente, nella propria arte. Van Gogh gli dimostrò che «un'opera d'arte sorpassa il naturalismo quando la linea

⁵² *Ivi*, p. 128 (# 430).

⁵³ *Ivi*, p. 154 (# 555).

⁵⁴ «Il mezzo non è più la linea nera, bensì quella bianca. Il fondo non è luce, bensì tenebra; che l'energia abbia la facoltà di rischiarare corrisponde infatti alle leggi della natura. [...] Dipingere non voglio, per modesta prudenza. Il motto è dunque ora: “Sia fatta luce”. Così mi avvio lentamente verso il nuovo mondo delle tonalità» (*ivi*, p. 181, # 632). «Dipingere col bianco corrisponde al modo di dipingere della natura. [...] I primi tratti chiari su questo fondo non fanno l'effetto di travolgente veemenza dei tratti neri su fondo bianco. Si può essere più tranquilli. L'effetto nero corre in senso opposto, comincia lì dove la natura ha cessato d'agire» (*ivi*, pp. 181-182, # 633). Cfr. Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., pp. 42-46 e 70-72.

⁵⁵ Klee P., *Diari 1898-1918*, p. 243 (# 851).

⁵⁶ «Veduto Leonardo non si pensa più alla possibilità di fare molti progressi» (*ivi*, p. 381, # 645/49).

⁵⁷ *Ivi*, p. 264 (# 894).

compare come elemento figurativo indipendente»⁵⁸ rispetto al colore, ma dopo pochi mesi non ebbe dubbi nel riconoscere in Cézanne quelle fondamenta di cui andava in cerca, su cui gettare il ponte tra natura e pittura: «alla Secessione ho visto otto quadri di Cézanne. Lui è il mio maestro per eccellenza»⁵⁹. Della potenza di questa impressione, da cui Klee trasse alcune idee fondamentali della propria teoria della figurazione, troviamo una traccia evidente nel dipinto a olio *Ragazza con brocche* (*Mädchen mit Krügen*, 1910, fig. 2), in cui l'organizzazione spaziale delle figure, che restituisce un'oggettualità prospetticamente deformata, è «esclusivamente il risultato delle corrispondenze e dei contrasti di autonome aree di colore»⁶⁰. Negli anni successivi, Klee continuò a sperimentare tecniche e materiali differenti, approfondendo sempre di più i rapporti tra linea, tonalità e colore, ma sempre nella ricerca dell'essenzialità, «poiché nell'arte è preferibile dire ogni cosa una sola volta, e sempre nel modo più semplice»⁶¹.



Fig. 2 - *Ragazza con brocche* (*Mädchen mit Krügen*, 1910)

Il contatto diretto con le avanguardie artistiche monacensi permise a Klee non solo di raccogliere i primi consensi in eventi espositivi rilevanti⁶², ma anche di allargare il proprio orizzonte nel confronto con le diverse sperimentazioni che proprio in quegli anni stavano iniziando la radicale rivoluzione delle arti figurative. E così, durante il secondo viaggio a Parigi, nel 1912, egli andò in cerca, oltre che dei classici, anche dei contemporanei: vide le opere di Picasso, Braque, Matisse e si recò a trovare Delaunay, nel lavoro del quale ammirava l'intuizione “musicale” del rapporto tra

⁵⁸ Ivi, p. 243 (# 851).

⁵⁹ Ivi, p. 244 (# 857).

⁶⁰ Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., p. 76, traduzione dall'inglese nostra. Sull'influenza di Cézanne si veda anche Voza M., *Klee e le forme del visibile* in Pasquali M. (a cura di), *Paul Klee. Figure e metamorfosi*, cit., pp. 56-57.

⁶¹ Klee P., *Diari 1898-1918*, cit., p. 252 (# 876).

⁶² Oltre alla già ricordata seconda esposizione del Blaue Reiter a Monaco e Amburgo (1912): l'esposizione del Sonderbund a Colonia (1912) e l'*Erster Deutscher Herbstsalon* a Berlino (1913). Cfr. Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., p. 76.

colore e movimento⁶³. Nello stesso periodo si interessò ai futuristi, Carrà in particolare: «vedendolo», scrive, «si può pensare a Tintoretto o a Delacroix, tanto sono affini i toni cromatici e perfino il temperamento della fattura»⁶⁴. Eppure tutti questi stimoli erano ancora insufficienti: l'incontro decisivo con la natura, non mediato dalla tecnica artistica altrui, si rendeva necessario.

Nella natura troviamo l'ultima, ma primaria, fonte di alimentazione per la formazione di Klee. All'inizio dei *Diari*, egli ricostruisce poeticamente il ricordo di un episodio infantile, premonitore del suo compito futuro:

Rubai in un giardino, penetrandovi per un varco della siepe, una dalia, che trapiantai poi nel mio, di pochi metri quadrati. Speravo di veder spuntare delle belle foglie e forse anche un grazioso fiore. Crebbe invece tutto un cespuglio, con innumerevoli fiori rosso granata. Alquanto impaurito, pensai se non avrei dovuto rinunciare al possesso di quella pianta, donandola a qualcuno.⁶⁵

La frequentazione della natura, vissuta con un pieno coinvolgimento dei sensi, fu qualcosa cui Klee non rinunciò mai nel corso della sua vita, neanche durante gli anni di malattia. I diari raccontano delle sue passeggiate in montagna e delle sue gite al lago, abitudini della giovinezza che egli riprendeva ogni volta in cui tornava a passare dei periodi di vacanza presso la propria città di origine. Il giovane Paul frequentava spesso l'albergo che le zie gestivano sul Beatenberg⁶⁶, un'idilliaca balconata naturale a 1.200 metri di altitudine rivolta a meridione, da cui si domina con lo sguardo buona parte dell'Oberland bernese e i luoghi che l'artista non smise mai di frequentare: i laghi gemelli di Brienz e di Thun, l'uno turchese e l'altro blu, distesi sotto l'impressionante mole dell'Eiger, del Mönch e della Jungfrau (l'Orco, il Monaco e la Vergine al centro di tante leggende popolari e alpinistiche) e più a ovest la sagoma surrealisticamente regolare del monte Niesen, baluardo dell'ingresso alla Simmental e ai suoi alti pascoli. Luoghi e paesaggi che furono muti testimoni di un cambiamento decisivo nello sguardo di Klee sulla natura, avvenuto quand'era poco più che ventenne e a partire dal quale fu tracciato il compito per gli anni a venire:

⁶³ L'anno successivo uscì sulla rivista *Der Sturm* una traduzione di Klee del saggio *Sur la lumière* di Delaunay. Cfr. *ivi*, pp. 78-80 e Di Giacomo G., *Introduzione a Klee*, cit., pp. 32-33.

⁶⁴ Klee P., *Diari 1898-1918*, cit., p. 282 (# 916).

⁶⁵ *Ivi*, pp. 10 (# 25).

⁶⁶ Si veda Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., p. 14.

Una volta (già da bambino) interpretavo la bellezza di un paesaggio in un unico senso. Era uno scenario per gli stati d'animo. Adesso incominciano momenti pericolosi in cui la natura mi vuole sommergere. Allora non sono più nulla, ma ho la pace. [...] Operare, ma non come una pluralità, come i batteri, bensì come unità, qui giù, in collegamento con lì sopra. Essere ancorato all'universale, qui giù estraneo, ma forte, questa sarà di certo la meta. Ma come giungervi? Crescere, anzitutto, semplicemente crescere. Come esercizio, creare scopi, che per i più non sono tali, una specie di studio per gioco... A ciò ch'è più alto si arriva poi in modo più semplice, più facile. La pace non esiste, il pacifico ha divorato sé stesso.⁶⁷

La natura non si accontenta di essere contemplata, ma chiama Klee ad ergersi all'altezza della creazione, tramutando la pace in inquietudine. La forza per crescere è data dalla concretezza della natura incontrata in "carne e ossa", ma la vocazione indirizza alla legge universale della *Bildung*.

Il contatto con la natura rimase necessario anche per l'artista maturo: a Monaco, quando doveva pur accontentarsi dei parchi cittadini e delle campagne periferiche; a Weimar, dove, per raggiungere il Bauhaus, poteva godere del percorso attraverso il giardino progettato da Goethe («per percorrere questa strada», racconta Grohmann, «impiegava molto tempo, perché ogni uccello costituiva, per lui, un miracolo, ed il mutamento del parco, nel corso delle diverse stagioni, una allegoria della vita. Klee parlava con un serpente che traversava la sua strada, come ad una persona; poiché anche quella era una parte dell'Universo»⁶⁸); e infine a Dessau, dove amava passeggiare, spesso assieme a Kandinskij, lungo l'Elba o nel parco di Wörlitz⁶⁹. Tanto a Berna quanto a Weimar e Dessau, curava con passione il proprio giardino, facendo esperimenti e registrando osservazioni che confluivano nella sua arte e nel suo pensiero sulla figurazione⁷⁰. Raccogliendo campioni durante escursioni e passeggiate, alimentava un erbario e una collezione di curiosità naturali, che costituivano per lui «tesori di forme»⁷¹. Amava pescare e nuotare. A Weimar costruì un acquario e lo riempì di piante marine e pesci tropicali; gli studenti, che andavano a trovarlo nel suo studio sperando di poter

⁶⁷ Ivi, pp. 125-126 (# 421).

⁶⁸ Grohmann W., op. cit., p. 67.

⁶⁹ Cfr. Fox Weber N., op. cit., p. 237.

⁷⁰ Si veda Verdi R., *L'immaginario botanico nell'arte di Paul Klee* in Fontana C. (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, cit., pp. 121-145. Cfr. anche Fox Weber N., op. cit., p. 188.

⁷¹ Klee P., da una lettera a Lily, cit. in *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. XXXVIII. La collezione costituiva «una specie di *Wunderkammer* del ventesimo secolo – comprendente tutte le cose più belle o più bizzarre che si potevano trovare in natura [...] Farfalle, fiori, foglie, radici e baccelli di semi; rocce, cristalli, muschi e licheni; coralli, alghe, molluschi, cavallucci marini e ricci di mare» (Verdi R., op. cit., pp. 136-137).

contemplare le sue opere, erano invece incoraggiati «a concentrarsi sui pesci che eseguivano la loro danza sottomarina, abbigliati di colori sgargianti e fantasie audaci»⁷². Tra le creature della natura sopra a tutte adorava i gatti, che non mancarono mai nella sua famiglia⁷³, e con il persiano Bimbo, che lo accompagnò dal 1930 fino alla morte, instaurò un vero e proprio sodalizio, le cui vicissitudini sono al centro di molte lettere a Lily.

All'inizio dell'aprile del 1914 Klee partì alla volta della Tunisia assieme agli amici pittori August Macke e Louis Moilliet, approfittando dell'ospitalità offerta da un medico bernese conoscente di quest'ultimo. Il viaggio durò una ventina giorni, di cui solo dodici trascorsi in Africa. In questa esperienza Klee volle riconoscere il punto di svolta della propria arte: la soluzione del nodo enigmatico «Arte-Natura-Io»⁷⁴ nel concretarsi di uno stile personale e di un'efficace padronanza dei mezzi figurativi. Il percorso degli anni precedenti aveva preparato il terreno, specialmente le sperimentazioni influenzate dal cubismo e, in particolare, dalla peculiare versione dello stesso coltivata da Delaunay, mediata dalla lezione di Cézanne: gli acquerelli che Klee realizzò in Tunisia «sono caratterizzati da una suddivisione del piano dell'immagine in campi, solo approssimativamente geometrici,

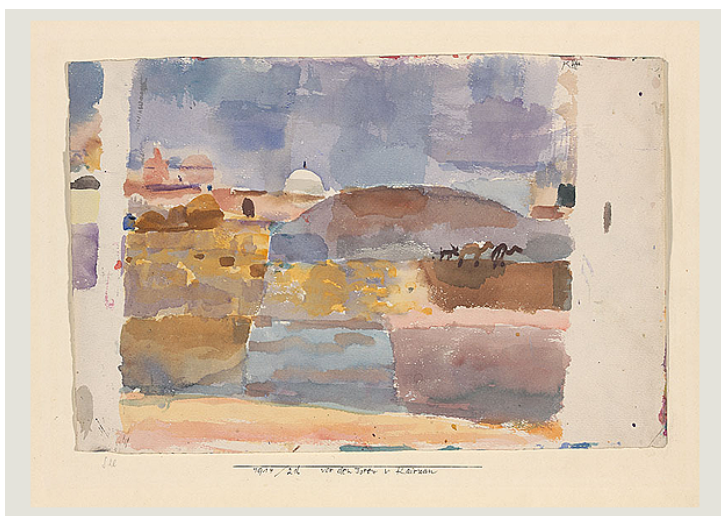


Fig. 3 - Davanti alle porte di Kairuan
(Von den Toren von Kairuan, 1914)

colorati in colori primari e secondari la cui luminosità è basata principalmente sull'effetto di contrasti complementari (rosso/verde, blu/arancio, giallo/viola)»⁷⁵. Al di là della soluzione specifica, che peraltro Klee avrebbe poi continuato a riprendere e rielaborare nel corso degli anni successivi (si pensi alla serie dei “quadrati

⁷² Cfr. Fox Weber N., op. cit., p. 168.

⁷³ «Nel 1908, quando gli fu chiesto chi avrebbe voluto essere se non fosse stato sé stesso, Klee rispose: “un gatto a casa mia”» (Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., p. 17, traduzione nostra). Cfr. anche Klee F., op. cit., pp. 92-97.

⁷⁴ Klee P., *Diari 1898-1918*, cit., p. 291 (# 926 f).

⁷⁵ Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., p. 82, traduzione dall'inglese nostra.

magici”⁷⁶), la conquista del viaggio a Tunisi fu la comprensione della possibilità di *costruire*, con il colore, forme reali, cioè *forme viventi*: «l’intreccio delle superfici “astratte” diventa un “tappeto di vita”, un paesaggio che fiorisce; il cerchio si rivela come sole, il semicerchio come luna, una macchia di tratti rapidi e leggeri come fiori e cespugli»⁷⁷. È il paesaggio tunisino stesso, comprensivo dei suoi aromi, dei suoi profumi, a rivelarsi a Klee come «nulla di singolo, solo un tutto»⁷⁸. Gli edifici risultano perfettamente integrati nel paesaggio naturale, ne parlano la medesima lingua e l’occhio dell’artista intuisce in questo tutto l’architettura della forma, nella sua coerenza essenziale e nell’incommensurabile capacità di generazione. Di fronte alla natura l’artista percepisce pur sempre la limitatezza dei propri mezzi⁷⁹, ma ora anche comprende questa distanza e in tale comprensione può dispiegare la *propria* potenza formatrice.

Eccoci dunque alla sera del 16 aprile 1914, in cui una pagina dei *Diari* registra, apparentemente in presa diretta, il fatidico momento di rivelazione e palingenesi:

Interrompo il lavoro. Un senso di conforto penetra profondo in me, mi sento sicuro, non provo stanchezza. Il colore mi possiede. Non ho bisogno di tentare di afferrarlo. Mi possiede per sempre, lo sento. Quest’è il senso dell’ora felice: io e il colore siamo tutt’uno. Sono pittore.⁸⁰

La condensazione, nel racconto di quest’istante di una serata tunisina, del momento decisivo in cui Klee vede dispiegarsi di fronte a sé la connessione tra arte, natura ed “io” può apparire come un espediente letterario ed è anche probabile che lo sia⁸¹. Ma ciò rafforza, piuttosto che indebolire, il significato di un momento fondamentale di

⁷⁶ Cfr. Bonfand A., *Paul Klee. Le geste en sursis*, Hachette, Paris 1995, p. 19.

⁷⁷ Schmalenbach W. cit. in Di Giacomo G., *Introduzione a Klee*, cit., p. 38.

⁷⁸ Klee P., *Diari 1898-1918*, cit., p. 300 (# 926 n).

⁷⁹ *Ivi*, p. 295 (# 926 k).

⁸⁰ *Ivi*, p. 301 (# 926 o).

⁸¹ Haxthausen, appoggiandosi alle analisi di Baumgartner, nota che Klee rielaborò queste pagine di diario certamente dopo che ebbe letto il saggio *Kairuan oder Eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters* pubblicato nel 1921 dal critico Wilhelm Hausenstein. Pur non disdegnando la pubblicità che il saggio gli aveva portato, Klee non condivideva le idee generali sull’arte che vi erano espresse né tanto meno la lettura “orientalizzante” della sua opera che il critico proponeva. L’ipotesi è dunque che la narrazione kleeiana del viaggio a Tunisi, come ci è pervenuta, avesse anche lo scopo di “correggere” la ricostruzione di Hausenstein. Si veda: Haxthausen C. W., *Kairuan, or a tale of the critic Hausenstein and the painter Klee*, in «Die Zwitscher-Maschine. Journal on Paul Klee / Zeitschrift für internationale Klee-Studien», 2023, No. 14, p. 36. Cfr. anche: Quintavalle A. C., *Klee teosofo, alchimista, pittore* in Pasquali M. (a cura di), *Paul Klee. Figure e metamorfosi*, cit., pp. 36-37.

autoriflessione, in cui l'artista riconosce il compimento di un cammino di formazione che è insieme l'apertura degli infiniti percorsi della creazione.

In un recente saggio divulgativo su Klee, G. Botta riconduce al medesimo passaggio il suggestivo accostamento tra due opere che anticipano un tema, quello delle presenze angeliche, che avrebbe poi avuto ampio spazio nel catalogo kleeiano. La prima, un disegno a penna creato pochi mesi prima del viaggio in Tunisia, si intitola *Un angelo offre ciò che è desiderato*: un angelo porge a un uomo inginocchiato in atteggiamento supplice «un asterisco, simbolo cristallino dell'io»⁸². Due anni dopo, un nuovo disegno si intitola *Angelo reca ciò che è desiderato*⁸³: l'angelo infatti, che ora ha preso sensuali fattezze femminili ed ha un rosso cuore che brilla nel petto, «porta un vassoio carico di doni: fiori, una teiera dal cui becco sgorga il prezioso liquido, come se fosse una sorgente feconda, e infine un uovo che è l'emblema perfetto di ogni principio per Klee»⁸⁴. L'uomo supplice sembra scomparso dal disegno e invece scopriamo che la sua presenza ha ora la forma della firma dell'artista, evidenziata da un cerchio e posta appena sotto il vassoio dei doni. Il congiungimento dell'uomo e del pittore è il dono realizzato.

Lo scoppio della prima guerra mondiale interruppe bruscamente le relazioni e le attività dei circoli artistici di Monaco. Kandinskij rientrò in Russia, Macke e Marc furono arruolati. Klee, fedele alla sua personale vocazione all'atarassia nei confronti di tutto ciò che non concerneva direttamente il proprio percorso artistico, nonostante il timore di essere chiamato lui stesso alle armi in quanto cittadino tedesco, osservò i primi mesi di conflitto con distacco, parlando della guerra come del gioco dei soldati e sperando «in tempi di pace nei quali gli artisti non avrebbero avuto altro da fare se non dipingere»⁸⁵. Ma la guerra non poteva restare all'esterno della sua vita. Il primo shock fu la morte al fronte dell'amico Macke nel settembre del 1914, cui seguì quella di Marc il 4 marzo 1916. Klee ne ricevette la notizia lo stesso giorno in cui venne comunicata anche a lui la chiamata alle armi⁸⁶. Pochi mesi dopo Klee dedicò a Marc una delle pagine più belle dei *Diari*, in cui il ricordo dell'amico e delle differenze nel modo in cui entrambi guardavano alla vita e all'arte permette a Klee di chiarire a sé molto di sé stesso:

⁸² Botta G., op. cit, p. 67.

⁸³ L'opera, intitolata originariamente *Un genio serve una prima colazione*, acquisisce il nuovo titolo quando viene rielaborato da Klee come litografia colorata.

⁸⁴ *Ivi*, p. 68.

⁸⁵ Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., p. 92, traduzione nostra.

⁸⁶ Cfr. Klee P., *Diari 1898-1918*, cit., pp. 326-328 (# 965).

Se dico chi è Franz Marc, devo confessare contemporaneamente chi sono io, poiché molto di ciò cui partecipo apparteneva anche a lui. Egli è più umano, ama con più calore, con maggiore intensità. [...] In Marc l'idea del terreno prevale su quella dell'universo. [...] L'evoluzione del nostro tempo lo opprimeva, voleva che gli uomini lo seguissero, perché era ancora un uomo egli stesso e ancora lo affascinava la lotta. [...] Io cerco soltanto presso Dio un posto per me, e se sono vicino a Dio non voglio presumere che anche i miei confratelli non debbano essere vicini a me. Ma questo dipende da loro. [...] Il mio ardore rassomiglia più a quello dei morti o dei non nati. Non mi meraviglia ch'egli fosse amato molto di più. [...] Alla mia arte manca forse un appassionato senso di umanità. [...] Contemplo il creato da un punto di vista remoto, primigenio, secondo formule preconcepite, che abbracciano a un tempo l'uomo, l'animale, la pianta, il minerale, gli elementi, tutte le forze operanti nell'essere. Mille problemi ammutoliscono, come fossero già risolti. Non c'è per me né verità né errore. Troppe sono le possibilità, soltanto la fede vive in me, creando. [...] Arte è sinonimo di creazione. Neanche Dio si è occupato dell'attualità contingente.⁸⁷

Quando fu arruolato, Klee aveva 36 anni. Venne inizialmente addestrato come riservista, ma già dall'estate del 1916 e fino al termine del conflitto fu assegnato, presso i centri di aviazione di Schleissheim e Gersthofen, a compiti di manutenzione e amministrativi che gli concessero molto tempo libero da dedicare al disegno e alla pittura. La scarsa disponibilità di tele e carta lo spinse ad utilizzare materiali di scarto come supporto per la realizzazione delle opere: i resti lasciati dalla produzione delle coperture in lino per le ali degli aerei da combattimento, «pagine di calendario, carta da lettera, fogli protocollo, carta da pacco e perfino annunci di fidanzamento»⁸⁸. Klee inaugurò in tal modo un'abitudine all'utilizzo di supporti non convenzionali che poi mantenne, congiuntamente alla continua sperimentazione sui mezzi pittorici, lungo tutta la sua produzione. Nel frattempo continuarono le esposizioni delle sue opere. Grazie al gallerista Walden il nome di Klee divenne noto a Berlino⁸⁹ e nel marzo del 1917 il letterato russo Waldemar Jollos tenne, alla Galerie Dada di Zurigo, la prima conferenza a lui dedicata⁹⁰. Fu dunque proprio durante la guerra che maturò il successo pubblico del pittore - ciò che, terminato il conflitto, gli avrebbe consentito di iniziare una nuova fase della propria vita, in cui all'attività creativa poté affiancare, grazie alla fama acquisita, quella dell'insegnamento. Con il congedo dal servizio militare si chiude la narrazione dei *Diari*.

⁸⁷ *Ivi*, pp. 348-350 (# 1008).

⁸⁸ Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., p. 115, traduzione nostra.

⁸⁹ Si veda *ivi*, pp. 95-96.

⁹⁰ Si veda Dantini M., op. cit., p. 3.

2. GLI SCRITTI DIDATTICI: TEORIA DELLA FORMA E DELLA FIGURAZIONE

A partire dal 1919 la Germania precipitò nella drammatica instabilità di un'economia segnata profondamente dagli effetti dello sforzo bellico, aggravati dall'addebito completo dei costi sostenuti dalle potenze vincitrici. Gli anni iniziali della Repubblica di Weimar furono contraddistinti dall'iperinflazione, che arrivò a toccare il suo culmine nel 1923⁹¹. È comprensibile che in questo contesto un artista emergente come Klee cercasse di ottenere una fonte di reddito più stabile e sicura da affiancare a quella, ancora piuttosto aleatoria, derivante dalla vendita delle opere. Egli era mosso da preoccupazioni analoghe a quelle che spinsero Benjamin a tentare a più riprese l'accesso alla carriera universitaria, tentativi che andarono definitivamente delusi nell'estate del 1925, quando il presidente della commissione esaminatrice dell'Università di Francoforte, dopo aver giudicato «incomprensibile» il testo sul *Trauerspiel*, gli consigliò, in maniera piuttosto irrituale, «di ritirare la richiesta, risparmiando così a sé stesso e alla facoltà l'imbarazzo di una bocciatura formale»⁹². Anche Klee dovette subire inizialmente una bocciatura, quando, nel 1919, la sua candidatura per un ruolo di docente presso l'Accademia di Belle Arti di Stoccarda, promossa dal consiglio studentesco, «fu respinta all'unanimità dal Senato accademico con la motivazione “che i lavori del signor Klee hanno nel complesso carattere giocoso, e comunque non rivelano quel robusto impegno strutturale, di composizione figurativa, quale a ragione è richiesto dai più attuali movimenti artistici”»⁹³.

L'anno successivo, tuttavia, gli pervenne l'invito, firmato da Walter Gropius e dagli altri maestri del Bauhaus, a entrare nel corpo docente dell'istituto, fondato a Weimar nell'aprile del 1919. Il Bauhaus si poneva l'obiettivo di formare una generazione di professionisti in grado di armonizzare la potenzialità della produzione industriale con l'esigenza della qualità, la perfezione tecnica con quella estetica⁹⁴. Architetti, pittori,

⁹¹ Un punto di vista privilegiato sulle dinamiche economiche e sociali dell'epoca, ai fini della comprensione delle loro conseguenze sulla vita degli abitanti della Germania e in particolare degli intellettuali, è costituito dalla dettagliatissima biografia benjaminiana di Eiland e Jennings (op. cit.). Nell'agosto del 1923 Benjamin scriveva da Berlino: «qui ogni cosa comunica un'impressione di miseria. La scarsità di cibo è paragonabile a quella sperimentata durante la guerra» (cit. *ibidem*, p. 175).

⁹² *Ibidem*, p. 212.

⁹³ Cit. da Spiller in Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. XXVII. Cfr. anche Klee F., op. cit., pp. 138-142.

⁹⁴ Si veda Bayer H., Gropius I. e Gropius W. (a cura di), *Bauhaus 1919-1928*, The Museum of Modern Art, New York 1938: in particolare il primo manifesto dell'istituto (p. 18) e *La teoria e organizzazione del Bauhaus* secondo Gropius (pp. 22-31).

scultori avrebbero dovuto imparare a cooperare in vista dello scopo unitario: la costruzione (*der Bau*). Per fare ciò doveva essere rotta qualsiasi barriera tra arte (*Kunst*) e artigianato (*Handwerk*), ponendo al centro la competenza (*die Grundlage des Werkmäßigen*) come fonte originaria dell'immaginazione creativa (*der Urquell des schöpferischen Gestaltens*). A tal fine il *curriculum* degli studi, prevedeva, dopo un corso preliminare in cui erano trattati gli aspetti basilari della forma e della figurazione, un duplice percorso orientato da una parte all'apprendimento delle tecniche artigianali legate ai differenti materiali (scultura, carpenteria, lavorazione dei metalli, ceramica, lavorazione del vetro, pittura, tessitura) e dall'altra all'approfondimento della teoria della forma, suddivisa in osservazione (studio della natura e dei materiali), rappresentazione (geometria e tecniche costruttive) e composizione.

A Klee, che accettò con entusiasmo l'incarico, fu affidato, a partire dal secondo semestre dell'anno accademico 1920/21, uno dei corsi preliminari, e solo successivamente ebbe la possibilità di tenere anche dei corsi specifici di pittura⁹⁵. Il modo in cui il Bauhaus concepiva il ruolo del *Formmeister* si attagliava perfettamente a Klee, proprio nel momento in cui era appena giunto a termine il lungo percorso di chiarificazione interiore testimoniato nei *Diari*. La raffinatezza artigianale che caratterizzava il suo metodo di produzione artistica⁹⁶ costituiva il *background* ideale per lo svolgimento di lezioni che dovevano fornire gli strumenti concettuali necessari per la produzione delle forme a studenti che avrebbero poi lavorato con differenti tecniche e materiali. Tanto a Weimar quanto successivamente a Dessau, l'accurata preparazione delle lezioni fu considerata da Klee un'attività complementare alla propria produzione artistica, la quale beneficiò del conferimento da parte dell'istituto di spazi finalmente adeguati a contenere il suo "laboratorio magico" – uno spazio in cui egli poteva lavorare su più opere contemporaneamente, supportato dalle sue scorte di materiali, dagli erbari e dalle altre collezioni naturalistiche⁹⁷: «qui nello studio», scriveva in una lettera a Lily, «lavoro a una

⁹⁵ Cfr. Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., pp. 127-129 e pp. 172-174.

⁹⁶ Klee non smise mai, lungo la sua carriera, di svolgere in prima persona tutte le operazioni accessorie alla produzione dell'opera: dalla preparazione dei supporti, dei colori e degli strumenti fino all'incorniciatura finale (cfr. Klee F., op. cit., p. 73).

⁹⁷ Schreyer ricorda così lo studio di Klee: «ed eccomi ritornato nella cucina del mago. Certo, tutto il Bauhaus di Weimar era una specie di laboratorio. Ma quello era il luogo in cui venivano preparate le vere pozioni magiche. Lo studio emanava un odore forte, un piacevole misto di caffè, tabacco, tela, colori a olio, raffinati smalti francesi, lacche, alcol e strani composti» (cit. in Fox Weber N., op. cit., pp. 203). Si veda anche la descrizione di Grohmann W., op. cit., pp. 66-67.

mezza dozzina di quadri, disegnando e pensando al mio corso, tutto nello stesso tempo, poiché ogni cosa deve procedere insieme, altrimenti non funzionerebbe affatto»⁹⁸.

Ciò di cui avrebbe fatto volentieri a meno e che evitava nella misura del possibile, era invece la partecipazione alle infinite discussioni interne alla scuola⁹⁹. I primi anni del Bauhaus furono segnati dalle tensioni tra il gruppo di docenti e studenti che subivano il fascino della figura carismatica di Johannes Itten, seguendo con lui il culto zoroastriano, e il resto della popolazione dell'istituto, a partire dal direttore Gropius. Una lettera indirizzata da Klee a quest'ultimo testimonia efficacemente il suo atteggiamento di fronte a tali conflitti:

Approvo il fatto che nel nostro Bauhaus operino insieme forze con indirizzi così diversi.
Approvo anche la lotta di queste forze con indirizzi così diversi. Approvo anche la lotta di queste forze l'una contro l'altra, quando le conseguenze si esprimano nella produzione [...].
Per il tutto non esiste nulla di falso e di giusto, ma vive e si sviluppa attraverso il gioco delle forze, come nell'universo bene e male alla fin fine operano in modo produttivo.¹⁰⁰

Questo approccio distaccato ed equilibrato suscitava la stima del consiglio dei maestri e degli studenti, i quali gli attribuirono scherzosamente il nome di «“Padre Celeste”, non perché dettasse le regole, ma perché si collocava al di sopra di esse»¹⁰¹. Per Gropius, Klee divenne ben presto «l'ultima istanza morale del Bauhaus»¹⁰². Grazie a tale atteggiamento egli seppe attraversare le varie vicissitudini e i cambi di direzione della scuola, riuscendo a mantenere un notevole grado di indipendenza nel proprio insegnamento anche nel momento in cui, a partire dal trasferimento a Dessau, il Bauhaus mutò la propria politica privilegiando l'*industrial design* rispetto alle forme artistiche libere e ancora quando, dal 1928, la scuola adottò, sotto la direzione di Hannes Meyer, un approccio di ispirazione marcatamente marxista, lasciando ancora meno spazio all'arte a favore dell'architettura funzionale e industriale¹⁰³. Soltanto nel 1930 il crescente isolamento in cui Klee si trovò ad operare lo spinse infine al cambiamento e ad accettare la proposta di una docenza presso l'Accademia di Düsseldorf, esperienza che durò dall'anno successivo fino all'avvento al potere del partito nazionalsocialista¹⁰⁴.

⁹⁸ Klee P. cit. in Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., pp. 128-130, traduzione nostra.

⁹⁹ Cfr. Fox Weber N., op. cit., pp. 170-172.

¹⁰⁰ Cit. in Klee F., op. cit., p. 143.

¹⁰¹ Fox Weber N., op. cit., p. 171.

¹⁰² Cit. in Klee F., op. cit., p. 143.

¹⁰³ Cfr. Di Giacomo G., *Introduzione a Klee*, cit., pp. 60-61.

¹⁰⁴ Si veda Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., pp. 213-216.

Alcuni studenti del Bauhaus ci hanno lasciato le impressioni suscitate dalle sue lezioni. Portiamo ad esempio una testimonianza di M. Heymann, che vi partecipò nel 1923, allora diciassettenne studentessa di tessitura:

Klee poteva “distruggerci” con una sola parola, cioè rendere visibili le nostre inadeguatezze. Restavamo come “morte” per diversi giorni. Poi, quando lui sentiva che era sufficiente, diceva qualche magica parola amichevole e noi “tornavamo in vita”. Klee non ci guardava mentre teneva lezione e non era nemmeno rivolto nella nostra direzione. Di solito i suoi occhi erano puntati su un mondo interiore. [...] C’era qualcosa di pressoché vegetale nella sua calma e nel suo contegno.¹⁰⁵

Le lezioni si basavano sui suoi appunti preparatori e, soprattutto, sul commento di disegni e schizzi approntati da Klee prima della lezione o prodotti durante la lezione stessa. Infrequente era il riferimento ad opere di altri artisti, mentre spesso egli portava ad esempio le proprie. Come abbiamo visto nel caso della lezione sulla foglia, al momento teorico supportato dagli schizzi seguiva l’esercitazione. I lavori prodotti da Klee e dagli studenti divenivano il nuovo oggetto delle considerazioni del *Meister* sulla forma e sulla dinamica e l’equilibrio della figurazione.

Fontana ha opportunamente accostato lo stile dell’insegnamento kleeiano alla descrizione che Chastel ha dato dell’approccio leonardesco, secondo il quale «chi non disegna non osserva»¹⁰⁶: la teoria non è mai aprioristica, si alimenta del fenomeno, il quale tuttavia non è attinto in modo meramente passivo ma anche poetico. Il disegno evidenzia ciò che nella percezione, come ci ha insegnato Goethe, si mostra e delinea¹⁰⁷. Nell’attività del disegnare emerge la forma come forma vivente, come forma formantesi, che è precisamente ciò che Klee vuole e deve insegnare. La rilevanza del disegno nell’ambito dell’elaborazione teorica in Klee non va dunque banalizzata considerandola come mera messa in esercizio di un principio teorico assunto. Occorre invece pensare a qualcosa di simile al metodo di lavoro di Benjamin, che egli riassume nella formula (qui in relazione ai *Passages*, ma riscontrabile in buona parte della sua opera): «non ho nulla da dire. Solo

¹⁰⁵ Cit. in Fox Weber N., op. cit., p. 191.

¹⁰⁶ Si veda Fontana C., *Fenomenografie*, cit., pp. 94-97. In merito all’accostamento di Klee con Leonardo (e Dürer) cfr. anche Pasquali M., *Paul Klee. Figure e metamorfosi*, cit., pp. 13-27.

¹⁰⁷ Il rapporto tra disegno e percezione è espresso chiaramente dal seguente appunto stenografato da una lezione di Klee: «una volta lavorai per settimane sempre chiuso in casa, e poi scoprii improvvisamente durante una passeggiata nelle vicinanze di Berna che veramente la natura è incredibilmente bella. Cercai di ricordarmelo. Anche ora continuo a fare studi all’aperto, senza disegnare direttamente, ma è l’occhio che disegna» (cit. in Klee F., op. cit., p. 168).

da mostrare»¹⁰⁸; o ancora a qualcosa di simile all'attività filosofica di Wittgenstein: il pensiero, espresso nel *Tractatus*, che la forma logica, cioè ciò che accomuna immagine e realtà, non possa essere raffigurata dall'immagine stessa (e quindi non possa essere *detta*) ma solo esibita da essa¹⁰⁹; così come, nelle *Ricerche filosofiche*, l'utilizzo dell'esempio¹¹⁰, il quale mostra ciò che non si può dire, ovvero la genesi del significato entro l'uso linguistico. L'osservazione delle regole genetiche della forma attraverso il disegno, mediante la quale Klee addestra sé stesso e i suoi studenti, costituisce un momento riflessivo caratterizzato al contempo da passività e attività, al pari della produzione dei mosaici di citazioni in Benjamin e della chiarificazione mediante esempi in Wittgenstein. Il linguaggio di Klee, che negli appunti tendeva alla concettualizzazione, in aula si arricchiva, nell'osservazione della dinamica degli elementi formali, di riferimenti creativi e metaforici. Nella lezione, racconta lo studente H. Fischli,

c'era una varietà infinita di segni – privi di carattere, deboli o forti, boriosi o millantatori, linee che uno avrebbe preferito portare all'ospedale perché temeva che la loro fine fosse vicina, e altre che si erano rimpinzate troppo. Se una linea si ergeva dritta, allora era in buona salute, se era inclinata, era malata; se era sdraiata, forse era quello che più le piaceva fare.¹¹¹

Secondo la studentessa H. Schmidt-Nonne, «la consegna suonava spesso come la formula di un matematico o di un fisico ma, considerata attentamente, essa era poesia pura»¹¹². Geometria, matematica, fisica erano presenze pervasive nelle lezioni e in qualche modo connesse a un'esigenza di esattezza la quale tuttavia non intendeva assoggettare la creazione della forma, naturale e artistica, al vincolo di un calcolo universale («vogliamo essere esatti ma senza limitazioni»¹¹³). Non si ha la sensazione, leggendo gli scritti didattici di Klee, di trovarsi di fronte ad un caso di “scienza applicata”. Chi provasse a

¹⁰⁸ Benjamin W., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 514. Cfr. anche Solla G., *Walter Benjamin. Pensare per immagini, inventare gesti*, Feltrinelli, Milano 2023, pp. 28-29.

¹⁰⁹ Cfr. Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, cit., p. 10, # 2.172.

¹¹⁰ «Il concetto di “esemplarità” è introdotto da Wittgenstein attraverso un insieme di parole-concetto: *Muster*, *Modell*, *Schema*, *Typ*, *Beispiel*, *Bild*, *Vorbild*, *Paradigma* (campione, modello, schema, tipo, esempio, immagine, modello, paradigma). Queste parole-concetto confermano la vita estetico-manifestativa che ha la forma in Wittgenstein: “paradigma”, ad esempio, è connesso etimologicamente alla radice *deik-/dik-*, indicare, mostrare. Ognuna di queste nozioni è inserita in argomentazioni che hanno lo stesso scopo: far vedere come un esempio possa *mostrare il concetto*, cioè il tipo di generalità che dà il significato di un caso particolare o di un individuo; e ciò dipende dal modo in cui l'esempio è usato» (Borutti S., *Fare filosofia con Wittgenstein*, cit., p. 106).

¹¹¹ Cit. in Fox Weber N., op. cit., p. 159.

¹¹² Cit. in Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., p. 128, traduzione nostra.

¹¹³ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 59.

leggerli in questo modo, potrebbe trarne perfino l'idea di una certa approssimazione¹¹⁴; diversa e anzi opposta l'impressione se si osserva come l'interesse del *Formmeister* si concentrasse sui rapporti tra gli elementi geometrici, tra i numeri e tra le forze, *quali schemi o esempi* che permettono di osservare il gioco dinamico degli elementi della figurazione¹¹⁵. Quello che emerge è allora piuttosto la sapienza profonda dell'artigiano delle forme, che mostra all'apprendista ciò che a sua volta deve saper vedere, per divenire creatore.

I manoscritti che Klee utilizzava come materiale per le lezioni furono ordinati per la pubblicazione postuma da Jürg Spiller. La ripresa e rielaborazione da parte di Klee, ad ogni anno di insegnamento, di parte degli appunti già utilizzati negli anni precedenti, rese inevitabile l'esigenza di un approccio selettivo (ed è probabilmente questa una delle ragioni per le quali ancora oggi non disponiamo di un'edizione critica del materiale) – approccio che tuttavia «altera il carattere intenzionalmente discontinuo e spesso arbitrario dell'esposizione con l'aggiunta di glosse, interpretazioni e riproduzioni di opere cronologicamente anche molto distanti dal periodo in cui si tengono i corsi»¹¹⁶. Il compito di fornire una presentazione tematicamente ordinata del contenuto degli scritti didattici si scontra dunque con una doppia difficoltà: alla discontinuità propria del materiale originario si sovrappone l'intervento di Spiller di cui non è sempre facile individuare la *ratio* e che fa saltare anche la semplice successione cronologica (seppure Spiller cerchi di renderne confusamente conto nella lunga introduzione del secondo volume).

Nonostante queste difficoltà, la pubblicazione degli scritti didattici fu riconosciuta, già a partire dall'uscita del primo volume nel 1956, come un fatto di eccezionale importanza. Una testimonianza in tal senso è data dall'accoglienza di Argan, autore della prefazione alla prima edizione italiana del 1959, per il quale «gli scritti che compongono la teoria della forma e della figurazione di Paul Klee hanno, per l'arte moderna, la stessa importanza e lo stesso significato che hanno, per l'arte del rinascimento, gli scritti che compongono la teoria della pittura di Leonardo»¹¹⁷.

¹¹⁴ Come nota Damisch, vale anche per Klee l'avvertenza di Alberti: «si consideri me non come matematico ma come pittore scrivere» (Alberti L. B. cit. in Damisch H., op. cit., p. 165).

¹¹⁵ «Problemi algebrici e geometrici, problemi meccanici, rappresentano altrettanti momenti didattici lungo la strada che porta all'essenziale – la funzione, contrapposta all'impressione: si impara a vedere dietro la facciata, ad afferrare le cose alla radice» (Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 69).

¹¹⁶ Dantini M., op. cit., p. 4. Cfr. anche Quintavalle A. C., op. cit., pp. 35-36.

¹¹⁷ Argan G. C. in Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. X. Continua Argan: «tanto Leonardo che Klee, nella loro riflessione, non hanno di mira l'oggetto dell'arte, ma piuttosto il modo del suo prodursi; non la forma come valore *ne varietur*, ma la formazione come processo» (*ibidem*).

A grandi linee, possiamo dire che il materiale pubblicato fornisce:

- il concetto generale di figurazione (produzione della forma), a partire dal rapporto tra caos e ordine
- una serie di indicazioni circa il modo in cui lo studio della natura può e deve supportare l'attività della figurazione
- una descrizione del ruolo dell'artefice rispetto alla natura e rispetto alla propria produzione
- un'analisi degli elementi figurativi fondamentali: la linea, la tonalità, il colore
- una descrizione delle forze o energie dinamiche e statiche che risultano dai rapporti instaurati tra gli elementi della figurazione e l'equilibrio che ne deriva
- una serie di indicazioni circa le modalità di costruzione della figura e della composizione dell'opera.

Questi temi, o - meglio sarebbe dire - i problemi ad essi sottostanti, si intrecciano variamente negli scritti di Klee. Nel trattarli all'interno del prossimo capitolo introdurremo a nostra volta, nell'ordine di presentazione, un ulteriore grado di arbitrarietà, lasciandoci condurre dall'esigenza di mostrare quanto più chiaramente ci sarà possibile la fecondità di un dialogo tra l'arte e la teoria del pittore con il pensiero di Wittgenstein e di Benjamin.

CAPITOLO III

L'ARTE DI KLEE: MORFOGENESI

1. NATURA, PITTURA, LINGUAGGIO

«Nell'opera d'arte è centrale la legge della forma»¹. Così Walter Benjamin nella nona delle sue *Tredici tesi contro gli snob*. Il problema dell'artista è dove e come reperire questa legge, la regola che presiede alla *Gestaltung*, alla *Bildung*. Benjamin mette in guardia dall'attribuire all'artista, se non metaforicamente, il titolo di "creatore": «in realtà l'artista è meno il fondamento [*Urgrund*] o creatore [*Schöpfer*] che l'origine [*Ursprung*] o il formatore [*Bildner*], e certo la sua opera non è in alcun modo la sua creatura [*Geschöpf*], ma – piuttosto – il prodotto della sua azione formatrice [*Gebilde*]]»². Per Benjamin il segreto della creazione riposa in Dio – egli usa la maiuscola per nominare l'unico creatore. Klee esprime lo stesso concetto, pur chiedendosi se questa espressione – “dio” - sia ancora lecita, quando scrive che l'essenza delle «“ultime cose” viventi [...] è esatta funzione, per così dire, in “dio”»³.

Il produttore di forme - l'artista – non deve dimenticare dunque che «l'inizio formale, o più semplicemente il primo tratto di matita, è preceduto da tutta una preistoria che non è solo l'aspirazione, il desiderio di esprimersi dell'uomo»⁴, pena il perdersi nell'insignificante formalismo. Nel capitolo precedente abbiamo accennato al tratto poetico (il disegno) che accompagna, in Klee come in Leonardo, il momento percettivo dell'osservazione. Ora, questa idea kleeiana della “preistoria del visibile” mette in evidenza il rapporto a quello complementare: la *póiesis* messa in atto dal produttore di forme, se egli è davvero tale, non può originarsi se non a partire dal fondo che lo attrae estaticamente (*ékstasis*), la legge immanente alla percezione stessa (*aisthesis*) che non potrà mai essere del tutto svelata e portata in piena luce⁵. Klee utilizza il termine

¹ Benjamin W., *Strada a senso unico*, cit., p. 28.

² Benjamin W., *Le affinità elettive*, cit., p. 199. Abbiamo modificato la traduzione di *Gebilde* in “prodotto della sua azione formatrice” per evitare l'ambiguità semantica del termine “formazione”, utilizzato nell'edizione citata.

³ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 59.

⁴ *Ivi*, p. 99.

⁵ Sul rapporto tra immagine, *póiesis* ed *ékstasis* rimandiamo al volume di Borutti *Filosofia dei sensi* (cit.) e in particolare all'*Introduzione*, la quale restituisce sinteticamente la complessità del tema e alcune delle più rilevanti interpretazioni riscontrabili nella storia della filosofia. Nel nostro caso, il tentativo è quello di

“funzione” per indicare questa legge, entro la quale si situano tanto la creazione naturale quanto l’opera artistica («la formula della funzione è assai remota: pure come punto primordiale, scaturigine, essa è in qualsiasi posto»⁶). A meno che non si voglia ammettere che il genio artistico sia in diretto contatto con Dio (è l’idea che nel saggio sulle *Affinità elettive* Benjamin contesta al George-Kreis⁷), il produttore di forme non potrà allora che volgersi verso la natura e cercare in essa le tracce della legge operante nei fenomeni, in modo che il nuovo fenomeno da lui emesso possa *somigliare* «alla infinità della legge»⁸, «presagio» della stessa e insieme «mistero», perché ne conserva e perpetua il nascondimento. Il punto è dunque che «il dialogo con la natura resta, per l’artista, *conditio sine qua non*»⁹.

Per mostrare i tratti essenziali di questo dialogo e il ruolo reciproco che vi giocano la natura, l’opera e l’artista - specificatamente il pittore -, Klee utilizza, nella conferenza tenuta presso il Kunstverein di Jena il 16 gennaio 1924, la metafora dell’albero¹⁰:

In questo mondo proteiforme, l’artista si è dato da fare e, ammettiamolo, in parte almeno ci si è [...] raccapezzato. È così bene orientato da poter imporre un ordine alla fuga delle parvenze e delle esperienze. Quest’orientamento nelle cose della natura e della vita, questo complesso, ramificato assetto, mi sia permesso di paragonarlo alle radici di un albero.

Di là affluiscono all’artista i succhi che ne penetrano la persona, l’occhio. L’artista si trova dunque nella condizione del tronco.

Tormentato e commosso dalla possanza di quel fluire, egli trasmette nell’opera ciò che ha visto. E come la chioma dell’albero si dispiega visibilmente in ogni senso nello spazio e nel tempo, così avviene con l’opera.

Nessuno vorrà certo pretendere che l’albero la sua chioma la formi sul modello della radice: non v’è chi non si renda conto che non può esistere esatto rapporto speculare tra il sopra e il sotto.¹¹

lasciare che siano i testi e le opere di Klee a donarci una prospettiva significativa su questo nodo problematico.

⁶ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 59.

⁷ Cfr. Gilloch G., op. cit., pp. 66-71: Benjamin polemizza con il *Goethe* di Gundolf e l’attribuzione, da parte di quest’ultimo, all’autore delle *Affinità elettive* di un’intuizione artistica direttamente ispirata da Dio – attribuzione che lo porta a rileggere la stessa vita di Goethe come un’opera d’arte.

⁸ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 59.

⁹ *Ivi*, p. 63.

¹⁰ Per un’analisi del testo si veda Baracchi C., *Paul Klee: Self-Portrait of the Artist as a Tree*, in Sallis J. (a cura di), *The Philosophical Vision of Paul Klee*, The University of Chicago Press, Chicago 2012, pp. 35-43. Cfr. anche Di Giacomo G., *Introduzione a Klee*, cit., pp. 74-81.

¹¹ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 82.

Le radici: per orientarsi di fronte allo spettacolo della natura, per dare un ordine al *continuum* fantasmagorico dei fenomeni che si offrono alla percezione, l'artista percorre, secondo Klee, vie diverse, le quali dipendono dal suo essere storicamente situato. Le "vie allo studio della natura"¹² di oggi non sono più quelle di ieri: «il grande mondo del passato non ne viene scosso»¹³ e «l'ampia visione retrospettiva della storia deve [...] salvaguardarci dalla ricerca spasmodica della novità a spese della naturalezza»¹⁴; eppure la novità accade e talvolta è rivoluzionaria. Klee, il cui scopo non è fare storia dell'arte né fare della scienza o della filosofia, indica molto sinteticamente nella *via fisico-ottica* il modo di accesso alla natura privilegiato dagli artisti fino a ieri: il fenomeno (*Erscheinung*) è studiato a partire dalla differenziazione e dal contatto fisico, attraverso il filtro dell'aria, tra l'*io* (con l'occhio quale organo privilegiato della percezione) e il *tu* - l'oggetto (*Gegenstand*). Ora, dice Klee, «quell'unica via non corrisponde più a tutti i nostri bisogni, come del resto neppure in passato costituiva l'unico bisogno»¹⁵. Se fosse l'unico bisogno, esso potrebbe essere pienamente soddisfatto dalla fotografia. Invece, proprio a partire dall'epoca dell'invenzione e della diffusione del mezzo fotografico, l'artista diviene portatore di nuove esigenze¹⁶.

La prima di tali esigenze è per così dire un approfondimento della stessa via fisico-ottica, nella direzione dell'analisi interna di ciò che è dato come oggetto della percezione, non per il mero gusto della scomposizione, ma perché l'immagine della struttura materiale che se ne guadagna attraverso una «penetrante intuizione»¹⁷ può avvicinare ancor più l'artista alla comprensione della funzione, cioè della legge che dà forma al fenomeno¹⁸. Ma vi sono anche altri bisogni, i quali rendono necessarie vie del tutto diverse che, secondo Klee, «conducono all'umanizzazione dell'oggetto: vie che pongono l'io e

¹² *Vie allo studio della natura* è il titolo del breve saggio pubblicato a cura del Bauhaus nel 1923 cui ora ci riferiamo. Per un commento allo schema si veda: Cherchi P., op. cit., pp. 209-223 e Di Giacomo G., *Introduzione a Klee*, cit., pp. 69-74.

¹³ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 63.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Nel 1905 Klee scrive nei *Diari*: «la fotografia fu inventata al momento giusto, quale monito alla concezione materialistica [...] Che cos'è poi la "natura"? Si tratta semplicemente della legge cui si informa la "natura" stessa, quale sempre si rivela all'artista» (Klee P., *Diari 1898-1928*, cit., p. 190, # 677). Il problema dell'impatto dell'avvento della fotografia sull'arte è notoriamente uno dei grandi temi benjaminiani. Ci torneremo più avanti.

¹⁷ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 66.

¹⁸ Klee chiama l'immagine che se ne ricava "*sichtbare Verinnerlichung*". La traduzione proposta nell'edizione italiana della *Teoria* con "interiorizzazione visuale" ci sembra fuorviante, in quanto può fare pensare a un'interiorizzazione soggettiva, che non è qui in questione.

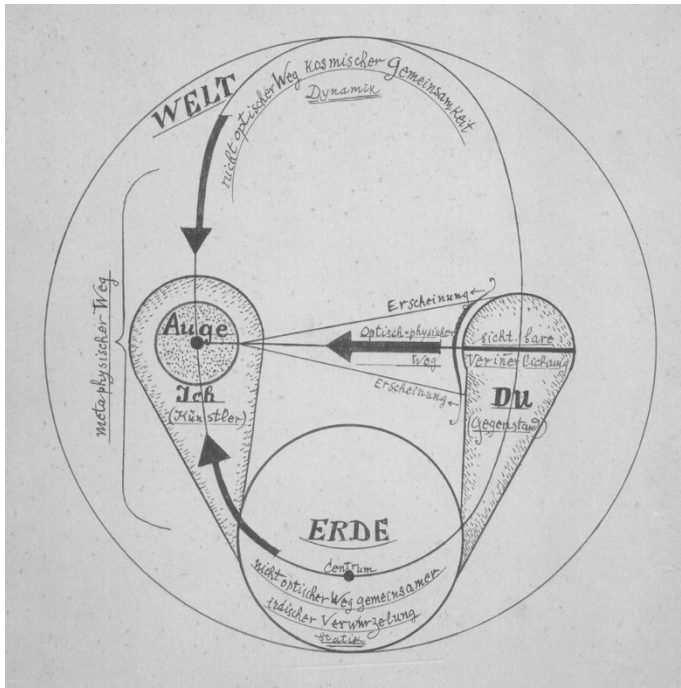


Fig. 4 – Io, Tu, Terra, Mondo
(Ich, Du, Erde, Welt), rif. nota 20

l'oggetto in un rapporto di risonanza che trascende i fondamenti ottici»¹⁹. Il saggio *Vie allo studio della natura* è accompagnato da uno schema che rappresenta l'insieme di questi percorsi (fig. 4)²⁰. Le due vie “non ottiche”, che si aggiungono a quella ottica, compongono insieme quella che Klee definisce la “via metafisica”: la prima di queste due nuove vie è quella della «comune radice terrestre

[gemeinsamer irdischer Verwurzelung] che dal basso sale all'occhio dell'io; [mentre la seconda è quella] della comunanza cosmica [kosmischer Gemeinsamkeit], che proviene dall'alto»²¹. Ora, è interessante notare come Klee non ci dica nulla di più su queste due vie, né sui concetti di Terra (*Erde*) e di Mondo (*Welt*) che le denotano, se non che

la via inferiore procede nell'ambito della staticità e produce forme statiche, quella superiore invece procede nell'ambito del dinamico. Lungo l'inferiore, gravitante verso il centro della terra, s'incontrano i problemi dell'equilibrio statico, che si possono caratterizzare con l'espressione: “star fermi, nonostante tutte le probabilità di cadere”. Alla strada superiore mena la brama di liberarsi dal legame alla terra – ben più che il nuoto e il volo: il libero slancio, l'incondizionata mobilità.²²

Questo ci induce a resistere alla tentazione di commentare le parole di Klee come se fossero scritte da un filosofo interessato ai fondamenti della gnoseologia: la critica risultante ci condurrebbe lontano da ciò che gli premeva, che è invece unicamente la comprensione, dal punto di vista dell'artista, della legge della formazione delle forme²³.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. 67.

²¹ *Ivi*, p. 66-67.

²² *Ivi*, p. 67.

²³ Non sono mancati, tuttavia, i tentativi di accostare questo testo kleeiano a posizioni propriamente filosofiche. Si veda, ad esempio, Peetz S., *Mondo e terra. Heidegger e Klee* in Fontana C. (a cura di), *Paul*

È dunque la tensione tra statico e dinamico il punto di vista fondamentale nell'osservazione dei fenomeni, che ora si aggiunge a quello "tradizionale" della connessione fisico-ottica, introducendo, come vedremo, la dimensione temporale della *Gestaltung*. Ma se la "norma terrestre" è la quiete e la "norma cosmica" è il movimento²⁴, lo schema disegnato da Klee mostra chiaramente come la dimensione cosmica sia più ampia e includa la terra al suo interno, come punto di ancoraggio del rapporto tra artista e oggetto. A questa inclusione corrisponde il fatto che lo statico non sia che un caso del dinamico – individuabile in termini di equilibrio:

È la dinamica il grande, fondamentale dominio, l'infinito ambito del cosmo. La statica invece costituisce il caso eccezionale in cui la gravitazione porta alla fine del movimento, alla cattività sotto un'altra legge. [...] L'assoggettato [la creatura, l'ente naturale] tuttavia non se ne rende conto direttamente, ed eccolo costretto a studiare la maniera di adattarsi a quell'esilio e di crearsi un po' alla volta un ambito di movimento che, grazie a un intelligente adattamento, può condurre a una forma di indipendenza. È così che cresce la pianta, è così che l'uomo e l'animale camminano e volano.²⁵

Se queste vie, questi percorsi sono le radici attraverso le quali l'artista penetra nel fondo misterioso della natura, «dove è custodita la chiave segreta del tutto»²⁶, dobbiamo ora vedere come dalla linfa ricavatane si possa arrivare alla produzione della forma artistica e quale ruolo vi giochi l'artista. Quest'ultimo per Klee «non è né servo né padrone, egli è solo *mediatore*»²⁷. Per l'elaborazione di questo concetto riteniamo, sulla scorta di Merleau-Ponty²⁸, che abbia giocato un ruolo decisivo l'incontro, a partire dal 1909, con l'arte di Cézanne. Klee, infatti, riprende e rimarca la distanza cézanniana dagli impressionisti, i quali «avevano pienamente ragione di stabilire la dimora tra i getti delle radici, nel sottobosco delle quotidiane apparenze»²⁹, ma ora, dice Klee, «dal battito del nostro cuore, noi siamo sospinti più in giù, verso il fondo, l'origine»³⁰. Klee attua, similmente a Cézanne, una sorta di *epoché* da ogni intenzione naturalistica³¹, ma laddove

Klee. *Preistoria del visibile*, cit., pp. 109-119.

²⁴ Cfr. Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 178.

²⁵ *Ivi*, p. 183.

²⁶ *Ivi*, p. 93.

²⁷ *Ivi*, p. 82, corsivo nostro.

²⁸ Cfr. Merleau-Ponty M., *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989.

²⁹ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 93.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Per l'accostamento dell'opera di Klee al pensiero husserliano dell'*epoché* cfr. Fontana C., *Fenomenografie*, cit., pp. 90-92. Ma alle spalle di questa intuizione c'è la grande lezione della

Cézanne lasciava che il gioco della *Gestaltung* avvenisse primariamente come passaggio del *colore* dalla percezione alla pittura (il pittore di Aix parlava di *sensations colorantes*³²), Klee utilizza invece, per svolgere il medesimo compito, anche gli altri elementi della figurazione, a partire dalla linea. Questo compito comportava per Cézanne un senso di malessere, di fatica fisica e spossatezza intellettuale che diventano in Klee “tormento” e “commozione” - il prezzo da pagare per lasciar accadere l’evento passivo-attivo, estatico-poietico, dell’emissione del fenomeno pittorico. Questo significa dunque che l’artista non è libero? Certo che lo è: egli è libero *come* la natura³³.

Raggiungiamo infine la chioma dell’albero. Con buona pace degli zeloti dell’arte figurativa, la sua bellezza, che pure non origina da altra sorgente che non sia la medesima legge segreta della natura, non si configura come imitazione degli enti naturali. Klee rifiuta l’idea che la natura sia un modello per l’arte, tanto quanto la rifiuta Benjamin, come abbiamo visto nel primo capitolo trattando la critica a Goethe nell’ambito del saggio sulle *Affinità elettive*. La chioma, per Klee, non è una copia modellata sulla forma delle radici. Allo stesso modo, per Benjamin, la bellezza dell’opera artistica non è misurata dal grado di perfezione con cui essa replica la percezione della *natura naturata* ma neppure, come intendeva Goethe, dalla sua pretesa di assumere come *contenuto* l’ideale della *natura naturans*. A questa concezione di Goethe, la tesi di dottorato di Benjamin contrappone l’idea romantica (di Friedrich Schlegel e di Novalis) dell’arte come «*continuum* di forme»³⁴, la cui sorgente «giace nell’infinito divenire»³⁵. Goethe si allontanava da tale concezione poiché pensava che la natura visibile dovesse essere archetipo per l’arte, perdendo di vista il fatto che l’archetipo è piuttosto da ricercare nel movimento comune che l’arte riprende e continua *nella* natura³⁶. Una nota manoscritta di Benjamin al *Concetto di critica* suggerisce, rispetto a ciò, un vertiginoso cambio di prospettiva, ovvero provare a pensare la “vera” natura che è il contenuto dell’arte, non a partire dai fenomeni naturali, ma a partire dalla sua *differenza* rispetto a questi e, così

Fenomenologia della percezione di Merleau-Ponty. Si veda anche Johnson G. A., *On the Origin(s) of Truth in Art: Merleau-Ponty, Klee, and Cézanne*, in «Research in Phenomenology», 2013, Vol. 43, No. 3, pp. 475-515.

³² Cfr. Cézanne P., *Lettere*, Abscondita, Milano 2011, ad esempio alle pp. 133, 136, 140.

³³ Libero, spiega Klee, «nel senso di una libertà che rivendica soltanto il diritto di essere mobile come la grande natura» (Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 93).

³⁴ Benjamin W., *Il concetto di critica d’arte nel romanticismo tedesco*, cit., p. 125.

³⁵ *Ivi*, p. 136.

³⁶ In merito alla distinzione di Benjamin tra “idea” romantica e “ideale” goethiano e alle differenze nella riflessione sull’arte che derivano, si veda Baldi M. e Desideri F., op. cit., pp. 52-54.

facendo, scoprire, che, forse, l'arte è proprio quell'*Urphänomenon* che può rendere visibile, in quanto ad essa identico, ciò che opera, invisibile, al fondo del loro apparire:

Questa “vera” natura visibile, che dovrebbe costituire il contenuto dell'opera d'arte, non soltanto non deve essere identificata automaticamente con la natura apparentemente visibile del mondo, bensì deve essere, preliminarmente, persino differenziata da essa in modo rigorosamente concettuale. Dopodiché si porrebbe certamente il problema di una più profonda identità essenziale della “vera” natura visibile nell'opera d'arte e di quella natura (forse invisibile, solamente intuibile, *archifenomenica*) presente nei fenomeni della natura visibile. E ciò si risolverebbe, in una maniera *possibile e paradossale*, in questo modo: solamente nell'arte, ma non nella natura del mondo, la natura vera, intuibile e archifenomenica diverrebbe figurativamente visibile, mentre essa sarebbe certo presente nella natura del mondo, ma nascosta (sbiadita attraverso il fenomeno).³⁷

In quella che ci sembra una perfetta consonanza con l'intuizione di Benjamin, risuona l'appello di Klee all'aspirante pittore:

Dal modello all'archetipo! Presuntuoso sarà quell'artista, che presto s'arresta su tale via. Artisti eletti coloro invece che oggi si spingono in prossimità di quel fondo segreto, ove la legge primordiale alimenta ogni processo vivente.³⁸

In un breve dialogo giovanile, intitolato *L'arcobaleno – Dialogo sulla fantasia* (1915), Benjamin aveva anticipato il tema del superamento del concetto di pittura come imitazione della natura visibile. È importante osservare come l'elemento creatore stesso vi sia denotato come “forma” - forma dunque non come prodotto, quanto piuttosto come autonoma manifestazione -; e che, ulteriormente, esso sia anche denotato come “lo spirituale”, come a spostare l'origine del movimento espressivo dall'individualità dell'artista a quella che Klee chiama la “preistoria del visibile”:

GEORG [...] L'arte crea. E lo fa oggettualmente, cioè in rapporto alle forme pure della natura. Pensa – come spesso facevi con me - alle forme. L'arte crea secondo un canone eterno, che fonda forme infinite di bellezza. Forme appunto, che riposano tutte nella forma, nel rapporto con la natura.

MARGARETHE Vuoi dire che l'arte imita la natura?

³⁷ Benjamin W., *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, cit., pp. 136-137, corsivi nostri.

³⁸ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 93.

GEORG Sai bene che non penso questo. È vero, l'artista non vuole altro che afferrare la natura nella sua essenza, vuole coglierla nella sua purezza, riconoscerla nella forma. Ma nel canone riposano le forme profonde e creatrici della concezione. Osserva la pittura. Non parte dalla fantasia, dal colore, ma dallo spirituale, dall'elemento creatore, dalla forma. La sua forma è cogliere lo spazio vivente, costruirlo secondo un principio: poiché la vita non possiamo accoglierla se non con l'atto generatore. Il principio è il suo canone³⁹.

Il dialogo sembrerebbe depotenziare il concetto benjaminiano di facoltà mimetica, rendendolo inadeguato a comprendere il movimento proprio dell'arte. È interessante tuttavia accogliere lo spunto di Borutti, la quale suggerisce la possibilità di riprendere una compagine semantica del termine *mimesis* che si distanzi dal concetto platonico dell'immagine come copia ontologicamente difettiva della realtà⁴⁰. A partire dal pensiero di Aristotele della *poiesis* come «tecnica e potere umano di svelamento dell'ente»⁴¹, la *mimesis* artistica può infatti essere colta come «imitazione del fare generatore della natura»⁴²: l'arte continua l'opera della natura e, così facendo, mette in evidenza la compresenza, a fianco del carattere poietico della produzione dell'opera, di un tratto estatico, in virtù del quale la capacità espressiva del fare artistico è situata, per così dire, «alle spalle» di tale agire e dell'individualità dell'artista. Non ci può a questo punto sorprendere il fatto che la traduzione scelta dai romantici tedeschi per il greco *mimesis* fosse proprio *Darstellung*⁴³. Questo tipo di rilettura della *mimesis* è d'altronde esplicitamente accostato all'opera e alla teoria di Klee da parte di Fontana, che scrive: «se l'artista è, per eccellenza, *poietés* egli lo è, allora, in virtù innanzitutto del suo essere *mimetés* [...]; il *poietés* è *mimetés* perché “riconsegna” al mondo visibile la sua inesauribilità e ne mima i possibili»⁴⁴. La sintesi kleeiana di questo pensiero è il celeberrimo *incipit* del saggio programmatico *La confessione creatrice*: «l'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile»⁴⁵.

³⁹ Benjamin W., *L'arcobaleno. Dialogo sulla fantasia* in *Aura e choc*, cit., pp. 88.

⁴⁰ Cfr. Borutti S., *Filosofia dei sensi*, cit., in particolare nell'*Introduzione* le pp. XVI-XVIII e XXXII-XLVIII. Per un *excursus* sui diversi significati della *mimesis* dagli inni di Delo ad Aristotele e sul rapporto dell'arte con la realtà/natura dalla Grecia antica fino alle teorie contemporanee di Gehlen e Holz, si veda Tatarkiewicz W., op. cit., pp. 269-307.

⁴¹ Borutti S., *Filosofia dei sensi*, cit., p. XXXVII.

⁴² *Ivi*, p. XXXVIII.

⁴³ Cfr. Ophälders M., *Costruire l'esperienza*, cit., pp. 64-67.

⁴⁴ Cfr. Fontana C., *Fenomenografie*, cit., pp. 100-101. Borutti e Fontana (quest'ultimo sulla scorta di Remo Bodei) mettono in relazione il ripensamento della *mimesis* con il significato culturale del *mimesthai* nella Grecia arcaica, legato alla musica e alla danza. Riprenderemo anche noi tale legame nel paragrafo 6 di questo capitolo.

⁴⁵ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 76.

Scorgere l'essenza mimetica della pittura significa dunque scoprire che in essa *póiesis* ed *ékstasis* sono aspetti inestricabili l'uno dall'altro. Gli sguardi di Benjamin e di Wittgenstein ci inducono tuttavia a fare della questione della forma e della sua genesi il problema centrale non solo della pittura e dell'arte in genere, ma anche dell'arte in quanto linguaggio e, quindi, del linguaggio in quanto linguaggio⁴⁶.

Benjamin lo afferma con decisione sin dagli scritti giovanili: «ogni comunicazione di contenuti spirituali [le forme] è linguaggio, dove la comunicazione mediante la parola è solo un caso particolare»⁴⁷. In questa prospettiva la legge misteriosa che presiede al formarsi delle forme diviene *la lingua muta della natura*: essa «si può paragonare a una parola d'ordine segreta che ogni posto trasmette all'altro nella sua propria lingua [...]. Ogni lingua superiore è traduzione dell'inferiore, finché si dispiega, nell'ultima chiarezza, la parola di Dio, che è l'unità di questo movimento linguistico»⁴⁸. La facoltà mimetica dà l'avvio alla capacità umana di leggere un senso, di percepire forme. Nel suo movimento più arcaico essa si trova a «leggere ciò che non mai stato scritto»⁴⁹ - nelle viscere, nelle stelle, nelle danze. Nel suo stadio supremo essa invece ha la forma della lingua, «il più perfetto archivio di somiglianze immateriali: un mezzo in cui emigrarono senza residui le più antiche forze di produzione e ricezione mimetica, fino a liquidare quelle della magia»⁵⁰. Lungo tutto il suo movimento, che non ha soluzioni di continuità, la capacità poetica dell'uomo vive della sua esposizione a un linguaggio, a un senso già dato, condizione imprescindibile del suo essere produttore di segni significanti⁵¹. Essa, in quanto *mímesis*, non si limita alla «imitazione e riproduzione del concreto, ma è la capacità di ridescrivere e deformare il dato attraverso la produzione di somiglianze che *non sono già nel mondo*, ma che arriviamo a vedere *a partire dal linguaggio*»⁵².

Lo sfondo, a partire dal quale l'immaginazione produttiva - grazie alla quale emettiamo forme linguistiche significative - compie il suo lavoro (o forse dovremmo dire: il suo gioco), è per Wittgenstein «tutto ciò che è possibile *prima* di ogni nuova scoperta e invenzione»⁵³: «l'orizzonte pratico-vitale che è *già là*, che c'è (*da ist*)»⁵⁴. Negli appunti

⁴⁶ Si veda in proposito Gabrielli P., op. cit.

⁴⁷ Benjamin W., *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* in *Angelus Novus*, cit., p. 53.

⁴⁸ *Ivi*, p. 70.

⁴⁹ Benjamin W., *Sulla facoltà mimetica*, cit., p. 74.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Cfr. Borutti S., *Filosofia dei sensi*, cit., pp. XLVI-XLVII.

⁵² *Ivi*, p. 23, corsivo nostro.

⁵³ Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche*, p. 70, # 126.

⁵⁴ Borutti S., *Filosofia dei sensi*, cit., p. 26.

dei suoi ultimi mesi di vita, raccolti da Anscombe e von Wright sotto il titolo *On Certainty*, il filosofo viennese, per indicare ciò a partire da cui *diciamo* di sapere, non usa il termine “fondamento”, che lascerebbe credere alla possibilità di una spiegazione metafisica delle nostre certezze e della nostra capacità espressiva, ma appunto quello di “sfondo”, *background*, *Hintergrund*⁵⁵:

[...] la mia immagine del mondo non ce l’ho perché ho convinto me stesso della sua correttezza, e neanche perché sono convinto della sua correttezza. È lo sfondo che mi è stato tramandato, sul quale distinguo tra vero e falso.⁵⁶

Tale sfondo costituisce «la struttura di donazione che apre il senso»⁵⁷: senza di esso non vi sarebbe alcuna dicibilità, ma, proprio per questo, esso è indicibile; senza di esso non vi sarebbe alcuna possibilità di figurazione, ma, proprio per questo, esso non è rappresentabile. Fin dal *Tractatus*, come abbiamo visto nel primo capitolo, per Wittgenstein il linguaggio è la forma della nostra comprensione del mondo: noi abbiamo un mondo solo nel linguaggio, esso è il nostro limite e la nostra dimora⁵⁸. Eppure quale sia la forma del linguaggio non ci è possibile dirlo. Il linguaggio descrive il mondo e raffigura mondi possibili, in esso noi diciamo come il mondo è e come potrebbe essere e, così facendo, lo rendiamo più grande. Eppure lo sfondo che ci apre un mondo significativo rimane inesprimibile:

6.44 Non *come* il mondo è, è il mistico, ma *che* esso è.

6.45 [...] Sentire il mondo quale tutto limitato è il mistico.

