Bloom

RIVISTA TRIMESTRALE DI ARCHITETTURA
NUMERO 29 luglio agosto settembre 2019



ISSN 2035-5033

Bloom
Rivista trimestrale di Architettura

direttore responsabile
Dario Giugliano

direttore scientifico
Antonio F. Mariniello

vice direttore
Gianluigi Freda

comitato scientifico
Renato Capozzi
Alberto Cuomo
Tzafrir Fainholtz
Gianluigi Freda
Dario Giugliano
Sergio Givone
Antonio F. Mariniello
Pasquale Mei
Giovanni Menna
Silvano Petrosino
Federica Visconti

redazione
Paola Galante (coordinatore)
Alberto Calderoni
Maria Gabriella Errico
Federica Deo
Maria Lucia Di Costanzo
Bruna Di Palma
Claudia Sansò
Francesco Sorrentino
Giuliano Zerillo

Indice

5 **Cento Bauhaus**

saggi

7 **1919: The Birth of Urban Ecology and the Reinvention of Interdisciplinary Learning**
Jana Revedin

15 **Schlemmer: il corpo e la scena nel teatro del Bauhaus**
Giancarlo Muselli

29 **Pathos e Logos in Walter Gropius e nella Bauhaus**
Alberto Cuomo

57 **Apprendimento totale al Bauhaus: la nuova comunità del futuro**
Massimo Faiferri, Samanta Bartocci, Lino Cabras, Fabrizio Pusceddu

71 **Mies: l'ultimo Bauhaus e oltre**
Renato Capozzi

91 **La progettazione della "politeia" socialista. Dall'urbanistica del Bauhaus al piano per Berlino del 1946**
Andrea Contursi

105 **HfG e MIBI, o sull'eredità del Bauhaus**
Davide Servente

119 **Teaching a Legacy: Axonometric Projection from Bauhaus to our Schools**
Luca Di Lorenzo

139 **Prima e oltre il Bauhaus: la non-oggettività nella poetica di Giorgio Morandi**
Federica Deo

157 **Gropius e l'edificio alto. Dal progetto per il Chicago Tribune alla conquista degli States**
Francesco Sorrentino

175 **From Bauhaus to Eretz Israel**
Gianluigi Freda

opere

187 **Das Triadisches Ballett. Genesi e realizzazione di un'architettura di scena**
Pina Russo

193 **Per una urgenza culturale del costruire: il museo-scuola di Lina Bo Bardi**
Bruna Di Palma

203 **Il potenziale socio-pedagogico nell'architettura di Walter Gropius: la casa del direttore e le tre case doppie per gli insegnanti, Dessau (1925-26)**
Alberto Terminio, Vincenzo Valentino

211 **Haus am Horn: un prototipo di architettura corale**
Edoardo Narne

recensioni

221 **La Scuola che vorremmo**
Paola Galante

cento bauhaus

Per celebrare il centenario dell'apertura della Bauhaus, Bloom ha lanciato una call for paper aperta a studiosi e accademici che ancora oggi si interrogano sulle prospettive aperte dalla scuola fondata da Gropius e tuttora fertili ad ogni latitudine.
I temi proposti posti alla base della riflessione sono stati ricondotti a tre quesiti:
1. La poetica modernista, che ebbe in Weimar uno dei suoi centri più vivi, ha saputo diffondersi oltre i confini della Germania e dell'Europa. Con quale grado di autonomia i programmi espressivi riconducibili a quei modelli sono stati declinati nei diversi Paesi?
2. La scuola Bauhaus mette in campo nuovi strumenti didattici per le attività progettuali. In che misura quei dispositivi risultano ancora oggi operativi?
3. La Bauhaus ha fondato la sua rivoluzione espressiva sulla cultura industriale dell'epoca. Tra altri cento anni sarà ancora viva la sua eredità? E in che modo?
Le risposte da parte degli autori sono state varie ed articolate. Benché esista una vastissima letteratura sulla Bauhaus, i temi discussi all'interno dei saggi hanno saputo cogliere spunti originali e approfondire aspetti meritevoli di ulteriori riflessioni, a dimostrazione che la rivoluzione culturale della scuola d'arte e architettura tedesca fondata da Gropius, a distanza di un secolo, è ancora viva e prolifica.
Nella Bauhaus hanno convissuto personalità, idee, metodi, discipline fortemente eterogenei che oggi riecheggiano negli articoli e che celebrano un'identità culturale pluralistica ancora capace di offrire un modello valido alle nostre scuole d'architettura.

Jana Revedin's article recalls the roots of the reformatory Modern movement, the research, design and education goals of Walter Gropius' Bauhaus school and the translation of these findings into contemporary education models of sustainable architecture and urban design.

Jana Revedin

1919: The Birth of Urban Ecology and the Reinvention of Interdisciplinary Learning

The dedication of this article to the centenary of the Bauhaus, the reformist German school of architecture, urbanism and design, acknowledges the parallels between the paradigm change – political, cultural, social and ecological – that is revolutionising our profession today and the radical shift from the Beaux Arts to the early Modern Movement. Indeed, let us mark this centenary by recalling Walter Gropius' timeless definition of architectural ethics: «Architecture is science, art and crafts at the service of society». Of course, our concern about sustainability dates not from 1919 but from the industrial revolution of the 18th century. But we can clearly trace the emergence of social empowerment and environmental awareness back to the First World War and the shift from vertically governed monarchies to horizontally governed democracies. Similarly, the so-called "reformist" modern movement in architecture and urbanism emerged from the "arts and crafts", "Werkbund" and "green cities" movements in Britain, Germany, Austria, the Netherlands and Scandinavia.

The Birth of Urban Ecology

Reformist architects such as Gropius, Heinrich Tessenow, Bruno Taut, Hugo Häring, Hans Scharoun, Ernst May and Martin Wagner in Germany, Adolf Loos in Austria, Mart Stam and Bob Oud in the Netherlands and Gunnar Asplund and Sigurd Lewerentz in Sweden invented the term "urban ecology" in the 1920s. Acknowledging the spirit and the geographical, geological and climatic qualities of a place as the basis for a "climate aware" city, they also used demographic data and socio-cultural mapping as they designed areas for working and living within the existing urban tissue as a means of ensuring a social mix and respecting the "collective memory of place". At CIAM 3 in Zurich in 1931, Gropius and Siegfried Giedion listed the "ecological criteria" for urban design: dense, organic growth to avoid urban sprawl; a mix of workplaces, commercial space and social/collective housing; solar orientation; the use of rainwater for cooling and solar energy for heating; research into light and flexible, hygienic, recyclable and low-cost materials – issues that the annual "Berliner Bauausstellungen" of the urban planner Martin Wagner had been addressing since 1926. Le Corbusier deliberately sidelined this holistic approach at CIAM 4 in Athens in 1933 in order to impose his functionalist dogma on the Athens Charter that, published in "Ville radieuse" in 1935, was not approved by the congress membership. Contrary to the consensus in Zurich, Le Corbusier divided up land functionally: "Zoning", "car-friendly" infrastructures and the "machine à habiter" led to the radical separation of "living" and "working" and afflicted

many developing countries for decades to come. The issue of urban ecology disappeared from the architectural debate until the ecological crisis of the 1970s. In retrospect, it is no surprise that Le Corbusier so easily overruled his CIAM colleagues in the summer of 1933. Adolf Hitler had just come to power in Germany and Gropius and his fellow German reformers were banned from working, politically persecuted and forced to flee…

The Reinvention of Interdisciplinary Learning - or: the Death of Beaux Arts Teaching

Ever since antiquity architects had put the interdisciplinary analysis of place at the heart of design. In every culture, the understanding and respect of the history, geography, climate and legal, cultural and material truth of a place led to productive public spaces: the realms of work, worship and communal life. In addressing place[1] the architect never acted in silo but embarked upon life-long exploration, inspired by other disciplines. «Let him be educated»[2] said Vitruvius, acquainted with history, law, geometry and astronomy, the indispensable tools of the craft, as well as medicine, biology or philosophy: Only then would he be "skilful with the pencil." Most pre-industrial architects made full use of these generally immaterial resources[3] while also acting as mathematicians or cartographers, biologists, musicians or poets. Industrialisation ended the millenarian osmosis between man and place. Dis-placed by machines, individuals became passive: in their work, community life and policies, a social shift that Hannah Arendt called "alienation". The Fordist belief that "time is money" ended the notion of individual making, of doing a job well for its own sake, and led to a deep crisis and the resulting invention of psychology, sociology and anthropology[4]. As early as the 1910s Max Weber redefined man's position in rapidly growing cities, affirming that urban quality resulted not from density or size but social mix. Ferdinand Tönnies explored the effect of the three scales of human community – family, neighbourhood and elective communities – on urban quality, concluding that this was neither politically "imposable" from above nor architecturally "designable" in tabula rasa masterplans. Rather, it grew from below via a simple tool: the unity of human will. The "commons" were created by common conviction and are "just to be designed", as Bruno Latour still urges today. At the Bauhaus[5] architecture was not taught by architects. The vertical Beaux Arts system of professor-to-pupil-teaching was courageously replaced by horizontal, interdisciplinary and experimental learning. A self-made talent himself, Walter Gropius invented "open work" learning long before it was

defined by Umberto Eco[6]. In the spirit of Vitruvius, Gropius sought "to bring people back to the building, to make them build together" by nourishing architecture – and a new generation of courageous apprentices – with a holistic knowledge of science, arts and crafts. His view of the profession as "a service to society" was a rebellious response to the reactionary, pre-1914 Zeitgeist in which the Beaux Arts had reduced architects to self-referential artists, free of political or social positions. Fortunately, Gropius was not alone. His vision of "innovative design and adequate living conditions for all" triggered a reform movement that conquered the arts, crafts and humanities. The Bauhaus' experimental curriculum included "Total Theatre" (developed together with Erwin Piscator and Bertolt Brecht), "Triadic Ballet" (Oskar Schlemmer), "Climate" and "Ergonomic Design" (Taut), "Self-sufficient Gardening" (Leberecht Migge), "Conceptual painting" (Wassily Kandinsky) and "Werbegrafik", a new craft that included the techniques of photography, film and collage (László Moholy-Nagy).
The results of material and spatial research (Triolin and magnesite floorings, freestanding brick ceilings, insulated flat roofs, prefabricated structural systems, "ergonomic" interiors and appliances…) were employed in social housing while new needs led to the "Hallenbauten"[7], the huge halls and hangars – the airports, stations, exhibition and trading halls – required by a globalising society. The design objects emerging from the Bauhaus workshops – the now globally famous Wagenfeld lamp, Breuer chair and Brandt teapot – were originally regarded not as results but as "learning by doing" experiments, as small-scale-processes. Gropius spent his entire life fighting the misinterpretation of his Bauhaus idea as a trivial question of "style": "The aim of the Bauhaus is no style, no system, no dogma or canon, no recipe and no fashion. It becomes vital as soon as it is not attached to form, but, on the contrary, searches behind any changeable figure the fluid of life itself."

Anthropological Findings for Architecture

Alongside this social paradigm change the Bauhaus' true innovation was the application of anthropologists' findings to design research and teaching. While Beaux Arts architects had always asked their clients which products they needed, the Bauhaus questioned inhabitants and users directly: «what are your strengths, what would help you to improve your processes?» This simple reframing altered the nature of the architect's role and transformed people – and their ability to make, their crafts and industries – from problems into assets. By engaging with the right actors any place could be made

productive: socially, economically, culturally and ecologically. Bruno Taut summarised this as follows: «We can answer those who insist that architecture exclusively follows functionality, techniques or construction methods, with the same conviction that architecture is created by ideas and spaces, by uses and user's needs, by the instinct for the beautiful and the playful». Henry Lefebvre took this further by advocating the human right to the city: «Just as economic pressure from the base can modify the production of surplus value, so can pressure grounded in spatial practice modify, alone, the distribution of that surplus value. Hence, pressure from below must confront the state in its role as organiser of space».[8] So when have the didactic heirs to the Bauhaus met this objective of offering interdisciplinary learning instead of self-referential teaching, of creating spaces with all, conceived by all? Some did so immediately, including Bruno Taut at Mimar Sinan Fine Arts University in Istanbul from 1936 and Gropius at Harvard, Moholy-Nagy at the New Bauhaus Chicago and Josef Albers at Black Mountain College Asheville from 1937. Many more followed, such as Gropius' pupil Max Bill at the Hochschule für Gestaltung Ulm from 1953. And their legacy is manifest today: in the work of Balkrishna Doshi at CEPT in Ahmedabad since 1962, Frei Otto at ILEK[9] since 1976, Christopher Alexander at Berkeley and Samuel Mockbee and then Andrew Freear at Rural Studio, Alabama since 1970, Patrice Doat at CRATerre and Les Grands Ateliers in Grenoble since 1979, Juan Román at Talca University Chile since 1998 and Wang Shu and Lu Wenyu at the China Academy of Art, Hangzhou since 2003. Like Gropius or Taut, each of these heirs has devoted much of their life to research, education and the fight for the democratic right to the city. It is no coincidence that they are all laureates of the Global Award for Sustainable Architecture[10].

2019: And what if the Bauhaus were founded today?

Three quarters of a century of dogmatic urban functionalism and architectural self-publicists have left us searching for the answers to a host of new questions: about the protection of our common environment, the planet earth, about urbanisation and globalisation – and about digitalisation and new tools that could even extinguish our profession. As we reflect upon all of the above, three questions emerge: What kind of "life communities" (Tönnies) are we really striving to create, how can participatory design approaches "by all and with all"[11] facilitate the creation of the public spaces that these require and how can we merge the qualities of place and milieu with the qualities of scientific innovation and craft-based/industrial making as we do so?

Notes

1 «Locus: the singular but universal relation between a local situation and the constructions found in that site», Aldo Rossi, ***L´architettura della città*** (1966).

2 Vitruvius, ***The ten books on architecture*** (33 - 22 B.C.).

3 Jana Revedin, ***Construire avec l'immatériel: Temps, usages, communauté, droit, climat. Nouvelles ressources pour l'architecture,*** with a foreword by Pascal Nicolas Le Strat (2018).

4 Tim Ingold: «Anthropology is philosophy with the people in».

5 Founded in 1919 in Weimar and later relocated to Dessau: two then almost unknown, provincial places southwest of Berlin, which, during the second period of industrialisation had become what we would now call industrial "start-up clusters" where the Bauhaus could find research and production partners like Junkers Aeronautics, the Jena Glass Industry, Kandem, Standard Möbel etc. See the Bauhaus' emancipatory socio-political, cultural and entrepreneurial mission as described in: Jana Revedin, ***Jeder hier nennt mich Frau Bauhaus*** (2018).

6 «Contemporary design merely reflects our culture's attraction for the indeterminate, for all those processes which, instead of relying on an unequivocal sequence of events, prefer to disclose a field of possibilities, to create ambiguous situations open to all sorts of operative choices and interpretations». Umberto Eco, ***The Open Work***, (1962).

7 Jana Revedin, ***Monument and Modernity: Hallenbauten as the Elements of Construction of the Democratic Town***, Doctoral Dissertation, National Library/IUAV, Rome/Venice 2000.

8 Henry Lefebvre, ***The Production of Space*** (1974).

9 Institute for Lightweight Structures at the University of Stuttgart

10 In 2006 the author created the Global Award for Sustainable Architecture (placed under the patronage of UNESCO in 2010) which is awarded every year to five architects who are engaged in the search for a new architectural and urban ethics and gave birth to a global collective (65 worldwide laureates from 2007 to 2019) of scientific and professional exchange and experimentation.

11 Jana Revedin, op. cit. 2018 and: Jana Revedin, ***La ville rebelle: Démocratiser le projet urbain***, with a foreword by Yona Friedman and an epilogue by Christopher Alexander, Gallimard Collection Manifesto, Paris 2015

Born in Constance (Germany), Jana Revedin is an architect, theorist and writer. She graduated from the Politecnico of Milan and is a doctor of architecture and urban planning of IUAV University in Venice, habilitated to direct research. A full professor of architecture and urban planning at the École spéciale d'architecture in Paris and the École nationale supérieure d'architecture in Lyon, she is a member of the LAURE research laboratory "Environment, city, society" (CNRS) and the UNESCO delegate to the Education and Research Commission of the UIA. Between 2005 and 2012 she directed the European student competition for sustainable architecture gau:di, exposing the winners at the Venetian Biennales 2008-2010-2012. In 2006 she created the Global Award for Sustainable Architecture, giving birth to a global collective (65 worldwide laureates from 2007 to 2019) of scientific and professional exchange and experimentation. Her theory of "radicant design" proposes the collective transformation of the contemporary city on the basis of an "open-work" morphology of participative experimental processes. The author of reference works on sustainable architecture and cities and their ethical and sociopolitical rootedness - for example the German reformatory movement of the Bauhaus - she won the AESOP Prize for Teaching Excellence (2013) and the global prize of the Urban Revitalization of Mass Housing competition of UN Habitat (2014). Made a Chevalier des Arts et lettres in 2014 she has also been honoured by the French Academy of Architecture: Medal for the direction of doctoral thesis of excellence (2016) and Prospective Medal (2017). Her bestselling biographic novel "Jeder hier nennt mich Frau Bauhaus" on the emancipatory influence of the journalist and writer Ise Frank, Gropius' second wife, on the Bauhaus movement (DuMont, November 2018) is nominated to the Grimme Price and the Leipzig Book-fair Award.

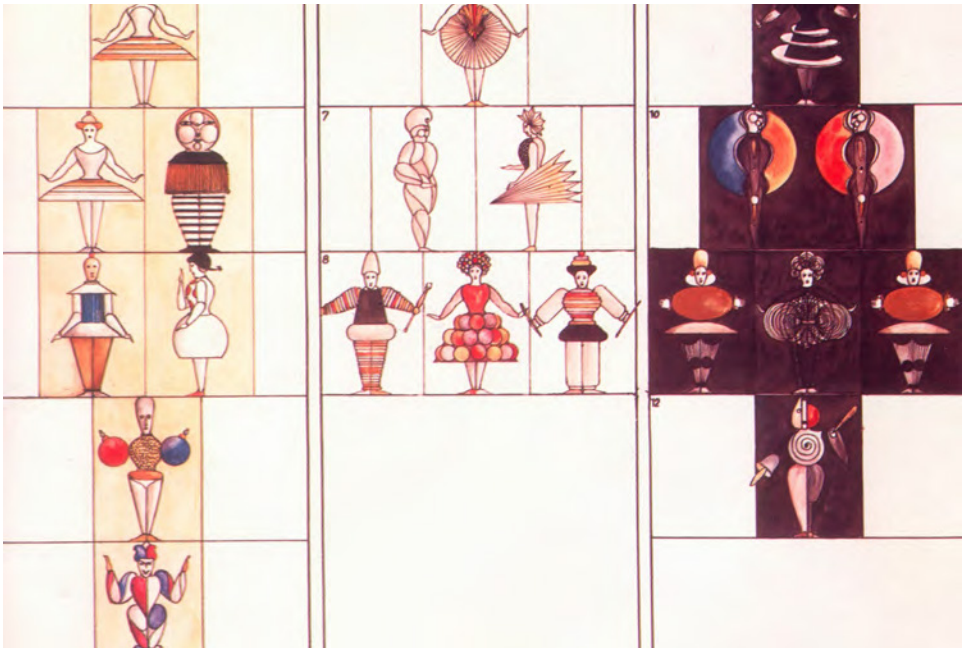
Oskar Schlemmer and the Bauhaus Theatre are part of the stage revolution at the beginning of the 20th century. The main aspect of the avant-garde theatrical revolution was space interpretation as a dramatic component, and its relationship with body and movement. During these years there were many experiences concerning the connection between performer and space in theatre and dance, based on a new awareness of the performing role of the body on the stage. Many figurative artists look at the theatre as a good experimental ground to go beyond the artistic limits of painting. Schlemmer's research for a metaphysical and abstract theatre was based on the relationship body - space, carried out by the use of plastic costumes and scenic tools, guiding the performer's movement and his contact with performing space. The stage is reduced to its essential elements: volumetric space, base colours, plan geometry, simple movement. Anyway, Schlemmer's experimentation is a Sense research, rejecting the unconditioned Futurist adherence to the world of machines. The Triadic Ballet is Schlemmer's masterpiece, a pantomime which unites the joyful atmosphere of a masquerade with strict studies about the fundamental elements of space and movement.

sagal

Giancarlo Museli

Schlemmer: il corpo e la scena nel teatro del Bauhaus

Faremmo torto a Oskar Schlemmer se esaminassimo il suo lavoro a partire dal Bauhaus, in cui entra a far parte nel 1921, perché in realtà la genesi del ***Triadische Ballett*** 1, la sua opera più famosa, risale a qualche tempo prima, tra gli anni a cavallo della prima guerra mondiale, nel periodo in cui si incominciavano ad attuare le prime radicali sperimentazioni delle Avanguardie sul teatro. Già nel 1912 Schlemmer, che era un pittore, influenzato da Kandinskij (e dal suo Teatro Astratto) e suggestionato dall'esecuzione del ***Pierrot Lunaire*** di Schonberg, pensa ad un balletto, nel senso di una pantomima con figurini (***Figurinen***) dalle fogge plastiche. (Fig 1).
Sollecitato da due ballerini del teatro di corte di Stoccarda inizierà uno studio ed una serie di tentativi parziali che porteranno finalmente nel 1922 a rappresentare il Balletto Triadico, in una prima versione completa, a cui seguiranno nel corso del tempo alcune altre repliche dentro e fuori il Bauhaus.
Gli anni che precedono lo scoppio della prima guerra mondiale vedono il teatro come terreno di sperimentazione delle avanguardie, ma sono soprattutto i Futuristi che in Italia ed in Russia avanzano proposte radicali ed usano la scena per rendere evidente la loro visione del mondo ed il totale sconvolgimento dei linguaggi artistici tradizionali, con il completo rifiuto del dramma borghese e dell'egemonia del testo, nonché in generale del concetto stesso di rappresentazione, per affermare una spettacolarità autonoma, visuale e dinamica.
Il manifesto dei drammaturghi futuristi è del 1911, Depero e Balla concepiscono il loro ***Teatro Plastico*** poco dopo, ***Vittoria sul Sole*** di Malevic viene messo in scena nel 1913, con attori che si muovono in modo meccanico e si esprimono in una lingua onomatopeica completamente inventata, detta ***Zaum',*** corazzati con costumi complessi che ne annullano la corporeità naturale.
Contemporaneamente, ma con un linguaggio meno radicale, incominciano a girare in Europa i ***Balletti Russi*** del geniale impresario Diaghilev, che si rivolge agli artisti delle correnti d'avanguardia per il disegno di costumi e scene; Depero nel 1916 disegna per lui le ***Chant du Russignol***, mai andato in scena, Picasso nel 1917 ***Parade***, che invece avrà un forte impatto sul pubblico.
Quello che sarà il campo di sperimentazione di Schlemmer, il rapporto tra il corpo e lo spazio della scena, annoverava comunque dietro di sé un insieme di esperienze che a cavallo tra '800 e '900 incominciavano a cambiare il modo di intendere il ruolo della corporeità dell'attore/danzatore e della scena in cui agiva.
Il teatro naturalista che si era affermato nella seconda metà dell'800, dopo oltre tre secoli di illusionismo scenico, aveva finalmente riconciliato il rapporto tra la presenza dell'attore e lo spazio della scena, che adesso, concepita con canoni realistici, si fondava sulla stessa tridimensionalità del corpo vivente, con scenografie che replicavano, in una meticolosità a volte maniacale, ambienti presi dalla vita quotidiana.

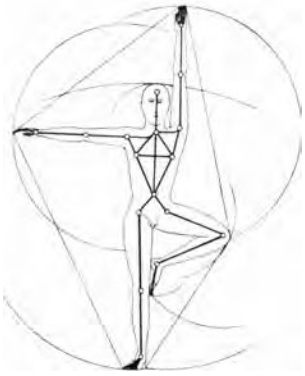


1. I diciotto figurini del Triadische Ballett.
da: Oskar Schlemmer, a cura di Marina Bistolfi, Feltrinelli ed.

Fino ad allora il pittoricismo, ancora imperante nella realizzazione scenica nel corso del XIX secolo, era riuscito a fare solo qualche piccolo passo avanti rispetto alla contraddizione evidente presente nel teatro barocco, dove esisteva un rapporto totalmente oppositivo tra le misure assolute del corpo umano e l'illusionismo spaziale di quinte e fondali dipinti in prospettiva accelerata; la scena barocca, simulando uno spazio molto più ampio di quello effettivamente occupato, mal sopportava il confronto ravvicinato con la figura dell'attore che ne avrebbe rivelato le dimensioni illusorie.
Ma realismo e naturalismo, nei primi anni del '900, iniziano già a mostrare i propri limiti e lo stesso maestro del teatro naturalista Stanislavskij, sperando di introdurre nuova linfa ad un teatro appiattito sulla replica della realtà, si rivolge per le scenografie del suo Amleto a Gordon Craig, fautore di una concezione architettonica del luogo teatrale e di evocative scene minimali.
Nello stesso periodo Mejerchol'd, allievo di Stanislavskij, incomincia ad allontanarsi dai suoi insegnamenti e sperimenta la possibilità di perseguire una nuova fisicità dell'attore attraverso la ***Biomeccanica,*** che ribalta il metodo di Stanislavskij per un'esteriorizzazione del meccanismo psicologico della reviviscenza alla base del lavoro dell'attore: è il movimento che induce l'emozione e incanala l'espressione e non viceversa.
Questa dualità nel concepire il lavoro e l'espressione del ***performer***, sia esso un attore o un danzatore, tra interiorità proiettata verso lo spazio o invece reazione alle componenti dello spazio stesso, resterà viva nel corso del '900 in tutte quelle esperienze che esploreranno in teatro il rapporto tra la scena ed il ***performer*** nella sua presenza psicofisica e nel suo movimento.
Per quanto riguarda invece il luogo scenico Craig e Adolphe Appia intuisco-

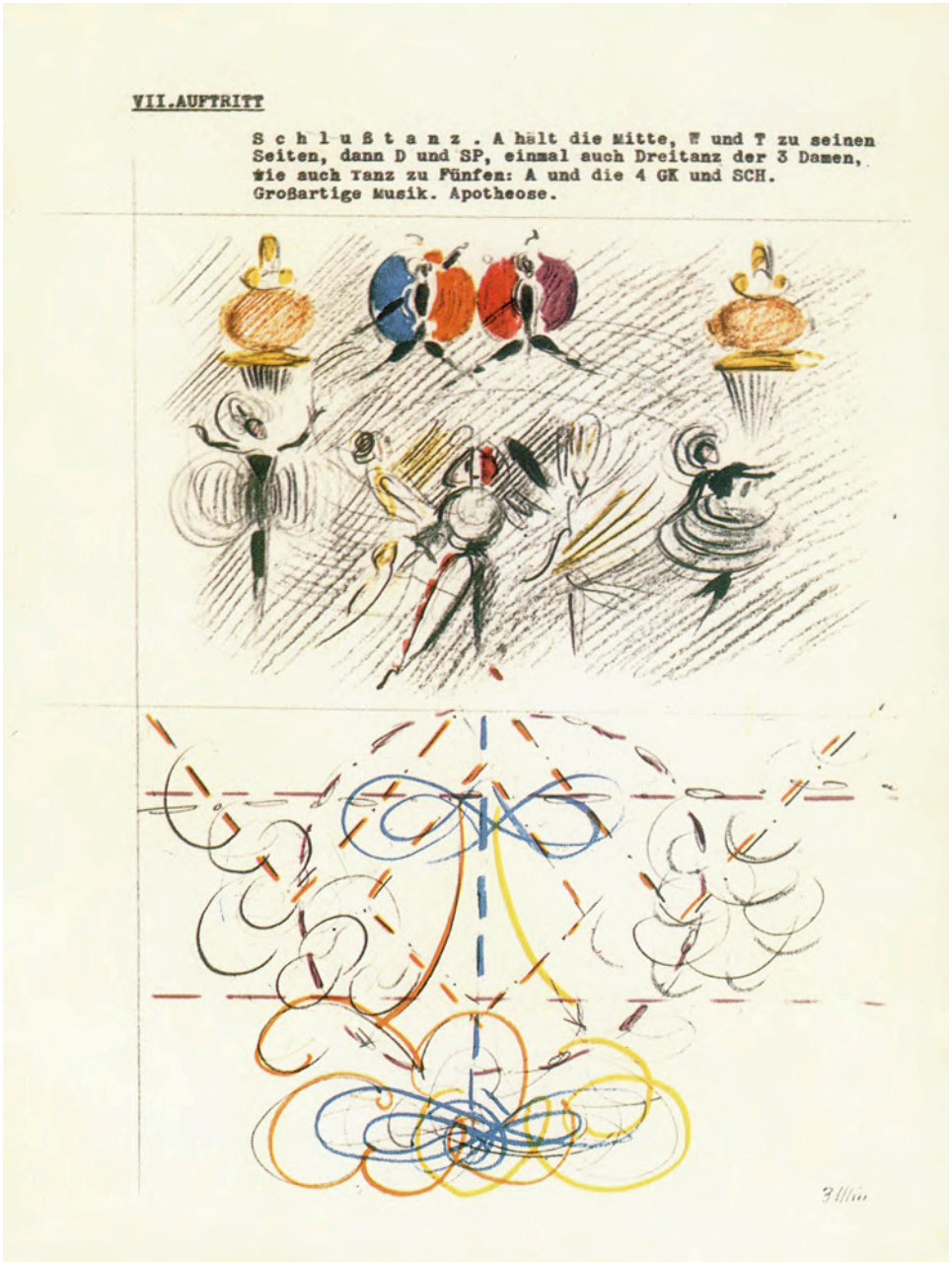
no e promuovono quella che sarà una delle caratteristiche fondanti del teatro del '900 ovvero l'uso dello spazio in senso drammaturgico, che loro concepiscono attraverso l'uso di elementi tridimensionali semplici, orizzontali e verticali, scolpiti dalle ombre create dalle nuove fonti di luce elettrica da poco introdotte in teatro, capaci di consentire la proiezione di potenti raggi luminosi, mentre prima l'illuminazione della scena era prevalentemente funzionale alla buona visibilità dell'azione.
Alla ricerca degli elementi fondanti della messa in scena, la definizione dello spazio avviene per Appia sempre in relazione con la presenza del corpo umano, del suo movimento e interazione con le superfici lisce dei prismatici volumi di cui si compone la scenografia, liberata da ogni fronzolo decorativo. La scena, nella sua conformazione prettamente architettonica su diversi livelli, dialoga con la dinamica dell'azione e con il corpo organico sottolineando i rapporti drammaturgici: i piani orizzontali hanno una valenza funzionale e distintiva del carattere e dei personaggi del dramma, quelli verticali si oppongono alle sinuosità organiche del ***performer*** drammatizzandone la figura per differenza.
Appia con Dalcroze, musicologo e inventore di una ginnastica coreutica che chiama Euritmica, sperimenta nel nuovo teatro della colonia di Hellerau il rapporto tra spazio della scena, nella sua elementare articolazione plastica, e movimento, visto come armonia legata al ritmo musicale.
Quella della presenza del corpo e del ruolo dell'attore/danzatore sulla scena è un altro ambito di ricerca che vede la definizione agli inizi del '900 di un ventaglio di ipotesi che vanno dall'idea della completa abolizione dell'attore per sostituirlo con una ***Supermarionetta*** meccanica (il termine è di Craig, che polemizzava con lo scadimento e l'approssimazione imperante nell'arte dell'attore) come nei ***Balli Plastici*** futuristi, a invece una completa liberazione del corpo e del suo movimento nello spazio, valorizzando le armonie ed i ritmi organici.
Rudolf Laban, uno dei teorici della danza libera e dell'armonia uomo natura, insegue il ***ritmo dello spazio*** e ne codifica le direzioni inventando un sistema di notazione del movimento, teorizzando l'appropriazione con il corpo, risvegliato nella sua percezione cinestetica, dello spazio della scena nella sua totale estensione.
In mezzo si collocano una serie di proposte che potremmo definire di ***fisicità aumentata***, vale a dire che forniscono al corpo performante una serie di accessori da indossare in grado di indirizzare e/o amplificare il movimento e l'impatto visivo, con costumi e attrezzi che condizionano l'espressione naturale del gesto.
Agli inizi del secolo fece parlare di sé la danzatrice americana Loie Fuller[2], la quale si esibiva nello spazio cubico vuoto del palcoscenico avendo legate alle braccia lunghe stecche, nascoste al di sotto della stoffa dell'ampia e leggera veste, che muoveva vorticosamente e si colorava delle sfumature più varie,

grazie ad un uso sapiente della luce di scena.
Nel 1916 Depero disegna i costumi per la pantomima ***Mimismagia***, in cui gli attori sono dotati di protesi metalliche e apparati luminosi incorporati che stravolgono la figura e rendono ***illuminante*** il costume, e si moltiplicano gli esperimenti in cui il performer viene trasformato in una supermarionetta, come nel caso dei costumi cubisti di Picasso per il balletto ***Parade***.
Schlemmer, spinto dal desiderio di andare oltre la pittura, si inserisce in questo filone ed incomincia ad elaborare una originale proposta che sarà la base della sua ricerca e del suo insegnamento al Bauhaus, in cui individua nel rapporto tra corpo e spazio, e nelle leggi geometriche comuni governanti la loro conformazione, il campo elettivo di sperimentazione. (Fig 2)
Egli è consapevole delle nuove esperienze che riguardano la cultura del corpo e la danza, scrive degli studi di Dalcroze, conosce il teatrodanza e le teorie di Rudolf Laban, ma opera una scelta nella direzione di un teatro metafisico, astratto e artificiale, come lui stesso lo definisce, che preferisce la mascherata alla danza spirituale, il costume e il camuffamento alla nudità del corpo liberato.
E' interessante notare come la trasversalità della ricerca nella scuola fondata da Gropius sia, oltre che una scelta di metodo, un naturale rispecchiamento della rottura dei campi disciplinari operata dalle avanguardie, le quali trovavano nel teatro (come per altri versi nell'architettura) uno strumento di sintesi e di attraversamento delle specificità artistiche, nonché di superamento dei limiti relativi agli strumenti del proprio operare.
Schlemmer, Depero, Balla, Kandinskij[3], Malevic, sono tutti artisti figurativi, i quali in modi differenti si affacciano al teatro, ripensando contemporaneamente i suoi confini e quelli della propria arte.
Nel 1925 Schlemmer scrive: ***Sono troppo moderno per pitturare dei quadri***….[4]
Il teatro, liberato dalla schiavitù del testo, può diventare opera d'arte in movimento, visualità dinamica, lavoro sullo spazio pluridimensionale determinato dal movimento di forme plastiche, dal colore, dalla luce e dal suono, in accordo con una nuova visione della vita.
D'altra parte non dobbiamo dimenticare l'intreccio storico tra architetti e teatro, tradizionalmente declinato attraverso il contributo nel disegno pittorico delle scene, ma che nel '900 riveste un significato diverso, in quanto la scena assume una connotazione architettonica che talvolta addirittura rinuncia al palcoscenico, in cui è il lavoro sullo spazio e sugli elementi plastici che determina il carattere della messa in scena; i futuristi italiani, per sottolineare l'avvento della ***scena architettonica*** coniano un neologismo, lo ***Scenarchitetto,*** per indicare l'ideatore delle scene, quello che altri chiamano scenografo.
In questo contesto Schlemmer si descrive all'inizio della sua carriera di artista come indeciso tra un'anima Rococò e una propensione per l'Astrazione, e sarà proprio questa particolare dialettica a segnare lo stile del suo teatro, che contiene una costante gioiosa e arbitraria accanto alla riduzione con-



2. Illustrazione in Uomo e figura artistica di O. Schlemmer
da: O. Schlemmer, L. Moholy Nagt, F. Molnar: ***Il Teatro del Bauhaus***, Einaudi ed.

cettualmente programmata alle componenti elementari della messa in scena, soprattutto corpo e spazio, in accordo con le osservazioni sull'arte contenute nel celebre testo ***Abstraktion und Einfulung*** di Worringer del 1908.
L'Astrazione del teatro di Schlemmer non perderà mai la relazione con l'umano e la produzione di senso, e questo rappresenterà un terreno di confronto e di scontro all'interno della scuola con le componenti più oltranziste, fautrici dell'abbandono di qualunque contenuto non squisitamente formale e meccanicistico.[5]
Nel 1923, dopo due anni di insegnamento di scultura, Schlemmer viene nominato responsabile del laboratorio teatrale del Bauhaus, che negli anni di Weimar non si giovava di un luogo specifico indipendente, ma agiva appoggiandosi agli altri laboratori della scuola, quindi senza la possibilità di costruire e sperimentare scene particolarmente complesse.
Gropius nel 1922 aveva formulato così il ruolo del teatro all'interno del Bauhaus: «L'ambito del nostro lavoro comprende tutti i settori della creazione artistica, sotto la direzione dell'architettura. Lavoriamo anche allo sviluppo della scena. Una purificazione e un rinnovamento della scena attuale che a quanto pare ha perduto il rapporto più intimo col mondo dei sentimenti umani […] la lucida riconsiderazione del complesso problema della scena nella sua totalità e nella sua riconduzione all'origine costituiscono il punto di partenza del nostro lavoro teatrale. Studiamo i singoli problemi dello spazio, del corpo, del movimento, della forma, della luce e del suono».[6]
L'unione delle arti di Wagneriana memoria e l'attraversamento dei settori disciplinari attuato dalle avanguardie anche in modo provocatorio, diventano nel Bauhaus sistema pedagogico comprendente arte e artigianato, con una sistematicità di insegnamento, che per forza di cose si deve confrontare da un lato con le tensioni culturali degli studenti, dall'altro con il consenso delle amministrazioni finanziatrici.
Schlemmer subentra a Lothar Schreyer, allontanato perché considerato misticheggiante e incapace di esprimere un legame tra razionalità e ricerca artistica, così come di confrontarsi con la propensione ludica e dissacrante degli studenti.
Schreyer era vicino alla rivista Der Sturm, che aveva diffuso in Germania le idee dei futuristi italiani, e la sua ricerca aveva molti punti di contatto con quella di Schlemmer, lavorando entrambi su costumi complessi, che trasformavano i performer in variopinte supermarionette metafisiche.
Schreyer inventa anche una sorta di partitura disegnata intermediale, dove le varie componenti della messa in scena (movimento, suono, ecc) vengono codificate in segni e descritte sincronicamente nello svolgimento temporale come per una partitura musicale, come del resto farà Schlemmer (Fig.3), anche se con uno stile grafico completamente differente.[7]
Ma il suo espressionismo finalizzato ad una dimensione spirituale e religiosa che contraddistingue il dramma visivo ***Mondspiel,*** presentato al Bauhaus



3. Uno dei diagrammi di movimento dei ballerini. Versione del 1936.
da: Oskar Schlemmer, a cura di Marina Bistolfi, Feltrinelli ed.

nel febbraio del 1923 come verifica del laboratorio di teatro, riceve critiche asprissime che lo inducono ad abbandonare la scuola.
Il programma teatrale coordinato da Schlemmer nell'estate del 1923 ha invece grande successo; il programma, dal titolo il ***Cabaret Meccanico***, rientra nella settimana di presentazione del lavoro del Bauhaus e ripropone oltre ad una versione del suo ***Balletto Triadico*** altre pantomime, tra cui il ***Gabinetto Figurale*** dello stesso Schlemmer ed il ***Balletto Meccanico*** di Kurt Schmidt e George Teltscher.

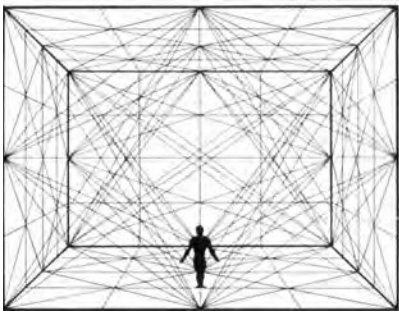
Questi lavori sono rappresentativi delle tendenze presenti nel teatro del Bauhaus e dimostrano la sintonia di Schlemmer con la dimensione della festa e del varietà grottesco, che sfrutta il costume e la maschera richiamandosi al gioco, allo ***Schau- Spiel*** (visione-gioco, ***una festa per gli occhi***).
Parallelamente è presente una ricerca per un teatro meccanico e visivo, privo della componente umana, rispondente alla meccanizzazione della vita moderna come volevano i futuristi, e che verrà portato avanti soprattutto da Moholy Nagy; ma tutti i tentativi di escludere la presenza di performer sulla scena si scontrano con difficoltà tecniche per cui sagome e forme geometrico/meccaniche che animano la scena sono per forza di cose manovrate da operatori seminascosti, a cui sono agganciate.[8]
Comunque il lavoro di sperimentazione prosegue in diverse direzioni e quando il Bauhaus si trasferisce a Dessau nel '26 gli studenti si esibiscono per l'inaugurazione con la ***Danza delle Forme***, in cui muovono aste cerchi e sfere, che compongono strutture astratte elementari in corrispondenze armoniche, come nei quadri di Kandinski.
Precedentemente il ***Balletto Triadico*** sembra sia stato determinante per convincere definitivamente gli amministratori locali a finanziare il trasferimento della scuola nella loro città, grazie al successo di una serata appositamente organizzata per politici e notabili.
A Dessau il laboratorio teatrale dispone finalmente di un proprio teatrino, con un palcoscenico non particolarmente attrezzato, ma che aveva la particolarità di essere aperto su due lati, superando la scatola visiva e la visione frontale, costringendo per forza di cose a mettere in scena un teatro plastico spaziale che doveva tener conto anche del problema del suono e dell'acustica.
Il Bauhaus ha mezzi economici ridotti dovuti alla grave crisi economica tedesca, ma Schlemmer sogna un teatro tecnologicamente all'avanguardia che gli consenta di sperimentare in piena libertà la sua visionarietà scenica, e non riesce a nascondere tra le righe la sua amarezza quando, commentando il progetto di Gropius per il ***Totaltheater*** commissionato da Piscator, rimpiange che tale meraviglia tecnica ed architettonica sia destinata ad un teatro politico (quello di Piscator) che in realtà avrebbe bisogno solo di una semplice pedana per esprimere le proprie istanze.
A Dessau Schlemmer prosegue l'attività del laboratorio teatrale fino a che, con l'avvento di Hannes Meyer alla direzione del Bauhaus, si sente sempre più estraneo agli indirizzi culturali che vengono perseguiti e lascia definitivamente la scuola nel 1929.
Si è accennato prima del ***Balletto Triadico***, danza/pantomima con diciotto costumi per dodici danze, divise in tre gruppi corrispondenti a tre colori e tre atmosfere o caratteri coreografici.
Schlemmer così lo descrive: «Il carattere peculiare del balletto consiste nel costume plastico-spaziale-colorato, nel corpo umano rivestito di forme matematiche elementari e del suo movimento nello spazio».

Egli ripetutamente riconduce la propria poetica all'Astrazione «… che opera da un lato come distacco delle parti da un insieme costituito, per respingerle in se stesse ***ab absurdum*** oppure esaltarle fino alla loro massima misura; e che, dall'altro lato, si risolve in generalizzazione e riepilogo, per configurare a grandi linee un insieme nuovo.»[9].

Altra definizione ricorrente di Schlemmer è quella di Teatro Metafisico, simile a quella coniata a distanza di pochi anni da Antonin Artaud, che lo mise in relazione al Teatro Balinese, altra forma di teatro gestuale dai costumi che trasformano l'attore in struttura plastica mobile, con gesti e movimenti che sembrano avere come scopo il possesso dello spazio, come del resto altre forme di teatro orientale.

La metafisica (il ***Balletto Triadico*** è definito come una ***Rivista Metafisica***) è intesa come ricerca di forme e leggi universali e come la possibilità di esprimere le componenti nascoste ma essenziali della vita. Lo stesso Gropius scrive a proposito del teatro: «In origine il teatro nasce da una nostalgia religiosa dell'anima umana (teatro=visione di Dio), e serve quindi a rendere sensibile un'idea soprasensibile. La forza che esso è in grado di esercitare sull'anima degli spettatori e ascoltatori dipende dunque dal successo della traduzione dell'idea in spazio percepibile mediante i sensi»[10].

Per Schlemmer l'uomo naturale si misura con le leggi dello spazio tridimensionale, il cubo astratto del palcoscenico, che sono determinate dalla rete di linee che lo attraversano trovando una corrispondenza con la matematica del corpo. All'opposto le leggi organiche, che risiedono nei ritmi e nelle funzioni interne dell'uomo, si irradiano configurando con i movimenti del corpo uno spazio immaginario. Il ballerino è implicato in tutte queste leggi, segue sia il proprio sentimento che quello dello spazio. Dunque dallo spazio nudo della scena al corpo e viceversa. (Fig. 4)



4. Illustrazione in Uomo e figura artistica di O. Schlemmer
da: O. Schlemmer, L. Moholy Nagy, F. Molnar, ***Il Teatro del Bauhaus,*** Einaudi ed.

Nel teatro del Bauhaus la scena coincide sostanzialmente con lo spazio vuoto del palcoscenico, che viene percorso e in tal modo evidenziato dai movimenti dei performer nelle loro forme metafisiche che sono una sorta di scenografia semovente.

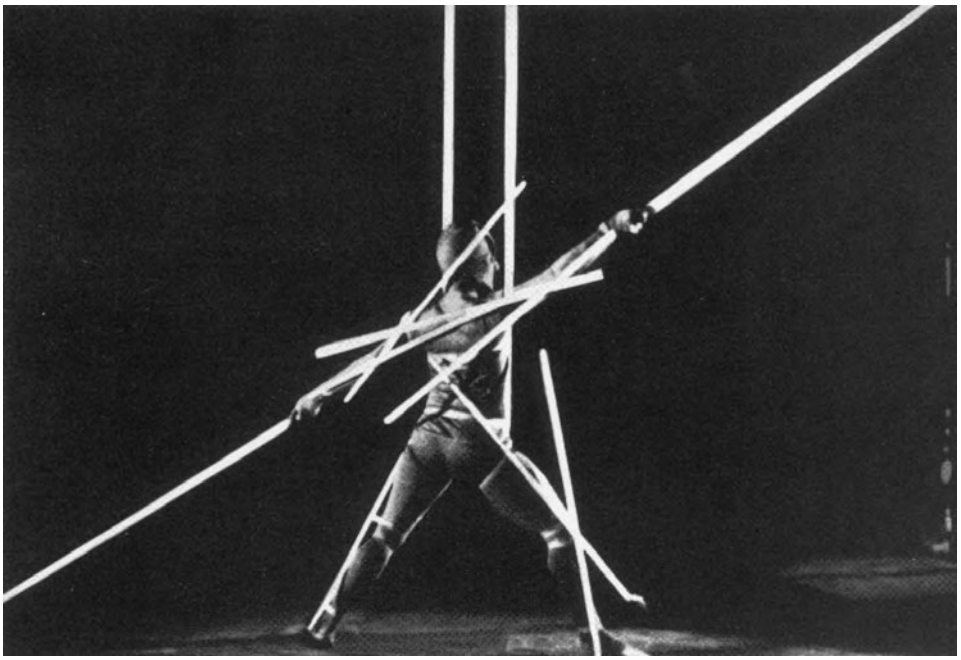
«Cerco di esporre questo duplice rapporto dell'uomo nelle sue relazioni con lo spazio. Che cos'è lo spazio? – essenzialmente percepibile solo per mezzo del sentimento, poi percorrendolo e saggiando le sue delimitazioni. Mezzi di aiuto sono la geometria del piano, la sua suddivisione lineare in centro, quadrato o rettangolo e relativi assi, diagonali, cerchi. Mezzi di aiuto sono inoltre le linee aeree, rese visibili ad esempio unendo linearmente gli angoli del cubo spaziale. In questo modo l'uomo è intessuto di un reticolo di linee visibili oppure irradiato da linee invisibili, immaginarie. Oppure egli è il centro del mondo, dello spazio. È il sole centrale e le sue irradiazioni hanno la forza di creare forma e spazio»[11].

Il costume persegue lo scopo di intessere un rapporto particolare con lo spazio obbligando il movimento, di cui talvolta formalmente anticipa le ge-

ometrie (la figura femminile con la gonna a spirale del ***Balletto Triadico*** si muoverà a spirale, le figure bifrontali denominate ***Disco*** si muoveranno lungo due direzioni opposte segnalando le geometrie del piano e quelle della maschera, ecc.)
Il costume comporta spesso un'accentuazione costrittiva del gesto che influisce sia nella dinamica della danza che nella percezione dello spettatore.
Nel costume dell'***Astratto*** (fig. 5), compreso nel ***Balletto Triadico*** e spesso indossato dallo stesso Schlemmer, il ***performer*** ha un occhio solo ed una gamba ipertrofica rigida, il che gli consente solo determinati movimenti, e appare come se fosse diviso a metà, uomo e marionetta allo stesso tempo.
Nella danza delle stecche (fig 6), solo una delle molte danze di un programma della scuola presentato nel 1929, la fisicità aumentata del performer, vestito con tuta nera, sembra in grado di muovere le componenti lineari dello spazio stesso, e le linee delle aste che risaltano nell'oscurità si librano nell'aria anticipando con strumenti ***analogici*** quel gioco virtuale tra ***performer*** e spazio che ai nostri giorni rappresenta un fecondo campo di ricerca della danza, basato sull'uso di sofisticati software in cui forme luminose reagiscono al movimento coreutico dando luogo nell'interazione a nuovi spazi virtuali[12].



5. Figurino l'Astratto.
da: ***Oskar Schlemmer***, a cura di Marina Bistolfi, Feltrinelli ed.



6. La danza delle stecche. 1927
da: Hans M. Wingler, ***Bauhaus***. Feltrinelli ed.

Nel 1927 Schlemmer, in una conferenza con dimostrazioni sceniche, afferma: «Osserveremo lo spazio scenico vuoto e lo articoleremo con una suddivisione lineare per comprenderlo. Suddividiamo la superfice quadrata del pavimento nel mezzo e negli assi corrispondenti, in diagonale e cerchio, e otteniamo una geometria del piano che, percorsa dal movimento umano, evidenzia con chiarezza lo spazio elementare. – Mediante corde tese fra gli

angoli del cubo spaziale si trova il centro dello spazio, e le diagonali lo tagliano stereometricamente. Aumentando a piacere queste linee aeree si ottiene una trama spazio-lineare che influenza in modo decisivo l'uomo che si muove dentro. Scorgeremo nell'apparizione della figura umana un avvenimento e riconosceremo che essa è, nel momento in cui diviene parte della scena, un essere per così dire stregato dallo spazio».[13]

Dunque se lo spazio creato dal movimento di un danzatore totalmente libero nei propri movimenti dipende essenzialmente dai propri ritmi interiori, negli esperimenti di Schlemmer nasce a partire dal ***costume*** che ha una funzione paragonabile a quella di un particolare componente chimico che fa precipitare lo spazio e il movimento in un determinato composto.

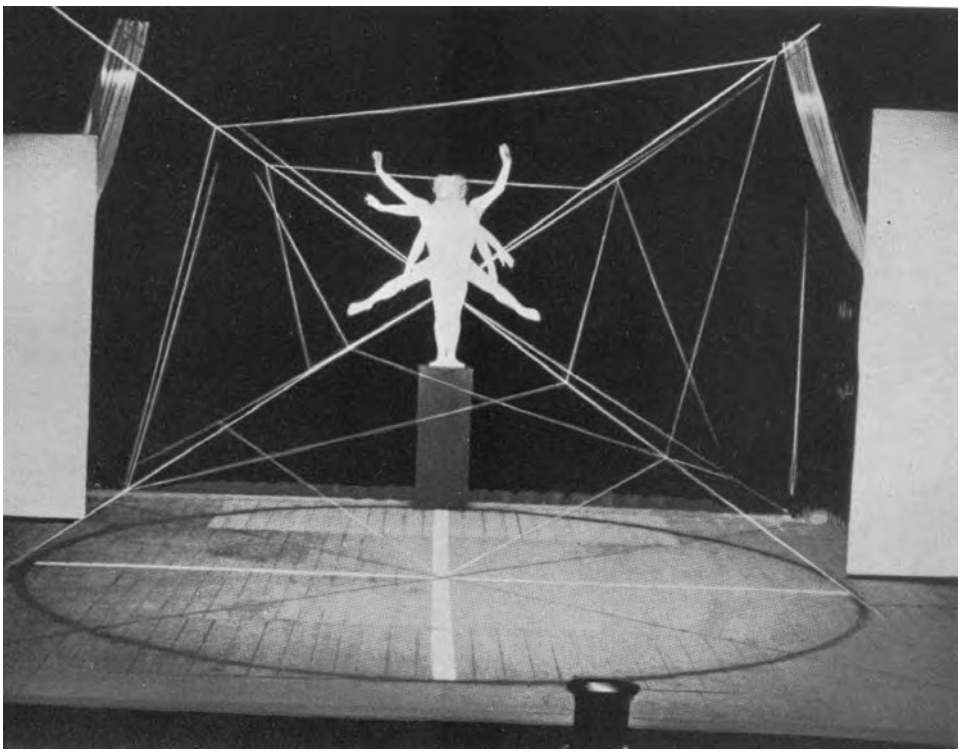
Schlemmer per spiegare la propria ricerca sul costume nel rapporto con lo spazio e l'azione della pantomima usa due immagini abbastanza eloquenti e scrive: «Prenda ad esempio la figura umana vestita semplicemente di una calzamaglia bianca: il danzatore nello spazio. In questa forma egli è in un certo senso la figura base, il foglio di carta bianca. Ogni aggiunta successiva, ad esempio una calza rossa alla gamba sinistra o un bastone nella mano destra, modifica necessariamente la neutralità prima conservata nella figura. Essa viene squilibrata, avviene un'accentuazione unilaterale, la disposizione interna ed esterna del danzatore viene condizionata in modo decisivo»[14].

Entro i limiti determinati dallo spazio scenico il danzatore con la sua dinamica ne evidenzia le proprietà geometriche, lo fa brillare. Sul pavimento della scena vengono disegnate le componenti geometriche lineari del piano che rappresentano una possibile traccia del movimento, e attraverso fili si tratteggiano quelle del volume: (Fig. 7) «Dalla geometria del piano, dal perseguimento di una linea retta, una diagonale, un cerchio, una curva, si sviluppa quasi spontaneamente una stereometria dello spazio attraverso gli spostamenti della verticale della figura che danza. Se ci si immagina lo spazio ripieno di una massa plastica molle in cui le varie fasi del movimento di danza si irrigidiscono come orme negative, quest'esempio ci dimostra la relazione immediata tra planimetria della superfice e stereometria dello spazio» [15].

In altri casi il gesto viene studiato in relazione alle posture condizionate dalle strutture di scena, gesti elementari eseguiti da performer che sembrano manichini neutri, con maschere che incorporano la testa.

Ovviamente il senso di una performance di Schlemmer non si esaurisce nel rapporto dinamico tra attore/danzatore e spazio ma gli elementi di scena, gli attrezzi, i costumi, hanno una forte componente estetica a cui contribuiscono, come nel ***Balletto Triadico,*** gli stessi materiali con cui sono progettati.

Inizialmente i costumi di questa pantomima furono realizzati per economia in cartapesta, e risultarono pesanti e meno suggestivi, ma poi verranno usati materiali diversi quali lamiera metallica, vetro, gomma, celluloide, filo di alluminio, ispirandosi anche ad attrezzature tecniche da lavoro (un figurino è denominato il ***Palombaro***).



7. Danza spaziale. (delineazione dello spazio con figura). Fotografia con esposizione multipla di Lux Feininger, 1927.
da: Hans M. Wingler, ***Bauhaus***. Feltrinelli ed.

Nel 1936 Schlemmer descrive l'ultima versione del ***Balletto Triadico*** disegnando i diagrammi dei movimenti delle diverse fasi della pantomima e, isolato e boicottato nella Germania nazista, spera di far rappresentare la sua opera negli Stati Uniti, dove sono emigrati Gropius e diversi maestri del Bauhaus.
Lì spedisce i nove figurini ancora in suo possesso; ma ormai bloccato in patria non riesce a portare a termine l'operazione prima dello scoppio della seconda guerra mondiale, e nel 1943 muore.
Negli Stati Uniti, come è noto, alcuni dei maestri tedeschi porteranno avanti la loro ricerca facendo conoscere le esperienze del Bauhaus, ed è lì che con le nuove avanguardie a partire dagli anni '60, gli americani Robert Wilson ed Alwin Nicolais, rispettivamente per il teatro e la danza, condurranno le loro sperimentazioni per una scena minimale dalla visualità astratta e ***metafisica…***

Note

1. *Das Triadische Ballett* ha avuto diverse versioni curate da Schlemmer nel corso di quasi un ventennio a partire dalla prima di Stoccarda, in cui sono cambiati essenzialmente le musiche e parte delle coreografie. Nel 1970 ne è stata fatta una interessantissima ricostruzione da parte di Margarete Hastings con un film di 30 minuti realizzato con la consulenza della moglie di Schlemmer (Tut Schlemmer) e di Xanti Schawinsky artista ed allievo del Bauhaus. Qualche anno dopo il coreografo Gerhard Bohner presentò all' *Akademie der Kunste Berlin* una sua prima parziale riedizione che divenne dopo alcuni anni un completo tentativo di rifacimento. Sulla base di questa versione ne è stata fatta una recente riproposta a cura del ***Bayerisches Junior Ballet Munchen***.
2. Agli inizi del secolo le americane Isadora Duncan e Loie Fuller con le loro tournèe influenzarono in Europa e in Germania non solo la nascente ***KorperKultur*** e gli studi sulla danza ma anche artisti e poeti.
3. Kandinskij nel 1928, ancora docente di pittura del Bauhaus, riesce a mettere in scena nel Friedrich Theater di Dessau il suo ***Quadri per un'esposizione,*** una ***composizione scenica*** basata sulle musiche della famosa suite per pianoforte di Musorgskij, in cui si compongono progressivamente sulla scena dei ***quadri*** scenici tridimensionali.
4. In C. Raman Schlemmer: ***Oskar Schlemmer e l'utopia della Danza*** in AA.VV. *La Danza delle Avanguardie*. MART 2005. Skira, Milano. Pg. 161
5. Schlemmer scrive: «***Da ricordare: astrazione intesa come tramite con la vita***» (lettera a Otto Meyer, 12 Giugno 1920). Nel Dicembre del 1925 da Dessau scrive ancora ad Otto Meyer: «***L'ambiente artistico qui è totalmente distante da tutto ciò che non è o appare attuale, immediato e moderno. Dadaismo, circo, varietà, jazz, ritmo, cinema, America, aeroplani, automobili…è questo il mondo immaginativo attuale….ogni sentimento, ogni sensibilità è derisa, e in generale tutto ciò che sa di serio…..Eppure voglio tentare lo stesso, in modo ben preciso. L'elemento drammatico solo più tardi, progressivamente con prudenza, possibilmente lasciando che si sviluppi da sé***». In Marina Bistolfi, (a cura di) ***Oskar Schlemmer Scritti sul teatro***. 1982 Feltrinelli, Milano. Pg. 57, 128.
6. Walter Gropius, abbozzo di un contributo al foglio di informazione del teatro del Bauhaus. 20 Ottobre 1922. In Hans M.Wingler, ***Bauhaus***. 1981 Feltrinelli, Milano. Pg. 70-71
7. È possibile fare un confronto tra i geometrici e metafisici ***Figurinen*** di Schlemmer e le supermarionette ***Espressioniste*** esposte nel Museum fur Kunst und Gewerbe di Amburgo degli scenografi-costumisti Lavinia Schulz e Walter Holdt, allievi di Schreyer, in cui prevale una evocazione di figure ancestrali e magiche.
8. Sulla meccanizzazione nel teatro Schlemmer ha nel tempo posizioni non sempre uniformi. In genere reputa impossibile eliminare la componen-

te umana, ma in alcuni casi giustifica questa sua posizione come derivante dai limiti economici e tecnologici della Germania dell'epoca, altre volte dall'imprescindibilità della presenza del corpo vivente e di quel quantum di imprevedibilità che comporta. *" Segno del nostro tempo è la meccanizzazione, l'inarrestabile processo che abbraccia tutti i campi della vita e dell'arte: tutto ciò che è meccanizzabile viene meccanizzato. Risultato: riconoscimento del non meccanizzabile."* Oskar Schlemmer: *Uomo e figura artistica,* in *Il Teatro del Bauhaus,* 1975 Einaudi, Torino. Pg. 3

9. Oskar Schlemmer *op. cit.*

10. Walter Gropius, *op. cit.*

11. Oskar Shlemmer, *Elementi Scenici* in Marina Bistolfi, (a cura di) *Oskar Schlemmer Scritti sul teatro*. 1982 Feltrinelli, Milano. Pg 181

12. Con il *capture motion* in tempo reale, declinato con diversi software, è possibile far interagire lo spazio della scena con il movimento dei performer. Questi attraverso il proprio dinamismo alterano e trasfigurano lo spazio, almeno sul piano dell'immagine percepita, disegnato da architetture di luce che si intrecciano e si accavallano alla conformazione della concreta materialità di strutture sceniche o che in altri casi, partendo dallo spazio vuoto, creano cangianti scenografie virtuali. La dinamica del corpo determina quello dello spazio e viceversa. Tra le esperienze più interessanti quelle di Adrian Mondot e Claire Bardainne e in Italia le sperimentazioni di Lucia Latour (coreografa prematuramente scomparsa) insieme ad Orazio Carpenzano (docente di Progettazione Architettonica). Ma al di là delle tecnologie virtuali, il lascito di Schlemmer si riconosce, soprattutto nel teatro danza contemporaneo, anche in tutte quelle esperienze che ricercano una corrispondenza e un dialogo tra elementi scenici e movimento coreutico come nel caso del coreografo Frederic Flamand ed il suo lavoro in collaborazione con alcuni tra i più noti architetti contemporanei.

13. Oskar Schlemmer, *Scena* in Marina Bistolfi, (a cura di) *Oskar Schlemmer Scritti sul teatro*. 1982 Feltrinelli, Milano. Pg 154.

14. Oskar Schlemmer, *Forme nuove della scena,* in Marina Bistolfi, (a cura di) *Oskar Schlemmer Scritti sul teatro*. 1982 Feltrinelli, Milano. Pg 177.

15. Oskar Schlemmer*, La matematica della danza*, in Marina Bistolfi, (a cura di) *Oskar Schlemmer Scritti sul teatro*. 1982 Feltrinelli, Milano. Pg 149

Giancarlo Muselli
Accademia di Belle Arti di Reggio Calabria

The Anglo-Saxon derivation historiography is used to distinguish in Gropius three stages: the juvenile phase between Behrens's study and the Werkbund, characterized by expressionist vitalism, that of the post-war period with the creation of the Bauhaus, in which the avant-garde ardors with reason or art-craft with industrial production are reconcilied, and that of maturity, American, turning into pragmatism and the reference to nature. Already Bruno Zevi, considered this division to be abstract and not true. It does not take into account the profound German roots of Gropius and his school at a time when Germany, for intellectuals, envisioned itself as a new Greece. Just ad in Greeks, according to Winckelmann's narrative about the Laocoon, the feeling and passion are dissolved in apollonian reasons, Gropius unites, even in the Bauhaus, pathos and logos, which will always be present in his work, in different forms, without that can be identified decided distinctions between phases. The continuity between the empathic, intentional relationship with things, and the search of a consciential, logical, common ground in men is also brought to light in Husserl's philosophy and although relationship between Gropius and phenomenology is not historically proven, there is no doubt that both the husserlian attempt to re-establish philosophy as the search for a non-metaphysical foundation, and the gropiusian attempt to trace logical ways of constructing at the variability of contemporary live, posses the same cultural roots. In this sense the present essay wants to come Gropius and the Bauhaus do not belong at all to the modern "pioneering" but instead are the most mature example of a modern dream of being with man, through feeling and reason, a new harmony with the world and between the beings.

