

**BAUHAUSBÜCHER**



**PAUL KLEE**  
**PÄDAGOGISCHES**  
**SKIZZENBUCH**

Fig. 1. Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, (Bauhausbücher, 2), Monaco, Albert Langen, 1925, copertina

## Dalla terra al cielo. Un'introduzione al *Libro di schizzi pedagogici* di Paul Klee\*

Antonello Negri

Le proposte operative e di metodo implicate dalla complessiva attività di Paul Klee presentano aspetti affini a quelle di Kandinsky, anche per l'analogo rapporto con l'esperienza didattica del Bauhaus: per entrambi la massima padronanza dei propri strumenti specifici è intesa in funzione della realizzazione di un mondo di forme parallelo al mondo naturale. Escludendo l'imitazione delle apparenze esterne, "per l'artista il dialogo con la natura rimane una *condicio sine qua non*"<sup>1</sup>.

Si tratta di mettere a punto una scienza dell'arte che risulterà dalla combinazione di ricerca esatta e intuizione, una scienza *sui generis*, poiché in essa è determinante quell'incognita – la "forza creativa" – che sfugge a ogni regola e le cui origini rimangono misteriose<sup>2</sup>. Klee esprime le sue concezioni e ipotesi in scritti (tra i più importanti, pubblicati in vita, *Confessione creatrice*, 1920<sup>3</sup>, *Conferenza di Jena*, 1924<sup>4</sup>, e *Libro pedagogico di schizzi*, 1925, figg. 1-4) che oltre a costituire, con i quaderni di appunti, il supporto e il riscontro teorico della sua didattica<sup>5</sup>, ci suggeriscono i diversi apporti culturali confluiti nella sua poetica, dalla filosofia alla psicologia della forma: senza dimenticare l'importanza di una salda educazione musicale.

Una volta messa a fuoco l'idea che l'arte non deve ripetere le cose visibili – perché rifare ciò che è già fatto? – ma piuttosto *rendere visibili* le cose e consentire un'estrema dilatazione dell'esperienza degli uomini – il "viaggio nel regno di una miglior conoscenza" –, Klee indica gli elementi formali di base per la sua figurazione: punti ed "energie lineari" (nel piano e nello spazio) i cui rapporti e i cui movimenti porteranno alla costituzione di immagini. Il processo della produzione artistica, la "formazione" – *Gestaltung* in tedesco, di solito tradotto come "figurazione" – è analogo alla creazione del mondo e allo sviluppo naturale delle cose: un'idea primaria produce un'azione che è continuo divenire, continuo movimento, continuo farsi<sup>6</sup>. Il suo risultato è l'opera d'arte, un "cosmo formale" la cui fruizione, come prodotto, dev'essere corretta attraverso una lettura che ne recuperi la dimensione fondamentale, quella del movimento (e quindi del tempo). Il senso del lavoro artistico, per il Klee che scriveva e operava nel primo dopoguerra, era di rappresentare un equilibrio di funzioni per mezzo di un equilibrio formale raggiunto attraverso la compensazione di movimenti ed energie opposte, negativi e positivi, statici e dinamici: anche "il male coopera alla creazione del tutto". Ogni prodotto artistico dev'essere un esempio, una "similitudine della creazione", così come lo sono le forme naturali, ciascuna delle quali risolve in sé stessa lo schema dello sviluppo cosmico. In una situazione storica di sempre più sentita alienazione collettiva – "quanto più spaventoso questo mondo (com'è appunto oggi) tanto più astratta l'arte. Un mondo felice, invece, genera un'arte volta all'al di qua" – Klee parrebbe abbandonare "il mondo di qua" per costruire una dimensione non meno reale: l'astrazione dall'immediatamente e oggettivamente visibile non esclude la realtà, ma si trova anzi in continuo rapporto

con esperienze reali, con “vissuti”. Lo spazio dell’operatività artistica può diventare una sorta di “villeggiatura”, il luogo dove si ritrovi la felicità perduta, l’illusione di fingersi Dio: “il quadro non ha fini particolari, ha il solo scopo di farci felici”.

