



spazio architettura

L'inafferrabile visione. Pittura e scrittura in Paul Klee

di Paolo Cappelletti

Lo sfondo e le figure

È celebre l'affermazione di Greenberg, secondo la quale Klee vede il quadro come una pagina;¹ essa può altresì essere una partitura dinamica e le stesse dense, profonde testure degli sfondi kleeiani, continuamente elaborate e sperimentate al massimo delle possibilità tecniche, sembrano essere la transustanziazione dell'armonia, di quella sorta di rigoroso basso continuo dalla quale muove la polifonia del canto, la melodia delle linee nette delle figure.²

Figure che – e qui torniamo direttamente a *Über die moderne Kunst* – “possono assumere concretamente, a seconda dell'associazione mentale richiamata, nomi come: stella, vaso, pianta, animale, testa o uomo.”³ Quello dell'associazione mentale che mette in dialogo tra loro linee senza apparente significato – o meglio, come direbbe Goethe, *bedeutend und deutungslos*, pregno di significato e privo di spiegazione –, è uno dei temi favoriti di Klee, il quale già da bambino, come testimoniano i *Diari*,⁴ esprime la sua passione per quest'affascinante gioco.

L'approccio creativo verso i labirinti creati dalle linee intersecantesi su qualsivoglia piano è in evidente analogia con l'amato Leonardo da Vinci – per Klee autentico “pioniere della tonalità” –, il quale, a sua volta, come rileva anche Grohmann,⁵ dimostrava la sua personale ossessione decifrando volti umani nelle screpolature murali. Soprattutto però l'associazione è risposta di mondo, momento nel quale emerge con evidenza proprio il gioco tra visibile ed invisibile, quel momentaneo cristallizzarsi del movimento in figura che è l'opera. Come mostra anche Cacciari, qui si può rintracciare la “linea leibniziana” di Klee; essa “conduce all'esclusione della forma astratta 'sola', ad avvertirla

-
1. L'espressione emerge da un breve ma significativo confronto tra Picasso e Klee: “Picasso chiede al proprio seguace ed emulo di costruire più che inventare, di edificare strutture solide, massicce; non, come Klee, di esalare fregi scomponibili e nebbie momentanee. Picasso impone una maggior consapevolezza all'ambiente. Ciò non significa che sia più 'intellettuale' o semplicemente più meditato di Klee; in realtà, anzi, lavora più rapidamente e pensa meno il quadro. La differenza sta in questo: che Picasso vede il quadro come un muro, mentre Klee lo vede come una pagina.” C. Greenberg, *Saggio su Klee*, trad. it. a cura di E. Pocar e C. Salmaggi, Il Saggiatore, Milano 1960, pp. 28-29.
 2. La pratica del basso continuo nacque al termine del sedicesimo secolo e fu mantenuta fino al primo Ottocento. Si trattava di un sistema di notazione sintetica nel quale era segnalata solo la linea – o le linee, come nel caso delle sonate in trio – del canto e la linea del basso, ossia la linea più grave di una composizione, che era suonata costantemente, mentre su di essa gli strumenti polifonici quali l'organo o il clavicembalo realizzavano gli accordi adeguati; essi erano segnalati da un sistema di numeri e accidenti (i.e. *basso numerato, cifrato o figurato*). Splendido esempio di dialettica tra sfondo e figura è *Scrittura vegetale* del 1932.
 3. *T. I*, p. 90.
 4. “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. (*Nove anni*).” *D. 27*.
 5. Cfr. W. Grohmann, *Paul Klee*, cit., p. 28. Di Leonardo Klee, in una lettera alla moglie Lily, datata 8 novembre 1901, scrive: “da quest'uomo ci vengono le opere più importanti della pittura, questo mi dice già ora il mio istinto.” Cfr. Grohmann, op. cit., p. 32.

come formalismo o scolastica imitazione dell'«esatto» scientifico.»⁶ Differenziazione dall'ὄρθότης, appunto.

Nella conferenza, Klee riserva al tema dell'associazione mentale un momento ironico, nel quale gioca con le aspettative sia dell'artista sia del fruitore, rispetto all'organizzazione della composizione e alle sue figure.⁷ Figure che, dal punto di vista della «meccanica figurativa» possono assumere, a seconda dello stile compositivo trascelto, un atteggiamento diverso, venendo a coincidere «perfettamente con l'antitesi di classico e romantico»,⁸ il che equivale a circoscrivere il tipo di deformazione della manifestazione fenomenica della φύσις.

L'artista kleeiano deve porsi sempre dalla parte del processo genetico; ecco perché, polemicamente, Klee specifica che «egli non attribuisce, a queste forme fenomeniche, il significato necessitante ascritto loro dai tanti critici realisti; se egli a tali realtà non si sente legato, è perché in quegli esiti formali non scorge l'essenza del naturale processo creativo: gli importano più le forze plasmatrici che non gli esiti formali stessi. Forse, senza volerlo, egli è filosofo; e