Alberto Cuomo

Pathos e Logos in Walter Gropius e nella Bauhaus

Der Zehnering, "l'anello dei dieci", è l'associazione di architetti costituita nel 1924 a Berlino, sul modello dei consigli operai e delle sette esoteriche, con la partecipazione di Gropius, Mies van der Rohe e Hugo Haring. Rivolta a contrastare l'invadenza professionale dell'eclettismo di Ludwig Hoffmann e di Schultze-Naumburg, il gruppo non evita i toni esaltati con cui si collega la nuova oggettività ad una dimensione spirituale, né quelli accesi che manifestano il senso della lotta per l'affermazione della nuova architettura[1]. Egemonizzato il ***Werkbund*** [2], i suoi esponenti ottengono spazio professionale grazie alle prospettive di lavoro determinate, dal governo del "popolare" Stresemann, rivolto ad alleviare gli oneri delle "riparazioni", e dagli aiuti economici inglesi ed americani del piano Dawes. Il 1924 è però anche l'anno della grande inflazione e, dopo lo scioglimento dell'amministrazione di sinistra della Turingia, la nuova Dieta conservatrice di Weimar accusa la Bauhaus, in un'aggressiva campagna denigratoria, di allevare spartachisti ed ebrei e di danneggiare l'artigianato locale[3]. Nella lettera di protesta per l'interrogazione sulla gestione della Bauhaus inoltrata dalla Dieta al governo tedesco, successiva a quella per la perquisizione della propria casa nel '23, un Gropius indignato ribadisce le linee guida della scuola rivolta, non all'artigianato ed alla concorrenza ai suoi esponenti locali, quanto ad una artisticità capace di coinvolgersi nella produzione industriale, ovvero ad un tipo di formazione fondata sul concorso delle arti e sul valore comunitario della creatività. Sebbene nelle parole del "direttore" si avvertano gli echi dell'espressionismo, sono assenti i toni enfatici del manifesto iniziale, dal momento da tempo aveva espresso la sua contrarietà verso un «lavoro fine a se stesso» e una educazione dello spirito ricercata mediante «***l'art pour l'art***», interpretati da Itten[4]. Dagli appunti per i suoi interventi al collegio dei maestri emerge comunque un Gropius sdoppiato tra efficientismo e sublimazione mistica, essendo in essi da un lato, perorata la produttività, l'unità tra arte e tecnica industriale, e, dall'altro, la formazione corale, il convergere delle arti nell'opera e verso l'elevazione dello spirito in un comunitarismo, una «religione», improntati alla bellezza e al suo «sacro»[5]. Analogamente nelle proprie architetture progettate tra il dopoguerra ed il 1924, egli sembra oscillare tra l'elementarismo del teatro di Jena, o del progetto per il concorso del Chicago Tribune che, proseguendo l'esperienza delle officine Fagus, sono propensi alla tipizzazione tecnica, ed i fremiti espressionisti della casa e delle abitazioni a schiera commissionategli da Sommerfeld, o, soprattutto, del monumento alle vittime del ***putsch*** di Kopp, il quale, pur semplificandola, sembra replicare la «torre del fuoco» e i suoi sensi occulti, costruita con

gli allievi, da Itten[6]. Il difficile equilibrio tra espressività e geometrismo in Gropius, pathos e logos, condotto alla Bauhaus, fondata sull'empatia comunitaria tra maestri, allievi, materiali e sulla ricerca della ragione delle cose, sembra rispecchiare le antinomie della stessa repubblica di Weimar, divisa tra impeti ideologici e razionale costruzione democratico-sociale[7]. Una antinomia che influenza le stesse analisi, non solo in campo politico ma anche in quello culturale, dove l'espressionismo, per il suo internazionalismo, viene inteso non solo dai conservatori "arte degenerata", mentre per l'istintività irrazionalistica ed il dinamismo che gli si riconosce, viene assunto come manifestazione di un autentico ***animus*** tedesco e, persino, nazista. Accade anzi che lo stesso analista sia irretito nel labirinto di equivoci proprio a un'epoca convulsa, finendo per individuare nel 'comunista' Taut e nei suoi quartieri operai la corrività di una disinvolta compromissione con il capitale anglo-americano o di interpretare il tentativo di Gropius di tenersi distante dal tumulto dei tempi, più che nella volontà di ricercare una ragione al disorientamento dei valori, già avvertiti prima del conflitto esposti al relativismo, in un'accorta capacità di mediazione culturale e politica che privilegerebbe, rispetto al primario movente costruttivo del progetto, la conciliazione ideologica tra l'artistico e il tecnico, tale da invogliare un disimpegno dalla realtà e persino dalla concretezza edilizia. E' infatti sicuramente sorprendente che in un noto saggio sull'architettura contemporanea, intesa nel sostegno di un "fondamento" tettonico, Kenneth Frampton neppure nomini Gropius e la sua scuola quasi egli non sia un campione della "costruzione"[8]. L'attività teorica ed operativa di Gropius, nelle ricostruzioni storiografiche, viene suddivisa in tre fasi: l'apprendistato, tra lo studio di Behrens e il Werkbund sino al primo dopoguerra, il periodo successivo con la razionalizzazione degli impeti avanguardistici giovanili, ed in ultimo, a partire dal 1934, l'esilio della maturità[9]. In tale ripartizione, la gran parte degli studiosi, riconoscendo agli architetti europei una inclinazione all'ideologia, alla elaborazione di visioni poetiche più che la proposta di metodologie progettuali rivolte alla trasformazione della città o alla sperimentazione di nuove modalità costruttive, valuta Gropius un innovatore soggetto ad impulsi eterogenei il quale, solo nell'epilogo americano, vede fertilizzare, in altri architetti, i suoi germi culturali. Lo stesso Frampton, infatti, dopo averne verificato l'oscillare tra Behrens e Van de Velde, i due modi di interpretare il ***Kunstwollen*** di Alois Riegl, quello neoclassico della volontà di forma e quello neogotico della volontà di espressione, e dopo aver fatto derivare la Bauhaus dal programma di Taut per l'***Arbeitsrat für Kunst***, ricco di oscure fermentazioni, annota l'influen-

za di Gropius sugli architetti della "Nuova Oggettività" statunitense e, attraverso la direzione della Graduate School of Design di Harward, sul funzionalismo americano[10]. Precedentemente Nikolaus Pevsner aveva visto in lui il «pioniere» che conduce a sintesi i valori creativi e sociali dell'artigianato con le necessità della industrializzazione[11], e Sigfried Giedion, rilevata nell'architettura tedesca dell'ottocento la scissione con la tecnica, e l'arretramento dalla cultura industriale in favore dell'impresa artigiana, mette in luce come Gropius, tra eclettismo artistico-storicista ottocentesco e tecnicismo moderno, sia in equilibrio tra sentimento e ragione, in una visione estetica che colleghi le corde dell'interiorità a quelle esteriori, sociali, rinnovando la dimensione romantica dalla quale, attraverso l'apporto di Itten e dei numerosi artisti chiamati ad insegnarvi, sorgerà la Bauhaus[12]. Una matrice 'artistica', quella di Gropius e della sua scuola, considerata non consona ai caratteri utilitari e costruttivi propri all'architettura, particolarmente quella moderna risolta nella tecnica, una sorta di vizio di origine che inibirebbe l'architetto ad immergersi nel reale, tanto da indurre lo stesso Giedion a dedicare la propria analisi in buona parte alla sua fase americana, maggiormente rivolta alla ottimizzazione tecnologica della costruzione. È indicativo, a proposito della rimozione del Gropius europeo quale "costruttore", che Reyner Banham, dopo aver mostrato la derivazione della Bauhaus dal ***Werkbund*** e dalle idee romantiche di «Der Sturm», soffermandosi sulla divisione tra ***Werklehre*** e ***Formlehre*** e sul successivo impegno del direttore ad attenuare «l'eccentricità» del ***Vorkurs*** e della formazione artistica, quasi dimentica l'esperienza edilizia che vi si svolge se non per il «capolavoro» della sede di Dessau[13]. O che Peter Collins, rilevando la stretta relazione, nella scuola tedesca e nell'insegnamento ad Harward, tra l'approccio al progetto e l'inventività dell'arte, sottolinei i limiti del maestro, la sterilità della sua lezione, evidenziata nell'allievo Breuer[14]. Contro l'«equivoco evoluzionistico e biologico» che elegge la Casa Rossa di Morris e il Padiglione di Gropius di Colonia a «termini in cui le storie dell'architettura moderna racchiudono la prima età», il periodo 1859-1914 «compendio e crisi di romanticismi», il cui ridotto vocabolario figurativo induce a ritenerlo anche epoca di un primitivo modernismo razionalista, si pone Bruno Zevi, il quale si prefigge anche di «sradicare il preconcetto dell'infanzia, della maturità e della decadenza dell'architettura moderna», ritenendo falsa la divisione lineare per stadi della storia, tanto più quando ad essa si ascrivono gli artisti, «i quali vivono attraverso più periodi e talvolta più poetiche». Sopravvenuto in un ambiente culturale che in Germania aveva già colmato la separazione tra arte e tecnica, quella che persisteva in

Francia tra *École des Beaux Arts* ed *École des Ponts e Chaussés,* Gropius, secondo Zevi, è infatti l'organizzatore degli scambi tra le diverse correnti poetiche, «l'animatore e il sostenitore di ogni nuova ricerca tecnica e formale, l'equilibratore e l'integratore delle varie tendenze; colui che, in nome del movimento moderno, sa trovare gli appoggi finanziari e morali di tutte le forze del paese, dagli Junkers al partito comunista». Ritenendo cioè fuorvianti le periodizzazioni attribuitegli, Zevi legge in Gropius un atteggiamento coerente di curiosità intellettuale unita al desiderio di rigore logico che, dopo la prima formazione, lo sostiene lungo l'intero percorso di architetto ed educatore, sin dal progetto per il padiglione del Werkbund alla Esposizione di Colonia del 1914, «sintesi della lezione delle *Arts and Crafts*, dell'*Art Nouveau*, del *Deutscher Werkbund*» dove «vi ritrovi elementi oltre che di Wright, di Wagner, di Van de Velde, di Berlage, di Behrens», in quel sincretismo interpretato da Pevsner immaturo e solo propedeutico all'architettura moderna, atto conclusivo del suo periodo pionieristico. Un atteggiamento da ascrivere al "razionalismo", cui non fa ombra la parentesi della «veloce esperienza espressionista», essendo anzi l'espressionismo, annesso al ricco registro poetico dell'architetto, il fuoco su cui bruciare ogni influenza della formazione, ed alimentare, nella «sicurezza razionalistica», la «libertà compositiva», nella razionale confluenza di «umani bisogni ed umani valori», la dimensione artistica del linguaggio astratto, attenuato nel confronto «bilaterale e reciproco» con l'America, mediante la maggiore sensibilità verso il paesaggio, la scala urbana ed i lessici locali [15]. La lettura di Zevi, però, non sembra elidere lo strabismo ascrittogli dalla storiografia, il suo essere aduso da un lato ai caratteri, linguistici, ideologici, poetici, dell'avanguardia postromantica e, dall'altro, a risolvere produttivamente le urgenze reali, essendo anzi il riconoscimento della sua capacità di «filtrare» gli eterogenei ingredienti avanguardistici in una sintesi razionalizzatrice, quella di contemperare artisticità e tecnica, a farlo intendere campione del razionalismo moderno[16]. Gli stessi studiosi che, con Zevi, annettono Gropius alla ragione moderna invece che ad un tardo romanticismo, quindi, non disconoscono la sua propensione, pure dopo il '23 per la creatività artistica la quale, interpretata da alcuni elemento di arretratezza, viene in altri casi individuata quale tratto proprio ad un modernismo ideologico. E' infatti alla luce del compiersi della filosofia del Werkbund, tesa a ricostruire l'integrità dell'anima divisa, da sé e dalle cose, a ricomporre l'infranto e restaurare nostalgicamente la comunità ed i suoi valori, che Tafuri e Dal Cò leggono anche i progetti tedeschi più maturi, il quartiere Dammerstock del 1927, espressione «di una ricerca sradicata da

ogni problematica di carattere urbano», o la sede di Dessau della scuola, ritenuta «nuova ***Künstlerkolonie***…pacata soluzione» al frammentismo neoplastico, metafore di un ideologico comunitarismo del lavoro. Anche gli ultimi interventi prima dell'esodo, il ***totaltheater*** per Piscator, il quartiere di Spandau-Haselhorst a Berlino, i blocchi della Siemensstadt, sono, per tali studiosi, da intendere esempi di un «acritico geometrismo» atto a confermare il «progetto di mediazione» delle tensioni, dell'avanguardia e della vita, verso un composto e astratto «stile», il quale, da non confondere con il silenzio della «pietrificazione delle parole» di Behrens e del suo classicismo, estraneo alla catarsi del lavoro artistico e ad ogni «redenzione» del lavoro, emerge da una razionalità per niente rivelatrice delle ragioni delle cose e piuttosto mossa da una introversione, si direbbe una razionalizzazione degli oscuri moventi dell'espressività artigiana ed artistica aliena alle questioni poste dalla storia reale e incapace a prendere parte nella conflittualità propria alla civilizzazione, a misurarsi con la ***Gro'ßstadt*** nelle sue manifestazioni, sociali, produttive, culturali[17]. E sicuramente la distanza dai difficili frangenti storici, l'affievolito confronto con il reale informano l'intero arco di vita della Bauhaus gropiusiana, potendosi ravvisare in Gropius un carattere di distaccata partecipazione alle cose che non perviene mai al pieno coinvolgimento in alcun partito sui fatti. Una distanza che è stata interpretata da Pevsner, Giedion, Banham, Collins, alla luce della relazione con l'espressionismo e l'avanguardia, effetto di un indulgere nelle affezioni della soggettività, di una cura esclusiva per l'interiore, lo spirito creativo, lontana dalle evoluzioni della storia ed attardata romanticamente nel contatto sensoriale, artigiano, con i materiali, o, da Zevi e De Fusco, quale attitudine al «filtraggio», alla mediazione politica tra i diversi punti di vista sul mondo e le differenti istanze culturali di cui era informata anche la sua scuola, senza avvertire che forse l'atteggiamento di aristocratico autocontrollo sia piuttosto da ascrivere alla professione di una idea secondo cui il contatto con le cose è da rinviare ad una più remota radice, posta oltre la coltre superficiale degli eventi. Anche il giudizio di Tafuri e Dal Cò, che sembra rilevare tale idea, interpretandola luogo sintetico del dualismo tra istinto creativo, rivoluzionario e intento razionalizzatore, registra il senso ideologico della riproposta degli antichi valori e di accezione della psiche. Individuando le ascendenze della Bauhaus nell'avanguardia artistica e mostrando come in questa la «riconquista» del mondo, dopo la perduta centralità del soggetto, «non può agire nel reale» ma solo «fluttuare su di esso», rendere «il vuoto che la fine dei valori lascia dietro di sé» sino al tentativo, dietro l'iconoclastia, di ricostruire il passato o di «con-

fluire in una liberazione del comportamento che troverà nella psicoanalisi il suo complemento», questi studiosi infatti ripropongono un Gropius in bilico tra gli ideali artistico-comunitari di Taut ed il disincanto di Hilberseimer in una stupita sospensione tra le varie aspirazioni innovative, la loro mediazione e quella con il passato[18], analoga alla oscillazione della Repubblica di Weimar tra rivoluzione e compromesso socialdemocratico, democrazia liberale e nostalgia revanscista. Sarebbe quindi un tale carattere duale, fervido di commotività e, insieme, di ansia logica, immerso nel ricercare ai sensi, attraverso cui il soggetto attua le proprie nozze col mondo, un principio ordinatore, a riversarsi nella costruzione della scuola, la quale, nel tentativo di rinnovare l'esperienza del Werkbund, ripropone, secondo Dal Cò, la sua «speranza», oltre lo «smarrimento» postbellico, quella di elevare il lavoro alla «redenzione» dalla sua materiale fatica e dalla sua alienante organizzazione tecnica sin verso l'identificazione di un nuovo spirito comunitario, fulcro di una «utopia regressiva»[19]. Per Dal Co, cioè, più che la formazione presso lo studio di Behrens, a plasmare Gropius e ad informare la Bauhaus è particolarmente il dibattito del primo Werkbund nel quale, seguendo una analisi di Massimo Cacciari, entrambe le posizioni, quella di Muthesius, propositrice della tipizzazione, e quella di Van de Velde, fautrice della libertà inventiva, non sono che i versanti di un'analoga vocazione ideologica a richiamare in vita, nella idealizzazione del soggetto, i trascorsi modi del comunitario[20]. Seguendo il giudizio di Cacciari sul ***negatives Denken***, su quanti cioè, sia pure con posizioni diverse, proseguono il pensiero di Nietzsche, per Dal Cò è da distinguere il superumano oltrepassare, senza nostalgia o utopia, il tempo della ***Gro'ßstadt***, dal decadentismo di chi, osservando i mali della metropoli e rimpiangendo il passato, tende a ricostruire nel suo futuro i caratteri della ***civitas***, quelli di una nuova armonizzazione del mondo, ovvero, da un lato il disincanto di Weber, Benjamin, dall'altro il nostalgico sguardo di Endell, Scheffler, Spengler ai quali aggiungere Gropius e Van de Velde, accomunati in una posizione che, richiamandosi a Goethe, si professa progressiva in quanto rivolta a ricomporre nel nuovo i trascorsi valori ed i passati equilibri della città, oltre ogni realistica e lucida accettazione del loro crollo, essendo dunque in realtà «regressiva»[21]. Lontano dal nobile riserbo dei "classicisti", emerge in tale analisi l'immagine di un Gropius protagonista dell'irrazionalismo post-nietzschiano che Lukács ravvisa in una parte della cultura tedesca, influenzato dal fervore dionisiaco, romantico e decadente, dell'avanguardia, alieno all'altero contegno superominico che pure succede all'annuncio della morte di Dio. Naturalmente è indubbio che l'istituzione della Bauhaus sia generata dalle idee

postbelliche della componente "radicale" del Werkbund, ricostruttive ed innovative insieme di modi e valori del passato, ovvero dall'*Arbeitsrat für Kunst*, l'incubatore dal quale eredita l'interpretazione dell'arte come trascendimento dal lavoro, dell'architettura come sintesi delle arti ed altresì l'organizzazione chiusa, da setta comunitaria, che nella relazione solidale propria alla *Gemeinschaft*, sia modello contro i processi di alienazione interni alla *Gro'ßstadt* ed alle sue configurazioni sociali[22]. Il manifesto fondativo ed i discorsi di Gropius agli allievi nel corso della prima fase della scuola testimoniano infatti del suo fervore messianico, dell'idea dell'arte quale luogo di un utopico rinnovamento rispetto alla degenerazione del mondo o, se si vuole, al declino dell'Occidente, sebbene questi modi non necessariamente lo individuano artefice di un ideale di «restaurazione di una società organica…di modelli, cioè, che, rifacendosi a ciò che è trascorso, non possono che essere, *tout court*, nostalgia…», sognatore «regressivo» anche nell'aspirazione riformatrice, propositore di nuove ma astratte ragioni[23]. E infatti, pure i suoi testi e discorsi più ispirati, se si depurano dei toni esaltati di chi deve necessariamente profondere entusiasmo nella difficile iniziativa didattica e si leggono attraverso i lavori della scuola, o il composito assemblaggio dei docenti e degli allievi della scuola, lasciano emergere la volontà di assumere tutte le diverse logiche, politiche, culturali, artistiche, gli operai e gli junker, l'artigianato e la tecnica macchinista, la storia e l'utopia, il geometrismo e la libertà creativa, in una parola la «caoticità» dei tempi, in un «filtraggio» niente affatto rivolto alla mediazione, quanto al raffinamento, alla scoperta, tra le irriducibili differenze, di quel fondo comune ai soggetti ed alle cose ricercato anche da Taut, estraneo però ad ogni identificazione, materiale o spirituale, che lo renda ad una parte, ad un partito, una ideologia, una religione, ed invece, nella sua astrazione, proprio all'originario, reciproco, riconoscersi di soggetto e mondo, meglio esposto nell'arte, in ciò sacra, impalpabile recinto di quel vuoto nocciolo[24]. Più che freddo e metodico mediatore politico, incline come è agli accesi toni usati in difesa della sua Bauhaus contro i nemici esterni e gli estremismi interni di Itten e van Doesburg, o fervente ed infiammato apostolo di una ideologica sublimazione del lavoro, Gropius, estraneo al tardo romanticismo, sembra accreditare piuttosto il suo "razionalismo", proprio a quell'intreccio di ragione e sentimento[25] che già nell'ottocento aveva informato, tra gli altri, uno dei maestri di Weber, Theodor Mommsen il quale, lungo un metodo storiografico fondato sul rilievo filologico e documentario dei fatti, propugna la necessità, onde pensare storicamente gli eventi, di tuffarsi in essi con la sensibilità dell'animo, utilizzata quale

metro dell'analisi e suo movente creativo[26]. Lo stesso Weber, pur distogliendo la propria ricerca da ciò «che agita e brucia il petto» e proclamando la propria avversità alle «visioni» dei «profeti», riterrà necessario il superamento dell'atteggiamento di rassegnato e vuoto dovere che sorregge il mondo della borghesia capitalista e la propria stessa lettura, avvertendo l'ascesi intramondana cui si ispira la «rinuncia» che permea l'azione del borghese, l'etica del ***Beruf***, presente anche nel proprio lavoro analitico, come «gabbia d'acciaio» la quale, qualora non abitata da «profezie nuovissime» o dalla «rinascita di antichi pensieri e ideali», dà luogo ad «una sorta di pietrificazione meccanizzata, adorna di una specie di importanza convulsamente, spasmodicamente, autoattribuitasi»[27]. Per questo, proprio a seguire la distinzione tra le due versioni del ***negatives Denken*** proposta da Cacciari, quella irrazionalistica e «regressiva» e quella critica che intende la «crisi» come negazione effettuale[28], il distacco gropiusiano nel quale si coltiva una più nascosta e profonda partecipazione al reale, appare, per essere egli 'asceticamente' compreso nella professione dell'arte, luogo di ragione e senso, affine alla ***avalutatività*** weberiana, la quale pure sfugge l'eventualità di essere «cappa» pregiudiziale, pesante «mantello», nel richiamo alla sensibilità interiore e alla riscoperta dei suoi valori che non quelli antichi proposti dai profeti di apocalissi e palingenesi presenti in Germania[29]. Vale a dire che la compresenza di sentimento e ragione, em-patia e astrazione logica, ravvisata da Gropius nell'arte, cui riconduce l'architettura, manifesta la distanza, comune a molti intellettuali tedeschi di inizio secolo, sia dalla razionalità calcolante, tecnica, fredda, rinviata dall'illuminismo, sia dalla esaltazione del sentimento dei romantici, per la scoperta di una dimensione interna, immedesimata nella carne, comune agli uomini, in cui intelletto e senso, logica ed esperienza, sfumano l'uno nell'altro per darsi come intenzionale apertura al mondo. Appare pertanto singolare che l'impassibilità di Gropius rispetto al succedersi tumultuoso degli eventi, immersa nel fervore per l'attività creativa, sia rinviata ad una astensione dai fatti, a una mancata presa di coscienza di quanto accade in Germania, invece che ad un'ansia di ragione, anche da chi, come Joseph Rykwert, reputa ricco di stimoli l'incontro, interno alla Bauhaus, tra arte e architettura. A proposito della prima fase, tale studioso ha infatti osservato come l'infiammata ed attiva partecipazione di Gropius al ***Novembergruppe***, improntato al socialismo messianico e al populismo rivoluzionario che inferociranno gli artisti della Lega di Spartaco, abbia condotto alla chiamata nella scuola di molti espressionisti della «linea lirica» del Blaue Reiter, che, rivolti come Klee a preparare la propria «rivoluzione personale», o come Kandisky a ricercare la «spiritualità

dell'arte», tenderanno ad alimentare un ascetismo estraneo anche al dinamismo vitalista. Sarebbe il «lato oscuro, irrazionale», interpretato dai pittori e da Itten[30], per Rykwert, nella coniugazione della ***gesamtkunstwerk*** wagneriana con la teosofia e la meditazione orientale, secondo cui «l'artista non da forma ad un fenomeno sensorio ricavandolo da un'idea, ma, al contrario, traduce i fenomeni sensori in un'idea», a rivelare la tendenza all'ascesi estranea alla realtà, verso l'immaterializzazione della stessa architettura secondo un credo vivo anche dopo la sostituzione con Moholy-Nagy e Albers nel corso fondamentale[31]. E' allora l'idea della "costruzione" quale procedimento interiore, processo immaginativo di collimazione tra le misure dell'anima e il prodotto materiale, fulcro anche per la comunione degli esseri, ovvero la presenza di tanti artisti all'interno della Bauhaus che convalidano l'interpretazione dell'architettura come arte a fare scandalo in Gropius, quasi che l'arte manifesti, seguendo Lukács, la capacità di virare la ragione nell'irrazionalismo[32]. Che l'arte sia un precipitato di ideologia, irrazionalismo e irrealismo? E pure lo stesso Benjamin cui si riferisce Lukács, nella rivalutazione del romantico, ha messo in luce come l'avanguardia, dallo sradicamento del soggetto, coltivi il tentativo di evadere dai rassicuranti e separati confini dell'***art pour l'art*** per scoprire una dimensione politica, mentre Argan, orientato a distinguere nell'arte l'intrinseco legame con il reale, manifesto nei procedimenti formativi, linguistici e materiali[33], proprio nell'esegesi dell'opera gropiusiana ha spiegato come il dualismo tra l'oscurità dell'anima e la chiarezza della ragione, presente anche negli esperimenti artistici della scuola, sia il riflesso di una condizione storica, reale, e non l'ultimo bagliore del romanticismo ottocentesco né l'immaturo albeggiare della modernità, emergendo la dicotomia di empatia e ragione dai «poli» del suo orizzonte storico, il buio dell'angoscia della sconfitta tedesca e la «fede in un avvenire migliore», che animano pure la repubblica di Weimar[34]. Nel valorizzare in essa la presenza dell'arte, Argan riafferma la Bauhaus, seguendo il senso del nome, «casa della costruzione»[35], o, come è in un altro saggio, «scuola della "costruzione"», recependo in quest'ultimo termine «tutto ciò che gli uomini fanno per modificare, adattare e definire l'ambiente dell'esistenza associata, dunque tutto ciò che prende forma attraverso il pensiero e l'opera umana...tutto ciò che é forma e, come forma, proiezione e oggettivazione della forma della coscienza»[36]. Ed è tale "coscienza", struttura dell'anima che si inoltra, attraverso la creatività, nella forma costruita, pittura, scultura e architettura insieme, nocciolo comune e comunitario oppositivo alla divisione del lavoro, a doversi forgiare negli allievi attraverso il ***corso fondamentale*** e la for-

mazione artigiana[37], onde condurli di là dalle «conseguenze disastrose» delle lacerazioni tra tensione ideativa ed attività produttiva, alla sintesi di senso e ragione cui era informato già il *Novembergruppe*. Se cioè nella partecipazione, quale presidente dell'*Arbeitsrat für Kunst*, al Gruppo di Novembre, Gropius concepisce l'arte attività cognitiva, pensiero poetante, giudizio fattuale sul reale[38], oltre la distinzione tra razionalità e fantasia che merita all'opera, qualora si sottrae dall'essere signora dell'arbitrio per chiedere «asilo nelle dimore della ragione,...la condanna all'espatrio», emerge come il geometrismo costruttivo "razionalista" della Bauhaus, il quale pure consegue da quel concetto, sia di natura diversa tanto dall'ordine classicista che dal sistema logico-scientifico, per essere rivolto a segnare, identificare, regolare, l'intimo legame, «intuitivo», intenzionale e fattuale, che collega il soggetto al mondo. Il lavoro artigiano, l'apprendistato sui materiali, l'addestramento del *Vorkurs*, le testimonianze degli artisti, lo studio della tradizione, l'attività manuale, sono cioè per Gropius solo introduttivi allo sviluppo dell'intima inclinazione alla creatività in cui si rende l'istanza comune agli uomini, il nesso razionale-sensitivo tra soggetto e comunità, quello «spirito unitario» esaltato nel manifesto della scuola ed ancora richiamato molti anni dopo[39]. Nell'essere testimonianza della speranza di comprensione del mistero che anima l'esistenza, l'arte quindi, nella Bauhaus, ne differisce l'apprendimento oltre ogni definizione o s-definizione, forma classica, geometrica, o informe espressivo, per essere, dalla disperante consapevolezza del sottrarsi di quel mistero ad ogni precisato senso o ragione, manifestazione di un *Principio* inteso apertura all'altro, dimora di un destino collettivo, *ethos.* Sintesi delle arti, l'architettura è il culmine della formazione che riunisce le due scuole di arte ed artigianato di Weimar, e la "costruzione", ***cum-structio***, non è che la co-strutturazione, la con-formazione, o co(in)struzione dell'allievo, ***bildund***, essendo il ***bauen*** il vivere comune. Del tutto estraneo ai conclusi sistemi di pensiero ottocenteschi, il credo gropiusiano, secondo Argan, proviene piuttosto dalla loro crisi, manifesta nelle contraddizioni della repubblica di Weimar, nel suo guado tra tensioni rivoluzionarie e democrazia liberale, che induce Gropius a prendere atto delle contingenze storiche attraverso la fatticità[40]. Nel Werkbund Gropius, aderendo al richiamo dei trascorsi valori, alla difesa dell'individualità e della sua autonomia creativa, partecipa sicuramente della ***wille zur ohnmacht***, la volontà d'impotenza paventata dai weberiani ispiratrice, nel disorientamento della sconfitta, delle orgogliose politiche di separatezza nazionale. Ma l'«eroismo della debolezza» di cui narra Thomas Mann, non è da intendere in senso "regressivo", quanto, in molti intellettuali, modo

di prendere distanza anche dall'ideologia progressiva fondata sulla autoaffermazione della ragione o sull'utopia di un paradiso materiale, quella di una modernità affrancatrice dell'uomo attraverso la tecnica. Più che una volontà d'impotenza, una nausea di futuro, data la condizione, per gli «schiavi di Efesto», di essere retti, caduti gli dei, da un impulso al fare, lontano dalla «putrefazione» delle esperienze trascorse ma anche nutrito della consapevolezza dell'assenza di sviluppo della storia[41], che conduce, come avviene per la Bauhaus, ad una sperimentazione intesa apertura al possibile, dove la ricerca dell'impalpabile legame che unisce uomini e cose è forse l'unico verosimile impegno nella disgregata realtà tedesca, come prova l'esito nazista di quanti invece perseguiranno la "potenza".

L'intenzione di permanere nel presente, nella temporalità finita del confronto artigiano con i materiali ed il comunitarismo fondato su un fulcro creativo, distante sia dall'umanismo che dalla «feticizzazione tecnologica», motivi della costituzione della Bauhaus privi di sensi passati e già oltre gli eroismi ideologici del moderno, non rivelano allora per niente il «pioniere», un immaturo modernista, quanto, attraversati i tramontati valori della ***Kultur*** e le illusioni della ***Zivilisation***, confluiti entrambi nelle devastazioni belliche e nel fallimento della rivoluzione di novembre, un partecipe esponente di quel «gruppo di intellettuali» i quali, dall'isterilirsi del reale nella riduttiva asserzione materialista, e dal suo perdersi nell'ebbro relativismo dionisiaco, appaiono compresi a proporre una nuova ragione, o nelle parole di Argan, a «restaurare nel mondo convulso l'autorità dell'intelligenza» che, non aliena alla materia ed ai sensi, immedesimata nell'abbraccio vivo con le cose, nel fare proprio all'esistere, quello più comprensivo di sensi individuato nell'arte, sia essenza umana rivolta all'incontro ed alla comprensione dell'altro, estranea a connotati particolari, suscettibili di tradurla in ideologica volontà di dominio.

Comprendere il senso profondo del presentarsi solitario del soggetto sulla scena del mondo e della storia, sottratto alla assolutezza di sé, è il tema al centro di una rinnovata attività speculativa rivolta a rifondare sulle ceneri della metafisica la filosofia, il pensare, la ragione, ad offrire oggettività al soggettivo, scoprire le logiche della sua acquisizione del reale oltre il relativismo, il soggettivismo ed il nichilismo. Questo è il compito che si pone Edmund Husserl e che generalmente si pone la cultura tedesca, la modernità più consapevole, orfana di qualsivoglia assoluto, di ragione, materia, io.

Quando nel 1919 Gropius fonda la Bauhaus, Husserl, offerto da sei anni alle stampe il primo volume delle ***Ideen***, dove la sua riflessione è esposta in forma

matura, ha in trascrizione i testi del libro II e III. La relazione di Gropius con il pensiero di Husserl è formulata da Argan nell'introduzione al suo saggio sull'architetto, in una frase tanto breve quanto folgorante: «La razionalità che Gropius sviluppa nei processi formali dell'arte è affine alla dialettica della filosofia fenomenologica (soprattutto lo Husserl) cui di fatto è storicamente collegata: si tratta in sostanza di dedurre dalla pura struttura logica del pensiero delle determinazioni formali di validità immediata, indipendenti da ogni ***weltanschauung***. Nella sua opera il rigore logico acquista evidenza formale, diventa architettura, come condizione diretta dell'esistenza umana»[42]. La confidenza con la fenomenologia, nell'architetto, non è verificata sul piano storiografico, eppure, secondo il giudizio di Argan, oltre la critica di Marcel Franciscono[43], appare plausibile sul piano "storico", non solo per la contemporaneità, quanto per l'effettiva connessione del procedere gropiusiano alla posizione husserliana che, dall'evidenza materiale delle cose, dal vissuto «in carne ed ossa», risale all'acquisizione coscienziale senza la quale il mondo della vita neppure avrebbe presenza e quindi alle idee che lo sostengono.

Mettere in relazione Gropius ed Husserl, oltre il loro analogo atteggiamento di distacco adialettico da «spettatore disinteressato», di avversione alla controversia, più che per la fortuita coincidenza della loro compresenza in un dato tempo, si motiva per il fatto che in entrambi si manifesta, nel crepuscolo della cultura ottocentesca, la volontà di ricostruire, fuori dalla metafisica e da un ideale ***corpus*** disciplinare e stilistico dell'architettura, un fondamento nuovo, per la riflessione filosofica e l'arte costruttiva, una pura istanza ad essere, priva di lineamenti e, pure, permeata d'esistenza. Ciò che accomuna Husserl e Gropius è cioè la consapevolezza, per l'uno, del declino della filosofia smarrita, tra Marx, il positivismo e lo stesso vitalismo nietzschiano, l'istanza metafisica e, per l'altro, del parallelo decadere dell'architettura perduto l'ordine dell'abitare che si illustrava nel lessico degli stili, su cui pure si era soffermato Semper. Entrambi si propongono di ricostruire un sistema, in un caso, proprio a un pensiero estraneo tanto alla metafisica che alle specializzazioni scientifico-positiviste, applicato all'esperienza reale, rivolto a scoprire un fondo coscienziale comune, e, nell'altro caso, consono ad un costruire che, lontano dagli stili passati, immedesimato nei modi produttivi, riveli comunque l'anima dell'abitare nei suoi caratteri profondi che accomunano l'uomo.

Laureatosi in matematica con una ricerca, seguita da Karl Weirstrass, sul calcolo delle variazioni, Husserl riprende da Brentano, di cui segue un corso a Vienna, la nozione di «intenzionalità», intesa costitutiva apertura della coscienza al

mondo, suo direzionarsi verso l'assunzione in atti psichici (percettivi, affettivi, di giudizio, ecc.) degli oggetti, a propria volta intenzionati, immanenti alla coscienza. Egli approfondisce quindi la riflessione sulla matematica mostrando la connessione tra la dimensione soggettiva esperenziale e quella oggettiva, o meglio come la soggettività sia intenzionata a porre in una figura astratta da ogni determinazione, quella numerale, la propria esperienza fuori dalle stesse affezioni psicologiche che essa sollecita. Sebbene influenzato dagli assunti psicologistici di Brentano Husserl tenta di identificare il movimento oggettivo della coscienza, estraneo alla psicologia, che dalla capacità intuitiva, giunge alla concettualizzazione aritmetica dotata di una propria logica, esposta nel calcolo. La sua analisi sembra però in tal modo permanere nello psicologismo, secondo l'osservazione di Frege il quale, a proposito dello zero, lo interroga ironicamente sul suo assente contenuto d'intuizione e d'esperienza[44]. Condizionato dal rilievo del matematico Husserl non pubblica il testo dei successivi studi di logica, dichiarando nel 1929, la giovanile «immaturità»[45] del proprio evocare al nucleo privo di connotati della coscienza i lineamenti della psiche rivolta alla simbolizzazione. Jacques Derrida ha messo in luce come in Husserl i rilievi di Frege abbiano fatto strada all'idea di una logica della mente fondata, oltre che sull'intuizione originaria dei fenomeni, su idealità obiettive, indipendenti «nei confronti di ogni coscienza di fatto», che lo conduce a gettare le basi della fenomenologia, respingendo sia il «genetismo psicologista» incline a ricercare le radici interiori della genesi del senso, sia lo «strutturalismo logicista», rivolto a disegnare la autonomia della conformazione logica sottesa ai fenomeni, tenendosi in bilico tra essi per «conservare nello stesso tempo l'autonomia normativa dell'idealità logica…e la sua dipendenza originaria nei confronti di una soggettività ***in generale***; ***in generale*** ma ***concreta***»[46]. Ed infatti, negli studi pubblicati tra il 1900 ed il 1901, le ***Logische Untersuchungen*** Husserl, così come enuncia nell'introduzione, si pone la «fondazione nuova della logica pura e della teoria della conoscenza»[47], la quale, lontana sia dalla prospettiva formale sia da quella psicologistica, si basi su una logica indipendente dalla eterogeneità del reale ed altresì sul donarsi di questo ai suoi dispositivi, tale da correlare il funzionamento del pensare, estraneo ad ogni affezione, psicologica, razionale, di giudizio, e la realtà più intima della "cose" di cui il soggetto ha esperienza. Le ***Ricerche*** già espongono le modalità della riduzione fenomenologia, manifestandole anche attraverso l'analisi svolta, la quale si configura in un procedere per approfondimenti successivi delle diverse stratigrafie, i diversi spessori del significato che si determinano ad

ogni scandaglio sui modi ed i sensi del conoscere e della coscienza, per cui le ulteriori investigazioni attuate nelle ***Ideen*** non possono non intendersi in una continuità con le precedenti indagini pur nelle sembianze di una ***svolta*** idealistica[48]. Ed invero le ***Ideen***, a conferma della continuità con gli studi anteriori, si aprono riassumendo le precedenti riflessioni, ribadendo cioè la primarietà dell'esperienza su cui poggia l'intuire essenziale, quella stessa delle immateriali datità analizzate dalle scienze dello spirito, ovvero riaffermando l'inseparabilità tra dato di fatto ed essenza, ***eidos***, essendo le essenze, come i dati reali, oggetto di analisi e conoscenza, e il vedere eidetico, ***Wesensersschauung***, a sua volta sguardo intuitivo. Di qui la confutazione dell'empirismo, solo ancorato ai dati del contingente esperire, e dell'idealismo, concentrato su un mondo puro alieno alla fattualità, quella del loro scetticismo reciproco e del loro dogmatismo, che prosegue la contestazione ad empirismo e psicologismo posta nelle ***Ricerche***, per la professione di una scienza filosofica, un realismo platonico o un platonismo del reale, la fenomenologia, la quale, risalendo alle essenze, assumendole come fenomeno, oggetto di analisi, si interroga sui modi in cui la realtà si costituisce nella coscienza ovvero sulla formazione e conformazione della coscienza attraverso le datità provenienti dal reale[49]. La svolta trascendentale, già annunciata nelle ***Ricerche***, l'interesse verso la coscienza pura, appare quindi del tutto coerente con l'esplorazione dell'io. Illustrata cioè l'***epoché***, la messa in parentesi cui sottoporre i vissuti, le ***Ideen*** dirigono infatti lo sguardo eidetico verso la coscienza, a partire dalla intuizione originaria del sé che si ha «grazie a un rapporto empirico con il corpo vivo», per giungere ad affermare «senza dubbio pensabile una coscienza senza corpo vivo, psiche, soggetto egologico empirico»[50]. Ed è questa sorta di sparizione dell'io, sostituito da un nucleo trascendentale, analoga a quella delle cose, che vedono manifestare il loro essere solo nei vissuti della coscienza che le pone a sé[51], a far parlare di idealismo, sebbene lo stesso Husserl spieghi come l'***epoché***, la riduzione fenomenologica, pur togliendo validità d'essere alla natura, al mondo, al corpo vivo, non neghi ciò che è ***sempliciter*** nella esperibilità soggettiva o intersoggettiva, psichica o scientifica, ma lo pone appunto in parentesi, fuori circuito, ***Ausschaltung***, per farne rilucere l'essenza, in una modalità che escluda anche il rischio dell'idealismo berkeleyano secondo cui il reale è in quanto appare al soggetto[52]. Dottrina non empirico-naturalistica, qual'è pure il criticismo kantiano, la fenomenologia, neppure idealistica, è sapere trascendentale in quanto, non trascurando il dato empirico, l'esperienza della cosa sensibile, iletica, o anche quella noetica, appartenente alla funzione cogitante propria all'io, riducendoli a fenomeni,

oltre ogni cosa in sé, ne analizza il loro prodursi nella coscienza la quale vi conferisce senso rilevandone la datità, l'essenza eidetica, il riflesso noematico, per riconoscere l'io stesso nella sua purezza e pure sempre «coscienza di»[53]. Il soggetto ed il mondo che gli si offre vivono nel flusso costante della noesi la quale, rivolgendosi a se stessa, coglie il nucleo profondo, noematico, dell'io nell'***intenzionalità***, la sua «proprietà fondamentale», spontanea orientazione verso le cose, da cui già muove la loro intuizione originaria, vera sorgente della coscienza[54]. Un flusso che inestricabilmente coinvolge il tempo fisico, le diverse durate misurabili dell'esperienza, con la temporalità della corrente continua, immisurabile, dell'***Erlebnis***, i vissuti della coscienza, sì che, disinserito, con la riduzione fenomenologia, dalle singole durate, il tempo sia inteso come assoluto, nell'assoluto soggettivo presente in tutti i presenti di ogni coscienza, si direbbe immobile, eterno, cuore dell'esistenza[55].

La nozione di una ragione non ideale quanto fondo puro, trascendentale, comune ai soggetti e rivolta alla apprensione del mondo, nel reciproco irraggiarsi di io e cosa mosso dall'***intenzionalità***, su cui Husserl si sofferma anche nel secondo volume delle ***Ideen***[56] rilevandone il senso intersoggettivo, appare sollecitare, malgrado i fraintendimenti psicologisti, il mondo intellettuale tedesco, critico del positivismo e scettico, dopo il conflitto, nei confronti dello scientismo, animando la vocazione al comunitario, non necessariamente intonata sui valori nostalgici della ***Kultur***, analoga a quella cui invita Gropius nella scuola. E l'idea di una egoità pura sottesa ai soggetti, comune ad Husserl e Gropius, rivela l'ulteriore analogia tra il procedimento della riduzione fenomenologica quale continuo raffinamento dei dati contingenti che si danno nella relazione con il reale onde pervenire alla intrinseca essenza logica delle "cose" con il manifestarsi dell'intima ragione del sé/noi, e l'esercizio del rapporto fattuale, artigiano, con i materiali, i loro colori, suoni, forme, centrale nella Bauhaus al fine di pervenire all'aperta dimensione in cui si assenta ogni contingenza, del soggetto e dell'oggetto, quella dell'arte, dove riluce per Gropius la sacralità di un nocciolo condiviso, avulso da tutte le determinazioni e pure in esse presente[57]. Del resto, se in Husserl la riduzione fenomenologica interpreta la relazione materiale, iletica, come accessoria alla intenzionale ragione che quasi sembra poter fare a meno delle cose[58], in Gropius, non solo le immagini architettoniche che compone, private di ogni decoro, appaiono metafora di un tale nucleo di irraggiamento, con le magre inquadrature proposte dalle vetrate, i centri vuoti in cui convergono e da cui si dipartono i volumi del teatro di Piscator, del palazzo dei Soviet, della sede della Bauhaus, ma la stessa metodologia di

progetto, cui sono invitati gli allievi, disposta al prosciugamento del rapporto sensibile-sensitivo con i materiali da comporre, si conduce ad una astrazione scevra di ogni orpello resa nella secca declinazione dei più elementari componenti costruttivi, lineari, planari, volumetrici, la cui composita combinatorietà, offrendo una differente disponibilità a configurare l'edificio, sembra proprio lasciar emergere l'impronta di quella ragione, l'***intenzionalità*** che ne è il connotato fondamentale. Opportunamente una tale interpretazione della costruzione per componenti elementari che, nella prefabbricazione prospettata nei primi quartieri, come il Torten, e sperimentata già nel 1931 a Finow, detengono la disposizione alla forma, è stata assimilata da Argan alla concezione «psicologico-genetica» dell'arte in Riegl ed al purovisibilismo del Fiedler «già sulla linea del fenomenologismo»[59] e, se si considera che Husserl, tra le scarse speculazioni sull'arte indica, in un manoscritto, quale possibile estetica fenomenologica una riflessione che indaghi l'apparire, l'affacciarsi della cosa alla coscienza, attraverso il prodursi e il farsi presente dell'opera nella percezione, da condursi mediante un procedimento descrittivo-morfologico e genetico, è indubbio che sia proprio la metodologia analitica fiedleriana ad anticipare una tale indicazione[60]. La combinatorietà per elementi semplici manifesta anche la vocazione ad un costruire inteso nella partecipazione sociale rivolta ad «intensificare l'esistenza», così come è ad esempio nei contenuti e nella forma del teatro per Piscator o nei diversi progetti analizzati da Argan, e, se «il mondo che l'architettura fa suo non è immobile, solenne natura, ma il mondo vivo e mobile della società», la costruzione non si risolve nell'uso pratico, ma aspira all'assoluto, essendo forma della intrinseca costruttività dello spirito, momento pratico e teoretico, in cui la razionalità pur avendo espressione nell'atto è liberazione dalla pratica[61]. Sebbene a Gropius non sia ascrivibile la frequentazione del pensiero di Husserl, egli è sicuramente influenzato dal calvinismo ugonotto della madre che lo dispone a un misticismo realizzato nell'approssimazione allo spirito mediante la rarefazione della vita pratica con le sue concrete relazioni col mondo, proprio come è nella riduzione fenomenologica, di cui è forse informato nel contatto con il professor Rolf Hoffmann, committente della sede per l'Accademia di filosofia di Erlangen[62]. E' pertanto nel dualismo tra l'emozione del contatto primario con le cose e la volontà di trarre il primo sentire ad una ragione comune, che si manifesta la poliedrica personalità di Gropius messa in luce dal biografo Reginald Isaacs[63], dove convivono anche l'ansia di portarsi oltre il crollo della arcadica visione delle cose cui era stato educato nella immobile campagna tedesca, quella di spingere la curiosità, l'interesse

verso il nuovo, e l'aspirazione a contemperare le diverse sollecitazioni alle quali si espone, a ricondurre ad equilibrio, come è nella natura, le idee ed i mondi contrastanti nei quali si profonda, sino a pervenire ad un loro astratto distillato. La sua formazione, gli studi classici svolti presso l'***Umanistische Gymnasium*** cui farà risalire, dalla descrizione di Cesare del ponte sul Reno, l'interesse per la costruzione, coniugati con il calvinismo materno e la riconosciuta filiazione da Schinkel e da Bötticher, influenzerà l'inclinazione all'ascetismo, ritrovato poi, attraverso Alma, nella cultura ***zen*** professata da Itten, ovvero la tensione alla prosciugata astrazione dal particolare, ispirandogli tanto la concezione platonica del primato dell'intelligenza e della cultura nella direzione sociale, quanto quella di una formatività sintetica delle diverse istanze che concorrono alla costruzione, nella rigorosa applicazione di un metodo di scarnificazione delle variabili in gioco onde pervenire alla loro composizione, tale da far riconoscere anche il mediatore politico. I due moventi, dell'impulso sensitivo e della calma logica, attribuiti dalla storiografia alla presunta discontinuità tra il Gropius espressionista del Werkbund e dell'***Arbeisrat für Kunst*** ed il Gropius successivo, astratto, "razionale", sembrano in lui, in realtà, convivere essendo, si direbbe, costitutivi del tedesco il quale, tra l'illuminismo, la sua istanza razionale, quasi lontana aspettativa, e la spinta passionale, irrazionale, con cui tenta di rompere i rigidi schemi del proprio mondo, imbrigliato nelle gerarchie dei valori tramandati dalla storia, inclina infine ad un morboso annichilimento. E' cioè sin dal settecento, nel Wilheilm Meister di Goethe, che il furore creativo, artistico, si coniuga, nell'ardore rivoluzionario, inibito e capovolto nel nichilismo e l'autoannientamento, con l'aspirazione ad una geometrica ragione, giungendo all'Heinrich von Offerdingen di Novalis ed all'Hans Castorp di Thomas Mann, i diversi eroi partecipi del conflitto, illustrato nel ***bildungsroman*** tedesco, tra le diverse "pedagogie", religiosa, pratica, estetica, delle buone maniere tradizionali o degli innovativi modi borghesi in cui si costruisce la loro identità sociale, e la pulsione erotica, inconscia, rivolta, nell'ansia distruttiva di abbattimento di quelle regole, persino alla dissoluzione ed alla morte[64]. Anche in Gropius, nella idea pedagogica posta alla base della Bauhaus, l'azione trasformativa artigiana, inclinando naturalmente verso i percorsi dell'erotismo materico, tenta di penetrare l'anima a scoprirne il recondito spettro immateriale reso in una rarefatta e geometrica ragione, quasi sospeso Nirvana. La compresenza in Germania, tanto più in quella postbellica, di una esaltazione dell'azione, della vita con le sue passioni, condotta sino all'irrazionale e di una necessità analitica che astragga dal coinvolgimento contingente nel dolore

delle cose, sono i due limiti tra cui egli si muove, i quali, vissuti drammaticamente e contraddittoriamente in patria, saranno rinvenuti meglio amalgamati in America, luogo in cui il pragmatismo, deprivando di ogni ***pathos*** il rapporto con il reale, il contatto con la natura, il confronto tra soggetto e oggetto, sembra indurre anche la conflittualità tra i soggetti alla armonia di un terreno paradiso nel quale il mondo materiale con le sue lacerazioni sembra spontaneamente astrarsi verso i più neutri valori del mercato ed ogni particolare istinto si aliena gioiosamente nelle dinamiche della società industriale capitalista che, nella composizione degli interessi, appare evolvere direttamente dalla arcadica visione di Withman con il suo spirito comunitario. La passione e la ragione, l'intensa aspirazione, oltre «l'utilità e il danno della storia», a rintracciare nella vita pratica le stimmate del ***geist***, che traducono, non solo a Weimar ma in tutta la cultura tedesca successiva allo storicismo, l'affezione verso la quotidiana esistenza, l'incontro emozionale con la cosa ed il desiderio di un fondo logico comune all'esperienza ed agli esseri, stemperandosi nei tanti esilii, non sono avvertiti in Gropius dalla storiografia, particolarmente da quella americana, in una contraddittoria e drammatica compresenza, quanto letti invece in una distorta evoluzione tra sentimento e ragione. Del resto in America lo stesso Gropius rimuoverà sia le discordanze interne alla Bauhaus che l'oscura origine "espressionista" della scuola, per sottolinearne l'interesse verso le nuove tecniche industriali ed accettare l'accreditamento di un razionalismo pragmatico, più suadente rispetto alla acuta tensione a ricercare un fondamento essenziale alla materiale esistenza, probabilmente anche per meglio promuovere il proprio inserimento nel nuovo mondo[65]. Sarà anzi l'accettata diversione del proprio complesso credo nel pragmatismo che gli attribuisce l'America a realizzare il ***transfert*** tra le due patrie, tradotto nella doppia cittadinanza già nel '37, ed a farlo schermire compiaciuto dall'essere indicato «principale precursore» dell'***International Style*** nel volume del 1932 di Hitchcock e Johnson[66].

A proposito dell'approdo americano al naufragio tedesco, Peter Gay, dopo aver letto nella repubblica di Weimar «chiarezza di visione e impotenza politica, timori, sospetti e attimi di irrazionale speranza», ha indicato nell'esilio la sola vera patria dello spirito weimariano. A sua volta Cesare Cases, accogliendo tale analisi, secondo cui nell'intellettuale tedesco convivono insieme l'***insider*** e l'***outsider***, avverte come tale immagine doppia non debba essere riferita ad «una categoria che costituiva un corpo estraneo in un paese che non la capiva e che poté essere trapiantata tale e quale in altri più accoglienti, quanto come quella di una vivace e contraddittoria cultura che solo nella sconfitta e

nell'espatrio poté giungere a conoscenza dei propri limiti e dei propri errori e mettere in circolazione quanto aveva maturato»[67]. Negli USA, quindi, anche Gropius stempera l'estremismo della propria ricerca virando la più oscura compresenza di passione e ragione, cosa ed essenza, materia ed astrazione, nel più accattivante compromesso professionale tra inventivitá e razionalizzazione dei processi costruttivi. Ad Harward, dove è chiamato ad insegnare, e dove William James aveva condotto il dettato pedagogico deweyano, egli ripropone i motivi didattici della Bauhaus, ma, se il convivio culturale ricreato sembra avere più i connotati del salotto mondano che non quelli di una consorteria rivoluzionaria, nella formazione degli allievi sono elisi sia l'aspetto emozionale, creativo, riferito al rapporto artigiano con i materiali, sia la tensione a rintracciare l'***eidos***, l'essenza, l'elemento astratto comunitario e comunicale posto nel cuore di quel medesimo rapporto. La nuova comunità intellettuale non possiede i caratteri esoterici, settari, dell'avanguardismo coltivato in Europa, ma, pure consacrata ad introdurre un verbo innovativo, si configura come una élite disposta ad innovare i segni dell'abitare sociale in una evoluzione naturale priva di traumi. Da Chicago Dewey, lettore di Herbart e, quindi, di Fichte e Kant, aveva diffuso, non solo in America, accanto alla ***reconstruction in philosophy*** di un pensiero antimetafisico inteso alla soluzione, secondo la metodologia sperimentale della scienza, di concreti problemi sociali, l'idea pedagogica della coltivazione dell'io attraverso l'interesse[68], il rivolgere l'allievo alla soluzione di un bisogno pratico, tale da determinare il senso di sé in una prospettiva partecipativa, democratica. A Boston William James, fratello dello scrittore Henry, educato al calvinismo ed al trascendentalismo kantiano dal padre, Henry senior, pure propaga l'attenzione alla ragione pratica. Nella reciproca influenza con Bergson, per il James, si direbbe come in Husserl, non si offre cosa, né sensazione isolabile, se non nel flusso ininterrotto della coscienza, sì che, in una analisi sull'io analoga a quella husserliana, non potendosi arrestare il fluire del pensare nella sua relazione col mondo, neppure nello scandaglio introverso del soggetto pensante, questo si identifica nella corrente che intercorre tra l'io personale, corporeo anche, e l'io sociale, l'io spirituale, in continue modificazioni. Molla dell'ente, tra Schopenhauer e Dilthey, è la volontà alla vita, al confronto con la realtà pratica che conduce alla costruzione dell'anima nella soluzione progressiva dei problemi che si pongono ai soggetti, cui Dio stesso è chiamato a partecipare[69]. La tradizione pragmatista e fideistica, che prosegue tra George Santayana e Burrhus Skinner, permea quindi Harward quando vi giunge Gropius, e se il *New Deal* non può non

ricordargli le vicende di Weimar[70], il nuovo incontro con Mumford lo riporta, attraverso la lettura del Geddes, alla critica spengleriana della tecnica e della metropoli, alla aspirazione di riconciliare individualismo e comunitarismo, io e super-io, e persino le due civiltà, orientale, risolta nell'interiorità, ed occidentale, rivolta all'estroverso dominio delle cose, in una ideologica sintesi dei conflitti, interni, sociali, storici[71], là dove le idee pragmatiste, e lo spirito della ***nuova frontiera***, tentando di recuperare la relazione tra forme e contenuti, valori e bisogni, messa in crisi dalle dinamiche finanziarie fondate solo sul valore di scambio, ed inoltrandosi nella ricostruzione di un mondo armonico che evolvendo dalla relazione con la natura a quella sociale sia permeato di spiritualità, non possono non riportarlo alla propria origine ***junker***, al sentire goethiano, alla reinterpretazione delle astratte geometrie coltivate nella Bauhaus in una architettura che si confronti con la natura e l'ambiente. La fiducia di poter agire sul mondo induce quindi Gropius a lasciar cadere ogni interrogazione ed a sfuggire il settarismo del periodo tedesco, tanto più nell'organizzazione professionale la quale, più duttile in funzione degli incarichi, rompe con i vecchi sodalizi costituiti in Germania conducendolo, di progetto in progetto, sino al «tonfo» del ***Pan Am***. Dopo le numerose e feroci critiche al grattacielo lamellare[72], pure molto imitato, in cui tuttavia si manifesta la maestria costruttivo-tettonica del progettista, non vale aggiungere un'altra voce al coro delle censure, né vale come giustificazione rilevare che l'atteggiamento di fiducia di Gropius nella capacità dell'architettura di addomesticare il capitale convertendone i valori economici in valori sociali appare comune agli esuli tedeschi ed allo stesso, più schivo, Mies van der Rohe. Costruiti a breve distanza di tempo e di spazio, innestati entrambi su Park Avenue, sia il ***Pan Am*** che il Seagram tentano di limitare l'intento speculativo delle società costruttrici, assottigliando l'uno la pianta ed arretrandosi dal fronte-strada l'altro, in una comune riduzione dell'uso del suolo. Ma se Mies sembra avere maggiore consapevolezza circa la capacità del mondo borghese di integrare anche la negazione rendendola merce, tanto da affievolire la propria presenza professionale sino alla rinuncia, Gropius, pur avendo condotto in America non un mero metodo progettuale quanto una «impostazione» su come ricavare, dalla ricerca inoltrata dentro la singolare intimità dell'io, la forma in cui si manifesta il fondo comunicale dei soggetti, si converte di fatto all'idea dell'aggiornata ***gesamkunstwerk*** cui si ispira la nuova frontiera che si offre la borghesia americana. Egli stesso quindi si scaglia, si direbbe con la medesima enfasi della prima Bauhaus, «contro il culto dell'ego», dell'individualismo sfrenato del liberalismo, per perorare i valori

fondati sull'accettazione di ogni individuo a piegarsi alla coralità sociale del mercato controllato del *New Deal*, e, nel costruire, luogo e metafora di tale coralità, la confluenza di ogni istanza particolare in una armonizzata configurazione: una architettura ***totale*** o ***integrata***[73], manifestazione, più che di una ragione fattuale, di un invisibile e terreo potere, quello del mercato il quale, proprio dal comunitarismo, tenta di riprendere slancio.

Note

1 Sulla costituzione del Ring e la sua realpolitik produttivista cfr. Franco Borsi, introduzione a Taut B., ***Costruire. La nuova edilizia abitativa*** (1927), tr. it. di G. Forza, Bologna 1983.

2 cfr. Campbell J., ***Il Werkbund tedesco***, trad. it. di N. Polo,Venezia 1978. In particolare sul Ring v. il capitolo 7, Alleanza con il futuro 1924-1929, dove è asserita la distanza tra la Form ohne Ornament e l'Handwerk espressionista della prima fase della Bauhaus. Sull'intero itinerario della scuola v. l'aggiornato volume di Droste M. Gössel P., ***Bauhaus***, Colonia, 2015.

3 L'accusa alla Bauhaus del "libretto giallo" di favorire ebrei e spartachisti è confutata in Anonimo, ***La cuoca rossa***, Roma 2003.

4 Nella lettera del 23 aprile 1924 al quotidiano «Deutschland» Gropius protesta contro l'interrogazione del Völkische Partei della Turingia al governo del Reich e scrive che «Il Bauhaus non è una scuola di artigianato». Sulla distanza dall'art pour l'art e da Itten, cfr. gli appunti del 9.12.1921 e del 3.2.1922 in Wingler H.M., ***Il Bauhaus,*** tr. it. di L. Sosio, Milano 1972, pp. 102 e segg. e 62 e segg.

5 Nella circolare ai maestri, del 3.2.1922, Gropius, esalta il lavoro collettivo industriale, rispetto al singolarismo propugnato da Itten, ritenendo la fabbrica, luogo di produzione estetica, cattedrale di una religione futura. Ibidem. p. 64.

6 Ispirata al monumento di Tatlin, la torre di Itten vuole manifestare l'eterno movimento del mondo mediante l'incrocio di solidi geometrici. La descrizione della torre è in Anonimo, ***op. cit.*** p. 128 e Castronuovo A., Parola all'artista, Milano, 2005. pp. 11–16.

7 Gropius, ritiene la scuola luogo di «cospirazione» rivolta al mistero dell'arte, non politica, spazio culturale contro la «proiezione dei tempi spaventosamente caotici». Franciscono M., ***Walter Gropius e la creazione del Bauhaus***, tr. it. T. Fiori, Roma 1975, p. 225. Sulle esperienze del Bauhaus di Weimar cfr. Sienbrodt M., ***Bauhaus Weimar***, Milano 2008

8 Kenneth Frampton in ***Tettonica e architettura***, tr. it. di M. De Benedetti, Milano 1999 non annovera Gropius tra i maestri del costruire mentre in ***Storia dell'architettura moderna***, tr. it. di M. De Benedetti e R. Poletti, Bologna 1982, gli dedica molte pagine.

9 Gropius da alcuni è ritenuto già maturo prima di conoscere Behrens, grazie all'esperienza progettuale delle case agricole a Jarnikow. Busignani A., ***Walter Gropius***, Firenze 1972, p. 6-7 e BenevoloL., ***Storia dell'architettura moderna***, Bari 1971, p.485.

10 Frampton K., ***Storia dell'architettura moderna***, op. cit. pp. 137-144.

11 Pevsner N., ***I pionieri dell'architettura moderna***, tr. it. di E. Labò, Bologna 1960 dove l'espressionismo di Gropius introduttivo alla Bauhaus viene definito «breve interludio», con un'aspra critica a vecchi e nuovi interludi, pp.211-212.

12 Anche il Giedion, ***Spazio, tempo e architettura***, tr. it. di E. ed M. Labò, Milano 1961 mostra in Gropius la presenza di pensiero e sentimento (p. 473) e, citando ***The new architecture and the Bauhaus*** (1937) la non salutare influenza espressionista, pp. 468-502.

13 Reyner Banham, in ***Architettura della prima età della macchina***, tr.it. di E. Labò, Bologna 1970, esalta solo l'edificio della scuola a sua volta non nominato in Ambiente e tecnica nell'architettura moderna, tr. it. di G. Morabito e C. Stanescu, Bari 1978.

14 Cfr. Collins P., ***I mutevoli ideali dell'architettura moderna***, tr. it. di N. Alano, Milano 1972 dove è criticato nella Bauhaus l'approccio indifferente alla scala che farà progettare a Breuer edifici come mobili (p. 351). Marco Biraghi in ***Storia dell'architettura contemporanea***, Torino 2008, ribadisce la «modestia» dei risultati pedagogici della Bauhaus p. 208 e segg.

15 Zevi B., ***Storia dell'architettura moderna***, Torino 1961, pp. 113-15, 162 e 480-84.

16 Oltre a Zevi è Renato De Fusco, ***Storia dell'architettura contemporanea***, Bari 1974,

pp. 239 e segg. ad ascrivere la capacità di «filtraggio» di Gropius al razionalismo.

17 Sul dibattito nel Werkbund, le dinamiche delle avanguardie, il rapporto tra architettura, arte e ideologie del primo modernismo si sono soffermati Tafuri M., Dal Cò F., ***Architettura contemporanea***, Milano 1976, Capitolo sesto, settimo ed ottavo.

18 Ibidem.

19 Ricostruendo il dibattito nel Werkbund del '14, dove Gropius e Van de Velde contrappongono la creatività del singolo alla Typisierung, proposta da Muthesius, ne ***La tradizione del Bauhaus***, in Franciscono M., op. cit., Francesco Dal Cò ha sottolineato la natura politica del conflitto, riguardante il modo di intendere il lavoro nella nuova realtà tecnica, sociale ed economica.

20 Nel Werkbund «lo scontro tra norma e forma… é in realtà lo scontro tra un'idea delle esigenze economiche e un'utopia della forma come nuovo stile onnicomprensivo». Saranno i "weberiani" Rathenau e Naumann ad invitare a superare il falso problema della sublimazione dell'arbeit nell'arte, per la ricerca di una organizzazione razionale del ciclo produttivo, in un discorso che «né Muthesius né Van de Velde potevano semplicemente capire». Cfr. Cacciari M., ***Dialettica del negativo e metropoli***, in Metropolis, Roma 1973, pp. 39-47. Sul dualismo Cfr. anche Maldonado T., ***Introduzione a Tecnica e cultura***, Milano 1987 e Nerdinger W., Walter Gropius, tr. it. di S. Rizzato, Milano 1988.

21 La distinzione tra 'disincantati' e 'nostalgici' è di Dal Cò, secondo cui oltre «le avanguardie… esiste un secondo modo di trarre frutto dalla lezione di Nietzsche, di Simmel, di Wittgenstein: contro il vitalismo dionisiaco di Futurismo e Dada, sono lo "stile" e il "contegno" classici, o il silenzioso riserbo di chi, parlando il linguaggio della rinuncia, respinge l'introiezione della morte postulata dall'avanguardia»: Garnier, Loos e Behrens. In M. Tafuri, F. Dal Cò, op. cit., p.104.

22 Gropius aveva letto i testi di Ferdinand Tanner sulle corporazioni medioevali e aderisce con entusiasmo, all'Arbeitsrat für Kunst diretto da Behne e Taut, proponendo il ritorno a «quell'unità di spirito che ha trovato un'espressone culminante nel miracolo della cattedrale gotica». Cfr. Isaacs R., ***Gropius,*** tr. it. L. Majocchi, Milano 1992, pp. 83-86.

23 Dal Co F., op. cit. p.31.

24 Nei suoi discorsi Gropius invita a formare «una nuova corporazione degli artigiani» onde inaugurare «la nuova attività edilizia del futuro, la quale sarà tutta in una sola forma: architettura e scultura e pittura». Di qui l'organizzazione per «segrete, autosufficienti leghe, logge, bütten e cospirazioni per costituire e configurare un segreto, un granello di fede… una grande idea, generale, feconda, spirituale e religiosa, che troverà finalmente la sua cristallina espressione in una grande Gesamkunstwerk… (splendente) fin entro…la vita quotidiana», in Wingler H.M., ***Il Bauhaus***, op. cit. pp. 35 e segg. Cfr. anche Franciscono M., op. cit. p. 179.

25 La comunione di ragione e sentimento, su cui innesta il proprio credo artistico, è indicata dallo stesso Gropius, come annota Sigfried Giedion, op. cit. p. 473, citando il testo londinese dell'architetto, ***The new architecture and the Bauhaus.***

26 E' da distinguere tra l'emotività, l'Ergriffenheit, che per il Bachofen anima la comprensione della storia e il sentimento partecipativo che Mommsen riversa nelle analisi sul mondo romano e nell'impegno politico, cfr. Cassirer E., ***Storia della filosofia moderna***, vol. 4, tr. it. di A. Pasquinelli, Milano 1968, pp.394-405 e T. Masiello, Mommsen e il diritto penale romano, Bari, 1995.

27 I dubbi di Max Weber sono espressi ne L'etica protestante e lo spirito del capitalismo, tr. it. di P. Burresi, Firenze 1970. Se il suo stesso metodo avalutativo discende dall'ascetismo protestante come é esplicito nel titolo del saggio Politik als Beruf, Wissenschaft als Beruf, tr. it di A. Giolitti, Torino 1948, ne I***l significato della avalutatività nelle scienze sociologiche e economiche***, tr.it. di P. Rossi, Torino 1958, pp.309-372, rilev a come il procedere

avalutativo sia sotteso da un'etica che, avulsa da principi, si fa carico degli effetti della scelta interpretativa. In proposito il Ferrarrotti, Max Weber e il destino della ragione, Bari 1970, p.65 e segg. legge nelle sue analisi una capacità di «valutazione» sollecitata «da un bisogno profondo… genuinamente metafisico».

28 Sul pensiero negativo tra Nietzsche, e Wittgenstein cfr. Cacciari M., ***Krisis***, op. cit.

29 La critica ai veggenti di Max Weber è nelle Osservazioni preliminari al testo sull'etica protestante e nella conferenza sul lavoro intellettuale del 1919, dove il profeta da cui prendere distanza è forse Lo Spengler o il Bachofen, in cui Benjamin nel 1934 individuerà il portatore di un pensiero che, unendo Mythos e Logos, ne tiene vivo il conflitto come è nell'eloquio profetico.

30 Johannes Itten, astro-logo, teosofico, salutista vicino alla cultura orientale, conosciuto attraverso Alma, fu chiamato nel 1919 da Gropius alla Bauhaus, quale responsabile del "corso fondamentale". Marcel Franciscono, op. cit. pp. 223-273, ricostruisce la genealogia del pensiero educativo del misterioso pedagogo ed i riferimenti a Bartning e Cizek.

31 Cfr. in «Controspazio», Anno II nn.4-5, aprile-maggio 1970, De Micheli M., Gropius e i suoi «artisti», Rykwert J., ***Il lato oscuro del Bauhaus*** e Banham R., ***Il vangelo del Bauhaus.*** La presenza nell'avanguardia di un atteggiamento ascetico, mediante la unio mistica di astrazione e sentimento, ragione ed empatia è stata sottolineata da Tafuri M. Dal Co F., op. cit. pp. 120-130.

32 Lukács G., ***La distruzione della ragione***, trad. it. di E. Arnaud, Torino 1959 ed ***Estetica***, trad. it. di F. Codino, Torino 1970, volume secondo, cap. Allegoria e simbolo, p. 1473 e segg. dove seguendo l'analisi di Walter Benjamin sul barocco si mostra nelle allegorie dell'arte moderna «la distruzione della realtà».

33 Cfr. Argan G.C., Arte e realtà, in ***Salvezza e caduta nell'arte moderna***, (1951) Milano 1964, pp. 11-15.

34 Argan G.C., ***Walter Gropius e la Bauhaus***, Torino 1951, p. 11 e segg e p. 39.

35 La Bauhaus è «scuola democratica», per il libero convivere di maestri ed allievi, artisti ed artigiani, cfr. Argan G.C., ***L'arte moderna 1770/1970,*** Firenze 1970 p. 331.

36 Argan ne I pittori della Bauhaus, in ***Salvezza e caduta nell'arte moderna***, cit. pp. 139-143, mette in luce, dai testi di Gropius, come nella Bauhaus, l'attività artistica fosse intesa «costruzione», modo di formare lo spirito. Il Franciscono, op. cit. p.176 e segg. ricorda la perorazione di Gropius, in occasione della prima mostra di fine anno, della «nuova costruzione in pittura».

37 Per Gropius, la costruttività è «il carattere di ogni cosciente attività umana (come all'opposto, la violenza e la distruttività sono il carattere dell'inconscio e dell'irrazionale)» essendo l'architettura la sua forma tipica, in ciò luogo dell'azione sociale. Argan G.C., Gropius e la metodologia, in ***Progetto e destino***, Milano 1965 pp.283-84, e ***Walter Gropius e la Bauhaus***, op.cit., p. 46 e segg.

38 La fusione tra l'Arbeitsrat für Kunst di Gropius ed il Novembergruppe di Mies, animati dalla tensione alla riscoperta dell'arte ed all'impegno razionale, si determina nel 1919, dopo l'Esposizione degli Architetti Sconosciuti. Cfr. Isaacs R., op. cit. p.85.

39 In una lettera del 1963 a Tomàs Maldonado, Gropius ricorda come il manifesto della scuola sollecitasse i giovani a «venire dalla Germania e dall'estero… per far parte di una comunità desiderosa di costruire un uomo nuovo in un ambiente nuovo, e per liberare la spontaneità creativa in ognuno», v. Isaacs R., op. cit. p. 88 e Maldonado T., Disegno industriale :un riesame, Milano 1976.