Una simile posizione, provvista d’ironia ma anche venata da accenti mistici, si può meglio capire ricordando il particolare clima della Germania di quegli anni: nel Bauhaus di Weimar diretto da Gropius, dove Klee insegnava dal 1920, erano confluite idee sviluppatesi dal 1918 in poi in quel dibattito su arte e società che aveva lasciato ampi spazi all’ipotesi che agli artisti toccasse un ruolo privilegiato nella ricostruzione anche morale e spirituale del mondo lasciato dalla guerra. Allo spirito iniziale della scuola, per esempio, non è estranea la convinzione espressa dal pittore Moritz Melzer in un’inchiesta dell’Arbeitsrat für Kunst (Consiglio di lavoro per l’arte) nella Berlino del 1919:

“[...] gli artisti saranno i sacerdoti dello spirito libero del popolo: siano essi pittori, costruttori o musicisti, organizzeranno, colonizzeranno la casa del popolo facendone una colonia estetico-spirituale e pratica”.

In realtà l’esperienza del Bauhaus mostra la problematicità e il carattere illusorio di simili propositi: nel 1924 Klee conclude la famosa conferenza di Jena rilevando come gli artisti di quella scuola-comunità non abbiano ottenuto, benché lo abbiano cercato e lo cerchino, il sostegno di un popolo. La loro ricerca si configura effettivamente come un’attività di sacerdozio alla quale manca ancora, però, un riscontro, una risposta della collettività.

L’idea della fondazione di un nuovo mondo di forme, e quindi la necessità di una partenza da zero che lasci margini estremamente ampi alla sperimentazione e

all’invenzione – sostanzialmente condivisa da tutte le tendenze delle avanguardie storiche – si manifesta in Klee nell’immagine dell’artista che – come un albero le cui radici sono diverse dalla chioma (con la funzione dell’artista associata a quella del tronco) – raccoglie e trasmette “quello che viene dal profondo”, in modi ogni volta diversi ma ogni volta paradigmatici e prodotti secondo gli stessi principi. Il suo contributo specifico si trova nell’indicazione, nell’analisi e nell’applicazione di quei mezzi formali sui quali si deve fondare la costruzione del quadro: la linea, che dà la misura, i toni chiaroscurali, che danno il peso, i colori, che danno la qualità. Klee ha condotto la sua ricerca su ciascuno di questi mezzi isolatamente, dal disegno puro alla pittura esclusivamente chiaroscurale e alle operazioni sul solo disco cromatico, o in reciproca connessione. Le loro possibilità combinatorie sono infinite e in conclusione è “l’occasionale disposizione dell’artista” – quella che una volta si chiamava ispirazione e nel caso di Klee è una libertà che “rivendica soltanto il diritto di essere mobile come la grande natura” – a decidere l’“ordine nuovo” di quegli elementi, dunque un nuovo mondo possibile, l’irregolarità concepibile solo in quanto riferita al regolare. Le regole devono essere sottintese, perché da loro possa fiorire qualcosa: tuttavia, “l’opera non è regola, ma ci sta sopra”.<sup>7</sup>

La dinamica naturale – il principio che la forma deriva dalla funzione – costituisce il primo punto di riferimento per Klee, che pensa al fare artistico nei termini di una trascrizione e visualizzazione di funzioni. In questo senso va intesa, per esempio, la sostituzione dei concetti tradizionali della prospettiva lineare con determinazioni di luogo nello spazio – sopra, sotto, a sinistra, a destra – e nel tempo – prima di me, dopo di me – e con l’allargamento della pratica di una rappresentazione

