

# Le prospettive dinamiche di Oskar Schlemmer e Paul Klee

Lino Cabras

La nuova comunità, didattica e nel contempo sociale, che Gropius raccoglie nel primo Bauhaus di Weimar persegue l'obiettivo di ristabilire un rapporto genuino tra il mondo del lavoro volto alla produzione industriale e l'universo della creatività artistica, mediante la sintesi e lo studio di tutte le arti visuali, subordinate all'architettura (Argan 1951).

All'indomani del primo dopoguerra il recupero delle radici comuni del genere umano sembra essere necessario affinché una società rinnovata riesca a liberarsi del processo industriale alienante che ha privato arte e artigianato del proprio valore, dell'*hic et nunc* che deve essere restituito alle moderne modalità di produzione e ri-produzione (Benjamin 1936).

La necessità di fondare una nuova società costituita da individui e da artisti completi recupera il senso rinascimentale in cui l'uomo vive la realtà nella sua totalità, rifiutando la settorializzazione specialistica e parcellizzata tipica della catena di montaggio. L'aggettivo totale, aspirazione all'universale, assume così un ruolo chiave all'interno del piano didattico della scuola, volto a formare non solo i progettisti della nuova umanità, ma l'umanità stessa che per abitare la società deve essere messa nelle condizioni di comprenderne i tratti costitutivi, recuperando l'autentico rapporto tra uomo e mito non tecnicizzato (Cavalletti, Kerénji 1999).

Le esperienze di Oskar Schlemmer e Paul Klee, entrambi docenti al Bauhaus a partire dal 1921, si incrociano mostrando diversi punti di contatto nell'indagine sul dinamismo quale attributo imprescindibile della contemporaneità. Il raggiungimento di un equilibrio dinamico nel quale l'uomo possa riconoscere una nuova modalità di abitare e di percepire la realtà viene affrontato sia ambito pittorico che nella scena tridimensionale:



se per Klee gli strumenti di indagine sono le prospettive messe in moto dalla verticale vagante dove «l'uomo non è specie, ma punto cosmico» (Klee 1957: 350-351), per Schlemmer la comprensione delle leggi che intercorrono tra corpo e spazio viene ricercata nelle coreografie astratte, elaborate nel suo atelier teatrale a Weimar e poi a Dessau, già sperimentate a partire dal 1916 nella sua opera paradigmatica *Il Balletto Triadico*. Le immagini umane rappresentate da Schlemmer, inizialmente grafiche e solo in seguito incarnate da marionette tridimensionali, suggeriscono ciò che sta alla base della natura umana: tutto riguarda l'atavico dissidio tra apollineo e dionisiaco, dove la danza e il dinamismo del corpo devono obbedire alle nuove leggi dello spazio progettato. Afferma Schlemmer:

Il "Balletto Triadico", danza della triade, alternanza dell'Uno, Due e Tre nella forma, nel colore e nel movimento, dovrebbe seguire anche la geometria piana della superficie scenica e la stereometria dei corpi in movimento, producendo quella sensazione di dimensionalità spaziale che necessariamente risulta dall'esecuzione di forme elementari quali retta, diagonale, cerchio, ellisse e dalle loro combinazioni. Quindi la danza, che in origine è dionisiaca e del tutto emozionale, diventa rigorosa e apollinea nella sua forma finale, simbolo dell'equilibrio degli opposti.

Il "Balletto Triadico" civetta con l'umoristico senza cadere nel grottesco; sfiora il convenzionale senza cadere nelle sue bassezze. Infine aspira alla smaterializzazione dei corpi ma non alla salvezza mistica. Questo balletto deve contenere gli elementi da cui potrebbe originarsi un balletto tedesco che, così ancorato al proprio stile, porti in sé un valore autonomo sufficiente a imporsi ad analoghe esperienze, ammirevoli ma comunque a noi estranee (Balletti Russi, Balletti Svedesi) [...].<sup>1</sup> (Schlemmer 1958: 127)

Schlemmer individua nella coreografia astratta l'essenza del teatro, con un chiaro riferimento alla tragedia greca, sostenendo che solo nella danza, elemento triadico, possa avvenire l'essenza diadica dell'uomo, la continua opposizione tra spirito dionisiaco ed apollineo. Arti inferiori e

---

<sup>1</sup>[trad.d.a.].

superiori esprimono tale dissidio interiore che può tuttavia risolversi in una disciplina stabilita secondo leggi matematiche e fisiche.

