

## FORME E OMBRE/1

di Luigi Prestinenza Puglisi

Luigi Prestinenza Puglisi, *Forme e ombre. Introduzione all'architettura contemporanea. 1905-1933*. Testo & Immagine (Controsegni), Torino 2003  
pp 232, ill., €14,46, ISBN 88-8382-014-2

### UN'ACCELERAZIONE DURATA DIECI ANNI: 1905-1914

#### 1. Relatività

Albert Einstein nasce nel 1879. Ha dunque dodici anni meno di Frank Lloyd Wright e otto più di Le Corbusier. Oscuro impiegato dell'Ufficio brevetti di Berna, scrive nel 1905 un articolo dal titolo "Elettrodinamica dei corpi in movimento". È la prima formulazione della relatività ristretta. Gli scienziati impiegano qualche anno per accorgersi del terremoto. Nel 1909 Einstein comincia a essere noto. Nel 1911 sarà pubblicato un libro dal titolo *Das Relativitätprinzip*. Il giorno 11 novembre 1912, infine, nella sessione inaugurale della Gesellschaft für Positivistische Philosophie a Berlino, Ernst Mach con i suoi discepoli abbracceranno la relatività come modello trionfante di filosofia positivista, definendola un potente impulso per lo sviluppo di una filosofia contemporanea.

Gli anni che vanno dal 1905 al 1914 sono di rapida accelerazione. Nel 1905 espongono a Parigi le "belve", da cui appunto il nome Fauves, pittori che utilizzano colori puri, al di fuori di ogni canone accademico. Nello stesso anno è fondato a Dresda il Die Brücke (Il ponte), un movimento che, sulla scia dell'insegnamento di Van Gogh e Munch, introduce tensioni espressionistiche tanto forti da mettere in crisi il tradizionale sistema rappresentativo: annullando, per amor di vero interiore, senso di profondità, compiacimento della forma, assonanze di colori. Nel 1909 Filippo Tommaso Marinetti pubblica su "Le Figaro" il *Primo Manifesto del Futurismo*. Esalta il vitalismo, la modernità tecnologica contro il passatismo borghese. Celebra le nuove invenzioni, prima tra tutte l'automobile, più bella della *Nike di Samotracia* e ormai disponibile sul mercato di massa a prezzi contenuti, se pensiamo che nel 1908 Henry Ford lancia sul mercato il Modello T. I futuristi presto celebreranno un nuovo veicolo, l'aeroplano, il cui primo volo, pilotato dai fratelli Wilbur e Orville Wright, è del 1903 e la cui capacità bellica si intuisce nel 1909, anno del primo bombardamento aereo.

L'architettura è in subbuglio. Metabolizza invenzioni tecnologiche capaci di metterne in crisi i principî: le strutture leggere in ferro e in cemento armato, l'ascensore, l'elettricità, il condizionamento, il telefono. Nel 1879 compare la prima lampadina elettrica, nel 1910 la lampada al neon, nel 1900 all'esposizione di Parigi l'ascensore Otis a marciapiede mobile, nel 1902 Willis Haviland Carrier lavora a una macchina

per il condizionamento artificiale degli edifici, brevettata nel 1906 con il nome di Apparatus for Treating Air.

In questi anni, strutturati dal dubbio, tutto sembra entrare in crisi. Prime tra tutte le teorie scientifiche. Decine, oltre al contributo di Einstein, i testi che ne scuotono le fondamenta. Tra questi i lavori di Jules-Henri Poincaré, che nel 1905 scrive un emblematico saggio sul valore della scienza, e del belga Pierre-Maurice Duhem che, con *La théorie physique, son object e sa structure* del 1906, destruttura i fondamenti di un sistema di pensiero, sostanzialmente continuo, durato diversi secoli. E poi le opere del zurighese Richard Avenarius e del viennese Ernst Mach, le cui tesi empiriocriticiste preoccupano Vladimir Lenin, il quale nel 1908 pubblica, per controbatterle, un testo – *Materialismo e empiriocriticismo* – di scarso valore filosofico, ma di chiaro intento politico: rivoluzione sì, ma non dei fondamenti del pensiero classico.

È però la teoria della relatività che, citata a proposito e a sproposito, diventa il testo di riferimento, quasi un'ossessione per artisti poeti, scrittori e architetti. Sino a trasformarsi nel paradigma ideale delle nuove poetiche dello spazio. Della relatività colpiscono soprattutto i paradossi. Tra questi: il tempo che trascorre diversamente se visto da due sistemi di riferimento, le misure che si accorciano, la materia che si trasforma in energia. Colpiscono perché contestano tradizionali punti di vista, fondati su una concezione di spazio e di tempo assoluti, introducendo anche una dimensione spiritualista, irrazionale e mistica, estranea al pensiero dello scienziato.

Prova ne sia che in questi anni, ritornando alla ribalta, godono di grande fortuna le disquisizioni sulla quarta dimensione. Nell'Ottocento avevano prodotto una valanga di argomentazioni pseudoscientifiche utili a molti impostori per costruire improbabili luoghi degli angeli, dello spirito, di una mistica atemporalità. Rammentiamo per tutti il processo per frode svoltosi a Londra nel 1877 contro Henry Slade, il quale raggirava ingenui e sempliciotti miscelando geometria e spiritismo. Ma avevano anche prodotto testi di rara bellezza: per esempio *Flatlandia* di Edwin A. Abbott (1884) o *La macchina del tempo* di Herbert George Wells (1895). Il primo è un delizioso racconto che fa intuire l'esistenza dello spazio a quattro dimensioni attraverso il parallelismo con la storia di una figura geometrica che, vivendo nel piano, si accorge a fatica dello straordinario mondo a tre dimensioni. Il secondo affronta il sogno di muoversi tra epoche diverse grazie alla dimensione spazio temporale.

Sempre tra fine Ottocento e i primi del Novecento, Marcel Proust, Fëdor Michajlovic Dostoevskij, Oscar Wilde, Gertrude Stein citano la quarta dimensione. Jouffret scrive nel 1903 un trattato elementare di geometria a quattro dimensioni. Vladimir Lenin nel già citato *Materialismo e empiriocriticismo* (1908) la definisce un'ipotesi, cervellotica, ma scientificamente credibile e astratta. È nello stesso 1908, con il fisico tedesco Hermann Minkowski e poi nel 1909 con P.D. Ouspenskij, che teoria della relatività e quarta dimensione s'incontrano ufficialmente. Minkowski proclama la compenetrazione di spazio e tempo. Tutti gli eventi devono essere concepiti in un continuum quadridimensionale, rappresentati dalle coordinate  $x$ ,  $y$ ,  $z$  e  $t$  che devono essere intese come né esclusivamente spaziali né esclusivamente temporali.

I pittori cubisti vedono la nuova sintesi come un mezzo per affrancarsi dalla banalità dello spazio empirico. Guillaume Apollinaire, per esempio, scrive in *Les*

*peintres cubistes* (1913) che la quarta dimensione è lo spazio stesso, essendo ciò che conferisce plasticità, sostanza mentale, agli oggetti. Inoltre – torneremo sull'argomento – senza la quarta dimensione e un certo modo di vedere la relatività è impossibile analizzare i lavori del gruppo cubista di Puteaux, il *Grande vetro* di Duchamp, alcune tesi di Theo Van Doesburg e la gran parte delle disquisizioni sul Movimento Moderno, sino a *Spazio, tempo e architettura* di Sigfried Giedion, apparso per la prima volta nel 1941, un'opera che con le sue continue riedizioni ha avuto grande influsso sull'interpretazione dell'architettura contemporanea.

## 2. Prospettive

Dicevamo che Einstein, le cui teorie sono quasi sempre implicitamente o esplicitamente citate insieme alle più ardite ipotesi sullo spazio-tempo, si mostrò più volte sorpreso, se non contrariato, da così azzardati accostamenti. In realtà, egli si vedeva come un continuatore, un completatore della fisica tradizionale. E lontana da lui era l'idea di un'epistemologia fondata sul frammento, sulla scissione, sul caso, sulla soggettività. Nota è in proposito la sua polemica contro le teorie di indeterminazione. Dio non gioca a dadi, diceva, liquidando definitivamente ogni residuo kirkegaardiano presente, invece, nei suoi interlocutori-avversari Niels Bohr e Werner Heisenberg.

E noto è il suo imbarazzo quando lo accostavano a Picasso e al cubismo. Quando uno storico dell'arte gli spedì le bozze di un libro intitolato *Cubism and the Theory of Relativity*, Einstein gli rispose con gentilezza ma con fermezza che la teoria della relatività aveva poco a che vedere con la materia pittorica: "La relatività", scrive lo scienziato, "sostiene semplicemente che le leggi generali sono tali che la loro forma non dipende dalla scelta del sistema di coordinate. [...] La situazione è molto diversa nel caso della pittura di Picasso. [...] Il fatto che, in questo caso, la rappresentazione venga percepita come un'unità artistica dipende, naturalmente, dalla preparazione artistica di chi guarda. Questo nuovo linguaggio artistico non ha niente in comune con la teoria della relatività".

La teoria della relatività, infatti, è un sistema di semplificazione delle ipotesi, di eliminazione di presupposti metafisici quali l'etere e l'esistenza di uno spazio e di un tempo considerati assoluti che nulla hanno a che vedere con il bisogno di pluralismo e di soggettivismo che le parole relatività e relativismo suggeriscono. Il nome stesso – che egli stesso più volte definì infelice e gli fu imposto da Planck e da Abraham nel 1906 – era poco amato da Einstein, che gli preferiva quello di *Invariantentheorie*.

Vi è tuttavia nella teoria della relatività un'istanza spaziale nuova che un filosofo acutissimo come José Ortega y Gasset, all'inizio del secolo, coglie perfettamente sviluppando la sua filosofia prospettivista. E che Stephen Kern, nel saggio del 1983 *Spazio e tempo*, riassume così:

La dilatazione del tempo era soltanto un effetto prospettico, creato dal moto relativo tra un osservatore e la cosa osservata. Non c'era alcun cambiamento inerente alla realtà di un oggetto, ma soltanto una conseguenza dell'atto di misurazione. Una tale interpretazione eliminava il tempo assoluto, perché il tempo esisteva soltanto quando veniva effettuata una misurazione, e tali misurazioni variavano secondo il moto relativo dei due oggetti implicati.

Nella teoria della relatività enunciata a partire dal 1905, insomma, viene allestito un nuovo teatro prospettico. Questo, a differenza di quello rinascimentale, cioè della prospettiva brunelleschiana o albertiana, dove ci sono due punti di osservazione (il primo è quello dell'osservatore empirico da cui si dipartono i raggi visivi verso un oggetto da rappresentare; il secondo è quello dell'osservatore ideale, posto in un punto esterno alla scena che guarda l'intera operazione), ne introduce tre. Il primo è dell'osservatore A, che si trova su un sistema di riferimento e guarda l'osservatore B su un altro sistema. Il secondo è l'osservatore B, il quale dal suo

sistema guarda l'osservatore A. Il terzo è dello scienziato, che sta idealmente al di fuori della scena, in un punto di vista posto all'infinito, e osserva sia A sia B. L'introduzione di un triplice punto di vista crea una distorsione. Quasi un'anamorfose. Se ne accorge anche Clement D. Durrell, professore di matematica a Winchester, che per spiegare ai suoi allievi la teoria della relatività ricorre al racconto di *Alice nel paese delle meraviglie*, di Lewis Carroll. E aiutandosi con uno specchio deformante costruisce un doppio mondo, uno di fronte e uno al di là dello specchio, legati da relazioni che riproducono strutturalmente i principi della relatività.

Osservata da questo punto di vista, la rivoluzione einsteiniana è una teoria dello sguardo: moltiplica i punti di vista, fondando sulla sincronicità del vedere il suo progetto. Produce una prospettiva quadridimensionale, un'anamorfose, per così dire, spaziotemporale. E, in quanto teoria dello sguardo e della deformazione, non poteva non appassionare gli artisti di un'epoca portata quasi naturalmente all'invenzione e alla ribellione. Pare loro dimostrare che finalmente due più due non fa quattro, che una misura non è mai assoluta e che l'innovazione si può ottenere solo a condizione di avere la capacità di inventare nuove forme di organizzazione del reale, fidandosi del proprio sistema di convinzioni piuttosto che del credo dominante. Einstein si tramuta in James Joyce o in William Faulkner e anche in Pablo Picasso, Le Corbusier e Theo Van Doesburg: ci torneremo.

Inutile dire che un approccio simile corre il rischio di stravolgere senso e significato della sintesi einsteiniana, orientando a volte la ricerca artistica e architettonica verso un soggettivismo, un agnosticismo e un misticismo che, come abbiamo visto, non potevano non imbarazzare lo scienziato. Il quale, invece, era fortemente monista: un Parmenide a quattro dimensioni, secondo l'acuta definizione di Paul Feyerabend.

Tuttavia, è certo che poche teorie come la relatività o, meglio, la sua vulgata, hanno formato lo spirito di un'epoca, fornendo innumerevoli, contrastanti e anche geniali, e a volte avventate, ipotesi operative. Trasformando la pluralità dello sguardo in un'ipotesi di ricerca d'avanguardia che ha guidato tutto il Novecento. Oggi che la moltiplicazione dei punti di vista, dal cinema alla televisione ai nuovi media, è diventata un fatto scontato, che viviamo senza problemi lavorando al computer su cinque finestre diverse relative allo stesso oggetto o guardando contemporaneamente in tv tre o quattro scenari di una partita di calcio, di una gara automobilistica o di un evento politico, non possiamo che tentarne di ricostruirne la genesi.

### 3. Tempo

Alle ore 10 del 1° luglio 1913, la Torre Eiffel inviò il primo segnale orario trasmesso al mondo, a seguito di una Conferenza internazionale sul tempo del 1912, che elaborò un metodo uniforme per determinare e conservare segnali orari. Era la fine di un universo temporale disomogeneo e frammentato. Nel 1870 in America c'erano ottanta differenti ore ferroviarie. In Russia l'ora legale di Pietroburgo cadeva due ore, un minuto e diciotto virgola sette secondi prima dell'ora di Greenwich. In India e Cina le ore legali erano centinaia. In Francia e in Algeria era quella di Parigi ritardata di nove minuti e ventuno secondi.

Sincronizzazione dei tempi e controllo dello spazio sono il leitmotiv di una ricerca, quasi ossessiva, che accompagna tutta la fine Ottocento e gli inizi del Novecento. Comporta unificazione e standardizzazione dei sistemi di rilevamento e di misura. Quale la divisione, sancita nel 1884, della terra in 24 fusi, l'ideazione del Meridiano Zero, la fissazione della lunghezza esatta del giorno, la determinazione dell'inizio preciso del giorno universale.

Spazio e tempo, con buona pace di ogni relativismo, sono all'inizio del Novecento considerati a fini pratici omogenei, infinitamente divisibili, misurabili. Così come lo è il movimento, definito come una meccanica concatenazione di spazi e tempi. In tal modo lo immaginano i fotografi dell'epoca. Etienne-Jules Marey, un fisiologo parigino con profondi interessi artistici, inventa nel 1882 un apparecchio fotografico che permette di fissare su un'unica lastra numerose esposizioni. Eadweard Muybridge, attraverso una batteria di macchine fotografiche, riesce ad analizzare il movimento di uomini e animali, e pubblica parte delle sue ricerche nel libro *The Human Figure in Motion*, apparso nel 1885. Nasce la cronofotografia.

Sarà fonte di ispirazione e riflessione per gli artisti d'avanguardia. Ma soprattutto porterà all'invenzione del cinema, avvenuta tra il 1893 e il 1896. Un film, infatti, non è che una cronofotografia organizzata lungo un nastro che si svolge nel tempo con moto uniforme.

Il successo della nuova tecnica è assicurato. Sia in termini di visitatori: nel 1910 sono oltre diecimila le sale di proiezione nei soli Stati Uniti. Sia in termini tecnici: è l'unica arte che restituisce immediatamente una pluralità di immagini percepite da un punto di vista mobile. E, così facendo, permette di relativizzare spazi e tempi con rapidi avvicinamenti o allontanamenti, con sovrapposizioni di scene svoltesi in epoche diverse, con la contemporanea presentazione di ciò che avviene in luoghi distanti. Lo intuirono Méliès, che nel 1898 usa il fotomontaggio per creare all'interno dei film apparizioni multiple, e Porter, che introduce il montaggio a balloon e nel 1905 il montaggio alternato. Attraverso queste invenzioni il cinema diventa l'arte per eccellenza del secolo, stimolando le arti rappresentative, già delegittimate dalla fotografia, e l'architettura a ridefinire i propri ruoli e funzioni.

Senza l'invenzione dei film, senza le loro sequenze, è infatti difficile capire gran parte dell'arte contemporanea. Nel 1910 Umberto Boccioni realizza *La città che sale*. Nel 1912 Marcel Duchamp termina *Il nudo che scende le scale* (che oltretutto ricorda una sequenza di 24 fotogrammi di Muybridge che ha proprio per tema la discesa di gradini da parte di un nudo di donna). Negli stessi anni Giacomo Balla licenzia il *Dinamismo di un cane al guinzaglio*. Ma, senza la tecnica del montaggio e

dell'inquadratura su cui il russo Sergej M. Ejzenštejn focalizzerà più tardi l'attenzione in lezioni memorabili, è anche impossibile capire i concetti guida della nuova architettura, i cui progettisti, consciamente o meno, cominciano a montare gli spazi come se si trattasse di sequenze cinematografiche: il *Raumplan*, la *promenade architecturale*, lo spazio fluido.

Insieme al boom del cinema, dobbiamo registrare la portentosa accelerazione delle comunicazioni: via radiotelegrafo e telefono. Sincronizzando i tempi e riducendo gli spazi, contribuiscono a creare una comunità estesa, spazialmente omogenea, in cui le notizie circolano velocemente e dove anche un dramma come l'affondamento del Titanic, avvenuto il 14 aprile del 1912 tra i banchi di ghiaccio del Nord Atlantico, può essere vissuto in diretta. Come raccontano le cronache dell'epoca, numerose navi udirono il segnale. Il radiotelegrafo del Titanic aveva un raggio di comunicazione di circa millecinquecento miglia e in quel raggio vi erano numerose unità. Se i soccorsi arrivarono in ritardo fu solo per le condizioni del mare o perché il sistema ricevente era stato momentaneamente disattivato, come nel caso della nave Californian, il cui operatore era appena andato a coricarsi. Nell'editoriale del 16 aprile, il cronista del "London Times" nota: "Il segnale di pericolo del mostro ferito risuonò per le latitudini e longitudini dell'Atlantico, e da ogni parte le sue sorelle, grandi e piccole, si affrettarono in suo soccorso. [...] Con un senso vicino allo sgomento ci rendiamo conto che siamo stati testimoni di una grande nave nella sua agonia di morte".

Le veloci comunicazioni accelerano l'informazione. La stampa, i giornali, con notizie che giungono ormai in tempo reale, contribuiscono alla diffusione delle idee. Le persone si muovono. Adolf Loos si reca in America, dove probabilmente conosce Louis Sullivan e Frank L. Wright all'esposizione del 1893 di Chicago. Wright nel 1909 si reca in Europa. Nel 1911 Hendrik Petrus Berlage è in America. Walter Gropius, Le Corbusier e Mies van der Rohe passano per lo stesso studio di Peter Behrens, intorno al 1910. Il Bauhaus, subito dopo la guerra, ospiterà professori austriaci (Herbet Bayer), ungheresi (Marcel Breuer e László Moholy-Nagy), svizzeri (Johannes Itten, Hannes Meyer), russi (Vasilij Kandinskij). E il Movimento Moderno sarà il primo ad avere aderenti e diffusione internazionali. Anche se Parigi, Vienna, Berlino, Mosca, Zurigo si caratterizzano ciascuna per ruolo e funzione, mai le frontiere sono state tanto permeabili. Se ne accorgerà Stefan Zweig quando, negli anni Trenta, a seguito dell'avvento delle dittature e della separazione degli spazi imposta dalle ideologie, rimpiangerà, in pagine struggenti, il mondo di ieri.

Controllo del tempo, controllo dello spazio. È su queste note che si sviluppano catena di montaggio e gli studi di ergonomia. Già nel 1883 Frederick W. Taylor comincia a dividere i movimenti produttivi in operazioni elementari, assegnando a ciascuna un tempo necessario. Nel 1895 rende pubblici i suoi studi. Nel 1909 un suo allievo, Frank B. Gilbreth, applicando il metodo, inventa un'impalcatura regolabile per ammassare mattoni che triplica la produttività. L'industria più avanzata, Ford in particolare, ne è entusiasta. Organizza la produzione pensando alla catena di montaggio come a un film, a una cronofotografia in cui si può esaminare il movimento fotogramma per fotogramma per controllare se gli sforzi sono quelli essenziali, se vi è spreco di energia, se vi è assenza di produttività. I risultati sono sorprendenti: fra il 1912 e il 1914, grazie alla catena di montaggio, il tempo di produzione di un'automobile scende da quattordici ore a novantatré minuti. Nel 1925, grazie ai nuovi nastri di trasporto, se ne licenzia una ogni dieci

secondi. Sulle stesse basi concettuali, alla fine degli anni Venti, saranno progettate le case dell'*Existenz minimum* e la cucina di Francoforte.

A segnare l'inizio del secolo è l'orologio. Il suo scandire il tempo fatto di secondi tutti uguali. Non c'è da stupirsi che diventi anche la metafora dominante. Simile all'ingranaggio di un orologio è la fabbrica di *Tempi moderni*. L'orologio scandisce con i suoi cicli di dieci ore il film *Metropolis*. E all'orologio, all'ossessione per la puntualità e per il tempo fanno riferimento John Girdner con il saggio *Newyorkite* del 1901, Willy Hellpach con *Nervosismo e cultura* del 1902, George Simmel quando nel 1900 pubblica *La metropoli e la vita mentale* e Louis-Ferdinand Céline quando, in *Viaggio al termine della notte*, edito nel 1932 ma ambientato nel primo dopoguerra, scrive a proposito della sua esperienza in una catena di montaggio americana: "Nessuno mi parlava. Esistevi solo grazie a una specie di esitazione tra l'inebetimento e il delirio. Importava soltanto la continuità fracassona di mille e mille strumenti che comandavano sugli uomini".

Nasce, come antitesi, il bisogno di una temporalità diversa. Non legata a una misurazione meccanica, ma agli istanti irripetibili della nostra esistenza, ai tempi lunghi o brevi della vita, all'unicità dell'esistere, alla lunga durata della memoria. Marcel Proust, James Joyce, William Faulkner... E poi la riscoperta delle culture arcaiche, primitive. Il loro segreto uscire dallo spazio omogeneo e misurabile, di rappresentare e abitare in modi affascinanti ma apparentemente incomprensibili alla cultura occidentale. In architettura basti per tutti ricordare l'attenzione per il Giappone e le architetture mesoamericane di Wright, o il viaggio in Oriente del giovane Le Corbusier.

Sono anni di repentino avanzamento degli studi antropologici: Henri Hubert, Marcel Mauss. Anche sociologi e filosofi si pongono il problema: Émile Durkheim, Ernst Cassirer. Linguaggio e mito si confrontano, contrapponendosi. Da un lato, si ricerca una sempre maggiore razionalità del logos, del linguaggio, sino ad arrivare alle tavole di verità della logica simbolica che costruiranno il presupposto per la progettazione dei computer che oggi usiamo; dall'altro, si indaga l'irrazionale sino all'inconscio, al primordiale, all'onirico: Freud e Jung.

Insomma, se nuovi studi si approntano in tutti i campi e se, in particolare, nelle discipline artistiche avvengono sperimentazioni e contaminazioni è perché queste ultime sono la via di fuga tentata da una società che, misurandolo, percorrendolo e analizzandolo, sta esaurendo il tempo e lo spazio omogenei e assoluti lasciati in eredità da Aristotele, Descartes, Kant.



#### 4. Arts and Crafts

Il problema che più di ogni altro assilla il nuovo secolo è la macchina, la produzione industriale. Che ruolo può avere l'artigianato in un'epoca in cui tutto può e deve essere prodotto in serie? Che funzione ha la fantasia, la manualità, il pezzo unico in un mondo che si muove inarrestabile con i tempi dell'orologio e dove, per dirla con un'espressione coniata in quegli anni, il tempo è denaro? In questa prospettiva, come devono essere ridefiniti il bello, il vero? La domanda ha un risvolto estetico e pratico, ma soprattutto morale. Investe il progetto di società che si vuole realizzare, un equilibrio di valori senza i quali perde senso ogni ragionamento di edilizia o di urbanistica. Se la macchina capovolge equilibri, usi, tempi e spazi, il mondo è da ridisegnare. Giocoforza, l'architetto diventa un profeta, un utopista, un demiurgo.

