

GLI ANGELI DEL POSSIBILE

Su Paul Klee

Mario Pezzella

1. I quadri di Klee, fin dal primo decennio del Novecento, iniziano a esprimere il disorientamento verso l'oggettività, che ormai assedia l'abitatore della modernità. Sembra che le cose perdano la loro familiarità con l'uomo che le ha prodotte e acquisiscano un carattere perturbante e fantomatico. Qual è la causa di questa inquietudine che pare agitare anche il mondo più familiare e abituale e lascia l'uomo come "gettato" in un ambiente estraneo e nemico?

Il diffondersi delle tecniche della riproducibilità e della produzione meccanica priva gli oggetti dell'*aura* personale, che in essi si depositava nel lavoro artigianale, cancella le tracce del produttore e del committente: le merci seriali non costituiscono più un'*oggettivazione* dello spirito o dei rapporti sociali, sono piuttosto l'*alienazione* di un tempo di lavoro generico ed astratto. Esse non sono più circondate da un'*aura*, ma infestate da uno spettro, che si impadronisce di loro in quanto valori di scambio e le accompagna in tutta la fantasmagoria seduttiva, che deve portare alla realizzazione: «non si tratta in effetti di una cosa reale, risultante dall'azione di un lavoro reale, ma di una pseudocosa, privata di ogni determinazione reale e ridotta all'unico significato di essere stata prodotta da un lavoro [...] Questa transustanziazione chimica o piuttosto metafisica, che cambia l'oggetto reale, formato da un lavoro reale, in semplice significato, fa di esso un 'residuo'. Non una realtà impoverita, che ha perso alcune delle sue proprietà, ma ciò che – avendole tutte perdute e con esse la realtà medesima e con questa anche la possibilità di differenziarsi da un'altra realtà – non è più che un'ombra e un fantasma»¹.

La presenza massiccia della tecnica moderna impone i suoi nuovi segni geometrici sul paesaggio urbano ed extraurbano, tracciando nello spazio linee dure, verticali ed astratte: ciminiere, binari, pali telegrafici, piloni elettrici, enigmi e cifre di una forza produttiva, che cancella l'aspetto consueto del mondo. Come ricorda Walter Benjamin, nelle esperienze traumatiche della seconda guerra mondiale, linee di difesa, trincee ed esplosioni improvvise trasformano il mondo oggettivo in un flusso magnetico di choc, in cui – più che oggetti – vengono percepite impressioni rapide, clamorose, violente. Si realizzò «un nuovo, inedito connubio con le forze cosmiche. Masse umane, gas,

1 M. Henry, *Marx*, Gallimard, Paris 1976, p. 629.

energie elettriche sono state gettate in campo, correnti ad alta frequenza hanno attraversato le campagne, nuovi astri sono sorti nel cielo, spazio aereo ed abissi marini hanno risuonato di motori, e da ogni parte si sono scavate nella Madre Terra fosse sacrificali»².

Come sarebbe possibile imitare figurativamente un mondo, che assume i caratteri di un'astrazione vibrante di forze ed energie? La visione prospettica dello spazio, col soggetto umano come centro e dominatore dello sguardo, cede al disorientamento in un mondo divenuto estraneo; il più umile oggetto quotidiano non comunica più la tranquillità del possesso e ogni abitudine – appena formata – subito tramonta in una apparenza di novità.

Klee ha espresso in modo assai chiaro le terribili difficoltà che un contesto di tal genere poneva all'artista: «Oggi giorno vediamo intorno a noi forme esatte di ogni tipo: *nolens volens* l'occhio ingurgita quadrati, triangoli, cerchi, elaborazioni d'ogni specie quali trame di fili di ferro su sbarre, cerchi su leve; cilindri, sfere, cupole, cubi più o meno elevati e combinati in una molteplicità di effetti. L'occhio ingurgita tali oggetti»³. L'astrazione può anche apparirgli come una estrema ricerca di salvezza di fronte alla desolazione del mondo: «più questo mondo è terrificante (oggi, per esempio), e più l'arte si fa astratta, laddove un mondo felice susciterebbe un'arte immanente»⁴. L'arte di Klee nasce dal riconoscimento del carattere demoniaco-estraniato della modernità e insieme dal tentativo di ritrovare proprio entro la sua negatività un segno di redenzione-liberazione. Questo è uno dei significati della celebre frase, con cui si apre il suo scritto teorico *La confessione creatrice*: «l'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile»⁵. Le cose sono invase da una fredda alienazione, che ne raggela l'apparenza sensibile: che senso avrebbe riprodurre questa nella sua immediatezza, ignorando le nuove forze che la possiedono all'interno? Dobbiamo piuttosto rendere visibili forze e potenze ancora nascoste, possibilità di vita e di salvezza ancora ignote, breccie che si aprono esili e imprevedute entro lo smalto dell'astrazione che ricopre la vita.

La definizione che Anders ha dato di Kafka – realista dell'astrazione – potrebbe essere utilizzata anche per Klee. L'analogia tra di loro è stata notata da Adorno: «Il cosale diventa segno grafico, gli uomini investiti dall'incantesimo non agiscono autonomamente, bensì come se ciascuno di loro fosse finito dentro un campo magnetico»⁶. Il contatto col mondo oggettivo non può più avvenire attraverso la riproduzione mimetica delle apparenze, perché queste sono l'inverso di ciò che è reale, significante invertito ed estraniato delle relazioni sociali che le hanno formate. Bisognerà rivolgersi a uno strato più profondo dell'apparire, non immediatamente visibile, per scrutare se entro la vita

2 W. Benjamin, *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino 1983, p. 68.

3 P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano 1959, p. 60.

4 P. Klee, *Diari 1898-1918*, Il Saggiatore, Milano 1960, notazione 951.

5 In *Paul Klee. Preistoria del visibile*, a cura di C. Fontana, Silvana Editoriale, Milano 1996, p. 23. D'ora innanzi citato con PV.

6 T.W. Adorno, *Prismi*, Einaudi, Torino 1972, p. 271.

alienata e oltre di essa non si aprano forze che la trascendono, ancora capaci di nascita e di inizio.

2. Consideriamo alcune immagini di Klee, in cui affiora il fantasma perturbante che abita le cose, e in primo luogo: *Ragazza con brocche* (1910, fig. 1). Le brocche a cui si riferisce il titolo sono ancora riconoscibili, ma sono distolte da qualsiasi centralità prospettica rassicurante. Sul tavolo fortemente inclinato ci appaiono in bilico, destinate a cadere e frantumarsi al di fuori del quadro o a precipitarci addosso: sembrano in agguato, pronte ad aggredirci, invece di stare pacificamente immobili e disponibili all'uso. Il loro carattere domesticamente statico è attraversato da un moto incongruo, da una dinamica centrifuga e indefinita. La ragazza che si trova dietro il tavolo ci guarda con un sorriso accennato ed enigmatico: non ha nessuna intenzione di versarci da bere, ma osserva piuttosto il nostro sconcerto di fronte all'insolito comportamento degli oggetti che ha dinanzi a sé. Se è una commensale, non mostra alcuna familiarità. Tra noi e lei si è inserito uno squilibrio che la allontana e la rende inaccessibile. A meno che – figura essa stessa demonica – non partecipi al medesimo moto misterioso che anima gli oggetti.

