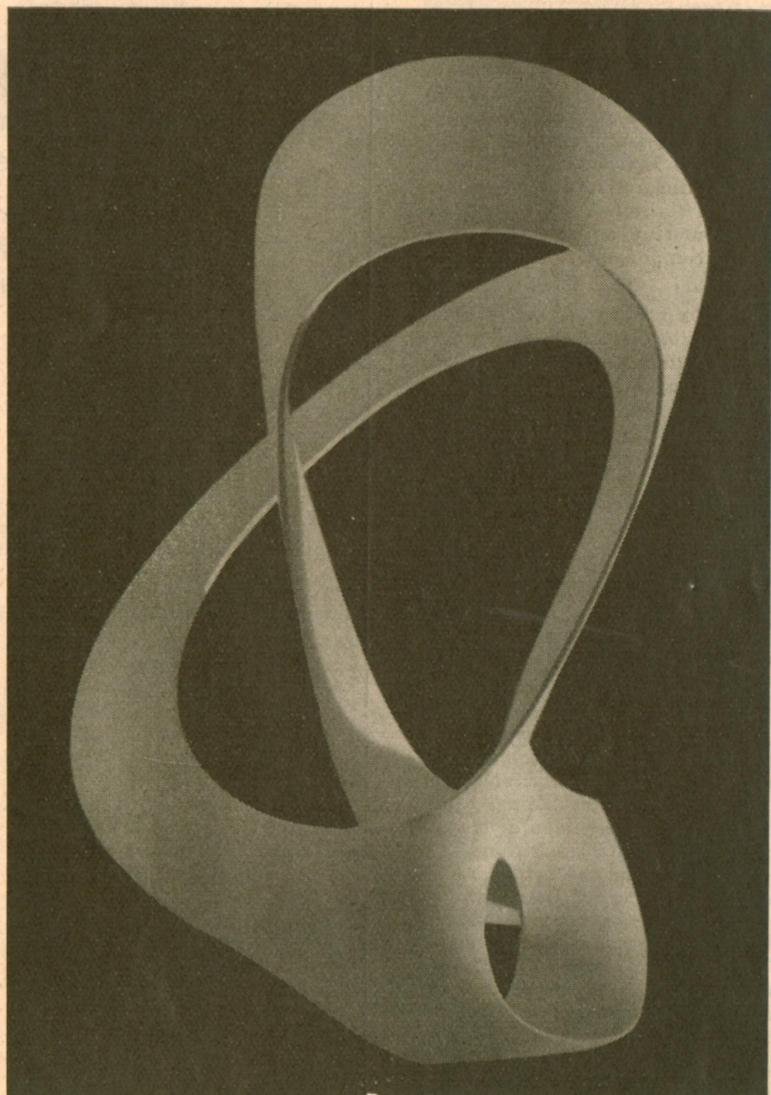


az

arte d'oggi

mensile - prezzo Lire 45
abbonamento annuo Lire 500
estero il doppio

anno II n. 4 - aprile-maggio 1950 - milano, via c. poerio, 3 - c/c postale n. 3/25336 spediz. in abbon. post. - III gruppo



MAX BILL - « Unité tripartite » - 1947-'48.

PAUL KLEE

Paul Klee nacque nelle vicinanze di Berna nel 1879. Dopo i primi studi con Franz Stuck, nel 1906 si trasferì a Monaco e sotto il fascino dei postimpressionisti francesi intuì le possibilità dell'espressione in contrapposto a quelle della descrizione. A Monaco conobbe Kandinsky, Franz Marc e August Macke coi quali formò il nucleo del « Der Blaue Reiter ». Nel 1912 fu a Parigi con Apollinaire, Picasso e Delaunaj e nel 1914 in Tunisia. Nel 1920 rientrò in Germania come insegnante, insieme a Kandinsky e all'americano Feininger, alla « Bauhaus » ove rimase fino al 1928. Dopo l'avvento del nazismo, che impose all'arte assurde limitazioni, Klee, disgustato dai pregiudizi hitleriani, ritornò a Berna dove morì nel 1940. L'opera di Klee, onorata in tutto il mondo, è frutto di eccezionale senso di inventiva ed è caratterizzata da una sottile sensibilità lirica che vive nel mondo dello spirito. Ingenuamente spontaneo, Klee lascia di tanto in tanto emergere il senso caricaturale per sorridere maliziosamente della pretenziosità umana. Richiamando a volte la decorazione dei popoli primitivi o le figurazioni infantili, la pittura di Klee è sempre l'espressione raffinata di una anima fantastica e sognante.

OPINIONI SULLA CREAZIONE

I.

L'arte non riproduce il visibile, ma rende visibile. La natura dell'arte disegnativa conduce esattamente all'astrazione. E' presunta l'incorporea e favolosa qualità di ciò che è immaginario e che al tempo stesso si esprime con grande precisione. Più grande è l'enfasi sugli elementi della rappresentazione, più l'opera è difettosa a causa della realistica rappresentazione delle cose visibili. Gli elementi formali dell'arte disegnativa sono: punti, forze lineari, piano e spazio. Una semplice forza di piano è, per esempio, l'energia prodotta da un tratto largo e deciso di una pastosa matita a pastello. Un esempio di elemento spaziale è una macchia umida e vaporosa di varia intensità di colore fatta da un pennello inzuppato.

II.