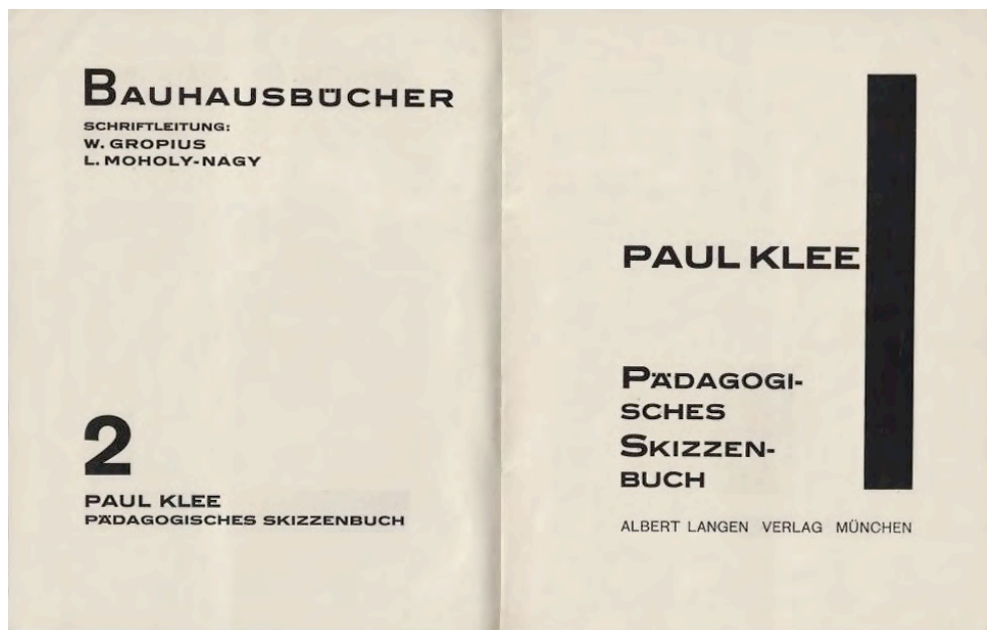


Fig. 2. Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, (Bauhausbücher, 2), Monaco, Albert Langen, 1925, frontespizio

simultanea da diversi punti di vista (già ampiamente applicata da cubisti, futuristi e dadaisti) a quei “contatti pluridimensionali” che attraverso l’occhio sintetizzano e mettono in relazione “visioni esterne” e “contemplazione interiore”.

Il *Libro di schizzi pedagogici* – il secondo dei *Bauhausbücher* – è stato tradotto in italiano nel 1979<sup>8</sup>, ma senza mantenerne il formato: dato non irrilevante se si considera l’importanza della messa in pagina, dovuta a un altro maestro del Bauhaus, László Moholy-Nagy, autore per la stessa collana di *Pittura fotografia film* e allora protagonista di un radicale rinnovamento di grafica e tipografia. Direttore della collana dei *Bauhausbücher* insieme a Walter Gropius, del libro di Klee Moholy-Nagy firma *Umschlagentwurf und Typographie*, copertina e tipografia, cioè scelta dei caratteri e degli elementi grafici che accom-

pagnano il contributo di Klee, costituito da tre elementi distinti montati insieme: il testo riprodotto con caratteri da stampa, le didascalie autografe dei disegni, fotografate e meccanicamente riprodotte, e i disegni stessi, gli “schizzi pedagogici”. Si tratta dunque di un vero e proprio libro d’arte che si configura come una sorta di guida alla composizione artistica, definendo una serie di norme ma sempre sottintendendo possibilità di trasgressione, nel nome delle infinite e imprevedibili “scintille” che possono scoccare in chi crea<sup>9</sup>. Klee comincia ragionando di linea, punto e superficie anche attraverso essenziali esemplificazioni grafiche. Sono gli stessi elementi che, a conferma dell’unità d’intenti con Kandinsky, daranno il titolo al nono libro della serie: *Punkt und Linie zu Fläche* (tradotto prima come *Punto, linea, superficie*, poi come *Punto e linea nel piano*)<sup>10</sup>.

DIE DREI FÄLLE:

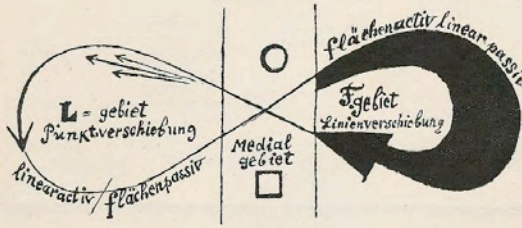


Fig. 12

Sprachliche Erläuterung

zu den Begriffen aktiv, medial und passiv:

aktiv: ich fälle (der Mann fällte mit der Axt den Baum),

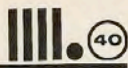
medial: ich falle (der Baum fiel unter dem Hieb des Mannes),

passiv: ich werde gefällt (der Baum liegt gefällt).

