

Pierre Boulez

IL PAESE FERTILE

Paul Klee e la musica

Testo preparato e presentato da Paule Thévenin

LEONARDO

Traduzione di Guillemette Denis

© Éditions Gallimard, 1989

© 1989 Cosmopress Genève/ADAGP, Paris
per la riproduzione delle opere di Paul Klee

© 1989 Leonardo Editore s.r.l., Milano

Titolo dell'opera originale

Le pays fertile

1 edizione marzo 1990

ISBN 88-355-0066-4

È forse il testo più caloroso e fraterno che un creatore abbia mai scritto su un altro creatore.

L'ammirazione che Pierre Boulez provò per Paul Klee già dal 1947 non è stata passeggera. La frequentazione dell'opera e degli scritti del pittore non ha fatto che rinforzarla. Le qualità che Pierre Boulez apprezza tanto in quest'ultimo — il potere di deduzione e l'immaginazione — sono anche le sue, e l'incontro fra queste due personalità è già di per sé abbastanza eccezionale. Ma ad accrescere l'interesse del libro, vi è il fatto che a scriverlo sia stato un musicista, e un musicista che si è sempre occupato della ricerca analitica, su un pittore che conosceva bene la musica e avrebbe potuto aspirare a una carriera di strumentista.

Pierre Boulez vuole ignorare tutte le banalità enunciate a proposito di Paul Klee sulla trasposizione letterale da una tecnica a un'altra. Per lui si tratterebbe soltanto di un passaggio aneddotico e fallito in partenza.

In compenso, egli dimostra quanto fecondo possa risultare l'esame approfondito delle soluzioni teoriche possibili, qualunque sia il processo creatore.

Paul Klee conosceva perfettamente le forme musicali clas-

siche. Dalle regole che le governano egli ha potuto far scaturire un certo modo di concepire i problemi meramente pittorici. A sua volta Pierre Boulez, partendo dall'opera e dalle lezioni di Paul Klee, sviluppa una riflessione circa la distribuzione e il ritmo dello spazio musicale. Non si tratta affatto di una traduzione in un senso o nell'altro, ma piuttosto di scambio, di corrispondenza o di osmosi.

Il primo testo in cui Pierre Boulez riscontra una parentela con Paul Klee risale al 1955. Trent'anni dopo egli esprime la sua fedeltà e la sua predilezione per quest'opera nel corso di tre manifestazioni:

1) una conferenza-dibattito tenuta il 21 novembre 1985 al Musée national d'art moderne, in occasione della mostra "Paul Klee et la musique" (10 ottobre 1985 - 1° gennaio 1986) con la partecipazione di Dominique Bozo e di Ole Henrik Moe;

2) un'intervista concessa a Basilea al dottor Geelhaar del Kunstmuseum, pubblicata nel catalogo di una mostra organizzata nell'aprile 1986, per celebrare gli ottant'anni di Paul Sacher;

3) una conferenza tenuta il 25 febbraio 1987 al Museum of Modern Art di New York, scritta direttamente in inglese.

Questo libro è la raccolta ordinata di questi tre testi.

Paule Thévenin

Dipingo un paesaggio un po' come la vista che si offre guardando dalle montagne della Valle dei Re verso la terra fertile. La polifonia tra il fondo e l'atmosfera è stata mantenuta la più tenue possibile.

Lettera a Lily Klee, 17 aprile 1929

Ho visto per la prima volta alcuni quadri di Klee in una mostra che Christian Zervos aveva organizzato al Palais des Papes nel luglio-agosto 1947, in occasione del primo festival di Avignone. Klee era allora per me soltanto un nome e, ricordo, i suoi quadri erano esposti in un angolo della sala fra altre opere di grande formato che attiravano subito lo sguardo. Eppure furono essi a colpirmi e a lasciarmi un'impressione duratura, suscitando in me il desiderio di saperne di più.

Spesso il primo contatto con Klee non entusiasma. Sembra addirittura un'arte eccessivamente raffinata e preziosa. Al di là di questa prima sensazione comincia ad agire una forza che costringe a riflettere in profondità. Non vi è nessuna violenza, nessun gesto aggressivo: l'opera persuade e la persuasione persi-

ste. Alcuni quadri di Klee si leggono almeno su due piani. Lo sguardo si sposta in avanti e indietro, passa da un piano all'altro, osserva le coincidenze e le divergenze. Ci si muove nella più perfetta contemplazione immobile. Poche opere sono altrettanto vicine a una polifonia.

Più tardi, circa trent'anni fa, Stockhausen mi regalò *Das bildnerische Denken*, il libro che contiene le lezioni di Klee al Bauhaus, dicendomi, se ricordo bene: "Vedrò, Klee è il miglior professore di composizione". Pensai che il suo entusiasmo fosse eccessivo, perché ritenevo di avere imparato adeguatamente la composizione e avevo già composto, fra l'altro, *Le marteau sans maître*. Poiché all'epoca non leggevo il tedesco, avevo studiato gli esempi e cercato di ricostruirne da solo la logica, impresa non sempre facile. Più mi sforzavo di approfondire il libro, più mi rendevo conto che Stockhausen aveva assolutamente ragione. Fra gli esempi che decifravo pochi avevano qualche rapporto con la musica, spesso nessuno, ma tutti mi suggerivano deduzioni utili per il mio lavoro. Da allora mi sono sempre più affezionato a Klee: è

molto raro che un genio creatore si esprima in modo così chiaro sul processo della creazione. E non parlo solo dei pittori. Fra questi, Cézanne è il prototipo dell'artista perennemente misterioso: nelle poche lettere in cui parla dei propri quadri, lo fa con un vocabolario tutto suo, molto particolare e non molto esauriente. Il gran vantaggio di Klee è che non cerca di spiegarsi: dice come ha fatto una cosa e perché l'ha fatta. Non si confessa e non svela il "mistero" del suo fare. Ben lungi dal presentare una dichiarazione o una serie di dichiarazioni, egli non parla mai di sé, ma studia davanti a noi e ci aiuta a studiare con lui. È il più intelligente, il più fecondo, il più creativo dei maestri.

Ho scoperto le opere pedagogiche di Klee quando ero ormai già ben avviato sulla mia traiettoria. Questa scoperta mi confortava nelle mie idee, le simbozzava in maniera acuta e visiva.

Cosa ho trovato in *Das bildnerische Denken* che potesse sedurre a tal punto un musicista e condurlo più tardi a intendere diversamente il fenomeno della composizione?

Questo rimanda al problema stesso del linguaggio. Quando siamo coinvolti in una tecnica e nel suo linguaggio, ci comportiamo da specialisti, possiamo diventare incapaci di cogliere schemi più generali o, se vi riusciamo, lo facciamo in termini molto specifici. Un musicista che cerchi di fornire una spiegazione la darà in termini musicali ed essa risulterà incomprendibile all'interlocutore che non sia familiarizzato con tale linguaggio. Tutti i linguaggi tecnici possono produrre questo scarto, questa incomprendibilità, ne facciamo ogni giorno l'esperienza.

Niente di tutto questo con Klee. Egli non usa un vocabolario specialistico, il suo è talmente corrente, gli esempi sono talmente generali e di una tal semplicità di base che è possibile ricavarne una lezione applicabile a qualsiasi altra tecnica.

In altre parole, Klee riduce gli elementi dell'immaginazione a un tale grado di semplicità da insegnarci due cose:

1) a ridurre gli elementi di cui disponiamo in qualsiasi linguaggio al loro principio essenziale, ossia, ed è questo il fatto importante, qualunque sia la

complessità del linguaggio, a coglierne innanzitutto il principio, a saperlo ridurre a principi estremamente semplici;

2) allo stesso tempo, ci insegna la forza della deduzione: trarre, partendo da un unico soggetto, corollari multipli, proliferanti. È assolutamente insufficiente soddisfarsi di una unica soluzione, bisogna ottenere una cascata, un albero di corollari. Ed egli ne dà dimostrazioni del tutto probanti.

Klee non si è subito definito come pittore. Sappiamo che ha esitato a lungo fra musica, letteratura e pittura. In alcuni momenti di scoraggiamento si è rivolto anche alla scultura: "A volte mi immaginavo capace di disegnare, a volte capace di nulla. Durante il terzo inverno sentii che sicuramente non avrei mai saputo dipingere. Pensai alla scultura e cominciai a incidere. Solo in musica non ho mai conosciuto esitazioni".

Klee non è l'unico ad avere mostrato tali incertezze. Vi è sicuramente nell'essere umano qualcosa che lo rende esitante. Qualcuno che all'inizio voleva diventare musicista ha poi scelto la letteratura. E siano

pittori, scrittori o musicisti, certi artisti giungono piuttosto tardi a definirsi. Qualcuno sa già giovanissimo che cosa vuol fare e magari si brucia presto; un altro aspetta la maturità per realizzare le prime opere e continua a lavorare fino a tarda età. Ma la longevità di una carriera non dipende affatto dal momento in cui è iniziata.

Ci sono talenti che si manifestano subito, personalità che si scoprono presto, e altre no. Debussy, per esempio, pur sapendo di voler essere musicista, si è rivelato piuttosto tardi e le sue prime opere originali sono state scritte verso i ventotto-trent'anni. Ravel, invece, era già Ravel a ventun anni e ha subito trovato il suo stile.

E Klee? Nato nel 1879 a Berna (che non era, soprattutto allora, una capitale internazionale), respirò la cultura musicale di una città di provincia. Era nato in una famiglia di musicisti, cominciò a prendere lezioni di violino a sette anni e a undici entrò a far parte, come sostituto, dell'orchestra municipale di Berna. A quasi vent'anni parte per Monaco, città dalla vita musicale ricca e varia, dove inizia gli studi

di pittura. Nel 1901 ha "detto definitivamente addio alla letteratura e alla musica".

Tornato a Berna nel 1902, suonò di nuovo come primo violino nell'orchestra municipale e la seguì nei suoi spostamenti, orchestra che non credo sia mai stata in grado di suonare Wagner nella formazione originale. Nelle piccole città tedesche o della Svizzera tedesca si doveva praticare spesso una certa riduzione dell'organico. Il panorama che la città poteva offrire era molto ristretto e non era possibile avvicinarsi a un repertorio nuovo. Le rappresentazioni di opere alle quali Klee poteva assistere erano senza dubbio di discreta qualità, ma niente di più. Nonostante tutto il suo genio, Klee non poteva scoprire opere che non erano presenti e doveva costruire il suo universo musicale partendo da quello che gli veniva offerto. Se il suo paesaggio sinfonico fosse stato soltanto quello dell'orchestra di Berna, sarebbe stato piuttosto limitato; ma ogni volta che ne aveva l'occasione, Klee cercava di soddisfare la sua curiosità verso un repertorio più contemporaneo. Così approfittò di una trasferta dell'orchestra per spingersi fino a Zuri-

go dove Richard Strauss dirigeva una delle sue opere. Klee aveva già scoperto Strauss durante gli anni di studio a Monaco, dove "ascolta un numero incredibile di opere, di concerti, di cantanti e di direttori d'orchestra", come sottolinea il suo biografo e amico Will Grohmann. Il *Diario* di Klee illustra estesamente qual era la sua sete in questo campo. Durante un viaggio in Italia, egli è altrettanto assortito dai concerti e dalle rappresentazioni d'opera che dalle visite ai musei.

Nel 1906 si stabilisce a Monaco, dopo aver sposato una pianista conosciuta durante il suo primo soggiorno nella capitale bavarese. Con la moglie e gli amici si diletterà a fare musica in casa, abitudine che conserverà tutta la vita. Più tardi, a Weimar, quando insegnerà al Bauhaus, suonerà una volta la settimana in un quartetto. Imparerà perfino a "leggere le parti della viola, per alternarsi più spesso nel quartetto d'archi".

Nella Hausmusik (la musica che si suona in casa), gli esecutori sono dilettanti che cercano di solito un repertorio facile da suonare. La loro scelta evidentemente non cadrà su Brahms, la cui musica da camera

richiede un livello strumentale elevato, ma piuttosto su Haydn o Mozart. Anche se Mozart esige delicatezza d'interpretazione, è un autore più abbordabile dal punto di vista tecnico. Questa scelta è indice di un fenomeno culturale: anche Einstein e Heisenberg avevano una predilezione per Mozart e per la musica da camera.

Non bisogna trascurare il fatto che in quegli anni non esistevano i mezzi di riproduzione di cui disponiamo oggi e l'unica possibilità di conoscere a fondo la musica era di suonarla in casa. Dopotutto, era certo preferibile suonare le sinfonie di Brahms in riduzioni per pianoforte a quattro mani che non sentirle affatto.

Ma mentre il dilettante medio si fermava a un certo punto dell'evoluzione musicale, e probabilmente trovava insopportabili composizioni come quelle di Richard Strauss, Klee, forte della sua intelligenza e immaginazione, seppe cogliere subito ciò che era nuovo e importante. Non è affatto vero che amò solo Mozart o Bach. Fin dal 1909, salutava *Pelléas et Mélisande* come "la più bella opera dopo la morte di

Wagner". Nel 1913, subito dopo aver ascoltato il *Pierrot lunaire*, annota nel suo *Diario*: "Muori, piccolo-borghese, la tua ora è suonata". Non si potrebbe dir meglio...

Tuttavia preferiva suonare i classici e si accontentava di ascoltare i moderni ai concerti. Will Grohmann, che sicuramente ebbe con lui molte conversazioni sull'argomento, suggerisce che eseguiva al violino solo i compositori del passato perché "il loro rispetto della forma corrispondeva alla sua strutturale, lo illuminava nel labirinto delle sue intime investigazioni". Lo stesso Klee dichiarava che "un quintetto del *Don Giovanni* è più vicino a noi del movimento epico del *Tristano*. Mozart e Bach sono più moderni del diciannovesimo secolo", e ci mostra palesemente che soprattutto non poteva soffrire il romanticismo.

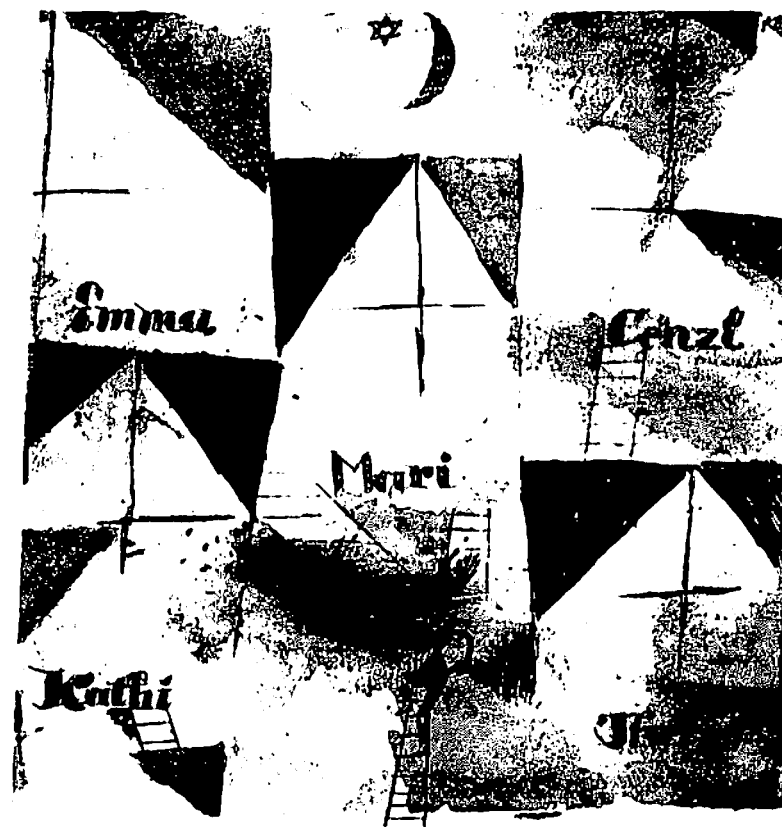
Nel Bauhaus, fondato poco dopo la prima guerra mondiale, furono realizzate numerose esperienze musicali che Klee poté seguire. Oskar Schlemmer creò dei balletti curandone la coreografia e la scenografia. I concerti erano frequenti e di buon livello.



Hindemith era ospite assiduo del Bauhaus, Stravinskij vi veniva eseguito e Klee ebbe occasione d'incontrarlo. Più di Ravel, che trovava talvolta grossolano, o di Kodály, che secondo lui scriveva musica di genere, Klee stimava Hindemith e Stravinskij: non a caso l'uno in Germania e l'altro in Francia simboleggiavano l'odio per il romanticismo.

Non bisogna inoltre dimenticare i rapporti esistenti fra la Scuola di Vienna e il Bauhaus: Gropius, il fondatore dell'istituto di Weimar, aveva progettato di invitare Schönberg come professore. C'era quindi la volontà di introdurre la musica nelle sue manifestazioni più audaci. Questa tendenza era apparsa già da molto tempo: nel primo numero del «Blauer Reiter», la Scuola di Vienna (Schönberg, Webern, Berg) era rappresentata da un lavoro di ciascuno dei tre compositori, e Schönberg era amico intimo di Kandinskij, che aveva conosciuto prima della guerra e con il quale da allora aveva mantenuto un rapporto epistolare.

È abbastanza artificioso stabilire paralleli fra mezzi di espressione diversi; pure si è tentato spesso di



farlo, specialmente fra la pittura e la musica, due universi che obbediscono a leggi molto diverse; così si è potuto dire che Debussy era un "impressionista" e attribuirgli venti o trent'anni di ritardo sui pittori. Un luogo comune vuole che i musicisti siano sempre in ritardo: si citano, per esempio, Watteau e Mozart. Ma secondo il biografo Will Grohmann, Klee non la pensava così.

Una sorta di reciprocità, o addirittura d'influenza fra due mondi, non avviene mai sullo stesso piano. Le opere di Wagner hanno ispirato suo malgrado la peggiore pittura. Non parlo delle realizzazioni sceniche dei primi anni di Bayreuth: non si possono prendere come modello di trascrizione pittorica perché obbedivano alle contingenze della rappresentazione, alla tecnica teatrale dell'epoca. A quanto pare Wagner stesso era così poco soddisfatto delle scenografie nelle quali i cantanti erano costretti a muoversi, da rimproverarsi, lui che aveva inventato l'orchestra invisibile, di non aver immaginato una scena invisibile... Tutta la pittura ispirata all'*Anello*, la mitologia nordica, la morte di Sigfrido, le figlie del Reno,

ha dato quadri mediocri e vuoti, dove c'è traccia soltanto di una drammaturgia datata.

Prima dell'impressionismo, Courbet possiede una visione ben più moderna e vigorosa di tutti i pittori che hanno voluto "visualizzare" Wagner.

Allo stesso modo si possono scoprire corrispondenze fra letteratura e musica. Wagner e Balzac possono essere considerati due figure molto vicine. Secondo me, il Wagner più interessante non è il Wagner "gotico", dallo stile piuttosto arretrato se confrontato alla letteratura dell'epoca: quando compone l'*Anello*, Baudelaire scrive *I fiori del male*; quando lavora al *Parsifal*, Rimbaud ha già chiuso la sua vita di poeta; nel 1837, quando Büchner scrive il *Woyzeck*, è ancora alle prese con il *Divieto d'amare*. Nonostante la forza della sua drammaturgia, le fonti del suo teatro non appartengono alla letteratura a lui contemporanea: questa è già orientata verso orizzonti diversi, mentre lui è rimasto fedele all'ispirazione di un'altra epoca. In compenso il suo pensiero musicale, radicalmente proiettato nel futuro, ha fortemente influenzato il successivo corso della storia.

Quando Wagner muore, nel 1883, tutte le arti hanno abbandonato per sempre i remoti lidi del primo romanticismo.

Nelle opere di Berg o di Mahler, il modo in cui si sviluppano temi e motivi rivela una propensione alla narrazione, alla storia, al dramma raccontato, fenomeni quasi sconosciuti alla musica sinfonica che da questo punto di vista ha limiti più ristretti e vincolanti. Mahler, come Berg, ha spezzato questo schema formale per raggiungere una narrazione molto più libera, che si può accostare alla tecnica di Proust o di Joyce.

Il *Wozzeck* che Berg trae da Büchner, per esempio, è articolato in quindici scene, ciascuna polarizzata su un fenomeno specifico: forma sonata, forma rondò, invenzione su una nota, invenzione su un accordo. In modo analogo, ogni capitolo dell'*Ulisse* è incentrato su un'idea, esalta una forma di linguaggio, è costruito su una sola tecnica. È interessante constatare quanto i due innovatori, i due creatori, fossero vicini, pur ignorando i rispettivi lavori: in musica Joyce amava soltanto la canzone irlandese e il belcanto;

dalla corrispondenza di Berg non risulta che il compositore conoscesse l'*Ulisse*. Due uomini che non ebbero nessun contatto seguirono, negli stessi anni, due itinerari strettamente paralleli.

Si potrebbe quasi dire che nell'evoluzione dei vari mezzi espressivi esistono soluzioni determinate da una predestinazione storica: osmosi più o meno coscienti che conferisce un profilo comune a una data epoca, grazie alla sotterranea coincidenza dei mezzi utilizzati; una coincidenza che, anche se non è necessario e forse neanche possibile constatare sistematicamente, si presenta di continuo, ora sfumata, ora con una precisione stupefacente.

Le corrispondenze fra pittori e musicisti sembrano emergere soprattutto nel ventesimo secolo.

Esempio celebre è il parallelo fra Stravinskij e Picasso. Benché i due artisti non abbiano mai iniziato una collaborazione sistematica, tutti ricordano *Pulcinella* come un modello di collaborazione teatrale, così come la copertina di *Ragtime* è l'esempio di una perfetta simbiosi. Nell'immagine così viva e possente lasciata dai Balletti russi, i loro due nomi sono indis-

solubilmente legati. E questo benché molti celebri balletti di Stravinskij: *Renard*, *La sagra della primavera*, *Fuochi d'artificio*, *L'uccello di fuoco*, *Pétruška*, *Le chant du rossignol*, *Noces*, siano stati realizzati in collaborazione con altri pittori come Larionov, Rörich, Balla, Golovin, Benois, Matisse, Gončarova. Tuttavia, per Stravinskij e Picasso, non si può negare una profonda affinità di percorso. Si possono osservare lo stesso atteggiamento e la stessa prospettiva nella *Sagra della primavera* e nelle *Demoiselles d'Avignon*. Segue per entrambi un periodo neoclassico, inaugurato da *Pulcinella*, e più tardi ancora paiono ispirarsi allo stesso modo a modelli "tratti" dalla storia della musica e della pittura. Picasso che parte esplicitamente da Delacroix può essere paragonato a Stravinskij che compone *La carriera di un libertino* pensando al *Don Giovanni*.

Se è facile, almeno a grandi linee, definire l'affinità fra Stravinskij e Picasso, o constatare il comune percorso di Kandinskij e di Schönberg che si tenevano reciprocamente informati sui loro itinerari, più sorprendenti appaiono le affinità fra l'opera di Webern

e quella di Mondrian. I due artisti vivevano in mondi totalmente diversi ed è quasi sicuro che non si siano conosciuti.

Webern aveva scarso interesse per la pittura, i suoi gusti in materia erano piuttosto convenzionali e provinciali. Probabilmente non aveva mai visto un quadro di Mondrian, tutt'al più aveva letto il suo nome su qualche rivista. Per Mondrian, da ciò che sappiamo, la musica si limitava all'orchestra di jazz dei locali notturni dove andava qualche volta a ballare. Queste due personalità hanno avuto tuttavia un'evoluzione parallela, dalla rappresentazione all'astrazione, attraverso una disciplina sempre più rigorosa ed essenziale, dove la geometria riduce al minimo gli elementi dell'invenzione. Senza essersi mai incontrati, né influenzati direttamente, nei loro lavori si sono trovati in "simpatia". E seguendo un identico cammino, alla fine della loro esistenza sviluppano entrambi il lato fantastico e vitale, pur mantenendosi deliberatamente entro confini ben precisi.

E Klee? In realtà non ha mai manifestato particolare predilezione per i compositori contemporanei:

l'abbiamo visto seguirne con attenzione i primi concerti, ma senza mantenere rapporti personali con loro. Tornava sempre a Bach e a Mozart: i suoi anni di formazione avevano definito un profilo al quale è rimasto fedele. La musica è per lui un punto di riferimento radicato nelle emozioni, riflessioni ed esperienze della gioventù. Avendo scelto di essere pittore, evolve nella pittura e non nella musica. Ma dalla frequentazione della musica ha saputo trarre conclusioni molto fruttuose: cosa che i più non riescono a fare. Non ha avuto di Bach e di Mozart una visione servile, da epigono; ha analizzato i metodi, il pensiero, i mezzi di scrittura propri di questi compositori, dando luogo a una sorta di transustanziazione che costituisce l'originalità del suo percorso e gli conferisce una rara validità.

Neppure Kandinskij, che pure è stato così vicino all'universo artistico di Schönberg, riuscì mai a legarsi al pensiero musicale in termini di assoluta profondità e necessità.

Immaginare le soluzioni cui avrebbe potuto giungere Klee ascoltando *La sagra della primavera* con

l'attenzione che riservava ai quartetti di Mozart sarebbe un esercizio inutile. Perché rimproverargli di aver conservato l'impronta dell'educazione musicale ricevuta in gioventù? Si può tenere la mente vigile, seguire da vicino l'evoluzione dei propri tempi, ma non si possono dimenticare gli anni e le circostanze che ci hanno formati.

Tanto più che nel caso di Klee si trattava di una reazione generale in Germania come in Francia, comune alla generazione degli anni Venti. Il romanticismo era stato ripudiato; si scoprivano opere di Mozart fino a quell'epoca trascurate, come *Così fan tutte*; le opere di Stravinskij, di Hindemith, perfino quelle di Schönberg erano scritte in uno spirito neoclassico. Klee non ha fatto che sposare i propri tempi: per originale che sia, un artista è sempre parte integrante dell'epoca in cui vive. Si era saturi delle grandi masse orchestrali, degli sfoghi di un individualismo forsennato, degli oscillogrammi psicologici e anche psicopatici; preoccupava ben più l'elaborazione formale che sorge dalle debolezze sentimentali, la ricerca di un'oggettività dell'espressione che si sa-

rebbe voluta perfetta. Klee non è sfuggito a questa tendenza globale.

Ciò nonostante la sua indipendenza di spirito è sempre stata totale, e un costante sense of humour lo ha preservato dall'eccesso. Benché non sembri possibile un parallelo tra il percorso di Klee e quello di un musicista specifico a lui contemporaneo, si può comunque notare che la facezia in alcuni suoi disegni evoca certe opere di Stravinskij.

L'ordine del contro-Do, per esempio, può essere confrontato al *Secondo pezzo per quartetto d'archi* di Stravinskij, che è degli anni 1913-14. Per me, il lato umoristico e manierista di questo Klee è molto vicino alle opere del periodo russo di Stravinskij, di poco anteriori, come *Pribaoutki*, *Ninne-nanne del gatto*, eccetera, in cui si riscontra una corrispondenza d'ispirazione e di realizzazione.