6.522 V’è davvero dell’ineffabile. Esso *mostra sé*, è il mistico.⁵⁹

L’inesprimibile (ciò che mi appare pieno di mistero e che non sono in grado di esprimere) costituisce forse lo sfondo sul quale ciò che ho potuto esprimere acquista significato.⁶⁰

⁵⁵ Cfr. *ivi*, pp. 26-27. Lo *Hintergrund* ricorre anche in diversi paragrafi delle *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*. Si veda in proposito Distaso L. V., op. cit., pp. 97-98.

⁵⁶ Wittgenstein L., *Della certezza*, Einaudi, Torino 1978, p. 19, # 94.

⁵⁷ Borutti S., *Filosofia dei sensi*, cit., p. 27.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 41.

⁵⁹ Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, cit., p. 81.

⁶⁰ Wittgenstein L., *Pensieri diversi*, cit., p. 43. In merito alla vicinanza tra il *Mystische* del *Tractatus* e lo *Hintergrund* del tardo Wittgenstein si veda Borutti S., *Leggere il Tractatus logico-philosophicus di Wittgenstein*, Ibis, Como-Pavia 2010, pp. 186-189.

La custodia dell'inesprimibile, che caratterizza - come abbiamo visto - anche il concetto goethiano del simbolo⁶¹, in Benjamin si declina nel pensiero ebraico del nome⁶². Anche per Benjamin «la lingua non è mai soltanto comunicazione del comunicabile, ma anche simbolo del non-comunicabile»⁶³. Soltanto in una lingua pura (*Reine Sprache*), «connotata come perfetta e trasparente lingua di nomi»⁶⁴, la forma si manifesta in piena luce e immediatezza. Nel saggio *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, la *Reine Sprache* è presentata come la condizione edenica, perduta dall'uomo nella confusione babelica delle lingue. Successivamente, ne *Il compito del traduttore*, la lingua pura diviene, in una prospettiva messianica, «lo stadio ultimo, definitivo e decisivo di ogni formazione linguistica»⁶⁵:

Rimane, in ogni lingua e nelle sue creazioni, oltre il comunicabile un non-comunicabile, qualcosa - secondo il rapporto in cui lo si coglie - di simboleggiante o di simboleggiato. Di solo simboleggiante nelle creazioni finite delle lingue; ma simboleggiato nel divenire delle lingue stesse. E ciò che cerca di esporsi, anzi di costituirsi nel divenire delle lingue, ciò è quel nucleo della pura lingua stessa. [...] In questa pura lingua, che più nulla intende e più nulla esprime, ma come *parola priva di espressione e creativa* è l'inteso in tutte le lingue, ogni comunicazione, ogni significato e ogni intenzione pervengono ad una sfera in cui sono destinati ad estinguersi.⁶⁶

Nella lingua peculiare dell'arte pittorica il rapporto che il linguaggio intrattiene con la forma ci appare in maniera più diretta a motivo della sua evidenza ottica (un motivo che ci sembra ovvio, ma che tuttavia non lo è a rigore logico: semplicemente ci sembra *naturale* che sia così). E tuttavia intuiamo con Klee operarvi sullo sfondo, anche qui, la legge inesprimibile, non raffigurabile, del linguaggio, che «ci apre un mondo significante»⁶⁷ permettendo all'artista di tracciarvi, a sua volta, i propri segni⁶⁸.

⁶¹ Si veda sopra, p. 32.

⁶² Si vedano in proposito Desideri F., op. cit., pp.16-17, Boffi G., op. cit. pp. 337-342 e Vitiello V., *L'immagine infranta. Linguaggio e mondo da Vico a Pollock*, Bompiani, Milano 2014, pp. 155-171.

⁶³ Benjamin W., *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, cit., p. 69.

⁶⁴ Boffi G., op. cit., p. 338.

⁶⁵ Benjamin W., *Il compito del traduttore*, cit., p. 45.

⁶⁶ *Ivi*, p. 50, corsivo nostro.

⁶⁷ Borutti S., *Filosofia dei sensi*, cit., p. 41.

⁶⁸ Pinotti ritrova in Klee la "lezione antimimetica" di Konrad Fiedler e l'eco del pensiero di Humboldt su linguaggio, arte e natura. La metafora botanica utilizzata da Fiedler per la genesi della parola ci riporta ancora a Goethe: «la nascita della parola non somiglia a un processo di cristallizzazione, nel quale un materiale assume una forma determinata per sussistere inseguito soltanto in quella forma. *La parola somiglia piuttosto alla fioritura, al frutto di una pianta*. Nella fioritura e nel frutto la pianta sviluppa da sé qualcosa che non è più essa stessa, subentra una metamorfosi, ma la pianta non sparisce per questo» (Fiedler

Tra i quadri dell'ultimo periodo della vita di Klee, ve n'è uno che sembra riprendere, al termine del suo percorso artistico, il tema del rapporto arte/natura dei suoi scritti programmatici degli anni Venti, quasi fosse una differente declinazione visiva della metafora dell'albero. Il lavoro si intitola *Progetto* (*Vorhaben*, 1938, fig. 5) e fa parte di un gruppo di sette opere di formato eccezionalmente grande rispetto agli standard di Klee. Il dipinto è realizzato mediante una delle tecniche preferite dal pittore, ovvero il colore a colla, applicato in questo caso su due fogli di carta di giornale incollati su un supporto di juta⁶⁹.



Fig. 5 – *Progetto* (*Vorhaben*, 1938)

Segni neri sono disseminati nel quadro, con un effetto pittografico evocativo di reminiscenze egizie⁷⁰. Una *silhouette* antropomorfa (la qualifichiamo così innanzitutto per via del suo occhio, colorato di blu, che immediatamente cattura il nostro sguardo), delineata mediante il medesimo tratto nero che dà forma agli altri segni, separa

K. cit in Pinotti A., *La foglia e il cristallo. Natura e geometria tra Fiedler e Klee* in Fontana C. - a cura di -, *Paul Klee. Preistoria del visibile*, cit., p. 81). Pinotti commenta: «non diversamente che per la parola, è sempre il momento genetico dell'*Ursprung*, a interessare il Fiedler teorico dell'arte, per il quale la conoscenza della realtà visiva non dipende dall'"esistenza materiale delle opere d'arte", natura morta, ma dall'"attività" vivente dalla quale scaturisce l'opera. Ripercorrendo il processo produttivo a ritroso, ritroviamo il senso genetico di una nascita (la nascita di un senso)» (*ibidem*). L'accostamento tra natura, arte e linguaggio risuona qui, tuttavia, meramente metaforico-analogico, mentre il concetto di somiglianza in Benjamin e Wittgenstein ci porta in vista di un legame più stretto fra i tre, sancito dalla legge della forma e da un differente concetto di *mimesis*.

⁶⁹ A proposito di quest'opera si veda: Noda Y., *Paul Klee's Chinese picture and Chinese II* in «Zwitscher-Maschine: Journal on Paul Klee», n° 2 2016 (paragrafo finale: *Conclusion*); Grohmann W., op. cit., pp. 326-327; Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., pp. 311-312.

⁷⁰ Sul tema della pittografia torneremo nel paragrafo 8 di questo capitolo. Le reminiscenze dell'Egitto sono da ascrivere al viaggio che Klee vi fece dal 24 dicembre 1928 al 7 gennaio 1929 (cfr. Grohmann W., op. cit., pp. 72-73); anche su questo torneremo.

asimmetricamente, con taglio verticale, le parti destra e sinistra del dipinto. Nella parte sinistra i segni neri, bordati di un rosa trasparente, assomigliano a esseri vegetali, animali, umani, ma anche a bandiere rettangolari e triangolari: pare il mondo dei fenomeni, naturali o artefatti, che si offrono alla percezione, emergendo fittamente e caoticamente dal loro sfondo scuro, verde oliva. La *silhouette* umana – l'artista, siamo quasi subito tentati di dire – separa nettamente ma nel contempo unisce questo mondo di forme con quell'altro che sta nella parte destra. Ma un bordo esterno, rafforzando e anticipando la presenza della cornice, raccoglie tutto insieme - e così vediamo che il mondo è uno. La *silhouette* si protende entro la parte di mondo dei fenomeni dati e, dalla sua testa, una sorta di antenna vegetale di forma palmeggiante viene a interrogare il mondo percettivo: c'è forse qui una corrispondenza con le radici che, nella metafora dell'albero, succhiano la linfa dal mistero della natura. E infatti, dietro l'antenna palmeggiante, lo sfondo si fa più scuro e dà sul grigio (notiamo a questo punto che la bipartizione del dipinto è in realtà, cromaticamente, una tripartizione). Sulla destra per chi guarda il quadro c'è, invece, una porzione di mondo più ampia e più chiara, il cui sfondo appare di un rosa poco compatto: in essa i segni neri, qui bordati di giallo (ma anch'esso così tenue da lasciar trasparire i caratteri tipografici del supporto sottostante), sono più radi, si direbbe più liberi e allo stesso tempo più ordinati. Parlano una lingua straniera eppure, in qualche modo, ancora familiare. Non c'è dubbio che abbiano un senso. La figura dell'artista sembra contenere quest'altra parte di mondo, il mondo dei fenomeni emessi, ma la presenza di alcune forme "tagliate" dal bordo della cornice, tanto a destra quanto a sinistra, suggerisce l'infinità bidirezionale del mondo intero. Nel gioco delle due parti di mondo, il ruolo dell'occhio penetrante, centro eccentrico del dipinto, è quello di vedere e di rendere visibile. Ma lo fa guardando dritto davanti a sé: interroga, riflessivo, colui che gli sta di fronte - prima il pittore che dipinge il quadro, poi lo spettatore.

Accanto a questi aspetti primari, il quadro riserva poi altre sorprese e alcuni dettagli suscitano questioni. Le bandiere, ad esempio, che stanno dalla parte del mondo del fenomeno dato, appaiono colorate in questo modo: sopra uno sfondo che replica il blu dell'occhio dell'artista è passato un velo di acquerello che rimanda alla colorazione rosa della parte destra del dipinto. Ecco allora che questi rapporti cromatici ci inducono a riconoscere nelle bandiere il segno, l'opera di coloro che prima dell'artista furono, come lui, produttori di forme significanti. Notiamo poi come, della linea nera della *silhouette* si dirami, all'altezza della spalla dell'artista, un breve tratto, a formare il contorno di un punto, colorato del medesimo giallo dei contorni dei segni di destra; ma il bordo nero è

contornato, a sua volta, da un secondo contorno rosa, collegato ai bordi dei segni di sinistra. Questo punto raccoglie dunque insieme l'essenza di tutti i tratti presenti nel dipinto e contende con la figura dell'occhio la posizione di preminenza percettiva nella composizione. Di fatto non sappiamo a quale delle due parti di mondo esso appartenga e, forse, indica per questo l'origine comune di tutte le forme, assoluta condensazione di passività e attività.

Lo sguardo del pittore è il varco attraverso il quale un infinito mondo di un forme o, se vogliamo, infiniti mondi possibili si rendono visibili, facendoci intuire che la natura, con i suoi fenomeni spontanei, per quanto essa stessa infinita, non è che *un esempio* della genesi delle forme:

In passato si rappresentavano cose visibili sulla terra, cose che volentieri si vedevano o si sarebbe desiderato vedere. Oggi la relatività delle cose visibili è resa manifesta, e con ciò si dà espressione al convincimento che, in confronto all'universo, il visibile costituisca solo un esempio isolato e che ci siano, a nostra insaputa, ben più numerose verità. Il significato delle cose si moltiplica e si amplia, spesso apparentemente contraddicendo all'esperienza razionale di ieri.⁷¹

Scendendo verso l'origine delle forme, «quelle stranezze divengono realtà – realtà dell'arte che rendono l'esistenza un po' più ampia di quanto comunemente non appaia: ché esse non riproducono soltanto, con maggiore o minore vivacità, ciò che si è visto, ma *rendono percepibili occulte visioni*»⁷².

Klee titola l'appunto che apre la collezione degli scritti didattici secondo l'ordinamento di Spiller “*storia naturale infinita*”⁷³. L'espressione va intesa tenendo conto della valenza dell'aggettivo “naturale” che abbiamo incontrato in Wittgenstein, quando parla di una “storia naturale dei concetti” o di una “storia naturale degli uomini”⁷⁴. Qui dunque non si tratta della catena spontanea dei fenomeni fisico-biologici, bensì di un “naturale” che è più ampio del reale, dove la natura, l'arte e la tecnica stessa sono viste nella continuità della percezione delle forme e dell'emergenza del significato.

⁷¹ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., pp. 78-79.

⁷² *Ivi*, p. 93, corsivo nostro.

⁷³ *Ivi*, p. 3. L'espressione *Unendliche Naturgeschichte* fu poi scelta da Spiller come titolo del secondo volume degli scritti.

⁷⁴ Si veda sopra, pp. 46-47.

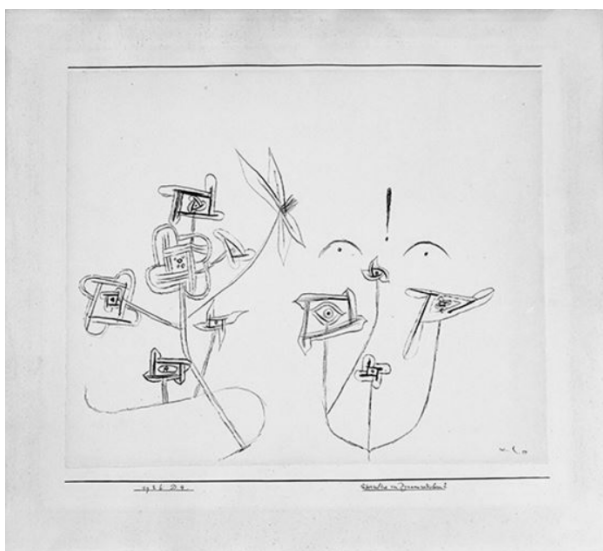


Fig. 6 *Ipercultura dei dinamo-radiolari 2*
(*Überkultur von Dynamoradiolaren 2*, 1926)

Fra le opere di Klee che ci inducono a una riflessione sulla tecnologia che vada di pari passo con quella sulla natura e sull'arte, citiamo ad esempio la serie dei disegni del 1926 dedicate alle figure che l'artista denomina con il neologismo *Dynamoradiolaren* e, in particolare, quelle intitolate *Überkultur von Dynamoradiolaren*⁷⁵ (fig. 6). Le figure potrebbero essere contemporaneamente ascritte al mondo vegetale (somigliano a fiori), al mondo animale (il nome

radiolaria scientificamente identifica un ordine di protozoi marini⁷⁶) o al mondo tecnologico (somigliano a mulini a vento e *Dynamo-* richiama l'idea della turbina). Klee utilizza in questi casi, come spesso accade, un atteggiamento ironico, nel senso greco della dissimulazione di ciò che si sa o si crede di sapere, mettendo in questione il confine tra genesi naturale, tecnica e artistica. In un'opera del 1924 il gioco coinvolge direttamente Goethe. Egli viene omaggiato dall'artista attraverso il titolo del disegno, nel quale vediamo crescere strane piante i cui frutti ci appaiono come orologi in via di formazione: sono le *Uhrpflanzen* - che aspirano a segnare il tempo della crescita⁷⁷.

A dispetto, o forse in forza, della loro levità, queste immagini ci rimandano a un interrogativo di enorme importanza, che Benjamin, negli appunti del *Passagenwerk*, qualifica come *il problema formale dell'arte moderna*:

quando e come accadrà che quegli universi di forme, che nella meccanica, nel cinema, nella tecnologia, nella nuova fisica, ecc. si sono sviluppati indipendentemente da noi fino a

⁷⁵ In italiano il titolo suonerebbe "ipercultura dei dinamo-radiolari". Su queste opere si veda Sallis J., *Klee's Philosophical Vision*, in Sallis J. (a cura di), *The Philosophical Vision of Paul Klee*, cit., pp. 20-21. Stando alla testimonianza di Petzet uno di questi schizzi fu tra le opere che attirarono l'attenzione di Martin Heidegger, quando ebbe l'occasione di visitare a Basilea, nei tardi anni Cinquanta, la collezione Beyeler. In merito agli appunti di Heidegger su Klee si veda Seubold G., *Gli appunti postumi di Heidegger su Klee* in Fontana C. (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, cit., pp. 103-108

⁷⁶ Klee doveva avere ben presenti i meravigliosi scheletri di radiolari illustrati da Ernst Haeckel nelle sue *Kunstformen der Natur* (cfr. Di Napoli G., op. cit., pp. 55-56).

⁷⁷ Cfr. Schmidt D. J., *Klee's gardens*, in «Research in Phenomenology», 2013, Vol. 43, No. 3, pp. 398. Il titolo gioca con l'omofonia tra *Urpflanze* (la pianta originaria di Goethe) e *Uhrpflanzen* (la "pianta-orologio").

sopraffarci, ci mostreranno ciò che in essi appartiene alla natura? Quando sarà raggiunto quello stadio della società in cui queste forme o quelle nate da esse si presenteranno a noi come *forme naturali*?⁷⁸

2. CATASTROFE E GENESI DEL SENSO

Il chiarimento del pensiero del rapporto tra arte e natura attraverso il paragone dell'albero ci mette in condizione di comprendere l'affermazione di Klee per cui, «quale azione umana (genesì), *l'opera è movimento produttivo e ricettivo assieme*»⁷⁹. Del tratto estetico-poietico-estatico dell'attività dell'artista abbiamo detto. Ora vediamo l'aspetto del movimento. Esso dà vita al quadro, ma ciò non significa che l'artista ne sia l'iniziatore: la genesi che egli mette in opera nel suo ruolo di mediatore non crea il movimento - questa è, piuttosto, prerogativa di "dio". Ricordiamo che, nello schema Io-Tu-Terra-Mondo, il mondo o cosmo (*Welt*) comprende sotto la legge della dinamica tanto l'"io" quando l'"oggetto" della sua percezione: «dal punto di vista cosmico, il movimento è dato, e come forza infinita esso non abbisogna di alcun particolare influsso energetico»⁸⁰. L'attività artistica muove a partire da una premessa, uno "stimolo", che è già in movimento alle sue spalle, come sua "preistoria", e che la pone *oltre* qualsiasi idea di inizio:

La possibilità di porsi intuitivamente al di là di un inizio ci è indicata nel concetto di infinito, la cui intenzione abbraccia tanto l'inizio che la fine (non si riferisce solo all'inizio). Esso immette così in un'orbita, dove il movimento è norma, e di conseguenza non ha senso il problema del suo inizio. Presi noi stessi in questo movimento che è norma, sentiamo nascerci una disposizione creatrice: si è mossi, e di conseguenza riesce più facile mettere in moto. Il pre-movimento dentro di noi, il movimento attivo, operante, che da noi si comunica all'opera, e l'ulteriore estensione della mobilità dell'opera ad altri, ai contemplatori dell'opera stessa – tali i momenti essenziali dell'intero processo creativo: pre-creazione, creazione vera e propria e post-creazione.⁸¹

Il movimento della *Gestaltung* anticipa e prosegue, dunque, il fenomeno della figurazione

⁷⁸ Benjamin W., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 442, corsivo nostro. Cfr. Solla G., op. cit., pp. 174-175.

⁷⁹ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 357, corsivo nostro.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ivi*, pp. 168-169.

artistica⁸². Ma come si presenta il dato che fornisce l'impulso all'atto artistico, secondo Klee? Ebbene, la preistoria dell'atto artistico si presenta come *caos*. Nel nominarlo, Klee opera una doppia distinzione⁸³: dapprima distingue tra un concetto inautentico di caos e il caos "vero", «non riducibile a concetto»⁸⁴; dopodiché distingue quelli che potremmo chiamare i "due tempi" del caos autentico.

La prima distinzione si muove a partire da un concetto di caos come antitesi del cosmo/ordine. Esso è una «condizione di disordine nelle cose, un arruffio, [...] uno stato primitivo, mitico del mondo»⁸⁵, che Klee tratteggia con termini che ricordano il precosmo del *Timeo* platonico: «le cose si muovevano per così dire liberamente, con andamento né



Fig. 7 "Caotico" [Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 12]

retto né curvo. Dobbiamo immaginarcele dotate di movimento originario, che vanno dove vanno, tanto per andare, senza meta, senza volontà, non soggette a nulla: come stato naturale del muoversi, originaria condizione di moto»⁸⁶. Questa condizione di caos non si dà per "provata", ma è «concepibile [...] ed è quindi utilizzabile [...] come antitesi concettuale a quanto può essere accaduto in seguito: il cambiamento, lo sviluppo, la comprensione, la determinazione esatta, la misurazione, la classificazione»⁸⁷. Poiché esso è concepibile, esso è anche figurabile, appunto come contrario del cosmo (si veda la fig. 7 e il confronto con la proposizione di Wittgenstein in fig. 8⁸⁸).

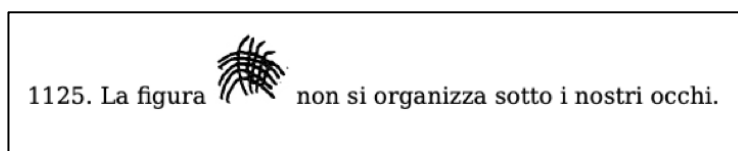


Fig. 8 - Wittgenstein L., *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, cit., # I.112]

Eppure, dice Klee, questo non è il vero caos, è soltanto un concetto: è ciò che possiamo figurarci immaginando un cosmo che non sia un cosmo, ovvero un mondo dove la *Gestaltung* non sia operante. Il caos autentico, invece,

⁸² «Le nostre opere se ne staranno ferme e tranquille al loro posto, e tuttavia esse sono tutto movimento. Divenire vuol dire movimento, e prima che l'opera sia, l'opera diviene, così come il mondo, prima di essere, divenne ("all'inizio Dio creò..."), e continuerà a divenire prima di essere nel futuro» (ivi, p. 355).

⁸³ Una doppia distinzione che Deleuze esprime efficacemente nel suo corso sulla pittura del marzo-giugno 1981 (Deleuze G., *Sulla pittura*, Einaudi, Torino 2024, in particolare le pp. 26-30).

⁸⁴ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 3.

⁸⁵ Ivi, p. 9.

⁸⁶ Ivi, p. 19. Cfr. con Platone, *Timeo*, Mondadori, Milano 2022, p. 109.

⁸⁷ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 19.

⁸⁸ Wittgenstein L., *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, cit., # I.1125.

non potrà mai essere messo sul piatto di una bilancia, ma per sempre resterà imponderabile e incommensurabile. Può essere nulla o alcunché di latente, morte o nascita, a seconda del prevalere di volontà o assenza di volontà, volere o non volere.

Il simbolo rappresentativo di questo “inconcepibile” è il punto, il quale in realtà non è affatto un punto, - il punto matematico. L’alcunché che è nulla o il nulla che è qualcosa, è una nozione, non riconducibile a concetto, della non-contraddizione. A renderla percepibile ai sensi (quasi che nell’ambito del caotico si tirasse una somma), si approda al concetto di grigio, al punto cruciale tra divenire e svanire: *il punto grigio*.⁸⁹

Il caos vero è dunque un punto “matematico”, in quanto non ha dimensioni ma, piuttosto, è *tra* le dimensioni («il punto è cosmico quale punto d’intersezione di piani»⁹⁰). Inoltre questo punto è grigio, ed è grigio sotto due aspetti: esso «è grigio perché non è bianco né nero, ovvero perché è sia bianco sia nero»⁹¹ e, d’altra parte, esso è grigio perché non è rosso né verde, ovvero perché è sia rosso sia verde⁹². Questo significa che esso custodisce in sé l’energia della linea, della tonalità e del colore. Intuiamo allora che il punto grigio non simboleggia il disordine, ma è la condensazione delle *possibilità* della forma («l’alcunché che è nulla o il nulla che è qualcosa», pura «non-contraddizione», cioè *assoluto*⁹³). Il punto grigio, vorremmo dire, è l’*Urphänomenon*: in quanto simbolo del caos autentico, esso è simbolo di tutti i simboli⁹⁴.

Veniamo ora alla seconda distinzione, quella tra i due “tempi” del caos autentico. Infatti il punto grigio ha un prima e un poi. Il passaggio dal prima al poi è il «momento cosmogonico»⁹⁵, nel quale il simbolo del punto grigio viene «stabilito», fissato, elevato a «valore di centro»: «il punto grigio, una volta stabilito, salta al di sopra di sé stesso nella

⁸⁹ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 3, corsivo nostro.

⁹⁰ *Ivi*, p. 19.

⁹¹ *Ivi*, p. 3.

⁹² Si veda *ivi*, p. 9.

⁹³ Cfr. Deleuze G., op. cit., p. 27.

⁹⁴ Anche nell’idea di caos come punto grigio possiamo ritrovare un’eco goethiana, fatte salve le differenze. Sacco sintetizza così il pensiero di Goethe sul caos: «nel cosmo il divenire è identico all’essere [...]. In esso è ammesso il caso ma sempre secondo la necessità della *physis*. Come il caso è compreso nella necessità naturale, così il *chaos* non è inteso nel significato di disordine, ma di apertura; il *chaos* – da *chásko*, *chaino*: “mi apro”, “mi dischiudo” – è apertura alla generazione del mondo nella molteplicità delle sue manifestazioni» (Sacco D., op. cit. p. 85). Di Giacomo mette in luce la possibile relazione tra caos e forma in Klee con quella tra dionisiaco e apollineo della *Nascita della tragedia* nietzschiana (si veda Di Giacomo G., *Introduzione a Klee*, cit., pp. 50-51). Su punto grigio e caos in Klee si veda anche Barbaric D. e van der Kolk J., *Rhythmic Movement*, in «Research in Phenomenology», 2013, Vol. 43, No. 3, pp. 405-418 e E. Franzini nel suo *Arte e mondi possibili*, cit., pp. 211-216.

⁹⁵ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p.4, come le citazioni seguenti.

sfera dell'ordine»⁹⁶; «a tale processo corrisponde l'idea di ogni principio (esempio: la procreazione), o meglio il concetto di uovo»⁹⁷. Qui comincia, come continuazione del movimento cosmico, l'ordinamento del mondo, o se si vuole, di *un* mondo. Ma che cosa è successo? Deleuze, per descrivere questo avvenimento, si affida al concetto di *catastrofe*, mettendo in risonanza l'opera e la riflessione di Klee con quella di Cézanne⁹⁸. Per il pittore di Aix il momento cosmogonico è quello in cui dal caos percettivo “cadono” i piani del dipinto⁹⁹. A volte, «i piani cadono l'uno sull'altro»¹⁰⁰ e «il caos resta caos»¹⁰¹. Ma nell'occasione propizia, essi cadono *in equilibrio* e allora quello è il principio della figurazione di un ordine nascente. Il termine “catastrofe” identifica qui proprio questa caduta, questa discontinuità che avviene nel fenomeno estetico in cui consiste il fare artistico e che continua nello spettacolo dell'opera realizzata. Nella catastrofe il dato percettivo precipita in una riconfigurazione di senso, che non solo è la genesi di un mondo ma «è anche una genesi dell'occhio»¹⁰²: la stessa costruzione del campo visivo è l'apertura di uno spazio-tempo che avviene nel fenomeno estetico¹⁰³. Per Klee questo è ciò che avviene quando il punto grigio viene fissato divenendo così «punto-matrice»¹⁰⁴, generatore di inediti movimenti ed equilibri di linea, tonalità e colore.

L'attività dell'occhio, componente imprescindibile di questo processo attivo-passivo, muove a partire da una condizione che potremmo definire un umore di fondo, a patto di intenderlo in termini non psicologici. Scrive Klee:

Il nostro occhio è fatto in modo tale che le cose le va saggiando poco per volta, col tempo. L'occhio si rivolge, *tediato dalle solite cose naturali o artificiali*, a nuove cose che lo attraggono in modo particolare. Quando tocca a un'opera figurativa di esercitare una simile, particolare attrazione, l'occhio punterà verso i luoghi in cui, con la massima forza d'attrazione, si manifesta la massima energia figurativa.¹⁰⁵

⁹⁶ Riportiamo qui la traduzione presente in Deleuze G., op. cit., p. 28, la quale restituisce in italiano la citazione che Deleuze ricava dall'edizione francese della *Teoria* di Klee. L'edizione italiana della *Teoria* traduce invece: «il punto grigio [...] *trapassa* nella sfera dell'ordine» (Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 4, corsivo nostro).

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ E di Francis Bacon.

⁹⁹ Cfr. Deleuze G., op. cit., pp. 19-20.

¹⁰⁰ Cézanne P., op. cit. p. 140.

¹⁰¹ Deleuze G., op. cit., p. 20.

¹⁰² *Ivi*, p. 19.

¹⁰³ Cfr. Caliandro S., op. cit., p. 3.

¹⁰⁴ Deleuze G., op. cit., p. 29.

¹⁰⁵ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 369, corsivo nostro.

Il tedio, l'*ennui*, lo *spleen*: il sentimento di una materia percettiva che si cristallizza nel già noto, fino al silenzio inerte delle forme - lo racconta magistralmente Baudelaire:

Nulla eguaglia la lentezza di quei giorni azzoppati, quando, sotto i pesanti fiocchi delle annate nevose, la noia, frutto della cupa indifferenza, prende le proporzioni dell'immortalità. – Già tu non sei più, o materia vivente, che un granito circondato da un vago spavento, assopito al fondo d'un Sahara brumoso; una vecchia sfinge ignorata dal mondo noncurante, dimenticata sulle mappe: il suo umore selvaggio non canta ormai che ai raggi del sole che tramonta.¹⁰⁶

Così per Benjamin, che pensa appunto a Baudelaire, «niente annoia l'uomo comune più del cosmo»¹⁰⁷, niente è più comune del «tentativo di scacciare la noia attraverso il nuovo»¹⁰⁸. Ma proprio per questo è la noia stessa a custodire la possibilità del risveglio catastrofico della percezione - nel sogno, nell'arte:

La noia è un caldo panno grigio, rivestito all'interno di una fodera di seta dai più smaglianti colori. In questo panno ci avvolgiamo quando sogniamo. Allora siamo di casa negli arabeschi della fodera.¹⁰⁹

La noia è l'uccello incantato che cova l'uovo dell'esperienza¹¹⁰.

Il punto di Klee è grigio come il tedio che ci prepara alla catastrofe. Esso è come un uovo in cui c'è tutto ciò che serve alla palingenesi del cosmo.

L'attenzione di Deleuze rispetto al punto grigio di Klee è volta, consapevolmente, alla «catastrofe molto più segreta che colpisce l'atto stesso del dipingere»¹¹¹ più che alle «catastrofi locali» che accompagnano la figurazione artistica e la percezione dello spettatore¹¹². A queste, tuttavia, Klee è massimamente interessato, dal momento che il suo obiettivo è appunto quello di chiarire a sé stesso e ai suoi studenti il «funzionamento» del fenomeno artistico. Il brano sopra citato, che parla del «nostro occhio», si riferisce infatti ai luoghi di massima energia *all'interno* dell'opera figurativa. Per la lettura della

¹⁰⁶ Baudelaire C., *I fiori del male*, Garzanti, Milano 1975, p. 131.

¹⁰⁷ Benjamin W., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 109.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 1013. Si veda in proposito Solla G., op. cit., pp. 134-137.

¹⁰⁹ Benjamin W., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 113.

¹¹⁰ Benjamin W., *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* in *Angelus Novus*, cit., p. 255.

¹¹¹ Deleuze G., op. cit., p. 13.

¹¹² Cfr. Caliandro S., op. cit., pp. 6-7.

teoria kleeiana risulta allora fecondo il riferimento al concetto di catastrofe che emerge da quello che, con Caliandro, abbiamo identificato come il variegato ambito degli studi della semiotica morfodinamica¹¹³.

Nella definizione di René Thom, la catastrofe è una discontinuità, un salto percettivo all'interno di un sistema che egli pensa sempre in termini di immagine, di schema – ciò che rende la sua teoria accostabile, anzi accostabile in modo eminente, al problema della figurazione artistica -: «intuitivamente, si ammette che l'evoluzione globale di un sistema si presenti come una successione di evoluzioni continue, separate da bruschi salti di natura qualitativamente differente»¹¹⁴. Nel fenomeno artistico, la discontinuità morfologica, ovvero qualsiasi cambiamento che avvenga «nella sagoma, nel cromatismo, nella consistenza, nella materia o in qualsiasi altro elemento plastico»¹¹⁵, determina, catastroficamente, la percezione del confine delle forme¹¹⁶. Ora: il problema è che tutto ciò che concorre alla continuità o discontinuità morfologica non è un insieme di elementi fra loro indipendenti; piuttosto, il modo in cui ciascuno di essi contribuisce alla percezione è il risultato dell'interazione con gli altri. Questo è ciò che Klee esprime chiaramente dicendo che l'«incentivo» per l'attenzione dell'occhio - lo stimolo percettivo dato dall'energia figurativa - «è sempre di natura relativa»¹¹⁷. L'energia del nero è ad esempio potenziata da una superficie bianca, così come quella del rosso da una superficie verde¹¹⁸. L'energia di una linea dipende dall'interazione con la superficie, con altre linee e con il colore. Pensiamo poi all'intreccio tra colore, materia e luce: «i colori dipendono sia dalla materia che dalla luce; la luminosità e l'oscurità sono il risultato dell'interazione del colore con il supporto materiale e il posizionamento spazio-temporale; la materia in sé dipende dal colore e dalla luce che mostrano o nascondono le proprietà del

¹¹³ Si veda sopra, paragrafo I.5.

¹¹⁴ Thom R., *Parabole e catastrofi*, PGreco, Milano 2022, p. 54. Thom prosegue: «per ogni tipo di evoluzione continua, in linea di principio, sussiste una modellizzazione di tipo differenziale classico: ma i salti fanno sì che si passi da un sistema differenziale a un altro. Il dato della teoria delle catastrofi appare allora come una sorta di “pacchetto” di sistemi differenziali che nella migliore delle ipotesi sono in numero finito. Il punto rappresentativo, dunque, “salta” da una evoluzione continua descritta da un sistema di equazioni differenziali a un'altra evoluzione continua descritta da un altro sistema e, in certe circostanze, non si può nemmeno escludere che un numero finito di sistemi non sia sufficiente a descrivere l'intera situazione».

¹¹⁵ Caliandro S., op. cit., p. 6, traduzione nostra.

¹¹⁶ In questo senso, per Thom, «ogni arte è nella sua essenza catastrofista» (Thom R., *Morfologia del semiotico*, cit., p. 113).

¹¹⁷ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 369.

¹¹⁸ Si veda *ibidem*.

materiale»¹¹⁹. È soltanto da questi rapporti che si generano nella percezione quelle antitesi formali – alto/basso, freddo/caldo, duro/molle, forte/debole, dinamico/statico, ecc... - «che hanno il potere di attrarre l'occhio»¹²⁰ e far emergere, interagendo con la disposizione e la forma di vita dell'osservatore, un significato.

Come anticipato nel primo capitolo¹²¹, la percezione della forma implica, secondo la teoria del Groupe μ , «un'atto di sogliatura (*"seuillage"*) all'interno del campo visivo»¹²²: le discontinuità qualitative o quantitative, i salti catastrofici, fanno emergere le antitesi formali di cui parla Klee (e che il Groupe μ chiama *dipoles*) quali «criteri di base che organizzano l'apprensione estetica»¹²³. Klee propone, a questo proposito, la distinzione

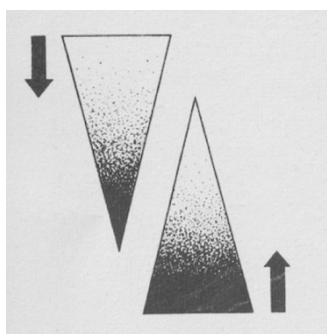


Fig. 9 - "Ordine naturale del cosmo" [Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 10]

tra *ordine naturale del cosmo* e *ordine artificiale* (si vedano le fig. 9 e 10)¹²⁴. Nella percezione della natura noi cogliamo una *compensazione spontanea*: nell'esempio della polarità bianco/nero, quello che percepiamo, innanzitutto a partire dal ritmo del giorno e della notte, è che «l'illuminazione (massima intensità luminosa) e l'oscuramento sono sottoposti a perpetuo avvicendamento e compenetrazione»¹²⁵. Quello che invece Klee propone come ordine artificiale è un'«organizzazione del movimento chiaroscurale [costruita] con passaggi *misurabili*

da polo a polo». Ma il significato di questo antinaturalismo non deve essere frainteso: non si tratta della contrapposizione tra il cosmo naturale e un cosmo "razionale", fondato matematicamente. Klee infatti ci dice che l'ordine artificiale è «indubbiamente impoverito, *ma reso chiaramente percettibile*». L'arte, almeno per come la

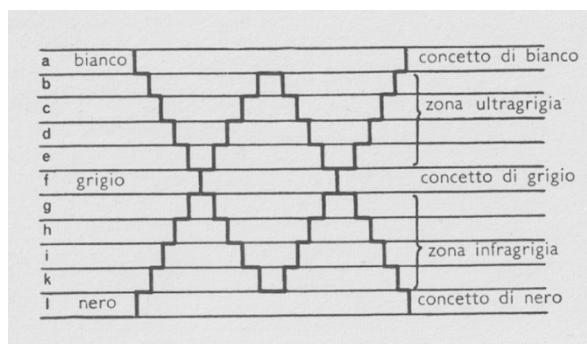


Fig. 10 - "Ordine artificiale" [Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 10]

¹¹⁹ Caliandro S., op. cit., p. 6, traduzione nostra.

¹²⁰ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 369.

¹²¹ Si veda sopra, p. 49.

¹²² Caliandro S., op. cit., p. 2, traduzione nostra.

¹²³ *Ibidem*, traduzione nostra.

¹²⁴ Cfr. anche Klee P., *Storia naturale infinita*, cit., p. 352. Si veda in proposito Dittmann L., *Il concetto di "crescita" nel pensiero e nell'opera di Paul Klee* in Fontana C. (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, cit., pp. 148-149.

¹²⁵ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 10, come le citazioni successive (corsivi nostri).

intende Klee, lavora sul *potenziamento* della percezione: in questo, se vogliamo, vuole essere ancora più “natura” della natura stessa. Per farlo essa opera una semplificazione dei rapporti energetici che ha «il compito pratico» di *rendere evidenti* i gradi intermedi di



Fig. 11 - Nella corrente sei soglie
(*In der Strömung sechs Schwellen*, 1929)

ogni polarità, come ad esempio quelli della scala chiaroscurale. La sogliatura diviene, per così dire, più invasiva, fino ad arrivare talvolta a una geometrizzazione spinta (si veda, come caso paradigmatico - a partire dal titolo -, *Nella corrente sei soglie* – *In der Strömung sechs Schwellen*, 1929, fig. 11)¹²⁶: nel cosmo artificiale percepiamo una discontinuità potenziale anche nella continuità e le antitesi formali ci colpiscono in maniera più netta: è così che all’occhio è dato di vedere «nuove cose che lo attraggono in modo particolare»¹²⁷.

Il problema dell’emergenza del significato nell’opera di Klee può essere ben rappresentato dall’analisi di Thürlemann dell’acquerello *Mito dei fiori* (*Blumen-Mythos*, 1918, fig. 12)¹²⁸. L’analisi parte dalla constatazione che in quest’opera, come molto spesso accade di fronte alle produzioni di Klee, la nostra percezione coglie, nel quadro, figure riconoscibili, seppure attraverso vari gradi di de-formazione (diciamo: corrispondenze con “oggetti” del mondo naturale) le quali interagiscono con forme in cui, al contrario, non riconosciamo alcunché di noto: queste ultime ci interrogano, misteriose. Prese nel loro insieme le forme ci fanno entrare in uno spazio ordinato che ci è allo stesso tempo familiare ed estraneo. Thürlemann propone dunque di “leggere” l’opera secondo due livelli: il livello plastico (che corrisponde al livello prettamente “pittorico”, cioè al modo in cui gli elementi plastici sono distribuiti sulla superficie dell’opera, e che coinvolge *tutto* ciò che vediamo nel quadro) e il livello figurativo («quel modo di lettura

¹²⁶ Sull’opera si veda Di Giacomo G., *Introduzione a Klee*, cit., p. 104 e Franciscono M., op. cit., pp. 247-248.

¹²⁷ Si veda sopra, nota 105, p. 96.

¹²⁸ L’acquerello è «dipinto su della garza applicata su carta da giornale e preparata a gesso» (Thürlemann F., *Paul Klee: analisi semiotica di Blumen-Mythos – 1918*, cit., p. 128). Le figure 13, 14 e 15 sono tratte rispettivamente dalle pagine 113, 116 e 117 del saggio di Thürlemann. Sull’opera si veda anche Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., pp. 116-118.



Fig. 12 - Mito dei fiori (Blumen-Mythos, 1918)

triangolare che le sono “addossati”»¹³¹. Gli elementi plastici sono raccolti da Thürlemann in due classi: quella degli elementi di superficie (fig. 13), in cui la distinzione fondamentale è quella tra elementi spigolosi e arrotondati, e quella degli elementi lineari (fig. 14). L’incrocio degli assi del rettangolo che costituisce il formato dell’opera cade nella superficie rossa appena sotto a sinistra rispetto all’ovale arancione che percettivamente risulta il centro del dipinto:

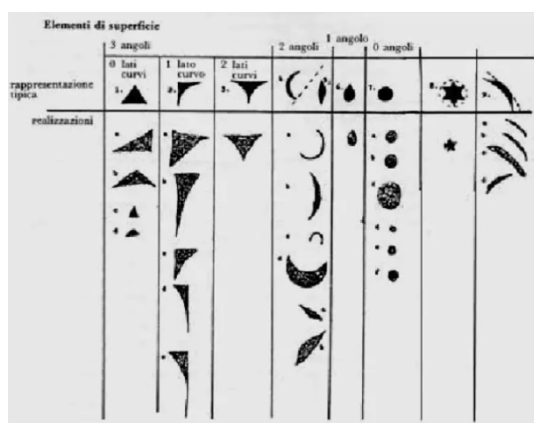


Fig. 13 - “Elementi di superficie”, cfr. nota 128, p. 100

per cui intendiamo il dipinto come riflesso o ricordo di qualche cosa d’altro, come sostituto degli oggetti del mondo»¹²⁹, che coinvolge di fatto solo gli elementi figurativi più o meno vagamente riconoscibili).

A livello plastico, Thürlemann, nota come la parte costituente, cioè cromatica, veda la prevalenza quantitativa della superficie rossa - ciò che, unitamente alla sua posizione tangente ai bordi, ce la fa apparire come uno «sfondo sul quale appaiono tutti gli altri elementi»¹³⁰, pur in assenza di un’effettiva costruzione prospettica. Il quadro presenta poi una cornice argentea dipinta che, «a parte la sua funzione segmentazionale in quanto limite, svolge anche il ruolo di un quasi-oggetto, poiché [...] funziona come “supporto” per gli oggetti di forma

¹²⁹ Thürlemann F., *Paul Klee: analisi semiotica di Blumen-Mythos – 1918*, cit., p. 107.

¹³⁰ *Ivi*, p. 110.

¹³¹ *Ibidem*.

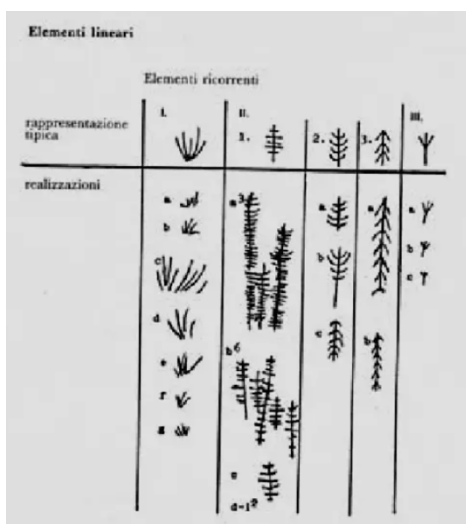


Fig. 14 - "Elementi lineari", cfr. nota 128

questo lieve scostamento tra centro geometrico e centro percettivo è un fattore di disequilibrio, e quindi di dinamizzazione.

Venendo al livello figurativo (fig. 15), Thürlemann osserva che il riconoscimento degli oggetti nella configurazione degli elementi plastici può avvenire in due modi: si può riconoscere un oggetto, come nel caso dell'uccello, per poi notare la possibilità di distinguere, negli elementi plastici che lo compongono, le sue parti (occhi, becco, ali, zampe, ecc...), oppure percepirlo innanzitutto

come composizione di elementi contigui, com'è il caso del grande fiore al centro. Quando poi viene fatto di riconoscere un oggetto come "abete" ne segue che la superficie, cui la sua base è tangente, venga a sua volta riconosciuta come "terreno": «tutti gli oggetti di un quadro si organizzano insieme per formare una rete coerente di significazione figurativa»¹³². Dal punto di vista topologico la posizione centrale è occupata dai due elementi figurativi non ricorrenti, cioè il fiore e l'uccello. Gli oggetti "celesti" li circondano, mentre gli altri oggetti ("terrestri") si collocano ben distanti, alla periferia della superficie. Un elemento figurativo particolare, cioè l'uccello, ha un'evidente funzione topologica dinamizzante, in virtù della sua configurazione plastica in forma di "freccia" – un elemento ricorrente per Klee¹³³ –, qui nella direzione di una caduta (quasi) "a piombo".

Inventario degli oggetti

rete classematica	oggetti	elementi corrispondenti
inanimato	terrestre	colline 1.a-d
	terrestre/celeste	aggetti rocciosi 2.a-e
	celeste	arcobaleno (?) 9.a-d
		falci di luna 4.a,b
		astri 7.b-f; 8
		collina in alto (?) 3
		ciuffi d'erba I.a-g
		abeti II
		fiore III.a; 4.c,d; 5.a, b; 6; 7.a; A; C; D
		uccello III.b,c; B; E
animato	vegetale	
	animale	

Fig. 15 - "Elementi figurativi", cfr. nota 128 p. 100

A questo punto l'analisi di Thürlemann introduce il concetto di *codice-connettore*, definito «come una regola che instaura un rapporto tra opposizioni plastiche da un lato e

¹³² Ivi, p. 115. Thürlemann segue la teoria secondo la quale il modo in cui questo tipo di associazione avviene ha una matrice di tipo culturale.

¹³³ Dice, al termine di una lezione: «delle frecce parleremo la prossima volta: ne ho una bella collezione, alla quale daremo un'occhiata» (Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 400).

opposizioni semiche [figurative] dall'altro»¹³⁴. Tra i diversi codici emergenti dall'opera, due risultano particolarmente rilevanti. Il primo codice è costituito dal doppio rapporto “curvo : celeste” e “diritto : terrestre”; il secondo codice è invece costituito dal doppio rapporto “elementi lineari : animato” e “elementi di superficie : inanimato”. In base a questi codici, tutti gli oggetti percepiti nel quadro, ad esclusione dei due elementi figurativi centrali - l'uccello e il fiore -, rientrano pienamente in uno dei due poli che costituiscono ciascuna dalle due antitesi formali (ad esempio: gli abeti sono diritti in quanto “terrestri” e lineari in quanto “animati”, ecc...). Alla figura dell'uccello risulta applicabile solo il secondo codice, in quanto esso è costituito da soli elementi lineari. Il fiore, invece, nella sua struttura composita, risulta ambivalente rispetto a entrambi i codici: esso appare insieme “terrestre” e “celeste”, “inanimato” e “animato”.

Considerati gli elementi plastici e quelli figurativi, rimane ancora un ulteriore elemento a completare l'opera, e cioè il titolo, che è composto di due parole: la prima, *Blumen*, ha un immediato rapporto con il riconoscimento della figura centrale del fiore; la seconda, *Mythos*, è ciò che fa entrare nella composizione, e quindi nella dinamica percettiva che coinvolge lo spettatore, qualcosa che dal punto di vista meramente figurativo è invece assente o, forse è meglio dire, nascosto: la parola, il racconto – l'aspetto umano.

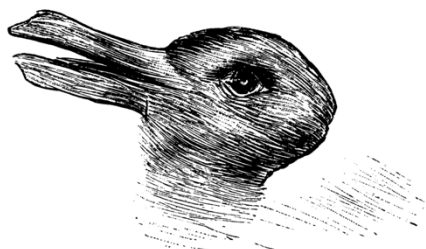
Ora poniamoci nuovamente di fronte a quest'opera di Klee e formuliamo concretamente il problema: dove finisce la percezione e dove comincia l'interpretazione se diciamo che noi vediamo l'uccello-freccia come l'energia dinamica irrefrenabile, il principio maschile spirituale e vivificante? Dove finisce la percezione e dove comincia l'interpretazione se diciamo che noi vediamo il fiore come l'apparato sessuale femminile, materia che diviene vita, uovo che diventa cosmo? Perché, infatti, ora vediamo anche questo, se non l'avevamo scorto subito, e cioè che quella grande superficie rossa non è sfondo ma anch'essa figura: forma di donna feconda, che custodisce la genesi del tutto.

Nel porci l'interrogativo sul confine (o distanza) tra “percezione” e “interpretazione” dell'immagine offerta dal quadro, non possiamo dare per scontata una decisione circa il significato di questi due concetti. L'esperienza della contemplazione di un'opera d'arte come *Blumen-Mythos* diviene anzi il luogo dove tale significato viene posto radicalmente in questione.

¹³⁴ Thürlemann F., *Paul Klee: analisi semiotica di Blumen-Mythos – 1918*, p. 123.

“Percezione” e “interpretazione” sono messi problematicamente a confronto da Wittgenstein nell’ambito delle ricerche che egli svolge nell’ultimo periodo della sua vita, tra il 1946 e il 1949¹³⁵. Il filosofo, in appunti che sono poi confluiti nella seconda parte

**Welche Thiere gleichen ein-
ander am meisten?**



Kaninchen und Ente.

Fig. 16 - L'illusione “lepre - anatra” [dal
Fliegende Blätter del 23 ottobre 1892]

delle *Ricerche filosofiche* e nelle *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, tenta il chiarimento dei due termini, a partire, come di consueto, da una serie di esempi (il più citato è certamente la figura ambigua della testa lepre-anatra che Wittgenstein riprende da Jastrow – fig. 16¹³⁶). Nel ripercorrere le sue osservazioni in proposito, noi ci possiamo avvalere di un ulteriore esempio, che ricaviamo dal catalogo di Klee. L’opera, risalente all’ultimo anno

di vita del pittore, si intitola *Tre 4 veleggiano* (*Drei Vierer segeln*, 1940, fig. 17). Diciamo subito che l’ambiguità di queste figure ha un livello di “leggibilità” molto maggiore degli esempi portati da Wittgenstein (qui l’opera vuole offrire un doppio livello di lettura che sia “di facile accesso”, e in questo consiste il suo tratto umoristico) - ma il “meccanismo” è il medesimo. Nel quadro troviamo tre figure che possiamo vedere come dei “4”, ma appena consideriamo il loro rapporto con gli altri segni e con i colori presenti nell’immagine, noi vediamo le medesime figure come vele triangolari: «potremmo anche vedere questa illustrazione ora come l’una ora come l’altra cosa. Dunque l’interpretiamo; e la vediamo come l’interpretiamo»¹³⁷.

Ma è proprio così?

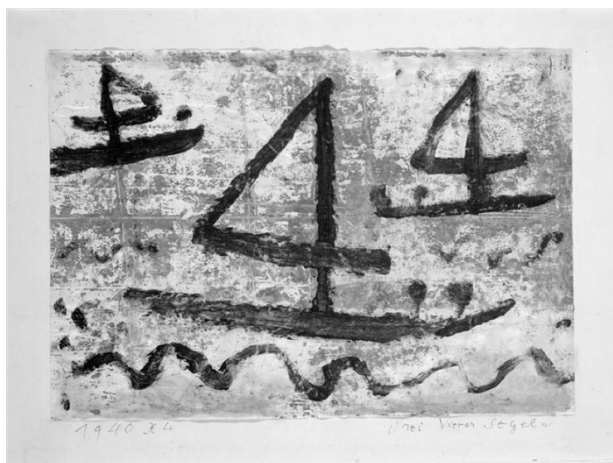


Fig. 17 - *Tre 4 veleggiano* (*Drei Vierer segeln*, 1940)

¹³⁵ Sul tema si vedano tra gli altri: Monk R., op. cit., pp. 497-504; Borutti S., *Filosofia dei sensi*, cit. pp. 37-57; Borutti S., *La forma dell’immagine*, cit. pp. 83-92; Borutti S., *Fare filosofia con Wittgenstein*, cit., pp. 88-104 e 117-128; Distaso L. V., op. cit., pp. 111-124; Gabrielli P., op. cit.; Di Giacomo G., *Dalla logica all’estetica*, cit., pp. 127-129. Si vedano inoltre tre saggi raccolti nel volume collettivo Caldarola E., Quattrocchi D. e Tomasi G. (a cura di), *Wittgenstein, l’estetica e le arti*, cit., 2013: Alloa E., *Vedere-come, vedere-in, vedere-tramite: guardare attraverso le immagini* (pp. 333-343); Caldarola E., *Wittgenstein su immagini e linguaggio: elementi per la comprensione delle rappresentazioni pittoriche* (pp. 315-332); Voltolini A., *La penetrabilità cognitiva della percezione: il caso dell’esperienza pittorica* (pp. 345-359).

¹³⁶ Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche*, cit., p. 256, # XI.

¹³⁷ *Ibidem*.

La mia domanda vuol essere: in che cosa consiste il vedere la figura ora così, ora altrimenti?
– Vedo effettivamente una cosa diversa ogni volta, o interpreto soltanto in maniera diversa quello che vedo? – Sono propenso a dire la prima cosa. Ma perché? Il fatto è che interpretare è un’azione. [...] Vedere non è un’azione, ma uno stato. [...] Ma, in effetti, come si è arrivati al concetto del “vedere questo come la tal cosa”? In quali occasioni si forma questo concetto, se ne sente il bisogno? (Molto spesso, quando parliamo di un’opera d’arte)¹³⁸.

Wittgenstein ci mostra che «quando interpretiamo, noi avanziamo una congettura, esprimiamo un’ipotesi che può successivamente risultare falsa»¹³⁹. Ma non è questo ciò che avviene quando diciamo che vediamo, nel quadro, questa figura come un 4, oppure come una vela. Qui non c’è nulla di falsificabile. Ma se non c’è interpretazione, si tratta allora del semplice “vedere”? Il lungo paragrafo XI delle *Ricerche filosofiche* ci mostra «due impieghi della parola “vedere”»¹⁴⁰:

Il primo: “Che cosa vedi là?” – “Vedo questa *cosa*” (segue una descrizione, un disegno, una copia). Il secondo: “vedo una somiglianza tra questi due volti” – colui al quale dico queste cose può vedere i due volti tanti distintamente quanto li vedo io¹⁴¹.

Ebbene, il vedere che avviene nella percezione di *forme significanti* è quello del secondo tipo. Quando “vediamo qualcosa come qualcosa”, è come se percepiamo una somiglianza: notiamo un aspetto. È come una nuova percezione e, tuttavia, è ancora la precedente¹⁴². Possiamo ancora chiamarla una percezione? «Il “vedere come...” non fa parte della percezione. E perciò è come un vedere e non è come un vedere»¹⁴³. La forma significante, mostrandosi, ci sorprende: «il balenare improvviso dell’aspetto ci appare metà come un’esperienza vissuta del vedere, metà come un pensiero»¹⁴⁴ o, forse, «un’eco del pensiero»¹⁴⁵. Borutti vi legge una *comprensione immaginativa ed estetica di significati*: «“vedere l’aspetto” è un cambiamento percettivo da intendere come una “catastrofe”, cioè una trasformazione di forma che porta alla luce un significato nuovo»¹⁴⁶.

¹³⁸ Wittgenstein L., *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, cit., # I.1.

¹³⁹ *Ivi*, # I.8.

¹⁴⁰ Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche*, cit., p. 255, # XI.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ivi*, pp. 258-259, # XI.

¹⁴³ *Ivi*, p. 260, # XI.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 278, # XI.

¹⁴⁶ Borutti S., *Fare filosofia con Wittgenstein*, cit., p. 91.

Molte delle lezioni di Wittgenstein dedicate all'esperienza del "vedere come" si aprono con la lettura e il commento di brani de *La psicologia della Gestalt*, pubblicata da

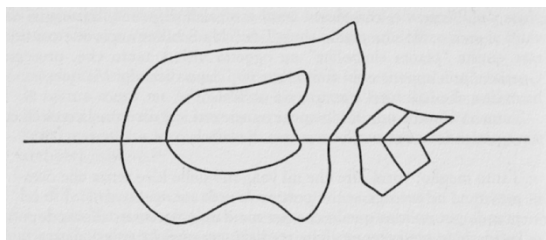


Fig. 18 - Realtà visiva 1, cfr. nota 147

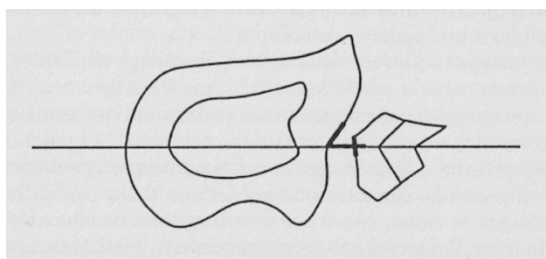


Fig. 19 - Realtà visiva 2, cfr. nota 147

Wolfgang Köhler nel 1929¹⁴⁷. La critica di Wittgenstein è rivolta in particolare al concetto di "realtà visiva". Köhler porta l'esempio della fig. 18, nella quale non è possibile vedere la presenza del numero 4 fino a quando qualcuno non intervenga a farla notare (fig. 19): quando ciò accade, una prima "realtà visiva" si trasforma così, dice Köhler, in una seconda "realtà visiva". Wittgenstein si chiede come egli arrivi a porre qualcosa come delle "realtà visive": «contrapposte a cosa? All'interpretazione,

presumibilmente. Come arriva a questo? Non vuole chiedere alla gente»¹⁴⁸. Per Wittgenstein, invece, l'unità della percezione sembra in qualche modo permanere anche attraverso il cambiamento d'aspetto. Per lui non avrebbe dunque senso parlare di percezione di "realtà visive" neppure nel caso di un'immagine come quella proposta da Klee in *Madre con bambino* (*Mutter mit Kind*, 1938, fig. 20), dove vediamo «l'imbricazione completa dei due personaggi, innestati l'uno dentro l'altro come i tasselli di un puzzle»¹⁴⁹. Come il 4 si inserisce nella linea che disegna la figura complessiva nell'esempio köhleriano, così alcuni contorni delle figure materna e filiale si sovrappongono indistinguibili in questa opera di Klee. *Mutter mit Kind* è un esempio di figura-rebus a cui è possibile riferire



Fig. 20 - Madre con bambino (*Mutter mit Kind*, 1938)

¹⁴⁷ Si veda Monk R., op. cit., pp. 502-503, da cui sono tratte anche le figure 18 e 19.

¹⁴⁸ Wittgenstein L. cit. *ibidem*.

¹⁴⁹ Groupe µ, op. cit., p. 199.

quanto osserva Wittgenstein: quando emerge nella percezione la forma umana, «la mia impressione visiva è mutata, e ora riconosco che non soltanto essa aveva colore e forma, ma anche una “organizzazione” perfettamente definita»¹⁵⁰. Ancora Borutti: «ciò che si annuncia-enuncia è la *forma come organizzazione o composizione*, che Wittgenstein designa con la metafora ricorrente del *volto*: non un insieme di dettagli, ma una *fisionomia*, una configurazione che dà senso ai particolari, ma che è irriducibile analiticamente a essi»¹⁵¹.

«Il “vedere come”, la percezione della fisionomia nel “balenare dell’aspetto”» esibisce la forma in una presentazione perspicua¹⁵² - espressione «di un sentire fondamentale dell’identità/differenza, la cui natura *ricettiva* e a un tempo *produttiva* di somiglianze è evidenziata anche da Wittgenstein»¹⁵³. I fenomeni artistici sono per il filosofo viennese un esempio della comprensione che avviene, più in generale, in ogni fenomeno linguistico: la comprensione è sempre percezione, in un lampo fisiognomico, di una forma significativa («è, contrariamente all’opinione di Köhler, sempre un significato quello che io vedo»¹⁵⁴; «il significato: una fisionomia»¹⁵⁵).

Ogni parola – si sarebbe tentati di dire – può effettivamente avere in contesti diversi un carattere diverso, ma ha pur sempre un carattere – un volto. Ci guarda, comunque. – Ci si potrebbe davvero immaginare che ogni parola sia un piccolo volto, il segno scritto potrebbe essere un volto. E si potrebbe anche pensare che l’intera frase sia una specie di ritratto di gruppo, dove, attraverso l’incrociarsi degli sguardi, si produca tra i volti una relazione tale che dall’insieme emerga un gruppo dotato di significato¹⁵⁶.

Benjamin declina il legame tra mimetico e semiotico in modo complementare e convergente rispetto a Wittgenstein:

Tutto ciò che è mimetico nel linguaggio può [...] rivelarsi solo in una sorta di sostegno. Questo sostegno è l’elemento semiotico. Così il nesso significativo delle parole e delle proposizioni è il portatore in cui solo, in un baleno, si accende la somiglianza. Poiché la sua

¹⁵⁰ Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche*, cit., p. 259, # XI. Nell’esempio del filosofo si tratta di una figura umana emergente da un’immagine che in prima battuta appare contenere soltanto rami.

¹⁵¹ Borutti S., *Fare filosofia con Wittgenstein*, cit., p. 91.

¹⁵² Si veda sopra, pp. 37-38.

¹⁵³ Gabrielli P., op. cit., pp. 38-39.

¹⁵⁴ Wittgenstein L., *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, cit., # I.869.

¹⁵⁵ Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche*, cit., p. 198, # 568.

¹⁵⁶ Wittgenstein L., *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, cit., # I.322.

produzione da parte dell'uomo – come la percezione che egli ne ha – è affidata, in molti casi, e soprattutto nei più importanti, a un baleno. Essa guizza via¹⁵⁷.

Il problema dell'organizzazione, della configurazione del senso a partire dalla ricezione/produzione delle somiglianze, viene portato da Benjamin sul piano della fisionomia della storia stessa¹⁵⁸, a proposito della quale egli torna più volte ad utilizzare, lungo il corso della sua opera, l'immagine della *costellazione*. L'abbiamo già incontrata trattando della premessa al saggio sul *Trauerspiel*, a proposito del rapporto tra idee, concetti e fenomeni¹⁵⁹. Viene ripresa nel lavoro sui *Passages*, in cui risulta centrale il concetto dell'immagine dialettica quale «immagine balenante»¹⁶⁰: essa crea la propria figura dai «punti in cui irrompe il risveglio [...] come una costellazione dai punti luminosi»¹⁶¹. Ritorna quando Benjamin parla del cinema e dei suoi precursori, «un mondo di rigorosa discontinuità [nel quale] l'intermittenza fa sì che ogni sguardo nello spazio incontri una nuova costellazione»¹⁶². Infine, nelle *Tesi di filosofia della storia*, la costellazione - in cui l'epoca attuale entra con «una ben determinata epoca anteriore»¹⁶³ - è ciò che si apre allo sguardo dello storico materialista, capace di liberarsi dall'«immagine “eterna” del passato»¹⁶⁴ cogliendone «la vera immagine [...] che balena una volta per tutte nell'attimo della sua conoscibilità»¹⁶⁵, «un ricordo [che] balena nell'istante di un pericolo»¹⁶⁶.

Per cogliere il rapporto tra immagine e senso, tra segno e significato, nella comprensione di un'opera come quella kleeiana, ci possono ancora aiutare le riflessioni di Wittgenstein e di Benjamin sul simbolo. Questo implica, da un lato, formulare l'ipotesi che le forme prodotte in un quadro di Klee possano essere intese come simboli e, dall'altro, lasciare

¹⁵⁷ Benjamin W., *Sulla facoltà mimetica*, cit., p. 73. Sul parallelismo tra la facoltà “mimetica” in Benjamin e la facoltà “fisiognomica” di Wittgenstein, oltre al già citato saggio di Gabrielli e al contributo di Borutti ne *La forma dell'immagine* (cit., pp. 72-92), si veda la sintesi di B. Ogden in *Benjamin, Wittgenstein, and philosophical anthropology: a reevaluation of the mimetic faculty*, in «Grey Room» n°39. 2010, pp. 57-73.

¹⁵⁸ Cfr. Gabrielli P., op. cit., pp. 41-42.

¹⁵⁹ Si veda sopra, p. 25.

¹⁶⁰ Benjamin W., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 531.

¹⁶¹ Da una lettera di Benjamin ad Adorno, cit. in Baldi M. e Desideri F., op. cit., p. 154. Cfr. Costa M. T., *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, Quodlibet, Macerata 2008, pp. 52-53.

¹⁶² Benjamin W., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 919. Cfr. Solla G. op. cit., p. 160.

¹⁶³ Benjamin W., *Sul concetto di storia*, in *Opere complete*, vol. VII – Scritti 1938-1940, Einaudi, Torino 2006, pp. 493 (tesi XVIII.A).

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 491 (tesi XVI).

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 485 (tesi V).

¹⁶⁶ *Ibidem* (tesi VI).

che siano poi i due filosofi a suggerirci che cosa un simbolo sia. Scrive Benjamin in un appunto di incerta datazione¹⁶⁷:

Se, in una determinata regione, con una semplice indicazione viene presentata soltanto un'esistenza, allora quell'indicazione non è un simbolo, ma un segno. Se in quella regione un senso si realizza, appagato, con una semplice indicazione, allora questa è un simbolo.¹⁶⁸

Se un segno vale solo come indicazione di un'esistenza, esso è, in sé, insignificante (come «lo scarabocchio scritto o il rumore»¹⁶⁹, dice Wittgenstein) e sostituibile. Esso invece diviene simbolo solo se in esso un senso è interamente appagato. La simbolicità del simbolo consiste cioè nel fatto che esso deposita «integralmente il senso nell'autonoma costituzione del segno»¹⁷⁰. A ciò corrisponde l'osservazione di Wittgenstein:

Tutto ciò che è necessario affinché il segno divenga un simbolo è parte del simbolo, tutte le condizioni necessarie per attribuirgli un senso o un significato sono parti del simbolo.¹⁷¹

Ma se dunque il simbolo significa da sé, perché abbiamo l'impressione che la spiegazione di Thürlemann ci abbia aiutato nella comprensione di *Blumen-Mythos*? Di nuovo troviamo una possibile risposta in Wittgenstein:

“Comprendere” significa afferrare il simbolo, non il fatto; e la comprensione è ciò che è trasmesso da una spiegazione [...]. La spiegazione completa il simbolo, ci dà una maggiore presa di esso. In un certo senso il simbolo è contenuto in sé stesso: lo si afferra come un tutto.¹⁷²

La spiegazione del quadro “funziona” in questo senso solo se essa opera non come una spiegazione causale (*Erklärung*) ma come una chiarificazione (*Klärung*)¹⁷³- una chiarificazione che ne colga e preservi la natura simbolica. Essa ci guida nella

¹⁶⁷ Si veda in proposito Baldi M. e Desideri F., op. cit., p. 38. Da qui riprendiamo l'accostamento tra la seguente citazione benjaminiana e «la tematica wittgensteiniana del carattere *self-contained* del simbolo» (*ibidem*, nota 36).

¹⁶⁸ Benjamin W., *Frammenti e paralipomena*, cit., p. 13. Quella che proponiamo è una traduzione nostra che tiene conto di quelli che ci sembrano i punti di forza delle due diverse traduzioni a cura di Ganni e di Baldi-Desideri.

¹⁶⁹ Wittgenstein L., *Lezioni 1930-1932*, Adelphi, Milano 1995, p. 45.

¹⁷⁰ Baldi M. e Desideri F., op. cit., p. 38.

¹⁷¹ Wittgenstein L., *Lezioni 1930-1932*, cit., pp. 63-64.

¹⁷² *Ivi*, cit., p. 64.

¹⁷³ Cfr. Borutti S., *Fare filosofia con Wittgenstein*, cit., p. 94.

comprensione del quadro nella misura in cui ci aiuta, semplicemente, a *vedere* il simbolo *come* simbolo, cioè *a notare i molteplici aspetti* nella cui totalità, tanto più lontana da cogliere quanto più ricco è il simbolo, il senso del simbolo stesso «si realizza, appagato». Possiamo dunque arrivare a cogliere l'appagamento del simbolo nella percezione e nella comprensione? Questa è forse l'attesa messianica di Benjamin. Ma ciò che avviene è, piuttosto, che noi sperimentiamo, nel *limite* e secondo le regole dell'apertura di senso che il simbolo ci offre, alcuni dei suoi infiniti aspetti possibili¹⁷⁴. La nostra immaginazione gioca con questa indeterminatezza: la percezione dello spettatore è creativa e libera quanto lo sguardo dell'artista. Nella post-creazione, la *Gestaltung*, il movimento, continua...

3. GLI ELEMENTI DELLA FIGURAZIONE E IL LORO RAPPORTO

L'immagine benjaminiana della costellazione ci introduce nella questione, fondamentale per l'insegnamento di Klee, degli elementi della figurazione. Essi infatti, presi staticamente e singolarmente, non hanno capacità significante, non esprimono nulla. Viceversa, essi producono forma quando, continuando il movimento cosmico che - come punto grigio - è sempre disponibile a rinnovare la genesi, si mettono a loro volta in movimento e in rapporto gli uni con gli altri.

Quando, nella *Confessione creatrice*, Klee parla appunto della concorrenza degli elementi nella *Gestaltung* artistica, dice una frase dal tono molto filosofico:

Al principio v'è l'azione, certo, ma al di sopra sta l'idea. E, dal momento che l'infinito non ha inizio preciso, ma anzi come il cerchio né è privo, l'idea può essere considerata primaria.

In principio era la parola, traduce Lutero.¹⁷⁵

Per quel ci riguarda, possiamo ammettere che, prima della lettura della *Premessa critico-conoscitiva* al trattato sul *Trauerspiel* di Benjamin, non avremmo saputo a quale sistema filosofico appellarci per comprendere l'utilizzo kleeiano di concetti così impegnativi, dal punto di vista della storia del pensiero, come “idea”, “infinito”, “principio”. Se però

¹⁷⁴ Cfr. *ivi*, pp. 97-98.

¹⁷⁵ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 78.

facciamo risuonare in questi termini il contenuto della riflessione gnoseologica asistemica di Benjamin, allora notiamo che (forse in virtù delle comuni ascendenze goethiane e nietzschiane) l'*idea* di Klee deve essere qualcosa di molto vicino all'*idea* che Benjamin esibisce come costellazione, ovvero configurazione di senso quale rimando di somiglianze e differenze. Una configurazione che appare, luminosa, solo nell'immanenza del divenire e del trapassare fenomenico (l'infinito come divenire circolare) e che tuttavia rispetto a tale infinito è da considerarsi "primaria" in quanto sempre "già lì", disponibile a mostrarsi, come pre-storia e post-storia del fenomeno diveniente-trapassante. Il riferimento conclusivo di Klee alla prima parola divina, seppure nella sua versione neotestamentaria, appare infine singolarmente consonante con il concetto benjaminiano del nome quale luogo di manifestazione di una verità anintenzionale¹⁷⁶.

Quali siano i tre elementi fondamentali per la figurazione secondo Klee lo abbiamo già imparato dal racconto del suo percorso di formazione¹⁷⁷: sono la linea (*Linie*), la tonalità (*Ton, Helldunkel*) e il colore (*Farbe*). Per spiegare ai suoi studenti la differenza essenziale tra questi tre elementi, Klee si avvale di uno schema che ci meraviglia per semplicità e creatività, nel quale mette in scena la contrattazione tra un bottegaio e il suo cliente (*Szenen im Waarenhaus*¹⁷⁸). Il cliente chiede: «"bottegaio dammi un secchio pieno di questa merce". Il bottegaio versa la misura e chiede cento marchi». Questa prima transazione obbedisce, come l'elemento della linea, alla legge della misura (*Maass*). Il cliente, dopo aver approvato il prezzo, chiede: «"e adesso, bottegaio, riempiami lo stesso secchio con quest'altra merce". Il bottegaio esegue e chiede duecento marchi. Il cliente: "perché il doppio di prima?". Il bottegaio: "perché questa altra merce pesa il doppio della prima". (Il cliente dà un'occhiata e paga)». Questa seconda transazione obbedisce, come l'elemento della tonalità, oltre che alla legge della misura, anche alla legge del peso (*Gewicht*). Le norme cui la prima e la seconda transazione obbediscono appaiono chiare al cliente; entrambe ricadono idealmente nell'ordine del calcolabile, del misurabile linearmente o ponderabile. Ora il cliente chiede: «"e adesso, bottegaio, dammi *lo stesso peso* di questa terza merce". Il bottegaio la pesa e chiede quattrocento marchi. Il cliente: "perché il doppio di prima?". Il bottegaio: "perché questa merce è due volte migliore

¹⁷⁶ Si veda sopra pp. 26.