40 Giulio Carlo Argan, ibidem, pp. 25-26 mostra, attraverso l'astrattismo, il suo allontanarsi dal naturalismo e da ogni rappresentazione del mondo, come l'arte manifesti un carattere di «percezione rettificata, quale può darsi a una coscienza che si è spogliata della propria storia, del proprio contenuto d'esperienza,di puro momento dell'essere…forma del

"fenomeno"». In tal senso l'astrazione razionalista di Gropius è impegno storico, appello morale nella gravità ed urgenza della crisi della cultura europea.

41 Ferruccio Masini, in op. cit., coniugando gli assunti marxiani con le analisi di Benjamin e di Adorno, ha mostrato nella letteratura tedesca tra Musil e Durrenmatt il persistere del negativo dell'avanguardia rispetto ai valori borghesi.

42 Argan G.C., ***Walter Gropius e la Bauhaus***, op.cit. Introduzione, p. 11.

43 Franciscono M., op. cit. p.47 nota 5, scrive a proposito dell'analisi di Argan di «asistematicità» o «astratta formulazione».

44 Il giudizio di Frege, Rezension von: E. Husserl, ***Philosophie der Aritmhetik***, in «Zeitschrift für Philosophie philosophiski kritik», n. 103, 1894, è riportato da molti lettori dell'opera husserliana. Su Husserl-Frege, cfr. Miraglia R., F***ilosofia dell'aritmetica: il primo Husserl e la posizione di Frege,*** Milano 1995.

45 L'autocritica alla ricerca sull'aritmetica, comunque indicata, nella più tarda terminolgia, «fenomenologia-costitutiva», è in Husserl E., ***Logica formale e trascendentale***, tr.. it. di G. D. Neri, Bari 1966, p. 105.

46 Sull'«errore» di Husserl e l'influenza di Frege, con accenti diversi da Jacques Derrida, ***La scrittura e la differenza***, trad. it. di G. Pozzi, Torino 1971, pp. 199-206.

47 Nelle diverse edizioni, tra il 1900 ed il 1920, le Ricerche logiche subiscono alcune rielaborazioni rivolte però a confermare l'intento citato, enunciato nella prima prefazione, ibidem p.5.

48 La presunta svolta idealistica di Husserl rappresentata dalle Ideen, rilevata anche da allievi, quali Heidegger, è smentita da Elio Franzini nella introduzione a Husserl E., Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica, trad. it. di V. Costa, Torino 1965, pp. Xl-XVII, e da Vincenzo Costa nella postfazione al primo volume.

49 Husserl E., ibidem Sezione prima, pp.13-57, dedicata alla confutazione di idealismo e conoscenza naturale.

50 Nella prima parte della Sezione seconda, Husserl, ibidem, spiega l'epoché, come «messa fuori circuito» o «messa tra parentesi» dei vissuti, mentre nella seconda e terza parte la riduzione fenomenologica si rivolge alla ricerca della coscienza pura, v. § 54.

51 Husserl concepisce «una differenza fondamentale tra l'essere come vissuto e l'essere come cosa», ibidem, § 42, p.100, che non rileva uno status della cosa, né una distinzione tra il suo offrirsi all'io e ciò che resta noumeno, quanto modalità diverse del suo darsi.

52 Sebbene l'epoché (ibidem § 32) non annulli l'oggetto della messa in parentesi, per depurarlo degli aspetti contingenti, applicando l'Ausschaltung all'io, all'esperienza di sé, della coscienza da cui postulare una «soggettività trascendentale quale sede originaria di qualsiasi conferimento di senso», Husserl avverte il possibile fraintendimento idealistico che lo spinge a confutare, nella Sezione seconda, ibidem, al § 55, p. 139 e segg., ogni idealismo e, in particolare, l'«idealismo soggettivo» di Berkeley. Ancora nella Postilla alle Ideen, egli sente la necessità di distanziare la fenomenologia dall'idealismo, ribadendo che attraverso l'epoché fenomenologica, l'io puro cui si perviene non è un io ideale quanto fondo emergente nella riduzione fenomenologia dei vissuti propri alla coscienza

53 V. dal Capitolo secondo della Sezione terza sino alla Sezione Quarta delle Ideen (ibidem), p. 181-316.

54 All'intenzionalità, come essere-diretto dell'io all'oggetto che si configura nei vissuti, e già nell'intuizione originaria, Husserl dedica il § 84 di Ideen (ibidem) ritornandovi in conclusione al § 146 p. 361. Sulla Intenzionalità, tra Brentano e la direzionalità noematica impressa da Husserl verso il tralucere dell'idea, cfr. Lanfredini R., Husserl, ***La teoria dell'intenzionalità***, Roma-Bari 1994.

55 Husserl nelle Ideen, ibidem, si sofferma sul tempo con riferimento al processo

della riflessione quale flusso unitario di sovrapposizione di ritenzione e protenzione, nella Sezione terza, al §77, p. 184 e, in particolare, al § 81, p. 202 e § 118, p. 295. In proposito v. Cacciari M., ***Dell'Inizio***, Milano 1990, p. 257.

56 Sull'intenzionalità a proposito della reciproca «orientazione» tra io e mondo il filosofo scrive nel secondo volume delle Ideen: «In un certo senso, molto generale, l'io si dirige sempre verso l'oggetto, ma in un senso particolare, dall'io puro procedono raggi egologici che tendono verso l'oggetto, e nello stesso tempo dall'oggetto emanano raggi in direzione contraria» vol. II § 22, p. 103.

57 Una analogia è rilevabile anche tra il distanziarsi di Gropius dall'anima vitalista che muove l'espressionismo o Van de Velde, e il differenziarsi di Husserl dal vitalismo di Dilthey.

58 Massimo Carbone, in ***L'ornamentale tra arte e decorazione***, Milano 2000, ne L'arabesco di Husserl, pp.25-37 si sofferma sul reciproco irraggiamento di soggetto ed oggetto, intenzionalità e cosa intenzionata.

59 Il concetto del connaturarsi di idea ed esistenza, di un iperuranio terreno, di un cielo stellato immerso nel mondo, di una luminosità che sgorga tra i sassi dell'esperienza dei vissuti, in un platonismo che coglie l'Idea nel reale, ispira molte riflessioni all'indomani del conflitto mondiale. Sulla presenza della fenomenologia nel secondo dopoguerra in Italia, tra gli altri v. Paci E., Prefazione a Husserl E., ***La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale,*** trad. it. di E. Filippini, Milano 1972.

60 Cfr. Zecchi S., Un manoscritto husserliano sull'estetica, in «Aut-Aut» CXXXI-II, 1972 e in La Magia dei saggi, Milano 1984. Sull'estetica in Husserl cfr. Catucci S., La filosofia critica di Husserl, Milano 1995, p. 241 e segg. Mario Perniola, ne ***L'estetica del novecento,*** Bologna 1997, p. 90-91 rileva la «concordanza» tra il metodo fenomenologico e l'intuizione estetica cui si riferisce Benedetto Croce. Sul parallelo tra l'Einfühlung e l'intenzionalità v. Masiero R. ***Estetica dell'architettura,*** Bologna 1999, p. 161.

61 Argan G. C., ***Walter Gropius e la Bauhaus***, op. cit. pp.74-77

62 Il misticismo di Gropius nel raccogliersi del «cavaliere in armi», come lo chiama Ise, paladino di un nuovo disegno fisico e sociale da offrire al mondo, non è da riferire alle vocazioni nichiliste o salvifiche dei profeti suoi contemporanei, o al desiderio di utopici mondi d'armonie, quanto al vitalismo scientista dei biologi e dei naturalisti, Wolf, Roux, Driesch, che avevano propagandato l'idea di un "residuo" vitale interno alla materia, quella di una intrinseca ragione dei fenomeni, coltivata nell'università di Erlangen.

63 «egli é definito erede… di Schinkel e Semper, interprete della scuola di Chicago e fondatore dell'International Style. E' conosciuto come filosofo goethiano e socialista anziché come intellettuale utopistico, innovatore nel campo dell'istruzione, studioso dello Zen, esponente della collaborazione d'équipe nel lavoro e nell'attività di gruppo nella società, operatore della sintesi e profeta del cambiamento. Ma Gropius non era nessuno di questo ad esclusione di qualsiasi altro ruolo». Isaacs R., op. cit. p.16.

64 Nei romanzi di formazione tedeschi si tenta di conciliare sentimento di ribellione e ragione, sebbene in essi l'eroe non giunga alla loro composizione. Non il Wilheilm della «Società della Torre», che approderà al castello di Lothario con le sue silenziose occhiaie dell'immaginario, né lo Heinrich di Novalis, la cui negazione del tempo progressivo dell'Aufklarung per un tempo circolare lo perde in oniriche figure, né per l'Hans di Mann che, straniero alla valle e alla città, procedendo dalle convenzioni borghesi alle fascinazioni dell'eros, scopre la possibile unità di ragione e senso nella arresa accettazione del destino, della noia dell'esistenza e della morte.

65 Molti studiosi disconoscono le origini espressioniste della Bauhaus rilevando solo il divario tra il Gropius delle officine Fagus e quello del primo dopoguerra influenzato dallo spiritualismo romantico. Il Franciscono, op. cit. p. 40 e segg., rileva come le letture di Giedion e Pevsner rimuovano la visionareità del dopoguerra e come «il catalogo della esposizione

della Bauhaus tenuta al Museum of Modern Art di New York nel 1938» curato da Herbert Bayer con Walter ed Ise Gropius, Bauhaus 1919-1928, C.T. Branford Company, Boston 1958, non menzioni «le radici espressionistiche della scuola e i suoi inizi utopistici, artigianali».

66 Hitchcock H. R. - Johnson P., ***Lo stile internazionale*** (1932), tr. it. di C. Sicca, Bologna 1986, dove sono illustrati i diversi modi costruttivi che identificano il nuovo stile, la cui definizione è ripresa dal testo Internazionale Architektur di Gropius.

67 Gay P., La cultura di Weimar, trad. it. di M. Merci, Bari 1978, dove la Bauhaus è intesa espressione della repubblica di Weimar.

68 John Dewey si propone nel 1919 di ***Rifare la filosofia***, tr. it. di S. Coyaud, Roma 1998, nella ricerca di valori e verità condivisi cui pervenire attraverso il metodo empirico-sperimentale della scienza. Il rifiuto di una ragione non presupposta, l'unità di soul and body (1886, cfr. Santucci A., ***Storia del pragmatismo***, Roma-Bari 1992, cap. IV, p. 133 e segg.) e le idee pedagogiche di Dewey (v. ***Democrazia ed educazione***, trad. it. di A. Granese, Firenze 1992 e l'antologia ***Il mio credo pedagogico***, trad. it. di L. Borghi, Firenze 1992) erano note attraverso Georg Kerschensteiner, nella Bauhaus non al solo Itten come vuole Franciscono, op. cit. p. 231.

69 Il James pone attenzione all'io, inteso nei ***Principi di Psicologia***, (1890) tr. it. di G. Preti, Messina 1965, quale condensatore di sensazioni, orientate da un movente profondo (La volontà di credere, tr. it. di P. Bairati, Milano 1984) che lo rivolge al confronto con il mondo, la cui verità si consegue nella vita pratico-conoscitiva del soggetto sociale, come mostra ne ***Il Pragmatismo***, tr. it. di S. Francese, Milano 1994. Sono questi concetti, che influenzano Harward, ad interessare Gropius in continuità con il proprio credo.

70 Gropius giunge in America, nel '37, quando il New Deal di Roosevelt, tra l'umanitarismo di Sinclair Lewis e il pragmatismo di Dewey e James, è interpretato sia come socialismo (Fohlen C., Il New Deal e l'Europa, in AAVV, Ripensare Roosevelt, Milano 1986, o Crocker G. N., Lo stalinista Roosevelt, tr. it. M. L. Davi, Milano 1963) sia come corporativismo (Vaudagna M., in AAVV. Il New Deal, Bologna 1981 e Diggins J. P., L'America, Mussolini e il fascismo, tr.it. di J. Bertolazzi e G. Ferrara, Bari 1972).

71 A proposito del New Deal, riprendendo il Geddes, Lewis Mumford, in ***Tecnica e cultura*** (1934), tr. it di E. Gentili, Milano 1961, esalta lo spirito comunitario e nel 1938, ***La cultura della città***, tr. it. di M. Rosso e P. Scrivano, Torino 1999, pone l'equilibrio tra natura e vita sociale centrale nella pianificazione e nella democrazia. Il Gropius americano è sicuramente influenzato da tali testi.

72 Le critiche all'edificio del Pan Am sono in Zevi B., ***Il grattacielo stanco di Walter Gropius,*** Cronache di architettura, vol. V, n. 475, p. 104, Bari 1971, dove è anche il severo giudizio sull'ambasciata americana di Atene e l'università di Bagdad. Tafuri e Dal Co, op.cit. p. 339, includono il Pan Am tra i «vistosi paradossi urbanistici», rilevandone la «irrazionale concentrazione terziaria».

73 Il titolo del volume di Gropius con i testi scritti ad Harward è ***Scope of Total Architecture*** ovvero ***Per un'architettura totale***, tr. it di G. Alberti, Milano 2007. Nei suoi scritti Gropius avvalora l'idea del concorso di diversi specialismi nel progetto di architettura in ragione del senso comunitario del fare dove aleggia il valore etico messo in evidenza nella Testimonianza di Manlio Brusatin.

Alberto Cuomo
Università degli Studi di Napoli Federico II - Dipartimento di Architettura

The concepts of 'total art' and 'total theatre' developed at the Bauhaus within the manifesto published in 1919, deeply reformed the ways of teaching by means of an educational programme based on a didactic and social community of masters and students gathered by Walter Gropius. (Argan, [1951] 2010). Gropius asserted that a new society was needed, where total individuals were at the same time artists and scientists, i.e. universal beings. The maximum expression of this vision was reached in the stage workshop of the school directed by the master Oskar Schlemmer from 1923 to 1929, where he applied his didactic programme based on abstract choreographies focused on the search for conciliation between the laws of human body and designed space. By this assumption Schlemmer develops his theoretical corpus as a monographic subject "Der Mensch" and finds its application in the dynamic dimension of the twentieth century, where the laws of body and geometrical space cross themeselves. The fundaments of the neo-humanistic total artwork, pursued by the community of the Bauhaus, have become the basis for the contemporary meaning of word "learning".

Massimo Faiferri, Samanta Bartocci, Lino Cabras, Fabrizio Pusceddu

Apprendimento totale al Bauhaus: la nuova comunità del futuro

Agli inizi del XX secolo le avanguardie artistiche europee segnano in maniera chiara il momento in cui l'arte, nelle sue molteplici espressioni, diviene indicatore dei mutamenti e del malessere in atto nella società metropolitana, luogo privilegiato dell'immagine dinamica per eccellenza.Artisti e intellettuali vedono così compromessi i propri ruoli e scoprono che la loro unicità non trova alcuna collocazione nella metropoli massificata, dominata ormai da una riproducibilità tecnica che mette in crisi l'essenza e la sacralità dell'opera d'arte (Benjamin, 1936). Le discipline visuali come la pittura, la scultura, il cinema, la fotografia e il teatro abbandonano in quel momento i riferimenti alla tradizione per esplorare inedite modalità di espressione atte a indagare i meccanismi della percezione umana. Il tentativo di ristabilire un equilibrio tra l'individuo e il caos della metropoli e di farlo convivere con lo 'choc' (Benjamin, 2000) percettivo scatenato da quest'ultima, passa attraverso un progetto pedagogico che mira a rifondare l'intera società e il suo rapporto con lo spazio progettato: la scuola del Bauhaus.

L'istituto fondato nel 1919 a Weimar da Walter Gropius assume il ruolo di "camera di decantazione delle avanguardie" (Tafuri, 2007), riconoscendone i limiti e superando la tensione verso una rottura definitiva con la tradizione. I valori dell'umanesimo sono così recuperati e ricollocati nella società contemporanea, a cui Gropius si rivolge ponendo come obiettivo primario del Bauhaus quello di "rifondare l'essere umano" (Gropius, 1963) riplasmandolo quale 'individuo', ancora prima che preoccuparsi di formare la figura del nuovo artista-artigiano. Il neuer Mensch – cittadino dell'età moderna - ha il merito di aver attraversato questa rieducazione dei sensi per cui l'esperienza del proprio corpo restituisce la strategia pedagogica principale di fronte alle alterazioni del contemporaneo.

È di fondamentale importanza far emergere come dall'esperienza della Colonia di Darmstadt del 1901 fino alla fondazione del Bauhaus il recupero dell'autenticità finalizzata alla nascita di una nuova società sia ricercato attraverso due modalità cultuali: il teatro e le feste celebrative. Nella regia dello spettacolo di Peter Behrens in collaborazione con Georg Fuchs, uno dei maggiori riformatori del teatro in Germania, il cristallo diviene il segno -Das Zeichen- di un nuovo spirito che riunisce gli eletti in una nuova unità:

«Il cristallo è emblema ricco di carica misterica e di appelli a un superiore ordine geometrico; è invocazione a un principio di Ragione che vuole imporsi come Ordine assoluto. L'universo del lavoro, dunque, come ethos dell'organizzazione» (Tafuri, 1978, p. 80).

Di cristallo è anche la cattedrale di Lyonel Feininger raffigurata nella xilografia del programma del Bauhaus, dove sono chiari i riferimenti alla struttura corporativa: una «Cattedrale del socialismo» organizzata in laboratori basati sulla cooperazione tra individui. Lo stesso termine Bauhaus si riferiva alla Bauhütte, la corporazione medievale dei muratori, in cui il lavoro veniva svolto in piena sintonia di spirito e con unità di intenti per la realizzazione della cattedrale, simbolo dell'opera d'arte totale e dell'unità sociale.
Afferma Gropius nel programma delle attività della scuola:
«Formiamo dunque una nuova corporazione degli artigiani, senza però quell'arroganza di classe che vorrebbe erigere un muro di alterigia tra artigiani e artisti! Impegniamo insieme la nostra volontà, la nostra inventiva, la nostra creatività nella nuova attività edilizia del futuro, la quale sarà tutto in una sola forma: architettura e scultura e pittura, e da milioni di mani di artigiani si innalzerà verso il cielo come un simbolo cristallino di una nuova fede che sta sorgendo […] Il Bauhaus si propone di raccogliere in un'unità ogni forma di creazione artistica, di riunificare in una nuova architettura, come sue parti inscindibili, tutte le discipline pratico-artistiche: scultura, pittura, arte applicata e artigianato. Il fine ultimo, anche se remoto, del Bauhaus, è l'opera d'arte unitaria, - la grande architettura -, in cui non c'è una linea di demarcazione tra l'arte monumentale e l'arte decorativa». (Wingler, 1987, p. 64).
L'opera d'arte totale non riguarda dunque la mera produzione di manufatti, ma diviene portatrice di un valore universale che coinvolge in un'esperienza sinestetica tutta la comunità - sociale ancor prima che didattica -, nonché l'intera collettività a scala cosmica[1] . «Come primo passo di un progetto ben più ampio - il cui obiettivo principale era far sì che l'idea di educare le capacità naturali dell'individuo a cogliere l'esistenza nella sua globalità, come entità cosmica, divenisse il principio base per l'intero curriculum della scuola […]» (Wingler, 1987, p. 64).
L'aggettivo cosmico, 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 nuova società dev'essere posta nelle condizioni di comprenderne i tratti costitutivi, recuperando l'autentico rapporto tra uomo e «mito genuino»[2].
Oltre alle officine artigianali e artistiche Gropius affianca, allo stesso grado di importanza, la costruzione di una trama di relazioni con la vita pubblica e la cittadinanza, in cui la vita degli studenti e dei docenti trascorre senza

soluzione di continuità in un "festoso cerimoniale" attraverso conferenze, rappresentazioni teatrali canti e incontri, in cui «il gioco diventa festa - La festa diventa lavoro - Il lavoro ridiventa gioco»[3]. Il teatro è dunque una presenza costitutiva del Bauhaus sin dal giorno della sua fondazione, già da prima dell'istituzione del laboratorio nei programmi didattici della scuola, che prevedeva l'uso dei costumi per le diverse feste tematiche celebrate periodicamente dalla comunità (festa delle lanterne, festa degli aquiloni, festa del solstizio d'estate) e negli allestimenti e maschere creati per le diverse occasioni.

Si delinea un quadro nel quale tutte la didattica del Bauhaus non prescinde dai momenti comunitari delle celebrazioni - spontanee o progettate - in continuità con le attività di sperimentazione dei laboratori, testimoniate nelle memorie degli studenti e degli insegnanti come momenti di grande unità e senso di appartenenza.

L'iniziale volontà della comunità del Bauhaus di coinvolgere la città di Weimar nelle festose parate notturne tuttavia non portò mai a un'effettiva partecipazione da parte di esterni alla scuola[4]. La cerchia dei docenti e degli studenti subì da parte della città di provincia un rifiuto che va ricercato primariamente nell'impossibilità da parte della comunità del Bauhaus di comunicare le proprie istanze che, come affermerà chiaramente Paul Klee[5] non possono essere recepite perché il popolo a cui si rivolgono ancora non esiste. È per questa ragione che le feste Bauhaus assumono un valore fondamentale non come meri momenti di intrattenimento finalizzati alle pubbliche relazioni, ma come atti fondativi che esprimono l'aspirazione a creare una nuova società basata su valori universalmente condivisibili.

«Il fatto che il Bauhaus non eviti lo spirito del suo tempo, anche quando questo comporta un evidente rischio (le serate del Bauhaus lo dimostrano); il fatto che il programma del Bauhaus abbia attratto tutti i giovani impavidi (abbiamo un campionario di moderna gioventù): tutto questo significa che il Bauhaus sta 'costruendo' qualcosa di abbastanza diverso da ciò che aveva previsto - esseri umani»
(Schlemmer, 1972, p. 98)

Schlemmer individua da subito il compito che il Bauhaus è chiamato a svolgere e individua la necessità di introdurre nella scuola 'qualcosa' - non definisce neanche lui esattamente l'oggetto - capace di creare una coesione tra «apprendimento istruttivo e piacevole svago» (Schlemmer, 1972, p. 120).

Le prime feste del periodo di Weimar erano celebrate con cadenza annuale: festa delle lanterne - la prima in assoluto - nel 1920, festa del Solstizio d'estate, festa degli Aquiloni e la festa di Natale. Le feste notturne all'aperto sono ricordate anche dal maestro Lothar Schreyer nei loro lunghi preparativi, per i quali i laboratori erano impegnati intere settimane; è in questo senso che attività didattica e vita comunitaria sono da considerarsi inscindibili:

«Le grandi feste, la Festa delle lanterne e la Festa delle Comete sono indimenticabili. Nel corso di intere settimane i laboratori lavoravano esclusivamente per queste feste. [...] Quando alla fine arrivò una calda notte d'estate e le lucciole risplendevano tra gli arbusti del vecchio Goethepark, sfilammo in una lunga processione per il parco, per le colline, per la città, portando le nostre luci nell'oscurità, in alcuni momenti cantando e in altri in silenzio, pieni della bellezza della notte. Un giorno d'autunno soleggiato salimmo su una delle colline soavi che dominano Weimar e facemmo volare le nostre comete, vere e proprie opere d'arte, delicate e grandi; uccelli, pesci, strutture astratte [...] il nostro affanno per raggiungere una vetta purissima, un mondo puro della forma, si creò qui un'azione ludica. La gioia e l'allegria di vivere di una gioventù festante davano le ali al nostro lavoro.[6]

Da queste testimonianze è possibile ravvisare diversi elementi che accomunano le feste Bauhaus ai misteri eleusini: primo tra tutti il rito che si svolge nelle ore notturne in una processione illuminata da fiaccole, che prevede celebrazioni private e pubbliche come segno di appartenenza a una comunità.

Il mezzo unificante comune tanto al teatro quanto alle feste Bauhaus è quello della danza e dell'accompagnamento musicale. La crescente eccitazione che si veniva a creare nelle feste culminava talvolta con spari di pistola e con la distruzione degli strumenti dell'orchestra jazz della scuola: «Chi non conosce le feste del Bauhaus non conosce neanche il Bauhaus» afferma Farkas Molnár, attivo membro del laboratorio teatrale di Schlemmer che nel suo scritto Das Leben im Bauhaus testimonia diversi momenti di autentica vita nella scuola. Il valore creativo, comunitario e catartico delle feste è testimoniato da Ise Gropius nei suoi diari: «coloro che hanno vissuto queste feste non dimenticheranno mai il loro valore rigenerante e purificatore, così come le ingegnose messe in scena» (Valdivieso, 2005, p. 58).

Nell'esperienza dell'apprendimento al Bauhaus appare così ancora più chiaro come lo studio della forma, del colore e dello spazio siano il mezzo principale per la comprensione la realtà, mediante un'operazione pedagogica in cui gli studenti sono chiamati a ricominciare un nuovo processo di apprendimento

facendo tabula rasa delle precedenti esperienze. Johannes Itten, responsabile del Vorkurs, il corso propedeutico della scuola, nei primi tre anni di vita del Bauhaus è tra i docenti che attuano in maniera più radicale il metodo di apprendimento dell'arte, assumendo il principio che essa debba essere esperita con una didattica delle opposizioni in un percorso di alternanza dialettica tra concetti opposti - intuizione e metodo, soggettività e oggettività - per il raggiungimento di un nuovo equilibrio totale. I suoi riferimenti pedagogici guardano alle teorie di Franz Cižek[7], sullo stimolo della creatività dell'individuo e ai principi del "Learning by doing" di John Dewey[8] , fondamento di tutta la didattica Bauhaus. Il fine del corso è quello di formare l'uomo come essere creativo, facendo appello alla sinergia delle sue forze fisiche, psichiche e spirituali[9], reimpostando le modalità di percezione attraverso esercizi atti a far sviluppare le capacità visuali e tattili degli studenti: «La percezione delle forme significa esser mossi, ed esser mossi significa formare. Già la sensazione più lieve è una forma che irraggia il movimento: si distingue per quantità e qualità del movimento [...] Senza movimento non c'è percezione, senza percezione non c'è forma, senza forma non c'è materia. Materia – Forma = movimento nel tempo e nello spazio e quindi Materia = movimento nel tempo e nello spazio»[10].

L'attualità di questi concetti, incentrati su una visione dinamica della realtà, si riscontra ancora nell'accezione contemporanea di spazio, dove il movimento e la sperimentazione sensoriale sono alla base dell'atto percettivo:

«[…]. È spazio l'effetto prodotto dalle operazioni che l'orientano, lo circostanziano, lo temporalizzano e lo fanno funzionare come unità polivalente di programmi conflittuali o di prossimità contrattuali. Lo spazio, sarebbe rispetto al luogo ciò che diventa la parola quando è parlata, ovvero quando è colta nell'ambiguità di un'esecuzione, mutata in un termine ascrivibile a molteplici convenzioni, posta come l'atto di un "presente" (o di un tempo), e modificata attraverso le trasformazioni derivanti da vicinanze successive. A differenza del luogo, non ha dunque né l'univocità né la stabilità di qualcosa di circoscritto. Insomma, lo spazio è un luogo praticato. Così la strada geograficamente definita da un'urbanistica è trasformata in spazio dai camminatori. Allo stesso modo, la lettura è lo spazio prodotto attraverso la pratica del luogo che costituisce un sistema di segni – uno scritto»[11]
(Certeau, 2001, pp. 175-176).

Le tematiche principali dell'insegnamento di Itten, ad esempio, influenzano e trovano diversi punti di contatto con quelle di altre due figure fondamentali

del Bauhaus: Paul Klee e Oskar Schlemmer, entrambi docenti della scuola dal primo periodo di Weimar. Le loro esperienze didattiche si incrociano mostrando una completa affinità nella ricerca 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, 2004, pp. 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, ma già sperimentate a partire dal 1916 nella sua opera paradigmatica "Il Balletto Triadico".

Nel corso tenuto da Klee sulla teoria della forma e della figurazione, i cui principi sono riportati nel Quaderno di schizzi pedagogici[12], si ritrovano i fondamenti si quali la prospettiva diviene una questione dinamica e soggettiva. La ricezione della prospettiva Rinascimentale come forma simbolica (Panofsky, 2013) fa sì che l'astrazione non distrugga l'oggetto raffigurato, che appare con l'occhio del pensiero. L'indagine Kleeiana, come afferma Placido Cherchi, è volta a creare ordine nel dinamismo. Allo stesso modo, le immagini umane rappresentate da Schlemmer, inzialmente pittoriche e solo in seguito incarnate da marionette[13] tridimensionali, indagano le medesime tematiche.

Le immagini umane concepite da Schlemmer, dapprima grafiche e in seguito trasposte nei costumi spazio-plastici tridimensionali, suggeriscono ciò che sta alla base della natura umana: la 'danza spaziale' (Wingler, 1987 p. 594), il mezzo con cui il corpo potrà rimparare a muoversi all'interno dello spazio. In questo risiede il valore del suo insegnamento presso l'atelier teatrale da lui diretto, in cui convergono tutte le esperienze formali, cromatiche e spaziali degli altri laboratori della scuola.

«Oltre all'architettura, anche la scena è un settore sintetico, poiché per essere efficace necessita dell'organizzazione di molti settori particolari. Soprattutto però necessita della corporeità dell'uomo, della sua presenza immediata. Se infatti pittura e scultura "raffigurano" l'uomo e l'architettura gli crea lo spazio nel quale vivere la propria vita privata e pubblica, sulla scena diviene egli stesso oggetto dell'arte, veicolo di forma, configurazione, stile. Egli non è più l'uomo "raffigurato" ma è figura, non viene più rappresentato (come soggetto) ma si rappresenta (di persona). In questo senso la scena, dal punto di vista

pedagogico, può essere un prezioso strumento per acquisire consapevolezza del proprio corpo; essa può vincere l'estraneità del corpo alla vita e, attraverso il movimento e la danza, la ginnastica e la plasticità del corpo, può procedere fino all'evidenziazione di contenuti drammatici interiori [...] Un problema è il naturale dualismo dell'uomo: corpo e spirito, meccanismo e organismo». (Bistolfi, 1982, pp. 191-192)

Klee e Schlemmer sono dunque fortemente legati alla rappresentazione della figura umana - e nel contempo cosmica - intesa come componente vitale e astratta accomunante l'universalità degli individui. Contemporaneamente alle prime elaborazioni del Balletto Triadico da parte di Schlemmer, ben prima della fondazione del Bauhuas, Klee comincia la sua indagine sulle prospettive, restando sempre fedele alla ricerca di una rappresentazione dinamica fino all'ultimo periodo della sua vita, alla ricerca 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 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, 2004, p. 155)

L'indagine sulla figura umana prosegue al Bauhaus di Dessau, prepotentemente improntato sui dettami della Neue Sachlichkeit, e Schlemmer, venuto meno l'interesse da parte degli allievi per il suo laboratorio ormai superato dal teatro sociale di Erwin Piscator, nel 1928 inaugura il corso teorico Der Mensch (L'uomo). In questo insegnamento Schlemmer riprende i principi dell'individuo come organismo complesso e affronta la teoria antropomorfica in relazione alla progettazione dei costumi, ribadendo ancora l'importanza dell'uomo come mensura, portatore del numero e della sezione aurea, della matematica dei movimenti e dei gesti dettati dall'intelletto che divengono meccanici, in opposizione ai sentimenti organici dettati dalla psiche. La danza è dunque il mezzo interattivo in grado di conciliare sia il sentimento dell'anima che quello dello spazio. Tale insegnamento considera ancora l'uomo come totalità e unità di corpo, anima e spirito, e si articola in una

sezione formale, una biologica e una filosofica. La questione della percezione sensoriale è affrontata in maniera dettagliata, la parte filosofica tratta l'uomo come 'essere pensante e senziente' nel suo mondo di concezioni e di idee.
Nel pensiero del Bauhaus sono contenuti i principi fondamentali del rapporto tra corpo e spazio, ancora validi e rafforzati dalle contemporanee ricerche in campo neuroscientifico. Se lo spazio è un incrocio di entità mobili, dunque fornisce affordances - occasioni di azione -, significa che ognuno di noi agendo nello spazio coglie opportunità in base ad una forma di scommessa, previsione, su come sarà quello stesso spazio nel futuro in funzione della sua presunta scelta di azione - principio di utilità - e delle relazioni che intende avviare nei confronti degli altri e di tutti gli oggetti di cui si compone il suo ambiente di riferimento. La conoscenza non è più unicamente fatto cognitivo, ma direttamente collegata alla necessità di agire. Per agire necessitiamo di conoscenza, ma ad essa non possiamo accedere se non agendo. È un processo simultaneo e reciproco che investe la nostra necessità e capacità di selezione, di escludere parti di mondo per concentrarci sugli aspetti ed elementi che più interessano al nostro scopo, espresso ancora una volta tramite un'organizzazione. Berthoz individua le ragioni di questo processo nel bisogno degli esseri umani di legare reciprocamente la componente percettiva con la componente motoria, il "percepire qualcosa in funzione di" e il "fare qualcosa in funzione di". (Berthoz, 1997)
L'azione non è pura conseguenza di un processo di lettura ed interpretazione, ma momento di comprensione di uno stato di cose del mondo, dove la percezione diviene sua parte integrante e indiscernibile; è un processo che non si struttura per fasi nettamente distinguibili, ma nel compimento, effettivo o simulato, di atti motori che portano a definire i comportamenti dei soggetti non come meri movimenti. (Rizzolatti, Sinigaglia, 2006)
In questi termini possiamo sostenere che il nostro cervello ci fornisce le coordinate rispetto alle quali muoverci nello spazio e che queste sono soggettive, seppur in parte condivise da persone culturalmente e geneticamente simili che si trovano all'interno di uno stesso ambiente. Le coordinate spaziali del nostro corpo sono in diretto rapporto con le coordinate spaziali del mondo ed il nostro sistema celebrale ci consente di mettere in relazione i differenti sistemi permettendoci di agire, muoverci, prendere decisioni.
Ma se la scelta ed il compimento di una determinata azione abbiamo visto essere esclusivamente soggettivi, dipendenti da un complesso processo di percezione che contiene in sé già le componenti di interpretazione e di

azione, è altresì evidente come l'esistenza umana sia fondata sulle relazioni tra persone e sulla costruzione di condizioni di intersoggettività. Significa riconoscere la nostra capacità di immedesimarci in un comportamento o azione da altri effettuata pur senza compiere noi alcun movimento, fino a provare emozioni come se noi stessi fossimo i protagonisti della scena osservata. Questo processo di immedesimazione - dipendente da una particolare categoria di neuroni denominati mirror - può essere considerato a tutti gli effetti un processo empatico (si veda a riguardo l'esperienza teatrale di Schlemmer, impostata sul coinvolgimento degli spettatori nell'azione scenica attraverso il medesimo meccanismo). Di fatto accade che il soggetto faccia suo il comportamento di un altro, sia esso nuovo o conosciuto, tramite un processo di copiatura, imitazione, non solo orientato verso i movimenti ma addirittura nelle intenzioni. (Gallese, 2008) L'Embodied Simulation - la capacità simulativa del nostro corpo, tramite il cervello, di ripercorrere azioni nostre o altrui -, sarebbe fondamentale per comprendere il mondo intorno a noi, imparare dalle esperienze compiute dagli altri, costruire relazioni intersoggettive. L'esperienza spaziale assume così un senso attivo, dove anche l'immedesimarsi è un progetto personale di conoscenza del mondo orientato a considerare lo spazio non come portatore di significati precostruiti, ma luogo di possibilità in cui l'interpretazione e l'attribuzione di significato muove dal soggetto alla forma e non viceversa. La ricerca dell'integrazione implica perciò la libertà degli uomini di agire in uno stesso spazio secondo il loro personale progetto di azione, che interessa mente e corpo, nella definizione del proprio mondo, ma non l'obbligo di incontro o condivisione di idee. È un processo interattivo, nei confronti degli altri e dello spazio. Questa dimensione contemporanea della conoscenza e dell'apprendimento ha una stretta connessione con i tredici anni fondamentali, radicali, di sperimentazione e di nuovi linguaggi del Bau-Haus.

L'uomo, trasmutato in una costruzione tipizzata, diviene "Figura artistica"[14] in grado di fondere lo spazio con il ritmo dei suoi movimenti, in un processo d'astrazione che permette di ricomporre la realtà in un ordine schematico:

«Che cos'è, che cosa vuol dire, che cosa significa "astratto"? Per dirla nel modo più generale e in breve: significa la semplificazione, la riduzione all'essenziale, all'elementare, al primario, per contrapporre alla molteplicità delle cose un'unità [...] La matematica dello spazio e dei corpi, le relazioni planimetriche e stereometriche dello spazio, insieme con la metafisica insita nel corpo umano, devono fondersi in una sintesi numerico-mistica... Spazio!

La suddivisione in linee dello spazio potrebbe in tal modo condensarsi in superfici, queste consolidarsi in corpi solidi che analizzano l'essenza dello spazio e ne variano la totalità»[15].
Schlemmer dimostra ancora una volta di voler collocare la sua ricerca come ricettore del mezzo prospettico rinascimentale - sempre presente nelle sue opere -, pura forma simbolica in accordo alla definizione di Erwin Panofsky, per il quale essa è capace di trasmettere valori astraendo in maniera dichiarata dallo spazio reale e dalle modalità percettive psicofisiche:
«non solo il suo risultato, ma addirittura il suo fine, è di realizzare nella raffigurazione dello spazio quell'omogeneità e quell'affinità che l'Erlebnis immediato dello spazio ignora, di trasformare lo spazio psicofisiologico in quello matematic». (Panofsky, 2013, p.14)
La prospettiva dunque come progetto culturale, lo stesso che il Bauhaus si ripropone di portare avanti nella sua costruzione di una nuova umanità. La dimensione obliqua come suggestione del dinamismo, modalità principale di Klee e Schlemmer, entrambi animati dall'urgenza di rendere l'azione dei corpi l'elemento principale di coinvolgimento dello spettatore. La parentesi pedagogica del Bauhaus, la cui traduzione in termini architettonici è costituita dalla sede di Dessau[16], termina con l'ascesa del nazismo, lasciando una grande eredità che a cento anni di distanza offre ancora diversi spunti di riflessione e di applicazione nel contemporaneo. Un equilibrio instabile tra realtà e possibilità, fisicità e astrazione, che il progetto dello spazio, con una forte assunzione di consapevolezza nei confronti di tali sottili relazioni, deve responsabilmente calibrare. Il progetto culturale del Bauhaus, suggerisce particolari 'visioni' del mondo. In quest'ottica le relazioni tra spazio e corpo emergono come processo interattivo; il soggetto per costruire conoscenza deve potersi porre in maniera non passiva, non unicamente recettiva, ma attiva nei confronti dello spazio, interpretando l'architettura come appropriazione esperienziale del mondo. Per cui l'abitante attraverso lo "spirito del luogo-genius loci" (Norberg-Schultz) acquisisce la possibilità di abitare assumendo lo spazio, soprattutto quello del quotidiano del domestico, come uno spazio mentale oltre che fisico, dunque attraverso il primo esercizio dell'immaginazione, l'uomo riesce a ritrovare il proprio senso di appartenenza al luogo scoprendo un ruolo fondamentale in cui l'agire sia nel costruire che nell'abitare, sono entrambi sono modi di generare qualcosa di nuovo, avendo la capacità di modificare lo spazio e contrastando l'idea di "fabbricare". L'abitare costruttivo è abile, legato al corpo, ai nostri movimenti

possibili, alla nostra possibilità di raggiungere, attraversare, afferrare, salire, passare, agire. Il processo interpretativo ha una direzione precisa che va dal soggetto alla forma e non viceversa e negli strati emergenti significativi, si può costruire il luogo comunitario, come presidio formativo nel territorio della città.

Note

1 Il termine «cosmico» ricorre negli scritti dei docenti del Bauhaus come espressione di una volontà di superamento del contingente. Cfr P. Klee, ***Confessione creatrice***, Milano, Abscondita, 2004 e W. Gropius, L***a nuova architettura e il Bauhaus***, Milano, Abscondita, 2004.

2 K. Kerényi, ***Dal mito Genuino al mito tecnicizzato*** in E. Castelli, a cura di, T***ecnica e casistica: tecnica, escatologia e casistica*** - Atti del convegno indetto dal centro internazionale di studi umanistici e dall'Istituto di studi filosofici, Roma- 7-12 gennaio 1964, Roma, Cedam, 1964, pp. 153-161. Karoly Kerényi definisce il mito genuino «non tecnicizzato» come fenomeno spontaneo e privo di strumentalizzazioni ideologiche, in contrapposizione al mito in ambito politico - tecnicizzato- che nasce già finalizzato a scopi intenzionali basati su «invenzioni che si spacciano per verità». Il saggiò sarà oggetto principale del carteggio tra Kerényi e Furio Jesi pubblicato in: M. Kerényi, A. Cavalletti, a cura di, Furio Jesi - ***Karoly Kerényi Demone e mito - Carteggio 1964-68***, Macerata, Quodlibet, 1999.

3 È il motto della lezione inaugurale tenuta nell'Aprile del 1919 dal docente Johannes Itten al Bauhaus di Weimar, in M. Droste, ***Bauhaus 1919-1933,*** Köln, Taschen, 1993, p. 38.

4 Un'ordinanza della municipalità di Weimar, politicamente avversa alle attività della scuola, arrivò a vietare le feste in maschera nelle vie della città adducendo ragioni di pubblica sicurezza. Anche la condotta morale degli studenti e degli insegnanti divenne pretestuosamente oggetto di critiche da parte della stampa e della fazione politica conservatrice. Cfr. articolo in Weimarische Zeitung (13/14) Giugno 1924 - riprodotto in J. Fiedler, P. Feierabend, Bauhaus, Köln, Könemann, 1999, pp.108-118

5 Vedi infra

6 (Lothar Schreyer in M.Valdivieso, a cura di, ***La Bauhaus de Festa 1919-1933***, Barcelona, Fundaciò La Caixa, 2005, p. 36 [t.d.a.].

7 Pittore e pedagogo boemo naturalizzato austriaco (1865- 1946), fondò a Vienna la "Kunsterweberschule", scuola d'arte dedicata esclusivamente ai bambini, nella quale mise appunto delle tecniche d'insegnamento che lasciavano ampio spazio alla libera espressione degli studenti, attingendo in parte dalle teorie di Maria Montessori.

8 J. Dewey, ***Il mio credo pedagogico*** in L.Borghi, ***L' educazione di oggi***, La Nuova Italia, Firenze, 1950.

9 Itten applica nel suo laboratorio una serie di esercizi mattutini e una dieta vegetariana derivanti dalla sua appartenenza alla setta Mazdazdnan, dottrina esoterica diffusa in Europa negli anni '20 da Otto Hanish, nella quale confluivano diverse religioni orientali della Persia.

10 J. Itten, ***Analisi dei maestri del passato*** in H. Wingler, Il Bauhaus, cit., p. 60.

11 Certeau (DE) M. (2001). ***L'invenzione del quotidiano***, Roma, Edizioni Lavoro, pp. 175-176

12 Il Pädagogisches Skizzenbuch, pubblicato inzialmente nel 1924, viene edito come secondo volume dei "Bauhausbücher" nel 1925, la raccolta contenente gli esiti degli insegnamenti del Bauhaus. ***Quaderno di schizzi pedagogici***, Milano, 2002, Abscondita.

13 Schlemmer mutua il concetto di marionetta dal drammaturgo H. von Kleist, autore del saggio Sul teatro delle marionette, trad. it. di Ervino Pocar, a cura di Cusatelli, Giorgio, ***Sul teatro delle marionette, aneddoti, saggi,*** Parma, Guanda, 1986.

14 Cfr. O. Schlemmer, ***Uomo e figura artistica*** in O. Schlemmer , L. Moholy Nagy, F. Molnàr, ***Il teatro del Bauhaus,*** "Einaudi letteratura n°38", Torino, Einaudi, 1975;

15 O. Schlemmer, ***Abstraktion in Tanz und Kostüm***, in H. Wingler, Il Bauhaus cit., p. 595.

16 Realizzata su progetto di Gropius, è caratterizzata da ampi laboratori vetrati e comunicanti tra loro e da spazi ibridi, come la mensa e il teatro, concepiti per promuovere la condivisione e lo scambio. Sull'edificio di Dessau si veda F. Dal Co, ***Hannes Meyer e la "venerabile scuola di Dessau",*** in H. Meyer, ***Architettura o rivoluzione,*** a cura di F. Dal Co, Padova, Marsilio 1969.

Bibliografia

Argan C. G. (2010), ***Walter Gropius e la Bauhaus***, Torino, Einaudi.
Benjamin W. (2000), ***L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica***, Torino, Einaudi.
Berthoz A. (1997), ***Le sense du mouvement***, Paris, Odile Jacob.
Bistolfi M. (a cura di) (1982), ***Oskar Schlemmer - Scritti sul teatro***, Milano, Feltrinelli.
Borghi L. (1950), ***L' educazione di oggi***, La Nuova Italia, Firenze.
Certeau (De) M. (2001), ***L'invenzione del quotidiano***, Roma, Edizioni Lavoro.
Cherchi P. (1978), ***Paul Klee Teorico***, De donato, Bari.
Dewey J. (1984), ***Democrazia e educazione***, La Nuova Italia, Firenze.
Droste M. (1993), ***Bauhaus 1919-1933***, Köln, Taschen.
Fonti A. (2005), ***Paul Klee, "Angeli" 1913-1940***, Milano, Franco Angeli.
Gropius W. (1963), ***Architettura integrata***, Milano, Il Saggiatore.
Gropius W. (2004), ***La nuova architettura e il Bauhaus***, Milano, Abscondita.
Klee P. (2002), ***Quaderno di schizzi pedagogici***, Milano, Abscondita.
Klee P. (2004), ***Paul Klee Diari 1898-1918***, Milano, Il Saggiatore.
Panofksy E., (2013) ***La prospettiva come forma simbolica,*** Milano, Abscondita.
Piaget J. (2007), ***The Chid's Construction of Reality***, Routledge, Oxon.
Rizzolatti G., Sinigaglia C. (2006), ***So quel che fai,*** Milano, Cortina.
Schlemmer O., Moholy Nagy, L., Molnàr, F. (1975) ***Il teatro del Bauhaus***, "Einaudi letteratura n°38", Torino, Einaudi.
Tafuri M. (1989), Dal Co F., ***Architettura Contemporanea***, Mondadori Electa, Milano.
Tafuri M. (2007), ***Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalistico***, Bari, Laterza.
Valdivieso M. (a cura di) (2005), ***La Bauhaus de Festa 1919-1933***, Barcelona, Fundaciò La Caixa.
Wingler H. (1987), ***Il Bauhuas. Weimar, Dessau, Berlino 1919-1933,*** Milano, Feltrinelli.

Massimo Faiferri
Dipartimento di Architettura Design e Urbanistica dell'Università di Sassari
Samanta Bartocci
Dipartimento di Architettura Design e Urbanistica dell'Università di Sassari
Lino Cabras
Dipartimento di Ingegneria Civile Ambientale e Architettura, Università di Cagliari
Fabrizio Pusceddu
Dipartimento di Architettura Design e Urbanistica dell'Università di Sassari

The essay aims to focus on the approach that Mies intended to give to the Bauhaus in the last years of his activity between Dessau and Berlin. Furthermore, the attempt is to show that Mies's idea of placing architecture, still with greater force than the hypothesis developed by Meyer, as the center and cornerstone of the teaching program as well as the unification of the various related disciplines first shot in unrelated contexts (decorations, metal, carpentry) in Interior Design, significantly modifying the Gropiusian approach, it allowed Mies and Lilly Reich – who were the protagonists of that setting – in their human and professional partnership to achieve in some projects and works shared – here examined – very high quality both of the spaces and of the relative objects of furniture and to support the space of living. A relationship between architecture and design that over time and until today has always been "disunited" producing solitary, disharmonious and self–referential paths in a distorted division between industrial design, interior architecture and architectural design and forms. The hypothesis of curriculum of the last Bauhaus of Mies will, as is known, in America its fulfillment putting at the center of the education of the architect the drawing and the construction assuming Architecture or better still as Baukunst placed, also symbolically, well "beyond above "of Design intended as a mere industrial production of objects.

Renato Capozzi

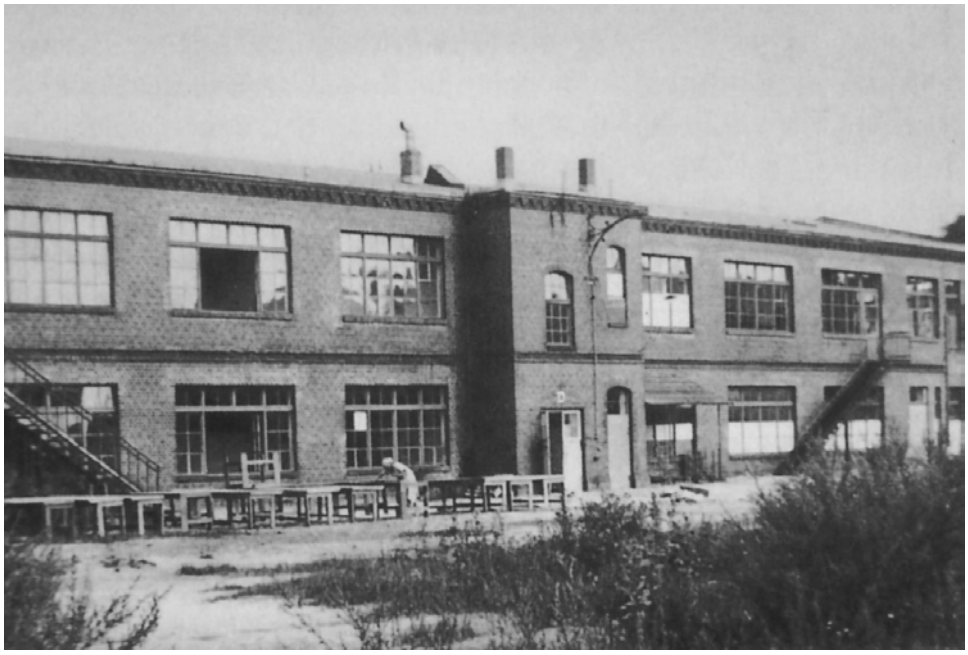
Mies: l'ultimo Bauhaus e oltre

Credo che l'essenza dell'arte del costruire stia nel raggiungere l'armonia tra il concetto centrale e tutti i vari elementi.
Ludwig Mies van der Rohe

Quando nel 1928 Walter Gropius si dimise fu chiesto a Mies van der Rohe di assumere la direzione del Bauhaus, ma egli, come riporta Schulze[1], si rifiutò. Fu invece Hannes Meyer, dopo la rinuncia di Mart Stam, che già aveva ricoperto la cattedra di architettura istituita nel 1927 da Gropius, a dirigere la scuola sino al 1930 dandone una impronta fortemente ideologica e di costante integrazione con le discipline eteronome della sociologia, la psicologia e l'economica all'interno di una visione collettivistica[2] e materialistica che, però, rispetto al precedente curriculum faceva aumentare in ogni caso la centralità dei corsi in architettura. Mies, nel subentrare a Meyer – che poi emigrò in URSS (Maglio, 2002) – su impellente richiesta del sindaco di Dessau Fritz Hesse[3] e dello stesso Gropius (il quale pare che inizialmente propendesse per Otto Haesler), ribadì il ruolo preminente dell'architettura statuito da Meyer, ma rivendicandone, di contro, la specifica e incorrotta autonomia disciplinare. Egli, infatti, impose un programma didattico, accolto con non poche resistenze degli studenti[4], depurato dalle implicazioni politiche del suo predecessore e tutto imperniato nell'attività progettuale e priva di ogni contaminazione esterna. Se a questo cambio di indirizzo corrispose da un lato l'abbandono di Klee e la permanenza "attenuata" di Kandinskij (De Michelis, Kohlmeyer, 1996), dall'altro produsse l'accorpamento nell'ambito dell'***Interior Design*** sia della produzione di oggetti sia delle decorazioni parietali sancendo la stretta dipendenza tra l'oggetto di produzione industriale e decorativo e l'architettura che di tali artefatti realizza la inevitabile cornice ma anche la stessa condizione di possibilità. Il tentativo di Mies di rendere a-politico il Bauhaus – o quanto meno non apertamente schierato contro la svolta autoritaria e reazionaria via via affermantesi in quagli anni in Germania – fallì e la sede di Dessau (Fig. 1) fu chiusa nel 1932 su iniziativa del Consiglio comunale sempre più condizionato dall'emergente partito nazional-socialista. A quel punto Mies decise di riaprire la scuola a Berlino (Fig. 2) nel quartiere di Steglitz mettendo a disposizione suoi fondi personali (Astbury, 2018) e affittando una ex fabbrica di telefoni abbandonata a cui fece dare una rapida sistemata dipingendo le pareti interne di un abbagliante bianco. La scuola restò aperta per un solo anno (1933) a Berlino sino a quando, prima una perquisizione della Gestapo (anticipata dalla erezione di una svastica davanti all'ingresso e che Mies, senza indugi, fece rimuovere (Schultze, 1989, p. 188) e poi la decisione dello stesso Mies di chiuderla – dopo i vani tentativi di rivendicarne una autonomia dalla politica culturale del regime del Terzo Reich che, oramai instaura-



1. Ludwig Mies van der Rohe con gli studenti al Bauhaus di Dessau 1930–31 (da sinistra: Annemarie Wilke, Heinrich Neuy, Mies van der Rohe, Hermann Klumpp).
Foto di Pius Phal.



2. L'ultima sede del Bauhaus sulla Birkbuschstraße a Berlino–Steglitz 1932.
Foto di Howard Dearstyne, Bauhaus–Archiv Berlin



3. Ludwig Mies van der Rohe con gli studenti al Bauhaus di Berlino, 1933. *Artista sconosciuto.*

tosi, affermò una aperta e dichiarata avversione verso le avanguardie, l'arte e l'architettura moderne di cui il Bauhaus era divenuto l'epitome – posero fine a quella straordinaria esperienza. Un'esperienza che, avviata da Henry van de Velde come scuola di arti applicate, aveva visto succedersi nella forma di scuola statale ***Staatliches Bauhaus*** prima Gropius ancora a Weimar (1919-1925) e a Dessau (1925-1926) dopo la costruzione della sede e poi Meyer (1928-1930), si era conclusa diretta da Mies tra Dessau e Berlino come scuola privata (1930-1933). La direzione di Mies diede alla scuola un'impronta marcatamente architettonica (ancor più di quella meyeriana) fondata sulla formazione (***Bildiung***) di una figura di architetto e artista molto complessa (Fig. 3). Una figura sintetica di esperienze, abilità, attitudini e competenze artigianali, artistiche (visive e figurative), grafiche e rappresentative e di connesse capacità figurative e tecniche di natura squisitamente architettonico-costruttiva. Dopo la delibera della municipalità di Dessau di chiudere il Bauhaus passata con la colpevole attenzione dei socialdemocratici Mies, già direttore, resistendo alle offerte di Magdeburgo e Lipsia (allora non ancora governate dai nazisti) decise, come si è anticipato, di riaprire a Berlino il Bauhaus, ***obtorto collo*** come scuola privata (***Freies Lehr-und Forschungsinstitut***), auto finanziata dalle rette degli studenti mentre i docenti erano ancora stipendiati dall'amministrazione di Dessau in virtù di un contratto che sarebbe scaduto solo nel 1935. Ciò nonostante dopo un solo anno, a fronte delle

insostenibili ingerenze sui programmi, della richiesta di espulsione di alcuni suoi docenti (Hilberseimer e Kandinskij) e della impossibilità di proseguire con il "libero piano di studi e di ricerca" i corsi furono sospesi a partire dall'aprile del 1933 e il 19 luglio del 1933 vi fu la decisone unanime del collegio dei docenti su proposta di Mies di chiudere la scuola ormai assediata dalla barbarie hitleriana, il successivo 10 agosto il Bauhaus fu definitivamente sciolto (Bauhaus 100, 2019). Mies interpellato a proposito delle vicende che condussero alla chiusura del Bauhaus in una rara intervista filmata in inglese[5] molti anni dopo tenne ad affermare: «non volevo che i nazisti lo chiudessero. Andavo al quartier generale della Gestapo un paio di volte al mese nella speranza di riuscire a parlare con qualche persona influente. Volevo solo fargli capire che si trattava di una scuola privata. Dopo due o tre settimane, arrivò una lettera della Gestapo con scritto che potevamo riaprire, ma dovevano lavorare con il Ministero della Cultura e dell'Istruzione. […] Chiamai tutti gli insegnanti e dissi loro che potevamo andare avanti, ma che non era quello che avremmo fatto. Proposi di chiudere il Bauhaus. Scrissi una bella lettera alla Gestapo dicendo che [oramai] era troppo tardi. (***It's too late***)». In questa ultima fase berlinese la Bauhaus diretta da Mies ebbe tra i suoi docenti: Josef Albers (corso propedeutico) succeduto prima a Itten con Moholy–Nagy e poi allo stesso Moholy–Nagy e Wassily Kandinsky (corsi di pittura) presente sin dalla fondazione per la formazione di base; Lilly Reich (decorazioni parietali, oggetti in metallo e in legno, tessitura), succeduta a Alfred Arndt e a Gunta Stölzle, per i laboratori di interni; Joost Schimdt e Walter Peterhans, succeduti a Herbert Bayer, per quelli di grafica e fotografia; e naturalmente per l'architettura Mies van de Rohe sino al 1932 con Hilberseimer poi da solo, succeduti ad Hans Wittwer subentrato con Hilberseimer nella direzione Meyer ai vari Walter Gropius, Adolf Meyer, Ernst Schumann ed Emil Lange. A valle della forte riduzione delle produzioni artigianali, riassunte nel corso integrato di ***Interior Design*** della Reich, Mies ridusse la rilevanza del corso propedeutico soppresso a Berlino e subordinò gran parte delle attività al suo modo di intendere l'architettura e vieppiù alla sua stessa persona, al suo ***charisma***.

Come sarà poi all'IIT, per quanto attiene al curriculum in progettazione, fu articolato nel modo seguente: dopo il primo semestre dedicato all'apprendimento delle nozioni base e l'acquisizione delle tecniche del disegno e il secondo dedicato ai principi di costruzione urbana o se si vuole dell'idea di città (principi insediativi, orientamento, tipologie miste, regole di aggregazione) affidati ad Hilberseimer; il

quarto consisteva in un ciclo di lezioni teoriche (***Baulehre***) di Mies per poi passare, nel quinto e nel sesto, al laboratorio (***Bauabteilung***) intensivo ***Bauseminar*** diretto ancora da Mies in cui, dopo aver affrontato la tematica urbana, ri-centrare la sperimentazione sul manufatto architettonico, ("dalla città alla casa") attraverso il progetto dettagliato di abitazioni unifamiliari prevalentemente a patio (Honey, 1978). Il ***Bauseminar*** incentrato sulla pratica del disegno e il rapporto tra forma e costruzione prevedeva la progettazione di tre tipi di abitazioni – (A) casa con studio, (B) casa singola e isolata su due piani (De Michelis, Kohlmeyer, 1996) e (C) casa unifamiliare e ad un solo piano – che sondassero, con particolare attenzione, il rapporto tra lo spazio interno domestico e l'esterno naturale, tra la dimensione privata e celata dell'abitare (nei recinti) e la sua necessaria relazione con l'abitare comunitario (Droste, 2006). Sembra di vedere nella combinazione delle tre tipologie ***ante litteram*** alcune sperimentazioni poi realizzate a Detroit con Hilberseimer per le unità di insediamento del Lafayette Park (Achilles et al., 1986). In termini più generali, l'impianto didattico promosso da Mies – organizzato in complessivi sei semestri – nell'ultima stagione della scuola tende a porre al centro del progetto formativo l'architettura come disciplina sintetica e cardinale su cui far convergere le varie materie affini in larga misura ricomprese nell'***Interior Design*** – che oggi, dopo troppe riforme, mal celati tentaivi di assorbimento da parte dell'***Industrial design***, e tante confusioni, chiameremmo ***Architettura degli interni***[6] – sempre però a partire però da alcune discipline esterne e saperi distinti da quelli costruttivi e formati colti nel loro carattere propedeutico e di base. Infatti, rispetto all'impianto originario del Bauhaus gropiusiano caratterizzato dall'estetica della macchina e del design come somma di arte e tecnica ma anche a quello meyeriano, alcuni corsi prima autonomi vennero integrati ed altri addirittura scomparvero come pure il corso ***L'Uomo*** tenuto da Oskar Schlemmer, o quelli di Ceramica, Scultura e Teatro. Come suggerisce Margret Kentgens–Craig, a proposito di una fallace e frequente interpretazione unitaria e coerente dei principi di fondo del Bauhaus, «gli approcci dei tre direttori differirono in termini cruciali. La visione di Gropius di fondere in maniera pragmatica design, qualità e accessibilità a basso costo con la "bellezza" si dimostrò idealistica. Hannes Meyer definì l'architettura come un "processo collettivo, economico e orientato alla funzione" a beneficio delle persone e a costo dell'espressione artistica. Mies evitò del tutto la sfida ignorando l'accessibilità a basso costo – e l'agenda sociale [prima] al centro del Bauhaus – a favore invece di una comprensione

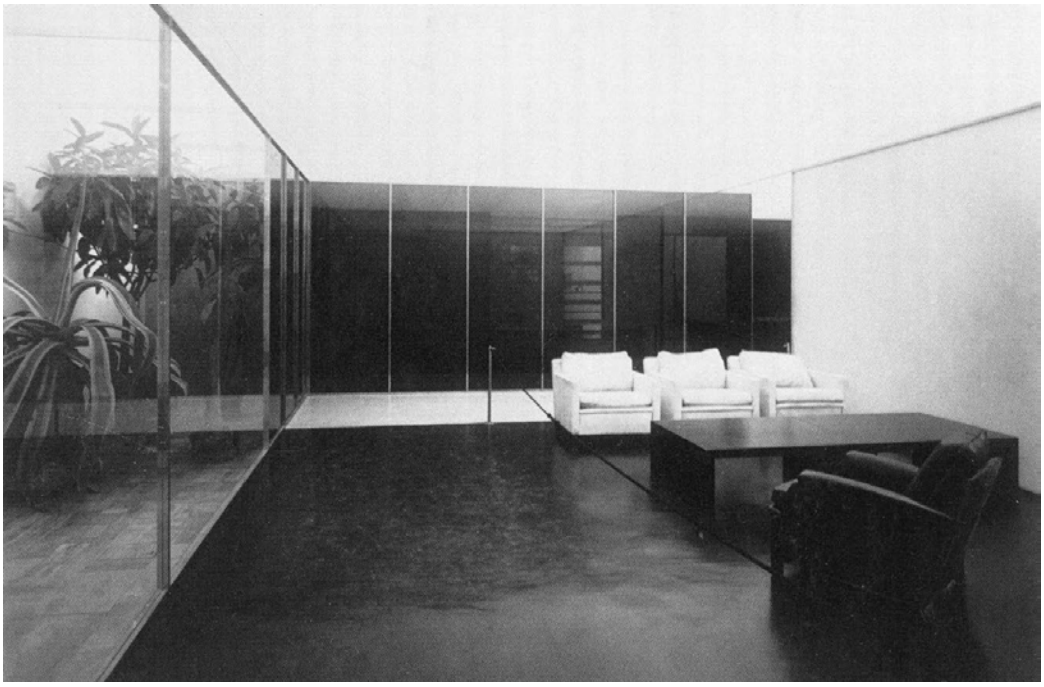
spirituale ed estetica dell'edilizia come arte del costruire-***Baukunst***» (Kentgens–Craig, 2019). L'importanza del termine tedesco ***Bau-Kunst*** (arte del costruire) è più volte richiamato da Mies ad esempio quando afferma che «la ***Baukunst*** è radicata nelle forme più semplici più aderenti alla finalità». In tale prospettiva il problema non è mai quello di inventare forme inedite ma piuttosto riflettere sul senso di «quella meravigliosa parola ***Baukunst,*** arte del costruire [che] spiega che la costruzione è il suo [dell'architettura] contenuto essenziale e l'arte ne è il compimento» (Neumeyer, 1986 – Pizzigoni, 2010). Tentando una ulteriore e troppo facile e insufficiente sintesi potremmo dire che Mies attuò il passaggio da una scuola in bilico tra l'***Industrial Design*** (a sua volta derivato dalla normalizzazione del novero più ampio delle arti applicate ancora artigianali ***Kunstgewerbe***) congiunto con l'artigianato artistico secondo un impianto a carattere multidisciplinare con programmatica ricaduta e interazione sociale, ad una scuola/laboratorio/atelier specificamente di ***Arkitektur*** o, come lui preferiva, di ***Baukunst***. Un'idea di scuola in cui l'interazione con le arti visive e le discipline artigianali e di produzione di oggetti industriali fosse diretto e subordinato all'architettura, a sua volta riferibile ad una precisa idea di città e ad un codice, che in larga misura coincideva con la precisa idea di architettura del maestro di Aachen condivisa la prima con Ludwig Hilberseimer e la seconda, sul piano dei modi e delle forme dell'abitare in relazione al design di interni, con Lilly Reich. In altri termini, questa impostazione didattica e il connesso nuovo indirizzo culturale che Mies intenderà imprimere alla Scuola – che sarà poi precisato e riconsiderato nel programma di architettura per l'IIT – furono resi possibili, a partire dalla condivisone dell'idea di città con Hilberseimer, anzitutto dal sodalizio umano e professionale con Lilly Reich che legherà Mies sino alla sua fuga/partenza per gli Stati Uniti nel 1938. Lilly Reich difatti rappresenterà l'antipolo necessario – incentrato sulla produzione di oggetti tessuti, decorazioni, materiali, colori e grane – della formazione architettonica indotta da Mies rivolta alla configurazione degli spazi (***Räumen***) come reificazioni di istanze spirituali e al rapporto indissolubile tra le forme architettoniche e i suoi elementi con la costruzione. Una didattica | dialettica a due voci (allora ancora) consonanti, quella tra Architettura e Design, che produrrà numerose occasioni di confronto concreto e di sperimentazione prima parallela e poi interna al Bauhaus (dove Reich entrerà solo nel 1930): dal blocco in linea al Weissenhof col prototipo di appartamento del 1927 (Fig. 4) alla ***Glasraum*** (stanza-spazio di vetro) (Fig. 5, 6) progettata e



4. Lilly Reich, Ludwig Mies van der Rohe. Casa prototipo nel blocco in linea, *Weissenhofsiedlung Werkbund*, Stoccarda 1927. MoMa

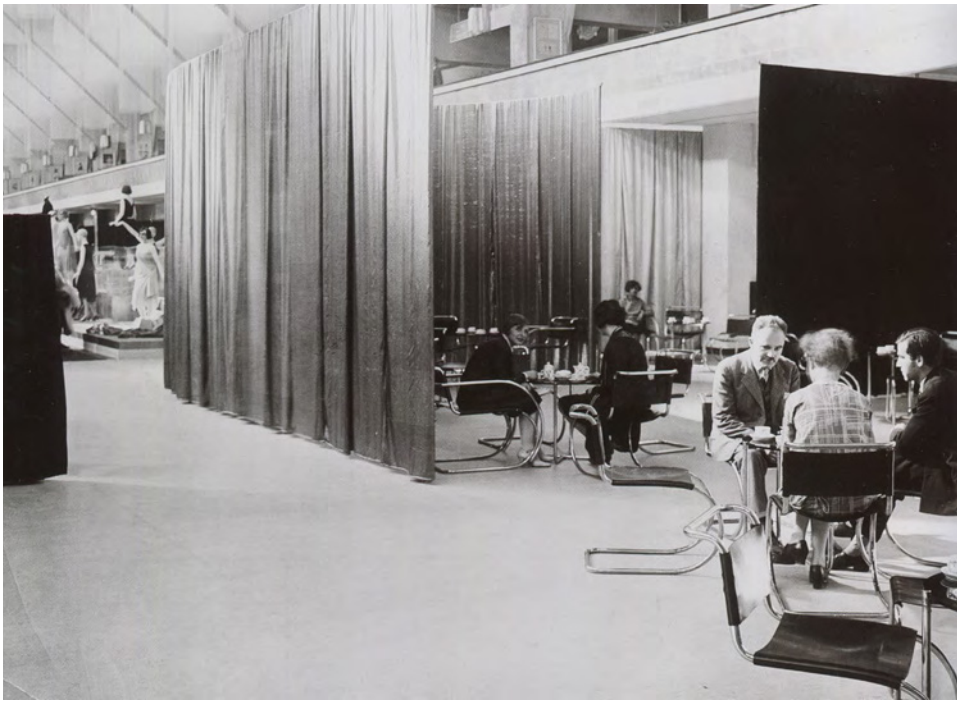


5. Lilly Reich, Ludwig Mies van der Rohe. Glasraum, Die Wohnung, interno, Weissenhofsiedlung, Stoccarda 1927.



6. Lilly Reich, Ludwig Mies van der Rohe. Glasraum, Die Wohnung, interno, Weissenhofsiedlung, Stoccarda 1927.

7. Lilly Reich, Ludwig Mies van der Rohe. Samt und Seide Café, Berlino 1927.

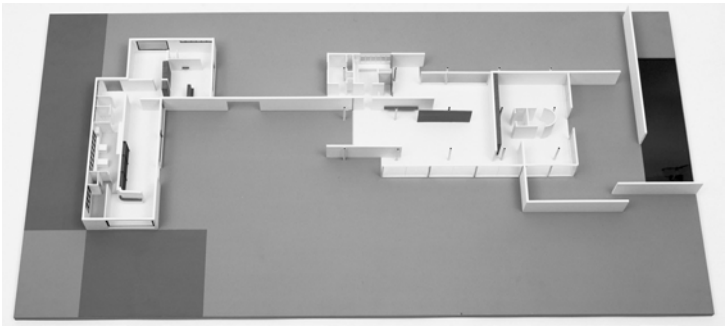


8. Lilly Reich, Ludwig Mies van der Rohe. Casa Tughendhat, veduta interna, Brno 1928–30.



costruita da entrambi a Stoccarda; dal ***Café Samt und Siede*** (Fig. 7) di Berlino ai celeberrimi arredi di entrambi per la villa Tugendhat a Brno (Fig.8) , per non parlare del Padiglione di Barcellona del 1929, sino all'ultima condivisone della Casa modello alla mostra delle costruzioni a Berlino del 1931.
Per la prima volta nel 1927 a Stoccarda Mies e Reich avviano il loro sodalizio[7] all'interno della esposizione internazionale sull'abitare (***Die Wohnung***), promossa dal ***Deutscher Werkbund*** (del cui Consiglio, Lilly Reich faceva parte sin dal 1920) e realizzata su planivolumetrico di Mies, lavorando all'allestimento di uno degli appartamenti (Fig. 4) del blocco bianco realizzato da Mies al centro del quartiere. Un edificio in linea con struttura puntuale a scheletro in acciaio basato su una esatta costruzione modulare che rendeva fisse la posizione e la dimensione dei servizi (cucina e bagno) addossati al corpo scale e che consentiva, data l'ampia dimensione delle campate strutturali, la completa libertà distributiva dell'alloggio attraverso pareti scorrevoli (combinabili e orientabili secondo alcune direttrici definite dal modulo costruttivo) arredi mobili, tendaggi, quinte. Per Mies e Reich[8] come ha recentemente rilavato Maria Luisa Ghianda «lo scopo [del prototipo] era quello di dimostrare al pubblico, nel modo più efficace, l'utilizzo possibile di materiali fragili come il vetro, nelle sue varie colorazioni, trasparenze e spessori, per la costruzione di ambienti domestici e lavorativi» (Ghianda, 2019). È quasi pleonastico sottolineare come quella esposizione, che ebbe tra i partecipanti i maggiori architetti del mondo – J.J.P. Oud e Mart Stam (Rotterdam), Le Corbusier e Pierre Jeanneret (Ginevra–Parigi); Josef Frank (Vienna), Victor Bourgeois (Bruxelles); Peter Behrens, Hans Poelzig, Mies van der Rohe, Ludwig Hilberseimer, Bruno e Max Taut (Berlino), Walter Gropius (Dessau); Adolf Rading e Hans Scharoun (Breslau), Richard Döcker e Adolf G. Schneck (Stoccarda) –, divenne ben presto il manifesto delle nuova architettura e del nuovo modo di integrare e di fare interagire architettura, artigianato (***Werk***), design e arti applicate, arte e industria. Un nuovo modo che aveva avuto una significativa premessa nel movimento della ***Neue Sachlichkeit*** o nell'analogo ***Neues Bauen*** e nel Bauhaus la sua principale fucina e rappresentazione. In quella medesima esposizione Mies affidò a Reich l'allestimento del padiglione ***Wohnraum in Spiegelglas*** (spazio da abitare in vetro a specchio) o ***Der Glasraum*** (Fig. 5 e Fig. 6) (Zeinstra, 2015 – Hernández Yborra, 2013–2014) progettato per l'Associazione Tedesca dei Fabbricanti di Vetro. Uno straordinario interno, ottenuto dalla progressiva articolazione di una figura quadrata in avvolgenti spazi di varie forme e dimensioni, fatti di trasparenze

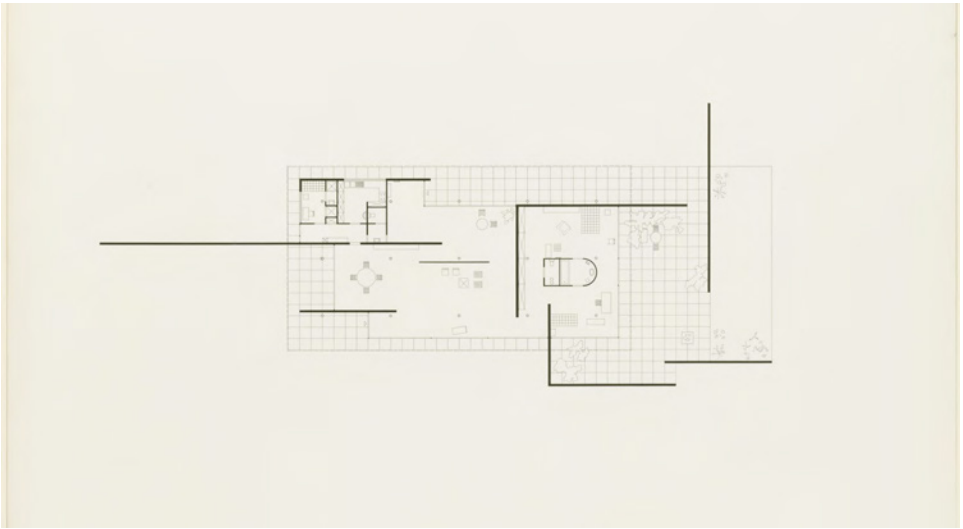
multiple, presenze ieratiche, statue abilmente schermate (un torso di donna di Wilhelm Lehmbruck), oggetti d'arredo, quinte vetrate (dal grigio al verde al satinato), riflessi, gradazioni e contrasti con pavimenti in linoleum scuri o chiari (dal bianco al grigio, al rosso), un soffitto di velari di tessuto bianchi, porzioni di giardino (d'inverno) a simulare un ineludibile rapporto con lo spazio esterno anticipato da partizioni cangianti. Sempre del 1927 è il ***Samt und Siede Café*** (Caffè di velluto e seta) (Hernández Yborra, 2013–2014) in cui, assecondando una organizzazione dello spazio previsto da Mies per aree ***séparée*** e stondate ***dressing–room*** delimitate da drappeggi tessili sospesi, la Reich combina materiali, colori anche contrastanti (dal giallo al nero, al rosso) assieme alla esatta collocazione di alcuni oggetti di design (mobili, tavoli, sedie) basati sull'utilizzo di tubolari d'acciaio (Fig. 7). Una produzione di arredi anche di grandi dimensioni che, dopo la famosa MR chair (Mies + Reich), culminerà nel ***daybed*** progettato a quattro mani nel 1931 per l'appartamento di Philip Johnson a New York a sua volta rielaborazione di quello disegnato dalla sola Reich (memore dell'insegnamento di Hoffman e della sua poltrona ***Kubus*** al cui progetto collaborò) nel 1930 per l'appartamento Crous a Berlino sempre all'interno di un progetto architettonico di Mies. A Barcellona nel 1929 il sodalizio Mies |Reich si consoliderà ulteriormente. Nell'ambito della Esposizione Universale, infatti, i Nostri, che condividevano la responsabilità del proegtto e della realizzaione del Padiglione tedesco realizzeranno uno dei capolavori indiscussi dell'architettura e del Design del Novecento. Un padiglione che, come ci rammenta Carlos Martí Arís, è «essenzialmente una casa, sebbene non sia mai stato abitato» (Martí Arís, 1990, p. 142), cha sintetizza tutti i morfemi della grammatica miesiana sino a quel momento messi a punto: indipendenza della struttura resa visibile e assunta a principio regolativo dello spazio; autonomia del sistema conformativo reso prezioso dai materiali utilizzati (marmo, travertino e vetro), sequenze spaziali di ambiti scoperti e aperti, cintati, coperti messi in sequenza nel rapporto tra il recinto e il tetto; ruolo determinate degli arredi, dei colori e delle presenze scultoree o pittoriche a qualificare i differenti luoghi della casa. Per il Padiglione Reich disegnerà con Mies la celeberrima poltrona Barcellona così ***nova sed antiqua*** nella risemantizzazione della struttura incrociata "a forbice" di ascendenza romana chiaramente separata dalla parte in pelle. Il sodalizio tra i due troverà poi tra 1928 e il 1930 a Brno un'ulteriore espressione nella casa Tugendhat (Eggler, 2009) ove il rapporto tra l'ambiente domestico e i modi dell'affaccio sul paesaggio naturale e la capacità dell'archi-



9. Lilly Reich, Ludwig Mies van der Rohe. ***Die Wohnung unserer Zeit***, vista zenitale del modello con le due case connesse, Esposizione per l'edilizia, Berlino 1930.



