

Mito, letteratura, arti figurative in Paul
Klee

MICHELE DANTINI

Em português pp. 490

Conosciamo alla perfezione i presupposti esoterici dell'attività di Kandinsky, di Derain, di Malevich o di Mondrian, e, per quanto interpreti straordinariamente preparati si attestino ancora su posizioni formalistiche¹ - il termine è logoro, ma è il solo di cui disponiamo - pure la *vague* contemporanea per l'occulto estende la propria influenza perfino all'interpretazione degli artisti del Bateau-Lavoir². Non esistono dubbi sull'utilità di una conoscenza quanto più possibile estesa delle fonti letterarie delle "avanguardie", ma, nel preparare il presente saggio, desideravo non aggiungere *platitudes* a *platitudes*: per quanto stimolanti, la maggior parte degli interventi orientati a una rilettura spiritualistica dei movimenti artistici di inizio secolo non riesce ad offrire niente di più che una generica informazione storico-culturale su revival misterico, teo- o antroposofia e saggistica popolare *fin-de-siècle*³. Nel prestare attenzione a componenti culturali in precedenza rifiutate, non sempre si riesce a trasformare una collezione relativamente a-metodica di *curiosa* teorico-letterari in una ricostruzione ordinata di

¹ Jelena Hahl-Koch in: *Kandinsky*, Thames and Hudson, Londra 1993, usa in modo lievemente terroristico la propria erudizione per negare in larga parte l'innegabile (e molteplice) influenza dei testi esoterici in Kandinsky. Simili letture costituiscono forse una colpa, o un'indicazione di ritardo culturale sui contemporanei?

² Cfr. Linda Darlymple Henderson, *A New Facet of Cubism: "The Fourth Dimension" and "Non-Euclidean Geometry" Reinterpreted*, in: *The Art Quarterly*, XXXIV, 1971, pp. 411-33; Julia Fagan-King, *United on the Threshold of the Twentieth Century Mystical Ideal: Marie Laurencin's integral Involvement with Guillaume Apollinaire and the Inmates of the Bateau Lavoir*, in: *Art History*, XI, 1, III.1988, pp. 88-114.

³ Per un catalogo di luoghi comuni cfr. *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985*, cat. esp. a cura di Maurice Tuchman e Judi Freeman, Los Angeles County Museum, 1986. Astrazione e *good vibrations* sulla West Coast?

contesti e di ideologie, nell'analisi dei procedimenti e nel riconoscimento delle novità formali imposte dalle opere: non si evita, in altre parole, il rischio del *kitsch*, cui l'argomento - arte e *arcana* - espone in misura perfino temibile.

La ricerca delle connessioni esistenti tra esoterismo, storia delle religioni e archeologia quasi non è iniziata, probabilmente perché i confini tra studi universitari e letteratura di consumo sono oggi molto più marcati di cento anni fa e la loro attuale incompatibilità ha effetti retrospettivi; ne consegue che gli artisti encomiasticamente considerati "classici del moderno" sembrano ancora oggi muoversi in una sorta di verboso *vacuum* storico-artistico e culturale. E' evidente, invece, che se gli archeologi offrono inediti modelli figurativi, gli storici della religione diffondono la conoscenza di miti e leggende perdute e gli etnografi offrono risposte alla ricerca di un passato e di una tradizione nazionale. La *quête des pères* è particolarmente intensa proprio tra gli espressionisti, che guardano a Bisanzio, al remoto passato barbarico o al primo rinascimento tedesco cercando di accreditare la propria arte, sulla scena di Monaco, di Mosca o di Berlino, come autenticamente nazionale.

Klee è quasi sfuggito all'attenzione degli esoterizzanti ⁴, anche se la sua affezione per simboli (e perfino tecniche) connessi a miti di iniziazione, buona morte e reincarnazione non è meno pervasiva di quella, poniamo, di Kandinsky, né - quantomeno questa è la mia convinzione - meno decisiva nel configurare la sua attività di artista; forse essa rimane nascosta perché manca una produzione teorica davvero importante che non sia didattica, formalizzata, quindi, e spesso reticente. Eccettuati lettere e diari - comunque rielaborati all'inizio degli anni '20 - gran parte dell'opera scritta di Klee data al decennio dell'insegnamento al Bauhaus e ha limiti funzionali ben precisi: riflette le esigenze di una scuola dove si insegna a divenire designers industriali, non pittori espressionisti. La distanza che divide l'artista dall'insegnante è grande: tra le due attività non sempre esiste comunicazione.

Spesso definiamo esoteriche componenti culturali che sono semplicemente esotiche agli occhi dell'interprete, e non esistono dubbi sul fatto che la cultura del decadentismo tedesco, eccettuati i suoi vertici, soffre la competizione della cultura francese contemporanea. Non ci è ben nota l'attività di organizzazione culturale intrapresa dai "cosmici", i letterati attorno a Stefan George, i cui contatti con gli artisti del *Blaue Reiter* sono particolarmente stretti, e l'archeologia simbolica del secondo '800, sconfitta nelle università dai filologi positivisti, è caduta fuori dal nostro orizzonte per tornarvi, in seguito, solo periodicamente. Nel suggerire confronti con tradizioni e modelli archeologici desueti - mediterraneo-arcaici, tardo-antichi o alto-medievali - non desidero proporre una nuova, più bizzarra interpretazione di un artista scelto tra altri, quanto modificare la percezione del problema: Klee ha funzioni di caso, e certo vi si presta bene. Se la sua opera spesso chiede di essere interpretata in termini simbolici, come forma di scrittura e di decorazione cripto-figurativa, essa tuttavia rimane distante dalle forme più letterarie di esoterismo: stimoli e obiettivi primari sono figurativo-visuali. La stessa affermazione risulterebbe in parte falsa se riferita, ad esempio, a Kupka o a Itten, mentre preoccupazioni etico-culturali sono intimamente connesse alle composizioni di Kandinsky e di Marc. Innovazioni compositive e interessi fantastici prevalgono, in Klee, su miti e dottrine associate a remoti modelli artistici, e le letture di Creuzer, di Rohde o di Bachofen, infinitamente stimolanti per l'interprete e certo indicative di vivaci interessi culturali da parte dell'artista, sono meno determinanti di sollecitazioni artistiche contemporanee. Consideriamo il caso forse più clamoroso di *ripetizione* archeologica, le ideografie espressioniste ⁵. L'interesse per tecniche narrative

⁴ Fa eccezione il saggio di Sixten Ringbom, *Paul Klee and the Inner Truth to Nature*, in: *Arts Magazine*, LII, 1, IX.1977, pp. 112-7, che interpreta le relazioni esistenti tra arte e natura nell'opera dell'artista alla luce di testi e motivi esoterici (prestandosi, almeno in parte, al *kitsch* dell'evocazione). A Ringbom va il merito di avere per primo portato l'attenzione su astrazione e revival occultistico in: *Art in "The Epoch of the Great Spiritual"*, in: *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes*, XXIX, 1966, pp. 386-418; *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Art*, Helsingfors, 1970.

⁵ Cfr. Michele Dantini, *Ideografie. Archeologia, simbolo, ideologia in Paul Klee*, in: *Ricerche di storia dell'arte*, in corso di pubblicazione.

seriali estranee alla tradizione classica è destato dai procedimenti simultanei cubo-futuristi, mentre le sperimentazioni tipografiche di Picasso e Braque avvicinano antiche forme di scrittura simbolica e alfabeti cripto-figurativi scomparsi.

Il va-e-vieni tra modernità e tradizione costituisce certo un'indicazione di moderazione, e, nella forma che esso assume in Klee, spesso di (tedioso) culturalismo. Non è infrequente, tuttavia, che proprio il dissenso da forme estreme di rinnovamento assicuri maggiore mobilità e seduzione a un'opera che non è priva di tensioni mitiche autentiche, al contrario: essa trova nell'antichità pre-classica o tarda, nel periodo delle migrazioni dei popoli, nell'arte del medio-oriente i materiali con cui costruire, in modo ironico e sottile, le proprie saghe. Possiamo parlare di eclettismo o di sincretismo: Klee non è un caso isolato.

Le relazioni esistenti tra *Nabis*, *Néo-tradionnistes* e *Rose+Croix* da un lato, espressionisti del *Blaue Reiter* dall'altro sono sempre più chiaramente documentate quanto più progrediscono gli studi storico-artistici sull'ultimo decennio dell'800⁶: negli anni immediatamente precedenti alla prima guerra mondiale la continuità si interrompe, ma non è casuale che nei saggi di Maurice Denis e perfino di Joséphin Péladan - autoproclamatosi San Giorgio della pittura cattolica - troviamo luoghi e argomentazioni adottati pure da Kandinsky, da Marc o da Klee. Storia delle religioni, archeologia, poesia e arti figurative convivono in particolare intimità nella Monaco del *Blaue Reiter*, eppure - a differenza di quanto accade, poniamo, con i simbolisti - i loro rapporti non sono ancillari: l'immagine non è illustrazione né *revival* ma si costituisce secondo modi ed esigenze proprie. Guillaume Apollinaire riconosce intuitivamente una simile intimità quando, nel 1913, propone di chiamare "orfici" i *fauves* tedeschi, ma non si cura di articolare i presupposti culturali della sua definizione - né, del resto, è minimamente tenuto a farlo.

Tra arte e ricerca universitaria non sempre è esistita l'attuale distanza, e creatività da un lato, metodo e documentazione dall'altro sembrano talvolta comunicare, uniti da una segreta affinità: a Monaco, all'interno di una piccola società formata da artisti progressisti, storici dell'arte e letterati innovativi, i contatti intellettuali si rivelano stimolanti dell'invenzione - *moyens d'enrichir l'imagination*⁷ - e sembrano accrescere l'originalità delle immagini o la radicalità dei propositi. Klee offre un contributo distaccato, spesso ironico, ma non rimane estraneo alla circolazione di idee e di propositi. Se in Marc o in Kandinsky prevale una tensione escatologica, che dal passato investe il futuro, l'artista di Berna considera la propria condizione di moderno con ironia e scettico narcisismo, in modo, in definitiva, non dissimile da quello di De Chirico. La sua arte oscilla costantemente tra epos e caricatura, e quest'ultima assume spesso forma di *pastiche* archeologico.

Il tentativo di associare contemporaneità e mito in maniera inedita, spesso traumatica, caratterizza gli artisti del *Blaue Reiter* forse più di altre componenti stilistiche o culturali, e si conserva malgrado la dispersione della comunità artistica raccolta attorno ai redattori del celebre almanacco: la sua sopravvivenza presso le generazioni successive riesce forse a spiegare perché artisti tedeschi contemporanei, Joseph Beuys, ad esempio, o Anselm Kiefer, ci sembrano più interessanti e meno commercialmente figurativi di italiani e statunitensi della stessa generazione.

⁶ Cfr. Michele Dantini, *La cameretta dei bambini. Paul Klee critico d'arte (1912-13)*, in: *Annali della Scuola Normale Superiore*, in corso di pubblicazione.

⁷ Maurice Denis, *Préface de la IXe exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes*, adesso in: Maurice Denis, *Le Ciel et l'Arcadie*, a cura di Jean-Paul Bouillon, Hermann, Paris, 1993, p. 29.

I. Miti orfici o manifesti dell'astrazione?

a) I giardini della passione.

Garten der Leidenschaft (*Giardino della passione*, 1913.155, /ill. 1f) è la composizione più nota di una serie vagamente associabile a episodi biblici, che comprende due incisioni e tre disegni. La serie ha caratteri formali e iconografici omogenei: essa riflette un'originalità ormai acquisita entro le convenzioni formali stabilite dall'avanguardia - simultaneità, scomposizione, chiaroscuro espressivo, metonimia - e rappresenta paesaggi ove enigmatiche figure mimano dissimulate nella vegetazione.

La libera disposizione di figure in paesaggi ideali è tipica delle grandi composizioni decorative *fin-de-siècle*, concepite, da *L'Air du Soir* di Cross e *Au temps d'harmonie* di Signac fino a *L'age d'or* di Derain o alla *Joie du vivre* di Matisse, quali evocazioni poetiche di eden ritrovati o da ritrovare. A Monaco le immagini edeniche conoscono grande fortuna presso i simbolisti della *Neue Künstlervereinigung* che interpretano il tema in modo esplicitamente sessuale⁸; per Kandinsky e Marc, inoltre, miniature e tappeti persiani rappresentano - o quantomeno, nel 1913, hanno fino a poco tempo prima rappresentato - modelli di composizione e di colore cui guardare con ammirazione⁹. E' difficile credere, tuttavia, che il giardino di Klee con i suoi strani abitanti, l'enigmatica inversione di scala tra figure e vegetazione, la malvagità di alcuni sguardi raffiguri davvero un'arcadia simbolista. Anche se non conoscessimo il progetto di illustrazione biblica che, proprio nel 1913, unisce, per iniziativa di Marc, Klee, Kubin, Kandinsky, Kokoschka e Marc stesso, saremmo spinti a interpretare l'immagine come allegoria morale o illustrazione di episodi testamentari. Le due figure a destra al centro ricordano troppo da vicino quelle di Cristo e dell'angelo nell'orto degli ulivi - un'iconografia ripristinata da Emile Bernard - e in alto al centro due personaggi dall'espressione sconsolata sono appena stati colpiti dall'ira di un terzo: come non interpretare la scena nel senso di un'illustrazione della cacciata dal paradiso?