-
6. M. Cacciari, *Icone della legge*, Adelphi, Milano 1987³, p. 285. Corsivo nostro. Nella prima stesura di *Exakte Versuche*, denominata *Vogliamo non già la forma, bensì la funzione*, Klee afferma, ironicamente, ma perentoriamente: «Formalismo è forma senza funzione. Oggigiorno vediamo attorno a noi forme esatte d'ogni tipo; nolens volens l'occhio ingurgita quadrati, triangoli, cerchi, elaborazioni d'ogni specie quali trame di fil di ferro su sbarre, triangoli su sbarre, cerchi su leve, cilindri, sfere, cupole, cubi, più o meno elevati e in una molteplicità di effetti combinati. L'occhio ingurgita tali oggetti e li trasferisce in una specie di stomaco più o meno capace. [...] Di contro, la forma vivente. L'iniziato intuisce il punto vitale originario, possiede un paio di atomi e cinque mezzi figurativi viventi, ideali, elementari, e sa, ancora, d'una piccola zona grigia a partire dalla quale è possibile il balzo dal caos all'ordine. Egli [...] sa abbastanza bene quel che deve essere il suo primo fare, muovere quelle cose al divenire e, lui stesso in movimento, renderle visibili; in esse restano tracce del suo movimento – ed ecco l'incantesimo della vita, e per gli altri l'incantesimo del vissuto.» *T. I*, p. 60.
7. Afferma Klee: «Accettare l'oggetto indicato dall'associazione, comporta [...] accettare il suggerimento di questo o quell'ingrediente che con l'oggetto stia in necessario rapporto: attributi oggettivi i quali, se l'artista ha fortuna, si lasciano collocare là dove ancora c'è una lieve insufficienza formale, quasi che da sempre fosse stato quello il loro posto. La contesa, dunque, non verte tanto sull'esistenza dell'oggetto, quanto sull'aspetto che a volta a volta ha tale oggetto, sul suo genere. Voglio sperare che il profano il quale, nei quadri, va a caccia di un oggetto a lui particolarmente caro, dai miei orizzonti gradualmente sparisca, e d'ora in poi m'appaja tutt'al più come inoffensivo fantasma. Perché si conoscono pur sempre solo gli oggetti dei propri affetti, e si è ben felici se per caso nel quadro emerge, sembrerebbe spontaneamente, un sembiante familiare.» *T. I*, pp. 89-90.
8. *T. I*, p. 92. Esplica, infatti, Klee: «Se, per esempio, il risultato è un atteggiamento di tranquillità e stabilità, vuol dire che la costruzione era intesa o a figurare stratificazioni su ampie orizzontali senza curarsi di elevare, di costruire in altezza, oppure, nel caso di una struttura elevata, a badare in modo evidente e continuo, per tutta la loro estensione, alle verticali. Questo atteggiamento di stabilità, senza uscire dal proprio stato di quiete, può assumere modi meno rigidi: può essere trasposto in un regno intermedio quale l'acqua o l'aria, dove le verticali non abbiano più funzione dominante (come nel nuoto o nel volo librato). Regno intermedio, intendo, in contrapposizione al primo atteggiamento, tutto terrestre. In un altro caso, si presenta, invece, un nuovo atteggiamento, i cui modi sono assai mossi. Modi così impetuosi indicano, chiaramente, la dimensione dello stile. Qui, infatti, siamo nella fase più patetica del romanticismo: quando ancora si tenta di strapparsi a forza alla terra. Una fase più in là, ed eccoci effettivamente levati al di sopra di essa, sotto l'imperio di forze centrifughe che prevalgono sulle forze di gravità. Se lascio infine che tali forze, nemiche della terra, si levino fino alla grande orbita cosmica, giungo, al di là dello stile patetico-impetuoso, a quel romanticismo che si scioglie nel tutto.» *T. I*, p. 91.

seppure non affermi, a mo' degli ottimisti, essere questo il migliore di tutti i mondi possibili, e neppure pretenda che il mondo datoci sia eccessivamente malvagio per poterlo prendere a esempio, egli dice, tuttavia: nella sua forma presente, non è questo l'unico mondo possibile!"⁹

La libertà del genio e il pensiero pittorico

Klee giunge qui alla parte più importante della conferenza, ossia quella in cui è propriamente presentato l'intento fenomenologico e genealogico della *Gestaltung*: la creazione è essenzialmente momento genetico, possibilità d'emergenza dell'Essere *muto* di cui parla Merleau-Ponty; è *καίρος*, evento di mondo, perciò quanto più a fondo l'artista riesce a penetrare, "tanto più gli s'imprime nella mente, al posto di un'immagine naturale definita, l'unica, essenziale immagine, 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."¹⁰

Come abbiamo visto, forma è movimento, *μορφή* è *κίνησις*, *ἐνέργεια*: il punto in movimento di Klee, e questo pensiero della motilità diviene anche un momento formativo per l'artista, il quale mettendosi in relazione con il ritmo della *φύσις*, può giungere al libero sviluppo del proprio percorso creativo. La visione dell'artista deve oltrepassare il mondo fenomenico, al fine di rintracciare questo ritmo, questa motilità che sola può donargli quella libertà espressiva che "rivendica il diritto di essere mobile come la grande natura. 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."¹¹

Dal modello all'archetipo, dunque. È in questo celebre motto che Klee sintetizza il suo personale *Denkweg* e la via alla ricerca formale della *Gestaltung*: la libertà ricercata dall'espressione artistica è ciò che porta la pratica verso un ritorno consapevole al momento costitutivo del mondo, alla sua genesi non in quanto origine temporalmente e spazialmente determinabile, – compito impossibile ancorché inutile, poiché *l'ἀρχή non è rintracciabile* –, bensì in quanto continuo esercizio verso la formalizzazione della possibilità. E qui siamo di parere diverso rispetto a Cacciari quando afferma che, in accordo con l'interpretazione della logica da parte di Leibniz quale *ars combinatoria* – la *caratteristica universalis* – la ricerca dell'ἀρχή "ha in Klee anche questo valore: afferrare le tracce di un'*originaria scrittura* in cui logos e immagine, concetto e rappresentazione abitano ancora insieme, di una *caratteristica universalis* che informa la genesi-trasformazione del vivente."¹²

9. T. I, p. 92.

10. *Ibidem*. Continua poi Klee: "E va ancora oltre. Egli, restando nell'al di qua dice: il mondo ha avuto aspetti diversi, e aspetti diversi il mondo avrà. Rivolto all'al di là, invece pensa: su altri astri può essere che si diano altre forme, del tutto diverse."

