

frisone, 1953), il fantasioso Sjoerd Spanninga, e poi G. N. Visser, Marten Sikkema, il più giovane Freark Dam (nato nel 1924), nonché lirici ultramodernisti come Marten Brouwer e Jan Wybenga. Non meno numerosi i narratori, se si tiene conto anche di quelli, ormai anziani, ma ancora in piena attività, che esordirono prima del '40: Watse Cuperus, Abe Brouwer, Ulbe van Houten, Paulus Akkerman, e a loro — per l'opera postuma — si può aggiungere il compianto Nyckle J. Haisma, morto nel '43 a Giava in un campo di concentramento giapponese. Cuperus (nato nel 1891) narra con convinzione e calore; Brouwer, che ha dieci anni meno di lui e che ha coltivato anche il teatro, si è cattivato i lettori se non i critici; van Houten ha consacrato le sue doti di psicologo a problemi di vita religiosa; Akkerman, che è fornaio, ha scelto i suoi primi personaggi fra operai, garzoni di stalla, marinai; nelle ultime pagine di Haisma i paesaggi esotici sembrano vibrare per una disperata nostalgia della patria lontana, ormai irraggiungibile. Racconti, novelle, romanzi che rispecchiano, interpretano i vari aspetti della vita frisone: ecco l'apporto degli immediati successori di Simke Kloosterman e di Reinder Brolsma. Qualunque incertezza o insufficienza possa rilevarsi nella loro tecnica, per una conoscenza della Frisia che scenda un po' in profondità bisogna affidarsi proprio a loro. E ad alcuni altri che dopo la fine della guerra hanno trattato il romanzo storico di ambiente nazionale con aderenza alle singole epoche e scrupolosa nobiltà di arte: Liuwe

Brolsma, figlio del romanziere; la scrittrice che si nasconde sotto lo pseudonimo « Ypk fan der Fear »; il poeta e novelliere Ype Poortinga (nato nel 1910), di cui è stato tradotto in olandese il vigoroso *Elbrich* (1947-49), ampio e mosso affresco della Frisia sul finire del Cinquecento.

Tra le riviste, *De Tsjerne* (La zangola), fondata nel 1946 e puntuale nelle sue mensili apparizioni, ha brillantemente adempiuto negli ultimi anni una meritoria funzione di collegamento con altre « piccole » letterature (ad esempio la bretone e quella del Surinam), nonché di accurata informazione, con grossi fascicoli speciali sugli Stati Uniti e sulla Norvegia. Come si vede, il culto dei valori nazionali non esclude, nei Frisoni d'oggi, il commercio spirituale con tutto il resto del mondo.

Ma risultati concreti così notevoli probabilmente non sarebbero stati raggiunti se fosse mancata una solida base su cui edificare. Tale base fu fornita da quella antica cultura specificamente frisone, le cui testimonianze rimangono non soltanto nel capoluogo Ljouwert (Leeuwarden), ma anche in piccole città di nobile aspetto come Dokkum, Frjentsjer (Francker), Harns (Harlingen), Boalsert (Bolsward), Sints (Sneek) e altre ancora, che strappano un po' d'attenzione anche al turista più frettoloso. Edifici pubblici e palazzine private, castelli, ville ed elaborati parchi e giardini evocano per lo più un tardo Medioevo o un Rinascimento di tipo germanico, che sono sì affini a quelli di Olanda, ma che con essi non si possono assolutamente identificare.

GIACOMO PRAMPOLINI

## ARTI FIGURATIVE

**Paul Klee:**

### «Teoria della forma e della figurazione»

Introducendo alla lettura, assai impegnativa, di uno dei testi fondamentali per la storia della pittura moderna: *Teoria della forma e della figura-*