Si è spesso persuasi che dettagliate analisi iconografiche siano poco utili per opere d'arte del secondo '800 e del '900. La posizione ha una sua legittimità e, se non altro una sua storia: è evidente, però, che il senso *visuale* di composizioni come *Garten der Leidenschaft* - e perfino il divertimento ad essa connesso - va in gran parte perduto senza un'interpretazione iconografica, cui tornerò tra breve.

Malgrado la buona volontà degli interpreti non riusciamo a definire l'immagine in termini "cubisti"¹⁰: la divisione della superficie dà luogo a una narrazione multipla, con scene, tempi e *dramatis personae* differenti nelle diverse parti della composizione, ma il carattere diacronico dell'immagine non compromette l'unicità del punto di vista stabilito per le singole immagini.

⁸ Per Klee e le pastorali di Eugen von Kahler, cfr. Sarah L. Henry, *Nature and Modern Science, the 20s*, Phil. Diss., University of California, Berkeley, 1976, p. 9.

⁹ Cfr. Wassily Kandinsky in: *Tutti gli scritti*, II, Feltrinelli, Milano, 1989 (II^aed.), pp. 31-5. Per la recensione di Kandinsky cfr. Peg Weiss, *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen*, in: *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914*, cat. esp., Monaco, 1982, p. 65; Franz Marc, *Zur Ausstellung der "Neuen Künstlervereinigung" bei Thannhauser*, in: *Franz Marc. Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*, Kiepenheuer, Lipsia/Weimar, 1989, op. cit., pp. 219-20. Sull'ammirazione del giovane Marc per l'arte persiana cfr. Klaus Lankheit, *Franz Marc. Sein Leben und seine Kunst*, DuMont, Colonia, 1974, p. 26.

¹⁰ E' possibile parlare di spazio "cubista" per le incisioni del 1913-14 solo in senso metaforico e particolarmente inesatto. Cfr. invece Jürgen Glaesemer, *Die Druckgraphik von Paul Klee*, in: *Paul Klee. Das graphische und plastische Werk*, cat. esp., Duisburg, 1974, p. 26. Per un uso ecumenico e convenzionale del termine e dei riferimenti implicati cfr. Jim M. Jordan, *Paul Klee and Cubism*, Princeton, University Press, 1984.

L'insistenza sulla policentricità della composizione può far pensare ai futuristi o a Delaunay - proprio nel 1913 Boccioni e il francese sono divisi da un'acida polemica che li vede impegnati, sulle pagine *Der Sturm*, a contendersi la paternità dei procedimenti simultanei - e l'adozione di più tempi e punti di vista all'interno di una stessa immagine caratterizza nel modo più immediatamente riconoscibile un quadro di "avanguardia" - ma il senso in cui Klee interpreta un procedimento innovativo è nuovo e perfino divergente: *Garten der Leidenschaft* non associa inedite qualità formali a temi genericamente moderni - la vita della città, la *tour Eiffel* o il gioco del pallone - ma a iconografie religiose. Malgrado ciò, nessuno potrebbe scambiare l'autore dell'incisione con un *peintre-moine* simbolista: l'ironia pervade la scena e gli episodi biblici si associano a miti che, come vedremo, hanno origine pagana. L'artista non ha particolare interesse per i contenuti della tradizione, ma ne è attratto per le possibilità che essi offrono e che la *peinture* dei parigini, versata nella rappresentazione di tarocchi, pipe, *bouteilles* e arti vivisezionati, preclude ¹¹: iconografie venerande, potremmo dire parafrasando Thomas Mann, conservano interesse perché permettono di visualizzare il simbolico. Il rifiuto delle unità di tempo, di luogo, di azione che Aristotele prescrive al teatro tragico e i teorici moderni, da Leon Battista Alberti a Gotthold Ephraim Lessing, ritengono valide anche per le arti figurative, è liberatorio perché ha significati esotici e regressivi, non genericamente "modernisti". Le illustrazioni dell'almanacco del *Blaue Reiter* propongono opere d'arte profondamente diverse per tempo e cultura d'origine, unificate solo da caratteri convenzionalmente primitivi e dal rifiuto delle norme classiche ¹². Non è improbabile che Klee abbia presenti modelli tardo-antichi o medievali, recentemente recuperati all'attualità storico-artistica¹³: lo attraggono narrazioni seriali e prive di *climax* che avvicinano l'immagine a una pagina scritta (Margheritone d'Arezzo, *Vergine e Bambino in trono*, *ill. 2/*). Ma precediamo con ordine, e cerchiamo di interpretare la composizione nei suoi contenuti figurativi, come narrazione. E' necessario prendere congedo da *Garten der Leidenschaft*, per tomarvi in seguito.

b) *Un inedito euripideo.*

Heilige Steine und Götterbilder (Rocce sacre e immagini di divinità, 1913.141, *ill. 3/*) è un disegno appena interiore all'incisione, prezioso perché permette di gettare luce sull'articolata connessione di letteratura, arte figurativa e mitologia a cui lavora Klee. La disposizione a fascia dell'immagine e l'inserimento delle figure in spazi individuali e non organici, per così dire insulari, sono caratteri costitutivi dei fregi di sarcofagi tardo-cristiani, oggetti d'arte che Klee ha già presenti in occasione del suo viaggio giovanile in Italia e che non mancano di procurargli emozione per le incomprensibili - e sublimi - "imperfezioni" ¹⁴. La figura distesa (al centro della composizione) ripete la posa consueta alle divinità fluviali, ma può bene essere associata a quella del veggente del frontone occidentale del tempio di Zeus a Olimpia *ill. 4/* e sembra indicare in direzione di una precisa geografia mitica: le immagini del gallo, dell'aurora e del vulcano confermano che la scena si svolge nell'Ellade delle origini, la stessa dove Empedocle, secondo quanto narra la tradizione (e la poesia di Hölderlin),

¹¹ Cfr. Paul Klee, *Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich* (1912), in: *Paul Klee. Schriften, Rezensionen, Aufsätze*, DuMont, Colonia, 1976, pp. 107-8. Per una seconda critica espressionista dei francesi cfr. Franz Marc, *Die Futuristen*, in: *Franz Marc. Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*, op. cit., p. 248.

¹² Felix Thürlemann interpreta le illustrazioni dell'almanacco come documento della fine della storia dell'arte intesa come storia di stili. Cfr. il suo saggio *"Famose Gegenklänge. Der Diskurs der Abbildungen im Almanach "Der Blaue Reiter"*, in: *Der Blaue Reiter*, cat. esp., Berna, Kunstmuseum, 1986, pp. 210 e ss.

¹³ E' Franz Wichkoff a portare per primo l'attenzione sui procedimenti narrativi seriali dell'arte romana e paleocristiana senza ricorrere alla consueta svalutazione classicistica dei periodi della "decadenza". Cfr. *Römische Kunst (Die Wiener Genesis)*, Vienna, 1895 (II^aed. Berlino, Meyer & Jessen, 1912).

¹⁴ Paul Klee, *Tagebücher*, DuMont, Colonia, 1979, n. 290; in seguito semplicemente *Tgb.*

cercò la morte gettandosi nell'Etna e la cui cultura tragico-dionisiaca i romantici, Wagner, Nietzsche e i mitologi del secondo '800 hanno contribuito a recuperare. Un secondo disegno "dionisiaco", strettamente connesso a *Heilige Steine, Fries der Geschwänzten* (Fregio degli entusiasti, 1913.146), racchiude un corteo greco-arcaico di entusiasti entro una cornice longitudinale: sembra una libera interpretazione della cantoria donatellesca del Duomo fiorentino, ed è curioso che Klee, sollecitato da problemi contemporanei, ricordi ancora una volta lo scultore più ammirato della giovinezza.

Sappiamo che Klee, invitato nel 1914 dal giovane Hugo Ball a partecipare al volume collettivo *Das neue Theater*, propone di contribuirvi illustrando le *Baccanti* di Euripide, la tragedia in cui Dioniso si beffa crudelmente dell'incredulità di Penteo¹⁵: nessun disegno dell'artista è attualmente associato al progetto, ma sembra possibile affermare che proprio *Heilige Steine und Götterbilder* e *Fries der Geschwänzten* costituiscono il nucleo originario di una serie progettata e mai giunta a realizzazione a causa della guerra. Non conosciamo le circostanze esatte che spingono l'artista a illustrare Euripide, ma l'episodio è un'indicazione particolarmente stimolante della collaborazione o, quantomeno, della prossimità tra gli artisti del *Blaue Reiter* e i letterati attorno a Stefan George, Karl Wolfskehl, ad esempio, o Friedrich Gundolf, interessati alle antiche forme di poesia corale. Conosciamo come in George, sostenitore di un modello di canto inteso come formalizzazione del delirio, sia particolarmente vivo il culto della grande poesia greca, dei classici tedeschi e di Höelderlin. Wolfskehl, inoltre, già membro del *Kosmiker Kreis*, affida al teatro e al mito funzioni istitutive di un'autentica comunità nazionale, riferendosi alla tragedia attica come al modello privilegiato del teatro simbolista contemporaneo¹⁶: è interprete di posizioni vicine a quelle di coreografi e architetti della giovane generazione, da Craig e Appia a Peter Behrens.

L'illustrazione di testi poetici è al centro del progetto culturale di artisti che Marc, sulle pagine dell'almanacco, esorta "a creare per il proprio tempo e con la propria opera simboli destinati agli altari della futura religione spirituale"¹⁷. Le immagini da sole non riescono a produrre l'ampia trasformazione morale e culturale che sembra necessaria per "riconduurre il popolo [tedesco] alle sorgenti dell'arte" e "ridurre al silenzio i presuntuosi, saccenti, vociferanti ... negatori della libertà spirituale e dell'azione eletta"¹⁸, in definitiva, come chiarisce Kandinsky, i sostenitori dell'ordine borghese liberale. Occorrono testi e parole, se si preferisce ideologia, perché la pittura non sia

¹⁵ Cfr. Klaus Lankheit, *Storia dell'almanacco*, in: Wassily Kandinsky/Franz Marc, *Il cavaliere azzurro*, SE, Milano, 1988, p.220.

¹⁶ Per Stefan George cfr. Heftrich/Schlussmann/Schrimpf (a cura di), *Stefan George Kolloquium*, Wienand, Colonia, 1971; per Karl Wolfskehl cfr. *Karl Wolfskehl 1869-1969. Leben und Werk in Dokumenten*, cat. esp., Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Darmstadt, 1969. Per le idee teatrali dei letterati del George-Kreis cfr. Gerhard Nay, *Theatermache durch das Schaubedürfnis der Massen. George Auffassung vom Theater*, in: *Stefan George Kolloquium*, op. cit., pp. 231-247. Per Wolfskehl il teatro è istituzione di una comunità nazionale, sul modello della tragedia antica, ma pure il teatro delle ombre e il teatro delle marionette interessano come forme anti-naturalistiche di rappresentazione scenica. Wolfskehl avrebbe dovuto pubblicare un saggio sul secondo almanacco del *Blaue Reiter*, non abbiamo anticipazioni relative al contenuto, ma è probabile che il letterato desiderasse soffermarsi sul problema del *kitsch* (Cfr. lettera 5.VI.1913 di Kandinsky a Marc, in: Wassily Kandinsky/Franz Marc, *Briefwechsel*, Monaco/Zurigo, 1983, p. 226). La discussione sul *kitsch* è alimentata dal rifiuto della generazione di fine '800 nei suoi aspetti più comunicativi e sentimentali. Per un esempio di *kitsch* simbolista nelle arti figurative cfr. Christiane Hertel, *Irony, Dream, and Kitsch: Max Klinger's "Paraphrase of the Finding of a Glove" and German Modernism*, in: *The Art Bulletin*, LXXIV, 1, pp. 91-114. Per Wolfskehl e il *Blaue Reiter* cfr. Klaus Lankheit, *Storia dell'almanacco*, cit., p. 219.

¹⁷ Franz Marc, *I "fauves" tedeschi*, in: Wassily Kandinsky/Franz Marc, *Il cavaliere azzurro*, op. cit., p. 25 (modificato).