10. Lilly Reich, Ludwig Mies van der Rohe. ***Die Wohnung unserer Zeit***, veduta interna, Esposizione per l'edilizia, Berlino 1930.



11. Ludwig Mies van der Rohe. ***Die Wohnung unserer Zeit***, pianta, Esposizione per l'edilizia, Berlino 1930. MoMa

tettura di misurane le forme acclivi sarà distillato e declinato in una serie di luoghi distintivi: la sala da pranzo con la parete curva in Macassar, il soggiorno con la famosa vetrata scorrevole, il giardino di inverno che copre l'intera profondità del corpo di fabbrica anticipato com'è dallo studio celato dal soggiorno da una parete di onice (Fig. 8). Gli arredi e l'architettura trovano in tutti questi esempi, compresa la Casa Lange del 1930, una matrice comune e una analoga struttura costruttiva e di concezione: l'architettura definisce spazi liberi e fluenti per essere abitati da oggetti (a loro volta dalla chiara ed esibita struttura resistente) che non fanno ostruzione ma ne qualificano – assieme ai materiali, ai colori dei tendaggi e alle vibrazioni della luce indotta dai vetri – l'abitare, il dimorare e il soggiornare (Capozzi, 2017). Come infatti ha lucidamente segnalato Maurizio Vitta «a partire dall'organizzazione degli spazi architettonici [dalla loro edificazione spaziale], tocca agli oggetti, agli strumenti dell'esistenza quotidiana il compito di organizzare l'esperienza abitativa» (Vitta, 2008, p.16). Sarà nella Casa modello (***Die Wohnung unserer Zeit*** – Casa per il nostro tempo) all'Esposizione per l'edilizia (***Bauausstellung***) del 1930 a Berlino che tale condivione della complementarieta tra archiettura, spazi ed oggetti ma anche il legame straordinario, il ***tandem*** di questi due artisti insuperati si concluderà "sulle vette" ... Il 1930 è proprio l'anno in cui la Reich avrà l'onere di coordinare a Dessau e poi Berlino tutti i corsi di ***Interior Design*** che includeva anche il ***Furniture Design*** (Pfeiffer, 1997) del Bauhaus miesiano eliminando le ulteriori distinzioni tra il Design, l'arredo e le decorazioni. Distinzioni che erano state definite nel precedente schema gropiusiano e che solo in parte erano state superate da Meyer che aveva tenuto distinte le decorazioni parietali e i lavori in metallo dalla falegnameria. L'interpretazione di Reich, in accordo con la riforma proposta da Mies, invece tenderà in maniera unitaria e integrata a rivolgere quelle pratiche, prima distinte, e quegli artefatti a servizio (non servile) dell'architettura che, a sua volta, nel definire i luoghi dell'abitare ne consente e ne legittima l'apparizione nel mondo in un'idea non disunita di costruzione collettiva ed equilibrata del ***Lebenswelt***. La Casa modello (Fig. 9, 10, 11) realizzata con materiali purtroppo non durevoli all'interno di un grande spazio voltato della Fiera di Berlino (***Jahrmarktshalle***) rappresenta una ulteriore sintesi delle sperimentazioni di Mies sul tema dell'abitazione unifamiliare che aveva avuto nella casa in mattoni e in cemento i suoi esordi espressionisti più che neoplasticisti. Un tetto rettangolare sostenuto da una maglia quadrata di colonne (Fig. 9 e 11) nella proporzione 1/2 con due campate sul lato corto

e quattro su quello lungo al di sotto del quale si dispongono alcuni elementi murari che o restano al di sotto del piano del tetto o si proiettano all'esterno a conquistare porzioni di natura o, ancora, risvoltano per definire – come a Barcellona o come nelle case a patio del 1934 e nelle sperimentazioni degli studenti del Bauhaus degli stessi anni – un patio semi chiuso a sua volta concluso da una piscina. Un "riparo" ove poter albergare ove la struttura diafana delle colonne mai celata in tamponature consente l'articolazione di spazi animati da materiali, arredi, oggetti, volumi (contenenti i servizi). Dall'alto verso il basso e da destra troviamo: un doppio sistema murario ad L a contenere la camera di servizio e la cucine e l'ingresso; un muro continuo che si proietta all'esterno (sino a congiungersi alla ***dépendance*** arredata da Reich) a definire con un altro più contenuto lo spazio del pranzo che, a sua volta, conclude il vasto soggiorno schermato alla vista dell'atrio di ingresso ma aperto alla veduta esterna di un ideale paesaggio naturale; ed infine una tenagli di grandi muri ad L contrapposti a delimitare la zona notte inframmezzata dal volume dei servizi ma, al tempo stesso, per circoscrivere, nella loro fuoriuscita sghemba, un patio scoperto a sua volta parzialmente contornato da due muri disposti a T – resisi oramai indipendenti dalla copertura ma trattenuti dal piano di posa pavimentato – a consentire l'ingresso nell'ampia piscina. Una casa ben più "ottimista" seppur progettata in anni difficili rispetto alle case a patio totalmente introverse auto-commesse da Mies come pura ricerca teorica prima della andata negli USA. Una dimora che si apre alla natura ma selezionandone i modi: il pranzo contenuto, il soggiorno pervasivo ma "da conquistare", celato nella parte dei letti ma subito riattinto nella piscina posta praticamente all'esterno. Un luogo per l'abitare che, con Reich – che nella stessa esposizione aveva costruito su indicazione e impostazione di Mies una piccola casa (Fig. 9) proprio in prosecuzione di questa (McQuaid, 1996) –, Mies adorna di tappeti, tavoli, sedie disegnati assieme ma anche opere d'arte, materiali preziosi per un soggiornare riconciliato con la natura senza mascherature in cui proporre un sistema integrato dove spazi architettonici interni ed esterni che accolgono oggetti, diaframmi, toni e materie si tengono assieme a definire un ordine intellegibile e non separato (per lo stare). È significativo infine ricordare come la Reich, che pur raggiunse Mies nel 1938 in America per un breve periodo durante la progettazione di Casa Resor, contribuì assieme all'allievo prediletto di Mies al Bauhaus Eduard Ludwig, a salvare dalla distruzione l'intero archivio di Mies. I progetti costituiti da circa tremila documenti soltanto nel 1964 furono invia-

ti in America e poi donati nel 1969 al MoMa a costituire il Mies van der Rohe Archive che ancora oggi si può liberamente consultare[9].
Un rapporto integrato e fertile con il Design, inteso come "Architettura degli interni", quello messo a punto tra il 1930 e il 1933 al Bauhaus con Lilly Reich mai più sondato da Mies con tale pregnanza sia nell'impianto educativo se nelle opere successive. Non è un caso forse che, nel mentre Laszlo Moholy–Nagy, anch'egli esule dall'Europa in fiamme, fondava nel 1937 a Chicago il New Bauhaus (appropriandosi impropriamente del nome), in seguito Institute of Design – che aprì ad una concezione dell'industrial design come attività irrelata e non più connessa con l'architettura – quando fu suggerito a Mies, allora direttore del dipartimento di Architettura[10] all'Armour Institute, di incorporare l'ID nell'IIT e con esso (allora come ora) un corso di studi in Design, anche allora ritenuto attrattivo per aumentare le iscrizioni degli studenti (visti come clienti), il vero e ultimo direttore del Bauhaus (Astbury, 2108), nel suo realismo non prono e constatativo, accolse di mal grado la richiesta (Schulze, 1985). Mies collocò il Dipartimento di Design collocandolo nella Crown Hall – come nelle stesse parole di Mies «la struttura più chiara che abbiamo creato, la migliore per esprimere la nostra filosofia» –, non solo simbolicamente, nel seminterrato: al di sotto il grande spazio indiviso per restare, il Design, come dev'essere, anche visibilmente, subordinato alla ***Baukunst.***

Note

1 Secondo Franz Schulze «[…] sperando che il Bauhaus potesse trovare pace se si fosse liberato della sua controversa figura di Gropius rassegnò le dimissioni da direttore nella primavera del 1928. L'incarico fu offerto a Mies, un personaggio chiaramente meno pericoloso dal punto di vista politico. Egli lo rifiutò» (Schulze, 1989, p. 177), si v eda inoltre (Withford, 1984).

2 La stessa affermazione di Meyer – «il mio insegnamento sarà tendenzialmente di tipo funzionalistico e collettivistico e inoltre sarà particolarmente attento alle tecniche costruttive» – (Meyer, 1930) testimonia di questa impostazione.

3 Per Hesse infatti «Con quella testa così espressiva [Mies] dava un'impressione di grande fermezza. [...] Nessun dubbio: egli era proprio la persona in grado di restituire finalmente alla direzione del Bauhaus ciò che gli negli ultimi tempi le era venuto progressivamente a mancare: l'autorità». (https://digilander.libero.it/ultramick/mies_van_der_rohe_e_il_bauhaus.htm)

4 Mies reagisce a tali proteste molto duramente espellendo ben cinque studenti e proibendo ogni attività politica.

5 Ludwig Mies van der Rohe, ***Architecture as language***, cit. in (Blackwood, 1996).

6 Per una rapida e sintetica, ma efficace, interrogazione sui presunti e possibili fondamenti della disciplina dell'Architettura degli interni – ricognizione in larga misura approdante a pratiche evenemenziali attraverso l'insistenza sulla presenta, sul senso e sul movimento del corpo in un ambito gestuale/fenomenologico – si veda il recente (Leveratto, 2018).

7 Mies aveva conosciuto Lilly Reich l'anno prima per aver apprezzato il suo allestimento per la mostra 'Von der Faser zum Gewebe' (dalla fibra al tessuto) realizzato alla Fiera Internazionale di Francoforte.

8 Sul rapporto professionale Mies e Reich nell'ambito della produzione di oggetti e di interni si veda soprattutto (Lange 2007).

9 https://www.moma.org/artists/7166 | https://www.moma.org/search?q=-mies+van+der+rohe+

10 Ad insegnare nella sua accademia a Chicago – ove ritrovò alcuni ***Bauhäusler*** – Mies chiamò Hilberseimer (Urbanistica) e Peterhans (Fotografia e ***Visual training***) che del Bauhaus berlinese erano stati con Reich i principali protagonisti del suo progetto didattico. Un progetto che riprese vigore e sviluppo nel programma di studi che Mies predispose per la nuova scuola di architettura all'IIT di Chicago che del "suo" Bauhaus può essere ritenuta l'autentico compimento.

Bibliografia

Achilles, R., Harrington K. , Myhrum C. (Eds.) (1986), ***Mies Van Der Rohe: Architect as Educator,*** Catalogue for the Exhibition. Chicago, IL.

Astbury J. (2018), ***Mies van der Rohe: the modernist architect who led the Bauhaus to its end.*** Dezeen, 19 November. https://www.dezeen.com/2018/11/19/mies–van–der–rohe–modernist–architect–third–director–bauhaus–100/

Bauhaus 100. Magazine (2019), ***Ludwig Mies van der Rohe Bauhaus director, 1930 – 1933; Lilly Reich 1932–1933 Bauhaus master.*** https://www.bauhaus100.com

Capozzi R. (2017), ***Il luogo dello stare al cospetto della natura in Mies van der Rohe***, in Capozzi R., e. Pamfil F.(a cura di) (2017), ***La qualità oikogena dell'architettura. Lo spazio del soggiorno***, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli pp. 94–113.

Capozzi R.,Visconti F. (2019), ***Kahn e Mies. Tre modi dell'abitare***, Clean, Napoli.

Cohen J.L. (1996), "Tra il Bauhaus e il III Reich" (1930–1938), in Id., ***Ludwig Mies van der Rohe,*** Laterza, Bari, pp. 61–75.

De Michelis M., Kohlmeyer , (Eds.) (1996), ***Bauhaus 1919-1933. Da Klee a Kandinsky, da Gropius a Mies van der Rohe***, Mazzotta, Milano.

Deartstyne H. (1986), ***Inside the Bauhaus***, Rizzoli, New York.

Droste M. (2005), ***Bauhaus 1919–1933. Riforma e Avanguardia,*** Taschen, Colonia.

Droste M. (2006), ***Bauhaus***, Bauhaus Archive – Tashen, Colonia.

Eggler M. (2009), "Divide and Conquer: Ludwig Mies van der Rohe and Lilly Reich's Fabric Partitions at the Tugendhat House". ***Decorative Arts***, vol. XVI, n. 2, pp. 66–90**.**

Ghianda M.L. (2019), ***Lilly Reich: una pioniera del design***, Doppiozero: https://www.doppiozero.com/materiali/lilly–reich–una–pioniera–del–design.

Hernández Yborra S. (2013–2014), ***'Samt und Seide' Café y 'Der Glasraum', Berlín –Stutt gart, junio – octubre 1927. Espacio expositivo y color en dos pabellones de Mies van der Rohe,*** MTPPA Màster Teoria y Pràctica del Proyecto Arquitectonico Rorm DPA ETSAB.

Honey S. (1978), ***Mies at the Bauhaus***. Architectural Association Quarterly, 10, 1, p.53.

Kentgens–Craig M. (2019), ***The Bauhaus Centennial: Origin Story***. Architectural Record, includes a special feature on Bauhaus and Design Vanguard, issue 3 June.

Lange, C. (2007), ***Ludwig Mies van der Rohe & Lilly Reich: Furniture and interiors.*** Hatje Cantz Verlag, Berlin.

Leveratto J. (2018), ***Dall'interno. Verso un approccio multiscalre alla abitabilità***, Letteraven tidue, Siracusa.

Maglio A. (2002), ***Hannes Meyer: un razionalista in esilio. Architettura, urbanistica e politica 1930– 54***, Franco Angeli, Milano.

Meyer H. (1930), ***Lettera agli studenti del gruppo CA***, datata 2 settembre 1930, cit. in (Droste, 2005, nota 106, p. 33).

McQuaid M. (1996), ***Lilly Reich : designer and architect,*** with an essay by M. Droste, The Museum of Modern Art, New York.

Mies van der Rohe L. (1953), ***The End of the Bauhaus***, Student Publications of the School of design, III, 3, p.16.

Mies van der Rohe L., ***Architecture as language***, interview cit. in M. Blackwood, ***Mies,*** texts by F. Schulze, 56 min, color, © Michael Blackwood Productions, USA 1986.

Martí Arís C. (1990), ***Mies in chiave tipologica***, in Id. , ***Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura***, Clup, Milano, p.142.

Museum of Modern Art NYC, ***Ludwig Mies van der Rohe Archive*** https://www.moma.org/search?q=mies+van+der+rohe+

Neumeyer F. (1986), ***Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst,*** Siedler Verlag, Leinen, ed. it., Id. (1996), ***Ludwig Mies van der Rohe: Le architettu re, gli scritti,*** a cura di M. Caja e M. De Benedetti, Skira, Milano.
Petretto F. (2019), ***100 anni di Bauhaus!***. Il Giornale dell'Architettura. https://ilgiornale dellarchitettura.com/web/2019/01/08/100–anni–di–bauhaus/
Pfeiffer A. (1997). ***Lilly Reich***, Association of Women Industrial Designers.
Pizzigoni V. (a cura di) (2010), ***Ausgersählte Schriften***, ed. it., ***Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole***, Einaudi, Torino.
Reuter H. Schulte, B. (2008), ***Mies and Modern Living. Interiors | Furniture |Photography***, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern.
Spaeth D. (1986), ***Inside the Bauhaus***, Elsevier Ltd., London.
Schulze F. (1985), ***Mies van der Rohe: a Critical Biography.*** The University of Chicago Press, Illinois, U.S.A., tr. it. Id. (1989) ***Mies van der Rohe. Una biografia***. Jaca Book, Milano.
Vitta M. (2008), ***Dell'abitare. Corpi, spazi, oggetti, immagini***, Einaudi, Torino, p.16, cit. (Leveratto, 2018, p.94)
Wingler H.M. (1968), ***The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, Chicago,*** Cambridge University Press, Mass. USA, tr. it. Id. (1972), ***Il Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, 1919–1933***, Feltrinelli, Milano.
Withford F. (1984), ***Bauhaus***, Thames & Hudson Ltd., London 1984.
Zeinstra J. (2015), ***Glasraum. Stuttgart |DE|. Lilly Reich and Ludwig Mies van der Rohe***. DASH. Delft Architectural Studeis on Housing, n. 11, pp. 51–52.

Renato Capozzi
Università degli Studi di Napoli Federico II - Dipartimento di Architettura

In the context of the celebrations for the centenary of the foundation of the historical Bauhaus, Bauhaus Urbanism remains still a quite underrated aspect, if compared with the focus currently given by scholars to other disciplines such as typography, interior design and even architecture.
Urbanism courses at the Bauhaus were basically under the tutelage of Ludwig Hilberseimer, who had developed a design methodology based on few basic parameters, in order to optimize the relationship between urban density and solar exposure.
From these exercises some universal resolutive models emerged. After 1945 some former Hilberseimer students merged together in the so called "Planning collective" and used these models as backbone for their reconstruction plan for Berlin, a city which had been largely destroyed during WWII. They tried to use Modern Urbanism as an instrument to achieve egalitarian living conditions and a constant distribution of services throughout the whole urban territory, eradicating the traditional hiatus between rich and poor, central and marginal districts.
Largely neglected by Post-Modernist criticism, the issue of equality is of renewed interest nowadays, as the world is increasingly being upset by unbalanced paths of development, causing worldwide tensions and dissatisfaction among so many people.

sagg1

Andrea Contursi

La progettazione della "politeia" socialista. Dall'urbanistica del Bauhaus al piano per Berlino del 1946

In occasione del celebrato centenario della fondazione del Bauhaus, occorrerebbe innanzitutto porre l´attenzione su un colossale paradosso storico:

Risulta infatti paradossale, come il dichiarato obiettivo finale del Bauhaus - il progetto totale dell'ambiente costruito (vedi il manifesto del Bauhaus di Gropius del 1919 con il celebre appello alla costruzione dell'"edificio del futuro" che avrebbe dovuto riassumere in se tutte le diverse arti) - sia rimasto sostanzialmente trascurato dalla critica e passato in secondo piano rispetto ad aspetti settoriali della ***Gestaltung***, dal progetto dell' arredo, alla grafica, all' architettura. Le ragioni di questa trascuratezza sono in parte da ricercarsi nelle difficoltà di divulgare l'urbanistica come disciplina e prassi non solo tra il pubblico più vasto ma spesso anche tra i professionisti stessi. Basterebbe - per fare un esempio esplicativo - paragonare le fortune critiche del principale docente di progettazione del Bauhaus - Mies van der Rohe - con quelle assai più modeste riscosse del direttore del corso di urbanistica, Ludwig Hillberseimer.

Allo stesso modo le numerose celebrazioni, mostre e conferenze per il centenario del Bauhaus svoltisi nel corso di quest'anno, hanno solo in rari casi toccato il tema delle ricerche urbanistiche portate avanti da professori e studenti della scuola di Dessau. Il campo di applicazione più importante del programma del Bauhaus - quel tema della progettazione urbana, che avrebbe dovuto racchiudere in se la sintesi dei vari ambiti di progettazione settoriali presentandosi come scienza della pianificazione applicata al disegno dell'intero habitat umano - si è rivelato storicamente problematico, sia per quanto riguarda le occasioni di realizzazione che per quanto concerne la sua ricezione e comprensione da parte del mondo accademico, dei professionisti e del pubblico in generale. Riallacciandoci alle origini del pensiero occidentale e in particolare modo alla scuola filosofica di Platone, definiremo la sfera della progettazione urbana intesa come progetto generale della società come progettazione della "politeia". Si cercherà quindi di dimostrare come l'approccio alla progettazione urbana sviluppato da Hilberseimer al Bauhaus non possa essere separato da un idea di riorganizzazione della società in cui gli interessi collettivi - tradotti in senso architettonico tramite la proposizione di tipologia edilizie e morfologie urbane ripetibili e dalle caratteristiche costanti - debbano essere necessariamente anteposti agli interessi particolari, garantendo una distribuzione uniforme degli standard di qualità urbana su tutto il territorio della città.

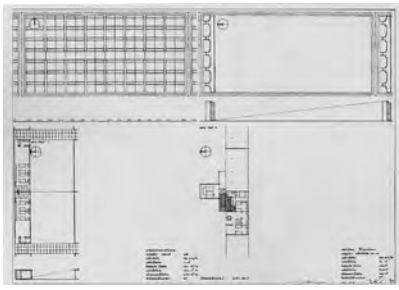
Il corso di urbanistica (***Städtebaulehre***) tenuto al Bauhaus da Ludwig Hillberseimer tra il 1927 e il 1933, divenne un campo di sperimentazione per le nuove teorie sul rapporto tra unità abitativa e organismo urbano che si venivano definendo in quegli anni sia nella ambito della ***Reichforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau-und Wohnungswesen*** (organizzazione nazionale per l'economizzazione dell'edilizia e della residenza), che nel corso dei convegni CIAM di Francoforte, Bruxelles e Atene.

Le esercitazioni di progettazione urbanistica che gli studenti di Hillberseimer svolgevano al Bauhaus si ponevano un semplice obbiettivo: data una determinata superficie, il compito degli studenti consisteva nell'ottimizzare il rapporto tra densità abitativa e diverse tipologie edilizie (in genere diverse combinazioni di case basse a patio, medie a ballatoio e alte in linea) garantendo allo stesso tempo uniforme esposizione solare a tutte le unità abitative (Winkler, 2003).

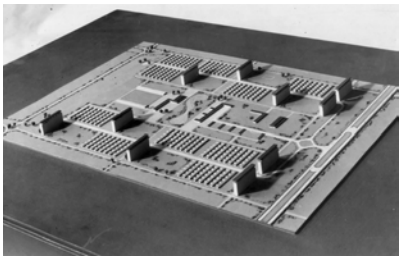
Il risultato di queste esercitazioni era un progetto astratto e impersonale, slegato dalle caratteristiche particolari di un determinato luogo.

Lo scopo delle esercitazioni era infatti non quello di intervenire su una specificità, ma di definire dei parametri minimi generali e condivisibili, ovvero dei modelli ideali o "tipi" che potessero fare da schema di riferimento per gli interventi da realizzarsi nelle occasioni concrete. I progetti urbanistici di Hilberseimer e della sua scuola - spesso criticati per la loro apparente monotonia e freddezza - andrebbero giudicati quindi per quello che è il loro vero intento. Essi non sono pensati come soluzioni definitive o di dettaglio ma piuttosto come elementi regolatori, che sintetizzano in pochi dati minimi alcune semplici regole di composizione urbana. Nella loro logica essenzialità, essi non si propongono di risolvere in modo definitivo le contraddizioni della vita nella città contemporanea, ma di stabilire dei principi minimi essenziali rinviando ad un secondo momento sia le soluzioni di dettaglio che la rifondazione di un immagine urbana capace di poter essere riconosciuta e adottata da una determinata comunità (come vedremo più avanti descrivendo tornando a parlare della ***Wohnzelle*** in rapporto al piano urbanistico per Berlino del 1946).

Da questo punto di visto il metodo usato da Hillberseimer nella progettazione urbanistica può essere facilmente accostato all'approccio seguito del suo collega, amico e a tratti collaboratore Mies van der Rohe nella progettazione edilizia (si vedano i tentativi miesiani di risolvere una volta per tutte il tema del grattacielo adottando poche caratteristiche essenziali da riproporre in



1. Progetto di una cellula residenziale con studi sul rapporto tra densità abitativa e esposizione solare. Lavoro dello studente Pius Pahl nel contesto del corso di progettazione urbanistica tenuto da Ludwig Hilberseimer al Bauhaus, 1931. Fonte: Winkler 2003

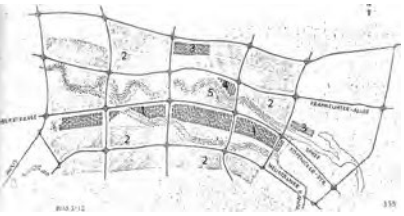


2. Modello di una cellula residenziale (Wohnzelle). Dal catalogo della mostra "Berlin plant. Erster Bericht", 1946 Fonte: Archivio Akademie der Künste, Berlino

contesti diversi).
Si potrebbe parlare a tal proposito di una sorta di neo-platonismo architettonico, in quanto entrambi gli autori ritengono che un tema progettuale vada innanzitutto studiato come caso ideale, sviluppato come tale fino alle sue estreme conseguenze per poi venire adattato al momento opportuno alle condizioni particolari del caso specifico.
Si tratta inoltre - per lo meno nelle intenzioni - di un approccio che logicamente tende a far risaltare gli elementi impersonali, oggettivi e condivisibili rispetto alla celebrazione autobiografica dell'autore attraverso il progetto, laddove lo stesso risultato formale si vuole porre come risultato di un processo di lavoro collettivo piuttosto che come espressione di un percorso immaginativo individuale.
Questo preteso approccio anti-individuale e anti-personalistico aveva le sue radici nella ideologia del costruttivismo internazionale, con cui i due architetti erano venuti in stretto contatto duranti gli anni in cui redigevano la rivista "***G: Grundlagen zur elementaren Gestaltung***" - una delle più significative riviste di avanguardia degni anni venti a cui avevano dato il proprio contributo personaggi del calibro di Theo van Doesburg, El Lissitzky e Hans Richter (Contursi, 2018).
Il sodalizio Hilberseimer-Mies trova finalmente l'occasione di mettere in pratica le proprie idee nel progetto per il quartiere Lafayette a Detroit del 1956-1959, in cui la limpida concezione urbanistica del primo viene brillantemente integrata a livello di dettaglio dalle doti realizzative del secondo, alternando case basse e case alte in modo moto simile agli studi urbanistici dei tempi di Dessau.
Nell'ambito del corso di urbanistica del Bauhaus di Dessau diretto da Ludwig Hilberseimer si forma quindi un gruppo di progettisti - tra cui citiamo Wils Ebert, Hubert Hoffmann, Selman Selmanagic - che continueranno poi a lavorare insieme negli anni successivi. Di tendenze socialiste, comuniste, anarchiche o comunque chiaramente posizionati contro la dittatura nazionalsocialista, essi parteciperanno al CIAM di Atene del 1933 come delegazione tedesca e confluiranno tra il 1933 e il 1945 in un gruppo di discussione denominato "***Freitagsgruppe***" ("gruppo del venerdì", in quanto i suoi membri erano soliti riunirsi ogni venerdì nello studio dell'architetto Hubert Hoffmann). (Geist e Kürvers, 1989)
Questo "***Freitagsgruppe***", che comprendeva oltre ai sopraccitati giovani, gran parte dei professionisti Berlinesi di tendenza modernista tra cui Martin

Wagner, Mies van der Rohe, Hans Scharoun, Ludwig Hilberseimer, si pose pose intorno al 1940 l'obiettivo di definire le linee-guida per la ricostruzione che sarebbe seguita alla fine della guerra.
Così, in un'intervista del 1987, l'architetto ed ex studente del Bauhaus Hubert Hoffmann descrive le attività del gruppo:
«abbiamo tuttavia nel gruppo del venerdì (organizzazione antifascista) discusso, cosa prevenire, sabotare e quali misure di sviluppo urbano sarebbero state prese dopo la caduta dei fascisti. In questo modo Scharoun avrebbe avuto immediatamente a disposizione nel 45 un collettivo di lavoro pronto a entrare in azione». (Geist e Kürvers, 1989, p. 223)
Alla fine della guerra quindi esisteva a Berlino un gruppo consolidato di giovani progettisti afferenti all'urbanistica dei CIAM e di tendenze socialisteggianti. In un quadro di grande incertezza istituzionale che si risolverà solo nel 1949 con la nascita delle due repubbliche tedesche - quella federale all'ovest e quella democratica all'est - si presentava ad essi la grande sfida di elaborare un piano di ricostruzione per una grande metropoli distrutta per oltre il 50% dagli eventi bellici.
Dopo il 1945 - quando ormai un numero considerevole di edifici erano stati costruiti in base ai paradigmi del movimento moderno, dimostrando in tal modo sul campo le potenzialità della nuova architettura - era possibile compiere un repentino salto dimensionale nella scala di intervento, dalla scala architettonica o della piccola Siedlung a quella dell'intero organismo urbano. L'enorme massa di distruzioni causate dalla seconda guerra mondiale offriva ad architetti e urbanisti l'occasione per potere proporre in modo deciso le loro visioni di radicale rinnovamento dei tessuti urbani, che si legava anche col tema di una radicale riorganizzazione politica ed amministrativa. Dalle ceneri del Freitagsgruppe nacque dunque il cosiddetto "Planungskollektiv" (ovvero "collettivo di pianificazione"). Sotto l'egida di Hans Scharoun, in qualità di "Stadbaurat" (direttore del ufficio di pianificazione per Berlino) Wils Ebert, Selman Selmanagic, Peter Friedrich, Reinhold Lingner ed altri elaborarono - come punto terminale di un ventennale percorso di ricerca sul tema della città moderna già avviato nel corso di Hilberseimer al Bauhaus - un radicale piano di ricostruzione di Berlino secondo i paradigmi dell'urbanistica dei CIAM.
Tale ricerca si concretizzava nella definizione di un distretto residenziale tipo: si tratta della ***Wohnzelle*** (letteralmente "cellula residenziale"), un distretto di circa 4000/5000 abitanti dotato dei servizi essenziali per i

residenti. Sarebbe errato guardare alla "cellula residenziale" semplicemente come uno strumento organizzativo, funzionale e puramente tecnocratico dell'oggi spesso vituperata urbanistica funzionalista dei CIAM. Essa aveva evidentemente anche lo scopo di ridefinire i limiti dello spazio urbano su una scala tale da poter essere ancora efficacemente controllata sul piano percettivo ridefinendo in senso anche simbolico e sociale le dimensioni di una comunità. Infatti la "cellula residenziale" era centrata intorno a centro comunitario centrale che includeva spazi per l' istruzione, lo sport, attività culturali ed era concepita per fungere anche da unità amministrativa di base tramite l' istituzione di un consiglio di vicinato, il quale avrebbe dovuto esplicare le funzioni amministrative più essenziali.



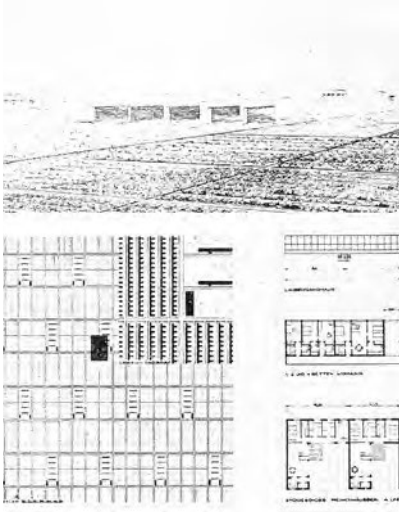
3. Peter Friedrich: schema riassuntivo del piano per la ricostruzione di Berlino del 1946: Fonte: Friedrich, Peter: "Drei Phasen der Gestaltbildung", 1989

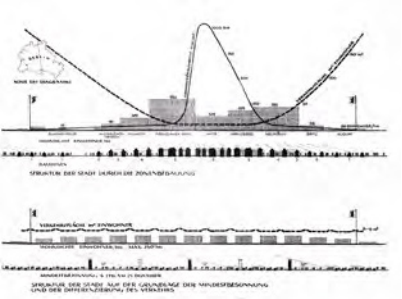
Il piano per Berlino del 1946 - denominato anche "Kollektivplan" e presentato in una sua prima versione in una mostra presso l'ex reggia imperiale da agosto a settembre di quell'anno - si basava quindi sulla scomposizione del "corpus" urbano in codesti elementi discreti denominati ***Wohnzellen*** di cui sopra. Il motivo per la decisione di concepire la città nuova come una sommatoria di parti definite e sostanzialmente autonome l'una dall'altra nasceva dalla convinzione che una grande metropoli moderna quale Berlino fosse diventata ormai ingestibile dal punto di vista sia funzionale che percettivo, in quanto le sue dimensioni non consentivano in alcun modo una visione d' insieme, intesa come possibilità di poter "leggere" gli elementi costitutivi dell' organismo urbano, ormai estesi per decine di chilometri nel territorio. Come ebbe a scrivere efficacemente Hans Scharoun, la scomposizione dell' organismo urbano in unità discrete o "celle" veniva infatti vista come strumento atto a «trasformare l' incommensurabile fuori-scala in un ordine commensurabile di parti definite». (Pfankuch, 1993, p. 97)

Egli aggiungeva inoltre: «*L*e aree residenziali sono divise in unità di base per 4000-5000 persone e corrispondono al nucleo del quartiere della Siemensstadt-Siedlung. Progettate in modo che possano essere vissute a misura umana, esse riflettono l'unità della vita. Fanno da cornice alla vita dell'uomo dalla culla alla tomba, diventano la sua vera casa.» (Pfankuch, 1993, p. 98)

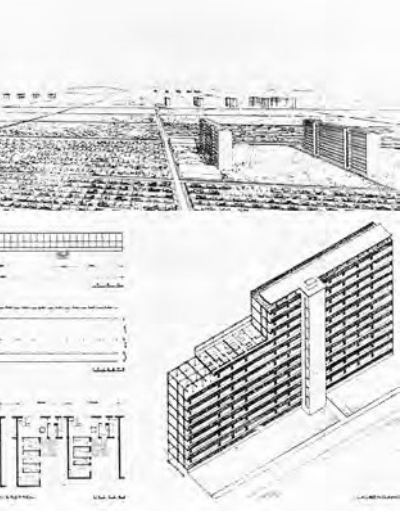
Le cellule residenziali, separate l'una dalla altra da aree di verde urbano e disposte parallelamente ad una fascia di insediamenti industriali e terziari lungo una direttrice attraversante il territorio berlinese da est a ovest - vennero pianificate nel rispetto di alcune principi-base che si potrebbero sintetizzare nel modo seguente:

1: Al fine di garantire condizioni di vita sane (spazio sufficiente per vegetazione e aree ricreative, facciata minima delle case), tutti i distretti urbani non devono superare una certa densità massima di popolazione (circa 250 abitanti per ettaro).
Una densità di popolazione troppo piccola era da evitare anche per fattori economici (uso del suolo troppo basso). La massima densità di insediamento avrebbe dovuto essere regolata da una base giuridica generale - una legge sulla densità massima degli insediamento. (Hilberseimer, 1931)
Sulla base di queste considerazioni, il "Planungskollektiv" prevedeva un livellamento della densità abitativa e abitativa a 250 abitanti per ettaro su tutta l'area della città di Berlino. A questo proposito scriveva Wils Ebert:
«La città non inizia più con le casupole, per fermarsi dopo il centro città con le sue zone ad alta densità all'altra estremità di nuovo con le casupole. Essa può iniziare e terminare con alti condomini accanto a case a un solo piano a Zehlendorf così come a Grünau, a Spandau e Weißensee». (Ebert, 1948, p. 23)
L'obiettivo del collettivo di pianificazione era infatti quello di garantire costanti standard di costruzione e di sviluppo urbano per tutti i residenti in tutte le parti della città - senza distinzioni tra distretti borghesi e quartieri operai - al fine di costruire una città isotropa ed egualitaria, nella quale non vi fossero distretti avvantaggiati ne quartieri svantaggiati.
2: Deve essere garantito irraggiamento solare sufficiente per tutte le unità abitative. L'irraggiamento solare minimo doveva essere determinato sulla base di criteri scientifici, pertanto, le distanze tra gli edifici dovevano essere calcolate in modo tale che tutti i fronti delle case il 21 dicembre - giorno del solstizio di inverno - ricevessero almeno due ore di sole. Sotto quest'aspetto il punto di partenza sono ancora una volta le esercitazioni del corso di urbanistica di Hillberseimer al Bauhaus, a cui si è accennato precedentemente. Sebbene ritenuta ancora preferibile alla caserma d'affitto dell'epoca Guglielmina, anche la forma usuale di molte delle Siedlungen degli anni '20 e '30, la cosiddetta "Blockrandbebauung", con gli edifici residenziali disposti attorno a un ampio cortile centrale, veniva considerata - in base a questi ragionamenti sulle condizioni di esposizione più favorevoli e sulla densità di popolazione - ormai superata. Così si esprimeva ripensando al piano del 1946 Selman Selmanagic in un'intervista del 1985: «Quando il sole splende il giorno più corto, il 21 dicembre, si dovrebbero garantire almeno due ore di sole in ogni appartamento, in almeno una stanza. Ecco come siamo arrivati alla cifra di 250 abitanti per ettaro». (Selmanagic, 1985, intervista inedita)





4. Schema illustrante la distribuzione delle densità abitative nei vari quartieri di Berlino: stato di fatto (sopra) e stato di progetto (sotto), Fonte: Geist e Kürvers, 1989



5. Ludwig Hilberseimer: studio per un quartiere con tipologie miste di case alte e basse. Fonte: Die Wohnung unserer Zeit. in "die Form" Nr. 7/1931

Per calcolare scientificamente Il necessario irraggiamento minimo degli alloggi, era stato sviluppato uno schema di calcolo per determinare le ombre causate dagli edifici in diverse ore del giorno e rispetto alle diverse altezze degli stessi. Lo schema avrebbe dovuto essere adottato come disposizione statutaria dal previsto nuovo codice edilizio di Berlino: «Nel nuovo codice edilizio di Berlino sarà prescritto che per ogni appartamento almeno una stanza - durante l'anno per otto mesi al giorno e in ognuno di questi giorni per almeno tre ore - possa godere in pieno dei benefici dell'irraggiamento solare» (Grobler 1946, conf., fonte d'archivio).

3 - Come tipologie costruttive più economiche del prossimo futuro sono da considerare da un lato la casa bassa un solo piano (per famiglie con bambini), dall'altro la casa alta di 10 o 11 piani (per le famiglie più piccole).

Questo principio era il risultato delle ricerche portate avanti nell'ambito della "Reichforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau-und Wohnungswesen" Sebbene nel corso degli anni venti edifici a 3, 4 o 5 piani - di solito edificati secondo la tipologia in linea - avessero formato la tipologia di costruzione di base degli insediamenti del "neues Bauen", Gropius aveva riconosciuto già nel 1930 come l'edificio alto fosse una forma di edificio più economica per il prossimo futuro rispetto alle tipologie di media altezza impiegate ad esempio nel caso esemplare del quartiere Siemensstadt di Berlino. Da un lato, egli riteneva che negli edifici di media altezza la distanza tra gli edifici fosse spesso insufficiente e che l'uso del terreno edificabile tendesse a essere troppo elevato. D'altra parte, alcuni fattori economici hanno svolto un ruolo decisivo: nel suo discorso, Gropius aveva fatto riferimento a un confronto tra i costi di costruzione di edifici di diverse altezze, i quali avevano dimostrato come una casa alta di 11 piani fosse in linea teorica la tipologia abitativa più economica. (Steinmann, 1979).

Hilberseimer aveva invece affermato nel suo articolo del 1931 che i processi di industrializzazione nel settore delle costruzioni avrebbero potuto ridurre in futuro i costi allora ancora troppo elevati per la costruzione di edifici alti, rendendolo quindi più convenienti rispetto alle case di media altezza in relazione al consumo di suolo. Attraverso un'attenta scelta dell'altezza e minimizzando il numero di ascensori e scale si poteva parimenti evitare il pericolo di una riduzione eccessiva della qualità residenziale delle unità abitative. (Hilberseimer, 1931)

Per quanto riguarda invece la casa bassa (su un solo pano), pur considerata sia da Gropius che da Hilberseimer in linea teorica sconveniente rispetto alla

casa alta, essa divenne parte integrante del piano per Berlino del 1946 a causa dei vantaggi che essa offriva sopratutto per i bambini - che potevano avere a disposizione un giardino direttamente di fronte alla porta di casa - e per i numerosi mutilati di guerra con mobilità ridotta. Per la sua altezza limitata (massimo 3 metri) essa non precludeva infatti né la visuale, né l'irraggiamento solare degli alloggi delle case alte.

4 - La progettazione delle facciate non deve più dipendere dagli allineamenti stradali ma deve seguire la logica interna dell'organizzazione di pianta e seguire l'orientamento più favorevole rispetto ai punti cardinali.

Gli autori del piano del 1946 erano particolarmente ostili alle leggi sulle linee di allineamento stradale del tardo XIX secolo (vedi, ad esempio, la "Fluchtliniengesetz" per Berlino del 1875). Sostenevano che i requisiti funzionali degli interni dovessero avere priorità sulla progettazione della superficie di facciata e non viceversa.

Di conseguenza essi sostenevano l'emancipazione delle planimetrie della composizione della facciata, puntando sullo sviluppo di planimetrie funzionali, pensate dall'interno verso l'esterno anziché dall'esterno verso l'interno. I fronti della casa dovevano essere orientati verso le direzioni più favorevoli (asse nord-sud o est-ovest). Anche la determinazione dell'orientamento dell'edificio doveva avere priorità rispetto alla definizione della rete stradale locale e non viceversa. Alcune Siedlungen del tempo della repubblica di Weimar come Dammerstock a Karlsruhe o in parte anche il nuovo distretto della Siemensstadt a Berlino (in particolare la sezione costruita da Hugo Häring) rappresentano precoci esempi di questo approccio progettuale in cui il tipo edilizio è indipendente dal tracciato stradale: in questo caso, gli edifici in linea realizzati erano disposti lungo un asse nord-sud: in questo modo era garantita una sufficiente areazione e soleggiamento di tutti gli spazi abitativi per l'intera giornata (al mattino per la camera da letto ad est, nel pomeriggio per i soggiorni ad ovest). Pertanto, anche nel modello del distretto residenziale o ***Wohnzelle***, questo principio del libero orientamento è chiaramente riconoscibile. A tal proposito così si esprimeva Wils Ebert: «Oltre alla considerazione dei processi vitali (..) la progettazione urbana deve tener conto dell'effetto positivo sulla salute del sole e della sua influenza sull'umore delle persone. esso comporta orientamenti delle planimetrie degli alloggi che ne garantiscano il pieno utilizzo». (Ebert, 1946, p.4)

5 - Un obiettivo da perseguire e sviluppare ulteriormente nel prossimo futuro è l'industrializzazione totale del processo di produzione edilizio.

Ancora nel suo articolo del 1931 Hilberseimer enfatizzava l'importanza di un'industrializzazione del settore edile per l'obiettivo di ridurre i costi nella costruzione di abitazioni. Come molti altri contemporanei, considerava la produzione secondo la catena di montaggio di tipo fordista una ricetta ideale per aumentare l'efficienza e razionalizzare tutti i processi produttivi.
«Ciò che Ford ha realizzato per l'industria automobilistica, può essere fatto anche per la casa». (Hilberseimer, 1931)
Questa linea è ripresa in pieno dai progettisti del "***Planungskollektiv***".
Per esempio la responsabile per l'edilizia abitativa, Luise Seitz scriveva nel 1947 in un articolo intitolato "Come costruiamo le nostre case":
«[...] attraverso la tipizzazione e la standardizzazione, nonché attraverso la produzione in fabbrica di singoli componenti, può essere ottenuto con la minima quantità di materiale e manodopera un risultato migliore. Poiché i metodi di standardizzazione e prefabbricazione sono ancora agli albori, è impossibile prevedere con precisione di quanto i costi complessivi di costruzione possano essere effettivamente ridotti». (Seitz, 1947, p. 5)
In generale si potrebbe aggiungere che la città immaginata dai progettisti del "Planungskollektiv" fosse un tentativo di contrastare l' effetto alienante della città moderna così efficacemente descritta in celebri scritti da autori quali Baudelaire e Von Hoffmannstahl ricreando un senso di comunità organizzata a livello locale, quasi che la cellula residenziale fosse una sorta di villaggio urbano riconoscibile e distinto dal resto dell' organismo urbano. L' importante questione degli squilibri causati nello sviluppo della città moderna dal valore di posizione delle aree edificabili, era stato un altro fattore che aveva influenzato notevolmente le scelte dei progettisti. Come già accennato le cellule residenziali avrebbero dovuto offrire servizi simili e ospitare la stessa densità di popolazione indipendentemente dalla loro posizione al centro o alla periferia del territorio urbano. In altri termini, riportando la delimitazione dello spazio urbano percepibile ad una scala ridotta ed eliminando la differenza di valore tra aree centrali e aree periferiche - che aveva caratterizzato e caratterizza ancora oggi la città borghese - la partizione della città in cellule residenziali si poneva come parte essenziale di una strategia tesa a determinare le condizioni necessarie per uno sviluppo urbano egualitario ed equilibrato. Corollario fondamentale per il funzionamento di tale piano era naturalmente una rete infrastrutturale basata su collegamenti veloci in grado da ridurre al minimo i tempi di percorrenza tra i vari punti dell' agglomerato urbano, rendendo irrelevante la distanza dal centro di

una data cellula residenziale. Infatti gli autori del piano del 1946 avevano escogitato per Berlino una ambiziosa e radicale ristrutturazione della rete dei trasporti urbani (per chi volesse approfondire quest'aspetto - che ometto qui mancanza di spazio - rinvio il lettore a un mio articolo del 2012). (Contursi, 2012)

Ovviamente una tale strategia presupponeva un forte controllo politico sul regime dei suoli, capace di far prevalere la ragione dell'interesse collettivo sugli interessi privati dei possessori di suoli. Esso si poteva realizzare verosimilmente solamente nel quadro di un'economia pianificata. Questo spiega in gran parte il sostegno mostrato da molti progettisti della generazione del Bauhaus al socialismo o alla socialdemocrazia.

Il tema dell'eguaglianza e del diritto di tutti gli uomini ad usufruire in pari misura dei beni dello sviluppo economico è stato infatti un fattore fondamentale nell'ideologia della modernità sia essa di stampo socialista-marxista riformatore in stile keynesiano. Si tratta di un principio che ha il suo fondamento nell'era dell' illuminismo e successivamente della rivoluzione francese col suo celeberrimo motto: "Libertà, eguaglianza, fraternità" (Riguardo il modo di rapportarsi rispetto ai principi illuministi da parte degli artisti dell'avanguardia storica sarebbe interessante andare a rileggere il cosiddetto "Manifesto dei Novembristi" del 1918. In questo testo si legge una chiara interpretazione del lavoro artistico come finalizzato alla realizzazione di una società dominata dagli ideali della rivoluzione francese. Vedi Tafuri, 1980, p.145).

Durante gran parte del secolo ventesimo, un periodo nel quale l' istruzione di massa, la salute pubblica e la partecipazione popolare alla vita politica erano diventati temi centrali del dibattito istituzionale, sembra alquanto comprensibile, che la questione della ripartizione egualitaria dei diritti sia stata problematizzata anche nel campo dell' urbanistica e del progetto architettonico. Il raggiungimento di condizioni di vita egualitarie era quindi più che un obbiettivo politico per una vasta gamma di movimenti politici progressisti. Il principio dell'eguaglianza divenne inoltre molto popolare per le elitès intellettuali e per i diversi artisti che la utilizzarono anche come materia prima ispirante di gran parte della loro attività creativa (Si pensi a tutta una serie di opere d' arte moderna che esaltano il tema della serialità, e dell'oggettività, dalle costruzioni utopiche di Vladimir Tatlin alle serie di oggetti primari senza titolo di artisti come Donald Judd).

L'esperienza del Bauhaus viene a porsi nella sua fase matura (alludo agli anni

di Dessau) precisamente nel mezzo di questo sviluppo, cercando però non di porsi contro lo sviluppo tecnologico - come aveva fatto il movimento espressionista ricollegandosi all'artigianato medievale - ma cercando di reintegrare in senso umanistico le possibilità offerte dalla macchina, viste come possibilità per liberare l'uomo dalle irrazionalità del passato e dal peso del lavoro. A tal proposito ebbe a dichiarare Selman Selmanagic: «sapevamo che con l'automazione la giornata lavorativa si sarebbe ridotta ulteriormente, lasciando tempo libero per altre attività, tra cui l'impegno politico. In base a ciò abbiamo sviluppato il nostro progetto della Wohnzelle» (Selmanagic, 1985, intervista inedita).

Tornando a volgere lo sguardo verso la situazione attuale, bisogna ricordare come la progressiva spettacolarizzazione dell'arte e del design che ha preso piede in particolar modo a partire dagli anni 80 del secolo ventesimo sembrasse aver decretato l'obsolescenza del tema dell'eguaglianza. In questo periodo le opere e soprattutto i complessi architettonici caratterizzati da un approccio di tipo egualitario venivano etichettati in modo crescente come "boring" o inutili e controproduttivi resti di ideologie socialiste e social-democratiche nell'era di un neoliberalismo trionfante che esaltava tendenzialmente le differenze e l' originalità a tutti i costi. Esemplari in questo senso sono gli scritti di Robert Venturi - uno dei teorici d' architettura più influenti della seconda metà del ventesimo secolo - la cui filosofia anti-riduttiva e anti-egualitaria si potrebbe riassumere molto brevemente nella massima "less is bore".

Se negli ultimi anni il design moderno è sicuramente tornato di moda, sembra essere caduta o comunque sbiadita la consapevolezza del nesso tra progettazione e costruzione di una nuova "politeia" egualitaria e socialista che aveva ispirato i protagonisti del Bauhaus storico e con essa l'idea del progetto della città come olistico fine ultimo di ogni sforzo progettuale.

Bibliografia

Monografie:
Contursi, A. (2011), ***Der Kollektivplan und der Wiederaufbau Berlins, 1945-1950. Neugestaltung und Neugliederung einer möglichen "Stadt von morgen" zwischen funktionalistischer Stadtplanung, Bauhaustradition und dem angestrebten Ziel einer sozialistischen Neuorganisation des Lebens.*** edizione privata
Contursi, A. (2018), ***il monumento alla rivoluzione di novembre di Mies van der Rohe a Berlino-Lichtenberg***. Ilios, Bari
Friedrich, P. (1989), ***Drei Phasen der Gestaltbildung. erschaut, abgeleitet, konkretisiert.*** edizione privata
Pfankuch, P.(1993), ***Hans Scharoun: Bauten, Entwürfe, Texte***, Akademie der Künste, Berlin
Tafuri, M. (1980), ***La sfera e il labirinto***, Einaudi, Torino.
Winkler, H.J. (2003), ***Baulehre und Entwerfen am Bauhaus 1919-1933.*** Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, Weimar
Curatele:
Geist, J.-F., Kürvers, K. (1989), ***Das Berliner Mietshaus.*** Volume III, Prestel, Stoccarda
Articoli:
Contursi, A. (2012), ***The "Kollektivplan" for Berlin of 1946 between, infrastructure planning, rationalization and city design*** In "Post-war architecture in Europe. Graue Reihe der Institut für Stadt- und Regionalplanung der TU Berlin", Berlin
Ebert, W. (1946), ***Planung des Raumes Berlin***. Bauhelfer, 11/1946, p. 4-6
Ebert, W. (1948), ***Gedanken zur Raumplanung von Berlin***. Neue Bauwelt. 3/1948
Hilberseimer, L. (1931), ***Die Wohnung unserer Zeit.*** Die Form, Nr. 7/1931
Seitz, L. (1947), ***Wie wollen wir unsere Häuser bauen?*** Die Frau von heute, Nr. 1/1947
Fonti d'archivio inedite:
Archivio Akademie der Künste zu Berlin, fondo Hans Scharoun (diversi materiali)
Interviste inedite:
Serie di interviste di Siegfried Zoels a Selman Selmanagic, 1985

Andrea Contursi
PhD Bauhaus University

«Bauhaus is the name of an artistic inspiration»
– Asger Jorn (letter to Max Bill, January 16, 1954)
«Bauhaus is not the name of an artistic inspiration; it signifies a movement that represents a well-defined doctrine»
– Max Bill (letter to Asger Jorn, January 23, 1954)
«If Bauhaus is not the name of an artistic inspiration, it is the name a doctrine without inspiration, i.e. a dead doctrine»
– Asger Jorn (letter to Max Bill, February 12, 1954)[*]

The contrast between Max Bill and Asger Jorn is a legacy of Bauhaus itself and it exemplifies how its principles evolved: if for Bill functionalism and mass production were the answer to neo-capitalism, for Jorn the synthesis of the arts and the imagination were the only possible reaction to the advent of the 'society of machines'. If for Bill at the Hochschule für Gestaltung in Ulm, industrial design was the answer to the need of a social art, instead for Jorn and the Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste revolutionary art could only have been achieved with imaginative architecture.

[*]Jorn A. (1954), Image and Form, in Baumeister R. (ed.) (2011), Fraternité Avant Tout. Asger Jorn's writings on art and architecture, 1938-1958, 010 Publishers, Rotterdam, p. 267.

Davide Servente

HfG e MIBI, o sull'eredità del Bauhaus

«Esperti artisti e teorici, giovani uomini e donne dalle menti libere, vivaci e desiderose di imparare, saranno invitati a Ulm: alcuni per insegnare o per portare avanti il loro lavoro sperimentale, altri per imparare da costoro. Ma noi siamo certi che tutti coloro che verranno da noi saranno permeati dalla medesima appassionata aspirazione a diventare parte di un progetto basato sulla cooperazione che richiede un impegno enorme e scevro da interessi personali. Spero che noi non deluderemo le aspettative che sono state riposte in noi e che saremo capaci di creare una nuova casa internazionale per gli ideali del vecchio Bauhaus, dove la gioventù di tutte le nazioni possa trovare un ambiente favorevole al libero sviluppo delle sue facoltà creative»[1].

Così scriveva Max Bill nel 1953 per pubblicizzare la nascente Hochschule für Gestaltung (HfG) sulla prestigiosa rivista inglese ***Architects' Years Book,*** dove tratteggia la storia del Bauhaus sottolineando come la nuova Scuola Superiore di Design ne fosse la prosecuzione. Supportata da ingenti finanziamenti americani, la costituzione della scuola iniziò intorno al 1950 all'interno della fase di democratizzazione della società tedesca del dopoguerra, con Bill incaricato di redigerne il programma e progettare la nuova sede.

Asger Jorn seppe dell'apertura della scuola di Ulm mentre si trovava in convalescenza nella cittadina svizzera di Villars Chésières, dopo aver contratto la tubercolosi anni prima. Terminata l'esperienza con il gruppo CoBrA[2], Jorn era alla ricerca di nuove collaborazioni e attratto dal modello di educazione sperimentale della nuova scuola – pubblicizzato come eredità del vecchio Bauhaus – si mise in contatto con Bill, offrendo la sua collaborazione.

Il Bauhaus era già stato chiuso nel 1936 quando Jorn, ventenne, si trasferì dalla Danimarca a Parigi per potersi dedicare completamente alla sua formazione artistica. Iniziò a collaborare con Fernand Léger, dopo il rifiuto di Kandinsky ad averlo come allievo. Il battesimo artistico avvenne al fianco di Le Corbusier: grazie alla presentazione di Léger, Jorn collaborò alla realizzazione del ***Pavillon des Temps Nouveaux*** per l'***Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*** del 1937, ridisegnando in grande formato un disegno infantile da disporre all'ingresso. Jorn fu inizialmente affascinato dalla figura e dal lavoro di Le Cobusier, del quale condivise i principi ma ne prese presto le distanze, sviluppando una personale visione contrapposta a quella funzionalista. Secondo Le Cobusier la sintesi delle arti doveva rimanere una prerogativa di una élite di artisti e architetti, a quali era affidato il compito di sviluppare una nuova cultura progressista. Per Jorn scultura e pittura erano intesi come elementi fondanti e non decorativi di un'architet-

tura che doveva riflettere gli istinti e le attitudini dell'uomo: un approccio organicistico basato sull'immaginazione, la pura espressività e la coincidenza di forma e contenuto, in aperta e diretta opposizione al funzionalismo.
La risposta di Bill a Jorn non si fece attendere. Nel dicembre del 1953, l'architetto svizzero scrisse che alla scuola di Ulm l'arte era intesa diversamente rispetto al vecchio Bauhaus e che non trovava posto nel loro programma. Lo studente della HfG, dopo aver superato un corso d'insegnamento fondamentale, era ammesso a una delle cinque sezioni formative quali Forma del Prodotto, Architettura, Urbanistica, Informazione e Comunicazione visiva. Bill accettò comunque artisti nel corpo docenti, come ad esempio Friedrich Vordemberge-Gildewart e Josef Albers, ma limitati ad operare all'interno della «dottrina di riferimento»[3] o della «comunicazione visiva»: l'obiettivo della scuola era quello di formare un professionista capace d'inserirsi nell'industria, legittimando così la figura dell'artista all'interno del processo produttivo. Grazie a questa impostazione, la scuola di Ulm contribuì al successo dell'oggetto industriale perseguendo i principi funzionalisti del Bauhaus di Dessau, distaccandosi dai dettami della cultura rivoluzionaria orientata alla fusione delle arti in un'architettura espressionista totalizzante, come era avvenuto nel Bauhaus di Weimar e come auspicato da Jorn[4].
Al rifiuto di Bill seguì uno scambio epistolare in cui Jorn rivendicava il diritto di fondare un'organizzazione di artisti liberi – un nuovo Bauhaus – che avesse al centro la ricerca artistica e pittorica. Nel febbraio del 1954 Jorn costituì un movimento internazionale che aveva come fondamenta i valori della soggettività e la sperimentazione creativa di forme svincolate da fini utilitaristici, in aperta opposizione all'architettura funzionalista e all'oggetto seriale. La disputa con Bill si infiammò, mettendo in discussione la genesi del movimento sino a interessare il suo stesso nome:
«La diffido dall'usare il nome "Bauhaus" per esperimenti del vostro tipo, poiché questo nome è protetto e non può essere utilizzato senza autorizzazione. Io ho formale autorizzazione a farne uso e a difenderlo. Vi avverto che vi troverete in aspro conflitto con me se vi dovesse mai venire in mente, nonostante questa mia diffida, di fare per i vostri fini un uso indebito del nome "Bauhaus"»[5].
«Voi scrivete di aver comprato il nome "Bauhaus" o di averlo ottenuto. Ciò può forse valere da un punto di vista giuridico, ma certo non da un punto di vista artistico e morale. "Bauhaus" è il nome di un'ispirazione artistica che ha avuto la massima importanza nel campo della pittura. Non avete diritto

di utilizzare il famoso nome "Bauhaus" per la vostra scuola se non darete a Ulm un posto autonomo alla pittura e non istituirete una sezione dedicata alla libera sperimentazione pittorica»[6].