Sviluppiamo, cerchiamo di fare, sulle basi di un piano topografico, un piccolo viaggio nel campo della conoscenza più profonda. Il punto statico deve essere superato da una prima azione di movimento (linea).

zag). Sopra noi ci sono ancora le stelle (campo di punti). Presto raggiungiamo il nostro alloggio per la notte. Molte cose tornano alla memoria prima di addormentarci perchè un breve viaggio di tal genere lascia una forte impressione. Linee varie. Macchie. Sgorbi. Piani lisci. Piani punteggiati, rigati. Movimento ondulatorio. Movimento ostacolato, articolato. Movimento calcolatore. Pieghettato, tessuto. Muratura, squama di pesce. Monofonico. Polifonico. Linea che si rafforza, che svanisce (dinamica). La felice simmetria del primo tratto, poi le inibizioni, le nervature. Tremiti nascosti, una brezza lusinghiera piena di promesse. Prima del temporale l'attacco dei tafani! La furia, l'assassino. Il lampo ci ricorda la traiettoria della febbre. Un volto di bimbo malato.

III.

Ho enumerato gli elementi della rappresentazione grafica che dovrebbero appartenere all'azione visiva (punti, energie di piano e di spazio). Con questo non si vuol dire che un'opera deve solo consistere di tali elementi, essi devono produrre forme, ma senza sacrificare le loro identità. Generalmente una combinazione di parecchi elementi primi è necessaria per rappresentare forme, oggetti e altre cose di secondario valore. Piani per mezzo di linee in relazione reciproca (la scia di insetti acquatici che si spostano) o un coordinamento spaziale per mezzo delle tre forze di dimensione (pesce che nuota in tutte le direzioni).

IV.

Il movimento sottolinea tutti gli stadi del divenire. Nel « Laocoonte » del Lessing, sul quale perdemmo tanti dei nostri giovanili tentativi di studio, si fece gran scalpore sulla differenza tra l'arte temporale e l'arte spaziale. Dopo un esame più attento, noi troviamo che tale differenza è illusione accademica poiché lo spazio stesso è entità di tempo. Quando un punto si sposta e diventa linea, impiega tempo. La medesima cosa, quando una linea diventa piano. Ugualmente accade per il movimento dei piani negli spazi. Forse che il quadro diventa tale in un attimo? No, esso è costruito pezzo per pezzo. Forse colui che osserva prende immediata visione della intera opera? Spesso, sì, sfortunatamente. Non disse Feurbach: « Per capire un quadro è necessaria una sedia »? Perciò: Tempo.

Carattere: Movimento. Soltanto il punto

Problemi musicali del fono-film

Come è noto, il « VII Congresso Internazionale di Musica » che avrà luogo a Firenze durante il « Maggio Musicale », tratterà problemi critici, estetici e pratici, aventi riguardo ai rapporti fra musica e cinema. Argomento quindi di vivo e indiscutibile interesse, che viene in tal modo autorevolmente riproposto e che ci offre lo spunto per alcune considerazioni.

Diremo subito, aprendo il discorso su questo tema, che non vogliamo affrontarlo alla luce di quelle teorie e di quegli eccezionali casi nei quali potremmo trovare già proposta una valida soluzione del problema; bensì invece tenendo d'occhio una pratica estetica e lavorativa generalmente diffusa in tutte le cinematografie mondiali, e che in virtù di questa « generalità », esige appunto una particolare attenzione, ed uno speciale impegno per superarla.

Il problema dei rapporti fra musica e cinema, non è, evidentemente, di data recente; impostosi praticamente colla nascita del fono-film, non sembra però giunto ancora ad una valida soluzione. Quando infatti nel 1929 la scoperta del « sonoro » permise l'ingresso nel cinema di tre nuovi elementi - la parola, il rumore e la musica - il problema nei due primi casi si pose e si risolse subito nei termini tecnici del sincronismo (e solo l'ulteriore sviluppo dell'arte cinematografica permise di cogliere l'alto valore drammatico di un loro più libero uso, cioè dire dell'asincronismo); mentre al contrario per la musica, il problema non riuscì ad evadere dalle strettoie della propria stessa impostazione, che da un lato voleva rispettata l'osservanza dei valori musicali, e dall'altro pretendeva inserire la musica come fattore « centrale », fra gli altri, nel linguaggio cinematografico. E' logico che, intesa in questi termini, la questione si deve ritenere ancor oggi ben lungi dall'essere superata.

Così, mentre parola e rumore furono assunti nell'essenza stessa del linguaggio cinematografico, la musica dovette sottemettersi ad una pratica, d'altronde ancora oggi seguita salvo qualche eccezione, per cui ad essa non si pensa che a film terminato, quando cioè ogni problema di ritmo e di espressione è praticamente risolto: così da non venire

MALAPARTE E METODO CRITICO

Quasi ogni volta ci si imbatte in un accenno di certa distensione a problemi d'arte, avviene di constatare una pernicioso confusione di termini o una estensione arbitraria del discorso che porta a

biente e l'oratoria o le molte preoccupazioni extrapoesiche di uno scrittore, nel senso che questi, accanto alla poesia, porrà sempre qualche elemento di diversa natura o realizzazione: sarà il segno di una partecipazione al suo tempo, che di volta in volta potrà farsi discorso più o meno vivace, più o meno vero, e affrontare problemi di varia complessità. Voglio dire che la poesia non vuole riterimenti di tempo e spazio, nè vuole essere avvertita in legami estranei, in arbitrarie proiezioni su situazioni che possono al più offrirle un relativo pretesto, uno spunto parziale.