*zione* di Paul Klee (*Das bildnerische Denken*, Benno Schwabe & Co., Basel, 1956: lezioni, saggi e note raccolti e editi da Jürg Spiller, presentato alla fine del 1959 in italiano dall'editore G. Feltrinelli con prefazione di G. C. Argan), per orientare il discorso all'interno di una ricerca estremamente

complessa e innovatrice che non solo si manifestò in opere, ma volle farsi teoria didattica per avviare i giovani a un metodo conoscitivo e a un'espressione artistica efficienti in tempi nuovi, ci riferiremo a un concetto la cui assunzione integrale e operante nell'ambito delle arti figurative riteniamo essere merito di questo pittore. In virtù di esso il trattato di Klee sulla pittura, ricavato in parte dalle lezioni che il pittore tenne al Bauhaus di Walter Gropius a Weimar dal 1921 al '22 (paragonabile per caratteristiche intrinseche e importanza storica a quello di Leonardo, come rileva Argan nella presentazione), non è, come può a prima vista anche sembrare, il tentativo di obiettivare una prassi soggettiva in sé priva di norme (solo all'inizio del suo lavoro Klee si domanda se l'autobiografia non sarà alla fine il suo unico risultato); i suoi postulati non rappresentano un modo di tradurre in suggerimenti formali nozioni attinte ad altre discipline così come la sua cosmologia non va intesa quale insieme eterogeneo di dati scientifici e filosofici accettabili nella misura in cui costituivano materia di convinzione per il pittore: tutti questi elementi sottintendono un'esperienza centrale, obiettivamente storica; sono impegnati ad esprimere anche metaforicamente e in modo traslato, oltre che diretto, l'esperienza dell'individuo in quanto entità fondamentale della realtà.

Questo modo di interpretazione del reale è possibile reperirlo dalla nozione prima della dottrina di Klee: « *La teoria della figurazione (Gestaltung)* è una teoria della forma con accentuazione delle vie che ad essa conducono », ossia della genesi che ha dato luogo alla forma medesima e che deve compiersi secondo quelle leggi di sviluppo attraverso le quali tutta la natura incessantemente rinnova il proprio moto di creazione. La forma, quindi, comporrà in sé l'apparenza e l'essenza della realtà particolare a cui si riferisce (secondo il convincimento: « noi sappiamo che ogni cosa è più di ciò che la sua apparenza dà a vedere »), in modo da consegnare ogni volta una nozione totale di essa. Penetrare la natura nelle sue caratteristiche anatomiche, fisiologiche, funzionali, al di là del suo aspetto di « natura morta », da un

lato arricchisce indefinitamente l'esperienza ottica a suo riguardo, dall'altra permette di « umanizzarla », di legarla per vie metafisiche (che Klee chiama: « comune radice terrestre e comune partecipazione cosmica ») al destino « naturale » dell'uomo. Quindi l'introspezione della natura è indispensabile a integrare i frammenti nel divenire del tutto e insieme a stabilire l'analogia sul piano dell'umano. La forma deve poter comprendere in sé questi significati per porsi come « valore » nell'ambito della creazione tipica dell'uomo: l'arte. Anche se le forme in rapporto con la natura non sono certo tutte le forme possibili, il mondo materiale e mentale essendo popolato di forme puramente astratte o emozionali, per Klee l'insegnamento di essa nel campo artistico appare insostituibile se il fine è di creare « organismi » formali qualificanti « esperienze vissute » e non formalismi tecnico-geometrici che postulano un consenso basato su una razionalità potenziale della mente umana, realizzando così un valore scisso dall'esperienza individuale. È evidente l'antitesi con la posizione di Mondrian, per il quale l'apparenza non avendo alcun punto di contatto con l'essenza viene annullata nella più elementare delle combinazioni geometriche, l'angolo retto negatore di ogni validità all'individuale, così come con la teoria classica della forma per la quale ogni apparenza rimanda a un'essenza concepita come il prototipo della specie entro una concezione rigorosamente statica.

Klee fa sovente riferimento a ogni branca delle scienze, ma in particolare alla scienza naturale e alla fisica per confermare « il convincimento... che in confronto all'Universo il visibile costituisca solo un esempio isolato, e che ci siano a nostra insaputa ben più numerose verità », secondo l'esigenza romantica di indagare il senso dell'uomo nei confronti di tutto il creato anziché della realtà sociale come avviene prevalentemente in Picasso, altro massimo interprete della crisi della civiltà figurativa occidentale intesa in termini di « transizione ». Ma la condizione storica è la stessa e così la tendenza oggettiva: le ragioni che portano Klee a superare l'ansia dell'isolamento vivendolo fino in fondo sono le stesse che spingono Picasso