La brocca è un prodotto esemplare dell'antica qualità artigianale e come tale è stata considerata da molti autori dell'inizio del Novecento, quasi fosse il simbolo di un mondo in via di estinzione. Bloch, ad esempio, ne descrive una all'inizio dello *Spirito dell'utopia*: essa porta su di sé le tracce della storia, e più ancora dei miti e delle favole che l'immaginario collettivo di un popolo ha impresso sulla sua materia. Le sue linee sono di origine romana e lasciano trasparire perfino la traccia di "una forma italiana", le figure invece rinviano soprattutto alla mitologia germanica: «e sulla nostra brocca gli irsuti spiriti del bosco si guardano ancora intorno direttamente, le antichissime foreste vergini, umide e tenebrose, sono vicine a noi e la testa del gigantesco *troll* offre il suo sguardo faunescò, alchimistico, da amuleto»⁷. Il recipiente incorpora l'incontro fra natura e cultura, fra la storia e il mito: «Il popolo ha lavorato per imprimere in una brocca la propria gioia e il proprio profondo diletto [...] per proiettare se stesso in un oggetto»⁸. Questa corrispondenza fra l'uomo e il suo prodotto viene meno col prevalere della produzione seriale e del lavoro astratto: «La macchina è riuscita a rendere ogni cosa inanimata e subumana nel particolare»⁹.

Le brocche del quadro di Klee sono divenute pericolanti e inquiete, quasi oggetti-feticcio animati da una forza spettrale. Tuttavia la ricerca del pittore

⁷ E. Bloch, *Lo spirito dell'utopia*, Sansoni, Firenze 1980, p. 13.

⁸ Ivi, p. 14.

⁹ Ivi, p. 16. Bloch prosegue: «sua autentica meta sono la stanza da bagno e il gabinetto, le realizzazioni più indiscutibili e originali del nostro tempo, esattamente come i mobili del rococò e le cattedrali del gotico erano nella loro epoca le opere d'arte rappresentative che determinavano tutte le altre». Cfr. *La questione della brocca*, a cura di A. Pinotti, Mimesis, Milano 2007.

non muove dalla nostalgia per il passato, come dimostrerà tutto il suo insegnamento al Bauhaus; e nemmeno, anche questo è certo, dall'apologia delle forme astratte della modernità. Piuttosto egli cerca al loro interno una breccia, una contraddizione, che sia anche una possibilità di disincanto e l'eco di un desiderio di felicità da redimere e riscattare: come se l'uomo potesse nonostante tutto sperare di riappropriarsi delle sue forze alienate e ricondurle alla sua soggettività, dopo aver attraversato e riconosciuto il deserto dell'astrazione.

Qualcosa di simile al quadro precedente troviamo in *Porcellane cinesi* (1923, fig. 2). Riconosciamo, con qualche fatica, una brocca nell'oggetto centrale in primo piano, tra una sorta di calice a sinistra e un bussolotto a destra. Più importanti degli oggetti sono le arcane figure che li sovrastano: «sulla sinistra e al centro le due forme a palloncino sono composte quasi unicamente dalla croce e da una larga bocca, una di esse ha anche degli arti, un bipede dunque»¹⁰. Esse ricordano i demoni infernali di Bosch. Gli oggetti stessi sembrano aver perso ogni valore d'uso, ogni grazia ornamentale, e partoriscono fantasmi dal proprio seno, che restano sospesi come succubi sopra di essi. Forse Grohmann ha ragione quando ipotizza che si tratti di «spiriti o demoni, che hanno abitato negli oggetti condividendo il loro destino, prima di essere messi da un canto» e divenire desueti. Sarebbe la loro anima o l'aura depositata in essi dai produttori e dai proprietari ad abbandonarli, lasciandoli come materia inerte e deforme, trasformandosi in un incubo volatile.

Si può però anche leggere l'immagine in modo opposto, come un'aggressione di spettri che dall'esterno stia ingurgitando e svuotando di senso gli oggetti, succhiando la loro materia e la loro qualità. Le due teste a palloncino ottuse ed astratte sembrano raffigurare allegoricamente la potenza feticistica e demoniaca, che si sta appollaiando sul mondo reale. Da questo punto di vista, la figura fantastica che si trova sulla destra mostra una singolare differenza, rispetto alle altre. Anche il suo capo porta inscritta una croce, ma diversamente dai due demoni, i suoi grandi occhi ci guardano aperti e consapevoli di quanto sta accadendo o lucidamente rassegnati. Questo essere ricorda quelle figure laterali alla Crocefissione della tradizione iconografica, apparentemente estranee all'evento, che però sembrano riassumerne e meditarne il significato, rivolgendo allo spettatore uno sguardo pensoso. Una tale anima – se così si può definire – fa ancora tutt'uno con la “cosa” che incorpora all'interno di sé, la quale non ha dunque subito la separazione che ha colpito gli altri oggetti: si tratta di una bambola e appartiene a una bambina e al mondo dell'infanzia. Forse per questo, per la maggiore innocenza del suo possessore, l'anima non l'ha ancora abbandonata e ci guarda con occhi chiari e roveggenti. L'universo infantile possiede il potere di trasformare in favola anche i demoni dell'astrazione: «ad ogni formazione naturale veramente nuova,

10 W. Grohmann, *Nell'interregno. Acquerelli e disegni di Paul Klee*, Il Saggiatore, Milano 1962, p. 20.

e tale è in fondo anche la tecnica, corrispondono nuove immagini, per incorporarle nel patrimonio immaginale dell'umanità»¹¹.

Il contrasto delle due figure centrali con quella di destra ci dice come l'oggetto sia pur sempre vivificato, finché i suoi proprietari lo investono di desideri, fantasie, giochi dell'immaginario (come la bambina fa con la bambola); finché corrisponde in qualche modo allo sguardo dell'uomo. Altrimenti le cose divengono maschere inespressive e perdono ogni affinità col mondo del gioco, che potrebbe salvarle. Come abbiamo già detto, gli oggetti artigianali contenevano più facilmente questa possibilità, con il loro carattere di unicità e originalità, mentre questa alchimia è divenuta improbabile con i moderni prodotti seriali. Tuttavia l'impersonalità della tecnica moderna non è superabile con un ritorno alle forme di lavoro preindustriali: occorre invece modificare radicalmente le modalità del suo uso, passando dalla "prima tecnica" a carattere magico e regressivo – così afferma Benjamin – a una "seconda tecnica", capace di gioco e amica della natura¹². In tal senso, l'anima ancora intimamente legata al suo oggetto, nell'immagine a destra, indica una speranza e un'alterità: è un "chiasmo" di materia e spirito, figura di un lavoro che non insterilisce la natura, ma libera le possibilità in essa latenti¹³. Nella stessa immagine in cui ci mostra l'essere demonico che incombe sulle cose, Klee raffigura la forza che potrebbe disincantarlo. Certo, essa è debole, confinata ai margini del quadro, racchiusa in un oggetto infantile (solo l'infanzia è ancora capace di un rapporto angelico con gli oggetti?). Il rosso inquietante si spande nell'acquerello molto più che le terse macchie d'azzurro, appena richiamo o breccia verso una possibile alterità.