Si riscontra nel teatro schlemmeriano, così come in tutto il corpus delle sue opere, uno spirito di derivazione rinascimentale caratterizzato da un forte antropocentrismo che non rinuncia alla presenza umana nella scena. Allo stesso tempo Schlemmer sente che il teatro è il mezzo in grado di attuare la fondazione di una nuova umanità in grado di ritrovare le proprie radici comuni in un'esperienza estatica totale, dove la verità dionisiaca si rivela tramite coefficienti espressivi apollinei, che appaiono chiari e plastici (scene astratte su reticoli geometrici e movimenti scanditi ritmicamente). È inoltre significativo che Schlemmer rifiutasse per la sua opera l'appellativo di "Balletto meccanico", prendendo le distanze dai contemporanei movimenti avanguardistici;

La fantasiosa visione nietzschiana di Zarathustra danzante che con passi ritmici si avvia verso una nuova forma di umanità, ha affascinato i giovani artisti del '900: il superuomo danzante, senza sentimentalismo o false convenzioni, dai gesti spirituali, concentrati in una forma astratta, e mossi dalla stessa meccanica metafisica. (Curjel, in Bucarelli, Curjel 1962: 18)

Sia Klee che Schlemmer sono fortemente legati alla rappresentazione della figura umana, la componente vitale – astratta – come elemento accomunante l'universalità degli individui. Il mondo è per loro immagine dinamica in equilibrio e se per Klee la prospettiva è messa in moto dalla Verticale Vagante (Klee 1925), per Schlemmer sono le figure umane trasformate dai costumi astratti che si muovono in coreografie impostate su dei telai prospettici segnati su pavimento e alzati.

Si faccia attenzione all'accezione di 'umano' in Klee. Egli specifica di far riferimento non all'umanità di natura sentimentale e contingente, paragonando il proprio temperamento al calore e all'intensità che invece caratterizzavano il suo amico già morto Franz Marc.

Egli è più umano, ama con più calore, con maggiore intensità. Si china con umanità verso gli animali. Li innalza a sé... Il mio ardore

rassomiglia più a quello dei morti o dei non nati. Non mi meraviglia ch'egli fosse amato di più. I suoi nobili sentimenti gli cattivavano l'animo di molti. Marc aveva un carattere marcato, non era una natura apatica. Mi ricordo del suo sorriso quando al mio occhio sfuggivano momenti terreni [...] Alla mia arte manca forse un appassionato senso di umanità. Io non amo con terrena cordialità né gli animali né alcun altro essere inferiore...Mi dissolvo piuttosto prima del tutto e mi metto poi su un livello di parità col prossimo, con tutto quanto mi circonda di terreno. Possiedo. In me l'idea del terreno cede di fronte all'idea dell'universale. Il mio amore è distaccato e religioso [...] Non c'è sentimento, per quanto nobile, che mi accomuni ai più. L'uomo della mia opera non è specie, ma punto cosmico [...] Arte è sinonimo di creazione. Neanche Dio si è occupato dell'attualità contingente. (Klee 1957: 350)

La ricezione della prospettiva rinascimentale teorizzata come *forma simbolica* nel saggio di Erwin Panofsky (1927) fa sì che l'astrazione della figura umana non distrugga l'intellegibilità della sua raffigurazione, che appare con l'occhio del pensiero mettendo in luce il suo carattere creativo-vitale. Nella sua indagine Klee mira a creare ordine nel dinamismo, come afferma Placido Cherchi:

[...] per Klee la raffigurazione è essenzialmente una fenomenologia del movimento. Ogni fenomeno è riducibile al proprio sostrato di tensioni interne, al dinamismo implicito alla sua genesi: e dal punto in movimento comincia a prendere consistenza l'universo corporeo-spaziale. (Cherchi 1978: 90)