«Dal un punto di vista artistico e morale voi avrete ottenuto questo nome solo se sarete capace di sviluppare la stessa forza ispiratrice del vecchio Bauhaus. […] Il significato delle dottrine artistiche risiede nella loro capacità di ispirare l'attività creativa. […] Poiché se il Bauhaus non è il nome di una ispirazione, allora rischia di essere il nome di una dottrina che (senza ispirazione) è morta. Io qui vi dico che avete frainteso molte cose»[7].

La polemica con Bill riguardo il nome Bauhaus suggerì probabilmente a Jorn di utilizzare per il 'suo' Bauhaus l'aggettivo immaginista, alternativo a quello di Ulm, considerato irreale – immaginario – come i suoi rapporti con il vecchio Bauhaus: ***Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste*** (MIBI)[8].

Nel marzo 1954 Jorn si trasferì ad Albissola Marina[9]. Paese della riviera ligure di ponente con una secolare tradizione ceramica e dal clima mite benefico per la sua salute, qui Jorn trovò un contesto culturale particolarmente vivo e fecondo per l'inizio della attività del MIBI, raccogliendo le adesioni di Baj e Sergio Dangelo del Movimento Nucleare e di alcuni componenti di CoBrA, come Pierre Alechinsky, Karl Otto Götz, Andersen Österlin e Karel Appel. Il movimento fu caratterizzato dalla libertà nell'uso dei materiali e dei linguaggi vicini all'espressionismo del gruppo CoBrA, all'Art brut e alle visioni del Movimento Nucleare.

Organizzata insieme a Tullio d'Albisola, nel 1954 vi fu la prima manifestazione ufficiale del MIBI in occasione degli ***Incontri internazionali della ceramica*** alla quale parteciparono, tra gli altri, Fontana, Appel, Baj, Dangelo, Scannavino, Matta e Corneille. Per affermare come il nuovo movimento fosse in netta opposizione all'orientamento verso il progetto dell'oggetto industriale della scuola di Bill, Jorn strumentalmente strinse un'intensa collaborazione con l'artigianato locale, producendo opere ceramiche in netta contrapposizione all'anonimato della produzione industriale esaltata dalla HfG.

Nell'autunno del 1954 si arrivò all'apice dello scontro con Max Bill, durante la X Triennale a Milano. Grazie all'interessamento di Fontana – che era membro della giuria – il MIBI fu presente con la mostra delle opere realizzate ad Albissola durante gli Incontri Internazionali. Fontana e Jorn intervennero al I Congresso Internazionale dell'Industrial Design, che si svolse contemporaneamente all'esposizione, dove la mattina del 30 ottobre Max

Bill era il principale relatore. L'intervento dell'architetto svizzero si incentrò sul neorazionalismo del dopoguerra e il ruolo dell'artista nella società industriale:
1) la funzione dell'artista non è di esprimere se stesso, ma di creare degli oggetti armoniosi al servizio dell'uomo;
2) l'artista in quanto responsabile della cultura umana deve occuparsi dei problemi della produzione in serie;
3) la base della produzione è di raggiungere l'unità delle funzioni, comprese le funzioni estetiche di un oggetto;
4) lo scopo di ogni produzione deve essere di soddisfare i bisogni e le aspirazioni dell'uomo[10].
Jorn, che non era previsto nel programma del congresso, prese la parola nella sessione pomeridiana spostando il dibattito sul ruolo dell'artista e delle macchine. Alla fine del congresso entrambi rimasero sulle proprie posizioni e l'intervento di Jorn fu pubblicato in seguito con il titolo ***Contro il funzionalismo***[11].
I tentativi di Le Corbusier e del Bauhaus furono considerati rivoluzionari e si basano sulla filosofia, viceversa quello che ci occorre sono nuove dottrine. Ecco, questa è una delle ragioni dei tentativi con i quali si prova o si cerca di rinnovare dalla base. […] I tre aspetti dei nostri problemi sono tecnici, funzionali ed estetici, in altre parole struttura, forma e presentazione. […] Ci chiediamo come dovrebbe essere il carattere estetico: io penso che l'armonia dovrebbe reggerlo. […] Noi vediamo che il mondo è diventato sempre più razionalista e sempre più organizzato. […] La coscienza estetica credo che se non è umana, non può essere considerata estetica. Ecco perché vedo le macchine incapaci di creare oggetti decorativi[12].
Sempre ad Albissola, nell'estate del 1955 Jorn incontrò Giuseppe Pinot Gallizio e Piero Simondo[13] che si unirono al MIBI e divennero elementi portanti del gruppo e promotori di un Laboratorio Sperimentale di supporto al Movimento: il ***Laboratorio Sperimentale del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginista.*** Attivo ad Alba a partire dal 29 settembre 1955 su iniziativa di Jorn, Gallizio e Simondo, il Laboratorio si fondava su quattro principi fondamentali: «1) un'idea storico-progettuale, legata a quella del Bauhaus; 2) un'idea "metodologica": laboratorio artistico contro laboratorio scientifico (meglio dire complementare a…); 3) un'idea pedagogica: se l'arte si possa insegnare, ché tutti possano farsi la loro; 4) un'idea "superatista": il superamento dell'arte e della politica nell'avvento di una libera società del

loisir[14]». Le prime attività del Laboratorio furono la produzione della rivista *Eristica* e l'organizzazione del primo congresso del MIBI.
Il 2 ottobre 1955 venne ufficialmente inaugurata la HfG e la sua nuova sede progettata da Bill. Sancendo univocamente la continuità con Bauhaus, Henry van de Velde inviò una lettera di sostegno e Walter Gropius tenne il discorso inaugurale sancendo la continuità con il 'suo' Bauhaus:
«[…] il lavoro iniziato allora nella Bauhaus, i principi allora formulati, hanno trovato qui ad Ulm la loro nuova patria tedesca, e la possibilità che il loro ulteriore organico sviluppo. […] Se questa istruzione rimarrà fedele al suo compito ideale, […] potrà espandere la sua influenza oltre confini della Germania, e convincere il mondo della necessità e dell'importanza dell'opera dell'artista per la prosperità di una vera democrazia progressiva. In questo io vedo il suo grande compito educativo»[15].
Proprio in risposta all'inaugurazione della HfG, nel luglio del 1956 uscì il primo numero di Eristica. All'interno il saggio di Jorn Forma e struttura, dove esplicitò come alla base del MIBI vi fossero le idee di John Ruskin e William Morris, e non solo i principi del primo Bauhaus. Come Morris, Jorn intendeva l'arte come uno strumento per nobilitare l'uomo e il lavoro manuale come puro piacere e non come semplice prestazione retribuita. Ma a differenza di Morris, Jorn collocava questa concezione del lavoro in una società senza classi in cui le macchine erano strumenti al servizio dell'uomo[16].
Fulcro del testo era il negare la continuità della HfG con il Bauhaus, riconosciuta da Gropius e sostenuta da Van de Velde. Jorn tentò di scardinare questa linearità tornando alle origini, alle idee di Morris, alla definizione dell'arte applicata e dell'architettura come sintesi delle arti, all'idea delle macchine e dell'industria come strumenti della degenerazione capitalista. Le stesse idee che avevano influenzato il giovane Van de Velde e che si potevano ritrovare nei programmi delle scuole da lui fondate, dalla Kunstgewerbliches Seminar nel 1902 alla Kunstgewerbeschule nel 1907, fino al Bauhaus nel 1919 e alla sua conversione funzionalista nel 1923/1924. Tuttavia la posizione nei confronti delle macchine di Van de Velde cambiò nel tempo fino 'benedire' il programma della HfG.
Il 2 settembre 1956 si tenne ad Alba il Primo Congresso Mondiale degli Artisti Liberi, che sancì la fine della collaborazione tra MIBI e il Movimento Arte Nucleare e l'inizio dei rapporti con l'Internazionale lettrista[17] (IL) di Guy Debord. Collocando l'architettura e la costruzione di un ambiente alternativo al centro delle future attività, tutti gli interventi concorsero a de-

finire le posizioni del MIBI. L'intervento di Jorn seguì l'orazione inaugurale di Gallizio, riguardando l'abolizione delle divisioni tra cultura e vita quotidiana, tra arte e ambiente. Inoltre esaltò il libero impiego dell'industria e della tecnologia a servizio del genio creativo popolare, celebrando l'aspetto ludico del fare artistico spontaneo e collettivo contrapposto all'anonimo senso che il progresso neocapitalista imprimeva alla vita collettiva[18]. Il delegato dell'IL Gil Wolman, leggendo una relazione scritta da Debord – assente – affermò che l'unica soluzione per una creazione rivoluzionaria fosse la costruzione integrale di un'atmosfera, uno stile di vita. Nacque quindi l'"urbanismo unitario", che si presentava come la versione anti funzionalista della sintesi delle arti: una teoria sulla costruzione integrale di un ambiente che riflettesse lo spontaneo comportamento delle persone, rivolto alla diffusione di un'idea di felicità libera da qualsiasi condizionamento.

Nel 1957 trovandosi in disaccordo con i docenti più giovani, Bill si dimise dal ruolo di rettore e lasciò la scuola. Cambiate le condizioni sia fuori che all'interno della scuola, Bill – che era stato studente a Dessau dal 1927 al 1928 – fu costretto a ricredersi su quanto sosteneva trent'anni prima, ossia che «lasciare il Bauhaus è cosa che non ha senso. […]. Il Bauhaus è un orientamento culturale progressivo, un atteggiamento spirituale che si potrebbe anche chiamare religione»[19]. Il dissenso era dovuto alla nuova volontà di orientare il programma alla formazione di designer professionisti invece che di artisti 'superiori' e di introdurre modelli d'insegnamento d'impronta scientifica.

Dalle osservazioni che escono oggi dalla scuola di Ulm si potrebbe supporre che molte siano la logica conseguenza di quello su cui io stesso avevo insistito dagli inizi della mia attività a Ulm (1950), ossia l'evoluzione dell'idea del Bauhaus attraverso la definizione oggettiva dei processi lavorativi progettuali attraverso quella del risultato sottoposto a domande progettuali.

Tuttavia proprio nel metodo e nell'esigenza finale rimane una differenza sostanziale tra le mie convinzioni e le opinioni che sono diventate dottrina a Ulm. Non è soltanto il fatto che riguarda le esternazioni di coloro che operano all'interno della scuola, ma è una divergenza che si manifesta in maniera decisiva nella concezione totalmente diversa su cui si basa l'impianto dottrinale[20].

Con l'abbandono di Bill, la direzione della HfG passò a Tomás Maldonado, che dichiarò:

Con 'Bauhaus' non intendiamo qui ciò che viene solitamente associato a questo nome, cioè un'istituzione pedagogica o un movimento artistico o ar-

chitettonico degli anni Venti. Dicendo cosa è il Bauhaus oggi, o meglio, che ha riacquistato importanza, abbiamo in mente un altro Bauhaus, un Bauhaus che è stato spesso annunciato e quasi mai realizzato, un Bauhaus vanificato, che ha cercato senza successo di aprire una prospettiva umanistica sulla civiltà della tecnica, cioè di considerare l'ambiente umano come un "campo concreto dell'attività progettuale"[21].

Appresa la notizia del ritiro di Bill e trovandosi anch'esso in disaccordo con il nuovo indirizzo della HfG, Jorn gli scrisse – senza ricevere mai risposta – offrendo nuovamente il suo supporto.

«Vedo che la "Hochschule für Gestaltung" a Ulm rinuncia a realizzare un nuovo Bauhaus e rinuncia alla vostra collaborazione. Ma io non rinuncio (mai), e vi propongo di nuovo una collaborazione per la realizzazione di un vero, nuovo "Bauhaus". […] Voi avete ignorato uno sviluppo nuovo nel campo delle arti libere. […] Ad ogni modo noi ci poniamo contro le vostre dimissioni dal ruolo di direttore di Ulm finché non avrete trovato un sostituto che soddisfi sia voi che noi. La trasformazione di direzione in atto è più che ridicola, è idiota»[22].

Il 27 luglio 1957, a Cosio d'Arroscia in provincia di Imperia, il MIBI si sciolse ufficialmente per confluire con l'Internazionale Lettrista nell'Internazionale Situazionista (IS). L'obiettivo dei primi anni di attività, con Jorn e Debord come principali animatori, fu la costruzione di città situazioniste attraverso una ferma opposizione al funzionalismo, progettando ambienti capaci di assecondare i desideri dell'uomo. I campi di indagine dei membri dell'IS spaziarono dalla psicogeografia alla codifica delle pratiche della deriva, dalla progettazione architettonica ai tentativi di ***détournement***[23].

Dopo la prima guerra mondiale, il Bauhaus di Weimar – in linea con la cultura rivoluzionaria – aveva perseguito la fusione delle arti in un'architettura espressionista totalizzante. **«**Il fine ultimo, anche se remoto, del Bauhaus, è l'opera d'arte unitaria – la grande architettura –, in cui non c'è una linea di demarcazione tra l'arte monumentale e l'arte decorativa**»**[24]. Dopo la seconda guerra mondiale la HfG, esaltando l'affermazione del neocapitalismo, elesse il design industriale come sintesi delle arti in continuità con quanto formulato da Le Corbusier vent'anni prima e che all'epoca ebbe affascinato anche Jorn. Ma se per Bill l'industrial design e il funzionalismo furono la risposta alla necessità di un'arte sociale, per Jorn l'arte rivoluzionaria si sarebbe potuta compiere solo con un'architettura immaginista[25].

Gli edifici della HfG a Ulm progettati da Bill furono e sono espressione

formale del programma didattico della scuola, prototipo dei suoi fini educativi, modello di istituto pensato per orientare i comportamenti e i rapporti delle persone che lo frequentano e trasmettere i suoi intenti pedagogici[26].

Originariamente Bill voleva utilizzare l'acciaio e il vetro come Mies van der Rohe per il campus del Illinois Institute of Technology di Chicago, ma la difficoltà di reperire questi materiali nella Germania del secondo dopoguerra lo fece propendere verso il cemento a vista e gli infissi in abete rosso. La sua organizzazione in pianta e la partitura modulare dei prospetti sottolineano l'avversione di Bill per l'assialità e il monumentalismo. Asimmetrica come quella del Bauhaus progettato da Gropius a Dessau (1933), la pianta è la composizione delle differenti funzioni che ospita l'istituto: didattica, ricreazione e residenza. Un lungo corridoio, come quello di Hannes Meyer e Hans Wittwer per la Trade Union School a Bernau (1930), collega le diverse ali e conferisce unitarietà al complesso[27]. Il rigore formale, il limitato uso di materiali differenti e la rinuncia a qualsiasi elemento decorativo erano volti a esaltare l'efficienza della scuola.

Nel 1957, poco tempo della fondazione dell'IS, Jorn comprò sulle alture di Albissola due casolari circondati da rovi da adibire a casa e studio. Con un costante lavoro, Jorn plasmò l'intero complesso perseguendo l'idea di sintesi immaginista delle arti. I due edifici e il giardino si fondono in un organismo unico modellato per addizioni successive. I murali informali, le composizioni in ceramica che decorano gli interni della casa sono in continuità con i sinuosi terrazzamenti che scandiscono i sentieri e le ombreggiate sedute esterne. I percorsi del giardino sono rivestiti da scarti di produzione e frammenti di piastrelle, formando tappeti colorati. Ovunque si trovano concrezioni di conchiglie, vetri rotti, oggetti trovati, sculture in pietra e ceramica sono assemblate accidentalmente a prescindere dalla loro forma o utilizzo precedente, annullandone la funzione e ribaltandone il senso. Jorn allestì uno spazio labirintico e onirico che, ancor oggi, invita il visitatore a perdersi dentro ogni dettaglio. Il complesso è la realizzazione dei principi dell'urbanismo unitario, esempio concreto di un diverso modo di immaginare e costruire l'ambiente in cui viviamo attraverso elementi e immagini istintivamente comprensibili. La casa-giardino di Albissola – come negli intenti di Jorn – non è un'architettura o un'opera d'arte fine a sé stessa, ma un ambiente col-

lettivo dove vivere ludicamente in comunione con i valori ancestrali della natura.

La scuola di Bill e la casa di Jorn si trovano agli opposti sia negli intenti con cui sono state realizzate che nella sostanza. Tanto è rigorosa, composta e razionale la prima, quanto è visionaria, aperta e materica la seconda. Il loro contrasto, come lo scontro tra i loro due autori, è esemplificativo di come possano essere interpretati i principi che hanno animato il Bauhaus: se per Bill il funzionalismo e la produzione seriale furono la risposta alle richieste della società capitalistica, per Jorn la sintesi delle arti e l'architettura immaginista furono l'unica reazione possibile all'avvento della società delle macchine.

Il lascito della HfG è oggi più evidente rispetto a quello del MIBI grazie alla proficua collaborazione con l'industria (in particolare con la Braun), alla diffusione sul mercato di molti oggetti progettati al suo interno, alla partecipazione di diversi ex allievi alla nascita o all'affermazione di altre scuole per il design[28]. Dell'esperienza del MIBI rimangono tracce meno visibili ma non per questo meno significative: gli scritti e le idee dei suoi membri, le città immaginate dai situazionisti, l'esempio di un'ostinata critica all'architettura moderna intesa come conseguenza del deterioramento della società dell'epoca.

Debord scrisse di Jorn che «è stato tra i primi a intraprendere una critica moderna all'ultima forma di architettura repressiva, quella che oggi si espande a macchia d'olio sulle "acque gelide del caos egoistico"»[29]. Jorn sosteneva che se «l'architettura è "arte per formare il nostro ambiente", pittura e scultura sono "arti che creano immagini", ma gli architetti dovrebbero rendersi conto che tutte le forme create dall'uomo sono necessariamente e anzitutto immaginate»[30]. Lo spirito rivoluzionario fondante il MIBI si può rintracciare ovunque nell'ambiente abitato dall'uomo, basta saperlo vedere e cogliere per continuare a creare 'giungle caotiche', delle quali la casa-giardino di Albissola ne è paradigma.

Il Bauhaus immaginista esiste ovunque nel mondo dove delle esperienze artistiche sono consciamente elaborate. […] I funzionalisti tra le due guerre non avevano fatto nient'altro che trovare un ordine nel caos formale che si era creato dalla fine del secolo scorso nel domani delle arti applicate e di architettura. Caos creato dalle nuove possibilità tecniche imposte dall'industria delle macchine in formazione. Essi hanno trasformato la jungla architettonica in un bel giardino con vigore ed entusiasmo. Oggi che la jungla non esiste

quasi più, la loro parola ha perso il suo mordente. Che cosa ci resta da fare? Vi sono due possibilità: o scoprire nuove jungle caotiche attraverso esperienze inutili e insensate oppure spingere l'ordine stabilito verso un ordine ancora più stretto e severo. I nostri oppositori hanno scelto quest'ultima posizione che comporta l'esclusione definitiva delle arti libere nel mondo avvenire. Noi abbiamo scelto la strada contraria[31].

Note

1 Bill M. (1953). ***The Bauhaus Idea from Weimar to Ulm***, Architects' Years Book, n.5, pp. 29-32. In Valenti P. (2014). Lo sguardo "libero" di Asger Jorn su Le Corbusier, Max Bill e Lucio Fontana, in Bochicchio L., Valenti P. (a cura di), Asger Jorn. Oltre la forma, Genova University Press - De Ferrari, Genova, p. 46.

2 CoBrA, movimento artistico d'avanguardia europeo, fu attivo dal 1948 al 1951. Nato dall'unione del gruppo astratto surrealista danese Høst (fondato da Jorn), dal gruppo fiammingo Reflex, dal gruppo belga Revolutionary Surrealist Group e dall'italiano Movimento Arte Nucleare. La produzione di CoBrA è caratterizzata dalla pittura astratta e istintiva, ispirata all'arte primitiva e dai motivi fantastici della cultura nordeuropea. La denominazione CoBrA, formulata da Christian Dotremont, è l'acronimo formato dalle lettere iniziali delle capitali dei paesi di provenienza degli artisti fondatori.

3 Dal prospetto formativo della HfG del 1956: «La dottrina di riferimento ha lo scopo di superare la contrapposizione tra sapere puro e fare quotidiano. Sulla base di esercizi pratici intrecciati ad analisi sistematiche vengono gettate le fondamenta teoriche per lo sviluppo di nuovi metodi progettuali. La dottrina di riferimento abbraccia quattro sfere di lavoro: 1) introduzione visiva […]. 2) Mezzi di rappresentazione […]. 3) Lavoro a mano […]. 4) Integrazione culturale […]». Bill M. (1959), Il caso-modello di Ulm, in Buchsteiner T., Letze, O. (a cura di) (2006), Max Bill, pittore, scultore, architetto, designer, Electa, Milano, pp. 38-39.

4 Cfr. Lippolis L., ***Asger Jorn e l'architettura. Superare il funzionalismo attraverso "nuove giungle caotiche***" in Bochicchio L., Valenti P. (a cura di) (2014), op. cit., p. 95.

5 Lettera di Bill a Jorn del 14 gennaio 1954. Trad. It. Valenti P. (2014), op. cit., p. 66.

6 Lettera di Jorn a Bill del 16 gennaio 1954. Trad. It. Valenti P. ivi, p. 56.

7 Lettera di Jorn a Bill del 12 febbraio 1954. Trad. It. Valenti P. ivi, p. 57.

8 Cfr. Pezolet N. (2012), ***Bauhaus Ideas: Jorn, Max Bill, and Reconstruction Culture***. October, vol. 141, p. 103.

9 Albissola Marina è un piccolo paese costiero nella provincia di Savona. La locale produzione ceramica – originariamente rivolta alla realizzazione di stoviglie, piastrelle da rivestimento e vasi da farmacia – ricevette un nuovo impulso a partire dai primi anni del Novecento grazie alla figura di Tullio Mazzotti, che introdusse il Futurismo all'arte ceramica coinvolgendo per primo Filippo Tommaso Marinetti e al seguito numerosi artisti, galleristi e intellettuali. Albissola si trasformò da luogo di produzione artigianale in un luogo di sperimentazione artistica. Ad Albissola lavorarono tra gli altri Lucio Fontana, Wifredo Lam, Agenore Fabbri, Aligi Sassu ed Emanuele Luzzati.

10 In Molinari L. (a cura di) (2001), ***La memoria e il futuro***. I Congresso Internazionale dell'Industrial Design, Triennale di Milano, 1954, Skira, Milano, p. 66.

11 Pubblicato con il titolo ***Contre le fonctionalisme*** a Parigi nel 1957, il testo contiene l'intervento al I Congresso Internazionale dell'Industrial Design, il discorso di apertura al I Congresso mondiale degli Artisti liberi tenutosi ad Alba nel 1956 e i contributi Notes on the Formation of an Imaginist Bauhaus e Art and the Popular University. Vedi Jorn A., Image and Form in Baumeister R., (a cura di) (2011), Fraternité Avant Tout. Asger Jorn's writings on art and architecture, 1938-1958, 010 Publishers, Rotterdam, pp. 270-280.

12 Intervento di Jorn al I Congresso Internazionale dell'Industrial Design. In Molinari L. (a cura di) (2001), op. cit., p. 88.

13 Giuseppe Pinot Gallizio (1902-1964), farmacista, appassionato di cultura popolare e archeologia, pittore autodidatta e politicamente attivo ad Alba come indipendente di sinistra. Piero Simondo (1928) artista e pittore, all'epoca dell'incontro con Jorn era uno

studente di filosofia e dipingeva occasionalmente.

14 Simondo P. (1986), ***Cosa fu il Laboratorio Sperimentale di Alba***, Opuscola, vol.6, p. 6. In Lippolis L. (2007), La nuova Babilonia. Il progetto architettonico di una civiltà situazionista, Costa & Nolan, Milano, p. 53.

15 Gropius W. (1955), ***Discorso di Gropius alla inaugurazione della Scuola di Ulm***. Domus, n. 315, 1956, p. 1.

16 Cfr. Lipposis L. (2007), op. cit., pp. 57-58.

17 L'Internazionale lettrista fu fondata nel 1952 dalla scissione di alcuni membri del Movimento lettrista, tra i quali Serge Berna, Jean-Louis Brau, Guy Debord, Gil Wolman. L'IL indagò l'ambiente urbano e la sua influenza sul comportamento delle persone, definendolo come elemento di controllo dei cittadini da parte della classe dominante.

18 Cfr. Lipposis L. (2007), op. cit., pp. 111-113.

19 Così Bill, nel 1928, rispondeva a un questionario redatto dal periodico Bauhaus che interrogava gli studenti su quali impressioni avessero avuto in un primo tempo sulla scuola e su quale significato ne avessero riconosciuto in seguito. Dal periodico Bauhaus, anno II, n. 2-3, 1928. In Wingler, H. M. (1972), ***Il Bauhaus. Weimar Dassau Berlino 1919-1933,*** Electa, Milano, pp. 182 – 183.

20 Bill M. (1959), I***l caso-modello di Ulm: la problematica di un istituto superiore di progettazione***. Form, n. 6, 1959. In Buchsteiner T., Letze, O. (a cura di) (2006), op. cit., p. 38.

21 Maldonado T. (1963), ***Is the Bauhaus Relevant Today?***. Journal of the Hochschule für Gestaltung, vol. 8/9, pp. 5 -13. Traduzione dell'autore.

22 Lettera senza data. Trad. It. Valenti P. (2014), op. cit., p. 60.

23 Psicogeografia indica lo studio degli effetti dell'ambiente geografico sul comportamento delle persone. Deriva è uno strumento di investigazione spaziale che si attua camminando senza una meta precisa. Détournement è il metodo di creazione artistica lavorando per corrispondenze casuali sovvertendo il significato dell'opera.

24 Dal programma del Bauhaus statale di Weimar redatto da Walter Gropius. In Wingler H. M. (1972), op. cit., p. 37.

25 Cfr. Lippolis, Leonardo (2007), op. cit., pp. 43-46.

26 Cfr. Staber M. (1962), ***Una documentazione sulla Hochschule für Gestaltung di Ulm***. Casabella, n. 259, p. 5.

27 Cfr. Pezolet N. (2012), op. cit., pp. 98-99

28 Vedi Bürdek B. E. (2008), ***Design. Storia, Teoria e Pratica del Design del Prodotto***, Gangemi Editore, Roma, pp. 51-65.

29 Debord G. (1974) ***De l'architecture sauvage***, in Jorn A. (1974), Le Jardin d'Albisola, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Torino. Trad. it. in Casabella, n. 872, 2017, p. 102.

30 Jorn, Asger, ***Immagine e Forma***, in «Bollettino d'Informazioni del Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste», Primo estratto in edizione italiana redatto da Sergio Dangelo, n.1, Libreria Sileno Editrice, Genova, 1954, p. 3.

31 ivi, pp. 26-27.

Bibliografia

Baumeister R. (a cura di) (2015), ***What Moves Us? Le Corbusier and Asger Jorn in Art and Architecture***, Scheidegger & Spiess, Zurigo.

Baumeister R. (a cura di) (2011), ***Fraternité Avant Tout. Asger Jorn's writings on art and architecture, 1938-1958,*** 010 Publishers, Rotterdam.

Bochicchio L., Valenti P. (a cura di) (2014), ***Asger Jorn. Oltre la forma,*** Genova University Press, De Ferrari, Genova.

Buchsteiner T., Letze O. (a cura di) (2006), ***Max Bill, pittore, scultore, architetto, designer,*** Electa, Milano.

Famfert D., Poli F. (a cura di) (2015), ***CoBrA. Una grande avanguardia europea 1948-1951***, Skira, Milano.

Gallo Pecca L., Gallo Pecca M. (1993), ***L'avventura artistica di Albisola 1920/1990,*** Editrice Liguria, Savona.

Jorn A. (1974), ***Le Jardin d'Albisola,*** Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Torino.

Kurczynski K. (2014), ***The Art and Politics of Asger Jorn: The Avant-Garde Won't Give Up,*** Ashgate Publishing, Farnham.

Lippolis L. (2007), ***La nuova Babilonia. Il progetto architettonico di una civiltà situazionista,*** Costa & Nolan, Milano.

Molinari L. (a cura di) (2001), ***La memoria e il futuro. I Congresso Internazionale dell'Industrial Design, Triennale di Milano, 1954***, Skira, Milano.

Pezolet N. (2012), ***Bauhaus Ideas: Jorn, Max Bill, and Reconstruction Culture***, October, vol. 141, pp. 86-110.

Wingler H. M. (1972), ***Il Bauhaus. Weimar Dassau Berlino 1919-1933***, Electa, Milano.

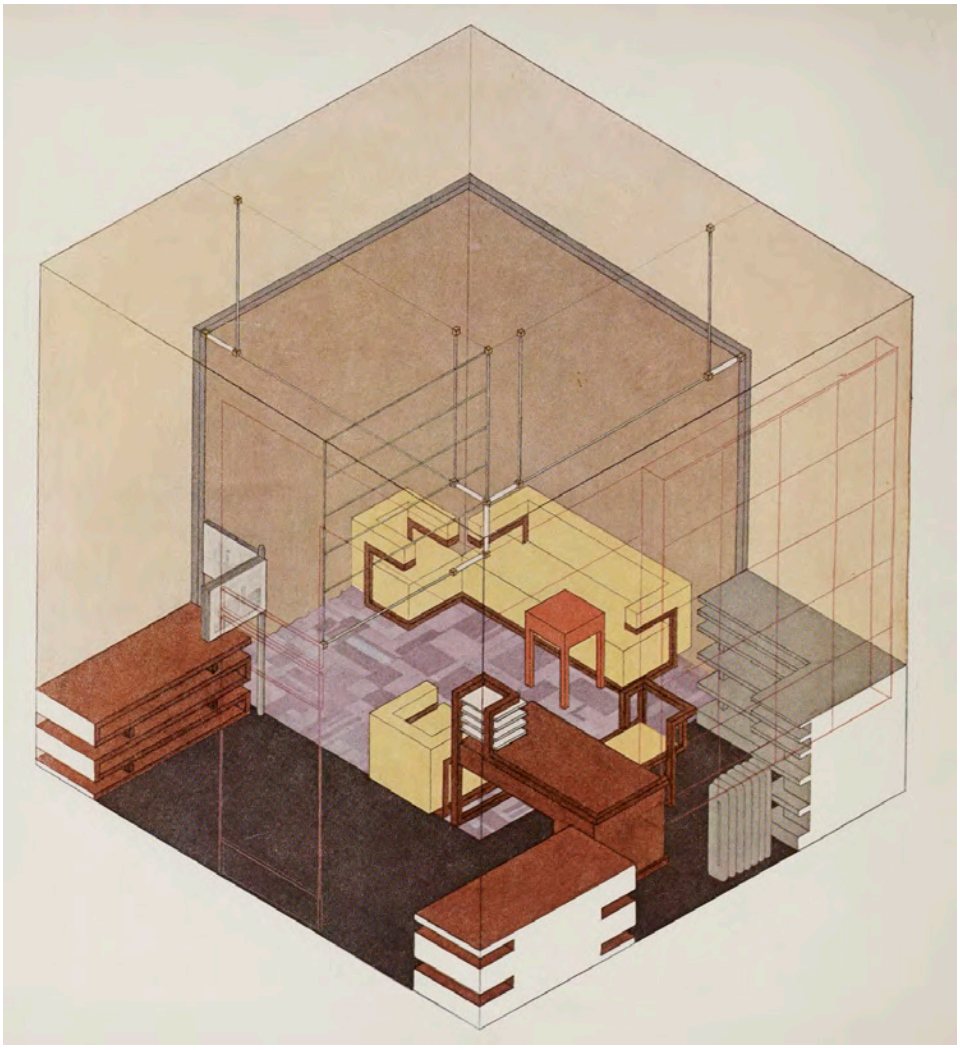
Davide Servente
Scuola Politecnica di Genova, dAD Dipartimento Architettura e Design

This essay uses a particular type of drawing, the axonometric projection, as a pretext to talk about an intertwining of genealogies that runs from the Bauhaus over a century. The emphasis is on those schools that make axonometry the stylistic feature of their production, directly or indirectly linking themselves to the legacy of De Stijl and Suprematism. The Bauhaus is both a recorder and a megaphone of neoplastic poetry and of the suprematist conception of the world, based respectively on the four-dimensional decomposition of the object and on the abstraction of an a-hierarchical space independent of the observing subject. Thanks to the media power and the cultural prestige enjoyed by the institution wanted and founded by Walter Gropius in 1919, the ideas and concepts conveyed in axonometric form by some professors and students of the school assume the value of modernism. After analyzing the two main strands that influence the Bauhaus, the discourse branches out through sister schools like the Vchutemas in Moscow, or daughters of the German experience such as the Harvard Graduate School of Design, Black Mountain College, the New Bauhaus, the IIT College of Architecture, Ulm's Hochschule für Gestaltung, Austin Texas School of Architecture, New York Cooper Union and London Architectural Association.

sagi

Luca Di Lorenzo

Teaching a Legacy: Axonometric Projection from Bauhaus to our Schools



1. Herbert Bayer, *Assonometria isometrica dell'ufficio di Walter Gropius al Bauhaus*, 1923. Tratto da: *Gropius W.*, Nierendorf K. (1923), Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923, p. 178]

1919-1933: in poco più di un decennio si consuma la parabola della più influente scuola di architettura e arte applicata del XX secolo. Fondata da Walter Gropius a Weimar, la Bauhaus si trasferisce nel 1925 a Dessau, sostanziandosi nel capolavoro architettonico progettato da Gropius stesso. La nuova sede è diretta espressione del diagramma didattico, l'opera d'arte totale è il termine di un percorso formativo antiaccademico che, attraverso il metodo e il progetto, aspira a superare la dicotomia artigianato-industria. Hannes Meyer, Ludwig Mies van der Rohe, Vassily Kandinsky, Paul Klee, Johannes Itten, Josef e Anni Albers, László Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, Lyonel Feininger sono solo alcuni dei grandi maestri legati al nome di questa scuola. Tuttavia, l'esplosione del disegno assonometrico nel circuito Bauhaus è il lascito di altri due grandi artisti, Theo van Doesburg ed El Lissitzky, che pa-

radossalmente non vi insegnano mai ufficialmente. Testimoni della profonda affinità tra le idee delle avanguardie moderniste olandesi e russe, segnano irrimediabilmente la direzione a cui la scuola tenderà dopo la graduale dissoluzione della prima fase espressionista.

La crisi ottocentesca dei fondamenti razionali della geometria euclidea è alla base del ritorno delle teorie metafisiche a giustificazione dell'uso dell'assonometria nelle avanguardie degli inizi del XX secolo. Come Piet Mondrian afferma nel celebre ***Plastic Art and Pure Plastic Art*** (Mondrian, 2008), pensare in astratto significa volare al di sopra delle cose, astrarre la vista dal punto di proiezione e astrarre l'intelletto dal tempo lineare dell'esistenza umana. Klee è ancora più diretto nella negazione del punto di fuga prospettico a vantaggio di un distacco sempre maggiore dalla realtà: «Non c'è necessità alcuna di pretendere un punto di vista unico. Da qualche tempo, non molto, ne possiamo fare a meno.» (Klee, 1959) Come Massimo Scolari sottolinea: «Klee Evita di fissare un punto di vista umano dentro quella che definisce la fangosità del reale.» (Scolari, 2005) Lo spazio smaterializzato in cui coesistono e si sovrappongono realtà differenti proposto dal montaggio analogico cinematografico e dalla pittura cubista, si incontra con una visione nuovamente platonica del mondo in cui forte è la critica nei confronti dell'arte figurativa e mimetica, 'simulacro di un simulacro' per riprendere le parole dello stesso Platone nel ***Filebo.*** L'unica arte valida è l'arte non rappresentativa, geometrica e astratta. In questo rinnovato pensiero metafisico, l'assonometria riacquista la condizione medioevale di disegno universale e archetipico. Come Claude Bragdon nel 1932 dichiara: «Isometric perspective, less faithful to appearance, is more faithful to facts; it shows things more nearly as they are known to the mind» (Bragdon, 2000).


DE STYL
DESTIJL
DESTIJL
DESTIJ

Il Bauhaus diventa la prima vera cassa di risonanza delle idee radicali di Van Doesburg. Nel 1921 confessa all'amico poeta Antony Kok: «A Weimar ho sconvolto letteralmente tutto. Ogni sera ho parlato con gli allievi istillando il veleno dello spirito nuovo.»(Zevi, 1974) Nonostante non avesse una cattedra e fosse odiato da gran parte del corpo docente, l'architetto-pittore-poeta-critico olandese riuscì a trovare il modo di insegnare un corso esterno non ufficiale nel 1922 e di organizzare alla fine del 1923 una mostra retrospettiva vicino alla sede della Bauhaus, che accoglieva quadri, disegni e progetti del gruppo De Stijl, il movimento avanguardista fondato dallo stesso Van Doesburg nel 1917 dalle pagine il primo numero dell'omonima rivista.
Dal 15 ottobre al 15 novembre 1923 le stesse opere erano già state esposte presso galleria l'***Effort Moderne*** di Lèonce Rosenberg in Rue de La Baume 19 a Parigi. Nella piccola esibizione dal titolo 'Les Architectes du Groupe "de Styl"' spiccano le vertiginose assonometrie della Maison Particulière, risultato della collaborazione tra Van Doesburg e Cornelis van Eesteren. Le cosiddette ***Contra-constructions***, i cui nomi originali erano ***Analyse de l'architecture*** e ***Constructions des couleurs*** segnano la vera e propria rinascita della proiezione assonometrica nell'avanguardia modernista. La carica teorica e pedagogica di questi disegni risiede nel desiderio di trascendere la concezione comune dello spazio architettonico, abbandonando la realtà prospettica a favore di una rappresentazione astratta e oggettiva dello spazio e del tempo. Come scrive Yve-Alain Bois, «hence in 1923, no architect would have been able to create anything like the amazing ***contre-construction***». (Bois, 1981) È uno strappo epistemologico essenziale nella nascita della sensibilità modernista: l'edificio si trasforma in un oggetto autonomo e malleabile nelle mani dell'architetto, il quale, non più immerso nello statico e frontale spazio prospettivo, è libero di giocare con gli elementi base dell'architettura.
La Maison Particulière è la dimostrazione dell'impegno di Van Doesburg nella ricerca di una relazione stretta e indissolubile tra disegno bidimensionale e realtà volumetrica dello spazio tridimensionale. Al Congresso degli Artisti Progressisti a Düsseldorf nel 1922, egli stesso proclamerà: «Our aim is to build, to organize our medium into unity (***Gestaltung***). This unity becomes possible only by erasing the subjective arbitrariness of expression medias. We reject any subjective choice of forms and we are preparing the use of a creative, objective and universal tool.»(Van Doesburg, 1922) Questo 'tool' è precisamente l'assonometria obliqua con la pianta in vera forma, convenzionalmente nota come assonometria monometrica. Bruno Reichlin è il

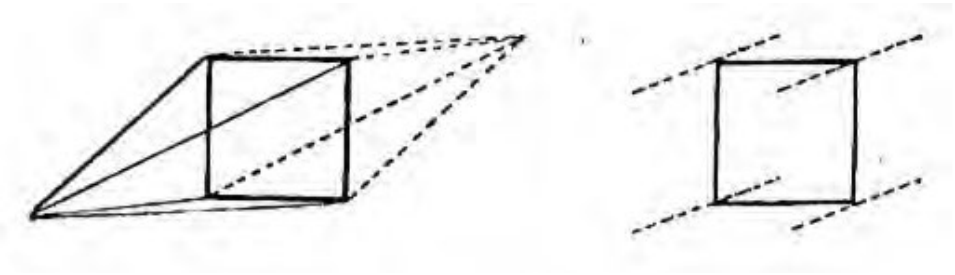
primo a constatare che «se non si dà una tecnica della rappresentazione grafica bidimensionale adeguata a rendere il "filmato" della visione reale, tanto vale abbandonare ogni scrupolo verista e ripiegare su una tecnica descrittiva che, integrando planimetria e sezioni, ci informi in modo sintetico e quanto più completo possibile sulle proprietà – "oggettive" – dell'oggetto reale; di modo che, padroneggiando il codice interpretativo di queste istruzioni, si sia in grado di concepire mentalmente l'oggetto in tutti i suoi aspetti.»(Reichlin, 1979) Nello spazio prospettico, come aggiunge Bois, «if the spectator moves around and leaves the standpoint … the space of representation collapses like a house of cards. The perspective demands, at least theoretically, the petrification of the spectator, similar to the Medusa's head. … [It is] like the Gorgon's head which petrifies the viewer, while axonometry is related to the flying horse Pegasus which sprang from Medusa's blood.» (Bois, 1981)

Questa nuova architettura fatta di superfici, colori e relazioni plastiche posizionali e dimensionali nello spazio si manifesta solo attraverso una visione oggettiva e oggettuale. L'assonometria, ricorrendo ad un punto di vista posto a distanza infinita, diventa strumento progettuale prima ancora che rappresentativo. Non è più possibile pensare all'oggetto-edificio in termini prospettici, così come non è possibile adagiarsi sulla soggettività, sulle emozioni e le sensazioni dell'osservatore. Lo spazio diventa un continuum quadri-dimensionale che permette all'occhio dell'artista di muoversi liberamente, restituendo una visione cinetica dell'oggetto immerso in esso. Non è un caso che alcune delle ***Contra-constructions*** del 1924 hanno come sottotitolo: ***Contructions des couleurs dans la 4me dimension de l'espace-temps.*** Il tempo diventa una quantità fisica controllabile, diventa parte delle dimensioni spaziali. El Lissitzky scrive: «In the vital urgency for expansion of Art and of Form, some modern Artists, some of my friends, are thinking of building new, multidimensional, real spaces, into which one can go for a walk without an umbrella, and where space and time are interchangeable, are brought into one unity.» (Lissitzky, 1925)

La deriva mistica e teosofica è innegabile in Van Doesburg. Dal 1917 studia e mescola in un'originale visione le teorie della relatività di Albert Einstein e la quarta dimensione di Charles Howard Hinton. Tempo e spazio diventano i soli parametri artistici della ***gesamtkunstwerk*** alla quale aspira. In 'The Rebirth of Art and Architecture in Europe', un saggio del 1931 contenuto in ***Hrvatska Revija,*** profetizza: «Unlike the frontal architecture, where everything is focused on the façade, the architecture of the future will develop a wealth of

dimensions that we can hardly imagine today. … This will be possible only if [the modern architect] feels and thinks simultaneously about the problems of space and time. Life is an unimaginable function without movement. And movement is unimaginable without thinking about time and continuity.» (Van Doesburg, 1931)

L'astrazione, l'oggettivazione, la ricerca spazio-temporale si fondono quindi con la visione della società democratica e del lavoro di gruppo che Gropius e Meyer cercano di costruire pazientemente all'interno dei muri di Weimar prima e Dessau dopo. Una 'doccia fredda di razionalità' (Zevi, 1974) in una scuola legata all'espressionismo e ai suoi maestri. Il 1922-23 è un punto di non ritorno, da qui in poi il fato dell'architettura moderna si legherà indissolubilmente con quello dell'assonometria, e sarà proprio la Bauhaus a sancirne l'unione.



3. El Lissitzky, diagramma tratto da 'K. Und Pangeometrie', 1925.

Dopo aver dedicato due intere riviste a Mondrian e Van Doesburg, rispettivamente la numero 5 e 6 del 1925, e una, la numero 10 del 1926, all'architettura olandese, il Bauhaus dedica la successiva pubblicazione, numero 11 del 1927, a Kazimir Malevich e al suprematismo russo. L'avanguardia sovietica rappresenta infatti il secondo grande filone che confluisce negli insegnamenti della scuola, anche attraverso l'impulso e il lavoro di El Lissitzky, presente direttamente in Germania in quel periodo. Contraltare russo alla Bauhaus è il Vchutemas – Vchutein dal 1926 – fondato a Mosca nel 1920, un anno dopo la scuola tedesca. Basato sull'imperativo di collegare arte e produzione industriale, è tra le espressioni più avanzate della cultura progressista sovietica in ambito artistico-architettonico. Rodenko, Tatlin, Lissitzky sono figure chiave nella definizione del linguaggio estetico-funzionale della scuola, nonché canali di comunicazione con la Bauhaus e altre esperienze centroeuropee. I ***Planits*** di Malevich – rappresentazioni bidimensionali degli ***Arkhitektons***, ossia i modelli prodotti tra il 1923 e i primi anni Trenta assemblando geometrie tridimensionali astratte – e i metafisici ***Proun*** di Lissitzky evidenziano una forte correlazione tra un "immaginario" spazio post-pro-

spettico suprematista e il mondo non più antropocentrico delle avanguardie storiche. La dislocazione dell'oggetto nello spazio e nel tempo e la costruzione spaziale non gerarchica sono paradigmi del lavoro di entrambi gli artisti, che, dalla neonata Unione Sovietica degli anni Venti, emancipano la realtà dai limiti della percezione sensoriale, rappresentando non tanto l'oggetto nello spazio quanto lo spazio stesso dell'oggetto.

Nel 1925, due anni dopo le ***contre-construction*** di Van Doesburg e Van Eesteren, esce, in ***Europa-Almanach***, 'K. und Pangeometrie', battezzato da Bois come 'the official ***birth certificate*** of axonometry' (Bois, 1981). Lissitzky, autore del saggio, vuole affermare la superiorità della concezione di spazio suprematista, e modernista in generale, rispetto a quanto la storia dell'arte ha fino a quel momento espresso e legittimarla sulla base di una lenta e inesorabile evoluzione della percezione e lettura dello spazio da parte dell'essere umano. In un parallelo tra scoperte matematiche, nuove teorie fisiche e diversi periodi dell'arte, Lissitzky delinea alcuni punti salienti: ***the planimetric space*** ancorato all'uniforme piano bidimensionale e a una matematica semplice, fatta di ritmo e numeri interi progressivi; ***the perspectival space*** che esprime la geometria euclidea grazie alla scoperta della profondità e la ingloba servendosi di una più elaborata matematica basata su progressioni esponenziali; ***the irrational space***, lo spazio suprematista in cui gli elementi – forme, colori, linee, punti – sono in rapporto tra loro come numeri irrazionali. Motore di questa evoluzione è la tendenza verso un sempre maggiore astrattismo di matrice metafisica. Traghettatori sono i gruppi avanguardisti – cubisti, dadaisti, futuristi, costruttivisti, suprematisti – che aspirano al superamento dei limiti della prospettiva rinascimentale e a una connessione più stretta con il nuovo modello di realtà.

Punto centrale del saggio è un piccolo schema usato per spiegare la differenza tra l'unilaterale cono visuale euclideo, fulcro di un'arte scenografica e prospettica, e il parallelo fascio geometrico di raggi suprematista che si estende bilateralmente nello sfondo e in primo piano. Questo disegno consacra l'assonometria a paradigma dell'ultimo periodo dell'arte che El Lissitzky individua: ***the imaginary space***, evoluzione dell'***irrational space*** suprematista e capace si restituire la dinamicità solo attraverso simboli. In questo nuovo spazio indipendente dal soggetto osservante, la rappresentazione diventa il luogo dell'assenza, la proiezione del mondo platonico delle idee. Deve esprimere il punto di vista mentale dell'architetto attraverso segni che non si preoccupano di anticipare l'aspetto reale dell'oggetto costruito, ma di essere enunciati figura-

tivi autonomi e astratti. L'immaginazione supera la realtà del costruito. Come nei suoi ***Proun***, El Lissitzky sposta i procedimenti dal piano immediatamente espressivo o rappresentativo a un piano riflessivo di ordine metalinguistico. I ***Proun*** giocano nello spazio assonometrico della mente con linee avanzanti e recedenti, parlando a quello che Plotino chiama 'l'occhio interiore'. Si risale del sensibile all'astratto, dalla fisicità delle cose ai procedimenti mentali che presiedono alla formazione dell'arte. Ciò che conta non è soltanto l'opera in sé stessa, il suo valore formale, ma il procedimento intellettuale che l'opera fa scattare nella mente dell'osservatore.

È nello spazio assonometrico – isotropo, atopico, polimorfo e, in definitiva, astratto – che si raggiunge l'***esperienza della totalità***; uno spazio che mostra una realtà derivata dalla pura costruzione logica, dalla cristallizzazione del pensiero umano e in cui l'artista può operare attraverso nuovi codici rappresentativi. È la prova, secondo la lettura datane da Reichlin e riproposta da Bois, che la proiezione assonometrica può essere finalmente vista come ***symbolische Form*** del modernismo: «se la rappresentazione assonometrica è da un lato strumentale alla nuova concezione dello spazio architettonico, e quindi a un nuovo modo di conformare e fruire l'architettura, in quanto segno, essa pure significa la frattura epistemologica prodottasi nella concezione dello spazio architettonico. Come già la prospettiva, anche l'assonometria potrebbe venir considerata una "forma simbolica", nel senso che Panofsky ha mutuato da Cassirer» (Reichlin, 1979).



4. Copertina del Bauhausbücher n. 5, Mondrian P. (1925), ***Neue Gestaltung, Neoplastizimus, Nieuwe Beelding***, Albert Langen, Munich.





5. Copertina del Bauhausbücher n. 6, Van Doesburg T. (1925), ***Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst,*** Albert Langen, Munich. (a sinistra)

6. Copertina del Bauhausbücher n. 10, Oud J. J. P. (1926), ***Holländische Architektur,*** Albert Langen, Munich. (a destra)





7. Copertina del Bauhausbücher n. 11, Malevich K. (1927), ***Die gegenstandslose Welt***, Albert Langen, Munich. (a sinistra)

8. Copertina del Bauhausbücher n. 12, Gropius W. (1930), ***Bauhausbauten Dessau***, Albert Langen, Munich.. (a destra)

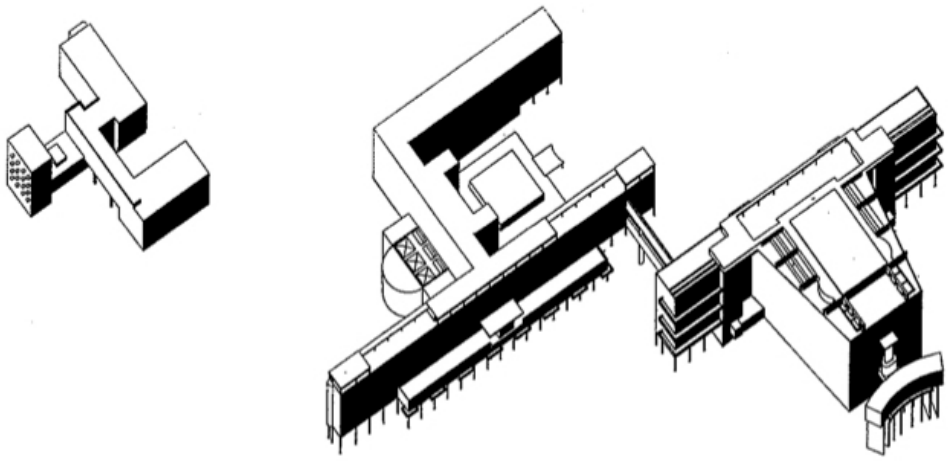
Come già visto, la primissima fase della Bauhaus – 1919-1921 – è radicata nella figura ingombrante e scomoda di Johannes Itten. Josef Albers e László Moholy-Nagy sostituendo Itten come titolari del *Vorlehre,* il corso propedeutico obbligatorio al primo anno di studi, diventano il simbolo del superamento dalla fase espressionista della scuola. Assorbendo completamente le dottrine di Mondrian, Van Doesburg, Malevich e Lissitzky, le filtrano attraverso le idee sulla percezione visiva già fortemente radicate nella scuola grazie alle lezioni di Paul Klee e Vassily Kandinsky, incentrate sulla necessità

di superare la visione prospettica. I vertiginosi disegni assonometrici delle ***Contra Constructions*** di Van Doesburg e dei ***Proun*** di Lissitzky, che iniziano a circolare da metà degli anni Venti, trovano quindi un terreno già fertile. I dipinti, i collage e i disegni di Moholy-Nagy sono un'estensione del discorso intrapreso da Lissitzky; i suoi scritti una riflessione sullo spazio scomposto neoplastico: «***La relazione tra volume e spazio.*** Se le pareti laterali di un volume (cioè di un corpo chiaramente circoscritto) sono disseminate in differenti direzioni, si vengono a creare motivi spaziali o relazioni spaziali» (Moholy-Nagy, 1932). Un innovativo uso della sintassi obliqua e della 'sintesi cromoplastica' (Polano, 2004) di chiara derivazione De Stijl è presente anche nella produzione grafica e tipografica del Bauhaus. Herbert Bayer e Joost Schmidt utilizzano diagonali, colori primari, caratteri tipografici semplificati e scomposti spazialmente nel piano bidimensionale del foglio. La tipografia e la stampa riescono a creare un'uniformità e una riconoscibilità del brand Bauhaus anche grazie all'uso dell'assonometria.

È chiaro che la più importante ricaduta dello "stile assonometrico" abbracciato dal Bauhaus è da ricercare nel disegno architettonico. Gropius, pur disegnando pochissimo in prima persona, produce numerose assonometrie dei suoi progetti più importanti, dal Teatro Totale alle Siedlungen. L'assonometria ai suoi occhi assume il ruolo di disegno oggettivo, esplicativo del sistema costruttivo o della composizione spaziale e volumetrica. È lo strumento adatto per esprimere una filosofia progettuale, che Giulio Carlo Argan descrive come «… critica costruttiva, capace di porre e risolvere i problemi immediati dell'esistenza.»Argan continua: «La razionalità che Gropius sviluppa nei processi formali dell'arte è affine alla dialettica della filosofia fenomenologica ed esistenziale (soprattutto dello Husserl), cui è di fatto storicamente collegata: si tratta in sostanza di dedurre dalla pura struttura logica del pensiero delle determinazioni formali di validità immediata, indipendenti da ogni Weltanschauung. Nella sua opera il rigore logico acquista evidenza formale: diventa architettura, come condizione diretta dell'esistenza umana.» (Argan, 2010) In Gropius, il momento teorico, creativo e pedagogico sono inseparabili. La logica formale, perfettamente espressa dalle assonometrie, è l'ultima ratio contro la crisi dei grandi valori. Nell'incessante salto tra metafisica e oggettività, tra astrazione e pragmatismo, l'assonometria in Gropius torna a sposare nuovamente la razionalità, la chiarezza e l'esattezza, lasciando da parte principi filosofici neoplastici e suprematisti. Il processo artistico si sovrappone al processo critico, l'attività creativa all'attività didattica.

Nel settembre del 1932 la sede di Dessau chiude i battenti. L'emergente partito nazionalsocialista di Adolf Hitler, così insistente sui temi della "vera arte germanica" e dell'architettura retorica a servizio del Reich, non può assolutamente tollerare l'internazionalismo "bolscevico" di una scuola in cui donne e uomini vivono liberamente ogni momento della didattica e della vita comune. Trasferita dall'ultimo direttore, Ludwig Mies van der Rohe, in una fabbrica di telefoni dismessa a Berlino, la Bauhaus cessa definitivamente di esistere nel 1933 su diretto intervento della Gestapo. Questo epilogo drammatico tuttavia è solo apparente. Ciò che in Germania viene reciso, oltreoceano esplode in nuove scuole ed esperienze, traendo linfa dalla democratica e ricca società americana. Ex direttori, professori e studenti danno vita negli Stati Uniti ad una ramificazione di genealogie: Gropius e Marcel Breuer ad Harvard, Mies van der Rohe e Moholy-Nagy a Chicago, i coniugi Albers prima al Black Mountain e poi a Yale.
Nel 1936 Gropius e Breuer sono nominati preside e direttore della neonata Graduate School of Design. Harvard diventa il nuovo centro del modernismo: ***Space, Time and Architecture*** di Giedion prende forma qui; Le Corbusier, Neutra, Aalto, Asplund tengono lezioni o costruiscono importanti edifici per il campus. Gropius stesso, attraverso il suo nuovo studio The Architects Collaborative, firma il Graduate Center nel 1952. Mies van der Rohe, tra i più alti realizzatori della scomposizione quadridimensionale neoplastica tra le due guerre, approda Chicago un anno dopo, nel 1937, per dirigere l'allora Armour Institute of Technology. La didattica di quello che diventerà poi l'IIT College of Architecture è fortemente intrecciata all'idea di spazio di Mies van der Rohe e un'estensione di ciò che aveva già sperimentato come professore e direttore della Bauhaus. L'espressione in forma architettonica di questa correlazione didattica-spazio è la S.R. Crown Hall, capolavoro del 1950-56 e sede della Scuola di Architettura, che presenta al piano rialzato un'unica grande aula, priva di muri o pilastri, e libera di adattarsi a molteplici configurazioni didattico-spaziali. Nello stesso anno a Chicago Moholy-Nagy fonda il ***New Bauhaus***. Oggi Institute of Design all'interno dell'IIT, è, tra gli eredi diretti della scuola tedesca, il più fedele alla linea pedagogica impostata da Gropius in Germania. Nella visione iniziale di Moholy-Nagy, architettura, design, arte e fotografia appartengono ad un unico campo d'indagine interdisciplinare e indivisibile. Il famoso diagramma circolare che illustrava la didattica della Bauhaus è qui ripreso quasi interamente, con la sola aggiunta di alcuni nuovi campi disciplinari quali l'allestimento, la fotografia, lo studio

della luce, la pubblicità, il cinema.
Nato nel 1933, il Black Mountain College è il teatro di un fecondo incontro tra cultura d'avanguardia americana ed eredità Bauhaus. Il progetto di Gropius per una nuova sede e la prima cupola geodetica improvvisata da Richard Buckminster Fuller nel cortile della scuola sono testimoni del travaso della cultura modernista e funzionalista dall'Europa agli Stati Uniti. I principi pedagogici di John Dewey si mescolano alla didattica innovativa che Josef e Anni Albers tramandano dalla Bauhaus. I coniugi Albers saranno i più influenti professori della Bauhaus in America, disseminando la loro dottrina prima al Black Mountain, poi a Yale ed infine influenzando fortemente il lavoro dei Texas Rangers di Austin. Rappresentano infatti la colonna portante di una pedagogia sperimentale che, attraverso la Cooper Union di John Hejduk e l'Architectural Association di Alvin Boyarsky, arriva fino ai giorni nostri. A Ulm, nella Germania del dopoguerra, Max Bill, ex studente Bauhaus, cerca di mantenere vivo lo spirito Bauhaus fondando la Hochschule für Gestaltung nel 1953. Come il suo maestro Gropius, Bill progetta l'edificio che ospita la scuola e la dirige indirizzandone la didattica verso un'ideale fusione tra estetica e tecnologia. Le nuove teorie pedagogiche introdotte da Tómas Maldonado e incentrate sul graphic design e sul rapporto diretto con l'industria – si vedano i lavori per la Lufthansa e la Braun – sono presto in contrasto con l'idea iniziale di Bill, che rassegna le dimissioni nel 1956, cedendo il posto a Maldonado stesso.



9. Assonometrie della Bauhaus di Walter Gropius e del Palais de la Société des Nations di Le Corbusier a confronto, tratto da Rowe C. e Slutzky R., ***Transparency. Literal and Phenomenal***.

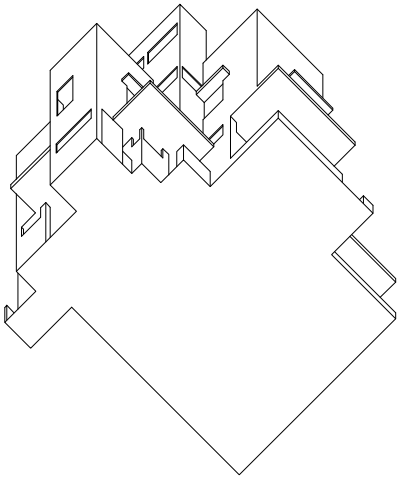
Attraverso la Bauhaus, il messaggio di Van Doesburg ed El Lissitzky entra quindi nell'immaginario modernista come unica via per essere veramente

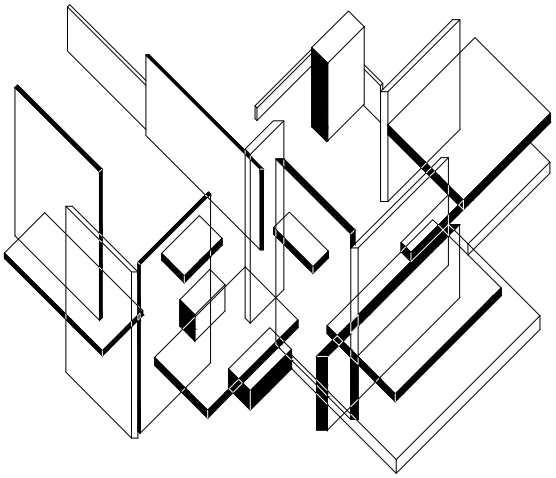
moderni, costringendo di fatto gli architetti ad uno stile compositivo e grafico ben definito. Colin Rowe già nel 1953 osserva: «*The idea of composition as it was understood around 1900 was a concentric one, implying generally a grouping of elements about a central space or void and a downward transmission of weights according to a gravitational scheme. Against these principles De Stijl advanced what was called 'peripheric' composition, developed not toward a central focus, but toward the extremities of the canvas or wall plane, and involving, in a building, not a gravitational but a levitational scheme*» (Rowe, 1953). Rowe è uno degli artefici del rinnovato interesse per il linguaggio modernista – e le sue relazioni con il cubismo e il neoplasticismo – da parte di una seconda generazione di architetti che ha fatto dell'assonometria il fulcro del proprio lavoro grafico, come James Stirling, John Hejduk, Peter Eisenman e Richard Meier. Nel periodo in cui scrive le precedenti righe per The Art Bulletin, era parte di un gruppo di professori che tra il 1951 e il 1957 rivoluzionò la School of Architecture della University of Texas Austin: i Texas Rangers. È interessante la presenza di una diretta genealogia tra la Bauhaus e la scuola di Austin riscontrabile nella figura di Albers maestro di Robert Slutzky, parte del corpo docente della scuola assieme ad altri importanti professori come Hejduk, Bernhard Hoesli, Lee Hodgden, John Shaw, and Werner Seligmann, sotto la guida di Hamilton Harris. L'influenza di Albers è evidente nel rapporto tra realtà tridimensionale e geometria astratta bidimensionale. Come Federica Soletta scrive nella piattaforma online *Radical Pedagogies*: «*The purpose of architectural education, reads the manual for the "Conduct of Courses in Design" printed in the official Handbook of the School of Architecture in 1954, "is not alone to train a student for professional occupation, but above all to stimulate his spiritual and intellectual growth, to develop his intellectual faculties and to enable him to grasp the meaning of architecture." The new curriculum of the school, based on a memorandum drafted by Hoesli and Rowe, stressed exactly that: the possibility of teaching a process. The student would therefore have the possibility of knowing and understanding architecture as a discipline at large, with its own "intellectual content," where "grasping the meaning of architecture" meant to establish a process of design by following a rigorous path within a frame of reference given by the teachers and their program*» (Soletta, 2018).

Il processo progettuale e la lettura formale sono quindi gli elementi centrali della didattica immaginata da Hoesli e Rowe. Hejduk svilupperà in seguito con Slutzky un importante dispositivo progettuale, il *nine square grid problem*.

Come spiega in ***Mask of Medusa***, questo processo si basa su di una imposizione a priori del tema compositivo. Lo spazio quadrato, sempre rappresentato da Hejduk e dai suoi studenti come assonometrico, si divide in nove ipotetici moduli quadrati attraverso l'imposizione di una griglia regolare e doppiamente simmetrica di sedici pilastri. Il rapporto tra forma, spazio, regola, serialità e disegno assonometrico è la cifra stilistica delle cosiddette ***Texas Houses*** progettate tra il 1954 e il 1962. Fonte e ispirazione del lavoro di Hejduk è l'epopea De Stijl. Lo spazio assonometrico scomposto, l'esplosione della scatola muraria, ma soprattutto l'obliquità tanto cara a Van Doesburg, saranno analizzati e sfruttati dall'architetto americano fin dal periodo di insegnamento nell'Università del Texas a Austin, dove entra in diretto contatto con gli insegnamenti di Albers sulla pittura astratta, di Colin Rowe sul manierismo modernista, e con una certa fenomenologia del cubismo proposta da altri Texas Rangers, come Robert Slutzky e Bernard Hoesli. Lo stesso Hejduk dichiara apertamente di rifarsi alla tradizione neoplastica e a Mondrian nella sua opera omnia ***Mask of Medusa*** del 1985: «***I was working into a deep square field in order to capture and relate to the peripheric elevations. As in the early researches into Texas House 3 in the plans and elevations here in the apartment house facades were the first probes into De Stijl-Mondrian musical notations»*** (Hejduk, 1989).

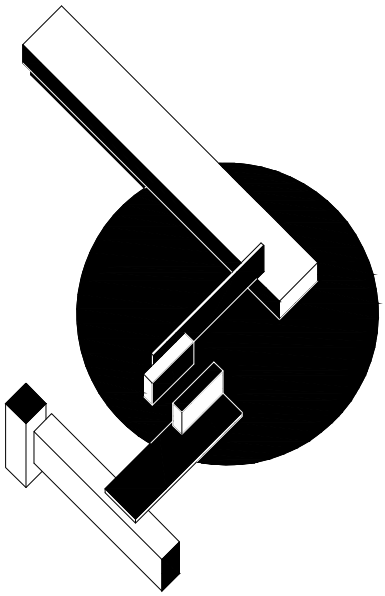
L'influenza De Stijl non si limita ad un superficiale utilizzo dei principi compositivi. Hejduk indaga profondamente la natura della linea diagonale, della rotazione a 45 gradi e del rapporto tra rappresentazione assonometrica tridimensionale e quadro bidimensionale. Svolgendo un'accurata analisi grafica Hejduk analizza la famosa scissione tra Mondrian e Van Doesburg, causata dalla rotazione di 45 gradi dell'angolo retto interno alla tela ad opera di Van Doesburg stesso. La risposta di Mondrian, consistente nella rotazione del quadro e nella conservazione del trascendente rapporto verticale-orizzontale, cambia completamente la visione dello spazio bidimensionale, «***the formal ramifications of this action were shattering: the peripheric tensions of the edge and contours were heightened and the extension of the field was implied beyond the canvas***» (Hejduk, 1989). Il quadrato e il 'Diamond' sono legati dalla proiezione assonometrica: uno è assonometria dell'altro. Questo cambiamento di prospettiva consente ad Hejduk di adottare «***an other way of looking at space and form … the flat-shallow contained flux space of the post-Cubist canvas***» (Hejduk, 1989), e di iniziare una speculazione progettuale sul rapporto tra volume e superficie.