Ancorata l'architettura alla moralità, i protagonisti di questi anni si rivolgono alla tradizione delle Arts and Crafts. Al movimento, cresciuto sulle iniziative di William Morris in Inghilterra a partire dalla metà dell'Ottocento, si ispirano il viennese Wagner e i suoi discepoli: Josef Hoffmann e Koloman Moser, che nel 1903 daranno vita alla Wiener Werkstätten, e Joseph Maria Olbrich, che ne riverserà lo spirito nella costruzione della colonia di Darmstadt. Berlage e la scuola di Amsterdam, che ne sentiranno il richiamo, influenzati dall'estetica neomedievale. Il belga Van de Velde, il tedesco Peter Behrens e il suo giovane assistente Walter Gropius, che ne saranno tanto presi da aderire al Werkbund che nascerà a Monaco nell'ottobre del 1907. Gli architetti britannici: Francis Annesley Voysey, William Richard Lethaby, Charles Robert Ashbee, C. Harrison Townsend, Charles Rennie Mackintosh. E infine Wright, che cercherà di introdurre i principi in America, con un manifesto letto nel 1901 a Chicago dal titolo *The Art and Craft of the Machine*.

Si tratta di protagonisti che intessono reciproci rapporti di stima e scambio culturale. Charles Robert Ashbee, promotore nel 1888 della Guild and School of Handicraft, va a trovare Wright nel 1900 a Chicago e nel 1910 scrive l'introduzione della monografia che l'architetto americano pubblicherà in Germania. Berlage ha contatti con Wright che, a sua volta, nel viaggio in Europa del 1910 si rammarica di non aver potuto incontrare Olbrich, tragicamente morto nel 1908 di leucemia. Behrens e Olbrich lavorano insieme alla colonia di Darmstadt e partecipano alla fondazione del Werkbund tedesco con Hoffmann. A partire dal 1901 è disponibile la traduzione in inglese di *Modern Architecture*, scritto nel 1896 da Otto Wagner, maestro riconosciuto della rinascita viennese. E se è vero che, come ha argomentato Anthony Alfonsin, forse Mackintosh e Wright non si incontrarono mai, certo è che le loro opere presentano somiglianze evidenti che è possibile attribuire alla comune influenza Arts and Crafts attraverso un linguaggio comune stimolato dagli insegnamenti della *Grammar of Ornament* di Owen Jones del 1856, diffuso da riviste quali "The Studio" che circolano tra le due sponde dell'Atlantico e suggerito da una tradizione che ha come modello la *Red House*, realizzata da Philip Webb per William Morris nel lontano 1859.

Rispetto alle Arts and Crafts, orientate più verso l'artigianato di qualità che la produzione di serie, gli architetti che abbiamo citato mostrano una più viva attenzione per la produzione industriale. È questo per esempio il senso della conferenza alla Hull House di Chicago del 1901 e di altre precedenti, tra le quali una dal titolo *The Architect* del giugno 1900. Wright parla della tecnologia come di un partner indispensabile nell'evoluzione di rinnovati atteggiamenti verso l'architettura,

sottolinea l'importanza dell'uso di nuovi materiali, critica le architetture commerciali e l'ossessione, crescente in America a partire dall'esposizione di Chicago del 1893, di usare "reperti archeologici di ossa che rinsecchiscono e imbiancano al sole".

È soprattutto nel campo della progettazione residenziale che si delinea un modo di vedere comune. Le abitazioni realizzate in questi anni da Voysey, Olbrich, Mackintosh, Wright, infatti, al di là di specifici aspetti stilistici, condividono le stesse preoccupazioni di onestà strutturale, di uso di materiali naturali, di integrazione nell'ambiente naturale, di frammentazione volumetrica, di prevalenza per la dimensione orizzontale, di assenza di accentuazioni retoriche o di utilizzo di ornamentazioni classiche. Gli interni sono dissimmetrici, agerarchici, con spazi liberamente concatenati e articolati, proiettati all'esterno tramite bovindi o centrati all'interno sull'elemento simbolico del camino.

Wright più di tutti è ossessionato dal tema residenziale. Intuisce che i suoi clienti sono i nuovi borghesi, non più legati alle flaccide abitudini dell'aristocrazia, ma dediti al lavoro imprenditoriale e amanti dello sport e della natura. Per questa nuova classe sociale, che si muove in automobile e, nel tempo libero, in bicicletta, inventa senza sosta modelli abitativi che pubblicizza attraverso riviste di settore e giornali femminili. Sono le case Prairie, o "case della prateria". Nel 1900, per esempio, lancia una campagna attraverso il "Ladies' Home Journal". Propone due case che si possono realizzare la prima con 7000 dollari, la seconda con 5800. La pianta della più grande è fatta di spazi fluidi con tramezzi ridotti al minimo. Al piano terra una cucina che serve un singolo ambiente con salotto, zona pranzo e studio. Al piano superiore due stanze da letto che si affacciano sullo spazio comune.

Capolavoro dello stile Prairie è la Robie House, del 1908. Qui il tema dell'orizzontalità raggiunge la massima intensità. I piani a sbalzo, aprendola, proiettano la casa verso lo spazio circostante. Il primo piano lungo la direzione longitudinale, il secondo in senso perpendicolare. "Terrazze, muretti, davanzali", nota Bruno Zevi, "specie nelle estremità accentuano la vocazione dei due livelli a svincolarsi dalla prigione scatolare." Ricuce la composizione il camino che all'esterno funge da perno e all'interno da fulcro del salone, uno spazio fluido che si allunga attraverso due bovindi da cui è possibile osservare il panorama circostante. Nonostante le decorazioni di gusto liberty, anche se reinventate nel personalissimo stile dell'architetto americano, la casa è di un'asciutta modernità. Culmine di un processo segnato da tappe ravvicinate: la Willits del 1901-1902, la Dana del 1902-1904, la Martin del 1904, la Coonley del 1907-1908.

## 5. Romanticismo pre-espressionista americano: Wright e Sullivan

L'architetto americano è però un personaggio multiforme e solo con difficoltà può essere classificato all'interno di un solo stile o tendenza.

Nato nel 1867, è di un anno più anziano di Mackintosh e di Behrens (1868), di tre di Loos (1870), di quattro più giovane di van de Velde (1863). Nel 1887, dopo aver lasciato a metà l'università, si trasferisce a Chicago, una città in piena espansione economica e in cui una nuova generazione di architetti sta producendo i primi grattacieli, grazie all'introduzione del sistema a ossatura metallica e dell'ascensore.

È un momento esaltante, segnato da continui avanzamenti tecnologici e da una nuova estetica fondata sulla sincerità strutturale, sul perseguimento dell'economia nella realizzazione, sul ripensamento dell'ornamento ridotto all'essenziale e, in ogni caso, razionalizzato in forme standardizzate e ripetibili. Nel 1879 e nel 1889 William Le Baron Jenney con i due Leiter Building realizza edifici commerciali con struttura in ferro. John Wellborn Root con il Monadnock Building del 1891, splendido – secondo Zevi – nell'ondulata sequenza di bow window e nelle magistrali rastremature degli angoli, si avvicina ai venti piani. Daniel Burnham con il Reliance Building realizza un prototipo di grattacielo con perfetti gradienti chiaroscurali.

Wright entra, dapprima, nello studio di Joseph Lyman Silsbee, assertore dello Shingle Style, un pasticcio eclettico ma immune da tendenze classiciste; poi lavora nell'ufficio di Beers, Clay & Dutton per trasferirsi definitivamente da Adler & Sullivan. È uno dei più importanti studi della città, gestito da due figure complementari: Dankmar Adler, solido sotto l'aspetto professionale e tecnicamente preparato, esperto come pochi di acustica, e Louis Sullivan, artisticamente geniale, esuberante, generoso, ma umanamente sprovveduto. Wright legherà subito con il secondo, di pochi anni più vecchio di lui (Louis è del 1956, mentre Adler è del 1944), definendolo "lieber Meister", l'amato maestro. Insieme discutono a lungo, lavorando a numerosi progetti, tra cui l'auditorium di Chicago, un complesso polifunzionale in pieno Loop nell'attico della cui struttura trasferiscono lo studio. Nel frattempo, sposa Catherine Tobin e, grazie a un prestito concessogli dal principale, acquista un terreno a Oak Park dove costruisce la propria casa e inizia, di nascosto, a svolgere un'attività privata collaterale, anche per mantenere una famiglia sempre più numerosa. Ne viene fuori una decina di abitazioni, corrette ma nessuna di particolare interesse. Servono a sondare le possibilità espressive di tutti gli stili: dal romanico al rinascimentale. Il lavoro viene scoperto da Sullivan, che lo licenzia per aver rotto i termini contrattuali di esclusività che lo legavano allo studio.

I tempi, dopo la prima fase pionieristica, stanno però per cambiare, diventando sempre più difficili per l'innovazione architettonica. Poco prima di essere licenziato, Wright partecipa con Sullivan all'esposizione colombiana di Chicago del 1893. Può così vedere l'inizio di una progressiva emarginazione del maestro, l'affermarsi dello stile Beaux-Arts, il trionfo di un retorico e bianco classicismo, la fine del periodo eroico della scuola di Chicago, l'esaurirsi della ricerca libera dai condizionamenti stilistici, l'abbandono di una creatività esuberante che, pur confrontandosi con la felicità formativa del liberty, non ne accetta le frivolezze ed è in continuo dialogo con le forme della natura.

Sullivan, in occasione dell'esposizione, realizza una stupefacente *Golden Doorway* per il Transportation Building che gli è affidato. È una serie concentrica di archi

rientranti inscritta in un portale a riquadri prefabbricati caratterizzati da bassorilievi floreali. Ha insieme forza plastica e lirismo decorativo. Non mancano due piccole pagode laterali tanto belle da infischiarci di ogni effetto kitsch. I commenti dei visitatori sono scioccati. Il corrispondente dell'australiano "Melbourne Argus" giudica l'opera come la peggiore dell'intera esposizione. Vi sono anche voci di aperto plauso. Il critico della "Revue des Arts Décoratifs" elogia l'edificio senza riserve. Il giovane Loos certo assiste all'esposizione: conserverà di Sullivan un buon ricordo.

Il destino di Sullivan, che dal 1895 si separa da Adler, è segnato da un lento e inesorabile declino, accelerato dall'alcolismo. Wright, nel pieno delle sue energie, aggiunge alla casa di Oak Park il corpo dello studio e inizia una brillante carriera di architetto. Delle sue opere residenziali abbiamo brevemente accennato. Vi sono poi gli edifici a carattere pubblico. Due spiccano: il Larkin Building di Buffalo e il Tempio unitario di Oak Park.

L'edificio per l'amministrazione della Larkin Co. di Buffalo, realizzato tra il 1904 e il 1905, è uno spazio unitario a tutt'altezza, segnato da un gigantesco ordine gigante su cui sono appesi i ballatoi destinati agli uffici. Sembra l'esatta antitesi delle case che si aprono lungo lo spazio della prateria. Sul fronte esterno appare come un forte assiro-babilonense in mattoni, ritmato da masse plastiche ad andamento verticale. Sul prospetto laterale, concepito come un portale, sono incastrati otto pilastri giganti che scandiscono le finestre e una loggia che buca il volume mettendo in risalto giganteschi quanto astratti capitelli, trattati come inserti scultorei. L'edificio è fortemente introverso, calamitato verso lo spazio interno, quasi a vietare ogni contatto con l'esterno per stimolare la completa concentrazione sul lavoro. All'interno è permeabile in ogni sua parte, per favorire la comunicazione ma soprattutto il condizionamento dell'aria. È considerato uno dei primi edifici ad aver adottato questa tecnologia innovativa.

Il Tempio unitario di Oak Park, a cui Wright lavora dal 1904, è fatto con pochi soldi, in calcestruzzo lasciato a vista. Lo spazio cubico dell'aula assembleare dialoga con il più basso volume del corpo di servizio, composto anch'esso sulla matrice di tre quadrati perfetti leggibili in pianta. Anch'esso chiuso in se stesso, è uno spazio fortemente centrale. Per esaltarne la funzione è illuminato dall'alto da un cassettonato chiuso a vetri. Ricorda gli edifici rinascimentali per l'assoluto controllo dello spazio ottenuto tramite l'articolazione plastica, marcata ed evidenziata, alla maniera brunelleschiana, da fasce e inserti (in Wright, però, sono in legno) e per l'intensa, quasi scenografica luminosità.

Nel 1905 Wright si reca in Giappone, alla scoperta di una cultura che conosce e che ha già apprezzato durante l'esposizione colombiana, dov'era stato ricostruito un tempio. Il viaggio avrà su di lui una notevole influenza. La casa giapponese gli appare come "un tempio di suprema pulizia ed essenzialità". È colpito dalla fluida spazialità di ambienti concatenati fra di loro, separati da leggeri e scorrevoli diaframmi, dalla stretta integrazione tra edificio e natura. Impara dai giardini giapponesi l'arte di un ordine disordinato e l'artificio di miniaturizzare gli oggetti, per dare all'uomo la sensazione di una maggiore padronanza del proprio spazio esistenziale. Si lascia affascinare dalle stampe orientali, delle quali diventa un collezionista e la cui vendita gli permetterà, in seguito, di affrontare momenti economicamente difficili. La cultura giapponese, insieme a quella mesoamericana, che studia negli stessi anni ma approfondirà dopo la guerra, saranno le strade

obbligate per sfuggire al classicismo e al formalismo Beaux-Arts. In questo, il suo profilo non è dissimile da quello degli artisti parigini e tedeschi che negli stessi anni scoprono le maschere africane e le culture primitive, sorretti dall'ipotesi che tali arti fossero più vicine al vero di quelle passate attraverso i filtri del formalismo e dell'accademia.

A partire dal 1905, Wright condensa il proprio credo in una serie di articoli dal titolo *In the Cause of Architecture*, che appaiono sulla rivista "The Architectural Record". Sei i principi messi a fuoco. Costituiscono il nucleo dell'architettura organica. Sono: misurare l'arte attraverso la semplicità e il riposo; consentire tanti stili quante sono le persone; lasciare che un edificio fiorisca dal contesto e si armonizzi con l'ambiente; armonizzare o "convenzionalizzare" i colori con l'ambiente circostante così come avviene in natura; rivelare e non nascondere la natura dei materiali; costruire con carattere ed energia piuttosto che in accordo con gli stili predominanti. L'obiettivo è ambizioso: riconciliare architettura e natura per rimettere l'uomo al centro del cosmo vivente. Il grande focolare posto al centro di ogni Prairie House sarà l'esplicitazione simbolica di questa religione individualista e dai forti accenti panteisti.

Attraverso l'insegnamento e l'influenza di Wright, lo stile Prairie si diffonde a Chicago e nel Midwest. Conterà protagonisti di un certo talento. Tra questi: Walter Burley Griffin, George Grant Elsmie e William Gray Purcell. Saranno accomunati dall'amore per la dimensione orizzontale, per tetti lunghi e sporgenti, per la scelta di materiali naturali e anche per un modo inconfondibile nel presentare i loro progetti, immersi in un delizioso fluire di alberi e di fiori.

## **6. Romanticismo pre-espressionista europeo: Wagner, Olbrich, Mackintosh, Berlage, Gaudí**

Se in America Sullivan e Wright assimilano la rivoluzione dell'Art Nouveau senza lasciarsene imprigionare, caricando la ricerca di tensione ideale e preparando le basi per l'architettura contemporanea, in Europa, tra il 1905 e il 1914 registriamo la presenza di alcuni personaggi di eccezionale levatura. Intuiscono che sta mutando il quadro di riferimento e non esitano a mettere in crisi ideologie e poetiche. In Austria sono Wagner, Olbrich, Hoffmann, in Scozia Mackintosh, in Olanda Berlage, in Belgio Horta e van de Velde. In Spagna, negli stessi anni, un genio solitario, Gaudí, sperimenta una architettura insieme arcaica e moderna, dalle enormi potenzialità.

Otto Wagner si forma nel clima classicista. Studia i testi e i progetti di Karl Friedrich Schinkel, Gottfried Semper e Theophil Hansen. S'ispira alla grande maniera viennese, non estranea a sollecitazioni baroccheggianti. Dal 1894, con un rapido mutamento di fronte, si fa affascinare dall'Art Nouveau anche se ne rifiuterà gli eccessi. Tra il 1894 e il 1901 ne sonda, anche grazie alla mediazione di Olbrich, i principi negli edifici della metropolitana di Vienna. Nel 1895 pubblica le lezioni del primo anno di insegnamento all'Accademia di Belle Arti. Titolo: *Moderne Architektur*. Le tesi sostenute sono innovative, anche se non dissimili da quelle sostenute in altri paesi da altri innovatori, per esempio van de Velde, che conoscerà nel 1897: occorre orientarsi verso la vita moderna, perseguire la semplicità, capire le nuove condizioni metropolitane, essere realisti nella scelta delle tecniche e dei materiali da costruzione. Entusiasma i discepoli che gravitano nel suo studio. Sono: Schöntal, Fabiani, Kammerer, Bauer, Ehn, i fratelli Gessner, Kotera, Plecnick, Perco, Schindler, Hoppe, Pirchau, Lichtbau, Olbrich, Hoffmann.

Afferma: "In questa nuova società non si può parlare più della scelta di uno stile come supporto alla creazione architettonica. L'architetto dovrà creare forme nuove o adattare quelle che corrispondono meglio alle attuali tecniche di costruzione e alle necessità del nostro tempo; solo così risponderanno a verità". E subito dopo aggiunge: "L'architetto può certo attingere al ricco forziere della tradizione: non copiare i modelli prescelti, ma adattarli ai propri fini rinnovandoli radicalmente".

Lontano da ogni nostalgia medievaleggiante, Wagner realizza opere di misurata compostezza e di raffinata fattura. Tra questi il suo capolavoro è la Cassa di Risparmio Postale a Vienna, realizzato tra il 1903 e il 1912. Si caratterizza per il rivestimento denunciato come tale mediante bulloni a vista che fissano le lastre in pietra, per raffinati dettagli costruttivi di vago sapore macchinista e per una poetica degli spazi sobri, misurati, luminosi, mai opprimenti.

Josef Hoffmann prosegue la strada del maestro verso la conciliazione tra forme nuove e motivi della tradizione classica. La sua opera più riuscita è il Palazzo Stoclet (1905-11), dove però si distacca da tale assunto per abbracciare una sperimentazione autenticamente moderna. L'edificio è sorprendentemente dinamico sia lungo l'orizzontale, grazie alla libera conformazione della pianta, sia lungo le verticali, grazie a una vibrante articolazione volumetrica che culmina con la caratteristica torre. "Personificazione", secondo Edoardo Persico, "degli ideali più virili della borghesia europea", Palazzo Stoclet è anche un'officina in cui lavorano i più importanti artisti della Secessione: Klimt, Moser, Czeschka, Metzner, Minne,

Knopff. L'obiettivo è l'opera d'arte totale. Lo stesso che spingerà van de Velde a tagliare gli abiti per la moglie e, in America, Wright a disegnare vetrate e vasellami, facendosi aiutare da scultori e artigiani specialisti.

È Joseph Maria Olbrich, l'altro grande discepolo di Wagner, che con passione e felicità figurativa in Europa si muove con maggiore coerenza in direzione del rinnovamento delle arti e di una nuova stagione espressiva. Responsabile, per conto di Wagner, dei lavori della metropolitana viennese, fonda nel 1897 con Hoffmann, Koloman Moser e Gustav Klimt l'associazione d'artisti della Secessione viennese. Tra il 1897 e il 1898 ne realizza la sede. È un volume cubiforme alla cui pesantezza si contrappone una leggerissima cupola in lamine rivestita d'oro. Olbrich così lo descrive: "Volevo sentire risuonare soltanto la mia sensibilità, vedere il mio sentimento ardente incarnato nei freddi muri. Volevo vedere, e mi è stato concesso, ciò che è soggettivo, la mia Bellezza, la mia Casa, così come io la sognavo". Wright studierà ammirato questo edificio, frutto di un sogno e abilmente giocato sulla logica dei contrasti.

Autore di magnifici interni che ricordano, per fluidità spaziale e sapienza decorativa, quelli di Mackintosh e di Wright, Olbrich impegna tutto se stesso per la realizzazione di un centro da destinare alla ricerca e alla produzione artistica. L'occasione gli è fornita dal granduca Ernst Ludwig von Hessen, che vuole rilanciare l'artigianato e la produzione artistica del Granducato dell'Assia, ispirato da Baillie Scott e Charles Robert Ashbee, fondatore nel 1888 in Inghilterra della Guild and School of Handicraft.

Il primo progetto della colonia risale al 1898, quando il granduca chiama a Darmstadt il trentunenne architetto e altri sei artisti. Sono il pittore e artista artigiano Peter Behrens, il pittore Hans Christiansen, l'architetto decoratore e artista artigiano Patriz Huber, lo scultore Ludwig Habich, lo scultore in metallo Rudolf Bosselt e il pittore decoratore Paul Bürck. Nel 1899 si pensa di realizzare un edificio atelier circondato da cinque ville, una cisterna e un teatro all'aperto. Faranno parte di un'esposizione dal titolo emblematico: *Un documento per l'arte tedesca*. Olbrich prepara il progetto e le sue varianti. L'inaugurazione della Ernst Ludwig Haus e delle prime costruzioni, insieme ai padiglioni espositivi, avviene il 15 maggio 1901. È centrata su uno spettacolo teatrale a forte effetto scenografico e con connotazioni romantico-simboliche, curato dall'abile regia del trentatreenne Behrens. Questi sintetizza così al granduca i suoi intendimenti intorno alla casa che di lì a poco costruirà per sé:

Così noi vogliamo concepire la nostra arte e vivere nello spirito del nostro tempo; qualunque nostra attività deve [...] trasfondere. [...] In questo modo la bellezza torna a essere per noi quintessenza della massima forza e al suo servizio nasce un nuovo culto. Ad esso noi vogliamo erigere una casa, una dimora in cui tutta l'arte si dispieghi solennemente a consacrazione della nostra vita.

L'esposizione attrae un vasto pubblico. Tuttavia fallisce l'obiettivo principale di rendere economicamente accessibili i prodotti artigianali e così "dare vita a una elegante arte borghese che poteva permettere anche ai meno agiati di ornare la propria casa in modo semplice e tuttavia con gusto". All'insuccesso finanziario seguono le prime defezioni. Nel 1902 una parte di artisti lascia la colonia. Behrens si allontana l'anno successivo. Soltanto Olbrich, imperterrito, rimane a completare

le opere iniziate e realizza nel 1908, anno della sua prematura morte, la stupefacente Torre degli sponsali, un'architettura a carattere espressionista come sospesa in un'atmosfera popolare fiabesca.

Altro genio sfortunato è lo scozzese Charles Rennie Mackintosh. Vive una vita intensa e drammatica, ma in completo isolamento professionale in una Glasgow sostanzialmente estranea al dibattito culturale che si svolge in altre capitali europee. E così, quando nel 1913 Francis Newbery dipinge un quadro in cui rappresenta la commissione edilizia della Glasgow School of Art, non riesce quasi a trovare un posto per lui, che dell'edificio era stato il progettista. L'immagine di Mackintosh viene aggiunta sul lato sinistro, posticcia, come quella di un invitato ingombrante, in piedi, accanto al tavolo dove siedono gli altri invitati, mentre stringe tra le mani i disegni del suo progetto la cui importanza è largamente incompresa.

Eppure, nel 1896, Mackintosh è stato inaspettatamente il vincitore, per conto dello studio Honeyman e Keppie, del concorso per la costruzione dell'edificio. Non ha ancora ventotto anni ed è avviato a una carriera promettente. In pochi anni sopraggiungono, infatti, gli incarichi per la Queen's Cross Church (1897-99), per il Daily Record Building (1890-1904), per Windyhill (1900-1901). Nel 1901 diventa partner dello studio Honeyman e Keppie. Seguono le realizzazioni della Willow Tea Rooms (1903), della Hill House (1902-1904), della Scotland Street School (1903-1906). E inoltre gli inviti alle esposizioni internazionali di Vienna (1900), Torino (1902) e Berlino (1905); articoli sulle pubblicazioni specialistiche ("The Studio", "Dekorative Kunst", "Deutsche Kunst und Dekoration", "Ver Sacrum") e una certa notorietà internazionale, anche grazie all'appoggio di Muthesius.

Il coinvolgimento di Mackintosh nella Glasgow School of Art avviene soprattutto in due periodi: dal 1896 al 1899, quando disegna un edificio di due piani più interrato, ma per motivi finanziari ne realizza soltanto metà; e dal 1907 al 1909, quando lo completa, costruendo la parte rimanente aggiungendovi un piano e il corpo della biblioteca. La realizzazione del primo stralcio è un'opera piena di aperture figurative costruita da un architetto giovanissimo che deve, per gli aspetti esecutivi, essere affiancato da Keppie. Il progetto colpisce per la semplicità e la funzionalità degli spazi interni, la cura del dettaglio, gestito con abilità ma senza affettazione, e per l'introduzione di accorgimenti tecnici moderni quali il riscaldamento e la ventilazione forzata.

È caratterizzato da un elegante prospetto in cui pietra e vetro si alternano in un raffinato gioco tra simmetria e asimmetria, tra matericità e trasparenza. I valori plastici sono rafforzati da alcuni calibrati aggetti: il bow window della guardiola e del bagno del secondo piano e, infine, la torretta. Il balcone, che lega questi partiti, sottolinea l'ingresso all'edificio e determina una cesura visiva rispetto alla verticalità delle sequenze chiaroscurali per rimandare la vista all'orizzontalità del prospetto.