Fig. 3.  
Paul Klee, *Pädagogisches  
Skizzenbuch*, (Bauhausbücher,  
2), Monaco, Albert Langen,  
1925, p. 11

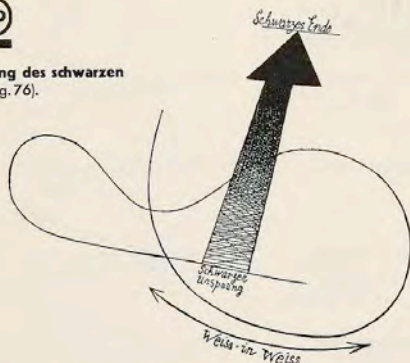
Le innumerevoli combinazioni possibili di linea, punto e superficie nelle loro interazioni con i concetti di causa ed effetto – ovvero di attivo, passivo e “mediale” – danno luogo a basilari modalità di “figurazione”, all’origine di un lavoro artistico concepito come processo, e trovano corrispondenze nella dinamica della natura, della crescita naturale. A variarle e organizzarle interviene la struttura compositiva, tesa alla realizzazione di un tutto organicamente concepito<sup>11</sup>, nella quale gioca un ruolo primario il ritmo, vale a dire la ripetizione di un’unità che può svilupparsi da sinistra a destra o dall’alto in basso. Per dar conto dell’idea di unità

Klee ricorre all’aritmetica, il cui carattere concettuale assume una forma a due dimensioni, che si sviluppa cioè su una superficie, in uno spazio piano. Accanto alle serie numeriche ritmiche, ripetitive e divisibili, ci sono anche articolazioni indivisibili, irriducibili a un’unità, a loro volta descritte in termini matematici, tra proporzioni e sezione aurea<sup>12</sup>. Applicata alle dinamiche della natura, ma anche degli ordigni inventati dagli uomini, l’idea di passivo, mediale e attivo si manifesta in ossa, muscoli e cervello, dove risiede la volontà; nel principio della circolazione del sangue e della crescita delle piante, oppure nella cadu-



40 Gestaltung des schwarzen Pfeils (Fig. 76).

Fig. 76



Sie besteht in der gesteigerten Energieentwicklung ausgegebenem oder zuständlichem oder gegenwärtigem Weiß nach eintretend handelndem oder zukünftigem Schwarz hin. Warum nicht umgekehrt? Antwort: es liegt der Akzent auf der minoren Besonderheit gegenüber der majoren Allgemeinheit. Letztere wirkt zuständiglich, gewohnt, erstere ungewohnt, handelnd. Und der Pfeil fliegt in der Richtung der Handlung.

Bei wohlgeordneter Gliederung in beide Charaktere manifestiert sich die Bewegungsrichtung so zwingend, daß das verhängliche Symbol wegfallen darf.

Das Weißgegebene, das viel- und sattgesehene Weiß, wird als ein Gewohntes vom Auge mit wenig Akklamation aufgenommen; auf das gegensätzlich Besondere der eintretenden Handlung hin aber steigert sich die Lebendigkeit des Blickes bis zum Gipfel oder zum Ende dieser Handlung.

Dieses außerordentliche Anwachsen von Energie (im produktiven Sinne) oder von Energiekost (im rezeptiven Sinne) ist zwingend in bezug auf die Bewegungsrichtung.

47

Fig. 4.  
Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, (Bauhausbücher, 2), Monaco, Albert Langen, 1925, p. 47

ta d'acqua che con la mediazione di un sistema di trasmissione del movimento aziona una macchina.

Su tali basi, la dinamica dell'opera (in tedesco *das Werk*, letteralmente il lavoro) può svilupparsi per aggiunta o sottrazione – viene ovviamente da pensare al Michelangelo di per “via di porre” e “per forza di levare” – implicando in ogni caso una doppia azione dell'uomo: la mano e l'occhio, il fare e il guardare. Quanto si vede – l'esercizio dell'occhio – implica una terza dimensione, mobile in relazione a un punto di vista non necessariamente fisso: è la “linea dell'occhio”, corrispondente alla nozione di orizzontale. La verticale, per

parte sua, se può indicare la strada dritta sulla superficie (*den rechten Weg auf der Fläche*), è altresì soggetta a inganni prospettici, che dipendono non solo dallo spostamento del punto di vista, ma anche dalla distanza dell'occhio da quanto si guarda: certe immagini prospetticamente più grandi, o più piccole, non sono tali nella realtà (“logicamente”), ma nella testa dell'osservatore (“psicologicamente”). Klee commenta l'incontro di verticale e orizzontale attraverso gli esempi del funambolo e della bilancia, arrivando alla questione nodale dell'equilibrio. Nel campo del fare artistico, per ottenere una composizione equilibrata bisogna mettere

Fig. 5.  
Otto Dix, *Mondweib*, 1919,  
Berlino, Nationalgalerie

Fig. 6.  
Otto Dix, *Schwangere Weib*, 1919,  
Chicago, Art Institute

Fig. 7.  
Otto Dix, *Geburt*, 1918, xilografia,  
Stoccarda, Kunstmuseum,  
Otto Dix Stiftung

Fig. 8.  
Constantin von Mitschke-Collande,  
*Die Geburt*, 1918, xilografia,  
(in F. Löffler, E. Bertonati, J.  
Heusinger von Waldegg, *Dresdner  
Sezession 1919-1925*, Galleria del  
Levante, Milano-Monaco, 1977)



in campo i mezzi specifici a disposizione: dimensione delle forme, “peso” – il chiaro-scuro – e colore.