¹⁸ Franz Marc, *Beni spirituali*, in: Wassily Kandinsky/Franz Marc, *Il cavaliere azzurro*, op. cit., p. 17 (modificato).

distaccata dall'azione¹⁹. E' evidente che la stretta collaborazione di poesia, teatro e arti figurative stabilitesi a Parigi nei due ultimi decenni dell'800 si ripresenta nella Monaco espressionista in forma e con significati diversi: se in Maurice Denis, un artista che Marc²⁰ e - supponiamo - Klee conoscono assai bene, disegno e pittura privilegiano *effort* e *beauté* classici²¹, gli artisti tedeschi, per cui l'illustrazione è meno funzionale all'affermazione di principi religiosi confessionali, sono meno interessanti a *revivals* italianizzanti. Klee riconosce decisamente la necessità, per un artista contemporaneo, di spingersi al limite della follia, "una parola di cui non vergognarsi"²²; Kandinsky e Marc, più pronti di lui ad assumersi responsabilità storiche e sociali, sono particolarmente interessati ai poteri taumaturgici delle immagini, capaci di penetrare profondamente nell'oscurità della coscienza e di esercitare, in definitiva, una forma più decisiva di persuasione²³. E' in questo senso che la rivendicazione di un "nobile agire" può non essere incompatibile con la pratica della pittura, apparentemente limitata alla sfera estetica: dipingere è anche militare. Il consenso attorno all'efficacia dei miti ha più importanza delle differenze culturali e geografiche: i due redattori preferiscono gesta medievali a miti ellenici, il cavaliere azzurro e San Giorgio, tuttavia, sono nient'altro che figure di Febo, dio della luce e della verità, uccisore del temibile serpente.

c) *Ancora sui giardini della passione.*

Garten der Leidenschaft, che nel titolo richiama, per opposizione, il mondo fantastico del *Giardino delle delizie* di Hieronimus Bosch²⁴, non è, come comunemente la si interpreta²⁵, un'illustrazione biblica destinata a confluire nel progetto collettivo²⁶. E' noto che Klee chiede di illustrare i *Salmi*, mentre il magico giardino sembra ospitare episodi della *Genesi* e dei *Vangeli*; le vignette riferibili al Vecchio Testamento, inoltre, si alternano ad altre di origine differente, senza una gerarchia riconoscibile: possiamo anzi affermare che la libera combinazione di leggende ebraico-cristiane e leggende altre offre la corretta prospettiva da cui considerare le scelte iconografiche. E' forse il momento di osservare con attenzione la strana coppia formata dall'uccello dal sacro occhio prismatico, forse un cigno, forse un airone, e dal suo sinistro compagno, visibile solo in parte

¹⁹ Per un'analisi dei rapporti tra pittura e azione rimando a: Paolo Fossati, *Storie di figure e di immagini*, Einaudi, Torino, 1995, cap. II. Il testo si riferisce ai fratelli De Chirico e al caso italiano in generale, ma è ampiamente valido, nelle sue linee generali, anche per gli artisti di Monaco. Cfr., per Kandinsky e la situazione socio-politica contemporanea, Yule F. Heibel, "They danced on Volcanoes": *Kandinsky's Breakthrough to Abstraction, the German Avant-Garde and the Eve of the First World War*, in: *Art History*, XII, 3, IX.1989, pp. 342-61.

²⁰ Cfr. Klaus Lankheit, *Franz Marc. Sein Leben und seine Kunst*, op. cit., pp. 34; 50.

²¹ Cfr. Maurice Denis, *Journal 1884-1943*, 3 voll. Parigi, La Colombe, 1957-9, vol. I, p. 131.

²² Cfr. Paul Klee, *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, DuMont, Colonia, 1976, p. 97. In seguito semplicemente *Schriften*.

²³ Cfr. Peg Weiss, *Kandinsky und München*, cit., p. 73 e ss.

²⁴ Cfr. Marcel Franciscono, *Paul Klee. His Work and Thought*, The University of Chicago Press, Chicago/Londra, 1991, p. 179.

²⁵ Cfr. Jim M. Jordan, *Paul Klee and Cubism*, op. cit., p. 96 e ss.; Charles W. Haxthausen, *Klees künstlerisches Verhältnis zu Kandinsky während der Münchener Jahre*, in: *Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1920*, cat. esp. Monaco, 1979, p. 121; Marcel Franciscono, *Paul Klee. His Work and Thought*, op. cit., pp. 179 e ss.

²⁶ Cfr. Klaus Lankheit, *Bibel-Illustrationen des Blauen Reiters*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1963, pp. 199-207.

perché nascosto nel folto di una vegetazione rousseauiana (a sinistra al centro): essa non è in alcun modo riferibile a episodi del Vecchio o del Nuovo Testamento, eppure è proprio a lei che l'artista affida il senso allegorico della composizione. Il candido uccello, in virtù del rapporto mitologico alle metamorfosi di Zeus, cui Klee si riferisce in un disegno appena più tardo²⁷, è figura della metamorfosi del divino nel terrestre, ovvero del destino di caduta e contaminazione dello spirituale. Pure le scene testamentarie hanno senso traslato, e non valgono come episodi storici: la cacciata dal paradiso e il dolore di Cristo nell'orto degli ulivi prefigurano il destino di psiche, che, secondo gli antichi teologi orfici, una colpa originaria assegna alla sfera della caducità e del divenire. La narrazione si svolge per sequenze simultanee ed è disposta attorno a uno spazio centrale connotato da sole indicazioni di profondità, distaccato, visualmente e narrativamente, dal resto della composizione: all'interno della cavità, disteso, posa un involucro misteriosamente irradiante, cui Klee attribuisce una segreta esistenza di crisalide. La salma metempsicotica è il codice dell'immagine: il giardino è un'allegoria della natura intesa come grembo e come morte, come *tellus* originaria e sede *dionisiaca* del divenire. Ad essa si oppone, come vedremo, l'esercizio stesso dell'arte. Σωμᾶ/σημα, l'esistenza è caduta, il ricordo della dimensione pre-natale è possibilità di ritorno²⁸.

Non è strano che i temi connessi all'escatologia di psiche conoscano nuova attualità nei circoli letterari di Monaco in connessione alla poesia di George o a quella di Rilke²⁹, recentemente definita "la più ricca riproposizione poetica del mito [di Orfeo] dopo l'antichità classica"³⁰; l'ampia circolazione di testi teosofici; la diffusione degli studi sulla religione degli antichi. La conoscenza degli scritti di Swedenborg, di Böhme, di Schuré o di Steiner è inevitabilmente estesa, ma è soprattutto lo studio del mito e della letteratura dal punto di vista della storia della religione a alimentare l'interesse degli artisti per l'antichità. Bachofen ha introdotto la consuetudine di interpretare i testi letterari e le parole opere d'arte dell'antichità come documenti di un'unica, grande teologia esoterica, non meno elaborata e consistente di quella cristiana, anche se inespressa. Rohde, più giovane di Bachofen, amico e corrispondente di Nietzsche, dedica particolare attenzione alla geografia dei miti greci - la Ionia delle serene divinità omeriche, la Tracia dionisiaca, l'Attica apollinea - e ai differenti tipi di culto, soffermandosi con particolare attenzione sulle sette misteriche nel tentativo di ricostruirne pratiche e convinzioni. L'intero mondo dei miti e della religione greca emerge dalle sue ricerche con sorprendente chiarezza e nel modo più seducente per il lettore contemporaneo, che è pronto a riconoscere nei fregi, nelle steli, nelle statue raccolti nei musei i frammenti superstiti di un'antico culto di psiche. La prospettiva anti-positivistica degli studi Bachofen o Rohde, ben conosciuti da filosofi esoterici come Klages e dai letterati simbolisti vicini a George, precorre la posizione di artisti interessati alla ricomposizione dell'antica unità di arte e religione: non è casuale, in definitiva, che Marc, poco prima dell'esecuzione di *Garten der Leidenschaft*,

²⁷ *Zeus sich in einen Schwan verwandelnd*, 1915.95.

²⁸ Per una ricostruzione della disciplina orfica di purificazione probabilmente nota a Klee, cfr. Erwin Rohde, *Psyche Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, II Bd.e, 1890-3; tr. it., *Psiche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci*, Laterza, Bari, 1970.

²⁹ La conoscenza personale tra Klee e Rilke risale al 1915, quando il poeta si reca a visitare Klee nel suo studio, "e la sua visita è [motivo di]... una gioia davvero grande... La sua sensibilità mi è molto vicina, solo che adesso cerco un approccio immediato e frontale alle cose, Rilke indugia sull'epidermide, come per prepararsi l'accesso. E' ancora impressionista, mentre io possiedo solo più ricordi di questo atteggiamento" (*Tgb.* 959).

³⁰ Charles Segal, *Orfeo. Il mito del poeta*, Einaudi, Torino, 1995, p. X. Il giudizio si riferisce in primo luogo ai *Sonetti a Orfeo*, ma comprende pure componenti anteriori al periodo di cui ci stiamo occupando, come *Orfeo. Euridice. Ermes* del 1904, ispirato al celebre bassorilievo del Museo Archeologico di Napoli.

derivi l'interesse per un motivo apparentemente così poco emozionante come quello di *Die gelbe Kuh* (La mucca gialla, 1912) da un saggio di archeologia, dedicato da Riegl - uno storico pure di formazione anti-positivistica - all'interpretazione della coppa d'oro di Vafìò³¹. Quando Apollinaire, nel febbraio 1913, presenta i nuovi orientamenti della pittura contemporanea, sceglie di chiamare "orfici" Delaunay e gli espressionisti di Monaco: la sua definizione è più penetrante di quanto oggi ci possa sembrare, perché rinvia a un contesto, quello tedesco, in cui arti figurative, archeologia e storia delle religioni sono strettamente connesse³². Il giardino della passione di Klee, allegoria orfica della natura, presenta connotati facilmente riconoscibili per un lettore di *Die Gräbersymbolik der Alten*, che conosce bene come negli antichi "la tendenza alla più profonda malinconia penetr[i] l'intera concezione ... della natura, e il pensiero del lutto e dell'afflizione traspa[ia] da ogni fenomeno: dal volo e dal canto degli uccelli, dal mormorio dell'acqua, dai colori dei fiori, dal sospiro degli alberi."³³ *Der gelbe Klang* (Il suono giallo), dramma scritto da Kandinsky e musicato da Thomas von Hartmann³⁴, introduce bene alla *fabula* di *Garten der Leidenschaft*. La *pièce* è pressoché priva di parola, ma il suo senso narrativo, per quanto secondario e ridotto al minimo, non è difficile da comprendere: essa inscena un complesso itinerario di purificazione che coinvolge i "giganti", primigenie creature telluriche, e li converte alla croce e al Cristo. Quanto è naturale è immediatamente contaminato, prodotto della colpa e della caduta: perfino i fiori, gai e multicolori, sono "colmi di sangue" perché fecondi e partecipi dell'infinita catena di nascite e morti. La *pièce* si riferisce in modo più o meno ellittico a una tesi antroposofica fondamentale, di immediata riconoscibilità per seguaci e lettori di Steiner: la centralità di Cristo e del Golgotha nella storia universale³⁵. Nell'episodio dei giganti e dei fiori, inoltre, Kandinsky può alludere anche alla disciplina orfica di purificazione, che, secondo le parole di Rohde, "deve liberare [psiche] dall'elemento

³¹ Klaus Lankheit, *Franz Marc*, op. cit., p. 78. Il saggio di Riegl, pubblicato una prima volta nel 1900, è ristampato in: *Gesammelte Aufsätze*, Vienna/Augusta, 1929, pp. 71-90.

³² Il saggio di Apollinaire, *Die moderne Malerei*, appare su *Der Sturm* nn. 148-9, II.1913, pp. 272.

³³ Johann Jakob Bachofen, *Il simbolismo funerario degli antichi*, trad. it. a cura di Mario Pezzella, Guida, Napoli, 1989, p. 166.

³⁴ Klaus Lankheit, *Storia dell'almanacco*, cit., p. 230. Su Kandinsky e il teatro cfr. Peg Weiss, *Kandinsky und München*, cit., pp. 57-8; Jessica Boissel, "Questo tipo di cose ha il suo destino". *Kandinsky e il teatro sperimentale*, in: *Vasilij Kandinsky*, cat. esp., Verona, 1993, pp. 193-205. Alexander von Salzmann, compagno di Kandinsky nell'atelier di Franz Stuck, collabora a Parigi con Dalcroze e, nel giugno 1909, adotta un'illuminazione scenica innovativa, di cui si hanno tracce in *Das gelbe Klang*. Cfr. Jonathan Fineberg, "Les Tendances Nouvelles", *the "Union Internationale des Beaux-Arts, des Lettres, de Science et de l'Industrie" and Kandinsky*, in: *Art History*, II, 2, VI.1979, pp. 221-246, p. 233. Per Kandinsky, Maeterlinck e Craig cfr. Jelena Hahl-Koch, op. cit., pp. 190 e ss. Per la Hahl-Koch Maeterlinck è la "sola mente filosofica" con cui l'artista russo è davvero familiare: né George né i letterati del *Kosmiker Kreis* sono, secondo la studiosa, ugualmente influenti. Tra 1910 e 1913 si rappresentano a Monaco 4 drammi antroposofici di Steiner, con scene dipinte da Emy Dresler, un'allieva di Kandinsky. Per i teatri di avanguardia a Monaco nel periodo espressionista cfr. Peter Jelavich, *München als Kulturzentrum: Politik und die Künste*, in: *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen*, op. cit., pp. 17-28. Per le idee di Marc sul nuovo teatro cfr. il suo saggio *Das abstrakte Theater*, in: *Franz Marc. Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*, op. cit., p. 264.