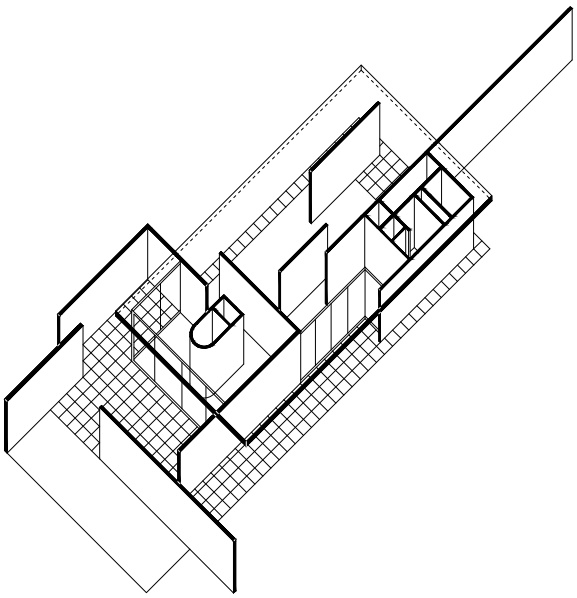




10. Theo van Doesburg e Cornelis van Eesteren, ***Maison Particulière,*** 1923, ridisegno dell'autore. (a sinistra)

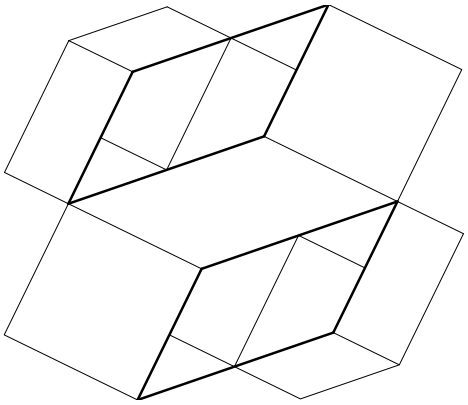
11. Theo van Doesburg, ***Contre-contruction (Analyse de l'architecture)***, 1923, ridisegno dell'autore. (a destra)

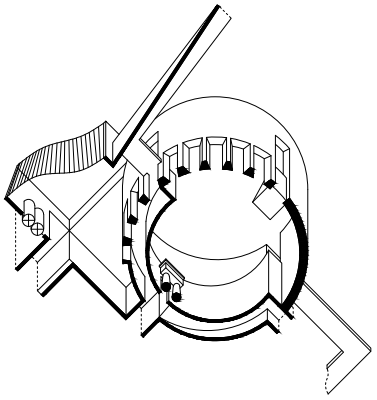




12. El Lissitzky, ***Proun 1D,*** 1919, ridisegno dell'autore. (a sinistra)

13. Ludwig Mies van der Rohe, ***House for a childless couple at the Building Exposition,*** Berlin, 1931, ridisegno dell'autore.(a destra)



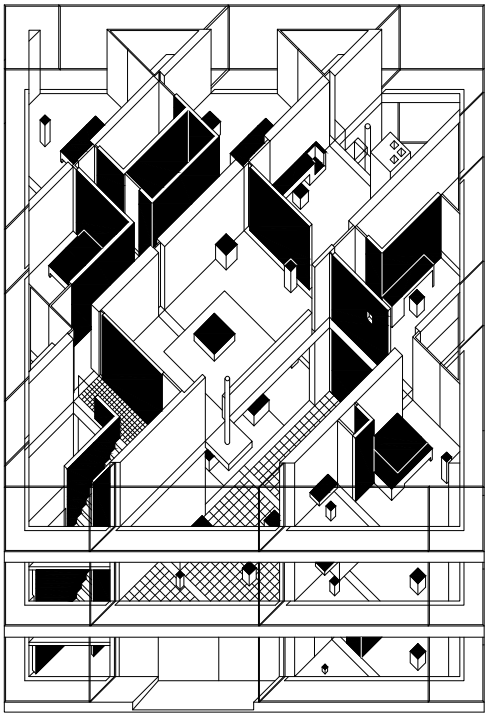


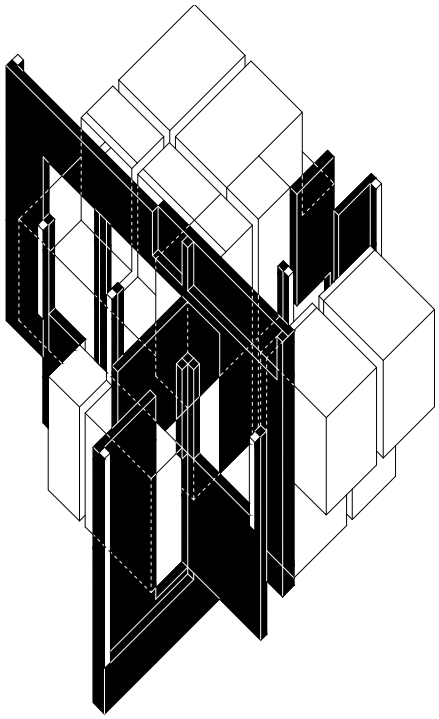
14. Josef Albers, ***Structural Constellation,*** 1950s, ridisegno dell'autore. (a sinistra)

15. James Stirling and Michael Wilford, ***New Staatsgalerie,*** 1977- 83, ridisegno dell'autore. (a destra)

16. John Hejduk, ***Diamond House B***, 1963-67, ridisegno dell'autore. (a sinistra)

17. Peter Eisenman, ***House VI***, 1972-75, ridisegno dell'autore. (a destra)





Dopo aver insegnato ad Austin, 1953-55, alla Cornell University, 1958-60, e alla Yale University 1961-64, Hejduk approda alla Cooper Union School of Architecture a New York nel 1964, imponendo le sperimentazioni a pianta libera sul ***nine square grid problem*** fin dal primo anno di corso. Diane Lewis racconta che 'il problema consisteva nell'elaborare una serie di obiettivi assegnati sulla base di un insieme di elementi dati, allo scopo di esplorare le tipologie strutturali e spaziali del Movimento Moderno e sviluppare un approccio filosofico al rapporto tra forma e programma' (Lewis, 2012). La rigorosa lettura della sintassi architettonica discende direttamente dal cubismo e dal neoplasticismo, senza cedere all'estetica accattivante dell'International Style. È questo il periodo in cui elabora una nuova poetica, intrisa di rimandi a Mondrian e Van Doesburg, basata sulla rotazione a 45 gradi del quadrato di bordo rispetto all'orditura dei muri interni. Questa nuova serie – le ***Diamond Houses*** rigidamente disegnate in assonometrie enigmatiche in cui la tridimensionalità è ridotta a trama bidimensionale – influenzerà fortemente l'immaginario degli studenti creando una sorta di stile, ben riconoscibile nelle due pubblicazioni del 1971 per il MoMA, ***Education of an Architect 1964–1971***, e del 1988 per Rizzoli, ***Education of an Architect 1972–1985***. La prima pubblicazione è il risultato della prima mostra mai ospitata al MoMA

di lavori prodotti esclusivamente da studenti di una scuola di architettura e coincide temporalmente con la pubblicazione nel 1971 dei lavori dei Five Architects che, con la sola eccezione di Michael Graves, erano tutti coinvolti nella scuola newyorkese.
Analizzando le assonometrie presenti nei due testi, spiccano i disegni di uno dei più famosi studenti del periodo, Daniel Libeskind. Libeskind ricerca una tensione esasperata grazie all'accostamento di quegli stessi elementi architettonici che nei progetti di Hejduk determinano l'equilibrio della composizione. La tesi di Libeskind e la serie di disegni ***Collage Rebus*** si basano sulla decostruzione della pianta hejdukiana e creano un vero e proprio collage assonometrico, emblematico per capire un passaggio fondamentale. Al neoplasticismo e al cubismo, linguaggi fortemente imposti a Cooper Union da Hejduk, Ulrich Franzen e Slutzky, si affianca il costruttivismo come fonte visuale e il collage come concetto compositivo. L'avanguardia russa diventerà talmente preponderante nei riferimenti degli architetti emergenti degli anni '80 come Rem Koolhaas, Bernard Tschumi e Zaha Hadid che nel 1988 Philip Johnson e Mark Wigley organizzarono, sempre al MoMA, la famosa mostra ***Deconstructivist Architecture***, coniando di fatto un nuovo 'stile' iper-modernista da opporre all'odiato ***postmodernism***.
Ancora una volta è una scuola a fungere da incubatrice e a far maturare questo nuovo gusto. Paradossalmente una scuola impostata su ***Units*** 'verticali' la cui filosofia demanda completa autonomia agli ***Unit masters***: l'Architectural Association di Londra. Questa nuova ondata assonometrica di sapore costruttivista è ben documentata nel libro ***Drawing Ambience*** a cura di Igor Marjanovic e Jan Howard. Sotto la direzione di Alvin Boyarsky tra il 1971 e il 1990, l'AA divenne un 'marketplace for exchange of ideas', attraverso il quale passano i più interessanti architetti e teorici del periodo come Robin Middleton, Charles Jencks, Peter Cook, Leon Krier, Elia Zenghelis, Tschumi e Libeskind. Le ***Units*** sono dei veri e propri laboratori a conduzione familiare. Zenghelis nella ***Diploma Unit 9*** forma e poi collabora con studenti di spicco come Koolhaas nel 1975 e Hadid nel 1978; a Tschumi, nella ***Intermediate Unit 10***, si affianca nel 1977 il suo ex-studente Nigel Coates.
Anche a Londra è possibile desumere un interessante cambio di passo dal confronto tra le assonometrie disegnate e insegnate dal "maestro" Zenghelis e le prime elaborazioni autonome della giovane "allieva" Hadid. Da studentessa di Zenghelis e Koolhaas nella ***Unit 9***, Hadid si concentra sull'avanguardia russa e sugli astratti e antiutilitaristi modelli volumetrici di Malevich, i

Tektonic, rovesciando il dettame funzionalista di Gropius per cui la forma segue la funzione. Il progetto di OMA – lo studio fondato nel 1975 da Zenghelis, Koolhaas e le rispettive mogli Zoe Zenghelis e Madelon Vriesendorp – per il Dutch Parliament Extension, è l'unico concorso al quale Hadid prende parte, prima di litigare e abbandonare lo studio. Il tema è diviso sostanzialmente in tre interventi autonomi – Koolhaas, Zenghelis e Hadid – poi assemblati secondo le tecniche surrealiste del ***cadavre exquis.*** Confrontando l'assonometria di Zenghelis con quella di Hadid, è evidente in quest'ultima il germe di quello che sarà la ricerca formale dell'architetto anglo-iracheno nei successivi anni. L'assonometria diventa uno strumento per esplorare le relazioni formali e l'ambiguità spaziale, in opposizione alla pretesa oggettività intrinseca della rappresentazione parallela. Un senso di fusione e contemporanea esplosione permea il risultato, premonizione di un'idea di spazio che negli anni '90 cercherà sempre più di liberarsi delle costrizioni assonometriche.

Le parole che Cook dedica a Boyarsky riuniscono i fili della mappa fin qui tracciata a cavallo tra Europa e America: ***«despite the mythology of Rowe's, Hejduk's et al's 'Texas Rangers' (of which Alvin often spoke), or Black Mountain College in Tennessee, or even the Bauhaus, we can ask if – apart from the latter's illustrious faculty – any of them ever produced a fraction of the creative offspring of Alvin's AA? In his period only Hejduk's Cooper Union ran close, since Columbia and SCI-Arc were still in the ignition stage»*** (Cook, 2012).

Allora come oggi, la Bauhaus di Walter Gropius è il metro di paragone per qualsiasi scuola di architettura che aspiri ad essere la capofila dell'innovazione didattica, che ambisca a stravolgere profondamente le fondamenta del pensiero architettonico e a immaginare nuovi e radicali approcci alla pedagogia.

Bibliografia

Allen S. (2009), ***Practice: Architecture, Technique + Representation***. Routledge, London e New York.

Argan G. C. (2010), ***Walter Gropius e la Bauhaus***. Einaudi, Torino.

Bois Y. A. (1981), "***Metamorphosen Der Axonometrie/Metamorphosis of Axonometry***". Daidalos, n. 1, pp. 40–58.

Bragdon C. F. (2000), ***The Frozen Fountain: Being Essays on Architecture and the Art of Design in Space***. Kessinger Pub., Kila, MT.

Caragonne A. (1995), ***The Texas Rangers: Notes from the Architectural Underground***. MIT Press, Cambridge, MA.

Cook P. (2012), "***Alvin Boyarsky (1928-1990)***". Architectural Review, September 2012.

Diller E., Lewis D., Shkapich K. (1996), ***Education of an Architect: The Irwin S. Chanin School of Architecture of the Cooper Union***. Rizzoli, New York.

Franzen, U., Perez-Gomez, A., and Shkapich, K. (2000), ***Education of an Architect a Point of View the Cooper Union School of Art & Architecture 1964-1971***. Monacelli Press, New York.

Hejduk J. (1989), ***Mask of Medusa: Works 1947 – 1983***. Rizzoli, New York.

Ickx W. (2012), "***The Hidden Promise of Parallel Projection***". Arquine, n. 60.

Johnson P., Wigley M. (1988), ***Deconstructivist Architecture.*** Museum of Modern Art, New York e Boston.

Klee P. (1959), ***Teoria della forma e della figurazione***. Feltrinelli, Milano.

Lewis D. (2012), ***"Cooper Union"***, in Biraghi M., Ferlenga A. (a cura di), ***Architettura del Novecento: Teorie, scuole, eventi, vol. 1***. Einaudi, Torino.

Lissitzky E. (1925), "***K. Und Pangeometrie***", in Einstein C., Westheim P. (a cura di), Europa-Almanach. Kiepenheuer Verlag, Potsdam.

Malevich K. (1928), ***"Painting and the Problem of Architecture"***. Nova Generatsiia, vol. 3, n. 2.

Marjanovic I., Howard J. (2014), ***Drawing Ambience: Alvin Boyarsky and the Architectural Association***. Mildred Lane Kemper Art Museum and RISD Museum of Art St. Louis, Miss.

Moholy-Nagy L., Hoffman D. (1923), ***The New Vision: From Material to Architecture.*** Brewer, Warren & Putnam, New York.

Mondrian P. (2008), ***Plastic Art and Pure Plastic Art 1937: And Other Essays, 1941-1943***. Wittenborn, San Francisco, Calif.

Polano S. (2004), "***Arte + Architettura. La sintesi cromoplastica di De Stijl***", in Celant G. (a cura di), Arti & architettura, 1900/1968 Scultura, pittura, fotografia, cinema e architettura : un secolo di progetti creativi, vol. 1. Skira, Milano.

Reichlin B. (1979), ***"L'assonometria come progetto: uno studio su Alberto Sartoris"***. Lotus international, n. 22, pp. 82–93.

Rowe C. (1953), ***"Forms and Functions of Twentieth Century Architecture"***. The Art Bulletin, vol. 35, n. 2, pp. 169–74.

Scolari M. (2005), ***Il disegno obliquo: una storia dell'antiprospettiva***. Marsilio, Venezia.

Soletta F. (2018), ***Radical Pedagogies. The Texas Rangers School of Architecture***, University of Texas Austin, http://radical-pedagogies.com.

Tafuri M., Gubitosi C., Izzo A. (1976), ***Five architects NY***. Officina, Roma.

Thurman D. A. (1988), ***Towards a Unified Vision of Modern Architecture: The Texas Experiment, 1951-56***. Master of Architecture Thesis, University of Texas.

van Doesburg T. (1922), ***Kongress der Union Internationaler Fortschrittlicher Künstler. Künstlervereinigung Das Junge Rheinland***, Düsseldorf.

van Doesburg T. (1924) ***"Tot Een Beeldende Architectuur"***. De Stijl, vol. IV, n. 6/7.

van Doesburg T. (1931), ***"The Rebirth of Art and Architecture in Europe"***. Hrvatska Revija, vol. 4, n. 8, pp. 419-432.
Zevi B. (1974), ***Poetica dell'architettura neoplastica il linguaggio della scomposizione quadridimensionale***. Einaudi, Torino.

Luca Di Lorenzo
Università di Camerino, Scuola di Ateneo Architettura e Design "E.Vittoria"


1933

Federica Deo

Prima e oltre il Bauhaus: la non-oggettività nella poetica di Giorgio Morandi

«Cominciava così, per gradi e proprio dall'accezione più semplice, quel che figurativamente costituisce, risolta in modo sempre più complesso, la ricerca fondamentale di Morandi: la composizione di due modi figurativi che sembrano opposti, l'uno rivolto alla costruzione volumetric a e architettonica, l'altro inteso a riassorbire nel colore e nella luce tutte le relazioni spaziali. Lo sviluppo infatti prosegue armonicamente» (Cesare Brandi, ***Morandi***)[1]

La figura e l'opera dell'artista bolognese è stata ampiamente analizzata sin dai primi decenni della sua carriera, quando fu definito figura di massimo rilievo dell'arte italiana del primo Novecento da Roberto Longhi. La sua vastissima bibliografia vanta quindi autori quali Cesare Brandi, lo stesso Longhi, Francesco Arcangeli, Cesare Gnudi, Lamberto Vitali, Giuseppe Raimondi, giungendo sino agli ultimi contributi di Marilena Pasquali e Massimo Maiorino. Non è, dunque, in questa sede che vogliamo analizzare la figura di Morandi, se non nell'intento di ricercare le relazioni con quel particolare tipo di pittura auspicata da un altro protagonista dell'arte del ventesimo secolo, il russo Kazimir Malevic.

Altri appunti

Nel 1960, sulla rivista ***Palatina***, Cesare Brandi pubblicò un piccolo saggio dal titolo ***Appunti per un ritratto di Morandi***[2] da cui emerse non solo la grande stima del critico senese per l'artista ma anche per l'uomo dall' animo gentile. Oggi risulta difficile tentare di comprendere il "segreto di Morandi"[3] ponendo da parte la sua biografia, le lettere scritte ad amici e colleghi, i brevi ricordi di alcuni artisti. Ripercorriamo quindi alcuni momenti del suo percorso.
Giorgio Morandi nacque a Bologna il 20 di luglio del 1890. Qui passò la sua vita, il cui tempo lento fu scandito dai periodici soggiorni estivi nella casa di famiglia a Grizzana. Se Carlo Carrà lo definì "poeta delle cose ordinarie"[4], si potrebbe anche dirne "poeta del quotidiano": Morandi fece dell'intera sua esistenza una eterna, perpetua quotidianità. Non viaggiò, non lasciò che per piccolissimi periodi Bologna, così come non abbandonò la famiglia, né si sposò, né ebbe figli, non visitò quasi nessuna delle numerose mostre cui partecipò. Egli, piuttosto, consacrò l'intera sua vita all'arte, come leggiamo dall'autobiografia: «fin da ragazzo dimostrai grande passione per la pittura, passione che col crescere degli anni divenne sempre più forte, si da farmi sentire il bisogno di dedicarmici interamente»[5].
Come per Cézanne, che Morandi amò tantissimo, e la cui influenza è innegabile[5], anche per l'artista bolognese può parlarsi di "biografia senza eventi"[7] ma, a differenza del francese che si scontrava bruscamente con la vita e con gli affetti, Morandi riusciamo a stento ad intravederlo dietro quella sua pacatezza di modi e d'animo, nella misura in cui, tiepido e gentile, si rifugia nella sua arte, quasi come a fuggire ciò che del mondo non riusciva a comprendere. Così fece dell'intera sua vita, e quindi della sua opera, una eterna ***recherche du temps perdu,*** che si tradusse, per il poeta della ***figure***, come ricerca "del bello e del vero", eludendo completamente tutto ciò che non

1. Giorgio Morandi nel suo studio, 1953.
Fotografia di Herbert List

poteva accettare, comprendere, apprezzare[8]. Una ricerca radicale che Stefania Zuliani, in un recente scritto, sostiene essere «a tutti gli effetti ***archè,*** ovvero principio e comando»[9].

I rapporti che intessé col mondo furono sempre filtrati da un elemento su cui pose la mano, traducendoli in segni o figura: che si trattasse delle lastre di zinco o rame delle acqueforti, delle tele o della carta su cui scrisse ad amici, colleghi, critici ed intellettuali. Delle sue brevi e gentili lettere stupisce la completa assenza di rimandi a una propria posizione teorica-poetica, cosa che non avvenne solo nei riguardi della sua opera, ma anche in veste critica rispetto al fervido contesto artistico di quegli anni. Infatti, sebbene sin dal 1918 pienamente coinvolto in quel mondo di giovani intellettuali, politicamente schierati, che andavano scandagliando la situazione artistica e culturale nell'Italia del primo dopoguerra, non vi partecipò che con la sua opera pittorica. Era l'Italia, tra le altre, de ***La Raccolta*** di Giuseppe Raimondi, de i ***Valori Plastici***[10] di Mario Broglio, e de ***La Ronda*** dei Sette Savi (tra cui ritroviamo un giovanissimo Cardarelli). Ed era ancora l'Italia dello ***Strapaese*** di Leo Longanesi, che dedicò all'amico bolognese, a cui guardava con particolare ammirazione[11], un articolo nel '28[12]. È lo stesso Morandi ad affermare nella sua autobiografia di aver «collaborato con le riviste d'arte di quest'ultimo decennio. La maggior attività l'ho data a ***Valori Plastici*** e al ***Selvaggio***»[13].

È a questo contesto che dobbiamo i primi riferimenti al bolognese: egli, cosi timido e remissivo, che non parlava mai della sua arte, ma che si limitava a mostrarla, aveva già negli anni Venti la stima di quelle personalità che si riveleranno segnare la storia dell'arte del Ventesimo secolo. Una lettera di Ottone Rosai datata 13 giugno 1928 trabocca di ammirazione: «Carissimo Morandi, ho ricevuta la stampa insieme a quella per Romanelli. È ottima e te ne sono gratissimo. L'ho già messa in cornice e me la sono messa vicino al mio tavolo per averla sempre sott'occhio. Caro Morandi, non è per dirti delle parole, ma tu sei uno dei rarissimi uomini di grande ingegno che io conosca. Ti apprezzo e ti voglio bene e sopra il tuo nome appoggio spesso le mie discussioni in difesa dell'arte. Il nostro posto nella vita ci costerà sacrifici, ma il tempo infinito sarà nostro»[14].

Questi anni Venti sono gli anni in cui Morandi iniziò a delineare il proprio personale cammino, ad abbandonare completamente quei moti cui aveva, probabilmente più per partecipazione collettiva che per fede artistica, inizialmente aderito, e che rappresenta il modo personale di declinare quel ritorno all'ordine che segue ferma parte dell'avanguardia. Si fa riferimento

al primissimo Morandi, futurista e metafisico poi, accanto a De Chirico, Carrà e Savinio, destinato ad essere un breve ed isolato momento di ricerca di cui egli stesso afferma: «mi ero accorto che ancor meno delle vecchie, le nuove idee estetiche rispondevano alle esigenze del mio spirito. Sentii che solo la comprensione di ciò che la pittura aveva prodotto di più vitale nei secoli passati avrebbe potuto essermi da guida a trovare la mia via. Questi studi, che non nascondo mi fecero pure cadere in nuovi errori, mi furono soprattutto benefici perché mi portarono a considerare con quanta sincerità e semplicità operarono i vecchi maestri, che costantemente alla realtà si ispirarono, che appunto da questa risultava quel profondo fascino poetico emanato dalle loro opere e che dai più antichi ai moderni, chi non si era allontanato da questi princìpi aveva prodotto opere vive e dense di poesia.[15] Quando, negli anni Trenta, il nome di Morandi fu celebrato non più solo in patria ma sino in Brasile, dove nel '37 partecipò all' ***Esposizione celebrativa del Cinquantenario dell'immigrazione ufficiale dello Stato di San Paolo,*** la rivista fiorentina ***Il Frontespizio*** gli dedicò l'intero numero di settembre chiedendo all'artista bolognese di scrivere un'autobiografia. Ma «la risposta di Morandi sono quattro righe scarne e asciutte come degli epigrammi. Non essendo sufficiente, e non riuscendo a ricavarne di più, mandano a Bologna qualcuno dalla redazione. La relazione di quest'incontro viene pubblicata a corollario dell'articolo ed offre una delle più significative testimonianze biografiche sull'artista. Leggiamo: "l'abbiamo intoppato che usciva di casa, lungo, curvo, nero, con un nero cane a guinzaglio. La testa gli è rientrata nelle spalle (i capelli sono tagliati alla fratina da incerta mano non di parrucchiera); poi tutto il suo lungo corpo è rientrato nella casa. E noi dietro. Ci fa accogliere nel "salotto buono". [...] Ci vede poco, non legge più. Ha bisogno di tranquillità. [...] Gli chiediamo dove ha lo studio. Ci guida in una stanza dove in cattive cornici, con vetri rotti, diverse incisioni sono appese al muro. [...] Sul cavalletto c'è un paesaggio. É cominciato da due anni. [...] Morandi toglie la polvere sulle tele. "Prima di morire" dice "vorrei condurre a fine quei due quadri. Quello che importa è toccare il fondo, l'essenza delle cose". [...] Sopra un trespolo notiamo un gruppo di strane bottiglie. Le bottiglie di Morandi. [...] Usciamo fuori insieme. Dondola sui piedi. La luce gli dà noia agli occhi. Di mostre, di esposizioni, di polemiche non sa nulla. Non ha che un ritornello: "Mi lasciassero in pace! Prima di morire vorrei condurre a fine quei due quadri, due soli quadri." Sporge il labbro inferiore molto gonfio sui denti bacati. Chiude gli occhi e assapora il caffè"»[16].

Fa eco quel «di mostre, di esposizioni, di polemiche non sa nulla. Non ha che un ritornello: "Mi lasciassero in pace!"». Pace che ricercava nascosto come dietro a un baluardo, quelle tele su cui traduceva la realtà contingente nell'unica lingua che conosceva, quella della pittura, ben a riparo e lontano dalle speculazioni delle avanguardie e da tutto ciò che egli non sentiva necessità d'esprimere. Da questo momento la ricerca dell'artista bolognese sembra raddensarsi attorno a pochi e ancestrali temi, saldi nei reciproci rapporti. Se precedentemente avevamo fatto riferimento al concetto di "bello e vero" questo, nella ricerca di Morandi, si esplica da un lato attraverso una riflessione sull'ordine delle cose e sul loro stato di necessità: sull'archetipo. Quindi la dimensione temporale: l'eterno ritorno nel quotidiano. Come scrisse De Chirico: «egli guarda con l'occhio dell'uomo che crede e l'intimo scheletro di queste cose morte per noi, perché immobili, gli appare nel suo aspetto più consolante: nell'aspetto suo eterno»[17].
In ciò la ricerca del vero.
Tuttavia Morandi compie un'ulteriore indagine: è interessato a quel determinato attimo in cui, contemporaneamente, per un istante, il vero e il bello coincidono. Nelle sue tele la luce bagna gli oggetti immergendoli completamente, mentre l'occhio li osserva da una prospettiva specifica, quasi piatta, ove la visione soggettiva, schiacciando tutte le regole della geometria, sottolinea una particolarissima relazione tra oggetto e soggetto. È attraverso questo "gesto," che configura tutta l'opera e che coincide con l'atto della "scelta "(scelta della prospettiva, scelta della luce, scelta dei colori e dei toni e ancor prima scelta dell'oggetto), che l'artista comunica ed esprime la propria "posizione", il proprio giudizio sul bello attraverso la restituzione plastica di una realtà figurativa.
In un saggio Roberto Longhi scrisse: «oggetti inutili, paesaggi inameni, fiori di stagione, sono pretesti più che sufficienti per esprimersi "in forma"; e non si esprime, si sa bene, che il sentimento»[18]. Sentimento: è forse questa l'espressione morandiana del rapporto tra soggetto e oggetto. D'altronde anche Cesare Brandi ne parla quando afferma: «i volumi cedono, l'atmosfera, non sollecitata dagli azzurri marginali, ne zegrinata dalle pennellate in tralice, si perde come suggerimento diretto; ma quella luminosità sommessa, quell'andar quasi sbadato, quel collocarsi ad una distanza che non ha mai un punto focale esatto, tutto ciò trattiene un tono di ricordanza malinconica e induce il sentimento di un presente, ancor più solitario e scarnito, che in quell'immagine oscuramente si adombra»[19].

Verso la composizione. Spazio, volume, oggetto in Morandi

Si è spesso accostata la pittura di Morandi a quella di Cézanne, ed anche a quella di Mondrian per la ricerca plastica. É lo stesso Argan che si serve di questo dominio per descrivere il bolognese: «Lo spazio è la realtà come viene posta ed esperita dalla coscienza, e la coscienza non è totale se non comprende ed unifica l'oggetto e il soggetto dell'esperienza. É quello che potremmo chiamare il "postulato" di Cézanne. Da esso muovono, per vie parallele e con direzione opposta, Mondrian e Morandi. Mondrian realizza figurativamente lo spazio partendo dalle cose: solo quando le cose scompaiono risolvendosi nello schema geometrico si può dire che nel quadro c'è lo spazio, cioè che la realtà è stata esperita dalla coscienza che la recepisce dall'interno perché anche la coscienza è realtà. Morandi realizza figurativamente lo spazio partendo dal concetto di spazio: solo quando il concetto (lo schema geometrico che lo rappresenta) scompare risolvendosi negli oggetti si può dire che nel quadro c'è lo spazio: non più come concetto astratto ma come realtà vissuta, esistenza»[20].

Cézanne, se tuttavia più noto quale padre dei cubisti, vede in Morandi l'altro versante della sua discendenza, per taluni aspetti diametralmente opposti all'esperienza cubista.

Il cubismo infatti muove dalla lezione del francese per giungere a sbilanciare il rapporto "superficie-rappresentazione" verso il secondo termine, e declinando il concetto di "rappresentazione" in "presentazione": «La pratica cubista (...) tende quindi a spostare l'accento dal piano della visione a quello dell'ideazione, da un'arte fondata esclusivamente sulla percezione visiva ad un'arte che opera a livello concettuale»[21], passando così, come spiega anche Apollinaire, da «un'arte di dipingere nuove entità con elementi tratti non dalla realtà della visione, ma dalla realtà della concezione»[22]. Morandi invece elude completamente il problema della rappresentazione poichè nelle sue nature morte gli oggetti non sono che pretesto: sulla tela bidimensionale egli pone solo colore e forma, gli oggetti scompaiono e diventano altro, ***diventano*** pittura, colore e superficie.

Dinanzi alle nature morte del bolognese sembra di assistere ad una profezia maleviciana, a quella ricerca di una pittura non-oggettiva. Non-oggettiva nella misura in cui «[...] avremo liberato la nostra mente dal pensiero piccoloborghese del soggetto e avremo abituato la nostra coscienza a vedere nella natura non oggetti e forme reali, ma un materiale la cui massa deve essere trasformata in forme che non hanno niente in comune con la natura»[23].

Breve postilla circa Malevic e il Suprematismo

Quando, nel 1915, Kazimir Malevic giunse a definire il Suprematismo, sapeva bene che questo forte atto di rottura con tutto ciò che aveva caratterizzato il mondo dell'arte, dal naturalismo al futurismo e al cubismo, era di natura, soprattutto, concettuale/filosofica, come evidente sia dal quadrato nero su fondo bianco, che egli stesso definisce "icona nuda" del proprio tempo, e per quanto scrive nel manifesto del Suprematismo quando afferma «esso è piuttosto un sistema filosofico colorato dei movimenti nuovi delle mie rappresentazioni, in quanto conoscenza»[24] e ancora «ma io mi sono trasformato nello zero delle forme e sono andato al di là dello zero, cioè verso il suprematismo, verso il nuovo realismo pittorico, verso la creazione non-oggettiva»[25]. È quindi evidente la necessità di radicalità in questo momento storico del suprematismo, sino al gesto estremo del quadrato bianco su fondo bianco del 1918. Potremmo, portando il discorso ai minimi termini, affermare che i quadri di questo primo periodo siano ***Icone Suprematiste*** (come asserito da Malevic stesso riguardo ***Quadrato bianco su fondo nero***), per poi passare, nell'intervallo che individuiamo tra il 1918 al 1925 circa, alle varie ***Composizioni Suprematiste,*** prima del ritorno al figurativismo imposto dal regime. Ma è proprio quest'ultimo periodo, ora, ad interessarci: osservando alcune opere di Malevic degli anni Trenta ci chiediamo quanto ha realmente abbandonato delle sue idee avanguardistiche? Di questo periodo ultimo si è sempre detto come dell'abbandono totale dei concetti suprematisti ma, è lecito guardare a questo come il prosieguo della ricerca per un'arte non-oggettiva il cui dominio è stato ridotto (notevolmente) dalle imposizioni staliniste? Considerando alcune tele degli anni in questione, quali ad esempio ***Cavalleria rossa, Paesaggio con cinque case e Casa rossa,*** tutte del 1932, non si può certo dire che il postulato maleviciano per cui «quel che ha più valore nella creazione pittorica sono il colore e la testura[26] - che costituisce l'essenza pittorica»[27] non sia più valido. E, per queste opere, sembra altrettanto valida l'affermazione di Longhi sulle nature morte di Morandi, nel senso che: paesaggi, cavalli, cieli e case sono pretesti più che sufficienti per esprimersi "in forma".

Affinità e divergenze

Non si è mai fatto cenno ad un'influenza delle teorie russe su Morandi, ed è anzi molto poco probabile che l'artista bolognese potesse conoscerle. Non è infatti questo aspetto che vogliamo indagare in questa sede quanto piuttosto

la possibilità di individuare nell'opera morandiana la realizzazione di quella pittura non-oggettiva auspicata da Malevic, quale riacquisizione degli archetipi per l'emancipazione della pittura dallo stato di interdipendenza con la realtà degli oggetti. Le affinità con la teoria di Malevic risiedono innanzitutto nell'evidenza che, per Morandi, come più volte sottolineato, i soggetti non sono che pretesti, che svaniscono trasformandosi per poi risolversi nello studio del colore e della testura che, a differenza della scena d'avanguardia italiana in cui l'opera di Morandi si contestualizza storicamente, non sono "uccisi dal soggetto" come dice Malevic. Nel manifesto del Suprematismo leggiamo: «parlando di non oggettività intendevo semplicemente indicare concretamente che nel suprematismo non venivano rappresentati le cose, gli oggetti, ecc., solo questo: la non-oggettività in generale non c'entra. Il suprematismo è un determinato sistema mediante il quale si è prodotto il movimento del colore attraverso il lungo cammino della sua cultura. La pittura è nata mescolando colori, dopo aver trasformato il colore in un insieme caotico su delle esplosioni di calore estetico, e gli oggetti sono serviti ai grandi pittori come ossature pittoriche. Io ho scoperto che più le ossature (gli oggetti) sono vicine alla cultura della pittura, più perdono la loro sistematicità e si rompono, stabilendo un nuovo ordine, legittimato dalla pittura»[28]. Quanto questa affermazione è vicina alla definizione che Argan da del processo sotteso alla formazione dello spazio nell'opera del bolognese? Molto. Vicinanza confermata ancora da uno dei maggiori studiosi del bolognese, Cesare Brandi, che nel definire il suo concetto di ***Costruzione dell'oggetto,*** fa ricorso proprio a Morandi e scrive: «Una bottiglia vuota e polverosa, come nel caso di Morandi, viene isolata e proposta in un altro contesto, in cui non è d'uso, in cui anzi c'è straniamento dall'uso: valgono solo relazioni cromatiche, luminose, plastiche. La bottiglia resta bottiglia, come il biglietto del tram resta biglietto nel collage: ma folgorata, inutilizzata, che è quanto dire neutralizzata, sospesa dalla sua utensilità e quindi dal significato che vi corrisponde»[29]. E inoltre, in Morandi, il colore è fondamentale: è il colore a definire quell'***atmosfera*** su cui tutti i critici hanno speso numerose riflessioni. Colori che cercava con maniacalità non mancando di chiedere ad amici e conoscenti provenienti da città meglio fornite di Bologna[30]. Ancora Cesare Brandi fonda il suo concetto di *Colore di posizione* ponendo come esemplificativo il caso Morandi ed afferma: «la spazialità privativa, esterna e quasi ostile all'oggetto che allora si esibiva come estraneo e derelitto, per potere ricongiungersi all'oggetto non bastava certo, che riacquistasse bonariamente

gli attributi esistenziali di cui era rimasta priva, ma naturalmente venne ad ***appropriarsi***, ad assumere la ***gestione***, sia del colore che della luce. È in questa assoluta spazializzazione, ma nei termini della figuratività dell'immagine, non in quelli dell'esistenzialità dell'oggetto, che risiede la sintesi formale di Morandi, quello che noi abbiamo particolarmente indicato nel colore di posizione. Il colore locale può così risultare quasi abolito, suggerito tutt'al più, e invece zone monocrome appena variate, e talora solo nel verso delle pennellate che divengono simili alla ripresa dei tratteggi nelle acqueforti – mantengono una ferrea coerenza spaziale all'immagine, sicchè questa irrecusabile evidenza forza uno stesso colore ad assumere un timbro diverso, traducendo in variazione cromatica lo scaglionamento spaziale. Il colore del fondo che dilaga sul coperchio d'un barattolo, il cielo nevoso che è la stessa neve sui tetti: ecco i casi più evidenti, e già descritti nel testo, di questo ***colore di posizione***»[31]. Tuttavia per Morandi colore e testura non sono tutto. In Morandi è fondamentale anche la composizione: la scelta dei volumi nelle sue nature morte, i rapporti tra le varie parti, le distanze, le altezze. «Della visione di Cézanne quel che si vede aver colpito maggiormente e con sommo beneficio Morandi è stata la penata ***costituzione dell'oggetto,*** la creazione dal naturale che fondava un'immagine così definitivamente elusa alla labile percezione»[32]. In Morandi tutto questo è fondamentale, rappresenta quel momento di ***scelta*** attraverso cui l'artista si dichiara, e dichiara il suo giudizio sul sentimento del bello. Come sottolineato da Argan, Morandi costruisce lo spazio attraverso gli oggetti, scelti singolarmente e accuratamente, poi disposti in modo da definire particolari relazioni spaziali: è necessario evidenziare che la scelta delle particolarissime prospettive morandiane è determinante ai fini della composizione delle relazioni tra le figure. Ed è questo invece che decisamente lo distanzia dalle teorie di Malevic, e perchè il russo chiaramente non contempla la composizione tra gli elementi che definiscono la pittura - nel Manifesto del suprematismo è scritto: «e neppure la composizione può essere considerata creazione poiché la ripartizione delle figure, nella maggior parte dei casi, dipende dal soggetto(...). La composizione si adagia ancora sul criterio puramente estetico della ripartizione»[33] - e perché, il percorso cui arriva a definire questo dominio è un processo filosofico-concettuale esplicitamente dichiarato, mentre Morandi non dichiarerà, né scriverà mai nulla sulla sua concezione, ma si limiterà a dipingere incessantemente per tutta la vita.

2. Giorgio Morandi, ***Paesaggio***, 1911.



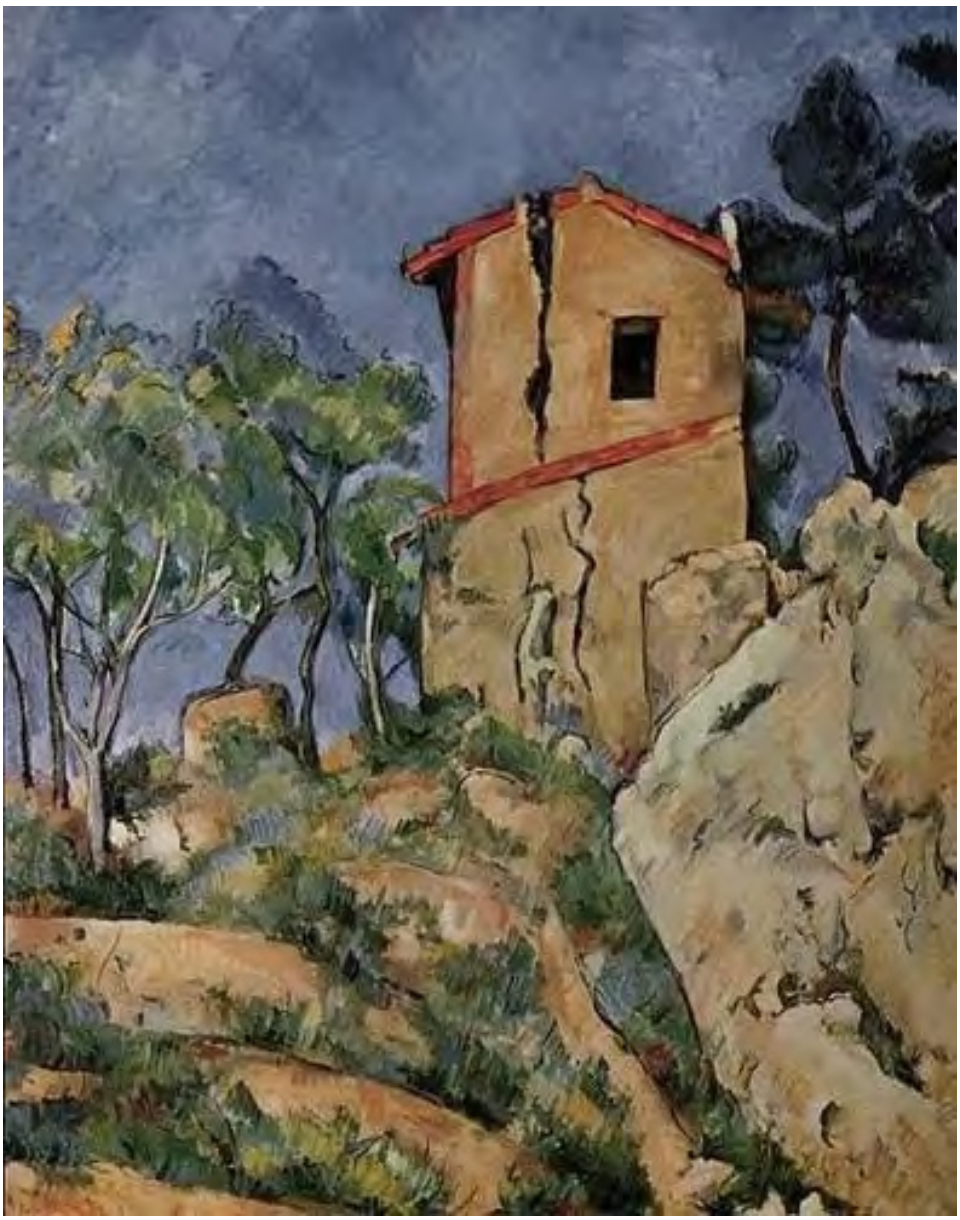
3. Giorgio Morandi, ***Natura morta con panneggio a sinistra,*** 1927, «Il Selvaggio», agosto 1928.

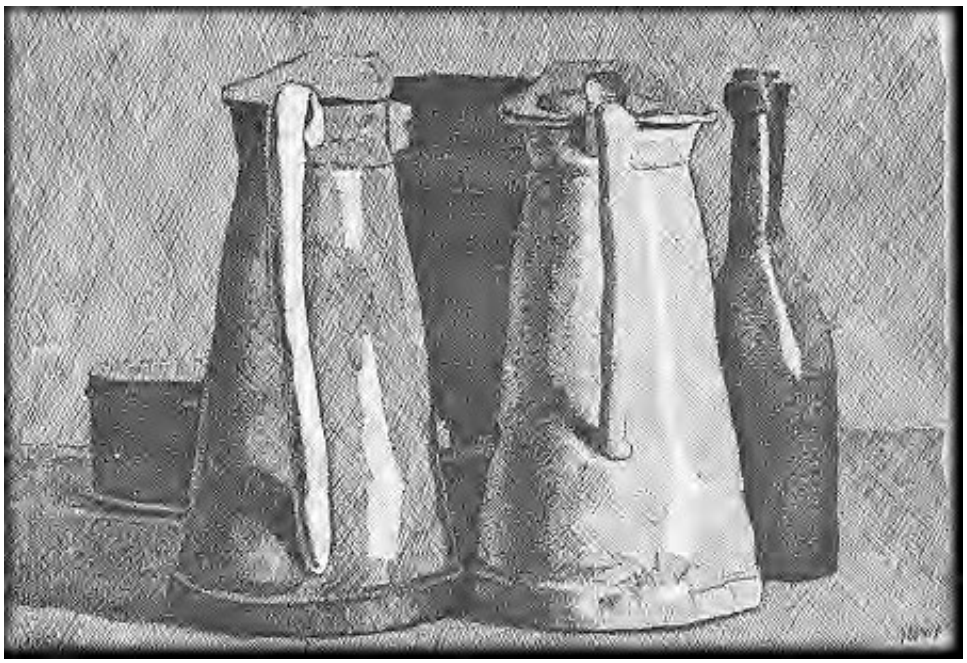




4. Giorgio Morandi, ***Paesaggio,*** 1921.

5. Paul Cézanne. Francia.
La Casa con muri screpolati.
1892-1894.





6. Giorgio Morandi, ***Natura morta con cinque oggetti***, acquaforte 1956.

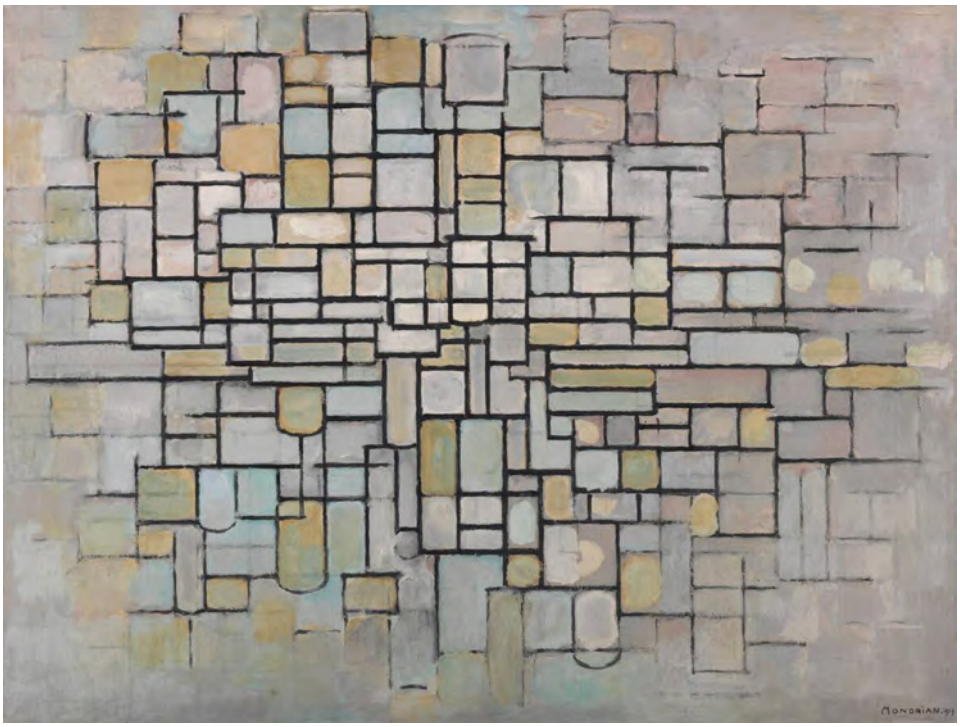


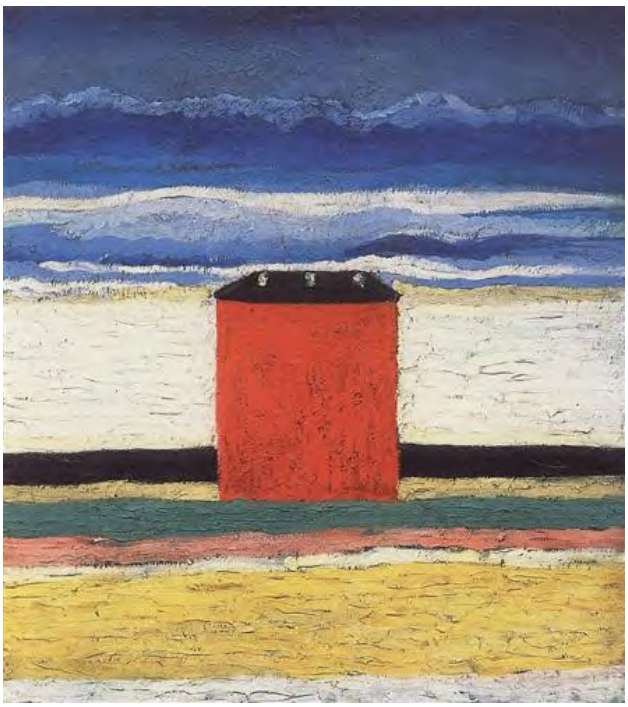
7. Giorgio Morandi, ***Natura morta***, 1956.

8. Piet Mondrian, *Natura morta con vaso di zenzero*, 1911.

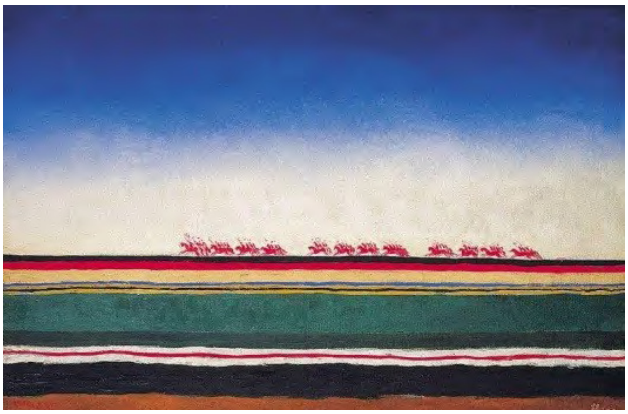


9. Piet Mondrian, *Composizione in blu, grigio e rosa,* 1913.





10. Kazimir Malevic, *Casa rossa*, 1932.



11. Kazimir Malevic, *Cavalleria rossa*, 1932.



12. Giorgio Morandi, *Natura morta,* acquerello, 1960.

Note

1 Cesare Brandi, ***Morandi***, Editori Riuniti, Roma 1990, p.23.
2 Cesare Brandi, ***Appunti per un ritratto d Morandi***, in Palatina, gennaio-marzo 1960.
3 Così è definito da Sinisgalli in Leonardo Sinisgalli, ***I martedì colorati***, Immordino, Genova 1967, p. 20.
4 Lorella Giudici (a cura di), ***Giorgio Morandi. Lettere***, Abscondita, Milano, 2004, p.131.
5 Ivi, p.12.
6 Cfr. Cesare Brandi, ***Il cammino di Morandi, in Morandi***, … op.cit. pp.17-41.
7 Giulio Carlo Argan, ***L'Arte moderna 1770-1970***, Sansoni, Firenze1978, p.134.
8 Morandi sempre gentile ma restio alle confidenze personali, in una lettera a Soffici del '31 scrive: «(...)É mondo di una tale miseria che unico mio desiderio è quello di essere dimenticato e di poter lavorare in pace». (dalla lettera ad Arden go Soffici del 4 Aprile 1931)
9 Stefania Zuliani, ***Morandi, singolare plurale***, in Massimo Maiorino, ***Il Dispositivo Morandi***, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 7-11.
10 Valori Plastici è il nome della rivista diretta da Broglio, ma prima, del movimento artistico cui aderirono Carrà, Morandi, De Chirico, Soffici, Savinio che voleva ricondurre il linguaggio della pittura alla tradizione moderna. quindi, se il movimento dei VP svolse un ruolo antiavanguardistico, la rivista invece fu preziosissima per la densità di informazioni che dava sul mondo dell'arte europea contemporanea.
11 «Longanesi era un ragazzo, ammanicato con tutti, attirava molto la simpatia, molto estroverso, il tipo del romagnolo prepotente. Longanesi litigava con tutti, tranne forse che con Morandi» (I. Montanelli, M.Staglieno, Leo Longanesi, Rizzoli, Milano, 1985, pp.40-41).
12 Leo Longanesi, Morandi, "L'Italiano", Bologna 31 dicembre 1928
13 Lorella Giudici (a cura di), Giorgio Morandi, Lettere, Abscondita, Milano, 2004, p.13.
14 Ivi, pp.96-97.
15 Ivi, pp.11-12.
16 Ivi, pp.150.
17 Giorgio De Chirico, ***Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943***, M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), Einaudi, Torino 1985, p. 236.
18 Ivi, pp.126.
19 Cesare Brandi, ***Morandi***, 1942, Roma, Editori Riuniti, 1990, p.19.
20 Giulio Carlo Argan, ***L'Arte moderna 1770-1970***, Sansoni, Firenze, 1978, p.508
21 Filiberto Menna, ***La linea analitica dell'arte moderna***, Einaudi, Torino, 2001, p. 35.
22 Guillaume Apollinaire, ***Les commencements du cubism***, in "Le Temps", citato in F. Menna, pag.37.
23 Kazimir Malevic, ***Il Suprematismo***, (1920), Abscondita, Milano 2000, p. 37.
24 Ivi, p.60.
25 Ivi, p.51.
26 Testura intesa come aspetto della superficie dipinta.
27 Kazimir Malevic, ***Il Suprematismo***, 1920, Abscondita, Milano, 2000, p.38.
28 Ivi, p.59.
29 C. Brandi, ***Teoria della critica generale*** (1974), Editori Riuniti, Roma 1998, pp. 63-64.
30 Nelle lettere di Morandi a Raimondi e Brandi leggiamo diverse richieste di colo-

ri da inviare a Bologna.
31 Cesare Brandi, Morandi lungo il cammino, (a cura di) Vittorio Brandi Rubiu, Castelvecchi (epub).
32 Cesare Brandi, ***Morandi***, Roma, Editori Riuniti, 1990, p.18.
33 Kazimir Malevic, ***Il Suprematismo***, Abscondita, Milano, 2000, p.36.

Bibliografia

A. Beccaria, ***Giorgio Morandi,*** Hoepli, Milano 1939.
G. Marchioni, ***Giorgio Morandi,*** Editrice Ligure Arte e letteratura, Genova 1945.
C. Gnudi, ***Morandi***, Edizioni U, Firenze 1946.
M. Ramous, ***Giorgio Morandi,*** Cappelli, Bologna 1949.
F. Arcangeli, ***Dodici opere di Giorgio Morandi,*** Edizioni del Milione, Milano 1950.
C. Brandi, ***La fine dell'avanguardia e l'arte d'oggi,*** Edizione della Meridiana, Firenze 1952.
V. Bloch, ***Morandi. Sei tavole a colori***, Edizioni del Milione, Milano 1955.
P. M. Bardi, ***16 dipinti di Giorgio Morandi,*** Edizioni del Milione, Milano 1957.
R. Longhi, ***Scritti giovanili 1912-1922,*** Opere complete di Roberto Longhi, Sansoni, Firenze 1961.
L. Vitali, ***Giorgio Morandi***, Edizioni Olivetti, Ivrea 1961.
C. L. Ragghianti, ***Mondrian e l'arte del XX secolo***, Edizioni di Comunità, Milano 1962.
F. Arcangeli, ***Giorgio Morandi,*** Edizioni del Milione, Milano 1964.
A. Martini, ***Morandi,*** "I maestri del colore", n.34, Fabbri Editore, Milano 1964.
M. Valsecchi, ***Morandi***, Edizioni d'Arte Garzanti, Milano 1964.
L. Vitali, ***Giorgio Morandi pittore***, Edizione del Milione, Milano 1964.
C. Brandi, ***Morandi lungo il cammino***, Rizzoli, Milano 1970.
G. Giuffrè, ***Giorgio Morandi,*** Sansoni Editore, Firenze 1970.
G. Raimondi, ***Anni con Giorgio Morandi***, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1970.
R. Longhi, ***Da Cimabue a Morandi***, a cura di G. Contini, Mondadori, Milano 1973.
F. Menna, ***La linea analitica dell'arte moderna***, Einaudi, Torino 1975.
V. Zurlini, ***Il tempo di Morandi***, Prandi, Reggio Emilia 1975.
F. Arcangeli, ***Dal romanticismo all'informale***, Edizioni Alfa, Bologna 1976.
N. Pozza, ***Morandi. I disegni***, Franca May Edizioni, Roma 1976.
L. Vitali, ***Morandi. Catalogo generale***, Electa, Milano 1977.
F. Solmi, ***Morandi: storia e leggenda***, Edizioni Grafis, Bologna 1978.
L. Magnani, ***Il mio Morandi,*** Einaudi, Torino 1982.
C. L. Ragghianti, ***Bologna cruciale 1914 e saggi su Morandi, Gorni, Saetti.*** Opere di C. L. Ragghianti. VIII, Calderini, Bologna 1982.
G. Soavi, ***La polvere di Morandi***, Elli&Pagani, Milano 1982.
G. C. Argan, F. Basile, ***Morandi-Disegn***i, a cura di E. Tavoni, La Casa dell'Arte, Sasso Marconi 1984.
Morandi e il suo tempo. I Incontro internazionale di studi su Giorgio Morandi, Mazzotta, Milano 1985.
G. Ungaretti, ***Vita d'un uomo. Saggi e interventi,*** a cura di M. Diacono e L. Rebay, Mondadori, Milano 1986.
L. Vitali, ***L'opera grafica di Giorgio Morandi***, Einaudi, Torino 1989.
C. Brandi, ***Morandi***, a cura di V. Rubbiu, Editori Riuniti, Roma 1990.
M. Pasquali, a cura di, ***La Donazione Morandi alla Città di Bologna***, Electa, Milano 1991.
E. Tavoni, ***Morandi, amico mio***, Edizioni Charta, Milano 1995.

E. Crispolti, ***L'oggetto Morand*i**, Edizioni Cadmo, Fiesole 1998.
M. C. Bandera, ***Morandi sceglie Morandi. Corrispondenza con la Biennale 1947-1962***, Charta, Milano 2001.
Y. Bonnefoy, ***Osservazioni sullo sguardo***. Picasso, Giacometti, Morandi, trad. it., Donzelli editore, Roma 2003.
Museo Morandi. ***Catalogo generale,*** Silvana Editoriale, Milano 2004.
G. Morandi, ***Lettere***, a cura di L. Giudici, Abscondita, Milano 2004.
S. Agosti, ***Il testo visivo. Forme e invenzioni della realtà da Cézanne a Morandi a Klee***, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2006.
C. Poppi, L. Selleri, a cura di, ***Secondo Morandi***. Dossier 03\06, Edisai, Ferrara 2006.
F. Arcangeli, ***Giorgio Morandi. Stesura originaria inedita***, a cura di L. Cesari, Umberto Allemandi, Torino 2007.
M. Pasquali, ***Giorgio Morandi. Saggi e ricerche 1990-2007***, Noe Edizioni, Firenze 2007.
M. Aprile Zanetti, ***La natura morta de "La dolce vita". Un misterioso Morandi nella rete dello sguardo di Fellini***, Bloc-notes / Istituto Italiano di Cultura, New York 2009.
M. Pasquali, S. Bulgarelli, a cura di, ***Tre Voci. Ragghianti. Gnudi. Morandi. Scritti e documenti 1943-1967***, Gli Ori, Pistoia 2011.
C. Brandi, ***Morandi lungo il cammino***, a cura di V. Brandi Rubiu, con uno scritto introduttivo di D. Buzzati, Castelvecchi editore, Roma 2014.
M. Maiorano, ***Il dispositivo Morandi. Arte e critica d'arte 1934-2018***, Quodlibet, Macerata 2019.

Federica Deo
Università degli Studi di Napoli Federico II - Dipartimento di Architettura

In 1922, the Chicago Tribune announced a competition for the new headquarters of the newspaper. The prize set for the winner was very lucrative – $ 50,000, the equivalent of around € 620,000 today – ensuring the participation of many American and European architects. The competition represented a crucial event in the history of architecture because it compared the two greatest architectural cultures of the West.
Walter Gropius, who became director of the Weimar Bauhaus in 1919, along with Adolf Meyer, participated in the competition with a surprising project for modernity of language and volumetric balance. Other distinguished European participants were Ludwig Hilberseimer, Adolf Loos, and Eliel Saarinen, the latter among the finalists in the second place. However, for the Modern Movement, which found in Bauhaus the most formidable incubator of ideas and experiences, it was still early to "conquer" the United States. The winning project was the skyscraper of the Americans J. M. Howells and R. M. Hood, built between 1923 and 1925. Through the evolution of the skyscraper the article wants to reconstruct an intense story that holds together Walter Gropius and the Bauhaus, Bruno Taut, Le Corbusier, Frederick Law Olmsted, Daniel Burnham, Hugh Ferris, Harvey Wiley Corbett, Raymond Hood, the analysis of Manfredo Tafuri and Rem Koolhaas, in the background of the cities of Chicago and New York.

sagg

Francesco Sorrentino

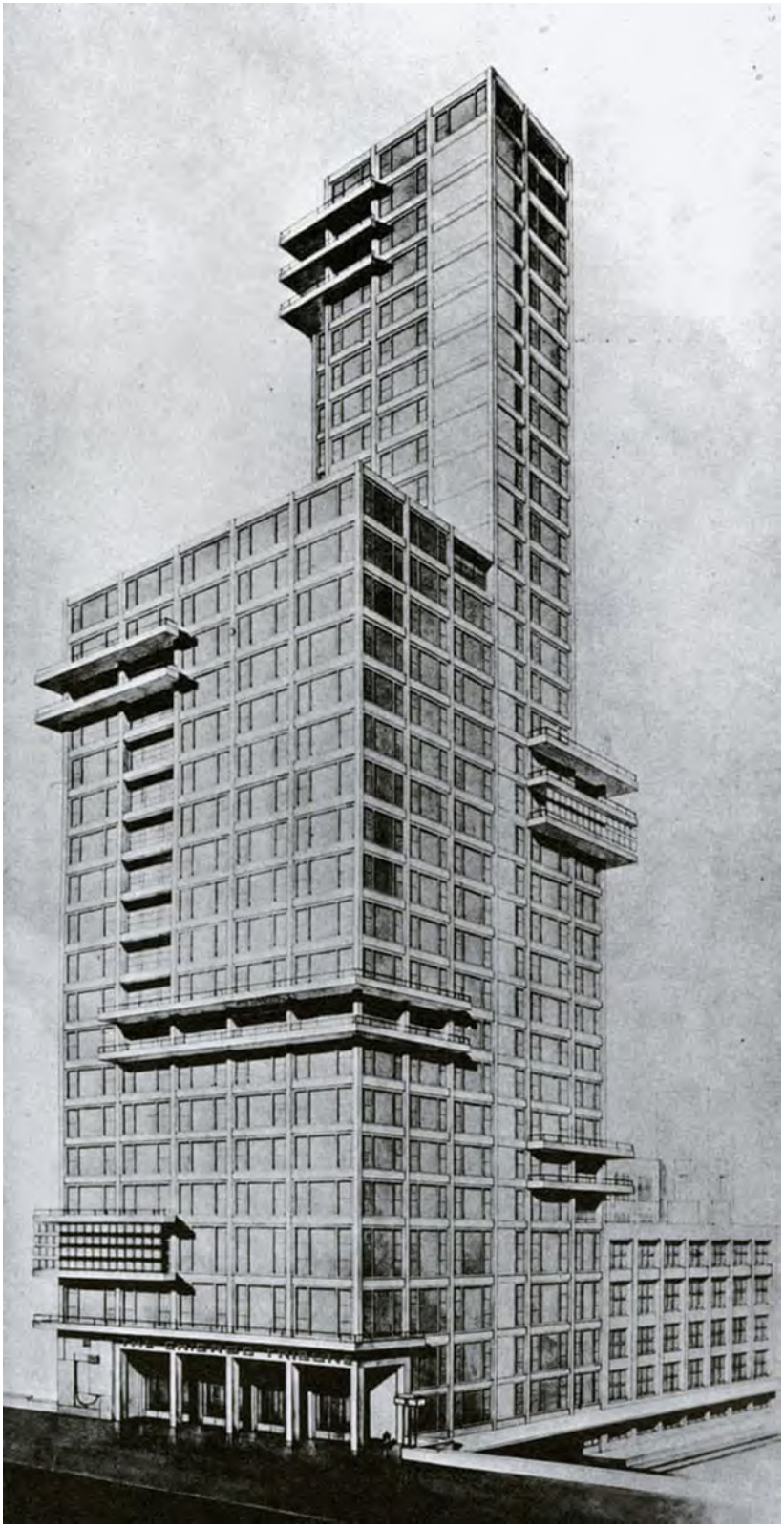
Gropius e l'edificio alto. Dal progetto per il Chicago Tribune alla conquista degli States

Il concorso per la nuova sede del Chicago Tribune ha avuto un significato emblematico nella storia dell'architettura contemporanea per essere stato il primo reale momento di confronto tra le due grandi culture architettoniche occidentali: quella europea e quella americana. Un confronto che preludeva ad uno scontro da combattere su un terreno difficile per gli architetti europei: se da un lato questi potevano ostentare una certa "superiorità culturale", dall'altro era pur vero che nel vecchio continente l'edificio alto era un tema poco conosciuto. D'altro canto, la cultura architettonica americana tentava di liberarsi da un persistente "complesso di inferiorità culturale" e di trovare soluzioni autonome capaci di rappresentare il primato della maggiore potenza economica al mondo che nel 1922, quando fu bandito il concorso, era in pieno fervore. Tanto più se tale primato doveva esser rappresentato dalla sede di uno dei maggiori quotidiani del paese. E il Chicago Tribune avviò con il concorso una grande campagna pubblicitaria che, attraverso l'opera di sensibilizzazione di un più ampio pubblico sull'importante vicenda costruttiva, promuoveva la propria immagine e accendeva i riflettori su un'avvincente "battaglia" culturale e ideologica. La posta in gioco era alta: attraverso il grattacielo si confrontavano differenti visioni di città, differenti modelli dell'abitare, sui quali fondare il volto della nuova società di massa che avrebbe unificato in un unico "grande blocco", individuato nei suoi confini all'indomani della seconda guerra mondiale, tutto l'Occidente. Al quotidiano spettava decretare il vincitore il quale non poteva che essere americano: il grattacielo selezionato fu progettato dagli architetti J. M. Howells e R. M. Hood. Costruito tra il 1923 e il 1925, la nuova sede del Chicago Tribune (Fig. 1), riproponendo uno schema ampiamente sperimentato a Chicago, presentava una serie di soluzioni stilistiche, che culminavano nei contrafforti dal gusto goticheggiante del coronamento. La torre di Howells e di Hood, dunque, assicurava il successo dell'importante intervento architettonico a un'immagine "rasserenante" per investitori e pubblico. Ma la vittoria di Howells e Hood segnò solo l'esito della contingenza concorsuale a cui seguì uno strenuo e lungo "assedio ideologico" della cultura architettonica del Moderno europeo sulla città americana. Il grattacielo di Gropius e Meyer (Fig. 2) con il suo equilibrio dinamico di volumi, che anticipava le composizioni volumetriche della Bauhaus di Dessau, con l'ostentazione della maglia strutturale, che inquadrava le superfici vetrate sfalsate in vari punti rispetto al filo della facciata, con il posizionamento delle mensole a sbalzo, che arricchivano la composizione di generosi effetti chiaroscurali, appariva troppo distante dal contesto della città americana.