Ma se consideriamo il periodo caratterizzato dall'insegnamento al Bauhaus, con le sue forme più geometriche, la divisione dello spazio, le superfici costellate da piccoli punti, sembra imporsi il confronto con il Webern degli *Opus 15, 16, 17* di poco antecede-

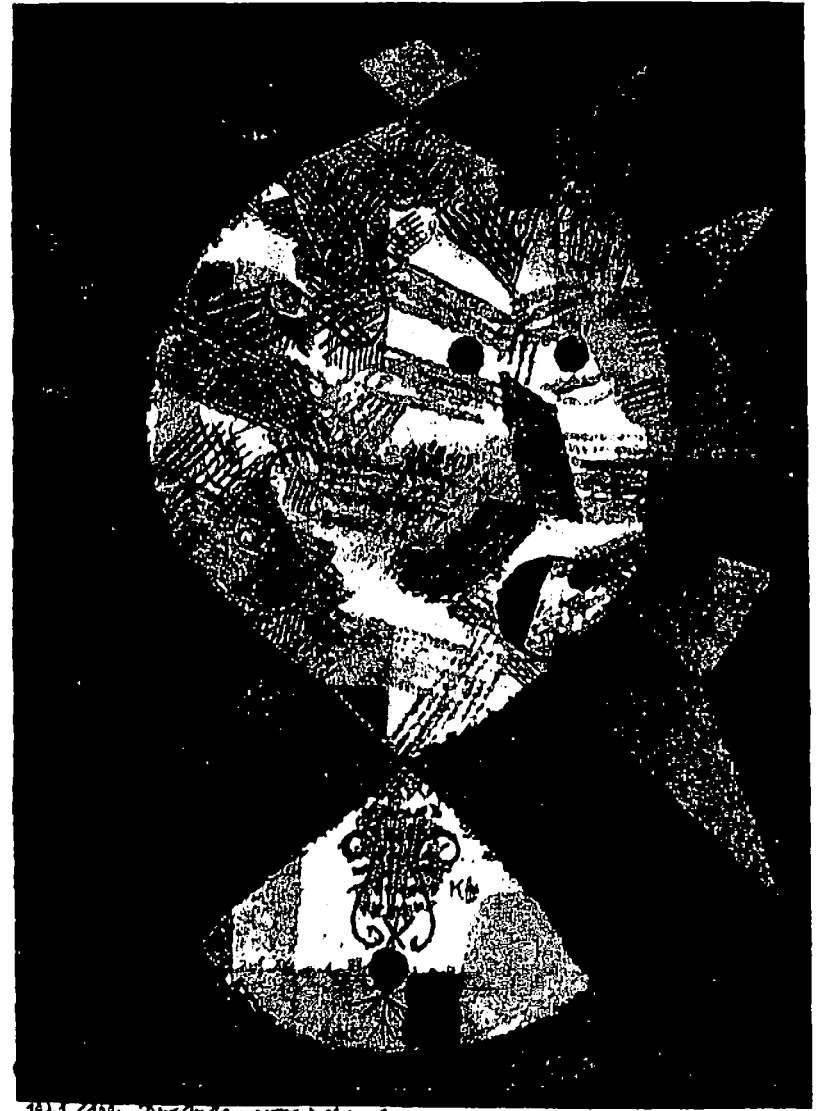
nti; il Webern che non ha ancora adottato la serie di dodici note e usa uno stile libero, ma già molto controllato.

Mentre Klee delinea le superfici con testure di piccoli punti di varia densità, Webern fa la stessa cosa in musica. Egli, per esprimere la durata di una nota, non la tiene, ma la fa apparire mediante note staccate più o meno ravvicinate, e cioè più o meno rapide o lente.

In mondi completamente diversi, l'uno per occupare lo spazio, l'altro per occupare il tempo, hanno entrambi trovato la soluzione dei piccoli impulsi: colorati in pittura, ritmici in musica.

Si potrebbero tentare altri paragoni, data la varietà dell'opera di Klee. Tra lui e un musicista non esiste una corrispondenza così chiaramente univoca come quella che c'è stata tra Mondrian e Webern, Léger e Milhaud o Picasso e Stravinskij, i cui itinerari si sovrappongono.

Nelle lezioni al Bauhaus, non c'è nessun riferimento ai nomi dei musicisti contemporanei di cui Klee aveva ascoltato le opere. Troviamo soltanto un eser-



1921/100. *Die Ordnung von Kohn* c

Allegro (♩ = 70) (♩ = 70, ♩ = 110-115) (♩ = 70)

cantillo-tape
de la u e
cantillo-tape simile
cantillo-tape simile
cantillo-tape simile

Tempo I (♩ = 70)

pizz. *sur la touche.*
pizz. *sur la touche.*

pizz.

* Renversez vite l'instrument (tenez-le comme on tient un violoncelle) afin de pouvoir exécuter ce passage, qui équivaut à l'arpège renversé.

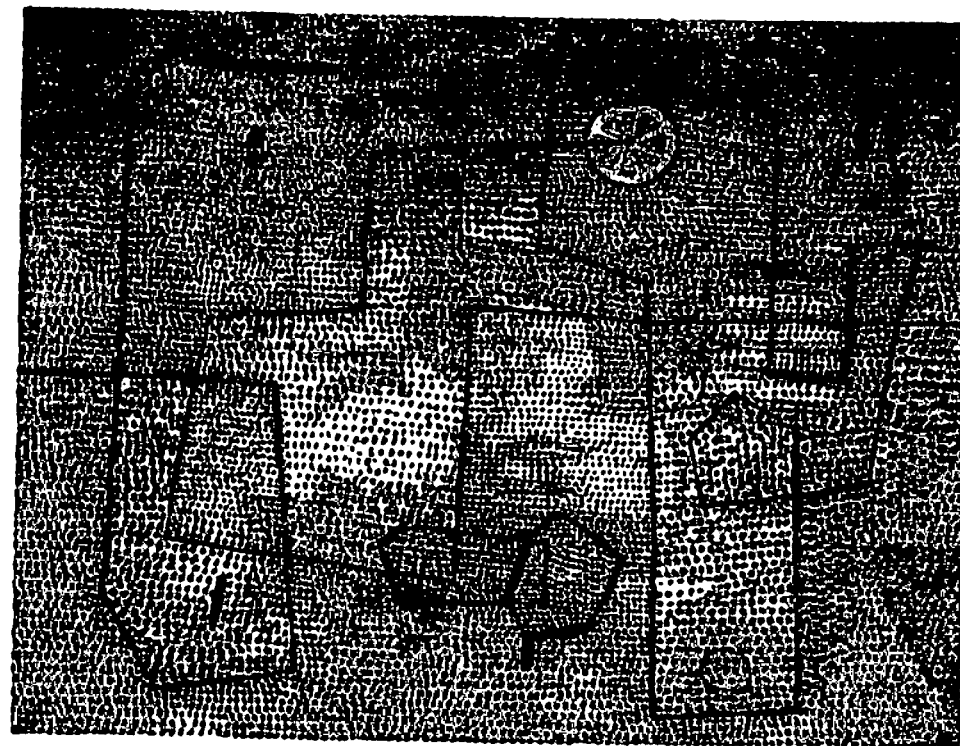
Schub
sche. Mark und Blut,
ste. Rowe and fet.

der Him mel ist dein
the sky it is your

Hat. Flotach und Beh
haf. Lap and arm. ad may

cizio in cui, partendo da un'opera musicale specifica, ha tentato di "dare una figurazione plastica a una costruzione tematica musicale a una o più voci" e ha scelto "due misure di un movimento a tre voci di Bach". Questa scelta, come abbiamo visto, non significa un disinteresse per la musica del suo tempo. La spiegazione più verosimile è che non osasse toccare un argomento su cui non si sentiva competente; mentre con Bach si trovava su un terreno familiare, capiva la struttura delle frasi, conosceva la natura della forma, i meccanismi dello sviluppo e poteva azzardare una trascrizione grafica con tutte le risorse della sua immaginazione.

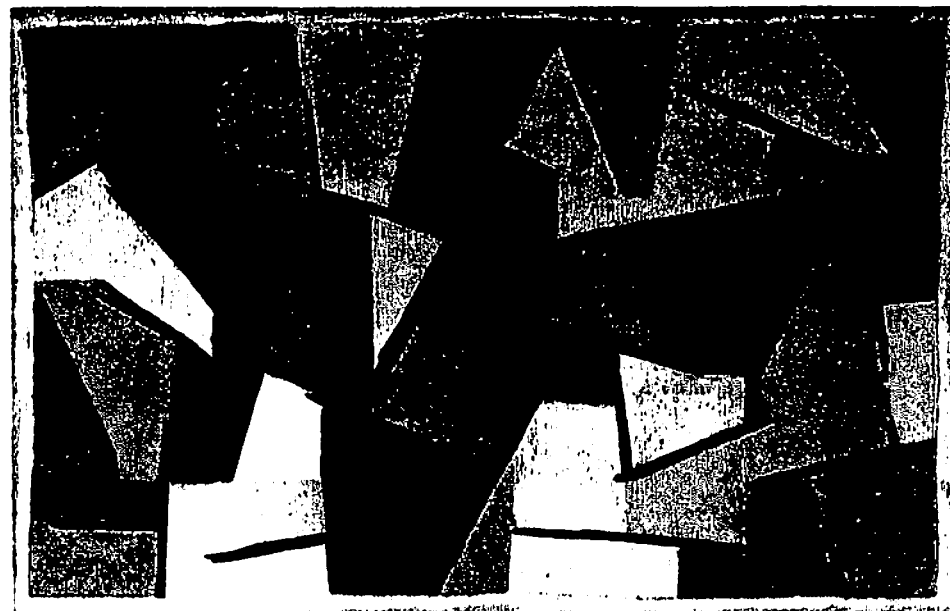
Notiamo inoltre che, negli scritti teorici, gli esempi tratti dalla musica — almeno in modo esplicito — sono molto meno numerosi delle deduzioni che vengono dall'osservazione della natura, o delle speculazioni sull'aritmetica e la geometria. Ma queste ultime, specialmente le relazioni aritmetiche riguardo al ritmo e alla divisione dello spazio, sono molto vicine alla definizione del ritmo in musica e alle divisioni metriche.



Quando Klee parla di ritmo ai suoi allievi non impiega questo termine in modo vago, ma si riferisce a strutture ben definite. Nelle sue lezioni, come nei titoli delle sue opere, attinge varie volte al lessico musicale. I termini che ricorrono con maggior frequenza sono: ritmo, polifonia, armonia, sonorità (*Klang*), intensità, dinamica, variazioni. Klee li intende sempre in senso corretto, e quando fa uso di parole come contrappunto, fuga o sincope, ne conosce il significato. Dalla pratica di Bach ha acquisito una conoscenza reale.

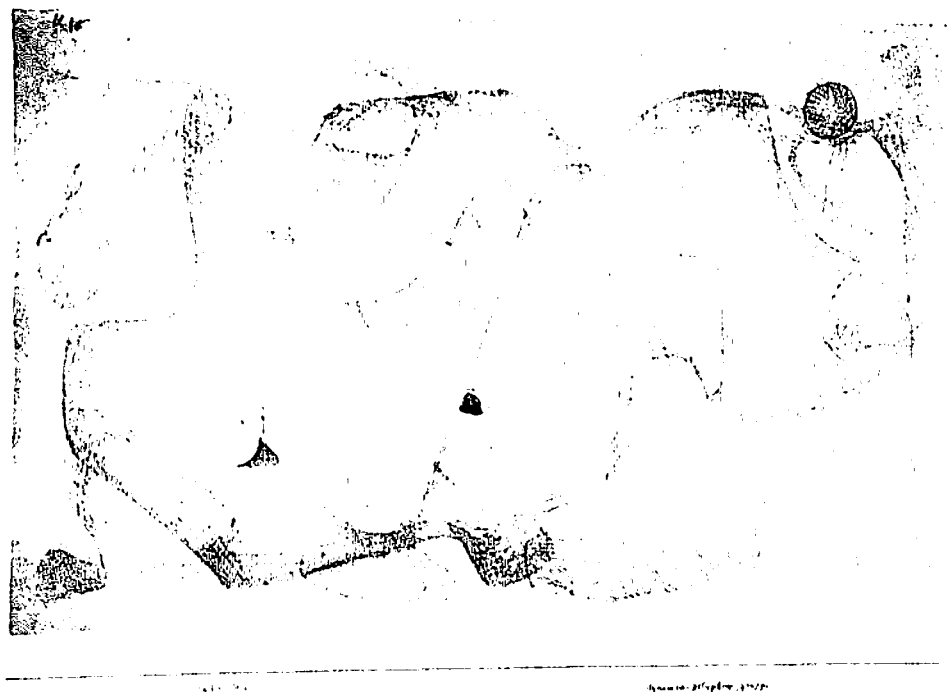
Altri pittori hanno tentato questo genere di “traduzione” grafica della musica. Ricordo alcuni disegni di Henri Matisse, ispirati allo scherzo della *Quinta sinfonia* di Beethoven.

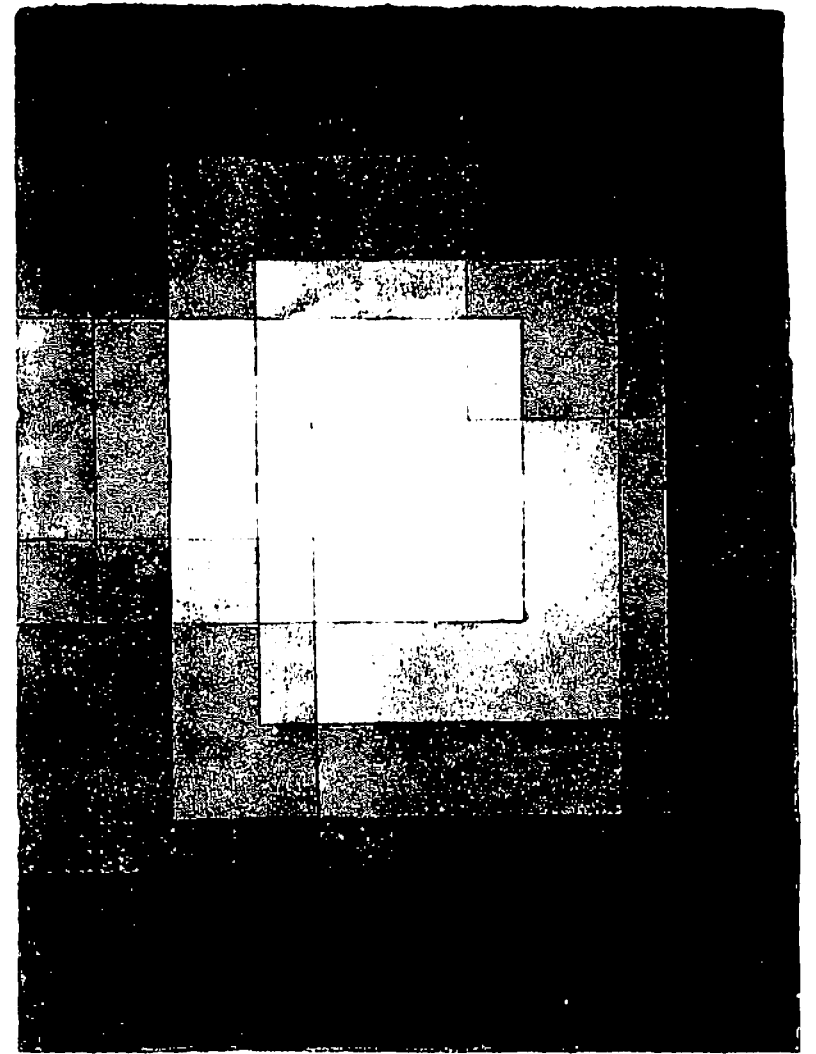
Ma Klee mira forse a ottenere una semplice “traduzione”? Certamente no. Egli cerca di applicare le ricchezze della musica a un'altra forma d'espressione, di studiare e di trasporre le sue strutture. Lo dice molto chiaramente a proposito della polifonia (parola che ricorre nei suoi titoli come *Bianco polifonicamente incastonato*, *Polifonia a tre soggetti*, *Gruppo*



dinamicamente polifonico, Polifonia, eccetera): “È certo che la polifonia esiste nel campo musicale. Il tentativo di trasporre quest’entità nell’arte plastica non avrebbe in sé niente di notevole. Ma utilizzare le scoperte specifiche compiute dalla musica in alcuni capolavori polifonici, penetrare profondamente questa sfera di natura cosmica, uscirne con una nuova visione dell’arte e seguire l’evoluzione di queste nuove acquisizioni nel campo della rappresentazione plastica è già molto di più. La simultaneità fra più temi indipendenti costituisce una realtà che non esiste unicamente in musica — benché tutti gli aspetti tipici di una realtà siano validi in una sola occasione —, ma trova le sue basi e le sue radici in qualsiasi fenomeno e ovunque”.

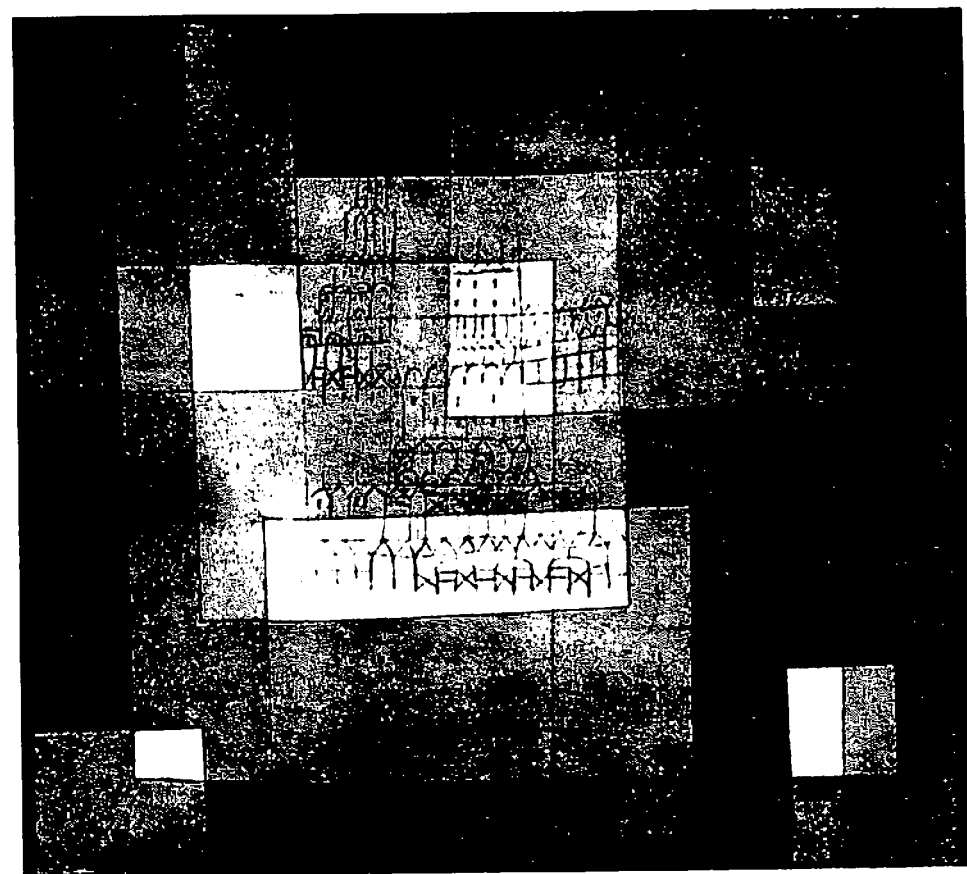
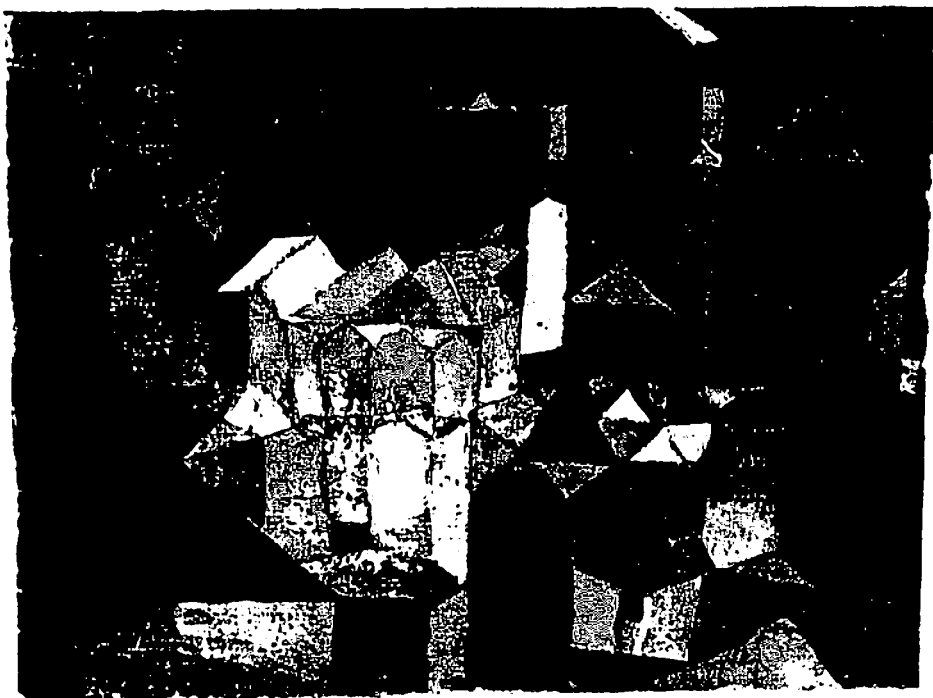
Come si vede, Klee non cerca di stabilire un parallelismo stretto, che avrebbe peraltro forti limitazioni, fra il mondo dei suoni e quello dell’immagine. Egli ci insegna che i due mondi hanno la loro specificità e che la relazione tra loro può essere solo di natura strutturale. Ogni trascrizione letterale sarebbe assurda.





1930 x 40 *piet Mondrian*

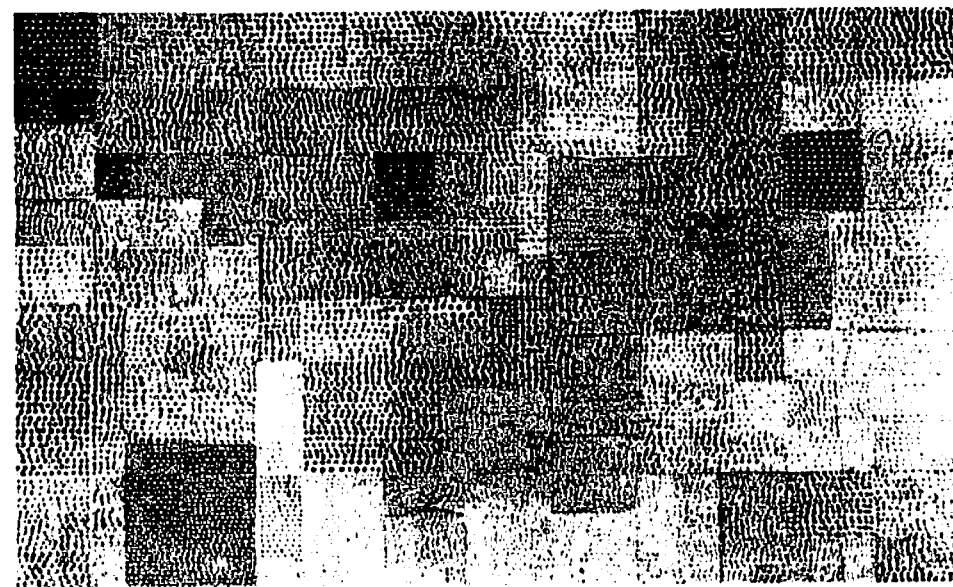
Bianco polifonicamente incastonato, 1930



Klee è unico nel suo modo di avvicinare una tecnica diversa dalla propria e di farne scaturire un punto di vista originale e fecondo. Tale approccio strutturale, che potrebbe essere terribilmente arido e pedante, è invece pieno di poesia e d'inventiva, di umorismo e di spirito.

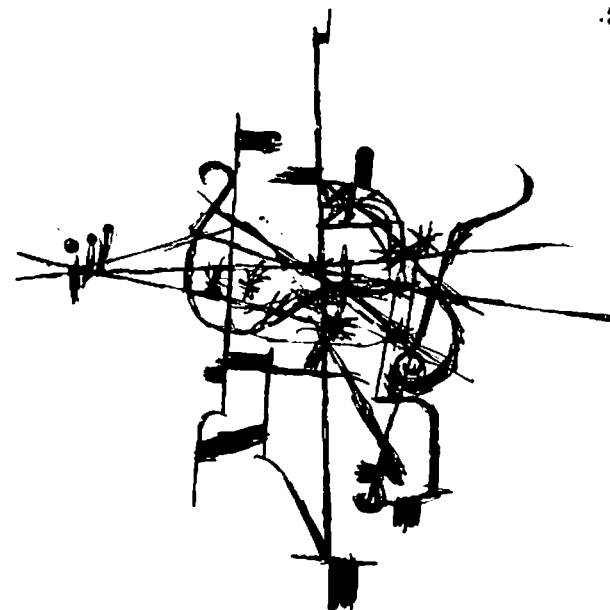
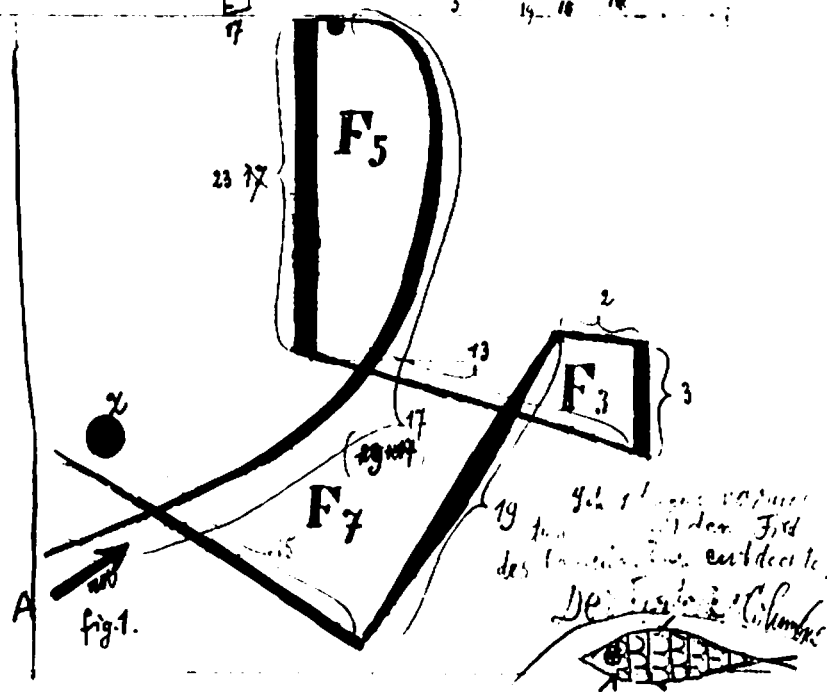
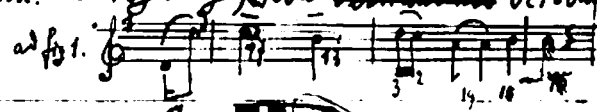
Alcuni dipinti o disegni di Klee hanno un legame diretto con il mondo esteriore della musica: strumentisti, strumenti, direttore d'orchestra, cantanti sono descritti con un umorismo realista. Ma non si limita a queste descrizioni; inventa "strumenti", come lo *Strumento per la musica contemporanea* o la famosissima *Macchina per cinguettare*, che potrebbe essere stata inventata da Kafka,... e alcuni musicisti hanno perfino provato a immaginare una musica idonea per la macchina e come suonerebbe! Io credo che suonerebbe meglio nel silenzio, dove possiamo concepire combinazioni e suoni straordinari che la trasposizione nella realtà distruggerebbe senza rimedio.

È come se si scrivesse la "sonata di Vinteuil": Proust descrive con profusione di particolari un oggetto che non esiste, o esiste solo nell'immaginario;



und individueller Rhythmen" warnte ich vor einem
 schematischen Vorgehen, weil doch die Theorie nur ein
 Ordnung gefühlsmässig vorhandener Dinge ist und
 im schöpferischen Prozess nur eine nachträgliche
 Rolle spielt, die Rolle der nachträglich einsetzenden
 Kritik.

Einige Lösungen dieser Aufgabe zeigten (in erster
 Linie von Beethoven) von Verstandes Verstand. *





1922 121

Die 30/100er - Maschine

La macchina per cinguettare, 1922

la realtà fa scomparire il sogno. Succede lo stesso con Klee: tutti i suoi strumenti e i loro interpreti non sono fatti per essere *sentiti*. Il musicista può essere tentato, è stato tentato di dare una forma concreta alle fantasie. Ma credo che Klee, Kafka o Proust non appartengano alla realtà. Sono nati dalla realtà, ma se ne allontanano al punto che ogni trascrizione non può che essere grossolana. È altrettanto impossibile *vedere* sia i quadri di Elstir sia il muro giallo di Vermeer al momento della morte di Bergotte, e nessun ingegnere potrebbe costruire o mettere in moto la macchina della *Colonia penale*.