Oggetti che hanno perduto ogni chiaro riferimento figurativo, vediamo in *Temperamenti* (1927, fig. 3). Come l'Odradek di Kafka, essi non rinviano più ad alcun uso o funzione riconoscibile. In compenso, sono divenuti vettori di forza e di energia, espressioni di movimenti discordi. Il loro carattere estraniato e non umano, che li rende molto simili a puri prodotti della tecnica, non esclude tuttavia un certo carattere giocoso, una qualità ancora oscura e nondimeno possibile. Questa immagine rinvia alla scomparsa della figura tradizionale, non meno che alla genesi appena abbozzata di un nuovo mondo oggettivo. Sono forze che premono per diventare reali, ancora non lo sono, né sappiamo se mai lo saranno, se la loro animazione troverà un senso concorde. Siamo nella sfera dell'incompiuto, della latenza, della potenzialità. Riuscirà l'uomo a "giocare" con una tecnica liberata, a renderla generativa di

11 W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino 1984, p. 510.

12 Cfr. per questo aspetto, *infra* p. 512.

13 In questa intenzione stanno forse le ragioni profonde dell'incontro di Klee con il Bauhaus: «Allora per Gropius e il Bauhaus non si tratterà di introdurre nella realtà industriale principi che debbano risultare poi incoerenti e anacronistici rispetto ai nuovi mezzi, ma di proporre un nuovo spirito della macchina in grado di dialettizzare efficacemente la libertà creativa dell'artefice e la capacità quantitativa della macchina» (P. Cherchi, *Paul Klee teorico*, De Donato, Bari 1978, p. 106).

un suo universo vitale? Oppure sarà dominato dal dinamismo astratto della macchina capitalista? Gli oggetti di questa immagine sono sospesi in questa ambiguità, alludono a entrambe le possibilità.

La seconda ipotesi, più negativa, trova espressione in *Analisi di varie perversità* (1922, fig. 4), dove la figura dell'alchimista-scienziato, in basso a destra, sembra innestarsi in una complessa struttura di protesi e apparati di produzione, che seguono frecce, linee di forza, direzioni imperscrutabili. Ancora una volta si potrebbero ricordare i quadri "infernali" di Bosch, anche se gli alambicchi dell'antico pittore sono qui sostituiti da putrelle, leve meccaniche, ritmi macchinici industriali. L'uccello in alto a sinistra, timido richiamo all'organico, sembra però già a metà tramutato in automa: perfino la sua orina si deposita in uno strano recipiente, per essere in qualche modo sfruttata e utilizzata. L'alchimista-scienziato è un ibrido umano-inorganico, senza che i due aspetti possano essere chiaramente distinti. I suoi arti sono ormai assorbiti dal complesso macchinico, ma più che muoverlo o dirigerlo sembrano sottomessi al suo autonomo funzionamento. Forse tutto il congegno allude alla trasformazione in energia astratta di un essere umano, di cui vediamo sole le gambe, in basso, mentre per il resto è come risucchiato da una nassa? Si tratta di «un corpo umano stregato, che serve al dottore stregone per i suoi esperimenti?»¹⁴.

La possibilità di un uso umanizzato della tecnica sembra invece affiorare dal connubio di astrazione e gioco nell'immagine di *Bambino Pb.* (1933). La scomposizione del suo viso in figure geometriche si stempera nel potere fabulatorio dei colori luminosi e solari e allude – più che a un processo distruttivo – a un volto nuovo, nell'imminenza della sua apparizione. Le forme astratte sembrano componenti di un puzzle benigno, di un gioco della fantasia.

3. Nei quadri di Klee, l'astrazione e la scomposizione del visibile non mirano alla ricerca di un'essenza ideale, separata o indifferente alla natura ed ai corpi. Esse rinviano sempre all'elementarità generativa dell'infanzia, a un fenomeno originante, all'inizio possibile di un mondo: sono in primo luogo un procedimento critico, che decostruisce un mondo percettivo codificato e banalizzato, ma portano anche verso il movimento genetico del reale, in un fondo germinale dove gli elementi sono in stato di fibrillazione e apertura. La figura astratta non è per Klee uno schema concettuale sottratto all'impurità della vita, ma un passo al di là della soglia del visibile, per riprendere conoscenza e memoria delle sue potenze formative. Oltre l'unidimensionalità dell'apparenza codificata, si scopre un rizoma di vite possibili e dimenticate.

Klee ha affermato nei suoi scritti teorici la propria distanza sia nei confronti della prospettiva classica, sia di fronte allo sperimentalismo fine a se stesso, alle sue nuove, ma altrettanto rigide regole compositive. Egli cerca di dare espressione al movimento, all'evento aperto della figurazione, in cui il

14 *Klee*, testo di W. Grohmann, Garzanti, Milano 1991, p. 94.

fenomeno è colto nel suo emergere dal non essere ancora e nel suo passare verso un'alterità già avvertibile nella sua immagine attuale: «forma e figurazione rappresentano i due piani costitutivi entro i quali si distende il pensiero pittorico di Klee [...]. Mentre la forma è determinazione, la figurazione è processo genetico e 'costruttivo' [...]. Il costruttivo è compresenza intrinseca, all'interno di un medesimo soggetto, di dimensioni diverse che fondano la costitutiva ambiguità e inafferrabilità dell'individuo»¹⁵.

La sfida e l'impegno di Klee sembrano consistere nella rievocazione di vite possibili e plurali di fronte al mondo irrigidito e spettrale che si trova a fronteggiare: in molte sue opere egli oppone la figura di un angelo ai demoni che si accaniscono nella divisione e nella separazione dell'umano. Questo compito non può essere condotto a termine dalla pittura figurativa, divenuta accademica, che arrestandosi in una forma di percezione premoderna ne condivide il declino; ma neppure da una pittura astratta, che si limiti ad essere la duplicazione conforme della ragione tecnica.

Nell'astratto Klee cerca piuttosto una inedita figurazione dell'essere. A ciò rimanda il suo stesso metodo compositivo. In primo luogo, l'oggetto «si dilata al di là del proprio fenomeno», dall'apparenza immediata con cui si presenta: «come un semplice coltello affilato», che incide sull'apparenza codificata dell'oggetto e sull'ordine consolidato del visibile, l'artista giunge a «una chiara immagine della struttura materiale ovvero della funzione materiale»¹⁶. Questa prima fase del lavoro è definita da Klee come «la penetrante intuizione dell'oggetto», che porta alla scomposizione e all'evidenza di elementi semplici geometrici. Stadio necessario, che però non esaurisce il compito dell'artista. Oltre l'apparenza immediata, egli non scopre tanto strutture statiche, quanto vettori di movimento, matrici dinamiche, che scuotono la percezione prospettica, ma non si esauriscono in una funzione univoca: «nella sua forma presente, non è questo l'unico mondo possibile! [...] E quanto più a fondo egli penetra, tanto più facilmente gli riesce di spostare il punto di vista dall'oggi allo ieri; tanto più gli si 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. E va ancora oltre. Egli restando nell'al di qua si dice: il mondo ha avuto aspetti diversi e aspetti diversi il mondo avrà»¹⁷. Il pittore si colloca nel luogo di sospensione tra il passato e il futuro, nella breccia del possibile entro le dimensioni del tempo, da cui scaturisce un'alterità che modifica il decorso stesso del divenire.