Per il completamento del 1907-1909, Mackintosh evita di ridisegnare la facciata principale. Arretra la sopraelevazione, che così non partecipa al gioco delle proporzioni del prospetto. Lascia inalterato il fronte est, già interamente costruito nella prima fase e caratterizzato da una sincopata alternanza di aperture di sapore romanico. Si concentra, invece, sul nodo sudovest, dove è previsto uno spazio destinato a biblioteca. A tal fine inserisce uno snodo plastico a forma di torre, un



richiamo architettonico di grande valore urbano facilmente visibile anche dalle strade sottostanti, e realizza nell'attico un percorso vetrato che guarda ai tetti dell'intera città. Risultato: da Glasgow si percepisce la Glasgow School e dalla Glasgow School si percepisce Glasgow.

Per individuare l'ideale prisma della torre e snellirlo attraverso ascendenti nervature, Mackintosh inventa un sistema di finestre in altezza che ne percorrono il corpo individuandolo come volume unitario e, nello stesso tempo, lo articolano in una sommatoria di contrafforti prismatici che lo slanciano verso l'alto. Su un lato – a ovest – predominano gli aggetti: sono tre finestre in altezza che convergono idealmente verso il timpano del tetto, che però è arretrato sul filo della facciata. Sull'altro – a sud – la massa muraria è scavata al centro e la finestra in altezza è ricavata come per negativo. Rafforzano la funzione di segnale della torre le nicchie semicircolari, formando un insieme caratterizzato da forte energia plastica. Il richiamo è a Michelangelo, dalla cui opera Mackintosh è rimasto folgorato durante il viaggio in Italia del 1891, così come risulta dai suoi taccuini di viaggio.

La biblioteca al suo interno ricorda invece la fluida spazialità giapponese. Per la sua semplicità e calibrata luminosità è uno dei più efficaci documenti dell'architettura contemporanea. Un testo denso di promesse, ma purtroppo senza seguito. Per legare la torre al restante prospetto, Mackintosh riprende il motivo a bow window della finestra in altezza e lo sviluppa, in lunghezza, per tutto il primo piano. Si aggiungono così due finestre che, insieme alle altre, ritmano tutto il prospetto ovest girando anche lungo quello sud, aggiungendo alla dimensione verticale un'orizzontale che lo fascia, ridandogli unità. All'esterno, al sistema primario dei grandi segni si affianca un sistema secondario di elementi di dettaglio anch'esso di ascendenza michelangiolesca. Elementi stilistici ripresi dal repertorio michelangiolesco si possono rintracciare anche nell'apertura a ventaglio della scalinata d'ingresso o nelle nicchie che si sovrappongono alle finestre in lunghezza. L'effetto è di dirimpente potenza.

Nessun eclettismo, però. Abbandonata la grammatica degli stili, l'architettura deve rivolgersi ai suoi elementi costitutivi che sono il piano, il volume, la linea e il gioco delle funzioni in una sorta di azzeramento linguistico. È la riscoperta del valore delle forme, di una storia non da copiare, ma da assimilare nei suoi principi costitutivi. La consapevolezza di un ordine dinamico della natura che l'architettura può scoprire e indagare.

Nel 1909, quando la Glasgow School of Art è terminata, comincia per Mackintosh la crisi professionale. A partire dal 1910 i registri dell'atelier Honeyman, Keppie e Mackintosh annotano pochissimi lavori e di modesta entità. E quando l'architetto, nel 1913, alla vigilia del primo conflitto mondiale, lascia i partner e si mette in proprio, le prospettive professionali diventano per lui ancora più grame per la negativa concomitanza di fattori oggettivi, quali la difficile congiuntura economica e i ridotti spazi di lavoro in una città tutto sommato di provincia, e soggettivi, come il carattere ombroso e i problemi di alcolismo.

L'olandese Berlage non è un eccezionale creatore di forme. Nel senso che non è all'altezza di Olbrich, Mackintosh, Wright, assai più dotati. È però il personaggio che avvia il rinnovamento dell'architettura nei Paesi Bassi. I suoi progetti urbanistici, tra cui il piano per Amsterdam Sud, per rigore metodologico e aperture architettoniche, fanno scuola. Tra i suoi meriti la diffusione del linguaggio wrightiano in Europa e,

insieme, una sorta di calvinismo formale, fondato sulla sincerità strutturale, il primato del muro spoglio, il culto dell'armonia e della proporzione, l'assenza di dogmi accademici. Dirà nel 1908: "In architettura, decorazioni e ornamenti sono del tutto secondari; mentre i veri elementi essenziali sono la creazione dello spazio e i rapporti tra volumi".

Il suo lavoro sarà apprezzato da tutti gli innovatori che troveranno nel suo pathos neomedioevale motivo di ispirazione, affascinati dalla capacità di articolare lo spazio, di dar vita ai mattoni. Tra questi anche Mies van der Rohe che, si narra, nel secondo dopoguerra arrivò a litigare con Philip Johnson per un giudizio avventato sull'olandese.

Tra i lavori di Berlage spicca la Borsa di Amsterdam, realizzata tra il 1896 e il 1903. È un'opera neoromanica, chiusa all'esterno e caratterizzata da una torre che funge da snodo plastico. All'interno grandi sale, voltate da sottili capriate e illuminate dall'alto. Le decorazioni sono ridotte al minimo e sostituite dai mattoni colorati che si alternano a comuni mattoni lasciati a vista e dai giochi chiaroscurali dei vuoti delle logge e dei parapetti.

Edifici successivi, quali il Palazzo della pace all'Aja del 1907 e il progetto per la Beethovenhuis del 1908, mostrano una ricerca che gira intorno a temi richardsoniani. Le opere più tarde, sino alla morte avvenuta nel 1934, non emergeranno. Il buon senso e la ragionevolezza faranno assopire la poesia. Nel 1921, dopo l'entusiasmo, Berlage in occasione della pubblicazione di un fascicolo di Wendingen rivede il giudizio su Wright, accusandolo di individualismo e di romanticismo. Due caratteristiche che mal si addicono alla ricerca pacata dell'olandese, per il quale stile e quiete coincidono: "L'architettura antica", afferma già nel 1905, "proprio perché ha stile, esprime una quiete consolante. Lo stile è la ragione della quiete".

Chi della quiete non sembra sapere che farsene è Gaudí, personaggio del tutto atipico, fuori dal gioco delle grandi correnti architettoniche. Dalla Catalogna immagina un mondo dove arte, poesia, industria e artigianato convivono in sintesi sublimi.

Alieno da ogni fascinazione per l'ideologia del progresso, ammira le costruzioni in fango del Nordafrica. Ne apprezza la semplicità dei mezzi, l'intelligenza della struttura, la profonda religiosità della forma. Divora i libri di Ruskin, affascinato dal vigore e dalla tensione morale dell'uomo dai grandi ideali. Ultracredente – ne è stata di recente proposta la beatificazione – crede all'eticità di un mestiere in cui arte e moralità sono tutt'uno. Rifugge l'arbitrarietà, ma nello stesso tempo intuisce che le forme meccaniche sono il frutto di una semplificazione insopportabile.

Da qui una ricerca orientata verso tre poli: della verità strutturale, della perizia artigianale, dell'apertura simbolica.

Della verità strutturale perché è il solo modo intelligente per mettere insieme i materiali, per farli lavorare secondo le loro reali caratteristiche e, poiché la natura è data da Dio, per realizzare il disegno celeste.

Della perizia artigianale perché è il lavoro dell'uomo che rende gli oggetti degni di attenzione e, umanizzandoli, li trasforma in beni. Ecco il motivo per cui adopererà materiali poverissimi, quali pezzi di mattonelle, mattoni mal cotti, pietre spezzate: più la valorizzazione è difficile, più il lavoro è meritorio e alla fine premiante; più minuti i frammenti, più l'opera rassomiglia a un meraviglioso mosaico.

Dell'apertura simbolica, perché nulla ha senso se esprime solo se stesso, se non si collega ad altro e, in particolare, al trascendente. È nella sovrabbondanza dei significati, nella polisemicità dell'opera, nel caleidoscopico scambiarsi e sovrapporsi delle immagini che trionfa la ricchezza del creato. Motivo per il quale un baldacchino può somigliare insieme a una tenda, a un veliero, a una corona di spine; una chiesa a un termitaio e a una cattedrale gotica.

Vi è poi una scatenata fantasia spaziale che si manifesta già dalle prime opere. Il Palazzo Güell a Barcellona (1888), per esempio, si svolge intorno a un prodigioso vuoto centrale. Tra il 1904 e il 1907 Gaudí è impegnato con casa Batlló e tra il 1905 e il 1910 con casa Milá. La prima è caratterizzata da scaglie che la fanno assomigliare a un'increspatura marina, la seconda da concavità e convessità che producono un movimento sinuoso e plastico. Potrebbe essere una scogliera, una pietraia, un masso oggetto a processo di erosione. Certo è che, con la sua forma, il blocco di casa Milá dà energia vitale all'altrimenti squadrata piazza su cui prospetta, negando così la rigida scacchiera della città di Barcellona. Dalla terrazza, punteggiata da splendidi camini, che vagamente ricordano i giochi elicoidali della cupola di Sant'Ivo di Borromini, s'intravede una possibile città alternativa, vitale, energica, parsimoniosa, colorata.

Arcaici sino al paradosso, i giardini del parco Güell (1900-1914) e la chiesa della Sagrada Família (iniziata nel 1883, ma la cui costruzione è ancora in corso, come in un immenso cantiere medioevale) oscillano tra la dimensione terrena e quella celeste. Esasperanti, eccessivi, certo fuori misura, i due complessi hanno la robustezza del dorico e la leggerezza del gotico. Sondano valenze inesplorate, aggrediscono il nostro sistema di valori con un potere comunicativo che di rado le opere di architettura riescono a raggiungere.

Troppo antico e troppo moderno per essere capito dai profeti di una visione riduttiva e internazionalista dell'architettura contemporanea, Gaudí viene da questi dimenticato oppure giudicato in maniera riduttiva. Non figura, per esempio, nella prima versione di *I pionieri dell'architettura moderna* di Pevsner e in *Spazio, tempo e architettura* di Giedion. È difeso invece dai critici e dagli storici, che rifiutano di considerare l'architettura contemporanea solo in chiave di astrazione postcubista, macchinista e funzionalista. Per questo motivo rappresenta una sorta di problema aperto, con cui la storiografia del moderno deve ancora confrontarsi.

## 7. Espressioni

Nel 1905 al Salon d'Automne, una rassegna annuale inventata appena due anni prima e che doveva costituire un osservatorio sulle nuove tendenze artistiche, espongono, oltre a rappresentanti delle vecchie avanguardie quali Paul Cézanne, Auguste Renoir, Odilon Redon, Eugène Carrière e il Doganiere Rousseau, un gruppo di giovani che si caratterizzano per un uso particolarmente cruento del colore. "Una scatola di colori è stata gettata in faccia al pubblico", esclama scandalizzato un critico. Sono capitanati dal trentaseienne Henri Matisse. È l'esordio dei Fauves, le belve. Sono: Albert Marquet, Henri-Charles Manguin, Jean Puy, Louis Valtat, Maurice de Vlaminck, André Derain, Kees Van Dongen, Achille-Emile-Othon Friesz e Georges Rouault. Nella sezione straniera espongono alcuni artisti russi quali Vasilij Kandinskij e Alexej Jawlensky, che fanno sospettare una comunanza di interessi con il gruppo francese.

Li accomuna l'abbandono delle convenzioni rappresentative: la prospettiva, il chiaroscuro, il modellato. Si rifanno a una celebre affermazione di Derain: un quadro non è che "una superficie coperta da colori disposti in un certo ordine". Ergo: i soggetti della rappresentazione – paesaggi, figure, scene – ormai non sono altro che un pretesto per costruire un'immagine, un oggetto autonomo dal mondo esterno, pura astrazione di forme e/o valori cromatici.

L'idea non è nuova. Era stata intuita e sviluppata da Van Gogh quando affermava che bisognava dipingere le cose non come le vediamo, ma come le sentiamo, senza farci traviare dalle raffinatezze del mestiere; riproposta da Cézanne il quale, nella sua lunga ricerca, aveva smontato i tradizionali apparati rappresentativi per costruire un sistema che creava, organizzandola, la percezione della realtà anziché registrarla passivamente; era stata sottolineata dal maestro di Matisse, Gustave Moreau, quando affermava che la pittura è scienza del ritmo e arabesco della linea.

La novità nella proposta dei Fauves è però il limite sino al quale è spinta l'operazione: un orizzonte nel quale l'immagine quasi scompare per trasformarsi in segno. Cioè, come sintetizzerà il critico Giulio Carlo Argan, in puro significante. Ancora non siamo arrivati all'astrazione assoluta, ma ci sono tutte le premesse per poterla sviluppare e portare alle estreme conseguenze, trascorsi gli anni Dieci, quando il passo definitivo sarà compiuto da Vasilij Kandinskij, da Casimir Malevic, da Piet Mondrian, rispettivamente con l'astrattismo, il suprematismo e il neoplasticismo.

Sempre nel 1905 si costituisce a Dresda il gruppo Die Brücke (Il ponte). È formato da Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottluff. Il più vecchio ha venticinque anni, il più giovane deve compierne ventidue. La maggior parte vengono da studi di architettura alla Technische Hochschule di Dresda, che abbandonano per dedicarsi alla ricerca artistica. Una ricerca sostanziata e approfondita anche grazie alle esposizioni che in quegli anni diffondono le pitture impressioniste e postimpressioniste per l'Europa: nel 1905, per esempio, a Dresda sono in mostra cinquanta opere di Van Gogh e l'anno dopo oltre cento di Georges Seurat, Paul Signac, Emile Bernard e Maurice Denis.

L'arte di Kirchner e compagni, gravata da un'intensa carica espressiva, contribuisce a fare pulizia delle convenzioni introducendo temi quale l'irrazionale, l'informe, il sentimento, la temporalità, l'individualità, l'organico. A tramutare il quadro in una

proiezione dell'io in colori e in pure forme spigolose e disturbanti. E, così facendo, sposta l'interesse degli artisti dalla pittura ad altri medium. Se infatti l'essenza dell'arte è la forma, è del tutto indifferente la tecnica usata. Da qui, per esempio, la scoperta dell'incisione, per molti aspetti più potente della pittura, e delle sculture su legno, che Kirchner intaglierà con risultati inaspettati. "Il processo meccanico della stampa", dirà Kirchner, "conferisce unità a diversi stadi del lavoro. Il compito di dare all'opera la sua forma può essere prolungato per tutto il tempo che si vuole, senza alcun rischio. Lavorare e rilavorare su un pezzo per settimane o mesi costituisce motivo di grande attrazione, rendendo possibile raggiungere un risultato finale in espressività e nella perfezione della forma, senza perdere in freschezza."

L'espressionismo esercita un notevole influsso sulla ricerca architettonica. Intanto perché trova un terreno fertile nelle architetture romantiche di Berlage, Gaudí, Mackintosh e, se vogliamo, di Sullivan e Wright. A poetiche espressioniste si rifanno senza dubbio maestri particolarmente attivi nei primi anni del secolo: Hans Poelzig, Max Berg, l'ultimo Olbrich e in parte Peter Behrens. Sono espressioniste figure quali i fratelli Bruno e Max Taut, Hugo Häring, Erich Mendelsohn, Otto Bartning, che cominciano a operare nell'anteguerra, ma sviluppano le loro poetiche a partire dal dopoguerra. Nel clima espressionista si formano Walter Gropius, Mies van der Rohe e altri maestri: alcuni dei quali andranno nel dopoguerra a confluire nella Bauhaus che, almeno per un certo periodo di tempo, anche grazie all'insegnamento di Johannes Itten, ne risentirà fortemente lo spirito.

Kirchner e compagni sono imbevuti di architettura. Non solo perché, come abbiamo visto, l'hanno studiata all'università. Ma perché intuiscono che l'espressionismo è l'arte per eccellenza di una condizione metropolitana che investe la civiltà occidentale e ha il suo epicentro a Berlino. In *Ecce Poeta*, un testo apparso nel 1912, lo scrittore Egon Friedell afferma:

Berlino è una meravigliosa fabbrica meccanica, un motore elettrico gigante che, con incredibile precisione, velocità e energia, produce una grande ricchezza di complesse opere umane. Tuttavia questa macchina non ha anima. La vita di Berlino è quella di un cinematografo, di una macchina costruita da un virtuoso. [...] E la mancanza di gusto a Berlino è quella di una moderna mancanza, sempre migliore del cattivo gusto non moderno, perché ha almeno le possibilità di uno sviluppo.

Espressionismo è reazione del corpo e dell'anima nei confronti della città di pietra, dello spazio organizzato delle strade, delle piazze, delle abitazioni, del movimento rapido e convulso di persone e merci, dell'alienazione dalla dimensione naturale, della tecnologia, insomma, della riduzione dell'uomo a ingranaggio sociale, a frammento di una catena di montaggio scandita dai ritmi dell'orologio. È dunque tentativo di riscatto da una società meccanica basata sull'ossessione del tempo. Afferma Max Weber, uno dei più acuti teorici della condizione metropolitana:

Io credo che sia impossibile pensare che alcuni valori formali della pittura moderna si siano potuti produrre senza l'assoluta e distinta impressione causata dalla moderna metropoli, un fenomeno sinora mai manifestatosi nell'intero corso della storia [...] e caratterizzato soprattutto da uno stadio in cui [...] la pura tecnologia ha un enorme significato per la cultura artistica.

Su temi simili insistono anche i sociologi Werner Sombart e Georg Simmel con opere di straordinario acume, tra le quali spicca il saggio, già citato, sulla metropoli e la vita mentale, in cui l'alienazione e la nevrosi sono viste come il prezzo da pagare alla razionalizzazione di tempi e spazi operata dalla società contemporanea.

Panorami metropolitani o, per opposizione, sofferti paesaggi naturali sono lo sfondo della gran parte dei capolavori degli artisti di Die Brücke. Kirchner subordina le architetture agli abitanti, pietrifica le figure rendendole quasi inanimate e dà vita agli sfondi. Altri artisti espressionisti, quali il viennese Egon Schiele, dipingono scenari di città dense e al contempo morte. George Grosz mostra tensione, quasi una guerra dichiarata tra corpo e spazio. Se il futurismo sarà la rappresentazione della città nel movimento esteriore, l'espressionismo lo è del movimento interiore. Ed è impressionante vedere come le tecniche di rappresentazione scelte, il tipo di deformazioni, la frammentazione a volte coincidano, così come l'immaginario architettonico. Scenari espressionistico-futuristi sono delineati nel lavoro di Sant'Elia; a scenari altrettanto violenti e imponenti ricorrono i film che vogliono rendere o denunciare la condizione urbana, sino al celeberrimo *Metropolis* di Fritz Lang del 1926.

In questo senso la ricerca dei pittori, degli artisti e dei visionari, forse ancora più che l'acerbo espressionismo dei primi architetti professionisti, costituisce un'inesauribile fonte di idee e riflessioni architettoniche, perché imposta in termini radicalmente nuovi il confronto tra uomo e spazio. Liquidata la bella edilizia, la ricerca di estenuati effetti ornamentali, di colte citazioni stilistiche e centra, sviluppandolo nei suoi aspetti esemplari, un tema architettonico particolarmente attuale: il rapporto tra il soggetto umano, con le sue aspirazioni, nevrosi, istanze liberatorie, e l'oggetto urbano che, con la sua violenza e differente energia, ne rappresenta il limite, la camicia di forza.

Ecco allora che l'architettura si flette, tenta di seguire con le sue forme il movimento degli uomini. Oppure apre un rinnovato dialogo con la natura, mettendo in gioco dimensioni organiche represses dalla condizione urbana. O, ancora, cerca di smaterializzarsi, diventando vetro trasparente, cristallo puro. Affermerà Paul Scheerbart, nel suo libro *Glasarchitektur*, pubblicato nel 1914, un testo che molto influenzerà il pensiero e la produzione di Bruno Taut: "Viviamo la maggior parte del nostro tempo rinchiusi in spazi chiusi. Questi formano la massima parte del *milieu* nel quale la nostra cultura si sviluppa. Se noi vogliamo che quest'ultima si innalzi a un livello superiore, allora noi siamo obbligati, bene o male, a trasformare la nostra architettura".

I veri funzionalisti, come noterà il critico Adolf Behne, saranno proprio gli espressionisti, perché non accetteranno la scatola, perseguiranno una spazialità in grado di entrare in relazione con il corpo e inseguiranno una nuova idea di paesaggio al quale, forse con eccessivo ottimismo, affideranno il compito di traghettarli fuori delle contraddizioni metropolitane.

## 8. La linea rigorista: Perret

Insieme a una linea di ricerca neomedioevale e romantica, che culminerà nell'espressionismo e nell'organicismo, è compresente in questi anni una linea rigorista e classicista che, attraverso il cubismo e poi il purismo, sfocerà in quello che sarà conosciuto come l'International Style. Così, se da un lato vi sono le ricerche di Horta, van de Velde, Berlage, Mackintosh, Olbrich, Sullivan, Wright, Saarinen, dall'altra vi saranno quelle di Behrens, Perret, Wagner.

Se volessimo però ridurre questa contrapposizione in una rigida formula rimarremmo delusi. Ci accorgeremo che i confini sono poco chiari e che non è facile evidenziare una precisa linea di demarcazione tra i due schieramenti. Inoltre, vedremo che i passaggi dall'uno all'altro fronte sono continui e frequenti. Così Berlage, pur producendo opere con forte connotazione neoromanica, intenderà la sua opera in senso classico e vedrà di cattivo occhio le intemperanze espressioniste di Michel de Klerk e della scuola di Amsterdam. Wagner, pur essendo un architetto fortemente classicista, come abbiamo visto assume nel suo studio Olbrich dando ampio spazio alle sue ricerche e facendosi da lui influenzare. Behrens, dopo una prima fase romantica che corrisponde all'esperienza di Darmstadt, perseguirà un rigorismo che condurrà a progetti di insulso monumentalismo, quali l'ambasciata tedesca di Pietroburgo del 1912, ma non senza tardivi ripensamenti e magistrali interventi, come nel caso dell'espressionista edificio amministrativo della Höchster Farbwerke del 1920-24. Hoffmann indulgerà tra le raffinatezze del liberty e uno spoglio ma severo rigorismo. Per non parlare di personaggi quali Mies, Gropius, Le Corbusier, che oscilleranno tra le due proposte. Mies e Gropius frequentando, tra gli altri, Taut e Häring. Le Corbusier abbandonando, a seguito delle esperienze di lavoro con Perret (1908-9) e Behrens (1910), l'insegnamento neomedioevale e anticlassico di Charles L'Éplattenier.

Tre, dicevamo, sono i principali interpreti della linea rigorista. Wagner in Austria, Perret in Francia, Behrens in Germania. A Wagner abbiamo già accennato, di Behrens parleremo in seguito, accostandolo all'esperienza del Werkbund. Resta Auguste Perret.

Nasce a Bruxelles nel 1874. È quindi più giovane di Wright di sette anni e più vecchio di Le Corbusier di tredici. Figlio di uno scalpellino che nel 1882 fonda un'impresa di costruzioni, Auguste studia a Parigi alla École des Beaux-Arts. Suo professore è Julien Gaudet, autore nel 1902 del trattato *Éléments et théories de l'architecture*, un manuale basato sul metodo ottocentesco di Durand, cioè su una teoria rigorosamente classicistica, costruita a partire dalla meccanica e razionale combinazione di tipi.

Nel 1897, dopo tre anni di corso, lascia la scuola per lavorare insieme ai fratelli nell'impresa paterna, impegnata a Parigi nella costruzione di case d'affitto in rue Sorbier (1896-1898), in rue du Faubourg-Poissonnière (1897) e in avenue de Wagram (1902). L'impresa dei Perret sarà una delle prime a impiegare sistematicamente il cemento armato. Auguste lo studia a fondo: si dice che due dei suoi libri preferiti fossero il testo sul sistema Hennebique, *Le béton armé et ses application*, del 1902, e *l'Histoire de l'architecture* di Auguste Choisy, edito nel 1899. Quest'ultimo centrato sul ruolo delle invenzioni nell'evoluzione del sistema delle forme.

Il capolavoro di Perret è la casa in rue Franklin a Parigi, realizzata tra il 1903 e il 1904. La cui forza, nota giustamente William J.R. Curtis, risiede nel modo autorevole in cui annuncia la potenzialità di un nuovo materiale in una fraseologia radicata nella tradizione.

Da un lato abbiamo infatti la dimostrazione delle immense possibilità offerte da una tecnica che quasi azzerava i vincoli della muratura portante con esili pilastri, ampie aperture, snellezza costruttiva, flessibilità di pianta. Tutto l'edificio è proiettato verso la luce. Eppure, di fronte a questa possibilità che potrebbe essere latrice di incalcolabili aperture, Perret, quasi per paura di andare troppo in là, cerca di mostrare che per questa nuova via è possibile recuperare valenze tettoniche e quindi la tradizione classica.

In rue Franklin la dimostrazione avviene denunciando con chiarezza il funzionamento della struttura. Quest'ultima è a tal proposito portata in facciata e rivestita in listelli lisci di ceramica, diversamente dai pannelli di tamponamento caratterizzati da motivi delicatamente floreali. Come in un tempio greco, ogni componente esplicita ruolo e funzione: nulla è lasciato all'arbitrio, tutto trova una giustificazione razionale.