A rischio di sentirci frustrati, dobbiamo definitivamente rinunciare al tentativo, piuttosto deludente e infruttuoso, di voler a ogni costo trasferire un'invenzione poetica nel mondo reale.

La vista e l'udito usano linguaggi diversi e i principi acustici non sono affatto quelli del colore. Tutti i tentativi di paragone in materia sono stati confusi, approssimativi o ridotti a equazioni inconsistenti. Esistono frequenze acustiche e frequenze visive, ma non per questo seguono le stesse leggi. Il momento

della percezione fa sì che il suono, il timbro, sia differente dal colore.

È vero che si può trovare un certo parallelismo nelle organizzazioni. Penso per esempio a un concetto elementare, quello dell'abbellimento in musica. Principio della variazione è dedurre da una linea melodica semplice e dai contorni limitati alcuni elementi che sorgono da poli precisi, le girano attorno e l'ornano arricchendola, dandole più senso, prolungandone il tempo e lo spazio. Tra la linea melodica stessa e il suo ampliamento o abbellimento, appaiono relazioni che possono essere sottolineate nel campo melodico, e anche in quello armonico. Se, per esempio, una linea melodica originale è sottolineata da una serie determinata di accordi, e quest'ultima si trova sotto la linea melodica abbellita, sarà molto più facile reperire la linea complessa in relazione al modello semplice.

Per spiegare questo concetto Klee traccia una linea, poi la abbellisce: l'avvolge in volute più o meno distanti, più o meno marcate, con tratti che vanno dal più sottile al più spesso. Il suo disegno è la tra-

scrizione fedele di una linea melodica, ed è la comparazione che voleva stabilire. Così, guardando una partitura si può immaginare che una linea melodica sia l'equivalente di una linea disegnata. Intendo parlare della linea ottenuta collegando tra loro le note scritte su un rigo musicale, pigliandole come punti geometrici e dimenticandone il significato proprio. Niente impedisce di tracciare l'equivalente grafico della melodia per clarinetto nel movimento lento del *Quintetto per clarinetto* di Mozart, il musicista senza dubbio più vicino alla sensibilità di Klee. Ma rispetto alla musica, questa riduzione dà un risultato più che sommario.

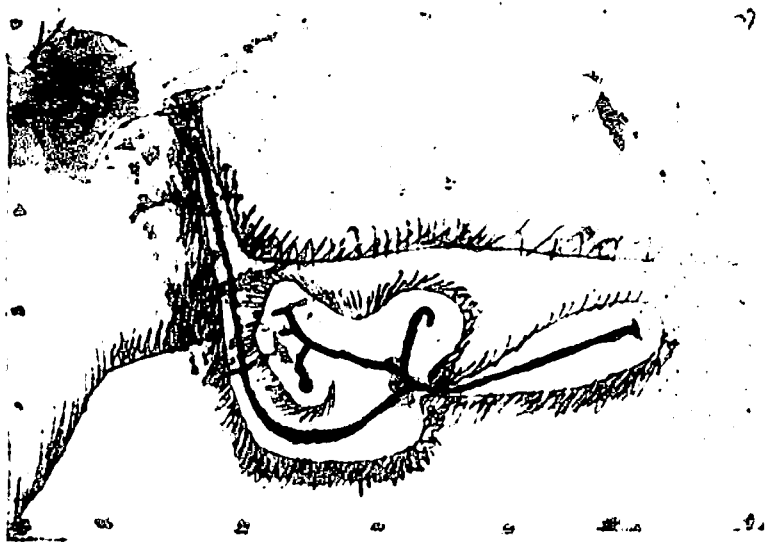
Klee ha peraltro tentato una trascrizione di questo tipo con una delle sonate per violino di Bach. Si tratta in questo caso di una trasposizione grafica letterale.

Ma l'interesse di una linea melodica non è di permettere una trascrizione più o meno bella a vedersi. Al contrario, una bella curva tradotta in note potrà diventare una linea melodica delle più banali. L'occhio è incapace di apprezzare, seguendo una curva,

la finezza degli intervalli, il ritorno di alcuni di essi, i loro rapporti con l'armonia e cioè tutto quello che costituisce il valore della linea melodica. Ci vogliono ben altri criteri, e ci sono dimensioni del tutto inaccessibili alla rappresentazione visiva, che nessun disegno può esprimere.

Il principio che dobbiamo cogliere dagli esempi di Klee è che esistono una linea principale e delle linee secondarie; bisogna cercare di comprendere come queste linee secondarie si organizzino geometricamente rispetto alla linea principale.

Klee è sempre molto pragmatico e le sue osservazioni sono fatte con grande acume e nei termini più chiari. Così, dopo aver spiegato cos'è una linea abbellita rispetto alla linea semplice che le ha dato origine, aggiunge: "Immaginate l'andatura di un uomo accompagnato dal suo cane che passeggia liberamente al suo fianco!". Ecco... Ma quanti sono in grado di passare dalla passeggiata del cane all'idea molto più generale e astratta dell'abbellimento? Ogni cosa, anche la più banale, incomincia così sotto i nostri occhi ad acquistare una vita nuova.



Gli scritti pedagogici di Klee comprendono un capitolo sulla prospettiva estremamente importante riguardo ai suoi sviluppi visivi. Rinnovando totalmente quella che ne avevano dato gli artisti del Rinascimento italiano, egli dà una definizione realistica, scientifica. Una teoria della prospettiva che rimarrà a lungo immutabile.

Partendo da un esempio semplicissimo, i binari della ferrovia, Klee propone agli allievi di immaginare il gioco di prospettive molteplici che cambiano a seconda della posizione di un osservatore immaginario. La prospettiva descritta non sarà la stessa se egli sta a destra piuttosto che a sinistra o al centro del quadro: è l'ottica laterale. Ma vi è anche un'ottica verticale: Klee combina varie operazioni con piani orizzontali a differenti livelli e piani verticali diversamente orientati da destra a sinistra. Si ottiene così rapidamente uno spazio mobile a tre dimensioni. Egli fa vedere ai suoi allievi come costruire uno spazio il cui centro si sposta, nonché gli effetti di questo spostamento sull'intensità del colore. Sottolinea l'importanza del livello dell'occhio e le conseguenze provo-

3^a voce
 (in realtà
 un'ottava sotto)
 2^a voce

1° croma
 1° semiminima
 2° croma
 3° croma
 2° semiminima
 4° croma
 1° (o 5°) croma
 3° semiminima
 2° (o 8°) croma

eigentlich eine Octave tiefer - in realtà un'ottava sotto
 verkleinerte Taktstruktur - struttura ritmica ridotta
 Bach'sche Angabe - indicazione di Bach
 erstes Achtel - 1° croma
 zweites Achtel - 2° croma
 drittes Achtel - 3° croma
 viertes Achtel - 4° croma
 erstes (oder 5.) Achtel - 1° (o 5°) croma
 zweites (oder 6.) Achtel - 2° (o 6°) croma
 drittes (oder 7.) Achtel - 3° (o 7°) croma
 viertes (oder 8.) Achtel - 4° (o 8°) croma

Handwritten musical score for 1st voice, consisting of 12 measures. The score is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The score is heavily annotated with handwritten notes and markings, including:

- Measure 1: *1. A. M. DAL*
- Measure 2: *1. A. M. DAL*
- Measure 3: *1. A. M. DAL*
- Measure 4: *1. A. M. DAL*
- Measure 5: *1. A. M. DAL*
- Measure 6: *1. A. M. DAL*
- Measure 7: *1. A. M. DAL*
- Measure 8: *1. A. M. DAL*
- Measure 9: *1. A. M. DAL*
- Measure 10: *1. A. M. DAL*
- Measure 11: *1. A. M. DAL*
- Measure 12: *1. A. M. DAL*

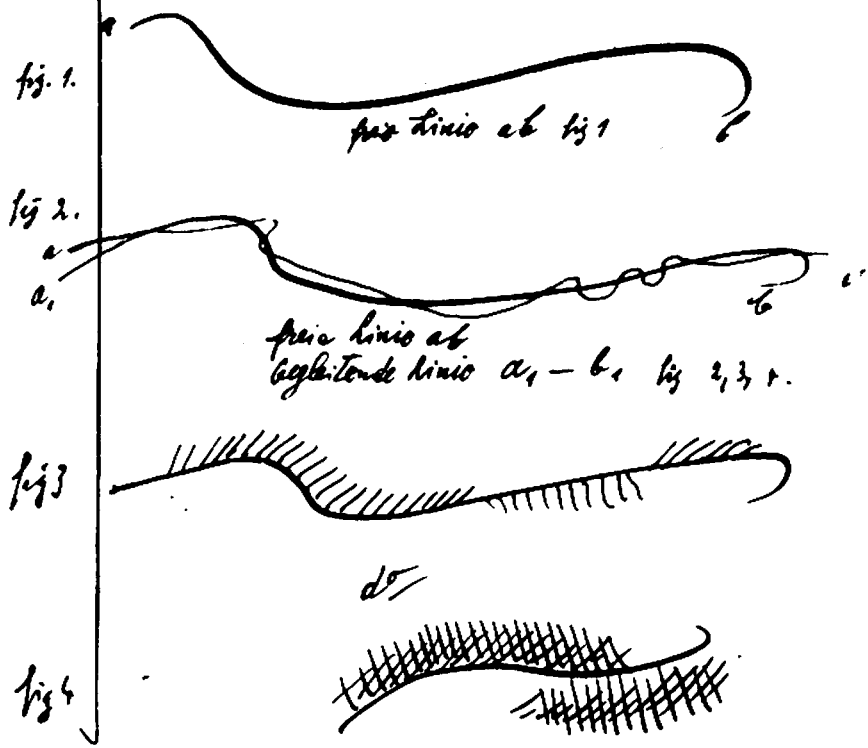
Vertical annotations on the right side of the page include:

- 3^a semiminima
- 3^a io 7^a croma
- 4^a semiminima
- 4^a io 8^a croma
- 1^a croma
- 1^a semiminima
- 2^a croma
- 3^a croma
- 2^a semiminima
- 4^a croma
- 1^a io 5^a croma
- 3^a semiminima
- 2^a io 8^a croma
- 3^a io 7^a croma
- 4^a semiminima
- 4^a io 8^a croma

(pausa
della 2^a voce)
pausa
della voce
di mezzo

1^a voce

Aber bei der Primitivität kann man ^{das} nicht gut
 verfahren. Man wird eine Modus entdecken müssen
 das unvollständige Endergebnis zu beschreiben ohne
 die absichtlich einfache ~~ganze~~ Anlage zu
 zerstören verwischen. * Man wird Ordnung müssen
immer aktiv



21. Nov. 1921

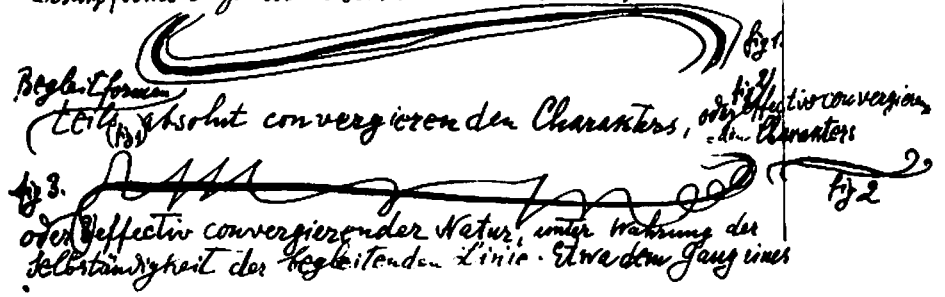
Übung: die Violine. Modelle: in Violoncelli, zwei Violinen.
 Zweck: die Violine als vollendete Form, als Kunstwerk. Als selbst-
 ständige Persönlichkeit (nicht Maschine) Die Auffassung Beethoven's
 bei Haydn, Beethoven und dem jüngeren Mozart.
 Analytische Aufänge für die unvollständigen, nachher freies
 Kompositioneller Schalten mit den genaueren Formen. Stillen unvollständigen
 Versuch: frühe Kompositionen, mehr über Violinen als Violine.

Resultate vorerst mehr analytischer Natur

2. 28. Nov. 1921

Wir beschäftigen uns vor ^{unter anderem} 4 Tegen mit der freien Linie. **Convergenz**
 Ich wähle als Beispiel einen Typ der einem in sich ruhenden
 Gange ohne ausgesprochenen Zweck, ohne ausgesprochenes
 Ziel entspricht.
 Diese Linie hatte etwas in sich ruhendes, harmoni-
 sches und hätte als Thema zu einer Komposition eher auch
 eine Artführung mit begleitenden Formen verlangt, um
 hätte das ohne der vollständigsten Liedform in der Musik
 eher entsprechen, als einer kunstvolleren Form.

Es gesellen sich den auch nur Begleitformen oder
 Ersatzformen zu der in sich ruhenden Linie,



Handwritten musical score for Pierre Boulez's *Improvisation III sur Mallarmé, 1960*. The score is written on multiple staves, including vocal lines and piano accompaniment. It features complex rhythmic patterns, dynamic markings like *p. ad.*, *f*, and *rit.*, and various performance instructions. A large bracket on the left side groups several staves together. The bottom of the page contains a line of French text: *(8) comme pour la vie en la folie, le public sera blessé, puis drape le cadavre, et on va le brûler.*

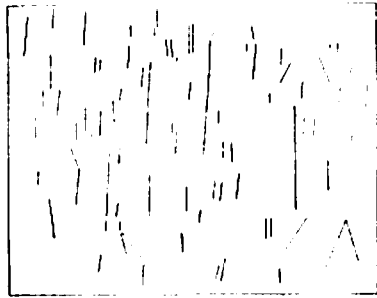
cate dalla modificazione dei rapporti tra l'altezza e l'orizzonte.

Sulla base di questi principi Klee ha costruito varie opere, utilizzando prospettive demoltiplicate, spazi che si avvicinano e s'intersecano. Per illustrare le deformazioni che l'occhio può far subire alla prospettiva, ha consigliato l'esercizio seguente: davanti all'oggetto di cui si vuole rappresentare la proiezione sulla carta, disporre in posizione verticale all'altezza dell'occhio una lamina di vetro. Disegnare poi a grandi linee su di essa l'oggetto da rappresentare. Facendo girare la lamina, si otterranno vari tipi di deformazioni ottiche. Questo fenomeno era stato utilizzato nel passato per alcune pitture manieriste. Klee, per il quale "eseguire un disegno esatto dal punto di vista della prospettiva non ha valore in sé: tutti sono capaci di farlo", sviluppa le possibilità di questo fenomeno, ne fa un principio di costruzione, studia le tensioni che agiscono tra coppie di superfici e ottiene una rappresentazione congiunta dello spazio e del movimento: "Compito fondamentale dell'artista è creare il movimento basandosi sulla legge,

utilizzare la legge come riferimento e allontanarsene subito". La tecnica tradizionale non permetteva niente di simile.

Di tutti i principi a cui Klee ha saputo imprimere una tal forza si può referire un equivalente nella musica, soprattutto nella musica orchestrale. Vediamo, per esempio, i *Pezzi per orchestra op. 16* di Schönberg, o il secondo movimento di *La mer* di Debussy, intitolato *Jeux de vagues*. Queste opere presentano una certa realtà musicale, dovuta alla scrittura, alla tematica, allo sviluppo dei temi, all'armonia, eccetera; ma questa realtà musicale, quest'oggetto musicale è visto attraverso diverse prospettive sonore che saranno sviluppate da diversi gruppi di strumenti: un gruppo accentuerà il rilievo della linea melodica, un altro darà un tessuto acustico a tutta l'armonia. E si produrranno cambiamenti di prospettiva a seconda del ruolo svolto dal tempo.

Si possono così trovare in Debussy schemi su un'armonia che si svolgono con una velocità espressa in semicrome, e altri che si svolgono con una velocità leggermente inferiore espressa in terzine. Questi



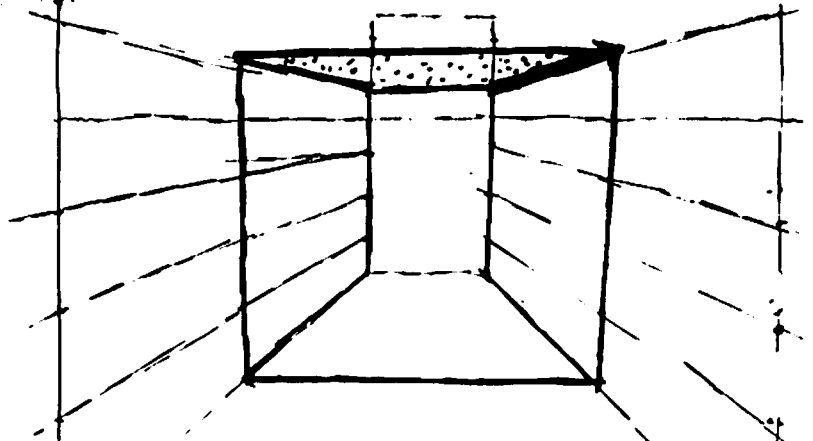


fig 24

In diesem Falle gerät der Körper keine Aufsicht auf seine obere Fläche. Nehmen wir an dass er aus Glas besteht, so gerät er in gegen teil eine Untersicht auf diese Fläche.

~~solche verhält~~
 Eine Fläche die von oben unten gesehen werden kann ist aber über unserm Aug gelegen, ist höher als wir. Die andere waagrechte Fläche die unser Auge von oben sieht liegt tiefer als unser Aug, liegt unter uns.

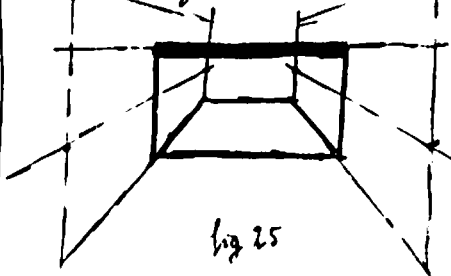
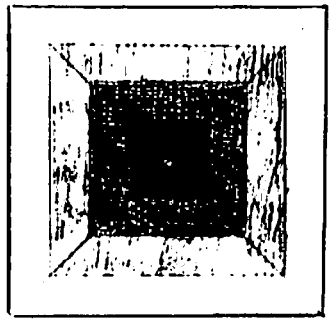
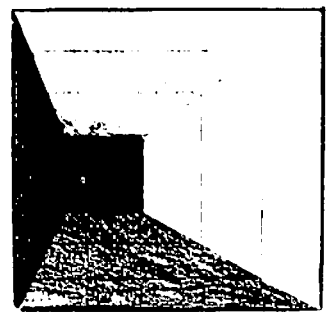
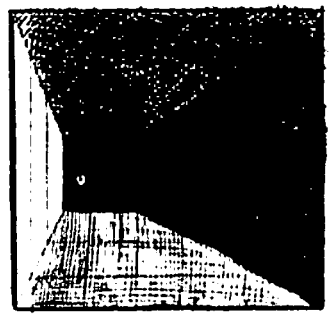
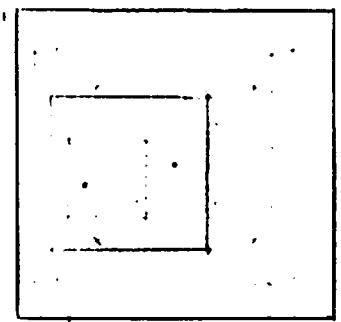
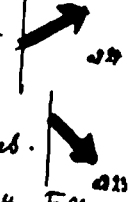


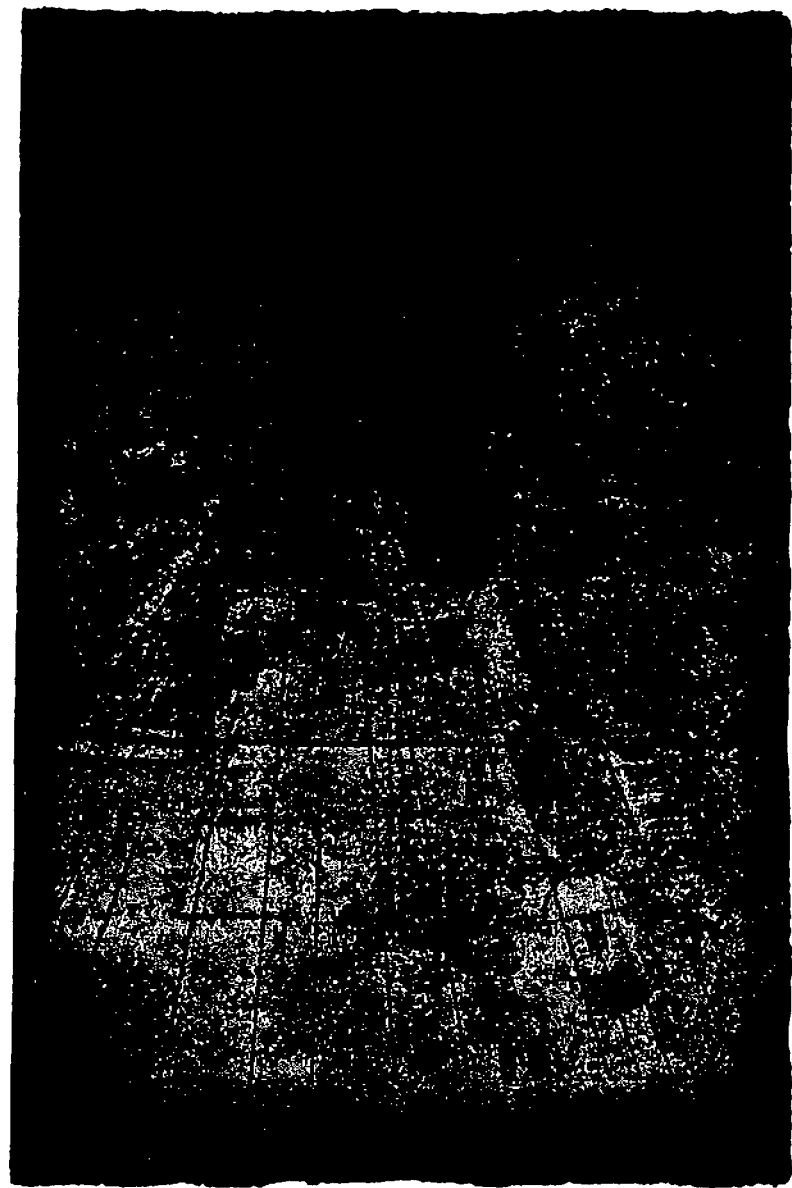
fig 25

In diesem dritten Falle aber tritt etwas besonderes ein. Das Auge vorweg diese Fläche, weder von oben noch von unten als solche zu erkennen, sondern sie erscheint



"Costruzione di uno spazio con spostamento del centro"

1. Spostamento del centro e conseguenze sugli strati centrali (spessore)
- 2.3. Spostamento accentuato dal contrasto chiaroscuro
4. Rapporti normali fra il centro e gli strati centrali (spessore)



1911. 25. Zimmerpraxis im Krankenhaus.

Prospettiva di una camera con i suoi occupanti, 1921

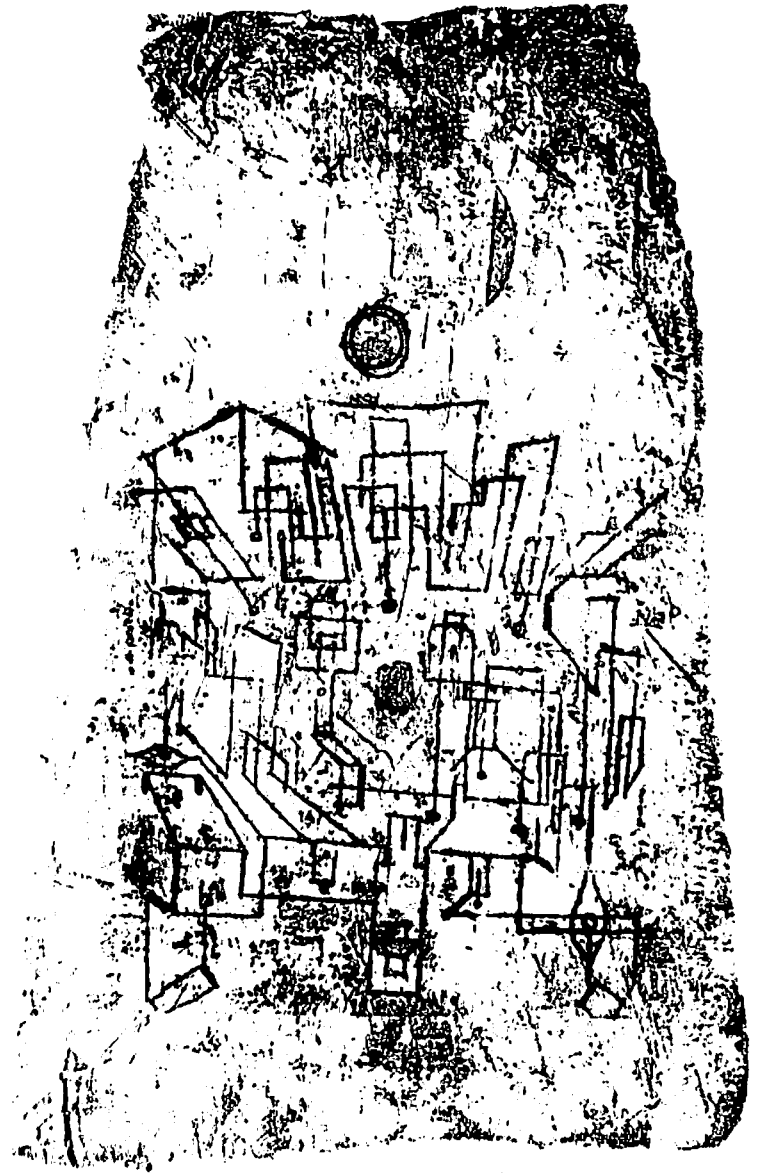
schemi sono spazio-temporali, essendo insieme tempo e oggetto uditivo o acustico nello spazio e perciò si sovrappongono. Senza che il musicista abbia voluto comporre espressamente su una prospettiva musicale, essa è stata creata. Se ne possono trarre infinite deduzioni: per esempio, dedurre un oggetto musicale visto simultaneamente da più prospettive o un oggetto musicale che si trasforma mentre, via via che si sviluppa, cambia la prospettiva acustica.

Le lezioni di Klee sulla prospettiva mi hanno permesso di chiarire questo problema che avevo intravisto nelle partiture di Schönberg o di Debussy, ma in modo strettamente musicale. Prima di conoscere Klee ragionavo solamente come musicista, il che non è sempre il miglior modo di vedere chiaro. La semplificazione esemplare di Klee per un identico problema mi ha permesso di riflettere diversamente, sotto un'altra angolazione. E mi pare possibile, con un ampliamento dell'eterofonia, mettere in pratica le sue idee sulla prospettiva. All'origine, l'eterofonia è definita come una sovrapposizione di due o più aspetti diversi della stessa linea melodica; si fonda su varia-

A page of a musical score for orchestra, page 17 of Claude Debussy's 'La mer'. The score is written in French and consists of 17 staves. The top section features a complex, dense texture with many notes and rests, characteristic of Debussy's style. The bottom section shows a more sparse texture with fewer notes and rests. The score is divided into three systems, each containing five staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

zioni nella presentazione ritmica, nell'abbellimento, ma il materiale di base è lo stesso. Troviamo questa tecnica nella musica centroafricana come in quella di Bali. Se allarghiamo tale nozione a un insieme di linee, cioè a una polifonia, possiamo sovrapporre diverse immagini o prospettive dello stesso materiale attraverso diversi gruppi strumentali. Otteniamo così un approccio acustico cangiante dello stesso fenomeno, equivalente alla variazione delle prospettive descritta da Klee. Il suo punto di vista mi ha permesso più di una volta di chiarire quello che vedevo in modo imperfetto quando mi limitavo esclusivamente alla cultura musicale.