¹⁷⁷ Si veda sopra pp. 62-68. Ora siamo tuttavia in grado di intuire anche perché Klee parla di "elementi ideali".

¹⁷⁸ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 446. Le citazioni successive sono tratte dall'appendice allegata all'edizione italiana di Feltrinelli (corsivi nostri).

dell'altra: dura di più, è assai più gustosa, più ricercata, più bella". (Il cliente è un po' incerto)». La terza transazione obbedisce alla legge della pura qualità (*reine Qualität*). Questo è l'ambito del colore, che si distingue dunque dagli ambiti della linea e della tonalità, non perché non abbia anch'esso un aspetto di misurabilità (infatti «ha anche dei limiti, un ambito, un'estensione»¹⁷⁹) e di ponderabilità (infatti «ha anche un'intensità luminosa»¹⁸⁰), ma perché soltanto esso è allo stesso tempo, per un altro aspetto, immensurabile e imponderabile.

È interessante leggere questo prospetto didattico alla luce delle osservazioni di Wittgenstein nelle lezioni sull'estetica del 1938 e sottoporlo a quello che potremmo chiamare il test della valutazione proposto dal filosofo viennese¹⁸¹. Per Wittgenstein, infatti, il problema del giudizio estetico non si può risolvere né facendo ricorso a spiegazioni di tipo psicologico¹⁸² né con la pretesa di conoscere l'essenza del bello¹⁸³. Dice il filosofo: «la parola di cui dovremmo parlare è "valutato". In che cosa consiste la valutazione?»¹⁸⁴. Wittgenstein osserva infatti che l'ambito di ciò che chiamiamo giudizio estetico è piuttosto ampio¹⁸⁵ e in tale ambito le proposizioni o i semplici comportamenti con cui esprimiamo una valutazione sono di volta in volta molto diversi e raramente comprendono aggettivi "estetici" come "bello" o "splendido"¹⁸⁶. Spesso si usano, piuttosto, espressioni che rimandano alla "correttezza" o alla "giustezza" di un elemento o del rapporto fra gli elementi¹⁸⁷. Questo significa o può significare che il giudizio presuppone che vi siano delle regole costruttive o compositive da rispettare: il giudizio ha a che fare con la competenza¹⁸⁸. Eppure, nota Wittgenstein, «quando parliamo di una sinfonia di Beethoven non parliamo di correttezza. Subentrano cose totalmente differenti. [...] l'intero *gioco* è diverso»¹⁸⁹; «qui non è [più] questione di gradi»¹⁹⁰, l'opera è

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 87.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ Cfr. Majetschack S., *Arte e competenza. Wittgenstein sulla comprensione e la spiegazione delle opere d'arte*, in Caldarola E., Quattrocchi D. e Tomasi G. (a cura di), *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, cit., pp. 87-94.

¹⁸² Si veda Wittgenstein L., *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Bompiani, Milano 1990, pp. 77-84.

¹⁸³ Si veda, sopra, la critica al domandare di tipo socratico, p. 41.

¹⁸⁴ Wittgenstein L., *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, cit., p. 60.

¹⁸⁵ Cfr. *ivi*, p. 51.

¹⁸⁶ Cfr. *ivi*, p. 55.

¹⁸⁷ Cfr. *ibidem*.

¹⁸⁸ Cfr. *ivi*, p. 58-60.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 62.

¹⁹⁰ *Ibidem*, nota 2.

giudicata straordinaria nel suo complesso e questa forse non è nemmeno più una valutazione. E ancora, aggiunge Wittgenstein con il consueto acume antropologico, qualsiasi valutazione o giudizio estetico è un gioco che, nelle diverse epoche e nelle diverse culture, viene giocato in modo affatto differente¹⁹¹.

Klee, nel suo prospetto, utilizza il termine “valutazione” (*Wertung*) a proposito di tutti e tre gli elementi della figurazione pittorica. Ma, se lo sottoponiamo al test del suo utilizzo, notiamo che quest’ultimo è diverso nei tre casi. È qualcosa di cui è ben consapevole lo stesso Klee, che infatti vi associa tre significati diversi del valutare, esemplificandoli in giudizi concreti proprio come avrebbe fatto Wittgenstein: «*valutazione lineare*: più lungo, più corto, più grosso, più fine»; «*valutazione tonale*: più chiaro, più scuro, più pesante, più leggero»; «*valutazione cromatica*: più ricercato, più bello, migliore, stucchevole, troppo bello, troppo dolce, troppo aspro, troppo caldo, rinfrescante, brutto»¹⁹². È chiaro che qui Klee sta riprendendo a suo modo la distinzione tradizionale, galileiana e cartesiana, tra aspetti “oggettivi” e qualità “secondarie” (a proposito delle quali la concordanza tra gli individui si fa più incerta), ma il punto decisivo non è una distinzione tra soggettività e oggettività, quanto la diversità delle regole proprie di ciascuno dei tre ambiti e lo studio del gioco reciproco dei differenti registri che i tre elementi mettono a disposizione dell’artista.

Abbiamo così a disposizione mezzi formali di misura, peso e qualità i quali, nonostante la loro fondamentale diversità, mantengono certi rapporti l’uno con l’altro. [...] Abbiamo dunque seguito tre direttrici, tutt’e tre intersecantisi nell’ambito del puro colore, mentre in quello del chiaroscuro se ne ritrovano soltanto due, e una infine nell’ambito della linea pura. Le tre direttrici definiscono quindi, in base alla loro partecipazione, tre ambiti, per così dire inscatolati l’uno nell’altro. [...] Si tratta, è facile vederlo, d’un congegno molto preciso e delicato, ed è quindi perfettamente logico maneggiare con pari precisione e chiarezza i mezzi formali stessi: le possibilità di combinazione sono già abbastanza numerose. Confusioni e ambiguità sono ammissibili solo se ce n’è un bisogno interiore; un bisogno tale da far capire facilmente perché sono state impiegate linee colorate o assai sbiadite, o altre ambiguità come gradazioni grigie cangianti dal giallognolo all’azzurrognolo.¹⁹³

Il “bisogno interiore” di cui parla Klee non è il bisogno che proviene dall’interiorità dell’artista, quanto piuttosto un bisogno immanente alla *Gestaltung* stessa, una necessità

¹⁹¹ *Ivi*, p. 63.

¹⁹² Si veda sopra, nota 178, p. 111.

¹⁹³ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 87.

di congruenza dei rapporti in costruzione, che abilita poi la comprensione dello spettatore – soddisfacendo così specularmente anche un bisogno dell'individuo.

Il primo principio del rapporto tra gli elementi della figurazione è, per Klee, un principio di economia:

La natura può permettersi la prodigalità in tutto, l'artista dev'essere in ogni momento parsimonioso. La natura è feconda fino alla confusione, l'artista deve essere invece riservato.¹⁹⁴

«Ridurre!»¹⁹⁵ è il motto che Klee ripete fin dall'epoca dei diari. Esso è legato all'idea che il quadro prenda (e “mantenga”) vita innanzitutto nel suo “scheletro”, nella sua “armatura”¹⁹⁶. Di nuovo vi è qui l'affinità con lo sguardo di Cézanne, orientato a cogliere dal paesaggio, nulla più e nulla meno che «lo scheletro pietroso» che diviene «l'armatura della tela»¹⁹⁷, capace di esibire, per usare l'espressione di Merleau-Ponty, «il senso del mondo [...] allo stato nascente»¹⁹⁸.

Ma l'affinità è anche con Wittgenstein, se pensiamo al principio di economia sotteso all'esercizio del *Tractatus logico-philosophicus*¹⁹⁹. Klee stesso paragona l'esigenza di riduzione e parsimonia nel fare artistico a quella propria della scrittura:

invece di tomi e volumi, quanto a me preferisco qualche parola che contenga una scintilla di vita. Naturalmente, occorre chi sappia ascoltare. E quella parola deve esser carica di suggestioni, almeno di sottintesi. I libri sono fatti di lettere e parole incolonnate, e le colonne possono avere qualunque lunghezza; solo il giornalista di professione ha tempo abbastanza per riempirle. L'artista puro cerca la stringatezza, non l'abbondanza delle parole.²⁰⁰

Wittgenstein individua nella forma essenziale di una sequenza di proposizioni frammentarie e aforistiche la via attraverso cui il lettore del *Tractatus* deve arrivare a vedere «rettamente il mondo»²⁰¹ - ciò che per il filosofo significa incontrare i limiti del

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 451.

¹⁹⁵ Klee P., *Diari 1898-1918*, cit., p. 237, # 834. Klee continua: «si vuol dire di più della natura stessa, si commette il grave errore di volersi esprimere con mezzi superiori ai suoi, anziché con meno».

¹⁹⁶ Cfr. Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 449.

¹⁹⁷ Deleuze G., op. cit., pp. 19-20.

¹⁹⁸ Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2018, p. 31.

¹⁹⁹ Si veda Hyman J., *L'urna e il vaso da notte*, in Caldarola E., Quattrocchi D. e Tomasi G. (a cura di), *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, cit., pp. 263-279 ma anche Borutti S., *Leggere il Tractatus logico-philosophicus di Wittgenstein*, cit., pp. 33-35.

²⁰⁰ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 449.

²⁰¹ Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, cit, p. 82, # 6.54.

linguaggio stesso. Anch'egli si rivolge "a chi sappia ascoltare", notando tuttavia che ciò significa che chi ascolta abbia già a suo modo visto ciò che nel *Tractatus* viene mostrato: «questo libro», dice infatti, «potrà essere compreso solo da colui che già a sua volta abbia pensato i pensieri ivi espressi – o, almeno, pensieri simili»²⁰². Hyman ha messo in relazione l'esigenza di chiarezza che muove l'attività filosofica di Wittgenstein con il pensiero e l'opera dell'architetto Adolf Loos²⁰³ e con l'influenza che ebbe su entrambi la figura di Karl Kraus. Come quest'ultimo sosteneva la necessità di una pulizia del linguaggio, nella stampa e nella cultura in genere, da artifici, ipocrisia e doppiezza morale²⁰⁴, così Loos conduceva la sua lotta contro la presenza pervasiva dell'ornamento nell'architettura e nel design - lotta cui corrispondeva l'idea di una netta separazione di questi ambiti - legati alle funzioni quotidiane dell'abitare e della vita civile - dall'ambito propriamente artistico²⁰⁵. Con Klee scopriamo tuttavia che la medesima sobrietà diviene anche nell'arte pittorica la condizione grazie alla quale il quadro può manifestare nella maggiore chiarezza ed evidenza la presenza operante e vivificante della forma come funzione.

René Thom, riprendendo il detto eracleo («bisogna sapere che il conflitto è comune, che la giustizia è contesa, e che tutto accade per contesa e necessità»²⁰⁶), sostiene che «una morfologia è data dal conflitto di due (o più) attrattori»²⁰⁷. Nel caso più semplice, la catastrofe avviene come biforcazione, quando «due entità coesistenti improvvisamente si differenziano l'una dall'altra»²⁰⁸. È il principio duale dei *dipoles* che il Groupe μ deriva da Greimas. Klee, nel presentare il problema della forma come un problema di rapporti, parte appunto dall'antitesi, della relazione tra opposti, quale rapporto fondamentale. La *Polarität*, che nella morfologia goethiana è la condizione per la crescita²⁰⁹, in Klee diviene

²⁰² Ivi, p. 3. Ma si vedano anche, nei *Pensieri diversi* (cit.), le analoghe osservazioni circa la possibile pubblicazione delle *Philosophische Bemerkungen*, a p. 26, 29 e 32.

²⁰³ Wittgenstein nel 1926 affiancò, fino quasi a subentrarvi, l'amico Paul Engelmann, allievo ed assistente di Loos, nella progettazione della villa della sorella Margarethe Stonborough-Wittgenstein, la cui costruzione si concluse nel 1928. Il risultato risente certamente della personalità di Wittgenstein, ma l'influenza delle idee di Loos rimane evidente (cfr. Hyman J., op. cit., pp. 270-274, ma anche Monk R., op. cit., pp. 237-241).

²⁰⁴ Cfr. anche Janik A. e Toulmin S., op. cit., pp. 65-90.

²⁰⁵ «L'opera d'arte viene messa al mondo senza che ce ne sia bisogno. La casa invece soddisfa un bisogno» (cit. in Hyman J., op. cit., p. 269). Sul rapporto, che è di discontinuità piuttosto che di continuità, di Loos rispetto a Gropius e al Bauhaus si veda Janik A. e Toulmin S., op. cit., pp. 255-257.

²⁰⁶ Reale G. (a cura di), *I presocratici*, Bompiani 2017, p. 361 (DK B, 80).

²⁰⁷ Thom R., *Parabole e catastrofi*, cit., p. 67.

²⁰⁸ Caliendo S., *The Singularity of the Work of Art*, cit., p. 3, traduzione nostra.

²⁰⁹ Si veda sopra p. 17.

la condizione per la *Gestaltung* artistica.

Il concetto impensabile senza il suo opposto: il suo assumere risalto dall'opposto. Senza il suo opposto, il concetto non è operante. [...] Non esistono concetti a sé stanti, ma di regola solo binomi di concetti. Che cosa significa "al di sopra" mancando l'"al di sotto"? Che cosa significa "a sinistra" mancando l'"a destra"? [...] A ogni concetto si contrappone il suo opposto [...]. I punti opposti non sono fermi, essi consentono un movimento continuo e graduale. Fermo è un punto solo, il punto centrale, nel quale i concetti sono latenti.²¹⁰

Il punto centrale è ancora il punto grigio, origine di ogni possibilità. L'irraggiamento dell'ordine²¹¹ a partire da esso avviene non altrimenti che nella dinamica della polarità, in cui l'antitesi è sempre necessaria, persino quando essa sia il male opposto al bene («conserverei una particella di entrambi ma sempre e solo una particella: so infatti perfettamente che in primo luogo deve esserci il bene, ma che tuttavia non può aver vita senza il male»²¹²), il brutto opposto al bello («l'arte supera il brutto senza sfuggirlo»²¹³). Ma la prima opposizione, nella genesi che continua il movimento, è quella tra femminile e maschile:

La genesi quale movimento formale è, nell'opera, l'essenziale. Al principio il motivo, l'inserimento dell'energia, lo sperma. Opere come plasmazione della forma in senso materiale: origine prima femminile. Opere come sperma che statuisce la forma: origine prima maschile.²¹⁴

Un sincronismo di elemento primigenio maschile (cattivo, eccitante, passionale) e di elemento primigenio femminile (buono, crescente, calmo), quale condizione di stabilità morale²¹⁵.

L'opposizione di maschile e femminile genera il movimento dell'archetipo lineare della formazione: la "prima" catastrofe, dovuta all'incontro di una forma lineare con una forma piana:

²¹⁰ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 15.

²¹¹ Cfr. *ivi*, p. 4.

²¹² *Ivi*, p. 16. Cfr. Botta G., op. cit., p. 76.

²¹³ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 459.

²¹⁴ *Ivi*, p. 17.

²¹⁵ *Ivi*, p. 79. Troviamo in Klee una descrizione del femminile e del maschile molto lontana da quella proposta da Weininger in *Sesso e carattere* (1903), libro che ebbe un'influenza rilevante su Wittgenstein, come ampliamento rimarcato da Ray Monk nella sua biografia del filosofo (si veda Monk R., op. cit., pp. 25-31, p. 472 e p. 489).

l'elemento lineare assume un pronunciato carattere attivo, quello piano, all'opposto, un carattere passivo. Risalendo all'archetipo della formazione, la procreazione, si ritrova il processo di scissione cellulare. Lo stesso processo, inteso in senso produttivo significa crescita, inteso in senso distruttivo significa annientamento²¹⁶.

L'insistenza di Klee sulla polarità non ci sembra riducibile a un mero espediente didattico finalizzato a mostrare i casi più elementari di morfogenesi²¹⁷. La polarità, infatti, rimane per lui sempre operante, anche quando l'esercizio didattico o la realizzazione del quadro conducono attraverso catastrofi ben più complesse e concomitanti, mostrando «il dinamismo congiunto» di «scale simultanee»²¹⁸. In ciò vediamo un punto di distanza tra il pensiero di Klee e quello di Deleuze, per il quale l'opposizione è invece tradimento e distorsione della differenza²¹⁹. Per Klee la rilevanza del “movimento degli opposti” sta nel fatto che esso istituisce la gradualità degli aspetti intermedi. Così, ad esempio, nel definire la norma della tonalità, il *Formmeister* dice: «peso è il grado di densità d'un mezzo risaltante su un mezzo contrario»²²⁰.

Come Wittgenstein ci mostra attraverso numerosi giochi linguistici, il problema della misurazione e della gradualità mette in evidenza due modi d'uso del linguaggio molto differenti²²¹. Quando diciamo “quel corpo è più scuro di quell'altro” giochiamo un gioco linguistico ben diverso da quando diciamo, ad esempio, “il nero è più scuro del grigio”: «nel primo caso si tratta di una relazione esterna e la proposizione è temporale, nel secondo caso si tratta una relazione interna e la proposizione è atemporale»²²²: la prima proposizione appartiene all'ambito empirico, è l'espressione di una percezione; la seconda appartiene all'ambito logico, *mostra* una regola del gioco linguistico che disciplina il linguaggio della tonalità. Come vedremo nel prossimo paragrafo, la maggior parte degli esempi Wittgenstein li trae dalla “grammatica” del colore. Quello che ora ci interessa è però il funzionamento di tutte queste forme linguistiche, le quali stabiliscono le relazioni “interne” di un ambito “grammaticale”: esse forniscono i paradigmi che danno senso alle proposizioni che vengono pronunciate in quell'ambito. Sono “atemporal” e

²¹⁶ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 7.

²¹⁷ Cfr. Caliandro S., *The Singularity of the Work of Art*, cit., pp. 3.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ Cfr. Caliandro S., *The Singularity of the Work of Art*, cit., pp. 4-5, traduzione nostra.

²²⁰ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 235.

²²¹ Si veda Borutti S., *Fare filosofia con Wittgenstein*, cit., pp. 48-52. Ma anche Gargani A. nell'introduzione a Wittgenstein L., *Osservazioni sui colori*, cit., pp. X-XVII.

²²² *Ivi*, p. 3, # I.1.

“ideali” in virtù della loro funzione paradigmatica e regolativa²²³, ma non hanno, per Wittgenstein, la fissità ed eternità delle idee platoniche - potremmo infatti immaginare o perfino trovare dei casi in cui una comunità abbia un concetto, una logica della tonalità o del colore del tutto diversa dalla nostra²²⁴. La teoria kleeiana degli “elementi *ideali*” offre l’esempio di una grammatica - nel senso di Wittgenstein - della figurazione, mostrando, attraverso proposizioni e schizzi, le regole che presiedono alla produzione della forma, cioè di un’immagine che abbia un senso, nel gioco congiunto della lingua della linea, della lingua del tono e della lingua del colore.

È notevole che Wittgenstein instauri anche un paragone tra la relazione della proposizione “esterna” e della proposizione “interna” nei casi della tonalità e del colore da una parte e, dall’altra, la medesima relazione nel caso della misurazione geometrica²²⁵ (es.: proposizione esterna: “questa sbarra è lunga il doppio di quest’altra”; proposizione interna: “4 è il doppio di 2”). Ritroviamo infatti il medesimo parallelismo in Klee, per il quale ciascun elemento della figurazione ha la propria norma, la quale ne definisce il campo semantico:

Il simbolo dell’ordine proprio all’essenza della linea pura è il *regolo graduato* con le sue diverse misure.

L’essenza del puro chiaroscuro è simboleggiata dalla *scala dei pesi* con le diverse gradazioni tra bianco e nero.

E qual è il simbolo del colore puro? Il *disco a settori colorati* è la forma più adatta a esprimere l’essenza dei rapporti tra colori.²²⁶

²²³ È il medesimo problema del “campione”, proposto da Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche*: «di una cosa non si può affermare e nemmeno negare che sia lunga un metro: del metro campione di Parigi. – Naturalmente con ciò non gli abbiamo attribuito nessuna proprietà straordinaria, ma abbiamo soltanto caratterizzato la sua funzione particolare nel giuoco del misurare con il metro. – Immaginiamo che a Parigi siano conservati, in modo simile al metro campione, anche i campioni dei colori. Definiamo perciò: “Seppia” vuol dire il colore del campione di seppia conservato sotto vuoto a Parigi. Allora non avrà alcun senso dire, di questo campione, che ha questo colore, o che non ce l’ha. Possiamo esprimere ciò nel modo seguente: Questo campione è uno strumento del linguaggio col quale facciamo asserzioni relative ai colori. In questo gioco non è ciò che è presentato [*Dargestelltes*, esibito, mostrato], ma il mezzo di presentazione [*Darstellung*]]» (Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche*, cit., p. 38, # 50).

²²⁴ «Immaginiamo una popolazione di persone tutte affette da acromatopsia – e una cosa del genere potrebbe darsi benissimo. Costoro non avrebbero i medesimi concetti di colore che abbiamo noi. Perché, anche supposto che parlassero italiano ed avessero tutte le parole italiane per i colori, tuttavia userebbero ancora parole diverse da quelle che abbiamo noi, e *imparerebbero* a usarle in modo diverso» (Wittgenstein L., *Osservazioni sui colori*, cit., p. 6, # I.13).

²²⁵ Cfr. *ivi*, p. 3, # I.1.

²²⁶ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 87, corsivi nostri.

Nell'ambito di ciascun elemento la gradualità si fonda ogni volta su una polarità: tra statico e dinamico nell'ambito della linea; tra il bianco e il nero nell'ambito della tonalità; nell'opposizione tra colori complementari nell'ambito del colore.

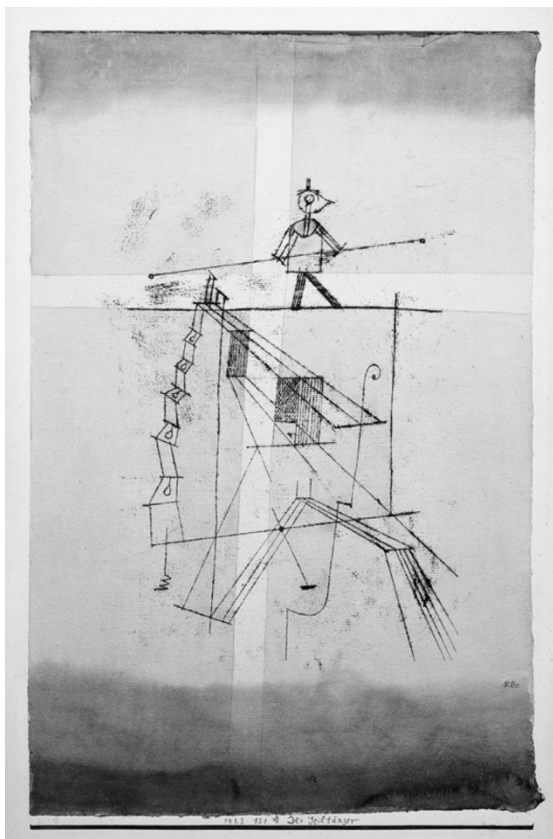


Fig. 21 - Il funambolo (*Der Saittänzer*, 1923)

La costruzione dello scheletro, dell'architettura dell'opera «non è mai per Klee il risultato di un'organizzazione statica»²²⁷, ma è sempre la risultante delle tensioni e dei contrappesi determinati dalla polarità che contraddistingue ciascun elemento, secondo la propria gradazione specifica e nel contrasto con le scale presentate dagli altri elementi in gioco. Il risultato è dunque sempre una struttura in equilibrio – un equilibrio per definizione instabile. Come nota Caliandro, «molti sono i funamboli, i giocolieri e gli equilibristi che popolano il mondo artistico di Paul Klee»²²⁸ (tra questi *Der Saittänzer*, 1923, fig. 21)²²⁹. L'idea che mostra la polarità di statico e dinamico è, per il *Formmeister*, il pendolo:

Tra questi due ambiti, lo statico e il dinamico, ve n'è un terzo, il cui simbolo è il pendolo, bilancia in equilibrio tra i due poli.²³⁰

Nel pendolo, la forza centrifuga e la forza di gravità - la tendenza cosmica e l'attrazione terrestre - «sono sostanzialmente identiche»²³¹. Ma oltre al movimento oscillatorio del pendolo, Klee considera complementariamente rilevante quello riferibile al pendolo inverso, cioè al metronomo: «in morfodinamica, il primo tipo di pendolo, “stabile nella parte inferiore e instabile nella parte superiore” tende verso un centro di riposo, che

²²⁷ Caliandro S., *Paul Klee's grey point*, cit., p. 16, traduzione nostra.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ Si veda *ibidem* anche la descrizione dell'opera *Kupf Jungleure* (1916). A proposito di *Der Saittänzer* si veda anche Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., pp. 160-162.

²³⁰ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 387.

²³¹ *Ibidem*.

costituisce il suo “attrattore”, mentre nel secondo caso, la minima perturbazione fa fuggire la palla dalla cima, che diventa il “repulsore”»²³². La *tensione statica passiva*, riscontrabile nella posizione di riposo del pendolo classico viene percepita come una *caduta*, in contrasto con il fragile equilibrio verticale della *tensione statica attiva* del pendolo inverso, che viene invece percepita come *costruzione* ²³³.

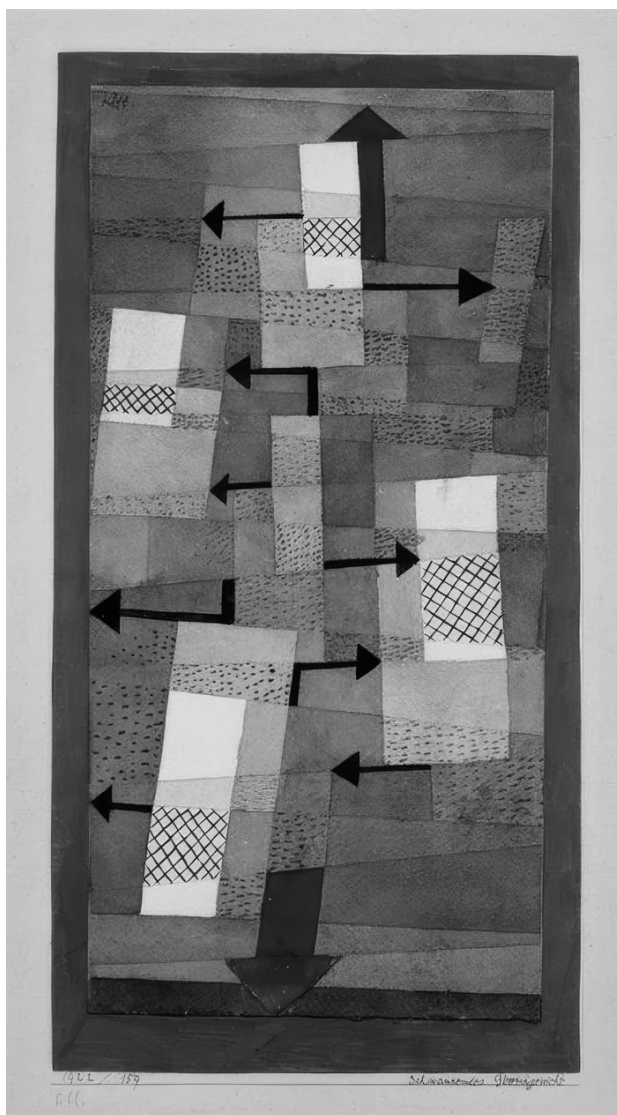


Fig. 22 - *Equilibrio instabile*
(*Schwankendes Gleichgewicht*, 1922)

Nell’opera per acquerello e matita *Equilibrio instabile* (*Schwankendes Gleichgewicht*, 1922, fig. 22), il gioco delle direzioni e dei pesi contrapposti coinvolge tutti e tre gli elementi – linea, tonalità e colore. Le aree rettangolari e trapezoidali di cui percepiamo i confini sono superfici di colore rosso, ciano, giallo, e bianche (sebbene non “colorate” di bianco, ma lasciate senza riempimento). La loro disposizione manifesta una profondità non prospettica, generata soltanto dal colore, in virtù del quale attribuiamo il ruolo di “sfondo” a quelle che, grazie all’avvicendamento tonale, percepiamo come bande rosse a inclinazione alternata. Nessuna forma è perfettamente ortogonale rispetto ai lati della cornice. Il dipinto «gioca sul ripristino e sulla deviazione dalla legge della gravitazione terrestre»²³⁴, il cui

imperio è mostrato dalla grande freccia rossa in basso e dal singolo strato più scuro posto alla base della composizione. Le superfici “emergenti”, in ciano, giallo e bianco - alleggerite ulteriormente dalla grafica reticolare e puntiforme - sono posizionate in modo

²³² Caliandro S., *Paul Klee's grey point*, cit., p. 22, traduzione nostra.

²³³ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 393.

²³⁴ Caliandro S., *Paul Klee's grey point*, cit., p. 24, traduzione nostra. Sull’opera si veda anche Grohmann W., *Paul Klee*, cit., p. 199.

da bilanciarsi reciprocamente, ma il loro equilibrio instabile necessita a sua volta della contropinta, anch'essa fortemente asimmetrica, offerta dalle frecce nere, o vettori, che si innestano nei rettangoli. La freccia quale segno grafico, dice Klee, «è un proiettile preciso che dà durata e direzione alla forza»²³⁵, esprimendo la volontà del movimento che contrasta l'attrazione terrestre. Di natura diversa le due grandi frecce poste lungo la direzione verticale, seppure anch'esse lievemente devianti rispetto al vero asse ortogonale: esse non sono segni grafici, ma forme colorate, e con il loro verso sembrano indicare l'una (in basso) il punto di quiete - l'attrattore del pendolo classico, cui corrisponde un percorso discendente - e l'altra (in alto) il centro repulsore del pendolo inverso - cui corrisponde un percorso ascendente: «tutti questi diversi equilibri visivi incoraggiano infine l'oscillazione dello sguardo, catturato dall'avanti-e-indietro di ripetizioni e variazioni non figurative. La percezione recupera quindi le stesse impressioni che governavano i movimenti del pendolo: lo slancio, la resistenza, il ritorno, la fragilità dell'equilibrio centrale»²³⁶.

Il fenomeno-limite dell'oscillazione del pendolo è, per Klee, il movimento circolare:

[...] se noi, mentre il pendolo oscilla tranquillamente di qua e di là, immaginiamo che all'improvviso [...] la forza di gravità cessi [...] allora, cessando l'effetto del legame terreno, interviene immediatamente la forma del movimento cosmico: il pendolo si metterà a ruotare in cerchio, *il cerchio essendo la più pura delle forme mosse*. [...] Tutte le posizioni sono possibili: tale il simbolo della dinamica.²³⁷

Nel dipinto ad olio *Rosa dei venti* (*Rosenwind*, 1922, fig. 23), il cerchio spiraliforme della rosa cattura in un vortice irrefrenabile tutto il mondo intorno a sé e con esso il nostro sguardo²³⁸. Gli altri vegetali e il terreno stesso ne sono come risucchiati, mentre frecce e proiettili celesti sono scagliati in ogni direzione. I lampi bianchi nel rosso del vortice, come squarci nel colore, fanno quasi temere per l'integrità della composizione, prossima a disgregarsi nella luce a causa del moto rotatorio. Tuttavia, c'è sempre bisogno di porre

²³⁵ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 403. Ma sulla freccia si vedano anche tutti gli appunti da p. 403 a p. 413.

²³⁶ Caliandro S., *Paul Klee's grey point*, cit., p. 24, traduzione nostra. Caliandro associa a questa composizione solo il pendolo classico, mentre nostra è l'ipotesi che vi sia la compresenza del pendolo inverso. Infatti rimaniamo indecisi, nel guardare il quadro, se vi si manifesti una costruzione o, al contrario, un crollo, una caduta.

²³⁷ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 397, corsivo nostro.

²³⁸ Cfr. Caliandro S., *Paul Klee's grey point*, cit., p. 20 e Dittmann L., *Il concetto di "crescita" nel pensiero e nell'opera di Paul Klee*, cit., pp. 151-152.

una forza equilibrante: in questo caso essa è la grande freccia nera sulla sinistra, che, pur rimarcando con il suo verso la centralità della rosa rossa, esprime anche un peso ad essa contrapposto.



Fig. 23 - Rosa dei venti (Rosenwind, 1922)

4. LA GRAMMATICA DEL COLORE

Movimento e circolarità caratterizzano anche l'idea kleeiana di colore. Il *Formmeister*, che osserva sempre innanzitutto la forza generatrice di forme della natura, non può che partire dalla riflessione sull'arcobaleno:

La natura ci offre gran copia di stimoli cromatici: il mondo vegetale, il regno animale, la mineralogia, quell'insieme di cose che chiamiamo paesaggio; *tutto ci dà motivo di pensare* per ore e di esserne grati. Ma c'è un fenomeno che sta al di sopra di tutte le cose colorate, l'astrazione d'ogni applicazione, elaborazione e combinazione di colori, *la pura astrazione cromatica*: questo fenomeno è l'arcobaleno.²³⁹

Questo brano ci fa già intuire molto a proposito di un problema su cui torneremo nel quarto capitolo, e cioè il concetto di astrazione in Klee. Già da queste righe, infatti,

²³⁹ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 465, corsivi nostri.

ricaviamo l'idea che l'astrazione non ha qui a che fare con la pura razionalità o con una dimensione prettamente soggettivistica, ma è invece in rapporto con la dimensione estatica della *mimesis* di cui abbiamo già parlato²⁴⁰. La questione è illustrata, in un modo che si sembra consonante - al netto di alcune pur rilevanti differenze - con l'idea di Klee, dal già citato scritto di Benjamin sulla fantasia, intitolato appunto *L'arcobaleno*²⁴¹. Il pittore Georg dice a Margarethe, verso la fine del dialogo:

GEORG L'arcobaleno. Guardalo bene: è solo colore, in esso nulla è forma. È il simbolo del canone, così come emerge divinamente dalla fantasia. In esso infatti l'ordine della bellezza è quello della natura. La sua bellezza è la legge stessa, non più tramutata in natura, in spazio, non più bella per somiglianza, simmetria e regole. Non più attraverso forme per derivazione dal canone, no, bella in sé stessa. Nell'armonia, poiché canone e opera sono un tutto unico.

MARGARETHE E ogni bellezza, in cui l'ordine del bello appare come natura, non riposa forse sull'arcobaleno come simbolo?

GEORG È così. Nella pura intuizione sta il canone ed esso appare unicamente nel colore. Poiché nel colore la natura è spirituale e nella sua spiritualità non è altro che colore. È veramente l'immagine originaria dell'arte in quanto vive nella fantasia. La natura infatti ci vive dentro come comunanza di tutte le cose che non sono create né creatrici. La natura concepisce nella pura intuizione. A lei si riferisce ogni oggettualità dell'arte.²⁴²

Benjamin utilizza qui, e continuerà ad utilizzare in scritti più tardi²⁴³, il termine “fantasia” (*Phantasie*) in opposizione a quello di “forza creativa” (*Schöpferkraft*). L'impressione fantastica è, per Benjamin, il fenomeno originario che si manifesta nella visione dei colori²⁴⁴. La forza creativa consiste invece nell'abilità a produrre forme, ma questa ha, appunto, «il suo limite nell'universo del colore: il corpo umano non può generare il colore. Esso gli corrisponde non in maniera creativa, bensì ricettiva: nell'occhio che riluce

²⁴⁰ Si veda sopra, pp. 84-85.

²⁴¹ A proposito delle riflessioni di Benjamin sul colore si vedano Caygill H., *Walter Benjamin. The colour of experience*, Routledge, London 1998 e Jay M., *Chromophilia: il Blaue Reiter; Walter Benjamin e l'emancipazione del colore* in Emery N., *Walter Benjamin non finito. Confronti, letture critiche, riconoscizioni*, Mimesis, Milano 2022, pp. 29-47.

²⁴² Benjamin W., *L'arcobaleno*, cit., pp. 91-92.

²⁴³ Si veda Benjamin W., *Sguardo sul libro per l'infanzia*, in *Opere complete*, vol. II – Scritti 1923-1927, Einaudi, Torino 2001, pp. 478-484 e Benjamin W., *La bacchetta magica bagnata*, in *Opere complete*, vol. VI – Scritti 1934-1937, Einaudi, Torino 2004, pp. 32-39.

²⁴⁴ Benjamin W., *Sguardo sul libro per l'infanzia*, cit. p. 482.

nei colori»²⁴⁵. È abbastanza comune l'interpretazione che vorrebbe vedere invece in Klee un "detrattore" della fantasia, a favore dell'immaginazione, «grazie alla quale è possibile risalire alla genesi delle forme»²⁴⁶. Questa interpretazione, almeno nelle esposizioni in cui l'abbiamo rinvenuta²⁴⁷, si basa sempre sulla citazione del medesimo estratto di un dialogo con Klee, scritto, non senza una qualche pretesa letteraria, dal pittore e suo collega al Bauhaus Lothar Schreyer. Qui, "imbeccato" da una domanda di Schreyer, il "personaggio" Klee descrive in effetti la fantasia come «il più grande pericolo»²⁴⁸ che un pittore debba evitare. Ora, a prescindere dal fatto che questa testimonianza costituisca o meno un fedele resoconto del pensiero di Klee, va comunque notato che, in questa contrapposizione all'immaginazione, la fantasia non sarebbe altro che la mera pretesa di una "invenzione" *ex-nihilo*²⁴⁹, cioè a dire puramente soggettiva. Ma la fantasia nominata da Benjamin è tutt'altro e riteniamo che il concetto benjaminiano non sia affatto in contraddizione con il pensiero di Klee.

Torniamo dunque al dialogo tra Georg e Margarethe: la fantasia, dice Georg, è «intuizione del canone *nelle cose e in chi le osserva*, unità di ambedue nell'intuizione di un canone»²⁵⁰. La fantasia pare dunque, in questo senso, l'apertura di uno sguardo nella preistoria del visibile. È importante che il dialogo cominci proprio da un sogno di Margarethe: «voglio raccontarti un sogno prima che svanisca»²⁵¹. Nel sogno, che indubbiamente è una *visione* e null'altro che una visione («non ero altro che sguardo»), non vi sono un soggetto e il suo oggetto («non ero una che guardava, ero solo sguardo»). È per questo che esso «non si può raccontare», perché il racconto parla dell'io e delle cose; invece, dice Margarethe: «quello che vedevo non erano cose, Georg, erano solo

²⁴⁵ *Ivi*, p. 482-483. Continua Benjamin: «d'altra parte, anche dal punto di vista antropologico la vista è lo spartiacque dei sensi, poiché essa coglie nel contempo la forma e il colore. Perciò le appartengono dalla mano destra le facoltà delle corrispondenze attive: visione della forma e movimento, udito e voce; dalla mano sinistra invece quelle passive: la visione del colore appartiene alle sfere sensibili dell'odorato e del gusto. [...] In breve, il colore puro è il medium della fantasia, la patria nelle nuvole del bambino assorto nel giuoco, non il canone rigoroso del costruttore».

²⁴⁶ Di Giacomo G., *Introduzione a Klee*, cit., p. 112.

²⁴⁷ Si veda *ivi*, pp. 112-113; Dantini M., op. cit., p. 102; Franzini E., *Arte e mondi possibili*, cit., p. 207; Botta G., op. cit., pp. 100-101.

²⁴⁸ Cit. in Klee F., op. cit., p. 161. Nella biografia del padre composta da Felix Klee si trova un ampio estratto (pp. 157-163) del testo di Schreyer *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus (Ricordi dello Sturm e del Bauhaus)*, pubblicato nel 1956.

²⁴⁹ Cfr. Di Giacomo G., *Introduzione a Klee*, cit., p. 112.

²⁵⁰ Benjamin W., *L'arcobaleno*, cit., pp. 89, corsivo nostro. Ritroviamo qui il concetto benjaminiano di un'intuizione non sensibile, ma neppure riconducibile all'intuizione intellettuale del primo idealismo (si veda sopra, nota 67, p. 26).

²⁵¹ *Ivi*, p. 87, come le citazioni successive.

colori. E io stessa ero colore in questo paesaggio». Il colore assoluto è pensato da Benjamin, così come da Klee, come pura qualità senza sostanza - ciò che Klee indica appunto anche con l'espressione "pura astrazione"²⁵²:

MARGARETHE [...] il colore nasce dal profondo della fantasia proprio perché non è altro che proprietà, in nulla è sostanza o a essa si riferisce. Del colore si può dire solo che è una proprietà, non che abbia proprietà. [...] Nel colore l'occhio si rivolge puramente allo spirituale, risparmiando all'artista il cammino attraverso la forma della natura. Il colore dirige il senso, attraverso la pura percezione, direttamente verso lo spirito, verso l'armonia. Colui che vede si identifica con il colore, guardare un colore significa affondare lo sguardo in un occhio estraneo che lo inghiotte dentro di sé, l'occhio della fantasia. I colori vedono sé stessi, in loro è il puro vedere ed essi sono al tempo stesso l'oggetto e l'organo che lo percepisce. Il nostro occhio è colorato. Il colore nasce dalla vista e colora il puro sguardo.²⁵³

Il colore della fantasia non è forma – è, anzi, dissoluzione della forma²⁵⁴; eppure in esso si manifesta la possibilità dell'infinito dispiegarsi, nelle forme, del rapporto tra vedente e visibile a partire dalla loro coappartenenza. La sua patria è il regno del mutamento²⁵⁵ senza il quale l'immaginazione creativa (*gestaltende Einbildung*) non potrebbe soffermarsi nell'intuizione del *canone* della forma, cioè il principio che presiede alla sua costruzione - principio che nell'arte pittorica, secondo Georg, consiste nell'*infinitesza dello spazio* o, detto altrimenti, nella *superficie* quale *apertura allo spazio infinito* dell'esistenza delle cose²⁵⁶.

L'arcobaleno è dunque il fenomeno in cui la natura ci offre la più pura astrazione cromatica. Tuttavia, nota Klee, «questo caso singolare d'una scala di puri colori»²⁵⁷ mantiene pur sempre un rapporto con la terra. Non appartiene esclusivamente alla dimensione cosmica, ma «al regno intermedio terrestre-cosmico dell'atmosfera; di conseguenza esso possiede un certo grado di perfezione, ma non il massimo, giacché

²⁵² Un uso del termine che non appartiene invece a Benjamin, per il quale "astrazione" ha il significato negativo di giudizio astraente – originatosi, come la facoltà di giudizio in generale, a seguito della caduta del linguaggio dalla condizione edenica (cfr. Baldi M. e Desideri F., op. cit., pp. 36-37).

²⁵³ Benjamin W., *L'arcobaleno*, cit., p. 91.

²⁵⁴ In un frammento riconducibile al 1920/21 circa (Benjamin W., *Frammenti e paralipomena*, cit., pp. 110-113), Benjamin mostra il rapporto tra la fantasia, così come egli la concepisce quale *pura fecondazione*, con la dissoluzione o decomposizione delle forme: essa è la pura apparenza in cui, all'alba come al tramonto del mondo, si manifesta l'*eterna fugacità*.

²⁵⁵ Cfr. Benjamin W., *La bacchetta magica bagnata*, cit., p. 38

²⁵⁶ Cfr. Benjamin W., *L'arcobaleno*, cit., p. 88

²⁵⁷ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 465.

appartiene all'al di là solo a mezzo»²⁵⁸.

Anche qui però la nostra capacità creativa ci soccorre a superare la manchevolezza del fenomeno permettendoci perlomeno una sintesi della perfezione propria dell'al di là. Noi supponiamo che quanto ci si manifesta solo in parte e come apparenza imperfetta sia, in qualche luogo, senza imperfezioni; il nostro istinto artistico deve quindi aiutarci a trovare la forma di quell'essere perfetto²⁵⁹.

Nell'espressione "capacità creativa" dobbiamo leggere il termine "capacità" (*Fähigkeit*) non nel senso della "forza" che abilita alla produzione di forme, ma facendone risuonare il senso passivo-ricettivo – come quando il pittore Georg dice di avere in sé stesso, mentre dipinge, i colori²⁶⁰: l'"istinto artistico" di cui parla Klee non ci sembra altra cosa rispetto all'intuizione delle immagini della fantasia di cui parla Benjamin. Ma, allora, si chiede Klee, «in che cosa consiste la manchevolezza del fenomeno arcobaleno?»²⁶¹.

Tentare di rispondere a questa domanda significa chiaramente riflettere sul concetto del colore e sui rapporti tra i colori. Una questione che può essere, ed è stata, affrontata da molti punti di vista²⁶², e che costituisce non solo un problema vitale per il pittore ma anche, tradizionalmente, una sfida filosofica²⁶³. Riportando l'opinione di un "predecessore", Goethe afferma: «si tenga dinanzi a un toro un panno rosso, ed esso s'infurierà, ma si parli di colori, anche soltanto in generale, e il filosofo uscirà letteralmente di senno»²⁶⁴. Wittgenstein, da parte sua, annota - senza farsi prendere dal panico e facendo riferimento a Goethe: «i colori stimolano alla filosofia. [Essi] sembrano presentarci un enigma, un enigma che ci stimola – senza inquietarci»²⁶⁵.

Come abbiamo visto nel primo capitolo²⁶⁶, secondo Wittgenstein Goethe non offre, con

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ Cfr. Benjamin W., *L'arcobaleno*, cit., p. 87.

²⁶¹ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 466.

²⁶² «Il fisico, il pittore, il chimico, lo psicologo, ciascuno dispone di una propria proposta. Si può considerare il colore come oscillazione elettromagnetica, come pigmento, come espressione di funzioni psicofisiche o come elemento di espressione artistica. Ci si può perfino meravigliare che sotto lo stesso nome si possano trattare oggetti così diversi. È evidente che in tutti questi casi verrà di volta in volta considerata una forma particolare di esperienza del colore, un'esperienza possibile in determinati contesti e che comunque non sarà immediatamente l'esperienza quotidiana del colore, incluse le sue determinazioni storiche e culturali» (Troncon R. in Goethe J. W., *La teoria dei colori*, cit., pp. 222-223).

²⁶³ Riprendiamo qui il titolo di un articolo di A. Barale: *Il colore: una sfida filosofica* in «Materiali di estetica», n. 10.1, 2023, pp. 41-65. Il tema è trattato più ampiamente in Barale A., *Il giallo del colore. Un'indagine filosofica*, Jaca Book, Milano 2020.

²⁶⁴ Goethe J. W., *La teoria dei colori*, cit., p. 15.

²⁶⁵ Wittgenstein L., *Pensieri diversi*, cit., p. 130.

²⁶⁶ Si veda sopra, pp. 43-44.

la sua *Farbenlehre*, una teoria scientifica del colore nel senso della produzione di un insieme di ipotesi verificabili sperimentalmente, ma piuttosto esibisce il concetto di colore come una famiglia, i cui membri mostrano il loro volto soltanto nel gioco delle somiglianze e delle differenze reciproche. Nella *Farbenlehre* svolge un ruolo decisivo la nozione goethiana di esperienza²⁶⁷: in essa ciò che in gioco è principalmente il senso estetico, ripreso anche da Benjamin, che consente di cogliere nel frammento - costituito dal fenomeno empirico - i tratti, mai fissati una volta per tutte, del fenomeno “puro”. D’altro canto, la descrizione dell’esperienza del fenomeno empirico deve tendere a restituirne il più possibile l’interesse degli aspetti – ed è per questo che la *Farbenlehre* descrive i colori dai punti di vista fisiologico, fisico, chimico, ma anche in relazione alla loro azione “morale” e al loro impiego allegorico, simbolico, mistico. È sulla base di un’esperienza siffatta del colore che Goethe sostiene la falsità della teoria newtoniana del fenomeno cromatico²⁶⁸ - teoria che, *spiegando* il colore come la meccanica degli effetti sull’uomo dei diversi gradi di rifrazione dei raggi luminosi, riconduceva alla sola luce la comprensibilità del rapporto tra i colori. Benjamin, che sottolinea la vicinanza della *Farbenlehre* con *La metamorfosi delle piante*, nota come per Goethe il fenomeno dei colori si mostri invece in quanto «metamorfosi della luce [...] nella battaglia della luce con il buio»²⁶⁹: secondo Goethe a Newton sfuggiva il rapporto fondamentale del colore con l’oscurità – ciò che ad esempio porta Goethe a osservare che l’azzurro non è un colore, e che deve «la sua “impotenza” alla parentela con il nero»²⁷⁰. Nel leggere gli appunti di Klee dedicati al colore²⁷¹ abbiamo l’impressione che essi siano

²⁶⁷ Si veda in particolare il breve scritto del 1798 *Esperienza e scienza* (Goethe J. W., *La metamorfosi delle piante*, cit., pp. 135-136).

²⁶⁸ Cfr. Troncon R. in Goethe J. W., *La teoria dei colori*, cit., pp. 223-224.

²⁶⁹ Benjamin W., *Goethe*, in *Opere complete*, vol. III – Scritti 1928-1929, Einaudi, Torino 2010, p. 143. Benjamin, in una recensione all’edizione del 1928 della *Farbenlehre* a cura di Wohlbold, fa sua la posizione di S. Friedländer secondo la quale «la matematica goethiana non è tanto un ferro di legno, quanto piuttosto il cavallo di legno con cui i Greci di Goethe conquisteranno infine la Troia barbarica dell’ottica e riconquisteranno l’Elena loro sottratta della bellezza dei colori» (cit. in Benjamin W., *Johann Wolfgang Goethe, La teoria dei colori*, in *Opere complete*, vol. III – Scritti 1928-1929, Einaudi, Torino 2010, p. 162).

²⁷⁰ Troncon R. in Goethe J. W., *La teoria dei colori*, cit., p. 224. La polarità in cui consiste il fenomeno originario del colore è descritta da Goethe per mezzo di questo elenco di coppie opposizionali: più / meno; giallo / azzurro; azione / privazione; luce / ombra; chiaro / scuro; forza / debolezza; caldo / freddo; vicinanza / lontananza; respingere / attrarre; affinità con gli acidi / affinità con gli alcali (*ivi*, p. 173).

²⁷¹ Si veda Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., pp. 465-509. All’inizio di questo ciclo di lezioni, il *Formmeister* riconosce il suo debito nei confronti delle idee non solo di Goethe, ma anche di Runge, Delacroix e dell’amico Kandinskij. Per un commento degli appunti di Klee sul colore si veda Cherchi P., op. cit., pp. 156-208 e Dittmann L., *Il concetto di “crescita” nel pensiero e nell’opera di Paul Klee*, cit., pp. 149-151.

basati su un'idea dell'esperienza per alcuni aspetti affine a quella goethiana²⁷² - sebbene la distanza dell'epoca e del contesto culturale comportino alcune più o meno marcate differenze nella grammatica del colore che vi viene espressa²⁷³. Tra i motivi di affinità vi è il fatto che anche per Klee «valgono altri punti di vista che solo in parte coincidono con quelli scientifici»²⁷⁴. Come per Goethe, inoltre, la sintassi cromatica newtoniana risulta per Klee insoddisfacente e in ciò consiste il problema della “manchevolezza” dell'arcobaleno. Quello che “non convince” Klee è l'identificazione dei sette colori che la visione dell'arcobaleno suggerisce come congruenti a esprimere nel modo più appropriato l'infinitezza dello spettro cromatico. Il problema è negli estremi, che indichiamo normalmente con i termini “viola” (*Violett*) e “indaco” (*Indigo*), ma la cui natura, suggerisce Klee, è forse meglio acclarata, rispettivamente, dalle espressioni “rosso-viola” (*Rotviolett*) e “azzurro-viola” (*Blauviolett*): le distinzioni che queste due espressioni comportano, afferma Klee, «son ben secondarie»²⁷⁵, dal momento che si collocano su un piano diverso e assai meno rilevante della distinzione tra rosso, giallo e azzurro e di quella tra questi e la triade verde/arancione/viola. Un secondo, e più cruciale, problema dell'utilizzo dell'arcobaleno quale “schema” per i rapporti cromatici è che in esso «i colori appaiono in rappresentazione lineare». Ma il colore, come ci ha ricordato Benjamin, si manifesta come superficie: una rappresentazione lineare può «suscitare sì un'impressione di superficie, ma rimane pur sempre una linea» e non può cogliere la



Fig. 24 - Il disco cromatico, cfr. nota 6

natura spazialmente infinita del colore.

La soluzione consiste quindi, per prima cosa, nel considerare il “rosso-viola” e l’“azzurro-viola” come «due metà le quali devono diventare un intero, [...] due viola che devono diventare uno solo [e poi, a quel punto, nell’] annodare i loro termini misteriosi in un’infinità»²⁷⁶. Questa infinità viene ad assumere la forma di un cerchio: il disco cromatico (fig. 24)²⁷⁷.

²⁷² Mentre qui ci soffermeremo sugli aspetti di affinità, riprenderemo invece gli aspetti di differenza nel capitolo quarto, a proposito del rapporto tra empatia e astrazione.

²⁷³ Da notare che la *Farbenlehre* non è rivolta principalmente ai pittori, anzi si può dire che di essi quasi non si preoccupi affatto. Oltre che dalla Duchessa Luisa cui è dedicata, Goethe si attende che l'opera possa ricevere il plauso dal filosofo, dal fisico, dal chimico e dai “tecnici” o artigiani del colore (cfr. l'*Introduzione* - *ivi*, pp. 17-19). Del resto, come nota Argan, «Goethe è persuaso che forse più degli artisti i veri artefici del colore sono i tintori» (*ivi*, p. XXI).

²⁷⁴ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 483.

²⁷⁵ *Ivi*, p. 466, come le citazioni successive.

²⁷⁶ *Ivi*, p. 469.

²⁷⁷ Cfr. *ivi*, p. 467.

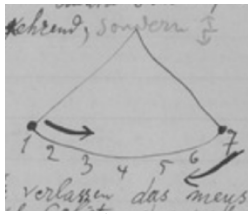


Fig. 25, cfr. nota 282

Mentre la rappresentazione lineare della scala dei colori permette di immaginarvi il solo movimento pendolare (fig. 25), il disco cromatico ha il vantaggio di liberare il pendolo della forza di attrazione terrestre:

[...] lo facciamo sibilare finché raggiunga l'ambito divino, dinamico, l'ambito della spiritualità, della completa rotazione, del movimento integrale, l'ambito che ha per simbolo il cerchio, dove i colori puri son veramente a posto. [...] Il fenomeno dei colori puri percettibile sulla terra nell'arcobaleno, il quale era soltanto il riflesso d'una totalità prima sconosciuta, ci sta ora davanti in una forma sintetica che si richiama al grande tutto dell'al di là.²⁷⁸

Il disco cromatico non è un'invenzione né di Goethe²⁷⁹ né, tanto meno, di Klee. La sua prima rappresentazione è anzi ascrivibile allo stesso Newton. La rappresentazione circolare, tuttavia, può declinarsi e si declina in soluzioni differenti in relazione, soprattutto, alla scelta del numero di colori da rappresentare e dell'eventuale posizione di preminenza da attribuire ad alcuni di essi. Klee, come Goethe, opta per una rappresentazione a sei elementi, identificando rosso, giallo e azzurro come colori primari²⁸⁰. Tali colori si definiscono nella relazione con il loro complementare: rispettivamente, verde, viola e arancione. Il rosso è percepito nella sua "purezza" quando da esso, mescolato in eguale quantità al suo opposto, si ottenga il "puro" grigio, un grigio che non ha più nulla né di rosso né di verde - semplice assenza di colore e, al contempo, presenza di entrambi o, meglio, di tutti i colori²⁸¹. Nel rapporto tra i colori complementari si preserva il movimento oscillatorio del pendolo, che si muove di volta in volta lungo uno dei diametri del cerchio cromatico (fig. 26)²⁸². Il puro dinamismo avviene invece nel «movimento cromatico periferico, [il] movimento che si compie lungo la circonferenza»²⁸³ (fig. 27):

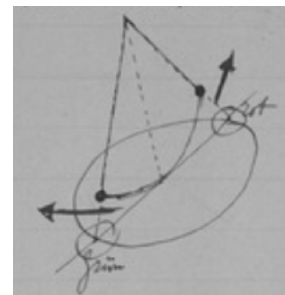


Fig. 26 - cfr. nota 282

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ Si veda Goethe J. W., *La teoria dei colori*, cit., pp. 171-176.

²⁸⁰ «Chi studia i colori da un punto di vista scientifico si preoccupa generalmente di fornire prove logico-matematiche. E così si trascura l'aspetto psicologico; come fa Ostwald, per esempio. La psicologia del pittore richiede la divisione del cerchio in tre e in sei (1/6 è un numero più affine al cerchio che 1/8)» (Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 507).

²⁸¹ Si veda *ivi*, p. 471-478.

²⁸² Si veda *ivi*, p. 473. Le figure da 25 a 32 sono tratte dagli originali di Klee consultabili presso <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/Archiv/2011/01/25/00001/> (consultato il 20/01/2026).

²⁸³ *Ivi*, p. 483.

Questo movimento, in contrapposizione a quello pendolare che si compie lungo il diametro, è infinito. Qui non ci sono termini né accoppiamenti: i colori trapassano continuamente l'uno nell'altro; qui non ci sono interruzioni e ogni inizio è anche fine. Per il movimento ininterrotto la direzione non conta: questo orologio può andare anche all'indietro.²⁸⁴

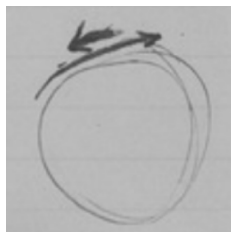


Fig. 27 - cfr. nota 282 p. 129

Partendo dal luogo, lungo la circonferenza, in cui un colore primario - ad esempio l'azzurro - si trova nel culmine della propria purezza, è possibile constatare il suo progressivo indebolimento procedendo in entrambe le direzioni: esso da una parte giungerà a svanire completamente nel rosso puro, dall'altra nel giallo puro e, inoltre, di esso non vi sarà alcuna traccia lungo la terza parte del cerchio opposta

al proprio culmine e compresa tra i culmini rosso e giallo (fig. 28). Se si considerano in sequenza lineare i momenti di rafforzamento ed indebolimento di ciascun colore primario si ottiene quella Klee chiama la catena della totalità (fig. 29). Ma se si osserva il sovrapporsi di tali momenti lungo il cerchio cromatico otteniamo «una sorta di accordo a tre voci»²⁸⁵, le quali si inseguono e sovrappongono alla maniera di un canone musicale: «questa nuova figura potremmo chiamarla il canone della totalità»²⁸⁶ (fig. 30). Lo schema si completa, infine, facendo interagire il canone cromatico con la dimensione tonale, dispiegata verticalmente dalla polarità bianco/nero, la quale ha anch'essa il proprio centro nel grigio (fig. 31)²⁸⁷.

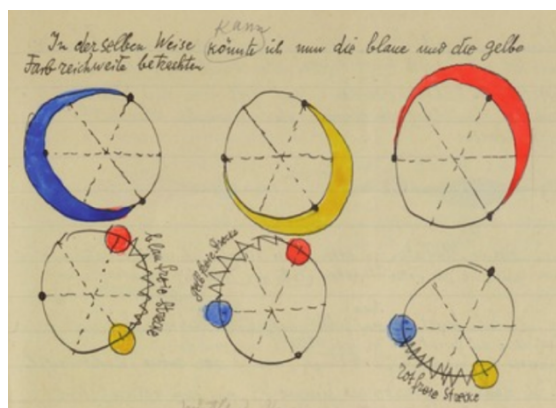


Fig. 28 - cfr. nota 282 p. 129

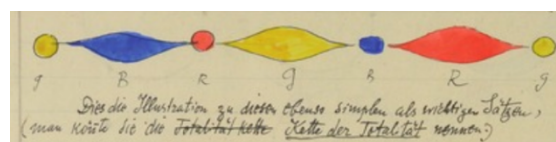


Fig. 29 - cfr. nota 282 p. 129



Fig. 30 - cfr. nota 282 p. 129

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ *Ivi*, p. 487.

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ A proposito del rapporto tra tonalità e colore in Klee si veda Botta G., op. cit., pp. 52-54. Per una definizione di pittura tonale rimandiamo a Dorfles G., *Discorso tecnico delle arti*, Marinotti, Milano 2004, pp. 96-99.

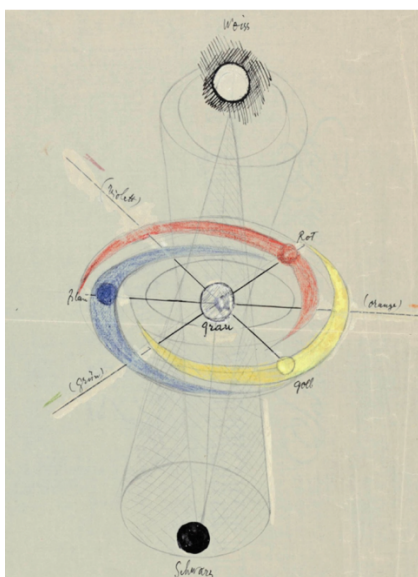


Fig. 31 - Il "canone della totalità"



Fig. 32 - Disco cromatico e colori primari

cfr. nota 282 p. 129

Questa la grammatica del colore secondo Klee: chi è d'accordo con Klee la comprende²⁸⁸.

D'altronde si tratta di una grammatica che ha anche una forte tradizione:

Ci sono molte persone intelligenti e ce ne son state anche prima. È naturale quindi che sia stata riconosciuta ormai da molto tempo l'importanza canonica di azzurro, giallo e rosso, importanza legata alla presenza di tutti e tre i colori e al loro equilibrio.²⁸⁹

La legge è necessaria, rende la lingua del colore comprensibile. Tuttavia, mette in guardia Klee, non bisogna fare l'errore di cadere nel mero schematismo:

Un tale errore, che porta alla costruzione per la costruzione, è proprio di gente asmatica, stretta di petto, la quale dà leggi invece di opere. E han troppo corto il fiato per capire che le leggi devono servir di base solo perché vi prosperi la vita: che si ricercano le leggi solo per veder come le nostre opere si staccano da quelle della natura – paesaggio, animali, uomini – che ci stanno intorno, *senza per questo diventare assurde*; e che *le leggi sono comune fondamento alla natura e all'arte*. [...] Vorrei dunque mettervi in guardia da un tale impoverimento in ossequio alla legge, e dal fraintendere quanto fin qui vi ho detto. Altrimenti si finirebbe col limitarsi al solo grigio, che è il centro del tutto, con la scusa che nel grigio son compresi tutti i colori [...] ed anche nero e bianco. [...] A questo assurdo può portare la semplificazione, a un estremo impoverimento, alla perdita di vita.²⁹⁰

²⁸⁸ Si veda sopra p. 44.

²⁸⁹ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 497, corsivi nostri.

²⁹⁰ *Ivi*, pp. 497-498.

All'artista che intenda invece proseguire il movimento della creazione, si aprono, entro i limiti della norma, infinite possibilità di costruzione:

Colori usati come chiaroscuro, a esempio: rosso nel rosso, in altre parole la scala del rosso dal rosso diluito al rosso carico, in tutta la sua estensione o solo parzialmente. E lo stesso col giallo (e il risultato è diversissimo), lo stesso con l'azzurro: quali antitesi! Oppure, colori usati diametralmente, vale a dire passaggi dal rosso al verde, dal giallo al viola, dall'azzurro all'arancione: frammenti, mondi diversi del contenuto. Oppure: movimento di colori lungo le corde del cerchio che, senza toccare il centro grigio, si incontrano in un grigio più caldo o più freddo: che delicate sfumature rispetto ai contrasti precedenti! Oppure: movimento di colori lungo la circonferenza del cerchio, dal giallo passando per l'arancione, al rosso, o dal rosso, passando per il viola, all'azzurro, o avanti ancora per tutta la circonferenza: quante gradazioni, dal più piccolo movimento alla ricca fioritura della polifonia cromatica! [...] O, infine, passaggi attraverso l'intero complesso dell'ordine cromatico, ivi compreso il grigio diametrale, e toccando anche la scala dal nero al bianco!²⁹¹



Fig. 33 - *Separazione di sera* (*Scheidung Abends*, 1922)

Uno stupefacente esempio delle variazioni concesse dalla grammatica kleeiana del colore è il piccolo acquerello *Separazione di sera* (*Scheidung Abends*, 1922, fig. 33). La semplicità degli elementi plastici coinvolti - le bande orizzontali lievemente irregolari e le due frecce dal verso opposto - lascia che siano il colore e il suo gioco tonale a esprimere la forza significativa dell'opera. Il movimento e contro-movimento della progressione cromatico-tonale discendente e ascendente fanno sì che gli opposti si incontrino in uno spazio d'assenza, dove il colore quasi scompare «in un argentino vibrato intermedio fra nero

²⁹¹ Ivi, pp. 90-91.

e bianco»²⁹². L'oscurità, che irrompe dall'alto, prevale, ma le frecce accompagnano la percezione a soffermarsi al centro della fascia della separazione, non-luogo del divorzio tra rosso e blu, tra giorno e notte – impossibilità per l'uno di essere l'altro, ma anche incapacità di essere l'uno senza l'altro.

In questa grammatica del colore, la norma, il canone mostra il significato di quelle che Wittgenstein chiama, come abbiamo visto, le “proposizioni interne” della lingua del colore – in questo caso quella parlata da Klee. Noi comprendiamo piuttosto bene questa lingua ed essa assomiglia a quella parlata da Goethe, da Runge o dallo stesso Wittgenstein, eppure vi sono differenze²⁹³. Per Runge, ad esempio, il bianco è un colore opaco²⁹⁴, mentre per Klee esso non è un colore. Wittgenstein, dal canto suo, sembra considerare “colori semplici”, non solo l'azzurro, il giallo e il rosso, ma anche il verde²⁹⁵, come già aveva fatto tra gli altri il fisiologo Hering, che qualificava i quattro colori come “primari psicologici”²⁹⁶. Nella lingua del colore di Klee la parola “rosso” ha significato soltanto in relazione al “verde” in quanto suo opposto; l'aspetto “complementare” del rosso e del verde sembra in questo caso congruente con l'osservazione di Runge per la quale «quando ci si vuole immaginare [...] un verde che dà sul rosso [...] si prova la medesima sensazione di quando si vuole immaginare un vento settentrionale che viene da sud-ovest»²⁹⁷. Ora, questo è esattamente il tipo di questioni che i colori danno a pensare a Wittgenstein:

²⁹² *Ivi*, p. 11.

²⁹³ «Così, dunque, uomini diversi potrebbero avere concetti di colore diversi? – Un po' diversi. Diversi per l'uno o per l'altro aspetto. E ciò ostacolerà la loro comprensione in misura maggiore o minore; ma spesso non l'ostacolerà quasi per nulla» (Wittgenstein L., *Osservazioni sui colori*, p. 37, # III.32).

²⁹⁴ Ce lo ricorda lo stesso Wittgenstein, *ivi*, pp. 8-9, # I.21.

²⁹⁵ «[...] qualcuno ha creduto di riconoscere tre colori fondamentali, qualcuno quattro. Qualcuno sosteneva che il verde è un colore intermedio tra il blu e il giallo; cosa, questa, che a me, per esempio, appare falsa anche indipendentemente da ogni esperienza. Il blu e il giallo, così come il rosso e il verde, mi appaiono opposti – ma ciò forse potrebbe derivare semplicemente da questo: che nel cerchio dei colori sono abituato a vederli in punti opposti» (Wittgenstein L., *Osservazioni sui colori*, p. 35, # III.26). «Che cosa si può dire a sostegno del fatto che il verde è un colore primario, e non un colore misto di blu e giallo? Sarebbe corretto dire: “questo si può riconoscere immediatamente: basta guardare i colori”? Ma come faccio a sapere che con queste parole: “colori primari” intendo la stessa cosa che intende un altro, che sia anche disposto a dire che il verde è un colore primario? No – qui decidono i giochi linguistici» (*ivi*, p. 4, # I.6). Ma si veda anche Wittgenstein L., *Zettel*, cit., # 331.

²⁹⁶ Cfr. Thürlemann F., *Le rouge et le noir di Paul Klee*, cit., pp. 95-96. Si potrebbero citare diverse altre soluzioni per l'identificazione dei *basic color terms* - come ad esempio quella di Berlin e Kay, i quali ne identificano undici che sarebbero comuni all'area culturale europea, ma anche semitica, giapponese e cinese (cfr. *ibidem*). Per una descrizione sintetica del “campo di battaglia del colore” sui cui si sono impegnati e si impegnano, nel tentativo di dirimere il nesso linguaggio-percezione-pensiero, studiosi di diverse discipline, si veda Barale A., *Il giallo del colore*, cit., pp. 120-133.

²⁹⁷ Wittgenstein L., *Osservazioni sui colori*, cit., p. 8, # I.21.

Ma se anche esistessero uomini per i quali fosse naturale usare in modo non contraddittorio l'espressione: "verde-che-dà-sul-rosso" o "blu-che-dà-sul-giallo" e che forse mostrassero anche capacità che mancano a noi, non per questo, tuttavia, saremmo costretti a riconoscere che costoro vedono colori che noi non vediamo. Infatti non esiste nessun criterio universalmente riconosciuto per stabilire che cosa sia un colore, se non che è uno dei *nostri* colori.²⁹⁸

La riflessione sui colori ha accompagnato alcuni dei passaggi più importanti del percorso del filosofo viennese²⁹⁹, già a partire dal *Tractatus*, dove si dice: «la macchia nel campo visivo può non essere rossa, ma un colore non può non averlo: essa ha, per così dire, lo spazio cromatico intorno a sé»³⁰⁰. Questa proposizione si lega alla definizione dello stato di cose come «nesso d'oggetti»³⁰¹. Stando alle successive proposizioni del *Tractatus*, il pensiero, espresso nel linguaggio³⁰², consiste nell'immagine logica dei fatti³⁰³, la quale condivide la medesima forma logica della realtà³⁰⁴. Da ciò si deduce che allo spazio cromatico quale nesso d'oggetti deve corrispondere uno spazio *logico* cromatico come nesso di nomi di oggetti. Ebbene, questo modo di pensare alla lingua del colore è proprio uno degli aspetti derivanti dall'impostazione del *Tractatus* che inducono Wittgenstein alla successiva autocritica. Stando all'impianto dell'opera, infatti, le proposizioni di colore (es.: "x è rosso") devono essere, in quanto asserzioni del sussistere di uno stato di cose, proposizioni elementari³⁰⁵. Ma, d'altro canto, esse, come tutte le proposizioni di grado, non possono essere tali, perché violano il principio di indipendenza logica che definisce le proposizioni elementari stesse³⁰⁶: "x è rosso", infatti, non contraddice "x è verde", ma *lo esclude*.

Già nel saggio *Some remarks on logical form*, pubblicato nel 1929 appena dopo il suo rientro a Cambridge³⁰⁷, Wittgenstein evidenzia l'errore del suo libro. Nelle successive

²⁹⁸ *Ivi*, p. 7, # I.14, corsivo nostro.

²⁹⁹ Nel quarto capitolo del libro *Il giallo del colore*, Barale ripercorre tali passaggi sulla scorta di una vasta letteratura (Barale A., *Il giallo del colore*, cit., pp. 117-160).

³⁰⁰ Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, cit., p. 7, # 2.0131.

³⁰¹ *Ivi*, p. 5, # 2.01.

³⁰² *Ivi*, p. 12, # 3.1.

³⁰³ *Ivi*, p. 11, # 3.

³⁰⁴ *Ivi*, p. 10, # 2.18.

³⁰⁵ *Ivi*, p. 33, # 4.21.