15 C. Fontana, «Paul Klee e il segreto pittografico della creazione», in *Preistoria del visibile*, cit., p. 92.

16 P. Klee, «Vie allo studio della natura», in *Preistoria del visibile*, cit., p. 26.

17 P. Klee, «Sull'arte moderna», in *Preistoria del visibile*, cit., p. 28.

L'atto decisivo della creazione pittorica è di tenore temporale, rivolge lo sguardo all'indietro, oltre l'apparenza del presente. La dimensione privilegiata da Klee è il passato, non tanto quello biografico, quanto quello collettivo e cosmico, in cui le potenze generative della natura e della psiche non si sono ancora cristallizzate nell'essere che ora vediamo: «l'informe è il piano da cui la forma emerge e di cui la forma è costituita»¹⁸. Nel movimento della genesi coesistono i mondi possibili che il visibile attuato ha escluso dal suo ordine. Ponendo al centro della sua attenzione la nascita e la metamorfosi, il gioco delle forze discordi, più che la percezione stabilizzata, il pittore riconosce la superiorità ontologica del poter essere rispetto al dato, dell'evento su ciò che si è realizzato: questo non è che *un* mondo della vita, affermato in modo unilaterale. L'artista lo reimmerge nel divenire: come si è levata dal mare dei possibili, così anche questa forma lascerà il posto a un'altra configurazione.

Un aspetto diverso del visibile, mai realizzato o dimenticato, può venirci incontro dall'infanzia, per divenire reale e uscire a sua volta dalla latenza dell'essere: «la creazione non può dirsi conclusa», e porta alla luce una potenza metamorfica, un fondamento che ricorre nel pensiero dell'ultimo Schelling: «tutto nel mondo come noi ora lo consideriamo, è regola, ordine e forma: tuttavia sussiste sempre nel fondo l'irregolare, come se potesse tutt'a un tratto ricomparire, e in nessun luogo si trova che l'ordine e la forma siano la condizione originaria»¹⁹. Nel presente vediamo *una* realtà attuata; ma dopo che uno sguardo più profondo ha colto l'incertezza e le biforcazioni della sua genesi, non possiamo più isolarla dallo sfondo da cui è emersa, e dobbiamo considerarla simultaneamente ad esso. La “nuova” pittura rappresenta a un tempo la figura attuale, e i possibili che dal passato e verso il futuro la investono da ogni lato.

Il fenomeno originante della pittura di Klee è il tempo, e il costituirsi delle sue dimensioni. Essa è percorsa da un possibile, che rinasce dal passato e scomponne la forma presente, anticipando al suo interno una configurazione futura. Nei suoi quadri questi tre contrassegni temporali sono simultaneamente attivi e in tensione l'uno verso l'altro e giustificano la pluralità dei punti di vista e dei temi. Da questo dinamismo interno della genesi, può anche scaturire imprevedibilmente un richiamo figurativo alla natura e all'uomo, ciò che Klee chiama “umanizzazione dell'oggetto”, in contrapposizione alla precedente “intuizione” di esso: umanizzazione che certo non ripropone gli stilemi prospettici, ma crea – dice Klee – un rapporto di risonanza tra l'io e gli enti, che trascende i fondamenti ottici²⁰. Il volto e il corpo dell'uomo, i suoi oggetti familiari, le parvenze della natura, vengono ora intravisti come immersi e coinvolti nella potenza che li trasmuta, in bilico nella forza naturante, da cui emergono nello splendore caduco della figurazione.

18 F. Moiso, «Paul Klee e l'eredità goethiana», in *Preistoria del visibile*, cit., p. 69.

19 F. Schelling, *Ricerche filosofiche sull'essenza della libertà umana*, Laterza, Bari 1974, p. 32.

20 P. Klee, «Vie allo studio della natura», cit., p. 26.

Questo cammino ci porta – secondo Klee – «dal modello all’archetipo»²¹, e cioè dall’imitazione del sensibile nella sua fittizia inalterabilità, alla mimesi delle dinamiche generative che lo percorrono, al fenomeno originante, che il pittore vorrebbe ritrarre, così come Goethe pensava di giungere fino agli schemi formanti delle piante:

Un tripode ardente infine ti rivela
che sei giunto nel fondo (*Grund*) dell’abisso.
Al suo bagliore tu vedrai le Madri,
alcune siedono, altre s’alzano e vanno,
come capita. Formazione, trasformazione,
eterno gioco del pensiero eterno.
Avvolte dalle immagini di tutte le creature
esse non ti vedono, poiché vedono solamente schemi (*Schemen*)²².

Anche nei quadri in cui manca apparentemente ogni riferimento esplicito alla figura, l’astrazione di Klee non si limita ai due strati pittorici, che pure egli ha individuato e accettato, e cioè la funzione e la struttura. Essa è percorsa dall’imminenza di un evento e dall’attesa del suo presentarsi: o anche dalla dissoluzione, in cui una forma viene meno e si scompone nei suoi elementi costitutivi. La sua natura è sempre intensamente drammatica, piena di pathos.

In *Separazione di sera* (1922, fig. 5), sembra che la pressione dei colori più oscuri e notturni stia prevalendo nell’attimo sulle linee più chiare: è la condizione esistenziale di una vita ancora forte, che però già presenta il ritorno nel fondo originario. I due poli di questa dinamica antitetica sono indicati dalle frecce, di cui l’una spinge verso il basso, mentre l’altra non si rassegna a cedere e pone resistenza col suo desiderio di luce. Tuttavia, lo slancio della freccia chiara è più breve e più debole. Il prevalere imminente dell’oscurità si annuncia in forma di alone o di macchia anche dalle due estremità inferiori dell’immagine.

Il quadro, però, può essere interpretato con pari diritto in modo opposto (nonostante il titolo): sarebbe allora la luce solare di un inizio ad emergere dalla linea dell’orizzonte e a vincere le tenebre circostanti, diffondendosi verso un cielo ancora notturno. In realtà, i due possibili coesistono nello stesso attimo, che è alba e tramonto a un tempo. Questo evento plurimo è in atto di prodursi cancellando ogni idea di progresso e tempo lineare. Ci troviamo in una sospensione dell’attimo, nella tensione fra due forze avverse, che mostra più di una somiglianza con quella vissuta da *Egli* nella parabola di Kafka, o con quella che scaturisce dalle potenze contrarie, nella citazione di Plutarco, ripresa da Benjamin nel suo saggio sullo scrittore praghese. Klee ci mostra la genesi di tale tensione, il suo scaturire dalla divergenza che la costituisce: «ad ogni istante del percorso, delle ‘mobili vie della creazione’, si aprono infinite

21 P. Klee, «Sull’arte moderna», cit., p. 34.

22 J.W. Goethe, *Faust e Urfaust*, Milano 1965, vol. I, p. 323.

biforcazioni [...]. Questo percorso è abbracciato da questi possibili e ne risuona. La figura non 'realizza' il possibile, ma ne è compresa e lo 'immagina': essa stessa non è che un possibile»²³.

