

## La sfinge incompresa<sup>1</sup>

Paolo Fabbri

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris.  
(Baudelaire 1857, pp. 38-39)

Una stupefacente unione di radiosa trasparenza e magistrale semplicità con una multiforme elaborazione permette a Klee, pittore e poeta, (...) un'armoniosa combinazione di procedimenti vari e originali.

È il giudizio di Jakobson (1970, p. 430) a conclusione dell'analisi di una poesia, inclusa nei *Diari*, di Paul Klee (1957), un ottastico del 1903. Il metodo semiotico marca in Klee:

la dialettica della perspicuità artistica di Klee, il suo acuto senso delle correlazioni di dinamico e statico, di chiaro e di scuro, di intensivo ed estensivo, di concetti grammaticali e geometrici e infine di norma e di superamento della norma (ib.).

È l'analisi semantica e grammaticale, applicata all'arte verbale di altri poeti-pittori come Blake e Rousseau il doganiere, a rivelare la "profondità e monumentalità della miniatura verbale" (ib.) del poema di Klee.

Pittura e poesia non sono i soli linguaggi in cui si è espresso Klee, che fu anche musicista, naturalista e filosofo. Queste ultime qualità hanno destato minore attenzione. Con qualche eccezione – come Benjamin e Goodman (1968) per cui un'immagine di Klee era la migliore dimostrazione dei problemi teorici della prospettiva, o come Gehlen (1965) per il quale Klee realizza e culmina, a suo modo, le tendenze fenomenologiche della *Gestaltpsychologie*<sup>2</sup> – i filosofi non riconoscono alla pittura la possibilità di esprimere proposizioni speculative. Quanto alla scienza essa rispetta fin troppo l'arte. Wind, che rimpiangeva l'intangibile isolamento in cui sono lasciati gli artisti – "non bisogna turbare né distrarre il loro genio e così sono costretti a imparare tutto da soli" (1963, p. 92) – notava come gli scienziati che mostravano a Klee sezioni di vegetali e tessuti vivi e morti, non sfruttassero la curiosità che lo spingeva verso i pozzi misteriosi dei microscopi e le tavole delle collezioni di fossili. La mano sensibile di Klee avrebbe potuto esercitarsi a vantaggio delle discipline scientifiche anziché lasciar tracce del suo gusto scientifico nei soli disegni fantastici!

Ma la vocazione fondamentale di Klee era la costruzione mitica, esposta nella diversità dei linguaggi espressivi. Non per "trastullarsi con quelle immagini nel solo campo della fantasia" (Wind 1963, p. 93) come crede l'iconologo e neppure per un razionalismo primitivista<sup>3</sup>, ma per costruire, con i mezzi della lingua e del mondo naturale, un universo semantico e concettuale coerente. Spazi, forme e colori, scritture verbali o musicali costituiscono, con i loro richiami e contrasti, il piano espressivo di un senso profondo e complesso. Qui si apprende – dice Klee – a "organizzare il movimento in relazioni logiche", qui si

La costruzione  
mitica

La dimensione  
significante  
del linguaggio  
plastico

riconosce “il flusso sotterraneo” che costituisce “la preistoria del visibile”. L’intelligibilità non è data soltanto dagli elementi nominabili e dalla raffinata titolazione. Come hanno osservato i semiologi, il linguaggio plastico è già direttamente significante, prima del riconoscimento figurativo e al di là delle parentele “naturali” tra gli oggetti del mondo; il gioco delle componenti formali (topologiche, eidetiche, cromatiche) comporta già una significazione più profonda e più astratta (Greimas 1984; Fabbri 1998; Corrain, Fabbri 2000). Resta da raccogliere la sfida della descrizione analitica, tanto più ardua che l’istanza di sostanza visiva ci è meno agevole di quella linguistica.

Chi conosce l’estro espressivo e l’acribia concettuale con cui Klee ha costruito un proprio linguaggio, non può limitarsi a un’apprensione immediata e corsiva, ma è tenuto a una lettura degli elementi e della loro sintassi. Naturalmente è possibile affidarsi all’immaginario, al dizionario di immagini dello stesso Klee il quale, a differenza di altri artisti, non è stato avaro di indicazioni<sup>4</sup>. Resta tuttavia il problema della sintassi, cioè della messa in correlazione degli elementi all’interno della singola opera o gruppo di opere e della molteplicità dei sensi che consente e sfrutta la percezione simultanea della superficie planare.

Per questo, le migliori letture sono quelle che hanno esplicitato, per quanto possibile, la sottigliezza e la grazia dei dispositivi che costituiscono la “maniera” di Paul Klee. E che hanno potuto reperire non l’unicità ma la molteplicità di senso, non una generica ambiguità o reversibilità, ma la rigorosa ed esplicita stratificazione dei significati<sup>5</sup>.

La  
stratificazione  
dei significati

Penso, ad esempio, all’esegesi di *Uguale a infinito* (*Gleich Unendlich*, 1932) con cui Damisch (1984) mostra progressivamente come l’“otto orizzontale” – chiave di violino e segno di infinito – tracciato su di uno sfondo divisionista, raffiguri il progetto, musicale e matematico, di una genesi strutturata della forma. O all’analisi di *Lampo fisiognomico* (*Physiognomischer Blitz*, 1927) che Boulez (1989, p. 134) considera “il simbolo stesso del pensiero e dell’immaginazione di Klee”, e comparabile nelle procedure al *Wozzeck* di Berg. In quest’opera il senso è dato dalla rappresentazione di forze in azione e deformazione reciproca. Sono gli incontri, antagonismi e congiunzioni astratte tra elementi geometrici primi, come le rette e i cerchi; è la linea spezzata che passa per un circolo e prende, grazie alla denominazione, il valore figurativo di “lampo che attraversa un viso”.

In direzione esplicitamente semiotica si muove l’analisi di Manacorda (1978, p. 205) che indaga i “rapporti o equivalenze intersemiotiche tra due sistemi di segni (...) iconici e verbali”, per dimostrare, in un’ottica jakobsoniana, che in Klee “i testi verbali non sono strutturalmente diversi dai testi pittorici e grafici” (p. 208). Data la caratteristica iconizzante del linguaggio poetico, ottenuto con la negazione della temporalità e della linearità, l’analisi porta non solo sulle procedure linguistiche ma su quelle proprie al “linguaggio poetico, replicabili nell’ordine del linguaggio pittorico” (p. 222). Un piccolo poema, *Motto*, presenterebbe isomorfismi di codice che permettono al critico di inferire non delle massime di traduzione intersemiotica verbo-visiva, ma un vero e proprio ipercodice, “un’identità còdica invariante” (p. 220), responsabile ad esempio dell’effetto stilistico di “mistero” della pittura di Klee. La stessa morfologia, una scacchiera o matrice spaziale, sottoposta alle regole di sintassi – spostamento, rotazione e specularità – sarebbe all’opera nelle immagini e nei poemi di Klee<sup>6</sup>.

