

## Paul Klee, le maschere dell'angelo

Publicato il 9 maggio 2016 · in alfapiù, libri · Add Comment



Michele Dantini

Publicati postumi dal figlio Felix nel 1957 e a più riprese già proposti in Italia (dal Saggiatore già nel '60, l'ultima volta da Abscondita nel 2012), i *Diari* di Klee sono l'autobiografia forse di maggior fortuna nella storia dell'arte del Novecento, citati e commentati sempre di nuovo come la testimonianza più documentata e fedele dell'attività dell'artista dell'*Angelus Novus*. Ma questa loro «fedeltà» è poi del tutto verificabile? In realtà i *Diari* sono un testo finzionale. Mantengono sì intatta la propria autorità di «fonte»; in cambio chiedono però di essere considerati come un'opera d'arte autonoma e compiuta in se stessa, letteraria e

non figurativa, ricca di informazioni di prima mano (e altresì di strategici silenzi) sugli interessi, le curiosità, le sperimentazioni di un artista colto e consapevole.

In primo luogo le date. Manchiamo di una precisa cronologia della stesura (o meglio: delle molteplici stesure, relative ai diversi momenti rievocati). Sappiamo però che la redazione finale dei *Diari* risale al secondo periodo di guerra o più probabilmente al dopoguerra, e coincide (*in parte* o *in toto*) con il primo periodo di insegnamento al Bauhaus. Viene così a cadere in anni densi di avvenimenti storici di prima grandezza. Sconfitta in guerra, la Germania è passata dall'Impero alla Repubblica. Sono deflagrati conflitti sociali senza precedenti – destra contro sinistra, socialdemocratici contro comunisti, costituzionali contro monarchici o esponenti della «rivoluzione conservatrice», reduci di guerra contro «guardie rosse» – e l'inflazione distrugge il risparmio creando fortune rapinose e improvvise.

Klee è riconosciuto tra i «padri» della nuova generazione post- (e nel giro di pochi anni anti-) espressionista. Con Kandinsky, da poco rientrato in Germania dalla Russia dei Soviet, nel 1921 l'artista è chiamato da Gropius al Bauhaus. L'incarico è prestigioso. Per di più garantisce sicurezza in una congiuntura economica a dir poco impervia, anche se il Bauhaus degli inizi, in perenne deficit di bilancio e modellato dall'influente personalità di un artista-teosofo come Itten, è più simile a un opificio anarchico-spiritualista (o a una comunità mistico-artigianale sul modello del Monte Verità di Ascona) che all'efficiente scuola di design industriale del periodo di Dessau.

Tutto, nei *Diari* di Klee, è predisposto all'(auto)beatificazione. Uscito indenne dalla tragica esperienza della Repubblica bavarese dei consigli di Monaco, cui ha partecipato in prima persona, Klee ha fretta di chiudere con l'apprendistato e congedare erranze, inquietudini e «deviazioni» (anche ideologiche). Omette le radici decadenti, la «militanza» tedesco-romana, gli interessi per l'illustrazione. Dà invece ampio spazio alle predilezioni francesi, più agevolmente inscrivibili nel gusto internazionale, e indulge al resoconto delle ricerche *en plein air*. Sino a un recente passato è stato un caustico *pasticheur* per cui la storia dell'arte era nient'altro che trovarobato o sartoria teatrale. Nei *Diari* debutta tuttavia come pacificato artista «cosmico» di albe e tramonti, colorista «classico-romantico» inoppugnabilmente in possesso del proprio «stile» definitivo. In precedenza ha collericamente rifiutato l'irenismo di artisti come Marc, l'epica *fauve*-naturalista del cavallo al pascolo, della malga alpina, del giglio tropicale. Ma nei *Diari* avvia l'opera di autostilizzazione retrospettiva che, proprio nel senso del colore *fauve* e dell'Epos della Grande Natura, lo condurrà a divenire il «beniamino del pubblico» nel secondo dopoguerra, all'indomani della morte, artista di parchi autunnali e fiabesche marine policrome che poster e cartoline ravvivano in ogni cameretta di bambino.

