

FORME E OMBRE/3

di Luigi Prestinenza Puglisi

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

COMMISTIONE DEI LINGUAGGI: 1918-1925

1. Commistioni

L'Europa esce dalla guerra con oltre dieci milioni di morti. Il bilancio è aggravato da epidemie, quali la spagnola, che mietono altre vittime. Germania e Austria sono smembrate nei loro territori e oberate dal peso di insostenibili riparazioni di guerra, causa di una crisi economica che porta all'inflazione del 1923, quando per cambiare un dollaro servono 3.760.000.000 marchi e nelle banche, per ritirare la quantità di carta moneta necessaria per le più semplici incombenze, ci si reca con ceste da viaggio.

La rivoluzione in Russia suscita grandi speranze tra gli artisti. Majakovskij è tra questi: la vede come una palingenesi che porterà all'uomo nuovo. Seguirà, invece, la guerra civile, un periodo di privazioni, che la Nuova Politica Economica del 1921 solo temporaneamente allevierà, e una dittatura sanguinaria, burocratica e sempre più intollerante. Altre speranze rivoluzionarie – soprattutto in Germania dove, secondo le previsioni di Marx e poi di Lenin, la rivoluzione mondiale avrebbe dovuto avere inizio – saranno represses nel sangue. Comincia l'epoca del sospetto, della caccia alle streghe, del proibizionismo. Il processo a Sacco e Vanzetti si svolge nella pur democratica America proprio nel 1920, l'anno in cui viene esteso alle donne il suffragio universale, per culminare con l'ingiusta condanna a morte dei due anarchici eseguita nel 1927.

Impazzano i nazionalismi, esasperati dalle avventate ripartizioni territoriali che seguono la guerra. Si profilano uomini forti che portano a regimi totalitari: nel 1922 Mussolini marcia su Roma e il 3 gennaio del 1925, a seguito dell'omicidio Matteotti – di cui il capo del fascismo dichiara di assumersi la responsabilità politica, morale e storica – annuncia la definitiva soppressione dello stato liberale. Regimi autoritari seguono in Spagna, in Portogallo, in Jugoslavia, in Polonia. Nel 1921 Adolf Hitler, un giovane bavarese di origine contadina, che avrebbe voluto essere un architetto e pratica la pittura, fonda il partito nazionalsocialista. Intorno al 1925 licenzia *Mein Kampf*, un'opera delirante e foriera di disgrazie. Nel 1922 Josif Visarionovic Džugašvili, detto Stalin, è segretario generale del partito comunista sovietico.

In questo panorama, artisti e architetti si sentono confusi. Oscillano tra il bisogno di proiettare sull'opera le proprie ansie, la rivendicazione di ideali universali e il desiderio di realizzare, finalmente, un mondo razionale, efficiente, esatto, che funzioni con la precisione di un congegno meccanico. In forma di dilemma tra razionalità e irrazionalità, autorità e libertà, regola e arbitrio, oggettività e individualismo, autonomia ed eteronomia, il problema assillerà, almeno sino alla prima metà degli anni Venti, i più sensibili protagonisti dell'avanguardia. Personaggi carismatici quali Taut e van Doesburg oscillano tra la costruttività dell'ingegnere e la formatività dell'artista. Il primo persegue un'estetica espressionista, sogna cattedrali di cristallo, ma poi s'impegna in prima persona nei programmi di edilizia sociale delle municipalità di Magdeburgo e Berlino; il secondo predica il neoplasticismo di Mondrian, ma si apre all'esperienza Dada. Dilemmi simili vivono Gropius e Mies van der Rohe, le cui opere sono in bilico tra la tensione espressionista e il bisogno di una nuova oggettività. Confusione regna al Bauhaus, dove è in atto uno scontro tra l'ala espressionista e il nascente movimento costruttivista. Stesse incertezze registriamo tra i pittori della Neue Sachlichkeit, che proclamano un asciutto realismo, ma si lasciano tentare dalla deformazione espressionista.

Agli architetti mancano le occasioni professionali. In gran parte dell'Europa e in Unione Sovietica, almeno sino al 1924, si costruirà poco o nulla. E ciò che si realizzerà sarà affidato a professionisti maturi e politicamente introdotti, e non a idealisti inesperti che proclamano di voler rivoluzionare il mondo. Si sviluppa l'architettura disegnata in modo programmatico, fatta di sogni destinati a restare sulla carta. Ai giovani architetti non resta che incontrarsi in numerosi convegni in giro per l'Europa, stampare pubblicazioni, promulgare manifesti, elaborare testi teorici, preparare il terreno per il sorgere di un movimento internazionale che si afferma in questi anni, ma si consoliderà nel 1928 con l'esperienza dei CIAM, i congressi internazionali di architettura moderna.