Ma la lettura semiotica esemplare è, per noi, quella di Thürlemann (1982), *Mito del fiore (Blumen-Mythos, 1918)*, dove gli aspetti mito-poetici dell'attività di Klee sono esattamente rilevati e svolti. Redatto l'inventario degli elementi di superficie sulla base di categorie formali (curvo *vs* diritto; spigoloso *vs* arrotondato, ecc.), il semiologo li ha poi correlati a categorie astratte di significato (animato *vs* inanimato; celeste *vs* terrestre, ecc.). E scopre una struttura mitico-simbolica in cui la congiunzione sessuata e quella delle forze naturali stanno in parallelo, "rimano" in modo simile alla poesia. Se il mito è, come vedremo, un modo immaginario di risolvere contraddizioni reali, allora per Thürlemann:

La struttura  
mitico-simbolica

la pittura [di Klee] nello spazio di alcuni decimetri quadri, è in grado di darci l'illusione di un mondo nuovo, dove tutte le contraddizioni appaiono risolte (p. 128)<sup>7</sup>.

Ci proponiamo, proseguendo questo gesto, la lettura di *Sphinxartig (Come una Sfinge, 1919, (tav. VI))*<sup>8</sup>. Una lettura semiotica, lenta e meditata, su due piani: *i.* quello *plastico*, delle forme, dei colori e delle forze; *ii.* e quello *iconico* delle denominazioni e delle figurazioni. Terremo conto delle categorie teoriche elaborate da Klee, del suo lessico iconologico e del dispositivo testuale specifico di quest'opera.

Insisteremo sulla differenza tra morfologia e sintassi. Per Klee "la forma [statica] (...) è un maligno, pericoloso fantasma" (1970, p. 269). Ogni buona forma rappresenta per lui delle forze in formazione, genesi e divenire: "La struttura (...) è un ritmo di particelle" (p. 69). Il sistema dei colori, ad esempio, era per il Bauhaus una composizione di energie che attraversava l'universo e l'uomo; il quadro ne era il diagramma di cattura e di iscrizione. Quanto ai quadri di Klee, sono essi stessi processi vitali scanditi da ritmi intensivi. Nessuno meglio di lui merita il nome che Platone dava a coloro che con il disegno e con il colore creavano la vita: *zoographos*.

## 1. Il *plastico*

### 1.1. *La topologia*

Sappiamo che per Klee (1957, p. 264) il "contorno (...) [aveva come funzione di] imbrigliare e contenere gli sfuggenti impressionismi". Una forma e una forza. In tal senso va vista la "nicchia" scura che circonda la configurazione, che ne viene inquadrata e focalizzata, con un effetto di profondità accentuato dalla "voluta a chiocciola" sulla destra. Con l'eccezione del segmento a destra in basso che, proprio in opposizione alle delimitazioni opposte e contigue, lascia un effetto di apertura e di appiattimento.

Il *centro* geometrico della composizione è collocato sulla base del triangolo di destra, quello il cui lato superiore sinistro prolunga la diagonale che divide in due lo spazio del dipinto, all'incrocio del lato inferiore e più breve del rettangolo colorato di verde. Conoscendo il proposito di Klee – il centro è "la norma di irradiazione" (Klee 1970, p. 106) e "logos" di disseminazione (p. 29) – ecco il luogo rispetto al quale tutti gli elementi si trovano definiti e sensibilmente sfalsati.

La cornice  
e il centro

Per comodità espositiva divideremo poi il dipinto in verticale e in orizzontale.

In *verticale*, notiamo tre fasce parallele: *i.* composte di due triangoli simmetrici; *ii.* un rettangolo con configurazioni geometriche, ai cui lati troviamo due volute di eguale cromatismo; *iii.* una fascia con due elementi arrotondati e a contatto (a “otto”), ciascuno con un punto centrale e segmenti raggiati. La parte alta del dipinto possiede un vasto effetto di apertura.

In *orizzontale*, l'acquerello si lascia dividere in due parti quasi simmetriche la cui linea di divisione attraversa il centro del formante a “otto”. Ciascuna delle parti è caratterizzata da tratti spaziali, eidetici e cromatici che introducono una dissimmetria a favore della parte destra, la quale risulta più aperta e spaziosa, perché ampliata nei volumi, per lo spostamento verso l'alto della voluta e la mancanza del bordo di delimitazione.

Le simmetrie  
e le opposizioni

Va osservato che, sempre sulla dimensione orizzontale, le opposizioni prendono un valore dinamico, da sinistra a destra, nel senso abituale della lettura tipografica.

In questo senso ci portano i due doppi triangoli, topologicamente prossimi al centro della composizione per la maggior taglia o l'orientamento appuntito del triangolo di destra.

Lo stesso può dirsi per la configurazione rettangolare sottostante, suddivisa in due bande e che presenta un'articolazione spezzettata. Per Klee, queste formazioni strutturali alternate non rappresentavano solo interferenze statiche (“membri intermedi ottenuti mediante sovrapposizioni o compenetrazioni strutturali”), ma veri e propri ritmi, cioè processi cadenzati (pp. 195 sgg.). Greenberg (1950) ha visto esattamente che il disegno in Klee è temporale e che va descritto da verbi e più precisamente, diremmo noi, dall'aspetto dei verbi. In ogni caso, il carattere più fitto delle divisioni a sinistra scandisce la lettura verso la maggiore rarefazione della destra. Anche le volute, marcate dal parallelismo cromatico, ci conducono fino al bordo scuro contro cui la “chiocciola” si ripiega, interrompendolo e introducendo un effetto di profondità del dipinto. Sappiamo che una leggera asimmetria, – che predomina anche nel mondo organico – era la tattica “plastica” di Klee per infondere vita alle immagini.

Più sotto, troviamo il dispositivo “a otto”. Nei termini di Klee (1970, p. 107) “un cerchio duplice, ovvero un cerchio incrociato e bipartito”, il cui centro motorio “domina i due cicli contrapposti”. È un formante figurativo che ha valori semantici diversi nelle sue opere: ricciolo, chiocciola di violino o la sua impugnatura, orecchio, bocca, colletto, ansa di vasi, pianta, pesce, serpente e così via. Come ha visto Damisch (1984), è il segno matematico dell'infinito. Ma a livello plastico, è un ciclo a valore tensivo perché “consiste in un'alternanza di condensazione e rilassamento, dilatazione e concentrazione” (p. 111). Può quindi rinviare a valori semantici quali degenerazione, rigenerazione, degenerazione e così via. Il formante “a otto” si trova sulla stessa linea dell'intersezione dei triangoli sovrastanti. All'interno dei “cicli”, due punti centrati e allineati da una stessa retta sono intersecati da tre linee che modulano l'effetto circolatorio: rotazione e movimento. Quel che Klee chiama il “decorso continuo”.