³⁰⁶ «Un segno della proposizione elementare è che nessuna proposizione elementare può essere in contraddizione con essa» (*ibidem*, p. 33, # 4.211), ciò che implica che «se due proposizioni "p" e "q" si contraddicono, se la loro congiunzione "p.q" è una contraddizione, né l'una né l'altra possono essere proposizioni elementari» (Perissinotto L., op. cit., p. 49).

³⁰⁷ Esso dovette poi rimanere l'unico scritto pubblicato in vita dopo il *Tractatus*.

conversazioni con i membri del Circolo di Vienna ciò si traduce nel riconoscimento che «non è mai la singola proposizione che viene, per così dire, accostata alla realtà, ma un intero *sistema* di proposizioni»³⁰⁸:

Se dico, per esempio, che quel punto del campo visivo è *blu*, so anche che non è verde, rosso, giallo, ecc. Ho applicato d'un sol colpo l'intera scala dei colori. Questo è anche il motivo per cui un punto non può avere contemporaneamente diversi colori.³⁰⁹

Con questo passaggio, il concetto di “proprietà interna”, che pure compare già nel *Tractatus* come caratteristica dell'oggetto-colore³¹⁰, ora viene utilizzato da Wittgenstein ad indicare un rapporto che è significativo solo all'interno di un sistema sintattico, come negli esempi che abbiamo visto nel paragrafo precedente³¹¹. Da qui il concetto wittgensteiniano, ormai a noi familiare, di “grammatica” e, in particolare, di “grammatica del colore”. Sollecitato da un esperimento mentale proposto da Moritz Schlick, Wittgenstein risponde che un uomo, che per tutta la sua vita non vedesse altro che rosso, non potrebbe riconoscere nella parola “rosso” alcun senso³¹²: il significato di “rosso” è possibile solo nella relazione grammaticale con altri termini che significhino qualcosa di “non-rosso”.

Un aspetto molto interessante dell'esperimento di Schlick è che, mediante esso, il fisico e filosofo tedesco sollecita Wittgenstein sulla questione se ciò che egli chiama il sistema dei colori sia qualcosa di empirico o qualcosa di logico. Una domanda, questa, cui Wittgenstein non risponde, né a Schlick nel 1929 né mai successivamente, pur lasciandola risuonare ripetutamente. Nel 1950, un anno prima di morire, ancora si interroga:

[...] anche il giallo puro è più chiaro del rosso puro saturo o del blu puro saturo. E questa è una proposizione dell'esperienza? – Per esempio, io non so se il rosso (cioè, il rosso puro) sia più chiaro o più scuro del blu. Per poterlo dire dovrei vederlo. E tuttavia se l'avessi visto

³⁰⁸ Perissinotto L., op. cit., p. 78. Si vedano anche i paragrafi delle *Osservazioni filosofiche*, scritti nel medesimo periodo e dedicati alla “fenomenologia dei colori”: Wittgenstein L., *Osservazioni filosofiche*, Einaudi, Torino 1981, pp. 231-239 (## 218-223).

³⁰⁹ Wittgenstein L. cit. in Waismann F., *Ludwig Wittgenstein e il circolo di Vienna. Colloqui annotati da Friedrich Waismann*, La Nuova Italia, Firenze 1975, p. 51.

³¹⁰ «Una proprietà è interna se è impensabile che il suo oggetto non la possieda. (Questo colore azzurro e quello stanno *eo ipso* nella relazione interna di più chiaro e più cupo. È impensabile che *questi* due oggetti non stiano in questa relazione)» (Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, cit., p. 29, # 4.123). ma si veda anche *ibidem*, # 4.122.

³¹¹ Si veda sopra pp. 117-118.

³¹² Si veda Waismann F., op. cit., pp. 52-53 e 76-77. Cfr. Barale A., *Il giallo del colore*, cit., pp. 141-142 e Borutti S., *Fare filosofia con Wittgenstein*, cit., pp. 49-50.

lo saprei una volta per tutte, così come so una volta per tutte il risultato di un calcolo. Dove si distinguono, qui, logica ed esperienza (empiria)?³¹³

Torniamo a Klee e alle parole iniziali del suo ciclo di lezioni sulla pittura: egli nomina innanzitutto gli stimoli cromatici offerti dalla natura, i quali gli danno molto da pensare; ma poi, per lui, è la capacità creativa, l'istinto artistico (la fantasia, dice Benjamin), a scorgere, oltre la natura, il *logos* del colore. Ma allora: senza esperienza potrebbe esserci la pittura? Né Klee, né Wittgenstein cercano nelle parole dei filosofi una risposta. Klee, da parte sua, si limita a descrivere ciò che egli fa³¹⁴. Wittgenstein, che sul colore si fa interrogare dagli scritti del non-filosofo Goethe³¹⁵, non intende certo, come sappiamo, cogliere una qualche verità sull'essenza del colore³¹⁶; piuttosto, la sua attività consiste nel lasciare che il linguaggio del colore mostri la confusione del confine tra i concetti stessi di "esperienza" e "logica": laddove la filosofia pretende una netta separazione tra di essi, le proposizioni di colore mostrano invece che c'è solo un differente impiego³¹⁷.

In questa "oscillazione" tra normativo ed empirico, la grammatica del colore non è dunque per Wittgenstein la sistematizzazione, per via induttiva, di esperienze acquisite («ha senso domandare quanti colori occorra aver incontrato nella propria vita per conoscere il sistema dei colori? No!»³¹⁸), ma l'emergere - nell'uso - della norma stessa che presiede non solo al rapporto tra i colori "dati" (dati dal contesto in cui impariamo la lingua del colore) ma anche alla possibilità di nominare, in accordo con essa, *nuovi* colori o rapporti tra colori: «proprio perché la grammatica (quella dei colori e quella del linguaggio in generale) [...] "non deve rendere conto della realtà", essa ci indica non soltanto ciò che *non* è possibile fare, ma anche ciò che è ancora *possibile*»³¹⁹.

³¹³ Wittgenstein L., *Osservazioni sui colori*, cit., p. 30, # III.4.

³¹⁴ Dice bene Boulez: «il grande vantaggio con Klee è che non cerca di spiegarsi: dice come fa una cosa e perché la fa. Non si confessa e non svela il "mistero" di quello che ha fatto. [...] È il più sapiente, il più fecondo, il più creativo dei maestri» (Boulez P., op. cit., pp. 14-15).

³¹⁵ Wittgenstein scrive a Malcolm ancora nel gennaio 1950: «leggo un po' qui un po' là, per esempio *La teoria dei colori* di Goethe, la quale, con tutte le sue assurdità, ha degli spunti molto interessanti e mi stimola a pensare» (Wittgenstein L., *Lettere 1911-1951*, Adelphi, Milano 2012, p. 403).

³¹⁶ Si veda sopra, pp. 43-44.

³¹⁷ «E non devo ammettere che certe proposizioni siano spesso usate ai limiti tra logica ed empiria, cosicché il loro senso venga a trovarsi ora al di qua e ora al di là di questo confine, ed esse ora siano l'espressione di una norma, ora possano venir trattate come espressione dell'esperienza? Infatti ciò che distingue la proposizione logica dalla proposizione empirica non è per nulla il "pensiero" (ossia un fenomeno psichico collaterale), ma un impiego (ossia, *qualcosa che la circonda*)» (Wittgenstein L., *Osservazioni sui colori*, cit., p. 33, # III.19, corsivo nostro).

³¹⁸ Wittgenstein L. cit. in Waismann F., *Ludwig Wittgenstein e il circolo di Vienna*, cit., p. 53. Wittgenstein continua: «non importa la quantità dei colori visti ma la sintassi».

³¹⁹ Barale A., *Il giallo del colore*, cit., p. 145.

Come accade per ogni linguaggio, anche gli usi delle parole del colore non possono essere “rappresentati mentalmente” né spiegati, ma soltanto mostrati, esibiti in una *Darstellung*³²⁰:

Se ci chiedessero: “che cosa significano le parole ‘rosso’, ‘blu’, ‘nero’ e ‘bianco’?” potremmo di certo indicare immediatamente certe cose che hanno quei colori, - ma la nostra capacità di spiegare i significati di queste parole non va più oltre! Del resto non ci facciamo nessuna rappresentazione [*Vorstellung*] del loro impiego, oppure ce ne facciamo una del tutto rozza e parzialmente falsa.³²¹

Avere una grammatica del colore significa, per Wittgenstein, conoscere una via per cercare il colore: «non so soltanto che un determinato blu è il colore giusto, ma so anche la direzione in cui devo variare il colore per giungere a quello giusto»³²². La direzione può essere data dalla circonferenza del disco cromatico (è in base ad essa che diciamo, ad esempio, che “quel blu dà sul verde”), ma, stando alla lezione di Klee, anche dal movimento pendolare tra i punti opposti del disco - come nel caso del rosso e del verde. Proprio il rapporto tra questi due colori costituisce per Wittgenstein un caso paradigmatico. Esso ci sottopone in maniera evidente il problema della coesistenza di un rapporto tra due opposti, da una parte, e del principio di non contraddizione, dall'altra:

Questa gente conosce un rossoverde. – «Ma un rossoverde non esiste affatto!» – Che strana proposizione. – (Come fai a saperlo, tu?)³²³

Se da un lato l'esistenza di “un rosso che dà sul verde” ci appare come la violazione di un assioma³²⁴, nell'uso linguistico con cui descriviamo la realtà del colore «niente è tanto comune quanto il colore rossoverde; niente, infatti, è più comune del verde di una foglia che trapassa nel rosso»³²⁵. E ancora, se da un lato «risalta alla prima occhiata che non si vuol riconoscere nulla come colore intermedio tra il rosso e il verde»³²⁶, dall'altro Klee ci mostra che nel linguaggio della pittura quel nulla ha un nome: è il grigio, in cui verde

³²⁰ Si veda sopra, a p. 37, per la differenza tra *Darstellung* e *Vorstellung*.

³²¹ Wittgenstein L., *Osservazioni sui colori*, cit., p. 19, # 1.68.

³²² Wittgenstein L. cit. in Waismann F., *Ludwig Wittgenstein e il circolo di Vienna*, cit., p. 76.

³²³ Wittgenstein L., *Zettel*, cit., # 362.

³²⁴ Cfr. *ivi*, # 346.

³²⁵ Wittgenstein L. cit. in Barale A., *Il giallo del colore*, cit., p. 133.

³²⁶ Wittgenstein L., *Zettel*, cit., # 359.

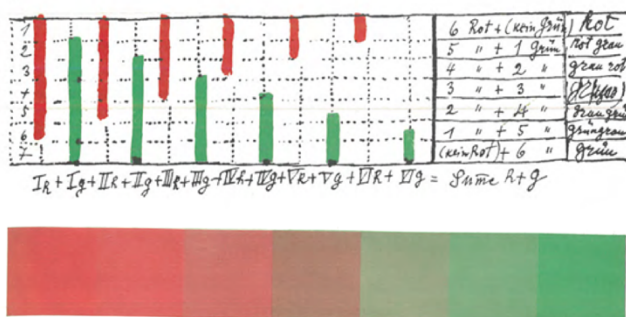


Figura 34 - Movimento e contromovimento. Rosso e verde
(Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., pp. 472-473)

e rosso possono trapassare l'uno verso l'altro mediante successive velature applicate sopra il colore opposto (si veda fig. 34)³²⁷. Per quanto dunque l'aspetto normativo emerga in «una specie di matematica del colore»³²⁸, allo stesso tempo Wittgenstein nota che «i colori non hanno la molteplicità delle lunghezze

e non possono quindi essere misurati con un unico metro»³²⁹. Un'osservazione, questa, che ci sembra congruente con la lezione kleeiana sugli elementi della figurazione per la quale, come abbiamo visto, il colore è l'unico dei tre elementi che, pur mantenendo un rapporto con la misurabilità e la ponderabilità, si connota anche e soprattutto per l'aspetto di *pura qualità* – la quale è appunto immensurabile e imponderabile.

La grammatica dei colori è pensata, nelle conversazioni con il circolo di Vienna, come spazio regolato di possibilità. L'applicazione ad essa, nelle *Ricerche filosofiche* e negli altri scritti più tardi, dell'idea di somiglianza di famiglia rende invece i tratti del volto che i colori ci mostrano molto più sfumati: l'idea della lingua come sistema si “temporalizza” a partire dalla sua connessione con il concetto di forma di vita³³⁰. Dobbiamo dire quindi che «nei nostri concetti si rispecchia la nostra vita? Stanno nel mezzo»³³¹, risponde Wittgenstein. Questo significa ribadire, da un lato, che la lingua del colore è quella che impariamo - dall'uso che se ne è fatto prima di noi e che se ne fa intorno a noi -, e, d'altra parte, significa anche che la valutazione del colore, come ci ricorda Klee, «non è qualcosa di assoluto»³³², ma riguarda il nostro bisogno e la nostra immaginazione: «la domanda può mutare, può mutare il gusto»³³³.

Allora questo sistema ha qualcosa di arbitrario? Sì e no. È imparentato sia con ciò che è arbitrario sia con ciò che arbitrario non è.³³⁴

³²⁷ Cfr. Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., pp. 471-474.

³²⁸ Wittgenstein L., *Osservazioni sui colori*, cit., p. 30, # III.3.

³²⁹ Wittgenstein L. cit. in Waismann F., *Ludwig Wittgenstein e il circolo di Vienna*, cit., p. 63. Cfr. Barale A., *Il giallo del colore*, cit., p. 147.

³³⁰ Cfr. Barale A., *Il giallo del colore*, cit., p. 150.

³³¹ Wittgenstein L., *Osservazioni sui colori*, cit., p. 30, # III.3.

³³² Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 447.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ Wittgenstein L., *Zettel*, cit., # 358.

5. IL RITMO DELLA FORMA E LA PITTURA POLIFONICA

Ormai sappiamo bene che, per Klee, il processo della creazione artistica continua il movimento che «sta alla base di ogni divenire»³³⁵. Ma se il “carattere” della figurazione è il movimento, questo comporta che il suo “ambito” è *il tempo*. Nella *Confessione creatrice*, Klee si ribella alla concezione di Lessing, che distingueva tra arti spaziali, come scultura e pittura, e arti temporali, come musica e poesia³³⁶. Questa distinzione

non è che una dotta illusione, perché anche lo spazio è una nozione temporale. Un punto si fa movimento e linea: ma questo richiede del tempo. Altrettanto allorché una linea muovendosi diventa una superficie; e lo stesso per il movimento da superfici a spazi.³³⁷

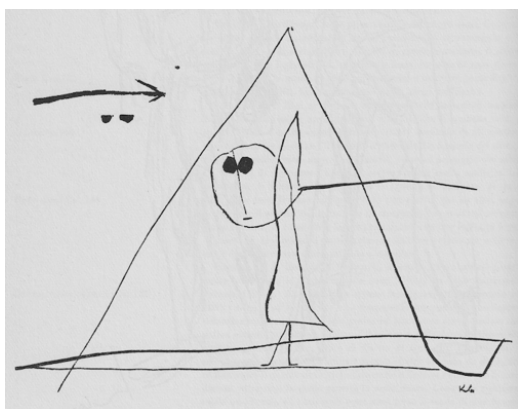


Fig. 35 - Vergogna (Schande, 1933)

La linea è il punto che si (ri)mette in movimento e porta il tempo nell'opera: «quanto più liberamente essa fin dal principio si dispiega, tanto più evidente risulterà la mobilità della sua natura»³³⁸. Più di metà delle opere del catalogo kleeiano sono disegni. Egli non rinunciò mai all'esercizio della pura grafica, privilegiando la matita fino al 1908 e la penna negli anni della maturità artistica, per

poi tornare a un uso più frequente della matita negli ultimi anni di vita, ma continuando comunque ad alternare l'utilizzo di vari mezzi e tecniche³³⁹. Disegnare è per lui il modo più immediato per restare nella vicinanza della pura cosmicità, e cioè libertà, del punto. Molti dei suoi disegni più belli hanno la naturalezza dello schizzo istantaneo (fig. 35)³⁴⁰, come anche nel caso di alcune delle sue figure di angeli (fig. 36); in altri casi la linea si

³³⁵ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 78.

³³⁶ Cfr. Franzini E. e Mazzocut-Mis M., op. cit., p. 40.

³³⁷ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 78.

³³⁸ Ivi, p. 103.

³³⁹ Si veda Grohmann W., *Paul Klee. I disegni*, Il Saggiatore, Milano 1960, pp. 42-43. Sulla linea in Klee di veda anche Cherchi P., op. cit., pp. 118-121 e Desideri F., *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, cit., pp. 74-78 (dove il tema è posto in connessione con i rapporti tra Benjamin e l'espressionismo).

³⁴⁰ Sulla “poetica” dello schizzo in Klee si veda: Sa Cavalcante Schuback M., *The Poetics of the Sketch*, in Sallis J. (a cura di), *The Philosophical Vision of Paul Klee*, cit. pp. 149-156

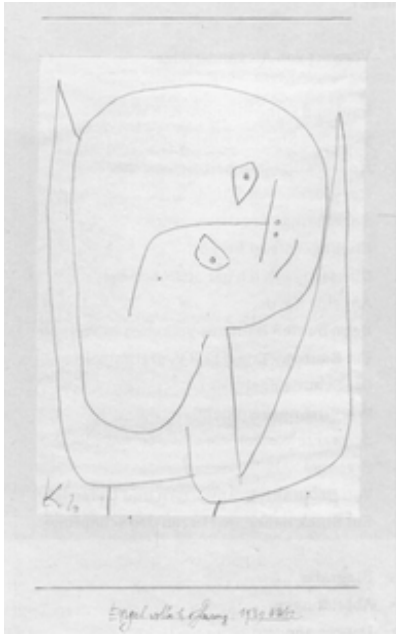


Fig. 36 - *Angelo pieno di speranza*
(*Engel voller Hoffnung*, 1939)

un citatissimo confronto tra Picasso e il pittore bernese: «Picasso vede il quadro come un muro, mentre Klee lo vede come una pagina»³⁴². Ma è anche il caso di Dorfles, per il quale «la linea è la vera dominatrice della sua arte, la linea che è sempre un “percorso”»³⁴³, un percorso nel tempo. O, ancora, di Quintavalle, che annota come per Klee «il progetto del disegnare sia il progetto di creare il mondo; [...] il disegno quindi, per Klee, è la fase spermatica di una creazione che non ha fine»³⁴⁴. Lo stesso Benjamin, come abbiamo visto nel primo capitolo, era stato colpito innanzitutto dal suo uso della linea³⁴⁵. Evidentemente questi

presta, invece, a una costruzione architettonica di elevata complessità (fig. 37). È dunque naturale che i corsi di Klee iniziassero dalla linea, l'elemento che meglio condensa l'economicità della funzione figurativa: la linea “attiva”, che esprime solo sé stessa e rispetto alla quale la superficie è passiva; la linea “media”, che traccia nella superficie un contorno; la linea “passiva”, la cui “azione” è definita solo quale “accessorio” dell'espressione di una superficie piena (fig. 38)³⁴¹.

Il ruolo della linea in Klee è a tal punto importante e innovativo da far passare spesso la sua ricerca con il colore quasi in secondo piano agli occhi dei critici. È il caso ad esempio di Greenberg, che in un saggio del 1941

instaura

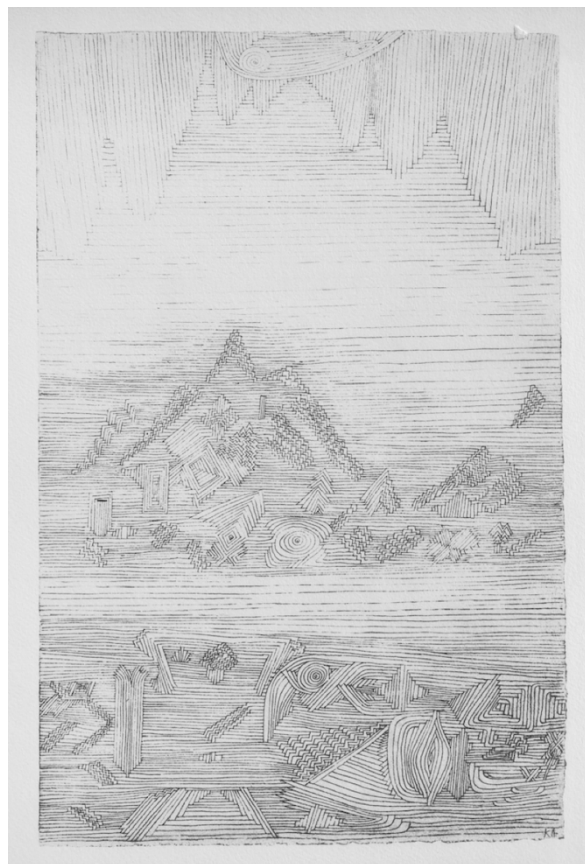


Fig. 37 - *Veduta di un santuario fra i monti*.
(*Ansicht eines Berg-Heiligtums*, 1926)

³⁴¹ Si veda Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., pp. 103-116.

³⁴² Greenberg C., *Saggio su Klee* in Fontana C. (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, cit., p. 17.

³⁴³ Dorfles G., *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino 1975, p. 100.

³⁴⁴ Quintavalle A. C., op. cit., p. 43.

³⁴⁵ Si veda sopra, pp. 35-36.

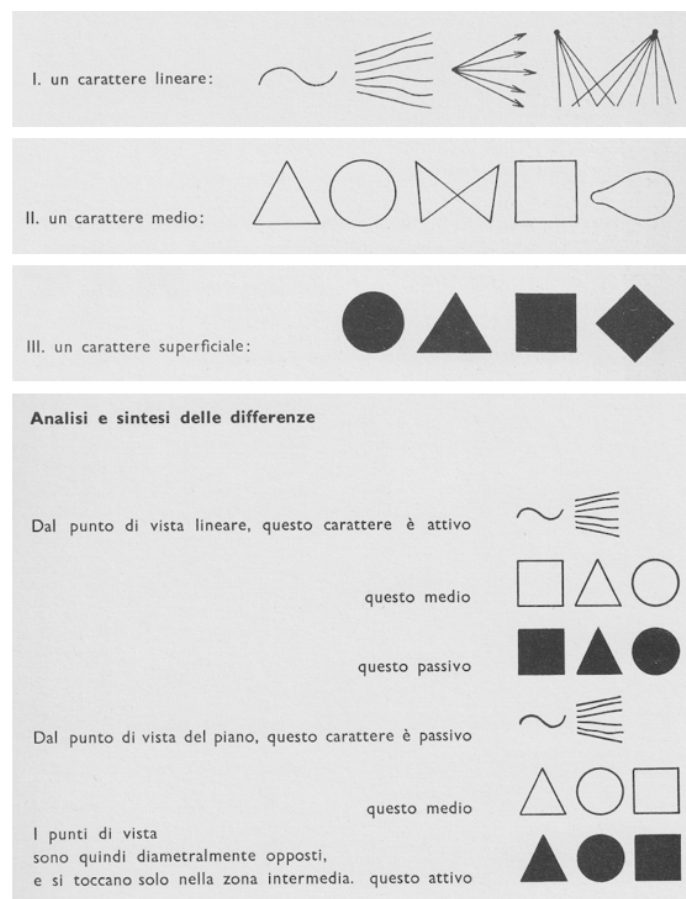


Fig. 38 – “Le fondamentali differenze: attivo, passivo, medio”

[Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 115-116]

giudizi colgono un aspetto centrale dell’opera e della teoria kleeiana, ma non devono lasciar supporre che Klee fosse meno interessato a esplorare le possibilità della pittura rispetto a quelle della grafica. Nella sua opera, al contrario, grafica e pittura convivono, nonostante la consapevolezza dell’artista dei tratti marcatamente differenti che esse, all’interno della famiglia dei linguaggi plastici e figurativi, esibiscono. Questa differenza è mostrata in modo perspicuo da Wittgenstein, per il quale essa ha a che fare soprattutto con uno scarto a livello estetico, in virtù del quale grafica e pittura sollecitano in modo diverso il momento catastrofico della percezione della soglia, del confine, tanto che le forme prodotte dall’una e dall’altra sembrano “parlarci” di mondi diversi:

È importante il fatto che noi abbiamo la consuetudine di disegnare con matite, penne o cose del genere, e che perciò gli elementi della nostra rappresentazione siano righe e punti (nel senso di «puntini»). Se gli uomini avessero sempre dipinto e non disegnato (se quindi il concetto di contorno delle forme non avesse un ruolo molto importante), se ci fosse una parola in uso, diciamo «linea», che nessuno associasse nel pensiero a una riga, dunque a qualcosa di molto sottile, bensì la associasse sempre e solo al confine fra due colori, e se

«punto» non facesse mai pensare a qualcosa di piccolissimo, ma solo all'intersezione fra due confini di colori, forse alcuni sviluppi della geometria non avrebbero avuto luogo.³⁴⁶

Klee dimostra una padronanza magistrale del problema lasciando che grafica e pittura, da un lato, parlino ciascuna il proprio specifico linguaggio e, dall'altro, coabitino spesso nella medesima opera come un caso eminente di equilibrio tra opposti. Si veda, tra innumerevoli esempi possibili, il *Giardino fiorito* (*Blumengarten*, 1924, fig. 39).



Fig. 39 - Giardino fiorito (*Blumengarten*, 1924)

³⁴⁶ Wittgenstein L., *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, cit., # I.47. Nel breve appunto del 1917 su *Pittura e grafica* (in *Aura e choc*, cit., p. 94), Benjamin pone invece il problema del rapporto tra grafica e pittura rispettivamente con l'orizzontalità dell'attività del disegno e la verticalità dell'attività pittorica (così come della fruizione del quadro) – un rapporto di cui, al di là dell'accertamento esteriore, la verità (lo “spirito”) andrebbe, dice Benjamin, «controllata attraverso i tempi e attraverso rapporti metafisici mutevoli».

All'inizio della *Confessione creatrice*, Klee descrive il tracciamento di una linea come il primo passo nel viaggio della costruzione della "topografia" in cui l'opera consiste³⁴⁷. In essa tempo e spazio si coappartengono. Non si tratta infatti di una mera visione da rappresentare su un foglio o su un altro supporto: è un paesaggio che non esiste senza il tempo necessario per passeggiarvi all'interno³⁴⁸. Eppure il vagabondaggio dell'artista³⁴⁹ non ha nulla di casuale, poiché obbedisce, di passo in passo, alla prescrizione dettata dall'incontro con la forma emergente e dal ricordo dei passi precedenti. La dinamica morfogenetica, in cui l'artista è coinvolto - al contempo - percettivamente e produttivamente, è una dinamica dotata di memoria³⁵⁰. Questo movimento continua in quella che Klee chiama, come sappiamo, la "post-creazione":

Temporale è anche l'essenziale attività di spettatore: l'occhio è organato in modo da portare un pezzo per volta alla retina, e per concentrarsi su un nuovo frammento, deve abbandonare il precedente; a un bel momento la smette e se ne va, come l'artista; se poi ritiene che ne valga la pena, come l'artista torna indietro. Per l'occhio dello spettatore che va saggiando qua e là come un animale brucante, sono predisposte, nell'opera d'arte, delle vie [...]. L'opera figurativa è nata dal movimento, è essa stessa movimento fissato e viene percepita col movimento (muscoli oculomotori).³⁵¹

Come lo sguardo dell'artista, così quello dello spettatore può proseguire, sostare o tornare sui propri passi, lungo le vie predisposte dall'ordinamento dell'opera. La materia figurativa è, infatti, anisotropa³⁵²: se l'opera «è costruita con solidità e con un carattere ben determinato, secondo un progressivo sviluppo di valori, allora l'occhio, pascolando, passa dai valori che lo attirano in un primo tempo ai valori che lo attirano successivamente, una volta "brucati" i primi»³⁵³. Se l'opera mostra «un forte contrasto di valori, l'occhio si sposterà a salti, al modo di un animale in caccia»; se invece l'opera è

³⁴⁷ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., pp. 76-77.

³⁴⁸ Anche l'immagine della passeggiata, come quella del viaggio, è di Klee. Si veda ad esempio la lettera a Lily cit. in Botta G., op. cit., p. 95. Cfr. in proposito Di Giacomo G., *Introduzione a Klee*, cit., pp. 53-56.

³⁴⁹ Riprendiamo l'immagine da Botta (*ibidem*).

³⁵⁰ Cfr. Caliandro S., *Paul Klee's grey point*, cit., p. 31. Ma si veda anche Thom: «la formazione dell'immagine è uno stimolo irreversibile, che cambia la forma di equilibrio del sistema ricettore, imprimendogli la forma del modello: qui l'immagine si fa memoria» (Thom R., *Morfologia del semiotico*, cit., p. 58).

³⁵¹ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 78.

³⁵² Cfr. Caliandro S., *The Singularity of the Work of Art*, cit., p. 3.

³⁵³ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 360, come le citazioni successive.

fluida «allora l'occhio, come una navicella, s'abbandona fiducioso a questo fiume oppure veleggia, a mo' di (lieve) nuvola, nell'aria leggermente o tempestosamente mossa».

Greenberg descrive l'approccio di Klee al disegno in questi termini: «egli incominciava a disegnare senza avere in mente alcun soggetto preciso, e lasciava che il segno si muovesse spontaneamente finché non era colpito, il segno stesso, da accidentali rassomiglianze; a questo punto tali rassomiglianze potevano essere sottolineate, elaborate. Una rassomiglianza, magari, ne suggeriva una seconda; la seconda una terza, e così via»³⁵⁴. Nei termini della semiotica morfodinamica, ciò corrisponde a osservare che, sia per l'artista sia per lo spettatore, le salienze percettive danno luogo alla possibilità dell'emergere di pregnanze nella comprensione della relazione topologica tra le forme³⁵⁵. Le pregnanze possono essere riferimenti alla nostra memoria del "reale" (a questo sicuramente pensava Greenberg parlando di "somiglianze"); e, tuttavia, esse riescono a essere significanti anche quando rimangano a un livello ipoiconico, cioè al livello di «una sorta di motivazione interna che determina la relazione reciproca dei segni visivi»³⁵⁶ - ciò che fa sì che la dimensione figurativa, o "associativa" come dice Cacciari con Florenskij, non sia «che una delle infinite possibili "verità" dell'opera»³⁵⁷: al termine della passeggiata nel divenire del quadro, dice Klee, «parecchie cose riappariranno nella forma di ricordi, ché un viaggetto del genere lascia molte impressioni»³⁵⁸.

La dimensione del ricordo connota anche l'esercizio dell'attività filosofica da parte di Wittgenstein; egli lo esprime in modo quasi programmatico: «l'attività del filosofo consiste nel mettere insieme ricordi per uno scopo determinato»³⁵⁹. Nella prefazione alle *Ricerche filosofiche* egli descrive le osservazioni ivi raccolte come «schizzi paesistici, nati da [...] lunghe e complicate scorribande» in una «vasta regione di pensiero»³⁶⁰. I

³⁵⁴ Greenberg C., op. cit., p. 18.

³⁵⁵ Cfr. Caliendo S., *The Singularity of the Work of Art*, cit., pp. 9-10.

³⁵⁶ Caliendo S., *Paul Klee's grey point*, cit., p. 45, traduzione nostra. Caliendo continua: una motivazione che «sembra persistere anche quando il segno diventa figurativo». Ci sembra utile richiamare qui anche la definizione di "pregnanza" contenuta nelle note di lavoro di Merleau-Ponty: «*pregnanza* [...] significa potere di risaltamento, produttività (*praeagnans futuri*), fecondità – Secondariamente: significa "tipica". È la forma che è giunta a sé, che è sé, che, coi suoi propri mezzi, si pone [...]. La gravidanza è ciò che, nel visibile, esige da me una messa a fuoco giusta, ne definisce la giustezza. Il mio corpo obbedisce alla distanza, le "risponde", è ciò che si mette alle sue dipendenze, carne rispondente alla carne» (Merleau-Ponty M., *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2003, p. 223).

³⁵⁷ Cacciari M., *Icone della legge*, cit., p. 297.

³⁵⁸ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 77.

³⁵⁹ Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche*, cit., p. 70, # 127.

³⁶⁰ *Ivi*, p. 3.

giochi linguistici esibiti nella presentazione sinottica di Wittgenstein compongono un “album” di ricordi delle forme nelle quali il linguaggio mostra da sé i limiti della propria sensatezza e, quindi, del possibile stesso. La rammemorazione richiesta dall’attività filosofica attinge dunque a quanto di indicibile vi è alle spalle del linguaggio: «tutto ciò che è possibile *prima* di ogni nuova scoperta e invenzione»³⁶¹.

Ritroviamo qui l’affinità con la ricerca kleeiana, nella quale «il risalire alla preistoria del visibile non è uno spiegare, bensì un vero e proprio rammemorare»³⁶². «La *Gestaltung* di Klee», osserva Cacciari, «- come quella di Goethe – combina la sofferenza dell’andare con quella del ritorno: è pienezza della nostalgia»³⁶³, una nostalgia che risuona, poeticamente, nei celebri versi del 1920, in cui Klee riprende un pensiero già espresso nei diari e che sarà poi riportato sulla sua lastra tombale:

Nell’aldiqua sono inafferrabile.
Abito bene con i morti
come con i non nati.
Sono più vicino al cuore della creazione.
Eppure non abbastanza.³⁶⁴

Di Giacomo commenta questi versi senza un esplicito riferimento a Benjamin, ma in termini che richiamano molto da vicino il nodo esperienza-percezione-memoria che ricorre in modo pervasivo nell’opera di quest’ultimo: «questo rammemorare i morti e i non nati, vale a dire le possibilità non date, si presenta come una rottura della linearità temporale e, di conseguenza, come un’insorgenza dell’imprevedibile»³⁶⁵. Non solo i fenomeni vengono salvati dal loro essere guardati in costellazione, ma anche dal fatto che il saper guardare e lasciarsi guardare *dalla* costellazione custodisce la possibilità della manifestazione di ciò che è ormai scomparso o da sempre negletto. La figurazione rammemorante non ha con il passato un rapporto di effetto rispetto alla propria causa:

³⁶¹ Ivi, p. 70, # 126, si veda sopra p. 86. Commenta Borutti: «l’annunciarsi della forma presuppone per Wittgenstein un esercizio filosofico di preparazione alla chiarezza (*Klarheit*) e al risveglio estetico, che egli intende come un lavoro anamnastico, che ha il compito di restituirci quello che abbiamo “già” sotto gli occhi. Cruciale è questo “già”, che parla del risveglio al senso come di un lavoro del ricordo, un “tornare indietro [*ein Rückerinnern*] con la memoria”, risalire verso un’origine indicibile, che è in realtà un ritardo, un “già”» (Borutti S., *Filosofia dei sensi*, cit., p. 57).

³⁶² Di Giacomo G., *Introduzione a Klee*, cit., p. 79.

³⁶³ Cacciari M., op. cit., p. 297.

³⁶⁴ Klee P., *Poesie*, cit., p. 15.

³⁶⁵ Di Giacomo G., *Introduzione a Klee*, cit., pp. 79-80.

«l'immagine [...] è il luogo di un'affinità elettiva tra il presente e il passato, e insieme quello della loro irriducibile alterità, dal momento che il rapporto che la rammemorazione istituisce tra questi momenti del tempo non ha nulla di necessario»³⁶⁶.

Non è affatto un caso che uno dei luoghi in cui Benjamin fa esplicitamente riferimento a Klee sia il breve, ma fondamentale scritto del 1933 dal titolo *Esperienza e povertà*. La povertà d'esperienza è per Benjamin il *leitmotiv* dell'epoca dominata dal feticismo della merce - un impero la cui instaurazione (della quale il lavoro sui *passages* di Parigi avrebbe dovuto essere la *Darstellung*) avviene a partire del XIX secolo. Quando scrive, Benjamin si trova parte di una generazione «che, nel 1914-18, aveva fatto una delle più mostruose esperienze della storia mondiale» e che, tornata «muta dai campi di battaglia» paradossalmente «non più ricca, ma [ancor] più povera di esperienza comunicabile»³⁶⁷, si affaccia ora sul ciglio dell'abisso nazionalsocialista³⁶⁸. Klee viene qui nominato da Benjamin assieme ad altri - Brecht, Loos, Scheerbart - i quali sarebbero coloro che «rifuggono dall'immagine umana tradizionale, solenne, nobile, fregiata di tutte le offerte sacrificali del passato, per rivolgersi al nudo uomo del nostro tempo che, strillando come un neonato, se ne giace nelle sudicie fasce di quest'epoca»³⁶⁹. Essi abitano il sonno dell'epoca come «barbari» (secondo «un nuovo *positivo* concetto di barbarie»³⁷⁰) indotti a «ricominciare da capo; a iniziare dal nuovo; [...] a costruire a partire dal poco»³⁷¹. La lingua di questi nuovi barbari trae alimentazione non dall'«esperienza vissuta» (*Erlebnis*) ovvero dal tentativo della coscienza di assimilare gli eventi attraverso il ricordo volontario assorbendone gli *choc* in un'artificiale continuità temporale, ma dall'esperienza intesa come *Erfahrung*: viaggio, percorso in quella che Benjamin chiama, sulla scorta della *Recherche* proustiana, la nostra *memoria involontaria*³⁷². La rammemorazione (*Eingedenken*), che si carica in Benjamin di un significato messianico e politico³⁷³, non è

³⁶⁶ *Ivi*, p. 80.

³⁶⁷ Benjamin W., *Esperienza e povertà*, in *Aura e choc*, cit., p. 364.

³⁶⁸ «La crisi economica è alle porte, dietro di esse un'ombra, la guerra che avanza. Star saldi è divenuto oggi affare dei pochi potenti, che, lo sa Iddio, non sono più umani dei molti» (*ivi*, p. 369).

³⁶⁹ *Ivi*, p. 366.

³⁷⁰ *Ivi*, p. 365, corsivo nostro.

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² Cfr. Benjamin W., *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in *Aura e choc*, cit., pp. 165-173, dove Benjamin elabora questa complessa idea a partire dal confronto non solo con Proust, ma anche con Freud, Bergson, Valéry e altri. Cfr. anche Desideri F., *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, cit., pp. 276-278; Baldi M. e Desideri F., op. cit., pp. 127-129 e pp. 173-176; Solla G., cit., pp. 118-127; Pinotti A. (a cura di), *Costellazioni*, cit., # 11 [Esperienza] e # 28 [Memoria, ricordo, rammemorazione].

³⁷³ Scrive Benjamin in un appunto a una lettera di Horkheimer: «la rammemorazione può fare dell'incompiuto (la felicità) un compiuto e del compiuto (il dolore) un incompiuto. Questa è teologia; ma

dunque «definita semplicemente dal ricordo di ciò che è stato, ma piuttosto dal suo richiamare alla mente ciò che non è mai veramente stato, ossia tutto ciò che ancora attende la propria verità e reclama i propri diritti [...]»³⁷⁴. Ciò che essa offre non è «un succedersi di eventi, ma solo *un'immagine*»³⁷⁵.

L'epoca della povertà d'esperienza, della quale, secondo Benjamin, Baudelaire è il cantore per eccellenza, è un tempo senza storia, in cui le forme paiono aver perso la propria capacità di significazione. Baudelaire stesso diviene dunque «figura della soglia»³⁷⁶ che, da un lato, lotta invano per conservare un'ormai smarrita facoltà di cogliere somiglianze immateriali (le *correspondances*), e dall'altro, pur di non arrendersi, attende nello *spleen*, nel tedio del sempre-uguale, ciò che gli altri fuggono: lo *choc*, la brusca interruzione come possibilità di fare esperienza della “vita anteriore”³⁷⁷, «di quella vita preistorica che, nelle allegorie della società moderna, deposita la traccia delle corrispondenze»³⁷⁸. Nei *passages* parigini del XIX secolo e nella poesia di Baudelaire si aggira il *flâneur*. Egli è un uomo della folla - sebbene la disprezzi. È tutto percezione e cammina tra la gente sedotto non dai negozi, dai bistrot, dalle donne che sorridono, ma dal «magnetismo del prossimo angolo di strada, di un lontano mucchio di foglie, dal nome di una strada»³⁷⁹. «I suoi passi rammentano»³⁸⁰. Ha il talento del fisiologo, del fisionomo, del *detective*³⁸¹ - ed è in preda ad una sorta di «ebbrezza anamnestica»³⁸²:

La strada conduce il *flâneur* attraverso un tempo scomparso. Per lui ogni strada è scoscesa, lo conduce in basso, se non proprio alle Madri, tuttavia in un passato, che può tanto più ammaliare in quanto non è il passato suo proprio, privato. Eppure esso resta sempre il tempo di un'infanzia.³⁸³

se nella rammemorazione noi facciamo un'esperienza che ci vieta di concepire in modo fondamentalmente ateologico la storia, altrettanto poco ci è lecito tentare di scriverla in concetti immediatamente teologici» (Benjamin W., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 528).

³⁷⁴ Baldi M. e Desideri F., op. cit., p. 175.

³⁷⁵ Benjamin W., *Sul concetto di storia*, cit., pp. 507-508, corsivo nostro.

³⁷⁶ Cfr. Pinotti A. nell'introduzione alla sezione III di Benjamin W., *Aura e choc*, cit., p. 124.

³⁷⁷ *Vie antérieure* è il titolo di un sonetto di Baudelaire contenuto in *Spleen et idéal*.

³⁷⁸ Baldi M. e Desideri F., op. cit., p. 129.

³⁷⁹ Benjamin W., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 466.

³⁸⁰ *Ivi*, p. 465.

³⁸¹ Cfr. Benjamin W., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Neri Pozza, Vicenza 2012, pp. 654-661.

³⁸² Benjamin W., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 466.

³⁸³ *Ivi*, p. 465.

Benjamin sembra ritrovare in Klee (e nello spettatore che i quadri di Klee richiedono), l'andamento del *flâneur* che si accompagna alla sua tartaruga al guinzaglio³⁸⁴, pienamente disponibile allo *choc* percettivo e a ridestare, grazie ad esso, la memoria "involontaria" del manifestarsi della forma significante. Nell'epoca della povertà d'esperienza, il mito dell'imitazione del modello della natura è tramontato, eppure il "barbaro" Klee è fra coloro che aprono una via per «cominciare da capo»³⁸⁵, non attraverso la pretesa di una "interiorizzazione" del fenomeno, ma collocandosi all' "interno" della *Gestaltung* stessa, nuovamente vicino alla preistoria del visibile:

Le figure di Klee sono, per così dire, progettate sul tavolo da disegno e, come una buona macchina, anche nella carrozzeria, obbedisce soprattutto alle necessità del motore, così quelle nell'espressione dei loro lineamenti obbediscono soprattutto al loro "interno". All'interno piuttosto che all'interiorità: questo le rende barbariche.³⁸⁶

In una pagina dei *Diari* del 1905, Klee confessa di essersi «spinto a fare dei paralleli fra musica e arte figurativa»³⁸⁷, senza tuttavia ottenerne alcuna analisi significativa, al netto della certezza che «ambedue sono arti nel tempo, come si potrebbe facilmente dimostrare»³⁸⁸. Il compositore Pierre Boulez, che pure testimonia l'importanza fondamentale che ebbe per la propria arte la scoperta - grazie a un dono di Stockhausen - degli scritti didattici di Klee, vede benissimo che non vi è in essi alcuna forzatura nell'accostamento tra musica e arte figurativa: «Klee non cerca di stabilire un rigido parallelismo, che ha peraltro limitazioni fortissime, fra il mondo dei suoni e quello delle immagini. Klee ci insegna che i due mondi hanno una propria specificità e che la relazione tra di loro può esser solo di natura strutturale. Ogni trascrizione letterale sarebbe assurda»³⁸⁹. Non c'è dubbio che nell'opera di Klee musica, disegno e pittura siano in costante dialogo, e il rapporto è reso evidente dal richiamo esplicito all'ambito musicale contenuto nel titolo di centinaia di opere³⁹⁰. Tuttavia, pretendere che queste possano essere la traduzione figurativa di una realtà musicale vorrebbe dire tradire la loro specifica

³⁸⁴ Cfr. Pinotti A. (a cura di), *Costellazioni*, cit., # 15 [*Flâneur*].

³⁸⁵ Benjamin W., *Esperienza e povertà*, cit., p. 366.

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ Klee P., *Diari 1898-1918*, cit., p. 183 (# 640).

³⁸⁸ *Ibidem*.

³⁸⁹ Boulez P., op. cit., p. 37.

³⁹⁰ Cfr. Klee F., op. cit., p. 92.

capacità di produrre un significato. Sarebbe come, dice Boulez con un bellissimo paragone, se si facesse lo sterile tentativo di comporre la sonata di Vinteuil, la quale invece non può vivere se non nella prosa di Proust: «egli descrive con una gran profusione di dettagli un oggetto che non esiste, o esiste solo nell'immaginazione; la realtà dissolve il sogno»³⁹¹.

L'equivoco di una completa traducibilità tra suono e immagine può derivare dalla considerazione dei rapporti formali tra le onde sonore e la notazione musicale e, anche, tra queste e gli strumenti di produzione o riproduzione musicale. Questi rapporti sono presi come esempio da Wittgenstein nella sua presentazione del concetto di forma logica all'interno del *Tractatus*:

Il disco fonografico, il pensiero musicale, la notazione musicale, le onde sonore, tutti stanno l'uno all'altro in quella interna relazione di raffigurazione [*abbildenden*] che sussiste tra linguaggio e mondo. A essi tutti è comune la struttura logica [...].³⁹²

Ora, se pure è vero che il requisito di un isomorfismo strutturale³⁹³ tra linguaggio e realtà – in questo caso la “realtà musicale” –, può essere soddisfatto da immagini diverse (nulla ci vieta infatti, a rigore, di inventare infinite notazioni musicali differenti fra loro, ma strutturalmente isomorfe rispetto ai suoni eseguibili all'interno della nostra tradizione musicale³⁹⁴), Wittgenstein chiarisce d'altra parte che «l'immagine può raffigurare ogni realtà *della quale ha la forma*. L'immagine spaziale, tutto lo spaziale; la cromatica, tutto il cromatico [...]»³⁹⁵ e potremmo continuare dicendo: la musicale, tutto il musicale. La pretesa di una traducibilità tra musica e arte figurativa sembra perlopiù basarsi sull'idea che la significatività di queste forme artistiche si fondi sull'emozione che esse ci

³⁹¹ Boulez P., op. cit., p. 38

³⁹² Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, cit., p. 22 (# 4.014). La proposizione successiva continua: «nell'esservi una regola generale – mediante la quale il musicista può ricavare dalla partitura la sinfonia; mediante la quale si può ricavare dal solco del disco la sinfonia e di nuovo, secondo la prima regola, la partitura – appunto in ciò consiste l'interiore somiglianza di queste conformazioni, apparentemente tanto diverse. E quella regola è la legge della proiezione, la legge che proietta la sinfonia nel linguaggio delle note. Essa è la regola della traduzione del linguaggio delle note nel linguaggio del disco fonografico» (*ibidem*, # 4.0141). Cfr. sull'argomento Brusadin A., op. cit., pp. 187-199.

³⁹³ Cfr. Borutti S., *Leggere il Tractatus logico-philosophicus di Wittgenstein*, cit., p. 99.

³⁹⁴ «D'un fatto posso progettare immagini diverse [...]. Ma ciò che in queste immagini è caratteristico del fatto sarà lo stesso in tutte e non dipenderà da me» (Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, cit., p. 141).

³⁹⁵ Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, cit., p. 10 (# 2.171), corsivo nostro.

suscitano, rendendone possibile l'interscambiabilità. Ma colore e suono hanno *forme diverse*:

Alla domanda, che cosa dicesse la configurazione cromatica della viola del pensiero, la risposta giusta sarebbe sembrata questa: essa diceva sé stessa. Quindi, noi avremmo potuto usare una forma d'espressione intransitiva, come: "ciascuna di queste configurazioni cromatiche impressiona".

S'è detto talvolta che ciò che la musica ci comunica siano sensazioni di gioia, di melanconia, di trionfo, etc., etc., e ciò che ci ripugna in questa concezione è che essa sembra dire che la musica sia uno strumento per produrre in noi sequenze di sentimenti. E da questo si potrebbe inferire che qualsiasi altro mezzo per produrre siffatte sensazioni possa far le veci della musica. – A tale concezione siamo tentati d'obiettare: "la musica ci comunica sé stessa!"³⁹⁶

La musica comunica sé stessa; pittura e disegno comunicano sé stessi. O almeno questo, dice Wittgenstein, è ciò che il linguaggio sembra mostrarci. Ciò non significa negare a priori la realtà di esperienze sinestetiche (forse esse sono pur possibili quando si è molto vicini al cuore della creazione), ma costituisce un motivo sufficiente per condividere, con Boulez e con Klee, il sospetto verso i tentativi, sebbene innumerevoli nella storia delle arti, di tradurre una forma che nasce come espressione musicale in una figurazione grafica o pittorica, così come, viceversa, verso i tentativi di tradurre un disegno o un quadro in una composizione musicale³⁹⁷.

Nella lettura di Boulez ci sembra di poter cogliere due aspetti che motivano la forte presenza di riferimenti musicali nelle opere di Klee³⁹⁸. Il primo è il fascino delle immagini che rimandano al mondo musicale, non in quanto immagini *del* musicale ma in sé stesse, in quanto dotate di un'autonoma attrattiva visiva. Boulez testimonia che vi è per il musicista – e Klee era anche tale - «un rapporto molto pericoloso, se non sottile, tra l'occhio e l'orecchio»³⁹⁹: il compositore è spesso affascinato dalla disposizione grafica della partitura; fenomeni di «sopravvalutazione del grafismo»⁴⁰⁰ accompagnano la storia

³⁹⁶ Wittgenstein L., *Libro blu e libro marrone*, Einaudi, Torino 2002, p. 227.

³⁹⁷ Le stesse opere di Klee sono state oggetto di centinaia di tentativi di questo tipo a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso.

³⁹⁸ Oltre a Boulez, per l'interpretazione del rapporto tra l'arte di Klee e la musica rimandiamo anche a: Grohmann W., *Paul Klee*, cit., p. 379-380; Dorfles G., *Discorso tecnico delle arti*, cit., pp. 107-109; Cherchi P., op. cit., pp. 147-153; De Caro R., op. cit., pp. 97-105; Johnson G. A., *Metamorphosis and music: Klee and Merleau-Ponty*, in Sallis J. (a cura di), *The Philosophical Vision of Paul Klee*, cit., pp. 93-97; Botta G., op. cit., pp. 139-146.

³⁹⁹ Boulez P., op. cit., p. 70.

⁴⁰⁰ *Ivi*, p. 75.

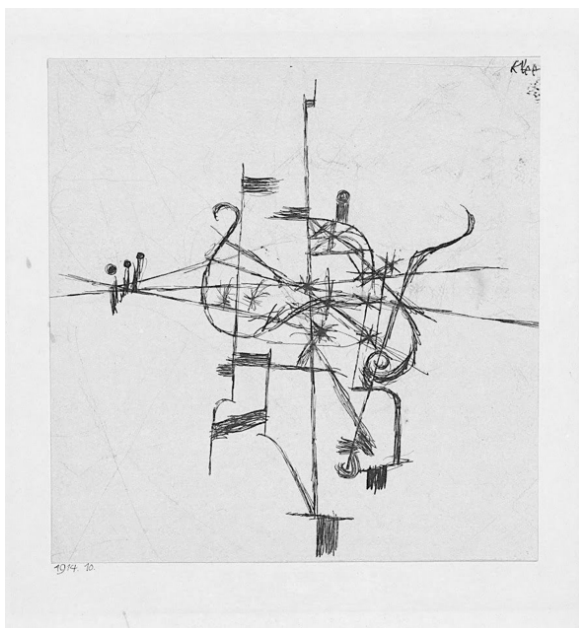


Fig. 40 - Strumento per la musica contemporanea
(*Instrument für die neue Musik*, 1914)

della scrittura musicale dal Medioevo fino al XVIII secolo; alcuni canoni e altri dispositivi musicali («persino in Bach»⁴⁰¹), come il contrappunto retrogrado, sembrano fatti per soddisfare più l'occhio che l'orecchio. E così Klee inserisce spesso nelle sue opere figure che ricordano o riprendono il simbolismo musicale, senza tuttavia che il contenuto dell'opera risulti per questo un significato “preso a prestito” dalla forma musicale (si veda ad esempio il disegno *Strumento per la musica contemporanea – Instrument für die neue Musik*, 1914, fig. 40); oppure

capita anche che il *Formmeister* proponga ai suoi studenti un'esercitazione grafica sul violino «come forma compiuta, come opera d'arte, come personalità autonoma (non macchina)»⁴⁰², esercizio da lui stesso ripetuto ancora negli ultimi anni di vita (si veda il disegno *Violino e archetto – Geige und Bogen*, 1939, fig. 41). Il secondo, e più decisivo, aspetto riguardante il riferimento di Klee alla forma musicale è invece costituito dalla possibilità di instaurare con essa un confronto in relazione al problema della struttura e della costruzione dell'opera - problema che per l'artista bernese concerne eminentemente il tempo. È in questo senso che vogliamo interpretare l'indicazione di Grohmann, congruente con la testimonianza dei *Diari kleeiani*, secondo la quale Bach e Mozart costituiscono la «coscienza formale»⁴⁰³ dell'amico pittore.

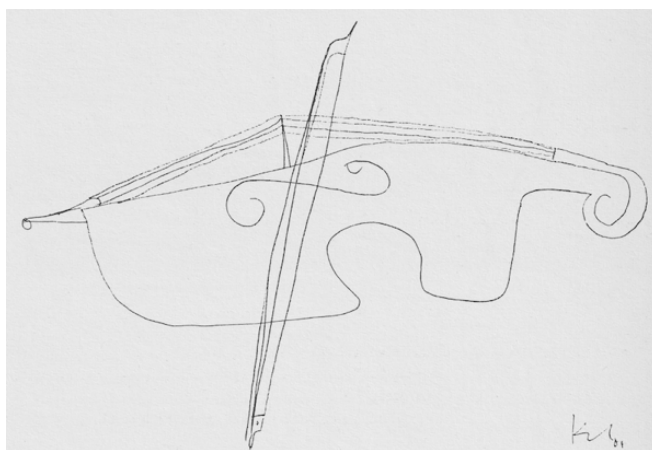


Fig. 41 - Violino e archetto (*Geige und Bogen*, 1939)

⁴⁰¹ Ivi, p. 72.

⁴⁰² Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 121.

⁴⁰³ Grohmann W., *Paul Klee*, cit., p. 66.

Musica e arti figurative sono dunque per Klee arti nel tempo, nelle quali la memoria gioca un ruolo essenziale tanto nella costruzione da parte dell'artista quanto nella percezione del fruitore dell'opera. Come rileva Thom, infatti, anche «il sentimento musicale si fonda essenzialmente sulla memoria recente dei ritmi e degli accordi passati che entra in risonanza - o in conflitto - con la sensazione presente»⁴⁰⁴. Per quanto alcuni titoli di opere kleeiane invitino ad attivare percettivamente una corrispondenza, ad esempio, tra melodia e andamento della linea o tra armonia e disposizione dei colori, ci sembra di poter dire che gli elementi strutturali fondamentali della musica dai quali Klee trae una normatività rilevante anche per l'arte figurativa sono *la battuta e il ritmo*⁴⁰⁵.

È interessante notare come sia Wittgenstein che Benjamin designino con il termine *ritmo* la struttura esperienziale che abilita la nostra capacità di compiere e percepire *gesti*, cioè di lasciar entrare nel linguaggio nuove forme significanti. Per entrambi da ciò consegue la rilevanza della *ripetizione*. Wittgenstein paragona il rapporto tra lo sfondo (che ci è stato tramandato e nel quale comunichiamo) e il gesto con il rapporto tra ritmo e tema in musica:

“La ripetizione è *necessaria*”. Fino a che punto? Se provi a cantarlo, vedrai che solo la ripetizione gli dà quella sua immensa forza. – Non abbiamo forse l'impressione che debba esserci nella realtà un modello per il tema, e che il tema si avvicini a quel modello e giunga a corrispondergli solo qualora quella certa parte venga ripetuta? O dovrei dire invece la sciocchezza: «Ripetuto suona ancora più bello»? [...] E tuttavia *non* vi è qui alcun paradigma al di fuori del tema. Eppure un paradigma al di fuori del tema *c'è*: è il ritmo del nostro linguaggio, del nostro modo di pensare e sentire. E il tema, a sua volta, è anche una parte *nuova* del nostro linguaggio, si incorpora in esso; impariamo un nuovo *gesto*.⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ Thom R., *Morfologia del semiotico*, cit., p. 104.

⁴⁰⁵ Si veda in particolare Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., pp. 271-291, dove Klee esemplifica la dinamica di battuta e ritmo attraverso la rappresentazione figurata di una frase a tre voci di Bach. Per un'analisi approfondita del tema del ritmo della pittura in Klee si veda Escoubas E., *A polyphonic painting: Paul Klee and rhythm*, in Sallis J. (a cura di), *The Philosophical Vision of Paul Klee*, cit., pp. 135-147.

⁴⁰⁶ Wittgenstein L., *Pensieri diversi*, cit., pp. 104-105. Secondo la lettura di Distaso, questa osservazione wittgensteiniana «coinvolge un ambito non rappresentativo del linguaggio, la sua capacità schematico-formale a priori rispetto a ogni riferimento significativo e denotativo: qualcosa che si avvicina a un *ritmo*, al nostro modo di *pensare e sentire*. [...] Si tratta di un comprendere che è propriamente un sentire, lo sfondo indicibile che mostra ciò che già-sappiamo, ciò che già-siamo, quell'arco di eccedenza in cui viviamo un'identità non violenta tra linguaggio e mondo che fa tutt'uno con la mediazione: una condizione estetica» (Distaso L., op. cit., p.99).

Il ritmo mantiene l'apertura nella quale il tema può far balenare il proprio aspetto, mostrare il proprio volto e, con esso, la sua *espressione*⁴⁰⁷. Talvolta, tuttavia, perché un aspetto si accenda, è sufficiente accentuare «il ritmo e la struttura con maggiore o con minore forza»⁴⁰⁸.

Per Benjamin «è solo perché il tempo è ritmato che vi si può incuneare l'evento dell'esperienza»⁴⁰⁹: le abitudini sono i suoi strumenti⁴¹⁰. Riferendosi a *Materia e memoria* di Bergson, Benjamin considera la percezione «una funzione del tempo»⁴¹¹. È il cambiamento di ritmo che fa sì che le cose “capitino”. Come nota Solla, in Benjamin «il gesto si presenta come un'inclinazione che il ritmo del tempo assume, dentro la quale le cose iniziano a significare in maniera inedita»⁴¹². Esso è il momento in cui rammemorazione e trasformazione sono tutt'uno - in cui la memoria della forma si fa nuova possibilità, metamorfosi. Ed è così, nell'inclinazione del ritmo, che accade anche l'irruzione della luce del significato nella migliore prosa:

Una frase che, concepita in forma metrica, venga in seguito scompaginata nel ritmo in un solo punto, crea il miglior periodo in prosa che si possa pensare. Cade così, attraverso una piccola breccia nel muro, un raggio di luce nel laboratorio dell'alchimista, facendo scintillare cristalli, bocce e storte.⁴¹³

Il ritmo è lo sfondo sul quale l'immaginazione produttiva gioca il gioco della creazione. È la capacità, un tempo tenuta per sacra, di imitare nella danza non le forme, ma il loro farsi forma⁴¹⁴. L'interpretazione che rintraccia la possibile origine del termine *mimesis* nella danza cultuale della Grecia arcaica⁴¹⁵ stabilisce di fatto una relazione, che ritroviamo in Benjamin, tra mimesi e ritmo – una relazione che l'analisi etimologica di Benveniste non fa che rafforzare. Secondo quest'ultima, infatti, già a partire dagli antichi atomisti Leucippo e Democrito, il termine *rythmós* significa “forma”, differenziandosi tuttavia dal

⁴⁰⁷ Cfr. Wittgenstein L., *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, cit., # I.434.

⁴⁰⁸ *Ivi*, # I.507.

⁴⁰⁹ Solla G., op. cit., p. 117.

⁴¹⁰ Cfr. Benjamin W., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 371.

⁴¹¹ *Ivi*, p. 215. Cfr. Solla G., op. cit., pp. 128-133.

⁴¹² *Ivi*, p. 130.

⁴¹³ Benjamin W., *Strada a senso unico*, cit., p. 25.

⁴¹⁴ Cfr. Benjamin W., *La bacchetta magica bagnata*, cit., p. 38 ed anche Baldi M. e Desideri F., *Benjamin*, cit., p. 162.

⁴¹⁵ Si veda ad esempio Koller H., *La mimesis nell'antichità* in «Studi di estetica», n. 7/8, 1993, pp. 13-26, ripreso da Borutti in *Filosofia dei sensi*, cit., pp. XV-XVI; ma anche Bodei R., *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna 2017 (edizione digitale), capitolo terzo.

termine *schema* che denota «una “forma” fissa, realizzata, posta in certo qual modo come un oggetto»⁴¹⁶; il *rythmós*, al contrario, stante il suo più che plausibile rapporto con il verbo *rein* (“scorrere”), «designa la forma nell’attimo in cui è assunta da ciò che si muove, è mobile, fluido»⁴¹⁷: è la forma del movimento o, forse ancor meglio, la forma *dal* movimento.

Per Klee il ritmo, nella sua articolazione basilare, è la struttura del *divisibile*, ovvero la ripetizione di una sequenza di unità o strutture semplici fra loro identiche (che potremmo chiamare, con Boulez e Deleuze, “dividuali”⁴¹⁸): essa, come la mera ripetizione della battuta in musica, non offre di per sé una particolare attrattiva per la percezione, ma costituisce la norma a partire dalla quale è possibile l’emergere di salienze e pregnanze come de-formazioni del ritmo stesso⁴¹⁹. Da una singola variazione dei rapporti numerici in una sequenza – da uno scarto, da un’accentuazione o diminuzione del ritmo-, così come dall’interpolazione in esso di una struttura differente, può configurarsi, nel divisibile, l’*individuale*: l’individuale è tale quando «il carattere delle sue parti trascende il ritmo»⁴²⁰. Klee lo chiama anche l’*organico* e mostra agli studenti l’esempio di una figurazione grafica del pesce: «da punto di vista del divisibile si hanno le scaglie del tronco, le placche della testa, la struttura delle pinne»⁴²¹; il carattere

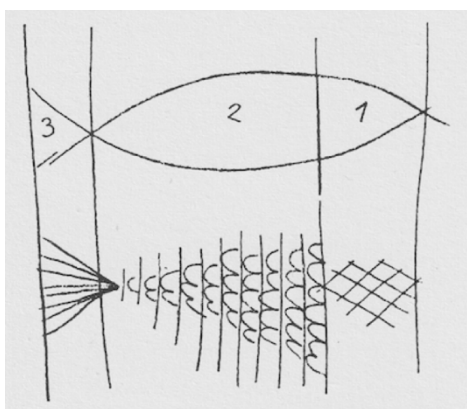


Fig. 42 - Individuale e divisibile [Teoria della forma e della figurazione, cit., p. 264]

individuale, invece, è dato dall’articolazione, resa visibile dalle accentuazioni e delimitazioni offerte da differenti elementi grafici, in testa, tronco, coda e pinne (si veda fig. 42 e 43). Ma, a sua volta, la figura del pesce, se «appare con un gran numero dei suoi simili»⁴²² cessa di essere individuo: «in tal caso non si tratta del pesce, ma [...] dello stagno coi pesci o dell’acquario»⁴²³.

⁴¹⁶ Benveniste E., *La nozione di “ritmo” nella sua espressione linguistica* in *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1971, p. 396.

⁴¹⁷ *Ibidem*. Cfr. Borutti S., *Filosofia dei sensi*, cit., p. XLI.

⁴¹⁸ Cfr. Boulez P., op. cit., p. 117; ma anche Gehlen A., op. cit., p. 175.

⁴¹⁹ Il tema della struttura e del ritmo della figurazione è trattato negli appunti di Klee riportati alle pp. 217-307 di *Teoria della forma e della figurazione*, cit. Si veda in proposito anche Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., pp. 162-164 e 202-204.

⁴²⁰ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 250. Scrive Cherchi a proposito: «la dialettica *divisibile-indistinto* e *individuale-indistinto* si sviluppa come una vera e propria fenomenologia del ritmo» (Cherchi P., op. cit., p. 152).

⁴²¹ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 264.

⁴²² *Ibidem*.

⁴²³ *Ivi*, p. 265.

Il ritmo non scompare alla percezione quando l'individuale si manifesta. Noi continuiamo ad «afferrarlo con tre sensi: in primo luogo, udirlo; secondo vederlo; terzo, sentirlo nei nostri muscoli. È per questo che il suo effetto sul nostro organismo è tanto potente»⁴²⁴. Inoltre, non solo esso rimane vivo nel divisibile, ma vi è anche l'opportunità che nell'individuale si esprima una nuova

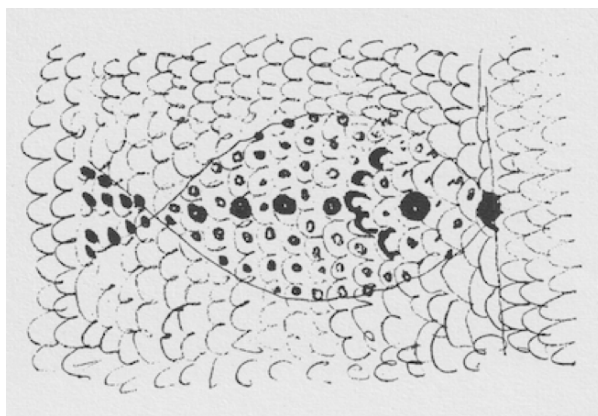


Fig. 43 - "Il pesce con le scaglie"

[Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 264]

struttura ritmica, di un ordine "più elevato"⁴²⁵. Ciò che determina il ritmo, a qualsiasi ordine o livello, rimane tuttavia un'articolazione esprimibile da un rapporto numerico semplice: essa «si basa soprattutto sui numeri 2, 3 e 4; essa può essere anche il ricorrere d'una mera unità, o basarsi sul 5, ovvero su 6, 8, 9, 12, purché questi numeri superiori si presentino con evidenti cesure, dalle quali risultino il 2, il 3, il 4»⁴²⁶. «Spesso», dice Klee ai suoi allievi, «mi è capitato di contare, durante il lavoro, senza che me ne accorgessi, per così dire nel mio subconscio»⁴²⁷.

Il ritmo strutturale più primitivo è formato dalle semplici linee verticali o orizzontali in ripetizione regolare. Se si incrociano le due direzioni si ottiene «il più primitivo ritmo strutturale a due dimensioni»⁴²⁸: la scacchiera⁴²⁹. Proprio in quanto espressione della più assoluta semplicità del ritmo, essa costituisce una sollecitazione ricorrente per la produzione di Klee⁴³⁰. Nel suo catalogo troviamo infatti molti casi in cui individuazione e movimento sono dati da una deformazione della scacchiera, ottenuta mediante differenti tipi di variazione a partire dalla struttura ritmica. Fra questi troviamo appunto *Ritmico* (*Rythmisches*, 1930, fig. 44)⁴³¹, un dipinto ad olio su tela di juta in cui tale variazione è costituita dallo sviluppo dell'opposizione nero-bianco nella progressione chiaroscurale

⁴²⁴ *Ivi*, p. 267.

⁴²⁵ Cfr. *ivi*, pp. 246-247.

⁴²⁶ *Ivi*, p. 246.

⁴²⁷ *Ivi*, p. 221.

⁴²⁸ *Ivi*, p. 265.

⁴²⁹ Si veda anche Klee P., *Storia naturale infinita*, cit., pp. 135-147 e 368-373.

⁴³⁰ Cfr. Boulez P., op. cit., pp. 58-65.

⁴³¹ Sull'opera si veda Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., p. 202.

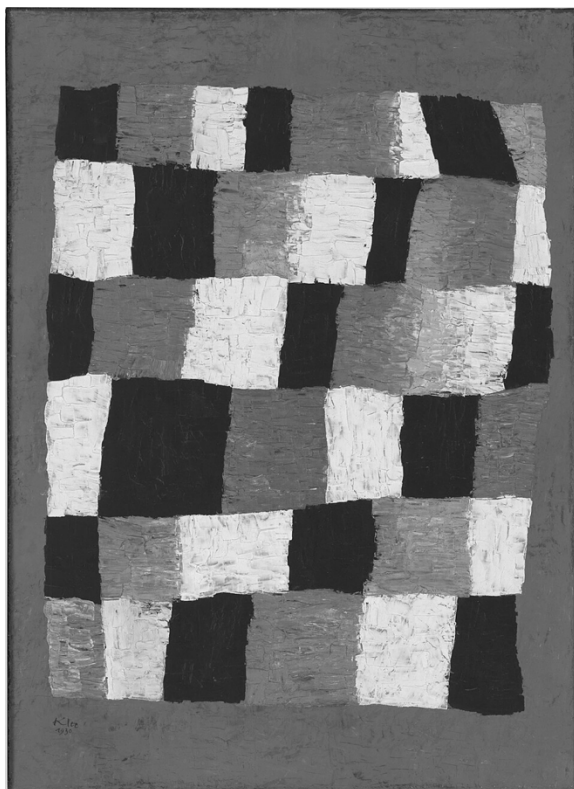


Fig. 44 - Ritmico (Rythmisches, 1930)

presenza di individui vegetali all'interno della composizione; Klee fa notare agli allievi come il colore operi, all'interno della strutturazione ritmica, in maniera molto diversa dalla linea e dal chiaroscuro, poiché ogni colore esibisce già di per sé un tratto individuale, che nella sua pura qualità emerge dallo sfondo ritmico individuale dove vigono misura e peso. L'assenza di uno sfondo individuale è ciò che rende le scacchiere di puri colori di Klee⁴³³ un mondo percettivo totalmente alieno rispetto a quelle dove è invece presente una struttura grafica o chiaroscurale - un mondo,

attraverso il grigio, dallo spostamento reciproco e dall'irregolarità della superficie delle caselle e infine anche dalla stesura non uniforme del colore; l'individualizzazione della scacchiera stessa, che si fa così "organismo", viene evidenziata dallo sfondo ocre. Espedienti solo in parte simili a questi sono utilizzati in *Superscacchi* (Überschach, 1937, fig. 45)⁴³², ma l'effetto percettivo è profondamente diverso: una maggiore regolarità della forma delle caselle interagisce qui con la dimensione "ulteriore", cui accenna il titolo, delle caselle colorate, e con la presenza di segni marcatamente iconici, che manifestano la

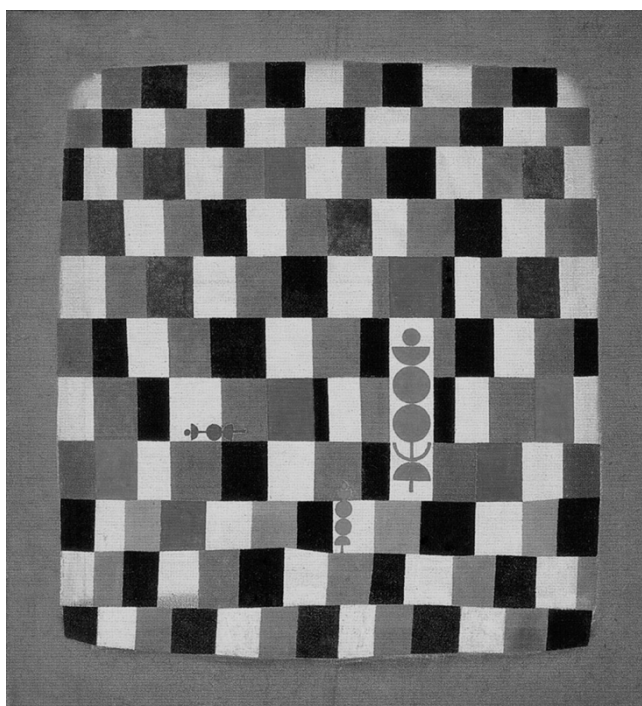


Fig. 45 - Superscacchi (Überschach, 1937)

⁴³² Si veda *ivi*, p. 308

⁴³³ Sui cosiddetti "quadrati magici" si veda Grohmann W., *Paul Klee*, cit., pp. 207-214.