³⁵ Cfr. Lotar Schreyer, *Expressionistische Theater*, Hamburger Theaterbücherei, Hamburg 1948: "questo è il senso di *Das gelbe Klang*: il mondo della luce è crocifisso, si crocifigge, perché il piano della creazione abbia luogo. Vi si rivela il più antico mistero dei mistici: solo attraverso la crocifissione della luce la vita diviene manifesta". Cit. da: Verena Zimmermann, *Das gemalte Drama*, Phil. Diss., Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule, Aachen 1987, p. 81.

titanico perché essa ritorni pura al dio". Modi e procedimenti della messa in scena interessano forse più della vicenda: l'artista russo, che conosce bene il teatro di Gordon Craig, affida a suoni, luci, colori la funzione drammatica. Una drammaturgia sinestetica di suoni/colori, quale è posta in rilievo dal titolo della rappresentazione scenica, è presente anche nelle grandi composizioni a olio dei primi anni del decennio, proto-astratte o astratte (*Impression III (Konzert)*, (*Impressione III (Concerto)*), 1911, *ill. 5/*), e ci ricorda che l'artista, secondo quando scrive in *Der Geistige in der Kunst*, dipinge "meno per l'occhio che per l'anima"³⁶. L'affermazione ha un chiaro significato esoterico e si riflette in evocative iconografie funerarie (*Improvisation n. 18 (mit Grabstein)* (*Improvvisazione n. 18 (con sepolcri)*), 1911; *Scizze für Komposition 2 (Schizzo per Composizione n. 2)*, 1911, *ill. 6/*), ma l'associazione di arte contemporanea, occulto e morte beneficia di particolare fortuna tra agli espressionisti, se anche Marc definisce gli orientamenti non figurativi in termini di necromanzia³⁷: evocazione di entità puramente spirituali. Sarebbe possibile cercare il *topos* anche in Kubin, Kokoschka o in Schönberg - invero orrendo pittore - ma non ha senso procedere per enumerazioni. E. T. A. Hoffmann ha già descritto con chiarezza le facoltà estatiche della visione in uno dei suoi più celebri racconti ispirati alla pittura e ai pittori³⁸, e l'attribuzione di capacità medianiche al pittore trova d'accordo sia Heine che Baudelaire³⁹.

Vale la pena di insistere, invece, sulla connessione tra suono, da cui siamo partiti, e interiorità, o esistenza intra-psichica. L'udito, senso orfico per eccellenza, è anche il senso più evoluto dell'uomo archetipico descritto da Steiner, l'uomo "atlantico" privo di vista e di facoltà critico-analitiche, immerso in un *continuum* onirico-percettivo cui è estranea la distinzione ottica e mentale dei contorni: il suo stato costituisce un equivalente della coscienza oceanica infantile di Freud o della sub-coscienza - la sfera dell'*inferiorità* - di Adler. L'umanità originaria, rievocata attraverso miti cosmogonici che ricordano quelli platonici del *Simposio*, del *Timeo*, del *Crizia*, non conosce separazione tra coscienza e mondo.

³⁶ Per Klee, Kandinsky e il problema della figurazione dissimulata cfr. Charles W. Haxthausen, *Klees künstlerisches Verhältnis zu Kandinsky während der Münchener Jahre*, cit., pp. 98-129. Procedimenti di integrazione di *pattern* e motivo sono tuttavia già ampiamente diffusi tra simbolisti e Nabis, tanto che sembra necessario ampliare i riferimenti contenuti nel saggio: Kandinsky non è il primo a fare uso di *images cachées*. Una nuova attenzione ai contenuti figurativi dissimulati nelle composizioni dell'artista russo è scaturita dalla pubblicazione dei saggi di Rose-Carol Washton Long, *Kandinsky and Abstraction: The Role of the Hidden Image*, in: *Artforum*, X, VI.1972, pp. 42-9; *Kandinsky's Abstract Style: The Veiling of Apocalyptic Folk Imagery*, in: *Art Journal*, XXXIV, 3, 1975, pp. 217-28; *Kandinsky: The Development of an Abstract Style*, Oxford, University Press, 1980. Il volume integra i due articoli.

³⁷ Cfr. Franz Marc, *Die neue Malerei*, in: *Franz Marc, Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*, op. cit., p. 238: "l'arte è stata ed è essenzialmente il più temerario allontanamento dalla natura e dalla "naturalità", il ponte gettato verso l'al di là, il mondo degli esseri spirituali, la necromantica dell'umanità."

³⁸ Ernst T. Amadeus Hoffmann, *Marin Faliero*, 1818 (ed. it., *Marin Faliero*, Studio Tesi, Pordenone, 1987, p. 7 (modificato): "non so per qual mistero sorge spesso nell'anima del pittore la concezione di un quadro le cui figure sono da prima come avvolte nella nebbia, indistinte e incorporee, vagamente fluttuanti nello spazio; esse prendono quindi forma e vita per la prima volta, e sembrano trovare nell'anima stessa la loro patria. D'improvviso il quadro si associa al passato, oppure addirittura all'avvenire, e ritrae un avvenimento davvero accaduto o che un giorno accadrà."

³⁹ Heine, nel suo *Salon de 1831*, si professa "sovrannaturalista" nella propria concezione della pittura: "credo che l'artista non possa trovare tutti i suoi tipi in natura: i più significativi gli sono rivelati dall'anima" (in: *De la France*, Parigi, Renduel, 1833, p. 309). Baudelaire cita il passo di Heine, appena successivo all'esame della pittura di Delacroix, nel suo *Salon de 1846*.

Teo- e antroposofia possono interessare uno storico dell'arte contemporanea perché acquiscono la sua comprensione delle immagini non in termini di semplici contenuti e di luoghi comuni storico-culturali, ma di direzioni e di procedimenti. Kandinsky dissimula le proprie figure nel paesaggio, o, se si preferisce, inverte il rapporto consueto di motivo e sfondo perché desidera accrescere le difficoltà della percezione ottica e promuovere una diversa relazione tra osservatore e quadro - estatica e divinatoria o, quantomeno in senso metaforico, acustica: è questo il senso del dipingere "meno per l'occhio che per l'anima". Klee non procede diversamente: nella serie di disegni e incisioni cui appartiene *Garten der Leidenschaft* i diversi motivi si intrecciano in un inestricabile intreccio grafico-lineare, e la complessa relazione di chiaroscuro e contorno accresce le difficoltà di lettura dell'immagine: il giuoco di figure e paesaggio è naturalmente parte della "magia" che l'artista intende evocare⁴⁰. Prima di svolgere ulteriori considerazioni formali, tuttavia, desidero concludere l'esposizione dei significati e delle allusioni culturali.

Possibili riferimenti contemporanei del motivo della danza e delle sue implicazioni dionisiache sono evidenti per un osservatore colto contemporaneo, che ami e frequenti il teatro non meno di Klee: le *performances* neo-pagane di Isadora Duncan o di Ruth St Denis - *Egypta*, con la danzatrice nel ruolo di Iside, è del 1910 - l'euritmica di Emile-Jacques Dalcroze o la *Ausdrucktanz* di Marius Laban sono tutte manifestazioni di una danza variamente ispirata alla celebrazione della natura e liberata dalle convenzioni del balletto classico. Pochi mesi prima di realizzare *Garten der Leidenschaft* l'artista ha modo di veder volteggiare Nijinski e la Karsavina all'Opera di Monaco e di commentarne le prestazioni per i lettori di *Die Alpen*, il periodico svizzero di cui è corrispondente. Alterna serietà a ironia, dichiarandosi toccato dal "canto del cigno" di un'arte prossima alla fine, sensuale e iper-raffinata: "[i balletti russi] appartengono a un'epoca tramontata: essa vive ancora attraverso di essi, malgrado gli assalti di ciò che è veramente contemporaneo."⁴¹ Non è forse privo di interesse sapere che "tra gli assalti di ciò che è veramente contemporaneo" figura senz'altro l'importante esposizione futurista tenutasi presso la galleria di Heinrich Thannhauser, commentata subito dopo: Klee vi scopre il "grande talento" di Carrà⁴².

L'ironia riservata al lussuoso e decadente naturalismo dei ballerini russi lambisce pure gli obliosi agonisti di *Region der Hemmungen* (*Landa delle inibizioni*, 1913. 152, *lill. 71*): essi accennano a un motivo di danza, ma l'affiliazione terrena impedisce movimenti liberi da impaccio, compiuti senza gravità e senza pena. Possiamo interpretare il disegno secondo quanto esso ci narra, oppure, più correttamente, come riflessione sulle arti figurative: la *pointe* colpisce allora l'irrisolutezza dei moderni - particolarmente i francesi⁴³ - nel distaccarsi dalle *symphonie panthéistes*. La coreografia dei grandi *panneaux décoratifs* dipinti da Bonnard o da Maurice Denis sul finire del primo decennio del '900 ricorda, per la gestualità evocativa e il gusto italianizzante, quella dei *Ballets russes* di Diaghilev, per cui Bakst o Benois dipingono scene e costumi: è identica la circolazione laterale di figure dalle vesti riccamente colorate, è identico il gusto per arcate arboree che chiudono la scena e la inscrivono entro una prestigiosa, ideale architettura vegetale⁴⁴. *Garten der Leidenschaft* e

⁴⁰ Klee si propone come "mago" in *Exacte Versuche im Bereich der Kunst* (1928) [*Ricerche esatte in ambito artistico*], un testo la cui prima redazione risale al periodo 1923-24, e l'immagine diviene presto luogo comune. Per un'efficace formulazione dell'attuale scetticismo interpretativo in relazione alla "magia" di Klee cfr. Marcel Franciscono, *Paul Klee. His Work and Thought*, op. cit., p. 6.

⁴¹ *Schriften*, p. 113.

⁴² *ibid.*

⁴³ *ibid.*, pp. 107-8.

⁴⁴ Per Denis, i *Ballets russes* e il gusto per Arcadie italianizzanti cfr. Gilles Genty, *Maurice Denis après 1900: "le bonheur classique"*, in: *Maurice Denis 1870-1943*, cat. esp., Lione/Colonia/Liverpool/Amsterdam 1994-5, pp. 54-5. Proprio al 1913 data l'affresco della cupola del *Théâtre des Champs-Élysées*: l'elegante corteggio di fanciulle reca a Denis, suo autore, massima fama.

Region der Hemmungen sono manifesti più che narrazioni: associano significati religiosi all'arte contemporanea e, sia pure in modo spesso umoristico, interpretano l'astrazione come forma superiore di sapienza - necromanzia, l'arte di evocare *irrealia*. L'immagine, in senso proprio, non narra se non la *magia* dell'artista che crea l'illusione: la vegetazione del giardino accentua i propri caratteri di superficie e rivela i semplici espedienti lineari con cui si producono effetti di profondità o di terza dimensione. Potremmo dire, forzando appena, che il disvelamento interno dei procedimenti formali in *Garten der Leidenschaft* è meno esibito ma non meno importante che, poniamo, in *Le cirque* (1891) di Seurat: l'artista, clown e mago con in mano il bastoncino da pittore, suscita l'incantesimo e insieme vi pone fine semplicemente sollevando un lembo della tela, dichiarando la rappresentazione simulacro. L'immagine non rappresenta più, ma si offre all'interpretazione: l'artista è un compositore, al pari del musicista o del poeta. Il denudamento dei procedimenti formali è essenziale, per Klee, almeno quanto i miti orfici della natura e il sincretismo religioso: ricordare il dolore di Cristo, Zeus che si trasforma in cigno per amore di una creatura terrestre o le trasmigrazioni di psiche ha senso perché illumina un orientamento formale cui si associano intimamente complessi riferimenti e propositi culturali. Il velo che l'artista straccia è meno quello di Maya che quello imposto dall'imitazione delle apparenze, e il mistero di *Garten der Leidenschaft* è interno all'esercizio dell'arte intesa come arte pura, astrazione: non occorre cercarne le premesse sulle impervie montagne della Tracia né nei pressi di Eleusi. Al termine dell'interpretazione, tuttavia, riconosciamo che la connessione di mito e arti figurative rivela, a Monaco forse più che altrove - un'estensione inattesa.

II. Ipogei (e caricature).

a) *Il tessuto di Ocno. Klee e il classicismo degli anni '20.*

Nel periodo della guerra e in quello immediatamente successivo, in parallelo al sorgere di un'architettura rivoluzionaria, Klee dipinge torri pavesate, cittadine di cristallo e castellini estatici inneggiando, al pari dei giovani architetti, a utopie artistiche e sociali. Il "gotico" entusiasta dell'artista⁴⁵ non proclama meno dei manifesti dei rivoluzionari⁴⁶ il desiderio di costruire la cattedrale del futuro, e Adolf Behne, amico di Taut e critico impegnato nella definizione di una programma architettonico di avanguardia, riconosce nei suoi progetti fantastici i modelli che i giovani professionisti trarrebbero beneficio ad imitare⁴⁷: "viva, tre volte evviva per la nostra dimensione, al cui interno tace la volontà. Evviva la trasparenza, la luminosità! Evviva la purezza, la gracilità, l'acutezza, la lucentezza, la fosforicità, la leggerezza - evviva l'eterno edificare!"⁴⁸

Considerata la contiguità di architetti e pittori al Bauhaus, dove Klee insegna, è naturale che l'edificio sia un luogo figurativo particolarmente frequentato dalla sua opera anche nel corso degli anni '20, attraverso cui comunicare e prendere posizione. L'atteggiamento di collaborazione

⁴⁵ Cfr. Su Paul Klee e il *Blaue Reiter* come forma di revival, cfr. Michele Dantini, *Ideografie. Archeologia, simbolo, ideologia in Paul Klee*, cit.

⁴⁶ Cfr., per testimonianze contemporanee, Kurt Gerstenberg, *Revolution in der Architektur*, in: *Der Cicerone*, XI. Jg., 1919, pp. 255-7; Paul Schmidt, *Werkbund Krisis*, ibid., pp. 704-5. Per Gropius e la *Novembergruppe* cfr. Wolfgang Pehnt, *Gropius the Romantic*, in: *The Art Bulletin*, LIII, 1971, pp. 379-92. Cfr. anche Iain Boyd White, *The End of and Avant-Garde: the Example of "Expressionist" Architecture*, in: *Art History*, III, 1, III.1980, pp. 102-14.