11. T. I, p. 93.

12. M. Cacciari, *Icone della legge*, cit., p. 297, corsivo nostro.

Se è vero che Klee è alla ricerca di εἶδη, configurazioni, di essenze formali, queste sono sempre da considerarsi dal punto di vista della *funzione*: come abbiamo già rilevato, Klee sa che "bisogna sempre cominciare con qualche cosa, anche se niente costituisce cominciamento autentico". La scrittura di Klee mira alla formalizzazione del possibile, tuttavia egli è contemporaneamente consapevole che l'*origine* è irraggiungibile; lo dimostra pienamente la lucida interpretazione del *caos autentico*, secondo la quale esso rimane sempre imponderabile e incommensurabile: l'interpretazione meramente funzionale dell'*origine* si è evidenziata nella figura del punto grigio, ossia quell'inconcepibile punto che "in realtà non è affatto un punto".

Inoltre, e sia affermato qui solo quale inciso, parlare come fa Cacciari di un'*originaria scrittura* (un'archiscrittura à la Derrida?) nella quale logos e immagine, concetto e rappresentazione potrebbero abitare *ancora* insieme, è un non senso: non v'è per niente qualcosa come "il concetto", "il logos", "la rappresentazione", e tanto meno "l'immagine", se non dall'emergenza della scrittura alfabetica e all'interno della sua pratica.¹³

È perciò fuorviante il pensiero che cerca di rintracciare una scrittura originaria che dovrebbe dar conto di ciò che sono, o sarebbero, concetto, logos, rappresentazione e immagine, tanto meno se applicato al *Denkweg* kleeiano: non v'è alcuna ricerca d'archiscrittura nella pratica di Klee, poiché è nel suo stesso gesto pittorico-scritturale che egli cerca di formalizzare il possibile, rendere essenziale il fortuito, di donare una grammatica all'esistenziale. Questi sono per Klee esercizio d'ἐποχή: liberazione, attraverso la pratica della *Gestaltung*, dall'ὀρθότης, al fine di giungere ad una differente percezione del mondo.

Le cose sono *possibilità*, polifonia, e l'apertura verso una sua differente percezione è la ricerca della *preistoria del visibile*, ossia il momento di superamento della storia della percezione così com'è venuta a determinarsi durante l'arco della storia occidentale, rilevando la fallacia della gabbia concettuale nella quale anche l'arte, giocoforza, è venuta a trovarsi. Ecco perché il metodo kleeiano oltrepassa la semplice dimensione didattica; il suo cammino verso la creazione – *il suo esservi vicino, eppure non abbastanza* –, indica la consapevole ὁδός che il suo μέθοδος lascia trasparire.

Una ὁδός che deve essere il viatico del genio, autentica avanguardia del gesto pittorico, sintesi delle infinite prassi artistiche e simbolo della sconcertante libertà dell'arte. In *Exakte Versuche*, Klee afferma, infatti, che il genio "è appunto il genio – è dono naturale che non ha principio né fine: è procreazione. [...] Forse oggi è già in zone alle quali non si pensa affatto. Perché il genio è spesso, rispetto al dogma, l'eretico, non segue principio alcuno all'infuori di se stesso."¹⁴ Tuttavia, la libertà non è mai assoluta, bensì sempre condizionata; come afferma Merleau-Ponty, con Husserl: "c'è un *campo della libertà* e una *libertà condizionata*, non perché essa sia assoluta nei limiti di questo campo e inesistente fuori di esso (come il campo percettivo, anche quest'ultimo è

13. Questo è peraltro il tema fondamentale per capire il senso della metafisica occidentale e non possiamo qui che rimandare ai già citati lavori di C. Sini, *I segni dell'anima ed Etica della scrittura*.

14. T. I, p. 70.

senza limiti lineari), ma perché io ho possibilità prossime e possibilità remote.”¹⁵

Klee, parimenti, ben comprende che anche la posizione del genio non può fuggire la legge della φύσις, semmai può forzarla fino all'estremo, fino al possibile: al termine della prima stesura di *Exakte Verruche* Klee afferma che l'opera è al di là della legge, poiché dotata di una propria configurazione creativa; tuttavia, al tempo stesso, ogni cosa va commisurata al divenire della φύσις stessa e alla sua legge. È il fecondo paradosso nel quale abita l'arte: essa è libero slancio verso il possibile, eppure slancio condizionato.¹⁶

Irregolarità significa, infatti, “maggior libertà senza violazione della legge. Il contrasto di validità universale e validità particolare. La scelta può esprimersi come immagine assoluta (omissione dell'universalmente valido) ovvero come immagine relativa: accentuata, ma in pari tempo commisurabile all'implicita legge. Ogni figurazione è un rapportarsi del caso particolare al caso generale. La distanza tra le due potenze rivela il grado maggiore o minore di personalità nell'opera. [...] *L'assoluto è dunque più libero esteriormente, non sostanzialmente*. Molte le cose che son libere e tali non appaiono, altre invece sono assai *condizionatamente* libere e libere si fingono.”¹⁷

Il procedere del genio, la sua libera capacità costruttiva, è supportato dall'intuizione, la quale “resta pur sempre un'ottima cosa”. Essa non può, infatti, essere sostituita, né surrogata, come evidenzia Klee, poiché se è possibile motivarla, costituirla e legittimarla, il suo ineffabile presentarsi resta misterioso, inconscio, ancorché fondamentale. In questo Klee segnala ancora una volta la sua vicinanza al pensiero di Nietzsche, per il quale, il procedere del pensiero inconscio si attua come intuizione e non come concetto, e nella condizione mentale che porta a questo processo, Nietzsche assimila la figura del filosofo e quella dell'artista, i quali, soli, sono in grado di trasferire i propri impulsi teore-

15. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, trad. it., a cura di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 579. Corsivo nostro. Continua Merleau-Ponty: “I nostri impegni sostengono la nostra potenza e non c'è libertà senza qualche potenza. La nostra libertà, si dice, o è totale o non esiste. Tale dilemma è quello del pensiero oggettivo e dell'analisi riflessiva, sua complice. Se infatti noi ci collochiamo nell'essere, le nostre azioni devono necessariamente venire dall'esterno, mentre se ritorniamo alla coscienza costituente, esse devono venire dall'interno. Ma noi abbiamo appunto imparato a riconoscere l'ordine dei fenomeni. Siamo mescolati al mondo e agli altri in una confusione inestricabile. L'idea di situazione esclude la libertà assoluta all'origine dei nostri impegni, e del resto la esclude egualmente al loro termine. Nessun impegno, nemmeno l'impegno nello Stato hegeliano, può farmi superare tutte le differenze e rendermi libero per tutto.”

16. Klee, infatti, osserva: “L'equivalenza suona: la creazione sta al creatore, come l'opera alla legge a essa immanente. L'opera cresce a suo modo, seguendo regole generali e onnivalenti, ma non è essa la regola, non ha a priori validità generale. L'opera non è legge, essa è al di là della legge. Come proiezione, come fenomeno, essa non è infinita: ha un principio e dei limiti; ma assomiglia alla infinità della legge, in quanto anche nella sua limitatezza i conti non riescono. Arte come emissione di fenomeni, proiezione dalla causa prima iperdimensionale, similitudine di procreazione, presagio, mistero. [...] Si commisuri tutto al divenire naturale e alla sua legge. [...] Inutile determinare esattamente l'oggi: la determinazione va fatta all'indietro e in avanti, da ogni parte e spazialmente. Appena determinato, l'oggi è già compiuto, è trascorso.” *T. I*, p. 59. E ancora sulla contemporaneità: “ieri e domani appaiono contemporanei”, *T. II*, p. 519.

17. *T. I*, p. 71. Corsivo nostro.

tici a livello impersonale.¹⁸

Intuizione ed esperienza della natura, come *conditio sine qua non* della pratica pittorica, s'intrecciano, dunque, in quella *reversibilità* che, similmente, Merleau-Ponty ha ben ravvisato anche nel rapporto tra percezione muta e parola.¹⁹

La scrittura kleeiana si fa carne del mondo, mentre la sensualità della φύσις consuona. Φύσις e ποίησις danzano insieme, e non potrebbe essere altrimenti. Quale artista, infatti, non vorrebbe "dimorare là, dove l'organo centrale d'ogni moto temporale e spaziale – si chiami esso cervello o cuore della creazione – determina tutte le funzioni? Nel grembo della natura, nel fondo primordiale della creazione, dove è custodita la chiave del tutto?"²⁰

La ricerca continua di una *sintesi integrale* di φύσις e ποίησις messa in atto dalla *Gestaltung* è propriamente manifestazione della *reversibilità* di cui parla Merleau-Ponty, poiché il rimando è continuo, costante. Esso porta a quell'essenzialità del segno che Klee, al termine di *Über die moderne Kunst*, difende dall'accusa d'infantilismo.

L'economia segnica è, invece, ricerca di linee pure che consentono di *mappare* il mondo: "Per ridare l'uomo 'così com'è', per renderne la figura mi sarebbe occorso un tale intricato guazzabuglio di linee, che non si sarebbe più potuto parlare di pura rappresentazione elementare, e avremmo avuto invece un'irricognoscibile confusione. A parte questo, non è certo mia intenzione di ridare l'uomo così com'è, ma solo come *potrebbe anche essere*."²¹ Riuscire a *ridare* il mondo è il compito dell'arte per Klee. Il che, però, non significa volergli donare un senso, poiché il senso, come sostiene Foucault, è solo un effetto di superficie, una schiuma. La poetica kleeiana è, invece, ricerca della *preistoria del visibile* in quanto messa in opera di un'assenza di senso. L'assenza del senso dell'oggetto così come pensiamo esso sia, ergo dell'idea di φύσις così come

18. "Il filosofo-artista. Superiore concetto dell'arte. Se l'uomo possa porsi tanto distante dagli uomini da *plasmarli*? (Esercizi preliminari: 1) colui che plasma se stesso, il solitario; 2) l'artista quale è stato *finora*, cioè un piccolo perfezionatore, rispetto a una materia)." Commentando questo frammento di Nietzsche, Heidegger rileva: "L'arte consiste nel creare e nel formare. Se essa costituisce l'attività metafisica in assoluto, ogni fare e tanto più il fare sommo, quindi anche il pensare della filosofia, devono essere determinati da qui. Il concetto di filosofia non deve più essere determinato secondo la figura del moralista, di colui che, contro questo mondo che non vale niente, pone un mondo superiore. Piuttosto, contro questo moralista nichilista (l'esempio più recente che Nietzsche ha in mente è Schopenhauer), deve essere posto l'anti-filosofo, il filosofo del contromovimento, il 'filosofo-artista'. Questo filosofo è artista in quanto forma operando sull'ente nel suo insieme, ossia anzitutto là dove l'ente nel suo insieme si manifesta, sull'uomo." M. Heidegger, *Nietzsche*, cit., p. 83.