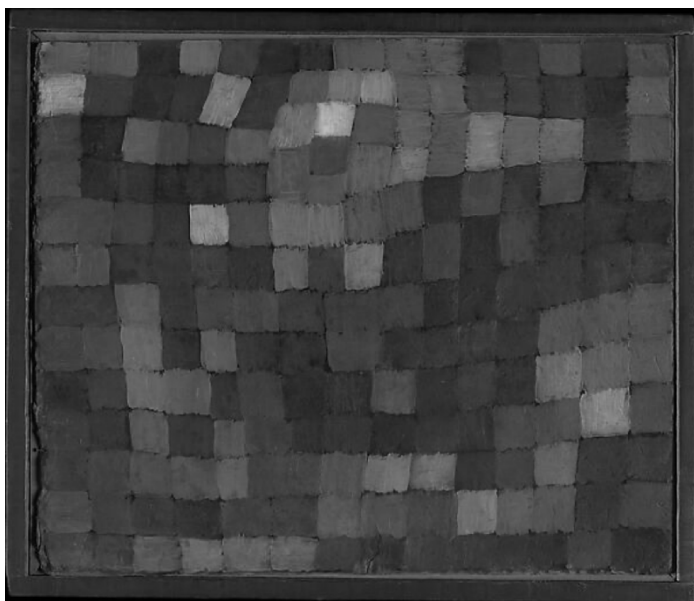


Fig. 46 - *Quadro di maggio* (Maibild, 1925)

avrebbe forse potuto dire Benjamin, in cui si parla la lingua della fantasia piuttosto che quella dell'immaginazione; scegliamo come opera esemplare in questo senso, tra le tante, *Quadro di maggio* (Maibild, 1925, fig. 46). Ma anche assumendo la stessa scacchiera colorata come struttura ritmica della composizione, Klee dimostra, ad

esempio in *Architettura – cubi in gradazione giallo-viola* (Architektur – Gelbviolet gestufte Cuben, 1923, fig. 47), come sia sufficiente introdurre poche deviazioni (la volumetria anomala composta da quattro trapezi in basso a sinistra rispetto al centro, il prevalere del quadrato sul rettangolo al fondo e in cima e, infine, le due punte triangolari) perché questa struttura diventi «uno sfondo su cui le salienze percettive risaltano, problematizzando il tutto [ed evocando] una figurazione urbana che riconfigura l'intera scacchiera»⁴³⁴.

Una differente soluzione per la strutturazione ritmica è quella nella quale Klee stabilisce un riferimento alla forma musicale della fuga, come nel caso della celebre *Fuga in rosso* (Fuge in Rot, 1921, fig. 48)⁴³⁵. Di nuovo, però, Boulez ci mette in guardia dalla tentazione di cogliervi una

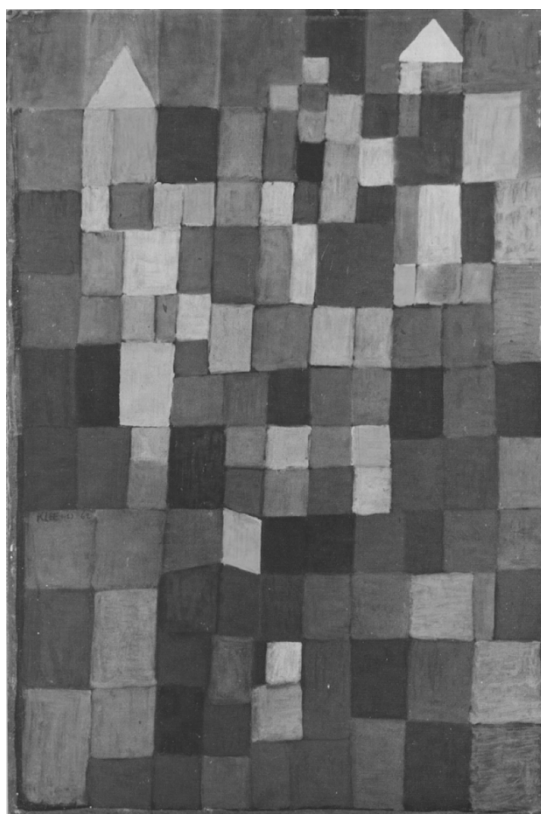


Fig. 47 - *Architettura – cubi in gradazione giallo-viola* (Architektur – Gelbviolet gestufte Cuben, 1923)

⁴³⁴ Caliandro S., *Paul Klee's grey point*, cit., p. 31, traduzione nostra. Sull'opera si veda anche Cherchi P., op. cit., p. 153.

⁴³⁵ Si veda il commento di Grohmann W., *Paul Klee*, cit., p. 215; Cherchi P., op. cit., pp. 152-153; Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., p. 147.



Fig. 48 - Fuga in rosso [Fuge in Rot, 1921]

volontà di trasposizione letterale da musica a pittura⁴³⁶. Il riferimento è invece ancora di tipo costruttivo-strutturale; scrive Klee in proposito:

Il momento della ripetizione, caratteristico delle strutture, è qui rappresentato dall'aumento o dalla diminuzione che si ripete ad ogni gradino. Se l'ordine naturale del movimento, percepito con l'orecchio invece che con gli occhi, è paragonabile a movimenti naturali delle note, l'ordine artificiale del movimento ricorda l'articolata divisione delle note propria delle scale musicali.⁴³⁷

Nella sua fuga in pittura, Klee gioca con la ripetizione delle forme in modo che il rapporto inversamente proporzionale tra estensione superficiale e peso della tonalità cromatica esprima al contempo equilibrio e dinamismo.

In una pagina dei *Diari* del 1917, Klee si riferisce al confronto tra musica e arte figurativa in termini che possiamo definire quanto meno spiazzanti:

La pittura polifonica supera la musica, in quanto qui il tempo è qualcosa di più che spazio. Il concetto di contemporaneità vi si manifesta più intensamente. Per rendere evidente il

⁴³⁶ «Se Klee ha assunto come modello la fuga, non intendeva comporla graficamente nel senso musicale del termine, ma piuttosto ritrovare sulla tela un certo tipo di ritorni, di ripetizioni, di variazioni che sono alla base del linguaggio fugato» (Boulez P., op. cit., p. 69).

⁴³⁷ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 488.

movimento a ritroso che concepisco nella musica, richiamo l'attenzione sull'immagine riflessa nei vetri laterali di una vettura tranviaria in corsa.⁴³⁸

Non si tratta evidentemente della superiorità in assoluto di un'arte sull'altra. In che senso allora la pittura *supera* la musica? Si tratta qui della possibilità, per l'arte figurativa, di essere polifonica. Ma anche la musica, ovviamente, può essere polifonica; in essa voci molteplici si possono sovrapporre *nel* tempo: ciò che vi si apprezza è l'istante, o meglio il rapporto tra l'istante e gli istanti precedenti⁴³⁹; il tempo è ciò che dà spazio alla musica. Nell'arte figurativa, invece, lo sguardo può percorrere avanti e indietro le vie della composizione, ritornare sui propri passi e trovarvi nuovi percorsi. La possibilità dell'espressione contemporanea delle voci si declina qui pertanto in una moltiplicazione dello spazio e dei punti di vista: è il tempo a essere nell'opera, più che l'opera nel tempo. Klee dice che la contemporaneità vi si manifesta più intensamente – tanto intensamente da mostrare entro un'unica visione la coesistenza di differenti possibilità spaziali. La citazione di Klee si chiude con un'immagine dell'inimmaginabile: il concetto di una musica che va ritroso – ciò che è impossibile, dal momento che perfino il suono di un disco suonato al contrario procede pur sempre in avanti. Ma l'inimmaginabile in musica diviene immagine per la visione: come quando si guarda fuori dal finestrino di un tram e, sul movimento verso il passato del paesaggio esterno che scorre, si proietta la dimensione, dall'instabile equilibrio, dello spazio interno della vettura: il finestrino consente «il salto catastrofico - lasciandole coesistere - tra differenti spazialità»⁴⁴⁰.

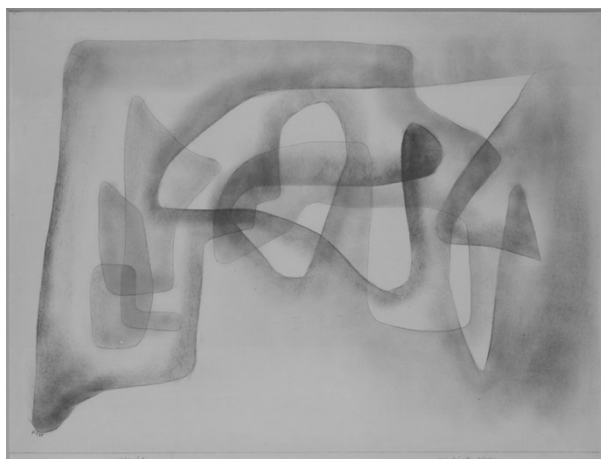


Fig. 49 - Tre soggetti – polifonia
[Drei Subjekte, Polyphon, 1931]

Questa concezione polifonica dell'arte figurativa, che è certamente debitrice dell'esperienza di Delaunay e delle sue *fenêtres simultanées*⁴⁴¹, trova espressione in moltissime opere di Klee, attraverso l'utilizzo di tecniche ed elementi diversi. Portiamo qui l'esempio di *Tre soggetti – polifonia* (*Drei Subjekte, Polyphon*, 1931, fig.

⁴³⁸ Klee P., *Diari 1898-1918*, cit., p. 381 (# 1081).

⁴³⁹ Cfr. Boulez P., op. cit., p. 65.

⁴⁴⁰ Caliandro S., *Paul Klee's grey point*, cit., p. 31, traduzione nostra. Abbiamo ripreso da Caliandro l'ipotesi che Klee si riferisca ai riflessi del finestrino visti dall'interno.

⁴⁴¹ Cfr. Cherchi P., op. cit., p. 15

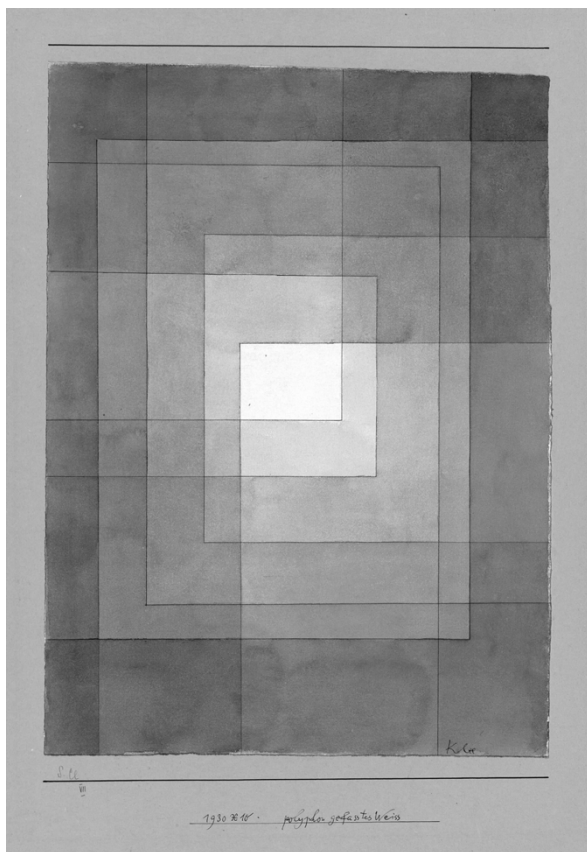


Fig. 50 - Bianco polifonicamente incastonato
(Polyphon gefasstes Weiss, 1930)

colto in un altro acquerello, dal titolo *Bianco polifonicamente incastonato* (*Polyphon gefasstes Weiss*, 1930, fig. 50), mediante linee dritte e superfici colorate definite, la cui sovrapposizione crea una gradazione di toni in tre piani e racchiude al centro un rettangolo, lasciato al bianco del foglio, che illumina la composizione⁴⁴³. In *Polifonia* (*Polyphonie*, 1932, fig. 51), dipinto ad olio e gesso, la soluzione è completamente diversa e la sovrapposizione e

49), composizione nella quale le linee e le tonalità evanescenti del colore conducono l'occhio in percorsi attraverso piani che sono al tempo stesso distinti e commisti, chiusi e aperti. Come di fronte ad altri esercizi coevi, «l'occhio scivola da una parte all'altra, seguendo il corso delle linee o delle estensioni del colore, ma inevitabilmente cade nella trappola di un piano che gira su sé stesso o si trasforma in un altro piano»⁴⁴². Abbiamo così la percezione di forme ancora in formazione e, allo stesso tempo, forse già disponibili all'emergere di pregnanze.

L'effetto polifonico, ottenuto in *Tre soggetti* mediante la linea curva e superfici colorate indefinite, viene invece

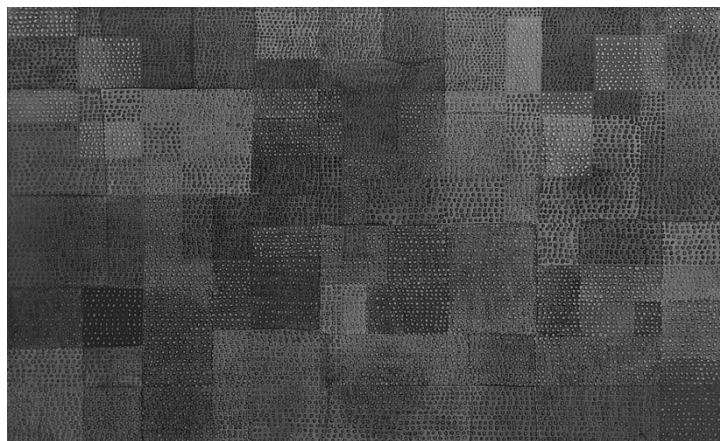


Fig. 51 - Polifonia [Polyphonie, 1932]

⁴⁴² Caliandro S., *Paul Klee's grey point*, cit., p. 44, traduzione nostra. Caliandro si riferisce qui all'opera *Gruppo dinamico-polifonico* (*Dynamisch-polyphone Gruppe*, 1931). Sulla polifonia in pittura di Klee si veda anche Gehlen A., op. cit., p.179; Di Giacomo G., *Introduzione a Klee*, cit., pp. 102-106; Bättschmann O., *Paul Klee. Ad Parnassum*, Scheidegger & Spiess, Zürich 2022, pp. 38-48.

⁴⁴³ Bättschmann O., op. cit., p. 44, traduzione nostra. Sull'opera si vedano anche Di Giacomo G., *Introduzione a Klee*, cit., p. 106 e Baumgartner M., Hopfengartner C. et al., op. cit., p. 204.

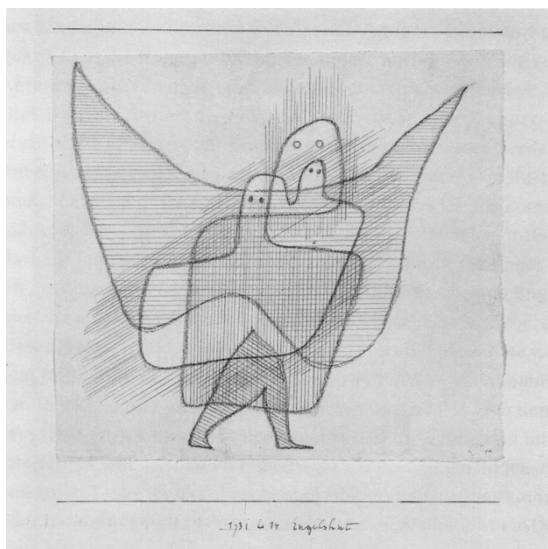


Fig. 52 - Custodia d'angelo [Engelshut, 1931]

l'accordo dei piani risultano dall'accostamento di superfici rettangolari o quadrate di differenti dimensioni e colori, sulle quali Klee applica una fitta serie di punti il cui colore contrasta con quello sottostante, di volta in volta, per luminosità o per complementarità⁴⁴⁴. Un caso di figurazione polifonica esclusivamente grafica, è costituito infine dalla serie delle “custodie d'angelo”⁴⁴⁵, cinque disegni che compaiono in successione nel catalogo kleeiano del 1931 (si veda ad esempio il primo della serie, in gessetto nero e policromo: *Engelshut*, 1931, fig. 52): qui il gioco dei piani corrisponde a un'embricazione di corpi – la figura angelica e i suoi due “protetti”⁴⁴⁶, un organismo “uno e trino” impegnato in un moto “terrestre” nonostante la dotazione di ali.

L'opera che, nel catalogo di Klee, segue *Bianco polifonicamente incastonato*, ne costituisce, strutturalmente, una variante. Si tratta di *Casa dentro e fuori* (*Haus, aussen und innen*, 1930, fig. 53). Una scura forma trapezoidale corona un quadrato costruito, come nell'opera precedente, mediante piani sovrapposti che si sviluppano intorno a una forma quadrilatera centrale in cui appare il bianco del foglio. Il trapezio ci dà un'impressione di tridimensionalità, sebbene prospetticamente anomala, ma,

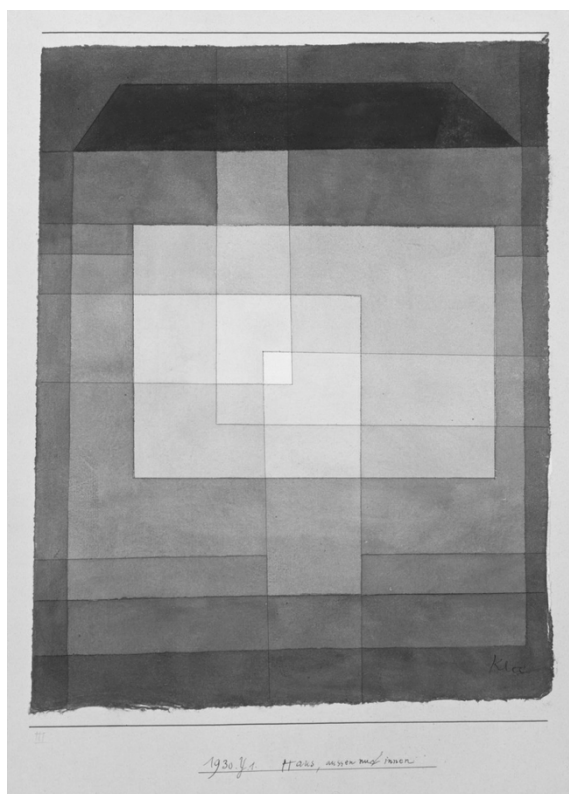


Fig. 53 - Casa dentro e fuori (*Haus, aussen und innen*, 1930)

⁴⁴⁴ Cfr. Bättschmann O., op. cit., p. 48. Sull'opera si veda anche Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., p. 238.

⁴⁴⁵ Cfr. Fonti A., *Paul Klee. “Angeli” 1913-1940*, Franco Angeli, Milano 2011, pp. 68-73.

⁴⁴⁶ Cfr. Di Giacomo G., *Introduzione a Klee*, cit., pp. 105-106.

nello stesso tempo, percepiamo nell'intera composizione l'immagine elementare, puramente frontale e bidimensionale, di una casa con il suo scuro tetto a falde – una casa come quelle che appaiono nei disegni dei bambini. L'inserimento della forma trapezoidale ed altri accorgimenti costruttivi⁴⁴⁷ ci offrono dunque le salienze grazie alle quali la composizione *significa* il rapporto tra interno ed esterno, richiamando insieme ad esso la pregnanza della forma-casa (“confermata” dal titolo)⁴⁴⁸.

Il rapporto tra figurazione e spazialità non corrisponde in Klee alla mera normatività della legge della prospettiva⁴⁴⁹. Certo, con essa chi voglia essere produttore di forme deve inevitabilmente confrontarsi⁴⁵⁰. Ma, come sappiamo, Klee è interessato più alla formazione, al movimento, che alla forma (la forma morta, la forma statica). La proiezione prospettica rinascimentale – espressione di una tradizione che solo a partire dalla fine dell'Ottocento incomincia a essere messa in discussione *nei fatti* dalla pittura⁴⁵¹ - è la legge della fissità del punto di vista. Ma questa, per Klee, è solo «un espediente che ha carattere intellettualistico»⁴⁵²: il punto di vista è, per sua natura, *vagante*⁴⁵³, e il disegno, la pittura, hanno la capacità di esprimere nella simultaneità dell'opera tale movimento e la compresenza, che ne consegue, non solo di differenti prospettive ma anche di differenti spazialità.

Disegnare in modo prospetticamente corretto non ha valore alcuno, anche solo per questo, perché chiunque può farlo. [...] Non v'è [...] necessità alcuna di pretendere un punto di vista unitario. Da qualche tempo, non molto, ne possiamo fare a meno. [...] questa è solo una

⁴⁴⁷ La penultima fascia marrone in basso (che, nella riconfigurazione della forma complessiva come “casa”, svolge la funzione del giardino ad essa adiacente) e i due rettangoli composti leggibili lungo la verticale (in basso: una possibile porta il cui percorso prosegue come vialetto nel giardino. In alto: una canna fumaria che, da un camino posto al centro della casa, si eleva oltre il tetto).

⁴⁴⁸ Scrive Klee: «Una forma gioca in parte all'esterno, in parte all'interno. La cosa migliore è articolare i concetti di esterno e interno, gli organi più interni collegati. Il limite tra esterno e interno è tenue. Non si tratta però d'un semplice contatto, ma anche materialmente viene fuori una cosa nuova; sì che se n'ha l'impressione che l'interno debba essere rinserrato, incastonato» (Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 154). Spiller associa questa citazione all'opera *Interno di casa – Haus inneres* del 1919.

⁴⁴⁹ Sull'argomento si veda Cherchi P., op. cit., pp. 128-138; Boulez P., op. cit., pp. 44-58; Spinicci P., *La regola dell'al di qua. Costruzione prospettica e teoria dell'immagine negli scritti di Paul Klee* in Fontana C. (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, cit., pp. 175-185; Di Giacomo G., *Introduzione a Klee*, cit., pp. 81-87; Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., p. 148.

⁴⁵⁰ Si vedano in questo senso gli appunti riportati in Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., pp. 133-149.

⁴⁵¹ Il saggio *L'oeil et l'esprit* di Merleau-Ponty mostra la cesura decisiva operata in questo senso dall'arte di Cézanne.

⁴⁵² Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 49. Analoghe considerazioni erano state fatte già a partire dagli anni Dieci da altri artisti, come ad esempio Carrà, Boccioni, Delaunay (cfr. Spinicci P., op. cit., p. 175).

⁴⁵³ *Ivi*, pp. 139-140.

possibilità, e non quella diretta di *far vedere cose diverse nello stesso tempo*. La possibilità diretta cominciò a esser discussa seriamente, solo quando la usarono artisti, i quali sapevano organicamente conciliare e unire. [...] Una *deviazione dalla norma*, realizzata attraverso la proiezione, rappresenta il primo passo sul terreno dell'arte. [...] L'anomalia consiste nell'accentuare una componente o nel tralasciarne altre. Nell'uno e nell'altro caso, si ha la liberazione nel movimento e il movimento di liberazione.⁴⁵⁴

Klee scrive questi appunti nel 1921, sei anni prima della pubblicazione del saggio di Panofsky su *La prospettiva come "forma simbolica"*, nel quale viene mostrato il significato *storico* ("storico", vorremmo dire, in senso warburghiano e benjaminiano) della proiezione prospettica quale «passaggio dallo spazio psico-fisiologico allo spazio

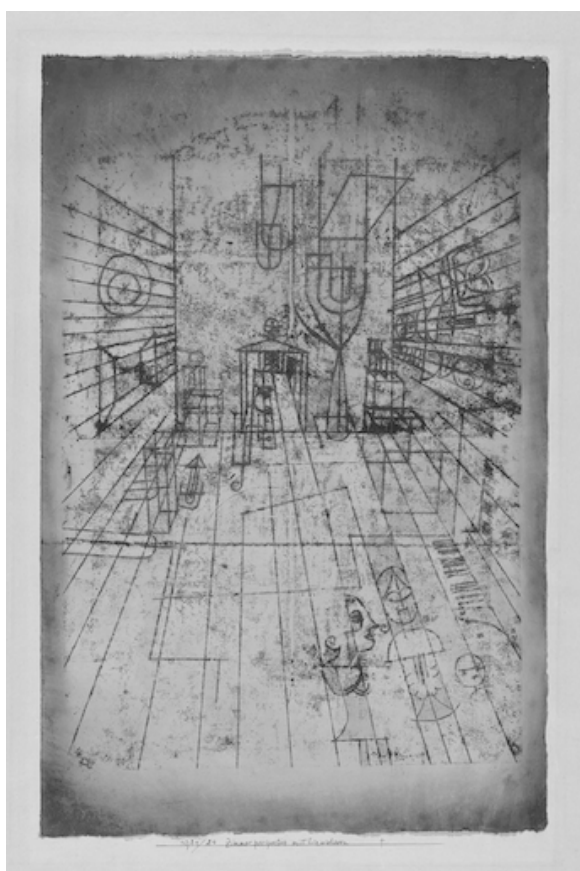


Fig. 54 - Stanza prospettica con abitanti
(*Zimmerperspektive mit Einwohnern*, 1921)

matematico: in altre parole un'obiettivazione della soggettività⁴⁵⁵. Essa, come scrive Merleau-Ponty, «non è un "trucco infallibile": è solo un caso particolare, una tappa, un momento in un'informazione poetica del mondo che continua dopo di essa»⁴⁵⁶. L'informazione poetica del mondo secondo il *Formmeister* Klee non prevede invece più l'obbedienza al calcolo della profondità come terza dimensione dell'estensione («le dimensioni sono imbevute di incertezza»⁴⁵⁷), ma l'esposizione, nel movimento (delle forme e dell'occhio), dei rapporti sopra-sotto, sinistra-destra, davanti-dietro⁴⁵⁸. Se pure possiamo ritrovare questo differente

⁴⁵⁴ *Ivi*, pp. 149-153, corsivi nostri.

⁴⁵⁵ Panofsky E., *La prospettiva come "forma simbolica"*, Aesthetica, Milano 2013, p. 47.

⁴⁵⁶ Merleau-Ponty M., *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 37.

⁴⁵⁷ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 49.

⁴⁵⁸ Si veda *ivi*, pp. 38-45. E si confronti con quanto, di contro, Panofsky scrive sulla prospettiva: «la costruzione prospettica esatta astrae radicalmente dalla struttura dello spazio psicofisiologico: non solo il suo risultato, ma addirittura il suo fine, è di realizzare nella raffigurazione dello spazio quell'omogeneità e quell'affinità che l'*Erlebnis* immediato dello spazio ignora, di trasformare lo spazio psicofisiologico in quello matematico. Essa nega dunque la differenza tra davanti e dietro, tra destra e sinistra, tra il corpo e l'elemento interposto [...] per risolvere tutte le parti e i contenuti dello spazio in un unico "quantum continuum"» (Panofsky E., op. cit., p. 14).

approccio alla spazialità - che risulta in tal modo sempre legata alla temporalità - in tutto il catalogo kleeiano, si segnalano tuttavia molte opere in cui la critica dell'unilateralità del calcolo prospettico diventa oggetto di un esplicito trattamento ironico, attraverso processi di deformazione e moltiplicazione delle proiezioni. È il caso, ad esempio, di *Stanza prospettica con abitanti* (*Zimmerperspektive mit Einwohnern*, 1921, fig. 54), dove

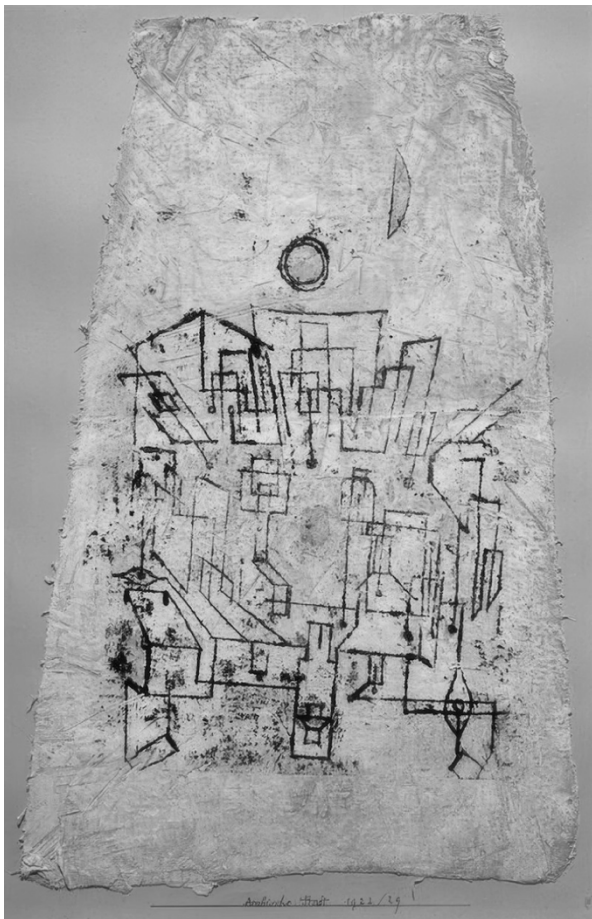


Fig. 55 - Città araba [*Arabische Stadt*, 1922]

gli spazi definiti dalle linee di fuga trasformano pavimento e pareti in schermi sui quali sono proiettate le piatte figure degli abitanti; il punto di fuga si sposta più volte: «al fondo della camera c'è una porta aperta con tende, che fanno pensare alle tende di un teatro; questa porta si apre su un'altra prospettiva, dove si scorge una seconda porta che si apre su un altro spazio: lo spazio euclideo è diventato un meccanismo senza fine»⁴⁵⁹. In diverse opere, analoghe deformazioni multiple vengono applicate da Klee anche a un paesaggio urbano, come ad esempio in *Città araba* (*Arabische Stadt*, 1922, fig. 55), dipinto a olio e acquerello su garza preparata a gesso, in cui la molteplicità dei punti di vista si spinge fino alla sovrapposizione di pianta e prospetto⁴⁶⁰.

⁴⁵⁹ Di Giacomo G., *Introduzione a Klee*, cit., p. 86. Cfr. anche Caliandro S., *Paul Klee's grey point*, cit., pp. 29-30 e Bernhard V., *Vogel oder Drache? Wohnen bei Paul Klee*, in «Die Zwitscher-Maschine. Journal on Paul Klee / Zeitschrift für internationale Klee-Studien», 2025, No. 18, pp. 11-13.

⁴⁶⁰ Cfr. Cherchi P., op. cit., pp. 135-137.

6. MICROSCOPIE E MICROLOGIE

Nel 1962 Dino Formaggio pubblica, nel volume *Studi di estetica*, un articolo intitolato *La genesi dei mondi possibili in Paul Klee*. L'incipit porta l'attenzione sulla tendenza dello sguardo di Klee alla *microscopia* e all'aspetto rivoluzionario che questa visione comporta: «se v'è, o v'è stata, nel mondo della cultura moderna e contemporanea una tendenza a teorizzare o a speculare l'universo attraverso l'infinitesimo, certamente tale tendenza è più che mai oggi presente nell'arte contemporanea, soprattutto nei molteplici aspetti dei vari movimenti informali, ed ha alla sua origine la ricerca, veramente radicale in questo senso, di Paul Klee»⁴⁶¹. Tale «speculazione microteoretica» privilegia il dettaglio e il frammento contro l'intuizione unitaria e la visione dogmatica, sostituendo «l'atto unico con una complessa fenomenologia di diversi piani e tipi di intuitività»⁴⁶². È proprio la frammentazione della forma, il rapporto e il contrasto microscopico tra gli elementi, che permette a Klee di collocarsi vicino al cuore della genesi e trovare la via per nuovi mondi possibili. La sua arte prende avvio dall'uovo, dal seme, dalla cellula e continua il processo di formazione per scissione negli elementi minimi, attratta dallo scarto infinitesimale dove il divenire si “piega” e comincia a manifestare una forma nuova. La catastrofe è *locale* e solo nel locale ha avvio la comprensione del globale⁴⁶³: è nel frammento che si manifesta il cosmo intero⁴⁶⁴.

Il cosmo è dinamico, ma il nostro essere «appiccicati alla crosta terrestre» ci vincola nella staticità; tuttavia

se si riduce l'osservazione al microscopico, si è ricondotti nell'ambito del dinamismo, all'uovo, alla cellula. Ne consegue che esiste un dinamismo macroscopico e un dinamismo microscopico, frammezzo ai quali sta il particolare caso statico, qual è senza dubbio quello della nostra esistenza d'uomini e delle sue forme.⁴⁶⁵

⁴⁶¹ Formaggio D., op. cit., p. 227.

⁴⁶² *Ibidem*.

⁴⁶³ Si veda in proposito Mazzocut-Mis M., *Forma e trans-formosi tra arte e scienza nei seminari di Dino Formaggio alla Facoltà di architettura in Materiali di Estetica*, vol. 5.2, 2018, pp. 279-294. Per Thom i veri modelli scientifici hanno carattere locale: «“la scienza”, scrive Thom, “si oppone alla magia nell'esigenza della località e nel rifiuto dell'azione a distanza”. [...] La Teoria delle catastrofi, “anti-magia” per eccellenza, è un nuovo stimolo alla ricerca di una sempre maggiore intellegibilità dei fenomeni. Essa è in grado di dar conto di una *morfologia empirica globale* attraverso l'intermediario di un *logos*, che è una struttura eminentemente locale» (ivi, pp. 288-289).

⁴⁶⁴ Cfr. Di Giacomo G., *Introduzione a Klee*, cit., p. 77.

⁴⁶⁵ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 5.



Fig. 56 - *Vegetale strano (Pflanzlich-seltsam, 1929)*

La ricerca del dinamismo nel microscopico orienta Klee già a partire dalla scelta dal formato ridotto che caratterizza buona parte delle opere del suo catalogo e spesso avvicina il suo lavoro a quello di un amanuense medievale⁴⁶⁶. Il *Vegetale strano (Pflanzlich-seltsam, fig. 56)* che va formandosi in un acquerello datato 1929 appare il risultato di una sorta di «ingegneria eidetica»⁴⁶⁷: esso mostra un aspetto vegetale, quasi fosse la sezione di uno sporofillo, ma anche, d'altra parte, l'aspetto di un animale unicellulare, simile a un'ameba con la sua «serie di liberi strati concentrici di protoplasma che circondano un nucleo

centrale»⁴⁶⁸; il suo “pseudopodo”, protendendosi verso il basso, pare avviare - attraverso la metamorfosi - un processo di scissione. Innumerevoli sono i dettagli di piante in crescita - di foglie, fiori, frutti - presentati da Klee ora come sovrapposizioni di superfici colorate (come ad esempio in *Piante in crescita, Pflanztenwachstum, 1921*) ora come delicati segni grafici, come in *Frutta su rosso (Früchte auf Rot, 1930, fig. 57)* opera per acquerello e penna (o sottile pennello), realizzata su un pezzo di seta rossa montato su cartoncino blu (una chiave di violino posta al margine destro del quadro ricorda la funzione precedente del panno di seta, che Klee aveva usato appunto come protezione del suo

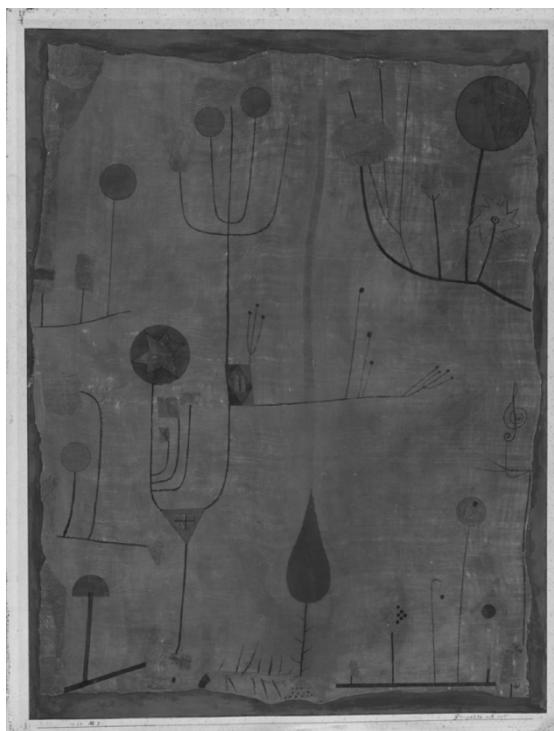


Fig. 57 - *Frutta su sfondo rosso (Früchte auf Rot, 1930)*

⁴⁶⁶ Cfr. Dantini M., op. cit., pp. 68-69.

⁴⁶⁷ Celli G., *Illazioni su Paul Klee* in Pasquali M. (a cura di), *Paul Klee. Figure e metamorfosi*, cit. p. 81.

⁴⁶⁸ Verdi R., op. cit., p. 137

violino⁴⁶⁹).

Nel 1928 Benjamin recensisce il libro fotografico di Karl Blossfeldt, intitolato *Urformen der Kunst (Forme originarie dell'arte)*, nel quale l'autore cattura con la sua macchina i dettagli ingranditi di una grande varietà piante, schiudendo «nell'esistenza vegetale un tesoro del tutto insospettato di analogie e di forme»⁴⁷⁰. L'ingrandimento toglie il velo che la nostra pigrizia stende sulle forme vegetali, facendo zampillare «un geyser di nuovi mondi di immagini». Benjamin cita qui Klee (insieme a Kandinskij) riconoscendo nella sua arte il luogo nel quale i «regni in cui il microscopio vorrebbe trascinarci in modo violento e sgarbato» ci divengono famigliari – un luogo nel quale, seppure in un modo del tutto diverso dalla fotografia di Blossfeldt, le forme originarie della natura si manifestano goethianamente come “forme di stile”.

Urformen der Kunst [...] – certamente. Ma questa espressione non può significare altro che le forme originarie della natura. Forme, dunque, che non furono mai un puro modello per l'arte, ma sono state fin dall'inizio all'opera come forme originarie di tutto il creato. [...] Da ogni calice e da ogni foglia ci balzano incontro interne necessità iconiche, che hanno sempre l'ultima parola in tutte le fasi e attraverso tutte le metamorfosi del generato. Ciò è in rapporto con una delle forme più profonde e imperscrutabili del creare, la variazione, che è sempre stata la prima tra le forme del genio, dei collettivi creativi e della natura. Essa è l'antitesi feconda, l'antitesi dialettica dell'invenzione: è il principio per cui *natura non facit saltus*, come affermarono gli antichi. Con un'audace congettura, si potrebbe identificarla con lo stesso principio vitale femminile e vegetale. La variazione è il cedere e l'acconsentire, il malleabile e l'inesauribile, l'astuto e l'onnipresente.⁴⁷¹

Sia in Klee che in Benjamin la ricerca del frammento, del dettaglio, ma anche dello scarto e del negletto, diviene la cifra della vita del collezionista. Abbiamo già accennato all'eterogenea raccolta di campioni offerti dalla natura che Klee utilizza sia come fonte di ispirazione sia come “deposito” da cui trarre veri e propri strumenti e materiali di lavoro. Come testimonia il suo amico e collega Feininger, nel suo studio al Bauhaus «c'erano piccole cose, in sé di nessuna importanza eppure preziose per i suoi amici artisti: ali di farfalla, gusci, pietre colorate, radici dalle strane forme, foglie, muschi, e qualsiasi

⁴⁶⁹ Cfr. Friedel H. e Hoberg A., *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*, Prestel Verlag, München 2007, cit. in <https://www.lenbachhaus.de/digital/sammlung-online/detail/fruechte-auf-rot-30036432> (consultato il 20/04/2026)

⁴⁷⁰ Benjamin W., *Novità sui fiori*, in *Aura e choc*, cit., p. 222, come le citazioni successive. Cfr. Solla G., op. cit., p. 155-160.

⁴⁷¹ Benjamin W., *Novità sui fiori*, cit., pp. 222-224.

cosa egli avesse trovato nelle sue passeggiate solitarie e riportato a casa»⁴⁷². Circa sessanta erbari, classificati per genere e per luogo di reperimento, fanno parte del lascito kleeiano⁴⁷³. Talvolta i reperti finiscono direttamente all'interno della composizione

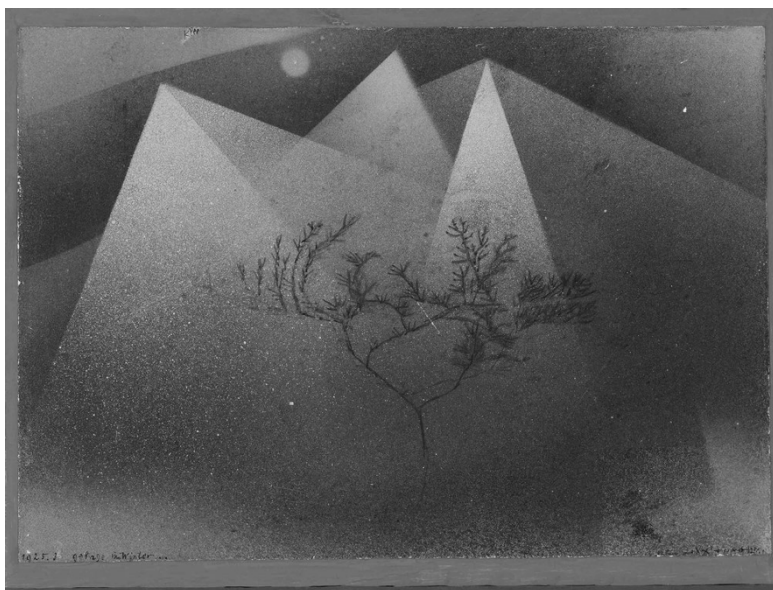


Fig. 58 - Montagna d'inverno (*Gebirge im Winter*, 1925)

pittorica com'è il caso dell'alga inserita, con effetto ossimorico, nell'opera a tecnica mista intitolata *Montagna d'inverno* (*Gebirge im Winter*, 1925, fig. 58)⁴⁷⁴. Ma, insieme ai campioni naturali, materiali di scarto di ogni tipo vengono tenuti da parte da Klee e poi riutilizzati, come ad esempio per la

costruzione, tra il 1915 e il 1925, di una moltitudine di marionette per il figlio Felix - figure raffiguranti personaggi fantastici ma anche amici e colleghi del Bauhaus («usava rocchetti di filo, prese elettriche, ossa di manzo bollite per le teste, e per i vestiti vecchi scarti di tessuto»⁴⁷⁵). Klee raccoglie le forme morte, secche, cristallizzate della natura e gli scarti ormai inutili della vita quotidiana: rammemorando il fenomeno di cui essi presentano la caducità, l'artista ne rinnova la partecipazione al movimento della *Gestaltung*.

Anche Benjamin è un collezionista e ama rintracciare anime in questo a lui affini⁴⁷⁶. Il suo stesso pensiero viene paragonato da Arendt al pescatore di perle che riporta dal profondo del mare frammenti di cose rare e preziose:

⁴⁷² Feininger L. cit. in Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., p. 194, traduzione nostra.

⁴⁷³ Cfr. *ibidem*.

⁴⁷⁴ Cfr. Grohmann W., *Paul Klee*, cit., p. 206 e Botta G., op. cit., p. 118.

⁴⁷⁵ Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., p. 139, traduzione nostra.

⁴⁷⁶ Il caso eminente è quello di Eduard Fuchs, cui Benjamin dedica un saggio nel 1937 (Benjamin W., *Eduard Fuchs: il collezionista e lo storico* in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, pp. 79-123).

nella “protezione del mare” – nello stesso elemento non storico cui deve cedere tutto quanto si è compiuto nella storia – nascono nuove forme e formazioni cristalline che, rese invulnerabili contro gli elementi, sussistono e aspettano solo il pescatore di perle che le riporti alla luce: come “frammenti di pensiero”, come frammenti o anche come eterni “fenomeni originari”.⁴⁷⁷

Intorno al 1917 Benjamin comincia la sua collezione di vecchi e rari libri per l’infanzia, cui si aggiunge più tardi una ancor più speciale raccolta di libri di infermi mentali⁴⁷⁸. Colleziona anche monete antiche⁴⁷⁹ e illustrazioni⁴⁸⁰. Sarebbe probabilmente diventato anche un collezionista d’arte se il progressivo aggravarsi delle condizioni economiche nel corso degli anni Venti non glielo avesse impedito. Per il suo ventottesimo compleanno, nel luglio 1920, la moglie Dora acquista per lui una prima opera di Klee, *Presentazione del miracolo* (*Vorführung des Wunders*, 1916, fig. 59)⁴⁸¹; nel 1921 segue l’acquisto dell’*Angelus Novus*, realizzato da Klee l’anno precedente (fig. 60)⁴⁸².

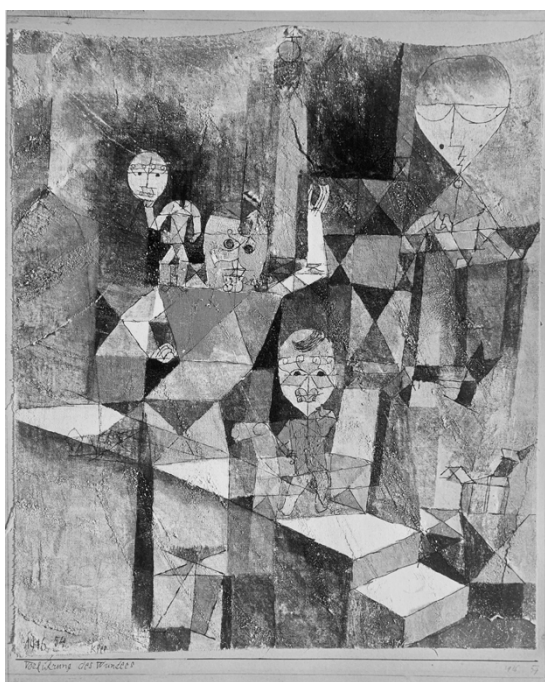


Fig. 59 - *Presentazione del miracolo*
(*Vorführung des Wunders*, 1916)

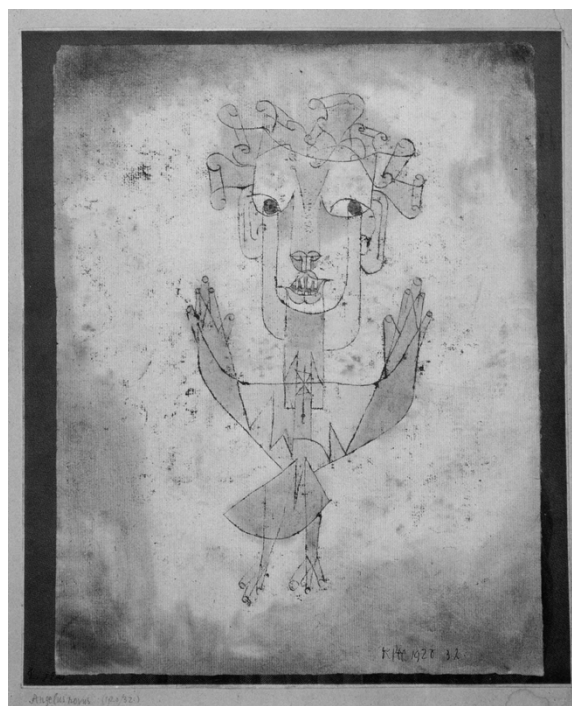


Fig. 60 – *Angelus Novus* (1920)

⁴⁷⁷ Arendt H., op. cit., p. 99.

⁴⁷⁸ Cfr. Eiland H. e Jennings M., op. cit., p. 87; pp. 111-112; p. 195; pp. 198-199.

⁴⁷⁹ Cfr. *ivi*, p. 366.

⁴⁸⁰ Cfr. *ivi*, p. 427.

⁴⁸¹ Cfr. *ivi*, p. 112.

⁴⁸² Cfr. Scholem G., op. cit., pp. 26-29.

Con l'attitudine di Klee e Benjamin per il collezionismo va anche messa in rapporto la loro accuratezza maniacale nella catalogazione: per l'artista Klee, si tratta del registro delle proprie opere; per il critico letterario Benjamin, della lista dettagliata di ciascun libro letto per intero e dell'archiviazione metodica di citazioni ed appunti⁴⁸³. Il compito del collezionista, che si prefigura in Benjamin fin dalla giovinezza, viene poi precisandosi lungo il corso della sua opera fino alla determinazione storico-politica contenuta negli appunti per il *Passagenwerk*:

Egli si assume il compito di trasfigurare le cose. È un lavoro di Sisifo, che consiste nel togliere alle cose, mediante il suo possesso di esse, il loro carattere di merce. Ma egli dà loro solo un valore d'amatore invece del valore d'uso. Il collezionista si trasferisce idealmente, non solo in un mondo remoto nello spazio e nel tempo, ma anche in un mondo migliore, dove gli uomini, è vero, sono altrettanto poco provvisti del necessario che in quello di tutti i giorni, ma dove le cose sono libere dalla schiavitù di essere utili.⁴⁸⁴

L'attività del collezionista mostra cosa significhi la rivoluzione per Benjamin – rivoluzione che deve essere liberazione delle cose per poter essere anche liberazione degli uomini⁴⁸⁵. Si tratta di uno degli aspetti del suo peculiare materialismo storico⁴⁸⁶: mettendosi sulle tracce degli scarti e del poco appariscente, il collezionista assegna alle cose il loro valore originariamente estetico, la loro capacità di essere nuovamente significative o significative in modo nuovo. “Trovando” l'oggetto, il collezionista incontra anche la storia dell'oggetto stesso, ma la sua passione è anarchica e il suo sguardo distruttore riduce in frammenti il passato “ordinato” della tradizione. Egli abita nei pressi del caos, dove «contro la tradizione [è possibile stabilire] il criterio dell'autenticità, contro la normatività il segno dell'originarietà, contro l'elemento contenutistico [...] la pura originarietà o autenticità»⁴⁸⁷ dell'immagine, della forma significante.

L'oggetto, nello sguardo del collezionista, è una *monade* «capace di offrire il riflesso di tutto il mondo da una determinata prospettiva»⁴⁸⁸. Benjamin riprende il concetto leibniziano di un «nucleo estetico-espressivo-formativo»⁴⁸⁹ che si radica nelle “piccole

⁴⁸³ Cfr. Eiland H. e Jennings M., op. cit., p. 10.

⁴⁸⁴ Benjamin W., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 12.

⁴⁸⁵ Cfr. Arendt H., op. cit., p. 91.

⁴⁸⁶ Cfr. Solla G., op. cit., pp. 57-59.

⁴⁸⁷ Arendt H., op. cit., p. 93.

⁴⁸⁸ Solla G., op. cit., p. 18.

⁴⁸⁹ Franzini E., *Arte e mondi possibili*, cit., p. 189. Cfr. anche Gilloch. G., op. cit, pp. 102-103; Desideri F., *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, cit., pp. 151-153; Baldi M. e Desideri F., *Benjamin*, cit., pp. 93-95;

percezioni”, le confuse impressioni estetiche in conseguenza delle quali «si può anche dire che il presente è carico del passato e gravido dell’avvenire, che tutte le cose cospirano fra di loro [...] e che nella più piccola delle sostanze, occhi penetranti, come quelli di Dio [o come quelli dell’artista, secondo Klee⁴⁹⁰] potrebbero leggere la connessione di tutte le cose dell’Universo»⁴⁹¹. Nella *Premessa* al trattato sul *Trauerspiel*, è l’idea ad avere una struttura monadologica:

E così, il mondo reale potrebbe davvero essere un compito, nel senso che bisognerebbe penetrare così a fondo in ogni aspetto della realtà da far sì che si dischiuda in esso un’interpretazione oggettiva del mondo. Considerato un simile compito di sprofondamento del pensiero, non è strano che il pensatore della *Monadologia* sia stato anche il fondatore del calcolo infinitesimale. L’idea è una monade – e questo significa, in breve, che ogni idea contiene l’immagine del mondo.⁴⁹²

Nel progetto dell’opera su Parigi nel XIX secolo, sono invece gli stessi *passages* a essere presentati come monade, fenomeno originario catturato attraverso un «metodo critico-micrologico»⁴⁹³: Benjamin coglie, seguendo il *flâneur* nel suo vagabondare, la deflagrazione di ogni più trascurabile e marginale dettaglio in un’apocatastasi del reale che salva il fenomeno manifestando, in una penetrante percezione di esso, la possibilità di mondi infiniti⁴⁹⁴. Negli ultimi scritti di Benjamin, la monade diviene *l’immagine dialettica*⁴⁹⁵, ovvero l’immagine sfuggente il cui tempo differenziale si fa attuale nell’*adesso della conoscibilità* e «si converte in figura spaziale che esibisce l’integrale della verità storica»⁴⁹⁶ - forma disponibile al divenire, contro la totalità aberrante del mito, dello stabile *continuum* di tradizione e progresso, della storia immobile e pietrificata come monumento dei padroni di oggi e di ieri.

Parallelamente al lavoro micrologico sui *passages*, la produzione di Benjamin si declina spesso, a partire dalla metà degli anni Venti, nella forma frammentaria di ciò che lui stesso chiama “immagini di pensiero” (*Denkbilder*): tali sono, ad esempio, le brevi prose

Pinotti A. (a cura di), *Costellazioni*, cit., # 18 [Idea, origine, fenomeno originario, monade].

⁴⁹⁰ Si veda sopra, pp. 22-23.

⁴⁹¹ Leibniz G. W., *Nuovi saggi sull’intelletto umano* in *Opere*, Utet, Torino 2013 (edizione digitale), Prefazione.

⁴⁹² Benjamin W., *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., p. 93.

⁴⁹³ Desideri F., *Walter Benjamin e la percezione dell’arte*, cit., p. 27.

⁴⁹⁴ Cfr. *ibidem* e Franzini E., *Arte e mondi possibili*, cit., p. 192.

⁴⁹⁵ Si vedano in particolare Benjamin W., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 951 e *Sul concetto di storia*, cit., p. 485 (tesi V) e p. 492 (tesi XVII).

⁴⁹⁶ Desideri F., *Walter Benjamin e la percezione dell’arte*, cit., p. 28.

raccolte in *Strada a senso unico* (*Einbahnstrasse*), i ricordi dell'*Infanzia berlinese intorno al 1900* (*Berliner Kindheit um neunzehnhundert*) e gli scritti che furono poi raccolti in una pubblicazione postuma del 1955 sotto il titolo di *Immagini di città* (*Städtebilder*) - dedicati a Napoli e a Mosca, a Weimar e a San Gimignano... Tutte queste prose sono evocazioni di mondi che si configurano a partire dal dettaglio, a partire dagli oggetti che catturano la percezione tanto quanto ne sono catturati⁴⁹⁷. Lo sguardo del narratore non è quello del turista munito di Baedeker che ripete un'esperienza già in qualche modo predeterminata nella fissità della tradizione, ma è piuttosto lo sguardo dello straniero che attraversa un paese per la prima volta approssimandosi a ciò che incontra, ma nello stesso tempo percependo viva la distanza che lo separa da esso: non è lo sguardo preventivamente "corretto" dagli occhiali della Cultura, ma quello «del bambino inesperto, che impara a camminare e a orientarsi»⁴⁹⁸. Come Proust, Benjamin va alla ricerca del tempo perduto, ma non è il passato ciò che egli intende salvare, bensì il futuro che «il passato ha covato come sua più intima speranza»⁴⁹⁹, e infatti sono mondi *nuovi* quelli che, in ciascuna delle sue micrologie, vengono evocati.

Piccoli nuovi mondi sono anche quelli che la matita, la penna, il pennello e gli strumenti d'incisione di Klee configurano a partire dalla catastrofe locale dal momento in cui la sua arte giunge a maturità⁵⁰⁰. Sembra quasi avere un valore programmatico lo sforzo miniaturistico immesso dall'artista in alcune incisioni del 1913-14. Il *Giardino della passione* (*Garten der Leidenschaft*, 1913, fig. 61) fa parte, probabilmente, di un progetto di illustrazione della Bibbia ideato da Franz Marc, che avrebbe dovuto coinvolgere anche Kandinskij, Kubin, Heckel e Kokoschka e che fu interrotto dallo scoppio della guerra⁵⁰¹. L'incisione ha il ridottissimo formato di 14,7 x 9,8 cm e l'immagine microscopica presenta un paesaggio che sembra evocare al contempo la cacciata del paradiso terrestre e il momento solitario della resurrezione di Cristo⁵⁰². Forme di rocce, di vegetali, di esseri

⁴⁹⁷ Segnaliamo il caso limite in cui la micrologia benjaminiana ci restituisce, nello spazio di una pagina o poco più, attraverso il balenante susseguirsi di immagini stereoscopiche, una visione della città di Riga come cosmo "lillipuziano", in Benjamin W., *Strada a senso unico*, cit., pp. 50-51.

⁴⁹⁸ Baldi M. e Desideri F., *Benjamin*, cit., p. 102.

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

⁵⁰⁰ Cfr. Franciscano M., *Il mondo in un granello di sabbia* in Pasquali M. (a cura di), *Paul Klee. Figure e metamorfosi*, cit., pp. 29-34.

⁵⁰¹ Cfr. Franciscano M., *Paul Klee. His work and thought*, cit., p. 179.

⁵⁰² Lasciandosi guidare dal titolo dell'opera, Franciscano suggerisce invece, con Jordan, l'accostamento, per noi meno convincente, con l'inizio della Passione presso il Getsemani.

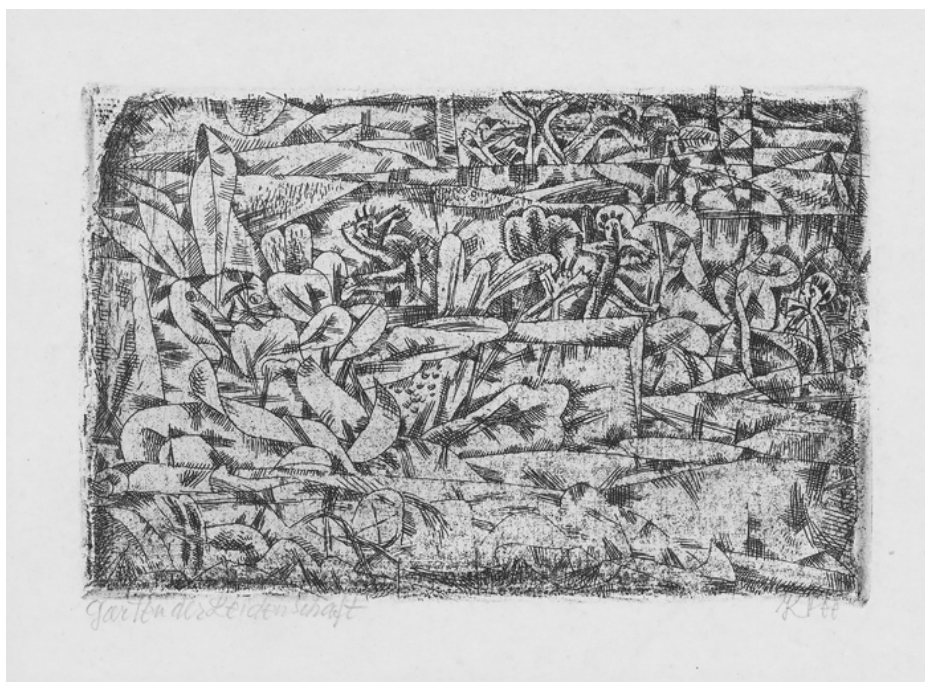


Fig. 61 - Giardino della passione (*Garten der Leidenschaft*, 1913)

che paiono spiriti danzanti, una specie di maschera antropomorfa che sembra emergere dalle foglie più grandi sulla sinistra e, al centro, quello che pare un corpo - avvolto in un sudario - che si stia sollevando da un sepolcro scoperto: le vediamo come forme in qualche modo celate più che manifestate dal paesaggio, secondo un'idea compositiva che Klee riprende, in questo caso, da Kandinskij⁵⁰³.



Fig. 62 - V. Kandinskij - *Studio per composizione II* (1910)

⁵⁰³ Il *Giardino della passione* è stato messo in rapporto con l'opera *Composizione II* del pittore russo, datata 1910 (cfr. *ivi*, pp. 152-153, fig. 62). D'altra parte, anche Kandinskij coltivò a suo modo, e parallelamente a Klee, la figurazione di *piccoli mondi*, com'è titolata una serie di litografie e incisioni del 1922.

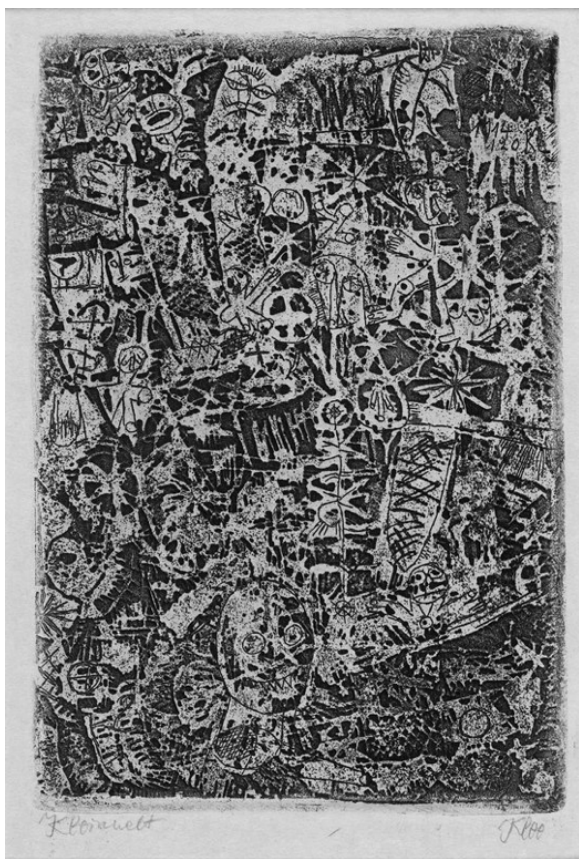


Fig. 63 - Piccolo mondo (Kleinwelt, 1914)

In uno stile che ricorda invece quello dell'incisione sacra tardomedievale⁵⁰⁴, Klee realizza il *Piccolo mondo* (*Kleinwelt*, fig. 63) del 1914, un microcosmo all'incirca delle medesime dimensioni del *Giardino della passione*, ma decisamente più cupo e violento; sembra prodotto da un sogno o da un incubo di Hoffmann. Anche qui si ammassano forme inanimate o animate, vegetali o animali, tra le quali emergono, come esseri che sbuchino fuori per farci spavento, «maschere e burattini dalle facce contorte e dalle zanne affilate, la maggior parte poco più che scarabocchi»⁵⁰⁵.

Dopo questi esercizi all'incisione, il laboratorio alchemico⁵⁰⁶ di Klee non smetterà più di produrre nuovi microcosmi, che assomigliano di volta in volta a giardini, ad acquari, a città fantastiche - mondi perfettamente coerenti in sé stessi e governati ciascuno da proprie leggi percettive⁵⁰⁷. In *Pesci che giocano – miniaturistico* (*Spielende Fische – miniaturartig*, 1917) una danza ittica sottomarina è presentata appunto alla maniera di una miniatura medievale, mentre *L'acquario* (*Das Aquarium*, 1927) ha una composizione affine a quella dei riquadri musivi romani, come quelli che Klee poteva aver ammirato presso il museo archeologico di Napoli. Perfino il *Paesaggio con uccelli gialli* (*Landschaft mit gelben Vögel*, 1923, fig. 64)⁵⁰⁸ sembra in qualche modo un acquario, per la presenza fluttuante di forme che

⁵⁰⁴ Il catalogo della mostra *Paul Klee. Figure e metamorfosi* (Bologna, 2000-2001), a cura di M. Pasquali, accosta il *Kleinwelt* kleeiano all'immagine di un'incisione del "Maestro del 1464", di scuola tedesca: *La morte raffigurata come arciera*, la quale peraltro compare tra le illustrazioni commentate da Jung nel 1912 in *Simboli della trasformazione* (cfr. Jung C. G., *Simboli della trasformazione*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. XLV).

⁵⁰⁵ Franciscono M., *Paul Klee. His work and thought*, cit., p. 180, traduzione nostra.

⁵⁰⁶ Riprendiamo l'immagine dal breve saggio, già citato, di Quintavalle.

⁵⁰⁷ Secondo la bella descrizione di Fidal, «essi sono aree trasversali della Creazione - possibilità microcosmiche spaziali, spazi nello spazio che hanno avuto origine dal potenziale cosmico» (Fidal G., *Pictorial Spaces: The Art of Paul Klee*, in Sallis J. - a cura di, *The Philosophical Vision of Paul Klee*, cit., p. 104, traduzione nostra).

⁵⁰⁸ Cfr. Grohmann W., *Paul Klee*, cit., pp. 197-198 e Di Giacomo G., *Introduzione a Klee*, cit., pp. 95-96.



Fig. 64 - Paesaggio con uccelli gialli (*Landschaft mit gelben Völgeln*, 1923)

appaiono insieme celesti e vegetali e per l'accennata violazione della forza di gravità. L'illuminazione proviene dall'interno del quadro, dalla presenza sullo sfondo scuro del colore giallo e lucido degli uccelli e di quello biancastro degli elementi plastici che danno il ritmo alla composizione e che con esitazione chiamiamo petali o liane⁵⁰⁹ (infatti essi potrebbero pure apparirci come spicchi di tante lune). Secondo Di Giacomo la notte che qui gli uccelli esplorano - così come, in quadri affini a questo, l'oscurità del mare in cui nuotano i pesci - «è quella dell'invisibile del mondo: si tratta di una dimensione del mondo che non può essere conosciuta, ma può essere soltanto sentita»⁵¹⁰. Il ritmo più profondo dell'opera è quello che si gioca tra l'invisibile e il visibile, tra il nascosto e l'apparente, dal quale si origina ogni volta il movimento di un nuovo cosmo che cresce. A proposito di questo quadro, Grohmann, che gli attribuisce una connotazione figurativa di sapore "indo-iraniano", riferisce un aneddoto occorso durante un'esposizione: «un islamita, senza grande esperienza in fatto di arte moderna [e che forse aveva per questo la purezza di sguardo del viaggiatore benjaminiano] si fermò, impressionato e sorpreso davanti a questo ed altri quadri di Klee, dicendo che sembrava che l'arte fosse di nuovo ritornata universale, come nei tempi delle invasioni o dopo la nascita di Cristo o all'epoca dell'ellenismo»⁵¹¹.

⁵⁰⁹ Quest'ultima è ad esempio la lettura di Grohmann.

⁵¹⁰ Di Giacomo G., *Introduzione a Klee*, cit., p. 96.

⁵¹¹ Grohmann W., *Paul Klee*, cit., p. 198.

Spesso, la presentazione di un microcosmo kleeiano si accompagna a elementi figurativi, talvolta solo accennati, che richiamano la dimensione del teatro, associata a una contestuale dissacrazione del rigore della prospettiva. Klee attua in questo modo una sorta di rovesciamento: il suo “teatro” non è un palcoscenico che ostenti il proprio carattere illusorio attraverso l’esibizione del trucco prospettico, ma l’apertura di uno spazio che accoglie lo spettatore e lo invita a entrare nel mondo nuovo che lo aspetta e a percorrerne le vie⁵¹². Una delle opere in cui questo richiamo è realizzato nella maniera più esplicita (ed è confermato dal titolo stesso) è il *Teatro botanico* (*Botanisches Theater*, 1934, fig.



Fig. 65 - *Teatro botanico* (*Botanisches Theater*, 1923)

65). Si tratta di un lavoro iniziato da Klee a Weimar nel 1924, ma al cui completamento egli si dedica soltanto dieci anni dopo, dopo il definitivo ritorno a Berna⁵¹³. Il fondo del dipinto, come spesso accade in Klee, è di tipo non convenzionale, consistendo «in uno strato di colori a olio in impasto applicati direttamente dal tubetto, sopra il quale Klee aveva aggiunto una base bianca e una sottile velatura giallo-marrone»⁵¹⁴. Nel portare a termine l’opera, l’artista non si limita al completamento delle figure ma sottopone il dipinto a una metamorfosi, creando nuove forme e sovrapponendo «strati di tratteggio

⁵¹² Cfr. Di Giacomo G., *Introduzione a Klee*, cit., p. 85. L’esempio portato da Di Giacomo è l’opera *Padiglione di signore* (*Der Frauenpavillion*, 1921).

⁵¹³ Cfr. Verdi R., *L’immaginario botanico nell’arte di Paul Klee*, cit., pp. 133-136 e Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., p. 268

⁵¹⁴ *Ibidem*, traduzione nostra, come le citazioni successive.

con acquerello nei toni del verde e del marrone». Varie forme vegetali e animali, che in alcuni casi «sembrano provenire da un periodo primordiale della storia della Terra», ci accompagnano in una pallida oscurità verso il centro del palcoscenico, dove ci attende una misteriosa struttura composita, nella quale un rosso diadema, a forma di goccia o di lacrima, pare pendere da uno strano contenitore ovale, una sorta di frutto trasparente «che cova al suo interno un grappolo di elementi simili a semi»⁵¹⁵. Da esso spunta un virgulto: siamo arrivati al cuore della creazione di questo alieno mondo vegetale.

Talvolta un microcosmo ne può contenere un altro. *L'incantesimo del pesce* (*Fischzauber*, 1925, fig. 66)⁵¹⁶ è realizzato incollando al centro della tela rettangolare un pezzo di tela più piccolo, di forma approssimativamente quadrata. Klee non fa nulla per dissimulare la presenza del pezzo di tela sovrapposto, anzi la accentua facendovi poggiare alcuni elementi figurativi, in modo che tale superficie risulti a tutti gli effetti un cosmo a

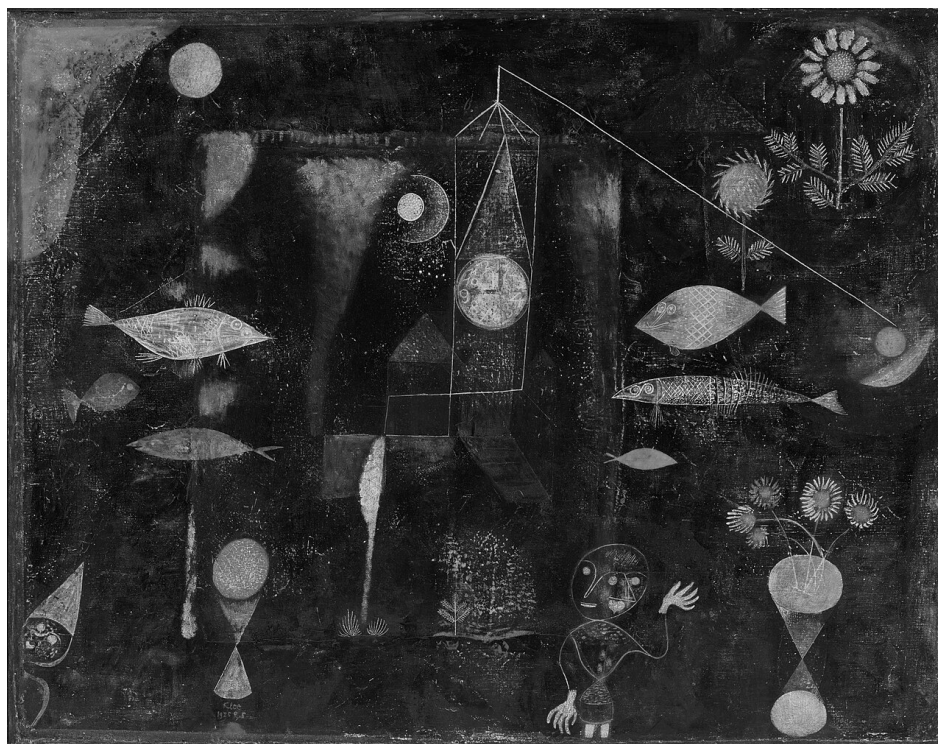


Fig. 65 - *L'incantesimo del pesce* (*Fischzauber*, 1925)

sé stante all'interno del cosmo più ampio. Anche questa volta leggiamo, nella forma rossa che occupa l'angolo in alto a sinistra, l'accento di un sipario teatrale, replicato in qualche modo anche nel medesimo angolo del quadrilatero sovrapposto, creando così l'effetto metateatrale di un doppio palcoscenico. Questo microcosmo kleeiano è caratterizzabile

⁵¹⁵ Verdi R., *L'immaginario botanico nell'arte di Paul Klee*, cit., p. 136.