L'astrazione qui non si limita a rivelare funzioni e strutture, ma evoca il movimento che precede o trascende l'apparenza sensibile. Klee rende visibile l'accadere indeciso, il venire e mancare all'essere, il non esser più e il non ancora. La figura diviene un vortice tra oscurità generativa e luce che si diffonde oltre il peso della gravità: «In primo luogo, la via non ottica della comune radice terrestre che dal basso sale all'occhio dell'io; in secondo luogo la via, del pari non ottica, della comunanza cosmica, che proviene dall'alto: vie che, congiuntamente, sono metafisiche»²⁴. Come l'immagine dialettica o la monade di Benjamin, la forma è piena di temporalità fino a scoppiare, ma si tratta di un divenire non omogeneo, non lineare, teso nella contraddizione.

Di ciò parla Klee nella *Confessione creatrice*: «anche lo spazio è una nozione temporale. Un punto si fa movimento e linea: ma questo richiede del tempo»²⁵. Questo pathos interno dello spazio, nel tumulto dei possibili che tendono a divenire visibili, distingue l'arte del pittore svizzero da quella di Malevic o Mondrian, da una figurazione puramente ideale. Consideriamo *Composizione in rosso blu e giallo* (1930, fig. 6) di Mondrian. La dinamica che Klee astrae dall'invisibile tende a una nuova immagine del reale, non alla sua semplice cancellazione: è un presagio o un annuncio di visibilità. Nel quadro dell'artista olandese non si avverte invece il movimento genetico di un mondo, il desiderio di essere, ma il superamento di ogni ambito sensibile in una cristallina sfera simbolica. L'arte del pittore svizzero fa pensare a un evento plurale, quella di Mondrian al trascendimento di ogni universo immaginabile, verso un campo di puri rapporti differenziali. Il *possibile* è la dimensione caratteristica di Klee, mentre in Mondrian prevale una sovrumana necessità, una geometria ideale, che purifica da ogni contaminazione della corporeità.

4. Consideriamo alcune immagini, che si riferiscono allo strato più profondo della genesi del mondo. La prima è *Rosenwind* (1922, fig. 7). Intorno al fiore, che preme verso l'alto nella sua crescita, si esteriorizzano le potenze che lo attraversano: Klee mostra simultaneamente la figura e ciò che la trascende (o la insidia). L'apparire della figura è la risultante in bilico tra forze divergenti, che si contrastano o si elidono. La rosa è un passeggero miracolo, che già tende a mutarsi o a dissolversi, nell'attimo stesso della presenza. Di contro al tumulto delle forze cosmiche da cui emerge e sono rappresentate nel resto

23 M. Cacciari, *Icone della Legge*, Adelphi, Milano 1985, p. 286. Cfr. *ivi*, p. 287: «L'occhio penetrante scopre che 'non è questo l'unico mondo possibile'; ma ciò non significa che questo mondo-fenomeno sia illusione o mera apparenza, bensì, positivamente, che anch'esso è *un* possibile, *ex-siste* nella dimensione del possibile, e non già sopprimendola».

24 P. Klee, «Vie allo studio della natura», *cit.*, p. 27.

25 P. Klee, «La confessione creatrice», in *Preistoria del visibile*, *cit.*, p. 24.

dell'immagine, il fiore riesce per breve tempo a contenerne e mitigarne la potenza, raccogliendola in se stessa. Le due frecce della parte destra del quadro, in alto, collegate al fiore da una membrana trasparente, indicano due estremi che – come in *Separazione di sera* – procedono con grande violenza in direzione opposta, una verso il basso rivolta alle radici e alla terra, e l'altra verso l'alto, nel senso della crescita. Tendenze discordi, che per un attimo si configurano nella rosa, di cui rappresentano la tensione intima o l'anima. Onde intense di colore rosso compongono un vortice, che è come trattenuto nella forma del moto circolare e regolare, presente nel calice del fiore: esse segnalano l'imminenza della metamorfosi.

Il contrasto tra la forza tellurica, che spinge in basso come la legge di gravità, e quella ascensiva che muove dalle radici al cielo, è un tratto decisivo delle speculazioni cosmogoniche di Klee. In termini pittorici, la prima rinvia a segni grafici che indicano la statica, la seconda alla dinamica: «alla strada superiore mena la brama di liberarsi dal legame alla terra – ben più che il nuoto e il volo: il libero slancio, l'incondizionata mobilità»²⁶. Su questa opposizione se ne articolano altre: tra lo spirito e la materia, la luce e la notte, il maschile e il femminile. Un dualismo, che ricorda quello descritto da Bachofen: «Le allusioni alle escatologie orfiche conferiscono maggiore forza ai propositi di astrazione e l'attenzione dimostrata da Klee per *minutiae* e vestigia ideografiche sembra presupporre la conoscenza almeno parziale degli studi di Bachofen sulla decorazione funeraria degli antichi»²⁷.

Un'immagine di metamorfosi più armonica e meno conflittuale ci è data in *Cascata* (1927, fig. 8). È una raffigurazione pura e astratta del fenomeno originante in senso goethiano, anche se il riferimento al mondo naturale resta evidente: «La forma è non qualcosa di dato, ma è sempre la registrazione del punto in cui il processo di generazione è arrivato [...]. Questa forma è un momento di equilibrio, in un certo senso arbitrariamente scelto da noi attraverso la nostra azione, di un processo di crescita che di per sé è continuo»²⁸. Klee non isola tale forma, non la chiude in se stessa: in *Cascata* l'origine non è un punto fermo situato in un remoto e immemorabile passato ma è la natura naturante immanente ai fenomeni, sorgente insita nel darsi stesso dell'apparenza.

Un'immagine ancor più essenziale in *Comincia il nuovo gioco* (1930, fig. 9). L'unico esplicito riferimento figurativo è in questo caso la schematica figura umana sulla destra del quadro, che tiene in mano una ruota misteriosa, forse simbolo dello scorrere e della metamorfosi di ogni cosa, o forse una bussola, in cui le direzioni sono indicate da linee a colori. Siamo in uno stadio antecedente a ogni nascita, tra i non-nati, che è cosa ben diversa dal dire: non esi-

26 P. Klee, «Vie allo studio...», cit., p. 27.

27 M. Dantini, «Ideografie. Archeologia, simbolo, ideologia in Paul Klee», in *Ricerche di storia dell'arte*, 1997, n. 61, pp. 45-64.