A un certo momento Klee ha lavorato molto prendendo come spunto la scacchiera. Non che fosse ossessionato dal gioco degli scacchi, ma trovava nella scacchiera un tema denso e in stretto rapporto con l'universo musicale: quello della divisione del tempo e dello spazio, intesa come divisione orizzontale (il tempo) e divisione verticale (lo spazio). Cosa succede quando si legge una partitura? Il tempo è orizzontale, va sempre da sinistra verso destra; lo spazio è rap-



Arabische Stadt, 1922

presentato dagli accordi, dalle linee melodiche, dagli intervalli che sono altrettante divisioni distribuite, visivamente, in verticale. La componente verticale della scacchiera esprime gli intervalli, mentre quella orizzontale rappresenta la divisione del tempo. L'interesse di questo principio risiede nelle variazioni a cui Klee lo sottopone.

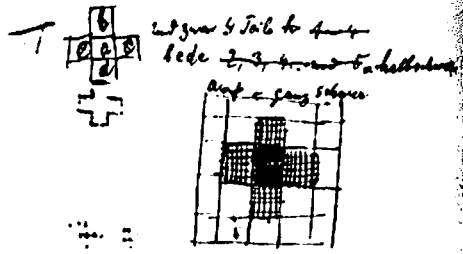
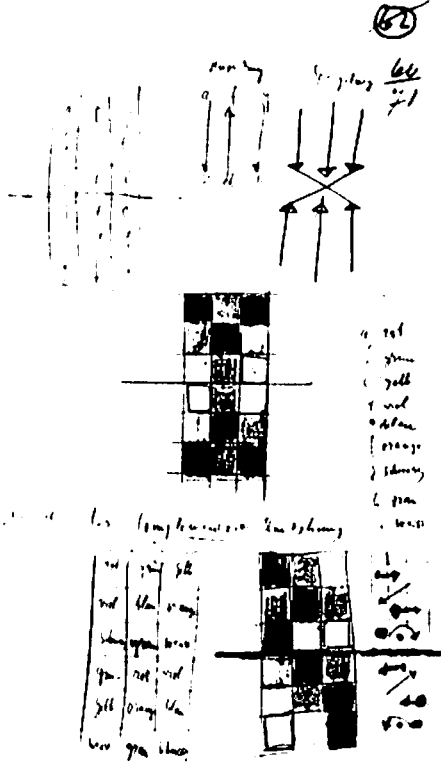
Nell'opera intitolata *Ritmico*, per esempio, egli usa la scacchiera normale, bianca e nera. Ma ci dimostrerà che non è necessario limitarsi all'alternanza di bianco e nero, che il ritmo di una scacchiera può non essere solo due. Può essere tre se la scacchiera è bianca, nera e blu. Un'altra divisione dello spazio ci porterà a reperire non solo il modulo due, ma il modulo tre, o il modulo quattro, o tutti gli altri moduli che si possano impiegare.

Niente impedisce di andare oltre, ricercando le variazioni del modulo. Perché ripeterlo in modo meccanico: bianco nero blu, bianco nero blu, eccetera? Sarebbe fastidioso. Si potrà rinnovare questa divisione anche solo scambiando i colori: blu bianco nero, poi bianco nero blu, a condizione di tracciare sempre

la separazione con un colore diverso, a meno che non si scelga invece di legare i moduli con un colore comune. Ci possono essere mille modi di riflettere su questo tema.

Uno potrebbe essere modulare il modulo, e cioè, partendo da una scacchiera a base due, estendere il modulo da due a quattro, per esempio, per poi restringerlo. A questo punto si sarà creata una grande forma nella scacchiera con la divisione dello spazio, mostrando che il modulo si allarga e poi si restringe. Così non solo si è definito uno spazio striato e diviso in unità definibili, ma lo spazio è stato modulato secondo una certa direttiva che permette di misurarne la grandezza e al tempo stesso l'evoluzione nel suo farsi.

Mi sono soffermato sul principio della scacchiera perché è molto importante in musica. Anche in musica il concetto di tempo è fondato su un modulo. Il tempo non si definisce nell'assoluto, la nozione cronometrica è senza interesse e interviene soltanto quando si compone un programma di concerto, o in occasione di una registrazione, perché entrambi han-

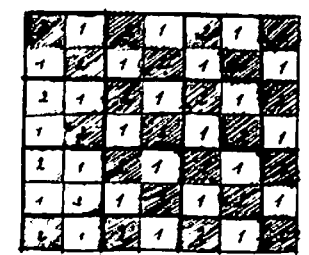


Der oben strukturierte Teil ist als
 gestaltet: 5.8 leicht mittel + grau
 das ist in der Mitte weiß
 aber farblos
 bcde
 weißlich → = Licht
 a + = dunkelst.

Einige weitere Lösungen der Aufgabe
 strukturiert in 10er Körte sind gefunden
 worden durch diese den das ist nicht
 am Beginn über eine strukturelle Funktion
 erfahren
 So wie die Fische
 im Körper
 schuppengeordnet ist
 in der Mitte Teil nach außen

Wichtig ist nur die Richtung seiner Pfeile
 es will kein symmetrisches Bild sein
 welche Seite nach außen
 jeder beginnt von außen
 1. bis 2. Struktur
 3. bis 4. Struktur
 5. bis 6. Struktur
 7. bis 8. Struktur
 9. bis 10. Struktur
 11. bis 12. Struktur
 13. bis 14. Struktur
 15. bis 16. Struktur
 17. bis 18. Struktur
 19. bis 20. Struktur
 21. bis 22. Struktur
 23. bis 24. Struktur
 25. bis 26. Struktur
 27. bis 28. Struktur
 29. bis 30. Struktur
 31. bis 32. Struktur
 33. bis 34. Struktur
 35. bis 36. Struktur
 37. bis 38. Struktur
 39. bis 40. Struktur
 41. bis 42. Struktur
 43. bis 44. Struktur
 45. bis 46. Struktur
 47. bis 48. Struktur
 49. bis 50. Struktur
 51. bis 52. Struktur
 53. bis 54. Struktur
 55. bis 56. Struktur
 57. bis 58. Struktur
 59. bis 60. Struktur
 61. bis 62. Struktur
 63. bis 64. Struktur
 65. bis 66. Struktur
 67. bis 68. Struktur
 69. bis 70. Struktur
 71. bis 72. Struktur
 73. bis 74. Struktur
 75. bis 76. Struktur
 77. bis 78. Struktur
 79. bis 80. Struktur

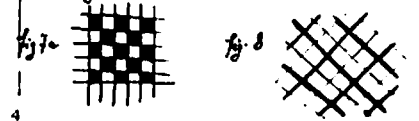
Es gliedert sich also das Ganze in zwei oder drei
 Personen als perspektive zusammengehörig den zwei danach
 fester Felder in horizontaler und in vertikaler Richtung



wobei eine Gliederung in viererze, und viererze
 Strukturen mit alternierender Struktur entsteht

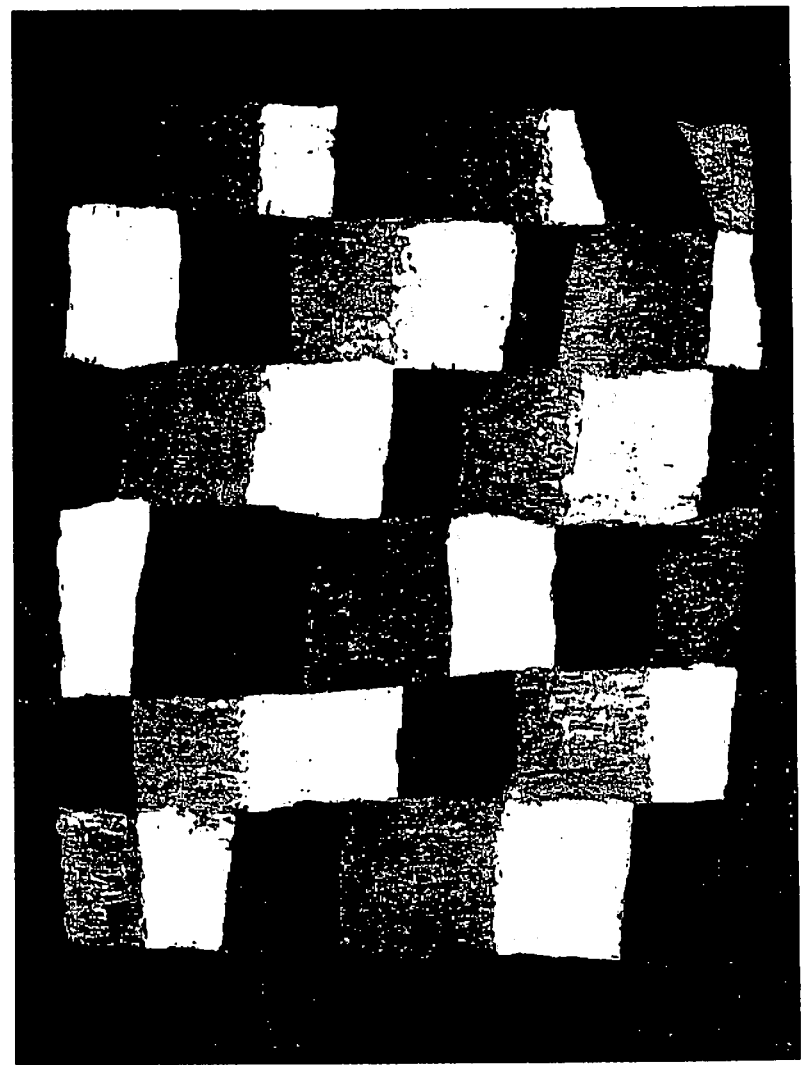
$$\begin{matrix}
 6+6+6 & I+I+I \\
 6+6+6 & I+I+I \\
 6+6+6 & I+I+I \\
 6+6+6 & I+I+I
 \end{matrix}$$

Diese regelmäßige Wiederholung einer kleineren Einheit ist
 aber mal charakteristisch für eine strukturelle
 Formung



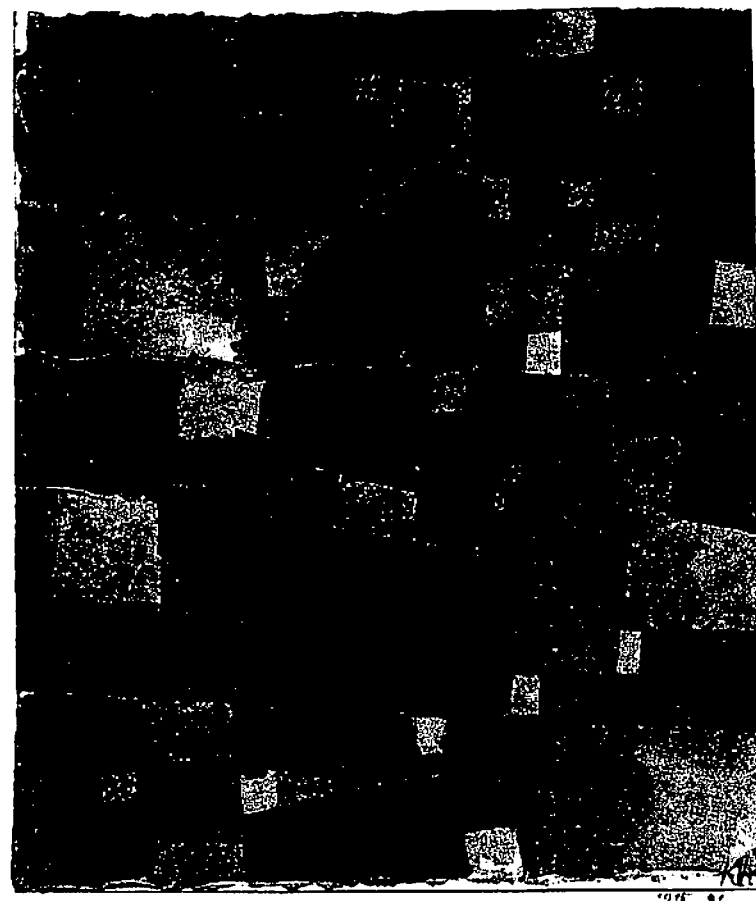
Anzahl Felder mit ^{grün} ~~rot~~ blau 92
 und blau 90
 177! 1/4 mit Tüchern ^{rot} ~~blau~~
 aus den Tüchern nach ausgefärbt

8 rot grün	16 rot grün	16 rot grün	8 rot grün	16 rot grün	16 rot grün	64 rot grün
32 rot grün	16 rot grün	1 rot grün	4 rot grün	rot grün	rot grün	32 rot grün
16 rot grün	8 rot grün	4 rot grün	2 rot grün	rot grün	rot grün	rot grün
8 rot grün	4 rot grün	2 rot grün	4 rot grün	rot grün	rot grün	rot grün
16 rot grün	8 rot grün	4 rot grün	2 rot grün	rot grün	rot grün	rot grün
32 rot grün	16 rot grün	8 rot grün	4 rot grün	rot grün	rot grün	rot grün
64 rot grün	32 rot grün	16 rot grün	8 rot grün	rot grün	rot grün	64 rot grün



"Chiaroscuro in movimento;
 accentuazione indipendente dal movimento della misura"

no vincoli di durata. Non verrebbe in mente a nessuno di entusiasmarsi per la durata cronometrica di un movimento di sinfonia o di un qualsiasi pezzo musicale. Quel che importa è individuare il tempo: lo si individua attraverso una pulsazione, chiamata generalmente ritmo. Una pulsazione, che sia regolare o irregolare, aiuta a misurare il tempo così come il modulo dello spazio permette di concepire la distanza, ma essa è anche il modulo del tempo che permette di renderlo direttivo. Cercherò di darne un esempio: è forse un paragone troppo letterale, ma se abbiamo una pulsazione ogni due tempi, poi ogni tre, poi ogni quattro tempi, si allarga la sensazione della pulsazione; si può in seguito restringerla, rendendo la pulsazione irregolare per disorientare la percezione. Così si organizza il tempo come si organizza lo spazio. L'azione però non è la stessa e bisogna tenere presente una differenza importante quando si tenta questo genere di paragone. L'effetto di spazio in un quadro, anche grande, è dato dal fatto che lo avvolgiamo con un solo sguardo, che vedendone immediatamente i limiti ne percepiamo all'istante tutta la costruzione e



ne cogliamo la presenza nella sua totalità. Nella musica, la percezione del tempo, del modulo, è tutt'altra: è fondata molto di più sull'istante, un istante che, oltretutto, non si ripete. Davanti allo spazio rappresentato dal quadro, anche diviso come quello di una scacchiera, la visione è all'inizio globale. La visione divisa che segue permetterà di apprezzare ancora di più lo spazio globale. In musica succede tutto il contrario; si apprezza l'istante o per lo meno il rapporto tra un istante e un altro; si può allora misurare quel che avverrà se la pulsazione è regolare o, retrospettivamente, quel che è avvenuto se si è presa coscienza della pulsazione e del fatto che essa ci ha portato da un punto a un altro. Solo alla fine dell'opera si ottiene una visione globale, ma sempre virtuale. La visione globale del quadro, invece, è reale, mentre la sua visione divisa è quasi virtuale, poiché si è costretti a isolarla.

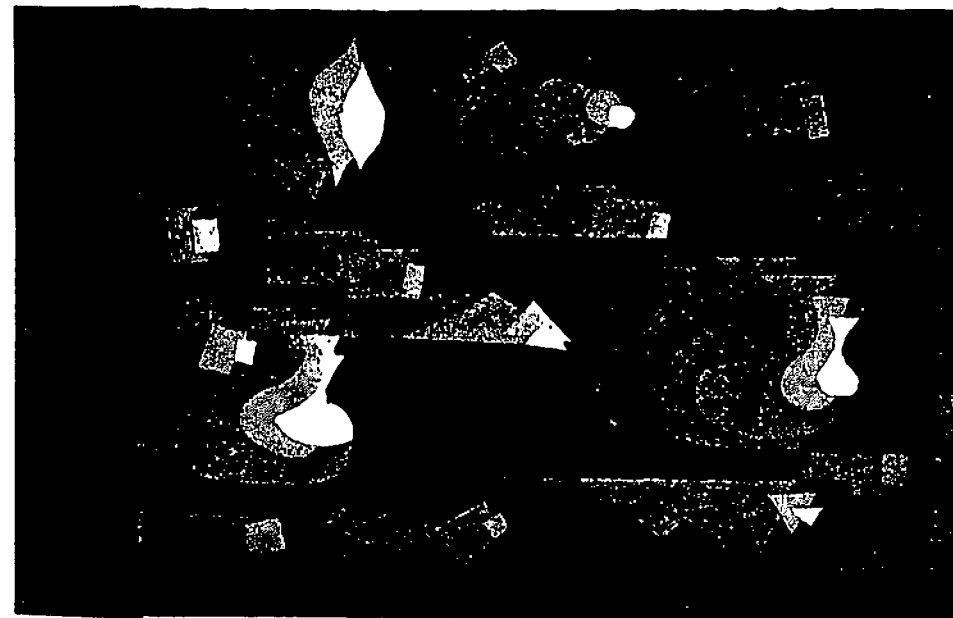
In musica l'elemento tempo, il modulo di tempo, parla immediatamente ai sensi ed è percepito nell'istante. La ricostruzione dell'opera nella sua globalità è una ricostruzione immaginaria. Non si ha mai una

visione reale di un'opera musicale la cui percezione è sempre parziale. La sintesi non può farsi che dopo, virtualmente.

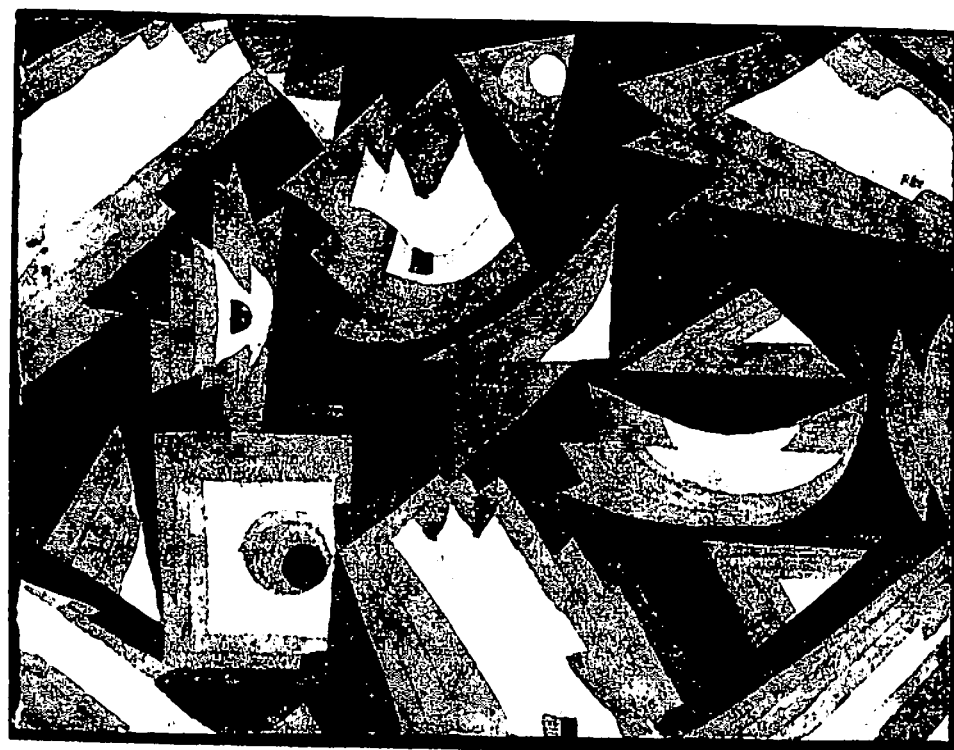
Klee insiste molto sul fenomeno della composizione, cioè sulla combinazione degli elementi fra loro. Questo suo insegnamento, credo, viene in buona parte dalla tradizione germanica il cui punto forte, il cui genio potremmo dire, è la preoccupazione della continuità e della derivazione tematica, che si può riscontrare anche nei compositori minori. Esiste nei grandi modelli come Bach e Mozart, per i quali Klee aveva una predilezione particolare. Più di un'opera sua, l'abbiamo visto, ha un titolo ispirato direttamente alla musica e, in presenza della sua *Fuga in rosso*, non possiamo fare a meno di pensare a Bach. Ma bisogna diffidare dai paragoni troppo letterali. Certo, abbiamo visto la parola *fuga* scritta sotto un quadro, ma anche Joyce dichiarò che un capitolo dell'*Ulisse* era ispirato allo schema della fuga. Il musicista rimane sempre un po' scettico, e ha le sue buone ragioni: la fuga è una forma molto vincolante, dai principi nettamente definiti.

Se dico: una fuga comporta obbligatoriamente un soggetto e un controsoggetto, il piano tonale consiste in una esposizione soggetto-risposta che va dalla tonica alla dominante, poi in un divertimento che conduce alla tonalità relativa, eccetera, un musicista che abbia un'impostazione accademica capirà immediatamente, ma sarà lettera morta per chi non ha fatto studi musicali. L'esempio voleva solo mostrare che si tratta di un quadro formale perfettamente determinato, sottoposto a norme molto rigide sia nella costituzione dei temi e delle figure sia sul piano della composizione, che vi è anche un'elaborazione del sistema di combinazioni che va dal più semplice al più complesso, e che le regole del contrappunto costringono a tale percorso, a tale sviluppo, escludendo ogni altra soluzione. Per un musicista la fuga è veramente qualcosa di molto preciso. Ecco una caraffa. Mi dicono: "Questa è una caraffa". E infatti lo è inequivocabilmente. Ebbene la fuga è una caraffa che può contenere una cosa e non un'altra.

Quando Klee ha preso a modello la fuga, non intendeva comporre graficamente una fuga nel senso



12.11.21. Fuga in rosso



Gradazione del cristallo nel fascino della costellazione

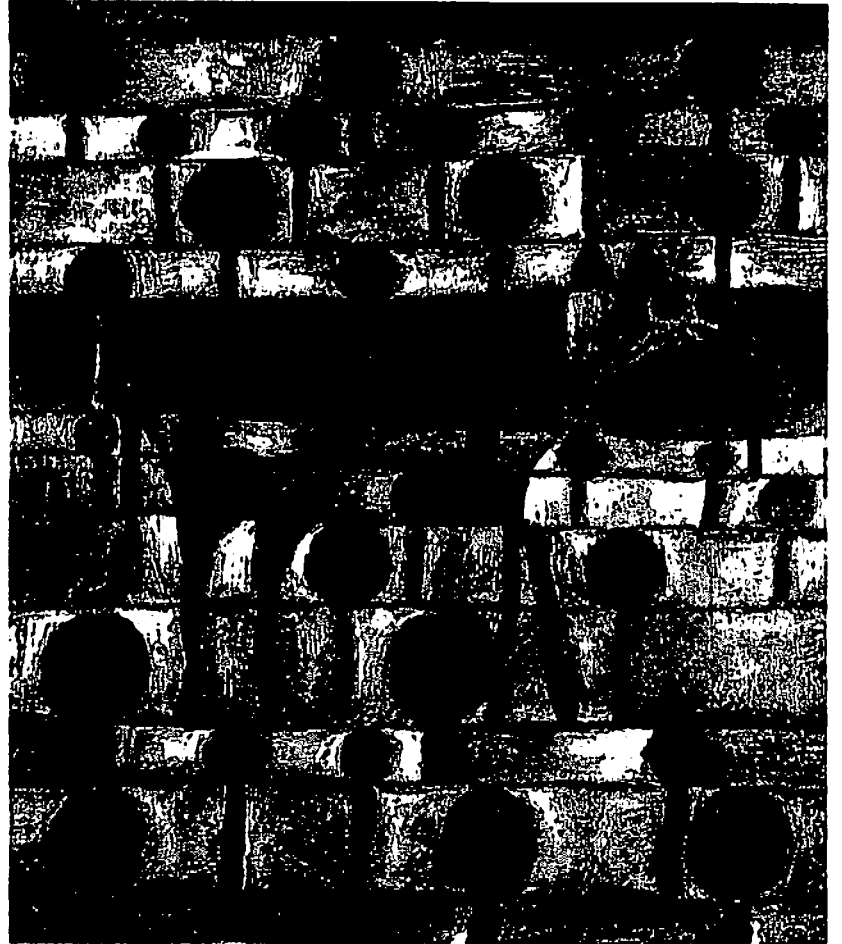
musicale del termine, ma piuttosto ritrovare sulla tela un certo tipo di ritorni, ripetizioni e variazioni che sono alla base del linguaggio fugato. Non si può andare oltre. Bisogna distinguere il vocabolario musicale letterale, tecnico, professionale, da quello di un pittore, anche se il pittore in questione conosceva molto bene la musica.

Voglio dire che il termine *fuga* non riveste una grande importanza fin quando non si sia stabilito come Klee ne interpreta la forma e quali pensa siano i suoi elementi fondamentali: una figura principale e una figura secondaria che s'inseguono l'un l'altra in diverse configurazioni, culminanti in combinazioni molto serrate. E poiché non abbiamo alcun interesse a tornare alla *fuga* originale, dobbiamo guardare la pittura secondo quella che chiamerei la sua propria *esecuzione* della fuga; possiamo allora trarre dalla sua analisi e dalla sua "esecuzione" conclusioni che sono molto lontane dalla descrizione accademica della fuga.

Dalla giovinezza all'età matura, Klee non smise di leggere partiture. E questo non può non averlo in-

fluenzato, dal punto di vista grafico. E infatti in certe sue opere troviamo una specie di mimetismo della grafia musicale, ma non necessariamente basata su un soggetto musicale, essendo Klee capace di trasferire questo grafismo e di applicarlo a tutt'altra cosa. Penso al *Giardino nella pianura*, a *Pirla*, a *Immagine della scrittura delle piante acquatiche*, o a *Rinfresco in un giardino della zona calda*, dove utilizza banali teste di note, teste nere con la coda o legature, per trasformarle in piante. Nello stesso modo, nella serie di quadri intitolata *Le città*, la simmetria, più che un paesaggio urbano con il riflesso nell'acqua, evoca un rigo musicale con le linee disegnate dalle note distribuite sotto e sopra.

Nella *Fuga in rosso* esiste, è vero, un'orizzontalità dell'immagine in analogia con la dimensione orizzontale della sovrapposizione delle voci nella fuga. Ma si tratta tutt'al più di un'analogia. Il contrappunto è controllato dall'armonia e questo controllo è verticale, ma la sua natura rimanda a nozioni essenzialmente orizzontali, a un sistema di linee orizzontali che si moltiplicano, crescono e derivano le une



Camello in un ritmico paesaggio alberato, 1920

Var. 3 Canon in der Septime
(Adagio)

Manual I
(1^a)

Manual II
(1^a)

Pedal
(1^a u. 2^a)

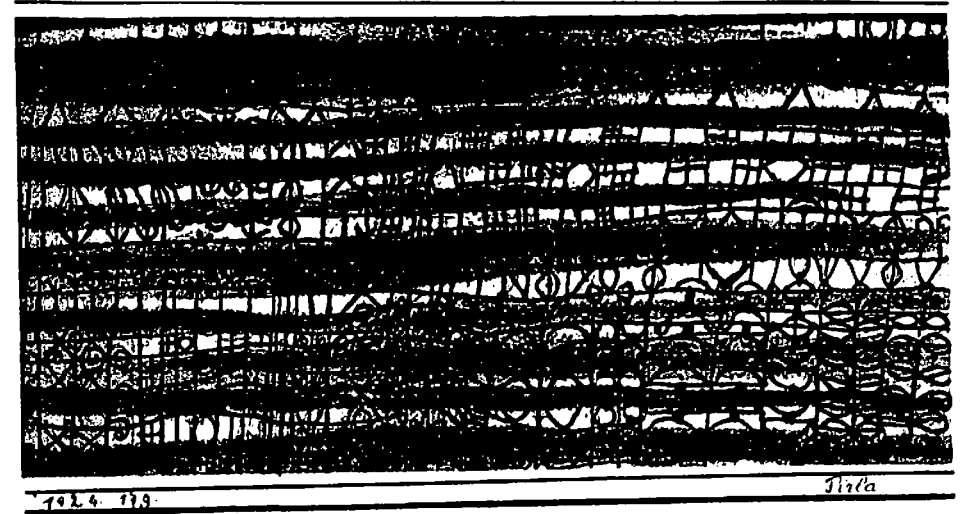
cantabile

dalle altre e si riuniscono. I soggetti e controsoggetti possono essere rappresentati, per esempio, da segmenti sovrapposti di cui si può rovesciare il rapporto. Utilizzando la scrittura in contrappunto ribaltabile, si mette in azione tutto un gioco di strette simmetrie. Se — dall'alto al basso — si è prima avuta la sovrapposizione delle linee A B C, seguirà poi la sovrapposizione B C A, eccetera. Queste permutazioni verticali di linee orizzontali possono visualizzarsi molto facilmente.