⁴⁷ Adolf Behne, *Jefim Golytscheff*, in: *Der Cicerone*, XI. Jg., 1919, p. 726.

⁴⁸ Bruno Taut in: *Frühlicht*, I, 1, 1920, frontespizio.

tra le arti e l'euforia del periodo rivoluzionario, tuttavia, vengono meno, e i motivi di architettura modificano il proprio significato. La crisi del periodo post-espressionista ha proprio nel Bauhaus uno dei centri di diffusione: le risorse limitate e l'evidente indisponibilità dei pittori a razionalizzare la propria attività per subordinarla alle esigenze della produzione industriale creano una frattura tra direzione della scuola e architetti/designers da un lato, ex-espressionisti dall'altro. Klee affida l'esperienza del distacco dalla scuola e dalle sue "interminabili discussioni" a una serie di paesaggi simbolici con motivi di architettura: non vi ritroviamo niente della gioiosa festività dei castellini pavesati o delle torri precorritrici del futuro. Templi e ipogei inaccessibili volgono iconograficamente le spalle al razionalismo contemporaneo, in modo tanto più sorprendente quanto più ricordiamo come la nuova architettura e i suoi esponenti di maggiore spicco, come Le Corbusier e Gropius, si proponessero quali interpreti di una ritrovata classicità artistica e sociale⁴⁹. L'interesse per i palazzi cretesi, recentemente riportati alla luce da Sir Arthur Evans⁵⁰, e per *scaenographiae* neo-pompeiane si sostituisce a quello per l'architettura di vetro e di colore, e la serie di viaggi che porta Klee verso le spiagge e le isole del sud lo avvicina geograficamente alle proprie fantasie archeologiche: nel 1924 visita per la prima volta la Sicilia, in seguito soggiorna all'Elba, in Corsica, in Provenza, si reca in Egitto e ancora in Sicilia. I motivi che lo spingono verso il Mediterraneo non sono diversi da quelli dei classicisti della sua generazione, come Picasso, Cocteau o Valéry, alla ricerca di una rinnovata adesione alla natura e al paesaggio; in Klee, tuttavia, il ritorno di interesse per il meridione europeo e per i suoi miti è minore di quello per la terra del Nilo, e ha spesso significati funerari e deformanti. Non è attratto dal solo paesaggio, ma dalla disponibilità di vestigia storiche e dalla letterarietà dei luoghi⁵¹. La sua descrizione della cittadina fortificata di Calvi - "si inserisce in modo così inaudito nel paesaggio eroico che ci si trova davanti a un mistero. Granito in ogni senso!"⁵² - non evoca solo Cézanne ma pure ambientazioni (klingeriane) per Edipo e la sfinge, e Siracusa, ai piedi dell'Etna, non è meno favorevole a evocazioni tragico-arcaiche⁵³: l'attitudine di Klee è meno lirica che scenografica.

Dedica *Ein Garten für Orpheus (Un giardino per Orfeo, 1926.3, f. 8f)* a se stesso, e non esistono dubbi sulla calcolata composizione dell'immagine. Raffinati procedimenti formali integrano motivi figurativi e *patterns* senza soluzione di continuità: orografie, foreste millenarie e rose d'alta quota si alternano a puri ritmi strutturali. La luce dell'aurora irradia una croce friedrichiana elevata sopra l'ingresso di un tempio, e mille inaccessibili vette affiorano dalle nebbie come in antichi paesaggi zen. Una stella davidica, visibile nel cielo, media tra l'occidente cristiano, evocato dalla croce, e l'oriente buddista⁵⁴, ma le molte citazioni, neppure troppo dissimulate, sono meno interessanti da analizzare dei procedimenti⁵⁵.

⁴⁹ Letture razionaliste dei monumenti dell'antico Egitto non sono rare nell'architettura degli anni '20. Per un'introduzione al dibattito tedesco cfr. Johanna Schütz-Wolff, *Die Architektur der Primitiven in Ägypten*, in: *Die Form*, IV. Jg., 1929, pp. 37-43; Wolfgang Pehnt, *Altes Ägypten und neue Architektur*, in: *Pantheon*, 1987, XLV Jg., pp. 151-60.

⁵⁰ Per un breve resoconto degli scavi di Arthur Evans cfr. R. W. Hutchinson, *L'antica civiltà cretese*, Einaudi, Torino, 1976, pp. 8-11.

⁵¹ *Br. II*, p. 1071. Per Grohmann (*Paul Klee*, Kohlhammer, Stoccarda, 1954, p. 81) "già all'inizio del suo viaggio a Siracusa Klee scopre che la verità è nell'unione di sensibilità storica e natura."

⁵² *Br. II*, p. 1059.

⁵³ *ibid.*, p. 1071.

⁵⁴ Sul tema del sincretismo espressionista cfr. Wolfgang Kersten, "Zerstörung, der Konstruktion zullebe?", *op. cit.*, pp. 37-48; anche Christian Geelhaar, *Paul Klee et le Bauhaus*, Ides et Calendes, Neuchâtel 1972, p. 106.

⁵⁵ Per considerare possibili fonti letterarie, ad esempio, cfr. la topografia orfica di *Les grands Initiés. Esquisse de l'histoire secrète de la religion* di Schuré (ed. it., cit., p. 227): "[al tempo di Orfeo] i culti uranici e solari avevano i loro templi sulle montagne e in genere sulle alture ... ovunque, in Tracia come in Grecia, le divinità cosmogoniche erano state relegate sulle montagne e nei luoghi deserti".

Si è scritto che il disegno è “classico come un’opera di Händel”⁵⁶, ma il confronto, oltre che celebrativo, non è pertinente. Non è improbabile che alle (lontane) origini della sofisticata linearità di *Ein Garten* siano eterei e profilati disegni di Flaxman (*Close to her Head the Pleasing Vision Stands*, 1793, *ill. 9*)⁵⁷, ma l’apollinea archeologia settecentesca è molto distante dalle esoteriche altitudini del giardino. Suo modello non è il rilievo attico, ma, misteriosamente, l’antica arte dell’intreccio e della tessitura - con possibili riferimenti alla pittura del tardo ‘800: a Degas, a Cézanne, a van Gogh e perfino a Pierre Puvis de Chavannes, solito inserire steccati meta-figurativi nelle grandi composizioni murali (proprio van Gogh ne è un inatteso estimatore ⁵⁸).

Le analogie tra *Ein Garten* e la trama di un tessuto sono evidenti, e l’interesse di Klee per manufatti tessili, stoffe e tappeti, non è nuovo. L’idea ruskiniana di esecuzione visibile e di artigianato è all’origine di non poche composizioni del periodo espressionista, ma nuove circostanze sembrano adesso spostare l’attenzione dell’artista dalle forme della decorazione ai procedimenti. Al Bauhaus l’artista ha rapporti istituzionali con l’atelier di tessitura solo a partire dal 1927, quando inizia a insegnare teoria della composizione. Riflette da tempo sull’integrazione di *pattern* e motivo, o se si preferisce di struttura e figura, e le pratiche dell’atelier a maggiore presenza femminile del Bauhaus ⁵⁹ si prestano a suggerire nuove soluzioni; possiamo inoltre assumere che le connotazioni mitico-sessuali dell’attività tessile siano in qualche modo implicate nel disegno. Se nel periodo del *Blaue Reiter* Klee descrive la propria arte in termini di creazione e di volontà, deliberazione di un “originario principio maschile”, “imposizione di una forma”, “sperma” ⁶⁰, in *Ein Garten* il venerando luogo aristotelico - è la gonade maschile a determinare la forma, εἰδωζ, mentre la gonade femminile contribuisce solo come materia, ulh - non sembra più interessare. Il principio maschile, la forma, si congiunge in modo perfino esibito con le condizioni oggettive della rappresentazione, quali il foglio e la sua superficie bidimensionale o la tecnica usata: il senso della composizione, affidato molto più ai procedimenti che alla rappresentazione, sembra infatti essere quello di una paziente opera di mediazione tra bidimensionalità della linea e della superficie da un lato, figurazione - εἰδωζ - dall’altro. E’ interessante osservare che i principi di figurazione ammessi all’interno dell’atelier di tessitura sono gli stessi applicati in *Ein Garten*. Gunta Stölzl, ex-allieva di Klee nominata titolare del laboratorio nel 1926, scrive un testo di teoria della composizione che ha funzioni di dispensa e circola ampiamente nell’istituto: informa sull’attività dell’atelier in un momento in cui la produzione tessile ha grande importanza nell’economia del Bauhaus. Considerata sullo sfondo dei due opposti

⁵⁶ Will Grohmann, *Paul Klee*, op. cit., p. 81. Cfr. anche Jürgen Glaesemer, *Paul Klee. Handzeichnungen II. 1921-36*, Berna, Kunstmuseum, 1984, p. 99.

⁵⁷ Cfr., ad esempio, *Sturmgeist* (*Spirito della tempesta*, 1925 Y 4): lo spirito di Klee sembra riprodurre la figura di sinistra del disegno di Flaxman.

⁵⁸ Cfr. ad esempio *La vie pastorale de Saint-Geneviève* al Pantheon (1877-79 ca.), dove uno steccato corre parallelo al piano dell’immagine quasi a metaforizzarne l’estetica decorativa e bidimensionale. Lo steccato è ben visibile anche nella versione ridotta, oggi conservata alla Norton Simon Art Foundation, Pasadena. Van Gogh, in una lettera alla sorella del giugno 1890, confessa di ammirare l’assenza di chiare determinazioni temporali nelle immagini di Puvis, “benevoli rinascite di tutto ciò a cui hai creduto, ... strane e felici congiunzioni di modernità e antichità davvero remota”. Per Puvis e van Gogh cfr. Aimée Brown Price, *Pierre Puvis de Chavannes*, cat. esp., Van Gogh Museum, Amsterdam, 1994, p. 215; scheda 147, pp. 239-40.

⁵⁹ L’atelier di tessitura è un atelier quasi esclusivamente femminile: è il solo cui, al Bauhaus, si possono iscrivere le donne. Cfr. Sigrid Wortmann Weltge, *I tessuti del Bauhaus*, Vallardi, Milano, 1993, pp. 11-2.

⁶⁰ *Tgb.* 943.

orientamenti della scuola, la sua posizione è intelligentemente intermedia: rifiuta di sopprimere l'elemento creativo a vantaggio di quello funzionale e insieme cerca di coinvolgere le allieve nella ricerca di uno stile intimamente connesso a tecniche e materiali⁶¹. La tessitura è attività creativa, tale da coinvolgere l'immaginazione e non solo la macchina, ma è essenziale che il tessuto non perda carattere di superficie, esso "deve essere superficie e continuare a dare l'impressione di superficie"⁶². Materiali e tecniche pongono condizioni cui occorre che il/la designer si assoggetti, ma non è vietato l'uso di "elementi plastici ... costruttivi e spaziali"⁶³ privi di immediato riferimento alla bidimensionalità del manufatto. E' rigorosamente escluso solo il modello del tessuto a stampa: è la varietà dei tipi di intreccio, proprio come nel giardino di Klee, a "configurare plasticamente la superficie", simulando la terza dimensione e, eventualmente, forme della realtà.

Ein Garten für Orpheus è un'immagine semi-astratta che non nasconde i procedimenti di figurazione, ma conferisce massima visibilità a tecniche e costruzione proponendo un'analogia tra disegno e atto dell'intrecciare; il suo senso, tuttavia, non è comprensibile alla luce delle tendenze astratte contemporanee, di cui, al contrario, costituisce implicitamente una parodia. Nel corso degli anni '20 Klee torna con insistenza sul tema dell'"intuizione"⁶⁴: al primato di elementi logico-funzionali, aggressivamente sostenuto da neo-plastici e costruttivisti, l'artista cerca di opporre un più tradizionale equilibrio di facoltà razionali e facoltà pre-razionali. Non sempre riesce a difendere la propria posizione con argomenti persuasivi o quantomeno efficaci: la tesi neo-romantica di una "totalità" disvelata all'artista, in particolare - totalità di senso, totalità di condizioni - sembra offrire un labile sostegno contro avversari che guardano con favore all'assunzione di un attivo ruolo politico da parte dell'artista e riflettono in modo spregiudicato sull'"intuizione" e sui suoi presupposti storici e sociali⁶⁵. E' evidente che per un giovane costruttivista e marxista nella Germania degli anni '20 il suo giardino è malinconicamente interpretabile come ennesima variazione sul tema di Orfeo e dell'artista, due flautate (e postume) figure di conciliazione. L'immagine, tuttavia, costituisce meno un contributo all'ideologia che una riflessione sull'arte, quantomeno la propria.

Non è scorretto interpretare *Ein Garten für Orpheus* come riflessione sul classicismo contemporaneo, una riflessione condotta nei termini e con il linguaggio che a Klee sono congeniali: se desideriamo, possiamo parlare di termini e linguaggio esoterici. L'aurora, il fiore d'alta quota, la vetta inaccessibile sono tutte figure del disegno e della sua originaria, astrale purezza - εἰδωσ: la croce, invece, è figura della congiunzione di εἰδωσ e ὕλη, vale a dire l'insieme delle condizioni oggettive, non deliberate dell'attività artistica. Ne fanno parte condizioni formali - la superficie del foglio e la bidimensionalità della linea - ma pure condizioni pre-razionali come l'appartenenza a una comunità, a un tempo e a un luogo dati.