alle *Demoiselles d'Avignon* e a *Guernica*. Di questo stato di crisi Klee ha piena coscienza se può dire di F. Marc, poco dopo la sua morte, nel 1916 (« Journal », Grasset, 1959): « La transizione dell'epoca lo opprimeva, esigeva che ci si affiancasse a lui nel cammino. Poichè era egli stesso ancora troppo umano e un resto di lotta lo avvinceva. L'ultimo stato di cose in cui il Bene era ancora assai comune, l'Impero borghese, gli sembrava invidiabile ». Al contrario, parlando di sè, sempre intorno alla stessa epoca: « Il cuore che ha battuto per questo mondo è in me come colpito a morte. Come se non avesse che ricordi per legarmi a "quelle cose"... Forse adesso si formerà in me il tipo cristallino? ». Così Klee è in grado di definire assai presto la sua posizione nel mondo dell'arte: « Sono un astratto con dei ricordi » dice di sè, per astratto intendendo il rigoroso attenersi a una concezione formale che faccia ricorso esclusivamente alle leggi intrinseche alla superficie del quadro (sia che l'articolazione formale si richiami a immagini del mondo reale sia che presenti immagini nuove, scaturite da un'esperienza più latamente umana e psicologica, ma non per questo meno reale) e nella quale il segno non venga asservito alla cosa rappresentata. Di qui l'interesse che egli pose assai presto (circa verso il 1912) ai procedimenti della figurazione infantile e che gli valse l'accusa di « primitivo », dalla quale si difese sempre con energia rivendicando al contrario la necessità di una suprema coscienza professionale, come purezza dei mezzi e selezione dei medesimi per chiarezza e coerenza di fare pittorico. I ricordi sono per Klee il modo di vivere « la transizione »: « Nella grande fossa delle forme, giacciono le rovine alle quali teniamo ancora. Sono esse a fornire materia all'astrazione... In questo mondo sprofondata... mi attardo... nella maniera in cui si pensa talvolta al passato ».

L'impossibilità di aderire al mondo borghese che gli si presenta nè più nè meno che come il mondo del « durare e non essere », del nulla appena celato da una facciata di virtù civili, lo invita non alla lotta ma alla resistenza per cui, con volto « privo di occhiaie », accetta di mo-

strarsi intorno « onesto e mediocre » come la società vuole che sia. Ma la resistenza gli ha rivelato il mondo dell'interiorità che gli permette di contemplare le cose « con occhio penetrante », e appunto questa è la rivincita di Klee, il cui « ardore è piuttosto dell'ordine dei morti e dei non nati », di svelare ciò che non è visibile, la verità contraddittoria del reale, il diabolico che si fonde col celeste, il bene col male in un equilibrio che nessuno può più stabilire per sempre nel nuovo mondo dei valori relativi.

L'energia morale che Klee aveva rifiutato di spendere sul piano del vivere sociale viene interamente trasposta nell'incessante sforzo di portare alla coscienza le fasi anche più remote e subcoscienziali del processo creativo, i cui passaggi costituiscono l'ossatura della sua concezione formale. Che Klee intenda la struttura formale nella sua fase superiore come « organismo » sull'esempio della natura, sintesi di fenomeno e di funzione con tutto ciò che questo comporta sul piano dell'elaborazione tecnico-pittorica, la *Teoria* è una continua conferma. Resta da specificare il senso nascosto di questa concezione per il quale, a nostro avviso, la figurazione, superando l'analogia con la natura e i suoi processi creativi, viene a stringere un'entità complessivamente storica, l'entità individuale appunto (nota 1). A questo proposito serve molto bene una serie di capitoli nei quali, da più punti di vista, Klee approfondisce la distinzione fondamentale tra individuale e divisibile all'interno della nozione di « struttura ». L'articolazione divisibile (ossia composta da serie numeriche o da complessi numerici a carattere divisibile) è adatta a « ravvivare quei punti di una determinata composizione che ne abbiano bisogno » e svolge sovente una funzione ornamentale che « non ha alcun rapporto con gli interiori stimoli figurativi individuali ». Questi ultimi determinano la parte preminente dell'elaborazione formale che Klee chiama articolazioni individuali (ossia irriducibili a uno o a più numeri omogenei) o anche immagini articolate individualmente: essi non ammettono la divisibilità essendo « così concepiti che non si può toglier loro niente senza mutare il

carattere del tutto oppure... senza turbare o impedire la funzione del tutto ». Suddivisi in inferiori e superiori come in biologia, posseggono intrinseche proprietà che conferiscono loro una valutazione preminente all'interno delle articolazioni strutturali anche se per posizione o estensione siano ridotti in minoranza o limitati o subordinati relativamente all'evento che si svolge nel quadro. Infatti la loro supremazia non è di ordine quantitativo, ma qualitativo e consiste precisamente « nell'intensità del loro essere singolari ».