Nel 1906 Perret abbandona il rivestimento e sperimenta nel garage al 51 di rue de Ponthieu a Parigi la struttura in cemento armato lasciata a faccia vista. È al ritmo delle travi e dei pilastri che è lasciato ogni intento formale. Da qui un alternarsi nei prospetti di campiture piccole e grandi, in una composizione che vagamente assomiglia a un quadro astratto.

Tra il 1908 e il 1909 il ventunenne Le Corbusier lavora come disegnatore presso il suo studio che, nel frattempo, è diventato uno dei principali punti di diffusione della costruzione in cemento armato in Francia. L'esperienza lo segnerà profondamente, imponendogli una radicale riflessione che lo condurrà, negli anni Venti, a tradurre in precetti estetici le possibilità offerte dalla nuova tecnica: nasceranno i cinque punti dell'architettura moderna.

Dopo l'exploit di rue Franklin e del garage al 51 di rue de Ponthieu, la ricerca di Perret sembra perdere mordente, orientandosi verso un sempre più asfittico e retorico tecnicismo con derive monumentaliste. Deludente è il teatro agli Champs Élysées (1911-13), e di maniera la sia pur affascinante Notre-Dame du Raincy del 1922-24 che in ogni caso, tra le successive, sarà la sua opera migliore.



## 9. Cubismi

Caratteristica di questi anni, dicevamo, è il cosmopolitismo. Se le persone viaggiano, le informazioni, letteralmente, volano sui fili dei nuovi apparecchi di comunicazione. Le mostre girano e gli uomini di cultura sono abbonati a giornali che si stampano anche in nazioni lontane. Alcune riviste, per esempio "Pan", escono contemporaneamente in edizione tedesca e francese. È sufficiente leggere le pagine di Elias Canetti, Robert Musil, Stefan Zweig o l'autobiografia di van de Velde per avere il quadro di un'Europa intesa ancora come una regione geografica continua, abitata da intellettuali nomadi e spesso poliglotti, dove ferve un'unica ricerca culturale e artistica.

Vienna, Monaco e Berlino, a seguito degli esiti delle secessioni, sono luoghi di dibattito, creazione, polemiche appassionate. A Mosca Michel Larionov e Natalja Goncarova preparano i rivolgimenti che sarebbero maturati a partire dal 1909. Ma là dove il Ventesimo secolo accade – per usare un'espressione dell'americana Gertrude Stein – è a Parigi, capitale dell'arte la cui geografia è segnata da relazioni di scambio, amicizia e rivalità di una comunità di artisti che si frequenta, vivendo con la coscienza di preparare un cambiamento sostanziale, epocale.

Uno dei luoghi d'incontro è proprio il salotto di Gertrude Stein al 27 di rue de Fleurus, dove il sabato sera s'incontrano Matisse e Picasso e altri protagonisti dell'avanguardia. L'amicizia tra i due fratelli, Gertrude e Leo Stein, e Matisse risale proprio al 1905, quando al Salon d'Automne Leo compra un quadro e i due cominciano a frequentarsi. Agli stessi anni risale l'incontro degli Stein con Picasso, da cui comprano il quadro *Jeune fille aux panier de fleurs*, ancora caratterizzato dalle forme e dai colori del periodo rosa.

Picasso e Matisse sono diversi per stile, carattere, temperamento – il polo nord e il polo sud, come sintetizzerà felicemente lo spagnolo – ma entrambi attratti dal fascino dei contrari. Sanguigno Picasso, brillante Matisse, dirà Fernande, la compagna del primo, riconoscendo che il secondo, con i suoi tratti regolari e la barba dorata, aveva aria di patriarca e, impassibile, dietro i suoi occhiali era capace di parlare per ore di arte senza perdere mai controllo e pazienza. Preciso, conciso e intelligente, esattamente come la propria pittura. Il contrario di Picasso, portato alla tragedia e alla farsa, alla distruzione delle forme, alla passione.

Tra il 1905 e il 1906 Matisse realizza il suo capolavoro: *La joie de vivre*, un'opera su cui tornerà con variazioni, una delle quali è il celeberrimo *La danse* del 1910. È un quadro di stupefacente intensità cromatica, costruito sulla fluidità delle linee e su piatte campiture. Pura musicalità. Nel 1906 Picasso gli risponde realizzando il famoso ritratto di Gertrude, eseguito per metà in studio con interminabili sedute di posa e per metà a memoria, dopo averlo interrotto per incapacità di trovare una somiglianza che andasse oltre quella delle semplici apparenze. È, al contrario della *Joie*, un quadro pesante, plasticamente forte, giocato su pochi toni. Pura tattilità, avrebbe detto il critico Bernard Berenson.

Ricorda la scultura africana che Picasso scopre in quegli anni con interminabili processioni alle sale dedicate all'arte primitiva del Louvre o al museo di etnografia del Trocadéro. Forse è lo stesso Matisse a suggerirgli la meraviglia di opere così distanti dalle convenzioni e dai canoni occidentali quando un giorno compra una statua di legno nero in rue de Rennes, nella boutique du Père Sauvage. La porta a

Gertrude Stein e la mostra a Picasso, che ne rimane affascinato. Ricorda Max Jacob: la osservò senza staccarsene per tutta la sera. L'indomani, andandolo a trovare nel suo atelier, Jacob nota fogli su fogli di disegni sul tema.

Nel 1907 Picasso licenzia *Les demoiselles d'Avignon*. Le maschere delle sculture africane si ritrovano nei volti di tre delle cinque figure. Il quadro è d'inaudita violenza. Gli amici artisti rimangono perplessi. Leo Stein è disgustato. Addirittura Derain ipotizza che prima o poi Picasso verrà ritrovato impiccato dietro alla tela. Quasi impossibile darne una lettura: cinque prostitute di una nota casa di via Avignone a Barcellona? In ogni caso, ogni spiegazione è poco pertinente. Ciò che conta nel quadro non è il soggetto, ma l'operazione di destrutturazione dello spazio, concepito per piani antagonisti e concomitanti. "Se in Matisse", nota Argan, "le figure si libravano come nubi colorate in una spazialità sconfinata, qui il fondo si avvicina, s'incastra a forza tra le figure, si spezza in tanti piani duri e appuntiti come schegge di vetro. Lo spazio non è più il fattore comune che armonizza all'infinito tutti gli elementi del quadro; è un elemento come tutti gli altri presente e concreto; si deforma e compone come le figure." Insomma, come aveva notato la Stein, una composizione che non aveva né inizio né fine, in cui un riquadro era importante quanto un altro.

Quando Picasso proverà a decifrare il quadro parlandone con André Malraux, parlerà di strategia apotropaica. Un esorcismo contro le figure invisibili che si agitano dentro di noi. Un tentativo di fissare con una forma l'informe, esattamente come facevano i primitivi. Ma nessun primitivismo ingenuo. Non lo consentirebbero né la nostra cultura figurativa, che certo non può regredire, né la stessa arte africana, che ingenua non è affatto. Né vi sono concessioni espressioniste, nonostante le deformazioni. Si osservi la differenza con i quadri coevi di Kirchner. Stesso soggetto – prostitute – ma il tedesco proietta l'anima, lo spagnolo indaga le forme. E, attraverso un'operazione in gran parte intuitiva e poco facilmente codificabile, s'intravede uno spazio nuovo, in cui l'osservatore non è localizzato in un punto preciso, come nella prospettiva rinascimentale, né all'infinito, come in un'icona orientale o, se vogliamo, negli stessi quadri di Matisse. Ma in cui numerosi punti di vista s'incontrano e si scontrano, quasi come un'immagine lavorata all'interno dei nostri pensieri. Nasce il cubismo, anche se in realtà la sua data di battesimo ufficiale è il 1908, l'anno successivo, quando per la prima volta viene usata questa parola in un'esposizione di quadri di Georges Braque presso la galleria di Daniel-Henri Kahnweiler.

Braque e Picasso diventano subito amici. Il loro lavoro comune è intenso, anche se non si potrebbero pensare personaggi più diversi. Dirà Braque: "Ci siamo detti con Picasso, in quegli anni, cose che le persone non si diranno più, che le persone non sapranno più comprendere. Un po' come scalare insieme una montagna". I due vivono a contatto di gomito per più di un lustro, trascinando nella loro orbita un numero crescente di artisti: Juan Gris, Louis Marcoussis, Albert Gleizes, Jean Metzinger, Fernand Léger. Il cubismo, insieme al futurismo, sarà il primo movimento d'avanguardia su scala internazionale. Ne sono influenzati russi, americani, inglesi, tedeschi, italiani. Passano per un apprendistato cubista Casimir Malevic, Marcel Duchamp, Robert Delaunay, Piet Mondrian, Theo van Doesburg. Alle tecniche di scomposizione spaziale cubista si rifaranno non pochi architetti, olandesi in testa. Vi sono poi gli scritti cubisti. Li sperimenta, con esiti controversi, Gertrude Stein, anche sotto forma di ritratti: di suoni e di parole. Annunciano i capolavori di

James Joyce, estraneo a ogni tendenza, ma la cui opera difficilmente sarebbe potuta nascere al di fuori di questo fervido clima sperimentale.

La fortuna del cubismo, come accade molto spesso ai movimenti artistici, non è però dovuta a un programma preciso, quanto a un orizzonte che dischiude. Picasso e Braque rifiuteranno di dare qualsiasi spiegazione scientificamente esauriente del loro operato. Saranno invece altri a trovare spiegazioni. Introducendovi, vi abbiamo accennato in apertura, chi la quarta dimensione, chi una visione della sincronica dello sguardo multiplo, chi i principi di scomposizione formale. E così si sovrapporranno interpretazioni a interpretazioni: dalle teorie di Albert Gleizes e Jean Metzinger espresse nel testo del 1912 *Du Cubisme* e fatte proprie dai cubisti di Puteaux, alle interpretazioni di Apollinaire espresse nel suo testo del 1913, *Les peintres cubistes*, sino a quelle del cubofuturismo o del purismo di Amédée Ozenfant e Le Corbusier, messo a punto nel dopoguerra, come tentativo di ritorno all'ordine.

Visto in luce strettamente teorica, il movimento non può che lasciare perplessi. Come rimase Leo Stein che, forse anche in contrasto con gli esperimenti di scrittura cubista della sorella, ebbe a dichiarare: "L'entusiasmo attuale è per il cubismo di ogni specie o dell'altra, ma io ritengo che il cubismo in pittura o con la penna sia una sciocchezza".

Diverso è il giudizio se invece si guarda al movimento da un punto di vista meno categorizzante; si sottolineano i continui scambi con l'espressionismo, con il rivale movimento del futurismo, l'astrattismo e poi con Dada; si evidenzia il valore liberatorio di un approccio che scompone la forma per ricomporla restituendola in funzione di un punto di vista dislocato, anche temporalmente. Senza la lente cubista non si può comprendere l'arte e l'architettura del nuovo secolo. Ma guai a trasformarla in una precisa chiave di lettura. In fondo, nessuno avrebbe saputo dare una chiara e condivisa definizione a questo termine.

## 10. Architettura e cubismo

Il cubismo, a differenza dell'espressionismo, non ha un immediato riscontro in architettura. Per parlare di teorie architettoniche o di edifici di ascendenza cubista dovremo aspettare almeno gli anni Venti. Forse anche perché i contatti tra pittori e architetti all'inizio sono sporadici, se si esclude una frequentazione continua, ma senza visibili conseguenze sul piano espressivo, tra gli artisti di Puteaux e l'architetto Auguste Perret. Questi, come abbiamo già avuto modo di notare, nonostante il magnifico exploit dell'edificio di rue Franklin nel 1903 e di alcune opere realizzate nella prima decade del Novecento, mai lavorerà sul versante della scomposizione e ricomposizione dell'immagine, attratto piuttosto da un ideale statico di ordine, di classicità e di imponenza monumentale che lo porterà a un progressivo inaridimento della sua ricerca.

Anche la *Maison cubiste*, il primo esempio di architettura dichiaratamente cubista, disegnata da Raymond Duchamp-Villon per la mostra del Salon D'Automne del 1912, è deludente. Nessuna idea nuova si riscontra nella facciata sostanzialmente accademica o negli ambienti, sin troppo carichi di decorazioni. C'è una certa semplificazione della forma e dello spazio e, anche se mancano gli ordini architettonici classici o di gusto eclettico, sostituiti da cornici prismatiche, spigolose e dal forte effetto plastico, nulla lascia presagire una nuova tendenza: il fatto che si tratti di opera senza qualità è testimoniato dai rarissimi commenti dei visitatori del Salon e dalle critiche apparse sui giornali dell'epoca, rivolte alle opere esposte e non al contenitore, che passa inosservato.

Più che gli splendidi quadri di quel periodo, la facciata della *Maison cubiste* ricorda semmai alcune opere eseguite alcuni anni prima da Peter Behrens. In particolare la Hamburger Halle di Torino del 1902, un allestimento goticeggianti, non senza ipoteche espressioniste, con forme, modanature e statue semplificate e rese attraverso squadrati piani sfaccettati; secondo una formula di riduzione dei volumi complessi e della figura umana a matrici geometriche semplici e frastagliate che sarà adottata con successo nei primi anni del Novecento da numerosi architetti, Wright compreso, ma che, davvero, appare troppo riduttiva per parlare di scomposizione cubista dello spazio.

Un capovolgimento di prospettive avviene subito dopo la Grande Guerra. Lo attuano i movimenti di avanguardia, quali il suprematismo, il neoplasticismo e il costruttivismo, ispirati dal cubismo, ma più coinvolti nella ricerca architettonica. Lo attua soprattutto il purismo, un movimento che, di fatto, coincide con un personaggio, Le Corbusier, dotato di enorme carisma comunicativo e molto abile a diffondere la propria interpretazione del moderno. Insieme con il pittore e socio Ozenfant scriverà nel 1918 il libro *Après le cubisme* e l'anno dopo fonderà la rivista "L' Esprit Nouveau", preparando le basi per una riflessione sistematica sull'eredità del fenomeno cubista in architettura. Un'eredità che, come ha osservato Bruno Zevi, istituzionalizza un modo nuovo, infinitamente più ricco, di percepire e rappresentare la realtà, opponendo alla tensione espressionista un'arte capace di parlare alla mente, di risvegliare la certezza illuministica che nella natura, dietro il caos, vige un'armonia fondamentale.

Da questo momento in poi, alla teoria di una genealogia cubista si rifarà la gran parte delle interpretazioni critiche che vogliono spiegare l'avvento del Movimento Moderno. Tanto che Edoardo Persico, per confutarne in parte la tesi, dovrà già nel

1935 proporre un'altra genealogia, quella wrightiana. Ma senza troppo successo, tanto che, in seguito, la maggior parte dei critici hanno continuato a insistere sul primato della figuratività cubista, sia pur con argomentazioni diverse. Tra queste tesi, quattro appaiono come le più significative. Sono di Sigfried Giedion, Henry-Russell Hitchcock, Colin Rowe e Robin Evans.

Sigfried Giedion in *Spazio, tempo e architettura*, pubblicato nel 1941, compara l'*Arlésienne* di Picasso, dipinto nel 1911-12, con l'edificio del Bauhaus di Dessau finito nel 1926. Fa notare come in entrambe le opere sia abolita la percezione prospettica di tipo tradizionale e introdotta una dimensione spaziotemporale esaltata dalla planarità, dalla trasparenza e dai punti di vista multipli richiesti per apprezzare le opere. Il cubismo, quindi, come scuola di dematerializzazione, ma anche come profezia di un nuovo *Zeitgeist*, spirito del tempo, che gli architetti, a partire da Gropius, avrebbero assimilato, sia pur passando attraverso successive mediazioni quali il purismo di Le Corbusier, inteso appunto come un tentativo di razionalizzazione geometrica dello spazio energetico e frammentario di Picasso.

Henry-Russell Hitchcock nel 1948, in *Painting toward Architecture*, riaffronta l'argomento notando come sia stato il cubismo sintetico, cioè la sperimentazione condotta a partire dal 1912, più di quello analitico dell'*Arlésienne*, a dare origine all'architettura del Movimento Moderno. Magari attraverso una successiva assimilazione dell'esperienza di correnti astratte quali De Stijl, del postcubismo di Le Corbusier e della lezione del Bauhaus. L'architettura moderna, infatti, assorbirebbe l'esigenza di costruzione spaziale, di ricomposizione della figura che il cubismo matura lentamente e sviluppa soprattutto nel suo secondo periodo. Colin Rowe con un saggio, *Trasparenza: letterale e fenomenica*, scritto nel 1956 e pubblicato nel 1963, ribalta le precedenti ipotesi. Per Rowe il riferimento non deve, a differenza di Hitchcock, essere al cubismo sintetico, ma a quello analitico. Inoltre, la trasparenza non può essere concepita in senso letterale, come in Giedion. Il problema non è ottico, ma compositivo o, per usare la sua terminologia, fenomenologico. In altre parole, il Movimento Moderno, nelle sue opere più alte, impara lentamente dal cubismo un nuovo ordine spaziale, fatto di corrispondenze tra oggetti posti su piani diversi che vengono evidenziate attraverso artifici figurativi. Il mondo del cubismo suggerirà agli architetti la possibilità di interconnessioni diversamente strutturate da quelle rinascimentali consentite, lo ricordiamo, dalla piramide prospettica. Saranno permesse da punti di vista ideali posti all'infinito e manifestati, anche là – nello spazio empirico – dove non si dovrebbero vedere, attraverso l'ausilio di trasparenze, di piani multipli e della scomposizione e ricomposizione spaziale. Da qui la preferenza per strumenti di rappresentazione più astratti della prospettiva, quali proiezioni ortogonali e assonometrie, o ibridi tra i due, quali le assonometrie con due assi coincidenti.

La tesi di Rowe gode di grande eco critica. Sia perché mostra un legame, non banale, tra la spazialità cubista e la successiva architettura del Movimento Moderno, sia perché diventa strumento operativo per le sperimentazioni postcubiste e neopuriste proposte negli anni Sessanta dai Five Architects, Eisenman in testa. È, al contempo, non poco cervellotica. Tra le confutazioni la più notevole è di Robin Evans che, negli anni Novanta, cambia il punto di osservazione. Per lui il cubismo esercita la sua influenza soprattutto perché sposta l'attenzione dall'oggetto e la focalizza sull'immagine. E, così facendo, stimola l'architettura a diventare sempre più conscia di essere il risultato di una molteplicità di sguardi, in un processo

fecondo che la porterà al decostruttivismo, un atteggiamento in cui la frammentazione che prima era nell'immagine bidimensionale è adesso ricostruita nelle tre dimensioni dello spazio.

## 11. Forma e astrazione

Le quattro tesi che abbiamo appena esaminato, ovviamente, non esauriscono l'argomento. Oggi, inoltre, non possiamo fare a meno di leggere tra le righe una certa loro strumentalità interpretativa: Giedion giustifica Le Corbusier, Hitchcock l'International style, Rowe il neomanierismo dei Five, Evans il decostruttivismo. Tuttavia, proprio perché elaborate tardi e da personaggi di elevata statura critica, hanno il merito di sintetizzare un gran numero di argomenti enunciati sin dagli anni Venti e Trenta, quando il dogma della genealogia cubista si consolida. Abbiamo già accennato alla reazione di Edoardo Persico, quando in una memorabile conferenza, *Profezia dell'architettura*, tenuta a Torino la sera del 21 gennaio 1935 – un anno prima della sua tragica morte e nel pieno clima della borsa retorica fascista – lo confuta, ritenendo che ormai la certezza è tanto diffusa da essere diventata un luogo comune, uno strumento per occultare più che per svelare la realtà.

Persico, contro l'affermazione del suo ideale maestro Lionello Venturi, per il quale era indubitabile che l'architettura nuova nascesse "insieme a uno speciale stile pittorico o scultorio che si chiama cubismo", afferma che invece l'architettura moderna nasce nel solco dell'impressionismo. Ricorda Cézanne il quale, se è vero che è stato l'ispiratore di Picasso e Braque, è anche maestro della pittura *en plein air*. Collegando Cézanne a Wright, da lui definito il Cézanne dell'architettura nuova, mette in discussione l'ascendenza cubista su un piano storico e su un piano concettuale. Wright, che già nel 1901 parla di *ethearealization*, realizza, infatti, molte tra le sue opere rivoluzionarie tra il 1901 e il 1904, quindi prima che il cubismo nascesse. Dirà:

L'architettura nuova è nata [...] nel solco dell'impressionismo: alludo a Frank Lloyd Wright. [...] Le fabbriche di Wright, la casa Willits del 1901, la casa Barton del 1904, o la casa Coonley del 1908 [...] sono semplici volumi non divisi da muri interni: tutto l'appartamento è di un solo ambiente, quasi senza divisioni. L'esterno si sviluppa in linee orizzontali, con terrazze avanzate, tetti appena inclinati, quasi piani. Le finestre ricorrono ai piani superiori in fasce continue nella parte alta dei muri. Il giuoco delle masse – è un particolare importante – accusa l'influenza dell'architettura dell'Estremo Oriente, della Cina, del Giappone. La strada è sempre parallela alle linee frontali dell'edificio. Il giardino è impensabile senza la villa. [...] Il cubismo è lontano, non solo perché siamo nel 1901 o nel 1904; ma perché, per definire gli elementi figurativi di questa costruzione, dobbiamo rifarci alla visione impressionistica: se volete, alla visione di Cézanne. Wright, per l'intimo senso della sua opera e per la risonanza dello stile che ha influenzato non tanto gli architetti americani, quanto gli europei da Berlage a Dudok, da Loos a Hoffmann, e attraverso Tony Garnier perfino Le Corbusier, Wright può essere considerato il Cézanne dell'architettura nuova. [...] Nell'ipocrisia del puritanesimo nord-americano, nell'astinenza di un'epoca di pionieri [...] l'opera di questo architetto è una testimonianza di vita piena e feconda, in uno stile infinitamente poetico.

Persico, inoltre, sottolinea gli aspetti vitali, antintellettualistici della ricerca wrightiana e degli stessi razionalisti. L'architettura contemporanea non può essere ridotta soltanto a cubi, a scomposizioni cerebrali. È soprattutto ricerca di una rinnovata sintonia con lo spazio naturale ed esistenziale. Viene alla mente la *Joie de vivre*. Persico non cita il quadro di Matisse. Preferisce, per rendere il clima del nuovo sentire, ricordare un brano di un famoso scrittore conterraneo di Wright,

Sherwood Andersen: "Elsie corse nell'immensità dei campi, gonfia di un unico desiderio. Voleva evadere dalla sua vita per entrare in una vita nuova e più dolce, ch'ella presentiva nascosta in qualche angolo dei campi". Il senso è chiaro: è nel rapporto tra forma ed energia, oltre che tra intelletto e forma, che bisogna cercare il nuovo stile.

Nel 1936 Nikolaus Pevsner, nel suo fondamentale saggio *I pionieri dell'architettura moderna*, non abbraccia né la tesi dell'ascendenza cubista né del primato impressionista. Per lo storico sarà l'incontro tra la produzione industriale e l'astrattismo che genererà la nuova architettura. Quindi il cubismo, ma anche tutte le altre ricerche artistiche che abbandonano il naturalismo ottocentesco.

Anche questa tesi, come le altre, mette in luce alcuni fatti importanti, ma ne cela altri. Basti pensare che Pevsner vede in un personaggio, artisticamente poco dotato e oggi giustamente ridimensionato come Walter Gropius, una figura centrale nel formarsi del nuovo linguaggio, sovrapponendo quello che può essere stato il suo influsso come animatore culturale (innegabile: è presente con posizioni di responsabilità in tutte le organizzazioni culturali tedesche dal Werkbund all'Arbeitsgruppe al Novembergruppe, fonda e gestisce il Bauhaus, diffonde da Harvard in America il Movimento Moderno) con quello molto più discutibile di creatore di forme. La tesi ha però il merito di evidenziare, al di là delle stesse intenzioni del suo autore, un aspetto rilevante su cui desideriamo soffermarci.

Si tratta della scoperta, da parte della generalità delle discipline scientifiche e artistiche, del potere della forma astratta. Di una forma, cioè, tale da rendere conto della struttura della realtà pur senza rappresentarla mimeticamente, fenomenicamente. Dirà il futurista Boccioni nell'estate del 1910:

Se potrò (e spero) l'emozione sarà data ricorrendo il meno possibile agli oggetti che l'hanno suscitata. L'ideale per me sarebbe un pittore che volendo dare il sonno non corresse con la mente all'essere (uomo, animale, ecc.) che dorme, ma potesse per mezzo di linee e colori suscitare l'idea del sonno, cioè il sonno universale al di fuori delle accidentalità di tempo e di luogo.