Nella terza e decisiva parte i *Diari* si incaricano di divulgare il mito fondativo dell'attività «matura» di Klee, ormai in procinto di proporsi come togato «Meister» dell'astrazione internazionale: cioè il distacco dall'avanguardia prebellica, dall'«isteria» sperimentale che aveva spinto gli artisti a spezzare distruggere torturare gli oggetti, a Monaco come a Parigi, a Berlino come a Milano; e il raggiungimento di una saldezza interiore da sapiente antico o orientale, in chiave goethiana. «Interrompo il lavoro», annota Klee rievocando il viaggio in Tunisia, «un senso di conforto penetra profondo in me, mi sento sicuro, non provo stanchezza. Il colore mi possiede. Non ho bisogno di tentare di afferrarlo. Mi possiede per sempre, lo sento. Questo è il senso dell'ora felice: io e il colore siamo tutt'uno. Sono pittore».

«Sono pittore»: quale sollievo deve avere accompagnato questa esperienza di autorivelazione! Klee ha sin lì sempre litigato con i colori a olio, e la sua produzione, fatalmente limitata al bianco e nero, ancora nel 1913 non è riconosciuta di particolare novità o importanza dai redattori del *Cavaliere azzurro*. A poca distanza dall'annotazione sull'«ora felice», giunge non a caso l'orgoglioso paragone con Marc e la rivendicazione di una propria diversità. «Ho difeso l'individualità», scrive Klee, «facendo distinzione tra individualità presuntuosa e individualità divina. [Quest'ultima] è l'unica su cui si possa fare affidamento... La mia fiducia negli altri si basava soltanto su quanto c'è di comune tra due individui». Il senso del passaggio è tutto nel rifiuto, in larga parte apologetico e retrospettivo, dell'attivismo avanguardistico. Tra 1913 e 1914 Marc si era particolarmente speso, con Boccioni e Walden, gallerista e editore della rivista *Der Sturm*, per creare convergenze tra cubisti francesi, futuristi italiani ed espressionisti di Monaco e Berlino e sollecitare iniziative comuni, editoriali e curatoriali. Ecco che al momento di editare i *Diari* tutto ciò appare a Klee ormai «presuntuoso» e la circostanza ha tratti paradossali, considerata la fama postuma dell'artista. Acclamato negli anni Cinquanta e Sessanta come «secondo Leonardo» per l'importanza dei testi teorico-didattici, Klee nutre infatti profonda «avversione per la teoria», al punto da commentare più volte con fastidio, in questa o quella lettera ai familiari, gli obblighi di insegnamento e la politicizzazione crescente del Bauhaus.

È probabile che in futuro guarderemo Klee con occhi diversi, meno creduli alla leggenda dell'«artista-fanciullo» o del campione «classico-moderno» del periodo di Dessau, un po' ingessato nella posa ufficiale del didatta. I *Diari* sono preziosi proprio per comprendere i periodi meno conosciuti della sua attività. Le caricature giovanili, soprattutto le più corsive e scapigliate, magari velate ad acquerello, i disegni su vetro o i fogli «impressionistici» in bianco e nero degli anni tra 1908 e 1911 attendono di essere adeguatamente apprezzati. Ne emerge il disegnatore di tortuoso talento, l'inventore di tecniche mai prima protocollate, l'archeologo *malgré soi*, il sabotatore in piccolo o piccolissimo formato della salottiera «*facilité*» della pittura a olio contemporanea. A mio avviso merita maggiore attenzione anche l'artista-conoscitore dei tardi Venti e Trenta, capace di sfidare gli storici dell'arte sul piano della conoscenza di tecniche, stili e repertori storico-artistici desueti, preclassico-mediterranei, germanico-«barbarici» o persino (nei tardi anni Trenta) precolombiani.

Klee non è un artista programmatico. È vero invece che la scintilla dell'invenzione, in lui, si accende a metà strada tra immagine e parola. È la caricatura che, in un gran numero di occasioni, ci apre la strada a una migliore comprensione della sua attività: caricatura da intendere in senso potente, formalistico e «straniato», emancipata dal foglio di giornale e dall'umile funzione di servizio; elevata invece, nella fattispecie del «grottesco» di tradizione primitivo-tedesca, goyesca e böckliniana, al rango dell'arte da museo.

Paul Klee

### Diari 1898-1918

traduzione di Alfredo Fölkel, prefazione di Hans-Ulrich Obrist, con uno scritto di Giulio Carlo Argan

il Saggiatore, 2016, 418 pp., € 29