Bisogna però considerare “regioni con altre leggi e nuovi simboli, corrispondenti a un movimento più libero e a una situazione più mobile”. Sono l’acqua e l’atmosfera, l’aria: una specie di “regno di mezzo”, rispetto ai dati sin qui considerati, che contrasta, ma anche si combina, con la “terra”, secondo articolazioni e dinamiche più o meno “rigide” o libere, “sciolte”.

Con l’esempio della meteora che sfiora la terra Klee introduce, a questo punto, il concetto del cosmico in relazione al terreno (*irdisch*). È una tematica ricorrente nella tradizione dell’espressionismo e della pittura espressionista<sup>13</sup> che si ripropone anche nella Germania postbellica più che mai ansiosa di una rinascita morale oltre che materiale, volta all’utopica ricon-

quista di un’armonia perduta che unisca uomo, natura, universo. La dialettica di terreno e cosmico, già presente in Marc e Macke, in Kirchner e Kandinsky, oltre che nello stesso Klee, si manifesta anche in artisti più giovani come Otto Dix: per esempio, nell’iconografia della *schwangere Weib*, la donna incinta. In *Mondweib*, un corpo molto plastico, dilatato, si libra leggero nell’aria, circondato da stelle, sullo sfondo di una città appiattita in basso, singolarmente rappresentata alla Klee. In *Schwangere Weib*, il dato *irdisch* parte dal basso, nella figura di un felino dagli esibiti attributi sessuali, e sopra, nella donna gravida, comincia a stemperarsi in un vorticare di spirali allusive a movimenti e orbite cosmici: cromaticamente riassunti nell’incontro del caldo con il freddo, del rosso con un azzurro sempre più scuro, costellato di astri e pianeti, la terra e il cielo s’incontrano. In una xilografia pre-



cedente, la nascita viene rappresentata come dialogo tra la terra – il corpo femminile di scorcio (come una specie di paesaggio naturale) con il bambino in mandorla che s'affaccia alla vita tra le gambe della madre – e l'universo: il sole, la luna e le stelle sono i testimoni della scena. La rappresentazione della nascita come unione cosmica di terra e cielo si ritrova anche in una xilografia di Constantin von Mitschke-Collande dello stesso 1918. Nel *Libro di schizzi pedagogici* Klee arriva al cosmico attraverso i concreti esempi della trottola e del pendolo, simbolici della formazione del movimento, che conducono al cerchio e alla perfezione della sua forma, immaginata come prodotta dal roteare di un pendolo in mancanza di forza di gravità: la corrispondenza è con “la forma di movimento più pura, quella cosmica”. Da allungamenti (e accorciamenti) del raggio del cerchio



si forma la spirale, che implica l'idea di un movimento senza fine quando il raggio si allunga progressivamente e, al contrario, d'immobilità quando il raggio diminuisce fino a ridursi a un punto. È decisiva la direzione, la cui metafora vi-

Fig. 9.  
Paul Klee, *Greiser Phönix*  
(*Vecchia fenice*), 1905, incisione  
(dalla serie *Inventionen*),  
Monaco, Städtische Galerie im  
Lenbachhaus und Kunstbau  
München, Gabriele Münter  
Stiftung



siva è la freccia, non a caso usata per la copertina del libro: da una parte la morte, dall'altra la vita, finito e infinito, terreno e cosmico, appunto.

Le aspirazioni dell'uomo – “metà alato e metà prigioniero” – sono limitate dalla sua goffa impotenza fisica: è la questione della tragedia umana, evocata da Klee con accenti alla Nietzsche. A quest'idea l'artista aveva già dato forma vent'anni prima in due incisioni della serie *Inventionen*: *Vecchia fenice* e soprattutto *L'erroe con l'ala*, un personaggio impedito da protesi agli arti e dotato di una deforme protuberanza in forma di ala –

al posto d'un braccio – evidentemente inadatta al volo.