1. J. M. Howells and R. M. Hood, Chicago Tribune Tower, 1923 -25
Foto di Chris6d, via en.wikipedia.org

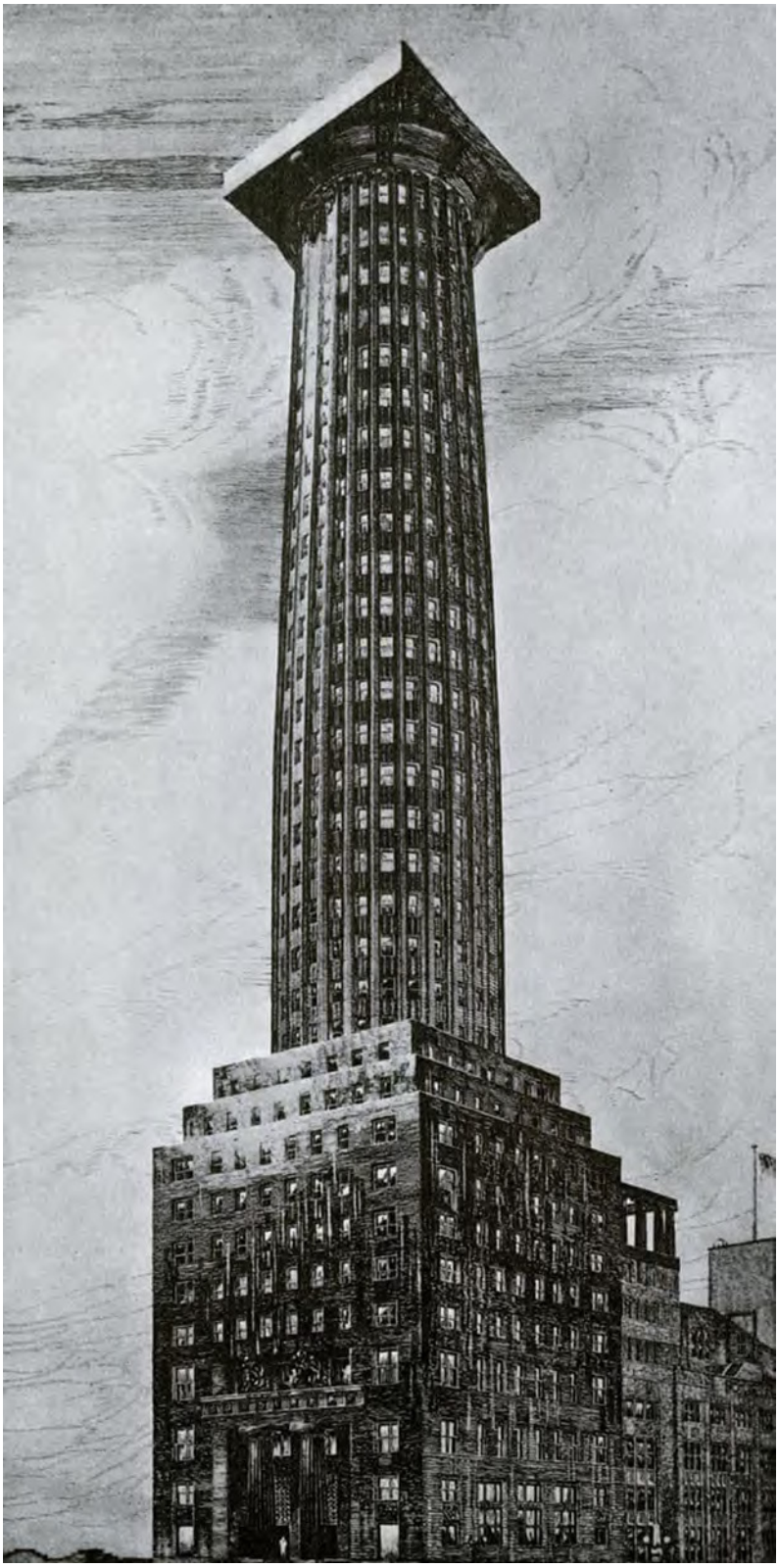
2. W. Gropius e A. Meyer, ***Progetto di concorso per la Chicago Tribune Tower***, 1922
Foto di Rizzoli press, via www.theguardian.com



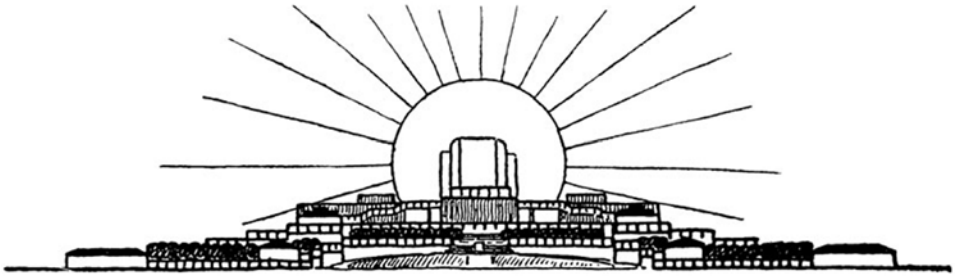
Allo stesso modo parve eccessivamente spiazzante l'algida proposta di Hilberseimer con le due torri gemelle che, emergendo dal blocco compatto del basamento, alludevano, insieme alla monotona ripetizione delle bucature sulla superficie piatta della facciata, alla loro infinita iterazione, alla loro aspirazione a farsi città, che con la fredda anonimia dell'architettura divenisse la nuova casa efficiente e funzionale di una egualitaria collettività.
Più lucida invece si mostrava la proposta del grattacielo-colonna di Loos (Fig. 3), che, chiuso in una muta auto-monumentalità, rifiutava ogni relazione esterna con la città. Quella colonna ingigantita sembrava fare i conti con l'oggettuale individualismo del grattacielo, estraneo per sua natura al desiderio/utopia, tutto europeo, di fondare nuove ***agorai*** in cui riconoscere valori e istanze ideologiche comuni. Tuttavia la potenza comunicativa e simbolica del grattacielo loosiano, tutta interna al discorso architettonico, fagocitava nel gesto artistico, rendendola del tutto marginale, la volontà di rappresentazione della classe imprenditoriale di cui l'edificio doveva pur sempre essere l'immagine.
Più che della ***Neue Sachlichkeit,*** di un orizzonte di sintesi immediate tra processi costruttivi e produzione industriale, seppure mitigati dal calore dello ***Handwerk,*** come avveniva nella Bauhaus dei primi anni Venti, il grattacielo di Gropius era debitore del neoplasticismo De Stijl nell'equilibrio stereometrico dei differenti volumi, tuttavia protesi verso una loro dinamicità, e dell'Espressionismo tedesco nel tema della trasparenza e nell'uso del vetro, che richiamava i mistici simbolismi della ***Gläserne Kette.***
È infatti Tafuri, attraverso la ricostruzione del clima culturale di poco precedente la fondazione del Bauhaus, a mostrare in maniera esemplare le influenze espressioniste sulla scuola di Weimar e quanto lo stesso Gropius sia stato il principale fautore di una mediazione tra opposte tendenze: «Riconosce la funzione "estatica" della grande arte, non insegnabile, ma anche la necessità di un impegno dell'artista nella produzione artigianale; difende lo ***Handwerk,*** come momento di formazione di modelli per l'industria, ma si scaglia contro i ***trusts*** e la grande industria automatizzata; stimola l'utopia della "cattedrale dell'avvenire" costruita da un popolo "ritrovatosi", ma vara una scuola dove artisti e artigiani collaborano alla produzione di oggetti di qualità» (Tafuri e Dal Co, 1988, p. 110).
Nel 1919 Gropius, Behne, Bruno e Max Taut, i quali avevano già formato nello stesso anno il ***Novembergruppe***, fondarono insieme ad altri l'***Arbeitsrat für Kunst***, che promuoveva visioni utopiche volte alla fusione delle arti e del

popolo. Alle arti riunite "sotto l'ala di una grande architettura" corrispondeva il disegno di una società senza conflitti, in cui la produzione e il consumo dei beni erano sottratti alla alienante divisione del lavoro propria dei sistemi capitalistici. Taut, ispirato dall'anarchismo del Kropotkin, prefigurava un mito regressivo, che trovava nel ritorno ad un'epoca preindustriale la soluzione all'alienazione della Großstadt. Al nerverleben della metropoli Taut opponeva l'organicismo della città medievale, i cui sistemi produttivi fondati su agricoltura e artigianato, trovando un principio d'ordine nel corporativismo, erano capaci di dare forma a comunità unitarie. E il mito della cattedrale gotica, invasa dalla luce divina che irradiava la comunità riunita nella sintesi del rito religioso, ispirava il disegno della ***Stadtkrone*** di Taut (Fig. 4). Il Moderno non poteva rinunciare alla prefigurazione, così come era già avvenuto nel Rinascimento, di città ideali, al desiderio, cioè, di delineare con l'architettura orizzonti aurei per l'uomo, a un principio d'ordine che rendesse indissolubili ideologia e forma urbis. All'impianto radiocentrico delle città medievali è infatti ispirato lo schema della Stadtkrone, che dagli insediamenti agricoli di case basse progredisce in un moto ascensionale verso il centro, dove i quattro edifici della cultura fungono da «basamento per la costruzione sublime, quella che completamente svincolata da ogni limitazione pratica, troneggia su tutto il resto come architettura pura. È il palazzo di cristallo, costruito in vetro, il materiale da costruzione che rappresenta, trasparente e rilucente, qualcosa di più di un semplice materiale comune» (Taut, 1973, p. 49). Nei disegni prospettici della Stadtkrone è sempre presente il sole, simbolo della luce, che irradia in asse con il palazzo di cristallo la comunità fondata su un principio di trasparenza. Di qui l'esaltazione del vetro, cui lo Scheerbart, ispirato così come lo stesso Taut dalle filosofie orientali, nel ***Glasarchitektur*** (1914) affidava la possibilità di una unione tra uomo e tecnica, tra natura e cultura, sotto il mito di una luce che fondesse tutti i corpi in un'unica entità spirituale.

E ancor prima della ***Stadtkrone***, il Glaspavillon di Bruno Taut, realizzato in occasione dell'Esposizione del ***Deutscher Werkbund*** di Colonia del 1914 sul modello di una cattedrale gotica, rappresentò la traduzione in forme architettoniche degli enunciati visionari dello Scheerbart. «Quella forma piramidale, proposta da Taut come modello universale di tutti gli edifici religiosi, era in realtà una Stadtkrone o "corona della città", che, unitamente alla fede che avrebbe ispirato, costituiva un elemento urbano fondamentale per la ristrutturazione della società» (Frampton, 1993, p. 129).



3. Adolf Loos, ***Progetto di concorso per la Chicago Tribune Tower,*** 1922
Foto di Rizzoli press, via www.theguardian.com



4. B. Taut, ***Stadtkrone***, prospetto occidentale, 1919 in Taut B. (1919), ***Die Stadtkrone,*** Diederichs Verlag, Jena.

Oltre a partecipare al ***Novembergruppe*** e all'***Arbeitsrat für Kunst,*** Gropius fu coinvolto da Taut nella corrispondenza della ***Gläserne Kette,*** alla quale partecipava con lo pseudonimo ***Mass*** (misura), che inconsciamente tradiva, oltre a significati strettamente architettonici o mistico-esoterici, legati cioè al simbolismo dei numeri, le sue capacità di mediazione che esercitò ampiamente nella Bauhaus, mitigando le differenti anime della scuola: quella spiritualistica e anarcoide, che rifuggiva da ogni tipo di organizzazione dell'arte, e quella volta invece alla produzione industriale originata dall'esperienza del ***Werkbund*** e dalle necessità di adeguamento della Germania allo sviluppo economico e al progresso tecnologico.



5. L. Feininger, ***La cattedrale del socialismo***, xilografia del Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar, 1919. Collezione privata, Paesi Bassi, via www.klatmagazine.com

E, ancora, i simboli messianici della cattedrale e della luce comparivano sul manifesto del programma della scuola di Weimar con la xilografia, ***La cattedrale del socialismo*** (Fig. 5), opera del Feininger, invitato da Gropius a far parte del corpo docente del Bauhaus. Tre fasci luminosi, che simboleggiavano le arti (pittura, scultura, architettura) ciascuno dei quali originati da una stella – un sole quindi –, avvolgevano una torre che emergeva dal corpo di una cattedrale. La simbologia era chiara: la cattedrale con la torre/faro – vera e propria ***Stadtkrone*** – era la casa della nuova comunità illuminata dalla fusione delle arti.

Seppur distante dal palazzo di cristallo della Stadtkrone di Taut, contaminato dal richiamo alla realtà con la solidità della struttura messa a nudo in facciata, il grattacielo per il Chicago Tribune di Gropius recava in nuce, come sensi rimossi nell'inconscio, l'immagine del faro urbano dal quale irradiare i principî di una palingenesi cittadina, illuminata da una trasparente architettura.

Ma la città americana aveva origine da presupposti ben lontani dalle mitologie degli architetti europei, destinati di lì a poco al duro confronto con la realtà: Bruno e Max Taut iniziavano su incarico del governo della Repubblica di Weimar a progettare i primi modelli di residenze a basso costo e Gropius, dopo l'allontanamento di Itten dal Bauhaus, doveva fare i conti con un inevitabile richiamo alla ***Neue Sachlichkeit.***

Negli Stati Uniti lo sviluppo dei fenomeni urbani rende tuttora evidente in maniera esemplare le profonde contraddizioni che attraversano la città. Da un lato essa cresce e si espande grazie al puro meccanismo della rendita, determinato dalle azioni delle classi imprenditoriali che hanno considerato la città americana fin dalle sue origini quale terreno di conquista da cui trarre profitto. Dall'altro, in opposizione al modello capitalistico del laissez-faire, per sua natura ostile a principî ordinatori e limitativi, lo sviluppo delle città americane è ciclicamente investito dai tentativi di riequilibrio delle forze riformiste e progressiste, che offrono gli strumenti culturali e tecnici volti a mitigare le inevitabili disuguaglianze di una crescita urbana affidata alla pura speculazione sulla rendita fondiaria. Non fu, dunque, affatto un caso che la nascita dell'urbanistica americana fosse avvenuta in seno a quel segmento di società ispirato ai valori progressisti. Tuttavia, come evidenziato dalle lucide analisi del Tafuri, in molti casi fu proprio la stessa classe intellettuale a porsi in maniera strumentale nei confronti del potere economico, erigendo paraventi culturali e ideologici a meri processi speculativi.

Manfredo Tafuri attraverso la lettura di P.A. Baran e P.M. Sweezy mostra come a partire dalla seconda metà del XIX secolo l'urbanizzazione del territorio statunitense abbia avuto quale suo motore l'eccezionale sviluppo della rete ferroviaria. Furono le grandi società monopolistiche a comprendere che l'industria ferroviaria giocava un ruolo importante sui meccanismi della rendita: lì dove arrivava la ferrovia, cresceva il valore dei suoli, resi ancor più appetibili proprio dalla presenza dell'infrastruttura, che assicurava il collegamento delle aree di espansione con i grandi centri di produzione. La saldatura tra capitale ferroviario e investimenti industriali generò una imponente macchina speculativa che determinò in un clima di generale laissez-faire l'urbanizzazione del territorio statunitense. A questo meccanismo si associò la nascita delle prime ***company towns,*** le città che sorgevano in diretta dipendenza dalle fabbriche e grazie all'iniziativa delle grandi compagnie industriali. Sintomatico di un tale processo di colonizzazione territoriale fu la grande urbanizzazione conseguente alla costruzione della linea ferroviaria dell'Illinois Central. Attraverso la costituzione di società collaterali, come la Illinois Central Associate, che operavano esclusivamente nel campo immobiliare, le grandi compagnie riuscivano ad aggirare le restrizioni legislative e nello stesso tempo a sfruttare le agevolazioni per l'acquisizione delle aree destinate alla costruzione della rete ferroviaria. Il ripetersi di tali processi di urbanizzazione intorno a ogni stazione aveva prodotto a partire dalla seconda metà del XIX secolo l'asset-

to territoriale e la forma urbana delle principali città americane: alle aree centrali della downtown, la città degli affari destinata all'alta borghesia, si contrapponevano i quartieri ghetto del proletariato e nelle aree suburbane si estendeva la città diffusa della middle class (Tafuri, e Dal Co, 1988).
Questo meccanismo mostrò i primi segnali di cedimento a causa della crisi economica del 1893 che acuì gli squilibri sociali ed economici prodotti dalla segregazione urbana, quale inevitabile riflesso della mancanza di strumenti di controllo della rendita fondiaria. A seguito di tale crisi, infatti, lo sciopero del '94, che investì l'intera area urbana di Chicago e in particolare la ***company town*** di Pullman, segnò un punto di svolta nelle lotte sindacali del Movimento Operaio e mostrò alle classi dirigenti e all'opinione pubblica la necessità dell'intervento statale per una regolamentazione del lavoro e dello sviluppo economico.
Il nuovo clima, generato dalle proteste sull'onda della crisi e dalla constatazione dell'inevitabilità di un ripensamento delle politiche urbane, conferì maggiore respiro e possibilità di azione alla cultura urbanistica tradizionalmente vicina all'area progressista americana. Tuttavia, più che nell'esigenza normativa della codificazione di un insieme strutturato di regole per la gestione e il controllo pubblico dei fenomeni urbani, più che nella fiducia nella Tecnica propria del positivismo europeo, l'urbanistica statunitense trovava le sue origini in una radicata tradizione che opponeva alla disgregazione sociale della città il desiderio di una ricomposizione delle comunità, all'insalubrità della metropoli e al consumo dello spazio naturale la conservazione del mito della wilderness.
Proprio da questa grande area culturale alcuni esponenti della Scuola Sociologica di Chicago prenderanno spunto per la proposizione di modelli antiurbani, come quello della neighbourhhood unit di Clarence Perry, poi ripreso da Lewis Mumford, che con il libro ***The Culture of Cities*** (1938) influenzò notevolmente l'urbanistica europea del secondo dopoguerra.
Pioniere di questa tradizione culturale fu Frederick Law Olmsted, uno dei fondatori dell'urbanistica moderna statunitense e uno dei protagonisti della stagione del ***Park Movement***, che si batteva per la costituzione delle aree naturali protette e che riuscì a imporsi anche sull'apparato statale promuovendo con successo l'istituzione di commissioni per i parchi. Olmsted presiedeva la ***Park Commission*** di New York, fondata nel 1857 per la realizzazione di un parco pubblico urbano. E lo stesso Olmsted con Calvert Vaux vinse nel 1958 il concorso per la progettazione di Central Park su un'area già individuata

nel ’53 nel grande rettangolo di 624 acri nel cuore di Manhattan. Il parco, ispirato alla tradizione del giardino inglese, venne aperto al pubblico nel 1862 come occasione di respiro nella fitta maglia della Grande Mela e come luogo in cui ritrovare nell’artificialità del costruito il perduto contatto con la natura. Eppure, anche in questo caso, la città americana mostrava la sua capacità di assorbire nella spietata logica speculativa ogni tentativo di riequilibrio e controllo dei fenomeni urbani: l’intervento di Olmsted, se da un lato sottraeva alla speculazione edilizia l’enorme area di Central Park, dall’altro aumentava il valore dei suoli ai margini del parco, favorendo nuove e ancora più remunerative operazioni immobiliari.

Nell’ottica delle riforme promosse dall’urbanistica in campo normativo, la quale riusciva a trovare negli apparati statali concrete vie di attuazione, vennero varati alcuni provvedimenti legislativi: la Tenement Law del 1901, che nel tentativo di risanare gli slums di New York stabiliva standards minimi per le abitazioni popolari, e la Zoning Law del 1916, che avrebbe dovuto imporre limiti edificatori alla eccessiva deregulation urbanistica. Ma più che porre un argine allo sfrenato liberismo del mercato immobiliare, la Zoning Law, che pure fu accolta senza troppe proteste dalle lobbies di settore, proteggeva gli interessi privati, salvaguardando il valore dei suoli e degli immobili dagli effetti distorsivi di una incontrollata speculazione edilizia affidata al puro regime concorrenziale. Rem Koolhaas, debitore delle analisi di Manfredo Tafuri, nel suo Delirious New York spiega bene le vicende sorte intorno alla Zoning Law e l’avversione innata della città americana verso ogni tentativo di regolamentazione. Con la costruzione dei primi grattacieli la rincorsa al maggior profitto spingeva la classe imprenditoriale alla realizzazione del massimo volume possibile, spesso coincidente con la pura estrusione del lotto edificabile. Ma con la costruzione dell’Equitable Building (1915) questo meccanismo si arrestò, l’enorme mole dell’edificio proiettava un’ombra che fece calare il prezzo degli affitti e delle proprietà immobiliari limitrofe. La Zoning Law definiva per ogni lotto un volume massimo edificabile e introduceva al fine di consentire la penetrazione della luce fino alle strade un principio formale: l’operazione di estrusione poteva essere consentita solo fino a una certa altezza, raggiunta la quale l’edificio doveva arretrare rispetto ai confini del lotto seguendo determinate inclinazioni. La Zoning Law fu infatti la responsabile del profilo a gradoni tipico dei grattacieli di Manhattan realizzati dopo il 1916. E poiché era consentito lo sviluppo per un’altezza illimitata soltanto del 25% del lotto, la legge ebbe l’effetto di incentivare

l'acquisto di superfici edificabili maggiori – che avrebbero garantito una maggiore superficie (e quindi un maggior guadagno) da replicare in altezza all'infinito – concentrando la rendita in un numero sempre più ristretto di società immobiliari. Si inaugurò così la corsa all'acquisto e alla successiva edificazione dell'intero isolato della griglia di Manhattan, un traguardo poi raggiunto con la realizzazione del Rockefeller Center.
La Zoning Law nello stabilire per ogni lotto un volume realizzabile secondo determinate regole formali – arretramento dei profili e superfici massime da destinare all'illimitato sviluppo in altezza – rese prefigurabile una Manhattan virtuale, composta dalle possibili configurazioni volumetriche previste dalla legge. Fu Hugh Ferris con i suoi 50 disegni a carboncino, pubblicati nel 1929 nel libro ***The Metropllis of Tomorrow,*** a dare vita a una Manhattan immaginaria. La Zoning Law trovava così la sua consacrazione nelle visioni di Ferris, il disegnatore che prestava il suo talento ai maggiori architetti di New York, raffigurando i grattacieli nell'indeterminatezza dei volumi, approssimati secondo i dettami della normativa edilizia.
Verso la fine degli anni Venti i maggiori architetti e urbanisti di Manhattan parteciparono alla commissione di studio promossa dalla ***Regional Plan Assosiation of New York***, i cui lavori, pubblicati nel volume ***The Building of the City***, manifestavano con il capitolo dal titolo emblematico, ***Magnificenza e limitazioni dei grattacieli***, la schizofrenia di cui era preda l'urbanistica cittadina, che, pur di non rinunciare alla bigness dell'edificio alto, tentava invano di limitarne gli effetti distorsivi, tra i quali, primo fra tutti, il congestionamento.
Tra gli studi volti a trovare una strategia contro il caos urbano di Manhattan, quello proposto da Harvey Wiley Corbett, architetto e professore alla Columbia University, era sintomatico del carattere ambivalente che informava gli urbanisti della Grande Mela. Corbett proponeva nel 1923 un progetto per il decongestionamento di Manhattan, in cui immaginava un sistema di collegamenti pedonali aerei i quali, moltiplicando il volume di traffico delle strade liberate dal passaggio dei pedoni, finivano al contrario, come osserva il Koolhaas, per incrementare il congestionamento della metropoli, il suo desiderio inconscio, ovvero il suo delirio, di intensificare la sua vitalità, la rete di relazioni, le opportunità di guadagno e le occasioni di sviluppo. E per dirla ancora con Koolhaas, che restituisce in linguaggio giornalistico le osservazioni di Tafuri, l'anima di Manhattan è il Manhattanismo, l'impulso irrefrenabile e non alieno da sensi di colpa, repressi o ripiegati alla funzionalità delle pulsioni, di incrementare all'infinito, proprio con il dispositivo irrinunciabile

del grattacielo, il congestionamento della metropoli.
Di fronte alle contraddizioni della città americana, il grattacielo proposto per il Chicago Tribune da Gropius e Meyer e quelli dei loro colleghi europei, volti a ricostruire con il progredire della Tecnica e delle arti sensi unitari perduti, alla stregua delle torri che nelle città medievali marcavano il paesaggio rendendolo riconoscibile o in guisa di cattedrali sotto le quali riunire armoniche comunità, apparivano in tutta la loro debolezza, relegati dagli spietati meccanismi produttivi della società americana a vani disegni sovrastrutturali. A differenza delle torri del vecchio continente il grattacielo non mirava nella sua ripetizione all'interno dell'organismo urbano a sintesi unitarie, ma trovava i suoi presupposti nello sviluppo tecnologico – l'invenzione e il perfezionamento dell'ascensore e lo sviluppo del sistema impiantistico – e nella produttività economica quale moltiplicatore all'infinito del suolo. Sul piano dell'architettura l'edificio alto era caratterizzato da un lato da un progressivo perfezionamento tipologico, nella messa a punto e nello studio delle soluzioni distributive e planimetriche in relazione all'illuminazione e all'aerazione degli ambienti, dall'altro dall'allestimento delle facciate, per le quali i segni dell'architettura tradizionale europea erano usati in maniera indifferente, «come memoria o come retorica citazione» (Tafuri e Dal Co, 1988, p. 59). Il grattacielo è dunque l'esempio che meglio rende evidente, nella fase di maggiore sviluppo capitalistico, la condizione puramente sovrastrutturale dell'architettura e del ruolo degli architetti, posti questi ultimi al confine tra il sogno di offrire nuovi ordini al vivere collettivo e il duro risveglio, onde riscoprirsi funzionali alle classi produttive al servizio delle quali il loro sapere è posto. Così come Hugh Ferris aveva intuito, allorquando nello studio di Cass Gilbert «per non contribuire alla progettazione di edifici bugiardi» preferì dedicarsi al «ruolo strettamente tecnico e neutrale del disegno» (Koolhaas, 2001, p. 103), agli architetti spettava il compito di edificare mirabili maschere ingigantite, poste sullo scenario urbano come simulacri del potere economico e finanziario che li aveva prodotti.
È Chicago la città in cui tale contraddizione, tra sogno e realtà, utopia e progetto, emerge chiaramente e in varie fasi. L'evento che portò Chicago all'attenzione del mondo fu l'allestimento della Fiera Colombiana del 1893, la cui realizzazione fu affidata a Olmsted e Daniel Burnham, l'uno esponente del più aggiornato riformismo, l'altro espressione di quella classe intellettuale che seppe mettere a frutto un più disincantato rapporto con l'imprenditoria. Le differenti anime dei due progettisti riflettevano l'eclettica eterogeneità

del linguaggio Beaux-Arts, espresso dalle finte facciate degli edifici fieristici, e lo slancio unitario di una nazione che presentava al mondo i risultati del proprio progresso. Questo duplice atteggiamento sperimentato a Chicago, volto alla prefigurazione di un generale ordine urbano che sovrintendesse alla molteplicità dei singoli interventi, diede vita al movimento ***City Beautiful***, che incontrò il favore delle élites imprenditoriali e trovò ampia diffusione su tutto il territorio nazionale. La nuova classe professionale, rappresentata da Olmsted e Burnham, offriva così la garanzia del proprio sapere tecnico, impiegato nella prefigurazione di un benefico ordine urbanistico, al riparo del quale il mondo finanziario poteva trovare più efficaci vie di azione.

Il grattacielo riproponeva alla scala architettonica la stessa dialettica duplicità che il ***City Beautiful*** esprimeva al livello urbano: rigore scientifico nell'impostazione dell'impianto tipologico-distributivo e libertà espressiva nell'organizzazione della facciata.

Negli anni ruggenti della Scuola di Chicago, rispetto alla strada aperta da Louis Sullivan, alla ricerca cioè di una eroica sintesi tra forma e funzione, risultò invece vincitrice la via percorsa da Daniel Burnham, quella che spingeva l'architettura verso una sua sempre più stringente aderenza con la città e con i suoi meccanismi produttivi.

Con il progetto di edifici come il Monadnock Building (Chicago, 1889-92), che nell'assenza di elementi decorativi presentava una facciata dalla monotona ripetizione delle bucature arricchita soltanto dagli aggetti dei bow-windows tripartiti, Burnahm diede inizio al lento processo di sgretolamento dei codici espressivi tradizionali.

E non fu uno scherzo del destino, ma la naturale conclusione di un processo inevitabile quella che condusse Raymond Hood, colui il quale aveva vinto con la guglia dal sapore gotico della Chicago Tribune Tower sui campioni dell'architettura moderna europea, a essere il principale fautore della resa al linguaggio modernista del grattacielo americano.

Hood aveva studiato all'École des Beaux Arts di Parigi e dopo il diploma nel 1911 tornò dall'Europa con il virus del modernismo in incubazione, pronto per essere diffuso. Dopo il successo di Chicago giunse la commessa per l'American Radiator Builging (New York, 1924). Hood realizzò un edificio di estrema eleganza, rivestito in mattoni neri e decorato in oro negli ornamenti della parte basamentale e nelle articolate rastremazioni della parte sommitale. Il corpo centrale mostrava invece la regolarità delle fasce in mattoni tra le quali insisteva la trama delle bucature in una verticalità resa ancora più

evidente e scarna nel successivo Daily News Building (New York, 1930), in cui scomparivano definitivamente le merlature dorate e il manierismo delle rastremazioni del coronamento. Con il McGraw-Hill Building (New York, 1931) (Fig. 6) la mutazione del grattacielo è ormai avviata da Hood al suo definitivo compimento. La scansione cartesiana della griglia è evidente, la trasparenza del vetro è la vera protagonista, l'unico laccio che lega l'edificio al glorioso passato dei grattacieli in stile è il raffinatissimo rivestimento in piastrelle verdi e azzurre delle fasce opache.

Nel 1935 Le Corbusier giunge a New York. La città è sottoposta alle sue pesanti critiche, che, a partire dalla conferenza stampa tenuta al Rockefeller Center dopo il suo arrivo, trovarono immediata diffusione. La strategia di Le Corbusier è semplice: colpire Manhattan al cuore, mostrare al pubblico la sua inefficienza per sostituirla con la modernità della sua proposta. Il bersaglio è il Manhattanismo, il mito americano del congestionamento: New York è caotica, le strade troppo strette per il traffico veicolare, i grattacieli troppo piccoli e ravvicinati, la natura, esclusa dalla fitta trama della città, è presente nel rettangolo di Central Park come eroico episodio in contrapposizione all'artificialità dell'urbano. Ritorna allora il mito della luce, evocato, ancor prima che si mostrasse con le forme dell'architettura, già dal nome – Ville Radieuse – del modello urbano al quale Le Corbusier lavorava sin dal 1922 con gli studi della Ville contemporaine de trois millions d'habitants e del Plan Voisin per Parigi. Trapiantare Ville Radieuse a New York, era questa l'intenzione del maestro svizzero, innestare nella città americana un modello urbano che con la razionale divisione funzionale dello zoning regolasse i meccanismi speculativi della rendita. E per rendere la metropoli più efficiente, più funzionale al lavoro e alla circolazione dell'automobile, più salubre e vivibile, era necessario sostituire il principio di prossimità, la compattezza della downtown, la sua spazialità ancora tutta interna, con l'ariosità della città aperta al paesaggio, alla natura lasciata libera di permeare attraverso le trasparenti pareti vetrate fin dentro gli edifici. Come la Stadtkrone di Taut anche Ville Radieuse è concepita su un modello ascensionale, a partire dagli edifici in linea à redan la città esplode in altezza nel centro direzionale dove svettano i grattacieli a pianta cruciforme. Veri e propri dispositivi per catturare la luce, questi parlano il linguaggio della produzione industriale: struttura in cemento armato e facciate interamente in vetro.

Le Corbusier ebbe l'occasione di realizzare un frammento di Ville Radieuse con il progetto della Sede delle Nazioni Unite in un lotto sulla First Avenue



6. R. Hood, ***McGraw-Hill Building***, New York 1931.
Foto di Archive of Affinities, via archiveofaffinities.tumblr.com



7. W. Gropius e P. Belluschi, ***Pan Am Buiding***, New York 1963
Foto di Postdlf, via it.wikipedia.org

affacciato sull'East River. Il suo grattacielo è una lama che fende il cielo della città, così sottile da lasciarsi attraversare completamente dalla luce filtrata dal curtain wall in vetro delle facciate. Il possente spessore del grattacielo americano, in cui la luce riusciva con difficoltà a raggiungerne il cuore, è ormai solo un lontano ricordo. Luce e vetro sono gli elementi del nuovo linguaggio delle future torri di New York. Ma il frammento urbano di Le Corbusier non ha possibilità di contagiare la città, di estendersi per ricomporsi nella completezza di un'immagine unitaria, esso è soltanto «una tra le tante enclave di Manhattan, un isolato come tutti gli altri, un'isola indipendente nell'arcipelago di Manhattan. Nonostante tutto, Le Corbusier non è riuscito a inghiottire Manhattan. Il Manhattanismo ha trangugiato, e infine anche digerito, Le Corbusier» (Koolhaas, 2001, p. 260).

Molto più tardi anche Gropius realizzò nel 1963 il suo grattacielo a New York per la compagnia aerea della Pan Am (Fig. 7): una torre moderna, come sarebbe piaciuta anche a Le Corbusier – tant'è che oltre al grattacielo Pirelli di Ponti e Nervi essa è ispirata a un progetto dell'architetto svizzero di un grattacielo ad Algeri (1938-42). Ma l'imponente sagoma della Pan Am Tower, che, posta trasversalmente alla strada, occludeva l'asse prospettico di Park Avenue e sviliva il Grand Central Terminal, aveva quasi il sapore della vendetta sulla città americana, della quale ignorava i più evidenti valori urbani. Il Pan Am Building rinunciava al dialogo con la città e chiudeva il sipario su ogni eroismo del Moderno, sulla sua sfida di piegare la Tecnica, anche quella del potere economico, all'interesse della collettività: del Moderno vi era ormai solo la veste con la quale offrire la torre allo spettacolo sfavillante della metropoli.

In risposta alla stroncatura del progetto da parte della critica internazionale e in particolare di Bruno Zevi, Walter Gropius pubblica su Casabella nell'ottobre del 1965 un lungo saggio dal titolo ***L'architetto e la società***, in cui proprio il fondatore della Bauhaus con sorprendente cinismo riconosce l'impotenza dell'architettura nel regolare «la discontinuità d'impronta delle nostre metropoli» e «il disordinato e dilagante insinuarsi dei centri urbani nelle circostanti campagne». Compito dell'architetto non è quello di «ideare la migliore cornice possibile e adeguata a un auspicabile modo di vita», piuttosto quello di dare risposta a «una semplice commessa individuale, e con obiettivi molto limitati». (Gropius, 1965, pp. 18-21). La resa è oramai evidente. L'operazione palingenetica del Moderno è riuscita a metà, ha intaccato soltanto la superficie dell'architettura, ma il suo corpo rimane indissolubilmente legato al

suolo, ai meccanismi produttivi che determinano in concreto il destino della città. Le maschere dell'architettura che rivestono i grattacieli, come lucenti e splendenti diamanti, ora rappresentano l'anonimato della Tecnica, la standardizzazione della produzione industriale, traducendo nell'assenza dei segni e nell'omogeneità del linguaggio l'anonimia della nuova metropoli. Anche gli assetti del potere economico e finanziario sono mutati, ai grandi magnati del passato, alle big companies ancora capaci di narrare le eroiche biografie dei loro fondatori, succede l'assenza di ogni volto della finanza globale. La città delle guglie e dei pinnacoli, simboli delle frenesie individualiste della metropoli, è ormai tramontata. Il Pan Am adotta, come mezzo indicativo della realtà imprenditoriale che lo ha prodotto, la provvisorietà delle insegne luminose, pronte per essere sostituite a ogni cambio di proprietà. Sulla cima del grattacielo newyorkese di Gropius al posto della gigantografia della Pan Am, la compagnia simbolo della conquista americana del cielo, ora campeggia la scritta, rinnovata anche nel font, della MetLife.

Bibliografia

Adams et al. (1931), ***The Building of the City, The Regional Plan of New York and Its Environs,*** vol. 2, New York.
Frampton K. (1993), ***Storia dell'architettura moderna***, Zanichelli, Bologna.
Gropius W. (1965), "***L'architetto e la società***", Casabella, n. 298, pp. 18-21.
Koolhaas R. (2001), ***Delirious New York***, Electa, Milano.
Tafuri M., Dal Co F. (1988), ***Architettura Contemporanea***, Electa, Milano.
Taut, B. (1973), ***La corona della città***, Mazzotta, Milano.

Francesco Sorrentino
Università degli Studi di Napoli Federico II - Dipartimento di Architettura

A group of Jewish architects studied at the Bauhaus before emigrating permanently to Palestine. In this article I describe the heritage of the Bauhaus in Israeli architecture through the works of two former Jewish bauhauslers, Arieh Sharon, who has contributed to the construction of the myth of Tel Aviv as the city of the Bauhaus, and Munio Weinraub Gitai who spread Bauhaus lesson in Haifa.
Modern Israeli architecture was influenced by Le Corbusier, by Mendelsohn and the Italian Rationalism, but it was the Bauhaus philosophy that took root quickly thanks to the specific cultural and social conditions that were being built in Israel in those years, as evidenced by the autobiography by Sharon Kibbutz + Bauhaus. The ideals of collectivism, the will to build a new modern aesthetic, that would stimulate a different approach to life, characterized the works of the Jewish bauhauslers, which were able to influence the architectural language of the city, in order to overcome the eclecticism in favor of modernity. Moreover the critical interpretation of the relationship between the place and the modernist rules allowed the architecture in Israel to go beyond the neutral character of the International Style.
Thanks to this new way of conceiving the architectural project, the city of Tel Aviv grew rapidly to host the waves of new immigrants who continuously came from Europe. The lessons of Gropius, Mies van der Rohe, Hannes Meyer and the other masters of the Bauhaus are standing out in the collective residential units, in the architecture of the kibbutz, in the urban planning of the new cities in which the ideals of the Bauhaus are still alive and able, nowadays, to influence the architecture of Tel Aviv.

Gianluigi Freda

From Bauhaus to Eretz Israel

The movie ***Eden***, freely adapted in 2001 from the novel ***Homely Girl: A Life*** by Arthur Miller, starts with a long sequence shot: a house, with an immature modernist feature, is under construction. Not far away, a man reads aloud from a Gropius' book, while his wife, lying on him, is shaping on herself a belly with sand. She does not imagine that her pregnancy is the symbol of a Nation that is about to be born with the features of Modern Architecture. The filmmaker Amos Gitai, son of the Bauhaus student Munio Weinraub Gitai, is able to describe, in a few minutes of shooting, both the bipolar character of Israeli modernity - that is based on two characteristic and equally important points, namely cultural and geographical identity of the Middle East and the application of functionalist paradigms to local architecture -, both the realization of a new model of existence made possible by the teaching of Bauhaus.

Since the election of the city of Tel Aviv as Unesco World Heritage Site in 2003, as «a synthesis of outstanding significance of the various trends of the Modern Movement in architecture and town planning in the early part of the 20th century» (World Heritage Committee, 2003), has popularized the idea that the city was an embodiment of the Bauhaus ideals, it has become necessary to analyse conditions that allowed such a wide spread of modernist spirit across the Nation, considering the complexity of the net of various sources of influence that the architecture of city is subject to. However, the "Bauhaus spirit" has its roots in the professional activity of a group of young professionals and intellectuals who studied at Dessau and then left from Germany to emigrate to Palestine-Eretz Israel (I. Sonder, W. Möller, R. Egri, 2013). The authors who had a more intense professional life and who were able to characterize the local architecture in a more significant way, were certainly Arieh Sharon and Munio Weinraub Gitai. Shmuel Miestchkin and Shlomo Bernstein were less prolific, but their presence in the building activity of Tel Aviv was nevertheless intense and recorded some good works, while of the work Edgar Hecht and Chanan Frenkel did not remain many significant traces.

In the first publication of the Bauhaus, ***Internationale Architektur***, edited with Lászlo Moholy-Nagy in 1925, Gropius emphasizes the common character of works of modern architecture:

«The works illustrated on the following pages, besides their differing individual and national characteristics, share common features that are the same for all countries. This relationship, which every layman can verify, is a

sign of great significance for the future, foretelling a ***Gestaltungswille*** (will to form) of a fundamentally new kind represented in all the cultured countries» (Gropius, 1925, p. 5).
In relation to its small territory and peculiar historical conditions, the Gropius' "will to form" had a great impact on the architecture of the Land of Israel, giving shape to an unexpected project of a national identity, the origins of which must be traced to:
- the relationship between the political program of Zionism to achieve a Jewish State in Palestine-Eretz Israel and the process of modernization of Jewish identity implemented by Zionism itself which coincided with the birth and expansion of Modernism in the same years;
- the importance of Jewish culture in the flowering of modern thought in the late nineteenth and early twentieth centuries (the presence of Jewish culture in the development of modernity is witnessed by large production of Jewish intellectuals in the fields of sciences, art and literature. The multiform Jewish thought, that emerged in many fields of twentieth-century culture, played an important role in orienting European knowledge and consciousness. To get a clearer picture of the role of Jewish culture also in Modern Architecture, see the text by Myra Warhaftig, ***Deutsche jüdische Architekten vor und nach 1933 - Das Lexikon: 500 Biographien*** (Reimer, 2005), and the text by Elana Shapira, ***Style & seduction. Jewish patrons, architecture, and design in fin de siècle Vienna*** (Brandeis University Press, 2016), which clarifies the important role of Jewish clients in the process of birth and dissemination of modernism in Central Europe);
- in the socialist atmosphere of the Bauhaus consistent with the secular and political formation of its Jewish students;
- in the transmission, by Gropius to his students, of the "rationality" as a method that makes it possible to localize and solve the problems that existence is constantly posing, assuming the logical structure of thought as a tool capable of determining formal solutions with immediate validity (G.C. Argan, 1951, p.16).
In general, the construction of a new semantics in architecture has been a parallel process to the development of a new conception of Jewish identity proposed by Theodor Herzl, who perceived the importance of the realization of a new social and community model on which to found the bases of the future Jewish State. The evolution towards a modern Judaism, implemented between the nineteenth and twentieth centuries in Europe, found its

equivalent in breaking with the history that architecture realized with the avant-garde movements.
These conditions allowed the ideals of the Bauhaus to find in Eretz-Israel the most welcoming place to realize the utopian dream of total renewal of taste, expressing the socialist ideals of equality and community spirit that had been formed within the school of Gropius thanks to the collectivist mith of medieval corporations and to former experience of the ***Werkbund*** and ***Arbeitsrat für Kunst***.
The socialist component of Zionism, which entrusted to the working class the construction of a new progressive Jewish society, created the first forms of settlement, with a political and architectural spirit, through the ***kibbutz*** and the ***moshav***: these rural settlements gave to the young settlers, in possession of a technical preparation matured within European schools and academies before moving to Eretz-Israel, the opportunity of modern design experiments in which synthesize architecture, technique and civic engagement.
In this sense, the Bruno Taut's exhortation to find a «new cultural identity through a new art of building, wherein each separate discipline would contribute to the final form» (K. Frampton, 1992, p. 123) has found in the typology of ***kibbutz*** a real application: «If we presume that an architectural idea is that point at which art and science meet in their synthetic expression, and that architecture's role is to serve the material and the psychological needs of people in a society and to fulfil and give expression to these in the construction that it plans, then this already addresses the planning requirements of the kibbutz point» (S. Miestchkin, 2010, p. 133)
Simultaneously whit the experiments in kibbutz planning and following the first migratory waves of Jews from Eastern Europe to Palestine-Israel that were encouraged by Zionism, an architecture characterized by an eclectic language was introduced into the local culture, that, although it has not produce admirable works, certainly had an influence on the formal heterogeneity of modernism that later marked the city of Tel Aviv.
Briefly, a cultural unity built through a new art of construction has been the main objective of the Jewish intellectual class in Israel, of Zionists, architects and politicians who had found in the way of constructing the conditions on which to build up a new society, as shown by the motto of the founding fathers of Tel Aviv, ***I shall build thee and thou shalt be built,*** from the Book of prophet Jeremiah. The whole story of Tel Aviv's foundation, or more generally speaking, of modernity in Israel, is based on Construction and on Art as

a form of education and propulsion toward new forms of social cooperation. The phenomenon of modernism in Tel Aviv has many critical elements and it is not possible to give it the label of the city of the Bauhaus, which, although it had great effect on the city's architecture, it was not the only source of influence. Whenever Tel Aviv' s architects searched for a code of expression that could give them an identity and at the same time resolve technical construction and climatic problems, they found their answers in the work of Le Corbusier, i. e. reinforced concrete, white surfaces, ventilation through the elevation on ***pilotis,*** ribbon windows and roof gardens. With time these elements became a real standard in the constructions of Tel Aviv. Furthermore the use of white surfaces and other elements already described meant in a way that Mediterranean elements were finding their way back home. In Shlomo Bernstein's works, for example, it can be noted a mediation between the poetics of Le Corbusier, with whom he worked after graduating from the Bauhaus in 1932, and that of Mies van der Rohe.

Among the architects who studied at the Bauhaus, Arieh Sharon was the one who left the most eloquent traces in Israeli architecture of lessons learned at Dessau, which can be consulted thanks to the digital archive edited by Yael, daughter of Arieh and Gunta Stoltz, and by his nephew Ariel Aloni. Moreover, the autobiography ***Kibbutz + Bauhaus,*** published by Sharon in 1976, describes the importance of the Bauhaus legacy in his life as an architect operating in Israel. Born in Jaroslaw, in present-day Poland, on May 28, 1900, at the age of twenty, following the socialist and Zionist movement, ***Hashomer Hatzair*** moved to Eretz Israel to become a ***kibbutznik***. Later, he spent a year in Berlin and entered, in 1926, as a student at the Bauhaus in Dessau (fig. 1). Between 1926 and 1927, Sharon attended at the preliminary courses held by Joseph Albers, Vassily Kandinsky, Paul Klee and Joost Schmidt, producing interesting notebooks. Speaking of Kandinsky's lectures (fig. 2), of which he remembers the brilliant dialectic ability and teaching method, Sharon underlines the importance of his teachings on the analytical drawing in order to express, with a minimum number of lines, points or colors, the basic nature of the subject, while Albers usually asked to develop a three-dimensional object on a two-dimensional surface of paper or metal (fig.3).

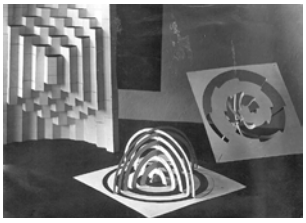
In addition to experiments on composition, Sharon's notes on the aspects of economic and political management of architecture and on the progress of technology are equally interesting: in a page dated November 14, 1927 (fig. 4), Sharon notes some important cultural references concerning the ***genos-***



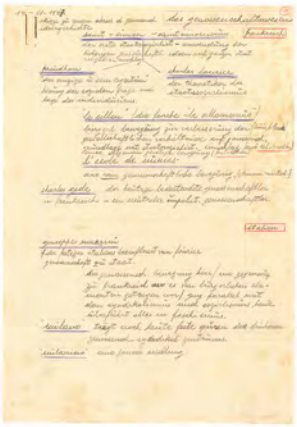
1. Arieh Sharon at Bauhaus, Dessau, 1928.
Image source: Archive Sharon



2. Arieh Sharon, Vorkurs work under Kandinsky 1926/27
Image source: Archive Sharon



3. Arieh Sharon, Vorkurs work under Albers 1926/27
Image source: Archive Sharon



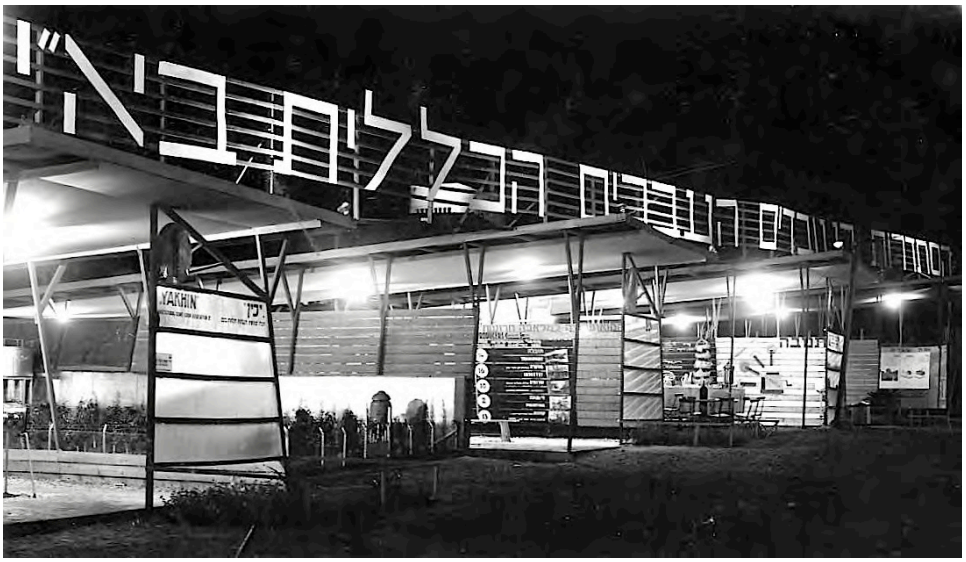
4. Arieh Sharon, Notes from lectures about the Cooperative, *Genossenschaft*, 1927
Image source: Archive Sharon

senschaft theme, that is the housing and social model of the cooperative, like Proudhon's mutualism, Fourier's phalanstery, Charles Gide's cooperativism, which actually will find a precise form in the interpretation that Sharon will give to the pre-foundation residential architecture of the State of Israel.
An equally influential lesson was that taught by Konrad von Meyenburg at the Bauhaus entitled ***Grundlangen der Arbeit und Arbeitsforshung,*** fundamentals of the workforce.
In January 1929, the Bauhaus magazine published the Sharon's project for the Labour Party Headquarters in Jerusalem (Bauhaus journal, N°1, Year III, 1929, p.22), a design that was influenced by Meyer functionalism and demonstrated author's propensity to aggregate simple forms. In November 27, 1929, Sharon received the diploma and, in that same year, he began working in Berlin with Hannes Meyer, for whom he followed the design and construction of the Trade Union School in Bernau. The collaboration will last until 1930/31.
In 1932 Sharon returned to Palestine. While his teacher Meyer was leaving Germany to go to Russia where he was called to plan a Jewish oblast, the Galician architect begins a tireless work in Eretz Israel, that sees him engaged in the planning of new ***kibbutz*** and in the construction of a new identity of local architecture inspired by the paradigms of the Modern Movement and the lesson of the Bauhaus. In those years he built one of his first notable works, the dining room of the kibbutz Givat Hashlosha (fig. 5), in the territory of the current Petah Tikva, not far from Tel Aviv. The work shows a balanced composition of overlapping volumes, in which the white surfaces show few windows, while a portico acts as a filter between an architecture that reflects the influences of Mediterranean modernism and the desolate surrounding landscape.



5. Arieh Sharon, The dining room in Kibbutz Givat Hashlosha, 1930s
Image source: Archive Sharon

The project for the ***Histadrut*** pavilion (fig. 6), built in 1932 for the Levant fair, is aimed at showing the progress and rationalization in the field of agricultural production, as well as the optimization of labor resources in the Land of Israel. The four parallel exhibition spaces, that form a path in which programs, diagrams, strategic plans and products regarding the agriculture sector of Israel were shown, are made up of a very simple structure that evidently bears new formal values thanks to the lightness of the exiles wooden supports that sustain a roof with a slightly inclined pitch. An analogy is visible, both in terms of design and content, with the pavilion for the Ahag-Sommerfeld exhibition in Berlin Zehelendorf that Gropius created for his patron Sommerfeld in 1928, shortly after leaving the Bauhaus.



6. Arieh Sharon, Histadrut Pavillions, 1932
Image source: Archive Sharon

The teachings on the organizational and technical nature of construction have certainly found a vast field of application in Sharon's work. The question of the 'bauhaus style' must, therefore, move from the field of application of the compositional paradigms to that of the construction site organization, the use of materials, the speed that the new construction techniques possessed to meet the needs of migratory waves. Certainly, the general sense of the work is influenced by the characterization of modern aesthetics, but it is the art of building that has allowed such an intense development of modernist language: «The art of building is contingent on coordinated team-work of a band of active collaborators whose orchestral cooperation symbolizes the cooperative organism we call society. Architecture and design in a general sense are consequently matters of paramount concern to the nation at large»

(Gropius, 1965, p. 57).

If the canon of the Modern is questioned by Werner Oechslin when he states: «it is with the hypothesis of internationality that the Modern has been questioned» (W. Oechslin, 1989), it is equally true that the society that was formed through the experience of modernism in Tel Aviv, has shaped itself on the basis of principles - ranging from the field of aesthetics to that of civil organization - inherited from the Bauhaus. In this direction should be read the work of Sharon and the Bauhaus heritage, as a tension towards the construction of a modern society implemented with an architecture at the service of social needs.

Sharon's cooperative housing actualize this programme in a very convincingly way. The cooperative housing on Frishman Street in Tel Aviv, built in 1934-36 (fig.7), is a clear derivation of Gropius' Siedlungen, in which, as Argan observes, the binomial of society and nature is fundamental. Nature, in the role that Argan attributes to it within the works of Gropius, can be evaluated in the categories of light, air and green, that is, in a relationship of necessity and utility for human life, as the formal solution depends on the balance between environmental conditions and language: «The formal process of architecture, as a process of division and spatial distribution, starts from the parcelling of the land and from the determination of the metric relationship that must exist between built masses and free intervals so that all the dwelling units realize equal coding of aeration, insolation and horizon; and this computation, apparently only mathematical, fits exactly with that calibrated balance of full and empty volumes which constitutes one of the fundamental reasons of the formal theme of Gropius» (Argan, 1951, p.16).



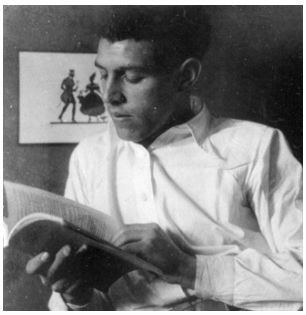
7. Arieh Sharon, Interior courtyard Cooperative housing, Frishmann Street, Tel Aviv, 1935
Image source: Archive Sharon

Sharon's cooperative housing principles of construction are simple and efficient, in terms of climatic orientation and cross-ventilation. The residential blocks are composed of L-shaped wings that, in the case of the central block, join together forming a large internal courtyard connected to the street through the emptying of the entrance that leads directly into the large central space. As in Gropius' Siedlungen, the general composition conveyed of «dialectic between rigor and community spirit that emerges from the first Siedlungen in Frankfurt» (Tafuri, 1980, p. 259).

If Sharon's architecture is the product of Gropius's teachings and, in particular, of Hannes Meyer's Weltanschauung, the attention to details and harmony in compositions of Munio Weinraub Gitai's (fig. 8) are in continuity with the Mies van der Rohe's thinking.

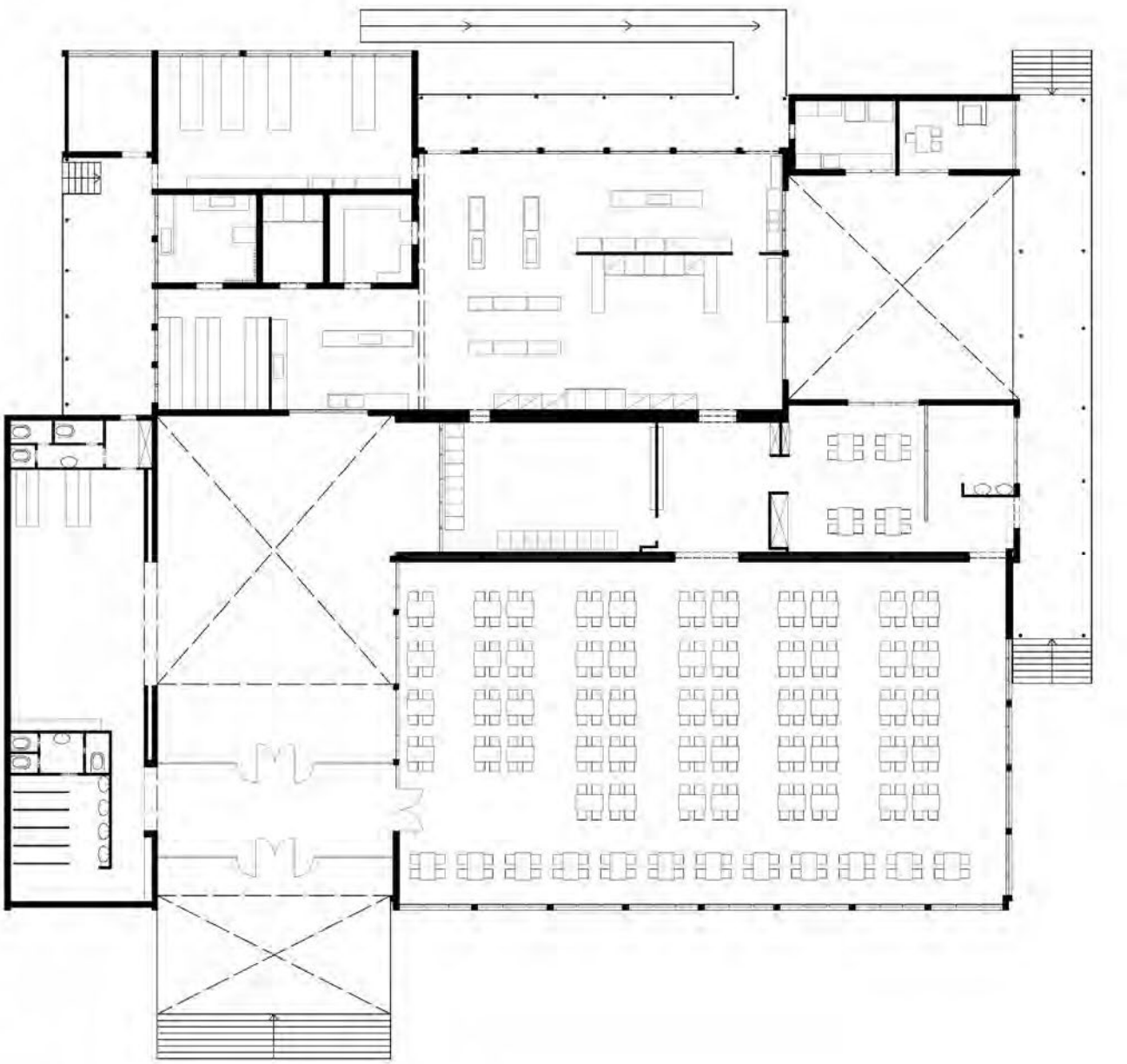
But Gitai's grace in facing with architecture problems and the ability to dignify poor materials in the complexity of detail make his architecture a touching artwork. Gitai's architecture has a different personality from other modernist architects: his intellectual vitality is more refined, he has a strong aptitude for study and is in a continuous search for the best formal solution. When his works are fascinated by the Masters of the Modern - Mies or Le Corbusier - they have a melancholic tone, because the author is aware that architecture is losing its intensity by referring to what someone else have done and only through the combination of resignation and courage is it possible to find a way to reinvent itself. Munio Weinraub does not stop in Tel Aviv, he chooses Haifa because he feels that the complexity of a stratified city is a source of inspiration and a test of modernist theories. Even the most formalist works of Gitai - such as the Histadrut Tax Office of Haifa, 1960-64 - applaud the magnificence of the Modern Movement, but retain an intense inner dimension that makes the author one of the most poetic architects of Israeli modernism. Born in 1909 in a small town in Silesia, Munio Weinraub from 1930 to 1932 studied at the Bauhaus under the direction of Mies van der Rohe. He was among the five students who has been expelled from the school due to political activity, for protesting against Hannes Meyer's dismissal. He was readmitted the following year and, after having completed his studies, he was called by Mies to work in his atelier in Berlin, as proof of the esteem that the last director of the Bauhaus felt towards the young Jewish architect (Ingersoll, 1994, p.26). In 1934 he emigrated to Palestine to escape Nazism and moved to Haifa where in 1936 he married Efratia Margalit.

Gitai's works are many and include kibbutz, private villas, public buildings,



8. Munio Weinraub at Bauhaus school in Germany, 1930. Image source: wikimedia commons

residential cooperatives, but it is his last work built, the dining hall of the kibbutz Kfar Massaryk (fig. 9), near Akko, which more than the others illustrates poetic evolution of its author and his ability to rewrite, almost thirty years after the closure of the Bauhaus, formal themes born within the Gropius' school. Built between in 1963, the dining hall retains a basic sobriety in the same way as the pioneers' kibbutz, but it finds in the general compositional layout and in the dedication to details a new design dimension. Compared to the previous examples of the same typology, Gitai elevates the architectural theme to a more sophisticated representation of the references: as Mies does, even Weinraub raises the building from the ground allowing access through flights of stairs that are related to the external path system. The dining room block rests on the ground and the large floor-to-ceiling windows create an interior space in which the external landscape seeps in under the roof, that appears to be suspended. Around two courtyards the different functions of the building are articulated between, alternating covered spaces with patios and producing a spatial and perceptive vitality never explored in the traditional kibbutz model. As Ingersoll observes, the theme of the double patio and the relationship with the landscape has some relationship with the Japanese palace, but in reality the models that Gitai recovers are part of that primary writing of architecture that has characterized the theme of the house since of archaic architecture and which finds evidence in the classic Roman house. Gitai instills in this small public building also a strong sense of domesticity: the space is warm, the materials are not rich but treated with constructive wisdom and expressive capacity, the full volumes and voids, the passages and the service areas are characterized by balanced measures. The roof that covers the entire complex is not a flat surface: it becomes empty at the courts, and rises above them, assuming more complex geometric forms, dematerializes into a thin slab resting on slender pillars that define a light portico on the edges. The carefully designed details bring out the cultural baggage of Weinraub, the years spent in a technical school in Berlin on the advice of Hannes Meyer before enrolling in the Bauhaus, the precepts of Mies and the personal aptitude to instill an emotional tension in the architectural project which goes beyond the field of application of modern paradigms. Munio Gitai pushes the legacy of Gropius and Bauhaus beyond the dogmatic nature of the Modernism to find his expressive intensity in the dialogue between the place and the primary elements of Architecture, without ever forgetting the social problems that architecture must solve.



9. Munio Weinraub, ***Kibbutz Kfar Massaryk***, 1965 (drawing by Caterina Lanzano)

Bibliografia

Argan G.C., ***Walter Gropius e la Bauhuas***, (1951), Einaudi, Torino;
Bauhaus journal, (1929) N°1, Year III,;
Frampton K., ***Modern Architecture: A Critical History,*** (1992), Thames and Hudson, London, 3rd edition;
Gropius W., ***Internationale Architektur***, (1925) Albert Langen Verlag, Munich;
Gropius W., ***The new architecture and the Bauhaus,*** (1965), The MIT Press, Cambridge Massacchusets;
Ingersoll R., ***Munio Gitai Weinraub. Bauhaus Architect in Eretz Israel***, (1994), Electa, Milano.
Kamp-Bandau I., Nerdinger W., Goldman P., (1994), ***Tel Aviv modern architecture, 1930-1939,*** Wasmuth, Berlin;
Metzger-Szmuk N., ***Des Maisons sur le sable: Tel Aviv, Mouvement Moderne et Esprit Bauhaus***, (2004) Editions de L'Eclat, Paris;
Miestchkin S., S***ome Remarks on Construction in the Kibbutz,*** (1936), in G. Bar Or, Y. Yaski, ***Kibbutz. Architecture without Precedents***, The Israeli Pavilion. The 12th International Architecture Exhibition, The Venice Biennal, (2010);
Oechslin W., ***Neues bauen in der welt: Messa al bando delle nazioni (Banning the Nations),*** (1989), Rassegna, n° 38;
Shapira E., ***Style & seduction. Jewish patrons, architecture, and design in fin de siècle Vienna,*** (2016), Brandeis University Press;
Sonder I., Möller W., Egri R., V***om Bauhaus nach Palästina - Chanan Frenkel, Ricarda und Heinz Schwerin***, (2013), Bauhaus Taschenbuch 6, Spector Books, Leipzig;
Tafuri M., ***La Sfera e il Labirinto***, (1980), Einaudi, Torino;
Warhaftig M., ***Deutsche jüdische Architekten vor und nach 1933 - Das Lexikon: 500 Biographien***, (2005), Reimer;

Gianluigi Freda
Università degli Studi di Napoli Federico II - Dipartimento di Architettura

opere

Pina Russo

Das Triadisches Ballett
Genesi e realizzazione di un'architettura di scena

Nell'Aprile del 1919 venne diffuso il ***Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimer,*** manifesto di un nuovo istituto, volto all'educazione della gioventù tedesca, nato dalla fusione dell'ex Scuola granducale di arti e mestieri e l'Accademia di Belle Arti di Weimar. Tale istituto era stato fortemente voluto dall'architetto Walter Gropius che, già da alcuni anni si era fatto portavoce di un'istanza di rinnovamento delle accademie e dell'istituzione di un corso di architettura, il cui progetto aveva proposto alcuni anni prima, proprio in quella di Weimer[1]. Benchè la direzione ufficiale del ***Bauhaus Bühne***, venne affidata ad Oskar Schlemmer soltanto nel 1923, direttore fino a quel momento del Laboratorio di scultura, a seguito della rottura polemica del primo direttore teatrale Lothar Schreyer, con la direzione generale, la sperimentazione del giovane architetto era già in essere da diversi anni. A differenza del precedente direttore, proveniente dall'ambiente espressionista dello ***Sturm*** berlinese, il cui «ideale della rappresentazione teatrale era una sorta di dramma **s**acro»[2] , in cui l'azione teatrale era tutta improntata sulla percezione sensoriale e sul simbolismo, di un ***Gesamtkunstwerk*** «inteso piuttosto come esemplificazione, percepibile con i sensi, dell'unità tra vita naturale e sovrannaturale, come luogo di ricreazione della comunione spirituale e in un certo senso culturale degli attori e spettatori, sacra rappresentazione nella quale la catarsi della comunità di "uomini nuovi" prevale e prevarica sui mezzi teatrali»[3], il giovane Schlemmer stava orientando la sua sperimentazione in aperta rottura alle convenzioni teatrali, mirando ad un'astrazione della rappresentazione, sempre più scevra dai legami narrativi, e ad una unità concettuale della messinscena, più vicino al pensiero di Walter Gropius. Quando arrivò alla direzione, infatti, aveva già realizzato diversi progetti e, soprattutto, cominciato il lungo iter sperimentazione di quella che può essere definita la sua opera più significativa, ***Das Triadisches Ballett***. L'origine di questo interesse va ricondotto alle contemporanee ricerche nel campo del balletto, alla sperimentazione di Dalcroze, che «ponendosi esplicitamente entro la tradizione estetica tedesca che da Schopenhauer arriva fino a Wagner, parte da una concezione olistica del corpo come strumento espressivo completo, in grado di dare voce a quell'unità delle arti, guidata dalla musica, vagheggiata dall'antica Grecia»[4] e che mira al superamento dell'aritmia, condizione propria dell'uomo dovuta alla mancata e contemporanea coordinazione tra impulsi del cervello e il loro immediato recepimento da parte dell'apparato muscolare e

nella pagina accanto
Scena da *Il Balletto triadico*, 1926 (particolare)
thecharnelhouse.org

al raggiungimento dello stato eutonico[5], stato di equilibrio in cui si armonizzano le pulsioni corporali e mentali. Il successo dei Ballets Russes di Serghei Diaghilev segna un ulteriore stimolo alla ricerca di Schlemmer, che ironizza sulla mancata fusione di tutti gli elementi che compongono la scena, nonostante la collaborazione con gli artisti più importanti del periodo sottolineando «l'elemento pittorico-formale, una specie di quadro ingigantito a se stante, con il movimento della danza che rimane entro i limiti dello schematismo tradizione »[6]. Nel 1912 rimase affascinato dal Pierrot Lunaire di Schonberg, una composizione atonale per voce femminile in cui si alternavano il canto parlato e il canto suonato, l'idea che fosse necessario un nuovo tipo di musica per raggiungere l'espressività unitaria del quadro scenico a cui mirava. L'idea di un nuovo balletto si affacciò in seguito all'incontro con i ballerini del teatro di corte di Stoccarda, Albert Burger ed Elsa Hotzel, desiderosi anch'essi di rompere con la stagnante tradizione del balletto classico e lo accompagnò per i successivi quindici anni. Nel Dicembre 1916 ci fu la prima rappresentazione, in occasione di una festa di beneficenza a Stoccarda, di una composizione coreografica composta da tre danze eseguite da ballerini che indossavano costumi-armature, musicata dall'italiano Marco Enrico Bossi. La prima rappresentazione ufficiale, in cui si esibirono lo stesso Schlemmer e i Burger, ebbe luogo il 30 settembre 1922 al Landestheater di Stoccarda.