Il formante  
dinamico  
“a otto”

Suddividendo poi la composizione in *parti*, la sinistra manifesta una disposizione plastica a orientamento prevalentemente orizzontale, per la direzione delle pennellate sullo sfondo e per i contorni neri della voluta di sinistra, così come per la linea che prolunga il bordo inferiore dell'occhio fino al margine. La parte

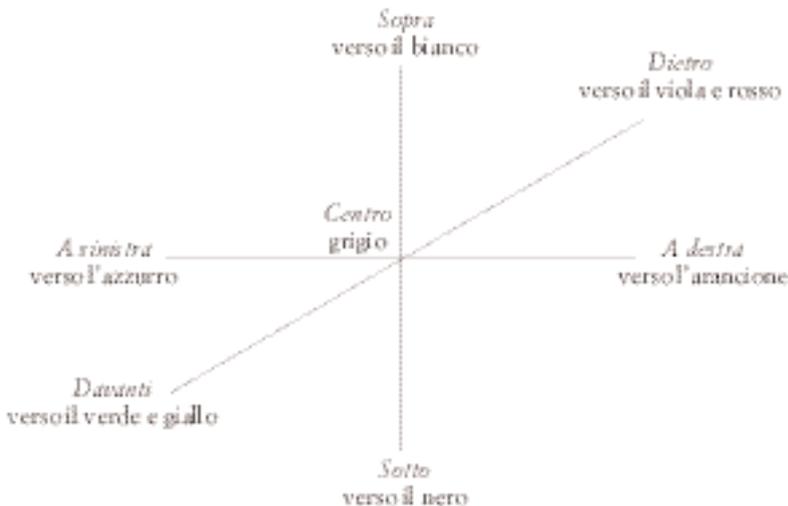
destra, al contrario, è marcata dal senso della verticalità, per la linea che collega uno dei formanti circolari dell'otto con le sfaccettature soprastanti e per le linee che intersecano la voluta spostata, rispetto all'altra, verso l'alto. L'insieme intende ottenere un'ininterrotta forma mobile.

### 1.2. *Il cromatismo*

È la dimensione plastica meno frequentata della semiotica visiva: per contro essa gioca nella teoria generale di Klee un ruolo molto articolato sul piano del significante come a livello passionale<sup>9</sup>. In *Sphynxartig* il colore è distribuito in modo complesso e sottile. È steso in maniera uniforme nella campitura o per pennellate orizzontali nella parte superiore, con un effetto di sfondo; alterna invece continuità e frammentazione nella parte centrale dove si trova più spesso delimitato dalle linee.

1.2.1. Sappiamo che per Klee, l'articolazione tra chiaro e scuro precede quella propriamente cromatica, la quale è, goethianamente, effetto di un incrocio attivo della luce e dell'ombra, ottenuto attraverso la pigmentazione ("Le tonalità! L'anticamera del paradiso dei colori"?). Bianco e nero, reversibili e correlati, occupano dunque la colonna centrale del suo noto modello: il piano cromatico è concepito secondo una dinamica olistica, come un moto rotatorio in cui si giustappongono i tre colori fondamentali: giallo, rosso e blu. Al centro, la mescolanza dei colori forma il grigio. Risultano così definiti anche gli spostamenti possibili sul "solido" della rappresentazione: alto *vs* basso; sinistra *vs* destra; davanti *vs* dietro.

L'articolazione  
chiaroscurale



Di particolare interesse, per l'esplicita scelta di Klee, è l'opposizione tra il nero della "macchia" in basso, a destra, e il grigio di quella centrata in alto. Sappiamo che il disegnatore teorico dovrebbe "rendere la luce con movimento di colori (...) quale espressione d'energia" (Klee 1957, p. 259). Qui la "progressione dei valori chiaroscurali" (Klee 1970, p. 339) dinamizza l'oppo-

sizione e orienta lo sguardo in verticale dal nero al grigio, cioè dal basso verso l'alto, attraverso la mediazione geometrica delle cuspidi dei triangoli e l'orientamento delle linee.

Per contro, la forma a otto conduce orizzontalmente dal chiaro a sinistra verso lo scuro a destra: “tutto ciò appartiene all'ambito ponderale, si tratta dei movimenti dal chiaro verso lo scuro” (Klee 1970, p. 111). Sappiamo che, per Klee, il movimento /scuro/ *vs* /grigio/ corrisponde sul piano semantico a uno spostamento dalla certezza – lo scuro – all'incertezza – il grigio – (1970, p. 306). Le opposizioni e gli spostamenti tonali corrispondono quindi a categorie e a percorsi sul piano cognitivo. In particolare su quello che per i semiologi è la modalità epistemica: il certo e l'incerto.

Riassumiamo: sul piano orizzontale il moto da sinistra a destra va dalla determinazione all'indeterminazione, dalla chiusura all'apertura, da “l'unité du hasard et de la nécessité dans un calcul sans fin”<sup>10</sup>. Sul piano verticale, orientato dal basso verso l'alto, la tensione va dalla sicurezza all'improbabilità.

1.2.2. Per quanto riguarda la tavolozza cromatica di *Sphinxartig*, i quattro colori fondamentali presenti sono articolati in tonalità cromatiche, da “leggere” come spostamenti verso gli altri colori e verso il chiaro (bianco) e lo scuro (nero).

Il *rosso mattone* è tonalità di rosso spostata verso il giallo e oscurata; il *verde* è spostato verso il giallo e oscurato. L'*azzurro*, nella sfumatura color glicine, è ottenuto con lo spostamento del blu verso il rosso, poi verso il bianco. Il *giallo*, la tonalità più differenziata, corrisponde al giallo fondamentale, talora oscurata (zona ocra) o schiarita, come nella fascia di sfondo. L'effetto generale d'illuminazione – con rosso e verde spostati verso il giallo e lo scuro e l'azzurro verso il rosso e il chiaro – produce l'effetto di senso dorato e caldo di un paesaggio “orientale”, effetto su cui torneremo in seguito.