La crisi spinge a guardare agli Stati Uniti, l'unico paese che è uscito indenne, se non rafforzato, da un conflitto che ha devastato le altre nazioni e in cui è entrato all'ultimo minuto (aprile 1917). Vi si trasferiscono per sfuggire alla guerra o alle sue conseguenze Schindler (1914), Neutra (1923), Kiesler (1926) e la vasta comunità di artisti d'avanguardia di cui Duchamp è il principale esponente. Nel 1923 la biografia di Henry Ford, l'imprenditore americano che ha rivoluzionato i metodi di produzione industriali, è tradotta in tedesco: è subito tra i libri più venduti in Germania. Al Bauhaus il sogno americano si affianca al mito orientale predicato da Itten, contando un numero non inferiore di seguaci. A Mendelsohn nel 1924 è commissionato un libro sugli Stati Uniti dal proprietario del quotidiano "Berliner Tageblatt". L'anno precedente sulla rivista "Sturm" era apparsa una poesia scritta da Herwarth Walden: "Berlino è la capitale degli Stati Uniti d'Europa. [...] Berlino è l'America come microcosmo. Berlino è movimento senza tempo e vita senza tempo. Forse gli Stati Uniti d'America hanno una loro Berlino. Ma a Berlino mancano gli Stati Uniti d'Europa".

L'incontro ravvicinato di tensioni opposte, energie diverse, culture lontane che prima si erano confrontate solo in maniera episodica, produce un clima eccezionalmente vitale, caratterizzato dalla commistione e dalla varietà dei linguaggi. L'architettura se ne gioverà, producendo opere fra loro profondamente diverse, quali la casa in Kings Road di Schindler, il capellificio Steinberg di

ARCH'IT files <<http://www.architettura.it/files>>

Mendelsohn, la casa Schröder di Rietveld, il padiglione di Mel'nikov all'Expo di Parigi, la casa La Roche di Le Corbusier: preparano il terreno per la stagione dei capolavori che saranno realizzati nella seconda metà degli anni Venti.

2. Tra formalismo e costruttivismo

Poeti, artisti, architetti si uniscono alla rivoluzione. "Nelle strade, futuristi, tamburini e poeti!" declama Majakovskij nella *Ordinanza all'esercito dell'arte*. Pittori quali Chagall, Kandinskij, Malevic partecipano al movimento. Continua Majakovskij: "I pittori e gli scrittori sono tenuti a prendere subito tubetti e pennelli della loro arte per ornare di colori e disegni i fianchi, le fronti, i petti delle città e delle stazioni e il branco di vagoni ferroviari in corsa perenne".

Nel 1918 sono fondati i Liberi Laboratori. Diventeranno nel 1920 il Vkhutemas, l'Istituto Tecnico Artistico superiore di Mosca. Vi saranno facoltà di architettura, di pittura, scultura, lavorazione del legno e del metallo. Tutti i dipartimenti afferiscono a un unico corso preparatorio in cui sono insegnati i principi base della forma, un po' come al Vorkurs del Bauhaus di Weimar, l'altra importante scuola che nasce in questo periodo.

Così lo scultore Naum Gabo ricorda la scuola:

Ciò che è importante conoscere intorno al carattere dell'istituzione è che era sostanzialmente autonoma; era insieme una scuola e un'accademia libera dove non solo si praticavano corsi istituzionali, ma erano tenuti anche incontri di carattere generale e condotti seminari tra gli studenti su vari problemi a ai quali il pubblico poteva partecipare, e artisti che non insegnavano nella scuola potevano parlare e dare lezioni. C'erano migliaia di studenti, ma il numero variava a causa della guerra civile e della guerra con la Polonia.

Nel 1920 è fondato l'Inkhuk, Istituto per la cultura artistica, il cui compito è promuovere l'arte. All'Inkhuk e al Vkhutemas divampano le polemiche tra i sostenitori del valore autonomo dell'arte, i formalisti, e coloro che vogliono legarla a fattori più oggettivi, a fatti obiettivi. Nell'arte, come abbiamo visto nel precedente capitolo, lo scontro investe i capiscuola Malevic e Tatlin. In architettura l'atelier di Nikolai Ladovskij, formalista e razionalista, e l'atelier di Aleksandr Vesnin, costruttivista, entrambi professori al Vkhutemas. Le polemiche sono feroci. Nel 1921 Tatlin presenta il modello del *Monumento alla III Internazionale*, una spirale in ferro al cui interno sono sospesi con cavi in acciaio tre volumi: un cubo, una piramide, un cilindro. I tre volumi contengono i locali per le riunioni dei vari organi dell'Internazionale. Ruotano seguendo ritmi diversi, regolati sulla frequenza delle riunioni: annuali, mensili, giornaliere.