⁶¹ Cfr. A. F., *Die Weberei des Bauhaus*, in: *Junge Menschen*, V. Jg., 1924; trad. it. in: *La tessitura del Bauhaus*, cat. esp. Pesaro, 1985, p. 42.

⁶² *ibid.*, p. 44.

⁶³ *ibid.*

⁶⁴ Cfr. *Vie allo studio della natura*, in: *Paul Klee. Il pensiero figurativo*, a cura di Jürgen Spiller, Milano, Feltrinelli, pp. 63 e ss. In seguito semplicemente *Il pensiero figurativo*.

⁶⁵ Itten parla di "totalizzazione" in *Pädagogische Fragmente einer Formenlehre*, in: *Die Form*, 5. Jg., Hft. 6, pp. 155. Per l'origine del topos pedagogico espressionista cfr. Henry P. Raleigh, *Johannes Itten and the Background of Modern Art Education*, in: *Art Journal*, XXVII, 3, 1968, p. 284; Marcel Franciscano, *Walter Gropius e le origini del Bauhaus*, Officina, Roma, 1975, pp. 223-44; Rainer Wick, *Johannes Itten am Bauhaus: Ästhetische Erziehung als Ganzheitserziehung*, in: *Johannes Itten. Künstler und Lehrer*, cat. esp. Berna, Kunstmuseum, 1984, pp. 110 e ss.

In una conferenza tenuta a Jena nel gennaio del 1924, Klee sviluppa una celebre similitudine tra albero e artista - una similitudine già adottata da Gustave Courbet per porre in rilievo i caratteri di spontaneità/autoctonia della propria pittura e particolarmente cara ai simbolisti. E' "radice", ad esempio, l'Euridice rilkiana del poemetto *Orfeo. Euridice. Hermes* (1904), elevata a un'irripetibile condizione di libertà dall'esperienza della morte e dal cordoglio, ed è ancora "albero" il canto di Orfeo nel primo dei *Sonetti*, espressione di pura intimità con l'elemento terrestre, condizione di puro "ascolto". Klee, nel parlare davanti a un uditorio composto prevalentemente da *Naturlyriker* e espressionisti, racconta come l'artista, disorientato "dal mondo molteplice, ... prend[a] progressivamente terreno come il tronco per mezzo delle radici, ricev[a] linfe e succhi dal suolo, quindi germogli[i] e si espand[a] liberamente come la chioma dell'albero. ... Incalzato dalla forza del flusso traspone nell'opera quanto vede ..., ma ha un ruolo affatto modesto. La bellezza della chioma non gli appartiene, è solamente passata attraverso di lui." ⁶⁶ Il senso della similitudine, narrata con la studiata semplicità di un mito platonico, sembra evidente: l'artista è il mediatore di due regni, e il suo dono, che si presenta al fanciullo o all'adolescente come trauma - assenza di radici, disorientamento - ne ritarda l'ingresso nel mondo ma favorisce in seguito una maggiore profondità di connessione. Le "molteplici" linfe scorrono all'interno del tronco e si unificano nel prodotto: la chioma meravigliosa, cioè l'opera d'arte. Le analogie tra Orfeo, la cui musica aduna gli animali ed è strumento di prodigiosa persuasione, e l'artista-albero, che unifica flussi divergenti in un'unico, rigoglioso processo di foliazione, sono evidenti: la chioma, verosimilmente, vibra al vento come una lira. E' più stimolante analizzare il suolo: Klee non ne definisce le componenti, eppure sappiamo che le teorie tardo-ottocentesche del disegno cui probabilmente la metafora si riferisce indicano nel popolo, nella geografia, nel clima, nelle tecniche, nei materiali le condizioni preliminari dello stile di un artista - la sua chioma. *The Bases of Design* di Walter Crane, ad esempio, testo che prefigura le lezioni di Klee su *pattern* e figura e che l'artista certamente conosce, reca sull'elegante frontespizio un'antica figura di donna-albero: ai suoi piedi innumerevoli radici scendono nelle profondità della terra per estrarne le linfe del disegno⁶⁷.

Sensi storici e sociali non sono estranei a *Ein Garten*, ma prevalgono interessi interni, essenzialmente artistici: se confrontato con disegni a puro contorno di Picasso, appena precedenti, emergono le differenze tra due interpretazioni di una stessa tecnica neo-classica, il disegno a puro contorno (Pablo Picasso, *Il salotto dell'artista, rue la Boétie*, 1919, *ill. 10f*). Picasso sovraimpone le figure al foglio, alterando parzialmente la prospettiva naturale e accentuando la bidimensionalità dell'immagine senza tuttavia negarle caratteri di rappresentazione. Se analizziamo il disegno in termini di decorazione - come pure assenza di profondità, variazioni di scala, *patterning* implicito suggerirebbero di fare - vediamo che motivi e struttura mancano di un'integrazione adeguata: le figure levitano sulla superficie e la struttura lineare, particolarmente omogenea nella metà inferiore del foglio, quella con il *parquet*, non riesce ad assimilare i corpi, che conservano le loro apparenze naturali. Il giardino di Klee è più astratto dell'interno borghese in elegante stile *retour à l'ordre* parigino, e l'avversione per forme più o meno commerciali di *trompe-l'oeil* ne giustifica l'esibito carattere di manufatto: un'opera d'arte non è simulazione.

Esiste un *sensuarts and crafts* più nascosto del giardino, connesso al motivo mitico del tessere e dell'intrecciare e capace, in definitiva, di spiegare le implicazioni funerarie dell'immagine. Nel periodo espressionista Klee, come abbiamo visto, riflette su idea, procedimenti, materiali figurativi in termini energetici e sessuali: l'opposizione di mente artistica e materia è interpretata alla luce

⁶⁶ *Il pensiero figurativo*, p. 82.

⁶⁷ Walter Crane, *The Bases of Design*, Bell, Londra, 1898.

del conflitto tra due principi originari, maschile e femminile. *Ein Garten*, sotto questo profilo, è immagine nuziale, e riflette una nuova consapevolezza: i due contrari si compenetrano, l'agonismo cede a favore di un diverso atteggiamento di disponibilità per condizioni e materiali. Se tracciassimo una verticale sul piano della rappresentazione e un'ortogonale ad esso intersecantisi nel punto di accesso all'ipogeo, nella soglia, avremmo ancora una croce composta dalle due dimensioni di cui, per Klee, consta böhmanamente un'opera d'arte⁶⁸: cielo e terra, altitudine e profondità. *Ein Garten*, composto da innumerevoli fili tessuti con maestria, è anche un elogio della mano: è la sua abilità a unire intimamente il molteplice, è la sua cedevolezza ad adattare il disegno e le deliberazioni della mente alle resistenze dei materiali o delle tecniche.

La croce è una forma elementare di intreccio, e il nodo, elemento costitutivo di ogni intreccio, è la forma più elementare di decorazione, comune a tutte le più antiche culture. E' Gottfried Semper a elaborare per primo, in *Der Stil*, una teoria simbolico-antropologica del nodo, inteso come motivo ornamentale originario, diffuso nella decorazione della ceramica, dei metalli, dei tessuti, dell'architettura: allo stesso autore, tra l'altro, le tessitrici del Bauhaus sono debitrice dell'idea di uno stile derivato da tecniche e materiali. "Simbolo universalmente valido della concatenazione originaria delle cose, della necessità più antica del mondo e degli dei", scrive Semper nel corso di un'analisi storica delle differenti forme di decorazioni tessile, il nodo è anche figura del "caos ... da cui tutte le forme ornamentali, le forme produttive di struttura, sono derivate"⁶⁹. E' dalla tessitura che esso si estende alle altre arti applicate: tessere, secondo l'architetto e storico, è la prima forma di decorazione conosciuta dagli uomini, ancora connessa a magia, religione, mito.

Non è difficile provare che in Klee l'interesse antropologico e culturale per le antiche civiltà del Mediterraneo si unisce alla conoscenza dei reperti e delle simboliche decorative: la decorazione funeraria egizia, gli stili geometrici greco-arcaici, i motivi astratti delle stoffe dei popolo berberi e perfino i semplici graffiti che ornano le mura dei parchi delle ville fiorentine trovano ampio spazio nella sua opera (*ARA. "Kühlung in einer Garten der heissen Zone" [ARA. Raffreddamento in un giardino della zona torrida]*, 1924.186, *l.iii. 11*; *Coppa cirenaica*, da: Alois Riegl, *Stilfragen*, Berlino, 1923 (II^a ed.), *l.iii. 12*). Lo ieratico di antichi manoscritti medici, infine - il più noto dei quali ha nome di *Papiro Ebers* - è all'origine di una serie di composizioni "geroglifiche" tarde, che interpretano in senso caricaturale le indicazioni cripto-figurative dell'antica scrittura egizia⁷⁰. Cronologicamente vicine a *Ein Garten* troviamo immagini dove un'identica struttura lineare ad intreccio si associa a fantasie di templi e paesaggi greco-arcaici, possibili (candidature per ?) scenografie dell'*Orestide*⁷¹: non mancano riferimenti alla *vague* dorica di architratati templi secessionisti⁷² o all'architettura espressionista contemporanea, ad esempio al celebre salone a navata disegnato da Peter Behrens

⁶⁸ Per Böhme e gli espressionisti cfr. Harriett Watts, *Arp, Kandinsky and the Legacy of Jakob Böhme*, in: *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, cat. esp., Los Angeles County Museum of Art, 1986, pp. 239-55. La terminologia cosmica degli espressionisti è più o meno la stessa di cui farà uso Heidegger nelle sue interpretazioni dell'opera d'arte.

⁶⁹ Gottfried Semper, *Der Stil*, op. cit., I, p. 83.

⁷⁰ Il *Papyrus Ebers. Das hermetische Buch über die Arzneimittel der alten Ägypter, in hieratischer Schrift*, è pubblicato dal suo possessore e primo studioso, l'egittologo Georg Ebers, a Lipsia, Engelmann, 1875.

⁷¹ Cfr. ad esempio *Klassischer Garten (Giardino classico)*, 1926.1. L'interesse di Klee per un'Ellade dorica corre parallelo a quello di Benn per Sparta e alle forme di teatro allegorico contemporaneo. Grohmann, del resto, ha cura di informarci che l'artista legge spesso i tragici, sembra in lingua originale.

⁷² Mi riferisco, ad esempio, all'ingresso della falsa cripta sul lato esterno del transetto della chiesa *Am Steinhof* di Otto Wagner, costruita tra 1905 e 1907.

per la sede del colorificio Höchst (1920-25), ma le analogie più sorprendenti sono proprio con ceramiche arcaiche che sembrano confermare la tesi semperiana di un primato della decorazione tessile (*Coppa corinzia*, da: Karl Masner, *Antiker Vasen und Terracotten im K.K. Österreich Museum*, Vienna, Carl Gerold's Sohn, 1892; riprodotta anche in: Alois Riegl, *Stilfragen*, op. cit., fig. 99; /ill.13/). E' evidente che Klee ritrova negli stili geometrici e tardo-geometrici prefigurazioni dei suoi attuali problemi di struttura, o, se si preferisce, di integrazione di *pattern* e figura; è meno chiaro, invece, il perché del senso funerario - "orfico" - di immagini così esplicitamente associate a questioni di tessitura e decorazione arcaica: per spiegarlo, sia pure brevemente, è necessario tornare a Bachofen.

Unire e intrecciare hanno sensi escatologici che, verosimilmente, non sono nascosti a Klee. Il mitologo vi si è soffermato a lungo, e, possiamo aggiungere, in modo indimenticabile. Spesso gli antichi raffigurano sui loro sarcofagi un vecchio intento a intrecciare giunchi e erbe palustri, mentre un'asina, posta al suo fianco, rode e distrugge la corda che egli pazientemente produce: il suo tessere ed il suo intrecciare non sono dissimili da quelli praticati nel giardino d'alta quota. Le fibre adoperate da Ocno - questo il nome del mitico vecchio - sono giunchi e erbe palustri che crescono nelle fangose profondità di fiumi e stagni: essi rimandano all'originaria capacità generativa del suolo non coltivato - a *tellus*, la ulh originaria. L'asina, invece, è immagine del principio distruttivo che eternamente scompagina e rovina: "Ananke-Adrasteia", oscura fatalità che presiede al vivente e "compenetra tutta la materia come suprema e onnipotente legge della morte"⁷³. L'atto del tessere e dell'intrecciare, nel suo opporsi all'illimitato divenire degli elementi, acquista così significati religiosi, cui allude l'antico uso funerario: è espressione di *pietas* per il vivente; è tentativo di congiungere e compaginare; è edificazione di un'*aedicula*, di un piccolo edificio di uso privato destinato a preservare il ricordo.

L'adesione alle condizioni stabilite dai materiali - il congiungimento nuziale di principio maschile e principio femminile, di εἰδωζ e ὕλη - configura l'attività artistica come come pratica di un limite, ed equivale, nelle intenzioni di Klee, al riconoscimento della propria mortalità. L'immagine ben composta è essa stessa tempio funerario e ipogeo: la frequente rappresentazione di edifici funerari nelle composizioni della maturità e in quelle tarde si spiega in base a motivazioni non occasionali (*Nekropolis [Necropoli]*, 1930.57, /ill. 14/). Nel riflettere sulle condizioni preliminari della forma - sulla "preistoria" della rappresentazione - Klee ritrova un mito antico e un *topos* neo-classico: l'opera è un modo dell'eternità, o, come recita il titolo di una sua celebre composizione, *gradus ad Parnassum*. Ricorda infatti Diodoro-Bachofen: "fu fatto notare ai Menfiti come fosse incomprensibile il loro uso di costruire le case della loro città con materiali fragili e deteriorabili per dedicare, invece, ai sepolcri dei morti una cura e un'arte così straordinarie: essi risposero che le case servono solo per poco tempo e sono destinate ad essere un luogo provvisorio di sosta per i viandanti. Questi, invece, raggiungono solo nella tomba la meta del loro viaggio."⁷⁴

⁷³ Johann Jakob Bachofen, *Il simbolismo funerario degli antichi*, op. cit., p. 651.