Per il musicista vi è un rapporto molto pericoloso, se non sottile, tra l'occhio e l'orecchio. Non sto parlando dell'occhio in quanto ispirazione, ma dell'occhio che guarda la partitura che si va creando. Una partitura è anche fatta per essere letta e il compositore la sente mentalmente mentre la scrive e la legge e, a volte, tende a lasciarsi prendere da problemi grafici; potrà essere attratto da una bella disposizione della trascrizione visiva dal suo interesse estetico. Molti compositori si sono lasciati sedurre dall'aspetto esteriore della partitura. Si possono, anche in Bach, incontrare certi dispositivi che sono altrettanto ottici

che uditivi e direi che, in certi canoni, si soddisfa più l'occhio che l'orecchio. Non che la musica non sia bella, ma le simmetrie sono percepite più direttamente dall'occhio che dall'orecchio. Se si guarda un contrappunto rovesciato, l'occhio abbraccia rapidamente la linea che va da A a Z, poi quella che va da Z ad A, e afferra simultaneamente tutti gli intervalli. È molto più difficile per l'orecchio, perché la memoria registra nella dimensione del tempo: l'occhio può leggere da destra a sinistra, l'orecchio non può ascoltare contro il tempo. Prendiamo per esempio quel che si chiama il canone aumentato: la voce originale è un segmento di tempo di un minuto; sarà moltiplicata per due, il che darà, per la voce derivata, un segmento di due minuti. Quando si sente la fine del segmento di due minuti non ci si ricorda più con esattezza la fine del segmento di un minuto, dato che la memoria uditiva, che opera nella percezione della musica, è un fenomeno molto meno globale della memoria visiva e dispone di riferimenti meno sicuri perché legati all'istante.

Questo problema si pone per il musicista e spiega



come, nella scrittura, a volte abbia la tendenza ad andare al di là delle possibilità uditive della musica, affascinato com'è dal bell'aspetto ottico della partitura. E abbiamo conosciuto, non tanto tempo fa, la moda delle partiture visive, canovacci per ogni sorta di improvvisazione. Alcuni musicisti si sentivano liberati da ogni costrizione convenzionale e tradizionale. Ma se l'occhio provava a volte piacere, il risultato dimostrava che l'orecchio era rimasto fuori, e che la corrispondenza tra il visto e il sentito deve fondarsi su basi più solide.

Questo fenomeno non è peraltro proprio della musica contemporanea. Si può trovare la stessa importanza del grafismo nella musica dal Medioevo fino al sedicesimo secolo. Tutte le astuzie ottiche furono abbandonate in gran parte nel diciassettesimo secolo, ma la loro tradizione era molto viva e sopravviveva ancora alla fine del Barocco, nella prima metà del diciottesimo secolo. Si pensi alle partiture dell'Ars nova, costruite su criteri numerici difficili da decifrare e che ci sfuggono in parte ancora adesso.

In tutte le opere in cui s'ispira alla scrittura musi-

cale, Klee non fa che dare una trascrizione puramente visiva della sua apparenza. Ne prende i segni e li utilizza un po' come si potrebbe fare con i caratteri cinesi per la loro qualità estetica, non per il loro significato proprio. Il musicista può ammirare come l'immaginazione del pittore abbia preso possesso dei simboli della sua scrittura che, quanto più sono scervi di ogni significato, tanto più sono esposti per loro stessi e appaiono in tutta la loro seduzione visiva. Ma proprio questa scissione tra segno e significato lo porterà a riflettere sulla validità e la specificità della sua scrittura.

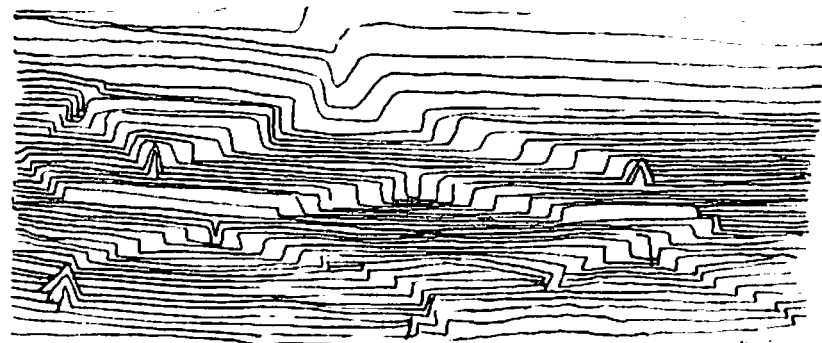
Come abbiamo detto, non è nuovo il problema del compositore che, *scrivendo*, letteralmente, la sua partitura, può essere sedotto da costruzioni e combinazioni che appaiono felici sulla carta. Anche in un sistema altamente controllato come la rigorosa scrittura canonica, l'occhio apprezza una simmetria che l'orecchio non può cogliere. E, ieri come oggi, il musicista si trova sempre davanti allo stesso dilemma: quello della confusione tra spazio e tempo.

Impossibile non citare la famosa frase di Wagner

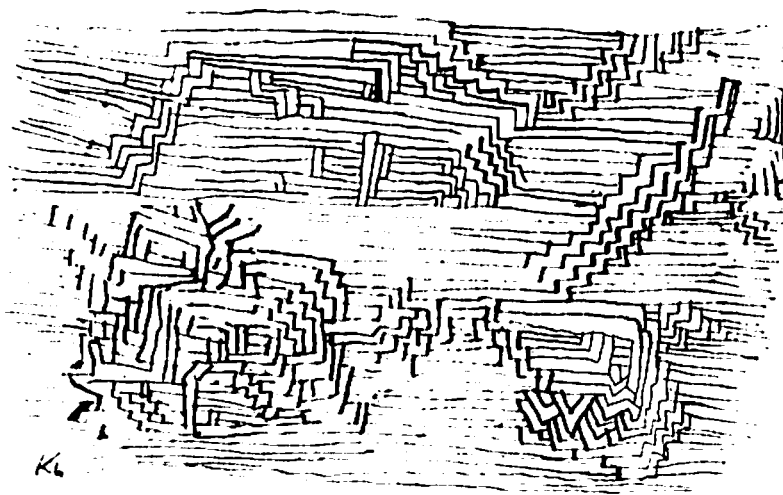
nel *Parsifal*: "Der Raum wird hier zur Zeit" (Lo spazio qui diventa tempo). Le due nozioni sono paragonabili? Basta cambiare parametro per trarre le stesse conclusioni in musica e in pittura?

Quando si guarda un quadro, lo spazio non è l'unico parametro poiché anche il tempo è molto importante. Si possono cogliere, all'istante o quasi, un disegno o un dipinto nella loro totalità, soprattutto quelli di Klee che in genere hanno dimensioni ridotte. O perlomeno, si crede di coglierli. Si può non aver visto i dettagli, ma la struttura globale è percepita immediatamente. Poi si comincia ad analizzare l'opera secondo un proprio ordine e secondo un criterio personale. Il centro d'interesse va da un punto all'altro; quando la percezione si è arricchita di qualche particolare, si torna indietro per avere una prospettiva più generale. Si ripeterà quest'operazione tutte le volte che si vuole e fino a quando si ritiene di aver acquisito una conoscenza ottimale della tela.

Di fronte al quadro, si possono sempre verificare abbastanza rapidamente i rapporti percepiti o sospettati.



Luogo di culto



Rocce

Luogo di culto, 1934

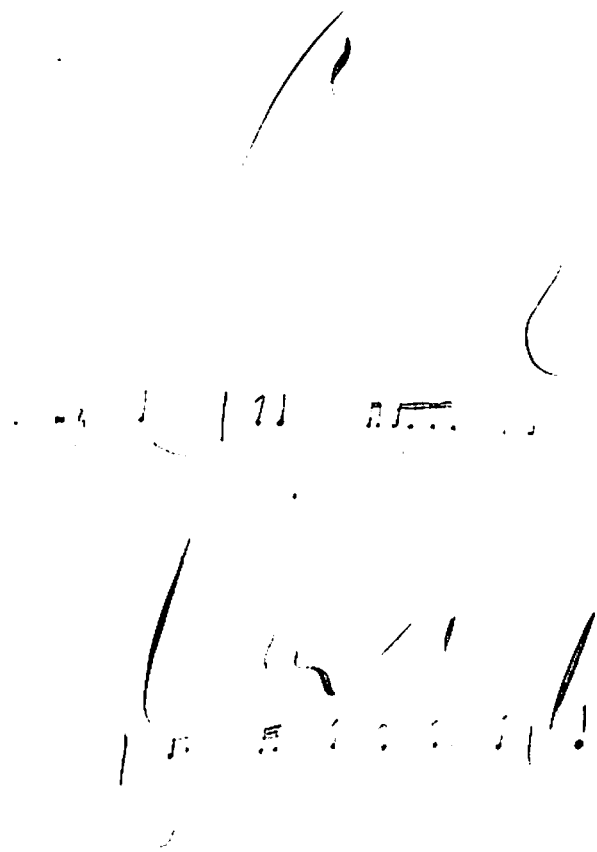
Rocce, 1934

La distanza fisica dei vari punti della superficie non è tale da richiedere un tempo obbligato per verificare, per esempio, se una macchia rossa in un angolo corrisponde a una chiazza ocra vista altrove: la memoria ha una parte minima, essendo il paragone istantaneo.

Si può anche considerare il tempo richiesto dal modo di lavorare del pittore. Se si percepisce un *gesto*, per esempio di Picasso, si coglie retrospettivamente la sua velocità. Forse non si è capita chiaramente la sua ragion d'essere, il gesto era forse preparato da tempo con cura, ma il gesto in sé comunica una sensazione di velocità molto reale.

Al contrario, in alcuni dipinti di Klee, i fondi così lavorati e ricchi di testura e di materiali permettono una percezione acuta e diretta del lento processo che ha prodotto il risultato finale. Si capisce immediatamente che il tempo ha avuto una parte importante nell'elaborazione concettuale, ma anche negli aspetti pratici del lavoro, basti pensare alla necessità di aspettare qualche giorno che si asciughi uno strato per elaborarne un altro.





E la musica? Anzitutto, non si può avere nessuna percezione globale dell'opera prima di averla sentita fino alla fine. Poi, non vi è altra scelta che seguirne lo svolgimento. Non si può procedere avanti e indietro lungo il percorso (parlo naturalmente del caso del concerto); la conoscenza dei particolari e quella della forma globale crescono nello stesso tempo. La sola possibilità di riconoscere la forma sta nel lavoro della memoria.

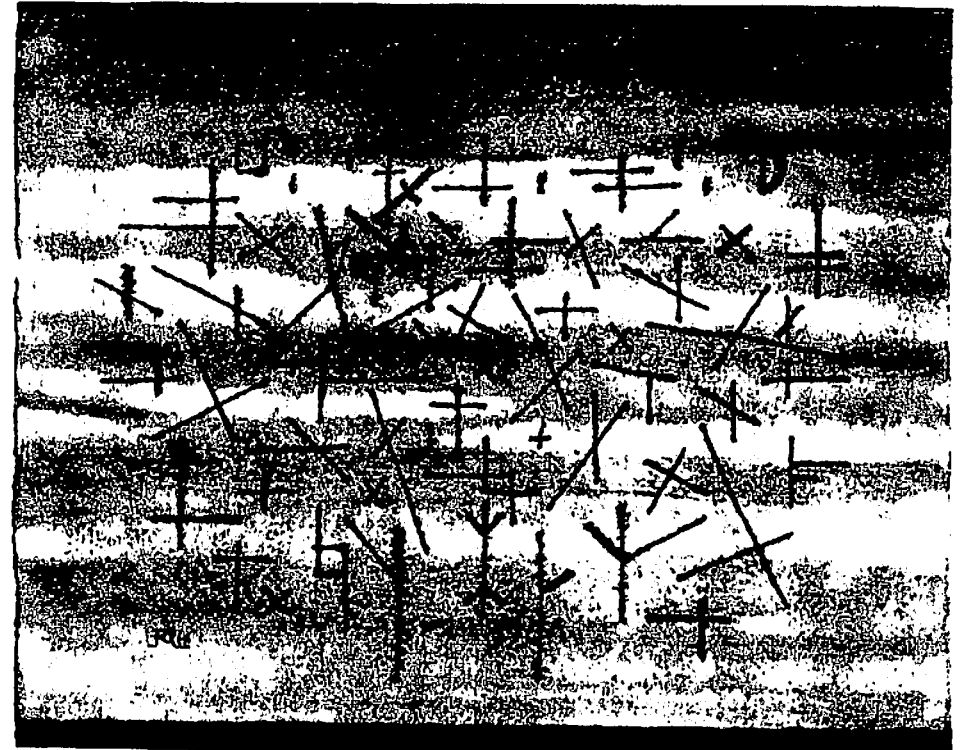
Qualche tratto appare molto forte, molto evidente; se lo stesso tratto, o lo stesso tipo di tratto, torna, la memoria lo registra e si capisce, per esempio, che una sezione del pezzo è terminata e che si passa a un'altra. Ci sono numerosi *segnali* che il compositore può dare all'ascoltatore per aiutarlo a seguire lo svolgimento della musica. Ma se si vuole una percezione più precisa, si deve riascoltare il pezzo nello stesso senso, dall'inizio alla fine.

In pittura la percezione è facilitata dal fatto che il tempo di riflessione è imposto da chi guarda, viceversa, in musica la percezione può essere disturbata dal fatto di dover dipendere dal tempo di esecuzione.

Solo la ripetizione, soprattutto la ripetizione frammentaria, può sottrarsi alla minaccia del tempo, e può paragonarsi alla lettura di una partitura in avanti e indietro.

La linea di demarcazione tra il musicista professionista e l'amatore medio sta esattamente nella capacità di leggere, cioè di frammentare la musica come desidera, sia nella successione sia nella simultaneità. Privo di questo strumento pratico d'investigazione, l'amatore sarà ridotto ad ascoltare, a riascoltare e a riascoltare... I mezzi di riproduzione sonora gliene danno del resto ogni possibilità.

Basta presentare al pubblico un'opera nuova, selezionando con cura alcuni esempi caratteristici, per rendersi conto di quanto la memoria svolga il ruolo di guida. I nuclei di memoria funzionano perfettamente e aiutano l'ascoltatore a *procedere* nel buio grazie ad alcuni segnali, tanto più forti in quanto sono stati prima percepiti separatamente. Giacché la difficoltà per l'ascoltatore, soprattutto per la musica i cui sviluppi non rispettano alcuna simmetria, è appunto saper individuare, all'istante, i segnali che fan-



1924 189 Zeichen-Panorama

no scattare la memoria. Credo che proprio a causa di questa differenza fondamentale, il grande pubblico trovi più difficile da capire la musica contemporanea che non la pittura contemporanea.

In altre parole, la nozione di tempo in musica è a *senso unico*; lo spazio in pittura è multidirezionale. Uno spazio in musica è una nozione del tutto diversa. Non sto parlando dello spazio reale sul palcoscenico, legato a una particolare configurazione della sala, ancorché tale nozione possa avere la sua importanza per chiarire la testura dell'opera e secondare le *direzioni* implicate dalla partitura. Ma se entriamo all'interno della partitura, l'equivalente dello spazio pittorico può essere definito dal registro: acuto, medio, grave; denso, rarefatto; con piccoli intervalli, con intervalli più grandi; con intervalli uguali o disuguali; registro simmetrico, con un centro definito, o del tutto asimmetrico.

Da questo punto di vista, alcuni disegni di Klee possono essere tradotti con un'equivalenza dei registri. E lo spazio delle altezze, per un musicista, è quasi visivo.

Ma lo spazio può anche essere legato alla nozione di tempo, al ritmo. Un andamento lento, una trama rarefatta, sono assimilate a uno spazio quasi vuoto; un tempo veloce con una trama molto serrata evoca, senza dubbio, uno spazio denso.

Possiamo vedere che il tempo e lo spazio non assumono le stesse funzioni in musica e in pittura. Possono essere funzioni particolarmente affini, ma anche estremamente diverse.

Però, tra il modello che Klee può darci, indirettamente con le sue opere o più direttamente con le sue lezioni, e ciò che possiamo trarne per la musica vi è un completo processo di riconversione assolutamente necessario. Per un musicista, non è indispensabile conoscere la parte avuta dalla musica nel processo creativo di Klee, ma è importante sapere che le sue deduzioni nel campo visivo possono essere tradotte in un mondo di suoni, a condizione di situare la corrispondenza fra i due piani a un livello strutturale molto elaborato.

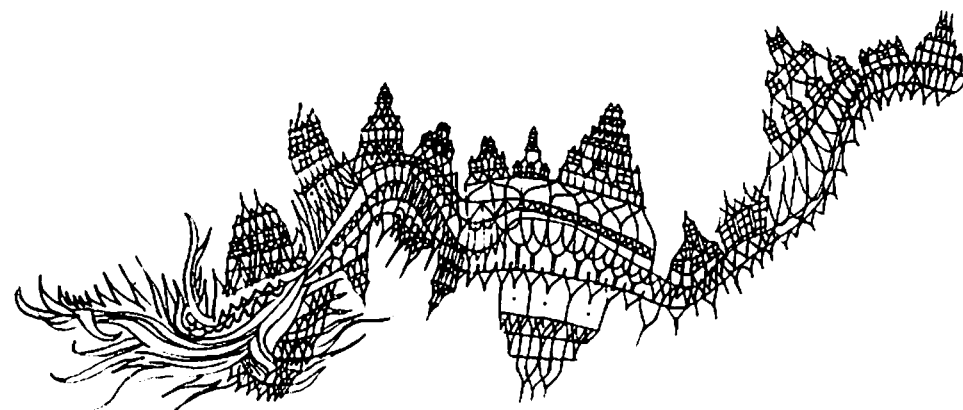
Per esempio, i suoi disegni di città con riflessi, simmetrie o partizioni, mi hanno insegnato molto sullo

sviluppo organico di un'architettura sonora, che possiede su un altro piano gli stessi riflessi, le stesse simmetrie e partizioni.

Per me, in effetti, la musica può essere una spazializzazione, il che non implica necessariamente un dispositivo spaziale: dipende anzitutto del contenuto cui si dà forma.

Una musica sarà altrettanto completa e soddisfacente se concepita per uno strumento unico e assolutamente immobile. Non è la relazione con l'architettura che fa la qualità. La parte migliore dell'opera di Berlioz non è quella che utilizza dispositivi spettacolari. È il pensiero che deve suscitare il gesto, non è il gesto che deve prendere una veste sonora.

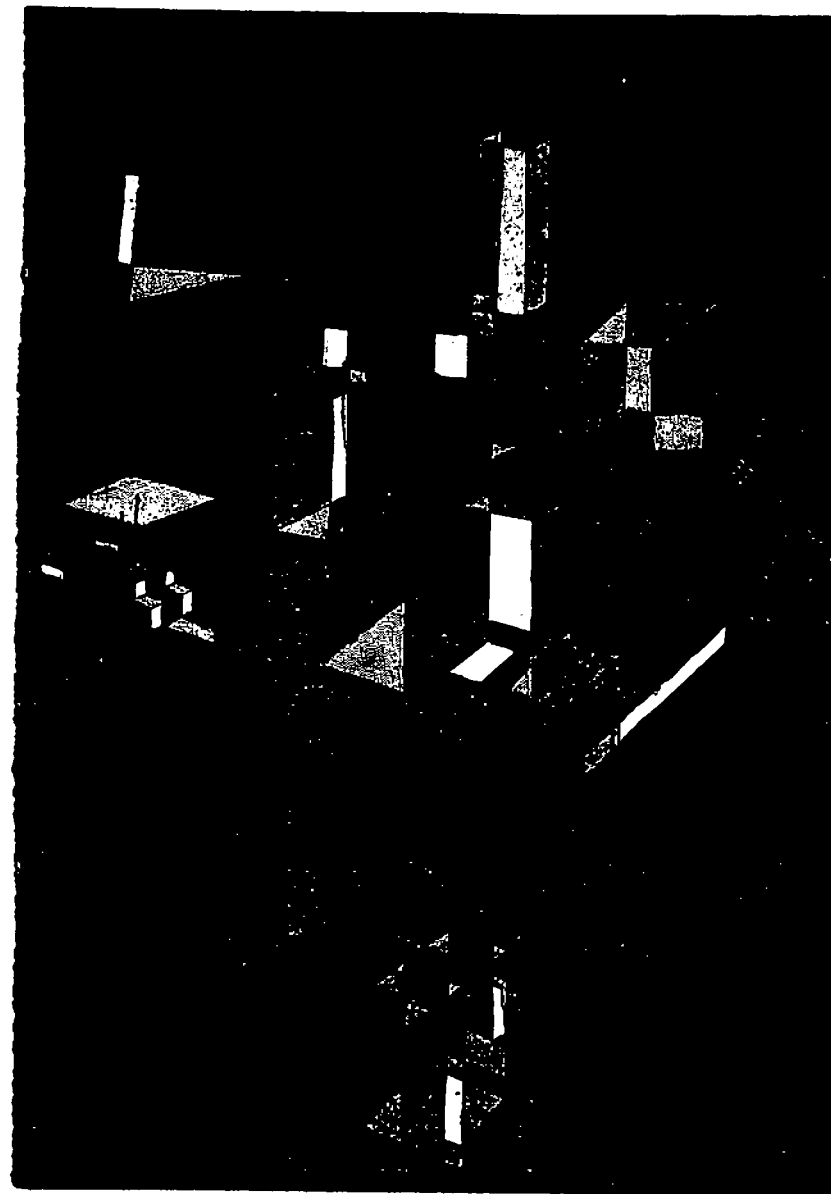
Certo, esistono architetture che costringono al gesto. I veneziani *devono* utilizzare l'antifonia nella chiesa di San Marco, per non trovarsi in contraddizione con il disegno architettonico a loro imposto: l'antifonia, per essere *leggibile*, esige la separazione delle fonti sonore. Il dispositivo di Berlioz nel suo *Requiem* è prima di tutto simbolico: è gesto prima che scrittura.



1927 1/24 1/25 1/26 1/27 1/28 1/29 1/30 1/31 1/32 1/33 1/34 1/35 1/36 1/37 1/38 1/39 1/40 1/41 1/42 1/43 1/44 1/45 1/46 1/47 1/48 1/49 1/50 1/51 1/52 1/53 1/54 1/55 1/56 1/57 1/58 1/59 1/60 1/61 1/62 1/63 1/64 1/65 1/66 1/67 1/68 1/69 1/70 1/71 1/72 1/73 1/74 1/75 1/76 1/77 1/78 1/79 1/80 1/81 1/82 1/83 1/84 1/85 1/86 1/87 1/88 1/89 1/90 1/91 1/92 1/93 1/94 1/95 1/96 1/97 1/98 1/99 1/100

Il gesto legato all'architettura non potrebbe sostituire il pensiero e la scrittura: gesto e scrittura devono sempre far riferimento l'uno all'altra. Non ho scritto *Répons* (Responsorio) come un gioco dei quattro cantoni: il titolo corrisponde esattamente alla struttura musicale materializzata dall'ubicazione degli strumenti. La distanza tra i solisti posti alla periferia della sala, dietro il pubblico, e l'insieme situato al centro, davanti al pubblico, si materializza nella scrittura e attraverso di essa. La coesione ritmica del gruppo centrale dipende dalla vicinanza del direttore le cui battute, anche le più complesse, sono eseguite senza sforzo. I solisti più lontani non possono aderire che a una battuta lenta, semplice, oppure obbedire a segnali di raccolta o di dispersione. La scrittura sarà dunque fondamentale diversa per i solisti e per l'insieme centrale.

Il nucleo dell'opera, il responsorio essenziale, è il confronto costante dei due tipi di scrittura. La spazializzazione è inscindibile dal contenuto. Se ci si trincerava nello spettacolare, si cade nella gesticolazione e nel gratuito.



Si è visto che, considerate dal punto di vista della pittura e della musica, le nozioni di spazio e di tempo appaiono in antinomia.

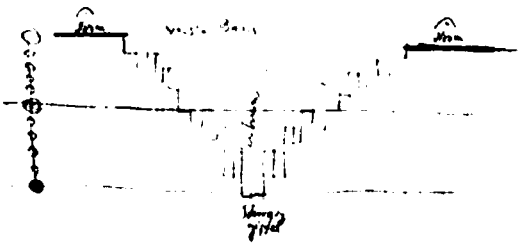
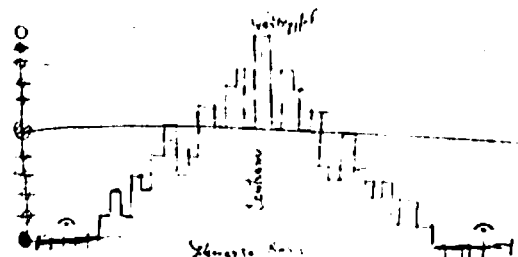
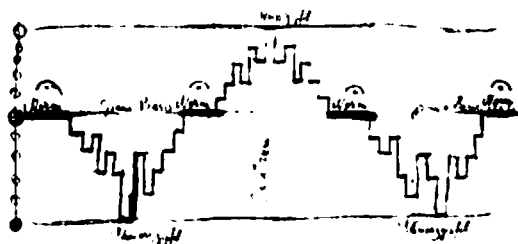
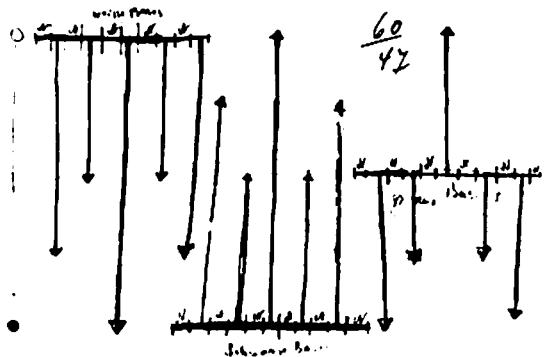
Già quando si tratta di un'opera di musica classica con cui l'ascoltatore ha una grande dimestichezza, non gli è possibile globalizzarla nel tempo e a ogni istante. I punti di riferimento di cui può disporre sono separati nell'audizione da un tempo incompressibile: fanno appello a una memoria retroattiva che fa scattare una certa globalizzazione virtuale e permettono una ricostruzione provvisoria che si annulla o si modifica a ogni nuovo punto di riferimento. L'uditore procede così di ricostruzione in ricostruzione; la conoscenza approfondita dell'opera facilita la continuità delle sporadiche ricostruzioni.

La maggior difficoltà per chi ascolta la musica contemporanea consiste nell'orientarsi. Obbligato a seguire un percorso determinato, l'uditore rimarrà disorientato se ascolta un brano solo una volta. E se lo ascolta una seconda volta, ma due anni dopo per esempio, sarà ancora disorientato perché il potere di associazione è stato annullato dalla distanza temporale.

Niente di simile accade se si guarda una tela all'inizio di una mostra per tornare a vederla alla fine della visita. Se ne sarà assimilata la sostanza molto di più che non sentendo un'opera musicale in un'unica audizione.