Sul piano topologico, dunque, la distribuzione delle estensioni cromatiche offre una dissimmetria (quindi un vettore) tra parte destra e sinistra che è ridondante rispetto al dispositivo eidetico. Per quanto concerne l'opposizione figura/sfondo: *i.* a sinistra abbiamo una maggior articolazione cromatica dello sfondo, mentre a destra le fasce di colore si fondono in una tonalità neutra omogenea; *ii.* nella figura l'effetto di maggiore uniformità si trova a sinistra – il primo ovale dell'otto è dipinto nella stessa tonalità e il primo triangolo è in tre colori – mentre a destra i settori dell'altra figura ovale sono di colore diverso e il secondo triangolo è dipinto in quattro colori.

Un ruolo particolare è affidato alle “macchie”, nera, grigia e gialla, non delimitate da bordi e i cui formati, a eccezione – come vedremo poi – della macchia grigia, non sono facili da semantizzare. Sebbene difficili da definire rispetto all'opposizione forma/sfondo, sul piano cromatico è possibile correlare la macchia nera a destra con quella gialla a sinistra, in quanto categorialmente opposte sul piano della luminosità. Nella concezione di Klee, infatti, il giallo è il colore più luminoso dopo il bianco, mentre l'azzurro-viola è il meno luminoso dopo il nero. Si può ipotizzare che la “zona” gialla – a sinistra della macchia nera – e di tonalità omologa alla macchia sinistra, produca un effetto di “rima”, cioè un collegamento tensivo tra gli spazi di sinistra e di destra, secondo il nostro abituale orientamento di lettura. Facendo perno poi sul nero siamo orientati – come abbiamo visto – verso l'alto, attraverso la

mediazione delle linee verticali e delle cuspidi dei triangoli. In orizzontale dunque l'orientamento dinamico è suggerito da macchie, cioè da "colori senza contorno", in verticale da linee, definibili come "contorni senza colore". Sappiamo che Klee non ha mai abbandonato la struttura topologica per il colore "libero", com'è poi accaduto in molta arte astratta. Il movimento enunciativo sembra comunque suggerito da tratti aperti, rarefatti, veri e propri elementi deittici con cui l'informatore iscritto nel testo conduce lo sguardo osservatore. Tra questi è importante sottolineare, oltre al ruolo oppositivo e categoriale delle tinte, quello graduale e tensivo con il movimento correlativo di intensificazione e di evanescenza. Si pensi, ad esempio, al passaggio dal nero al grigio che è, per esplicito intento del pittore, il punto intermedio tra l'apparire e il dissolversi. Tanto più significativo, per quanto diremo in seguito, è che Klee abbia sempre perseguito l'idea di una correlazione dei movimenti plastici con i moti timici e patemici, con una caratterizzazione che chiameremmo "semi-simbolica". Per quanto obiettivate e "dividuali", le emozioni in Klee restano sempre "dualistiche e tese antitetivamente", come osserva Gehlen (1965, p. 175). Come il "decorso spezzato" verso il basso è correlato a un senso di oppressione e impotenza, il dirigersi verso l'alto del punto di vista (dal nero al grigio appunto) è correlato all'agio di un "accresciuto benessere". Ma il sentimento di una ascesa conduce l'osservatore verso un punto di indecidibilità cromatica, l'isolata macchia grigia e l'ampliarsi dello sguardo si mescola al pathos di un *fading* dell'intensità.

Il ruolo graduale e tensivo delle tinte

"È una traiettoria – direbbe Klee – che si può definire un 'Erlebnis'" (Klee 1970, p. 308).

## 2. L'iconico

Le Sfingi: "Noi esaliamo i nostri suoni arcani cui date voi subito corpo".

(Goethe 1808-1832, p. 637)

Colta come figura nominabile del mondo, la sagoma complessiva del nostro disegno potrebbe ricordare un violino visto di profilo, con l'impugnatura a destra, nella parte a voluta detta "a riccio" o "a chiocciola" – importante motivo del lessico di Klee<sup>11</sup> – oppure un veicolo sbilenco, un carro con ruote irregolari. La lingua non sembra all'altezza della ricchezza dello sguardo.

Ma il titolo, *Sphinxartig*, ci orienta altrimenti.

Sappiamo che dare un nome non è solo categorizzare; è stabilire relazioni tra oggetti o persone e se stessi. Ed è noto, inoltre, il ruolo speculativo e poetico dei titoli di Klee. Per lui la parola "ha il compito di completare e precisare le impressioni (...) suscitate dai (suoi) quadri". E si tratta spesso di perifrasi allusive che colgono con esattezza il carattere di "prima volta dell'impressione". Di qui, l'importanza e la difficoltà di tradurli. In questo caso, *Come una sfinge* è accettabile, ma il significato di *artig* (conformità, garbo) è più sottile. *Sfinge-conforme* o *Sfingiforme* sarebbe più appropriato e rispetterebbe lo "humour malizioso di Klee" (Wind 1963, p. 93), la sua arguzia argomentativa, "prezioso fiore dell'ironia romantica" (ib.).

Il titolo

Il passaggio  
al piano  
figurativo

Quello che più ci interessa è l'indicazione della Sfinge, figura della domanda e della conoscenza. L'introduzione del piano verbale, la denominazione modalizzata, traspone i sensi astratti veicolati dai tratti plastici sul piano figurativo, permette quindi il passaggio dalla dimensione iconica a quella icaistica. Siamo condotti a riconoscere il ritratto, accentuato dagli effetti di profondità, di una figura composita; prende forma la *fiera diversa*, la Sfinge.

Vedremo in seguito le ragioni o le passioni di questa denominazione. Ricordiamo intanto che Klee usa spesso indicazioni antropomorfe, reali o fantastiche. Tra queste ultime troviamo, oltre alla nota serie degli angeli, diavoli, arlecchini, geni, gnomi, sacerdotesse estatiche, diversi tipi di streghe e la serie di Urchs, animale magico-fantastico<sup>12</sup>. Sono rare le Sfingi, che però ritroviamo ad esempio in *Katastrophe der Sphinx* (1937) accompagnata dalla linea spezzata che segnala, in Klee, la "grande tensione [che] scandisce il carattere drammatico" (Klee 1970, p. 391).

Fatto o facezia, la figurazione sfingiforme si lascia dividere in due parti: quella che ci fa faccia e fronte, imperniata sugli occhi e il complesso copricapo<sup>13</sup>; quest'ultimo è diviso a sua volta in un diadema<sup>14</sup> con strane tese, sormontato da due calotte triangolari, separate da un pennacchio.

Chiameremo Marionetta la faccia con copricapo, con l'esclusione della calotta triangolare, la quale merita un esame a parte.