19. "Quando la visione silenziosa cade nella parola e quando, di rimando, la parola, aprendo un campo del nominabile e del dicibile, vi si iscrive al suo posto, secondo la sua verità, in breve, quando essa trasforma le strutture del mondo visibile e si fa sguardo dello spirito, *intuitus mentis*, tutto ciò si effettua sempre in virtù del medesimo fenomeno fondamentale della reversibilità, che sostiene e la percezione muta e la parola, e che si manifesta tanto con una esistenza quasi carnale dell'idea quanto con una sublimazione della carne." M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, trad. it. a cura di A. Bonomi, Bompiani, Milano 1969, p. 182.

20. T. I, p. 93.

21. T. I, p. 95. Corsivo nostro. Eccellente esempio di questa essenzialità segnica è, indubbiamente, *Tutto rincorre!* del 1940.

c'è stata consegnata dalla tradizione metafisica occidentale. Rendere visibile, creare una cosmogonia del *caos autentico*, il quale può essere "nulla o alcunché di latente, morte o nascita, a seconda del prevalere di volontà o assenza di volontà, volere o non volere",²² ed è del tutto inconcepibile, significa aver compreso che il *reale si sottrae*, poiché "il reale è l'impossibile".²³

Impossibile in quanto irraggiungibile, poiché l'arte è ἀνάλογον della φύσις proprio perché non può esservi assimilazione, identità nel loro processo creativo. La legge stessa della φύσις, il caotico, il vitale, nel fare della *Gestaltung*, si manifesta come assenza: ecco donde deriva la libertà creatrice. *Rendere visibile*. Mancasse questa zona franca, il regno tra morti e i non nati o il "nulla o alcunché di latente" di Klee, non potrebbe esserci libera creazione: non può esservi *pieno* senza *vuoto*, visibile senza invisibile. Proprio come nella pratica etica dell'*emendatio intellectus* di Spinoza, è nella coesistenza, o meglio nell'identità di libertà e necessità che può emergere il campo creativo; non vi è, pertanto, liberazione se non all'interno della legge.

La stessa possibilità non è altro che reiterazione della possibilità, e se, come ben dice Husserl, il filosofo è un eterno principiante, l'artista non è da meno. È un paradosso, certo, ma fecondo. Solo la comprensione di tale coesistenza, infatti, può portare la ricerca verso quell'arte della cerchia superna che Klee pensa al di là delle possibilità conoscitive del λόγος. La stessa sintesi del rapporto d'amore tra arte e vita è, pertanto, fecondamente irraggiungibile: l'arte della cerchia superna, ossia l'arte suprema, assoluta, è l'atto mancato della ποιησις. Nella *fissazione della verità in figura* rintracciata da Heidegger non resta, infatti, altro che una *mappa del mondo*, un affascinante dedalo lineare, quello che Sini, con Peirce, chiama il *foglio-mondo*, l'atto mancato della filosofia.²⁴

Se il grande sogno della filosofia è, infatti, la raffigurazione di se stessa, quello dell'arte è la raffigurazione della totalità del mondo. Klee al termine di *Über die moderne Kunst* rivela: "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, 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. Finora abbiamo rinvenuto dei fram-

22. T. I, p. 3.

23. Sono espressioni di Lacan. Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 54 e p. 170. Su questi temi cfr. M. Recalcati, *Il vuoto e il resto. Jacques Lacan e il problema del reale*, CUEM, Milano 1993.

24. Il foglio-mondo è "in sostanza un sogno impossibile; ovvero, come anche mi capita di dire, un atto mancato. Non uno qualsiasi, credo, ma l'atto mancato della filosofia, in quanto essa pretenda di raffigurare se stessa. Pretesa che si potrebbe giudicare contraddittoria e infine aberrante. Tuttavia io chiedo: può la filosofia rinunciare al compito di raffigurare se stessa? Platone ha scritto che la filosofia è quel sapere che non solo sa fare quello che fa (come tutti i saperi), ma sa anche perché lo fa. Gli uomini sanno fare molte cose, ma in generale non sanno perché lo fanno (anche quando pensano il contrario) e il filosofo dovrebbe dirglielo; e scriverlo. Come può farlo però, se non è in grado di raffigurare se stesso e di vedere che sapere è il suo?" C. Sini, *Variazioni sul foglio-mondo*, in C. Sini, R. Fabbrichesi Leo, *Variazioni sul foglio-mondo. Peirce, Wittgenstein, la scrittura*, Hestia, Cernusco L. 1993, pp. XI-XII.

menti, non il tutto.”²⁵

La *mappatura* del mondo è la *miniaturizzazione* del mondo, la quale, è però da intendersi come *schematizzazione* che evidenzia, che concentra le energie, le forze della φύσις e le lascia esplodere su una superficie limitata: la tela, o il foglio. Qui si può, dunque, rintracciare la relazione triadica tra scrittura alfabetica, pittura e pittura; non nel senso leibniziano di una scrittura logica che dia conto del mondo, bensì di una pratica gestuale che si formalizza in elementi figurativi atti a lasciar emergere il mondo come raffigurabile, che è poi l'unico modo in cui è possibile che esso, per noi, possa essere.

La μιμησις della φύσις che l'arte sempre compie decide la sua prospettiva di mondo, poiché è *schema* di mondo. La danza tra φύσις e ποιησις si può compiere solo attraverso la schematizzazione del gesto pittorico, così come solo attraverso la pratica alfabetica è possibile avere una schematizzazione della voce, la quale, da quel momento in poi, potrà essere pensata *solo* attraverso la scrittura medesima.²⁶

L'uomo stesso, nell'emergenza della sua gestualità creativa, si scopre evento di mondo, segno, ἀνάλογον del mondo – poiché “tutto è segno” come dice Peirce.