⁷⁴ *ibid.*, p. 654 (modificato). Se Orfeo esprime adesione alle profondità del divenire, al rilkiano "ordine indistinto" della natura, ed è interprete di una vicenda per eccellenza privata - lo distinguono l'accesa passionalità, *amor, furor e dementia* - Ocno è invece caratterizzato da pazienza e industria. Orfeo canta la bellezza del mondo con intensità tale da indurre gli alberi della foresta e le bestie feroci a seguirlo, ma il suo canto è in essenza "un canto di amore e morte, di amore-nella-morte o di morte insediata entro la gioia dell'amore" (Charles Segal, *Orfeo. Il mito del poeta*, op. cit., pp. 63-67; p. IX). L'intreccio di Ocno è più del canto del poeta esplicitamente funerario. Considerata nei suoi aspetti infantili e cortesi, di probabile origine orientale, l'intimità orfica con il terrestre può perfino essere interpretata come tentativo di sfuggire alla pressione della morte e alla sua consapevolezza attraverso una regressione quanto più possibile policentrica, che restituisca voce e canto propri a pietre, alberi e uccelli, a quanto di pre-coscienza e, in definitiva, di pre-umano esiste nella natura. Il vecchio che intreccia la corda è invece figura di *labor*: assume su sé la pena di esistere nella consapevolezza della morte, ed è privo dell'infantile sventatezza che perde una seconda volta Euridice. La robustezza della sua corda è auspicio di serena transizione al mondo delle ombre.

b) *Un elogio esplicito di Offenbach e uno implicito di Seurat. La società dei clichés.*

Qual'è la relazione, possiamo chiederci, tra le necropoli di Klee e quelle del primo o del secondo '800? Non la conosciamo con esattezza, anche se è facile supportarla (intenzionalmente) stretta: croci di alta quota, paesaggi archeologici e isole dei morti si inseriscono naturalmente in una tradizione romantico-simbolista che ha, come propri vertici, Caspar David Friedrich, Johann Christian Dahl e Arnold Böcklin. Occorre fare attenzione, tuttavia, a non conferire sensi sublimi a smagati *pastiches*. Klee, al debutto sulla scena parigina, può avere interesse a proporsi come continuatore di una cultura figurativa che gode di grande fortuna presso i surrealisti (*L'isola dei morti* è perfino oggetto di plagio da parte di Dalí).

Nel caso della biblioteca esoterica di Klee e dei procedimenti "rivolti meno all'occhio che all'anima" non rimane molto da aggiungere. Manca però un'appendice parodistica: occorre mostrare, in altre parole, come mito e archeologia possano farsi aggressivi, volgersi contro la contemporaneità e ridurla a spettro.

Familier Spaziergang (*Passeggiata di famiglia*, 1930.I.10, /ill. 15/) appartiene a una serie di caricature "costruttiviste", caratterizzate da estremo rigore formale: offre lo spunto la passeggiata di una famiglia borghese tipo. Il disegno cade in un periodo di rinnovato interesse per la musica contemporanea, e trae spunto dalla conoscenza di *Neues von Tage* [*Notizie del giorno*], un'opera di Paul Hindemith. Klee non è particolarmente informato sull'attività della seconda generazione di dodecafonici, ma conosce Hindemith e ha modo di confrontarsi con la sua attività poco prima di realizzare il disegno. Il compositore tedesco, impegnato in una reinterpretazione della tradizione tedesca pre-moderna e particolarmente della musica di Bach, visita il Bauhaus nel maggio del 1930 e, per l'occasione, presenza all'esecuzione della sua più recente produzione cameristica. Klee conversa con il musicista durante la cena e rimane conquistato dalla sua cortesia⁷⁵: Hindemith lo visita poi in atelier. Alcuni giorni dopo l'artista è a Stoccarda con lo staff del Bauhaus, invitato dal compositore ad assistere alla prova generale di *Neues von Tage*, appena terminata. L'interesse è tale che Klee torna a teatro anche per la prima. Commenta, in una lettera ai familiari: "l'esecuzione è molto riuscita, anche più accattivante della prova generale."⁷⁶ Hindemith associa musica "alta" e musica "bassa" in modo estremamente disinvolto, con sconcerto dell'ascoltatore che non comprende se l'opera reinterpreti il barocco alla luce della dodecafonia contemporanea o sia semplicemente una farsa, ma l'ironia non dà luogo a semplice divertimento: l'opera non intrattiene, strania. E' meno simile a *Parade* o alle astrali pantomime di Schlemmer che al teatro epico di Brecht, e sono proprio i procedimenti di contaminazione a interessare Klee: in *Neues von Tage* la parodia è passaggio al grande stile, e la riduzione della società contemporanea a un insieme di *cliché* si inserisce in un contesto - la musica di Hindemith - colto e altamente formalizzato. La grande tradizione barocca sembra vicina a ripetersi - "è successo che Johann Sebastian Bach si è recato alla rivista, e Hindemith "lo strimpellatore" è riuscito a rendere vitale la tensione tra i due contrari"⁷⁷ - ma con una differenza: sublime e volgare non si oppongono più. Klee considera questa inedita abiezione del sublime, o, se si preferisce, la sublimità del volgare un carattere specifico del moderno. Ne scrive in una lettera appena anteriore all'incontro con Hindemith, nell'introdurre riflessioni destinate ancora una volta da un compositore. Ascoltata a teatro un'operetta di Jacques Offenbach, l'autore di *Les Contes d'Hoffmann*, ne riferisce a Lily, sua moglie, in termini almeno in parte autobiografici: "Offenbach mi colpisce per il suo carattere tedesco ... Il suo genio è sempre più riconoscibile. Grande come i grandi dell'opera moderna, ha tuttavia preferito [coltivare] l'ambiguità, e la sua scelta è stata carica di conseguenze."⁷⁸

⁷⁵ *Br.* II, p. 1120-1.

⁷⁶ *ibid.*, pp. 1124-5.

⁷⁷ *ibid.*

⁷⁸ *ibid.*, p. 1170.

L' "ambiguità" di *Familier Spaziergang*, sospesa tra rigore formale e caricatura, è quella delle grandi composizioni di Seurat, un artista cui Klee, nei primi anni '30, sembra essere particolarmente vicino. Tra '20 e '30 Seurat è all'origine di tendenze figurative oscillanti tra astrazione e *Neue-Sachlichkeit*, connotate più o meno esplicitamente in senso ideologico: a Colonia, ad esempio, un gruppo di artisti impegnati a sinistra, i cosiddetti *Progressisti*, interpretano Seurat in termini politici e critico-culturali, e Schlemmer introduce all'interno del Bauhaus una variante neo-quattrocentesca e figurativa del costruttivismo contemporaneo. Perfino Moholy-Nagy, l'artista ingegnere, nei secondi anni '20 giuoca tra astrazione e figurazione dipingendo angeli e musicisti suprematisti. Il senso in cui Klee sembra volgersi a Seurat è insieme più parodistico e archeologico: se i giovani pittori renani interpretano *L'Ile de la Grande Jatte* o *Parade* come documenti "oggettivi" di alienazione tardo-industriale⁷⁹ la passeggiata di Klee è meno un *reportage* che un caustico esercizio di corrosione del presente: essa riduce i giganti a pallidi, stereotipi abitanti del mondo delle ombre, a *déjà vu* funerari. Seurat stupisce per primo i contemporanei associando la "gaité" caricaturale delle *affiches* di Jules Chéret allo "hyératisme" delle statue e dei rilievi egizi del Louvre⁸⁰, e lascia in eredità alle successive generazioni una tecnica di contaminazione inedita: il museo, se rappresentato all'interno di un quadro di costume, produce non-senso rivelandosi più efficace della semplice caricatura. Le figure di Klee rivelano procedimenti di riduzione più accentuati: l'artista si serve di motivi contemporanei in modo quasi opportunistico, servendosi come di spunti per esercizi di *patterning* lineare e geometrico, ma il suo interesse è prevalentemente formale. Gli elementi di costume, di psicologia, in breve di narrazione sono ridotti al minimo, eppure la loro presenza ha un significato. Il progetto di una grande composizione che unisca storia e mito in una sorta di *epos* figurativo è presente alla mente dell'artista per tutti gli anni '20, ma difficoltà formali e l'assenza di un'autentica cultura nazionale, come lo stesso Klee ammette⁸¹, ne impediscono la realizzazione: il possesso di uno stile non riscatta l'impoeticità del presente. Sopravvivono solo alcuni frammenti, e *Familier Spaziergang* è uno di questi.

Un viaggio di circa venti giorni compiuto in Egitto tra dicembre (1928) e gennaio accelera il distacco di Klee dalle istanze moderniste e prelude alla reinterpretazione decorativa e formale della pittura di fine secolo. Visita il Cairo, Luxor, Assuan e compie escursioni a Giza, a Karnak, alla valle dei Re, a Tebe. La sua disposizione interiore è lirica e distaccata, favorevole a grandi composizioni in stile "paesaggistico-astratto"⁸²: la geografia dei luoghi della valle del Nilo è ridotta a *patterns* cromatico-geometrici. Non mancano le delusioni, ma la bellezza della natura e l'emozione destata dagli antichi monumenti prevalgono su tutto. Ancora in viaggio per Alessandria, si chiede, senza necessità di risposta: "che cos'è l'intera civiltà, positiva o negativa, in confronto a questo mare, a questo cielo, a questa luce?"⁸³ Il suo è un viaggio in direzione del "deserto" e, insieme, di un (invisibile) museo⁸⁴.

Michele Dantini, Università della Calabria, Italia.

⁷⁹ Così sembra interpretarla anche Ernst Bloch. Cfr., per Seurat in Bloch e nella cultura tedesca degli anni '20, Linda Nochlin, *Seurat's "La Grande Jatte": An Anti-Utopian Allegory*, in: *Politics of Vision*, Thames and Hudson, 1991, pp. 170-93.

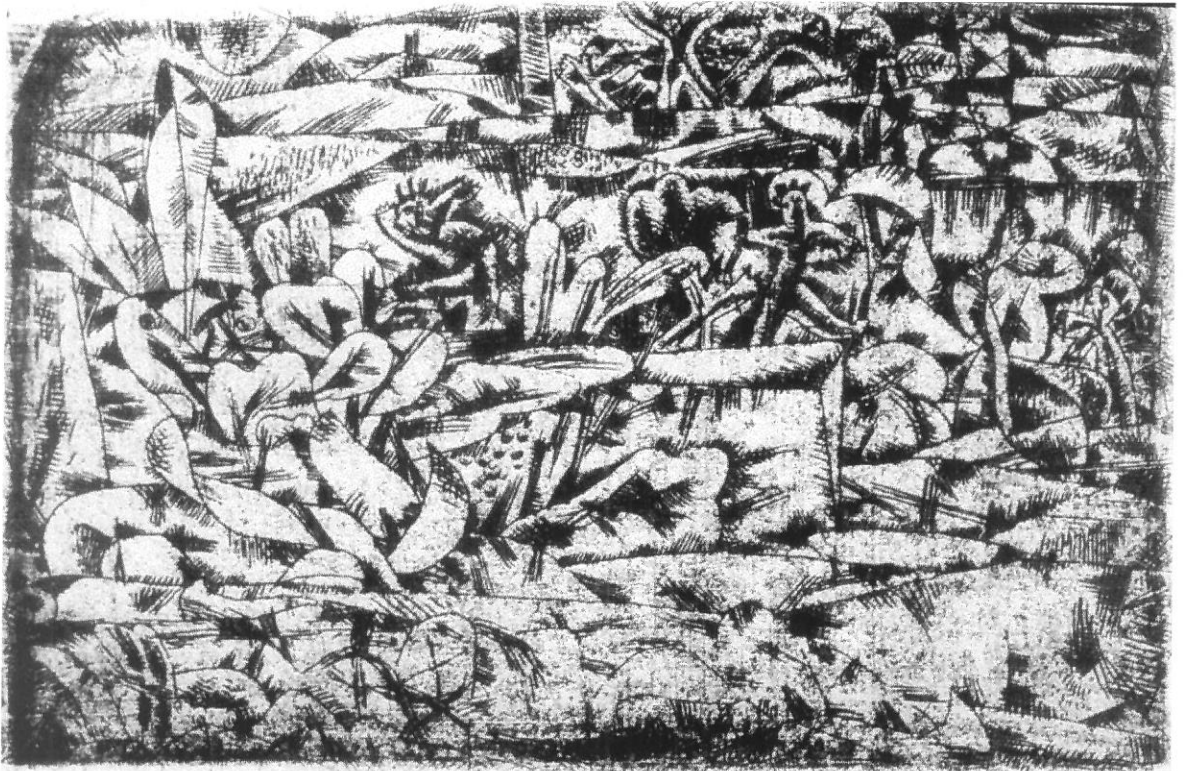
⁸⁰ Cfr. Robert L. Herbert, *Chahut 1888-1890*, in: *Georges Seurat*, cat. esp., Parigi, 1991, pp. 386 e ss.