Analizzate sotto questo punto di vista, sono egualmente astratte le forme cubiste, futuriste, espressioniste, e poi raggiste, suprematiste, neoplastiche e, se vogliamo, Dada. Sono infatti tentativi di giungere a idee universali riducendo – frammentando, proiettando, semplificando – la distanza, altrimenti invalicabile, che esiste tra noi e la realtà. In quanto accomunati da ciò che, forse, si potrebbe definire un comune paradigma epistemologico, personaggi così diversi come Kirchner e Kandinskij, Schönberg e Boccioni, Klee e Picasso, hanno non pochi punti di contatto e d'incontro. Come, del resto, è riscontrabile storicamente osservando la disinvoltura con cui questi artisti passano da un esperimento all'altro, a volte da una corrente all'altra, secondo una dinamica magmatica e in continua definizione. Van Doesburg, per esempio, sarà insieme neoplastico, dada e costruttivista. Cubisti e futuristi, anche a seguito della mostra futurista del 1912 a Parigi, s'influenzeranno e copieranno a vicenda, pur spergiurando il contrario. I contatti tra astrattisti ed espressionisti sono numerosi, come testimonia *l'Almanacco del Cavaliere azzurro*, uscito nel 1911 a Monaco. Malevic dipingerà quadri caratterizzati da forti volumetrie e altri da semplici campiture cromatiche, sino al *Quadrato bianco su fondo bianco*. Picasso divorerà tutti gli stili.



Dicevamo che l'astrazione supera la mimesi, il fenomenico. È infatti relazionalità. Pone fine quindi all'oggettività positivista e alla soggettività romantica, intese come momenti puri, per far posto alla formatività, cioè all'incontro sempre variabile tra il pensiero formante e l'oggetto formato: in proposito saranno illuminanti le pagine di Ernst Cassirer sulle forme simboliche, ma nella stessa chiave si possono leggere le ricerche fenomenologiche di Edmund Husserl (per inciso: sono questi gli anni in cui nella filosofia tedesca ed europea si registra il ritorno a Kant, la cui filosofia è tutta fondata sul concetto di forma – si pensi alla capacità formativa degli a priori – e di relazionalità, come superamento insieme del soggettivismo ingenuo e dell'oggettivismo metafisico e sostanzialista).

## 12. Arte e vita

Mai come in questo decennio è ricorrente la parola "forma". Nell'arte, nella scienza, nella filosofia. Forma come scorciatoia per arrivare all'essenza delle cose. Forma come risultato di un'operazione umana che conferisce senso alla realtà. Forma come destino dell'arte, ma anche come maledizione, nel momento in cui riduce la rappresentazione a una formula o a un universale geometrico, meccanico, atemporale. Forma come nuovo linguaggio, cioè come insieme strutturato di segni attraverso cui chiarire il mondo.

In Germania, sin dalla fine dell'Ottocento storici dell'arte, artisti e filosofi lavorano sul tema. Tra questi Konrad Fiedler (1841-1895). Sostiene il filosofo che l'arte elabora concetti secondo leggi proprie, in virtù del suo potere conformativo. Dirà: "Ogni forma d'arte si giustifica soltanto in quanto è necessaria per rappresentare qualche cosa che altrimenti non sarebbe rappresentabile". Nasce la pura visibilità: il vero significato di un'opera d'arte non si trova in contenuti estrinseci, cioè nel tema rappresentato, ma nel modo in cui questo è reso visibile, fissato nella struttura di una forma, che dà senso al reale e che marca la specificità di ogni realizzazione artistica. Gli *Schriften über Kunst (Scritti sull'arte)* di Fiedler compariranno soltanto nel 1914, a distanza di quasi un decennio dalla morte. Ma già dal 1893 molti dei temi da lui trattati sono anticipati dal testo, pubblicato dallo scultore e amico Adolf Hildebrand, dal titolo *Das Problem der Form (Il problema della forma)*.

Forma, quindi, come possibilità di espressione. Il tema è sviluppato anche dall'italiano Benedetto Croce, nella sua *Estetica* del 1902: l'arte è linguaggio puro proprio perché forma concretamente datasi. E se le sue analisi, spesso inficiate da inaccettabili preconcetti stilistici ottocenteschi, non sono all'altezza dell'intuizione filosofica, vi è *in nuce* nel suo pensiero, che ebbe notevole diffusione con decine di traduzioni in Europa, un'equazione forse non nuova, ma espressa ora con straordinaria chiarezza: arte = forma = linguaggio.

Ma se sia la scienza sia l'arte fissano la realtà attraverso forme, qual è la differenza tra i due approcci? Croce risponde che l'arte fa intuire l'individuale, la scienza il generale. La risposta degli artisti è che attraverso le forme dell'arte si visualizza un universo più fluido, meno meccanico, meno bloccato, meno stereotipato. Su questa linea si muove anche il filosofo francese Henri Bergson, centrando la riflessione proprio su questa tensione che s'instaura tra realtà e forma, tra vita e astrazione.

Bergson concorda che l'oggettivizzazione è ciò che caratterizza e dà forza alla civiltà moderna. Senza cristallizzare la realtà in forme, infatti, non potremmo controllarla in alcun modo. Non ci sarebbe scienza, non ci sarebbe industria, non ci sarebbe standardizzazione. Senza bloccare lo scorrere del tempo in singoli istanti, difficilmente potremmo avere conoscenza intellettuale della natura. Per uno scienziato la realtà, afferma Bergson prendendo come esempio una tecnica ancora agli albori, è come lo scorrere di un film, di una sequenza cinematografica fatta da fotogrammi ciascuno dotato di una precisa fisionomia, strutturato secondo regole analizzabili, che si svolge seguendo un copione di cui è possibile ricostruire la logica.

Se però una tale visione soddisfa lo scienziato e, spezzettando il complesso in concetti determinati e immobili, gli permette il dominio e il controllo del mondo, poco soddisfa il filosofo, l'artista, l'uomo poeticamente attivo e contemplativo. Per il

quale la vita è atto concreto, non riconducibile a schemi astratti. È flusso e divenire e non sequenza di istanti formalizzati. Unicità e non ripetizione. Durata e non catena di montaggio.

Pubblicato nel 1907, *L'évolution créatrice* ha un successo straordinario, anche per lo stile brillante e incisivo che frutterà a Bergson nel 1928 il premio Nobel per la letteratura. Scienza e poesia trovano una convincente collocazione all'interno di un sistema nel quale la realtà è creazione, slancio vitale che ci viene rivelato dall'intuizione e non dall'intelligenza. O, meglio, dall'intelligenza che supera se stessa comprendendo i propri limiti.

Deprivando, tuttavia, la scienza della possibilità di conoscere l'intima essenza temporale della realtà, Bergson attribuisce all'arte un potere inusitato, ma di fatto indefinibile, proprio perché di per sé intellettualizzabile. Ottenibile più per negazione che per affermazione positiva. Più per contrasto che per indagine.

È una conclusione condivisa, con argomentazioni più o meno diverse, da quasi tutti i pensatori di rilievo del primo Novecento. Georg Simmel, per esempio, centra la sua sociologia sulla specificità conoscitiva dell'arte e teorizza anch'egli, a partire dal 1910, una *Lebensphilosophie* fondata su forme che entrano in contrasto dialettico con la vita. José Ortega y Gasset, dal *Saggio di estetica in forma di prologo*, del 1914, sino a *La disumanizzazione dell'arte*, del 1925, affronterà il tema del superamento nell'arte di una concezione tradizionale che vedeva l'oggetto in quanto mimesi, cioè puro prodotto intellettuale, per lasciar posto all'apparizione dell'oggetto estetico quale segno di irrealità. Sul tema dell'insufficienza dell'intelletto, con declinazioni non certo avanguardistiche, ragionerà anche l'irrazionalismo antitecnologico heideggeriano.

In questa chiave di scontro tra arte e vita è interessante leggere lo struggimento degli architetti del primo Novecento, sempre in bilico tra la ricerca di idee pure e l'insoddisfazione verso un'eccessiva astrazione che cristallizza la vita in strutture, alla fine, vuote: *tra forme e ombre*. Si tratta di una problematica che emergerà in tutta la sua virulenza a partire dal dopoguerra, quando le tendenze espressioniste, che mettono in evidenza l'aspetto magmatico della realtà, caricando la forma di energia soggettiva, e quelle più freddamente formaliste, che dissezionano l'immagine sul tavolo operatorio della ragione, tenderanno a divergere e a combattersi. Sino al predominio di queste ultime, che però pagheranno la vittoria a prezzo di una sostanziale banalizzazione delle proposte in termini stilistici.

Nel 1908 esce in Germania un altro testo destinato ad avere notevole influsso, soprattutto nello sviluppo di nuove forme d'arte. È scritto da un ventiseienne, Wilhelm Worringer, ed è pubblicato a Monaco, una delle capitali artistiche europee. S'intitola *Abstraktion und Einfühlung (Astrazione ed empatia)*. Formatosi sulla filosofia di Schopenhauer, Worringer sottolinea, arrivandoci per altra via, i ragionamenti di Bergson. L'arte non è più tradizione artigiana, mestiere basato sul *saper fare*, ma attività proiettata al *voler fare*, cioè ricreare il mondo. L' *Einfühlung*, cioè la capacità di entrare in empatia, relazione con le cose, ci porta al realismo, a una condizione di dominio del mondo esterno; l' *Abstraktion*, invece, è sublimazione della paura, dell'angoscia di fronte alla realtà del mondo. Corrisponde a un nostro bisogno superiore di comprenderla:

La spinta dell'*Einführung* ha per condizione un rapporto di confidenza totale e felice tra l'uomo e i fenomeni esterni, mentre la spinta dell'astrazione rappresenta, al contrario, la conseguenza di una forte inquietudine interiore dell'uomo, provocata dai fenomeni del mondo esterno, e, nel campo della religione, corrisponde a una accentuazione in senso fortemente trascendente di tutta l'immaginazione.

Worringer non ama particolarmente l'arte astratta. La definirà rigida, cristallizzata, morta. Tuttavia, insieme a Bergson, Worringer indicherà agli artisti una direzione: verso la produzione di un'arte non realista, in grado di superare le limitazioni del pensiero tecnico, scientifico, oggettivante, tale da rendere il senso di una ricerca infinita, focalizzata verso l'obiettivo di trascendere il reale.

### 13. Kandinskij e la forma: panorama russo, il formalismo

Nulla ci dice che Kandinskij abbia conosciuto Wilhelm Worringer. Eppure operano in pressoché perfetta concordanza temporale. Mentre nel 1908 esce il libro del primo, Kandinskij sta a grandi passi giungendo alla pura astrazione. Nel 1909, il pittore russo dà vita alla Neue Künstlervereinigung (Nuova Unione degli Artisti) e nel 1910 realizza la prima opera astratta. Nello stesso anno scrive *Lo spirituale nell'arte*, che sarà pubblicato con successo, tanto da esaurire due edizioni in un anno, nel 1912. Nel 1911 pubblica con Marc l'*Almanacco del Cavaliere Azzurro*, una raccolta di testi scritti da autori diversi, che cerca di fare il punto sullo stato della ricerca artistica contemporanea con aperture verso l'arte dei Fauves, il cubismo e il futurismo.

Kandinskij, al pari di altri artisti della sua generazione, cerca di penetrare al di là delle apparenze per giungere all'origine. Cioè al momento in cui la vita si sta organizzando in una forma, ma ancora ha in sé tutta la forza e la freschezza della propria energia performativa. E, attingendo a questo momento sorgivo, "l'anima si desta dopo l'incubo delle concezioni materialistiche, che hanno fatto della vita e dell'universo un gioco inutile e malvagio".

Abbandonata la materialità dell'oggetto concreto, l'arte diventa ricerca di armonie, emozioni. Nel libro autobiografico *Sguardi sul passato*, pubblicato nel 1913, il già quarantaseienne pittore accenna a cinque avvenimenti che hanno ispirato la sua opera. Sono la vista del quadro *I pagliai* di Claude Monet in una mostra a Mosca del 1895, una rappresentazione del *Lohengrin* di Wagner al Teatro di Corte, la scoperta della divisione dell'atomo, la scoperta di Rembrandt al Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo e un viaggio presso le province rurali russe nella provincia di Vologda in qualità di etnografo e giurista (Kandinskij, infatti, studia con successo giurisprudenza prima di accorgersi della sua vocazione d'artista).

I cinque fatti sembrano prefigurare sintetizzandoli altrettanti aspetti dell'arte astratta. Sono la dissoluzione dell'immagine realistica sino a ridursi a puro colore ("La pittura mi apparve come dotata di una potenza favolosa, ma inconsciamente l'oggetto trattato nell'opera perdettero per me parte della sua importanza"); la traducibilità tra colori e suoni ("I violini, i bassi gravi e soprattutto gli strumenti a fiato rendevano per me l'incanto luminoso di quell'ora di fine giornata. Mi sembrava di vedere tutti i miei colori, li avevo sotto gli occhi"); l'istanza di frammentazione e riarticolazione data dall'instabilità della natura e degli edifici concettuali che tentano di descriverla oggettivamente ("Tutto era vago, incerto, vacillante. [...] La scienza mi parve scossa nelle più salde fondamenta: non era che follia, che errore"); la relazionalità dei fatti cromatici, i quali acquistano valore e significato solo all'interno di un contesto di cui scandiscono la durata ("Grazie al contrasto con le superfici confinanti ogni superficie acquista effettivamente una forza prodigiosa [...] e durata [...] per coglierla occorre prima compenetrarsi in una parte, poi nell'altra [...] e incorpora come per incanto un elemento che le è estraneo e che a tutta prima sembra con essa incompatibile: il Tempo"); l'istanza di un rapporto con la natura rinnovato e non compromesso da preconcetti e filtri culturali ("Non dimenticherò le grandi case di legno dai tetti scolpiti. In quelle case meravigliose provai impressioni rare che mai più mi si rinnovarono. Mi insegnarono a commuovermi, a vivere in pittura").

Sarebbe erroneo, perciò, scambiare l'astrazione di Kandinskij e degli astrattisti per una sorta di soggettivismo estetico, dove ogni forma, per il solo fatto di essere espressione di un individuo, ne vale un'altra. Questa non proviene dal soggetto, ma è scoperta nell'oggetto, è nel mondo. È quindi oggettiva, assolutamente non arbitraria: pura musicalità e come tale sorretta da leggi ideali.

Ma, per diventare pura musicalità, lo spazio deve perdere consistenza, materialità. Diventare liquido. Fondandosi non più sulla natura, ma su un vuoto in cui tutti gli oggetti possano fluttuare, rapportando pesi, valori cromatici e geometrici. Soltanto in questo modo gli spettatori possono passeggiare dentro i quadri, dimenticandosi di loro stessi e, per usare un'immagine di Kandinskij, sparirvi addirittura.

Il lavoro di Kandinskij presenta un'insolita analogia filosofica con quello di Ernst Cassirer, che nel 1910 scrive un testo dal titolo *Sostanza e funzione*, e con la riflessione filosofico-scientifica di Poincaré. Per entrambi anche la scienza contemporanea è pura relazionalità. Le moderne teorie si occupano infatti sempre meno della sostanza degli enti per cercare, invece, rapporti esprimibili in funzioni matematiche. Non si cerca, in altre parole, di sapere più come è intimamente fatta una tal cosa, scoprendone l'essenza, ma di trovare il suo posto nel mondo, in uno spazio e in un tempo misurabile. Ma proprio perché la misura non è altro che un rapporto numerico tra l'oggetto misurato e quello che lo misura, tutto diventa proporzione o, per dirla con Cassirer, *funzione*. Afferma Poincaré: "Ciò che la scienza può raggiungere non sono le cose stesse [...], ma solo le relazioni tra le cose. Al di fuori di queste relazioni non esiste realtà conoscibile". Nel nuovo spazio liquido del pensiero, proprio come frammenti kandinskijani, i fatti saranno separati dagli altri attraverso un tessuto connettivo di pure forme, cioè di perfette entità relazionali. E su essi la scienza eserciterà le sue operazioni logiche.

Su programmi di ricerca simile lavorano Russell e Whitehead a Cambridge e, presto, tra Vienna e Cambridge, il giovane Wittgenstein, la cui teoria, almeno così come espressa nel *Tractatus*, sarà fondata proprio sulla radicale separazione tra forme logiche da un lato e fatti elementari dall'altro. Su questa base si svilupperanno le elaborazioni del Circolo di Vienna. È la fine della metafisica o, meglio, di una certa metafisica sostanzialistica. Ci torneremo.

Per adesso osserviamo solo che alla radice di queste concezioni artistiche e filosofiche – le cui analogie, sia chiaro, dipendono più da un comune spirito del tempo che da contatti diretti: abbiamo già detto quanto Kandinskij sia sospettoso rispetto alle scienze della natura – vi sia una sorta di ideale platonico. Nel caso di Kandinskij un platonismo teso – lo ripetiamo – alla ricerca di una musicalità pura che poco ha da invidiare a quello dei pittori rinascimentali. Da qui forse lo sforzo continuo del pittore per tentare di fissarne in leggi universali genesi e ragioni. Anche a costo di perdere in freschezza e in energia e d'inaridire la ricerca in una metodica che nel 1926 porterà alla pubblicazione di *Punto, linea e superficie*, quando l'artista, impegnato come professore al Bauhaus, cercherà di elaborare un metodo per l'astrazione trasmissibile ai propri alunni.

Accanto a Kandinskij registriamo il lavoro di altri due giganti: Malevic e Mondrian. Li incontreremo nel prossimo capitolo, quando tratteremo le evoluzioni della ricerca artistica maturate durante il periodo bellico. In questi anni che precedono il conflitto, il russo e l'olandese, diversi per carattere e temperamento – esuberante sino agli eccessi il primo, calvinista e ossessionato dal disordine sino alla paranoia il

secondo – stanno maturando la loro ricerca. Entrambi si recano nel 1912 a Parigi. Entrambi riflettono sul cubismo. Sembra che Malevic nel 1913 segni un passo decisivo con il *Quadrato nero su fondo bianco*, dando vita al suprematismo. Ma, come ha notato Dora Vallier in *L'arte astratta*, può anche darsi che la data sia stata falsificata da Malevic con una scorrettezza che, del resto, è comune tra i protagonisti dell'epoca, timorosi tutti di perdere la precedenza rispetto ai loro antagonisti (Wright, tanto per citare un architetto che si dedicava a questa attività di falsificazione, predatava o addirittura produceva ad hoc, a volte senza farne mistero, documenti d'ogni sorta).

L'astrazione dai quadri presto si riverserà in architettura. Il passaggio è concettualmente conseguente: esattamente come un quadro si riduce a una superficie bidimensionale e una scultura a un volume tridimensionale, un'architettura diventerà un oggetto spaziale. Ma lo spazio si scandisce solo attraverso il tempo. Come avverrà nel *Raumplan* di Loos, nella *promenade architecturale* di Le Corbusier e nella fluidità di Mies. Sono tre varianti, studiate nel dopoguerra, di uno stesso tema: la quarta dimensione. La quale, come abbiamo detto in apertura, verrà confusa con quella einsteiniana, mentre in realtà è scansione nel tempo di sequenze spaziali unitarie: sinfonie di punti, linee, piani, volumi. Nulla di più vicino quindi all'ideale armonico di Kandinskij, di Malevic, di Mondrian. Malevic lo intuirà producendo composizioni architettoniche di grande raffinatezza. Mondrian sviluppando un vocabolario di cui l'amico e rivale Theo van Doesburg si approprierà, anche a costo di esercitare un cambiamento di orizzonte rispetto alla più pacata ricerca pittorica del primo.

## 14. Sottosopra

Per quanto si cerchi di dare forma all'informe, fissando la realtà nel movimento immediato del suo darsi, nel momento in cui si scontrano le ragioni della vita e della ricerca scientifica e filosofica esplose in un'irrazionale. Irrationalità, contraddizioni, sono viste non più come antitesi da eliminare a ogni costo, ma come fattori costitutivi della conoscenza, strade privilegiate attraverso le quali giungere al reale.

Da qui l'interesse, da un lato, per l'umorismo e, dall'altro, per l'indicibile. L'umorismo, in quanto gioco di contraddizioni, mette in evidenza l'inadeguatezza di una concezione meccanica della vita, i contrasti della ragione, le antinomie della logica, la presenza dell'assurdo. Sull'umorismo scriveranno, in questi anni, numerosi artisti e filosofi. Oltre a Henri Bergson, che propone un saggio nel 1900, ricordiamo Sigmund Freud, che nel 1905 affronta l'argomento in *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, e Luigi Pirandello, che nel 1908 scriverà *L'umorismo*.

Umorismo, provocazioni ed eccentricità saranno anche chiavi per scardinare l'insopportabile serietà ottocentesca, per scavalcare il mondo vittoriano, per farsi beffe del perbenismo, anche quello degli stessi artisti d'avanguardia. Nel 1896 viene pubblicata una commedia di Alfred Jarry, *Ubu Roi*, un'opera in quattro atti di violento e paradossale umorismo. La sera della prima, l'11 dicembre 1906, quando l'attore protagonista inizia a declamare "merdre" – proprio così, snobisticamente con una erre di troppo – si scatena il finimondo, che continua per tutta la recita. Della rappresentazione, che sarà riesumata solo alla sua morte nel 1907, si riesce a fare una sola replica. Lo scandalo della prima, però, è sufficiente a rendere famoso Jarry, allora ventitreenne.

Il quale, da quel momento, decide di vivere come se lui stesso fosse il protagonista delle sue opere. Comincia a parlare in modo eccentrico con voce nasale e costruito inconcludente e, data la sua bassa statura, decide di vivere in una casa dai soffitti esageratamente bassi che ricorda quelle dei nani delle favole. Cammina portando con sé una pistola, beve esageratamente, fa vita bohémienne, scrive strani testi tra cui *Le surmâle (Il supermaschio)*, una satira dell'idea simbolista di trascendenza dove il protagonista batte il record degli orgasmi con 82 prestazioni in ventiquattro ore, monitorate da un'équipe scientifica.

Inventore della "patafisica", cioè di una scienza che governa le eccezioni piuttosto che le regolarità, Jarry viene considerato dagli artisti parigini una figura leggendaria. Guillaume Apollinaire, André Salmon e Max Jacob, sino alla morte avvenuta nel 1907 per tubercolosi, lo vanno a trovare nel suo strano appartamento. Picasso ne erediterà la pistola, che conserverà gelosamente, e non è escluso che Duchamp e Joyce siano stati da lui influenzati. D'altronde, una società di patafisica esiste ancora oggi e tra i suoi membri conta e ha contato personaggi del calibro di Raymond Queneau, Georges Perec, Enrico Baj e Jean Baudrillard.

Se Jarry, nella dialettica tra genio e sregolatezza, oltrepassa certo il confine del buon senso, non è tuttavia figura isolata. Le comunità di artisti che abitano a Montmartre a Parigi, a Bloomsbury a Londra vivono nella trasgressione. Personaggi quali Gertrude Stein, che professa apertamente la sua omosessualità mentre colleziona opere d'avanguardia e produce scritti cubisti; Leo Stein, che



consiglia all'amata Nina come comportarsi con l'amante; Walter Gropius, che sopporta stoicamente l'esuberanza di Alma Schindler Mahler; o Virginia Woolf, che pensa di sposare Lytton Strachey, dichiaratamente omosessuale, il quale poi però decide di triangolare la propria esistenza con la pittrice Dora Carrington e Ralph Partridge, sono difficilmente comprensibili all'infuori della tensione distruttiva e rigeneratrice di quegli anni.

Del resto, viennesi e tedeschi non sono da meno: basti pensare alle perverse immagini di fanciulle rappresentate da Egon Schiele, che nel 1912 gli costarono ventiquattro giorni di prigione per pornografia, all'atelier di Ernst Ludwig Kirchner, concepito come spazio di libero esercizio della sessualità e dove Hugo Biallowons ballava nudo, all'*Immoralista* di André Gide del 1902, agli ambigui protagonisti di *I turbamenti del giovane Törless* del 1906 e, più tardi, di *L'uomo senza qualità* di Robert Musil, alla perversa Berlino di pietra raccontata da Stefan Zweig oppure alla Vienna amata e derisa da Karl Kraus e analizzata da Sigmund Freud.

È presto per vedere questa dimensione controcorrente, beffarda e insieme disperata e paradossale in architettura. Dovremo aspettare ancora del tempo e la comparsa dei balletti meccanici e delle macchine celibi, per fare entrare gioco e nonsenso nella dimensione progettuale.

Tuttavia, è proprio in questi anni che si preparano non solo i temi, ma anche gli antitemi degli anni a seguire. Sono l'abbandono della seriosità, la critica al perbenismo, il rifiuto della retorica ottocentesca, la ricerca di una vita semplice e senza troppe sovrastrutture, la denuncia della polverosa abitazione mausoleo, l'apparire – per dirla con le parole di una recente mostra al MoMA – della *unprivate house*, il perseguimento di una nuova e più autentica dimensione sociale e pubblica.

Non è un caso che in questi anni si rimettano in discussione geografie degli spazi e ruoli delle persone, o che la gran parte degli artisti si senta impegnata politicamente. La Woolf, per esempio, è legata al movimento delle suffragette, che porterà al diritto di voto per le donne. L'amante di Wright, Mamah Cheney, è in contatto con la femminista svedese Ellen Key, di cui tradurrà gli scritti.

Il mondo è sottosopra. Così come aveva previsto Nietzsche, morto proprio allo scoccare del nuovo secolo e diventato, ancora prima che il nazismo lo eleggesse a suo vate attraverso un'ingenerosa lettura fomentata dall'abile ma ideologicamente ottusa sorella del filosofo, oggetto di culto della personalità.