Klee ha compreso tutto questo. Quando scrive della creazione umana come esempio della creazione cosmica, egli si dimostra consapevole dell'essere segno di mondo dell'uomo, microcosmo di un macrocosmo raffigurabile, ma, proprio per questo, irraggiungibile. In qualsivoglia modo si cerchi di dirlo, di *disegnarlo*, il mondo rimane l'irraffigurabile. In questo senso il reale si sottrae ed è *l'impossibile*: il mondo è per noi solo in figura. È nella continua reiterazione del gesto, nel continuo *farsi* della *Gestaltung* che l'artista trova il suo compito.

Per questo Klee, come Leonardo, *di-segna* – i.e. scrive – continuamente; è nella continua, costante pratica figurale che è possibile costituire la pittura del mondo, la quale però, è bene tenerlo presente, non consente la raffigurazione dell'evento stesso del mondo.²⁷

25. T. I, p. 95. Un tentativo di costruzione di un'opera di così ampio respiro è sicuramente *Teatro botanico*, composto a più riprese, nell'arco di dieci anni, dal 1924 al 1934.

26. *Schema* è qui da intendersi nei termini tematizzati da Sini quando afferma che “la miniaturizzazione operata dalla pratica della scrittura, intesa qui in senso proprio, ha il risultato più specifico ed evidente nel principio della ‘mappa’. Il che finisce per riavvalorare il senso primo della miniaturizzazione come effetto di rimpicciolimento, poiché sarebbe insensato e inutile produrre mappe grandi quanto il territorio che raffigurano. La mappa è infatti uno schema in piccolo che consente di stabilire l'orientamento e la disposizione delle cose che raffigura per colui che la consulta. [...] La mappa è un microschemata che si presenta nel contempo come una gigantografia in grado di orientare l'azione. La mappa ingrandisce rimpicciolendo e lo fa, appunto, attraverso uno schema” C. Sini, *Teoria e pratica del foglio-mondo. La scrittura filosofica*, cit., p. 221.

27. “Quanto all'esperienza, essa è propriamente *l'osservazione accompagnata da una verifica grafica*: per Leonardo chi non disegna non osserva. Il concetto è lo schema. Il *Trattato della pittura* è illustrato da disegni, come tutte le argomentazioni teoriche di Leonardo (anche se in questa misura era una novità). D'altronde gran parte delle ‘scoperte’ vinciane nel campo delle scienze naturali non è stata redatta; esse sono nate attraverso la verifica grafica che scavalcava d'un sol colpo le nomenclature scolastiche; e questa medesima esigenza aguzzava l'osservazione. Lo stesso Leonardo lo ha dichiarato a proposito dell'anatomia. E, come è noto, intere pagine dei suoi codici sono letteralmente tessute di annotazioni, di correzioni e schizzi collegati tra loro. Il ‘pensiero grafico’, tenuto a spiegare

È il paradosso che anche la fisica vive. Parafrasando la famosa affermazione di Albert Einstein, "non posso credere che la Luna non sia lì quando non la guardo", dov'è il mondo quando non lo guardo? Dov'è il mondo quando non lo di-segno, quando non lo dipingo, quando non lo scrivo? Operiamo ora un breve spostamento.

Il gatto vivo/morto e il pesce solubile

Proprio negli anni Venti, allorquando Klee dispiega il dispositivo della *Gestaltung*, si produce uno scontro sulla possibilità di utilizzare un linguaggio metaforico in merito alla visualizzazione della meccanica quantistica. È nota la dura opposizione di Werner Karl Heisenberg a qualsiasi tipo di spostamento linguistico riguardante la purezza della descrizione: la meccanica quantistica si descrive solo attraverso grandezze matematiche e l'utilizzo di metafore è assolutamente da vietare, poiché "ogni riferimento alla meccanica classica, ogni uso del suo linguaggio, è sbagliato e fuorviante. Quelli di corpuscolo e di onda sono concetti che non hanno senso nel mondo dei quanti."²⁸

Ovviamente non potrebbe essere altrimenti, visto che il principio d'indeterminazione stesso stabilisce che certe quantità messe in relazione tra loro, ad esempio la posizione e la velocità (o impulso) di una particella, non possono essere determinate contemporaneamente con precisione. Riportato al problema della struttura atomica il principio d'indeterminazione stabilisce pertanto che un elettrone non ha una posizione definibile, bensì solo probabile. La sua localizzazione è *diffusa* in una zona imprecisabile intorno al nucleo. Solo ciò che è sperimentabile attraverso la misurazione esiste.

Meglio ancora: esiste solo ciò che è schematizzabile attraverso la scrittura matematica. In contrasto con la posizione di Heisenberg, Erwin Schrödinger produce nel 1926 la *meccanica ondulatoria* (avallata anche da Einstein) che dà conto della modalità di distribuzione degli elettroni intorno al nucleo dell'atomo: essi sono *pacchetti d'onda* che si comportano come vibrazioni elettromagnetiche. La metafora generalmente utilizzata per visualizzare questa configurazione formale è quella nota come *il gatto di Schrödinger*.²⁹

tutto, diventa enigmatico attraverso la sovrapposizione dei temi." Così scrive André Chastel sulla pratica scritturale di Leonardo, maestro di Klee, nel suo *Leonardo da Vinci*, trad. it., Einaudi, Torino 1995, p. 44. Si potrebbe aggiungere che il concetto è propriamente schema, perché è evento della pratica alfabetica; non vi è, infatti, concetto *prima* della scrittura. Dobbiamo questa citazione da Chastel a Claudio Fontana, il quale, attraverso un breve ma denso confronto tra Leonardo e Klee, ha interpretato a suo modo l'esperienza artistica del foglio-mondo nel suo *Fenomenografie. Paul Klee e il segreto pittografico della creazione*, in *Paul Klee. Preistoria del visibile*, cit., pp. 89-102.