28 F. Moiso, «Paul Klee e l'eredità goethiana», in *Preistoria del visibile*, cit., p. 68.

stenti. Al di qua o al di là di ogni figura, la forza agente è indicata dalla freccia bianca, che procede dalla destra verso il quadrato rosso. Essa sembra indicare o addirittura suscitare un turbine oscuro che invade il quadrato, che spinge ed inclina il rettangolo nero inscritto entro di esso: tale rettangolo non è immoto o inespressivo come la figura geometrica più grande, ma è sbilanciato e la sua posizione è dinamica e precaria. Una situazione statica è turbata e minacciata, ma solo da un simile pericolo può scaturirne nuova vita, un *nuovo gioco*. All'interno del rettangolo, appena adombrata, una forma si sta configurando, senza che ancora sia possibile riconoscere in essa alcunché di definito. Il fondo nero del quadro sembra indicare il nulla precedente alla creazione, tuttavia già animato dalla freccia bianca. Il nero e il rosso potrebbero evocare le forze primordiali, femminile e maschile, passivo e attivo, in statico equilibrio nel non essere prenatale. In tutta l'immagine c'è il presentimento di un inizio, di un essere per la nascita. Il mondo di Klee, in sospeso tra i morti e i non nati, tra ricordo e attesa, sembra immerso nella figurazione di un dio a venire, mentre le forme conosciute si separano da noi.

5. Non stupisce che nel luogo intermedio tra i morti e i non nati, nello spazio della genesi e dei possibili, Klee incontri l'universo della favola e del mito. Quest'ultimo ci dà una prima configurazione, indifferente a una netta distinzione fra soggetto e oggetto, ancora partecipe di un'ambiguità, in cui il mondo interiore dell'uomo e i suoi fantasmi si fondono con le apparenze magiche della natura esterna.

Nella *Confessione creatrice*, dopo le prime due frasi: «L'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile. L'essenza della grafica induce spesso e giustamente all'astrazione», Klee aggiunge queste parole, indispensabili per comprendere il secondo polo della sua arte: «Nella grafica albergano i fantasmi e le fiabe dell'immaginazione e nello stesso tempo si rivelano con grande precisione»²⁹. Essi fanno parte del non visibile rispetto al dato attuale della percezione, sono nascosti e dimenticati, e l'artista vorrebbe invece riportarli alla luce. Le potenze operanti nella fiaba e nel mito esprimono gli schemi elementari della costituzione del mondo, la sua prima apertura ed orientamento di senso. La grafica deve spingersi oltre gli oggetti come siamo abituati a considerarli, deve dar conto "con precisione" delle forze immaginarie che li attraversano. D'altra parte, fiaba e mito non si presentano in Klee con le figure note dalla tradizione dei narratori, e solo qualche volta e con fatica riconosciamo un'allusione a un tema codificato. Il mondo fantastico non è estraneo alla storia e ai suoi conflitti. Abbiamo visto come una spettralità di nuovo conio, generata dal feticismo delle merci, si sovrapponesse all'arcaico sentimento magico del cosmo e lo riattualizzasse in forma nuova. Gli dei, i démoni, le figure fiabesche, che popolano l'opera di Klee, sono partecipi della catastrofe, che minaccia la modernità. Non sono dèi conosciuti, a cui potremmo dare un

29 P. Klee, «La confessione creatrice», cit., p. 23.

nome, non ci illudono sulla loro reale presenza, non hanno un contorno antropomorfo; sono piuttosto ombre evocate, dall'assenza in cui si sono ritratti.

Consideriamo *Nubi su Bor* (fig. 10). Nella parte inferiore del quadro, sorge un paesaggio schematico, da cui è assente ogni presenza umana. Le forme a destra ricordano vagamente le gradinate e le strutture piramidali di un tempio. Le capannine sulla sinistra e il carattere ondulato del suolo ci fanno pensare a una riva sabbiosa, in prossimità del mare: simile a quelle della Tunisia, in cui Klee aveva compiuto un viaggio decisivo per la sua formazione umana e artistica. Secondo W. Schmalenbach, il quadro descrive un sito sacro, disabitato dagli uomini e disertato dal culto che un tempo vi veniva praticato. Gli dèi furono qui un tempo presenti, ma ora non abitano più in esso: «Gli uomini hanno abbandonato da secoli questo luogo consacrato. È rimasta soltanto la volta arcuata del cielo, che è parte integrante del luogo, come la luna lo è della terra. Forse era il sacrario di un culto lunare? Il mondo immaginario di Klee è più vicino alla luna che al sole, alle potenze lunari più che a quelle solari»³⁰. Non credo si possa condividere quest'ultima considerazione. Basta osservare gli acquerelli sul viaggio in Tunisia, per rendersi conto della potenza solare, di cui è capace il colore di Klee. Vero è che da giovane egli attribuiva all'amico Marc una maggiore "concretezza" terrena e più vicinanza alle passioni e alle cose; egli invece si sentiva dominato da una potenza illimitante, che lo trascinava nelle regioni remote dello spirito, «tra i morti e i non nati»: «Il terrestre cede in me al pensiero cosmico. Il mio amore è religioso»³¹. Tuttavia, invece di cedere senz'altro a questo impulso metafisico, Klee ha cercato instancabilmente di integrare le due potenze in tensione nella sua anima. La scoperta del colore, la pienezza mediterranea dei quadri nati dal viaggio in Tunisia, esprimono il contatto raggiunto con forze che sentiva inizialmente mancargli. L'artista – ha scritto Hölderlin nei suoi frammenti poetologici – non si ferma appagato nel principio che sente nativamente proprio, ma perfeziona la sua opera integrandolo con l'estraneo, inizialmente opposto. Nel caso di Klee, lo slancio metafisico e spirituale della sua grafica astratta si fonde con la "conquista del colore": «Questo è il significato di quest'ora felice: il colore e io siamo una cosa sola. Sono pittore»³².

In *Nubi su Bor*, una luna nera o oscurata da una eclissi occupa il centro dell'immagine e pare confermare l'ipotesi di Schmalenbach. L'archetipo luminoso della luna, simbolo delle divinità matriarcali e femminili, si è allontanata dal mondo? O è stata abbandonata dagli uomini? È tuttavia non meno importante è la metà superiore del quadro. La potenza solare, o per meglio dire aurorale, delle nuvole, di un rosso denso e non violento, si contrappone alle linee in bianco e nero del mondo disabitato, nella parte inferiore. Le nubi

30 P. Klee, *Nell'interregno*, cit., p. 24.

31 P. Klee, *Tagebücher 1898-1918*, Gerd Hatje Verlag, Stuttgart 1988, p. 400.

32 Ivi, p. 350.

rosse contengono figure enigmatiche, invertite e rovesciate per lo sguardo dello spettatore. A partire dalla destra: una fiabesca pagoda orientale, forse un toro o un ariete, l'imprecisa forma di un dio (Apollo?) ai cui piedi si trova un animale, una bambina, infine una figura circolare, che richiama vagamente un volto. Poste, per così dire, a testa in giù, queste ombre di immagini sembrano fatte per non essere percepite, per rimanere nel nascondimento. Appartengono a un mondo parallelo, speculare al nostro? Oppure sono esseri sacri scomparsi dal nostro pianeta e che ora conducono la loro esistenza altrove, in un altrove per noi non visibile? O al contrario sono imminenti, sono pronti a venire, si stanno condensando per poi discendere sulla terra come una pioggia risanatrice, facendo così rinascere il desertico luogo, che si trova sotto di loro. Con un intreccio frequente in Klee, le due possibilità – nascita e dissoluzione di una figura – coesistono nell'indecisione dell'immagine e sono entrambe reali. Come negli ultimi inni di Hölderlin, che gli antichi dèi siano ormai ombre senza nome non esclude che si stiano condensando nuove configurazioni dell'essere: un dio a venire, a cui si può solo alludere con appellativi parziali e imprecisi – il Conciliatore, il Principe della festa.