### 2.1. La Marionetta

...i quadri figurativi ci considerano.  
Paul Klee

Di primo acchito, l'indicazione antropomorfa sottolinea il punto di vista: la frontalità. Rivolti verso lo spettatore, gli occhi permettono di riconoscere una testa "sfingiforme" che ci osserva<sup>15</sup>. Per le caratteristiche plastiche che abbiamo accennato, questi occhi spalancati irradiano dal loro centro, contrastano la circolazione reversibile "ad otto" della linea e accennano sul piano orizzontale una rotazione orientata da sinistra a destra. Chiedono il nostro sguardo e lo conducono verso la "macchia" scura da cui, con un movimento verticale, dovremmo orientarci verso l'alto, verso la "macchia" grigia e arrotondata. "L'occhio segue i tracciati che gli sono stati approntati dall'opera", diceva Klee (1924) nel suo rinomato discorso di Jena.

Una sfinge  
"garbata"

Ma perché la Sfinge? E perché il mostro favoloso ha un aspetto ludico e infantile? È una sfinge *artig*, garbata? Bisogna fare i conti con la modulazione satirica di Klee che rende reversibile il più profondo dei propositi. "Sono tutto satira. Mi ci dissolverò totalmente? Provvisoriamente forma il mio solo articolo di fede" (Klee 1957, p. 71). La sua Sfinge avanza mascherata dall'antifrasi ironica, ma "i quadri di Klee contengono sempre un indizio, un accenno alla vita umana o al destino" (Grohmann 1954). E hanno un modo molto preciso di sembrar vaghi.

Sembra quindi una Marionetta, una di quelle che Klee amava fabbricare per costruirci storie fantastiche. Il severo copricapo reale della Sfinge egizia – un cappuccio con due appendici che scendono fino al petto e un diadema, l'*ureo*, sulla fronte – diventa una buffa acconciatura da burattino. O un cappello da *fool*, il buffone che sta accanto al potere per far ridere la verità.

Inoltre, il rettangolo compreso tra le due volute – e a esse opposto formalmente – è identico per forma e rapporto fisiognomico al diadema di cui è insignito ad esempio *Il principe nero*, un noto acquerello del 1927.

Sappiamo inoltre che è frequente in Klee la collocazione di formanti figurativi all'altezza del capo, i quali, per sovrapposizione o inclusione, rappresentano un pensiero, un sogno, una fantasia (*l'Innamorato*, 1923 o *Un ramo di pazzia*, 1921). Ora, sul capo della nostra immagine troviamo un doppio triangolo, un motivo ricorrente in Klee (*Monsieur Perlen-Schwein*, 1925; *Ritratto di un erudito*, 1930). Che senso attribuire a quei due triangoli tra cui cade il centro geometrico della composizione? Troveremo qui il segreto della denominazione: la Sfinge?

## 2.2. Le Piramidi

Le Sfingi: “Definisci te stesso. È già un enigma”.  
(Goethe 1808-1832, p. 639)

Ci soccorrono tre formanti figurativi: il “ciuffo” verticale tra i due triangoli; le sei linee, tre per ogni triangolo, che puntano verso l'alto e la “macchia” grigia arrotondata che risulta inclusa nell'ideale prolungamento delle linee interne, le più lunghe tra quelle che partono dai vertici di ciascun triangolo<sup>16</sup>.

Ipotizziamo che si tratti di formanti plastici che possono valere per i seguenti pittogrammi: Piramidi, Palma e Luna. Un paesaggio d'Oriente rammenta l'esperienza del viaggio nordafricano di Klee nel 1914, ma soprattutto l'isotopia, direbbero i semiologi, cioè una lettura coerente al titolo: la Sfinge.

Per i significanti è facile una commutazione con i paesaggi o i giardini lunari di Klee e la *Composizione cosmica* dello stesso anno (1919); per quel che riguarda il significato il percorso è assai più complesso.

Sappiamo dai *Diari* che l'anno prima della catastrofica fine della guerra il pittore si trovava nei pressi di Monaco, sotto le armi dell'aeronautica tedesca. Per quanto il servizio militare gli sembrasse un “*mite inferno*” e la guerra un “*astratto con ricordi*”, fu molto turbato dalla tragica fine del conflitto e dalla morte degli amici August Macke, con cui aveva viaggiato in Tunisia e Franz Marc, carattere *faustiano* che “l'evoluzione del nostro tempo opprimeva”; “sempre dubbioso, si domanda è vero? Vede dovunque l'errore. Non ha la calma fiducia della fede” (Klee 1962).

Nel frammento 1121, il 28 maggio 1918, Klee scrive, “La sera ero sdraiato sul campo di aviazione con Goethe”. Un indizio prezioso<sup>17</sup>. Nella parte seconda, atto secondo del *Faust* incontriamo le Sfingi. Nella Notte classica di Valpurga, attrite dal sangue versato, esse convergono con altri personaggi della saga ellenica, sul campo della battaglia di Farsaglia, là dove “chi vinse già il mondo lo sa” (Goethe 1808-1832, p. 629)<sup>18</sup>. Al lume di una luna “non piena invero (...) ma limpida [che] s'alza, [e] per ogni dove mite lume diffonde” (p. 631), scende dall'alto una sfera che contiene un Aeronauta, l'Homunculus. Allora giungono le Sfingi, regolatrici millenarie dei giorni lunari e solari. Ecco il loro canto:

La rete  
interstuale

Sitzen vor den Pyramiden  
 Zu der Volker Hochgericht  
 Überschwemmung, Krieg und Frieden  
 Und verziehen kein Gesicht<sup>19</sup>.

Se accettiamo la fonte goethiana, con la sua esatta corrispondenza – la guerra, l’Aeronauta, la Sfinge e le Piramidi, – ecco un senso conforme (*artig?*) al paesaggio che occupa la metà superiore del quadro: Piramide, Palma e Luna. Il viso immoto della Sfinge davanti alle Piramidi: un mitema dell’iconologia fantastica che si è costruito Klee. Un pensiero figurativo, una grottesca nel suo grande affresco mentale.

Il moto  
 ascendente  
 e il moto  
 discendente

Ma i formanti triangolari possono valere anche per altri sensi, e così le rette che ne prolungano le linee di intersezione e il “ciuffo” centrale che abbiamo interpretato come Palma. Dato che per Klee gli elementi hanno funzione dinamica e le forme valgono come forze, secondo alcune proposizioni della *Teoria della forma e della figurazione* (Klee 1970, pp. 52-68) le rette qualificerebbero un moto ascendente e il ciuffo un orientamento discendente. Per contro i lati esterni dei triangoli convergono verso un punto “vuoto” compreso tra le due rette interne, cielo vuoto che accentua l’altezza della Luna. Come abbiamo visto è un moto che si correla a un tratto timico di /benessere/, opposto all’/oppressione/ dell’orientamento contrario, ma insieme, al pathos di una indecibile evanescenza.