28. Così spiega Pietro Greco – al quale dobbiamo anche gli esempi utilizzati di seguito – nel suo *Le metafore nella divulgazione della meccanica quantistica*, in *Meccanica quantistica*, a cura di S. Valusso e S. Cerrato, CUEN, Napoli 2000, p. 95.

29. L'esempio è così reso da Greco in op. cit., pp. 99-100: "Un gatto viene chiuso in una scatola opaca contenente una fiala di veleno e un martello. Un dispositivo aziona il martello facendogli colpire, e rompere, la fiala, così da lasciar fuoriuscire il veleno. Volendo si può complicare la situazione rendendo casuale, e quindi incerto, l'innescare del dispositivo di

Un micro-oggetto come un fotone o un elettrone *descritto* come un "pacchetto d'onde" si può *trovare* in uno dei cosiddetti *stati permessi* solo quando sia sottoposto a un'operazione di misura; in caso contrario (in mancanza di tale operazione) esso si troverebbe in una "sovrapposizione di tutti gli stati permessi", poiché solo l'operazione di misura può determinare quel *collasso*, quella riduzione del pacchetto d'onde stesso che *lascia emergere per noi* il micro-oggetto.

La configurazione del micro-oggetto avviene proprio grazie alla scrittura della misurazione e senza di essa il micro-oggetto propriamente non c'è. Per dare conto di quest'affermazione utilizziamo, dopo aver rilevato il paradosso del gatto di Schrödinger, anche il noto esempio di André Breton dei *pesci solubili* cacciati da un ipotetico pescatore in un laghetto. Per la fisica classica i pesci si muovono sotto la superficie del laghetto occupando nei vari momenti una determinata posizione fino al momento in cui uno di essi abbotcherà (il che equivale a dire che, data la conoscenza di un sistema fisico isolato, è possibile prevedere con esattezza il suo stato futuro). Bene, nella teoria dei quanti, al contrario, avremo a che fare con dei "pesci solubili": fino al momento in cui il pescatore non li vede attaccati all'amo, i pesci quantistici, indeterminabili, si trovano in una sovrapposizione di tutti gli stati possibili, in altre parole essi occupano e non occupano il laghetto.

La configurazione degli elettroni prende forma, *diventa* il pesce per il pescatore proprio nel momento della presa all'amo. Prima di quest'evento, di questi pacchetti d'onda non è possibile determinare alcunché. Come uscire dal paradosso? Diverse le risposte fornite, oscillanti, guarda caso, tra reminiscenze *idealistiche* (come nel caso di Eugene Wigner, per il quale l'unica cosa "capace di discriminare ed eliminare la sovrapposizione è la mente, la coscienza: tutto obbedisce alla meccanica quantistica tranne l'atto di presa di coscienza.")³⁰ e posizioni *realistiche*, come quella dello stesso Schrödinger, per il quale il paradosso vale per quello che è e dimostra solamente l'incompletezza della meccanica quantistica.

azionamento del martello. Per esempio con un atomo radioattivo, il cui decadimento (indeterministico, cioè che avviene in un tempo non prevedibile se non in modo statistico) può avviare il dispositivo. [...] L'intero sistema (gatto+fiala+martello+atomo) è descritto da una funzione d'onda molto complessa. Per semplificare ci limiteremo a considerare soltanto la sovrapposizione degli stati possibili relativi al gatto. La fisica classica ci dice che il gatto, in qualsiasi momento, *o* è vivo *o* è morto, a prescindere da ogni eventuale verifica, visiva o d'altro genere. La fisica quantistica ci dice invece che, a scatola chiusa, il gatto è vivo e morto. Finché Schrödinger non apre la scatola, o qualche altro strumento non riesce a verificare le condizioni del gatto dall'esterno, questo si troverà nella sovrapposizione di tutti gli stati permessi. E dall'ambigua condizione di gatto vivo e morto, passa alla condizione – se è fortunato – di gatto vivo o – se sfortunato – di gatto, ahimè, morto."

30. G. Ghirardi, *I fondamenti concettuali della meccanica quantistica*, in *Meccanica quantistica*, cit., pp. 46-47. Al termine del saggio Ghirardi abbozza una teoria che cerca di conciliare questa posizione con quella realistica.

Il foglio-mondo

Nelle *Upanisad* già si legge che gli dèi amano l'enigma, perché a essi ripugna ciò che è manifesto. Dal paradosso non si esce: il mondo è l'irraffigurabile, ma il mondo è solo in quanto raffigurato. Il paradosso va vissuto. L'evento del mondo non c'è, se non all'interno della semiosi infinita che è sempre una miniaturizzazione, una schematizzazione, la realizzazione di un *orbis pictus*. Il che significa scrittura di mondo, foglio-mondo.

Ha, dunque, ben visto Heidegger nell'identificare la posizione dell'arte kleeiana oltre la metafisica. La metafisica, in quanto è linguaggio così come è venuto configurandosi in Occidente, non è oltrepassabile, e questo Heidegger lo ha tematizzato ampiamente, ma il tentativo di Klee di mettere in gioco nel campo artistico un approccio fenomenologico e genealogico aderisce pienamente a ciò che Heidegger intravede nel suo fare.

Klee, infatti, cerca di scardinare a suo modo il portale della cittadella della verità attraverso la pratica genealogica che si manifesta nel suo *pensiero pittorico*, pensiero che non beneficia dell'esperienza grafica solamente come sua verifica, similmente al percorso leonardesco, bensì pensiero che è, contemporaneamente, gesto artistico.