Sulle pagine di *Così parlò Zarathustra* si forma la gioventù del secolo: artisti e architetti compresi. Mies van der Rohe, Le Corbusier, Walter Gropius rimangono fortemente influenzati dalla prosa retorica e sincopata dello scrittore. Henri van de Velde, nell'autobiografia, parla del pellegrinaggio a Weimar che lo porterà a ristrutturare parte della casa-tempio dell'intellettuale che faceva filosofia con il martello.

Dalla filosofia Nietzsche deriva la visione tragica di un mondo privato di Dio, ma anche un bisogno liberatorio di gioco, d'ironia e un invito ad accettare, formandolo e non subendolo, il proprio destino. A un secolo che, grazie alla serietà della scienza e della tecnica, celebra i suoi trionfi, gli artisti rispondono con il piacere del tempo perso, delle interminabili riunioni nei caffè, dell'elogio dell'improduttività e del divertimento, ovvero con l'esaltazione dell'azione, riversando sul piano della prassi una morale trovata ed esercitata sul versante delle arti. È un'attitudine che indurrà

troppi giovani a cercare la bella morte nelle orribili mattanze della prima guerra meccanica, ma anche a un approccio disincantato e antiborghese della vita che porterà all'organizzazione di scherzi memorabili. Ne citiamo due: si svolgono uno a Cambridge, uno a Parigi.

Il 10 febbraio 1910 Guy Ridley, Duncan Grant e altri amici si fingono alti dignitari che accompagnano Anthony Buxton travestito da imperatore di Abissinia. Partecipa allo scherzo anche Virginia Woolf, la quale per l'occasione si tinge il viso di nero, si applica un paio di baffi e si avvolge sulla testa una fascia di seta colorata. Vengono ricevuti in pompa magna e con inno nazionale dall'ignaro comandante della *H.M.S. Dreadnought*, la più grande delle navi da guerra di Sua Maestà Britannica.

Nello stesso anno, al Salon des Indépendants di Parigi espone un artista, Joachim-Raphael Boronali, fondatore della nuova scuola dell'eccessivismo. Ben presto si scopre che l'artista non è altri che Lola, un asino di proprietà del titolare del frequentato caffè *Au lapin agile* di Montmartre, che dipinge i quadri con colpi di coda cui è stato legato un pennello.

Scandalizzare, essere eccentrici. Su questo tema, artisti anche diversi per cultura e temperamento si trovano d'accordo. Dal ricco Picabia, che gira su lussuose automobili e proclama un nichilismo assoluto; alle scorribande di Wright, che guida tra le strade di Oak Park a velocità forsennata terrorizzando i pedoni; a Picasso, che organizza nel 1908 per le strade di Montmartre una festa con sbronza colossale per prendere in giro, ma nello stesso tempo rendere onore, al pittore Henry Rousseau, detto il Doganiere; a Duchamp, che invierà un urinale per l'Armory Show del 1917; sino alla pittrice Vanessa Woolf, sorella della più nota Virginia, che arreda la sua casa con spazio, luce, pulizia e pochi mobili e sulla quale girano voci che, durante gli incontri del giovedì, si accoppi davanti agli sguardi annoiati degli amici letterati e omosessuali. Per non parlare dei numerosi incontri futuristi e poi dadaisti finiti tra insulti, pernacchie, gestacci e furiose scazzottate al suono di macchine produci-rumori.

## 15. Werkbund

Non tutti gli artisti che incontreremo vivono esistenze dissolute e sembrano essere assillati dall'imperativo di *épater le bourgeois*, scandalizzare a qualunque costo la ricca e incolta borghesia. Certo è che anche nei più morigerati esplose il desiderio di vivere un'esistenza autentica, non ipotecata da usi e convenzioni accettate acriticamente. Consapevoli che la società si aspetta dall'artista un atteggiamento controcorrente e delega a lui il ruolo scomodo di coscienza critica, di ascoltato e insieme inascoltato grillo parlante. Alcuni – tra questi vi è sicuramente Frank L. Wright – gestiranno il ruolo con straordinaria consapevolezza mediatica e trasformeranno eventi, anche scabrosi, quali la fuga dalla famiglia, l'omicidio da parte di uno squilibrato dell'amante e dei figli di questa, la bancarotta o la prigione in motivi d'interesse e pubblicità.

Un pubblico sempre più morboso e assetato di notizie, per esempio, leggerà avidamente i resoconti dei cronisti che seguiranno l'architetto americano lungo il corso della sua turbinosa esistenza. A cominciare dal giornalista del "Daily Tribune" che già nel 1910 lo descriverà come un genio squilibrato, mettendo in un unico calderone realtà e leggende metropolitane: la scandalosa relazione extraconiugale con una profemminista, un grande albero intorno al quale si svilupperebbe una casa da lui progettata, i vestiti disegnati per una cliente insieme all'arredamento (confondendolo forse con van de Velde, che li disegnò per la moglie Maria Sèthe), una residenza pensata senza finestre, la decisione di lasciare ai figli la scelta del loro stesso nome all'età di sei anni.

Louis Sullivan, Charles Rennie Mackintosh, Adolf Loos, solo per citarne altri tre, vivranno drammaticamente il ruolo di sensori dei malesseri di una società sempre in ritardo nel valutare le ragioni della forma e in tutt'altri negozi affaccendata, consumandosi chi nell'alcol, chi nello sconforto. Da qui anche il tono spesso amareggiato, a volte acido, a tratti ironico dei testi scritti da Loos, soprattutto nel periodo tra il 1908 e il 1910, o in *The Autobiography of an Idea*, scritta da Sullivan negli ultimi anni della sua vita, conclusa nel 1924.

Se in questo periodo si scopre il potere della comunicazione e il fascino di un certo divismo, siamo però ancora anni luce lontani dall'amoralità mediatica dello star system contemporaneo. Nonostante architetti e artisti cerchino l'attenzione del pubblico con un diluvio di articoli, pubblicazioni specializzate, trovate spettacolari, manifesti e spot promozionali, alla fine si tratta sempre di tecniche strumentali a veicolare l'attenzione su programmi titanici, su coinvolgenti utopie, su concezioni demiurgiche tese a riscattare il mondo, dando finalmente senso alla produzione industriale, attivando un'estetica della civiltà della macchina e inventando una nuova moralità in grado di introiettare, superandolo, anche l'irrazionale. Quando, più tardi, Le Corbusier sintetizzerà il programma nello slogan "Architettura o rivoluzione", metterà in evidenza questo esaltante guazzabuglio di concetti e aspirazioni in perenne tensione, in cui forma e ragione, architettura e morale sono intercambiabili.

È dal tentativo di risolvere queste contraddizioni tra concetti afferenti a mondi diversi delle forme, dell'economia, dell'etica che nasce – lo ha notato Colin Rowe nel suo *The Architecture of Good Intentions* del 1994 – l'architettura moderna. Il cui dibattito è senza dubbio introdotto dalla *querelle* sulla funzione e sull'ornamento,

che vedrà impegnati europei e americani a cavallo del nuovo secolo. Da un lato, vi saranno coloro che, sulla scia dello slogan coniato da Adolf Loos, "ornamento è delitto", tenderanno di ridimensionare l'esuberanza immotivatamente creativa; dall'altro chi, facendosi forte dell'imperativo, molto meno funzionalista di quel che appare, *form follows function*, proposto da Louis Sullivan e fatto proprio da Frank Lloyd Wright, cercherà di introdurre la fantasia all'interno del processo, togliendo però alla decorazione ogni carattere posticcio, estrinseco alla forma dell'oggetto.

In realtà, al di là degli slogan, le concrete risposte date dagli architetti non sono univoche e definitive. Adolf Loos, considerato il caposcuola del partito rigorista, userà ampiamente partiti decorativi, ammettendoli se confortati dall'uso, dalla razionalità costruttiva, dal materiale o semplicemente dal suo gusto classicista. Stupirà tutti, mostrando nella seconda metà degli anni venti, in età matura, una vitalità sorprendente, con le case anticlassiche per il dadaista Tristan Tzara e per la bella, immorale e anche per questo ultradesiderata Joséphine Baker. Dal canto loro, Louis Sullivan e Frank Lloyd Wright, considerati eccentrici e liberi creatori, inventeranno sistemi di prefabbricazione fondati sulla ripetizione di moduli base di mattonelle decorative o blocchetti di cemento che precorrono moderni processi di industrializzazione della produzione, ottenendo già negli anni dieci e venti risultati certo più interessanti di quelli ottenuti dai rigoristi, i quali spesso si limitano a eliminare decorazioni e semplificare le geometrie, ma senza intaccare i processi costruttivi. E d'altronde, che le cose siano più complesse di quel che sembra, è dimostrato dal fatto che Loos, a un certo punto della sua vita, penserà di invitare a Parigi Sullivan, ormai giunto a un passo dalla tragica fine, per farlo insegnare con lui in una scuola di architettura che sta tentando di mettere in piedi, anche per risolvere i non pochi problemi economici che perseguitano entrambi.

Meno attenti alla tradizione artigianale Arts and Crafts, ma non meno decisi a integrare ricerca artistica e sperimentazione sono i tedeschi. Nel 1907 la AEG nomina Behrens suo consigliere artistico. Il 5 e 6 ottobre dello stesso anno nasce a Monaco il Werkbund. Aderiscono un centinaio di artisti, industriali e appassionati d'arte. L'obiettivo è migliorare il design e la qualità del prodotto industriale, far lavorare artisti e imprenditori in armonia, ricreare un'unità estetica e morale alla luce dei portati dell'industria, migliorare la competitività tedesca, soprattutto nei confronti del concorrente francese.

Precedenti del Werkbund sono il Dürebund, fondato da Ferdinand Avenarius nel 1902, il Bund Heimatschutz del 1904 e, se vogliamo risalire a ritroso, il Movimento per l'educazione artistica del 1897. Il tema dell'integrazione tra artigianato e industria è d'altronde di grande attualità e non è certo una coincidenza che negli stessi anni si sviluppino altre iniziative che vanno nella stessa direzione, in Europa e negli Stati Uniti. Nel 1913 nasce il Werkbund svizzero, nel 1910 quello austriaco. Nel 1903, ricordiamo, Josef Maria Hoffmann e Koloman Moser avevano fondato le Wiener Werkstätten e già nel 1893 Frank L. Wright aveva tentato di fondare a Chicago un'associazione sul modello delle Arts and Crafts.

Tre i personaggi simbolo dell'associazione. Hanno caratteri, formazione e provenienze diverse. Sono Hermann Muthesius, Friedrich Nauman, Henry van de Velde.

Hermann Muthesius è un funzionario prussiano molto attivo, che nel 1896 è stato a Londra dove, in qualità di addetto per l'architettura presso l'ambasciata tedesca, ha

studiato l'organizzazione industriale britannica e il movimento delle Arts and Crafts. Tornato in Germania, esercita la professione di architetto, promuove la riforma delle scuole di arte applicata e, grazie alla sua influenza, contribuisce alla nomina di Peter Behrens all'Accademia di Belle Arti di Düsseldorf, di Hans Poelzig all'Accademia di Breslau e di Bruno Paul alla Scuola di Arti Applicate di Berlino. Nel 1907 è nominato alla cattedra principale di Arti applicate presso l'Istituto superiore per il commercio di Berlino. Muthesius è un sostenitore della tipizzazione, della standardizzazione, dell'organizzazione contro l'individualismo artistico e per il lavoro di gruppo, della semplicità, della purezza, della qualità.

Friedrich Nauman, ex pastore protestante, sostenitore dei principi del socialismo cristiano di Adolph Stöcker e dal 1907 deputato per i liberali di sinistra, è il tessitore dell'organizzazione. Crede che il Werkbund, diffondendo i principi di qualità, possa migliorare la condizione lavorativa, la vita della classe lavoratrice, foggare una nuova cultura.

Henry van de Velde ne è invece lo spirito artistico. Belga, personaggio di punta dell'Art Nouveau, seguace di Morris e Ruskin, organizza una falegnameria per produrre le sue opere. Trasferitosi in Germania nell'ultimo decennio dell'Ottocento, cerca di mettere a punto un nuovo stile – come dirà lui: più asciutto, più semplice, meno esuberante – per l'età della macchina. Nel 1902 è direttore dell'Accademia di Belle Arti di Weimar. Nel dopoguerra passerà il testimone a Gropius, che vi fonderà il Bauhaus. Crede nell'essenzialità, nella ricerca del vero, ma perseguita attraverso la creazione e l'elaborazione individuale, senza deflettere dal primato della forma.

Grazie al ruolo carismatico di questi tre personaggi e di altri di non minore levatura che si aggiungono negli anni (Gropius, per esempio, entra nel 1910), il Werkbund si accresce rapidamente. Dal 1907 al 1914 si afferma in tutto il territorio nazionale. Nel 1912 conta 971 soci, nel 1913 sono 1319, nel 1914 arrivano a 1870 in 45 sezioni, nel 1925 si superano i 2000 aderenti e nel 1929 si arriva a 3000.

Non tutti vedono il rapporto tra arte industria, e quindi ruolo e funzioni del Werkbund, nello stesso modo. Le posizioni, sin dalla fondazione dell'associazione, sono variegata e vanno dagli ultrareazionari che propugnano lo *Heimatstil*, agli artisti che vedono la macchina con sospetto ma credono a una certa modernizzazione, ai classicisti che sostengono un ritorno all'ordine e all'armonia, ai funzionalisti che credono alla standardizzazione e alla tipizzazione. Le diverse concezioni giovano allo sviluppo dell'associazione, garantendole apertura e pluralismo, ma nello stesso tempo producono momenti di frizione e polemica anche di sorprendente intensità. Esploderanno nel 1914 al congresso di Colonia, quando Muthesius si scontrerà con van de Velde. Nonostante rischi la spaccatura, l'associazione prepara, a fianco del congresso, un'importante mostra con opere di Gropius, Taut, van de Velde. Ne parleremo nel paragrafo conclusivo di questo capitolo. Nel 1927 sarà il turno di una delle più notevoli e controverse esposizioni di architettura contemporanea, il *Weissenhofsiedlung* di Stoccarda, affidata a Mies van der Rohe. Ci torneremo nel quarto capitolo per approfondire alcuni aspetti nodali dello sviluppo dell'architettura contemporanea in Europa.

## 16. Loos a Vienna

Adolf Loos, il maggiore architetto viennese degli inizi del secolo, ha verso il Werkbund una posizione ostile. Sostiene che l'artista applicato è una mostruosità, che nessuna istituzione o organismo può insegnare la semplicità, che la ricerca della modernità produce soltanto brutture. Vede pertanto in van de Velde un corruttore dei costumi e anche a lui allude, in un testo pungente e a tratti velenoso del 1900 dal titolo *A proposito di un povero ricco*, quando prende in giro l'architetto che ha ridicolizzato la vita di un cliente perché gli ha voluto disegnare l'ambiente domestico, pantofole comprese. Altrettanto mostruosi Loos considera i tentativi di riformare l'arte proposti dalla Secessione viennese fondata nel 1897 da Gustav Klimt, Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann e Koloman Moser. Li attacca nei testi *Ornamento e delitto* e *Degenerazione culturale*, entrambi del 1908.

In realtà, a una così rigorosa intransigenza del teorico corrisponde un atteggiamento più pragmatico dell'architetto. Loos, infatti, intrattiene rapporti, sia pur conflittuali, con il Werkbund e con numerosi suoi esponenti; vorrebbe partecipare all'esposizione del *Weissenhofsiedlung* di Stoccarda e lavora alla *Siedlung* di Vienna promossa dal Werkbund austriaco nel 1932. Inoltre, come abbiamo visto, nutre rapporti di stima per l'ultradecorativo e ipercreativo Sullivan e non è insensibile alla causa dell'industrializzazione e delle Arts and Crafts, essendone stato certamente introdotto sin dai tempi del suo viaggio negli USA. Per il suo atteggiamento aperto alle innovazioni ma nello stesso tempo ostile ai formalismi gratuiti, Loos è egualmente lontano dalla tradizione aristocratica austriaca – Francesco Giuseppe evitò come la peste le invenzioni moderne, facendo per quanto possibile a meno del telefono, dell'automobile, della macchina da scrivere e della luce elettrica – e dagli entusiasmi dei *parvenu* per le forme stravaganti e per il gusto del nuovo per il nuovo. Abitare per Loos è un po' come vestire. In entrambi i casi si deve comunicare senso della misura e, nello stesso tempo, un modo autentico, libero e igienicamente efficace di porsi rispetto alle cose.

La chiave per meglio leggere la poetica di Loos è linguistica. Filtrata attraverso la riflessione di Karl Kraus, geniale indagatore dell'espressione verbale, direttore e, di fatto, unico redattore dei 922 numeri della rivista "Die Fackel", apparsi tra il 1889 e il 1936. Kraus, con la stessa intensità con cui Loos è contrario allo spirito della Secessione, è avverso alla tecnica del *feuilleton*, cioè a quei brani, altamente retorici, dove trionfa l'aggettivazione di ogni sorta. Dove, per dirla con le sue stesse parole, avverbi e aggettivi prendono il posto della realtà, distorcendola sino a renderla una maschera. Dove l'ipocrisia, invece che essere messa a nudo, è sublimata.

Un linguaggio scorretto – ecco la tesi di Kraus che sarà fatta propria da Loos, ma anche dal filosofo Wittgenstein e dal compositore Schönberg, tutti affezionati lettori della rivista – mischia fatti e valori. In architettura ciò avviene quando si vuole a tutti i costi rendere artistico il quotidiano, dando all'oggetto d'uso un'inusitata importanza. Quando si confonde l'urna con il pitale. È l'evoluzione culturale che porta a eliminare dal quotidiano la decorazione, togliendole la sua commistione con l'artistico. Ecco perché l'uomo moderno, a differenza del primitivo, evita di tatuarsi e costruisce un rapporto semplice e autentico con le cose. Se invece si vuole saltare il problema della civiltà, come tenta di fare l'architetto, proponendo la scorciatoia

dell'invenzione formale, non si possono che produrre disastri, rendendo retorico, cioè inautentico – e quindi brutto e farsesco – il mondo:

E io mi chiedo nuovamente: perché un architetto buono o un architetto cattivo deturpa il lago (accanto al quale vuole costruirvi una casa, a differenza del contadino che non si pone alcun problema estetico)? L'architetto, come qualsiasi abitante della città, non ha civiltà. Gli manca la sicurezza della sua civiltà. L'abitante della città è uno sradicato. Intendo per civiltà quell'equilibrio interiore ed esteriore dell'uomo garantito soltanto dal pensiero e dall'azione razionali.

Loos non ce l'ha con tutta la decorazione. E sarebbe fargli torto associarlo alle poetiche postcubiste e al purismo, nonostante spetti a Le Corbusier il merito di aver proposto il pensiero di Loos in Francia pubblicandolo *Ornamento e delitto* su "L'Esprit Nouveau". "Io", dirà, "non ho mai sostenuto, come *ad absurdum* hanno fatto i puristi, che l'ornamento debba venire eliminato in modo sistematico e radicale. Però, dove le esigenze stesse del tempo lo hanno escluso, là non è più possibile reintrodurlo. Così come l'uomo non ricomincerà mai più a tatuarsi il volto."

L'ornamento, per Loos, è infatti lecito sino a che è organicamente legato alla vita culturale, in cui fa parte di una tradizione. L'uso è infatti la forma della cultura, la forza che forma gli oggetti. "Noi", afferma, "non ci sediamo in un dato modo perché il costruttore ha costruito in quel dato modo la sedia, ma viceversa è il costruttore che fa la sedia in un dato modo perché qualcuno proprio in quel modo vuole sedersi." Quindi nessuna rivoluzione è possibile al design. Questa semmai può essere tentata esclusivamente dall'arte. Ecco il motivo per cui Loos, pur ammirando Oskar Kokoschka, un artista espressionista fortemente innovativo, ha affermazioni sprezzanti per gli innovatori architetti. "La forma e l'ornamento", afferma nel 1924, "sono il risultato dell'inconscia opera comune degli uomini che appartengono a un certo cerchio di civiltà. Tutto il resto è arte. L'arte è la volontà ostinata del genio. Dio gli ha affidato questo compito. Sprecare l'arte nell'oggetto d'uso è incivile".

A questo punto il parallelismo tra linguaggio architettonico e linguaggio verbale è quasi perfetto. Vediamolo: le parole sono le forme. Poiché già esistono, non possono essere inventate. Il loro cambiamento è frutto di una complessa e lenta dinamica sociale, mai di una velleità individuale. La grammatica è data dalla buona tradizione, fatta coincidere con la tradizione classica e soprattutto con quella costruttiva romana (l'architetto, dice, è un muratore che parla latino). Il senso del testo deriva dall'uso, dall'appropriatezza della costruzione al bisogno che deve soddisfare. Da qui tre imperativi: procedere dall'interno verso l'esterno, conoscere i materiali, controllare spazialmente il progetto, con verifiche tridimensionali piuttosto che di facciata. Seguendo questi precetti, che rappresentano una declinazione in chiave calvinista del metodo sullivaniano e wrightiano, si dovrebbe riuscire a esorcizzare ogni fatuità e frivolezza, evitando di venir svalutati ogni anno a causa delle nuove tendenze della moda.

Emblematico di questo atteggiamento, evolutivo piuttosto che rivoluzionario, è l'edificio della casa Goldman & Salatsch che Loos realizza in pieno centro di Vienna di fronte alla Michaelerkirche e al Palazzo imperiale, tra il 1910 e il 1911. L'edificio, privo delle tradizionali decorazioni architettoniche, solleva però un putiferio. È accusato di essere ultramodernista, un volto senza ciglia, una facciata ripresa di sana pianta dalla banale trama di un tombino. In realtà è un edificio classico, di

buon senso moderno e di austera monumentalità. Ha basamento, parte mediana e coronamento, un ingresso identificato da colonne, una notevole compostezza plastica resa dai bovindi incassati. Ma in una città in fondo reazionaria come Vienna, più incline a perdonare le intemperanze formali dei secessionisti che l'asciutto e laconico riserbo di uno snob, non può essere capito. Lo sarà meglio negli anni Cinquanta e Sessanta, quando se ne apprezzeranno gli aspetti antimoderni, e anche grazie a un'acuta ma strumentale lettura di Aldo Rossi, l'edificio diventerà, per uno strano paradosso, oggetto di venerazione da parte di storicisti, arcaici e nostalgici di ogni sorta.

Interessante per il suo assoluto rigorismo è casa Steiner, realizzata a Vienna nel 1910. Sembra preludere alle costruzioni astratte che gli esponenti di punta del Movimento Moderno realizzeranno a partire dagli anni Venti. Ma in realtà è tutt'altro. È, nelle intenzioni dell'autore, opera di corretta edilizia tradizionalista, scritta in latino da un architetto-costruttore che non vuole confondere l'urna con il pitale. Quindi simmetrica, solida, chiaramente composta, talmente banale da rasentare una sublime raffinatezza. Nulla a che vedere, anche in questo caso, con le sperimentazioni dell'avanguardia e le successive prove puriste, costruttiviste o De Stijl.



## 17. Fabbrica Behrens

Come abbiamo visto, gli inizi dell'attività progettuale di Behrens sono segnati dalle Arts and Crafts, rivisitate attraverso la sensibilità tedesca. Behrens partecipa attivamente all'esperienza di Darmstadt, ma se ne stacca nel 1903 quando, grazie anche all'appoggio di Muthesius, assume la direzione della Kunstgewerbeschule di Düsseldorf, in cui introduce una didattica orientata verso la funzionalità. Tra il 1905 e il 1908 realizza a Hagen-Delstern un crematorio che riprende motivi dell'architettura chiesastica fiorentina, ma con una severità classica che, d'ora in poi, diventerà, con rare ma significative eccezioni quali l'edificio della Hoechst AG (1920-24), la propria cifra stilistica: volumi semplici, forme squadrate, scarse concessioni al virtuosismo decorativo, ammesso ma solo a condizione di essere funzionale a una migliore esplicitazione visiva della logica complessiva dell'edificio. Nel 1907 si trasferisce a Berlino, dove sarà tra i fondatori del Werkbund e diventerà l'architetto responsabile dell'immagine complessiva della AEG, la compagnia elettrica generale con sede nella capitale.

È in questi anni che Behrens ingrandisce lo studio e si circonda di tre assistenti che segneranno l'architettura del Movimento Moderno. Sono Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier. Gropius entra nello studio di Behrens dopo aver lasciato l'università nel 1907, di ritorno da un lungo viaggio in Spagna, e vi rimarrà sino al 1910, quando deciderà di mettersi in proprio, portandosi dietro anche Adolf Meyer. Mies entra nel 1908 e lascia nel 1913, forse perché folgorato dall'architettura di Berlage, poco amato da Behrens, più probabilmente per dissapori professionali a seguito del progetto per la casa Kröller all'Aia, il cui incarico professionale l'assistente cerca di carpire al principale. Le Corbusier frequenta per cinque mesi nel 1910, ma sarà un'esperienza tale da orientarlo definitivamente verso il classicismo che si respira nello studio, facendogli abbandonare la passione per l'architettura medioevale che, in precedenza, gli ha ispirato il suo professore e mentore Charles L'Eplattenier.