Perciò le forme della musica classica come la sonata erano, per chi le conosceva un po', un mezzo per orientarsi in un'opera. Avevano, e hanno ancora, la funzione di promemoria.

La forma classica, fondata su uno schema ripetitivo, è simile all'architettura classica. Senza *vedere* tutta la costruzione, si può *prevedere* che cosa resta ancora nascosto. Lo spazio e le proporzioni tra vari corpi di un edificio si possono leggere grazie al ritmo dei colonnati; è evidente che non si contano le colonne, ma se ne fa una stima con un solo colpo d'occhio. Certe architetture contemporanee sono più difficili da leggere, perché cambiano secondo il punto di vista e perché mutuano alcune caratteristiche dalla scultura. Come nella musica classica consente di valutare il tempo, così in architettura la pulsazione ritmica consente di valutare lo spazio: questa capacità



"Esempio di composizione formale con una base normale: bianco, grigio, nero.
 Movimento e contro-movimento" "Norma e a-norma su una base
 normale grigia e con una gradazione che si assottiglia progressivamente"

di valutazione procura un vero e proprio sentimento di sicurezza.

Molti grattacieli, specialmente negli Stati Uniti, presentano la divisione tra i piani meno appariscente possibile; a una certa distanza danno l'impressione di superfici immense e lisce che rendono del tutto relativa la nozione di altezza reale. La divisione può invece essere esplicita, ma in modo ingannevole, come nel John Hancock Center a Chicago; la prospettiva è insieme reale e immaginaria.

Questo ci riporta ancora una volta alle ammirevoli lezioni di Klee sulla prospettiva: "Più distanti sono le linee immaginarie di proiezione e più raggiungono grandi dimensioni, migliore è il risultato".

In presenza di un'opera di Klee, sarà molto più fecondo per il musicista prenderne in considerazione i problemi specifici e le soluzioni, analizzarne i metodi d'investigazione e cercare di trovare intuitivamente una corrispondenza tra il procedimento del pittore e il proprio.

Credo fermamente che punti di vista provenienti da campi completamente diversi possano sconvolge-



re la nostra maniera di concepire il processo di composizione, una molla che non sarebbe forse mai scattata se fossimo rimasti nel nostro campo professionale. La distanza può stimolare l'immaginazione verso una via più produttiva e condurre a soluzioni mai contemplate prima. (Così in letteratura: Hoffman, *Il gatto Murr*, Joyce, *Ulisse*, Büchner, *Woyzeck*, Proust, *Il tempo ritrovato*, Kafka, *La tana*.)

Un'altra riflessione mi viene in mente quando penso alle lezioni del Bauhaus: a volte è necessario, per aprire nuovi territori, che l'approccio teorico avvenga con elementi ridottissimi. Si ritiene in genere molto pericolosa l'idea che la creatività possa essere stimolata dalla teoria e si crede invece che un approccio teorico soffochi ogni forma d'ispirazione. Non sarebbe meno paradossale dire che solo i problemi difficili da risolvere possono eccitare la creatività. Sono entrambi *clichés* ingiustificabili.

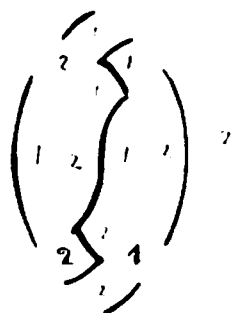
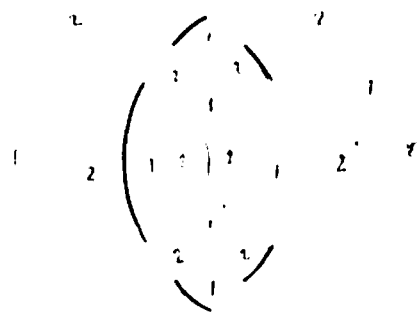
Ciò nonostante non tutto può essere opera della spontaneità che è pesantemente condizionata dalla memoria. Più si va avanti nella carriera di composi-

tore e più — è auspicabile — cresce la padronanza del mestiere a discapito del resto; anche perché ci si costruisce, sia pure inconsciamente, una biblioteca di procedimenti, un insieme di strumenti che consentono di scrivere con maggiore facilità e abilità. Ma ecco, però, che una soluzione originale, una scoperta spontanea, può essere solo uno scherzo della memoria, proprio quando la memoria non dovrebbe essere di nessun aiuto, dovendo affrontare una situazione non riducibile a reminiscenze inconse.

Ecco perché a volte è necessario e utile scavare dall'altra parte del tunnel e provare a mettere in gioco elementi fuori contesto, fare qualche abbozzo senza scopo preciso e vedere che cosa ne vien fuori. Ci si può calare in una situazione in cui i legami con il proprio passato siano quasi spezzati e in cui si è costretti per forza a inventare soluzioni nuove e imprevedute. Si tratta dunque di un'interazione fra immaginazione e rigore, da cui risulterà un impulso pieno di forza verso la realtà di un'*opera*.

Certo, composizione e sperimentazione non si possono dividere così semplicemente. Anzi, sono at-

129a



129a
129b



tività inseparabili, e se, quando si compone, si deve a volte prendere qualche distanza, ciascuna rimane lo specchio dell'altra.

Nel periodo del Bauhaus, si scorgono chiaramente in Klee i due poli della sua attività. E certo l'atmosfera "teorizzante" del Bauhaus lo ha spinto in una direzione più radicale. In questi anni un maggior numero di disegni e di dipinti è apparentato all'astrazione geometrica. Klee prende gli elementi più semplici: la scacchiera, il cerchio, la retta, e ne deduce in maniera perfettamente logica tutte le variazioni, le combinazioni e i collegamenti possibili, tutte le influenze reciproche. Per contrasto, introduce alcuni elementi molto figurativi e sembra compiacersi del confronto fra i due mondi.

Eppure la sua geometria non è affatto *oggettiva*. E questo lo distingue da Kandinskij, per il quale una retta è una retta *assoluta*, un cerchio un cerchio *assoluto*. Sono forme geometriche perfette, tracciate con strumenti razionali, gli stessi che usano i tecnici e gli ingegneri. Si può ammirare l'ordine rigoroso di queste opere di Kandinskij ma in qualche modo appaio-

no anonime. Lo spirito è forte, ma la carne non è soltanto debole, è semplicemente assente. Sono oggetti devitalizzati, che quasi chiunque avrebbe potuto fabbricare.

In Klee osserviamo esattamente il contrario. E la mia convinzione è confermata dalla riconoscibilità della sua impronta: la linea non è linea perfetta, ma un'approssimazione della linea; la mano non gareggia con il regolo, ma produce una sua deviazione, una sua distorsione; il cerchio non è il cerchio perfetto, ma *un* cerchio, un cerchio tracciato *a mano*, per il quale ha rifiutato il compasso, un cerchio tra cento altri, che possiede la meravigliosa autonomia di una sua devianza. Si ha insieme la geometria e la deviazione dalla geometria, il principio e la trasgressione del principio. Ecco qual è per me la più importante lezione di Klee, ed è ancora più notevole se si pensa all'ambiente piuttosto austero, rigoroso, geometrico del Bauhaus. Egli conserva una zona di insubordinazione.

Non si può inventare senza un certa dose di logica e di coerenza nelle deduzioni. Ma non si deve mai es-

sere prigionieri di una logica, sia essa accademica o una propria costruzione. Klee lo ha dimostrato: quanto l'osservanza stretta della geometria può essere nociva, sterile, tanto la sua trasgressione si rivela immaginativa e produttiva. Il problema è lo stesso quando si creano dei principi per fondare un universo di suoni: bisogna allo stesso tempo scoprire la trasgressione e usarla deliberatamente per distruggere la rigidità del sistema e creare una sorta d'*imperfezione*, di *goffaggine*, tanto necessaria per produrre la vita. Occorrono disciplina e rigore nei fondamenti, e l'anarchia deve costantemente combattere la disciplina. Da questa lotta nasce la poesia, una poesia fondata sul dinamismo e la trasformazione; una poesia che porta l'irrazionalità in un mondo che richiede una struttura solida; una poesia che trascende il conflitto tra ordine e caos.

È noto che l'eccesso di ordine è senza interesse; quando possiamo prevedere troppo facilmente gli eventi, l'attenzione cade; lo stesso avviene con il caos per ragioni opposte. Che cosa occorre dunque per ottenere allo stesso tempo continuità e varietà?



Klee ci dà una meravigliosa lezione su questo problema. Egli possiede uno straordinario potere di *deduzione*. Quando si è un giovane compositore senza esperienza si è capaci di numerosi *impulsi*. Questi danno vita a idee musicali che possono essere molto buone, molto caratterizzate. Ma una volta annotate, non si sa più come collegarle, come stabilire i passaggi, come svilupparle. A volte, troppo ricche e ingombranti, sono difficilissime da manipolare. Come dividerle in unità più piccole e più maneggevoli, come ridurre a componenti più neutre che possano permeare tutto il testo, come far proliferare l'idea originale nello stesso momento in cui la si riduce? Ecco tutto il problema. E si dev'essere capaci non solo di derivare e di scegliere fra i possibili sviluppi, ma di avere sufficiente immaginazione per mantenere l'impulso in movimento.

Per lavoro di composizione intendo appunto questo, e se ne trovano l'esposizione e la dimostrazione nelle lezioni del Bauhaus. Una di esse è, per me, un esempio significativo di questa eccezionale facoltà di deduzione posseduta da Klee.

Egli corregge le soluzioni fornite dai suoi allievi a un problema che aveva dato da risolvere: "La combinazione di elementi a struttura solida e di elementi a struttura fluida in vista della formazione di un tutto", e cioè il problema stesso della composizione. Uno studente aveva scelto due forme geometriche molto semplici: la retta e il cerchio. Klee riprende questi due elementi e dimostra in che modo corrispondano bene alle strutture proposte. Poi commenta la soluzione data dall'allievo per combinarli. Quest'ultimo si era limitato a porre il cerchio sulla retta, una soluzione erronea per Klee perché, non mettendo gli elementi in opposizione, non approda a una composizione, ma tutt'al più a una semplice fusione. Nemmeno la ripetizione del motivo così ottenuto, che può evocare "una lampada montata su un piede, o un vaso che si allarga nel mezzo, o il bilanciare di un orologio", può costituire una soluzione, e Klee spiega che anzi è il modello stesso della non composizione con un paragone insieme semplicissimo e molto realistico: immaginare bacchette di vari spessori su cui sono poste delle scatole di conserva. Né le bac-

chette né le scatole sono modificate. I due elementi sono semplicemente sovrapposti e il risultato non presenta alcun interesse, né una caratteristica inventiva.

L'esempio mi ha colpito, e leggendo certe composizioni penso sia un pericolo da evitare: disporre bacchette sotto scatole di conserva.

Klee prosegue con un altro esempio: se si guarda un bastone attraverso un fondo di bottiglia o una lente, lo si percepirà leggermente deformato: è una cosa visibile, manifesta. La retta è penetrata in un cerchio ostile, ne è stata trasformata, ma alla fine ne uscirà intatta. Klee spiega che si tratta di un vero principio organico. È organico perché le due forme iniziali si sono confrontate e una è stata modificata dall'altra.

Egli esamina allora le possibili relazioni tra due elementi semplici ma eterogenei come il cerchio e la retta, le figure della lotta fra il carattere fluido e il carattere solido, nonché le loro forze implicite, e in che modo immaginarne l'incontro, l'antagonismo o la congiunzione.

1) Il cerchio è più forte della retta; essa sarà trasformata appena entra nel cerchio, e tornerà alla sua forma primitiva quando uscirà da questa zona pericolosa. Il cerchio non cambia.

2) La retta usa la sua massima forza di penetrazione; il cerchio sarà fortemente modificato, conformemente alla forza della retta e alla sua direzione. Il cerchio è il più debole.

3) Le figure concorrono a modificarsi entrambe. Vi è un fenomeno d'assimilazione reciproca. Ciascuna adotta una forma influenzata dall'avversaria.

Il cerchio non è più cerchio, la retta non è più retta, si è ottenuto un risultato valido.

Dopo questo studio che può sembrare estremamente arido e teorico, Klee trasfigura l'esercizio scolastico in uno splendido acquerello, di intensa poesia: *Physiognomischer Blitz*, lampo fisionomico, che io tradurrei volentieri con *Lampo che attraversa un viso*. Il problema è dimenticato, l'invenzione ne ha tratto profitto, dandogli una trasposizione realista-irrealista. Il risultato ottenuto è insieme imprevedibile e profondamente logico. Questo *lampo* rimane per

me il simbolo stesso del pensiero e dell'immaginazione di Klee.

Il principio organico così definito da Klee è particolarmente importante nella composizione: si creano delle figure musicali appunto perché siano modificate l'una dall'altra. È un principio tra l'altro utilizzato in maniera fondamentale dai grandi compositori germanici. Ne troviamo nel *Wozzeck* due esempi molto facilmente comprensibili.

Nel terzo atto, la scena dell'annegamento è costruita su un accordo. Esso entra in tutte le componenti del linguaggio. Ora un accordo scivola lungo una certa linea melodica, tenendovisi costantemente parallelo, ora lo stesso accordo è statico, diviso, frantumato in unità simili a punti luminosi isolati che si accendono alternativamente per segnalare la loro presenza. È un principio che invade tutti gli altri, li fa fruttificare, ma solo in funzione di se stesso. Quest'esempio ricorda abbastanza da vicino il cerchio e la retta di Klee.

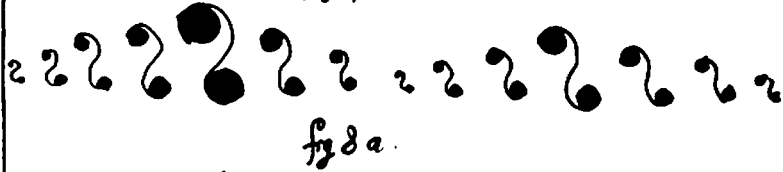
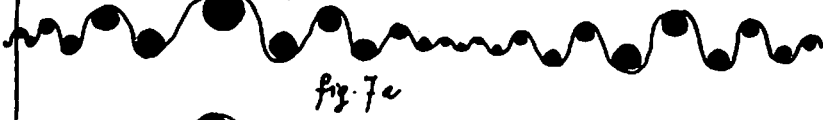
Ecco un altro esempio, sempre nel terzo atto del *Wozzeck*. Un ritmo principale compare in maniera

estremamente brutale, sommaria, prima che l'atto incominci: una grancassa che batte un certo numero di colpi. Impossibile non notare questo ritmo poiché è la sola cosa che si sente, e invade la scena che segue, moltiplicato in tutte le sue dimensioni. Così come nel film *La signora di Shanghai* i due protagonisti si riflettono a un certo punto in un'infinità di specchi, in questa scena del *Wozzeck* la figura ritmica si riflette ovunque, in tutti gli specchi del linguaggio. Si tratta anche qui di un principio attivo, poiché il ritmo, semplice segnale che nell'esposizione è inerte e staccato, moltiplicandosi darà direttività alla scena che invade e le procurerà un impulso eccezionale. È ben più straordinario dedurre tutta una scena da un solo principio che non accumulare dati in cui non è più possibile ritrovarsi. La ricchezza, in tal caso, viene dal fatto che una cellula è stata elevata alla sua massima potenza.

Ecco che cosa mi ha fatto capire la pedagogia di Klee. Imparare a dedurre, ma anche a ridurre i fenomeni.

Qui sta tutto il genio di Klee: partire da una pro-

oder deren Varianten 7a und 8a

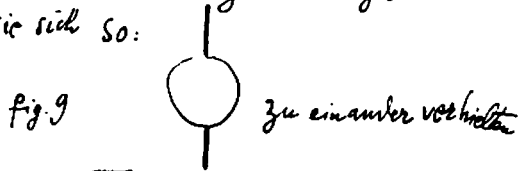


Es entspringt also auch die Kreisreihe als flüssig gelöst gegliederte Charakter ganz richtig der gestellten Aufgabe.

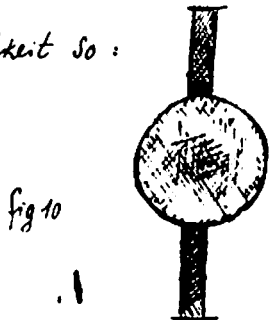
Wie verhalten sich nun in der beanstandeten Lösung die beiden Charaktere zu einander?

Stünde auf der einen Seite ein Individuum, auf der anderen ein Structural, so könnte man sich mit Glück auf raten verlegen; Aber hier sind beide Charaktere gleich wenig individualisiert.

Ich erinnere mich dass sie sich so:



oder in Wirklichkeit so:



Und das bedeutet!

leider nicht im Sinne der gestellten Aufgabe.

Aber sich könnte es wohl etwas bedeuten, nämlich eine zwei oder dreieckige Einheit, wobei vielleicht eine Kanne mit Fuss, Globus und Cylinder,

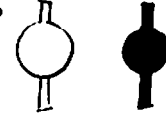


fig. fig. 11, 11a etc

oder eine bauchige Vase:



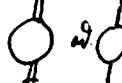
oder ein Uhrpendel:



oder iagent in Ding

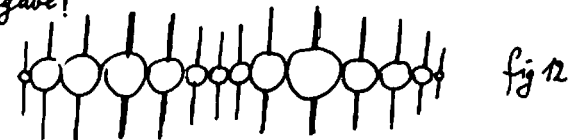


Aber die Forderung: Composition aus zwei Charakteren lässt wohl sehr mannigfaltige Lösungen zu, eine die Verschmelzung zu einem Ding ist hier nicht möglich,

Denn:  ist keine organische Auseinandersetzung

zwischen  Kreis und | gerader!

Es ist auch die Wiederholung dieses Motives keine Lösung der Aufgabe!



Zur leichteren Begreifbarkeitsmöglichkeit in Materie umgesetzt, können wir uns bei diesem Gebilde (fig. 12) vorstellen: z-B. eine Reihe tastenartiger Hölzer von ungleicher Schwere ||||| mit draufgelegten

Die Geometrie wandelt die aussere apperative Fläche an, wird zum abgerundeten Spitz und führt den Kampf auf diesen des Kreises durch. Der Kreis unterliegt sichher. (Fig. 20-21)

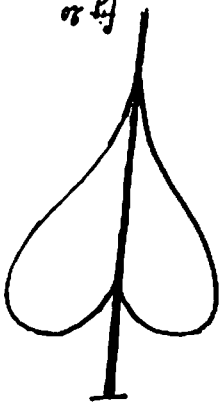


Fig. 20

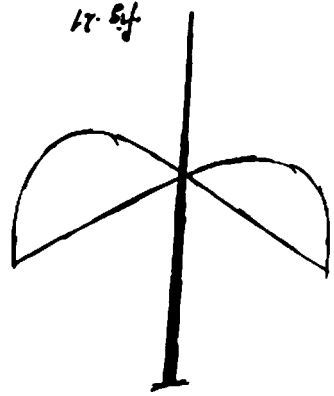


Fig. 21

(20/21) Der Kreis unterliegt abwärts.

Die Typen des Kampfes verhalten sich als zur Anpassung von

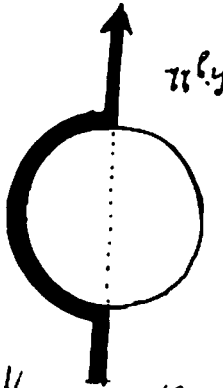


Fig. 22

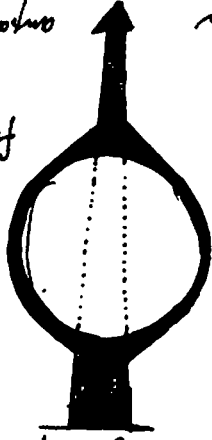


Fig. 23

(22/23) Der Kampf wird vermieden durch

anpassendes Aussehen

in der Geometrie, welches einmal notwendig, das andere mal überabstrahlung ist notwendig.



Fig. 24

(24) Die Kampf wird vermieden durch anpassendes Aussehen

des Kreises, welches zum Beispiel ist

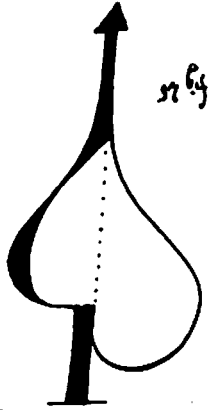


Fig. 25

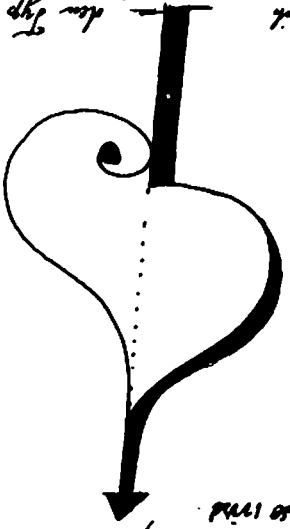
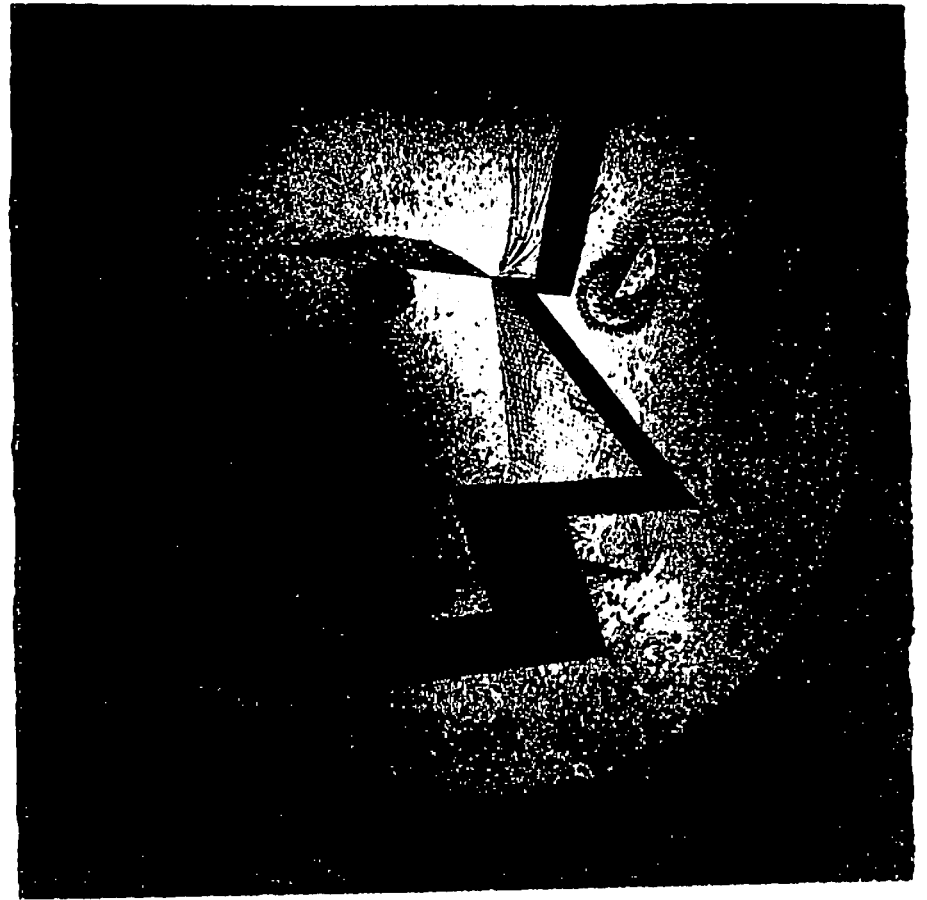


Fig. 26

(25/26) Nachher haben wir endlich

Anpassung der beiden Charaktere. Beide Formen nehmen entgegenkommend den Typ gegenseitigen



1927 17 *Resistencia de 1927* —

190 **H** 195

*Il grande dolore è ancora lì, un dolore che non si placa
La stella del cielo non si placa, il dolore
People gather round Margret and Wozzeck*

*Dieu! Dieu! -
Alors! Alors! -
Non!*

*Ich - gluck! Ich - halt! Ich
I - (bleat) I - maid - Amm
I - (bleat) I - maid - Amm
I - (bleat) I - maid - Amm*

190 **H** 195

troubad. gent.
(troubad. gent.)
troubad. gent.
(troubad. gent.)

200

*paradiso la cattedrale, Wozzeck
Im Turfall Wozzeck's paradise
including Wozzeck's time of music*

*Wie - kommt denn zum - El - len - bogen?
How comes so from your bow?
E - - - - -*

*quand il est de - ven - u - le - grand - Ich - bleib
I've got it now from on my right hand. I've stayed
le grand - - - - -*

200

305

*Immer
Lustig
schicklich*

*appellat ständ
Il grama...
l'acqua gene*

*als stürbe ein Mann
like a dying man
c'est un homme qui meurt*

*Da ertrinkt Jemand!
There's someone drowning...
C'est quelqu'un
che s'effondre...*

*Hauptmann: (schreit) Der Mond rot, und der Nebel grau
Captain: 'It's so deep' The moon is red, and the mist is grey.
c'est ça qui est! Le lune rouge et le brouillard gris.*

*Hören Sie?
Do you hear?
Schiffe*

blematica semplicissima e arrivare a una poetica di notevole forza che la assorbe completamente. In altri termini, il suo principio di base è essenziale, ma la sua immaginazione poetica, lungi dall'essere impoverita dalla riflessione su un problema tecnico, non smette di arricchirsi.

Per me è la più grande delle lezioni: non temere di ridurre a volte i fenomeni dell'immaginazione a problemi elementari, in qualche modo "geometrizzati". La riflessione sul problema, sulla funzione, porta la poetica ad acquisire ricchezze che non avrebbe neanche sospettato se semplicemente si fosse dato libero corso all'immaginazione. È forse un punto di vista molto personale, ma provo una diffidenza irreprimibile quando sento dire che l'immaginazione provvederà a tutto.

L'immaginazione, questa facoltà meravigliosa, se è lasciata senza controllo, non fa altro che appoggiarsi sulla memoria.

La memoria riporta alla luce cose risapute, sentite o viste, un po' come i ruminanti rigurgitano l'erba. È forse masticata, ma non è digerita né trasformata.

Tutti questi ricordi che sembrano tornare spontaneamente e senza sforzo danno l'impressione di possedere una fertile immaginazione. Pensiamo: "La mia immaginazione è tanto meravigliosamente ricca che tutto ne scaturisce senza sforzo e senza intenzione!". Mi oppongo a tale ingenua illusione. Questo tipo d'immaginazione si avvale esclusivamente di cose memorizzate, appena rinfrescate; per me, la vera immaginazione non ha niente a che fare con questo scrigno portagioie.

Tentare un approccio meno superficiale — "Ecco il problema, mi sembra che si presenti in questi termini, devo allontanarlo dal contesto che mi è familiare" — aiuta ad afferrare meglio una situazione data, a trasformarla, a trarne deduzioni inaspettate, a riflettere fondamentalmente sui poteri dell'espressione e a orientare l'immaginazione sulla poetica. Da questo confronto l'immaginazione uscirà infinitamente più forte perché avrà saputo misurarsi con la sua stessa essenza.

Klee non è stato uno di quei pedagoghi chiusi nella solita routine che ritornano sempre sui propri passi.

In lui la pedagogia è valsa ad arricchire l'invenzione. La profondità del suo metodo viene dal fatto che non può generare routine perché riscopre a ogni momento la realtà, una realtà in costante rinnovamento; la scopre per analizzarla. Le analisi di Klee differiscono a seconda dei momenti della sua immaginazione e ne rivelano la potenza.