In altre opere si presentano figure mitiche perturbanti e minacciose, ben diverse dalle epifanie comunque benevole delle nuvole di Bor: così, ad esempio, in *Canto d'amore al novilunio* (1939), dove una figura di Grande Madre, col corpo frantumato, ci guarda con strazio. Anche i suoi organi generativi, in basso nel quadro, sono scissi dal resto del corpo e resi sterili.

È inquietante anche *Parco di idoli* (1939, fig. 11), in cui su fondo nero le figure si contrappongono con colori netti e discordi e nessun principio armonico placa la loro stridente separatezza. Qui gli dèi sono ridotti allo stato di demoni, che incombono sul destino degli uomini. In *Mito floreale* (1918, fig. 12) prevale invece l'aspirazione all'unione. L'uccello fecondatore discende come un segno generativo dal cielo, verso la pianta che sale dalla terra, la cui "statica" sembra qui entrare in contatto con la "dinamica" proveniente dall'alto. La mezzaluna della pianta pare avere una misteriosa corrispondenza con la falce lunare nera, come se le due figure, pur appartenendo a piani distinti dell'essere, rivelassero una impreveduta affinità di struttura. Il rosso del fondo ricorda quello caldo e non minaccioso delle *Nubi su Bor*, più che quello violento e aggressivo di *Parco di idoli*. La potenza uranica che giunge dall'alto si congiunge al mondo umido e palustre, rappresentato in piante essenziali come ligustri e dal nero della radice. Se *Nubi su Bor* ci conduceva nel mondo del mito, qui siamo più vicini a quello della fiaba: molto spesso, in Klee, essa ha una tonalità orientale, come istoriata nel giardino di un principe persiano, sul bordo di una fonte. *Mito floreale* ha un andamento narrativo. Mentre il mito di Bor divide il cielo e la terra in una situazione statica, definita nel suo aspetto plastico, più che nel movimento, qui invece viene descritto l'evento di un incontro, un attimo prima che si realizzi. Forse la pianta e l'uccello si preparano a cambiare natura, grazie alla loro unione assumeranno la loro vera figura, perduta ad opera di un cattivo incantesimo.

6. L'approssimarsi della guerra coincide col rivelarsi della malattia mortale di Klee. La catastrofe storica fa da sfondo alla meditazione sulla sua sorte personale. Anche i segni di una possibile speranza riguardano insieme l'esperienza collettiva e la propria visione del mondo. In alcuni quadri degli ultimi anni, comunque, Klee denuncia anzitutto con una rabbia, che fin qui gli era estranea, il trionfo della demenza della storia. Già *Parco di idoli* e *Canto d'amore al novilunio* appartengono a questo periodo e mostrano la tormentata frantumazione della figura umana. Tale scomposizione lacerante è anche il tema di *Stuprum delirium* (1939), dove la coesione erotica del corpo si inverte in una pulsione di smembramento e di morte. Gli occhi e la bocca in alto a destra, spalancati in uno spasmo distruttivo, sembrano distogliersi con terrore dal nulla, ove le membra divise stanno cadendo.

Una delle opere più impressionanti in questo senso è *Bambini che giocano alla guerra* (1939): qui l'infanzia ha tratti profetici e gioiosi, che possiede in tanta parte della produzione di Klee, come segno dell'apertura e dell'inizio. Vediamo bambini crudeli e stolti, immersi in un'agitazione distruttiva e insensata, che in realtà ha ben poco del gioco. Sono adulti regrediti a un'infanzia ottusa e regressiva, in balia di impulsi primordiali, marionette possedute da demoni oscuri³³.

L'immagine di una redenzione-liberazione possibile è invece affidata alle immagini degli angeli, che Klee crea numerose in questo periodo, anche se non sono assenti negli anni precedenti, prima fra tutte quella dell'*Angelus Novus*, commentata nella IX tesi *Sul concetto di storia* di Benjamin³⁴. Tuttavia i suoi angeli più tardi non hanno un carattere così tragico e apocalittico. Spesso si presentano al contrario in vesti umili e dimesse e si prestano a una benevola ironia: sembrano fissi in un unico gesto, che li definisce interamente, come se avessero abbandonato ogni tormentosa complessità. L'*Angelo smemorato* (1939, fig. 13) sembra aver dimenticato le tempeste della storia o forse, con l'umiltà caratteristica del suo atteggiamento, è assorto in una preghiera che allevi il dolore e ha cancellato ogni altro ricordo dal suo essere.

Ognuno di questi angeli è associato a una qualità, su cui si concentra in modo esclusivo, come se la salvezza non dipendesse da azioni grandiose ed eroiche, ma dal portare a compimento una piccola porzione della vita, meditando sempre e così intensamente su di essa, da strapparla alle schiere dei demoni e in tal modo condurla nel mondo redento (*Angelo vigilante*, 1939, fig.14). Questa intenzione è indubbiamente affine a quello della *debole forza messianica*, a cui Benjamin – negli stessi anni – dedica la sua riflessione. Certo gli angeli di Klee esibiscono ed ammettono di non poter trasformare il mondo in modo

33 C'è un richiamo figurativo ai torturatori subumani e sadici che compaiono in alcuni quadri sulla Passione di Cristo, per es. il St. Florianer Altar di Altdorfer.

34. Cfr. W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1962, pp. 75–86.

integrale o por fine alla storia, riconoscono la propria debolezza ed incompiutezza, la loro inguaribile *povertà*, e ciò non di meno il loro compito determina quello scarto minimo ma decisivo, che può cambiare il senso di ogni aspetto della creazione: «L'Angelo Nuovo è [...] immanente all'individualità più singola e irripetibile della creatura...è il nome della forza che rende irripetibile ed unico questo singolo esserci [...] La sua figura esprime la forza di pensare e lodare l'istante, di dipingere *icone* dello stesso passaggio e della stessa povertà»³⁵.