Allo stesso modo nelle coreografie astratte di Schlemmer il punto che diventa linea in movimento è costituito dall'Uomo, che è messo in relazione spaziale con la nuova realtà architettonicamente progettata:

Nella scena le figure hanno perduto ogni traccia di sembianza umana, sono ormai creature spaziali. Sulla scena la libertà del movimento corrisponde alla trasformazione totale, senza residui della sembianza umana. Soltanto così Schlemmer si libera da quello che potremmo chiamare il suo complesso antropomorfo, la sua triste

mitologia (Bucarelli, in Bucarelli, Curjel 1962: 5).

Il recupero dell’equilibrio originario si fonde in una sintesi superiore della natura dialettica dell’uomo: la conciliazione triadica che, in termini hegeliani, procede con un movimento a spirale composto di tesi-antitesi-sintesi.

Contemporaneamente alle prime elaborazioni del *Balletto Triadico* da parte di Schlemmer, ben prima della fondazione del Bauhaus, Klee comincia la sua indagine sulle prospettive. La prima prospettiva non composta nello spazio è realizzata da Klee dopo la morte del suo amico Franz Marc avvenuta nel 1916:

Sarà nella baracca ai limiti del campo di aviazione che Klee costruirà con una linea-luce la prima “prospettiva non composta nello spazio”, comprendente sé, e l’interno e l’esterno della baracca: il foglio a colori Gedenkblatt (an Gersthofen), 1918, separa e unisce, privatizza e priva in una definitiva solitudine, nei versi che vi sono iscritti, Klee dall’intorno mostruoso. (Fonti 2005: 37)

L’esplosione della rappresentazione della visione aerea<sup>2</sup> mostra la possibilità di un altro punto di vista in cui le dimensioni interno-esterno, pianta-prospetto si intersecano. L’individualità «divina» a cui Klee fa appello è quella che pone le condizioni perché l’opera artistica abbia luogo, trovando in Franz Marc il suo alter ego.

In Klee il punto in movimento genera la linea, prima definizione spaziale, passando, secondo Cherchi, dalla metrica dello spazio rinascimentale (astrazione matematica e illusionistica della spazialità) all’armonia dello spazio astratto che viene organizzandosi sulla tela.

In *Prospettiva di una stanza con gli abitanti*, si noterà che prolungando le rette fino ai loro punti di intersezione, si individuano

---

<sup>2</sup> Klee scrive sulla possibilità di visione aerea: «Già da molto tempo ho in me questa guerra. Perciò essa non tocca il mio intimo. Per aprirmi un varco tra le macerie, era necessario volare. E volato ho infatti. In quel mondo in rovina vivo ancora soltanto nel ricordo, siccome capita di pensare al passato. Perciò sono astratto nei ricordi» (Klee 1957: 318)

principalmente tre punti di vista: dall'altro, da destra e da sinistra. In realtà il punto di vista è vagante si sposta da destra a sinistra, dall'altro al basso. Spesso, anzi quasi generalmente, una proiezione irregolare è una sintesi di rappresentazione plastico spaziale e di movimento [...] Klee indica i casi più significativi: allineamento e compenetrazione di spazio interno ed esterno; simultaneità di pianta e prospetto. (Cherchi 1978: 132-134)

Alla sostituzione della terza dimensione interviene il tempo diacronico che permette lo svolgersi dell'esperienza spaziale come elemento in grado di conferire vitalità alle forme. La prospettiva kleeiana, costruita graficamente sulla tela, include degli abitanti immessi nello spazio secondo la modalità vagante, mentre in Schlemmer l'uomo-schema è incapace di vivere nella realtà – pittorica – che lo circonda. Il suo disagio è trasposto all'interno di un telaio prospettico insidioso, incapace di accogliere forme di vita. Al contrario, Klee considera la tela come luogo della simultaneità dei punti di vista, che viene oltrepassata dal dinamismo del segno:

Paul Klee, la cui anima è dotata di magica virtù, aveva il dono dell'ubiquità, era sempre lì ed altrove, attraversava il muro senza forzarlo, senza bisogno di brecce. Il dominio dell'altro spazio gli era aperto fino all'estremo orizzonte in orbita vasta come quella del mondo. Non così per Schlemmer, fatalmente prigioniero di una situazione storica e di un interesse sociale, di una dimensione incerta e di transito, di una condizione umana fatta di timore e speranza. (Bucarelli, in Bucarelli, Curjel 1962: 15)

Klee resterà fedele alla ricerca di una rappresentazione dinamica fino all'ultimo periodo della sua vita, alla luce della sclerodermia che lo pone davanti a una fine lenta ma inesorabile, avvenuta nel 1940. Come afferma Fonti, la sua forma di rappresentazione è:

[...] una rappresentazione metalogica e metaprospettica nuovamente universale, neo-umanistica, ma mitologicamente infondata:

---

culturalmente, socialmente, politicamente laica, astratta, progetto rigorosamente perseguito dal Blaue Reiter attraverso il Bauhaus fino a Berna e all’abbozzo dell’ultima opera, la più grande, che compiuta avrebbe ridotto la distanza della sapienza dal tutto. (Fonti 2005: 14)

Il suo inseguimento di una verità arbitraria e privata, indagata nella prospettiva vagante, si fonde in un’unica rappresentazione dove sguardo dall’alto e frontale si compenetrano, alla ricerca di una nuova opera d’arte totale con cui comunicare una nuova modalità di rappresentazione a una società altrettanto rinnovata:

Mi è capitato di sognare un’opera di vasto respiro che abbracci l’intero ambito degli elementi, dell’oggetto, del contenuto e dello stile. Questo rimarrà certo un sogno ma è bene immaginare di tanto in tanto questa possibilità oggi ancora vaga. Non bisogna precipitare le cose e se alla fine suonerà l’ora di quell’opera tanto meglio! Dobbiamo ancora cercare, finora abbiamo rinvenuto frammenti, non il tutto. Ce ne manca la forza a noi che non abbiamo il sostegno di un popolo. (Klee 1957: 155)

D’altro canto Schlemmer, che già dagli anni del primo Bauhaus afferma di essere troppo moderno per la pittura, troverà solo nella scena teatrale il mezzo di espressione in cui l’uomo possa finalmente cercare di conciliarsi con la società macchinistica e dinamica. La figura umana, fortemente alterata dai costumi che ne astraggono le fattezze, è arricchita nelle sue forme espressive, come descrive entusiasticamente l’autore:

Le possibilità, in considerazione degli odierni progressi tecnici, sono straordinarie: le macchine di precisione, gli apparecchi scientifici in vetro e metallo, le protesi chirurgiche artificiali, i costumi fantastici dei palombari e dei militaristi, e così via. (Schlemmer 1925: 13)

Il corpo è quindi modificato mediante protesi artificiali capaci di esasperare il livello espressivo o annullarlo, e tuttavia di obbedire alla conformazione fisica dell’uomo. Per superare la dimensione naturalistica dell’organismo umano il nuovo riferimento diviene la figura artistica

meccanica, rappresentata, come precedentemente accennato, dall'automa o dalla marionetta<sup>4</sup>. L'uomo-marionetta, che Schlemmer ha mutuato dal drammaturgo Henrich von Kleist<sup>5</sup>, costituisce il modello dell'attore ideale, che tende a raggiungere uno stato di grazia annullando la sua fase cosciente e tramutandosi, per opposizione, in un essere pari al divino. La marionetta è la stessa *über-marionette* che il regista inglese Gordon Craig ritiene essere il futuro del teatro: un essere inanimato privo di emotività. Nell'esperienza di Craig<sup>6</sup> si trovano i fondamenti che porteranno all'elaborazione dei tratti del nuovo uomo-marionetta: l'attore danzante che può conciliare il sentimento dell'anima e dello spazio.