⁵¹⁶ L'opera è stata analizzata da R. Verdi in *Paul Klee's "Fish magic": an interpretation* in «The Burlington Magazine» Vol. 116 n° 852 1974, pp. 147-155.

ancor meno del solito in base alla somiglianza con uno dei “regni” in cui tipizziamo le pregnanze percettive: singoli elementi figurativi che convivono nel quadro sono pesci, vegetali, astri, uomini o macchine; lo sfondo scuro, attraversato da ombre e macchie luminose, non costituisce un paesaggio. La testa di un giullare che spunta dall’angolo sinistro sembra ammiccare allo spettatore invitandolo ad entrare sulla scena. Al centro della superficie più interna, l’orologio del campanile di una chiesa batte il tempo (e le cifre illuminate segnano 1925, l’anno in corso durante la composizione). Il campanile appare sospeso come l’esca di una trappola manovrata da uno strano mulinello vegetale collocato nella dimensione più esterna. Mentre i pesci attraversano il confine tra le due superfici e, quindi tra i due mondi, incuranti di esso come se non esistesse, vi è invece una figura umana che sembra dipendere, nella sua stessa natura, dall’appartenenza alla doppia dimensione che si manifesta del quadro: essa ha due volti che condividono tuttavia un occhio, il quale si colloca esattamente al confine tra le due dimensioni; per il resto la metà della figura appartenente al mondo esterno sembra avere una connotazione femminile e sensuale (la bocca rosa a forma di cuore, il gesto amichevole), mentre il viso rivolto al mondo più interno appare più concentrato, riflessivo. Pur indifferenti al “salto dimensionale”, i pesci di dimensioni maggiori, nella cui figura troviamo applicata la teoria kleeiana del dividuale e dell’individuale, risultano tuttavia come incantati dal biancore emanato dalla trappola del tempo.

Nell’opera *Il quartiere del tempio di Pert* (*Das Tempelviertel von Pert*, 1928, fig. 67) osserviamo invece la compresenza di due degli aspetti che siamo venuti presentando. Da una parte vi troviamo un altro esempio di realizzazione di un microcosmo che si struttura come un palcoscenico teatrale, di cui ci sono presentati il fondale e le quinte laterali:

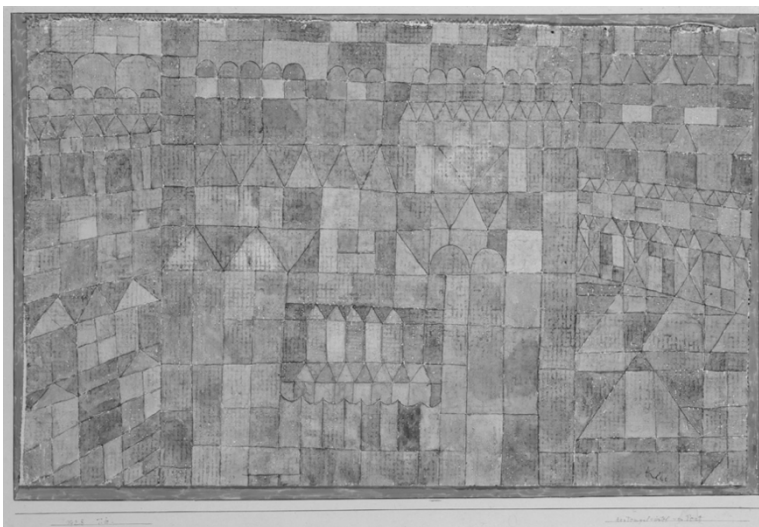


Fig. 67 - *Il quartiere del tempio di Pert* (*Das Tempelviertel von Pert*, 1928)

queste ci accolgono in un quartiere di città animato “solo” dalla vita e dal movimento di una folla di colori; esso ha, apparentemente, un unico abitante: lo spettatore che vi si aggira con lo sguardo. Il secondo aspetto si lega al fatto che Klee realizza quest’opera utilizzando

«penna e acquerello su un canovaccio mesticato con gesso e lacca»⁵¹⁷. Di nuovo, come nel caso del riutilizzo della vecchia custodia in seta del suo violino, l'artista sceglie un materiale ormai scartato e inutile, per produrre un'opera che vuole essere, anch'essa, oggetto: «egli ricercava l'effetto di ciò che è artisticamente negletto, non curato, la qualità di ciò che è consumato dall'uso, qualità accuratamente preparata attraverso macchie, margini che si sovrappongono oppure punti translucidi dello sfondo, e capace di avvicinare l'opera d'arte nell'immaginazione del contemplante ad una *cosa*»⁵¹⁸. Questo ci aiuta forse a chiarire che per Klee “abitare con i morti e i non nati” non significa dunque solo immaginare nuove forme per la materia ma anche, proprio come per un alchimista, *realizzare nuove materie per la forma*; il naturale è sempre infinitamente più ampio del reale e il pittore-alchimista amplia il reale facendo in modo che l'infinitesimo, il fenomeno marginale, diventi fenomeno *elementare* ed entri, come dice Gehlen, «al centro della scena»⁵¹⁹.

I microcosmi kleeiani sono sempre originari e aprono alla percezione nuove strade: nella post-creazione lo spettatore è portato a proseguire, con l'immaginazione, i percorsi segnati nell'opera e incontrare altre forme, ulteriori rispetto a quelle in essa visibili e tuttavia ancora appartenenti a quell'ordine di sensatezza che il gesto dell'artista ha inaugurato per noi offrendoci l'immagine. L'arte, e - ci sembra - l'arte di Klee in modo eminente (proprio grazie alla riflessione morfologica che accompagna il suo fare), ci invita a guardare l'oggetto come forma - a ritrovare, per così dire, l'antecedenza della forma rispetto all'oggetto. Perché un oggetto è “solo” un oggetto tra gli oggetti, una cosa è “solo” una cosa tra le cose. Ma se contempliamo l'oggetto nel suo essere innanzitutto forma, ci accorgeremo di ciò che già sapevamo e che pure andava rammentato, e cioè che la forma non configura soltanto sé stessa, ma un mondo di senso intorno a sé. Ci sembra che questa osservazione sia congruente con l'intuizione di Wittgenstein, quando annota nel suo quaderno, l'8 ottobre 1916:

Quale cosa tra le cose, ogni cosa è ugualmente insignificante; quale mondo, ognuna è ugualmente significativa.

⁵¹⁷ Gehlen A., op. cit., p. 177.

⁵¹⁸ *Ivi*, p. 178, corsivo nostro.

⁵¹⁹ *Ivi*, p. 315. Secondo Gehlen, Klee è stato il primo artista a far interagire il “logoro” e la “neomateria” e in ciò consiste parte «della sua gigantesca eredità». L'argomentazione di questa tesi si trova *ivi*, pp. 312-316.

Se ho contemplato la stufa e mi si viene a dire: ma adesso non conosci che la stufa, certo il mio risultato pare esiguo. Così infatti la si mette giù come se io avessi studiato la stufa tra le molte, molte cose del mondo. Ma, se ho contemplato la stufa, *essa* era il mio mondo, e di contro tutto il resto smoriva.⁵²⁰

Ripetiamo l'osservazione di Wittgenstein rinvenendo nell'arte di Klee un paio di esempi altrettanto prosaici, anche se si tratta questa volta di oggetti naturali e non artificiali come



Fig. 68 – Chiocciola (Schnecke, 1924)

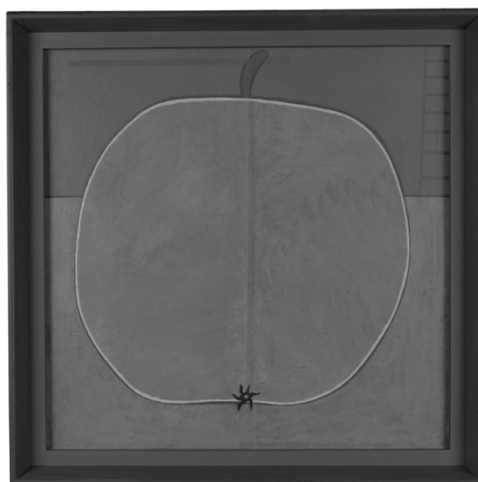


Fig. 69 Mela premiata (Prämierter Apfel, 1934)

la stufa. Prendiamo la *Chiocciola* raffigurata da Klee per acquerello e penna su cartone (Schnecke, 1924, fig. 68) e la *Mela premiata*, dipinta ad olio su mussola applicata su legno (Prämierter Apfel, 1934, fig. 69). Ora, crediamo che sia sufficiente guardare queste due opere e leggere la nota, telegrafica, con cui Klee illustra la pregnanza espressa dalla figurazione della chiocciola e della mela per comprendere un po' meglio cosa Wittgenstein intenda per “contemplazione”, “mondo” e “significato”:

Dalla necessità di un riparo, connessa con la crescita, alla casa. Analogo il caso della mela, dove dal fiore si sviluppa il pericarpo. Essenza della mela, del guscio della chiocciola, della casa dell'uomo.⁵²¹

Nel linguaggio non filosofico, ma filosoficamente interessante, di Klee, “essenza” sta qui per “significato”. Se per pensare alla stufa come un mondo abbiamo bisogno di *riflettere*

⁵²⁰ Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, cit., pp. 185-186. Sull'interpretazione di questa e altre annotazioni contigue dei quaderni di Wittgenstein del 1916 e la loro relazione con il *Tractatus* (e in particolare con # 6.421, in cui il filosofo afferma l'unità di etica ed estetica), si vedano Borutti S., *Fare filosofia con Wittgenstein*, cit. pp. 25-30 e pp. 37-44; Distaso L. V., op. cit., pp. 42-46; Tomasi G., *Arte ed etica nel primo Wittgenstein*, in Caldarola E., Quattrocchi D. e Tomasi G. (a cura di), *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, cit., pp. 37-61

⁵²¹ Klee P., *Storia naturale infinita*, cit., p. 289.

sulla differenza tra *vedere* la stufa come cosa tra le cose e *contemprarla* come stufa (e con ciò notare che anche tante altre “cose”, *in rapporto ad essa, significano*: fuoco, calore, casa, inverno, legno, bosco, protezione, ecc.), l’arte ci porta invece nella contemplazione in modo diretto e semplice, e ci mostra le cose, come dice Wittgenstein, riprendendo da Schopenhauer l’espressione spinoziana, *sub specie aeternitatis* ⁵²². In Wittgenstein tale espressione non denota, come in Schopenhauer, una modalità di comprensione che sia da opporre all’illusorietà delle forme fenomeniche, bensì uno sguardo che intuisce il mondo dell’oggetto, e quindi il mondo in generale, «quale tutto – limitato -» ⁵²³, come un orizzonte di senso in cui le possibilità di significazione delle forme stanno entro un limite che non può essere osservato “dall’esterno”, ma che le forme stesse esibiscono, da sé ⁵²⁴:

La meraviglia dell’arte è che un mondo sia dato. Che è dato come è dato. ⁵²⁵

7. INFANZIA, FIABA, SOGNO

Nella parte iniziale dei *Diari*, Klee rievoca un ricordo d’infanzia, risalente a quando aveva nove anni:

Nella trattoria di mio zio, l’uomo più corpulento della Svizzera, c’erano tavoli con piani di marmo levigato, la cui superficie era, per vetustà, un intrico di solchi. In questo labirinto di linee si potevano vedere grottesche figure umane e fissarle con la matita. Io mi ci accanivo, documentando così il mio gusto per il bizzarro. ⁵²⁶

Che la facoltà immaginativa ed estetica di notare un aspetto, di vedere una forma *come qualcosa* sia una prerogativa tipicamente infantile è un fatto che Wittgenstein ha ben presente quando scrive i testi che compongono le *Ricerche filosofiche* e le *Osservazioni*

⁵²² «L’opera d’arte è l’oggetto visto *sub specie aeternitatis*» (Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, cit., pp. 185).

⁵²³ Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, cit., p. 81 (# 6.45).

⁵²⁴ Cfr. Borutti S., *Filosofia dei sensi*, cit. pp. 28-29 e pp. 38-40.

⁵²⁵ Il riferimento all’edizione italiana è: Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, cit., pp. 189. Tuttavia abbiamo riportato qui la traduzione, che riteniamo molto più congruente, offerta da Distaso in *Estetica e differenza in Wittgenstein* (op. cit., p. 43). L’originale dice: «*das künstlerische Wunder ist, daß es die Welt gibt. Daß es das gibt, was es gibt*».

⁵²⁶ Klee P., *Diari 1898-1918*, cit., p. 11 (# 27).

sulla filosofia della psicologia – al punto da rendere i bambini dei protagonisti ricorrenti nei suoi giochi linguistici, coinvolgendoli sia in relazione alla loro autonoma capacità di riconfigurare fisiognomicamente le immagini, sia in relazione all'apprendimento dei significati. Per quando riguarda il primo di questi due aspetti, egli si chiede se il lampo fisiognomico, che ci consente di scorgere la sagoma di una lepre dove prima vedevamo soltanto quella di un'anatra⁵²⁷, sia il medesimo che occorre quando il bambino assume autonomamente, nel gioco, la folgorante decisione che qualcosa è qualcos'altro:

Alcuni bambini giocano questo giuoco. Per esempio, dicono che ora una cassa è una casa. Ed essa viene interpretata in tutto e per tutto come una casa. In essa i bambini vivono una loro fantastica vita.

E ora il bambino vede la cassa come una casa?

«Ha completamente dimenticato che è una cassa. Per lui, ora, è davvero una casa». (Ci sono sintomi ben definiti, di ciò.) Allora non sarebbe anche giusto dire che la *vede* come una casa? Ebbene, chi fosse in grado di giocare un simile giuoco, e in una determinata situazione esclamasse, dando alla sua esclamazione una certa espressione: «Ora questa è una casa!» – darebbe espressione al balenare improvviso dell'aspetto.⁵²⁸

Talvolta, nota inoltre Wittgenstein, il bambino arriva addirittura a *parlare* a un'immagine che egli vede come un uomo o come un animale⁵²⁹. Klee ritrova nei disegni della propria infanzia, così come in quelli del figlio Felix, la medesima immediatezza di una visione che non è limitata al puro vedere retinico, ma lascia accadere l'imprevedibile configurazione, nelle forme, di un volto, di un aspetto, instaurando così una corrispondenza di sguardi tra il vedente e l'immagine stessa. Il disegno infantile sembra manifestare, in modo diretto e originario, quella che, per utilizzare i termini del *Tractatus logico-philosophicus*, possiamo chiamare la capacità di figurazione (*Bildhaftigkeit*) del «nostro mondo d'espressione»⁵³⁰, la quale, riposando sulla logica della raffigurazione (*Abbildung*) che lega le immagini tra loro e con la realtà⁵³¹, mostra anche «la possibilità di tutte le similitudini»⁵³². In maniera analoga, Benjamin scopre, nella rammemorazione

⁵²⁷ Si veda sopra, p. X e fig. Y.

⁵²⁸ Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche*, cit., p. 271, # XI. L'accostamento del “vedere come” wittgensteiniano con il passo dei *Diari* di Klee sopra riportato è già in Di Giacomo G., op. cit., pp. 21-22.

⁵²⁹ Cfr. Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche*, cit., p. 255, # XI.

⁵³⁰ Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, p. 22 (# 4.015).

⁵³¹ Cfr. *ivi*, cit., p. 9 (# 2.1511).

⁵³² *Ivi*, p. 22 (# 4.015).

delle sue esperienze di bambino, «il dono di scorgere somiglianze»⁵³³ quale retaggio della facoltà mimetica infantile, «l'antica coazione a divenire simili e a comportarsi in modo simile». Nel suo caso, dice, erano soprattutto le parole a esercitare tale coazione, facendolo assomigliare «ad abitazioni, mobili, vestiti, non a bambini esemplari»; «ero deturpato», dice, «dalla somiglianza con tutto ciò che mi circondava». Il medesimo istinto alla metamorfosi è ciò spinge il piccolo lettore a parlare con le immagini del suo libro illustrato: per lui «non sono le cose a uscire dalle pagine: è lui stesso che contemplandole s'insinua in loro, come una nuvola che si sazi dello splendore colorato del mondo delle figure»⁵³⁴.

L'affinità tra Klee e Benjamin è in questo senso ulteriormente comprovata dall'entusiasmo con il quale entrambi seguirono, passo a passo, le prime fasi dello sviluppo cognitivo dei rispettivi figli, registrando in quaderni di appunti i loro progressi linguistici, con particolare attenzione alla più immaginifiche deformazioni delle parole⁵³⁵. L'interesse di Klee per il linguaggio figurativo dei bambini corrisponde in Benjamin ad un analogo interesse per il modo in cui essi riescono a giocare con le parole – interesse che Benjamin dimostra ad esempio pubblicando sulla *Literarische Welt* non solo alcune filastrocche, ma perfino le *Frasei fantastiche di una bambina undicenne composte in base a parole date*⁵³⁶. Per Benjamin, la facoltà mimetica dei bambini, la loro diponibilità alla metamorfosi è sempre l'occasione, storica, per il risveglio della collettività⁵³⁷:

Compito dell'infanzia: inserire il nuovo mondo nello spazio simbolico. Al bambino è infatti possibile qualcosa di cui l'adulto è del tutto incapace: riconoscere il nuovo. [...] A ogni

⁵³³ Benjamin W., *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, Einaudi, Torino 2007, p. 59, come le citazioni seguenti. Si veda in proposito Eiland H. e Jennings M., op. cit., pp. 353-356 e 358-360; Solla G., op. cit., p. 219.

⁵³⁴ Benjamin W., *Sguardo sul libro per l'infanzia*, cit. p. 478.

⁵³⁵ Per Klee si veda *ivi*, pp. 413-418. A proposito di Benjamin si veda invece Eiland H. e Jennings M., op. cit., p. 89. Mentre Klee rimase sempre una presenza costante e affidabile per il figlio Felix, le cose andarono in maniera del tutto diversa per Benjamin che, dopo il divorzio avvenuto nel 1930, quando il figlio Stefan Rafael aveva 12 anni, ebbe con lui solo scarsissimi contatti. Riprendiamo da Botta la citazione del bellissimo pensiero che Klee condivise con Lily quando Felix stava per venire alla luce: «il passato non ha più importanza, dato che presto non verremo più educati dal babbo e dalla mamma, ma sarà il nostro bambino ad educarci» (cit. in Botta G., op. cit., p. 48).

⁵³⁶ Riportiamo qui come esempio una di queste frasi, composta in base alle parole “libertà – giardino – sbiadite – saluto – folli – cruna”; non faticiamo a immaginare l'ammirazione di Benjamin di fronte alla seguente *performance* della bambina: «poiché la libertà non si raggiunge con la stessa rapidità con cui divengono sbiadite le foglie nel giardino, tanto più tempestoso è il saluto che l'accoglie, al quale partecipano anche quei folli che ritengono la cruna d'un ago più grande d'una scimmia» (Benjamin W., *Frasei fantastiche, di una bambina undicenne composte in base a parole date*, in *Opere complete*, vol. II – Scritti 1923-1927, Einaudi, Torino 2001, p. 485).

⁵³⁷ Cfr. Benjamin W., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 434.

formazione naturale veramente nuova, e tale è in fondo anche la tecnica, corrispondono nuove “immagini”. Ogni infanzia scopre queste nuove immagini, per incorporarle nel patrimonio immaginario dell’umanità.⁵³⁸

Anche l’arte “barbara” di Klee cerca nell’infanzia - ontogenetica e filogenetica - dell’uomo la possibilità di un nuovo inizio, come indicato programmaticamente in una lettera copiata all’inizio del diario del 1912, in cui egli commenta in questi termini le iniziative del *Blaue Reiter*:

Nell’arte si può anche cominciare da capo, e ciò è evidente, più che altrove, in raccolte etnografiche oppure a casa propria, nella stanza riservata ai bambini. Non ridere, lettore! Anche i bambini conoscono l’arte e vi mettono molta saggezza! Quanto più sono maldestri tanto più ci offrono esempi istruttivi e anch’essi vanno preservati per tempo dalla corruzione. Fenomeni analoghi sono le creazioni dei malati di mente e non è affatto un vituperio parlare in questi casi di puerilità o di pazzia. Se oggi si vuol procedere a una riforma, tutto questo è da prendere molto sul serio, più sul serio che tutte le pinacoteche del mondo.⁵³⁹

Quando, nel 1911, Klee inizia a compilare il catalogo delle sue opere, decide di inserirvi anche 18 dei suoi disegni infantili⁵⁴⁰, dimostrando così di ritenere che essi dovessero essere accolti con la medesima serietà che viene riservata alla produzione dell’artista maturo. Klee, d’altra parte, si ribella all’accusa di “infantilismo” che spesso gli viene mossa, non per negare il rilievo del rapporto della sua concezione artistica con la creatività e la capacità mimetica dei bambini, ma piuttosto per dirimere qualsiasi fraintendimento dell’esigenza di riduzione all’essenziale da cui la sua arte prende le mosse⁵⁴¹. Analogamente, Klee spiega l’impressione di “primitività” offerta da molte delle sue opere con la propria “disciplina”, la quale gli «impone la riduzione a pochi registri: si tratta di parsimonia, di un’estrema pazienza professionale, del contrario quindi della vera primitività»⁵⁴². Nel disegno a pennello *Infanzia (Kindheit)*, 1938, fig. 70) rinveniamo una

⁵³⁸ *Ivi*, p. 435. Cfr. il commento di Solla G., op. cit., pp. 38-39.

⁵³⁹ Klee P., *Diari 1898-1918*, cit., p. 273 (# 905).

⁵⁴⁰ Cfr. Bechtler B., *Die Kinderzeichnung als Inspirations-Quelle für das künstlerische Schaffen von Paul Klee*, in «Die Zwitscher-Maschine. Journal on Paul Klee / Zeitschrift für internationale Klee-Studien», 2022, No. 11, p. 4 (<https://zenodo.org/records/6406271> consultato il 15/03/2026)

⁵⁴¹ Cfr. la parte finale della conferenza di Jena, in Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., pp. 93-95. Sull’argomento si veda, oltre al citato articolo di Bechtler, anche Celli G., op. cit., pp. 77-81.

⁵⁴² Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 451. Cfr. Sull’argomento: Gehlen A., op. cit., p. 172 e Cernuschi C., *Paul Klee and language*, in Sallis J. (a cura di), *The Philosophical Vision of Paul Klee*, cit., pp. 131-133.

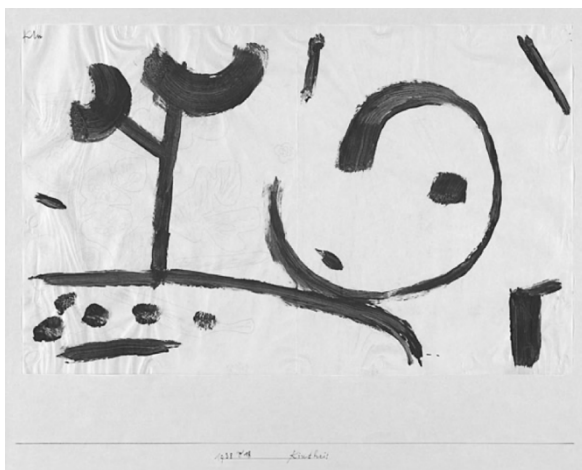


Fig. 70 - *Infanzia (Kindheit, 1938)*

scoprono il fenomeno del punto in movimento (con quale entusiasmo a noi riesce ormai difficile immaginarlo). La matita prende allora a muoversi con la massima libertà, ad andare a piacimento»⁵⁴⁴. Ed anche quando subentra, nell'arte, l'inevitabile esigenza di assoggettare questa libertà a una qualche legislazione - il gioco caotico a un qualche ordine -, permane tuttavia il serio richiamo all'essenzialità infantile: a non distruggere, a non «obliterare la semplicità, la perspicuità del tracciato»⁵⁴⁵ e tenere così ben distinte le cose fondamentali da quelle accessorie.

Spesso le opere di Klee hanno l'effetto di riabilitare il nostro stupore per gli oggetti, talvolta riportandoci a quella fase dell'infanzia in cui la capacità «di organizzare, disporre, orientarsi tra gli elementi del disegno»⁵⁴⁶ in una visione di sintesi è ancora deficitaria e

sorta di piccolo manifesto di questa poetica della riduzione, in cui lo sguardo del bambino – il cui profilo è delineato con un solo tratto curvo e due punti - è uno sguardo che abita nel mondo delle forme, pervadendolo⁵⁴³. Il gesto da cui scaturisce la prima linea è un gesto prettamente infantile, come l'emissione di un suono che prima o poi diventerà parola: «i nostri bambini [...] un giorno

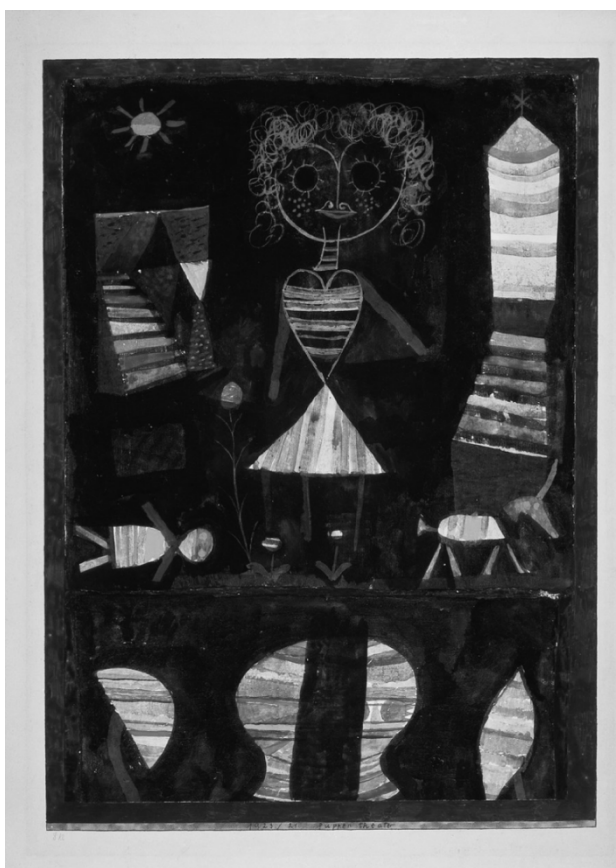


Fig. 71 - *Teatro di marionette [Puppentheater, 1923]*

⁵⁴³ Cfr. Bechtler B., op. cit., p. 6.

⁵⁴⁴ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 103.

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

⁵⁴⁶ Bechtler B., op. cit., p. 11, traduzione nostra.

l'attenzione del bambino è concentrata sul frammento, sulla figura emergente nella sua forma individuale. Bechtler porta l'esempio dell'acquerello *Teatro di marionette* (*Puppentheater*, 1923, fig. 71) dove gli oggetti sono strutture nastriformi che compaiono come se fossero isolatamente disegnate e colorate con dei gessetti su una lavagna. Questo microcosmo di figure infantili cela tuttavia una complessità compositiva inaspettata, la quale, oltre che sui consueti, studiati, equilibri lineari e coloristici, si basa anche su un'operazione di *collage* e rielaborazione di un'opera precedente; infatti la parte inferiore del quadro è costituita da un ritaglio, incollato alla rovescia e parzialmente ridipinto di nero, di una versione "scartata" dell'opera *Natura morta con dado* (*Stilleben mit dem Würfel*, 1923), che nel catalogo kleeiano compare come immediatamente successiva; «il teatro di marionette diventa [in questo modo] un palcoscenico ambiguo con un "mondo sotterraneo" vegetativo»⁵⁴⁷.

Anche l'idea che lo scarto, il materiale di recupero nasconda una capacità metamorfica la cui vitalità fa sbiadire, nel confronto, la pretesa significatività delle forme compiute, è qualcosa che Benjamin rinviene innanzitutto nell'infanzia; in uno dei *Denkbilder* di *Strada a senso unico* leggiamo una descrizione del gioco dei bambini che pare attagliarsi perfettamente all'attività di Klee:

È che i bambini [...] si sentono attratti in modo irresistibile dai materiali di scarto che si producono nelle officine, nei lavori domestici o di giardinaggio, in quelli di sartoria o di falegnameria. Nei prodotti di scarto riconoscono la faccia che il mondo delle cose rivolge proprio a loro, a loro soli. In questi essi non riproducono tanto le opere degli adulti quanto piuttosto pongono i più svariati materiali, mediante ciò che giocando ne ricavano, in un rapporto reciproco nuovo, discontinuo. I bambini in tal modo si costruiscono il proprio mondo oggettuale, un piccolo mondo dentro il grande, da sé.⁵⁴⁸

Il riferimento all'infanzia non significa tuttavia l'illusione di un'antica innocenza. Le favole stesse sono crudeli, spietate. E così i microcosmi kleeiani, come quelli partoriti della fantasia infantile, conoscono bene anche l'inquietudine e la violenza, come Benjamin non manca di notare: «mentre i pii pedagoghi continuano a inseguire i loro sogni rousseauiani [...] pittori come Klee hanno colto nei bambini l'elemento dispotico,

⁵⁴⁷ La citazione, in traduzione nostra, è tratta dal commento dell'opera, a cura del Zentrum Paul Klee, nel video <https://www.youtube.com/watch?v=lskeFDwwBoQ>, visto il giorno 20/03/2026.

⁵⁴⁸ Benjamin W., *Strada a senso unico*, cit., pp. 11-12.



Fig. 72 - Marionette demoniache
(Dämonische Marionetten, 1929)

disumano. Lontani dalla terra e sfacciati sono i bambini»⁵⁴⁹. Come bambini inquieti ed inquietanti le marionette demoniache dell'omonima opera del 1929 (*Dämonische Marionetten*, fig. 72), osservano stupefatte e allarmate un disastro incombente dietro le spalle dell'ignaro spettatore. Il mondo di Hoffmann, «popolato, da figure bizzarre, ciarlatani, demoni e bambole meccaniche»⁵⁵⁰, riemerge continuamente nell'opera kleeiana come la traccia di incubi infantili, talvolta attraverso una citazione più esplicita come nel disegno *Scherzo da Hoffmann* (*Hoffmaneske Scherzo*, 1918), più spesso nella forma di reinvenzioni al contempo spaventose e ironiche, come nel caso di *Carnevale in montagna* (*Karneval im Gebirge*, 1924, fig. 73) dove, in un'atmosfera che – come nota Brighetti - sembra ripresa dal carnevale romano descritto nel racconto della *Principessa Brambilla*, sono inseriti dei personaggi che paiono incarnare quelli de *L'uomo della sabbia*: «il piccolo Nathaniel dagli occhi vuoti e con le braccia alzate, prova a contrastare la donna col cappello, anch'essa senza occhi, mentre porge un vassoio pieno di sfere (occhi) a un mostro orrendo che avanza verso di loro, il terribile Coppélius»⁵⁵¹.

Tra i morti e i non nati tra i quali abita Klee vi sono dunque anche e anzitutto, come nel mondo di Nathaniel, i fantasmi dell'immaginario dell'infanzia,



Fig. 73 - Carnevale in montagna (*Karneval im Gebirge*, 1924)

⁵⁴⁹ Benjamin W., *Antichi giocattoli*, in *Opere complete*, vol. III – Scritti 1928-1929, Einaudi, Torino 2010, p. 28.

⁵⁵⁰ Brighetti S., op. cit., p. 259.

⁵⁵¹ *Ivi*, p. 260. Sull'immaginario fantastico di Klee si veda anche Howe J., *Paul Klee and the Unseen World: Ghosts, Somnambulists, and Witches*, in Sallis J. (a cura di), *The Philosophical Vision of Paul Klee*, cit., pp. 165-184.

che rendono labile il confine tra “puerilità” e “pazzia”. Anche qui troviamo una conferma della straordinaria connessione spirituale tra Klee e Benjamin, il quale affiancava alla sua collezione di libri illustrati per l’infanzia quella delle opere letterarie prodotte da malati mentali; ma anche con Wittgenstein, per il quale è errato considerare il linguaggio “primitivo” di folli e bambini come un linguaggio “incompleto”⁵⁵²:

I minorati mentali ce li si rappresenta usando l’immagine del degenerato, dell’individuo essenzialmente incompleto, quasi disgregato. Quindi attraverso l’idea del disordine, invece che attraverso quella di un ordine più primitivo (che rappresenterebbe un modo assai più fecondo di considerarli).⁵⁵³

La “primitività” appare dunque, piuttosto, come la manifestazione di una maggiore vicinanza al luogo della pura qualità - il nulla della forma dissolta -, da cui ogni forma e significato possono scaturire. È il regno della fiaba e del sogno, in cui la percezione è più profonda ed intensa. Dice Benjamin:

Nel mondo della fiaba i “nati con la camicia” vedono giardini incantati là dove gli altri trovano che sia tutto normale, scoprono tesori là dove gli altri passano indifferenti. Per capire questo non si deve pensare che i giardini incantati e i tesori si rendano invisibili agli altri e si rendano visibili solo a coloro che sono nati con la camicia, o che, davanti a queste cose, improvvisamente, la percezione degli altri si affievolisca mentre invece quella di chi è nato con la camicia venga amplificata. Piuttosto, l’unica possibile interpretazione per questo tipo di situazioni è che i nati con la camicia abbiano una percezione più felice, del tutto diversa da quella degli uomini comuni, senza che per questo una delle due sia falsa e l’altra sia vera.⁵⁵⁴

È una sorta di intensificazione temporale quella che avviene nella fiaba così come nel sogno, e l’esperienza è tanto più vera quanto più essa assomiglia a un risveglio⁵⁵⁵. «Nel sogno [...] il ritmo della percezione e dell’esperienza vissuta è così alterato che tutto –

⁵⁵² Cfr. Perissinotto L., op. cit., p. 104. Sul “primitivo” in Wittgenstein si veda anche, sempre di Perissinotto: *Wittgenstein e il primitivo in noi*, (in De Carolis M. e Martone A. - a cura di, *Sensibilità e linguaggio. Un seminario su Wittgenstein*, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 157-170), dove si riconduce tale concetto all’immediatezza, che «non è né fondata né infondata», «della nostra forma di vita (delle forme e dei modi del nostro stare al mondo)» (ivi, p. 168).

⁵⁵³ Wittgenstein L., *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, cit. # I.646.

⁵⁵⁴ Benjamin W., *Frammenti e paralipomena*, cit., pp. 62-63.

⁵⁵⁵ Cfr. Solla G. op. cit., pp. 52-56 e 111-113.

anche ciò che è in apparenza più neutrale - ci capita, ci riguarda»⁵⁵⁶ e con il risveglio irrompe il ricordo come visione di un nuovo significato, scaturito dalla nostra memoria involontaria. Nel sonno, dove si aggira Morfeo creatore di forme, «la realtà non è, ma *capita* a colui che sogna»⁵⁵⁷. Non è un caso che il linguaggio con cui Klee narra nei suoi diari il viaggio in Tunisia, in cui sentì di aver fatto finalmente esperienza di ciò che significa essere artista - di ciò che doveva significare *per lui* essere artista -, sia il linguaggio del sogno («[...] una passeggiata per la città araba di notte. Realtà e sogno a un tempo [...]»⁵⁵⁸) e della fiaba («la città, situata sul mare, ha del favoloso, con le strade intersecantisi in tutti i sensi»⁵⁵⁹, «Akouda, una città di favola, piena di promesse, forse per tutta la vita [...]». Una quintessenza da *Mille e una notte*, con il novantanove per cento di realtà»⁵⁶⁰). Ecco dunque perché i microcosmi kleeiani hanno quasi sempre la sembianza di un sogno, che non contraddice il reale, ma lo amplia – un sogno in cui lo spettatore è chiamato ad entrare, come un bambino che si aggiri incantato, pronto a raccogliere ogni parvenza di un nuovo essere, vegetale o animale, animato o inanimato, che lo attiri con la grazia lieve della forma che nasce, come accade in *Fiabe*, per acquerello e guazzo su carta (*Märchen*, 1920, fig. 74).



Fig. 74 - *Fiabe (Märchen)*, 1920)

⁵⁵⁶ Benjamin W., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 215.

⁵⁵⁷ *Ivi*, p. 988, corsivi nostri.

⁵⁵⁸ Klee P., *Diari 1898-1918*, cit., p. 291 (# 926e).

⁵⁵⁹ *Ivi*, p. 297 (# 926m).

⁵⁶⁰ *Ivi*, p. 300 (# 926n).

La linea, ovvero il più primitivo dei tre elementi ideali della figurazione, si presenta, in molte opere di Klee, nella forma della lettera alfabetica, del geroglifico, del pittogramma – segni di linguaggi ignoti o solo apparentemente riconoscibili che entrano nella composizione come forme tra le altre forme⁵⁶². Questa vera e propria commistione tra pittura e scrittura compare nel periodo 1916-17, anticipata negli anni precedenti dall’inserimento sporadico di elementi grafici iconici o simbolici. In quel periodo, Klee realizza unicamente acquerelli e disegni, interrompendo, a motivo della limitazione dei mezzi dovuta alle condizioni del servizio militare⁵⁶³, la produzione ad olio, che riprenderà solo nel 1919, dopo il congedo.

Nel 1916 Klee produce una serie di opere ispirate alla poesia cinese, nei quali il testo poetico, in stampatello maiuscolo, diviene parte stessa della composizione⁵⁶⁴; nel 1917 comincia la produzione di quelli che egli chiamava *Blätter*, ovvero acquerelli dipinti su



Fig. 75 - Geroglifico paesaggistico con enfasi sull'azzurro del cielo (*Landschaftliches Hieroglyph mit Betonung des Himmelblau*, 1917)

pezzi di carta o di stoffa di piccole dimensioni dai bordi sfilacciati, grossolanamente coperti con strati sottili di intonaco⁵⁶⁵. Qui il pennello inserisce, accanto ad altri segni di valore iconico, lettere dell'alfabeto come parte dello stesso paesaggio astratto (ad esempio: *J.D.*, 1917) oppure dipinge in una forma “geroglifica” l'intero paesaggio (*Geroglifico paesaggistico con enfasi sull'azzurro del cielo - Landschaftliches Hieroglyph mit Betonung des Himmelblau*, 1917, fig. 75). Si

⁵⁶¹ Ci appropriamo, per questo paragrafo, del bel titolo del saggio del 2015 di Annie Bourneuf (*Paul Klee. The Visible and the Legible*, cit.), in quanto riteniamo che colga perfettamente il rapporto tra pittura e scrittura che vogliamo qui presentare.

⁵⁶² Lo abbiamo già potuto apprezzare nell'osservazione di *Progetto* (*Vorhaben*, 1938): si veda sopra pp. 89-91. Per una trattazione del tema della scrittura nella pittura di Klee che tenga conto anche del possibile confronto con le teorie delle neuroscienze a proposito del rapporto tra linguaggio, scrittura e immagine si veda il già citato articolo di C. Cernuschi.

⁵⁶³ Si veda sopra p. 70.

⁵⁶⁴ Si veda in proposito Bourneuf A., op. cit., pp. 163-173, ma anche Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., p. 112.

⁵⁶⁵ Cfr. Bourneuf A., op. cit., p. 14.

tratta di un aspetto particolare del rapporto, cui abbiamo accennato all'inizio del paragrafo III.5⁵⁶⁶, tra grafica e pittura in Klee – aspetto in cui Foucault legge l'abolizione di uno dei principi fondamentali della pittura occidentale a partire dal XV secolo, ovvero «la separazione tra rappresentazione plastica (che implica la somiglianza) e referenza linguistica (che la esclude)», ovvero del principio in base al quale «si fa vedere mediante la somiglianza, si parla attraverso la differenza»⁵⁶⁷. Klee crea, in questo modo, «uno spazio incerto, reversibile, fluttuante (al tempo stesso foglio e tela, coltre e volume, quadrettatura di quaderno e catasto della terra, storia e mappa)»⁵⁶⁸ in cui la “sintassi” dei segni si sovrappone e confonde con l'emergenza delle figure. Da una parte il segno grafico, la lettera, la cifra diventano paesaggio, dall'altra «barche, case, omini sono contemporaneamente forme riconoscibili e elementi di scrittura. Sono collocati, procedono su strade o canali che sono anch'essi da leggere»⁵⁶⁹. Si può rintracciare, in questa scelta stilistica di Klee, l'influenza o, come minimo, l'affinità della poetica del coevo paroliberoismo e delle commistioni tra scrittura e pittura avanzate dal cubismo e dal dadaismo⁵⁷⁰; nello stesso tempo non si può non rilevare, alla sua base, il *background* poetico e letterario dell'artista, che continua ad alimentare tutta la sua attività⁵⁷¹. A questo *background* è riconducibile anche la straordinaria capacità poetica di Klee nel dare un titolo ai propri lavori; com'è stato da più parti osservato, è parte del metodo creativo di Klee far sì che il titolo sia ciò che segue e continua l'attività della figurazione e non l'espressione di un concetto che sta alla base dell'opera in quanto sua causa formale⁵⁷² - un elemento interno all'opera stessa, la cui scrittura è come la prima di molte e diverse letture che essa offre allo spettatore⁵⁷³.

Pur trattandosi di una cifra caratteristica del suo stile, la scrittura come mezzo figurativo non trova uno spazio di rilievo come argomento didattico negli appunti di Klee per

⁵⁶⁶ Si veda sopra, pp. 140-142.

⁵⁶⁷ Foucault M., *Questo non è una pipa*, SE, Milano 1988, p. 43.

⁵⁶⁸ *Ivi*, p. 44.

⁵⁶⁹ *Ibidem*.

⁵⁷⁰ Cfr. Dantini M., op. cit., p. 10 e Botta G., op. cit., p. 149.

⁵⁷¹ Si veda sopra, pp. 58-59. Il tema viene approfondito nei due saggi di K. Porter Aichele: *Paul Klee's pictorial writing* (Cambridge University Press, Cambridge 2002) e *Paul Klee, poet/painter* (Camden House, Rochester 2006).

⁵⁷² Cfr. ad esempio: Di Giacomo G., op. cit., pp. 22-23; Moiso F., op. cit., p. 73; Celli G., op. cit., p. 77; Botta G., op. cit., p. 53.

⁵⁷³ Klee stesso, d'altronde, ritorna talvolta sul titolo di un'opera, sostituendolo o aggiungendone uno nuovo, come testimoniato da Grohmann (cfr. Grohmann W., *Paul Klee*, op. cit., pp. 64-65) e dal catalogo dei suoi lavori.

l'insegnamento al Bauhaus. Una preziosa indicazione, però, l'artista ce la fornisce, all'inizio del primo ciclo di lezioni sulla linea, quando afferma: «nei tempi antichissimi, *quando scrittura e disegno ancora coincidevano*, la linea era l'elemento primo»⁵⁷⁴. La primitività della linea, la sua essenzialità nell'espressione del divenire della forma, ci riporta a un momento filogenetico, ma anche ontogenetico, in cui il segno nasce, senza distinzione tra scrittura e disegno, come lettura e mimesi del visibile. Ritorniamo a considerare quanto Benjamin scrive nei suoi saggi *Sulla lingua* e *Sulla facoltà mimetica*⁵⁷⁵. Per lui, la lingua della pittura⁵⁷⁶ è «fondata in certe specie di lingue delle cose. [...] Si tratta qui di lingue innominali, inacustiche, di lingue del materiale; dove bisogna pensare all'affinità materiale delle cose nella loro comunicazione»⁵⁷⁷. C'è, secondo Benjamin, una capacità di significazione nelle cose stesse, nella natura, che ci parla come una lingua muta, un linguaggio che sembra fare tutt'uno con la percezione: è la parola vivente di Dio stesso, la quale - dice Benjamin citando Hamann - noi vediamo con gli occhi, tocchiamo con le mani e non udiamo in parole, ma soltanto in suoni⁵⁷⁸. Senza questa muta lingua originaria «così naturale, facile e spontanea *come un gioco da bambini*»⁵⁷⁹, la lingua umana, ovvero la capacità di nominare, non avrebbe nulla cui corrispondere, poiché essa è costitutivamente recettiva: «questa ricezione è rivolta alla lingua delle cose stesse, da cui a sua volta s'irraggia, senza suono e nella muta magia della natura, la parola divina»⁵⁸⁰. La muta lingua originaria - che vorremmo chiamare, pensando a Klee, non la lingua delle cose, bensì la lingua delle forme - è quella che ci permette di «leggere ciò che non è mai stato scritto»⁵⁸¹, in una percezione che è già in sé attività mimetica, disegno. Scrive Scholem a proposito di queste riflessioni di Benjamin:

Già allora pensava alla percezione come a una lettura delle configurazioni della superficie piana, ossia delle modalità secondo cui l'uomo preistorico percepiva il mondo intorno a sé e soprattutto il cielo. [...] Affermava che il sorgere delle costellazioni come configurazioni sulla superficie del cielo era l'inizio della lettura, della scrittura.⁵⁸²

⁵⁷⁴ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 103, corsivo nostro.

⁵⁷⁵ Per una differente e più ampia lettura comparativa di questi e altri saggi di Benjamin rispetto all'opera e alla teoria kleeiana si veda Bourneuf A., op. cit., pp. 65-83.

⁵⁷⁶ Come anche, in questo caso, la lingua della scultura.

⁵⁷⁷ Benjamin W., *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, cit., p. 69.

⁵⁷⁸ *Ivi*, p. 64.

⁵⁷⁹ *Ivi*, p. 65, corsivo nostro.

⁵⁸⁰ *Ivi*, p. 63.

⁵⁸¹ Benjamin W., *Sulla facoltà mimetica*, cit., p. 74. Si veda sopra pp. 28-30.

⁵⁸² Scholem G. cit. in Eiland H. e Jennings M., op. cit., p. 91.

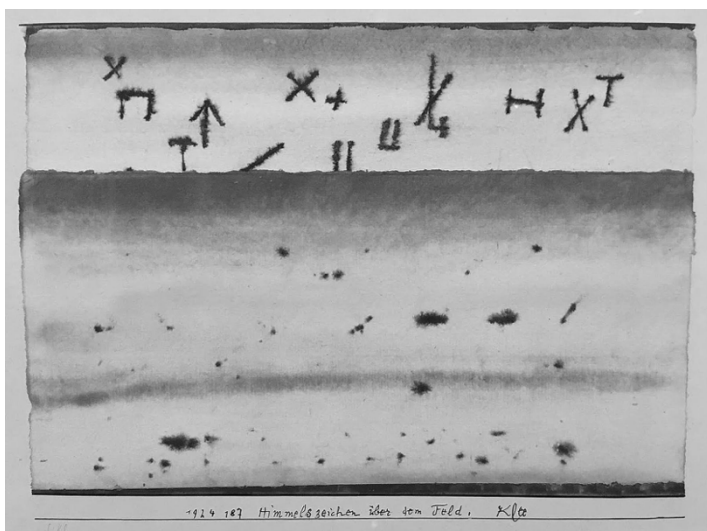


Fig. 76 - Segni celesti sul campo (*Himmelszeichen über dem Feld*, 1924)

della *Gestaltung* come al momento sematogenetico⁵⁸³ in cui leggiamo e scriviamo le costellazioni che brillano nel cielo; il linguaggio vi appare per ciò che esso originariamente è: non “mezzo di comunicazione” ma ciò che *si* comunica – scrittura/lettura ben prima che articolazione fonetica. A questa rammemorazione Klee ci conduce con profonda ironia, restituendo alle lettere alfabetiche il loro esser-forme, fingendo di spogliarle del loro carattere strumentale e rendendole disponibili a significare in modo diverso; o, ancora, inventando nuove grafie, non abilitate a diventare *strumenti* di comunicazione; oppure, infine, disponendo figure che hanno la parvenza di enti naturali in modo tale da formare un “testo” che viene offerto alla nostra lettura. In *Pflanzen-Schriftbild* (1932), ad esempio, Klee ci fa leggere una lingua vegetale, mentre con *Steinsammlung* (1932, fig. 77) ci presenta un documento scritto in una grafia, decisamente più ordinata, fatta di pietre⁵⁸⁴. In tutti questi casi egli ci mostra, direttamente

A una tale facoltà, in cui si trovano uniti percezione e disegno, lettura e scrittura, rimandano i *Segni celesti sul campo* (*Himmelszeichen über dem Feld*, 1924, fig. 76). Klee non è affatto un primitivo, ma gioca riflessivamente con l'autonoma capacità di significazione della forma, riconducendoci all'esperienza

⁵⁸³ Riprendiamo il concetto di sematogenesi dagli studi vichiani di J. Trabant, in particolare da *La scienza nuova dei segni antichi* (Laterza, Roma-Bari 1996, pp. 53ss). C'è un filo rosso che collega a ritroso Benjamin, Goethe, Hamann e Vico, per il quale, nella prima età del “corso delle nazioni”, «si trova essere stata una lingua muta per cenni o corpi ch'avessero naturali rapporti all'idee ch'essi volevan significare» (Vico G., *Principi di scienza nuova* [ed. 1744] in *Opere*, Mondadori, Milano 1990, p. 439, #32). C'è un forte elemento di passività in questa prima forma di linguaggio, eppure è già da subito compresente un elemento di attività, di *pöiesis*: la lingua geroglifica degli esordi, «sagra e segreta» (*ibidem*), è pur sempre vista da Vico come un *atto* di significazione. Le “parole” furono “scritte” prima che pronunciate (*ivi*, pp. 600-601, # 429): inizialmente furono trovate – cioè viste e indicate – nella natura stessa, poi scolpite, dipinte, coniate (in cippi confinati, stemmi, monete) prime di essere infine articolate foneticamente. Dino Formaggio si riferisce all'esperienza della *Gestaltung* kleeiana come «a un'esperienza pura e originaria, da attingersi, in tutta la sua purezza fenomenologica soggettiva e intersoggettiva, sul piano del possibile, ma (si badi bene) di un possibile agito, vale a dire riscattato sulle materie praxistizzate come piano di prova della realtà fenomenica in un processo di *verum-factum*: ossia – per restare in Vico – di una vera e propria “prima operazione della mente”, di un vero e proprio “conoscere facendo”» (Formaggio D., op. cit., p. 231).

⁵⁸⁴ Cfr. il commento alle due opere in Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., p. 234.



Fig. 77 - Collezione di pietre (*Steinsammlung*, 1932)

nell'opera, la cogenza dell'osservazione con cui conclude, nei suoi appunti, una breve e densa esposizione del concetto di *Gestaltung*:

Scrittura e immagine, lo scrivere e il figurare, sono fondamentalmente tutt'uno.⁵⁸⁵

Recuperare una dimensione originaria del linguaggio come lettura/scrittura significa porre radicalmente in discussione il rapporto tra l'immagine e il linguaggio stesso, come accade in Benjamin e come accade in Wittgenstein: chi è primo, fra linguaggio e immagine? Qual è la priorità? «Ogni immagine è *anche* un'immagine logica»⁵⁸⁶, asserisce Wittgenstein. E quindi, dicendo *forma*, non diciamo già forse *immagine-e-linguaggio*?

Riprendendo per un'ultima volta l'esercizio delle "poesie cinesi" del 1916, Klee realizza due anni dopo un'analoga composizione (*Einst dem Grau der Nacht enttaucht...*, 1918, fig. 78), a partire da quella che, presumibilmente, è una propria invenzione poetica:

Dapprima innalzatosi dal grigio della notte,
poi pesante e prezioso
e reso forte dal fuoco
di sera pieno di Dio e curvato.

⁵⁸⁵ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 17.

⁵⁸⁶ Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, cit., p. 10, # 2.182.

Ora etereo avvolto dal blu,
 si libra su campi innevati,
 verso astri assennati.⁵⁸⁷

Il quadro, ottenuto mediante un'operazione di *collage* delle due parti colorate - incollate sopra e sotto la banda grigio-argentea che separa ciò che sembra essere stato precedentemente un intero - si mostra al contempo come pagina e paesaggio. La scritta in corsivo, collocata al di sopra della figura, ci aiuta a leggere il testo formato dalle lettere tracciate in stampatello con la china nera, le quali, incastrate in piccoli rettangoli, definiscono all'interno di ciascuno di essi, con la propria forma, la suddivisione delle aree colorate («con un effetto da gioiello “barbarico”, o meglio bizantino»⁵⁸⁸). I versi descrivono un movimento prima ascendente, poi discendente e infine nuovamente ascendente, mentre le due parti della figurazione risultano asimmetriche oltre che nella dimensione anche nella luminosità: i colori della parte alta appaiono più brillanti e vitali, mentre quelli della parte bassa più opachi e riflessivi, e quasi posati sulla fascia di rettangoli più bassa, l'unica priva di caratteri alfabetici, semplice sequenza di puri colori che la lettura del testo invita a leggere come manifestazione degli astri annunciati dall'ultimo verso, “assennato” fondamento di una sorta di cosmo capovolto.

Nel piccolo olio *Villa R*, del 1919 (fig. 79), un accenno di cortine teatrali ci introduce in un paesaggio lunare in cui la villa del titolo, emanante un luore spettrale, risalta nella muta corrispondenza con la grande lettera verde che la fronteggia dalla parte opposta della

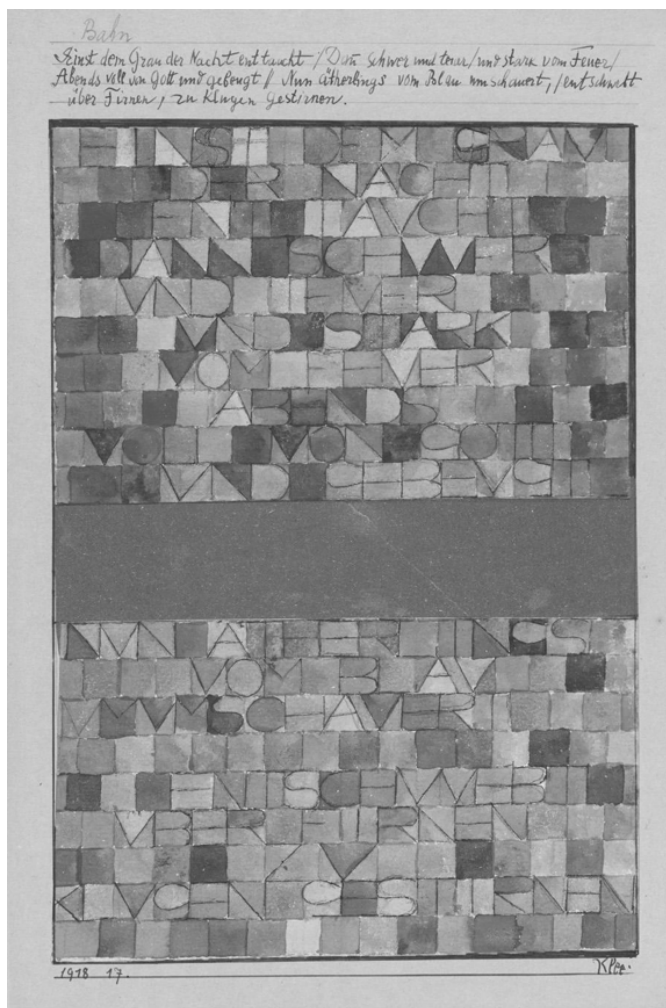


Fig. 78 - Dapprima innalzatosi dal grigio della notte
 (*Einst dem Grau der Nacht enttaucht...*, 1918)

⁵⁸⁷ Traduzione nostra. Sull'opera si veda: Bourneuf A., op. cit., pp. 173-174; Dantini M., op. cit., pp. 69-74; Di Giacomo G., op. cit., p. 45; Botta G., op. cit., p. 151; Cernuschi C., op. cit., pp. 108-109.

⁵⁸⁸ Dantini M., op. cit., p. 69.

strada: «giustapponendole, realizzandole approssimativamente nelle medesime dimensioni e appiattendolo l'edificio in una serie di piani simili a quelli della R, Klee abbassa la villa al livello di un'ordinaria lettera alfabetica. Ma, allo stesso tempo, così facendo, concede alla lettera qualcosa della maestosità della villa»⁵⁸⁹.



Fig. 79 – Villa R (1919)

In un altro dipinto del medesimo anno, *Paesaggio con la forca* (*Landschaft mit dem Galgen*, fig. 80), alcuni critici⁵⁹⁰ hanno visto il possibile rapporto con *Gazza sulla forca* di Pieter Bruegel il vecchio (fig. 81): una L rovesciata prende il posto della forca, mentre una croce sembra spuntare, al centro della collina, dove Bruegel colloca invece uno spoglio arbusto - in effetti, anch'esso vagamente cruciforme. Per molti geroglifici presenti nel quadro di Klee si potrebbero trovare corrispondenze con elementi del paesaggio del fiammingo, mentre le altre lettere e segni neri del *Paesaggio con la forca* rimangono enigmi di cui solo per gioco potremmo tentare di trovare la chiave di decifrazione (Bourneuf ipotizza, ad esempio, che la E possa stare per *Elster*, cioè la gazza del quadro

⁵⁸⁹ Franciscono M., *Paul Klee. His work and thought*, cit., pp. 183-184, traduzione nostra. Sull'opera si vedano anche Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., p. 120 e Cernuschi C., op. cit., pp. 113-115.

⁵⁹⁰ Ad esempio Bourneuf A. (si veda op. cit., pp. 1-5), che cita a sua volta Porter Aichele; ma si veda anche Botta G., op. cit., p. 149.

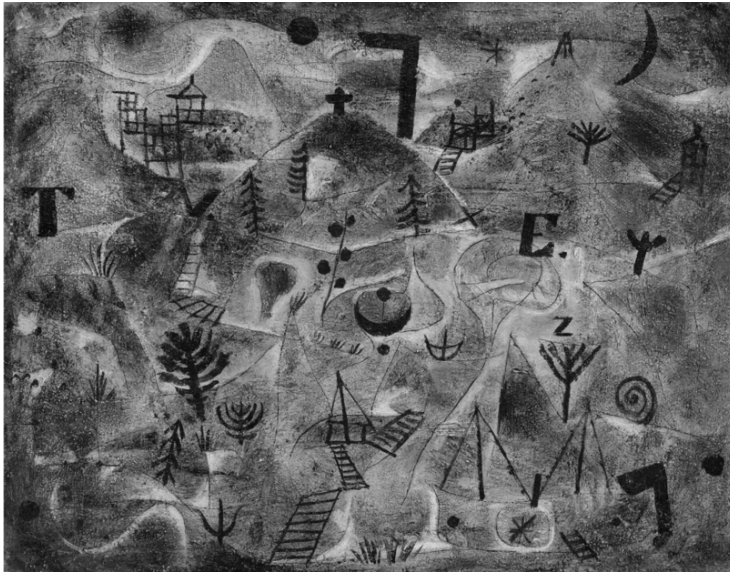


Fig. 80 - Paesaggio con la forca (*Landschaft mit dem Galgen*, 1919)

di Bruegel). Ma esiste questa chiave? La parodia kleeiana, se tale è veramente, può essere pedissequamente riferibile, “parola per parola”, “segno per segno”, all’opera di Bruegel? Forse il gioco di Klee è un altro e ha a che fare, piuttosto, con il carattere ricettivo e spontaneo che Benjamin ascrive alla traduzione della lingua delle

cose nella lingua dell’uomo e, prima ancora, in modo più ravvicinato, della lingua delle cose nella lingua della pittura.

La traduzione è la trasformazione di una lingua nell’altra mediante una continuità di trasformazioni. Spazi continui di trasformazione, non astratte regioni di eguaglianza [...] misura la traduzione⁵⁹¹

La metamorfosi kleeiana ritraduce la lingua di Bruegel, già così vicina (come ogni geniale figurazione pittorica) alla lingua delle cose, in un’*altra* lingua pittorica - più primitiva, più infantile, più folle. Se infatti, giocando il gioco delle equivalenze fra l’opera di Klee e quella di Bruegel non andremo poi così tanto lontano, ci accorgiamo, tuttavia, che tale gioco ci porta a guardare l’opera di Bruegel



Fig. 81 - Pieter Bruegel il vecchio – *Gazza sulla forca* (1568)

⁵⁹¹ Benjamin W., *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell’uomo*, cit., p. 64.

in un modo un po' diverso e che prima era, per così dire, soltanto sottinteso - cioè a cogliere l'essenziale delle forme che in essa si muovono, al di là, o forse al di sotto, delle figure, ben riconoscibili, che questo meraviglioso paesaggio fiammingo ci presenta. Poi potrebbe divenire persino fonte di vertigini pensare che quello che la *Gazza sulla forca* - come tanti altri dipinti di Bruegel – offre alla nostra visione, non è un paesaggio “copiato” o “inventato”, ma la presentazione di una declinazione arcaica ed essenziale della lingua dell'uomo, e cioè di un proverbio o di un motto⁵⁹² - l'*ideogramma di un racconto*, come lo chiama Benjamin⁵⁹³. E così anche noi ci troviamo a danzare in un circolo, come i tre contadini del quadro di Bruegel, ma è il movimento mimetico della traducibilità di immagine e parola che ci trascina.

Nei casi limite, la creazione di Klee si riduce a un disegno su foglio bianco composto quasi solo di lettere e cifre, senza che con ciò egli ritenesse di non doverla considerare un'opera degna di considerazione all'interno del proprio catalogo. Se la pagina scritta o stampata ha normalmente il suo ritmo figurativo nella regolarità e nell'alternanza dei caratteri e degli spazi, anche dalla semplice inclinazione o scompaginazione di tale ritmo, può prendere avvio il movimento della figurazione. Klee si diverte con questa semplice intuizione in *Inizio di una poesia* (*Anfang eines Gedichtes*, 1939, fig. 82). Su questo foglio, che si presenta a prima vista solo come un insieme caotico di lettere, si manifestano però tante cose in formazione. Il gruppo delle lettere è come racchiuso dalla linea ideale disegnata da tre segni iconici che percepiamo come una sorta di confine o orizzonte naturale (forse un arbusto, un albero e un tratto di nuvola). Notiamo subito che compaiono, al margine delle lettere sparse, alcune parole, che Klee ci aiuta a identificare e ordinare associandole ai numeri dall'uno al cinque, come in un semplice gioco per bambini. Soltanto la quinta, *an*

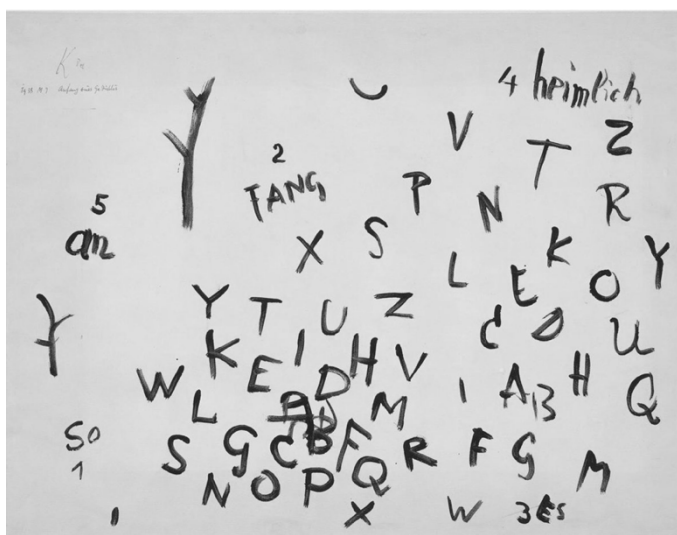


Fig. 82 - Inizio di una poesia (*Anfang eines Gedichtes*, 1939)

⁵⁹² Cfr. Porras S., *Pieter Bruegel's historical imagination*, Penn state University Press, Philadelphia 2016, p. 149.

⁵⁹³ Cfr. Solla G., op. cit., p. 93.

– la particella che nel verbo *anfangen* (“iniziare”) indica il ravvicinamento che prepara alla “presa” in cui un inizio consiste –, compare all’esterno, per così dire sulla soglia del mondo naturale e delle forme sensibili, quasi un soffio spirituale o parola divina che dà avvio al movimento della *Gestaltung* da cui le forme si compongono in lettere e le parole in frase poetica (secondo il detto oraziano *ut pictura poesis* - ma anche, reversibilmente, *ut poesis pictura*): *so fang es heimlich an*, “così iniziò segretamente”. La frase è il secondo verso del *lied* di Bach *Willst du dein Herz mir schenken* (BWV 518), appartenente al *Piccolo libro di Anna Magdalena Bach*, che il compositore donò alla seconda moglie.

Il rapporto tra pittura e grafica trova in Klee un potente motivo di ispirazione nell’arte della calligrafia, con esplicito riferimento alla centralità del suo ruolo nell’espressione creativa cinese:

Il calligramma è qualcosa d’intermedio tra il disegno e la scrittura, è un disegno interiore e vi si manifesta la particolare caratteristica della scrittura. Penso alla Cina. La pittura non è considerata dai Cinesi una tecnica, un artigianato, ma è messa alla pari della calligrafia.

L’essenza della calligrafia, per i Cinesi, non consiste nella pulizia e nella regolarità della scrittura, qualità queste che portano facilmente a un irrigidimento, ma nel rappresentare ciò che si ha da esprimere con la maggior perfezione possibile e col minimo impiego di mezzi.

La caratteristica della calligrafia, trasportata nel disegno e nella pittura, è mezzo e componente della figurazione artistica. Un altro ausilio, quindi, alla chiarificazione.

Quanto più esperta è la nostra grafia, tanto più sensibili saranno i disegni.⁵⁹⁴

È così che l’opera artistica può addirittura consistere, come in *Scritto astratto* (*Abstracte Schrift*, 1931, fig. 83), in un semplice foglietto di circa 20 x 10 cm, dove il disegno non è

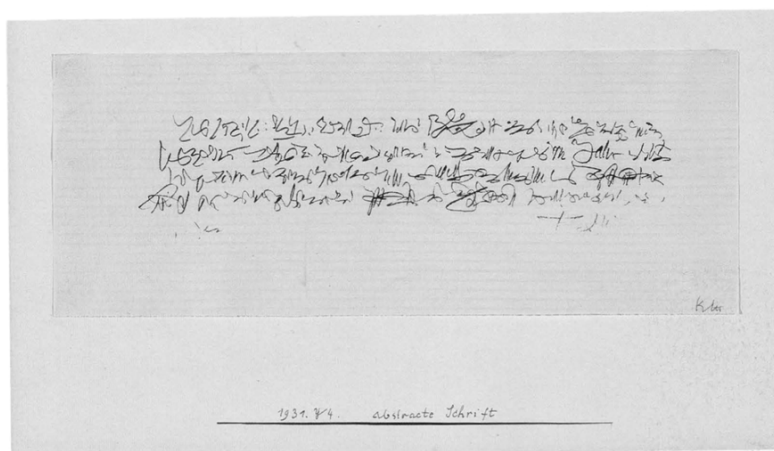


Fig. 83 - Scritto astratto (*Abstracte Schrift*, 1931)

⁵⁹⁴ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 455.

altro che il tracciamento calligrafico di segni che non corrispondono ad alcuna lingua finora parlata dall'uomo, ma sono pura espressione della libertà e dell'essenzialità del movimento della linea.

Nel gennaio del 1938 Benjamin, pubblicando sulla rivista *Europe* la recensione di un'esposizione di dipinti cinesi alla *Bibliothèque Nationale*, nota che l'utilizzo in essi della calligrafia non deve spingerci a considerarli alla stregua di una via di mezzo tra letteratura e pittura. La citazione di Lin Yu-t'ang che Benjamin pone al centro della recensione ci presenta alcune forti affinità con le idee di equilibrio e movimento che Klee elabora nella sua teoria:

«La calligrafia cinese in quanto arte implica [...] il culto e l'apprezzamento della bellezza astratta della linea e della composizione in caratteri assemblati in modo tale da dare l'impressione di un equilibrio instabile [...]. In forme di strutture che compaiono durante la storia della calligrafia cinese, si scopre che sono stati incorporati e assimilati praticamente tutte le forme organiche e tutti i movimenti degli esseri esistenti in natura».⁵⁹⁵

Per Benjamin, la calligrafia mostra come la mobilità della linea sia tutt'uno con la sua capacità di evocare somiglianze:

Di fatto, queste somiglianze non si escludono l'un l'altra; si intrecciano e formano un istante che sollecita il pensiero come la brezza sollecita una vela di organza. Significativo, a tale proposito, è il nome con cui i cinesi designano questa scrittura: “*hsie-yi*”, pittura di idea. [...] Poiché d'altro canto, la somiglianza ci appare soltanto in un baleno, poiché nulla è più sfuggente dell'aspetto di una somiglianza, il carattere fuggevole e intriso di mutamento di queste pitture si confonde con la loro intelligenza del reale. Ciò che esse fissano ha sempre soltanto la fissità delle nuvole. Ed è questa la loro autentica ed enigmatica sostanza, fatta di mutamento, come la vita.⁵⁹⁶

Grazie a questa fluidità è possibile, nell'opera di Klee, il continuo trapasso e metamorfosi della scrittura in figura e della figura in scrittura, come avviene in *Una pagina dal libro delle città* (*Ein Blatt aus dem Städtebuch*, 1928, fig. 84) in cui il profilo urbano non è descritto in un testo, ma in-scritto direttamente in esso. Come nota Gehlen⁵⁹⁷, la scrittura presente nell'opera kleeiana come elemento della figurazione è crittogramma, cioè al contempo invito alla lettura di un significato e sospensione della medesima lettura, poiché

⁵⁹⁵ Lin Yu t'ang cit. in Benjamin W., *Dipinti cinesi alla Bibliothèque Nationale*, in *Aura e choc*, cit., p. 107.

⁵⁹⁶ *Ibidem*.

⁵⁹⁷ Gehlen A., op. cit., p. 345.

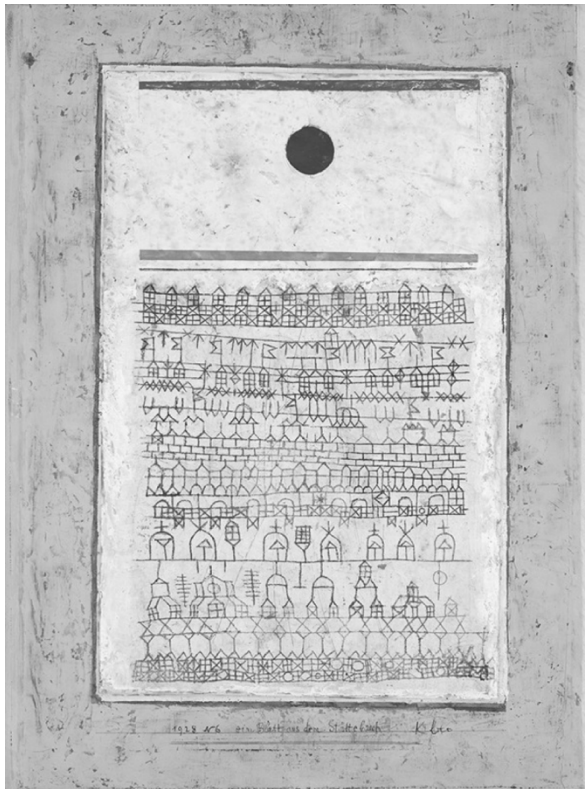


Fig. 84 - Una pagina dal libro delle città
(Ein Blatt aus dem Städtebuch, 1928)

la mimesi della forma in cui la lettura consiste è per sua natura mobile, rimando a ulteriori e *diverse somiglianze*, per quanto ossimorico ciò ci possa apparire. Tra la fine di dicembre del 1928 e i primi di gennaio del 1929, durante la pausa invernale dei corsi al Bauhaus, Klee intraprende un viaggio solitario in Egitto⁵⁹⁸. Per quanto sfingi, piramidi e geroglifici fossero già presenti nel suo immaginario ben prima di tale avventura, a partire da allora essi divengono per lui elementi ricorrenti di ispirazione. Grohmann paragona l'influenza che il viaggio in Egitto ebbe sulle opere della sua maturità a quella prodotta a suo

tempo dalla Tunisia e Fox Weber osserva che «l'intensa luce egiziana e la capacità di semplificazione intrinseca all'arte egizia iniziarono a permeare la sua opera più ancora di quanto non succedesse prima»⁵⁹⁹. Il crittogramma kleeiano richiama da qui in avanti, sempre più spesso, il geroglifico, senza mai essere mera imitazione di quello egizio. In *Geheim Schrift Bild* del 1934 (fig. 85), Klee gioca sul limite tra figurazione e scrittura, portandone l'ambiguità fin nel titolo, nel quale le tre parole (che separatamente vogliono dire “segreto”, “scritto” e “immagine”) possono essere unite in modi diversi formando *Geheimschrift Bild* (che potremmo tradurre con “immagine

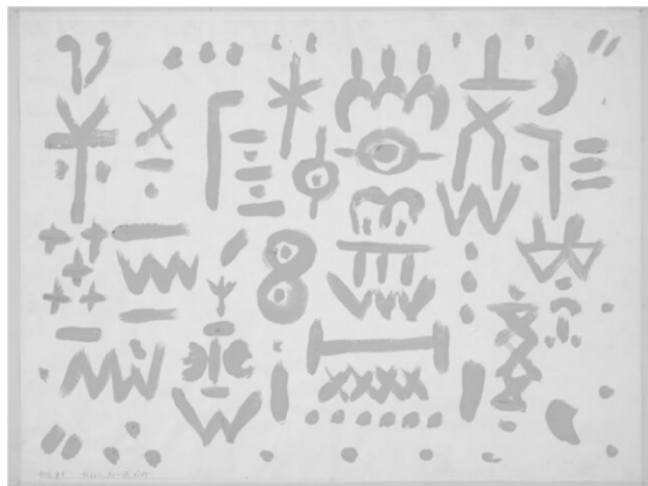


Fig. 85 - Immagine crittografica (*Geheim Schrift Bild*, 1934)

⁵⁹⁸ Si veda Grohmann W., *Paul Klee*, op. cit., pp. 72-73; Fox Weber N., op. cit., pp. 239-241 e Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., p. 182.