Dalla prospettiva della redenzione, nessuna cosa e nessuna attività è più piccola o trascurabile di un'altra, non c'è fra esse gerarchia di valore, tutte sono ugualmente degne di attenzione e di amore. Perfino le qualità negative sono oggetto del rispetto degli angeli, ed essi le riprendono in sé, nella propria postura o fisionomia, elevandole al di là della loro possibile distruttività, impedendo la deformazione che subirebbero, se invece fosse un demone come quelli di *Bambini che giocano alla guerra* a impossessarsene. C'è un angelo saccente, un angelo scettico, un angelo musicista, quello che va in barca, quello dell'asilo infantile, e perfino l'angelo guerriero. Ogni ambito della vita ha una chance di salvezza, una possibilità di separarsi dal fondo negativo dell'essere. *L'Angelo pieno di speranza* (1939) è rivolto alla redenzione, in un'attesa che cerca di coglierne i segni in qualsiasi aspetto del visibile. La sua bocca accenna un sorriso, i suoi occhi sono spalancati in una richiesta fiduciosa. *L'Angelo incompiuto* (1939), d'altra parte sembra esprimere un tratto comune a tutti i suoi confratelli. Annunciatori o messaggeri di salvezza, non sanno però cosa sia o come potrebbe essere il mondo redento, anzi non si azzardano neppure a porsi una domanda simile, che presupporrebbe un orgoglio smisurato. Per il resto, sono più poveri di un essere vivente vero e proprio, spiccano solo per una qualità o un atto, come se il resto della loro vita fosse rimasto nell'inespresso o nel possibile. Questa univocità è compensata dalla pienezza priva di conflitti, con cui si dedicano al compito loro assegnato. Essi hanno un carattere, ma non la tormentosa grandezza della colpa e del destino. Qualunque cosa facciano prende il colore dell'innocenza, raccolta in se stessa, senza imposizione e violenza: «L'Angelo Nuovo è infante: non pretende, non chiede, non interroga. È *schildlos*. Appare a volte felice di questa sua impotenza ad essere-mezzo, ad essere-fine»³⁶. L'Angelo ripete o riprende un gesto quotidiano dell'uomo, *meno* la volontà di potenza che abitualmente lo accompagna – quasi sempre – nella storia, e così ne mostra il volto redento. Queste immagini di Klee potrebbero benissimo essere concepite come tavole di un esercizio di meditazione, grazie a cui liberarsi dalla “serietà” e dalla gravità del potere.

In effetti l'incompiutezza degli angeli, la loro forza messianica debole, non è un limite o un difetto e apre una breccia nel divenire del tempo, sospende il

35 M. Cacciari, *L'angelo necessario*, Adelphi, Milano 1992, pp. 54-55.

36 Ivi, p. 56.

gesto di un attimo e lo strappa al decorso cronologico, omogeneo e vuoto, orientato dalla potenza. È un atto di effrazione, prima ancora che di redenzione, abile a intervenire sul contingente e sulla situazione, sulle soglie che la legge vieterebbe di superare (e che Kafka ci ha indicato), sugli “intervalli” della storia (gli stessi su cui riflette il “pensiero diagonale” della Arendt): «Come se la fragilità dell’infanzia finalmente si trasfigurasse nella forza di resistere al dis-correre. *Lucida intervalla* produce quest’infanzia dell’Angelo: buchi, rotture, strappi nel continuum apparente del Tempo-Kronos»³⁷. La non-violenza ha una forma infantile, effimera, incompleta, e solo così esprime la sua verità. D’altra parte, l’incompiutezza dell’angelo rinvia anche a quella felicità rimasta latente e incompiuta, che secondo Benjamin giace nascosta in ogni istante della storia e attende di essere liberata e redenta: «...L’immagine di felicità che custodiamo in noi è del tutto intrisa del colore del tempo, in cui ci ha oramai relegati il corso della nostra esistenza» (II tesi); gli angeli mostrano il rovesciamento felice di un attimo solo, di una qualità unica, e poi si dispongono a svanire, lasciando il posto ad un altro di loro. Sono angeli del possibile, riscoperto nelle brecce dell’essere.

In questo sono simili ai morti della serie *Eidola*, anch’essi astratti nella loro qualità dominante, tesi a lasciarla in eredità, come un tesoro perduto. Le loro attività incompiute, divenute tutte di eguale valore, interrotte dalla morte, sono tramandate alla meditazione dei non-nati, perché questi ne riscattino il senso, le salvino dall’oblio e dalla distruzione della “grande” storia. Contro i destini eroici di potenza e di morte, che portavano al tramonto l’Europa, Klee evoca un’umanità comune, l’unica veramente degna di sopravvivere alla “mezzanotte del secolo”. Non troveremo eroi o condottieri fra le figure di *Eidola: una volta operaio, una volta suonatore d’arpa, una volta filosofo* (fig. 15), *una volta suonatore di timpano, una volta sarta, una volta bevitrice, una volta pianista*, così dicono i titoli.

Sono spiriti momentanei, sospesi tra l’incompiutezza che è il loro destino e la speranza del compimento, che sarebbe la loro liberazione-redenzione. Se i demoni, nella tarda opera di Klee, esprimono la feroce necessità della storia, gli angeli e i morti sono i rappresentanti del puro possibile. In ogni attimo essi indicano agli uomini un piccolo gesto, un’azione che questi potrebbero compiere, scrollandosi di dosso il peso della violenza. In questa fedeltà al particolare e alla contingenza, essi sono simili agli angeli effimeri ricordati da Benjamin: «La Kabbalah racconta che Dio crea ad ogni istante un numero sterminato di nuovi angeli, tutti destinati soltanto a cantare per un attimo le sue lodi davanti al suo trono prima di dissolversi nel nulla»³⁸.

37 Ivi, p. 57.

38 W. Benjamin, *Agesilaus Santander*, in G. Scholem, *Walter Benjamin e il suo angelo*, Adelphi, Milano 1978, p. 21. Anche questa immagine è ispirata all’Angelo Nuovo di Klee, che Benjamin aveva in suo possesso. Klee ha dipinto nel 1939 un *Angelo dell’Antico Testamento*.

L'ultimo quadro a olio di Klee esprime in una abbreviazione straordinaria l'essere in sospeso, in un intervallo e breccia della storia, che egli sentiva come sua condizione ontologica. Si tratta di *Ultima natura morta* (1940, fig. 16). Sul cupo fondo nero, la brocca e i vasi si stagliano in colori netti, mentre il demone-oggetto sulla destra sembra riassumere un'ultima volta il tripudio sinistro e feticista della fantasmagoria delle merci. Sul piano circolare, più in basso, c'è quel che resta della vita organica morta e disseccata, mentre ora sotto il cielo oscuro domina la potenza dell'inorganico. Un sole malato, occluso in se stesso, non sparge la sua luce sugli oggetti, che sembrano piuttosto illuminati a vivo dall'interno. In questo contesto di morte, penetra l'angelo ilare, un po' goffo sulla sinistra, isolato nel suo riquadro bianco. Egli non ha la forza di superare la barriera del suo quadrato, forse non lo vuole neppure.

Può darsi che questo angelo sorridente voglia portarci verso la terra enigmatica di *Sei alberi sull'acqua* (1939). È un ricordo, ora intriso in una malinconica acquorea tonalità verde, della natura panica e mediterranea, che per Klee era legata alla sua immagine della felicità. In un luogo nascosto nel fondo del tempo si incontrano l'altezza celeste, l'azzurro profondo del mare, il colore vivo degli alberi nati dalla terra: «Io cerco a questo riguardo un punto più distante, più prossimo all'origine della creazione, in cui presagisco una specie di formula allo stesso tempo per l'animale, la pianta, l'uomo, la terra, il fuoco, l'acqua, l'aria e tutte le forze che ruotano»³⁹.

Nota

Per le immagini relative al presente articolo, vedi *infra*, Appendice, pp. 262-265

39 P. Klee, *Tagebücher*, cit., p. 400.