Rimane il pensiero a far da intermediario “tra terra e cielo”: come una freccia che vola cercando di superare l'attrito, il pensiero “alato” mira in alto, senza arrivare mai, però, “dove il movimento è senza fine”. La freccia sale finché la spinta è maggiore della forza di gravità, ma alla fine la traiettoria s'incurva, inverte la direzione e

“finisce come linea retta (teoricamente nel centro della terra). Al contrario [...] la curva cosmica si allontanerebbe sempre di più dalla terra come movimento



Fig. 10.  
Paul Klee, *Der Held mit dem Flügel*  
(*L'eroe con l'ala*), 1905, incisione (dalla  
serie *Inventionen*), Monaco, Städtische  
Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau  
München, Gabriele Münter Stiftung

finalmente infinito e poi si trasformerebbe nel cerchio o almeno nell'ellisse.”

Ritornando alla specificità del fare artistico, la funzione grafico-simbolica della freccia può essere efficacemente integrata o sostituita dai colori: i passaggi dal bianco al nero, dalla mancanza di rosso al rosso più intenso, dal freddo al caldo e viceversa, dal verde al verde attraversando il rosso e il grigio e viceversa. Il tutto nel quadro di una composizione intesa come organismo complesso ed equilibrato le cui singole parti concorrono a una varietà di esiti, arrivando a compimento “quan-

do ai movimenti seguiranno contro-movimenti, o quando ci sarà una liberazione di movimento senza fine.” Obiettivo è raggiungere cromaticamente un “movimento infinito”, nel quale la direzione del movimento stesso perde d'importanza e – combinando per esempio direzioni opposte come quelle che portano al caldo e al freddo – “il pathos (la tragedia) si trasforma in un ethos dove forza e contro-forza si trovano naturalmente riunite”. Klee conclude ragionando sul disco cromatico nel quale “ogni freccia è superflua. Perché qui non si tratta più di ‘fin là!’ . Ma di ‘dappertutto’ e dunque anche di ‘là’”.

\*. Il testo è l'introduzione all'edizione, da me curata, di una nuova traduzione italiana di *Pädagogisches Skizzenbuch*, in corso di stampa presso Scalpendi Editore nella collana Libro a fronte. La prima parte di questo contributo corrisponde, con opportuni tagli e modifiche, a *Paul Klee*, in *La cultura del 900. Arti visive di Antonello Negri. Architettura di Bianca Bottero*, Edizioni Gulliver, Milano 1979, pp. 88-92 (ripubblicato in A. Berardinelli, R. Bodei, G. Fofi e altri, *La cultura del 900*, vol. II, Mondadori, Milano 1982).

1. P. Klee, *Das bildnerische Denken*, a c. di J. Spiller, Benno Schwabe, Basel-Stuttgart 1956 (e successive edizioni), p. 63. È il primo volume di *Form und Gestaltungslehre*, Schwabe, Basel, 1959 (tr. it. *Teoria della forma e della figurazione. Lezioni, note, saggi raccolti ed editi da Jurg Spiller*, I vol., Feltrinelli, Milano 1959 (e successive edizioni), a c. di M. Spagnol e R. Sapper, prefaz. di G.C. Argan, tr. it. di M. Spagnol e F. Saba Sardi). Il secondo volume - traduzione di *Unendliche Naturgeschichte. Prinzipielle Ordnung der bildnerischen Mittel, verbunden mit Naturstudium und konstruktive Kompositionswege*, Schwabe, Basel 1970 - è *Storia naturale infinita. Assetto di principio dei mezzi figurativi in connessione con lo studio della natura, e costruttivi mezzi di composizione*, Feltrinelli, Milano 1970, con scritti del 1923-1924.
2. Ragionando intorno ai rapporti tra intuizione artistica e razionalità costruttiva, nel saggio del 1928 *Exakte Versuche in Bereiche der Kunst*, Klee scrive: "Costruiamo e costruiamo, ma l'intuizione è sempre una bella cosa. Senza di essa si possono cose considerevoli, ma non tutto... Problemi algebrici, geometrici sono momenti educativi nella direzione dell'essenziale, del funzionale contro l'impressione... Ciononostante, l'intuizione non si può affatto sostituire. Si monta, fonda, puntella, si costruisce, si organizza: belle cose; ma non si arriva al totalizzante" (P. Klee, *Das Bildnerische Denken*, cit., p. 69 s.).
3. P. Klee, *Confessione creatrice e altri scritti*, trad. di F. Saba Sardi, Abscondita, Milano 2004.
4. *Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag*, Druckhaus Gera, Jena 1999 [Minerva, Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, 10], e *Paul Klee in Jena 1924. Die Ausstellung*, pubblicati in occasione della mostra *Paul Klee in Jena 1924* (Jena, Stadtmuseum Göhre, 14 marzo-25 aprile 1999), Jena 1999.
5. Gran parte degli scritti di Klee è legata all'attività didattica; i materiali originali (manoscritti per le lezioni, quaderni e fogli sciolti con disegni e appunti) sono conservati come *Pädagogischer Nachlass* alla Fondazione Klee a Berna. Sono stati pubblicati nel citato *Das*