⁵⁹⁹ Fox Weber N., op. cit., p. 241.

crittografica”) oppure *Geheim Schriftbild* (che tradurremmo invece con “carattere segreto”)⁶⁰⁰, provocandoci in tal modo a riflettere sul rapporto tra i singoli segni offerti al nostro sguardo e il senso dell’insieme dell’immagine o proposizione che essi compongono davanti ai nostri occhi.

Un ultimo caso di rapporto tra scrittura e pittura che vogliamo prendere in considerazione è quello offertoci da una delle opere di maggiori dimensioni (176 x 88 cm) realizzate da Klee. Si tratta di *Insula dulcamara*, del 1938 (fig. 86). Sembra che Klee avesse inizialmente intitolato il dipinto *L’isola di Calipso*, ma il riferimento al luogo in cui Odisseo aveva rinunciato all’immortalità pur di proseguire il proprio viaggio gli era forse apparso troppo ovvio⁶⁰¹. Il nuovo titolo sembra invece giocare con il nome scientifico



Fig. 86 – *Insula dulcamara* (1938)

(*Solanum dulcamara*) della morella rampicante, una pianta tossica che venne probabilmente utilizzata per curare la sua malattia⁶⁰². Nel quadro rinveniamo soltanto un elemento capace di attivare con una certa facilità una reazione di riconoscimento, ovvero quella che sembra la *silhouette* di un piroscafo nella parte alta, sulla destra. Il “confine”, seppure discontinuo, creato dai segni neri di maggior ampiezza, racchiude una vasta superficie centrale, in cui non compaiono, a differenza che nel resto del quadro, macchie azzurre; supportati anche dal titolo vi leggiamo dunque la forma di una grande isola. Il tragitto che il piroscafo si accinge quasi a completare è tracciato dal suo punto di partenza

⁶⁰⁰ Cfr. Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., pp. 270-272.

⁶⁰¹ Cfr. Grohmann W., *Paul Klee*, cit., p. 65.

⁶⁰² Cfr. Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., p. 316.

(segnato dal semicerchio vuoto) fino al suo punto di arrivo (segnato dal semicerchio nero, complementare all'altro).

Il quadro fa parte di un certo numero di opere risalenti agli ultimi due o tre anni di vita dell'artista, in cui si riconosce il presagio e la consapevolezza della morte imminente. Come opportunamente ha notato Franciscono, e molti altri prima e dopo di lui, «tali esplicite immagini di morte e trapasso [...] son ben lungi dal costituire la maggioranza dei quadri realizzati dal 1937 al 1940, neppure di quelli risalenti ai mesi finali della sua vita»⁶⁰³; anche il dolore fisico e la morte entrano nella metamorfosi della figurazione kleeiana, ma in nessun modo la dominano, sebbene la malattia degenerativa che colpì l'artista comportasse, oltre ad altri gravi problemi, un progressivo irrigidimento della pelle che dovette condizionare sempre più la sua attività. La figura al centro di *Insula dulcamara* è un volto pallido che rispecchia e anticipa quello al centro di *Morte e fuoco*



Fig. 87 - Morte e fuoco [Tod und Feuer, 1940]

(*Tod und Feuer*, fig. 87) del 1940.

In quest'ultima opera le tracce della malattia di Klee sembrano condensarsi sul volto centrale, il cui profilo forma al contempo, in modo piuttosto chiaramente leggibile, la D della parola "TOD" ("morte"), iscritta nel quadro. Il volto al centro di *Insula dulcamara* ha un aspetto, ed anche un'espressione, diversi; ma anch'esso è già aggredito dal bianco, qui nella forma di piccoli punti che, pur infestando l'isola intera, si concentrano su di esso, tutt'intorno ai suoi occhi.

C'è in questo dipinto di Klee un rapporto tra il segno grafico e le macchie di colore che riteniamo possa essere suggestivamente confrontato con quanto scrive Benjamin in un breve testo dal tono esoterico del 1917, in cui presenta la questione del contrasto tra *Zeichen* e *Mal*⁶⁰⁴. In tedesco questi due termini «significano primariamente "segno", ma

⁶⁰³ Franciscono M., *Paul Klee. His work and thought*, cit., p. 310, traduzione nostra.

⁶⁰⁴ Benjamin W., *Sulla pittura ovvero Zeichen e Mal*, cit., pp. 318-322.

le aree dei rispettivi usi si sovrappongono solo in parte»⁶⁰⁵. Da un lato il contrasto tra *Zeichen* e *Mal* corrisponde per Benjamin a quello tra il segno come linea grafica nel suo rapporto con la superficie e il segno indefinito del colore quale puro mezzo pittorico (la pittura è *Malerei*), il quale, invece, non ha un “fondo”: in quanto “macchia” di colore, tale segno «non è mai situato su un altro, ma al massimo appare nel mezzo di un altro»⁶⁰⁶. Accanto o, forse, all’origine di questa prima forma di contrasto, ve n’è una seconda, di cui Benjamin rileva «l’importanza metafisica immensa»⁶⁰⁷ - quella tra lo *Zeichen* assoluto e il *Mal* assoluto. Esempi di *Zeichen* assoluto sono «il segno di Caino, il segno con cui furono contraddistinte le case degli israeliti durante la decima piaga d’Egitto, il segno probabilmente analogo che compare nella storia di Ali Babà e dei quaranta ladroni». Esempi di *Mal* assoluto sono le stigmate di Cristo, il rossore del senso di colpa che colora il viso dei bambini, «forse la lebbra, le voglie». L’apparente differenza tra i due è che «lo *Zeichen* [ha] un significato prevalentemente spaziale [ed è] più in rapporto con le persone, mentre il *Mal* ha un significato piuttosto temporale, e addirittura avverso alla relazione personale». Il *Mal* si presenta sul volto al centro dell’*Insula dulcamara* come macchia o come sciame di macchie di (non) colore bianco, come minaccia di irrigidimento, avversa non tanto o non solo in questo caso alla relazione personale, ma alla relazione *tout court*, alla vita. E tuttavia il movimento complessivo dell’opera – la dinamica delle linee e la compresenza del *Mal* sotto l’aspetto dell’azzurro e di altri colori che al bianco si oppongono – è ancora talmente vitale che qualcuno potrebbe persino guardare all’opera come si guarda a un vivace e sereno paesaggio mediterraneo⁶⁰⁸.

Ora, ci sono alcuni indizi che possono confermarci nella sensazione che la pittura calligrafica di Klee possa essere letta qui in un modo affatto particolare. Ripartiamo dal confronto con *Morte e fuoco*: in quel caso siamo portati dall’opera a leggere il volto come una lettera, cioè come una “D”. Con questo in mente, e forse anche a prescindere da questo, la figura al centro di *Insula dulcamara*, il volto con il suo lungo collo, non può forse essere letto come una “P”? Notiamo anche che, come nel gioco di *Inizio di una poesia* (opera disegnata l’anno seguente), la lettera “P” si accompagna a una cifra: “1”.

⁶⁰⁵ Nota del traduttore, *ivi*, p. 318.

⁶⁰⁶ *Ivi*, p. 320.

⁶⁰⁷ *Ivi*, p. 319, come le citazioni successive.

⁶⁰⁸ Così ad esempio Grohmann: «l’*Insula dulceamara* è mediterranea [...], primaverile nei suoi colori macchiettati in rosa, verde chiaro e celeste. I contorni neri, centinati, rappresentano la costa [...], lungo l’orizzonte passa un vapore. L’astro si mostra al momento della sua ascensione e del suo declino» (Grohmann W., *Paul Klee*, cit., pp. 327-328).

Questo ci invoglia, come bambini che hanno appreso un comportamento, a pensare che la lettera P sia la prima in una sequenza e che ora si debbano trovare le altre. Non ci sembra però che Klee abbia sparso altre cifre nel quadro e ciò interrompe bruscamente il nostro gioco. In un saggio del 2014⁶⁰⁹ un giovane psicologo americano, C. Pike, ha avanzato tuttavia una proposta di lettura che ci offre l'opportunità di condurre a termine, con un esito che ha il vantaggio di essere *possibile*, la partita che abbiamo iniziato. La sua



Fig. 88 – Firma di Paul Klee

idea è che il geroglifico/crittogramma nasconda la firma di Paul Klee (fig. 88) e che l'intera isola dolce-amara sia definita, nelle sue coste, dalla firma stessa. Riportiamo nelle figure 89 e 90 i

segni in cui leggere le lettere del nome e del cognome secondo questa intuizione; alcune lettere sono più facilmente identificabili (la “L” e la “U”, ad esempio); altre meno, come la “K”, che sarebbe richiamata soltanto parzialmente dalla lunga voluta che costituisce la

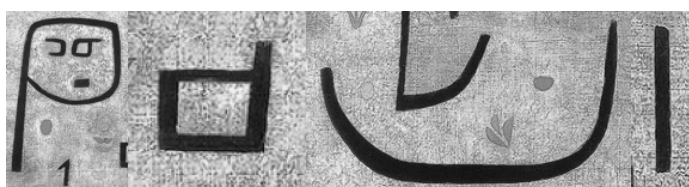


Fig. 89

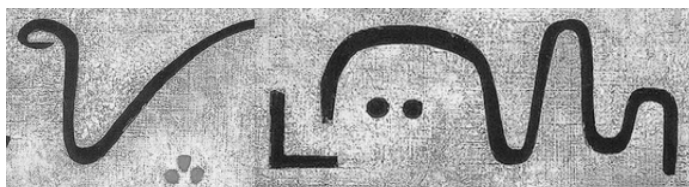


Fig. 90

parte superiore della costa dell'isola; il settimo segno “vale doppio” ed è l'unico ad avere un rapporto non “tipografico” con le lettere corrispondenti - la doppia “ee” del cognome –, ma mediato dalla somiglianza con un'onda sonora. Klee ci avrebbe persino consegnato materialmente la

chiave di lettura della sua firma: questa la funzione dello strano simbolo alla sinistra del volto, il cui segno angolare di destra pare indicare la direzione di lettura del nome, dalla “P” alla “l”, e il segno curvo di sinistra la direzione di lettura del cognome, dalla “K” alla “ee”. Il piccolo trifoglio (“Klee” in tedesco) al centro del cognome non sarebbe che un ulteriore indizio lasciato, non senza umorismo, a fianco della “chiave di lettura”.

Quello che ci affascina di questa spiegazione è che essa conferma, senza farvi violenza, la nostra percezione del quadro, che è appunto amara e dolce insieme. Vi leggiamo infatti la consapevolezza del termine del tragitto, che si avvicina; la scelta di accettare la dissoluzione, senza scambiare la pretesa eternità dell'opera per immortalità; la dolcezza

⁶⁰⁹ Pike C., *Signing off: Paul Klee's “Insula dulcamara”*, «Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry», n°30 (2), 2014, pp. 117-130 (versione online, consultata il 22/02/2026: https://www.researchgate.net/publication/271668420_Signing_off_Paul_Klee's_Insula_dulcamara)

che deriva dal sentirsi parte del divenire e della creazione; e, infine, la manifestazione di un'identità affermata ma, nello stesso tempo, rimessa al movimento, libero, delle forme.

CAPITOLO IV

L'ARTE DI PAUL KLEE: METAMORFOSI

Klee, così come molti altri rappresentanti delle avanguardie di inizio Novecento, si interroga sul cambiamento impresso dalla propria attività al linguaggio dell'arte pittorica. Anch'egli, cercando le parole per descrivere ciò che stava in prima persona compiendo, fa in qualche modo i conti con il termine "astrazione", che la pubblicazione nel 1908 del breve saggio di Wilhelm Worringer *Abstraktion und Einfühlung* aveva introdotto, con successo istantaneo, quale categoria fondamentale, e da allora in poi inaggirabile, per la categorizzazione estetica dell'opera d'arte. Il concetto worringeriano di astrazione e la sua opposizione al concetto - forse ancora più problematico e già allora fortemente dibattuto - di empatia¹, non trova tuttavia una reale e immediata corrispondenza con la poetica dei primi artisti che lo utilizzarono per descrivere o intitolare i propri quadri. Esemplare in questo senso è lo scarto rilevabile tra la concezione di Kandinskij, il quale data al 1910 il suo *Primo acquerello astratto*, rispetto a quella di Worringer. Mentre per quest'ultimo l'astrazione costituisce la risposta all'«inquietudine provata dall'uomo [...] nei confronti del vasto, incoerente e sconcertante mondo dei fenomeni»² e consiste nel rifugiarsi nel regno inorganico della pura razionalità, per Kandinskij invece, come teorizza nel 1912 ne *Lo spirituale nell'arte*, la tendenza all'astrazione in pittura, che comincia con il neoimpressionismo per poi continuare in forme assai diverse con Rossetti, Bocklin e Segantini, coincide con la ricerca dell'interiorità nell'esteriorità³ (l'idea che alimenta il concetto di "espressionismo"); essa è, quindi, paradossalmente molto più vicina alla definizione lippsiana di empatia che non a ciò che Worringer contrappone alla propria rivisitazione di tale concetto⁴. Per Kandinskij, gli iniziatori - come Cézanne - dell'astrazione in pittura non oppongono certo la forma morta, cristallizzata e puramente geometrica al divenire della natura, ma, al contrario, portano «la "natura morta" a un'altezza in cui le cose esteriormente morte diventano interiormente vive»⁵.

¹ Si veda in proposito Caliendo S., *Empathy, Meaning and Abstract Art in Morphodynamics in aesthetics*, cit., pp. 61-74.

² Worringer W., *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, Einaudi, Torino 2008, p. 18-19.

³ Cfr. Kandinskij W., *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano 2005, p. 36.

⁴ Cfr. Pinotti A. nell'*Introduzione a Astrazione e empatia*, cit., pp. XXX-XXXI e Pinotti A., *La foglia e il cristallo*, cit., pp. 83-86.

⁵ Kandinskij W., op. cit., p. 36.

Per Klee le cose stanno in modo ancora diverso⁶. In una lettera a Lily del 1911, egli commenta così un paio delle tesi principali di Worringer (al cui libro all'epoca aveva tuttavia acceduto soltanto attraverso il resoconto di amici): «Worringer è per la separazione di natura e arte, considera l'arte come un mondo a sé stante, non è dell'opinione che i primitivi avessero possibilità troppo limitate, eccetera. Tutte vecchie conquiste per me, ma molto gradite come osservazioni scientifiche»⁷. Si tratta di un Klee ancora artisticamente immaturo, ancora impegnato, attraverso la ricerca sulla linea, a liberare la propria arte dall'imitazione del fenomeno naturale e a scoprire l'essenzialità della forma. Alcuni anni dopo, all'inizio del 1915, egli commenta nel diario la desolazione del mondo in guerra usando i concetti di Worringer, ma declinandoli secondo una piega personale che già, sostanzialmente, comincia a contraddirne lo spirito:

Astrazione. Il freddo romanticismo di questo stile senza *pathos* è inaudito. Quanto più è spaventoso questo mondo, come oggi, tanto più astratta è l'arte, *mentre un mondo felice produce un'arte dell'al di qua*. Oggi è il passaggio dall'ieri. Nel grande serbatoio delle forme giacciono macerie a cui in parte teniamo ancora. Esse offrono la materia dell'astrazione. Un campo di falsi valori per farne cristalli impuri. Così stanno oggi le cose.

[...] In quel mondo in rovina vivo ancora soltanto nel ricordo, siccome capita di pensare al passato. Perciò sono “astratto nei ricordi”.⁸

Il gelido rifugio offerto dall'astrazione sembra qui qualcosa di diverso dall'approdo quieto delle forme eterne e inalterabili che l'uomo trova in sé stesso di cui parla Worringer. Qui l'“agorafobia spirituale”⁹ che spinge alla fuga dall'orrore del mondo in guerra, non produce perfezione, ma “cristalli impuri”. E questo perché, fondamentalmente, l'astrazione kleeiana viene definendosi non come pura trascendenza, ma al contrario come ciò che non è possibile se non nell'immanenza: ha bisogno di materia – o di attrito, per usare l'espressione di Wittgenstein¹⁰. Ma, nel mondo distrutto dalla guerra, l'unica materia ancora attingibile ha la forma delle macerie della memoria.

⁶ Si vedano in proposito le letture, talvolta anche piuttosto divergenti, presenti in: Cherchi P., op. cit., pp. 53-75; Franciscano M., *Paul Klee. His work and thought*, cit., pp. 197-198; Pinotti A., *La foglia e il cristallo*, cit., pp. 86-87; Di Giacomo G., op. cit., pp. 39-43 e (con un interessante confronto con Mondrian) pp. 87-92; Dantini M., op. cit. pp. 74-77 e 98-104.

⁷ Klee P. in Fontana C. (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, cit., p. 53.

⁸ Klee P., *Diari 1898-1918*, cit., pp. 317-318 (## 951-952), corsivo nostro.

⁹ Cfr. Worringer W., op. cit., p. 19.

¹⁰ Cfr. Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche*, cit., p. 65, # 107.

Ed è proprio durante il periodo del servizio militare, più di due anni dopo, che Klee sembra arrivare a chiarire la propria personale concezione dell'astrazione:

Per me ora non esisteva più un'arte astratta. Restava soltanto *l'astrazione del transitorio*. Il soggetto era il mondo, se pure non questo mondo visibile.¹¹

L'astrazione per Klee risulta non avere alcun senso come categoria estetica, come criterio per una netta separazione tra forme opposte di espressione artistica: egli intende l'astrazione non come astrazione *dal* transitorio, *dal* "reale", ma come astrazione *del* transitorio, cioè come astrazione, nell'immanenza, del movimento essenziale che presiede alla formazione delle forme. L'astrazione di Klee non è "antirealismo"; egli mette infatti fuori gioco la questione dell'opposizione tra figuratività e astrazione in un modo molto simile a quello in cui, nel *Tractatus*, Wittgenstein mette fuori gioco l'opposizione tra realismo e anti-realismo¹²: per entrambi ciò che è in causa (per Klee nel linguaggio dell'arte, per Wittgenstein nel linguaggio in quanto linguaggio) è una *semantica della forma*¹³, nella quale è decisiva la nozione di mondo come ambito di senso e quindi di possibilità e non quella di mondo come effettività dell'accadere ("questo mondo visibile"). Di fronte all'esplicita domanda, postagli dal collega Georg Muche, se la dimensione della pittura sia una "realtà trascendente", Klee risponde: «la realtà concreta sta invisibilmente alla base»¹⁴. Tutto il segreto dell'arte si cela, secondo Klee, in questo rapporto con l'invisibile che tuttavia non è un *altrove* rispetto alla natura, ma lo sfondo in cui il reale stesso torna a manifestarsi come possibilità; come osserva Pinotti, per Klee la libertà artistica «non è impossibile s-naturalizzazione, "astratto" sradicamento dal suolo del mondo. Libertà è ricerca delle vie naturali non attuali, cioè possibili»¹⁵. Con un vero e proprio ribaltamento della concezione worringeriana, il movimento in cui l'artista è

¹¹ Klee P., *Diari 1898-1918*, cit., p. 380 (# 1081), corsivo nostro. Altrove Klee scrive: «è interessante vedere come, nonostante ogni astrazione, la cosa rimanga reale». E ancora: «è forse sbagliato parlare di arte astratta: tale specie di astrattezza è costruita, artificiale. L'elemento artistico o c'è o non c'è, non vien fuori da calcoli e costruzioni. [...] L'astrazione conserva la realtà. Si riesce a trovare un ponte con le esperienze reali. Dominare coi sensi aperti quanto nella vita è materia di conflitto, ricercarne il senso e, nel far ciò, aver di mira un punto il più possibile sviluppato» (Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 461).

¹² Cfr. Borutti S., *Fare filosofia con Wittgenstein*, cit., pp. 30-37. La lettura di Borutti diverge in maniera netta dall'interpretazione del *Tractatus* come una *picture theory of language* basata su una semantica realistica, cioè sulla corrispondenza, nella rappresentazione, tra significante ed oggetto reale.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 34.

¹⁴ Cit. in Klee F., op. cit., p. 165. Felix Klee riprende la citazione da un articolo di Muche del 1956 per la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

¹⁵ Pinotti A., *La foglia e il cristallo*, cit., p. 87.

coinvolto non è dunque quello della trascendenza dalla natura verso la pura espressione della volontà o della razionalità soggettivistica, ma al contrario quello dell'astrazione *da* queste ultime come unica via per accedere, a partire dalla natura, a una nuova naturalezza:

L'essersi sviluppato nell'intuizione e osservazione della natura, lo autorizza, a mano a mano che si protende verso la visione del mondo, alla libera figurazione di immagini astratte, le quali attingono, *trascendendo il voluto e lo schematico*, una nuova naturalezza, la naturalezza dell'opera. Egli crea allora un'opera oppure partecipa alla creazione di opere a immagine e somiglianza delle opere di Dio.¹⁶

E così dunque rimane possibile, anche in riferimento all'opera di Klee, parlare di astrazione o di elementi astratti per indicare quegli aspetti che più si allontanano dal "già visto", dal figurativo in quanto richiamo al "riconoscibile" secondo la nostra esperienza della natura e della "realtà concreta". Ma appunto questo non ci deve condurre a un'errata interpretazione dell'astrazione stessa. Ci sembra, da questo punto di vista, che una via per risolvere la questione del rapporto tra figuratività e astrazione in Klee possa dunque essere quella di non insistere sulla loro polarità, ma piuttosto di vederne l'unità e la compenetrazione sotto il concetto di *metamorfosi*. Se da un lato lo sguardo sulla natura dell'artista è uno sguardo che, come abbiamo visto, penetra nelle radici invisibili del visibile acuendo la percezione delle linee essenziali della formazione (il "tipico" o l'"archetipico"), dall'altro è dalle medesime linee essenziali che scaturisce la forma "astratta" che egli produce. Da qui la continua trasmutazione delle forme tra figuratività e astrazione:

Anche in quadri astratti si potrebbe riconoscere il filo che ci unisce al tipico. [...] talvolta già al primo sguardo si riconosce il tipico dall'astratto. Ci si può ritrovare nel regno vegetale. Così come Francesco chiama tutte le cose fratelli, anche l'astratto può esprimere qualcosa di vegetale: questo poi continua nel paesaggio. Qui c'è una nuova valutazione e qui tutto è incluso: acqua, terra, aria, nubi, pietre, alberi, bestie, uomini, macchine.¹⁷

La lettura dell'opera kleeiana come unico processo metamorfico ci riconduce alla visione romantica dell'arte come *continuum* di forme su cui il giovane Benjamin incentra la sua

¹⁶ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 67.

¹⁷ Klee P., cit. in Klee F., op. cit., p. 169. Ma si veda anche Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., pp. 72-75.

tesi di dottorato¹⁸. Lo stesso Benjamin ci ricorda però anche, con la sua riflessione sulla fantasia, che non vi potrebbe essere metamorfosi, e quindi arte, senza la “deprivazione della forma” che costituisce l’aspetto “più naturale” della natura stessa¹⁹. Se «alla base di ogni opera d’arte sta la pura gestazione», essa trova il suo fondamento nella fantasia, la quale «conosce soltanto la trasformazione in perenne mutazione»²⁰, la continua disgregazione e transitoria riconfigurazione delle forme.

Secondo la narrazione che Klee fa del proprio percorso alla ricerca della forma artistica, l’anno 1914 segna, come abbiamo visto nel paragrafo II.1, una svolta decisiva. Egli annota nel diario pochi giorni dopo il rientro dal viaggio in Tunisia:

Ogni volta che, nel creare, dallo stadio della genesi sorge un nuovo tipo e raggiungo quasi la meta, l’intensità si disperde assai rapida e devo cercare altre vie. Produttività è appunto la via, l’essenziale; il divenire prevale sull’essere.²¹

Impossibile fissare un inizio nella circolarità del divenire, ma se dobbiamo ritrovare in un’opera una sorta di avvio per la presentazione dell’intera attività kleeiana come metamorfosi non vorremmo accontentarci dell’insipido criterio cronologico che ci riporterebbe al *Bambin Gesù senz’ali*, disegnato a quattro anni d’età, che l’artista inserisce come prima opera del proprio catalogo. Ci sembra invece più significativo puntare al cuore del percorso creativo kleeiano e, pertanto, a un’opera iniziata in quel fatidico anno 1914. Si tratta del *Tappeto della memoria* (*Teppich der Erinnerung*, fig. 91), un quadro che (come avverrà poi molto spesso con altre composizioni) porta già in sé un lungo e complesso processo metamorfico²². Anche se poi vi mantenne la datazione al 1914, Klee continuò infatti a lavorare a quest’olio - eseguito su lino grezzo, trattato a gesso - fino al 1921. La metamorfosi inizia già con la preparazione della tela: «Klee lascia che [essa] lo occupi più a lungo e più severamente del momento grafico e dell’applicazione del colore,

¹⁸ Si veda sopra p. 83.

¹⁹ In questo senso il concetto di “storia naturale” in Benjamin è parzialmente diverso, o meglio offre un differente ma non incongruente punto di vista, rispetto ai concetti di “storia naturale” che emergono in Klee e in Wittgenstein (si veda sopra, pp. 46-47).

²⁰ Benjamin W., *Frammenti e paralipomena*, cit., p. 112.

²¹ Klee P., *Diari 1898-1918*, cit., p. 312 (# 928).

²² Sull’opera si vedano: Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., p. 84; Di Giacomo G., op. cit., pp. 40-41; Dantini M., op. cit., pp. 80-81, Haxthausen C. W., “*Abstract with Memories*”: Klee’s “*Auratic*” Pictures, in Sallis J. (a cura di), *The Philosophical Vision of Paul Klee*, cit., pp. 63-66.

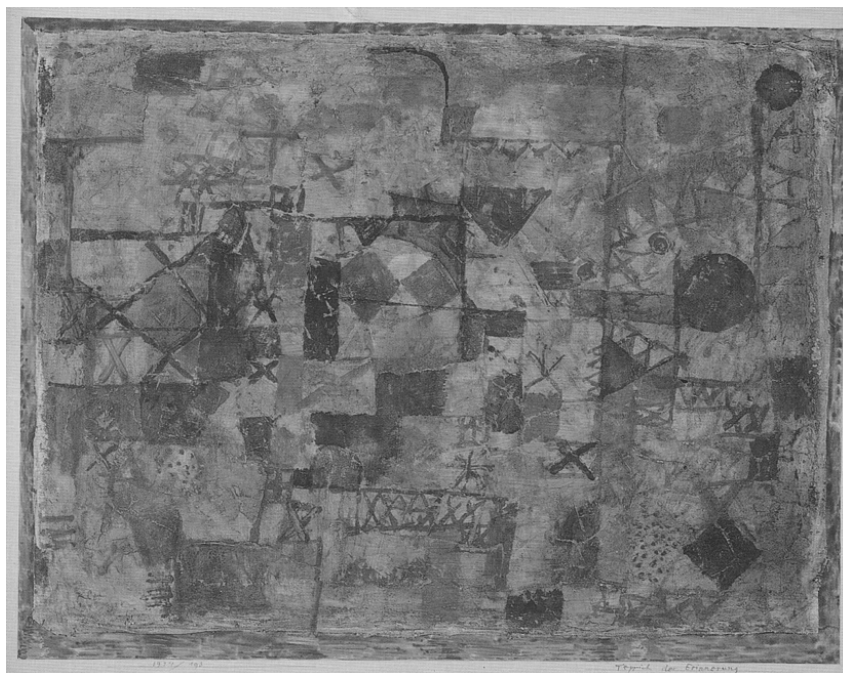


Fig. 91- Tappeto della memoria (Teppich der Erinnerung, 1914)

che peraltro sporca con fondi e solventi»²³. L'effetto del tessuto vecchio e consunto, la sua materialità ostentata sono ottenuti attraverso la scomposizione e la ricomposizione; mediante ritagli, spostamenti e rotazioni di tentativi precedenti; poi ancora con l'aggiunta di macchie, sfumature e perfino con lo sfilacciamento dei bordi. La rammemorazione di cui parla il titolo sembra essere principalmente rivolta alla deformazione e alla distruzione delle forme pregresse: dentro vi leggiamo come i frantumi di un sogno in cui devono essere stati presenti uno o più paesaggi dipinti al modo degli acquerelli "tunisini" (per rettangoli e triangoli di colori delicati), ma anche la figurazione di un'architettura di tralicci (una sorta di Torre Eiffel?) e altre «sopravvivenze e *pentimenti*» che, nella prospettiva di Klee «sono perfettamente ammissibili, sono anzi richiesti»²⁴. Disseminati nell'opera vi sono poi anche segni, icone, lettere che anticipano o riprendono quelli che Klee inizia a inserire nelle composizioni a partire dal 1916. Il "tappeto", che è superficie quasi per antonomasia e materializzazione delle possibilità dello spazio, diviene una mappa che ci fa attraversare percezioni rammemoranti e che, allo stesso tempo, mediante la trasmutazione delle forme, ci offre scorci, prefigurazioni di mondi a venire.

La metamorfosi kleeiana potrebbe essere seguita secondo diverse linee che, di volta in volta, si incrociano e sovrappongono. Da una parte vi sono i percorsi materiali attraverso

²³ Dantini M., op. cit., p. 81.

²⁴ *Ibidem*.

i differenti tipi di supporto utilizzati dall'artista (carta, cartoncino, lino e molti altri tessuti, trattati o meno con gesso, ecc.), i diversi sistemi di ancoraggio all'eventuale fondo strutturale sottostante (in cartone, cartoncino, legno...) ²⁵ e, più in generale, attraverso i più vari e immaginativi metodi di preparazione dei fondi ²⁶. Vi sono poi ovviamente le differenti tecniche di figurazione, su cui ci siamo già più volte soffermati, anch'esse mai rigorosamente distinte ma sempre mantenute in rapporto tra loro e spesso sovrapposte in uno sforzo inventivo che precede e accompagna l'emergenza della forma. Tra i tanti esempi di commistione tra pittura e grafica vi sono le quasi quattrocento opere che Klee realizza, a partire dal 1919, con la tecnica che egli denomina *Originalpause* e *Ölfarbezeichnung* ²⁷: un foglio viene rivestito con pittura a olio e sovrapposto a un altro

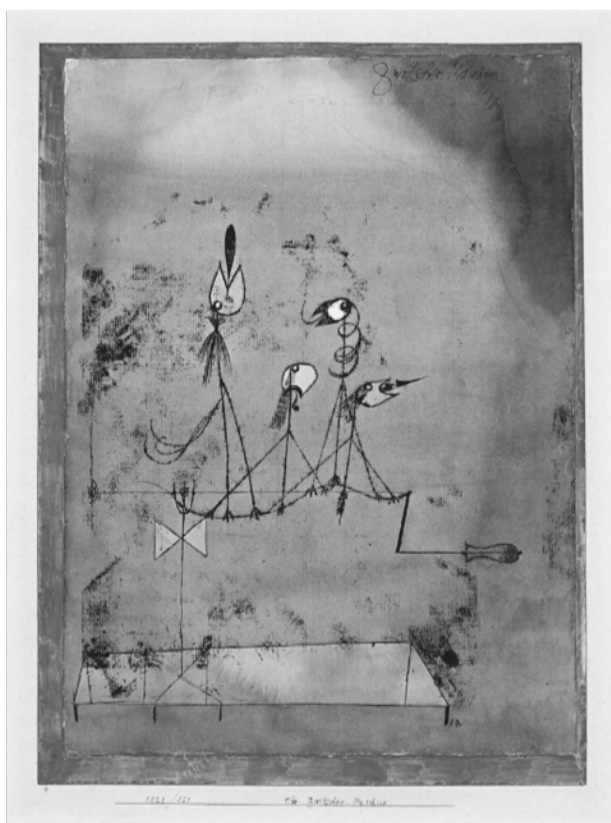


Fig. 92 - La macchina per cinguettare
(Die Zwitscher-Maschine, 1922)

foglio bianco sul quale la pittura è trasferita, come in un processo di stampa, attraverso la pressione; spesso questa è esercitata con l'ausilio di uno strumento di incisione, in modo che l'opera compiuta, se esaminata da vicino, ne esibisce la traccia tridimensionale; talvolta, inoltre, Klee appoggia più o meno lievemente la propria mano sui fogli sovrapposti durante l'incisione in modo da generare irregolari ombre colorate sul supporto finale (si veda ad esempio *La macchina per cinguettare* - *Die Zwitscher-Maschine*, 1922, fig. 92). Differenti linee metamorfiche possono poi essere individuate seguendo la prevalenza o la

²⁵ Lo stesso modo in cui Klee sceglie di incollare fra loro i due livelli di supporto crea effetti metamorfici sulla composizione, la quale risulta più o meno mossa a seconda che egli opti per una stesura uniforme dell'adesivo oppure per gocce separate (cfr. Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., p. 115).

²⁶ «Preparare il fondo era per lui una fase così essenziale della creazione che non badava al tempo necessario per ottenere quel che cercava [...]. Ne risultava così un fondo straordinariamente elaborato e al tempo stesso amorfo, intendo dire senza direzionalità. Non si sa bene come guardarlo, ci sono mille modi per farlo, come possiamo fare di fronte a una nuvola, ma una nuvola improvvisamente fissata, la cui mobilità non sia più nell'oggetto, ma nello sguardo» (Boulez P., op. cit., p. 119).

²⁷ Cfr. Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., p. 149.

commistione dei diversi elementi ideali della figurazione: percorsi dominati dalla linea, piuttosto che dalla tonalità o dal puro colore, ma molto più spesso incroci e composizioni in cui tali elementi giocano insieme in equilibrio dinamico.

Nel percorso artistico kleeiano è poi naturalmente possibile rinvenire il momento a partire dal quale una certa tecnica o soluzione figurativa entra ad arricchire il bagaglio dei suoi mezzi. Così ad esempio, a partire dal 1925, egli fa suo il processo della pittura a spray introdotta da Kandinskij e Moholy-Nagy²⁸, o ancora, a partire dal 1930, adotta una propria versione della tecnica divisionista del puntinismo, utilizzata non certo, come in Seurat e Signac, come un'evoluzione in senso "scientifico" del naturalismo impressionista, ma piuttosto «per rendere più strati di colore simultaneamente nel regno della pittura a olio, e quindi per sviluppare un processo che estendesse la tecnica multistrato dei suoi acquerelli a un nuovo mezzo»²⁹. Un altro cambiamento rilevante, incoraggiato forse dalle ampie dimensioni del suo nuovo studio a Düsseldorf, si registra a partire dal 1932, quando comincia a produrre opere di formato ben maggiore rispetto a quanto fatto fino ad allora, fra le quali trova anche spazio la riesecuzione più in grande, sebbene mai pedissequa, di lavori precedenti³⁰. Ma tutte queste innovazioni, che Klee via via introduce, non sembrano segnare mai un cambiamento di rotta o di stile – semplicemente aprono nuovi percorsi che non sostituiscono, ma si affiancano e si intrecciano ai vecchi.

Nel suo racconto dell'arte di Klee, Botta gioca a immaginare, sulla scorta della testimonianza di Grohmann a proposito della compresenza nello studio di Klee di ben dodici opere in esecuzione, *quali* esse potessero essere, prendendo come riferimento un periodo compreso tra la fine del 1924 e il 1925; lo scopo di questo *divertissement* è appunto quella di dimostrare «la grande, straordinaria libertà che muove Klee, che usa *contemporaneamente* linguaggi e codici diversi, tecniche disparate, sperimentazioni continue. Di solito i pittori attraversano fasi creative, eseguono variazioni sul tema in serie, restano in un campo fino a quando non gli ha dato tutto per poi passare a coltivarne un altro (Picasso docet). O magari ci restano per tutta la vita, dipingendo sempre lo stesso quadro (Rothko docet). Klee no. Il suo è un vagabondare esplosivo tra un quadro e un altro, sempre sorprendente»³¹. Da qui la difficoltà di classificare e suddividere in fasi la

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 196.

²⁹ *Ivi*, p. 236, traduzione nostra. Cfr. anche Bättschmann O., op. cit., pp. 46-48.

³⁰ È il caso ad esempio di *Blühendes* (1934) che riprende *Abstract mit Bezug auf einen blühenden Baum* (1925) e di *Ruhende Sphinx* (1934) che riprende *Siesta der Sphinx* (1932). Cfr. Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., p. 266-268.

³¹ Botta G., op cit., p. 128.

sua vita artistica, soprattutto dal 1914 in avanti; tentativi in tal senso, come quello effettuato da Grohmann, non possono che risultare artificiali ed astrusi³². Si tratta di una difficoltà analoga a quella in cui incorre chiunque provi a mettere “ordine”, secondo un criterio tematico o formale, nell’opera di Benjamin: «gli stessi, scherzosi tentativi di Benjamin di fornire una sorta di mappa della propria vita e del proprio lavoro finirono col produrre l’immagine paradigmatica della complessità e della confusione: il labirinto»³³. E tuttavia proprio Benjamin ci fornisce, attraverso il suo concetto di costellazione, il criterio, squisitamente estetico, per leggere nel divenire, attraverso il rimando mobile della somiglianza delle forme transeunti, il rapporto di senso tra i mondi evocati nella sua critica dell’immagine – criterio che in fondo è il medesimo cui la nostra percezione è portata ad obbedire quando si muova attraverso il percorso metamorfico dell’arte di Klee.



Fig. 3 - Vista da una finestra (Fensterausblick, 1923)

Nella compenetrazione tra figuratività e astrazione, una volta intesa questa nel senso che abbiamo chiarito essere più pertinente alla poetica kleeiana, le forme presentate dalle sue opere si riconfigurano talvolta in paesaggi e scorci cui la memoria offre una piena riconoscibilità. È il caso di alcune opere dipinte a partire dall’impressione o dal ricordo suscitati da alcuni viaggi, come in *Vista da una finestra* (Fensterausblick, 1923, fig. 93) acquerello di atmosfera munchiana dipinto sull’isola di Baltrum nel Mare del Nord o in *Mazzarò* (1924)³⁴, realizzato presso la costa di Taormina. All’estremo opposto dell’oscillazione

³² Grohmann suddivide le opere del periodo del Bauhaus in tre categorie, secondo un criterio che cerca di considerare al contempo la polarità figuratività/astrazione e l’utilizzo di tecniche e soluzioni diverse: opere dell’ambito esteriore, opere dell’ambito intermedio, opere dell’ambito interiore. Per le opere dell’ultimo decennio abbandona questa tripartizione, ma prosegue con l’identificazione di raggruppamenti definiti attraverso criteri non omogenei.

³³ Gilloch G., op. cit., p. 33.

³⁴ A proposito di quest’opera si veda Botta G., op. cit., pp. 126-127.

che caratterizza il percorso metamorfico di Klee troviamo le opere deliberatamente non figurative e che risultano pertanto congruenti con la sua immagine di «teorico sistematico dell'astrazione»³⁵ coltivata da parte della critica.

Di una di tali opere, *Le rouge et le noir* (1938, fig. 94), ha fornito un'accurata analisi Thürlemann, a partire dall'interrogativo: «come un'opera non figurativa produce significato? È la domanda che si pone inevitabilmente lo studioso, ma anche un problema tematizzato, in qualche misura, dall'oggetto pittorico stesso. *Le rouge et le noir* si configura in effetti come una riflessione sulla possibilità di esistenza di una significazione pittorica che non faccia ricorso alle figure di mondo»³⁶. Secondo Thürlemann l'opera è da mettere in stretta relazione con un articolo pubblicato da Kandinskij nel 1935 in francese - da qui il riferimento giocoso del titolo di Klee al romanzo stendhaliano. L'apparente semplicità della composizione, che sembra basarsi unicamente sul contrasto tra un punto rosso e un punto nero, è resa ancora più evidente dal formato relativamente grande del quadro (63 x 32,5 cm). Un primo passo nell'analisi dell'opera muove dalla considerazione secondo la quale il titolo rinvia al contrasto tra due "radicali": il rosso quale radicale cromatico³⁷ e il nero quale radicale acromatico (o "tonale", vorremmo dire, seguendo la grammatica kleeiana degli elementi della figurazione) – contrasto nel quale «si oppongono», dunque, «per delega, il *colore* e il *non-colore*»³⁸.

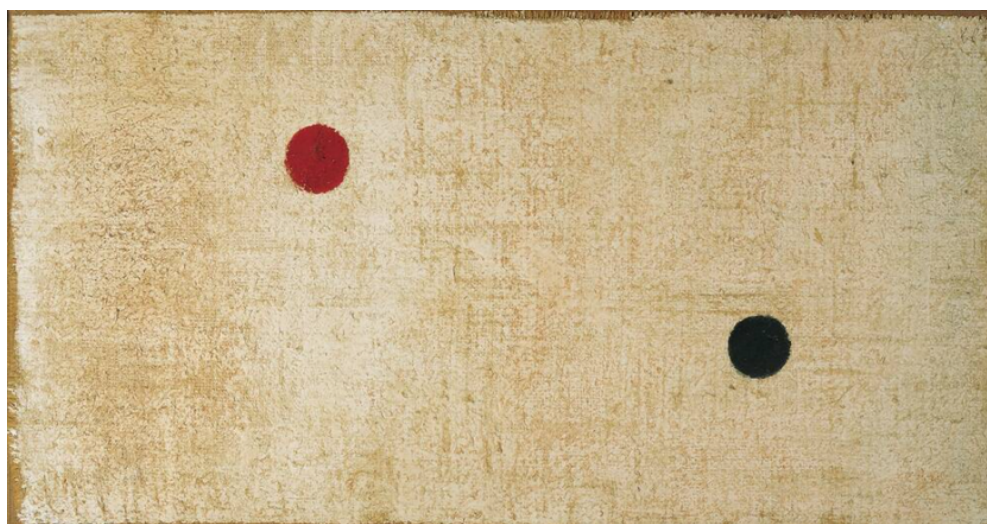


Fig. 94 - *Le rouge et le noir* (1938)

³⁵ Dantini M., op. cit., p. 100. Dantini attribuisce questa visione su Klee a Grohmann, Giedion-Welcher, Spiller, Haftmann e Argan.

³⁶ Thürlemann F., *Le rouge et le noir di Paul Klee*, cit., p. 91.

³⁷ Thürlemann argomenta, con Koch, Heimendahl, Berlin e Kay, che il rosso sarebbe anzi il radicale cromatico per eccellenza; di questa priorità rispetto al giallo e al blu non abbiamo invece trovato traccia nella teoria di Klee.

³⁸ *Ivi*, p. 98.

Ora, l'ipotesi di Thürlemann è che la dimensione cromatica costituisca il soggetto del processo messo in movimento da quest'opera di Klee, mentre i piani eidetico e topologico avrebbero il ruolo di predicato di tale soggetto, cioè sarebbero i portatori di senso nella spiegazione della dimensione cromatica. Dopo aver notato che le dimensioni dell'opera, dal momento che la larghezza è quasi esattamente il doppio dell'altezza, ne permettono una suddivisione ideale in due quadrati, dominati rispettivamente dal punto rosso e dal punto nero, con il passo successivo Thürlemann osserva le differenti caratteristiche eidetiche e topologiche delle due parti. Le due differenze di più immediata evidenza sono topologiche: il punto rosso è a sinistra e in alto, il punto nero a destra e in basso; ma mentre Thürlemann non rileva un significato particolare nell'opposizione sinistra/destra, quella tra alto e basso viene percettivamente ricondotta al contrasto tra "leggero" e "pesante", tra "dinamico" e "statico", tra "libero" e "costretto". Questa lettura percettiva è rafforzata da un secondo aspetto topologico, e cioè dal fatto che, mentre la posizione del punto rosso è eccentrica rispetto alle mediane verticale e orizzontale del "proprio" quadrato, la posizione del punto nero lo è decisamente meno: anche questo differente valore di "ancoraggio" rispetto agli assi di simmetria dei rispettivi quadrati non fa che rafforzare il legame percettivo tra il rosso e il dinamismo, da una parte, e il nero e la staticità, dall'altra.

Considerando invece il piano eidetico, Thürlemann nota innanzitutto il ruolo fondamentale giocato dallo sfondo: esso «mostra una tinta impura che non può essere descritta con un solo lessema, ma richiede una perifrasi quale: "bianco contaminato da toni secondari – rosso, marrone e nero -, che si manifestano con una densità irregolare, benché continua»³⁹. Questa irregolarità si manifesta nel modo più importante ancora nel contrasto tra la parte destra e la parte sinistra: la porzione di superficie su cui si staglia il punto nero è infatti piuttosto uniforme, per quanto cromaticamente indefinita; la parte sinistra presenta, invece, una sorta di fascia verticale più chiara, che dinamizza ulteriormente il "percorso ascendente" del punto rosso e rafforza il contrasto con la staticità del punto nero. D'altra parte, la fascia di sfondo più chiara ha anche il compito di fare in modo che il contrasto di valore, in termini cromatici e tonali, tra essa e il punto rosso risulti percettivamente in equilibrio con il contrasto di valore emergente tra il punto

³⁹ *Ibidem*.

nero e la propria porzione di sfondo, facendo sì che non vi sia «alcun rapporto privilegiato tra le due figure»⁴⁰. Infine, ancora un dato eidetico marca una differenza aggiuntiva tra queste ultime: mentre la circonferenza del punto rosso è lievemente allungata rispetto alla verticale a conferma del suo dinamismo, quella del punto nero è, viceversa, lievemente appiattita.

Torniamo per un attimo sull'articolo di Kandinskij, da cui Klee era stato probabilmente ispirato. Come tipico dell'approccio teorico del russo, i colori del “cerchio nero” e del “cerchio rosso” vi sono presentati secondo il modo valutativo: al “cerchio nero” è associata l'immobilità, la costrizione, la morte; al “cerchio rosso”, al contrario, l'irraggiamento, la libertà, la vita. Ma da dove emerge questa dimensione significativa del colore? Kandinskij tenta di spiegarla ricorrendo «al linguaggio naturale, e non al linguaggio visivo, del quale [pure] pretendeva di dimostrare l'autonomia»⁴¹ e si trova in tal mondo costretto a parlare dei colori come di “emozioni” o di “suoni dell'interiorità”⁴². Ma la visione di *Le rouge et le noir* di Klee non ci rimanda forse ai medesimi significati del rosso e del nero di cui ci parla Kandinskij? Certamente, ma nello stesso tempo ci mostra che tale capacità di significazione non è da ricercare al di fuori della pittura, poiché la pittura, così come la musica secondo Wittgenstein⁴³, dice già sé stessa: «alla domanda “qual è il senso di questi colori?” il quadro chiede a tutto ciò che non è colore di dare una risposta. [...] Nella sua risposta a Kandinskij, Klee ha scelto un'altra via, la sola veramente adeguata: ha chiesto alla pittura stessa di dimostrare la sua indipendenza semiotica»⁴⁴. E così al limite estremo della non figuratività, la metamorfosi kleeiana sembra indicarci che l'astrazione stessa, qual è quella che ci porta ad esempio a guardare alle tinte «secondo la categoria dei radicali»⁴⁵, non ha altra origine se non il movimento e il rapporto delle forme.

In uno dei *Denkbild* di *Infanzia berlinese*, Benjamin ricorda così la caccia alle farfalle che aveva luogo quand'egli, ancora in età prescolare, passava con la sua famiglia l'estate in campagna:

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Thürlemann F., *Le rouge et le noir di Paul Klee*, cit., p. 105.

⁴² Cfr. *ivi*, p. 92.

⁴³ Si veda sopra, p. 150.

⁴⁴ Thürlemann F., *Le rouge et le noir di Paul Klee*, cit., p. 105.

⁴⁵ *Ivi*, p. 98.

Quando una vanessa o una sfinge, che avrei potuto facilmente superare, si prendeva gioco di me col suo temporeggiare, ondeggiare e sostare, allora avrei desiderato dissolvermi in luce e aria, solo per avvicinarmi inosservato alla preda e poterla sopraffare. E il mio desiderio si realizzava a tal punto che ogni vibrare e oscillare di quelle ali in cui mi ero smarrito sfiorava e inondava anche me. Cominciava a valere tra noi l'antico canone della caccia: quanto più io stesso con tutte le fibre aderivo all'animale, quanto più nell'intimo divenivo farfalla, tanto più l'insetto nel suo agire assumeva il colore dell'umana determinazione, e infine era come se la sua cattura fosse il prezzo in virtù del quale unicamente potevo riappropriarmi del mio essere uomo.⁴⁶

Questa bellissima immagine di Benjamin ci consente di introdurci in un altro aspetto dell'essenza metamorfica dell'opera artistica, e dell'opera di Klee in particolare. Benjamin ci parla infatti della possibilità di uno sguardo in cui l'emergenza del significato nella percezione sia tutt'uno con il rispecchiamento metamorfico di vedente e visibile. È questo ciò a cui egli si riferisce, almeno in prima battuta, con il concetto di *aura*⁴⁷:

[...] nello sguardo è implicita l'attesa di essere ricambiato da ciò a cui si offre. Se questa attesa [...] viene soddisfatta, lo sguardo ottiene, nella sua pienezza, l'esperienza dell'aura. "La percettibilità, - afferma Novalis, - è un'attenzione". La percettibilità di cui parla non è altro che quella dell'aura. L'esperienza dell'aura riposa quindi nel trasferimento di una forma di reazione normale nella società umana al rapporto dell'inanimato o della natura con l'uomo. Chi è guardato o si crede guardato alza gli occhi. Avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare.⁴⁸

Ancora una volta siamo ricondotti alla facoltà mimetico-fisiognomica grazie alla quale cogliamo il significato della forma che si offre alla percezione – che si tratti di una cosa, di un animale, di un altro uomo, oppure, semplicemente, di una parola⁴⁹ - e della quale l'attività artistica, e la pittura in particolare, condensa il processo di trasformazione, donandoci nel quadro un'icona della visione stessa⁵⁰. Ogni combinazione degli elementi

⁴⁶ Benjamin W., *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, cit., pp. 15-16.

⁴⁷ Non possiamo né vogliamo pretendere di dare qui conto della nozione che Pinotti che definisce la «più celebre fra i termini tecnici benjaminiani, ma anche la più sfuggente, e la più controversa» (Pinotti A. - a cura di, *Costellazioni*, cit., # 3 [Aura]). Ci limitiamo invece a selezionarne alcuni aspetti che riteniamo poter dialogare fruttuosamente con la metamorfosi kleeiana. Tra i tanti possibili approfondimenti che vanno nella direzione interpretativa cui anche noi ci siamo attenuti, segnaliamo in particolare: Desideri F., *Walter Benjamin e la percezione dell'arte*, cit., pp. 82-99.

⁴⁸ Benjamin W., *Su alcuni motivi in Baudelaire*, cit., pp. 196-197.

⁴⁹ Si veda sopra, pp. 105-108.

⁵⁰ La questione è centrale nel saggio *L'occhio e lo spirito* di Merleau-Ponty, che osserva: «sarebbe ben difficile dire *dove* è il quadro che sto guardando. Giacché non lo guardo come si guarda una cosa, non lo

ideali della figurazione che segua l'interna necessità del quadro, dice Klee, «avrà la sua particolare espressione costruttiva, ogni figura il suo volto, la sua fisionomia»; in questo modo, «le figure oggettive ci guardano, ilari e severe, più o meno tese, consolatrici o spaventevoli, sofferenti o sorridenti»⁵¹: il loro significato è il viso, l'atteggiamento che esse ci mostrano. E così anche per Klee, che segue una lunga tradizione che dura in pittura fin dall'epoca moderna⁵², «chi esamina l'opera deve immaginarsi di avere in questa uno specchio postogli di fronte»: «“io” e opera si guardano l'un l'altro»⁵³.

Se questo è ciò che, secondo Klee, accade sempre nella *Gestaltung*, vi sono tuttavia alcune opere che ce lo mostrano più esplicitamente, giocando appunto sull'emergenza, a partire dalla catastrofe percettiva, di un volto umano, nel cui rispecchiamento la facoltà mimetica è attivata, nel modo più diretto, come riconoscimento del *mio* simile. Nella lezione del 13 febbraio 1922⁵⁴, Klee esamina impietosamente i risultati di un'esercitazione, nella quale era richiesto di far interagire i due elementi eterogenei del cerchio e della retta. Il *Formmeister* prende ad esempio il prodotto di uno studente, il quale, avendo

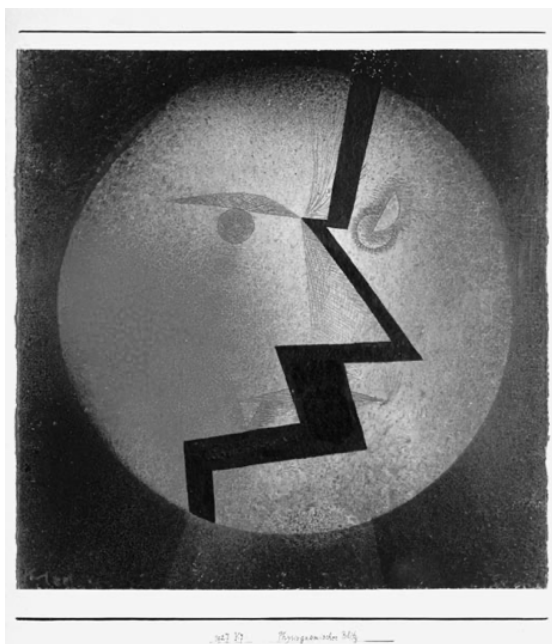


Fig. 95 - Lampo fisiognomico
(*Physiognomischer Blitz*, 1927)

semplicemente sovrapposto il cerchio ad un segmento in posizione verticale non aveva ottenuto alcun rapporto organico tra i due, al punto che neppure la ripetizione di questo modulo avrebbe potuto generare uno sviluppo significativo: tanto i moduli presi singolarmente «quanto il loro sviluppo compositivo», commenta Klee, «erano trattati in modo così privo di rapporti che si potrebbe dire: i maschi sono monaci, le femmine monache, e nonostante la stretta vicinanza dei due conventi, questa rappresentazione figurativa non può acquistare vita di sorta»⁵⁵. Nel 1927, «Klee

fisso lì dove si trova, il mio sguardo erra in lui come nei nimbi dell'Essere, più che vedere il quadro, io vedo secondo il quadro o con esso» (Merleau-Ponty M., *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 21).

⁵¹ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 91.

⁵² Cfr. Merleau-Ponty M., *L'occhio e lo spirito*, cit., pp. 26-28.

⁵³ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 57.

⁵⁴ Si veda *ivi*, pp. 325-333.

⁵⁵ *Ivi*, p. 333.

trasfigura l'esercizio scolastico in uno splendido acquerello, di intensa poesia: *Physiognomischer Blitz, Lampo fisiognomico*»⁵⁶ (fig. 95). Tra le possibili soluzioni da lui stesso prospettate per l'interazione dei due elementi plastici, ne segue una che prevede un effetto reciproco delle forze della linea e del cerchio: la linea è rotta, destrutturata dall'impatto con quest'ultimo, il quale, nello stesso tempo, ne è scisso irrimediabilmente; «la trasformazione è catastrofica, la linea retta e il cerchio non sono più distinguibili, la cattura dell'uno da parte dell'altro cambia la fisionomia del secondo»⁵⁷. Il lampo metamorfico manifesta la convivenza di un doppio volto - o di un unico volto, scomposto nel suo profilo e nella sua immagine frontale. «In un *Aufblitzen*, fulmineamente, appunto», commenta Gabrielli, «riconosciamo una fisionomia attraverso l'amorfo. "D'un colpo" cogliamo il senso, l'identità nella differenza. Improvvisamente *vediamo* il non senso *come* senso, riconosciamo un "volto" nella massa indistinta dei fenomeni»⁵⁸.

Ma c'è un altro aspetto per il quale è stata notata la vicinanza dell'opera di Klee al concetto di aura. Haxthausen parla infatti di quadri "auratici" di Klee⁵⁹ riferendosi a tutti quei casi - disseminati lungo il suo catalogo e tra i quali figura anche *Tappeto della memoria* -, in cui l'artista dona all'opera, attraverso processi tanto meticolosi quanto innovativi, la consistenza dell'oggetto invecchiato e logorato dall'uso. La rammemorazione, nella sua accezione proustiana, è in effetti centrale anche nell'idea benjaminiana di aura quale «apparizione unica di una lontananza»⁶⁰:

Se si definiscono le rappresentazioni radicate nella *mémoire involontaire*, e che tendono a raccogliersi attorno a un oggetto sensibile, come l'*aura* di quell'oggetto, l'aura attorno a un oggetto sensibile corrisponde esattamente all'esperienza che si deposita come esercizio in un oggetto d'uso.⁶¹

Fino all'avvento dell'epoca della sua riproducibilità tecnica, anche l'opera d'arte è, ed è massimamente, oggetto auratico: ma, in questo caso, l'esperienza che su di essa - intorno ad essa - si deposita è l'esperienza del desiderio che l'opera, dalla lontananza irraggiungibile della sua autenticità, continua ad alimentare, senza mai, tuttavia, saziare.

⁵⁶ Boulez P., op. cit., p. 97. Dice il compositore: «questo *Lampo* rimane per me il simbolo stesso del pensiero e dell'immaginazione di Klee» (ivi, p. 98).

⁵⁷ Caliendo S., *Paul Klee's grey point*, cit., p. 43, traduzione nostra.

⁵⁸ Gabrielli P., op. cit., p. 24.

⁵⁹ Cfr. Haxthausen C. W., "Abstract with Memories": Klee's "Auratic" Pictures, cit.

⁶⁰ Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (prima stesura dattiloscritta 1935-36)*, in *Aura e choc*, cit., pp. 17-73.

⁶¹ Benjamin W., *Su alcuni motivi in Baudelaire*, cit., p. 194.

Per Benjamin questo aspetto dell'opera d'arte è ormai quasi del tutto dissolto nell'epoca che lui, con Klee, sta vivendo. Il valore dell'opera d'arte, un tempo dovuto al suo legame con la ritualità religiosa e successivamente al culto della bellezza e poi dell'*art pour l'art*, è stato sostituito, con l'avvento della riproducibilità tecnica, dal valore espositivo. Non c'è una connotazione nostalgica in questa osservazione: Benjamin constata il mutamento nella percezione che avviene sotto i suoi occhi, piuttosto fiducioso che dalla disgregazione del valore culturale, dalla potenza liberatoria della fotografia e del cinema, possa originarsi una politicizzazione dell'opera d'arte che corrisponda alla necessità di risignificare il mondo.

Sarebbe una forzatura impropria immaginare che Klee potesse condividere una simile lettura della storia dell'arte e del ruolo dell'arte nella politica⁶². Ma ci sembra molto interessante l'osservazione di Haxthausen secondo la quale quelli che lui chiama appunto i “quadri auratici” di Klee appaiono presentare l'aura delle cose, intesa in senso benjaminiano, come proprio *contenuto*, cioè significato – e, in *questo* senso, esse possono essere messe in costellazione con le immagini di pensiero del filosofo. Un esempio pregnante è costituito dal *Mosaico consunto* (*Verwittertes Mosaik*, fig. 96) realizzato da

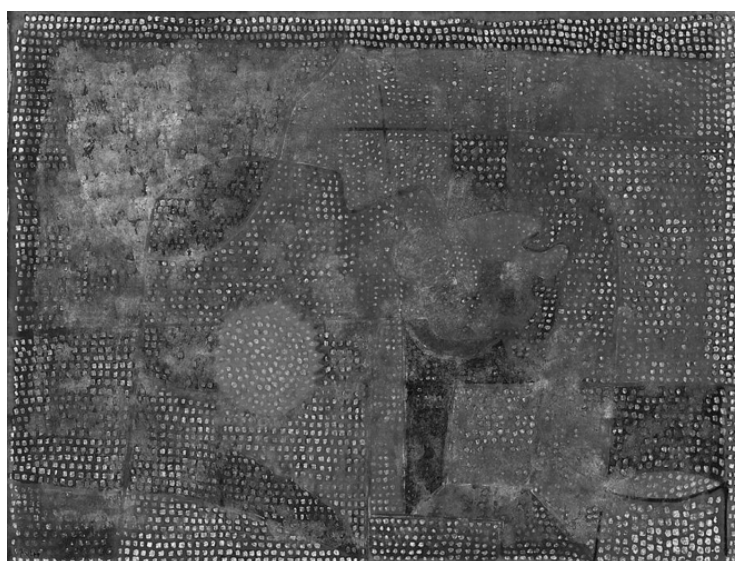


Fig. 96 - *Mosaico consunto* (*Verwittertes Mosaik*, 1933)

Klee nel 1933 sull'onda lunga delle impressioni suscitategli dalla visione dei mosaici ravennati in un viaggio di alcuni anni prima. La “materialità” del contenuto dell'opera, resa in modo magistrale attraverso il mezzo pur sempre limitato dell'acquerello, ce la rende straordinariamente vicina, tangibile; eppure, allo stesso tempo, il suo aspetto

⁶² A proposito della visione di Klee sull'avvento della fotografia si veda sopra, p. 80, nota 16; per quanto riguarda il rapporto tra Klee e la politica si veda *infra*, p. 235, nota 17.

logorato ci trascina lontano, nella dimensione del ricordo del passato irrimediabile, di cui l'“oggetto” che sta davanti ai nostri occhi non è che una traccia. Questa, dice Benjamin

è l'apparizione di una vicinanza, per quanto possa essere lontano ciò che essa ha lasciato dietro di sé. L'aura è l'apparizione di una lontananza, per quanto possa essere vicino ciò che essa suscita. Nella traccia noi facciamo nostra la cosa; nell'aura essa si impadronisce di noi.⁶³

Una croce e un cerchio - che ha la pregnanza di un sole -, sembrano rimandare nel quadro di Klee al consunto valore culturale dell'immagine musiva. Tale valore è ormai disgregato, il ritmo delle tessere si scioglie e le figure si perdono nella deformazione. E tuttavia questo resto, questo frammento ci dice ancora, e in modo nuovo, che il movimento della forma continua e rimane disponibile a donarci un senso.

A partire dalla fine degli anni Venti, la metamorfosi kleeiana richiede, molto più spesso che in precedenza, l'utilizzo di una linea regolare, tracciata con l'ausilio del righello, della squadra o del compasso. Si tratta, apparentemente, di una maggiore adesione alle necessità geometriche e matematiche. Diciamo “apparentemente”, perché in realtà anche la pura forma geometrica è per Klee forma tra le forme e non sfugge alla legge, ma neppure alla libertà della *Gestaltung*. Il breve saggio che Klee pubblica nel 1928 sulla rivista del Bauhaus con il titolo *Esperienze esatte nel campo dell'arte*, sembra una sorta di contro-manifesto in reazione al formalismo che affliggeva sempre più, secondo Klee, l'istituto stesso: il formalismo come «forma senza funzione»⁶⁴, forma deprivata della vita. Nel saggio, Klee sottolinea l'importanza della “ricerca esatta” come elemento basilare della figurazione: «matematica e fisica forniscono il necessario strumento, in forma di regole per verificare la normalità e l'anomalia»⁶⁵; le scienze esatte consentono di vedere la funzione dietro l'impressione:

s'impara a vedere dietro la facciata, ad afferrare le cose alla radice; s'impara a riconoscere quel che scorre al di sotto, s'apprende la preistoria del visibile, s'impara a scavare in profondità, a mettere nudo, s'impara a motivare, s'impara ad analizzare.

Ottimo, tutto questo, e tuttavia non basta. [...] Si fu diligenti: ma il genio non è diligenza, come dice un diffuso proverbio. Il genio non è neppure in parte diligenza, anche se vi sono

⁶³ Benjamin W., *I «passages» di Parigi*, cit., pp. 499-500.

⁶⁴ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 60.

⁶⁵ *Ivi*, p. 69.

stati uomini, oltre che geniali, diligenti. [...] La genialità non la si può insegnare, in quanto non è regola bensì eccezione, e con l'imprevedibilità è difficile far di conto: eppure, quale guida è sempre all'avanguardia, una guida che ora si scaglia in questa, ora in quella direzione. Forse oggi è già in zone alle quali non si pensa affatto.⁶⁶

Nominando il genio - espressione peraltro piuttosto sporadica in Klee -, egli non sembra tuttavia voler insistere sulla dote rara e personale del "talento d'inventare"⁶⁷, quanto, piuttosto, sul fatto che la vitalità, che all'arte è richiesta per essere arte, richiede l'irregolarità, l'anomalia, il fortuito: «anch'io ho fatto molti esperimenti strettamente fondati sulle norme, e me ne son servito come base. Ma un risultato artistico si raggiunge soltanto quando insorgono complicazioni»⁶⁸. Questa necessità, da parte dell'artista, di trascendere la legalità non è che il rispecchiamento del modo in cui la percezione dello spettatore è insieme destata e catturata soltanto laddove vi sia discontinuità,

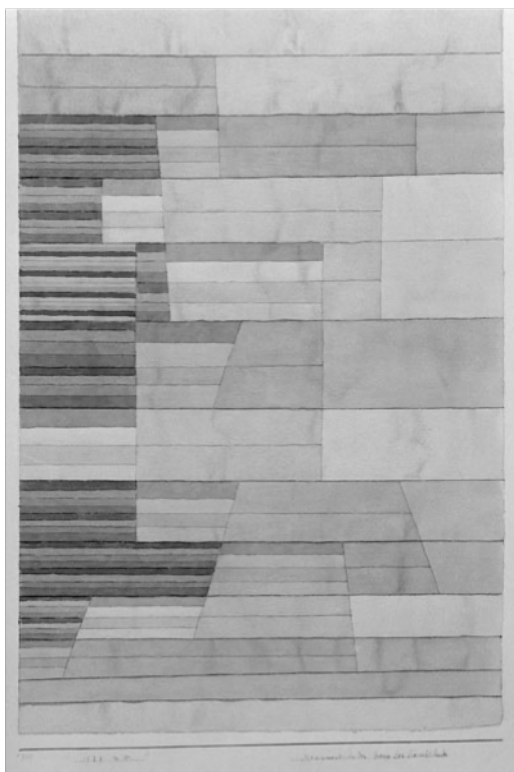


Fig. 97 - Monumento al limite del paese fertile
(*Monument an der Grenze des Fruchtlandes*, 1929)

frammentazione, emergenza della forma a partire dalla deformazione o dal rapporto contrastante.

Dopo l'esperienza del viaggio in Egitto, Klee realizza, tra le altre, una sessantina di opere - le cosiddette "composizioni a strisce" - la cui organizzazione si basa sull'accostamento di bande orizzontali e colorate, che suddividono la superficie in aree dall'accentuata regolarità geometrica, spesso obbedendo a una legge di progressione matematica⁶⁹. Talvolta è proprio il ricordo del paesaggio egizio - o meglio delle linee essenziali della funzione che dà vita ad esso, alla sua inconfondibile "architettura" - a dare forma e orientamento alla composizione del quadro, come nel *Monumento al limite del*

⁶⁶ *Ivi*, pp. 69-70, corsivo nostro.

⁶⁷ Su questa concezione, kantiana, del genio così come sulle altre declinazioni del concetto di genio dal Settecento in avanti rimandiamo a Franzini E. e Mazzocut-Mis M., *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, cit., pp. 221-234.

⁶⁸ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 454.

⁶⁹ Ne abbiamo già incontrato un esempio nell'opera *Nella corrente, sei soglie* (si veda sopra, p. 100).

paese fertile (*Monument an der Grenze des Fruchtlandes*, 1929, fig. 97). Per Boulez, il limite cui il titolo accenna non è solo un referente figurativo, ma è il limite che separa l'arida strutturazione dalla capacità di «manifestare cose invisibili»⁷⁰: «se la strutturazione prende il sopravvento e costringe la poetica alla inesistenza, ci si situa, sì, *al limite del paese fertile*, ma dal lato dell'infertilità. Se invece la struttura induce l'immaginazione a entrare in una nuova poetica, ci troviamo allora *nel paese fertile*»⁷¹.

L'opera più significativa della serie è probabilmente *Via principale e vie secondarie* (*Hauptweg und Nebenwege*, 1929, fig. 98)⁷². Qui solo due linee, del fitto reticolato in cui la composizione si struttura, sono tirate con il regolo. Esse segnano un percorso rettilineo: una strada, come suggerisce il titolo, o, alternativamente, una scala, come pure ci suggeriscono i sensi – in ogni caso una via “retta”, la quale ci induce a una visione di tipo prospettico. Quest'ultima, tuttavia, entra in contrasto con le molteplici direzioni che allo

sguardo è dato percorrere seguendo una qualsiasi delle molteplici vie “secondarie”, le quali sono invece definite da linee tracciate a mano, come altrettante deformazioni della via principale. In cima ai percorsi, l'orizzonte si conclude in un muro blu (oppure, di nuovo, in una scala) che chiude, o forse apre, l'orizzonte, anch'esso strutturato per fasce⁷³. Tuttavia, come nota Caliendo, la lettura “ascensionale” del quadro non è l'unica possibile né l'unica attuale poiché «gli strati cromaticamente uniformi, che



Fig. 98 - *Via principale e vie secondarie*
(*Hauptweg und Nebenwege*, 1929)

⁷⁰ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 454.

⁷¹ Boulez P., op. cit., p. 127.

⁷² E, per Gehlen, forse la più bella di Klee (cfr. Gehlen A., op. cit., pp. 180-182). Sull'opera si vedano anche Caliendo S., *Paul Klee's grey point*, cit., p. 36-37; Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., pp. 204-206 e Escoubas E., op. cit., p. 143.

⁷³ Grohmann vi legge lo scorrere del Nilo (cfr. Grohmann W., *Paul Klee*, op. cit., p. 268).

attraversano la superficie in alto e in basso, [...] incoraggiano un'altra percezione dello spazio: non più la visione del percorso principale come salita, ma come un ponte orizzontale che collega piani alla stessa altezza, al fianco del quale si aprono le faglie di un terreno irregolare»⁷⁴. La polarità accentuata tra linee e superfici, così come il contrasto armonizzato dei colori complementari (il blu e l'arancione, in prevalenza), moltiplica le possibilità percettive e mantiene attiva l'oscillazione tra la visione prospettica e la visione bidimensionale, ulteriormente accentuata dal conflitto tra gli elementi plastici e l'amorfa materialità dello sfondo.