Ora, il modo come Klee intende questa « singolarità », come la fa vivere anche psicologicamente in rapporto al « non-singolare », alle altre « singolarità » e, all'interno di se stessa, alle energie che la determinano, quindi come concepisce il movimento stesso della realtà, è un modo intimamente dialettico. E infatti l'armonia, secondo la definizione di Klee, non è identità ma comporsi di una triade di elementi dei quali l'ultimo supera la tensione inconciliabile tra i primi due. Data la corresponsione assoluta tra energie formali e energie espressive (psicologiche e narrative, nota 2) i quadri di Klee vanno letti come alternanza continua di azioni e reazioni, movimenti e contromovimenti dell'individuo per eludere le coercizioni dell'ambiente, degli altri con le loro personalità contrastanti, persino di se stesso in quanto portatore di un destino sconosciuto. L'individuo di Klee, dotato dell'humour proprio di chi intende conservare comunque una certa dignità, non ha limiti nel gioco di difesa e d'offesa, abilissimo e alerte: dal contatto rivelatore dei sogni (che affollano la giovinezza del pittore) ha appreso che sono le cose apparentemente senza importanza quelle che colgono alla sprovvista e mutano il corso agli eventi.

Confrontando un disegno di Matisse con uno di Klee, si avverte talvolta nel francese una penetrazione altrettanto misteriosa della realtà, ma in Matisse è il visibile portato alla sua estrema significazione ideale che vive nei miti collettivi di una classe sociale, in Klee è l'invisibile colto nell'indefessa attività di qualificazione del reale da parte dell'individuo solo di fronte alla sua esistenza, avente a sfondo l'universo e come poli la vita

e la morte, la coscienza e l'inconsio, la ragione e il sogno.

Riferendosi anche a conclusioni tratte dalla musica polifonica nella quale avverte una continua alternanza di voci individuali e voci strutturali (un esempio è offerto dalla trasposizione grafica sul pentagramma di due battute di una frase a tre voci di Bach), Klee chiarisce il rapporto tra immagine articolata individualmente e articolazione divisibile come un rapporto individuo-forze esterne limitative della sua libera espansione o anche « padrone-servo ». Nella melodia con accompagnamento strutturale domina l'individuo mentre nel tema a due voci con accentuazione della parte strutturale l'individuo appare piuttosto « delicato (delicato e fiducioso) »; il coordinamento esatto dell'individuo alla norma e alla struttura su un'ampia superficie senza nuocere al proprio carattere individuale diventa simbolo degli « individui felici ». « Si potrebbero disporre su un imponente ritmo strutturale dei piccoli individui (e questo sarebbe un modo pessimistico di considerare l'individuo) », afferma ancora Klee in un altro passo della *Teoria*. Al contrario dell'elaborazione melodica, quella tematica vede l'articolazione strutturale e quella individuale in lotta per ottenere o mantenere « uguaglianza di diritti ».

Intimamente combattivi, carichi di suscettibilità nervosa alle provocazioni e di un profondo pudore al momento della tragedia, questi personaggi portano le contraddizioni nel loro interno per quell'inflessibile intuizione kleeiana che non ammette vicinanza di due elementi formali per quanto primitivi e eterogenei, senza che si sviluppi tra loro un'azione volta ad affermare una supremazia. Una retta e un cerchio, ad es., posti in contatto sprigionano energie che possono condurre a soluzioni più o meno drammatiche: l'affermazione dell'uno sull'altro si conclude con la modificazione dell'aspetto di uno dei due contendenti, l'amicizia con un accomodamento dell'aspetto di entrambi per reciproca influenza. Ma l'individuo nasconde in sé anche i germi del proprio destino che può condurlo fino all'annientamento o a un nuovo balzo verso la vita: spiegando la spirale Klee insiste sul significato ambivalente di essa a seconda

che si dispieghi verso l'esterno (movimento vitale, centrifugo, aperto sul cosmo) o verso l'interno (movimento mortale, centripeto).