*bildnerische Denken*, comprendente quel *Beitrag zur bildnerischen Formlehre*, riguardante materiali didattici per le lezioni al Bauhaus tra 1921 e 1922, poi sintetizzato nel *Libro di schizzi pedagogici*.

6. "[...] alla fine la forma non è da considerare, in nessun luogo e mai, come adempimento, come risultato, ma specialmente come genesi, come divenire" (P. Klee, *Unendliche Naturgeschichte*, p. 269).
7. *Das Bildnerische Denken*, p. 59.
8. P. Klee, *Quaderno di schizzi pedagogici*, Vallecchi, Firenze 1979, trad. di M. Lupano (ripubblicato da Abscondita, Milano 2016).
9. "[...] non lasciar soffocare del tutto nella misura della legge le scintille infinite. Sta' in guardia! Però, non allontanarti del tutto da questo mondo" (P. Klee, *Tagebuch*, n. 636).
10. W. Kandinsky, *Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici*, Adelphi, Milano 1968, trad. di M. Calasso; V. Kandinskij, *Punto e linea nel piano*, in id., *Tutti gli scritti*, vol. I, a c. di Philippe Sers, Feltrinelli, Milano 1973, trad. di L. Sosio (ripubblicato da Mimesis, Milano-Udine 2015); W. Kandinsky, *Punto e linea nel piano. Contributo all'analisi degli elementi pittorici*, SE, Milano 2017, trad. di M.T. Ferrari.
11. È una convinzione anche riconducibile all'esperienza dell'architettura italiana, conosciuta durante un lungo soggiorno tra 1901 e 1902. In proposito, Klee rimarca "[...] le articolazioni facilmente riconoscibili delle sue forme, il suo organismo esatto... Lo capisce anche l'ottuso che la chiara calcolabilità delle proporzioni delle parti, reciproca e con il tutto, delle più nascoste proporzioni numeriche corrisponde ad altri organismi artistici e naturali. Ed è altrettanto chiaro che questi numeri non rappresentano il freddo, ma danno fiato alla vita" (*Tagebuch*, n. 536, citato dal manoscritto originale nella Paul-Klee-Stiftung).
12. Sulle componenti logico-matematiche nel lavoro di Klee si veda *Paul Klee. Progressionen. Zeichnungen zum Bauhaus-Unterricht bearbeitet von Christian Geelhaar*, Kunstmuseum Bern, 1 dicembre 1974-12 gennaio 1975.
13. Si consideri il tema dell'"espressionismo cosmico" articolato tra "eternisti" e "attivisti" nel classico L. Mittner, *L'espressionismo*, Laterza, Bari 1965, p. 6 ss.; si veda inoltre il primo fondamentale studio d'insieme della pittura espressionista dopo la sua dannazione durante il nazismo, B.S. Myers, *Die Malerei des Expressionismus. Eine Generation im Aufbruch*, DuMont, Köln 1957 (*La pittura dell'espressionismo. Una generazione in rivolta*, Il Saggiatore, Milano 1960).





Negri, A. Dalla terra al cielo. Un'introduzione al Libro di schizzi pedagogici di Paul Klee. *L'uomo Nero. Materiali Per Una Storia Delle Arti Della Modernità*, 22(22-24), 14–24.

[https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n22-24\\_2025\\_pp14-24](https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n22-24_2025_pp14-24)

**Issue**

[Vol. 22 No. 22-24 \(2025\): L'uomo nero green](#)

**Section**

Monographic Section

**License**

Copyright © 2025 Antonello Negri



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](#).