Si è potuto osservarlo nel nostro secolo: ci sono geni di cui lodiamo il costante rinnovarsi e altri di cui diffidiamo di più perché sono artisti della perseveranza. Ma spesso abbiamo confuso rinnovamento con dispersione e perseveranza con monomania. Non è facile, in effetti, navigare fra questi due scogli: il catalogo che cambia secondo la stagione non è una soluzione soddisfacente così come non lo è la chiusura ostinata in un tempo definitivamente fisso. Rinnovarsi? Sì, ma secondo un'evoluzione organica che sviluppa e amplia le possibilità, cambia le prospettive. La musica come la pittura dà pochi esempi di una continuità che conservi evoluzione e diversità: Klee è uno di questi rari casi in cui pensiero e invenzione investivano senza sosta e trasformano il loro modo di

vedere e di fare al punto che sarebbe improbabile e arriachiato *prevedere* la loro successiva evoluzione. Certo, non tutti i territori sono esplorati con la stessa ostinazione e in modo così felice; ma dallo studio retrospettivo della sua produzione globale si trae una grande certezza, una sicurezza assoluta, mentre sussistono gli interrogativi essenziali. Di certo il problema è affrontato con coerenza, la deduzione funziona con estremo acume, e solo i veri problemi sono isolati e risolti. Non si abbandona un processo produttivo senza esigere da sé le risposte: se non tutte, almeno le risposte essenziali che permettono di creare con continuità. Se vi è apparenza di rottura, sussiste il legame profondo che rende la rottura necessaria, invece di relegarla nell'aneddoto e nella falsa apparenza. L'artista così impegnato in se stesso non è forse quello che realizza di più e meglio?

Cos'ha di tipico il punto di vista di Klee quando osserva la natura (il germoglio di una pianta, la forma di una foglia, eccetera)? Egli non la guarda per riprodurla, ma per capirne le strutture e i meccanismi.

Non crea gli eventi che accadono davanti ai suoi occhi, non suscita le nuvole, le nuvole ci sono già. E Klee non vede una nuvola unicamente come oggetto poetico dove perdersi e sognare: la osserva come struttura mobile, senza posa rinnovata, senza posa ridefinita.

Vi è in lui una grande capacità di creare sviluppi organici e di reinventare così una natura che gli è propria.

Klee non copia la natura, ma la ritrova in alcuni schemi. Un esempio molto caratteristico del suo atteggiamento si trova in *Das bildnerische Denken* quando analizza le forze che entrano in gioco in una cascata che aziona un mulino. Il sistema è semplice, costituito da un organo principale, l'acqua, e da altri due organi: due ruote, una grande e una piccola, collegate da una cinghia di trasmissione. La ruota grande è fornita di cassette; l'acqua riempie una cassetta che, appesantita, fa girare la ruota e poi si svuota; allora la pressione dell'acqua fa avanzare un'altra cassetta e così via. Per rendere visivamente percettibile l'energia dell'acqua, Klee la simboleggia con delle

frecce. Possiamo così percepire chiaramente che l'acqua è l'organo principale.

Da qui nella produzione di Klee iniziò un periodo di quadri con frecce, nei quali vediamo materializzarsi una funzione dinamica.

Analizzando in questo modo una realtà, concettualizzando con le frecce un universo dove entrano in gioco determinate forze, la freccia diventa a sua volta una realtà che consente a Klee di scoprire una poetica della freccia.

Anche Webern si impegna a creare forze insieme geometriche e organiche. Entrambi potrebbero prendere spunto da Goethe a cui Webern fa costantemente riferimento e al quale Klee si avvicina quando esamina la metamorfosi delle piante nella natura.

La pianta viene da una cellula unica e si sviluppa organicamente in accordo con una geometria molto precisa. È allo stesso tempo una e molteplice.

Questa dialettica può essere riscontrata in ciò che Klee chiama *dividuale e individuale*: da una parte una struttura dividuale rappresentata da strati regolari, anonimi, oggettivi; dall'altra "una struttura in-

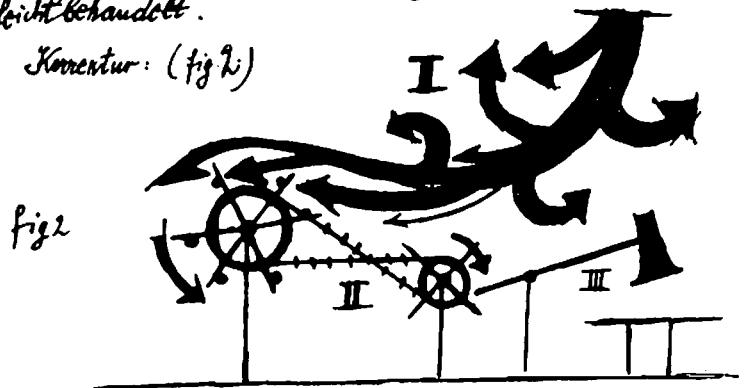
dividuale puramente lineare", soggettiva, irregolare, una "proporzione portante", come quella dell'uomo, proposta come esempio:

"Per quel che riguarda la natura delle proporzioni portanti, mi risulta difficile inculcarvi freddamente cose tanto fortemente vive. Non posso che definirle a seconda della loro natura. Posso dire che la proporzione dell'uomo, come possiamo viverla nell'atto carnale, è una proporzione portante di questo tipo. Noi, esseri umani, la possediamo in noi e con noi, ed essa ci rende atti alla creazione artistica. Chi desidera una caratterizzazione esatta può immaginare i due contrari espressi in cifre nel modo seguente: La struttura uno sta a uno come uno a uno."

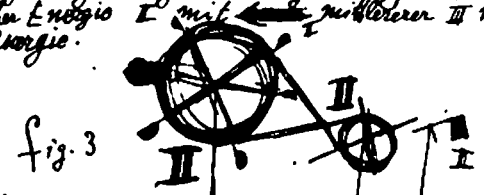
Klee ricerca un contrasto tra il razionale e l'irrazionale, tra l'organizzato e l'accidentale dell'istante stesso. Ciò si riflette nella contrapposizione presente in numerose opere tra figure molto "determinate" e fondi assai complessi su cui si stagliano. Klee ha sempre considerato la questione dei fondi come un problema di grande importanza di cui si è presto interessato. Egli stesso li preparava e sperimentava all'infini-

Konventionelle Wellenstruktur, wie man oben das Wasser macht, aber nicht überragende Gestaltung eines Hauptorgans.
 C, Betonungsfehler: das Hauptorgan Wasser ist dynamisch zu leicht behandelt.

Kommentar: (fig. 2)

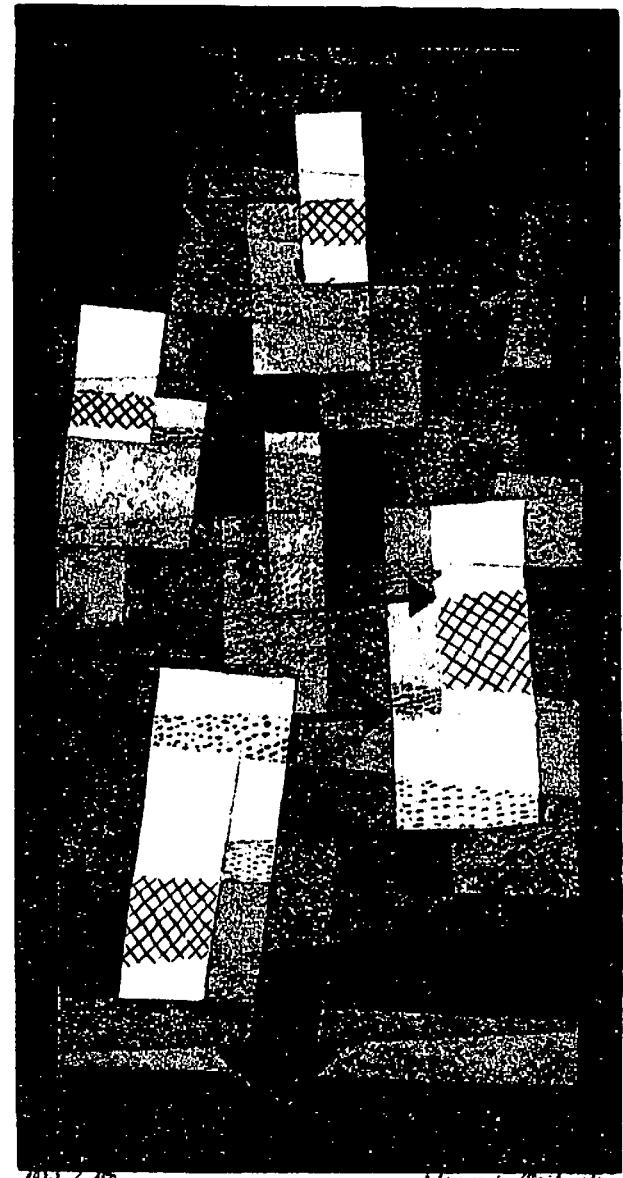


- a) Beziehungsrichtige Wahl d. Organe: I Das Wasser = gefälle, activ, Gehörn II die verbundenen Räder, medial, Muskel III der Hammer, passiv, Knochen
- b) Beziehungsrichtige Formung der Organe. Das Hauptorgan am individuellsten gegliedert, die anderen nach abwärts gegliedert. (Stufenweise)
- c) Beziehungsrichtige Betonung der Organe, I mit hauptsächlichster Energie II mit mittlerer III mit nebensächlicher Energie.



Darauf hin dürfte die Beziehungslosigkeit in Bezug auf Gestaltung und Betonung leicht im Auge springen. Von fig. 2 ist die wenigstens möglichste

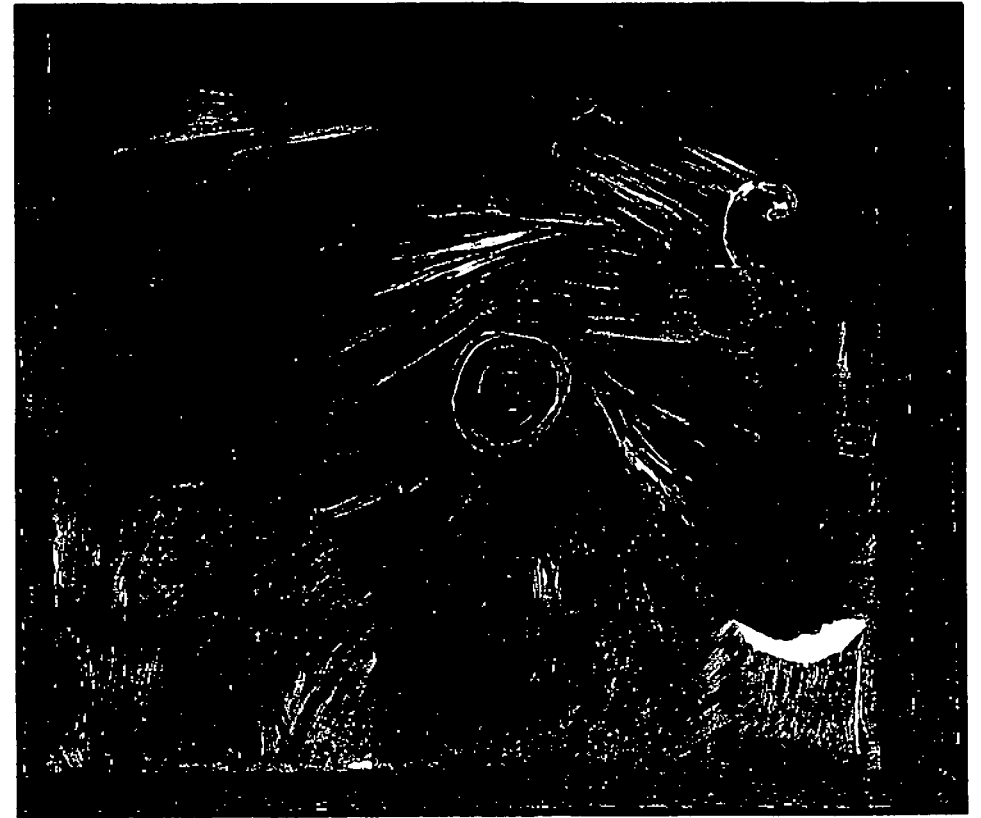
"Il mulino ad acqua. Coerenza nella scelta, nella composizione formale e nell'accentuazione degli organi"

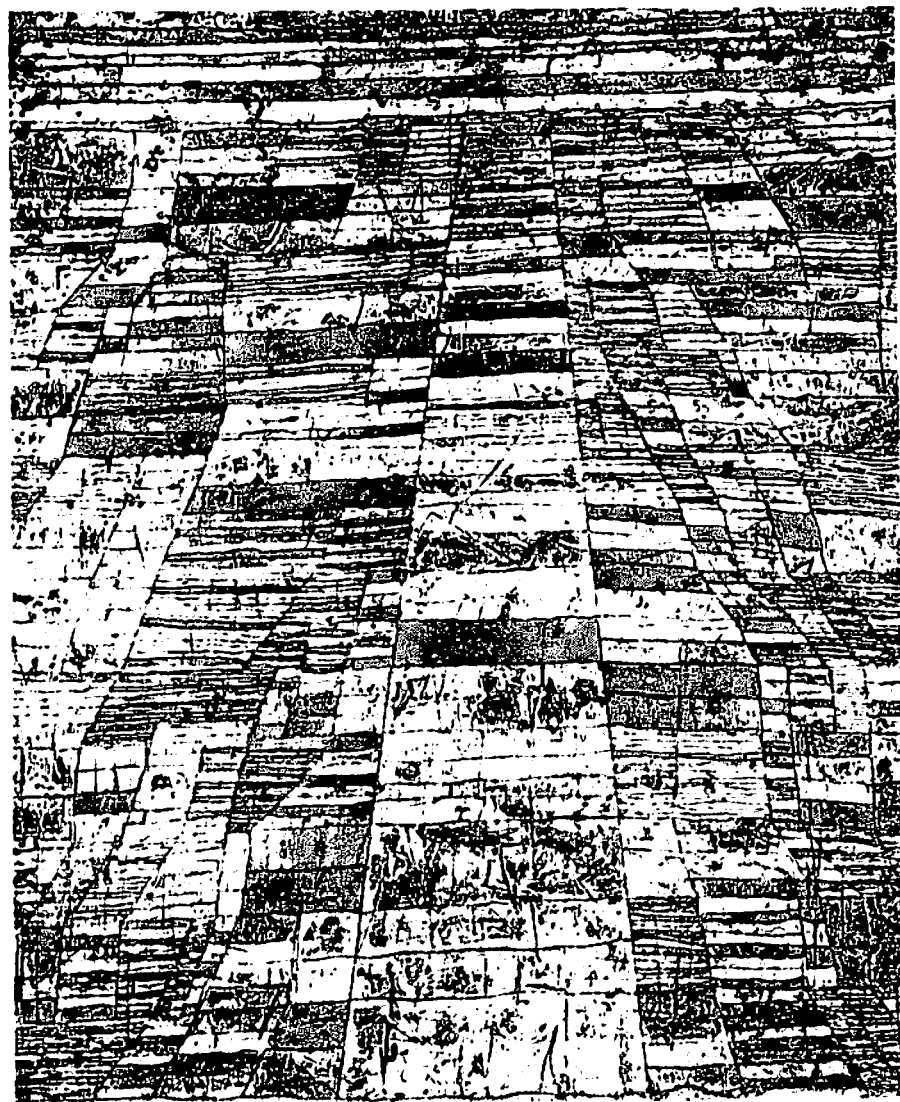


1922 / 119
P. M.

Schwamm des Gleichgewichts

Equilibrio vacillante, 1922





Cammino principale e cammini secondari, 1929

nito. Si è detto perfino che il suo atelier assomigliava a un laboratorio di farmacia. Non esitava a innovare e utilizzava le tecniche più audaci di cui conservava spesso una traccia scritta. Per esempio, nel 1918, nota a proposito di *Giardino zoologico*: "Passato alla pietra pomice, con acqua e un vecchio colore a olio molto secco (*pastoso*), poi incollato. Sul fondo, dipinto ad acquerello o a tempera. Infine, ricoperto lo strato di colore con vernice all'olio di lino".

Penso anche a quel dipinto del 1930 intitolato *Rifugio*, dietro cui è descritta con cura la tecnica impiegata per il fondo e per l'elaborazione dell'opera:

Tecnica:

- | | | |
|--------------|---|--|
| 1-5
fondo | { | 1) cartone |
| | | 2) olio bianco, lacca |
| | | 3) mentre 2 ancora coloso: garza e strato di gesso |
| | | 4) acquerello rosso bruno come tinta |
| | | 5) tempera (Neisch*) bianco di zinco con aggiunta di colla |
| | | 6) disegno fino e tratteggio dipinto ad acquerello |
| | | 7) leggermente fissato con vernice a olio (diluata con trementina) |
| | | 8) schiarito in alcuni punti con olio bianco di zinco |
| | | 9) coperto con olio blu-grigio acquerello con olio lacca robbia |

* Marchio depositato di una fabbrica di tempera.

Preparare il fondo era per lui una fase essenziale della creazione e non risparmiava il tempo per ottenere ciò che cercava; a volte passava un mese a modificarlo con vari procedimenti. Ne risulta un fondo straordinariamente sviluppato e insieme amorfo, voglio dire senza direzionalità. Non si sa bene come guardarlo, ci sono mille modi di guardarlo, come fossimo di fronte a una nuvola improvvisamente fissata la cui mobilità non sia più nell'oggetto, ma nello sguardo.

Quando si guarda una nuvola, lo sguardo sposa e segue la mobilità della nuvola; ma davanti a un fondo di Klee, la mobilità dipende dal modo di guardare, dalla volontà di chi guarda che orienta o disorienta lo spazio. Insomma, la potenza dello sguardo modifica la testura del dipinto.

Su questi fondi concepiti per offrire all'occhio fluttuante una molteplicità di aspetti, Klee disegna qualche figura molto precisa con un tratto nero, quasi inciso, che non si può guardare in diversi modi, forma animale o vegetale che sia (certi giardini botanici sono costruiti così). Queste forme sono incrostate e

"REFUGE"

1930. L. 1
"Zuflucht"

K/100

Technik

8 mit 5
Grund

- 1, Leppa
- 2, weiße Öl-Lackfarbe
solange 2, noch klebrig: 3, Gaze und
mit 7 Gips gemischt
- 4, Eisenpulver rotbraun als Kathoden
- 5, Tempera (Misch), Zinkweiß mit Leinölzusatz
mit fest verdichteter Marmor
- 6, Feine Zeichnung (mit Eisenpulver)
- 7, mit Öl gemilchte Firnis (temperaturbeständig) leicht befestigt
- 8, mit Zinkweiß-Ölfarbe teilweise aufgehellt
mit Öl blau gestrichelt
- 9, mit Öl Krapplack gestrichelt

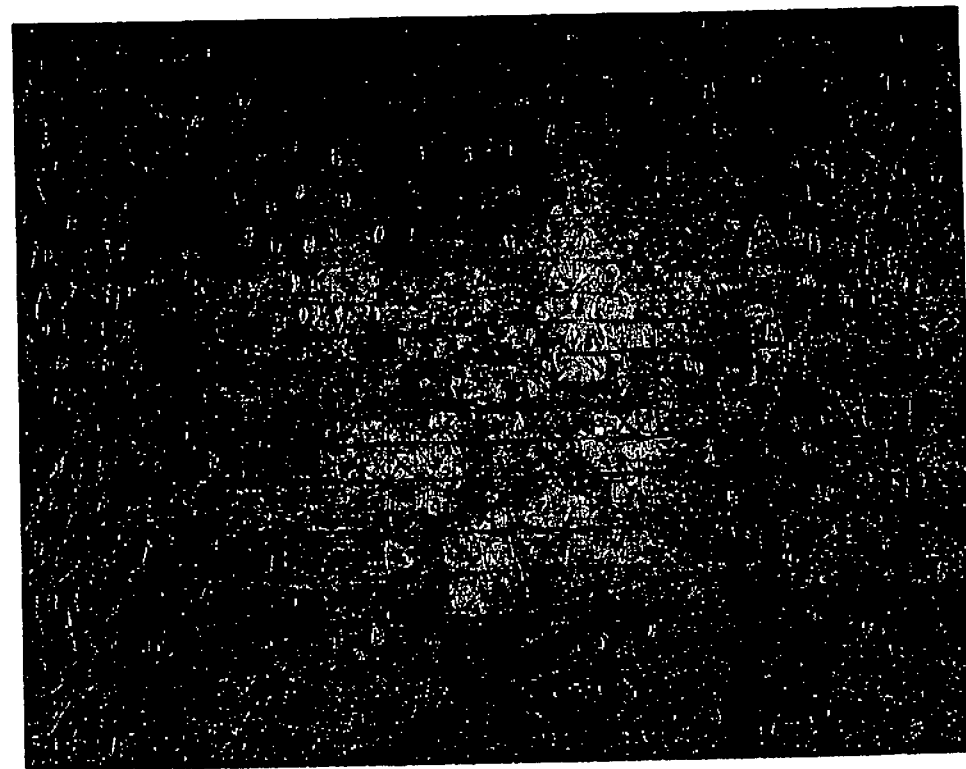


mobilitano la facoltà di vedere in una direzione unica, voluta.

Mi pare davvero straordinario che, in opere dove il concetto di mobilità non verrebbe in mente, ci sia questo fondo amorfo a provocare la mobilità dello sguardo e che sul fondo sia innestata una morfologia che richiede invece la fissità dello sguardo. È l'unico esempio d'immaginazione pittorica mentale di questo tipo che io conosca. Non ha niente a che fare con le strutture che un Soto costruirà dopo, dove la fisica stessa dello sguardo definisce la mobilità e la fissità.

Ho provato a riprodurre in musica ciò che Klee ha conseguito nel campo dell'arte plastica, proponendo all'orecchio ciò che permette la mobilità dell'ascolto e insieme ciò che obbliga alla fissità.

Si può così immaginare una musica che, come le nuvole, non evolve realmente, ma cambia solo apparenza. Non è fatta per essere ascoltata dall'inizio alla fine. Potrebbe essere una musica di fondo registrata su nastro; si ascolta il fondo soltanto quando uno strumento come il pianoforte lo attiva e se quest'ultimo non suona al di sopra di un certo livello dinami-



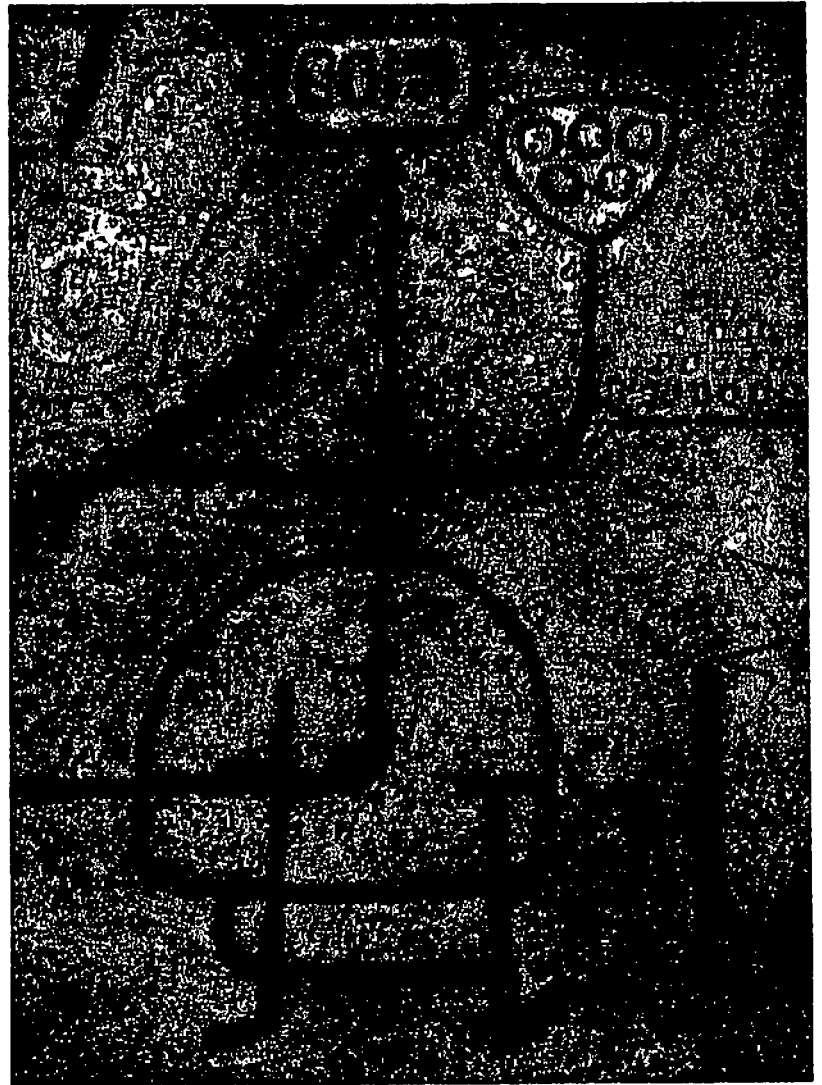
co. Quando il pianoforte non suona abbastanza forte o non suona affatto, il fondo scompare. È un'invenzione che ho tratto direttamente dalla pittura di Klee.

Negli anni 1951-52 ho scritto *Strutture* per due pianoforti (il mio primo libro). Avevo appena terminato la prima di queste *Strutture*, quando vidi riprodotto in un volume — in bianco e nero se ricordo bene — quell'acquerello di Klee intitolato *Monumento al limite del paese fertile*. Fui colpito dal rigore, dalla severità di questa partizione dello spazio in sezioni pressappoco uguali, che veniva però leggermente variata da un'invenzione sottile, ricca, benché ridotta a un minimo di dispersione grazie a una disciplina visibile. Mentre in altri quadri la disciplina è completamente assorbita, in questo mi appariva messa volutamente in evidenza: ciò corrispondeva perfettamente alle questioni che mi interessavano a quell'epoca.

Al momento, però, non analizzai formalmente l'acquerello. Poco dopo scoprii nelle lezioni del Bauhaus l'analisi delle proporzioni e dei metodi di sviluppo. Ma allora avevo soltanto intuito l'approccio

di Klee, perché non avevo a disposizione gli strumenti adeguati. Avvertivo l'esistenza di legge e vincoli, della volontà di afferrare l'universo in una rete insieme precisa e modellabile. Quando ebbi accesso all'analisi, fu insieme una conferma, una rivelazione e un incoraggiamento. Il mio procedimento ne ottenne la miglior prova di validità.

Ho saputo dopo, da un libro di Grohmann, che esisteva un secondo acquerello: *Monumento nel paese fertile*. Grohmann dimostra come nella superficie di queste opere, dipinte dopo un viaggio in Egitto, "Klee disponga orizzontalmente delle strisce colorate di larghezza variabile. Raramente vanno da un bordo all'altro, ma sono tagliate da verticali o diagonali secondo le necessità della forma che nasce, mentre l'organizzazione orizzontale del quadro è neutralizzata fino a un certo punto dall'organizzazione ascendente. Un altro sistema di strisce generalmente più larghe e di altro colore costituisce un'armatura di forme che in un primo momento non sembra esprimere altro che l'ordine nascosto dietro di questa, ordine di un'architettura o di un paesaggio".