### 3. Digressione poetica

Risulta allora sorprendente l’omologia figurativa e semantica con l’ottastico di Klee analizzato da Jakobson, con cui abbiamo aperto questo scritto:

Zwei Berge gibt es,  
 auf denen es hell ist und klar,

den Berg der Tiere und  
 den Berg der Götter.

Dazwischen aber liegt das  
 dämmerige Tal der Menschen.

Wenn einer einmal nach oben sieht,  
 erfaßt ihn ahnend  
 eine unstillbare Sehnsucht,  
 ihn, der weiß, daß er nicht weiß,  
 nach ihnen, die nicht wissen, daß sie nicht wissen,  
 und nach ihnen, die wissen, daß sie wissen<sup>20</sup>.

Jakobson ha, da parte sua, colto la struttura ternaria dei significanti e dei significati che ritroviamo nella nostra immagine: Montagna, Valle, il “disegno spaziale puramente metaforico (...) [che] sottende tutta la poesia” (1970, p. 427) e che egli rende graficamente così:



Nella Valle degli Uomini si situa dunque il soggetto che sa di non sapere e che si confronta con le due Montagne, marcate da una dissimmetria semantica: la Montagna degli Animali e quella degli Dei<sup>21</sup>. Una tipica struttura mitica che mette in gioco sul piano grammaticale, visivo e semantico le opposizioni di contrari e di contraddittori che sono caratteristiche del linguaggio di Klee. Bisogna:

unire in composizione opposti di piccola entità, ma anche opposti rilevanti, per esempio contrapporre l'ordine e il caos in modo che ambedue i gruppi tra sé collegati, uno accanto o sopra l'altro, entrino in reciproca relazione; nella relazione tra contrari, attraverso la quale, d'ambo le parti, i caratteri acquistano rilievo (Klee 1957, p. 284).

Opposizioni paradigmatiche che possono in seguito risolversi per neutralizzazione o per composizione, sul piano espressivo e tematico. Segue il levarsi dello sguardo, poi il percorso cognitivo dallo scuro al chiaro e la trasformazione patemica.

Jakobson osserva come nel piccolo poema il "lettore sia invitato a procedere da visioni spaziali [significanti] a severe astrazioni spirituali [significati]" (1970, p. 429). Si disegna allora un nuovo piano figurativo coerente: quello della conoscenza. Per riprendere e sviluppare i termini jakobsoniani, la Valle, luogo centrale del poema-quadro,

L'isotopia  
della  
conoscenza

è la sola sede della insolubile antinomia tra i due contrari, la consapevolezza della propria inconsapevolezza, che forse allude al suo rovesciamento pure antinomico, la tragica consapevolezza della propria inconsapevolezza (p. 427).

È evidente l'omologia figurativa con i due formanti triangolari del nostro acquerello e la loro dissimmetria spaziale e cromatica, nonché il ruolo del triangolo rovesciato aperto, la Valle, con il vertice marcato dalla Palma e dalla (quasi) centralità spaziale. È inutile sottolineare il "sentore" edipico della proposizione: la tragica in-consapevolezza della propria consapevolezza.

Mancava a Jakobson, oltre all'Uomo, unità complementare dei contrari, un altro termine complesso tra l'Animale e il Dio: la Sfinge, appunto, nel suo faccia a faccia con l'Uomo.

#### 4. In forma di quesito

Proteo: "Sempre ne sai, di astute arti, di frodi".

Taite: "Sempre tu così godi a trasformarti".

(Goethe 1808-1832, p. 729)

Ritorniamo all'effigie della Sfinge (i due termini hanno forse la stessa etimologia).

L'osservatore del quadro, cioè l'essere Sfingiforme, ci fissa a occhi sbarrati, con disarmante meraviglia ("E io guardo con gli occhi della meraviglia", *Und ich schaue, zu mit erstaunten Augen*, 1903). Sappiamo che la frontalità dell'immagine si rivolge allo spettatore a partire dallo spazio rappresentato. È un modo di interloquire con noi.

Ma questo sguardo sgranato non è un'apostrofe minacciosa e paralizzante come quella di Medusa. L'effetto di senso è una domanda attonita, un enigma senza sfida.

È la domanda della Sfinge Tebana, quella che porta sull'animale a quattro, due e tre zampe<sup>22</sup>? Se così fosse bisogna dire che Edipo era favorito dal destino, in quanto già portava la risposta nel suo nome. *Oidi-pous* vuol dire "piede gonfio" e lui, che era stato un bambino in ceppi, di apparati di locomozione se ne intendeva. La Sfinge voleva forse che Edipo vicesse: stanca di ripetere la stessa domanda, stanca di silenzi e risposte sbagliate.

La Sfinge  
Tebana  
e la Sfinge  
Egizia

Non stiamo però sovrainterpretando, come Benjamin, nella sua vertiginosa lettura dell'*Angelus Novus* di Klee? Per il filosofo lo sguardo frontale dell'Angelo, "attratto da un donatore rimasto a mani vuote", era un gesto di cattura che trascinava lo spettatore verso la profondità dell'immagine. Un Angelo ebraico: le volute intorno al capo luciferino (e baudelairiano) non sarebbero riccioli ma filatteri<sup>23</sup>.

Un testo però non è il luogo dove proiettare tutte le ambiguità. Anzi, con la sua forma seleziona tra le letture possibili. Abbiamo visto che le Piramidi e la Palma, l'illuminazione orizzontale e l'intertestualità goethiana ci orientano verso la Sfinge Egizia che ha appassionato Klee ben prima del suo viaggio in Egitto del 1929. Un disegno del 1923, in cui il nostro acquerello si trova esattamente rovesciato con poche variazioni di tratto (un procedimento familiare a Klee). Il titolo è indicativo: *Impalcatura per la testa di una scultura monumentale* (*Gerüst für Kopf einer Monumentalplastik*).

Questo monumento faraonico ha però un tratto in comune con l'animale mitologico di Sofocle, di cui Klee era appassionato lettore: la caduta del regno. Citiamo:

Edipo: "Quale sciagura poté esservi di ostacolo al punto da impedirvi di conoscere la verità, dopo che un regno era caduto in tal modo?".

Creonte: "La Sfinge dal canto ingannatore ci costringeva a guardare il presente e a tralasciare l'incerto avvenire".