Pensare la pittura in quanto scrittura è proprio un modo d'intendere il foglio-mondo, ovverosia pensare il fare e il saper fare quali momenti complementari dello stesso gesto: il gesto che traccia e di-segna il mondo. Per questo abbiamo segnalato, all'inizio di questo capitolo, che emerge *qualcosa* che modifica il percorso della *Gestaltung* kleeiana dopo la stesura dei quattro saggi sin qui analizzati. Si tratta del *silenzio* di Klee in ambito pubblicitario. Dopo la stesura e la successiva pubblicazione di *Exakte Versuche*, Klee non scrive più saggi organici, demandando il suo *Denkweg* alla sola pratica pittorica; se storicamente tale silenzio appare motivato dal travaglio attraversato dal Bauhaus durante l'avvento del nazismo,³¹ vi è però, a nostro avviso, qualcosa in più. Cher-

31. Come evidenzia Cherchi, il 1928, anno della stesura di *Exakte Versuche im Bereiche der Kunst*, "è anche l'anno in cui Walter Gropius lascia Dessau e la Germania, partendo in esilio per l'America; e non è lontana la data in cui Klee abbandonerà pure Dessau e la Bauhaus, accettando una cattedra alla Kunstakademie di Düsseldorf: sintomi – l'uno e l'altro fatto – non solo dell'aggravarsi di una situazione generale che già aveva determinato nel '25 il trasferimento della Bauhaus da Weimar a Dessau, ma pure dell'acutizzarsi dei dissensi interni che alteravano i programmi iniziali di quella scuola. Anni difficili, dunque, si preparavano per questi pionieri germanici di un'arte conscia della propria funzione sociale: ed era grande torto affondare lo sguardo nella crisi che travagliava la società e, in maniera esplicita o indiretta, teorizzarne la soluzione introducendo nell'etica e nel comportamento sociali quei criteri di razionalità che finivano con lo scoprirne il marcio e le contraddizioni oggettive, sebbene da un punto di vista caratteristicamente riformistico. La squisita didattica figurativa e morale della sua pittura e il profondo senso critico di questa esperienza culturale, che pure operavano in quella direzione analitica, esporranno Klee fra gli esempi più spregevoli della mostra di 'arte degenerata' allestita nel '33 dal nazismo. Ben 17 opere documenteranno lo scandalo della sua alta lezione umanistica, indicandolo all'ostracismo generale." P. Cherchi, *Paul Klee teorico*, cit., pp. 251-252. Il travaglio del Bauhaus è evidenziato direttamente da Klee proprio nel passo conclusivo della conferenza *Über die moderne Kunst* che completa il pensiero sul sogno dell'arte assoluta (cfr. *sopra*, p. 97): "Dobbiamo ancora cercare. Finora abbiamo rinvenuto dei frammenti, non il tutto. Ce ne manca ancora la forza, a noi che non abbiamo il sostegno del popolo. Ma un popolo noi lo cerchiamo, e i primi passi in questo senso li abbiamo fatti al Bauhaus. Nell'ambito cioè di

chi ha evidenziato che "Klee preferisce uscire dall'inevitabilità del saggio teorico, per teorizzare l'atto nell'atto stesso, e non scrivere più: non teorizzando la vita, ma vivendola."³²

Siamo in disaccordo con questa posizione, poiché essa è inficiata da un vizio pregiudicativo. Affermare che il *bildnerische Denken* di Klee sarebbe il momento vivificatore, fecondante, o esistenzialistico, come lo definisce Cherchi stesso, della pratica teorica, significa mancare il senso della *Gestaltung* kleeiana a livello teoretico. Il valore fenomenologico e genealogico di tale pratica risiede propriamente nella comprensione del fatto che non è possibile parlare d'esperienza se non all'interno di un orizzonte teorico; non è che l'esser teoria del gesto pittorico sia semplicemente una transustanziazione, un cambio di stato – così come si è evidenziato, ad esempio, nell'analogia formale tra musica e pittura –, tra due manifestazioni dell'esperienza umana altrimenti inevitabilmente polari.

Pensare in questi termini l'atteggiamento teoretico kleeiano è un'ingenuità, poiché Klee, al contrario, *deve* attraversare la soglia della teoria, non nel senso di un attraversamento verso qualcosa d'altro, bensì per permanere definitivamente e consapevolmente all'interno del suo campo.

Se c'è una distinzione forte tra Klee e altri artisti che hanno intrapreso un percorso di pensiero degno di questo nome, è proprio questa. La *Gestaltung* è il *bildnerische Denken*: per Klee non può darsi esperienza consapevole della *figurazione del mondo* se non all'interno del pensiero pittorico e del suo foglio-mondo. Scrive ancora Klee che "è stato reso visibile qualcosa che, senza lo sforzo di renderlo visibile, non si sarebbe potuto conoscere. [...] Nell'ambito dell'arte bisogna ben distinguere lo scopo del rendere visibile: se si tratta cioè di notar cose viste per ricordarsele, o di manifestare cose invisibili. Se avvertiremo questa differenza e la terremo ben ferma, allora potremo dire d'essere arrivati al punto principale della figurazione artistica."³³

Come insegna Heidegger ogni prassi è già teoria. L'esperienza stessa è "θεσις: lasciare che la cosa ci stia innanzi nell'apparire della sua presenza". La *Gestaltung* è la messa in opera di questo modo d'intendere l'esperienza del mondo; non potrebbe esservene un altro per Klee. La *Gestaltung* è il foglio-mondo kleeiano, il sogno irrealizzabile dell'arte. Quanto all'opera, prodotto di tale esperienza – nei termini kleeiani la chioma dell'albero, così diversa dalle originarie radici –, essa "non ha fini particolari, ha il solo scopo di farci felici."³⁴

Sempre di nuovo.

una comunità cui offriamo tutto quel che abbiamo. Di più non ci è possibile fare." *T. I*, p. 95.

32. P. Cherchi, *Paul Klee teorico*, cit., p. 257.

33. *T. I*, p. 454.

34. *Ibidem*.