L'irregolarità, l'anomalia kleeiana non è dunque negazione della regola, ma è lo scostamento dalla regola che, mostrandosi possibile, amplia la regola stessa e presenta, così facendo, una nuova naturalezza. L'arte, leggendo la funzione dietro le forme note e trovando, memore di essa, nuove forme, mostra la vitalità della norma. È, questo, un modo di vedere il rapporto tra regola e anomalia che trova la sua motivazione profonda nel concetto di metamorfosi. Ed è notevole che lo stesso modo di vedere, trasposto dal piano del linguaggio delle forme visibili a quello del linguaggio in quanto linguaggio, rimanga ugualmente perspicuo. Vanno infatti in questa direzione, ci pare, alcune delle note di Wittgenstein raccolte in *Della Certezza*, le quali seguono quella citata nel paragrafo III.1⁷⁵ a proposito dello “sfondo” che costituisce l'apertura di senso entro la quale ci collochiamo in quanto esseri parlanti. In queste note il filosofo osserva che il linguaggio si basa su proposizioni che ne costituiscono le “regole del gioco”⁷⁶. In virtù della loro rigidità, queste proposizioni possiamo immaginarcele, dice Wittgenstein, come i binari della sensatezza lungo i quali corrono le altre proposizioni⁷⁷. Ciò nonostante, questa pur necessaria regolarità non è fissità, non è absolutezza. Utilizzando una diversa immagine, Wittgenstein spiega così la metamorfosi cui, spesso quasi impercettibilmente, vanno incontro le regole del linguaggio che costituiscono la nostra forma di vita e che egli qui denota - con una scelta terminologica che Benjamin avrebbe certamente approvato - come “mitologia”:

⁷⁴ Caliendo S., *Paul Klee's grey point*, cit., p. 36, traduzione nostra.

⁷⁵ Si veda sopra, p. 87.

⁷⁶ Cfr. Wittgenstein L., *Della certezza*, cit., p. 19, # 95. Si vedano in proposito: Perissinotto L., op. cit., pp. 113-116 e Borutti S., *Fare filosofia con Wittgenstein*, cit., pp. 72-78.

⁷⁷ Cfr. Wittgenstein L., *Della certezza*, cit., p. 19, # 96.

La mitologia può di nuovo tramutarsi in corrente, l'alveo del fiume dei pensieri può spostarsi. Ma io faccio una distinzione tra il movimento dell'acqua nell'alveo del fiume, e lo spostamento di quest'ultimo; anche se, tra le due cose, una distinzione netta non c'è.⁷⁸

L'uso linguistico eredita forme e produce nuove forme. La legislazione stessa che presiede al formarsi delle forme è forma in movimento. Percepriamo i linguaggi di Klee e di Wittgenstein così vicini perché anche in quest'ultimo «la nozione di forma [...] è sempre nella modalità della visibilità»⁷⁹. E per entrambi il rapporto con la forma è estetico prima che poetico e ciò fa sì che per entrambi la *poiesis* non sia costruzione ma *composizione*. Per Wittgenstein, come abbiamo visto, la comprensione in cui consiste l'attività filosofica non è che vedere/mostrare⁸⁰; per questo essa non sfocia in un sistema⁸¹, ma nella composizione di esempi di forme del linguaggio che manifestano da sé la propria legge configurativa:

“Ciò significa che l'impressione più importante è l'impressione visiva?”. Sì, è l'immagine che sembra contare di più. Le associazioni possono variare, gli atteggiamenti possono variare, ma basta che cambi appena qualcosa nel quadro, e non vuoi più guardarlo.⁸²

In questo consiste peraltro, secondo Desideri, l'«astrale affinità»⁸³ di Wittgenstein e Benjamin, cioè nel fatto che entrambi traducono la propria ricerca filosofica in «un'attività senza oggetto»⁸⁴ - nell'esibizione, al modo della *Darstellung*, di ciò che le forme, le immagini ci mostrano a riguardo della propria norma e del modo in cui essa stessa si trasforma. Per Wittgenstein comporre significa produrre una collezione di forme esemplari del linguaggio, come se esso fosse un organismo vivente. Per Benjamin, l'attività della critica produce il trattato come mosaico di citazioni oppure come un montaggio, alla maniera del cinema, in cui all'immagine frammentaria è restituita la propria capacità espressiva monadologica: è il materiale stesso, cioè, che si manifesta

⁷⁸ *Ibidem*, # 97.

⁷⁹ Borutti S., *La forma dell'immagine*, cit., p. 61.

⁸⁰ Si veda sopra, p. 38. Rispetto al tema della forma come composizione in Wittgenstein si veda Borutti S., *La forma dell'immagine*, cit., pp. 58-62.

⁸¹ Se ciò è evidente per il Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche*, anche il “rigore” del *Tractatus* rivela in fondo la propria asistematicità, nel momento in cui impone al lettore di riconoscere, al termine del percorso, l'insensatezza delle sue proposizioni e di «gettar via la scala dopo che vi è salito» (Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, cit., p. 82, # 6.54).

⁸² Wittgenstein L., *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, cit., pp. 106-107.

⁸³ Desideri F., *Walter Benjamin e la percezione dell'arte*, cit., p. 83.

⁸⁴ *Ibidem*.

come qualcosa di vivo, dettando la forma del proprio sviluppo nella composizione⁸⁵. Anche le opere di Klee, nonostante brillino dalla distanza che può separare galassie diverse come la pittura e la filosofia, ci appaiono rientrare in questa “astrale affinità” - e Benjamin, almeno per ciò che lo riguardava, se ne era anche accorto. Per il *Formmeister*, infatti, la forma artistica, sebbene trovata sulla base delle regole *date* della figurazione, diventa vivente solo nel momento in cui, con buona pace del principio fondamentale del Bauhaus, trascende il costruttivo:

A poco a poco, la nostra figura ha percorso, nel modo descritto, tante e così importanti dimensioni, che sarebbe ingiusto continuare a dirla “costruzione”. D’ora in avanti, quindi, volentieri converremo all’altisonante nome di composizione.⁸⁶

Alla *storia naturale infinita* della forma in formazione corrisponde in Klee, come in Wittgenstein e in Benjamin, il compito infinito della loro “attività senza oggetto”:

M’è capitato di sognare un’opera di vasto respiro che abbracci l’intero ambito degli elementi, dell’oggetto, del contenuto e dello stile. Questo rimarrà certo un sogno, ma è bene immaginare di tanto in tanto questa possibilità, oggi ancora vaga. Non bisogna precipitare le cose: queste devono venire alla luce e crescere, e se alla fine suonerà l’ora di quell’opera, tanto meglio! Dobbiamo ancora cercare.⁸⁷

Il sogno della totalità non fa che dissolversi ogni volta al risveglio, eppure ogni risveglio dona all’artista il frammento di una nuova forma, lo scorcio di un mondo possibile⁸⁸. L’*allgemeines Bild*, in cui Goethe avrebbe voluto ricapitolare la configurazione di tutte le forme possibili, è certamente irrealizzabile, ma non è un’illusione, bensì l’intuizione che il mondo ha senso e che infinite altre forme di senso sono disponibili, se vi è qualcuno che le faccia «venire alla luce e crescere». Il sogno di dipingere la totalità in un singolo

⁸⁵ Cfr. Baldi M. e Desideri F., op. cit., pp. 88-89 e 109; Gilloch G., op. cit., pp. 95-104; Solla G., op. cit., pp. 27-29; Pinotti A., *Lo studio degli estremi*, cit., p. 226; infine anche l’introduzione di Agamben a Benjamin W., *Charles Baudelaire*, cit., pp. 12-14. In questo caso, l’affinità tra Wittgenstein e Benjamin che andiamo sottolineando è più di contenuto che terminologica: Benjamin infatti utilizza il termine “costruzione” (*Konstruktion*) per significare ciò qui intendiamo con il concetto di “composizione” e che in Wittgenstein è referenziato con i termini *Zusammenstellung*, *Dichtung*, *Konfiguration* piuttosto che con *Komposition* – il quale è utilizzato invece da Klee in opposizione a “costruzione”.

⁸⁶ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 92.

⁸⁷ *Ivi*, cit., p. 95.

⁸⁸ Cfr. Di Giacomo G., op. cit., pp. 80-81 e Cherchi P., op. cit., pp. 274-275.

quadro è altrettanto vano e al contempo necessario quanto il sogno di rispondere alle domande: che cos'è *mondo*? Che cos'è *linguaggio*?⁸⁹

Il libro che prova a scrivere colui che non si accontenta delle morte forme, ma volge il suo sguardo penetrante verso il movimento vitale della *Bildung* e della *Gestaltung* - le *Ricerche Filosofiche* di Wittgenstein così come il *Passagenwerk* di Benjamin - non può che rimanere incompiuto, a prescindere dai suoi effettivi destini editoriali. Ogni pagina scritta, ogni immagine raccolta, ogni quadro realizzato, vi apre una nuova dimensione e il libro rimane aperto, come l'*Offenes Buch* di Klee (1930, fig. 99), alle infinite possibilità del dicibile, dell'immaginabile, del figurabile – perché il libro non contiene solo queste, ma anche l'oscuro sfondo inespresso e inesprimibile che custodisce il segreto della loro provenienza.

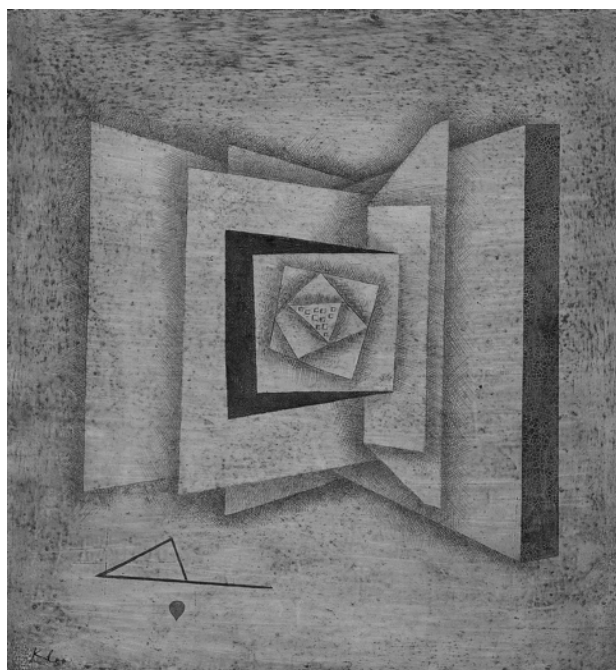


Fig. 99 – Libro aperto (*Offenes Buch*, 1930)

Vogliamo chiudere questo percorso attraverso la metamorfosi kleeiana portando l'attenzione su un quadro, del 1932, che possiamo ora chiamare “astratto” senza timore di fraintendimenti. L'opera sembra indicare nel titolo ciò che abbiamo appena descritto come l'inevitabile non-approdo del percorso kleeiano: *Gleich Unendlich, Uguale infinito*

⁸⁹ Si confrontino al riguardo anche le considerazioni di Fontana sull'«esperienza artistica del foglio-mondo tra Leonardo e Klee» in Fontana C., *Fenomenografie*, cit., pp. 94-97.

(fig. 100)⁹⁰. Il quadro è realizzato da Klee incollando una piccola tela rettangolare sopra un supporto di dimensioni maggiori; il margine così ottenuto è ricoperto «con una pasta di colore ocre *beige* che sconfina nettamente sulla tela»⁹¹. Sul margine dipinto è inscritto, in basso a destra, ma ancora sulla tela, il titolo della composizione: ne risulta, ancora più evidente che in altre opere, l'intento di farlo percepire come parte della figurazione stessa. Questa scritta indirizza inevitabilmente la lettura dei tratti lineari che costituiscono l'elemento pregnante del quadro come i simboli matematici dell'uguale e dell'infinito.

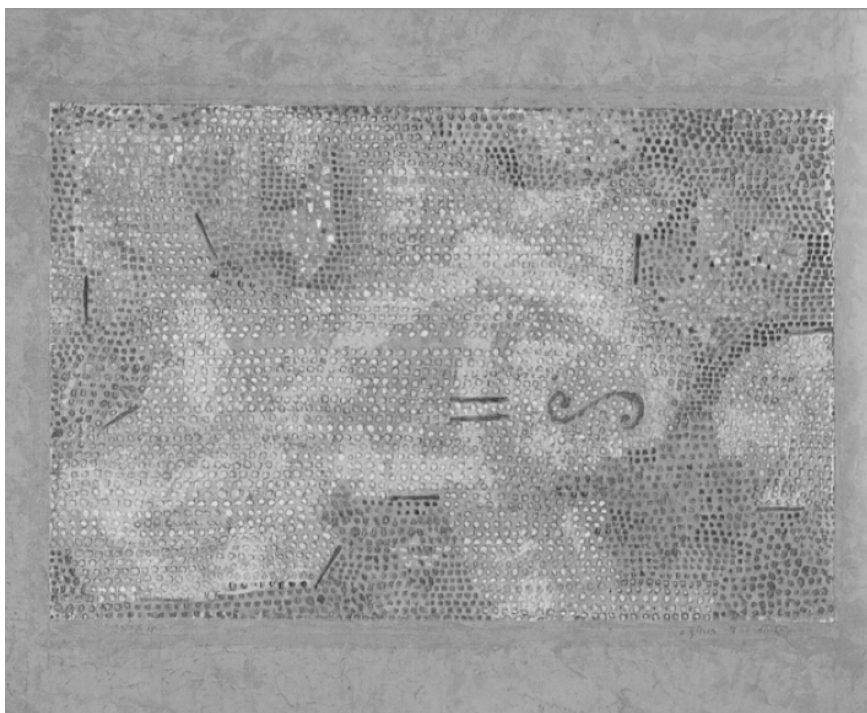


Fig. 100 – *Uguale infinito* (Gleich Unendlich, 1932)

E tuttavia: queste forme corrispondono davvero a quei due simboli? I due “bastoncini” che dovrebbero formare l'uguale non sono tratti paralleli, bensì leggermente convergenti. Ed anche la linea curva... *non* è l'8 sdraiato che in matematica simbolizza l'infinito. Gli assomiglia, certo, ma assomiglia forse di più ad altre cose: un integrale sdraiato, ad esempio, per rimanere nella semiotica matematica. Oppure può suscitare reminiscenze musicali: la effe di un violino o, per uno sguardo più esperto, il simbolo musicale del gruppetto (cioè l'abbellimento di una nota, mediante le sue ausiliarie)⁹². Oltre a questi tre

⁹⁰ Ricaviamo alcuni tratti della descrizione qui riportata dal saggio di Hubert Damisch (op. cit.), di cui tuttavia non seguiamo che parzialmente la lettura dell'opera.

⁹¹ *Ivi*, p. 159.

⁹² Di un siffatto abbellimento Wittgenstein dice: «le ultime due battute del tema di *La morte e la fanciulla*,

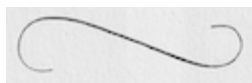
elementi lineari “principali”, sono presenti nella composizione solo altri due tipi di elementi plastici: il primo tipo è costituito da altri sette “bastoncini”, di eguale lunghezza tra loro ma di circa un quinto più corti dei due tratti dell’“uguale”; il loro potere “catastrofico” è meno rilevante rispetto a quello di quest’ultimi in quanto essi segnano il confine di superfici già caratterizzate dalla differenziazione cromatica. Il secondo tipo di elemento plastico è costituito dai punti, o meglio dalle “pasticche” colorate – come le chiama Damisch – che coprono tutta la superficie all’interno del margine e si differenziano per colore e dimensioni secondo contrasti che corrispondono, anche se in modo tutt’altro che regolare, alle differenze cromatiche delle nubi o macchie che animano il fondo amorfo, collaborando come di consueto all’instabile equilibrio complessivo.

Un’*interpretazione* del quadro è forse impossibile. Esso pare consentire, al massimo, di interrogarci su come, percettivamente, lo leggiamo. Se assumiamo il titolo come una possibile porta d’accesso notiamo, come abbiamo fatto, che il quadro “tradisce” in qualche modo la nostra aspettativa di trovarvi, negli elementi plastici principali, il referente iconico di ciascuna delle due parole del titolo. Che cosa allora è “uguale a infinito?” Forse tutto ciò che il quadro ci mostra: il fondo amorfo, cioè la dimora della fantasia e del colore - deformazione che è già promessa di forme e che i sette piccoli segmenti provano stentatamente a contenere; il ritmo delle “pastiglie”, con il quale il tempo entra nel quadro; la regola (anzi le regola delle regole: il principio di identità) che tuttavia si sta un poco, essa stessa, deformando... Insorge cioè un’anomalia: l’uguale non è “uguale”, e la differenza dà inizio a un percorso convergente verso... la linea nel suo primo movimento, ovvero il gesto inaugurale della figurazione⁹³, primo “tema” a emergere dal ritmo, in attesa di svilupparsi nuovamente in polifonia.

È forse lecito, dunque, leggere così il senso dell’opera, completando al contempo il senso del titolo: metamorfosi uguale infinito.

il ∞; si può credere, in un primo momento, che questa figura sia convenzionale, banale, finché si comprende la sua espressione più profonda. Cioè, finché si capisce che qui il banale è pieno di significato» (Wittgenstein L., *Pensieri diversi*, cit., p. 105). La citazione è la conclusione della nota wittgensteiniana su ritmo e tema che abbiamo riportato sopra, a pagina 152.

⁹³ Simile al tratto curvo dell’opera è infatti anche il primo disegno che compare nel *Quaderno di schizzi pedagogici*, pubblicato da Klee nel 1925. La descrizione recita: «linea **attiva**, che si svolge liberamente, un vagare fine a sé stesso. L’agente è un punto che si sposta»:



(Klee P., *Quaderno di schizzi pedagogici*, cit., p. 6.).

CAPITOLO V

LA FORMA DELLA VITA: ESTETICA, ETICA, POLITICA

Nell'aprile del 1933 Klee fu licenziato dalla sua posizione di insegnante presso l'Accademia di Belle Arti di Düsseldorf. Il provvedimento dava applicazione alla "legge sul ripristino della funzione pubblica professionale" emanata pochi giorni prima dal regime nazionalsocialista e colpì non solo artisti-insegnanti come Klee, ma anche circa trenta direttori di museo, "colpevoli" di aver sostenuto la diffusione delle avanguardie dell'arte moderna¹. Alcuni dei nuovi direttori promossero quasi immediatamente, nei rispettivi musei, l'istituzione delle "sale degli orrori dell'arte" (*Schreckenskammern der Kunst*) o "esposizioni della vergogna" (*Schandausstellungen*): «le mostre perseguivano un obiettivo puramente politico: le opere d'arte venivano presentate al pubblico come manifestazioni della degenerazione della Repubblica di Weimar, al fine di screditarla e, in ultima analisi, per celebrare la vittoria di Hitler come un "nuovo inizio rivoluzionario"»².

Nel luglio del 1937 venne inaugurata a Monaco la mostra *Arte degenerata* (*Entartete Kunst*), poi divenuta itinerante nelle principali città tedesche e austriache per i successivi quattro anni. L'esposizione era pensata come evento collaterale della *Grande mostra d'arte tedesca*, inaugurata personalmente da Hitler³. L'esibizione *Arte degenerata* «comprendeva circa 650 tra dipinti, sculture, grafici, fotografie e libri di circa 120 artisti»⁴, opere che erano state sequestrate a musei e gallerie private nell'arco di pochi giorni e fra le quali vi erano anche diciassette quadri di Klee. La propaganda nazista mise in atto tutti gli accorgimenti atti a destare l'indignazione del pubblico: l'esibizione era gratuita ma nello stesso tempo vietata ai giovani, onde enfatizzare il carattere immorale delle opere esposte; queste ultime erano ammassate in spazi angusti per

¹ Cfr. Zuschlag C., *Paul Klee und die "entartete Kunst"*, in «Zwitscher-Maschine: Journal on Paul Klee», n° 4 2017 (https://zenodo.org/records/1044098-.YCpX8s_Uhex, consultato il 15/03/2026), pp. 4-5.

² *Ivi*, p. 5, traduzione nostra.

³ «Gli standard nazionalsocialisti per l'arte si basavano sulle figure idealizzate e sui paesaggi sentimentali che avevano plasmato il gusto popolare del diciannovesimo secolo e sui temi neoclassici che erano i preferiti di Adolf Hitler. Il nazionalsocialismo annetteva l'arte neoromantica e neoclassica definendola razzialmente pura, un'arte che poteva essere facilmente compresa e le cui raffigurazioni di uomini e donne esemplificavano la razza germanica» (Mosse G. L. in Barron S. - a cura di, *Degenerate art: the fate of the avant-garde in Nazi Germany*, Los Angeles County Museum of Art - H. N. Abrams, New York 1991, p. 25, traduzione nostra).

⁴ Zuschlag C., op. cit., p. 9, traduzione nostra. Ma si veda anche Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., pp. 290-292.

accentuare un'impressione complessiva di disordine; esse erano poi accompagnate da scritte denigratorie, riferite ad esempio all'“arte ebraico-bolscevica”, e da un'indicazione ingannevolmente rialzata del loro prezzo⁵. La mostra ebbe un successo clamoroso: a Monaco contò due milioni di spettatori, un numero circa cinque volte superiore a quello raggiunto dalla *Grande mostra d'arte tedesca* e che, con le tappe successive, arrivò poi a toccare i 3 milioni e mezzo. Nell'agosto del 1937 iniziò un'operazione di confisca di ben più ampio raggio che portò alla sottrazione complessiva di circa 21.000 opere - fra cui 134 lavori di Klee -, poi progressivamente rivendute dal governo nazionalsocialista a istituzioni e privati di altri paesi⁶. Circa 5.000 opere rimaste invendute furono bruciate il 20 marzo 1939 nel cortile della caserma dei pompieri di Kreuzberg a Berlino⁷.

Molte opere di Klee approdarono in questo modo negli Stati Uniti, acquistate da galleristi o da musei, ma l'accoglienza oltreoceano non fu unanimemente entusiasta. Un articolo apparso sul *Time* - il quale recensiva due esposizioni avvenute a New York pochi mesi dopo la morte di Klee nel 1940 - definiva le sue opere «“piccoli scarabocchi infantili” e “balbettii e sproloqui artistici», proseguendo, con acume non distante da quello dimostrato dai volenterosi burocrati nazisti:

«In questo mondo di arte pazzoide, il più pazzo di tutti era Paul Klee. Un individualista totale, la cui opera non assomigliava a nessun'altra, Klee dipingeva “animali dell'anima, uccelli dell'intelletto, pesci del cuore, piante del sogno”. [...] La mostra era postuma: il Pittore Klee, di statura piccola e dal viso affilato, era morto in Svizzera quattro mesi prima. Era anche postuma in un altro senso. Per i paonazzi nazisti che facevano il passo dell'oca e dopo il 1933 avevano ripulito le gallerie d'arte tedesca dall'individualismo, Paul Klee era stato il più degenerato degli artisti degenerati. Prima o poi la storia dovrà decidere se Hitler aveva ragione... sul Pittore Klee».⁸

Benjamin teneva al suo *Angelus Novus* come all'oggetto a lui più caro⁹. Nel giugno del 1940, tre o quattro settimane prima che Klee morisse in una clinica di Muralto, Benjamin ritagliò il quadro dalla cornice e lo infilò in una delle due valige, contenenti le sue carte, che affidò a Georges Bataille affinché le custodisse, prima di allontanarsi definitivamente

⁵ Cfr. Zuschlag C., op. cit., p. 9 e Barron S. (a cura di) op. cit., pp. 20-22 e 36-43.

⁶ Cfr. Zuschlag C., op. cit., p. 15.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 16.

⁸ Cit. in Fox Weber N., op. cit., pp. 253-254.

⁹ Cfr. Scholem G., op. cit., p. 29.

da Parigi per cercare riparo nel sud della Francia¹⁰. Scholem ha creduto di poter ricostruire almeno quattro o cinque diversi significati attribuiti da Benjamin all'opera nel corso di un ventennio: proiezione di sé o di persone da lui amate oppure metafora per le proprie idee - in un gioco di sovrainterpretazione cui lo stesso Scholem contribuì, donando a Benjamin una "meditazione poetica" sull'opera di sua composizione¹¹. Nell'ultima di tali reinterpretazioni, la celebre nona tesi di filosofia della storia, l'angelo guarda dritto davanti a sé gli eventi della storia come «un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie e le scaraventa ai suoi piedi»; ma il progresso è una tempesta che «lo spinge inarrestabilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre cresce verso il cielo il cumulo delle macerie davanti a lui»¹².

C'è molto poco, nel quadro di Klee, che giustifichi questo utilizzo metaforico¹³. E tuttavia, in un altro senso, ciò che Benjamin scrive nel 1940 utilizzando questa immagine riguarda l'artista molto da vicino. Per Benjamin, infatti - come aveva scritto sette anni prima in *Esperienza e povertà*¹⁴ -, Klee è uno di coloro i quali, ripartendo dalle macerie della tradizione infranta, riescono «a farcela con il poco»¹⁵, a ricominciare dal movimento originario delle forme. È cioè uno di coloro che oppongono in qualche modo resistenza

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 29 e Eiland H. e Jennings M., op. cit., pp. 616.

¹¹ Cfr. *ivi*, pp. 125-126.

¹² Benjamin W., *Sul concetto di storia*, cit., p. 487 (tesi IX).

¹³ In anni recenti si sono succeduti studi che hanno progressivamente composto una ricostruzione alquanto plausibile della genesi dell'*Angelus Novus*. Tale ricostruzione ha il vantaggio di prendere spunto da un'osservazione di tipo morfologico, ovvero dalla comparazione della figura dell'*Angelus* con quella del Cristo risorto di Grünewald, dall'altare di Isenheim. Un articolo di Haxthausen del 2023 (Haxthausen C. W., *Kairouan*, cit.) raccoglie gli elementi che corroborano l'ipotesi secondo la quale l'*Angelus Novus* costituirebbe una sorta di parodia di tale opera. Klee realizzò l'acquerello all'inizio del 1920 dopo aver letto la monografia su Grünewald pubblicata nel 1919 dal critico Hausenstein, quando quest'ultimo stava scrivendo un saggio sullo stesso Klee, con la sua parziale collaborazione (*Kairuan: oder, Eine Geschichte vom Maler Klee*, poi pubblicato nel 1921 – si veda sopra, p. 68, nota 81). I due saggi di Hausenstein sono in certo modo collegati, in quanto nel secondo si parla dell'avvento dell'arte moderna come del passaggio da un vecchio a un nuovo dogma con velato riferimento al passaggio tra cattolicesimo e riforma trattato nella monografia su Grünewald. Nel saggio in preparazione Hausenstein, tuttavia, non riconosceva a Klee il pieno *status* di innovatore, bensì un ruolo di mera transizione – valutazione di cui Klee non poteva certo essere entusiasta: questo potrebbe essere stato dunque il movente capace di spingere Klee alla realizzazione della parodia, del cui messaggio sarebbe stato "destinatario" lo stesso Hausenstein. Quest'ultimo in effetti pubblicò poi in *Kairuan* la riproduzione dell'*Angelus*, accompagnata da un commento che lascia trapelare la consapevolezza del rapporto con il Cristo di Isenheim. Un ulteriore indizio, se non la prova definitiva, di tale rapporto è costituito dalla scoperta effettuata nel 2015 da parte dell'artista R. H. Quaytman: mentre stava esaminando l'*Angelus Novus* presso il Museo d'Israele di Gerusalemme, egli si accorse che il foglio di carta utilizzato da Klee come supporto dell'opera è la stampa di un'incisione del 1838, le cui tracce sono visibili ai bordi dell'acquerello. Il suo soggetto è un ritratto di Martin Lutero (i dettagli della scoperta sono raccontati nel saggio di A. Bourneuf: *Behind the Angel of History. The "Angelus Novus" and its interleaf*, The University of Chicago Press, Chicago 2022).

¹⁴ Si veda sopra, p. 146-147.

¹⁵ Benjamin W., *Esperienza e povertà*, cit., p. 365.

alla spinta del progresso infinito, il quale non è altro che l'aspetto complementare dell'eterno ritorno del tempo mitico e delle forme sempre uguali, la trappola totalizzante che immobilizza la storia sotto la norma dell'oppressione. Dal 1933 questa trappola ha in Germania l'aspetto del nazismo, ma Benjamin si esprime chiaramente in proposito: il regime hitleriano non né una "parentesi barbarica" né "uno stato d'eccezione", ma solo l'aspetto attuale del totalitarismo insito nella continuità stessa della tradizione¹⁶.

Ciò che davvero contrasta con l'immagine di Klee tratteggiata dall'anonimo cronista del *Time* e con l'ottusità della campagna denigratoria nazista non è il suo profilo morale né, tanto meno, il suo impegno politico¹⁷, quanto, piuttosto, la sua attività più propria - il lavoro infaticabile al servizio della *Gestaltung* - e i risultati di questo lavoro. L'opera artistica di Klee ha tanto poco a che fare con la "degenerazione della razza" quanto essa è invece *davvero*: deviazione, dislocazione, distruzione - prima ancora di essere produzione e composizione. Il "carattere distruttivo" è per Benjamin fondamentale ed è ben distinto dal carattere creativo:

Il carattere distruttivo conosce una sola parola d'ordine: creare spazio; una sola attività: far pulizia. Il suo bisogno di aria fresca e di uno spazio libero è più forte di ogni odio.

Il carattere distruttivo è giovane e allegro. Distruggere infatti ringiovanisce, perché toglie di mezzo le tracce della nostra età; e rallegra perché ogni rimozione significa per colui che distrugge una schiarita, una perfetta - (per dirla in termini matematici) - riduzione se non estrazione della radice della propria condizione [...].

Il carattere distruttivo è sempre alacremenente al lavoro. È la natura a dettargli i ritmi, indirettamente almeno: perché deve prevenirla. Altrimenti si incaricherà essa stessa della distruzione [...].

Il carattere distruttivo non vede alcunché di duraturo. E proprio per questo scorge ovunque vie d'uscita. Anche lì dove altri vanno a sbattere contro muri o montagne, lui intravede una via d'uscita. Tuttavia, proprio perché scorge ovunque una via d'uscita, deve anche sgomberarsi ovunque la strada. Non sempre con la forza brutta, talora anche con raffinatezza.

E poiché scorge vie d'uscita ovunque, si trova sempre a un bivio: nessun attimo può sapere

¹⁶ Cfr. Baldi M. e Desideri F., op. cit., pp. 170-171.

¹⁷ Non sono del tutto assenti, nella biografia e nell'opera di Klee, i segnali di interesse, di critica e di sofferenza per il mondo a lui circostante: nel 1919 aveva aderito al Comitato d'azione degli artisti rivoluzionari, senza tuttavia dare alcun contributo significativo a tale azione, le cui velleità tramontarono velocemente insieme all'effimero esperimento della "repubblica sovietica" monacense (cfr. Baumgartner M., Hopfengart C. et al., op. cit., p. 96); a partire dal 1931, anno in cui disegna una caricatura dell'astro nascente Hitler come *Stammtischler* (il "compagno di bevute", avventore fisso della birreria), compare più volte nei suoi disegni e dipinti la parodia amara della violenza e dell'ottusità (cfr. *ivi*, pp. 222-224 e 294-295). Nonostante ciò, non si fatica a riconoscere che il caso di Klee è agli antipodi rispetto al cosiddetto artista "impegnato".

che cosa porterà il successivo. Riduce l'esistente in macerie non per amore delle macerie, ma della via d'uscita che le attraversa.¹⁸

Il lavoro della composizione kleeiana prende avvio dalla deformazione, dalla riduzione: per questo può dirsi primitivo, folle, infantile, barbaro. Tutti gli insulti con cui gli stolti denigrarono l'opera kleeiana, in atto di riverenza al Führer o semplicemente a motivo della loro percezione intorpidita, si rivelano, agli occhi del savio, i migliori aggettivi per descriverla. Nella povertà d'esperienza propria dell'epoca della mercificazione capitalistica, la *Gestaltung* kleeiana si offre allo spettatore, allora come oggi, come prassi emancipatoria che indica che una via d'uscita è possibile e nuovi mondi ci attendono.

Probabilmente Klee non pensava a questo, ma semplicemente a disegnare e a dipingere. E a riflettere sui mezzi della figurazione. «Il quadro», diceva, «non ha fini particolari, ha il solo scopo di farci felici»¹⁹. Eppure, ci vuole del coraggio anche, e soprattutto, per essere felici e apprezzare questa «villeggiatura» che l'arte ci offre, «questo mutare una volta tanto, come l'aria, il punto di vista»²⁰. È una levità che l'artista otteneva a caro prezzo, mediante la rigorosa ricerca della *funzione* in base alla quale soltanto è possibile plasmare liberamente nuove forme. Klee era consapevole della postura etica che questa attività comporta, e diceva: «il nostro allontanarci dalla norma non deve essere irrazionale ma, per così dire, morale»²¹. Come il filosofo non può dire il limite del linguaggio, così l'artista non può dipingere il limite del figurabile, ma tenta di prendere dimora quanto più vicino gli riesca al cuore della creazione, dove è il movimento immanente della forma a mostrargli ogni volta nuove vie del possibile. Soltanto così la deviazione dalla norma - il primo passo nell'arte - ha la garanzia della propria sensatezza e, nello stesso tempo, può farsi beffe delle forme morte della mitologia e del culto: «la serietà regna, e con lei un coboldico riso su dottori e preti»²².

Nella serietà etica dell'arte, che rammemora il senso nascente dalla metamorfosi delle forme, Benjamin vede la possibilità della redenzione del progresso stesso:

¹⁸ Benjamin W., *Il carattere distruttivo*, in Costa M. T., op. cit., pp. 28-29.

¹⁹ Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 454.

²⁰ *Ivi*, p. 80.

²¹ *Ivi*, p. 151.

²² *Ivi*, p. 80, traduzione nostra dall'originale: «Ernst waltet und zugleich koboldisches Kichern über Doktoren und Pfaffen».

In ogni vera opera d'arte c'è un momento in cui spira su chi vi penetra un'aria fresca come un vento di primo mattino. Per questo risulta che l'arte, considerata spesso refrattaria a ogni relazione con il progresso, può servire alla sua autentica definizione. Il progresso non è di casa nella continuità del corso del tempo, ma nelle sue interferenze: là dove il veramente nuovo si rende percepibile per la prima volta con la sobrietà del mattino.²³

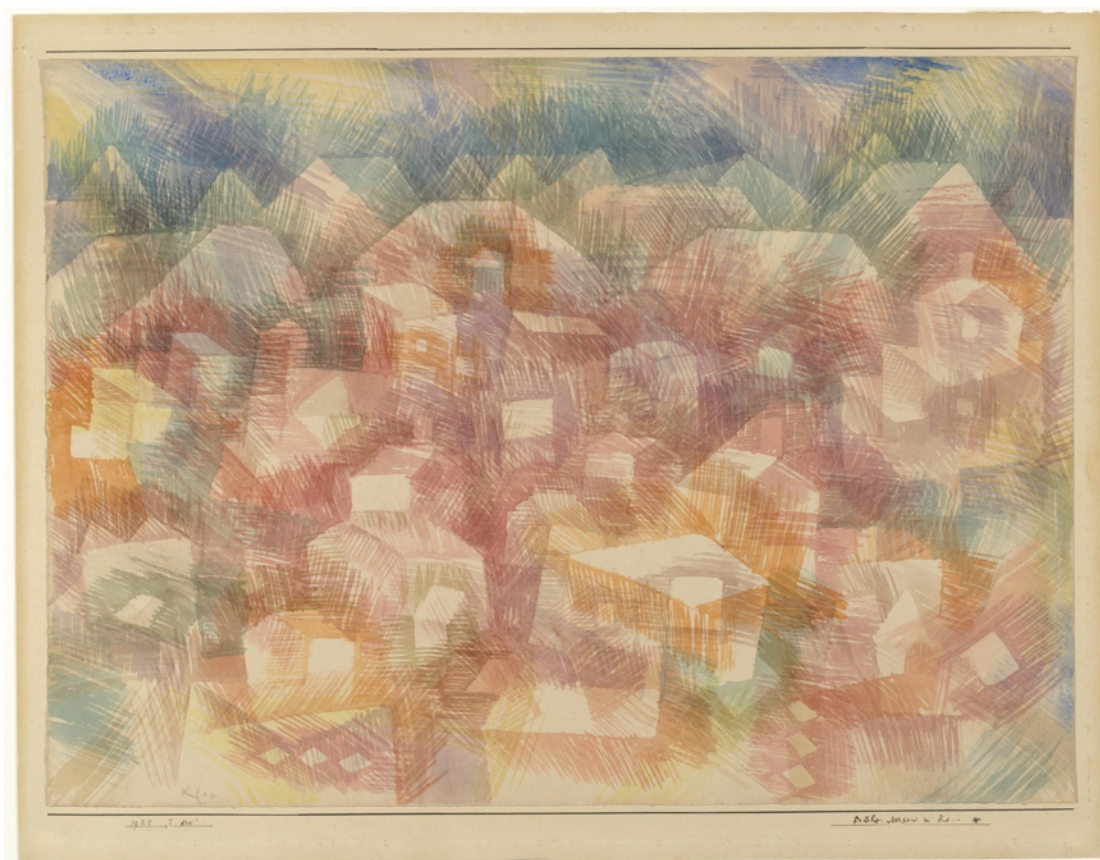


Fig. 101 – Mattina presto a Ro.. (*Früher Morgen in Ro..*, 1925)

²³ Benjamin W., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 532.

BIBLIOGRAFIA

A) Letteratura primaria

A.1) Paul Klee

Briefe an der Familie 1893-1940, Verlag M. Domunt Schauberg, Köln 1979

Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre. Teil 1, Benno Schwabe, Basel 1956, trad.it. *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano 1959

Gedichte, Die Arche, Zürich 1957, trad. it. *Poesie*, Abscondita, Milano 2000

Pädagogische Skizzenbuch in «Bauhausbücher» 2, München 1925, trad. it. *Quaderno di schizzi pedagogici*, Abscondita, Milano 2002

Tagebücher 1898-1918, Verlag M. Domunt Schauberg, Köln 1957, trad. it. *Diari 1898-1918*, Il Saggiatore, Milano 1990

Unendliche Naturgeschichte. Prinzipielle Ordnung der bildnerischen Mittel verbunden mit Naturstudium und konstruktive Kompositionswege. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre. Teil 2, Benno Schwabe, Basel-Stuttgart 1970, trad.it. *Teoria della forma e della figurazione. Volume II. Storia naturale infinita*, Feltrinelli, Milano 1970

A.2) Ludwig Wittgenstein

Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie, Blackwell, Oxford 1980, trad. it. *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano 2016 (edizione digitale)

Bemerkungen über Frazers "The Golden Bough" in *Synthese*, XVII, 1967, pp. 253-253, trad. it. *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, Adelphi, Milano 1975

Lectures and conversations on aesthetics, psychology and religious belief, Blackwell, Oxford 1966, trad. it. *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Bompiani, Milano 1990

Notebooks 1914-1916, Blackwell, Oxford 1961, trad. it. *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Milano 1983

On certainty, Blackwell, Oxford 1969, trad. it. *Della certezza*, Einaudi, Torino 1978

Philosophische Bemerkungen, Blackwell, Oxford 1964, trad. it. *Osservazioni filosofiche*, Einaudi, Torino 1981

Philosophische Untersuchungen, Blackwell, Oxford 1953, trad. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1999

Remarks on colour, Blackwell, Oxford 1977, trad. it. *Osservazioni sui colori*, Einaudi, Torino 1981

The blue and brown books, Blackwell, Oxford 1969, trad. it. *Libro blu e libro marrone*, Einaudi, Torino 2002

Tractatus logico-philosophicus (2a ed. tedesco-inglese), Trench & Trübner, London 1922, trad. it. *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Milano 1983

Vermischte Bemerkungen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977, trad. it. *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano 1980

Wittgenstein in Cambridge. Letters and documents 1911-1951, Blackwell, Oxford 1995, trad. it. *Lettere 1911-1951*, Adelphi, Milano 2012

Wittgenstein's lectures. Cambridge 1930-1932, Blackwell, Oxford 1980, trad. it. *Lezioni 1930-1932*, Adelphi, Milano 1995

Zettel, Blackwell, Oxford 1967, *Zettel. Lo spazio segregato della psicologia*, Einaudi, Torino 2014 (edizione digitale)

Inoltre, i colloqui di Wittgenstein con il circolo di Vienna annotati da Waismann:

Waismann F., *Wittgenstein und der Wiener Kreis lectures*, Blackwell, Oxford 1967, trad. it. *Ludwig Wittgenstein e il circolo di Vienna. Colloqui annotati da Friedrich Waismann*, La Nuova Italia, Firenze 1975

A.3) Walter Benjamin

Edizione integrale degli scritti di Walter Benjamin in lingua originale:

Gesammelte Schriften, 7 voll., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974-1989

Gesammelte Briefe, 6 voll., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995-2000

Il presente lavoro contiene citazioni o riferimenti ai seguenti scritti e relative traduzioni:

Altes Spielzeug. Zur Spiegelausstellung des Märchischen Museums, trad. it. *Antichi giocattoli*, in *Opere complete*, vol. III – Scritti 1928-1929, Einaudi, Torino 2010, pp. 25-29

Aussicht ins Kinderbuch, trad. it. *Sguardo sul libro per l'infanzia*, in *Opere complete*, vol. II – Scritti 1923-1927, Einaudi, Torino 2001, pp. 478-484

Berliner Kindheit um neunzehnhundert, trad. it. *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, Einaudi, Torino 2007

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (zweite Fassung), trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (prima stesura dattiloscritta 1935-36)*, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, pp. 17-73

Das Passagenwerk, trad. it. *I «passages» di Parigi*, 2 voll., Einaudi, Torino 2010

Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, trad. it. *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, Mimesis, Milano 2017

Der destruktive Charakter, trad. it. *Il carattere distruttivo*, in Costa M. T., *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, Quodlibet, Macerata 2008, pp. 28-29

Der eingetunkte Zauberstab: Zu Max Kommerell's 'Jean Paul', trad. it. *La bacchetta magica bagnata*, in *Opere complete*, vol. VI – Scritti 1934-1937, Einaudi, Torino 2004, pp. 32-39

Der Erzähler, trad. it. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 2014, pp. 247-274

Der Regenbogen. Gespräch über die Phantasie, trad. it. *L'arcobaleno. Dialogo sulla fantasia*, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, pp. 87-93

Die Aufgabe des Übersetzers, trad. it. *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 2014, pp. 39-52

Eduard Fuchs: der Sammler und der Historiker, trad. it. *Eduard Fuchs: il collezionista e lo storico*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, pp. 79-123

Einbahnstrasse, trad. it. *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino 2006

Erfahrung und Armut, trad. it. *Esperienza e povertà*, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, pp. 364-369

Gesammelte Schriften, trad. it. *Frammenti e paralipomena*, in *Opere complete*, vol. VIII, Einaudi, Torino 2014

Goethe, trad. it. *Goethe*, in *Opere complete*, vol. III – Scritti 1928-1929, Einaudi, Torino 2010, pp. 130-159

Goethes Wahlverwandschaften, trad. it. *Le affinità elettive*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 2014, pp. 163-246

Johann Wolfgang Goethe. Farbenlehre, trad. it. *Johann Wolfgang Goethe, La teoria dei colori*, in *Opere complete*, vol. III – Scritti 1928-1929, Einaudi, Torino 2010, pp. 160-162

Lehre vom Ähnlichen e Nachträge zur «Lehre vom Ähnlichen», trad. it. *Dottrina della similitudine e Appendici a «Dottrina della similitudine»*, in *Opere complete*, vol. V – Scritti 1932-1933, Einaudi, Torino 2003, pp. 438-449

Malerei und Graphik, trad. it. *Pittura e grafica*, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, p. 94

Metaphysisch der Jugend, trad. it. *Metafisica della gioventù*, in *Opere complete*, vol. I – Scritti 1906-1922, Einaudi, Torino 2008, pp. 194-206

Neues von Blumen, trad. it. *Novità sui fiori*, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, pp. 221-224

Paris, die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts, trad. it. *Parigi, la capitale del XIX secolo*, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, pp. 372-386

Peintures chinoises à la Bibliothèque Nationale, trad. it. *Dipinti cinesi alla Bibliothèque Nationale*, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, pp. 105-109

Phantasiesätze. Von einem elfjährigen Mädchen nach gegebenen Worten gebildet, trad. it. *Fraasi fantastiche, di una bambina undicenne composte in base a parole date*, in *Opere complete*, vol. II – Scritti 1923-1927, Einaudi, Torino 2001, p. 485

Über das mimetische Vermögen, trad. it. *Sulla facoltà mimetica*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 2014, pp. 71-74

Über den Begriff der Geschichte, trad. it. *Sul concetto di storia*, in *Opere complete*, vol. VII – Scritti 1938-1940, Einaudi, Torino 2006, pp. 483-517

Über die Malerei oder Zeichen und Mal, trad. it. *Sulla pittura ovvero Zeichen e Mal*, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, pp. 95-99

Über einige Motive bei Baudelaire, trad. it. *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, pp. 163-202

Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, trad. it. *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 2014, pp. 53-70

Ursprung des deutschen Trauerspiels, trad. it. *Origine del dramma barocco tedesco*, Carocci, Roma 2018

Inoltre:

Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato, Neri Pozza, Vicenza 2012 [edizione a cura di Agamben G., Chitussi B. e Härle C.-C. a partire da manoscritti benjaminiani non pubblicati nei *Gesammelte Schriften/Briefe*].

B) Letteratura su Paul Klee

Anger J., *Book reviews: how many Klees today?*, in «Canadian art review», 1991, Vol. 1-2, pp. 102-111

Baracchi C., *Paul Klee: Self-Portrait of the Artist as a Tree*, in Sallis J. (a cura di), *The Philosophical Vision of Paul Klee*, The University of Chicago Press, Chicago 2012, pp. 35-43

Barbaric D. e van der Kolk J., *Rhythmic Movement*, in «Research in Phenomenology», 2013, Vol. 43, No. 3, pp. 405-418

Bätschmann O., *Paul Klee. Ad Parnassum*, Scheidegger & Spiess, Zürich 2022

Baumgartner M., *Paul Klee. From Structural Analysis and Morphogenesis to Art*, in «Research in Phenomenology», 2013, Vol. 43, No. 3, pp. 374-393

Baumgartner M., Hopfengart C. et al., *Paul Klee. Life and work*, Hatje Cantz, Berlin 2012

Bechtler B., *Die Kinderzeichnung als Inspirations-Quelle für das künstlerische Schaffen von Paul Klee*, in «Die Zwitscher-Maschine. Journal on Paul Klee / Zeitschrift für internationale Klee-Studien», 2022, No. 11, pp. 4-14
(<https://zenodo.org/records/6406271> consultato il 15/03/2026)

Bernhard V., *Vogel oder Drache? Wohnen bei Paul Klee*, in «Die Zwitscher-Maschine. Journal on Paul Klee / Zeitschrift für internationale Klee-Studien», 2025, No. 18, pp. 16-70 (<https://zenodo.org/records/17631351> consultato il 25/02/2026)

Bonfand A., *Paul Klee. Le geste en sursis*, Hachette, Paris 1995

Botta G., *Paul Klee. Genio e regolatezza*, Laterza, Bari 2022

Boulez P., *Le pays fertile. Paul Klee*, Gallimard, Paris 1989, trad.it. *Il paese fertile. Paul Klee e la musica*, Abscondita, Milano 2004

Bourneuf A., *Behind the Angel of History. The “Angelus Novus” and its interleaf*, The University of Chicago Press, Chicago 2022

Bourneuf A., *Paul Klee. The Visible and the Legible*, The University of Chicago Press, Chicago 2015

Brighetti S., *In principio era la favola: Klee e Hoffmann* in Pasquali M. (a cura di), *Paul Klee. Figure e metamorfosi. Catalogo della mostra (Bologna, 2000-2001)*, Mazzotta, Milano 2000, pp. 259-263

Caliandro S., *Paul Klee's grey point*, in *Morphodynamics in aesthetics. Essays on the singularity of the work of art*, Springer, Cham 2019, pp. 13-47

Celli G., *Illazioni su Paul Klee* in Pasquali M. (a cura di), *Paul Klee. Figure e metamorfosi. Catalogo della mostra (Bologna, 2000-2001)*, Mazzotta, Milano 2000, pp. 77-81

Cernuschi C., *Paul Klee and language*, in Sallis J. (a cura di), *The Philosophical Vision of Paul Klee*, The University of Chicago Press, Chicago 2012, pp. 105-133

Cherchi P., *Paul Klee teorico*, De Donato, Bari 1978

Damisch H., *Égale infini* in «Critique», n° 315-316, agosto-settembre 1973, pp. 691-723, trad. it. *Uguale infinito* in Fontana C. (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, Silvana Editoriale, Milano 1996, pp. 159-174

Dantini M., *Paul Klee. Epoca e stile*, Donzelli, Roma 2018

De Caro R., *L'alchimia del violinista. Interpretazione musicale e mediazione demiurgica nell'opera di Paul Klee* in Pasquali M. (a cura di), *Paul Klee. Figure e metamorfosi. Catalogo della mostra (Bologna, 2000-2001)*, Mazzotta, Milano 2000, pp. 97-105

Di Giacomo G., *Introduzione a Klee*, Laterza, Bari 2005

Dittmann L., "Wachstum" im Denken und Schaffen Paul Klees in Güse E. G. (a cura di), *Paul Klee: Wachstum regt sich: Klees Zwiesprache mit der Natur*, Prestel Verlag, München 1990, (pp. 39-50), trad. it. *Il concetto di "crescita" nel pensiero e nell'opera di Paul Klee* in Fontana C. (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, Silvana Editoriale, Milano 1996, pp. 147-157

Eggelhöfer F., *Paul Klees Lehre vom Schöpferischen*, Dissertation Universität Bern, 2012 (<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-artdok-20672>, consultato il 15/01/2026)

Escoubas E., *A polyphonic painting: Paul Klee and rhythm*, in Sallis J. (a cura di), *The Philosophical Vision of Paul Klee*, The University of Chicago Press, Chicago 2012, pp. 135-147

Fabbri P., *La sfinge incompresa* in Pasquali M. (a cura di), *Paul Klee. Figure e metamorfosi. Catalogo della mostra (Bologna, 2000-2001)*, Mazzotta, Milano 2000, pp. 45-53

Figal G., *Pictorial Spaces: The Art of Paul Klee*, in Sallis J. (a cura di), *The Philosophical Vision of Paul Klee*, The University of Chicago Press, Chicago 2012, pp. 99-104

Fontana C., *Fenomenografie. Paul Klee e il segreto pittografico della creazione* in Fontana C. (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, Silvana Editoriale, Milano 1996, pp. 89-102

Formaggio D., *La genesi dei mondi possibili in Paul Klee* in *Studi di estetica*, Renon editore, Milano 1962, pp. 227-236

Fox Weber N., *The Bauhaus Group*, Alfred A. Knopf, New York 2009. Trad.it. *Bauhaus. Vita e arte di sei maestri del Modernismo*, Il Saggiatore, Milano 2019, pp. 127-254

Franciscono M., *Il mondo in un granello di sabbia* in Pasquali M. (a cura di), *Paul Klee. Figure e metamorfosi. Catalogo della mostra (Bologna, 2000-2001)*, Mazzotta, Milano 2000, pp. 29-34

Franciscono M., *Paul Klee. His work and thought*, The University of Chicago Press, Chicago 1991

Franzini E., *Arte e mondi possibili. Estetica e interpretazione da Leibniz a Klee*, Guerini e Associati, Milano 2005, pp. 177-227

Geelhaar C., *Journal intime oder Autobiographie? Über Paul Klees Tagebücher* in Zweite A. (a cura di), *Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922. Catalogo della mostra (München, 1979-1980)*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1979, pp. 246-260

Gehlen A., *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Äthenäum, Frankfurt am Main 1960, trad. it. *Quadri d'epoca. Sociologia e estetica della pittura moderna*, Guida, Napoli 1989, pp. 167-184 e 312-316.

Giardinazzo F., *L'azzardo e l'assenza nella poesia di Paul Klee* in Pasquali M. (a cura di), *Paul Klee. Figure e metamorfosi. Catalogo della mostra (Bologna, 2000-2001)*, Mazzotta, Milano 2000, pp. 83-96

Greenberg C., *On Paul Klee* in «Partisan Review», a. 8, n. 3, New York 1941, trad. it. *Saggio su Klee* in Fontana C. (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, Silvana Editoriale, Milano 1996, pp. 13-19

Grohmann W., *Paul Klee*, Kohlhammer, Stuttgart 1954, trad. it. *Paul Klee*, Sansoni, Firenze 1956

Grohmann W., *Paul Klee. Handzeichnungen*, Insel Verlag, Wiesbaden 1951, trad. it. *Paul Klee. I disegni*, Il Saggiatore, Milano 1960

Haxthausen C. W., “Abstract with Memories”: Klee's “Auratic” Pictures, in Sallis J. (a cura di), *The Philosophical Vision of Paul Klee*, The University of Chicago Press, Chicago 2012, pp. 61-76

Haxthausen C. W., *Kairouan, or a tale of the critic Hausenstein and the painter Klee*, in «Die Zwitscher-Maschine. Journal on Paul Klee / Zeitschrift für internationale Klee-Studien», 2023, No. 14, pp. 16-70

(<https://zenodo.org/records/10064289>, consultato il 19/01/2026)

Howe J., *Paul Klee and the Unseen World: Ghosts, Somnambulists, and Witches*, in Sallis J. (a cura di), *The Philosophical Vision of Paul Klee*, The University of Chicago Press, Chicago 2012, pp. 165-184

Johnson G. A., *On the Origin(s) of Truth in Art: Merleau-Ponty, Klee, and Cézanne*, in «Research in Phenomenology», 2013, Vol. 43, No. 3, pp. 475-515

Johnson G. A., *Metamorphosis and music: Klee and Merleau-Ponty*, in Sallis J. (a cura di), *The Philosophical Vision of Paul Klee*, The University of Chicago Press, Chicago 2012, pp. 85-97

Klee F., *Paul Klee*, Diogenes Verlag, Zürich 1960, trad.it. *Vita e opere di Paul Klee*, Ghibli, Pisa 2020

Moiso F., *Paul Klee e l'eredità goethiana* in Fontana C. (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, Silvana Editoriale, Milano 1996, pp. 63-77

Noda Y., *Paul Klee's Chinese picture and Chinese II* in «Zwitscher-Maschine: Journal on Paul Klee», n° 2 2016
(<https://www.zwitscher-maschine.org/archive/2016/9/11/noda-klees-chinese-picture-and-chinese-2>, consultato il 5/3/2026)

Pasquali M., *Paul Klee. Figure e metamorfosi* in Pasquali M. (a cura di), *Paul Klee. Figure e metamorfosi. Catalogo della mostra (Bologna, 2000-2001)*, Mazzotta, Milano 2000, pp. 13-27

Peetz S., *Welt und Erde: Heidegger und Paul Klee* in «Heidegger Studien» n° 9 1993, pp. 167-187, trad.it. *Mondo e terra. Heidegger e Klee* in Fontana C. (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, Silvana Editoriale, Milano 1996, pp. 109-119

Pike C., *Signing off: Paul Klee's "Insula dulcamara"*, «Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry», n°30 (2), pp. 117-130, 2014 (versione web: https://www.researchgate.net/publication/271668420_Signing_off_Paul_Klee's_Insula_dulcamara , consultato il 22/02/2026)

Pinotti A., *La foglia e il cristallo. Natura e geometria tra Fiedler e Klee* in Fontana C. (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, Silvana Editoriale, Milano 1996, pp. 79-87

Porter Aichele K., *Paul Klee's pictorial writing*, Cambridge University Press, Cambridge 2002

Porter Aichele K., *Paul Klee, poet/painter*, Camden House, Rochester 2006

Quintavalle A. C., *Klee teosofo, alchimista, pittore* in Pasquali M. (a cura di), *Paul Klee. Figure e metamorfosi. Catalogo della mostra (Bologna, 2000-2001)*, Mazzotta, Milano 2000, pp. 35-43

Sa Cavalcante Schuback M., *The Poetics of the Sketch*, in Sallis J. (a cura di), *The Philosophical Vision of Paul Klee*, The University of Chicago Press, Chicago 2012, pp. 149-156

Sallis J., *Klee's Philosophical Vision* in Sallis J. (a cura di), *The Philosophical Vision of Paul Klee*, The University of Chicago Press, Chicago 2012, pp. 15-23

Schmidt D. J., *Klee's gardens*, in «Research in Phenomenology», 2013, Vol. 43, No. 3, pp. 394-404

Seubold G., *Heideggers nachgelassene Klee-Notizen*, in Heidegger Studien n° 9 1993, pp. 5-12, trad. it. *Gli appunti postumi di Heidegger su Klee* in Fontana C. (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, Silvana Editoriale, Milano 1996, pp. 103-108

Spinicci P., *La regola dell'al di qua. Costruzione prospettica e teoria dell'immagine negli scritti di Paul Klee* in Fontana C. (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, Silvana Editoriale, Milano 1996, pp. 175-185

Thürlemann F., *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, L'âge d'homme, Lausanne 1982, trad. it. *Paul Klee: analisi semiotica di Blumen-Mythos - 1918* in Corrain L. e Valenti M., *Leggere l'opera d'arte*, Esculapio, Bologna 1991, pp. 107-131 e *Le rouge et le noir di Paul Klee* in Corrain L., *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*, Meltemi, Roma 2004, pp. 91-106

Verdi R., *L'immaginario botanico nell'arte di Paul Klee* in Fontana C. (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, Silvana Editoriale, Milano 1996, pp. 121-145

Verdi R., *Paul Klee's "Fish magic": an interpretation* in «The Burlington Magazine» Vol. 116 n° 852 1974, pp. 147-155

Vozza M., *Klee e le forme del visibile* in Pasquali M. (a cura di), *Paul Klee. Figure e metamorfosi. Catalogo della mostra (Bologna, 2000-2001)*, Mazzotta, Milano 2000, pp. 55-64

Watson S. H., *Crescent Moon over the Rational. Philosophical Interpretations of Paul Klee*, Stanford University Press, Stanford 2009

Watson S. H., *The Sublime Continuum: Klee's Cosmic Simultaneities*, in Sallis J. (a cura di), *The Philosophical Vision of Paul Klee*, The University of Chicago Press, Chicago 2012, pp. 185-196

Werckmeister O. K., *The making of Paul Klee's career, 1920-1940*, University of Chicago Press, Chicago 1989

Zuschlag C., *Paul Klee un die "entartete Kunst"*, in «Zwitscher-Maschine: Journal on Paul Klee», n° 4 2017 (https://zenodo.org/records/1044098-.YCPX8s_Uhex, consultato il 15/03/2026)

C) Letteratura secondaria

Alloa E., *Vedere-come, vedere-in, vedere-tramite: guardare attraverso le immagini*, in Caldarola E., Quattrocchi D. e Tomasi G. (a cura di), *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, Carocci, Roma 2013, pp. 333-343

Andronico M., *Wittgenstein: estetica e sensibilità*, in De Carolis M. e Martone A. (a cura di), *Sensibilità e linguaggio. Un seminario su Wittgenstein*, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 9-22

Arendt H., *Walter Benjamin* in «Merkur» XII, Stuttgart 1968, trad.it in *Il futuro alle spalle*, Il Mulino, Bologna 1980, pp. 43-103.

Baldi M. e Desideri F., *Benjamin*, Carocci, Roma 2010

Barale A., *Il colore: una sfida filosofica* in «Materiali di estetica», n. 10.1, 2023, pp. 41-65

Barale A., *Il giallo del colore. Un'indagine filosofica*, Jaca Book, Milano 2020

Barale A., *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*, Firenze University Press, Firenze 2009

Barron S. (a cura di), *Degenerate art: the fate of the avant-garde in Nazi Germany*, Los Angeles County Museum of Art - H. N. Abrams, New York 1991

Baudelaire C., *Les fleurs du mal*, Poulet-Malassis et De Broise, Paris 1861, trad.it. *I fiori del male*, Garzanti, Milano 1975.

Bayer H., Gropius I. e Gropius W. (a cura di), *Bauhaus 1919-1928*, The Museum of Modern Art, New York 1938

Benveniste E., *La notion de "rythme" dans son expression linguistique* in «Journal de psychologie normale et pathologique», n. 3, 1951, trad. it. *La nozione di "ritmo" nella sua espressione linguistica* in *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1971, pp. 390-400

Bodei R., *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna 2017 (edizione digitale)

Boffi G., *Allegoria e simbolo in Walter Benjamin*, in Melchiorre V. (a cura di), *Simbolo e conoscenza*, Vita e Pensiero, Milano 1988, pp. 332-363

Borutti S., *Fare filosofia con Wittgenstein*, Einaudi, Torino 2025

Borutti S., *Filosofia dei sensi. Estetica del pensiero tra filosofia, arte e letteratura*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2006

Borutti S., *La forma dell'immagine. Filosofia e universi letterari*, Rosenberg & Sellier, Torino 2023

Borutti S., *Leggere il Tractatus logico-philosophicus di Wittgenstein*, Ibis, Como-Pavia 2010

Brusadin A., *Wittgenstein, Hanslick e il formalismo musicale*, in Caldarola E., Quattrocchi D. e Tomasi G. (a cura di), *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, Carocci, Roma 2013, pp. 181-199

Cacciari M., *Icone della legge*, Adelphi, Milano 1985

Cacciari M., *L'angelo necessario*, Adelphi, Milano 1986

Caldarola E., *Wittgenstein su immagini e linguaggio: elementi per la comprensione delle rappresentazioni pittoriche*, in Caldarola E., Quattrocchi D. e Tomasi G. (a cura di), *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, Carocci, Roma 2013, pp. 315-332

Caliandro S., *Empathy, Meaning and Abstract Art in Morphodynamics in aesthetics. Essays on the singularity of the work of art*, Springer, Cham 2019, pp. 61-74

Caliandro S., *The Singularity of the Work of Art. Enquiry for a Morphodynamic Semiotics*, in *Morphodynamics in aesthetics. Essays on the singularity of the work of art*, Springer, Cham 2019, pp. 1-12

Caygill H., *Walter Benjamin. The colour of experience*, Routledge, London 1998

Cézanne P., *Lettere*, Abscondita, Milano 2011

Costa M. T., *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, Quodlibet, Macerata 2008

Cuozzo G., *L'angelo della melancholia. Allegoria e utopia del residuale in Walter Benjamin*, Mimesis, Milano 2009

Deleuze G., *Sur la peinture. Cours mars-juin 1981*, Les Editions de Minuit, Paris 2023, trad. it. *Sulla pittura*, Einaudi, Torino 2024

Desideri F., *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Editori Riuniti, Roma 1980

Desideri F., *Walter Benjamin e la percezione dell'arte. Estetica, storia, teologia*, Morcelliana, Brescia 2018

Di Giacomo G., *Dalla logica all'estetica. Saggio intorno a Wittgenstein*, Pratiche Editrice, Parma 1989

Di Napoli G., *I principi della forma. Natura, percezione e arte*, Einaudi, Torino 2011

Distaso L. V., *Estetica e differenza in Wittgenstein. Studi per un'estetica wittgensteiniana*, Mimesis, Milano 2014

Dorfles G., *Discorso tecnico delle arti*, Marinotti, Milano 2004

Dorfles G., *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino 1975

Eiland H. e Jennings M. W., *Walter Benjamin. A critical life*, Harvard University Press, Cambridge MA 2014, trad. it. *Walter Benjamin. Una biografia critica*, Einaudi, 2016

Foucault M., *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, Montpellier 1973, trad. it. *Questo non è una pipa*, SE, Milano 1988

Franzini E., *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*, Il Saggiatore, Milano 2008

Franzini E. e Mazzocut-Mis M., *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Mondadori, Milano 1996

Gabrielli P., *Sulla facoltà mimetica. Benjamin, Wittgenstein e il balenare dell'aspetto in «Polemos. Materiali di filosofia e critica sociale» VIII (6-7), 2014, pp. 24-54*

Gargani A. G., *Introduzione a Wittgenstein*, Laterza, Bari 1973

Gargani A. G., *Wittgenstein. Dalla verità al senso della verità*, Edizioni Plus, Pisa 2003

Giacomoni P., *Le forme e il vivente. Morfologia e filosofia della natura in J. W. Goethe*, Guida, Napoli 1993

Gilloch G., *Walter Benjamin. Critical constellations*, Polity Press, Cambridge 2001, trad. it. *Walter Benjamin*, Il Mulino, 2008

Goethe J. W., *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, Guanda, Milano 1983

Goethe J. W., *Viaggio in Italia*, Rizzoli, Milano 1991

- Goethe J. W., *Massime e riflessioni*, Rizzoli, Milano 2013
- Goethe J. W., *Morfologia (voll. 1-2)*, Nino Aragno Editore, Torino 2013
- Goethe J. W., *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 1992
- Goethe J. W., *La teoria dei colori*, Il Saggiatore, Milano 2008
- Greimas A.J., *Sémiotique figurative et sémiotique plastique* in «Actes Sémiotiques Documents», n°60, 1984, trad .it. *Semiotica figurativa e semiotica plastica* in Corrain L. e Valenti M. (a cura di), *Leggere l'opera d'arte*, Esculapio, Bologna 1991, pp. 33-51
- Groupe µ, *Traité du signe visuel*, Lés Editions du Seuil, Paris 1992, trad. it. *Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine*, Bruno Mondadori, Milano 2007
- Hegel G. W. F., *Gesammelte Werke, IX. Phänomenologie des Geistes*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1980, trad. it. *La fenomenologia dello spirito*, Einaudi, Torino 2008
- Hyman J., *The urn and the chamber pot* in Allen R. e Turvey M. (a cura di), *Wittgenstein. Theory and the arts*, Routledge, London – New York 2001, pp. 137-152, trad. it. *L'urna e il vaso da notte*, in Caldarola E., Quattrocchi D. e Tomasi G. (a cura di), *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, Carocci, Roma 2013, pp. 263-279
- Iacono A.M., *Attorno al concetto di rappresentazione perspicua. Spengler e Wittgenstein* in «Lebenswelt» n°1 2011, pp. 21-30
- Janik A. e Toulmin S., *Wittgenstein's Vienna*, Simon & Schuster, New York 1973, trad. it. *La grande Vienna*, Garzanti, Milano 1984
- Jay M., *Chromophilia: il Blaue Reiter, Walter Benjamin e l'emancipazione del colore* in Emery N., *Walter Benjamin non finito. Confronti, letture critiche, riconoscizioni*, Mimesis, Milano 2022, pp. 29-47
- Jung C. G., *Symbole der Wandlung. Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie*, Deuticke Verlag, Leipzig-Wien 1912, trad. it. *Simboli della trasformazione. Analisi dei prodromi di un caso di schizofrenia*, Bollati Boringhieri, Torino 2012
- Kandinskij W., *Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei*, R. Piper & co., München 1912, trad. it. *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano 2005
- Kant I., *Kritik der Urtheilskraft* in *Kant's gesammelte Schriften. Band V*, Georg Reimer, Berlin 1913, trad. it. *Critica del giudizio*, Laterza, Roma-Bari 1982

Koller H., *Die Mimesis in der Antike*, Francke, Bern 1954, trad. it. *La mimesis nell'antichità* in «Studi di estetica», n. 7/8, 1993, pp. 13-26

Leibniz G. W., *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*, trad. it. *Nuovi saggi sull'intelletto umano* in *Opere*, Utet, Torino 2013 (edizione digitale)

Majetschack S., *Arte e competenza. Wittgenstein sulla comprensione e la spiegazione delle opere d'arte*, in Caldarola E., Quattrocchi D. e Tomasi G. (a cura di), *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, Carocci, Roma 2013, pp. 85-104

Malcolm N., *Ludwig Wittgenstein. A memoir*, Oxford University Press, Oxford 1958, trad.it. *Ludwig Wittgenstein*, Bompiani, Milano 1988

Mazzocut-Mis M., *Allegoria e anamorfosi*, in Pinotti A. (a cura di), *Giochi per melanconici. Sull'Origine del dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, Mimesis, Milano 2003, pp. 249-259

Mazzocut-Mis M., *Forma e trans-formosi tra arte e scienza nei seminari di Dino Formaggio alla Facoltà di architettura in Materiali di Estetica*, vol. 5.2, 2018, pp. 279-294

Merleau-Ponty M., *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1964, trad.it. *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989

Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, trad.it. *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2018

Merleau-Ponty M., *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964, trad.it. *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2003

Monk R., *Ludwig Wittgenstein. The duty of genius*, Jonathan Cape, London 1990, trad.it. *Wittgenstein. Il dovere del genio*, Bompiani, Milano 1991

Nietzsche F., *Unzeitgemässe Betrachtungen, zweites Stück: vom Nutzen und Nachteil der Historie für das leben*, trad. it. *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano 1992.

Ogden B., *Benjamin, Wittgenstein, and philosophical anthropology: a reevaluation of the mimetic faculty*, in «Grey Room» n°39 2010, pp. 57-73

Ophälders M., *Bellezza, stile, verità. Il problema della Darstellung nella "Premessa gnoseologica"*, in Pinotti A. (a cura di), *Giochi per melanconici. Sull'Origine del dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, Mimesis, Milano 2003, pp. 261-267

Ophälders M., *Costruire l'esperienza. Saggio su Walter Benjamin*, Clueb, Bologna 2001

Panofsky E., *Die Perspektive als "symbolische Form"*, Teubner, Leipzig/Berlin 1927, trad. it. *La prospettiva come "forma simbolica"*, Aesthetica, Milano 2013

Pareyson L., *Estetica dell'idealismo tedesco. III. Goethe e Schelling*, Mursia, Milano 2003

Perissinotto L., *Wittgenstein e il primitivo in noi* in De Carolis M. e Martone A. (a cura di), *Sensibilità e linguaggio. Un seminario su Wittgenstein*, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 157-170

Perissinotto L., *Wittgenstein. Una guida*, Feltrinelli, Milano 2008

Pinotti A., *Lo studio degli estremi. Benjamin morfologo tra Warburg e Goethe* in Pinotti A. (a cura di), *Giochi per melanconici. Sull'Origine del dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, Mimesis, Milano 2003, pp. 195-231

Pinotti A. (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018 (edizione digitale)

Platone, *Timeo*, Mondadori, Milano 2022

Porras S., *Pieter Bruegel's historical imagination*, Penn state University Press, Philadelphia 2016

Reale G. (a cura di), *I presocratici*, Bompiani, Milano 2017

Sacco D., *Goethe in Italia. Formazione estetica e teoria morfologica*, Mimesis, Milano 2016

Scholem G., *Walter Benjamin und sein Engel. 14 Aufsätze und kleine Beiträge*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983, trad. it. *Walter Benjamin e il suo angelo*, Adelphi, Milano 1978

Schulte J., *Chor und Gesetz. Zur "Morphologischen Methode" bei Goethe und Wittgenstein* in Grazer Philosophische Studien 21(1), 1984, pp. 1-32, trad. it. *Coro e legge. Il "metodo morfologico" in Goethe e Wittgenstein* in «Intersezioni», anno II, n°1, aprile 1982, pp. 99-124

Solla G., *Walter Benjamin. Pensare per immagini, inventare gesti*, Feltrinelli, Milano 2023

Spengler O., *Der Untergang des Abends*, Braumüller, Wien 1918, trad. it. *Il tramonto dell'Occidente*, Longanesi, Milano 1978

Stern A., *The fall of language. Benjamin and Wittgenstein on meaning*, Harvard University Press, Cambridge MA 2019

Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1975, trad. it. *Storia di sei idee*, Aesthetica, Milano 2020

Thom R., *Apologie du Logos*, Hachette, Paris 1991, trad. it. *Morfologia del semiotico*, Maltemi Editore, Roma 2006

Thom R., *Paraboles et catastrophes*, Flammarion, Paris 1983, trad. it. *Parabole e catastrofi*, PGreco, Milano 2022

Tomasi G., *Arte ed etica nel primo Wittgenstein*, in Caldarola E., Quattrocchi D. e Tomasi G. (a cura di), *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, Carocci, Roma 2013, pp. 37-61

Trabant J., *Neue Wissenschaft von alten Zeichen: Vicos Sematologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994, trad.it. *La scienza nuova dei segni antichi*, Laterza, Roma-Bari 1996

Vico G., *Principi di scienza nuova* [ed. 1744] in *Opere*, Mondadori, Milano 1990

Vitiello V., *L'immagine infranta. Linguaggio e mondo da Vico a Pollock*, Bompiani, Milano 2014

Voltolini A., *La penetrabilità cognitiva della percezione: il caso dell'esperienza pittorica*, in Caldarola E., Quattrocchi D. e Tomasi G. (a cura di), *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, Carocci, Roma 2013, pp. 345-359

Worringer W., *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Heuser'sche Verlags-Druckerei, Neuwied 1907, trad. it. *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, Einaudi, Torino 2008