Nel 1909 Behrens realizza il suo capolavoro, la fabbrica di turbine della AEG. È un capannone coronato da un timpano esagonale, in ferro e muratura intonacata. Sono in muratura, oltre al timpano, i solidi pilastri d'angolo, scanditi in fasce che ricordano i ricorsi in pietra. Ritmate da esili pilastri in ferro, elegantemente incernierati al basamento, sono le ampie vetrate laterali. Il timpano aggetta leggermente e così la vetrata frontale: creano un impercettibile gioco di chiaroscuri che articola quanto basta la massa. Altrettanto articolato è il gioco laterale tra pilastri in ferro, vetrate e muratura. Così all'esterno l'edificio appare composto, semplice e severo, ma non banale. Ricorda, grazie a questi calcolati accostamenti e scostamenti, la tradizione classica, il tempio greco. In particolare il dorico: il più solido ed essenziale. All'interno lo spazio è pulito, luminoso, funzionale. Ciò che serve per la produzione industriale. L'operazione non è priva di una sua retorica: la storia viene presa in prestito per avallare l'immagine dell'azienda, che così appare antichissima e modernissima allo stesso istante.

A tentare di risolvere questa ambiguità, efficace sul piano retorico ma artisticamente e tecnicamente inconcepibile, sono Walter Gropius e Adolf Meyer con la loro prima importante opera realizzata tra il 1911 e il 1912. Sono le Officine Fagus ad Alfeld an der Leine. L'edificio sembra partire proprio dal punto in cui si è fermato Behrens. Vetrate e piedritti, come nella fabbrica di turbine, si alternano a

intervalli regolari con un semplice ma efficace gioco di sporgenze e rientranze. Questa volta, però, a sporgere sono le vetrate e a indietreggiare i piedritti. Manca il timpano, un eccesso retorico di cui la nuova architettura deve fare a meno. Inoltre gli angoli, non più sottolineati e rafforzati da pilastri in muratura, sono smaterializzati da una vetrata che vi gira intorno. Rimane il gioco classico delle strutture, ma l'apparenza è più moderna, con effetti di trasparenza e leggerezza impensabili in Behrens.

L'edificio di Gropius e Meyer non manca di asprezze e ingenuità. Una è rappresentata dall'ingresso, un corpo a ricorsi di mattoni aggiunto al volume principale anche al fine di movimentarlo. La porta d'accesso è banalmente ritagliata nel muro, statica, posta al centro al culmine di una scalinata, anch'essa fuori posto; troppo piccola per essere monumentale, troppo grande per non essere retorica. Wright aveva già insegnato che nella nuova architettura è preferibile entrare dopo un percorso che costeggia il muro su cui è posta l'apertura, di lato, non frontalmente. Nelle Officine Fagus, invece, in asse con la scala e la porta è anche l'orologio in alto. Troppo pesanti appaiono le fasce del basamento e di coronamento. La logica è ancora quella della scatola.

Un risolutivo salto logico ed estetico verso una maggiore astrazione formale è stato però innegabilmente compiuto. Il critico inglese Pevsner, nel suo *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*, già nel 1936 non esiterà a riconoscere in questo edificio una delle tappe principali di un lungo ma intenso percorso che porta a un linguaggio architettonico schiettamente moderno.

## 18. Un americano in Europa

Quando Wright nel 1909 decide di abbandonare la moglie e i sei figli e di fuggire in Europa con la moglie di un cliente, Mamah Borthwick Cheney, è più che un professionista affermato di quarantadue anni. È a suo modo un caposcuola: ha lavorato per il più importante studio di Chicago, è stato un promotore del movimento Arts and Crafts negli USA, ha realizzato oltre cento abitazioni – alcune di lusso –, ha al suo attivo alcuni edifici pubblici, scrive per le riviste e ha una propria e originale filosofia architettonica. È naturale, quindi, che voglia, attraverso questo viaggio, non solo scappare dalle costrizioni del proprio ambiente puritano e borghese, ma anche portare nel Vecchio Continente il proprio credo, con la segreta speranza di sfondare in Europa e ritornare vittorioso in Patria, per godere a sua volta dei successi ottenuti all'estero. Da qui l'idea di organizzare una mostra e stampare un libro per fare il punto sulla propria produzione.

Prima del 1909, Wright non era mai stato in Europa, anche se ne conosceva stili e tendenze attraverso le riviste che arrivavano da Adler e Sullivan, quali la diffusissima "The Studio", che già nel 1906 aveva dedicato un numero alla Secessione. Il suo principale e amico Sullivan, per quanto cercasse di rinnegarla, era imbevuto di cultura europea, avendo studiato in Francia. Sempre in Francia aveva studiato Richardson, ideale maestro di entrambi. I soggiorni in Europa erano infatti da tempo un imperativo per gli apprendisti architetti americani desiderosi di affermarsi nel mondo della professione. Tanto che sembra che un viaggio di studio fosse stato offerto al giovane Wright da Daniel Hudson Burnham, autore con Root di alcuni dei più importanti grattacieli di Chicago quali il Reliance e il Monadnock Building. Ma Wright – a giudicare dal suo stesso racconto, il quale però, al pari di tutti i suoi altri, è da prendere con beneficio d'inventario – avrebbe rifiutato per non farsi corrompere dal classicismo ivi imperante. Adler e Burnham, entrambi nati in Germania, facevano inoltre parte della numerosa comunità tedesca di Chicago e quindi erano in contatto con quanto là avveniva. Wright, da parte sua, era andato all'esposizione internazionale di St. Louis del 1904, dove aveva potuto ammirare i lavori di Olbrich e di Behrens, rimanendo in particolare colpito dal primo. Sui rapporti con il movimento Arts and Crafts abbiamo detto; in particolare, ricordiamo che Ashbee si era recato nel 1900 a Chicago, dove aveva fraternizzato con Wright ricambiandogli, prima di partire, l'invito.

Wright lascia Chicago a settembre e dà appuntamento all'amante a New York. Partiranno a distanza di qualche giorno su una delle frequenti navi che attraversano l'Atlantico. Prima tappa: Berlino. Un reporter del "Chicago Tribune" scopre il 7 novembre che i due hanno alloggiato all'Hotel Aldon, uno dei più lussuosi della capitale tedesca, ma sono partiti il 4 novembre. La notizia fa il giro di Chicago. I giornalisti assediano la moglie, Catherine Wright, e gli amici dell'architetto in cerca di dichiarazioni. È una vampira, dichiarerà la moglie. Non prima però di dirsi fiduciosa di un ritorno a casa del marito. Il 24 novembre Wright firma il contratto con l'editore Wasmuth per la pubblicazione della sua opera. L'operazione è in gran parte autofinanziata dall'architetto americano stesso. Prevede due volumi: una monografia economica – la *Sonderheft* – fatta di foto di opere realizzate, da stamparsi in diecimila copie, e un raffinato portfolio di disegni per un pubblico più ristretto di mille intenditori. Negli stessi giorni, probabilmente, Wright prepara una mostra di opere ma, come ha notato Alfonsin, non rimanendone tracce, l'evento

non è si è mai concretizzato o, in ogni caso, è stato meno importante di ciò che la tradizione storiografica architettonica ha voluto credere.

Berlino è in quegli anni uno dei principali centri della nuova architettura, Behrens l'architetto più coinvolto nella sperimentazione. Wright sembra non accorgersene. Non menziona né la fabbrica delle turbine AEG, inaugurata con grande clamore proprio nell'ottobre del 1909, né dedica una parola al collega tedesco nel cui studio, come abbiamo visto, si formeranno Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier (nel periodo in cui Wright è a Berlino vi lavora solo Gropius). È affascinato invece dal genio di Olbrich, a lui certo più vicino per affinità stilistica. Dirà: "Quando andai in Europa nel 1909 mi interessai soltanto di un architetto, Joseph Maria Olbrich, per il suo lavoro a Darmstadt". E poi: "Ricordo che Herr Dorn, principale della internazionalmente nota Wasmuth Publishing House di Berlino quando arrivai per la prima volta mi presentò come l'Olbrich americano. Così mi incuriosii e andai a Darmstadt a cercarlo, ma lì scoprii che era appena scomparso".

Wright è attratto dalla figura di Olbrich per più ragioni: è un suo coetaneo morto tragicamente in giovane età e quindi non più in grado di fargli ombra; è alieno da ogni rigorismo storicista; ha una visione sacrale dell'architettura e una concezione romantica dell'architetto, visto come artigiano e, insieme, razionalizzatore di forme. Non può quindi che interessarlo infinitamente di più di Behrens, il quale avrà invece una fortissima influenza su quei progettisti che, come Mies o Le Corbusier, saranno da lui indirizzati in direzione classicista e orientati verso forme più austere e algide.

Dopo Berlino Wright si reca a Parigi, poi a Firenze, di nuovo a Parigi e infine a Fiesole, dove affitta un villino con l'obiettivo di preparare, aiutato dal figlio che lo raggiunge da Chicago, i disegni per la pubblicazione Wasmuth. Il resoconto che abbiamo del viaggio parigino è anch'esso illuminante. Non una parola sugli edifici di Perret e, in particolare, sulla palazzina di rue Franklin, realizzata tra il 1903 e il 1904, e invece interesse per il mediocre edificio del Petit Palais e, in particolare, per i suoi pavimenti con elaborati effetti geometrici, forse perché assomigliano ai motivi elaborati dallo stesso architetto per le vetrate e le decorazioni delle case Prairie.

Seguono altre tappe: a Berlino e a Vienna. Vienna vive in quegli anni, come abbiamo visto, un momento febbrile. Il Ring, su cui ormai sfrecciano le automobili, è completato. Loos ha realizzato il Café Nihilismus (1899), l'American Bar (1908) e sta lavorando all'edificio (sarà finito nel 1911) sulla Michaelerplatz. Le opere di Wagner ornano la città in punti strategici: dalle famose stazioni per la metropolitana alla celeberrima sede della Banca postale, completata nel 1906, anche se ripresa tra il 1910 e il 1912, sino alla chiesa di St. Leopold am Steinhof (1902-1907). E poi l'edificio della Secessione di Olbrich del 1898. A Vienna, durante il soggiorno di Wright, si apre una mostra di quadri di Schönberg, straordinario musicista inventore della musica dodecafonica, ma anche intenditore d'arte e pittore espressionista di talento, in contatto con Kandinskij e con i più avanzati esponenti della ricerca artistica dell'epoca. Negli stessi giorni, sempre a Vienna, che grazie a Freud ne è la capitale, è fondata l'Unione Internazionale di Psicoanalisi.

Probabilmente Wright vive di sfuggita tali eventi. Forse neppure si accorge di alcuni di questi. Certo è che apprezza il lavoro di Klimt, con la cui esuberanza decorativa si trova in sintonia, e ha contatti con Hoffmann, il fondatore delle Wiener Werkstätten, di cui ammira l'edificio della Kunstschau (1908), e con Wagner, il cui

libro sull'architettura moderna, lo ricordiamo, era stato tradotto negli Stati Uniti già nel 1901. Wright, tre anni dopo, consiglia al figlio John, che vuole studiare a Vienna, di mettersi in contatto con lui. Da parte sua, il viennese presenta già dal 1911 ai suoi alunni il lavoro dell'americano in termini entusiastici.

Nel settembre del 1910 nuova tappa a Berlino e poi viaggio in Inghilterra, dove incontra Ashbee, cui affida l'introduzione alla *Sonderheft*. Ashbee evidenzia i debiti verso la cultura giapponese. Wright s'indispettisce non poco, tanto che, se lascerà inalterata la versione tedesca, ritoccherà quella inglese, togliendo le frasi da lui giudicate poco veritiere.

La pubblicazione dei due volumi, però, va per le lunghe e non pochi sono i momenti di attrito con l'editore. Per risolverli occorrerà un secondo viaggio in Europa tra il gennaio e l'aprile del 1911, per rinegoziare un nuovo contratto. Alla fine, della *Sonderheft* quattromila copie circa vengono distribuite in Europa, circa cinquemila arriveranno a Chicago alla fine del 1912. Del *Portfolio* vengono stampate un migliaio di copie, di cui un centinaio distribuite in Europa. Il loro successo sarà molto minore di quello attribuitogli dalla mitologia wrightiana, fomentata dallo stesso architetto, ma basterà in ogni caso a sollevare, soprattutto da parte degli osservatori più attenti, e tra questi vi è Berlage in Olanda, il caso Wright in Europa.

## 19. Metafore, il *Grande Vetro* e i ready-made, l'indicibile

Abbiamo già accennato ai temi dell'umorismo, del paradosso, del rimosso che nel Novecento, non solo per merito della psicoanalisi, assumono centralità. Quasi che la realtà, piuttosto che darsi nell'ordinario vissuto di tutti i giorni, si celi nel gioco di contraddizioni che si manifestano in alcuni momenti particolari. Così il sogno non è solo un guazzabuglio di segni e simboli senza senso, ma la via privilegiata per accedere all'inconscio perché disvela incubi, pulsioni, desideri inenarrabili. Il lapsus non è un'imbarazzante gaffe che casualmente scappa di bocca, ma ciò che porta alla luce pensieri repressi. L'umorismo non è un atto liberatorio e senza senso, ma un meccanismo complesso che esplicita le assurdità di quella vita di tutti i giorni che invece sembra certa, indubitabile, razionale.

Il nonsenso, il paradosso, l'umorismo, la trasgressione, al di là dei loro aspetti giocosi e sensuali, servono quindi ad allargare il nostro universo di senso, a rompere i confini, a consentire inaspettati modi di vedere la realtà, a scoprire nuove libertà. Mostrano, oltre i fenomeni, un mondo in cui le contraddizioni e limitazioni del reale si annullano e che non possiamo conoscere se non per esclusione, negazione, ipotesi.

Se l'Ottocento si era chiuso con l'amara considerazione nietzschiana della morte di Dio, nei primi del Novecento si tende a ipostatizzarne l'assenza. A fondare una nuova e più autentica religiosità costruita con gli strumenti della ragione, ma intimamente irrazionale perché intuitiva e, di fatto, indicibile. L'Assoluto, infatti, è il baratro oltre ogni considerazione intellettuale, territorio del quale non si può sapere e dire nulla, ma di cui s'intuisce l'ingombrante presenza, secondo una mistica del silenzio che avrà il suo massimo rappresentante in Wittgenstein, che nel 1917 ne teorizzerà l'inaccessibilità e, insieme, l'assoluta rilevanza concludendo il *Tractatus logico-philosophicus* con le parole: "Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere". Altre strategie si fonderanno ora sulla dialettica dei contrasti, ora sull'esaltazione del vuoto e dell'assenza, ora sulla contraddizione e la sovrapposizione tra arte e vita. Anch'esse troveranno nel 1917, in piena guerra, momenti di intensa teorizzazione con De Stijl e Dada. Nel dopoguerra Heidegger vedrà l'Essere come il nascosto, il disvelantesi attraverso le pieghe del linguaggio soprattutto poetico, e il neopositivismo logico, espellendo la metafisica dalla fisica, la lascerà definitivamente in un territorio vuoto, forse raggiungibile solo dall'arte.

La ricerca dell'avanguardia tenterà di scalfire, intaccare, spostare il confine tra dicibile e indicibile, di proiettare arte e architettura al di là dell'ovvio e del ragionevole, cercando di recuperare per via d'intuizione ciò che viene negato per via di riflessione. Mettendone in discussione i contenuti, cioè i generi tradizionali, ed esigendo la completa distruzione della forma, anche oltre l'astrazione, nel momento in cui si accorgerà che anche un quadro astratto può limitarsi a rappresentare banalmente la struttura dell'intelletto senza riuscire ad andare oltre. D'ora in poi, se arte contemporanea ci potrà essere, sarà solo a partire da questo incessante moto disgregativo, di continuo superamento delle frontiere, di una condizione di perenne ricerca che, con furor religioso, arriverà a intaccare i fondamenti stessi del linguaggio: là dove avviene il processo stesso di significazione.

È impossibile capire l'arte della prima parte del Novecento al di fuori di una così forte tensione mistica, di una così profonda fede laica. Kandinskij parla di

spiritualità. Malevic idealmente sostituisce un quadrato nero su fondo nero a un'icona religiosa e arriva a organizzare nel 1935, in pieno regime staliniano, il proprio funerale suprematista. Mondrian e Theo van Doesburg fanno coincidere forme astratte e teosofia. Klee sonda un mondo sospeso tra i valori dello spirito e quelli della fantasia. Architetti come Loos, Le Corbusier, Mies sono pure imbevuti di valori mistici e all'architettura, nel dopoguerra, si rivolgeranno il filosofo Wittgenstein e l'iconologo Warburg per spazializzare le loro concezioni del mondo; il primo nella casa della sorella, il secondo nell'impianto di una libreria che ha il compito di custodire la memoria e il sapere universali.

Nonostante la comunanza di intenti, differiscono notevolmente percorsi scelti e risultati ottenuti: tra l'astrazione di Kandinskij e di Mondrian vi è una differenza non minore di quella che intercorre tra un'architettura di Loos e una suprematista o costruttivista. Tra i tanti percorsi uno produce speciali risultati. Affronta di petto, in una sorta di corpo a corpo che nessun'altra tendenza attiverà con altrettanta spericolatezza, i temi dell'assurdo, dell'analogia, della proiezione di forme e concetti e del ribaltamento dei significati: avrà in Duchamp il suo esponente di punta, per poi diffondersi attraverso le estetiche dadaiste e surrealiste.

Precursore della scomposizione e della ricomposizione su basi analogiche e alogiche è Raymond Roussel (1887-1933) con *Impressions d'Afrique*, un romanzo pubblicato nel 1910 e messo in scena a Parigi nel 1912, con scarso successo di pubblico, ma entusiasmo tra gli esponenti dell'avanguardia. Si tratta di un'opera molto complessa ed elaborata, basata su giochi di parole, puro nonsense, accostamenti spericolati. Per Roussel un'opera di letteratura o di teatro non deve contenere nulla di reale né osservazioni sul mondo, solo una combinazione di oggetti puramente immaginari. La tecnica è ripresa dal sogno, nel quale il nostro cervello accosta concetti diversi, basandosi su flebili analogie.

Duchamp, che nel 1912 vive un anno particolarmente creativo (ha messo a punto il *Nudo che scende le scale n. 2* e altre opere in cui si sente una certa influenza futurista, quali *Il re e la regina circondati da nudi veloci* e *Il re e la regina attraversati da nudi veloci*), considera subito *Impressions d'Afrique* come una pietra miliare per la costruzione di un'estetica sganciata dal fenomenico. In un'intervista concessa a James Johnson afferma:

Roussel fu un altro grande entusiasmo del mio primo periodo. La ragione per cui lo ammiravo era che creava qualcosa che non avevo mai visto. [...] È stato fondamentalmente Roussel a avere ispirato il mio vetro *La sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche*. Ho tratto l'approccio d'insieme dalle sue *Impressions d'Afrique*. Questo suo lavoro teatrale, che io vidi con Apollinaire, mi ha molto aiutato per un aspetto della mia capacità espressiva. Vidi subito che potevo usare Roussel come fonte di ispirazione. Sentivo che, come pittore, era molto meglio essere influenzato da uno scrittore che da un altro pittore.

Ci rifletterà a Monaco, dove si reca per circa tre mesi invitato da Lovis Corinth: "Ho vissuto", dirà, "in una camera ammobiliata. C'erano due caffè frequentati dagli artisti. Il libro di Kandinskij [*Lo spirituale nell'arte*, pubblicato a Monaco nel 1912, N.d.A.] era in tutte le librerie e si potevano vedere i quadri di Picasso in una galleria sulla Odeonsplatz". Vede o sente parlare degli spettacoli di Franz Wedekind, con messe in scena molto provocatorie in cui la materia sessuale è trattata esplicitamente con inviti a orinare o a masturbarsi in scena, in un clima

anticonformista e predada. Nasce il disegno *La sposa messa a nudo dagli scapoli*. Costituisce il primo studio per il *Grande Vetro*, il suo capolavoro, conosciuto anche con il titolo di *La sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche*.

L'irriverente capacità di trasfigurazione di Roussel lo stimola a perseguire nelle ricerche. Lo testimonia il titolo esoterico scelto per questo lavoro oltremodo impegnativo che lo occuperà sino al 1923, ma anche un sempre più inaudito e irriverente modo di concepire la scomposizione. Nei quadri di Duchamp, a differenza dei quadri cubisti o futuristi, dove la frammentazione serve per evidenziare piani o linee forza, emergono oggetti inaspettati: ampolle, tubi, filamenti, contenitori a metà tra l'alchemico e il meccanico. I corpi del sovrano, della regina, della sposa, costituiti da un accostamento di oggetti e a malapena riconoscibili se non con l'aiuto del titolo, sembrano macchine malfunzionanti e nello stesso tempo interiora umanoidi, a metà di un processo di metamorfosi tra organico e inorganico. Ricordano le macchine che tirano di schermo o dipingono approntate dallo stesso Roussel con complessi sistemi di ruote, bielle, leve e molle che formano un inestricabile groviglio metallico.

Ad aggiungere stranezza a stranezza ricorrono, di quadro in quadro, temi e configurazioni, come se ciascun soggetto facesse parte di un romanzo a puntate, una sequenza temporale, di cui ogni pittura rappresenta un episodio, totalmente alogica e però strutturata su regole stringenti: insomma, non facilmente decodificabile, ma certo presente.

Tornato a Parigi, Duchamp presenta sei opere alla *Section d'Or*, la più grande mostra cubista d'anteguerra che vede, sotto la guida di Jacques Villon, esporre l'intero gruppo di Puteaux. Estranei alle loro ricerche, non partecipano Picasso e Braque, impegnati a dar vita al cosiddetto cubismo sintetico, caratterizzato da collage e da una certa ricomposizione della forma.

Nel 1913 Duchamp sbarca in America per l'Armory Show, la mostra internazionale d'arte moderna che apre a New York il 13 febbraio. All'Armory sono esposte circa millecento opere di oltre trecento artisti americani ed europei del secondo Ottocento e del primo Novecento: classicisti, simbolisti, Fauves, impressionisti, cubisti, espressionisti. Presenti i capolavori di Matisse e di Picasso, alcuni dei quali prestati dagli Stein (Leo fornirà il *Nudo blu* di Matisse e due nature morte di Picasso). Ma è il suo *Nudo che scende le scale* che solleva il maggiore scalpore. Per vederlo la gente è disposta anche ad attese in fila di trenta o quaranta minuti. Rappresenta, agli occhi del pubblico americano, gli aspetti arbitrari, irrazionali e incomprensibili dell'arte europea.

Nonostante gli attacchi e le prese in giro – in cui spesso tutte le tendenze d'avanguardia vengono assimilate e criticate in blocco – l'Armory Show accende l'interesse degli americani per le esperienze delle avanguardie e determina oltre Atlantico una straordinaria notorietà per Duchamp, forse maggiore rispetto a quella di colleghi senza dubbio più noti in Europa, Picasso e Matisse compresi.

Ritornato nel Vecchio Continente, Duchamp, in compagnia di Picabia, di cui corteggia la moglie ma con il quale condivide una visione nichilista della vita, si reca dagli Stein, forse consigliato da Stieglitz e dalla Dodge durante l'Armory Show. Gertrude Stein non apprezza Picabia, giudicato infantile, ripetitivo e irrequieto, ma scrive di Marcel: "Il giovane [...] sembra un inglese e parla con grande interesse e



attenzione della quarta dimensione". È quindi lecito pensare che questi temi siano presenti almeno nella prima delle due fondamentali opere che Duchamp produce di lì a poco. Sono i *3 rammendi tipo* e il primo *ready-made*.

I *3 rammendi tipo* nascono da un'operazione meccanica e insieme casuale. Così la descrive l'autore: "Se un filo dritto, orizzontale della lunghezza di un metro cade dall'altezza di un metro su un piano orizzontale deformandosi a suo piacimento, dà una figura nuova di unità di lunghezza". Duchamp la esegue tre volte. Ottiene così tre diverse forme dell'unità di misura, non più rettilinee ma curvilinee: tre fra le infinite forme possibili. Costruisce poi una scatola in legno in cui mette tre righe di vetro rettilinee: in ciascuna è incollato uno dei tre fili curvi. Sempre nella scatola inserisce tre metri in legno curvilinei, la cui forma corrisponde esattamente a quella dei fili incollati sui vetri. L'anno successivo produce una nuova opera dal titolo *Reticolo di rammendi*, dipingendo su una tela per tre volte ciascuno i tre fili, ribaltandoli, traslandoli e collegandoli fra di loro a formare una sorta di reticolo, una specie di diagramma ad albero.

A rendere ancora più astrusa l'intera operazione è il fatto che il *Reticolo di rammendi*, oltre a essere opera in sé finita, nata come frutto di un'opera precedente, è la porzione di una opera successiva e più complessa, *Gli stampi malici*, che farà parte, a sua volta, del *Grande Vetro*, cui, come abbiamo visto, sta lavorando. In entrambe le opere i nove fili collegano altrettanti "stampi malici", cioè forme scolorite che rappresentano altrettanti tipi umani. Con il risultato che i fili si trasformano in condotti attraverso i quali passa un ipotetico principio vitale (energia pura? luce? gas? libido?).

Che senso logico può avere collegare i nove stampi malici con fili della lunghezza di un metro ciascuno, ma la cui forma curvilinea è ottenuta determinando una deformazione dell'unità di misura rettilinea? Nessuna, in apparenza. Scarso interesse rivestirebbe infatti questa operazione se esprimesse una banale allegoria del rapporto tra la regola e il caso, o una simbolica unità che lega i tipi umani... L'analisi si fa invece più interessante se è portata al livello della forma e delle sue regole generatrici.