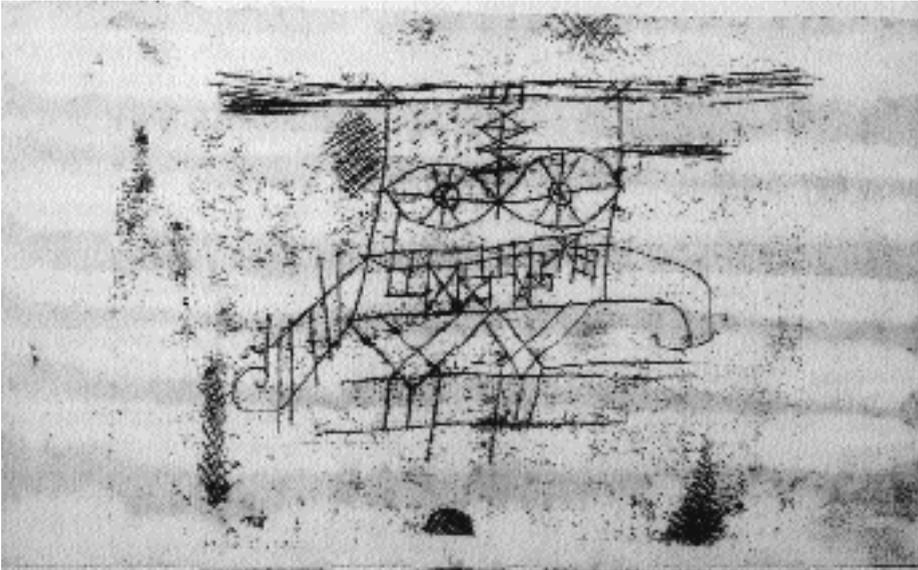


Fig. 10. Paul Klee, *Gerüst für dem Kopf einer Monumentalplastik (Impalcatura per la testa di una scultura monumentale)*, 1923, disegno, 21.8 x 37.4 cm, Italia, collezione privata.

Se il mito è, come abbiamo detto, soluzione immaginaria a contraddizioni reali, la Sfinge meditante di Klee è una risposta, mantica e mitica, alla necessità di vivere l'inaccettabile presente: morte degli amici, sconfitta militare e crisi dinastica della Germania. "Inondazioni, guerre e paci.../ E i nostri volti non mutano", come dice Goethe (1808-1832, p. 649). Ma *Sphinxartig* non è del tutto immobile; la sua è una contemplazione attiva, libera dai ceppi del presente, che si interroga, con noi, sull'avvenire. Non con il canto paralizzante, ma con il roteare degli occhi che sono anche segno di infinito. A differenza dall'Angelo di Benjamin, che retrocede verso il futuro, la Sfinge Egiziana (*shespankh*, "statua vivente") – veglia al limite dell'eternità, su tutto ciò che è stato e che sarà<sup>24</sup>. E a differenza della Sfinge Greca, il cui quesito pulsionale mette in gioco la vita e la morte, quella Egiziana è sempre orientata verso la conoscenza<sup>25</sup>. Conoscenza della non conoscenza: il futuro non è conoscibile attraverso il presente e l'accadere non è dato, ma senza fine trasformato. È persino possibile che si conoscano le risposte, ma che non sappiamo come porre le domande...

In questa Sfinge di Klee c'è un "decorso continuo" fatto di un movimento (orizzontale) di apertura e una tensione (verticale) di incertezza. Sono gli stessi moti che Hegel, nell'*Estetica*, attribuiva alla Sfinge, facendone il simbolo stesso del simbolismo:

Questa tensione ad una spiritualità autocosciente che non coglie se stessa nella sola realtà che le è conforme, ma che si intuisce unicamente in ciò che le è affine e viene a coscienza anche in quel che le è estraneo, è il simbolico in generale (Hegel 1835-1938).

Forse!

Una figura  
dell'interrogazione

*Sphinxartig*: titolo e fattura del piccolo dipinto consentono il senso “proprio”. Che alluda alla Sfinge la strofa di Klee: “*Heilige Steine gestern, / heute rätsellos, / heute Sinn!*”<sup>26</sup>? Sarebbe fare i conti senza l’arguzia dell’*artig*. Ma arguzia e facezia hanno una radice comune: una forza brillante e lucente. Invitano al gioco speculativo e lo illuminano con l’ironia e il sortilegio. Un senso è allora possibile? Il *pictor doctus* sembra crederlo: “*von immer zu hin / gewann es Sinn / Bis ging ein Schein / In wahrlich ein*”<sup>27</sup>.

<sup>1</sup> Da Pasquali, M., a cura, 2000, *Paul Klee. Figure e metamorfosi*, Milano, Mazzotta, pp. 45-53.

<sup>2</sup> Per Goodman il disegno di Klee (tratto da Klee 1925), dimostrerebbe a pieno come “l’artista che intende produrre una rappresentazione spaziale attualmente accettabile come fedele da un occhio occidentale, deve trasgredire le ‘leggi della geometria’” (1968, p. 20). E compiere il necessario lavoro di traduzione. Per Gehlen (1965, p. 167), Klee ha “*scoperto le leggi particolari, attive intraotticamente, della percezione visiva*”. Leggi che ha inoltre sottoposto “a piccole trasformazioni escogitate fantasticamente” (ib.). Infatti per “l’immaginazione psichica” di Klee, si realizzerebbe, con una razionalità ottica e concettuale, il prodigio per cui “le norme del mondo esterno percepito coincidono con quelle dell’immaginazione” (p. 172).

<sup>3</sup> Come sembra credere Varnedoe (1990), che pure ha colto l’omologia tra il procedimento di Klee e il metodo strutturale di Lévi-Strauss, volto a ricostruire una logica del sensibile.

<sup>4</sup> È un errore comune, che ha coinvolto anche Ejsenstajn (1963-1970), ritenere che Klee proponesse una nuova iconologia fatta di segni a significati emozionali fissi: un “alfabeto dei sentimenti”, di carattere simbolico (in senso hjelmsleviano). Come abbiamo visto, la sua rappresentazione patemica è invece semisimbolica, ottenuta per correlazioni categoriali tra il piano dell’espressione e quello del contenuto. La lettura della “spirale” di Klee è però una fonte inesplorata nell’ispirazione teorica e figurativa del sommo regista russo.

<sup>5</sup> Ecco un esempio piuttosto probante: “In un disegno raffigurante un idillio a Berna dovrebbero essere contenuti: 1. lo ‘Zyngloggeguggel’ che canta: ‘chiami la mia patria’, 2. un quartetto di ubriachi che fa una serenata a questo uccello, 3. due polipi con scarpe di gomma che si domandano se potranno sconfiggere quei quattro o finir con il soccombere, 4. i rami frondosi di Berna che si curvano sopra questa scena./ ‘Un fulmine nella notte, la vivida luce leva un grido nel sonno. Il signor Eckzhan Shneller che in casa della signora Gfeller è invitato ad un lauto pasto’./ Cose del genere ora posso esprimerle con una discreta intensità e cioè soltanto con la linea, con la linea come spiritualità assoluta, senza accessori analitici, assolutamente di getto” (Klee 1957, p. 284).