⁸¹ *Il pensiero figurativo*, p.95.

⁸² *Br. II*, p. 1002.

⁸³ *ibid.*, p. 1072-3.

⁸⁴ *ibid.*



1 - Paul Klee - *Garden der Leidenschaft (Giardino della passione)*, 1913.155.



2 - Margheritone d'Arezzo (ativo 1262 ?) - *Vergine e Bambino in trono*.



3 - Paul Klee - *Heilige Steine und Götterbilder (Idoli e immagini di divinità)*, 1913.141.



4 - *Frontone occidentale del tempio di Zeus a Olimpia, figura del veggente.*



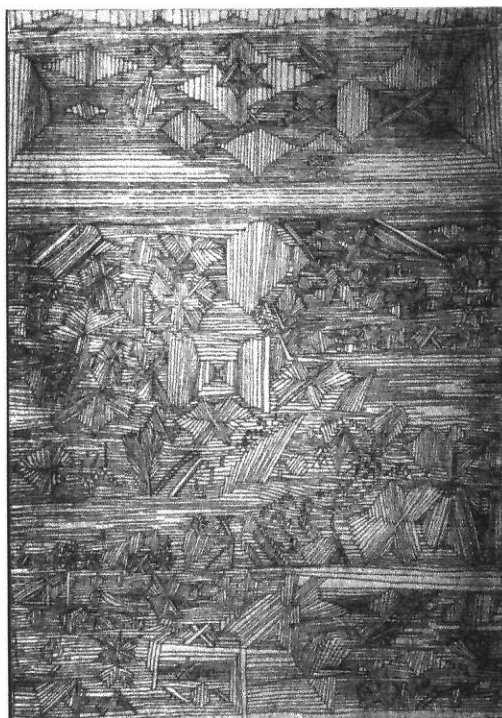
5 - Wassily Kandinsky - *Impression n° 3 (Konzert)*
(*Impressione n° 3 - Concerto*), 1911.



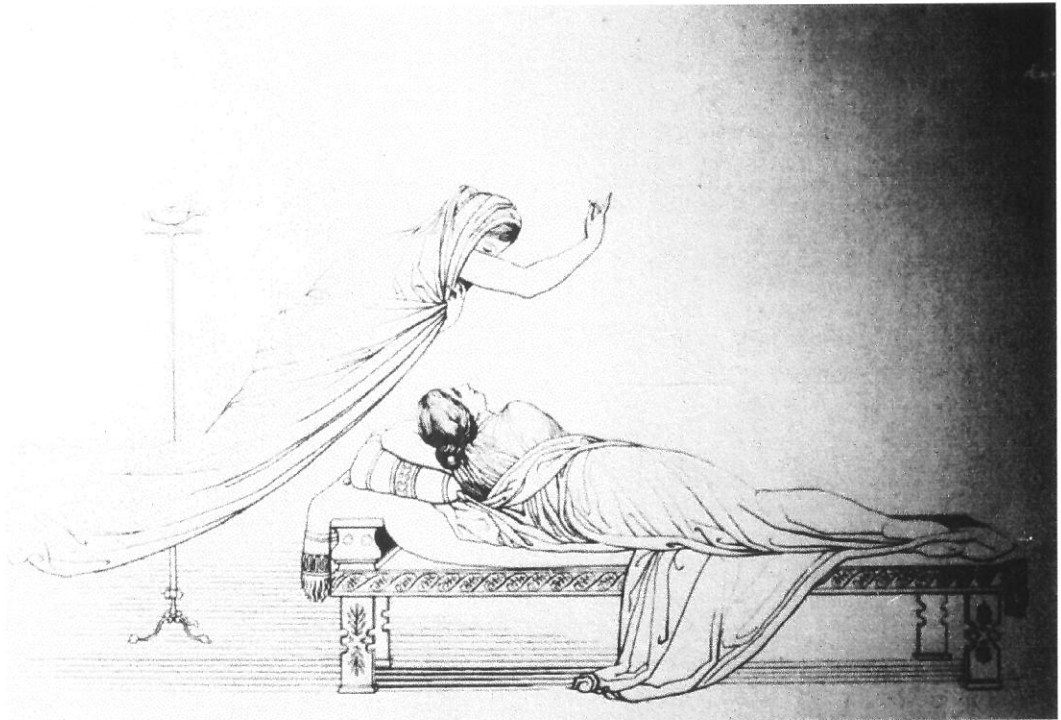
6 - Wassily Kandinsky - *Scizze für Komposition 2*
(*Schizzo per Composizione n° 2*), 1911.



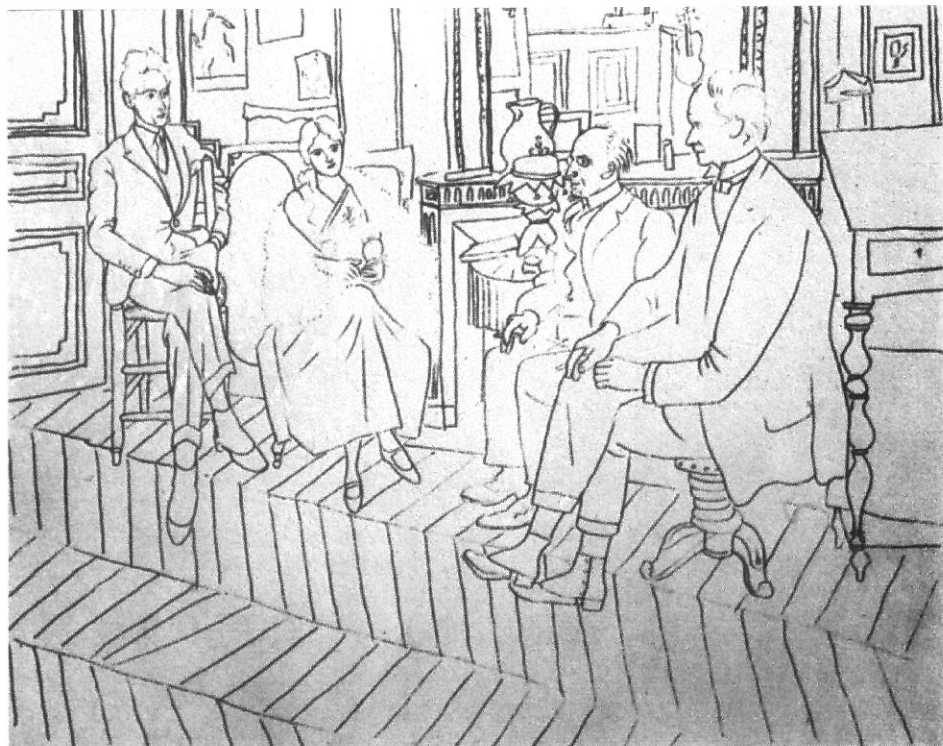
7 - Paul Klee - *Region der Hemmungen*
(*Landa degli impedimenti*),
1913.152.



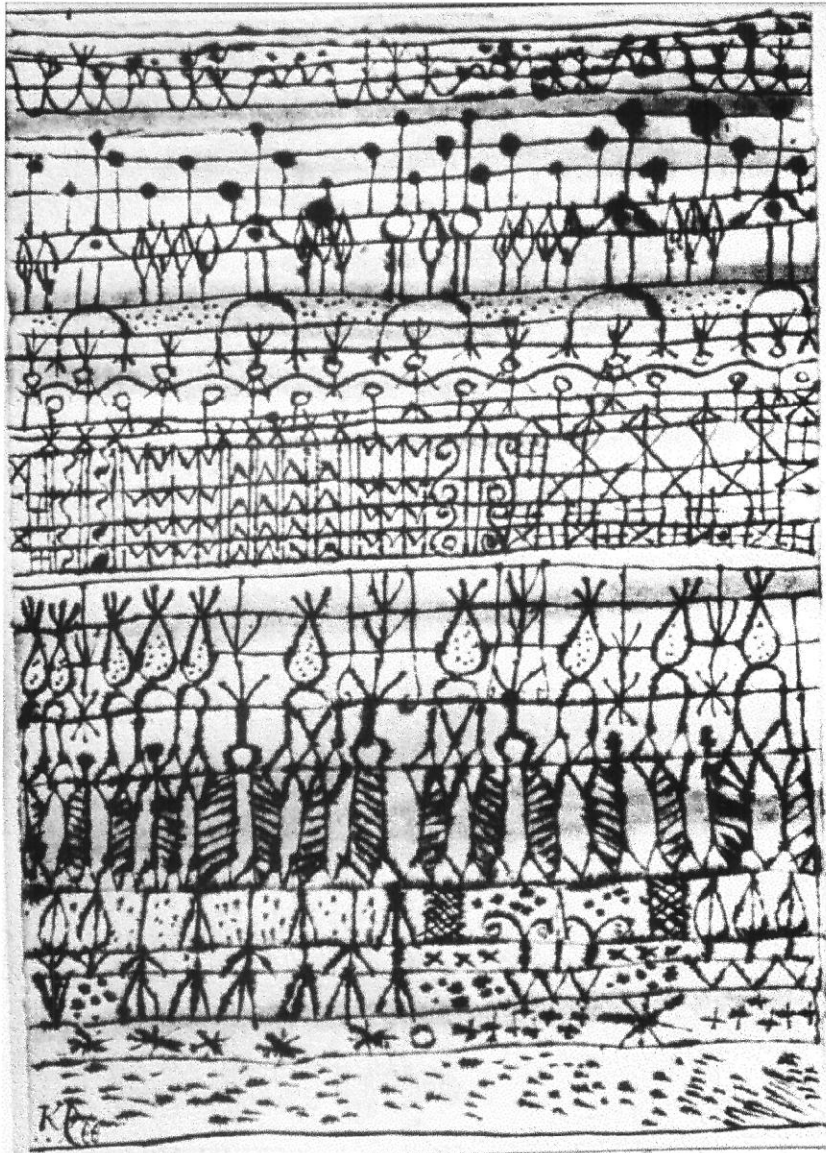
8 - Paul Klee - *Ein Garten für Orpheus*
(*Un giardino per Orfeo*), 1926.3.



9 - John Flaxman - *Close to her Head the Pleasing Vision Stands*, 1793.



10 - Pablo Picasso - *Il salotto dell'artista, rue La Boétie*, 1919.



11 - Paul Klee - ARA - "Kühlung in einer Garten der heissen Zone" (ARA - Raffreddamento in un giardino della zona torrida), 1924.186.



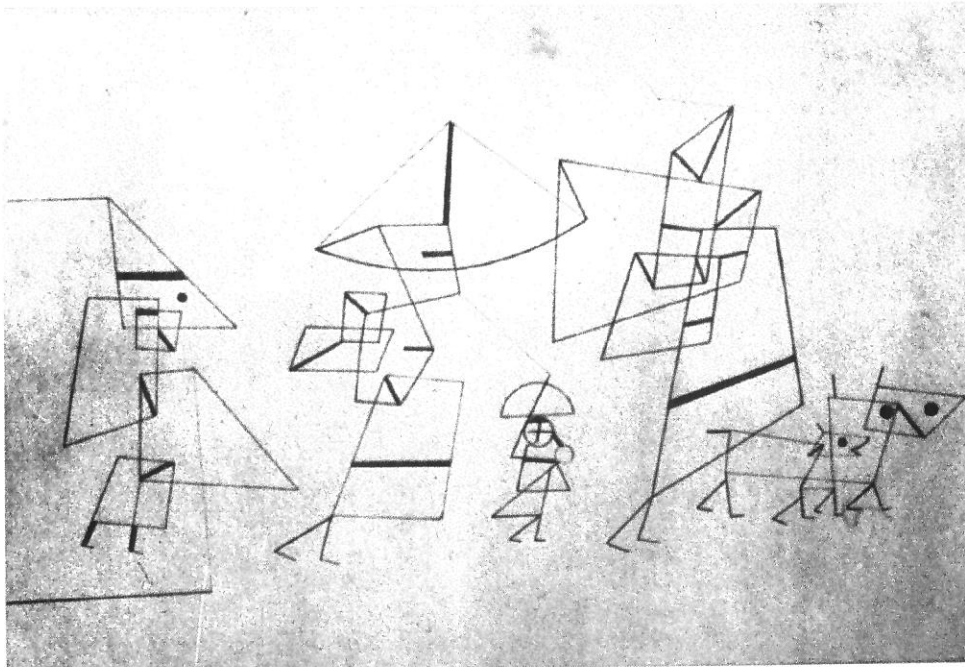
12 - *Copa cirenaica*, riprodotta da: Alois Riegl, **Stilfragen**, Berlino, Siemens, 1923 (2^a ed.), fig. 89.



13 - *Coppa corinzia*, riprodotta da: Karl Masner, **Antiker Vasen und Terracotten im K.K. Österreich Museum**, Vienna, Carl Gerold's Sohn, 1892; Alois Riegl, **Stilfragen**, Berlin, Siemens, 1923 (2^a ed.), fig. 99.



14 - Paul Klee - *Nekropolis (Necropoli)*,
1930.157.



15 - Paul Klee - *Famlier Spaziergang (Passeggiata di famiglia)*,
1930.I.10.