In funzione di una realtà individuale di cui intendeva dar testimonianza, Klee elabora la sua teoria della forma (che verte soprattutto su problemi di statica e dinamica, di contemporaneità pluridimensionale, di elementi attivi e passivi, della relazione tra quantità e qualità, tra funzioni accentuate e non accentuate) anzi, secondo quanto afferma lui stesso: « Poiché non avevo pensato che alla forma, il resto era venuto da sé ».

Ora che la rosa dei nomi comprendente gli artisti più importanti della nostra epoca è stata negli ultimi anni notevolmente sconvolta per l'immissione di coloro che la cultura ufficiale, non potendone negare la grandezza, teneva a bada confinati in zone limitari come visionari, utopisti, impertinenti vittime dell'irrazionalismo decadente (contrapponendoli peraltro non a personalità diverse bensì a una zona di centro ideale, per mala sorte « improduttiva »), Klee più di ogni altro sembra destinato a tener aperta la via ai più giovani, a Wols e a Dubuffet per esempio.

Nota 1 - *Già nel 1905 Klee scrive nel diario: « L'individualità... è un organismo. Cose elementari del genere più diverso vi coabitano in maniera indissolubile. Volendo dividere, le parti perirebbero. Il mio io costituisce tutto un insieme drammatico. Là, sorge un antenato profeta. Là, urla un eroe brutale. Là, discute un alcolizzato con un dotto professore. Là, ruzzola un'artista lirica cronicamente innamorata. Là, il padre si oppone con pedanteria. Là, s'intromette lo zio indulgente. Là, borbotta la zia Cancan. Là, sghignazza la soubrette Glissant. E io li guardo fare, stupefatto. Una donna incinta vuole entrare in scena. Pst! faccio, non sei al tuo posto, qui. Sei divisibile. E lei svanisce ».*

Nota 2 - *« ...facciamo, disegnando un tracciato topografico, un breve viaggio nel regno d'una migliore conoscenza. Superato il punto fermo, si ha la prima azione motoria (la linea). Dopo un po', alt per riprendere fiato (linea spezzata ovvero, se ci fermiamo più volte, linea articolata). Occhiata all'indietro per vedere quanta strada abbiamo fatto (contromovimento). Si riflette sulla via da prendere (fascio di linee). Un fiume vorrebbe*

*ostacolarci il cammino, e noi ci serviamo di una barca (movimento ondulatorio)... Al di là troviamo uno che, come noi, vuol raggiungere il luogo d'una migliore conoscenza. Dapprima siamo uniti nella gioia (convergenza), ma un po' alla volta si manifestano divergenze (due linee ad andamento autonomo)... Attraversiamo un campo arato (superficie attraversata da linee), poi un fitto bosco. L'altro si sperde, cerca, e descrive perfino il classico tracciato del cane in corsa. Del tutto calmo non sono più neppure io... Dei canestrai tornano a casa sul loro carro (la ruota); con loro un bimbo gaiamente riccioluto (movimento a spirale). Più tardi l'aria si fa afosa e scende la notte (elemento spaziale). All'orizzonte un lampo (linea a zig-zag), ma sul nostro capo ancora qualche stella (seminata di punti)... (Da *La confessione creatrice*, 1918-1920 di P. Klee, in *Teoria della forma e della figurazione*).*

## L'incisione a Kassel

Nell'imminenza di una esposizione internazionale quale quella della Biennale veneziana, rimandiamo a tale occasione un profilo della scultura attuale, che ci eravamo proposti di presentare nella recensione alla mostra di Kassel, anche tenendo conto delle esigenze di spazio e di opportunità. Riferiremo invece brevemente sull'esposizione della grafica (Druckgrafik) che, sempre a Kassel, costituiva nell'edificio del Bellevueschloss il terzo settore delle arti figurative del 1945 a oggi.

Sebbene considerata comunemente un'arte minore, quasi un'arte applicata, artigianale e insieme divulgativa (che contravviene alla legge dell'esemplare unico e irripetibile), la Druckgrafik, con ritmo sempre crescente da settant'anni a questa parte (che da tanto data all'incirca la sua ripresa dopo un periodo di relativo abbandono), si è definita un ruolo niente affatto secondario nell'ambito dello sviluppo artistico moderno. I maggiori artisti del nostro secolo vi si sono cimentati arricchendo indefinitamente l'avventura tecnico-sperimentale (lithografia, xilografia, serigrafia, acquatinta, incisione, ecc.), traendone idee e sti-