In questo caso vediamo che, attraverso quattro opere fra loro connesse, sono chiaramente distinguibili almeno quattro distinte trasformazioni dello stesso oggetto. La prima trasformazione – dal filo dritto al filo curvo – è una anamorfosi. In termini scientifici, potrebbe essere descritta come la proiezione, all'interno di condizioni spaziali definite e per mezzo di operazioni predeterminate, di una serie rettilinea di punti in una omologa curvilinea. La seconda trasformazione – dal filo curvo al metro di legno curvo – comporta il passaggio dalla realtà monodimensionale del filo a quella tridimensionale del supporto. Avviene per mezzo di una proiezione, anche se più semplice di quella precedente, perché si tratta di una banale traslazione e sovrapposizione. La terza trasformazione – dal metro di legno curvo all'immagine della curva sulla tela – è ancora una traslazione e sovrapposizione, ma comporta una riduzione dimensionale dell'oggetto rappresentato: da tre a due dimensioni. La quarta trasformazione – da immagine dotata esclusivamente di contenuti propri a immagine che si arricchisce anche dei contenuti di altre opere – avviene per confronto e proiezione di significati.

Gioco di proiezioni, quindi. E alle proiezioni si deve ricorrere quando si vuole parlare della quarta dimensione dell'iperspazio che – lo ricordiamo – secondo la testimonianza della Stein, sta ossessionando Duchamp, e – aggiungerei – Apollinaire e il gruppo di Puteaux. La quarta dimensione è infatti invisibile e a essa ci possiamo accostare solo per analogie proiettive, un po' come aveva fatto Edwin A. Abbott in *Flatlandia*, mostrando che agli abitanti di un ipotetico mondo a due dimensioni era possibile intuirne uno a tre solo attraverso le tracce bidimensionali lasciate sul piano dagli oggetti tridimensionali. Convalidano questa tesi alcuni appunti dello stesso Duchamp e la stessa struttura complessiva del *Grande Vetro*, dove nella parte sottostante sono rappresentate, con un apparato rigorosamente prospettico, le tre dimensioni terrene e nella sovrastante le quattro dell'oltremondo, con forme astratte e paradossalmente bidimensionali. Ulteriore convalida è il fatto che l'ultima opera, programmata come postuma, di Duchamp, *Etant donnés*, riprenderà gli stessi temi, ma facendoli precipitare nello spazio reale come in un'ansia di morte e forse – penso alla lampada a gas accesa e alle gambe divaricate della donna – di resurrezione. In un percorso ciclico che va dalla vita alla sua sublimazione, alla caduta e alla morte per rigenerare nuova vita.

Non esiste un'esegesi definitiva: i *3 rammendi tipo*, il *Reticolo di rammendi*, *Gli stampi malicie* e il *Grande Vetro*, come tutte le opere di Duchamp, sono ambigue e programmaticamente surreali. Certo è però che, in opere del genere, il gioco dell'astrazione diventa più complesso che in quelle tradizionali. Non investe punti, linee, superfici, ma l'intero apparato mentale dell'osservatore che si vede coinvolto a raccogliere tracce, metterle insieme, tentare un processo interpretativo sempre parziale e per questo affascinante e storicamente imprevedibile (Duchamp ha più volte teorizzato l'impossibilità di dare un'unica interpretazione all'opera e sottolineato l'importanza che questa fosse altamente enigmatica per calamitare anche le esegesi più disparate e assurde, mettendole in gioco in un processo interpretativo aperto e infinito).

Il significato di un'opera dipende quindi da più fattori. Dall'artista e dalla sua storia, dal contesto, dal momento storico in cui è prodotta, dal sovrapporsi delle interpretazioni. Un quadro che si sviluppa a puntate ha, per esempio, ben altri significati di un pezzo unico; un oggetto che sta in un contesto particolare ne acquisisce l'aura; una tradizione interpretativa anche sbagliata crea nuovo significato. Non si creda però che i fattori siano sempre gli stessi o che qualcuno svolga un ruolo indispensabile. Prova ne sia che azzerandone uno, anche il più importante e cioè il contenuto, si può continuare a produrre arte. Duchamp lo sperimenta con una ruota di bicicletta montata su uno sgabello. "Mi piaceva guardarla", dirà, "come mi piace guardare le fiamme che danzano in un focolare." Il passo successivo è uno scolabottiglie preso così com'è ed esposto senza apportarvi modifica alcuna. Nascono i *ready-made*, oggetti che non hanno fattura artistica, strappati dalla prosaica realtà di tutti i giorni e immessi nel contesto dell'arte per trasformarsi in oggetti d'arte.

I critici tradizionalisti hanno voluto vedere i ready-made come sintomi di una sconfitta, di una crisi definitiva. Di quella morte dell'arte preconizzata da Hegel e da allora sempre annunciata come prossima ventura. In realtà è tutt'altro. È prova di una ricchezza e di una vitalità sorprendente, oltre la rivoluzione della pura forma preconizzata da Kandinskij. Senza Duchamp l'arte sarebbe morta con l'astrattismo e il suprematismo. Dove andare oltre le pure essenze? Con i ready-made Duchamp

scopre invece territori sconosciuti: le opere diventano meno oggettuali e più mentali, meno concrete e più relazionali.

L'architettura tarderà ad accorgersi di una così dirompente rivoluzione (forse capita appieno dagli stessi artisti solo dopo gli anni Cinquanta), anche se non sarà insensibile alle tecniche analogiche messe a punto dall'artista e da pochi altri esponenti dalla cultura del periodo. Negli stessi anni, il pittore italiano De Chirico inventa una tecnica di accostamento di oggetti, su basi puramente analogiche, per dare vita alla Metafisica, che teorizzerà a partire dal 1916, ma praticherà da prima. Forse a partire dal 1910, quando da Monaco si trasferisce a Parigi, frequentando Valéry e Apollinaire. Dalla Metafisica e dai ready-made nascerà Dada e poi il surrealismo.

## 20. Fenomeno Sant'Elia

Marinetti propone il futurismo all'attenzione mondiale con un manifesto apparso su un giornale francese, "Le Figaro", il 20 febbraio 1909. La scelta è una chiara presa di distanza da Roma e un riconoscimento di Parigi come capitale dell'arte internazionale. D'altronde, solo per citare un fatto emblematico, a Roma, patria dell'Italietta retorica e provinciale, nello stesso anno sono ancora in corso i lavori del monumento nazionale a Vittorio Emanuele II, una torta nuziale pseudostoricista con ammiccamenti neoellenistici progettata senza senso della misura e del ridicolo dall'accademico Giuseppe Sacconi, inaugurata solo nel 1911 dopo ventisei anni di gestazione, di intrighi e di velenose polemiche.

In questo contesto, il futurismo, pur con tutta la sua rumorosa spavalderia, rappresenta una possibilità di cambiamento, di sprovvincializzazione e di reimmissione dell'arte italiana, altrimenti irrimediabilmente carducciana e pascoliana, nell'alveo della cultura europea.

Il programma enunciato nel manifesto concerne la letteratura. Ne seguiranno numerosi altri. Sono redatti dallo stesso Marinetti, da Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Depero e da altri intellettuali che confluiscono nel movimento. Nell'agosto del 1909, per esempio, esce *Uccidiamo il chiaro di luna!*, nel febbraio del 1910 il *Manifesto dei pittori futuristi*, nell'aprile del 1910 *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, nel gennaio del 1911 il *Manifesto dei Drammaturghi futuristi*, nell'aprile del 1912 il *Manifesto tecnico della scultura futurista*, nel maggio del 1912 il *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, nel maggio 1915 *Scenografia e coreografia futurista*, nello stesso anno *Ricostruzione futurista dell'universo*, nel novembre del 1916 *La cinematografia futurista*. Accanto a questi, numerosi altri: coprono quasi ogni aspetto dell'attività umana, cucina compresa. Arte e vita coincidono in tutti i loro aspetti.

Per Marinetti, come si vede già nel *Manifesto* del 1909, il contesto in cui si colloca il discorso futurista è metropolitano. Noi, sostiene, canteremo il fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche, le officine appese alle nuvole, i ponti simili a ginnasti giganti. E negli anni dal 1910 al 1912, mentre Kandinskij inventa a Monaco l'astrattismo e i cubisti sono al lavoro a Parigi, gli artisti futuristi, e in particolare i due più dotati – Boccioni e Balla –, descrivono la nuova città, fatta di luci, movimento, tensioni dinamiche. Prefigurando una grammatica formale che avrà non poche conseguenze, non solo per il linguaggio pittorico, ma anche per il nuovo spazio architettonico. Dinamismo, mutazione, leggerezza, interesse per le reti di comunicazione, spinta verticale, nuovi materiali, linee-forza, cromatismo sono tutti temi che trapasseranno dai quadri e dai progetti futuristi ai carnet dei giovani architetti europei, attraverso strade non sempre dirette, ma che la critica contemporanea sta cercando di ricostruire.

Gli artisti futuristi da subito intessono con i cubisti un rapporto d'amore-odio. Lo sbarco ufficiale in Francia è del 1912 per la mostra parigina alla Galerie Bernheim Jeune. Inoltre, contatti tra i vari gruppi si registrano sia prima sia dopo l'evento. I futuristi, però, rimproverano ai cubisti la tendenza alla staticità e un eccessivo formalismo, la mancanza di emotività, l'incapacità di intrattenere un rapporto pulsante con l'ambiente. Picasso, per esempio, è accusato di essere un impressionista intellettuale della forma pura. Si stigmatizza l'incapacità di azione dei francesi. Li si accusa di plagio con un articolo dal titolo ingiurioso, *I Futuristi*

*plagiati in Francia*, perché i "francesi" introducono elementi dinamici e linee forza nelle composizioni. Viceversa, gli italiani sono accusati di provincialismo e di giacere succubi della retorica vitalista. Eppure, i futuristi eserciteranno un notevole influsso su Apollinaire, su Delaunay, Léger, gli orfisti, sulle avanguardie russe. Alla lezione futurista accennano testi critici, quali l'articolo di Roger Allard, dal titolo *I segni di rinnovamento della pittura*, apparso nell'*Almanacco del Cavaliere Azzurro*.

Il reciproco gioco delle influenze è palese. Tanto che già nel 1913 Boccioni a Parigi, insieme a Guillaume Apollinaire, lancia la proposta di un fronte delle avanguardie in cui avrebbero dovuto convergere futuristi, cubisti ed espressionisti. Vincono però, come sempre, le gelosie.

Dai pittori futuristi arriveranno esplicite idee e proposte per un nuovo modo d'intendere edifici e città, alcune delle quali a tutt'oggi appaiono profeticamente anticipatrici. Afferma Carlo Carrà: "Noi pensiamo [...] a una architettura simile all'architettura dinamica musicale resa dal musicista futurista Pratella. Architettura in movimento delle nuvole, dei fumi nel vento, e delle costruzioni metalliche quando sono sentite in uno stato d'animo violento e caotico". Prampolini nel 1914 sostiene: "L'architettura futurista deve avere una genesi atmosferica, perché rispecchia la vita intensa di moto, luce, aria di cui l'uomo futurista è nutrito". Boccioni, sempre nel 1914, in un manifesto architettonico futurista rimasto all'epoca inedito: "Noi viviamo in una spirale di forze architettoniche. Fino a ieri la costruzioneolgeva in senso panoramico successivo. A una casa succedeva una casa, a una via un'altra via. Oggi cominciamo a avere intorno a noi un ambiente architettonico che si sviluppa in tutti i sensi: dai luminosi sotterranei dei grandi magazzini ai diversi piani di tunnel delle ferrovie metropolitane alla salita gigantesca dei grattanuvole americani".

Il manifesto *L'architettura futurista*, stilato da Antonio Sant'Elia, è pubblicato il 1° agosto del 1914 su "Lacerba", la rivista letteraria che affianca il movimento. Sono parole anticipatrici, se consideriamo che ancora nel 1914 l'Europa è incapace – come mostra l'esposizione del Werkbund di Colonia – di declinare con sicurezza un nuovo lessico architettonico:

Gli ascensori non debbono rincantucciarsi come vermi solitari nei vani delle scale; ma le scale, divenute inutili, devono essere abolite e gli ascensori devono inerpicarsi, come serpenti di ferro e di vetro, lungo le facciate. La casa di cemento, di vetro, di ferro senza pittura e senza scultura, ricca soltanto della bellezza congenita alle sue linee e ai suoi rilievi, straordinariamente brutta nella sua meccanica semplicità, alta e larga quanto più è necessario, e non quanto è prescritto dalla legge municipale, deve sorgere sull'orlo di un abisso tumultuante: la strada la quale non si stenderà più come un soppedaneo al livello delle portinerie, ma si sprofonderà nella terra per parecchi piani, che accoglieranno il traffico metropolitano e saranno congiunte, per i transiti necessari, da passerelle metalliche e da velocissimi *tapis roulants*.

Nel 1916 l'architetto comasco troverà la morte nella Grande Guerra, cui aveva aderito entusiasticamente, offrendosi volontario. Morirà anche Boccioni, l'altro genio del movimento. Dell'opera di Sant'Elia, così fugace, rimangono solo disegni e progetti per una città nuova dove si tenta di dare forma al proposito di "inventare e rifabbricare la città futurista simile a un immenso cantiere tumultuante e la casa futurista simile a una macchina gigantesca". Si tratta di prodotti stupefacenti, se

consideriamo la giovane età dell'architetto, che nel 1914 ha appena ventisei anni e quando muore ventotto, ma non pochi temi e spunti sono ancora acerbi; così, nei disegni compaiono, insieme a notevoli anticipazioni, anche residui della cultura simbolista e decadente del periodo. Nota Bruno Zevi: il movimento nei disegni di Sant'Elia è ancora tutto esteriore, il moto è sovrapposto, non inerente al linguaggio come avviene in pittura e in scultura. Troppo poco per dare vita a un'architettura futurista, anche in considerazione della non gigantesca statura degli altri progettisti che si riconoscono nel programma: Mario Chiattone, Virgilio Marchi, Fortunato Depero ed Enrico Prampolini.

Sant'Elia e Chiattone saranno però studiati e analizzati dai protagonisti del Movimento Moderno, per esempio sulle colonne della rivista "De Stijl" da Robert Van't Hoff e da Jacobus Johannes Pieter Oud nel 1919; da Ludwig Hilberseimer e da Adolf Behne.

Ritorniamo all'idea di Boccioni e di Apollinaire del 1913 di un fronte comune delle avanguardie. Sarebbe stata una mossa risolutiva. Nello spirito dell'almanacco del Cavaliere Azzurro, nello spirito di grandi artisti come il musicista Schönberg, che rifiutano di optare per la non oggettività di Kandinskij o l'energia figurativa di Kokoschka, intuendo come entrambi siano ugualmente astratti e fortemente espressivi. Con il passare degli anni, nonostante il reiterarsi di incontri organizzati in vari paesi d'Europa, si finirà, invece, con l'alzare steccati tra i vari movimenti. A farlo saranno soprattutto gli stessi protagonisti. Anche nella memoria, quando invecchiati e desiderosi a tutti i costi di passare alla storia come protagonisti del loro tempo, rivendicano primati storici e assoluta originalità creativa. E a tal fine non esitano a fornire racconti artatamente imprecisi, falsificare fatti, retrodatare opere ed eventi, cancellare debiti e influssi. Invece, a guardarla senza preconcetti, la situazione artistica di questi anni appare molto più magmatica, felicemente confusa, aperta alle mutazioni. Neanche la guerra, con il suo potere devastante, riuscirà a livellarla. Anzi, come vedremo, sarà proprio durante gli eventi bellici che alcune delle ipotesi artistiche più interessanti e trasversali troveranno una loro maturazione.

## 21. Esposizione 1914

La prima importante uscita internazionale del Werkbund è fissata per il luglio 1914. È una grande esposizione che si svolgerà a Colonia, programmata sin dal 1911, subito dopo il successo della mostra del 1910 sul cemento, cui si era recato anche il giovane Le Corbusier di passaggio per la Germania.

Per l'esposizione di Colonia vengono invitati a realizzare opere dimostrative numerosi architetti (i padiglioni sono un centinaio) fra cui Peter Behrens, Alfred Fisker, Henry van de Velde, Bruno Taut e Walter Gropius. Emergono però anche non poche divergenze, di temperamento e cultura. Soprattutto tra conservatori e innovatori. Lo capiamo dalla chiusura dell'esposizione alle avanguardie cubiste e futuriste. Eugen Diederichs propone di invitarle ma, invano: l'idea è bocciata dagli organizzatori con il pretesto che un'eccessiva presenza di cubisti e di futuristi avrebbe snaturato il senso della manifestazione e sarebbe potuta risultare dannosa.

La mancanza di una chiara direzione artistica e stilistica si manifesta anche nella caotica diversità degli stili dei padiglioni: moderni contro pseudoromantici, pseudobarocchi, pseudoclassici, pseudoBiedermeier. Vi sono anche non pochi seguaci di un'arte popolare, pseudofolk.

Lo scontro, ormai non più differibile, avviene in occasione del congresso annuale che si svolge in contemporanea nella stessa città. L'occasione è fornita da dieci tesi distribuite da Muthesius una settimana prima dell'apertura. Vi sono riassunte le linee direttrici per il futuro del Werkbund: priorità per forme standardizzate e tipizzate, lavoro di gruppo, produzione di massa, sospetto per la ricerca artistica e per il suo desiderio d'inventare forme nuove, invito a perfezionare quelle esistenti, rifiuto dell'imitazione degli stili del passato. Scatenano l'opposizione del gruppo degli artisti, capeggiati da van de Velde, i quali vedono il pericolo che, attraverso un richiamo all'ordine e alla produttività, si celi il desiderio della vecchia guardia di sbarazzarsi degli elementi creativamente più innovativi. Si riuniscono la sera precedente il congresso per produrre dieci controtesi. Verranno stampate in gran fretta e lette da van de Velde il giorno seguente, subito dopo l'intervento di Muthesius, il quale, per la verità, avendo avuto sentore di una possibile frattura, utilizza nel suo intervento toni più concilianti e compromissori. Per esempio, propugnando la sperimentazione, attaccando architetti e artisti reazionari, difendendo il diritto dell'arte a commettere errori.

Con van de Velde si schierano subito alcuni personaggi di primo piano. Tra questi Poelzig, direttore dell'Accademia di Belle Arti di Breslau, che minaccia di dimettersi dall'associazione. E i più giovani, che vedono in questo scontro tra cinquantenni (Muthesius ha 53 anni e van de Velde 51) un'occasione per liberare l'associazione dal dominio della vecchia guardia. Bruno Taut propone di nominare van de Velde e Poelzig dittatori artistici. Gropius si schiera apertamente con van de Velde.

Con discreta abilità, Muthesius riuscirà a raggiungere una posizione di compromesso e a non spaccare l'associazione. E anche quando in seguito Gropius tornerà alla carica, ripetutamente cercando di costringerlo alle dimissioni, Muthesius riuscirà a schivare gli attacchi ottenendo l'appoggio anche di personaggi quali Behrens e Breuer, schierati con van de Velde. Nessuno ha voglia di rompere e tutti credono che alla fine una posizione di compromesso sia raggiungibile: "La direzione

del Werkbund e l'opposizione", afferma Joan Campbell, "rifiutarono entrambi di scegliere tra arte e industria, tra creatività e produzione di serie. Entrambi le fazioni speravano invece che il Werkbund potesse conciliare gli opposti e fonderli in una sintesi superiore."

Come abbiamo accennato, i tre esponenti di spicco dell'ala creativa, van de Velde, Gropius e Taut, partecipano all'esposizione ciascuno con una propria opera: un teatro, una fabbrica e un padiglione. Van de Velde non senza opposizioni di parte degli organizzatori, per la sua nazionalità belga, Gropius subentrerà solo dopo il ritiro di Hans Poelzig, Bruno Taut partecipa perché completamente sponsorizzato dall'industria vetraria. Le tre opere, nonostante nessuna sia un capolavoro, mettono sul tappeto numerosi temi di riflessione formale per la successiva ricerca figurativa. Tra questi: la dinamica del volume, la scomposizione per piani, la trasparenza.

Il teatro, rispetto alle precedenti opere di van de Velde, è una struttura semplificata non priva di valenze espressioniste. Rappresenta un tentativo di passare dal capriccio della linea alla razionalità del volume senza perdere tensione ed energia e acquistando in monumentalità e storicità. "La platea", ricorderà nell'autobiografia van de Velde, "aveva alcunché della gravità propria dell'austera architettura buddhista. I toni cromatici si basavano su una scala dal rosso amaranto al cinabro chiaro. L'apparato decorativo, scientemente discreto, appariva come velato dall'incenso e dalla patina dei secoli."

L'edificio non ha però la forza che, per esempio, caratterizzerà l'intensa dinamica espressiva delle più tarde opere di Mendelsohn. Ma è una struttura importante, di cui van de Velde, non senza una punta autocelebrativa, ricorderà l'influenza: "Il Werkbundtheater, insieme ai corpi di fabbrica costruiti nel recinto dell'esposizione di Colonia da Walter Gropius, costituisce una delle pietre miliari nello sviluppo della nuova architettura promosso dalle avanguardie belga, olandese, francese e tedesca".

La fabbrica con uffici di Gropius e Meyer, il cui progetto si basa su un lavoro preparato per l'anno prima a Lipsia, combina suggestioni di varia natura. Piani a sbalzo ripresi dal lessico wrightiano, elementi stereometrici behrensiani e un'originale ricerca in direzione della leggerezza e della capacità di smaterializzazione del vetro. È un pasticcio stilistico, di temi ancora giustapposti, la cui fertilità si rivelerà solo nei lavori successivi e in particolare nell'edificio del Bauhaus del 1923-26.

Del tutto inconsueto, per voglia assoluta di trasparenza, è il padiglione del vetro di Bruno Taut. Abbiamo già notato come vi siano strette attinenze tra la poetica dell'architetto tedesco e la *Glasarchitektur* di Paul Scheerbart. Nel padiglione il richiamo è esplicito e frasi del poeta si intervallano ai partiti architettonici: "La luce vuole il cristallo", "Il vetro porta con sé una nuova epoca", "Siamo rattristati dalla cultura del mattone", "Il vetro colorato elimina l'odio", "L'edificio di mattoni ci danneggia". Il padiglione, però, per quanto leggero, non è privo di retorica monumentale ed è di scarso interesse volumetrico: una cupola a forma di semilimone, vagamente goticizzante, con all'interno i gradoni delle scale rigorosamente assiali e simmetrici.



Il tema della luce sarà ripreso con maggiore forza in due pubblicazioni del dopoguerra – *Die Stadtkrone (La corona della città)* e *Alpine Architektur (Architettura alpina)*, entrambi del 1919 – e in numerosi disegni fortemente evocativi. Bruno Taut non è un architetto particolarmente dotato, in grado di realizzare edifici memorabili, piuttosto un incredibile animatore di proposte e attività culturali. Intuisce che la città contemporanea deve avere un rapporto diverso con la natura e il paesaggio, tanto da diventare, sin dai primi anni Dieci, uno dei più accaniti animatori del programma delle città giardino. Rivendica il ruolo dei nuovi materiali per liberare i cittadini dalle città di pietra. Riprende la tradizione gotica ed espressiva tedesca, ma senza cadere nel linguaggio stereotipato delle forme tradizionali. Nel dopoguerra, insieme con Gropius, sarà organizzatore di una mostra per lanciare i giovani talenti, inventerà una catena di lettere (la *Catena di vetro*) su temi di architettura che passerà tra le mani dei più rilevanti architetti – espressionisti e non – del momento e costituisce uno dei documenti più interessanti del dibattito dell'epoca e, infine, sarà impegnato nei grandi interventi di edilizia abitativa, cercando di applicare standardizzazione e catena di montaggio, ma senza dimenticare le relazioni tra l'architettura, il paesaggio e il corpo. Se riuscirà solo in parte nei suoi intenti sarà colpa dei tempi, particolarmente difficili, del cambiamento di rotta della ricerca architettonica, che abbandonerà la ricerca espressionista per perseguire un più tranquillizzante e controllabile razionalismo, e in parte di una personale difficoltà a sintetizzare i troppi temi da lui stesso messi sul tappeto.

L'esposizione di Colonia, apertasi in luglio, è bruscamente interrotta dallo scoppio della guerra nell'agosto del 1914. La Francia, l'Italia, la Russia, gli Usa da un lato, e l'Austria e la Germania dall'altro, che avevano lottato sino ad allora per il predominio artistico, intrecciando fruttuosamente rivalità, collaborazione e competizione intellettuale, si trovano a fronteggiarsi nella prima guerra meccanica della storia dell'umanità, nella più penosa carneficina mai vista. Sarà però proprio durante il corso della guerra, quando molti artisti e filosofi vivono disperati in preda ai loro esaurimenti nervosi (Ernst Ludwig Kirchner, Aby Warburg, Ludwig Wittgenstein, Louis-Ferdinand Céline, per ricordarne quattro famosissimi) che cominceranno a intravedersi nuove direzioni per il pensiero e per la ricerca artistica. Le esamineremo brevemente nel prossimo capitolo.

Luigi Prestinenza Puglisi