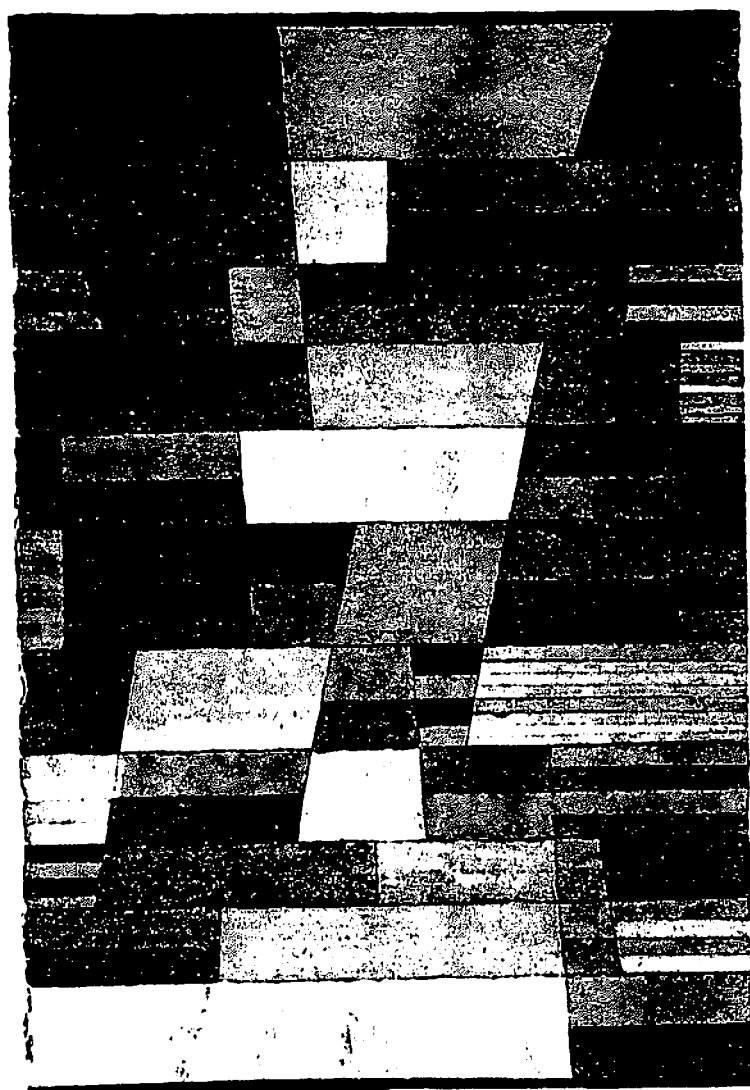
La bella giardiniera, 1939

Quanto agli acquerelli originali, ho potuto vederli solo recentemente, in occasione della mostra "Klee e la musica", presentata nel 1985 al Musée national d'art moderne. Ole Henrik Moe, ideatore della mostra, ne analizza i rapporti con la musica, scoprendo che "alcuni dei dipinti in strati suggeriscono senza equivoco una differenziazione dei 'valori sonori' mediante una loro divisione a metà. In questo modo viene introdotto un motivo ritmico o mobile".

Nel 1955 adottavo un titolo di Klee per un mio testo dove tentavo di studiare le possibilità offerte al compositore dalla musica elettronica, confrontando quest'universo nuovo con l'universo strumentale. Ma non mi si è imposto per le *Strutture*. Né l'opera né il titolo mi sono stati di stimolo. Le *Strutture* rientrano nell'evoluzione del mio lavoro. Non ho scritto sotto l'ispirazione di Klee, ma l'ho incontrato dopo, in una ricerca che prendeva le mosse da *Modi di valori e d'intensità* di Messiaen. Avevo usato questo materiale in maniera molto rigorosa: l'essenziale per me era lasciare che gli elementi si sviluppavano quasi senza l'intervento del compositore, che si limitava a

mettere in ordine. Scoprendo l'acquerello di Klee, guardandolo, vi ho trovato un approccio simile, teso alla spersonalizzazione del creatore, al suo anonimato. Il titolo *Al limite del paese fertile* sarebbe stato perfetto poiché l'estremo rigore dei procedimenti impiegati poteva portare alla sterilità. Puntando tutto sulla meccanica dei materiali si è votati al fallimento, perché il libero arbitrio, questa parte originaria del creatore, non ha più spazio per operare la sua magia. Per me quest'esperienza è stata la più riduttiva, la più vicina allo zero, da cui un possibile adeguamento al titolo di Klee. Non l'ho adottato proprio per sottolineare che non si trattava di un'illustrazione.

Quest'opera di Klee è rimasta per me un quadro-simbolo. Se non si è riusciti a evitare lo scoglio dell'obbedienza a un desiderio di strutturazione senza poetica, se la strutturazione diventa troppo forte e costringe la poetica all'inesistenza, ci troviamo in effetti *al limite del paese fertile*, ma dalla parte della sterilità. Se invece la struttura spinge l'immaginazione a entrare in una nuova poetica, ci troviamo allora *nel paese fertile*.



Monumento nel paese fertile, 1929

Dipinti, acquerelli, disegni

Le lettere e i numeri che seguono la data dell'opera provengono dal catalogo redatto da Klee.

- 2
Monumento al limite del paese fertile
 1929, M 10 (40)
Monument an der Grenze des Fruchtlandes, Sonderklasse
 Acquerello su carta Ingres
 45,8 × 30,7 cm
 Firmato in alto a destra
 Luzern, Collezione Rosengart
 Foto della Collezione
- 17
Nello stile di Bach, 1919, 196
Im Bach'schen Stil
 Acquerello e disegno su lino di aereo
 17,3 × 28,5 cm
 Firmato quarto inferiore sinistra
 Der Haag, Haags Gemeentemuseum
 Foto della Collezione del Museo
- 19
Il Don Giovanni bavarese, 1919, 116
Der bayerische Don Giovanni
 Acquerello su carta, 22,5 × 21,3 cm
 Firmato in alto a destra
 New York, The Solomon R. Guggenheim Museum
 Foto David Heald
- 31
L'ordine del contro-Do, 1921, 100
Der Orden von Hohen C.
 Acquerello, penna e inchiostro su carta
 32 × 23 cm
 Firmato al centro e in basso
 Chiddingfold (East Sussex)
 Pentose Collection
 Foto Pentose Film Productions
- 35
Enaht, 1932, M 8 (68)
En acht
 Olio su tela di cotone, 50 × 64 cm
 Firmato in basso a destra
 Suisse, Collezione privata
 Foto Cosmopress, Genève

- 37
Scontro armonizzato, 1917, U 6 (206)
Harmonisierter Kampf
 Pittura e pastello su cotone fissato
 su iuta 57 × 86 cm
 Bern, Kunstmuseum
 Fondazione Paul Klee
 Foto Colorphoto Hans Hinz

- 39
Gruppo dinamicamente polifonico
 1931, M 6 (66)
Dynamisch-Polyphone Gruppe
 Gessi colorati su Ingres, 31,5 × 48 cm
 Firmato in alto a sinistra
 Suisse, Collezione privata
 Foto Cosmopress, Genève

- 41
Bianco polifonicamente incastonato
 1930, X 10 (140)
Polyphon gefasstes Weiss, Sonderklasse
 Acquerello con velatura, penna
 e inchiostro su carta Fabriano fissata
 su cartone, 33,1 × 24,5 cm
 Firmato in basso a destra
 Bern, Kunstmuseum
 Fondazione Paul Klee
 Foto del museo

- 42
Architetture serene, 1917, 5
Heterer Architekturen
 Acquerello su carta Ingres, su fondo
 di gesso, 14,5 × 19 cm
 Firmato in alto a destra
 Italia, Collezione privata
 Foto Colorphoto Hans Hinz

- 43
Architettura polifonica, 1930
 W 9 (130)
Polyphone Architektur
 Acquerello su cotone
 fissato su tela di lino, 42,3 × 46,4 cm
 Firmato in basso a sinistra
 The Saint Louis Art Museum
 Acquisto del museo
 Foto del museo

- 45
Polifonia, 1932, X 11 (271)
Polyphonie
 Olio su tela di lino, 66,5 × 106 cm
 Firmato in basso a sinistra
 Basel, Kunstmuseum
 Foto Colorphoto Hans Hinz

- 47
Strumento per la musica contemporanea, 1914, 10
Instrument für die neue Musik
 Disegno a penna su carta Beil
 17,1 × 16,9 cm
 Firmato in alto a destra
 Suisse, Collezione privata
 Foto Cosmopress, Genève

- 49
La macchina per cinguettare
 1922, 151
Die Zwitschermaschine
 Acquerello e olio su carta Ingres
 41,3 × 30,5 cm
 Firmato in basso a destra
 New York, The Museum of Modern Art
 Acquisto del museo
 Foto del museo

- 54
Germiazione, 1937, N 3 (81)
Kemend
 Disegno a matita nera su carta
 29,5 × 41,8 cm
 Firmato in alto a sinistra
 Suisse, Collezione privata
 Foto Cosmopress, Genève

- 67
Casa nel paesaggio, 1924, 39
Häuser in der Landschaft
 Acquerello e olio su tela di lino
 fissata su cartone, 43,5 × 52 cm
 Firmato in basso a destra
 Bergen, Fondazione Sternersens
 Samling
 Foto della fondazione

71

Prospettiva di una camera con i suoi occupanti, 1921, 24
Zimmerperspektive mit Einwohnern
Acquerello su disegno a olio su carta
Ingres fissata su cartone
48,5 x 31,7 cm
Firmato in basso a sinistra
Bern, Kunstmuseum
Fondazione Paul Klee
Foto del museo

77

Città araba, 1922, 29
Arabische Stadt
Acquerello e olio su garza gessata
45,3 x 28,4 cm
Suisse, Collezione privata
Foto Colorphoto Hans Hinz

83

Ritmico, 1930, F. 3 (203)
Rhythmisches
Olio su tela
69,6 x 50,5 cm
Firmato in basso a sinistra
Paris, Musée national d'art moderne
Centre Georges Pompidou
Foto del museo

85

Architettura spaziale su freddo-caldo
1915, 91
Raumarchitektur auf kalt-warm
Acquerello su carta Fabriano
20 x 17 cm
Firmato in basso a destra
Zurich, Collezione privata
Foto G. Dagli Orti

89

Fuga in rosso, 1921, 69
Fuge in rot
Acquerello su Canson, 24,3 x 37,2 cm
Firmato in basso a sinistra
Suisse, Collezione privata
Foto Cosmopress, Genève

91

Graduazione del cristallo nel fascino della costellazione, 1921, 88
Kristallstufung im Bann des Gestirnes
Acquerello su carta Ingres
fissata su cartone
24,5 x 31,5 cm
Firmato in alto a destra
Basel, Kunstmuseum
(Gabinetto delle stampe)
Foto Colorphoto Hans Hinz

95

Cammello in un ritmo o paesaggio alberato, 1920, 43
Kamel in rhythmischer Baumlandschaft
Olio su garza gessata fissata su cartone, 48 x 42 cm
Firmato in basso a destra
Düsseldorf, Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen
Foto del museo

99

Präla, 1924, 179
Acquerello, penna e china su carta
fissata su cartone, 13 x 22 cm
Firmato in basso a destra
Bergen, Fondazione Sternersens Samling
Foto della fondazione

103

Luogo di culto, 1934, R. 1 (141)
Kult-Stätte
Penna e inchiostro su carta da lettera
11,5 x 27 cm
Firmato in basso a destra
Suisse, Collezione privata
Foto Cosmopress, Genève

103

Rocce, 1934, QU 18 (138)
Felsenbild
Matita su carta da lettera, 18 x 27 cm
Firmato in basso a sinistra
Suisse, Collezione privata
Foto Cosmopress, Genève

105

Scrittura vegetale, 1932, M. 1 (61)
Pflanzenschriftbild
Acquerello, penna e inchiostro
su tela di lino fissata su cartone,
con fondo di gesso, 25,2 x 52,3 cm
Firmato in basso a sinistra
Bern, Kunstmuseum
Fondazione Paul Klee
Foto del museo

109

Collezione di segni, 1924, 189
Zeichensammlung, Classe II
Acquerello, penna e inchiostro su carta
Ingres fissata su cartone,
24,5 x 30,5 cm
Firmato in basso a sinistra
Bergen, Fondazione Sternersens Samling
Foto della fondazione

113

La maree fa galleggiare le città
1927, N. 10 (50)
Die Flut schwemmt Städte
Penna e inchiostro su carta Ingres
26,8 x 30,5 cm
Firmato in alto a sinistra
Suisse, Collezione privata
Foto della collezione

115

Città italiana, 1928, P. 6 (66)
Italiensche Stadt
Acquerello su carta Ingres
34 x 23,5 cm
Firmato in basso a sinistra
Suisse, Collezione privata
Foto Cosmopress, Genève

121

Architettura in Oriente, 1929, 2
Architektur im Orient
Acquerello su Ingres, 24,3 x 31,3 cm
Firmato in alto a sinistra
London, Collezione privata
Foto Artepht-André Held

129

Rifugio, 1926, E. 1 (141)
Zaubergarten
Olio su gesso e cornice in legno
50,2 x 41,9 cm
Firmato in alto a destra
New York, The Solomon R.
Guggenheim Museum
Foto G. Dagli Orti

143

Lampo fisiognomico, 1927, V. 7 (247)
Physognomis, her Blitz
Acquerello su carta Hammer
Firmato in basso a sinistra
Collezione privata
Foto Hans Hinz

155

Equilibrio vacillante, 1922, 159
Schwanekendes Gleichgewicht
Matita e acquerello con velatura
su Canson fissata su cartone;
riquadro ad acquerello su cartone
filetto inferiore a inchiostro
34,6 x 17,9 cm
Bern, Kunstmuseum
Fondazione Paul Klee
Foto del museo

157

Vento di rose, 1922, 39
Rosenwind
Olio su carta imbevuta di colla
42 x 48,5 cm
Suisse, Collezione privata
Foto Cosmopress, Genève

161

Cammino principale e cammini secondari, 1929, R. 10 (90)
Hauptweg und Nebenwege
Olio su tela di lino, 83 x 67 cm
Firmato in basso a destra
Köln, Ludwig Museum
Foto del museo

164

Rifugio, 1930
Descrizione della tecnica sul retro
dell'opera

165

Rifugio, 1930, I. 1 (21)
Zuflucht
Olio e acquerello su cartone
54 x 35,6 cm
Non firmato
Pasadena, Norton Simon Museum
The Blue Four Galko Scheyer Collection
Foto del museo

167

Garten Vision, 1925, I. 6 (196)
Olio su cartone, 24 x 30 cm
Firmato in alto a sinistra
Basel, Galleria Beyeler
Foto Artepht-André Held

171

La bella giardiniera
(Un'apparizione Biedermeyer)
1939, OP. 17 (1237)

La belle jardinière

(Ein Biedermeyergeist)
Tempera e olio su tela, 95 x 70 cm
Firmato in basso a sinistra
Bern, Kunstmuseum
Fondazione Paul Klee
Foto del museo

174

Monumento nel paese fertile
1929, N. 1 (41)
Monument im Fruchtbland
Sonderklasse
Matita e acquerello con velatura
su Ingres fissata su cartone
45,7 x 30,8 cm
Firmato in alto a destra
Bern, Kunstmuseum
Fondazione Paul Klee
Foto del museo

Taccuini

Contributo alla teoria creatrice della forma, 1921-1922
Beiträge zur bildnerischen Formlehre

46

Lezione del 31 gennaio 1922, p. 56
"Fusione intima fra l'individuo e la struttura"
Matita, inchiostro rosso e nero
su carta, 20,5 x 16,5 cm

56-58

Lezione del 16 gennaio 1922, p. 53
"Rappresentazione plastica di una notazione musicale da un movimento a tre voci di J.S. Bach"
Inchiostro nero su carta,
20,5 x 16,5 cm

60

Lezione del 14 novembre 1921, p. 8
"La linea attiva, passiva, intermedia"
Inchiostro nero su carta
20,5 x 16,5 cm

61

Lezione del 28 novembre 1921, p. 13
"Linee di carattere convergente; comparazione con l'andatura di un uomo accompagnato dal suo cane che passeggia liberamente al suo fianco"
Inchiostro nero su carta,
20,5 x 16,6 cm

66

Analisi del quadro
Case nel paesaggio, 1924, 39
Estratto da *Das bildnerische Denken*
Stuttgart-Basel, 1964
Schwabe & Co Verlag
© by Cosmopress

68

Lezione del 28 novembre 1921, p. 22
"La prospettiva: l'orizzontale"
Inchiostro nero su carta
20,5 x 16,6 cm

129

Il giardino magico, 1926, E 1 (141)

Zaubergarten

Olio su gesso e cornice in legno

50,2 x 41,9 cm

Firmato in alto a destra

New York, The Solomon R.

Guggenheim Museum

Foto G. Dagli Orti

143

Lampo fisiologico, 1927, Y 7 (247)

Physognomischer Blitz

Acquerello su carta Hammer

Firmato in basso a sinistra

Collezione privata

Foto Hans Hinz

155

Equilibrio vacillante, 1922, 159

Schwanke des Gleichgewichts

Matta e acquerello con velatura

su Canvas fissata su cartone;

riquadro ad acquerello su cartone

filetto inferiore a inchiostro

34,6 x 17,9 cm

Bern, Kunstmuseum

Fondazione Paul Klee

Foto del museo

157

Vento di rose, 1922, 39

Rosenwind

Olio su carta imbevuta di colla

42 x 48,5 cm

Suisse, Collezione privata

Foto Cosmopress, Genève

161

Cammino principale e cammini

secondari, 1929, R 10 (90)

Hauptweg und Nebenwege

Olio su tela di lino, 83 x 67 cm

Firmato in basso a destra

Köln, Ludwig Museum

Foto del museo

164

Refugio, 1930

Descrizione della tecnica sul retro

dell'opera

165

Refugio, 1930, I 1 (21)

Zuflucht

Olio e acquerello su cartone

54 x 35,6 cm

Non firmato

Pasadena, Norton Simon Museum

The Blue Four Galkz Scheyer Collection

Foto del museo

167

Garten-Vision, 1925, T 6 (196)

Olio su cartone, 24 x 30 cm

Firmato in alto a sinistra

Basel, Galleria Beyeler

Foto Artophot-Andre Held

171

La bella giardiniera

(*Un'apparizione Biedermeier*)

1939, OP 17 (1217)

La belle jardinière

(*Ein Biedermeiergespenst*)

Tempera e olio su tela, 95 x 70 cm

Firmato in basso a sinistra

Bern, Kunstmuseum

Fondazione Paul Klee

Foto del museo

174

Monumento nel paese fertile

1929, N 1 (41)

Monument im Fruchland

Sonderklasse

Matta e acquerello con velatura

su Ingres fissata su cartone

45,7 x 30,8 cm

Firmato in alto a destra

Bern, Kunstmuseum

Fondazione Paul Klee

Foto del museo

Taccuini

Contributo alla teoria creatrice della

forma, 1921-1922

Beiträge zur bildnerischen

Formlehre

46

Lezione del 31 gennaio 1922, p. 56

"Fusione intima fra l'individuo

e la struttura"

Matta, inchiostro rosso e nero

su carta, 20,5 x 16,5 cm

56-58

Lezione del 16 gennaio 1922, p. 53

"Rappresentazione plastica di una

notazione musicale da un movimento

a tre voci di J.S. Bach"

Inchiostro nero su carta,

20,5 x 16,5 cm

60

Lezione del 14 novembre 1921, p. 8

"La linea attiva, passiva,

intermedia"

Inchiostro nero su carta

20,5 x 16,5 cm

61

Lezione del 28 novembre 1921, p. 13

"Linee di carattere convergenti;

comparazione con l'andatura

di un uomo accompagnato dal suo cane

che passeggia liberamente

al suo fianco"

Inchiostro nero su carta,

20,5 x 16,6 cm

66

Analisi del quadro

Casa nel paesaggio, 1924, 39

Estratto da *Das bildnerische Denken*

Stuttgart-Basel, 1964

Schwabe & Co Verlag

© by Cosmopress

68

Lezione del 28 novembre 1921, p. 22

"La prospettiva: l'orizzontale"

Inchiostro nero su carta

20,5 x 16,6 cm

81 (4)

Lezione del 16 gennaio 1922, p. 46

"Ritmi di tipo strutturale.

Ripetizione di un'unità più complessa"

Inchiostro nero su carta

20,5 x 16,5 cm

136-141

Lezione del 13 febbraio 1922

pp. 72-77

"Conflitto organico fra la struttura

individuale e il modo di organizzazione

strutturale"

Inchiostro nero su carta

20,5 x 16,5 cm

153

Lezione c. 127 febbraio 1922, p. 89

"Il mulino ad acqua. Coerenza

nella scelta, nella composizione

formale e nell'accentuazione

degli organi"

Inchiostro nero su carta

20,5 x 16,5 cm

158

Lezione del 30 gennaio 1922, p. 58

"Esempio di composizione formale

con direzione a due voci e di carattere

dinamico"

Inchiostro rosso e nero su carta

20,5 x 16,5 cm

L'opera pedagogica postuma

Pädagogischer Nachlass

69 (1)

PN 16 Man. 17, p. 16

"Costruzione di uno spazio

con spostamento del centro"

Spostamento del centro e conseguenze

sugli strati centrali (spessore)

Matta nera e matta colorata su carta

33 x 21 cm

69 (2,3)

PN 16, Man. 17, p. 17, p. 18 e 18 (2)

Spostamento accentuato dal contrasto

chiaroscuro

Matta nera e matta colorata su carta

18,4 x 21 cm e 33 x 21 cm

69 (4)

PN 16, Man. 17

Rapporti normali fra il centro

e gli strati centrali (spessore)

Matta nera e matta colorata su carta

33 x 21 cm

80 (1)

PN 30, Man. 60, p. 71

"Tipi di crescita: slittamento,

rotazione, riflessione"

Matta nera e matta colorata su carta

33 x 27,7 cm

80-81 (2,3)

PN 10, Man. 9, p. 24-24c

"Struttura d'insieme e struttura

individuale con l'esempio del pesce"

Matta colorata e matta nera su carta

33 x 42 cm

82

PN 23, Man. 42, p. 20

"Chiaroscuri in movimento;

accentuazione indipendente

dal movimento della misura"

Matta colorata e matta nera su carta

33 x 21 cm

106

PN 5, Man. 4, p. 56 (3)

"Ritmi fatturali fondati

su esempi di notazione musicale"

Matta nera su carta, 33 x 21 cm

118

PN 30, Man. 60, p. 47

"Esempio di composizione formale

con una base normale: bianco,

grigio, nero. Movimento

e contro-movimento"

Matta nera su carta, 13,7 x 21,5 cm

118

PN 30, Man. 60, p. 45a

"Norma e a-norma su una base

normale grigia e con una gradazione

che si assottiglia progressivamente"

Matta nera su carta, 33 x 21 cm

124

PN 8, Man. 7, p. 129a

"Embricazione concentrica.

Interpenetrazione dello spazio

e del volume"

Matta nera e matta colorata

su carta, 33 x 21 cm

159 (1,2)

PN 5, Man. 4, pp. 47-47a

"Gamma eventuale dei movimenti

basilari della struttura: dividuale

e individuale"

Matta nera su carta, 20,9 x 16,6 cm

159 (3)

PN 5, Man. 4, p. 48

"Gamma eventuale delle possibilità

di composizione strutturale"

Matta nera su carta, 20,9 x 16,6 cm

Bram da *Das bildnerische Denken*

© Schwabe & Co Verlag,

Basel-Stuttgart, 1964

© Dessain et Torla, Paris, 1977,

per l'edizione francese

Foto Kunstmuseum, Bern

Fondazione Paul Klee

71

Prospettiva di una camera con i suoi occupanti, 1921, 24
Zimmerperspektive mit Einwohnern
Acquerello su disegno a olio su carta
Ingres fissata su cartone
48,5 x 31,7 cm
Firmato in basso a sinistra
Bern, Kunstmuseum
Fondazione Paul Klee
Foto del museo

77

Città araba, 1922, 29
Arabische Stadt
Acquerello e olio su garza gessata
45,3 x 28,4 cm
Suisse, Collezione privata
Foto Colorphoto Hans Hinz

83

Ritmico, 1910, F 3 (201)
Rhythmisches
Olio su tela
69,6 x 50,5 cm
Firmato in basso a sinistra
Paris, Musée national d'art moderne
Centre Georges Pompidou
Foto del museo

85

Architettura spaziale su freddo-caldo
1915, 91
Raumarchitektur auf kalt-warm
Acquerello su carta Fabriano
20 x 17 cm
Firmato in basso a destra
Zurich, Collezione privata
Foto G. Dagli Orti

89

Fuga in rosso, 1921, 69
Fuge in rot
Acquerello su Canson, 24,3 x 37,2 cm
Firmato in basso a sinistra
Suisse, Collezione privata
Foto Cosmopress, Genève

91

Graduazione del cristallo nel fascino della costellazione, 1921, 88
Kristallstufung im Bann des Gestirnes
Acquerello su carta Ingres
fissata su cartone
24,5 x 31,5 cm
Firmato in alto a destra
Basel, Kunstmuseum
(Cabinetto delle stampe)
Foto Colorphoto Hans Hinz

95

Cammello in un ritmico paesaggio alberato, 1920, 41
Kamel in rhythmischer Baumlandschaft
Olio su garza gessata fissata su cartone, 48 x 42 cm
Firmato in basso a destra
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
Foto del museo

99

Prila, 1924, 179
Acquerello, penna e china su carta
fissata su cartone, 13 x 22 cm
Firmato in basso a destra
Bergen, Fondazione Sternersens Samling
Foto della fondazione

103

Unogo di culto, 1934, R 1 (141)
Kult-Stätte
Penna e inchiostro su carta da lettera
11,5 x 27 cm
Firmato in basso a destra
Suisse, Collezione privata
Foto Cosmopress, Genève

103

Rocce, 1934, Q11 18 (138)
Felsenbild
Matita su carta da lettera, 18 x 27 cm
Firmato in basso a sinistra
Suisse, Collezione privata
Foto Cosmopress, Genève

105

Scrittura vegetale, 1932, M 1 (61)
Pflanzenschriftbild
Acquerello, penna e inchiostro su tela di lino fissata su cartone, con fondo di gesso, 25,2 x 52,3 cm
Firmato in basso a sinistra
Bern, Kunstmuseum
Fondazione Paul Klee
Foto del museo

109

Collezione di segni, 1924, 189
Zeichensammlung, Classe II
Acquerello, penna e inchiostro su carta
Ingres fissata su cartone,
24,5 x 30,5 cm
Firmato in basso a sinistra
Bergen, Fondazione Sternersens Samling
Foto della fondazione

113

La marea fa galleggiare le città
1927, N 10 (50)
Die Flut schwebt Städte
Penna e inchiostro su carta Ingres
26,8 x 30,5 cm
Firmato in alto a sinistra
Suisse, Collezione privata
Foto della collezione

115

Città italiana, 1928, P 6 (66)
Italienische Stadt
Acquerello su carta Ingres
34 x 23,5 cm
Firmato in basso a sinistra
Suisse, Collezione privata
Foto Cosmopress, Genève

121

Architettura in Oriente, 1929, 2
Architektur im Orient
Acquerello su Ingres, 24,3 x 31,3 cm
Firmato in alto a destra
London, Collezione privata
Foto Artphot-André Held

Partiture musicali

32

Igor Stravinskij, *Tre pezzi per quartetto d'archi*
Partitura musicale, p. 5
© 1923 by Edition Russe de musique ceduto a Boosey & Hawkes Inc. nel 1947 per tutto il paese ristampato con l'autorizzazione di Boosey & Hawkes
Music Publisher Ltd, London
Foto Gallimard

33

Anton Webern, *Drei Volkstexte opus 17*
Partitura musicale, p. 3
Wien, Universal Edition
© 1955 by Universal Edition AG
Wien, rinnovato nel 1983
Con l'autorizzazione dell'editore
Foto Universal Edition

62-63

Pierre Boulez, *Improvisation III sur Mallarmé*, 1960
Versione riveduta nel 1983
Partitura musicale, manoscritto, p. 10
Basel, Fondazione Paul Sacher
Foto Universal Edition

73

Claude Debussy, *La mer*
Partitura d'orchestra, p. 17
© 1905 by Durand SA
Éditions musicales, Paris
Con l'autorizzazione dell'editore
Foto Gallimard

74

Claude Debussy, *Jeu*
Partitura d'orchestra, p. 33
© 1913 by Durand SA
Éditions musicales, Paris
Con l'autorizzazione dell'editore
Foto Gallimard

96

Johann Sebastian Bach, *Terza variazione canonica per organo*
Partitura musicale, vol. II, pp. 96-97
(Edizione EB 3177 delle variazioni corali di Bach, da Ernst Naumann)
© Breitkop & Härtel, Wiesbaden
Foto Gallimard

144-145

Alban Berg, *Wozzeck*
Partitura d'orchestra, pp. 430 e 463
© 1924 by Universal Edition AG
Wien, rinnovato nel 1952
Con l'autorizzazione dell'editore
Foto Universal Edition

Questo volume è stato stampato
nel mese di marzo 1990
presso Kapp-Lahure-Jombart à Évreux
Stampato in Francia - Printed in France