L'uomo immaginato da Schlemmer come creatura cosmica vive in un mondo ideale ed utopico, ma non appare mai contestualizzato in uno spazio reale in cui abitare e trasmettere il sapere della danza astratta; la traduzione in termini architettonici del suo spazio immaginato avverrà solo con il progetto per un *Teatro Totale*<sup>7</sup> elaborato da Walter Gropius nel

---

<sup>4</sup> Si rimanda agli studi condotti da Schlemmer sulle leggi che regolano il rapporto tra corpo umano e spazio, nei quali egli definisce quattro tipi astrazione della figura umana: l'architettura semovente, la marionetta, l'organismo tecnico, la smaterializzazione (Schlemmer 1925).

<sup>5</sup> Autore del saggio preso come riferimento da Schlemmer nell'elaborazione della sua concezione del teatro: «Il mezzo di ogni arte è artificiale, ed ogni arte guadagna dal riconoscimento e dall'accettazione del proprio mezzo. Il saggio di Kleist *Über das Marionettentheater* (1810) offre un convincente esempio di questa artificialità» (Schlemmer 1958: 126) [trad.d.a.].

<sup>6</sup> Schlemmer cita in più scritti l'esperienza di Gordon Craig, col quale entra in contatto diretto, sostenendo la necessità di un attore capace di spogliarsi della propria emotività.

<sup>7</sup> Il progetto di Gropius è da intendersi come la sintesi delle sperimentazioni del laboratorio teatrale del Bauhaus, nell'ambito del quale furono realizzati i bozzetti di Farkas Molnàr per il Teatro U e fu concepito da Moholy Nagy il *Teatro della totalità*, destinato ad essere «[...] con i suoi svariati fasci di rapporti di luce, spazio, superficie, forma, movimento, suono, uomo – con tutte le possibilità di variazione e di combinazione di tali elementi vicendevolmente – configurazione artistica: ORGANISMO». (Schlemmer, Moholy-Nagy, Molnàr 1925: 46). Afferma ancora Moholy-Nagy: «Si dovrà pervenire ad un'azione che non confini la massa degli spettatori alla muta contemplazione, che non si limiti a *commuoverli nell'intimo*, al grado supremo di un'estasi liberata, a confluire entro l'azione scenica. Che un evento simile si verifichi in modo non



1927, su commissione del regista politico Erwin Piscator, la cui caratterizzazione scenica fortemente dinamica contempla l’uso di mezzi cinematografici, palcoscenici girevoli e tapis roulants.

In una situazione di crescenti avversità per il Bauhaus, le cui attività sono osteggiate dall’ascesa del nazismo che porterà l’istituto alla completa chiusura nel 1933, persiste in Schlemmer l’ideale de *L’uomo vitruviano* inscritto nel cerchio e nel quadrato, tramutato in termini dinamici nella sua opera grafica *L’uomo nel cerchio delle idee* (1929)<sup>8</sup>. La raffigurazione dell’organismo totale contemporaneo, ripreso di profilo e proiettato nel XX secolo, è contestualizzata all’interno di uno spazio architettonico accennato in una prospettiva accidentale. Attorno ad esso un’aura composta dai concetti costitutivi della concezione teatrale di Schlemmer, attinenti tanto alla dimensione corporea quanto a quella spaziale: la respirazione, i giunti delle articolazioni, il tempo, lo spazio formale, lo spazio naturale, le leggi della natura e la coreografia. Un testamento su cui Schlemmer fissa la risoluzione di un dissidio innato, riassunto dell’esperienza al laboratorio teatrale del Bauhaus che si concluderà nel Novembre del 1929, con le sue dimissioni dalla scuola.

La ricerca dell’Opera Totale – sinestetica e universale – presuppone sia per Klee che per Schlemmer una finalità neo-umanistica, basata sull’esperienza dei singoli individui e nell’ambito di una prospettiva dinamica, seppure espressa con linguaggi e mezzi artistici distinti.

---

caotico, bensì col pieno controllo ed organizzazione, fa parte dei compiti del NUOVO REGISTA, del demiurgo dai mille occhi, fornito di tutti i moderni mezzi di esplicitazione e di comunicazione» (Ivi: 51).