<sup>6</sup> Per il confronto tra una pittura di Klee (*Scheidung abends*) e una poesia di Georg Trakl (*Die Stufen des Wahnsinns un schwarzen Zimmern*) cfr. Jürgen Walter, citato in Manacorda 1978, pp. 203-204.

<sup>7</sup> Cfr. anche le analisi diversamente orientate di Verdi (1974) e di Bauschatz (1991) che ha esaminato in una prospettiva semiotica e strutturale le componenti linguistiche, numeriche e tipografiche di quattro composizioni di Klee. Sul carattere geroglifico dei segni tipografici di Klee, sulle figure di cornice e sull’importante effetto plastico del sostrato cfr. i contributi di Marin 1972. Sull’uso delle sostanze e i loro effetti particolari e complessi cfr. anche le dense osservazioni di Gehlen (1965) sui *collages* traslucidi e le risultanze di “polifonia trasparente” (p. 179). In particolare la descrizione della composizione *Via principale e via secondaria* (*Haupt und Nebenwege*, 1929). Per quanto riguarda il formato condividiamo la sua indicazione che l’ingegnosità ironica del proposito si adatta particolarmente al piccolo formato. Nel grande, per contro, l’ironia trapassa facilmente in farsa.

<sup>8</sup> Acquerello su garza e carta, cm 20x19,5, conservato ad Ascona, Fondazione Seewald.

<sup>9</sup> Sull’uso comparativo del colore nella sua poesia eminentemente acromatica e nella pittura si vedano le osservazioni di Manacorda (1978). In particolare la correlazione introdotta da Jakobson tra il cromatismo vocale e quello visivo che meriterebbe di venir ripresa e semioticamente sviluppata (Jakobson, Waught 1979).

<sup>10</sup> “L’unità del caso e della necessità a un calcolo senza fine” (Derrida 1968, p. 45, citato in Damisch 1984, p. 228).

<sup>11</sup> Manca tuttavia un apprezzamento comparativo più esteso dei diversi valori figurativi presi dalla linea a doppia voluta (la chiave di violino) che può fungere a livello figurativo da orecchio (*Il vecchio che conta*) o da bocca nella *Strega con pezzine*; da base nell’acconciatura in *L’innamorato*, o da colletto di *La cantante d’opera*; da anse del *Vaso di Pandora* o da piante e così via. A partire comunque dell’orientamento nello spazio e dell’integrazione a altre figure.

<sup>12</sup> Per una lista non esaustiva dei temi di Paul Klee si veda Klee 1971.

<sup>13</sup> Frequenti e singolari sono i copricapo dei personaggi antropomorfi in Klee. Si vedano ad esempio *La cantante L. in veste di Fiordiligi*, (1923) i cappelli e in generale le acconciature.

<sup>14</sup> Per simili soluzioni calligrafiche si vedano *Pittura murale* (1924), dove il formante può rendere una trama di merletto, o *Pagina dal libro delle città* (1928), dove si trasforma in notazione musicale.

<sup>15</sup> Possiamo quindi escludere che si tratti della *Archrontia atropos*, una farfalla dai vivacissimi colori del genere delle Sfingi. Le farfalle non mancano certo al bestiario di Klee.

<sup>16</sup> Sospendiamo la lettura delle linee che intersecano la voluta alla nostra destra: si tratta comunque di tre linee, a conferma del ritmo ternario colto a pieno da Jakobson (1970).

<sup>17</sup> Sempre nella stessa occasione Klee nota che, mentre rifletteva sul mistero della musica e della pittura, i commilitoni gli “stanno intorno con occhi incantati, maschere diaboliche guardano dentro attraverso la finestra”.

<sup>18</sup> Sulla persistenza di questo motivo goethiano in Klee si veda il poema: “Mi rinfresca solamente la Notte/ di Valpurga, e là volo/ come una lucciola e subito/ so dov'è accesa una piccola lanterna” (Klee 2000, p. 41).

<sup>19</sup> “Dinanzi alle Piramidi/ sediamo, Alta Corte dei popoli./ Inondazioni, guerre e paci.../ E i nostri volti non mutano” (Goethe 1808-1832, pp. 648-649).

<sup>20</sup> “Ci sono due monti/ su cui tutto è limpido e sereno,/ il monte degli animali/ e il monte degli Dei./ In mezzo c'è la valle/ crepuscolare degli uomini./ Se mai uno guarda in alto/ un desiderio insaziabile lo afferra,/ lui che sa di non sapere,/ di chi non sa di non sapere,/ e di chi sa di sapere” (Klee 2000, pp. 116-117).

<sup>21</sup> Sul motivo triangolare della Montagna e della Piramide, insieme a quello dell'Albero e della Luna, si veda *Montagne in inverno*, un acquerello del 1925 (Klee 1970, p. 390). Ma si vedano anche il formante “Orecchie del cavallo” in *Addomesticamento dello stallone* (1926), o i Tetti, in *Vista di una piazza* (1912) e così via.

<sup>22</sup> “Vi è un essere sopra la terra che ha due e quattro piedi e un'unica voce e ha pure tre piedi; e muta natura, egli solo tra quante creature si muovono in mare e in cielo”. Scolio alle Fenicie di Euripide

<sup>23</sup> Sul carattere più romantico-baudelairiano e meno ebraico dell'Angelus Novus, si vedano le osservazioni di Scholem in *Agesilaus Santander*. L'angelologia contemporanea ha trovato terreno fertile nell'opera di Klee, ma non sarebbe senza frutto introdurre un rapporto differenziale e una tensione tra l'Angelo e la Sfinge.

<sup>24</sup> “Io sto all'erta,/ io non sono qui,/ io sono nella profondità.../ sono lontano.../ io sono tanto lontano/... io ardo con i morti” (Klee 2000, pp. 168-169). E così *Il libro dei Morti*, “[La Sfinge] vede scorrere in lontananza i fiumi celesti del Nilo e navigare le barche del Sole”.

<sup>25</sup> Gli psicanalisti post-freudiani stanno spostando lo sguardo, da sempre fisso sulle pulsioni di Edipo, verso l'interrogazione conoscitiva della Sfinge. Bion, ad esempio ci propone, di considerare proprio la figura della Sfinge come implicito mito fondatore della psicoanalisi. Per queste e molte altre informazioni sulla Sfinge, sono debitore a Preta (1993).

<sup>26</sup> “Pietre sacre ieri,/ oggi senza enigmi, / oggi hanno un senso!” (Klee 2000, pp. 186-187).

<sup>27</sup> “Comunque oplà/ il senso eccolo qua / entrò l'apparenza / dentro la verità / e divenne possibilità” (Klee 2000, pp. 18-19).