1. ***Disegni dei costumi per Il Balletto triadico, 1926*** -B.Bergdoll, Bauhau 1919-1933:Workhop for Modernity,The Museum of Modern Art, New York, 2009, p. 170



2. Scena da ***Il Balletto triadico***, 1926 thecharnelhouse.org

Nell'estate dell''anno successivo ci fu la rappresentazione durante la settimana culturale del Bauhaus , ultima in collaborazione con i Burger di cui non saranno più usati i costumi. La rappresentazione del 16 Agosto al Deutsches Nationaltheater a Weimar confermò poi il definitivo successo. Seguiranno esibizioni a Dresda e, con versioni rivisitate e più brevi a Donauchingen e Berlino nel 1926 e Parigi nel 1932. La composizione fu strutturata sulla base del numero tre. Egli scrisse che la scelta del numero tre era stata fatta perché tale numero

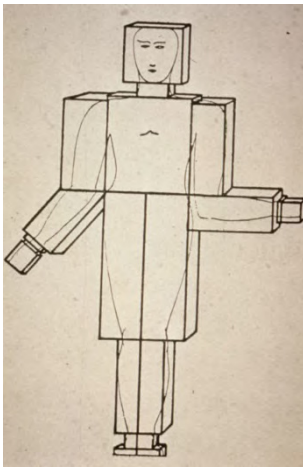
rappresentava il simbolo importante che il sé solitario e il contrasto dualistico fossero stati superati segnando l'inizio di un armonia collettiva, di quella sintesi delle arti bramata da Gropius. Le altre triadi erano: forma, colore, spazio; le tre dimensioni dello spazio: altezza, profondità, larghezza; le forme di base: sfera, cubo, piramide; i colori di base: rosso, blu, giallo; infine danza, costume, musica[7]. Il balletto era diviso in tre sezioni, la prima definita sezione giocoso-burlesca caratterizzata dal fondale giallo, la seconda dal fondale rosa definita cerimoniosa-solenne e la terza definita come una fantasia mitica dal fondale nero. I quadri erano dodici ed erano danzati da tre ballerini, che indossavano in tutto diciotto costumi plastici. Egli afferma che 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»[8]. In sostanza quello che fece di tale composizione un pilastro delle avanguardie di inizio secolo fu la ricerca, a cui ancora oggi si guarda con estremo interesse, del rapporto tra il movimento del corpo umano e lo spazio (della scena) in cui esso si muoveva. Lo studio del movimento del corpo dei ballerini portò alla creazione di una coreografia che fu «concepita come un'opera d'arte figurativa»[9] capace di generare una sorta di architettura del movimento. Le leggi biologiche e le matematiche che governavano la natura organica e quella inorganica dell'uomo trovavano la loro sintesi all'interno dello spazio della scena plastica, nel movimento del danzatore che, in quanto uomo, era considerato "misura di tutte le cose" e che proprio nell'architettura costruita, rivelava il suo sistema di misurazione. Il corpo organico-meccanico tramutato divenne oggetto di astrazione. Il costume plastico, diventò il medium



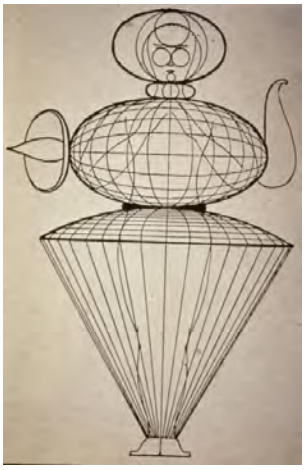
3. Costumi per il Balletto Triadico, 1924
thecharnelhouse.org

tra lo spazio architettonico creato e l'uomo biomeccanico, utilizzato per alterare le leggi fisiche-matematiche che governano il corpo e lo spazio o, almeno, a dare l'impressione di un loro superamento seppur temporaneo. A tal proposito Schlemmer afferma che «la trasformazione del corpo umano, la sua metamorfosi, è resa possibile dal costume, dal travestimento. Il costume e la maschera enfatizzano l'identità del corpo o la mutano; ne esprimono la natura o di proposito la confondono; ne sottolineano la conformità alle leggi organiche o meccaniche o ne invalidano tale conformità»[10]. Creò e utilizzò costumi plastici, dotati di protesi e rivestimenti protettivi, il cui fine ultimo era quello di rendere impossibile determinati movimenti e/o di consentire solo determinati altri, nel tentativo di apportare più moderne e innovative possibilità figurative. L'utilizzo di nuovi materiali[11] e tecnologie gli consentì di creare quattro tipizzazioni: l'architettura semovente, che esprimeva lo spazio cubico circostante in cui le forme umane si astraggono in forme prismatiche, con articolazioni libere o bloccate; la ***bambola articolata o marionetta***[12], che esprimeva le leggi funzionali del corpo umano, in cui la testa assume la forma di uovo, il busto di un vaso, le gambe e le braccia diventano clave e le articolazioni assumevano forma sferica; l'***organismo tecnico***, che esprimeva le leggi del movimento del corpo in relazione allo spazio in cui il cono, la chiocciola, la spirale e il disco manifestavano la rotazione, della direzionalità e dell'intersezione dello spazio; la ***smaterializzazione***, che in cui determinate posizioni di parti del corpo umano diventavano forme espressive metafisiche (es. la forma a croce della spina dorsale e delle spalle)[13].

Il tentativo di sublimare lo spazio e di conseguenza il tempo, creando attraverso il movimento di tali visionarie architetture dall'effimero sapore avanguardistico era, quindi, lo scopo precipuo di Schlemmer che, in prima persona, preforma ***Der Abstrakte*** (l'Astratto), dotato di una maschera per metà elmo e per metà ovoide, una gamba completamente ristretta e una clava, in un alternanza di colori chiari e scuri. Una nuova via fu tracciata e la ricerca faustiana del ***senso***, del proprio riflesso, della forma fantastica trovò la realizzazione nelle figure immaginifiche poste nello spazio prismatico della scena schlemmeriana. Oggi come allora l'anelito di una utopica unità sfida l'uomo nella sua doppia natura di essere meccanico e spirituale.







nella pagina accanto:

4. ***Architettura semovente***
5. ***La marionetta***
6. ***Organismo tecnico***

(da: W.Gropius, ***The theater of the Bauhaus***, Wesleyan University Press, Middletown, 1987)



7. ***Der Abstrakte***, 1922
www.staatsgalerie.de

Note

1 Cfr. F.Dal Co in H.M.Wingler (1987), ***Il Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlino 1919-33***, Feltrinelli, Milano, p. 6.
2 Ivi, p.471.
3 O.Schlemmer (1982), (a cura di M.Bistolfi), ***Scritti sul teatro***, trad.it., Feltrinelli, Milano, p. 26.
4 A.Pontremoli (2004), ***La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento***, Editori La Terza, Bari, p.64.
5 Cfr. ***Ibidem***.
6 Cfr. O.Schlemmer, ***Op.cit.***, p. 20.
7 Cfr. Diary 5 July 1926
8 L.Cabras (Giugno/ June 2016), ***Le prospettive dinamiche di Oskar Schlemmer e Paul Klee***, "Medea", vol. II, n. 1.
9 H.M.Wingler, ***Op.cit.***, p.471.
10 W.Gropius (1987), ***The theater of the Bauhaus***, Wesleyan University Press, Middletown, p.26.
11 Per i costumi venivano utilizzati vetro, gesso, celluloide, gomma, diveri tipo di metallo, forgiati tridimensionalmente.
12 La teorizzazione estetica della figura artistica meccanica e, più in generale del doppio antropomorfo, avvenuta tra la fine del XIX sec. e l'inizio del successivo, ricordiamo la marionetta di Kleist superiore a qualsiasi ballerino perché priva di affettazione, la supermarionetta di Craig, sostituto metafisico dell'attore, l'automa di Hoffmann, frutto a loro volta di una ricerca sulla meccanicità e sulla riproducibilità del gesto umano, rispondono a quell'«anelito verso la liberazione dell'uomo dalle sue costrizioni- dirà Schlemmer- e vero l'esaltazione della sua piena autonomia di movimento, al di là della misura naturale». C.Fiorillo (Dicembre 1922), ***Marionetta e attore nella scena teatrale delle avanguardie del primo Novecento,*** in "ARQ 9"(Architettura Quaderni) n°9, Electa, Napoli, p.102.
13 O.Schlemmer, ***Op.cit.***, p. 94.

opere

Bruna Di Palma

Per una urgenza culturale del costruire: il museo-scuola di Lina Bo Bardi

«I nuovi musei devono aprire le loro porte, far entrare aria fresca, luce nuova. [...] È necessario incastrare la vita moderna, purtroppo malinconica e distratta da ogni tipo di incubo, nella grande e nobile corrente dell'arte. È in questo senso sociale che ho progettato il Museo d'Arte di San Paolo, rivolto soprattutto alla massa non informata, non intellettuale, non preparata» (Ferraz, 1994, p. 43). Il desiderio di dare vita ad un progetto culturale che potesse contribuire ad un rinnovamento politico e stimolare l'inclusione sociale ha spinto molte delle opere realizzate da Lina Bo Bardi in Brasile a configurarsi come spazi della libertà, della formazione, del riscatto. Questa componente civile, ideologica, ma anche molto concreta, con una profonda sensibilità formativa nei confronti della collettività, caratterizza anche il progetto per il Museo di Arte di San Paolo (MASP), lavoro al quale l'architetto si dedica tra 1957 e il 1969 (Fig. 1).

Arrivata in Brasile dall'Italia insieme al marito Pietro Mari Bardi nel 1946, Lina si stabilisce a San Paolo nel 1947 e viene immediatamente coinvolta nelle problematiche che investono la città. In questo clima, il progetto per il nuovo edificio appare subito come uno strumento di lotta contro quel complesso di inferiorità che rappresenta il peggior retaggio di colonizzazione e schiavitù del popolo brasiliano. Anche il nuovo Museo viene quindi inteso da Lina Bo Bardi come un'occasione attraverso la quale poter tracciare un campo di valori e di idee, una sperimentazione attraverso la quale mettere in opera quell'urgenza di costruire, sia in termini architettonici, sia in termini culturali che caratterizza tutte le scale della sua produzione.

Inizialmente ospitato all'interno degli spazi dei Diários Associados in rua Sete de Abril, il Museo di Arte di San Paolo, voluto da Francisco de Assis Chateaubriand, cofondato e diretto da Pietro Maria Bardi per quarant'anni, trova poi una sua seconda sede in uno spazio in pendenza lungo l'Avenida Paulista, nell'area in cui si trovava il belvedere Trianon, un sistema di padiglioni distribuiti su terrazze panoramiche. Realizzato nel 1916 per ricevimenti e convegni, dopo un periodo di abbandono il belvedere viene demolito e, nell'area compresa tra il parco Trianon e la piazza Geremia Lunardelli, Lina Bo Bardi realizza il Museo d'Arte di San Paolo (Fig. 2).

Prima di intraprendere questo progetto, l'architetto aveva trascorso cinque anni a Salvador de Bahia esplorando aree particolarmente povere del Brasile. I suoi diari e i suoi quaderni di appunti di quel periodo sono densi di schizzi e note sullo

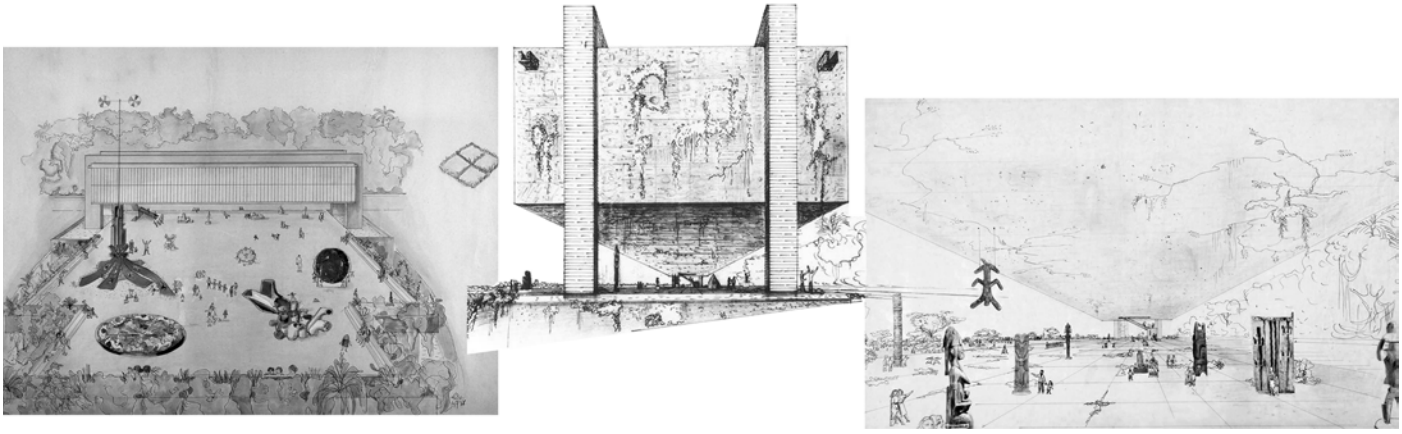
1. Vista dall'alto del MASP tra i grattacieli di San Paolo





2. Vista dall'alto dell'area di demolizione del Trianon e del nuovo museo con la piazza-belvedere

svolgersi della vita quotidiana, non con una tendenza a richiamare una lezione popolare in termini di folclore romantico, quanto più a sottolineare la necessità di sperimentare la semplificazione, un'esigenza a cui la realtà brasiliana cercava costantemente di dare risposta. Queste esperienze hanno influenzato la progressiva definizione della personalità di Lina Bo Bardi, ma anche l'estetica che man mano andava caratterizzando il suo lavoro e di cui, sia la costruzione culturale alla base dell'istituzione museale, sia l'architettura del Museo stesso sono una chiara espressione (Fig. 3). Sulla configurazione finale dell'edificio hanno poi influito alcune sue precedenti esperienze professionali, come il progetto per il museo sul mare a São Vicente (1950), ma chiari riferimenti, fisici e concettuali, sono anche il lavoro progettuale e di ricerca di Ludwig Mies van der Rohe, il Museo d'Arti Visive di Affonso Reidy (San Paolo, 1952) e la Facoltà di Architettura e di Urbanistica di João Batista Vilanova Artigas (San Paolo, 1961). L'obiettivo principale del MASP è quello di rappresentare uno spazio a servizio della collettività e del suo miglioramento, un luogo della cultura attraverso il quale istruire il visitatore. In questo senso, la definizione di una piazza pubblica, un vuoto permeabile e disponibile ai più ampi usi, uno spazio inserito in quella logica di aggregazione intorno a temi di natura culturale, che aveva animato l'istituzione stessa del museo, diventa una delle modalità attraverso le quali innescare quel processo di accessibilità e ampio coinvolgimento sociale a cui Lina Bo Bardi auspica.



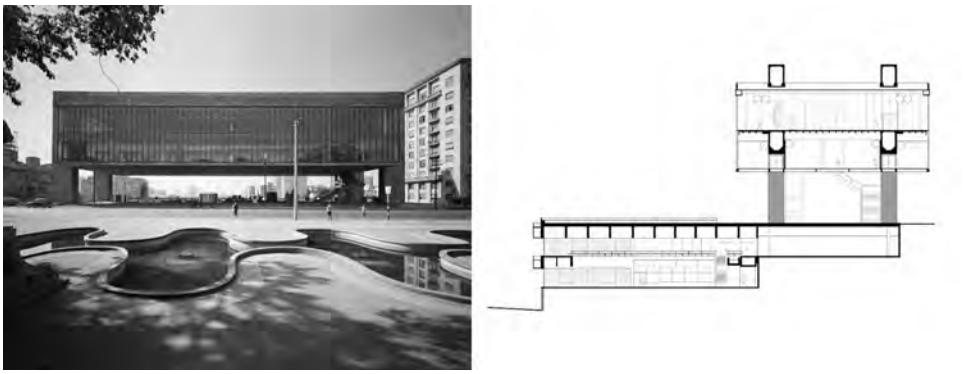
3. Schizzi di Lina Bo Bardi per gli studi preliminari alla elaborazione del progetto del MASP



4. Foto del MASP dall'Avenida Paulista

«Con il MASP, volevo solo sottolineare determinate posizioni. Ho cercato di ricreare l'atmosfera del Trianon. Vorrei che le persone fossero lì, a vedere mostre all'aperto e parlare, ascoltare musica e guardare film. Mi piacerebbe che i bambini fossero lì a giocare sotto il sole del mattino e del tardo pomeriggio» (Bo Bardi, 1967, pp. 20-23). Il Museo si viene graudalmente definendo dunque come una piazza compresa tra uno spazio superiore per le esposizioni e uno spazio inferiore per eventi, un luogo nuovo che riprende la memoria del Trianon nel diventare un belvedere, un punto di osservazione dei cambiamenti urbanistici e sociali della città (Fig. 4). Dal punto di vista della definizione della sua forma architettonica in relazione ai caratteri urbani circostanti, se da un lato l'edificio reinterpreta la grande dimensione dei grattacieli disposti lungo l'Avenida Paulista, dall'altro si discosta dal prevalente sviluppo in altezza dell'architettura del centro urbano di San Paolo per definirsi come uno spazio

di pausa lungo la grande infrastruttura. La particolare relazione di sovrapposizione, ma non di aderenza, tra i due volumi di cui si compone il nuovo corpo architettonico, consente di definire una continuità trasversale che, interrompendo la compatta longitudinalità dell'asse viario, collega idealmente il brano di naturalità costituito dal Parco Trianon con la nuova terrazza urbana in parte coperta dal museo sospeso e in parte corrispondente con la copertura della hall civica semi-ipogea (Fig. 5).
Il parallelepipedo superiore è vetrato su tutti i lati a denunciare ancor più chiaramente la volontà di relazione con la città, e, libero da appoggi intermedi, è caratterizzato da un ampio spazio espositivo interno nel quale l'allestimento viene definito attraverso una reinterpretazione dei più tradizionali principi museografici. Un profondo senso di autonomia definisce dunque sia lo spazio urbano (Fig. 6), sia lo spazio museale, un senso di apertura e di libertà che si riflette nella definizione di uno spazio accogliente non solo nei confronti degli specialisti o delle eli-



5. Foto frontale e sezione trasversale del MASP e dello spazio urbano continuo definito dall'articolazione del nuovo edificio



6. Foto dello spazio urbano libero e permeabile definito dalla relazione tra il volume superiore sospeso e il volume inferiore semi ipogeo

te privilegiate, quanto più verso un pubblico senza conoscenze specifiche, con una attenzione particolare rivolta alle più ampie frange del popolo brasiliano. Il museo è concepito secondo una poetica modernista, si sviluppa per settanta metri di luce e otto di altezza libera interna e si avvale di un uso avanzato e audace della tecnica strutturale attraverso l'utilizzo di solo quattro pilastri (dalle dimensioni di 4,00x2,50 metri), due travi estradossate in copertura (di 2,50x3,50 metri), due travi centrali e cavi in sospensione che sostengono l'intero volume. Il livello più alto è destinato a pinacoteca, mentre in quello sottostante ci sono gli uffici, una sala per mostre temporanee, una per mostre specialistiche, biblioteche etc. All'interno del corpo architettonico semi-ipogeo sono invece ospitati spazi aperti alla città tra i quali, oltre ad altre gallerie espositive, un auditorium, un ristorante e una caffetteria, una grande aula per workshop, spazi di servizio e spazi commerciali (Fig. 7). In generale, tra le attività che si svolgevano all'interno del museo erano compresi laboratori per bambini, corsi di storia dell'arte per studenti delle scuole superiori e attività formative per gli insegnanti. Concepito come un luogo per l'istruzione e la divulgazione culturale, fin dalla sua fondazione il Museo dimostra chiaramente il suo intento pedagogico promuovendo conferenze, corsi e mostre per preparare il pubblico all'apprezzamento dell'arte. Nel 1950 viene lanciata la rivista Habitat, diretta da Lina Bo Bardi, che affianca queste iniziative, ma è con l'apertura, nel 1951, dell'Istituto di Arte Contemporanea (IAC) all'interno degli spazi del MASP che l'insegnamento diventa formalmente uno degli obiettivi del programma funzionale del Museo. Nel campo dell'educazione al design, per il Brasile questa iniziativa rappresenta una delle prime esperienze di avvicinamento alle idee della Bauhaus. Sul modello della scuola di Weimar e sulla base di un prezioso patrimonio radicato nella ampia produzione artigianale locale, l'Istituto lavora alla costruzione di una forma di design moderno, capace di coniugare l'innovazione tecnologica con il lavoro manuale, per definire le specificità di un design industriale brasiliano. La vita dell'Istituto dura solo tre anni, ma prosegue idealmente nelle attività del Museo di Arte Moderna di Salvador de Bahia (MAM-BA), che Lina Bo Bardi dirige a partire dal 1960. Questo museo, concepito come un centro d'avanguardia per la documentazione dell'arte popolare, è infatti la sede di una seconda sperimentazione pedagogica, l'apertura della Scuola di Disegno Industriale e Artigianato.



7. Foto degli spazi interni al corpo semi ipogeo del museo



8. Foto degli spazi interni al museo sospeso con l'allestimento progettato da Lina Bo Bardi

Oltre all'insegnamento, è la stessa attività professionale di Lina Bo Bardi a porre l'accento sulla possibilità di orientare le esperienze personali attraverso un rinnovamento delle produzioni artigianali. All'interno del MASP, l'allestimento della pinacoteca ne è un esempio. Il progetto espositivo, recentemente restaurato, sviluppa infatti i temi della trasparenza, della leggerezza e della sospensione attraverso la realizzazione di un particolare supporto, un cavalletto composto da una base cubica in cemento grezzo, che si ripete sempre identica e che si ancora saldamente al suolo, e da una doppia lastra in vetro temperato, che accoglie l'opera, adattandosi alle specifiche dimensioni e spostandola idealmente, da una sua più tradizionale collocazione a parete, al centro dello spazio. Senza dividere la grande aula in stanze o linee temporali rigide, il progetto tende a favorire la costruzione spontanea di un giudizio critico personale, da parte del visitatore, rispetto alle opere esposte, che vengono mostrate come il frutto di un lavoro e non come una realtà altra (Fig. 8). Disporre i dipinti senza un ordine cronologico, né tematico, e presentarli senza intermediazioni all'interno di uno spazio che combina opera, ambiente e dispositivo di allestimento è un modo per stimolare la percezione simultanea e autonoma dell'arte e la definizione di un percorso di visita individuale. Ad una scala di dettaglio, i cavalletti simboleggiano la volontà di sperimentare una modalità inedita nel presentare l'opera d'arte che, sospendendola sul suolo e distribuendola liberamente nel vuoto, contribuisce ad ampliare l'accessibilità culturale, a rendere autonoma la fruizione dello spazio, e a stimolare quel più ampio spirito di rinnovamento che l'intero progetto del Museo di Arte di San Paolo rappresenta.

Bibliografia

Bo Bardi L. (1951), "***Primeiro: escolas***". Habitat n.4, p.1.

Bo Bardi L. (1967), "***O nôvo Trianon: 1957-67***". Mirante das Artes, n. 5, pp. 20 - 23.

Bo Bardi L. (1973), "***Il Museu de Arte di San Paolo del Brasile***". L'architettura – Cronache e Storia, anno XVIII, n.12, pp. 776 - 799.

Bo Bardi L., Van Eyck A. (1997), ***Museu de arte de Sao Paulo: São Paulo, Brasil 1957-1968***. Eitorial Blau, Lisbona.

Criconia A. (a cura di) (2017), L***ina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile***. Franco Angeli Editore, Milano.

da Costa Meyer E. (2002), "***After the Flood***". Harvard Design Magazine HARDSoft CoolWARM… Gender in Design, n. 16.

de Oliveira O., Ferraz M. (2000), "***Lina Bo Bardi: architetture senza età e senza tempo***". Casabella, n.64/681, pp. 36-55.

de Oliveira O. (2002), "***Lina Bo Bardi: obra construida***". 2G, n.23-24.

Ethel L. (2011), "***The Instituto de Arte Contemporanea: The First Brazilian Design School, 1951–53***". Design Issues, vol.27, n. 2, pp. 111-124, The MIT Press.

Ferraz M. C. (a cura di) (1994), ***Lina Bo Bardi.*** Prima ed. Istituto Lina Bo e P. M. Bardi, San Paolo, 1993, trad. it., Lina Bo Bardi, Charta, Milano.

Miotto L., Nicolini S. (2005), "***Lina Bo Bardi (1914-1992***)". Parametro n.257, pp. 48-51.

Silva Cardenas A. (1995), ***MASP estrutura, proporçao, forma***. Editoria da Cidade, San Paolo.

Bruna Di Palma
Università degli Studi di Napoli Federico II - Dipartimento di Architettura

opere

Alberto Terminio, Vincenzo Valentino

Il potenziale socio-pedagogico nell'architettura di Walter Gropius: la casa del direttore e le tre case doppie per gli insegnanti, Dessau (1925-26)

Nel marzo del 1925 Walter Gropius ottiene l'incarico di realizzare una casa per il direttore e tre case doppie per gli insegnanti - Feininger, Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy, Muche e Schlemmer - nei pressi del più celebre edificio del Bauhaus, costruito nello stesso periodo (1925-26). La progettazione di queste abitazioni, concepite secondo un disegno unitario (Fig. 1) e libere dai vincoli della committenza privata, offre a Gropius l'opportunità di affinare un metodo compositivo che, fino a quel momento e a causa di qualche occasione mancata, aveva avuto poche possibilità di applicazione nell'ambito della sua produzione residenziale. Si tratta del cosiddetto 'gioco delle costruzioni in grande' ('***Baukasten Im Grossen'***), un metodo basato sulla combinazione (variabile) di volumi regolari che consente di configurare delle 'macchine per abitare' (***Wohnmaschinen***) rispondenti alle esigenze di standardizzazione e flessibilità, cui si aggiunge un linguaggio sobrio ed essenziale.

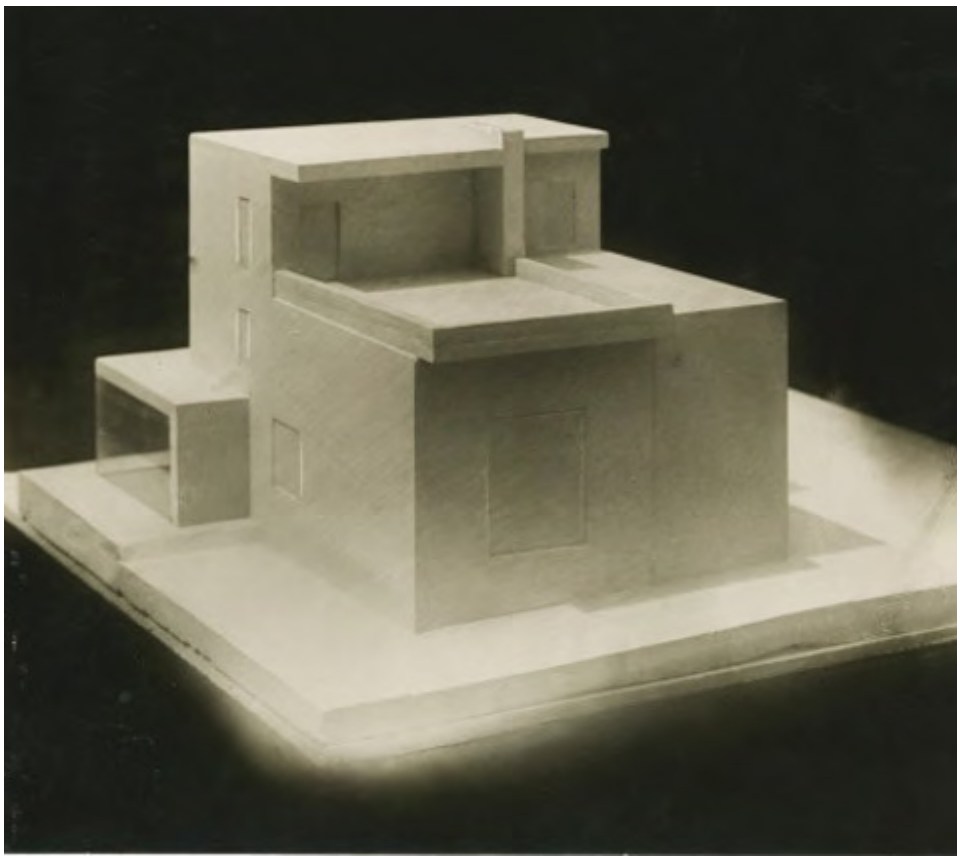
Per comprendere le composizioni volumetriche dell'edificio di di Dessau è opportuno non soltanto fare i conti con le numerose asperità dell'evoluzione stilistica di Gropius, ma anche con alcuni aspetti meritevoli di una trattazione più ampia, che hanno inciso sulla sua attività architettonica: le oscillazioni ideologiche legate agli eventi storici, la sua scarsa capacità nell'elaborazione grafica, l'incidenza del contributo di Adolf Meyer, l'influenza di De Stijl ecc. Nonostante le discrepanze esistenti tra le costruzioni industriali e quelle residenziali del primo periodo di Gropius - si pensi alle innovazioni introdotte dalle officine Fagus e all'impostazione tradizionale della casa von Arnim, entrambe del 1911 -, una inclinazione verso il 'gioco dei volumi' è presente fin da quel periodo[1]. Infatti, la propensione di Gropius verso una concezione compositiva basata su 'elementi finiti' affonda le sue radici nelle esperienze maturate durante gli anni della formazione, quando nel 1909-10, da collaboratore di Peter Behrens, il giovane Gropius viene coinvolto nello studio di sistemi costruttivi in serie da destinare al villaggio operaio Aeg di Henningsdorf (Nerdinger, 1985).

Tuttavia, in riferimento all'architettura abitativa, la svolta in questa direzione avviene negli anni successivi alla prima guerra mondiale, quando le spinte espressioniste suggellate nella realizzazione della casa Sommerfeld (1920-21) cominciano ad affievolirsi a favore di un linguaggio più 'oggettivo'. In tal senso, la successione delle case Stöckle (1921), Kallenbach (1921-22, non realizzata), Otte (1921-21), Rauth (1922, non realizzata) e Auerbach (1924), mostra

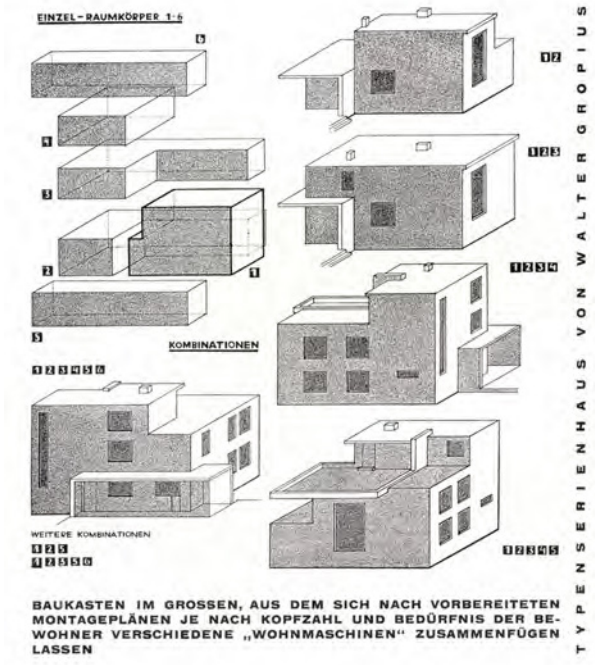
1. W. Gropius, Casa del direttore e case doppie per gli insegnanti, planimetria generale, Dessau, 1925-26. Bauhaus Archiv.

un progressivo allontanamento dai riferimenti vernacolari, dall'eredità classicista, dall'espressività materica e dalle rigidità assiali che avevano caratterizzato le case del primo periodo, e la parallela sperimentazione di modalità compositive basate su una decisa compenetrazione/aggregazione volumetrica[2]. In particolare, è nel biennio 1922-23 che tale teoria assume dei contorni più definiti, a cominciare dalle sperimentazioni condotte per la ***Bauhaussiedlung*** di Am Horn (1922), vicino Weimar. Per l'occasione, Gropius assume Fred Forbat con il compito di redigere il piano generale e di progettare gli alloggi unifamiliari, da costruirsi secondo un assemblaggio definito 'a nido d'ape' (***Wabenbau***). Sulla base di tali elaborazioni, viene realizzata la casa Am Horn ad opera di Georg Muche, in occasione della grande mostra del Bauhaus del 1923. Qui viene presentato anche il plastico di un'altra abitazione (Fig. 2) che incarna specificamente il sistema del ***Baukasten Im Grossen*** (Fig. 3), messo a punto da Gropius e Meyer sempre in riferimento al ***Wabenbau*** di Forbat. Inoltre, ancora in riferimento ai primi anni Venti, l'operazione di diffusione in ambito europeo dei principi di De Stijl, condotta da Theo van Doesburg rappresenta un ulteriore nodo critico da considerare nello sviluppo del linguaggio di Gropius. Già nel 1920, pochi mesi prima della propaganda dell'architetto olandese a Weimar, Gropius, Meyer, Forbat e altri personaggi legati al Bauhaus hanno l'occasione di conoscere Van Doesburg a Berlino (Pehnt, 1983) - le due città costituiscono i punti di riferimento di De Stijl in Germania -.A dispetto dei toni profetici di Van Doesburg rispetto all'influenza esercitata sul Bauhaus, l'assunzione dei caratteri di De Stijl da parte di Gropius riguarda non tanto gli aspetti formali[3] - evocati dalla semplificazione dei mezzi espressivi (Hüter, 1983), da alcune conformazioni dinamiche (Argan, 1951) e dalla timida presenza di piani aggettanti - che tuttavia non annunciano mai una strategia scompositiva -, quanto il contenuto universale, definito come «l'essenza dell' "opera" di De Stijl» (Jaffé, 1964, 183), che rifugge dall'individualismo. Il progetto delle case per il direttore e per i tre insegnanti del Bauhaus costituisce il primo concreto esempio in cui Gropius trascende la scala del singolo edificio e può essere considerato come una dichiarazione di intenti: il progetto infatti contiene in nuce alcuni dei principi guida delle teorie urbane del movimento moderno, esplicitati nel progetto, sempre di Gropius, per il sobborgo di Torten (1926-28) - si tenga presente che la formulazione di una sistematica e compiuta teoria urbana del mo-

2. W. Gropius e A. Meyer, Baukasten Im Grossen, plastico di studio, Weimar, 1923. Bauhaus Archiv.



3. W. Gropius e A. Meyer, Baukasten Im Grossen, schemi assonometrici, Weimar, 1923. Bauhaus Archiv.



vimento moderno si concretizzerà a valle dei primi CIAM, istituiti di lì a poco. I villini sono concepiti come degli oggetti posti su un piano/sfondo, tali da identificare delle unità seriali da reiterare in un meccanismo in cui il «processo di ripetizione ***ad infinitum*** della forma (processo che a sua volta implica il riconoscimento del sistema produttivo dell'industria come sistema generale dell'attuale costruttività e produttività) diventa il processo tipico della produzione edilizia. L'urbanistica è appunto architettura continua […]» (Argan, 1951, 114). In questo modo il processo di meccanizzazione transita dall'oggetto di design, passando per la singola architettura, fino all'urbanistica, attraverso una successione lineare. Nel 1923 Gropius pubblica un articolo in cui delinea con forza l'orientamento della scuola da lui diretta, soffermandosi sul valore della macchina come mezzo moderno di progettazione con il quale rapportarsi in senso dialogico (Gropius, 1965). Il progetto delle nuove residenze deve materializzare l'idea di ***civilisation machiniste***, e i modi di vita moderni: le forme esprimono lo spirito del tempo (***zeitgeist***), come sancito dalla visione hegeliana. Ed è proprio come manifesto formale ed estetico del Bauhaus che vanno intese sia la residenza del direttore che quelle degli insegnanti. Ma non parliamo di formalismo. Qui la forma è veicolo di significati, dispositivo pedagogico, in continuità con le posizioni teoriche espresse da Fiedler in riferimento ad una visione dell'arte come mezzo di conoscenza attraverso cui elevare la coscienza del soggetto. Le sperimentazioni architettoniche del Bauhaus tentano di fondere in nuove spazialità tempo, movimento e vita sociale. Il sistema compositivo di queste case si caratterizza per l'assemblaggio di volumi semplici e stereotomici (Figg. 4, 5, 6, 7), con riferimento al 'gioco delle costruzioni in grande', di cui si è parlato in precedenza. La dialettica di pieni e vuoti, lo slittamento delle superfici, l'alternanza dei corpi sporgenti e rientranti, le sottrazioni e i tagli, manifestano ed esplicitano il principio distributivo, unitario e reiterabile, in cui a prevalere nell'insieme sono comunque la semplicità e la laconicità dei solidi di base, nonostante l'introduzione del fattore tempo e del movimento a rottura delle assialità ***beaux arts***. Per tali ragioni, è opportuno rimarcare delle differenze tra la continuità volumetrica definita da un sistema planare teorizzata da De Stijl, ma soprattutto con la dialettica massa/reticolo assoluto elaborata da Le Corbusier, in cui l'idea di dinamismo acquisisce maggiore centralità (Eisenman, 2009).

Come appare ancor più evidente dall'articolazione planimetrica (Figg.



4. W. Gropius, casa del direttore, plastico di studio, Dessau, 1925-26. Bauhaus Archiv.



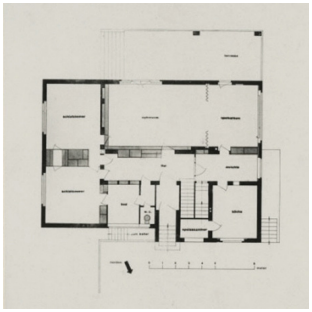
5. W. Gropius, casa del direttore, vista delle case doppie per gli insegnanti, Dessau, 1926. Bauhaus Archiv.



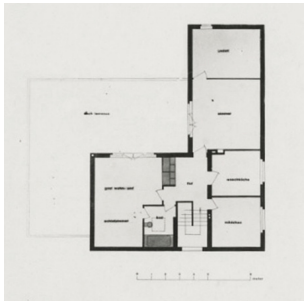
6. W. Gropius, vista della casa del direttore, Dessau, 1926.
Bauhaus Archiv.



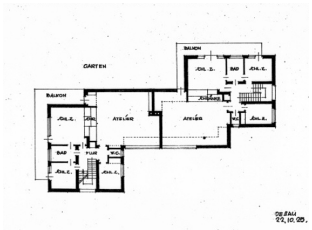
7. W. Gropius, vista della casa del direttore, Dessau, 1926.
Bauhaus Archiv.



8. W. Gropius, casa del direttore, pianta del piano terra, Dessau, 1925-26. Bauhaus Archiv.



9. W. Gropius, casa del direttore, pianta del primo piano, Dessau, 1925-26. Bauhaus Archiv.



10. W. Gropius, case doppie per gli insegnanti, pianta del piano terra, Dessau, 1925-26. Bauhaus Archiv.

8, 9 e 10), caratterizzata dalla compenetrazione di solidi chiaramente identificabili e da un programma distributivo di immediata definizione, tali tendenze compositive proiettate verso una maggiore oggettività, sono espressione di una idea di architettura unitaria teorizzata da Gropius, che prescinde dalla tipologia edilizia. Il trattamento delle superfici verticali e orizzontali, attraverso l'inserimento di ampie vetrate e di terrazze praticabili, è volto alla definizione di una continuità tra interno ed esterno. L'accettazione del dato paesaggistico nella sua realtà fenomenica comporta una riformulazione del rapporto dialettico naturale/artificiale. La luce, l'aria, gli alberi, formano un repertorio di materiali a supporto del progetto, liberando la natura da quel velo mitico in cui è stata sempre avvolta. Con gli avanzamenti tecnologici, l'uomo moderno ha iniziato a costruirsi una seconda natura e la linea di demarcazione tra organico e inorganico comincia a sfumare. Il processo di standardizzazione e meccanizzazione investe anche il corpo, il quale attraverso lo sviluppo dell'ergonomia diventa unità di misura delle nuove macchine per abitare, per l'esatta calibrazione degli spazi interni e per il disegno degli elementi d' arredo, realizzati, per le case oggetto di questo saggio, nei laboratori della scuola (Fig. 11, 12, 13). Il corpo dell'uomo, nella visione modernista, non è più un tutto indivisibile, ma è scomposto nei suoi organi, a cui, come nel caso del balletto biomeccanico di Oskar Schlemmer, vengono sovrapposte protesi artificiali che ne modificano le potenzialità motorie ed espressive[4]. Come sottolinea Walter Benjamin ne ***L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica***, i processi di serializzazione e riproducibilità hanno "desacralizzato" l'idea di opera d'arte, liberando l'oggetto dalla sua aura di unicità. L'idea di un'arte popolare, con un enorme potenziale pedagogico e democratico, veramente fruibile da quelle masse condannate ad una perenne inferiorità, risulta essere una delle principali spinte ideologiche della scuola di Dessau. Per tali ragioni, le sperimentazioni architettoniche indagano il potenziale sociale determinato dalla fusione tra ricerche artistiche, artigianato e sviluppo industriale.

In conclusione, la semplificazione formale che tende all'astrazione, le idee di riproducibilità e standardizzazione della produzione, nel caso specifico, non sono, a nostro avviso, da riferirsi a quella che in modalità diverse è stata chiamata la progressiva 'scomparsa' del soggetto, ma alla sua ridefinizione nell'ambito di una graduale trasformazione dell'ideale romantico dell'individualità.







11. 12. 13. W. Gropius, la casa del direttore e le tre case doppie per gli insegnanti, viste degli spazi interni e degli arredi, Dessau, 1926. Bauhaus Archiv.

Note

1 Già nel 1927, a proposito delle officine Fagus, Gustav Adolf Platz parlava di «una composizione di volumi che appare armonica malgrado elementi differentemente trattati. Già vi si annunciano precocemente idee che diventeranno dominanti dopo la guerra: montaggio di volumi determinati nella loro sequenza dal processo di produzione della fabbrica e caratterizzati dalla loro funzione e dal materiale da costruzione applicato». G. A. Platz, ***Die Baukunst der neuesten Zeit***, Berlino 1927 [trad. it., M. Stavagna (a cura di), Gustav Adolf Platz. ***L'architettura della nuova epoca***, Editrice compositori, Bologna 2009, p. 127].

2 Le stesse caratteristiche si riscontrano anche nei progetti non residenziali di quegli anni, tra i quali la ristrutturazione del teatro comunale di Jena (1921-22), il progetto di concorso per la sede del «Chicago Tribune» e quello per l'accademia di filosofia rappresentano dei casi emblematici.

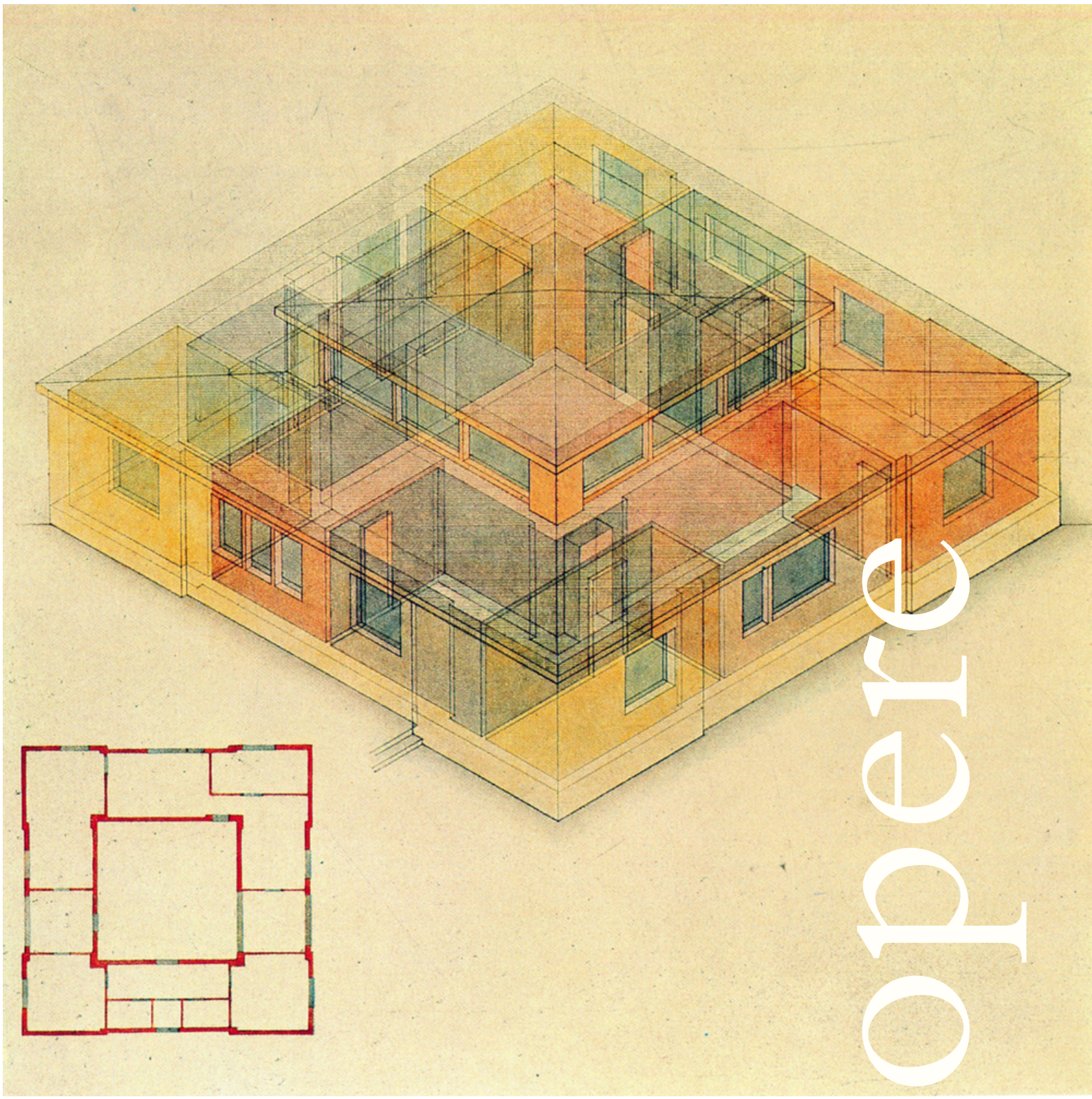
3 «Gropius ha capito perfettamente l'indubbio limite formalistico del gruppo De Stijl e del Neoplasticismo». G. C. Argan, ***Walter Gropius e la Bauhaus***, Einaudi, Torino 1951, p. 79.

4 «[…] in greco la parola organon designa ad un tempo gli organi corporei e anche gli artefatti meccanici capaci di traslare forza ed energia in posizioni e forme ben determinante». [I. de Solà Morales, ***Corpo, arte, architettura. Storia di un'assenza***, in F. Bruni, A. D'Agostino, M. Santangelo (a cura di), Architettura. Lo stato dell'arte. 8° Seminario Internazionale di progettazione, 1996, ESI, Napoli 2000, pag. 43].

Bibliografia

G. C. Argan, ***Walter Gropius e la Bauhaus***, Einaudi, Torino 1951.
S. Giedion, ***Spazio, tempo e architettura***, (1941), Hoepli, Milano 1954.
S. Giedion, ***Walter Gropius. L'uomo e l'opera***, Edizioni di Comunità, Milano 1954.
L. Benevolo, ***Storia dell'architettura moderna***, Laterza, Bari 1960.
W. Gropius, ***Architettura integrata***, Il Saggiatore, Milano 1963.
H. L. C. Jaffé, ***Per un'arte nuova. De Stijl 1917-1931***, (1954), Il Saggiatore, Milano 1964.
W. Gropius, ***The New Architecture and the Bauhaus***, The MIT Press, Cambridge 1965.
W. Benjamin, ***L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica***, (1936), Einaudi, Torino 1966.
M. de Michelis, A. Kohlmeyer, ***Walter Gropius 1907/1934***, «Rassegna», n. 15, settembre 1983.
W. Nerdinger, ***Walter Gropius. Opera completa***, Electa, Milano 1988.
I. de Solà Morales, ***Corpo, arte, architettura. Storia di un'assenza***, in F. Bruni, A. D'Agostino, M. Santangelo (a cura di), ***Architettura. Lo stato dell'arte. 8° Seminario Internazionale di progettazione, 1996***, ESI, Napoli 2000.
G. A. Platz, ***L'architettura della nuova epoca***, (1927), ed. it. a cura di M. Stavagna, Editrice compositori, Bologna 2009.
P. Eisenman, ***La base formale dell'architettura moderna***, Pendragon, Bologna, 2009

Alberto Terminio
Vincenzo Valentino
Università degli Studi di Napoli Federico II - Dipartimento di Architettura



opere

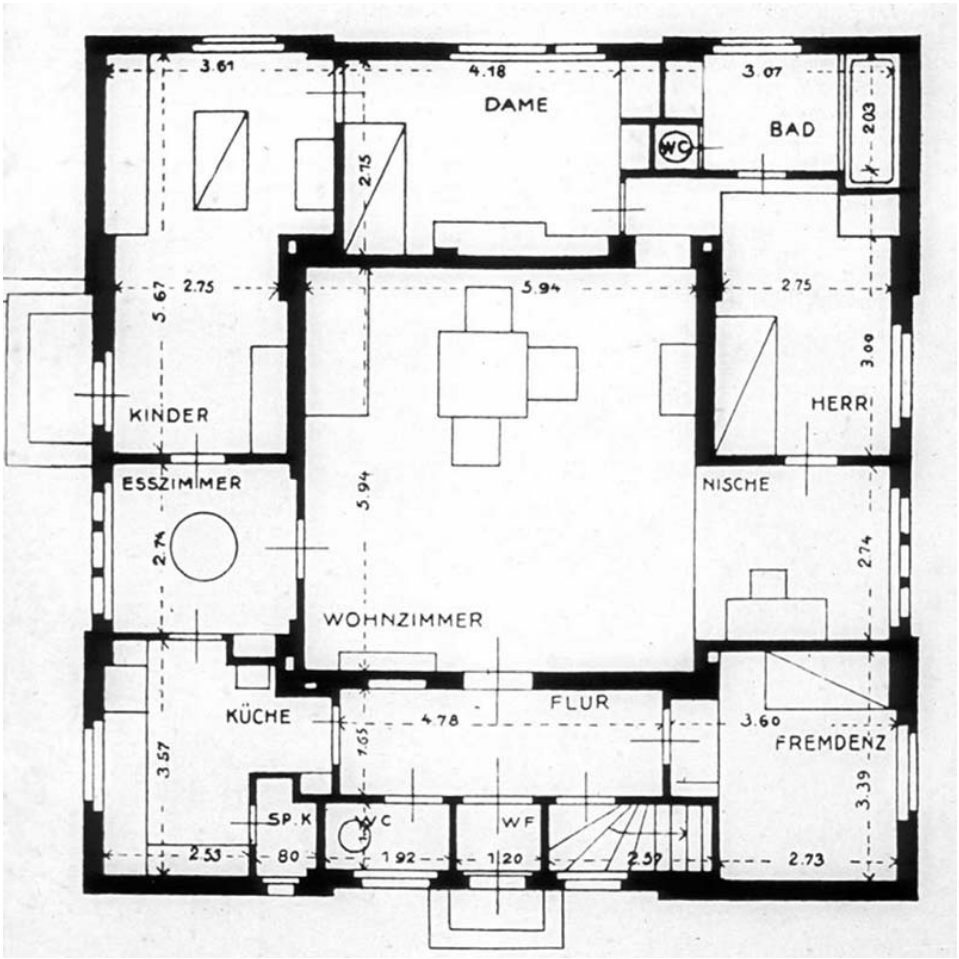
Edoardo Narne

Haus am Horn: un prototipo di architettura corale

La storia del Bauhaus è contrassegnata da un susseguirsi di successi e di riconoscimenti internazionali, intervallati da momenti di crisi, di fratture violente e dolorose, da processi giudiziari e da decreti che hanno portato alla chiusura forzata delle sue sedi e al trasferimento della scuola in altre città.
Weimar, Dessau e Berlino, il tutto in un arco temporale strettissimo, solo 14 anni di vita durante i quali si sono avvicendati alla sua guida tre direttori: Walter Gropius, Hannes Meier e Ludwig Mies Van der Rohe.
La prima avvisaglia, che il percorso intrapreso dalla direzione di Gropius non sarebbe stato lineare, si manifesta allorché, nel giugno 1922, il governo di Weimar decide di mettere una clausola pesante all'elargizione di futuri finanziamenti da stanziare in favore della scuola: si richiede al Bauhaus di offrire dimostrazione dei risultati raggiunti attraverso l'organizzazione di una mostra pubblica.
Non sembra una sfida così improba, ma è opportuno considerare con attenzione le circostanze al contorno.
L'inflazione in Germania tocca, nell'estate del 1923, i livelli più alti. La scuola ha alle spalle solo tre anni di vita e di esperienze didattiche concluse e il suo stesso direttore, giovanissimo per la prestigiosa carica che ricopre (40 anni!), deve destreggiarsi tra l'avvicendamento interno di alcuni docenti di grande spessore (Itten, Moholy-Nagy, Albers).
Ecco che immediatamente dopo la ricezione dell'ultimatum, Gropius, consapevole della delicatezza della situazione, chiede a tutta la scuola di improntare un piano di emergenza. Le capacità gestionale del direttore sono riconosciute da tempo da tutta la comunità di Weimar e, grazie alla collaborazione di tutti, riesce a portare a termine in tempi strettissimi una delle imprese più fulgide di tutto il suo mandato.
Istituisce subito una commissione apposita con il compito di organizzare una serie di manifestazioni per l'estate successiva del 1923. Scommette fortemente sulla costruzione di una casa prototipo in grado di far valorizzare, verso l'esterno, le qualità della ricerca e della produzione della scuola: un progetto molto ambizioso e rischioso, proprio perché impostato senza margini temporali di errore.
Il progetto prescelto per la costruzione di questa casa pilota emerge da un rapido concorso interno. Il vincitore, il pittore Georg Muche, disegna una villa che sognava di realizzare per la sua famiglia.
Il progetto di una casa quadrata di 13 metri di larghezza, strutturata su un soggiorno centrale dalle proporzioni quasi cubiche, circondato sui quattro lati dalle altre stanze e dai servizi accessori, viene preferito a tutte le altre

1. G. Muche, Planimetria distributiva e assonometria del progetto ***Haus am Horn***, Weimar, 1923. Bauhaus Archiv.

proposte (Fig .1).
Gropius decide di affiancargli, nello sviluppo del'idea fino alla sua realizzazione, il valido e affidabile Adolf Meyer, socio da molti anni del suo studio professionale.
Ma la vera invenzione dell'abile e accorto direttore prevede il coinvolgimento massiccio di tutte le forze ed energie della scuola nel raggiungimento dell'obbiettivo. Un intero semestre didattico rivolto alla realizzazione di tutti gli elementi della casa all'interno dei laboratori: una vera "opera totale" dove il sogno del manifesto del Bauhaus deve concretizzarsi.
Tutti gli studenti più dotati possono finalmente sentirsi protagonisti nel contribuire a redigere, tramite il loro lavoro artistico-artigianale, la "cattedrale del futuro".
Le aspirazioni del Bahaus sembrano potersi finalmente incanalare nella realizzazione di un unico piccolo manufatto in grado di esprimere nuove risposte funzionali alla casa del futuro, ma soprattutto attivare relazioni spaziali capaci di apportare qualità in termini di confort domestico.
Gropius aveva dichiarato perentoriamente, fin dai primi giorni della sua direzione, che era sua intenzione porre a Weimar «la prima pietra di una repubblica dello spirito». Con grande visione e fiuto accademico vuole fortemente l'inserimento nel corpo didattico di Johannes Itten il quale riuscirà in appena due anni, con i suoi particolari metodi didattici, a dar forma al carattere della sua scuola .
E così i giovanissimi studenti del Bauhaus, usciti dal primo biennio di didattica, vengono catapultati dal loro Direttore nella sfida più ardita: salvare le sorti della scuola da una possibile bancarotta.
D'altronde, come spesso Gropius affermava con convinzione, «Il Bauhaus, nella sua forma attuale, è destinato a vivere o a morire a seconda che accetti o rifiuti incarichi di lavoro», in caso contrario il Bahaus diventerebbe in breve «un'isola di settari ed emarginati»[1].
Gropius è ben consapevole del rischio insito nella scommessa e di puro istinto sembra voler rispondere affidandosi alla forza e alle abilità della sua intera comunità di artisti-artigiani: una formula inclusiva in cui il contributo dei singoli avrebbe provveduto ad immettere energia positiva in tutto il processo.
In pochissimi mesi tutto il programma viene stilato: l'esposizione della casa modello e dei prototipi di design verrà accompagnata da una mostra di progetti dei possibili sviluppi edilizi di nuovi quartieri residenziali, da eventi musicali, da rappresentazioni teatrali[2], da feste e da conferenze di



2. Pianta quotata della ***Haus am Horn***, Weimar, 1923. Bauhaus Archiv.

riconosciuti architetti.

Si deve far respirare ai visitatori quell'atmosfera ricercata dai suoi fondatori, sintetizzabile dal motto più volte pronunciato da Itten: «il gioco diventa festa, la festa diventa lavoro, il lavoro ridiventa gioco».

La casa prototipo prende forma in pochissimi mesi. La prima pietra viene posta nel mese di aprile 1923.

Una descrizione accurata della spazialità interna ci viene raccontata dalla storica Magdalena Droste, tra le studiose più attente a cogliere il profondo lascito di questa esperienza: «gran parte di ciò che oggi appare perfino scontato venne in realtà ideato e realizzato per la prima volta al Bauhaus con questo prototipo: la pianta, tanto per cominciare, era quasi priva di corridoi dal momento che tutte le stanze erano raggruppate intorno al grande soggiorno. Dalla camera da letto inoltre si poteva facilmente raggiungere il bagno, mentre anche la cucina e la sala da pranzo erano collegate tra loro. La cucina era arredata per poter servire

come tale; la sala da pranzo era grande quel tanto che bastava a contenere un tavolo e dalle sei alle otto sedie. La donna di casa dalla cucina poteva perfino tenere d'occhio la stanza dei bambini, stanza per la quale Alma Busher aveva progettato delle pareti su cui i bambini potevano tranquillamente scrivere; a ciò si aggiunga che essi potevano anche fare costruzioni o improvvisare giochi teatrali con grandi cubi di legno»[3].

Una spazialità semplice contrassegnata dalla posizione centrale del soggiorno a cui si dispongono in maniera centripeta tutti gli altri ambienti della casa (Fig.2). I tanti detrattori di questa sperimentazione si scaglieranno in particolar modo contro l'algida composizione del volume nella sua percezione esterna (Fig.3), ma altrettanti importanti e convinti sostenitori verranno conquistati dalla validità dell'esperienza didattica (Oud , Taut, Mies van der Rohe).

Gropius in questa circostanza riesce a dimostrare tutta la sua abile regia, lasciando spazio all'espressione dei suoi ragazzi e facendo attenzione ad assecondare le scelte prese a maggioranza. Haus am Horn si dimostrerà un lavoro corale diretto magistralmente da un sapiente direttore d'orchestra.

In questo frangente i suoi allievi migliori, che hanno superato l'esame di apprendistato di secondo livello e che vogliono mettersi alla prova potranno anche venir retribuiti come dipendenti della scuola.

Il giovanissimo Marcel Breuer si incarica dell'ideazione di gran parte del mobilio della casa prototipo. Da semplice studente progetta e costruisce in falegnameria sedie, tavoli, letti, scrivanie e una toletta (Fig.4 e 5), per la padrona di casa, di notevole fattura. L'influenza dei canoni formali del costruttivismo russo e del neoplasticismo olandese ne risultano ben evidenti. Siamo ormai prossimi alla sua raggiunta maturità espressa successivamente a Dessau nei pezzi più famosi realizzati con tubolari d'acciaio.

Dal laboratorio materiali escono dei prototipi di lampade così come annotato dagli studenti nei vari documenti d'archivio: «D'accordo con Muche e Moholy, si è lavorato alla illuminazione della casa … lampade a stelo su proposta di Moholy possibilmente uniformi (vetro, metallo)».

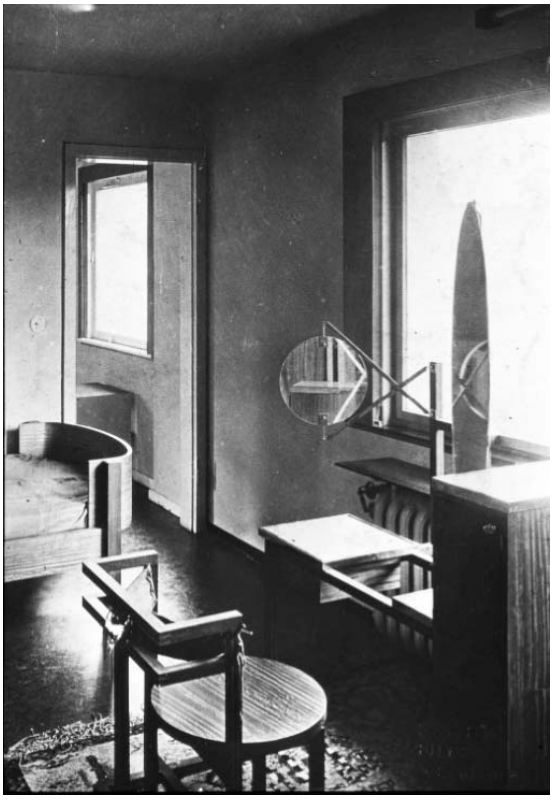
Alma Siedhoff-Buscher progetta i mobili e i giocattoli per la camera dei bambini.

La cucina viene ideata da Benita Otte e costruita da Erich Brendel (Fig.6). Theodor Bogler si occupa di realizzare le ceramiche da cucina, con le iscrizioni dei prodotti contenuti. Koch-Otte disegna e intreccia il tappeto per la camera dei bambini. Nel soggiorno, piuttosto spoglio, domina un tappeto di Martha Erps-Breuer.

Alfred Arndt e Josef Maltan selezio-



3. ***Haus am Horn***, Weimar, 1923, esterno.



4. Arredi progettati da Marcel Breuer per la camera della signora per la ***Haus am Horn***, Weimar, 1923. Bauhaus Archiv.

nano la combinazione di colori degli interni, riscoperta durante i lavori di restauro effettuati nel 1998-99.
Haus am Horn risulta davvero essere un lavoro corale, realizzato con tutta l'energia dei giovani del Bauhaus, all'interno di una modesta casa quadrata di 13 metri di lato.
Per la sua costruzione Gropius, da professionista con grande senso del reale, chiede un aiuto finanziario all'amico Adolf Sommerfeld a copertura delle spese, lo stesso industriale i cui interni della casa progettata insieme a Mayer erano stati realizzati dagli studenti l'anno prima.
Tassello decisivo per l'intera manifestazione è la ricercata propaganda dell'evento: il Direttore intuisce da subito che il progetto può riscuotere il giusto riconoscimento nella misura in cui sia in grado di richiamare a sé l'attenzione internazionale. Una campagna pubblicitaria risulta assolutamente necessaria per attirare curiosità intorno all'evento. In questo si dimostra fondamentale e provvidenziale l'attività grafica del gruppo diretto da Moholy-Nagy, di recente inserito nei piani didattici della scuola. I suoi poster e gli annunci per i giornali degli eventi del 1923 costruiscono le basi per tutta la successiva ricerca tipografica,in grado di far scuola a livello internazionale nei decenni a venire.
Il progetto si dimostra vincente e capace di veicolare tutte le novità insite nella scuola di Weimar.
Nonostante il grandissimo sforzo profuso, le avverse condizioni politiche al contorno costringono il Bauhaus ad un inevitabile trasferimento in un'altra regione. Solo sei mesi dopo l'esposizione, i partiti di destra ottengono la maggioranza in Turingia. Questo risultato sancisce la chiusura del Bahaus a Weimar.
Seppur combattuto da tutti questi avversi accadimenti, Gropius, rinforzato dalla popolarità e dal prestigio raggiunto dalla scuola con la convincente esposizione del 1923, saprà rilanciare la Bauhaus a Dessau, nella sua fase più matura, con l'ampliamento della offerta didattica raggiunta grazie alla costruzione del nuovo fabbricato.
L'esperienza dell'Haus am Horn rappresenta un momento particolarmente felice e fecondo per il corpo docente e studentesco del Bauhaus, capace di determinare un cambio di scala per le loro successive attività e un' importante consapevolezza delle conquiste raggiunte.

5. La *toletta* progettata da Marcel Breuer per la ***Huas am Horn***, Weimar.



6. (pagina seguente)
La cucina progettata da Benita Otte per la ***Haus am Horn***, Weimar.



Note

1 Wingler H. M., ***Die Notwendigkeit der Auftrgsarbeit fur das Bauhaus***, 1975, pag. 61

2 Gli studenti misero in scena il "Cabaret meccanico", i "Giochi di luce" e il "Balletto triadico di O.Schlemmer.

3 Droste M., ***Bauhaus 1919-1933***, Taschen Editore, Berlino,1991, pag.105

Bibliografia

Argan G.C., (1951), W***alter Gropius e la Bauhaus,*** Einaudi, Torino.

Muche G., (1961), ***Blickpunkt. Sturm Dada Bauhaus gegenwart***. Monaco.

Gropius W., (1963), ***Architettura integrata***, Il Saggiatore, Milano.

Droste M., (1991), ***Bauhaus 1919-1933***, Taschen Editore, Berlino.

Catalogo, (2019) ***Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–1923***, Lars Muller Editore, Berlino

Edoardo Narne
Università degli Studi di Padova - Dipartimento ICEA

recensioni

Paola Galante

La Scuola che vorremmo



Entriamo nel Bauhaus di Weimar nel 1921, con il leggero entusiasmo della giovane Luise e quella incorreggibile serietà, comune ad ogni studente appassionato di architettura. Dopo un rapido colloquio con un affaccendato Walter Gropius siamo catapultati nell'enigmatico corso propedeutico tenuto da Johannes Itten per poi essere rapiti in un breve viaggio nelle esotiche teorie che ispirano il suo stile di vita dove è comodo per i suoi seguaci rifugiarsi fino al limite dell'ipocrisia. Più concreti aneliti produttivi ci richiamano alla realtà ed impariamo a nascondere la spontanea ricerca della bellezza, e a proteggerla sotto norme di stampo funzionalista…

Il libro, scritto dalla giovanissima Theresia Enzensbesberger, Monaco 1986, appartiene al filone dei romanzi di formazione non certo tra i più brillanti né appassionanti. La maturazione della protagonista da poco più che ingenua adolescente a donna smaliziata si specchia e si coniuga con il progredire degli sviluppi ed esiti delle Avanguardie di inizio secolo scorso, il rappel all'ordre, la sempre più ineludibile presa di posizione nella società civile nel drammatico momento storico che scaturì poi nello scoppio della seconda guerra mondiale.

La scuola del Bauhaus a Weimar prima e a Dessau successivamente, costituisce la palestra di vita della protagonista, sfondo tratteggiato con i toni intriganti di una High School of Performing Arts di New York ante litteram, così come trasposta nella versione cinematografica di Alan Parker, Fame. Una trasposizione disinvolta dunque, diretta ad un pubblico ampio e non specialistico, che non pretende di sostituire o avvicinarsi a studi di settore.

E tuttavia chi è del settore deve riconoscere a questo libro un merito, quello di innescare un continuo confronto tra la Scuola descritta e le nostre Scuole di Architettura: quelle che ci hanno accolto come giovani studenti, quelle dove operiamo come ricercatori o docenti.

Non volendo addentrarci in questioni ampiamente dibattute come l'aumento della burocratizzazione nella vita Universitaria o la mancanza di fondi e la difficoltà di accesso ai finanziamenti, si possono enucleare tre temi o questioni su cui appare doveroso riflettere:

- Conoscenza e dimestichezza con gli aspetti costruttivi / uso dei materiali. I laboratori artigianali del Bauhaus costringevano gli studenti ad avere dimestichezza con i materiali, a conoscerne le proprietà, ad elaborare e gestire gli aspetti costruttivi della forma che non era mai "solo" disegnata: nella didattica la progettazione e la costruzione procedevano di pari passo.
- Sentimento di appartenenza alla comunità costituita da docenti ed allievi. La Partecipazione a progetti comuni nei quali gli allievi lavoravano spalla a spalla con i maestri anche oltre gli orari ufficiali delle lezioni, (progettazione/costruzione delle macchine da festa, progettazione/costruzione di oggetti allestimenti per le esposizioni, progettazione/costruzione delle scenografie) contribuiva a generare un senso di appartenenza. Lo studente cresceva affinando la propria capacità critica che gli consentiva anche di scegliere di volta in volta il proprio maestro.
- Riconoscibilità della scuola come soggetto interlocutore da parte della società civile. Le Feste, le Esposizioni, le Rappresentazioni costituivano una interfaccia tra la Scuola e la Società. Al di là delle inevitabili diatribe interne, dei differenti filoni di pensiero, dei metodi antitetici la Scuola era riconosciuta all'esterno come Soggetto Unico. Questa era la sua forza questa è ancora la forza del nome Bauhaus che evoca con un sol nome un variegato soggetto progettante.

La nostalgia di un presente apre ad un costruttivo futuro.

LA RAGAZZA DEL BAHUAUS
Theresia Enzensbesberger
Ugo Guanda Editore
2019