<sup>8</sup> Il bozzetto viene realizzato nel 1929 da Schlemmer e costituisce materiale didattico del corso teorico intitolato *Der Mensch - L’Uomo -*, che tiene nello stesso anno al Bauhaus di Dessau.

## Bibliografia

- Argan 1951 = G. C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951.
- Benjamin 1936 = W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt, 1936 (trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000).
- Bistolfi 1982 = M. Bistolfi (a cura di), *Oskar Schlemmer. Scritti sul teatro*, Feltrinelli, Milano 1982.
- Bucarelli 1962 = P. Bucarelli, H. Curjel (a cura di), *Oskar Schlemmer*, Catalogo della mostra alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma 1962, De Luca, Roma 1962.
- Cavalletti, Kerényi 1999 = A. Cavalletti, M. Kerényi (a cura di), *Furio Jesi, Károly Kerényi. Demone e mito - Carteggio 1964-1968*, Quodlibet, Macerata 1999.
- Cherchi 1978 = P. Cherchi, *Paul Klee teorico*, De Donato, Bari 1978.
- Fonti 2005 = A. Fonti, *Paul Klee, "Angeli" 1913-1940, "Metodi del territorio"*, Franco Angeli, Milano 2005.
- Kerenyi 1976 = K. Kerenyi, *Dionysos: Urbild des unzerstörbaren Lebens*, München-Wien 1976 (trad. it. *Dioniso: archetipo della vita indistruttibile*, Adelphi, Milano 2010).
- Klee 1925 = P. Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, Bauhausbücher vol. II, Weimar 1925 (trad. it. di *Quaderno di schizzi pedagogici*).
- Klee 1957 = P. Klee, *Tagebücher von Paul Klee 1898-1919*, Köln, 1957, (trad. it. di A. Foelkel, *Paul Klee Diari 1898-1918, "NET saggi n°159"*, Saggiatore, Milano).
- von Kleist 1810 = H. von Kleist, *Über das Marionettentheater*, «Berliner Abendblätter», 12 Dezember 1810, pp. 247-249 (trad. it. *Sul teatro delle marionette. Aneddoti. Saggi*, Guanda, Parma 1986).
- Nietzsche 1872 = F. W. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie, Oder: Griechenthum und Pessimismus*, Leipzig 1872 (trad. it. *La nascita della tragedia ovvero greicità e pessimismo*, Newton Compton, Roma 2005).
- Panofsky 1927 = E. Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, Leipzig-Berlin 1927 (trad. it., *La prospettiva come forma simbolica*, Abscondita, Milano 2013).

Schlemmer, Moholy-Nagy, Molnàr 1925 = O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, F. Molnàr, *Die Bühne im Bauhaus*, Bauhausbücher vol. IV, Weimar 1925 (trad. it. di R. Pedio, *Il Teatro del Bauhaus*, Einaudi, Torino 1975).

Schlemmer 1958 = T. Schlemmer (a cura di), *Oskar Schlemmer Briefe und Tagerbücher*, München 1958 (trad. ingl. *The letters and diaries of Oskar Schlemmer*, Northwestern University Press, Evanston 1972).

## L'autore

### Lino Cabras

Architetto, consegue la Laurea Magistrale in Architettura presso la Facoltà di Architettura di Alghero nel 2007. Dal 2014 è dottorando di ricerca in Storia dell'architettura presso la Scuola di Ingegneria Civile e Architettura del DICAAR di Cagliari (XXIX ciclo), dove sta portando avanti una ricerca sul rapporto tra corpo umano e spazio progettato nelle coreografie astratte di Oskar Schlemmer al Bauhaus.

Email: [linocabras@unica.it](mailto:linocabras@unica.it)

## L'articolo

Data invio: 16/12/2015

Data accettazione: 25/03/2016

Data pubblicazione: 30/06/2016

## Come citare questo articolo

Lino Cabras, *Le prospettive dinamiche di Oskar Schlemmer e Paul Klee*

Cabras, Lino, *Le prospettive dinamiche di Oskar Schlemmer e Paul Klee*,  
"Medea", II, 1, 2016, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-2411>