Gabo, che è un formalista, critica la torre, accusandola di essere una copia della Torre Eiffel, e poi aggiunge: "Una cosa è costruire case funzionali e ponti, un'altra è creare un'arte pura o fare entrambe le cose. Non confondete una cosa con l'altra. Tale arte non è un'arte puramente costruttivista, ma soltanto un'imitazione della macchina". Delle due fazioni, la costruttivista sembra però avere il sopravvento. Il programma del formalista Kandinskij all'Inkhuk è bocciato e, nel 1922, l'artista decide di trasferirsi a Weimar per insegnare al Bauhaus. Gabo fugge in Europa. Malevic si rifugia a Vitebsk, dove ha fondato una scuola suprematista, la Scuola della Nuova Arte.

Nel 1922 Alexei Gan scrive il manifesto del costruttivismo, *Konstruktivizm*. E Il'ja Golosov, un funzionalista che tra il 1924 e il 1925 si unirà ai costruttivisti, in una conferenza del dicembre del 1922 afferma:

[Nei primi anni] si era al tempo dell'architettura disegnata, si realizzava poco e niente, così i giovani studenti del Vkhutemas, gli architetti esordienti, i pittori passati all'architettura potevano sbizzarrirsi, a dispetto degli aspetti funzionali dell'architettura e dei suoi problemi costruttivi. [...] La giustificazione razionale delle forme era l'ultimo dei problemi. [...] Furono i gruppi di sinistra del Vkhutemas che in questo campo nel 1920-1922 svolsero il ruolo principale. Là si elaborarono le teorie allora largamente diffuse dei giochi di volumi, dell'architettura come organismo, del movimento, del ritmo.

I formalisti, per quanto in minoranza, non si danno per vinti. Nikolai Ladovskij, nel 1923, fonda la Asnova, o Associazione dei nuovi architetti. Il gruppo sarà attivo sino al 1932, ma con scarsi mezzi economici a disposizione. La sua presenza si sente soprattutto nel campo dell'insegnamento, grazie all'impegno profuso da Ladovskij e Dokucaev al Vkhutemas. Sono i promotori di un metodo psicotecnico orientato allo studio della forma e delle sue interrelazioni con l'esperienza umana. Quindi ruolo del colore, dei volumi, delle trame, dell'emozione plastica attraverso la vista e la percezione. I risultati prodotti dalla scuola saranno di qualità altissima e non è azzardato dire che il Vkhutemas è stata l'unica vera scuola dell'avanguardia architettonica nei primi anni Venti. Il Bauhaus in Germania, che si muove su un terreno simile, sino al 1927 sarà solo una scuola di arti e mestieri e non di architettura, e quindi in questo campo la sua influenza sarà, almeno sino a quella data, indiretta.

Vi è poi Konstantin Mel'nikov, uno dei più dotati architetti della propria generazione. Sarà l'autore di un sorprendente padiglione sovietico all'Expo di Parigi del 1925, del club operaio Rusakov a Mosca (1927) e di una casa-studio generata dall'intersezione di due cilindri (1929). Mel'nikov rifiuta di ridurre la progettazione a un semplice espediente tecnico: è affascinato dal simbolismo e dalla capacità delle forme di evocare significati che trascendono la pura materialità. La sua, come giustamente vede Anatole Kopp, è una poetica orientata verso l'espressione, la continuazione logica del romanticismo architettonico, che, attraverso forme industriali, tenta di esprimere la dinamica della rivoluzione.

Appartenente all'Asnova, ma aperto alle teorie costruttiviste, è El Lissitskij. Nei suoi *Proun*, sigla che sta per "Progetti per l'affermazione del nuovo", elabora i non pochi temi comuni alle ricerche in atto al Vkhutemas, perseguendo una sintesi tra architettura, scultura e pittura, quest'ultima appresa attraverso l'insegnamento di Malevic, nella cui scuola di Vitebsk lavora per un certo periodo. Come vedremo nei prossimi paragrafi, viaggerà per l'Europa, promuoverà riviste e avrà un ruolo di primo piano nella costituzione di un network internazionale di architetti e artisti d'avanguardia.

Nel 1925, si costituisce l'OSA, l'Associazione degli architetti contemporanei. Il gruppo, attraverso la leadership culturale di Moisei Ginzburg, si raccorderà con le altre formazioni d'avanguardia europee, confluendo dentro il nascente movimento internazionale.

3. Linguaggi austroamericani, orientali e mesoamericani

Rudolph Schindler, dopo essersi laureato all'Imperial Technical University di Vienna e aver studiato con Wagner all'Accademia di Belle Arti, frequenta la Bauschule, un'università privata che Loos ha fondato nella capitale austriaca per diffondere i propri principi. Schindler, affascinato dall'approccio spaziale del maestro e colpito dai suoi frequenti accenni alla civiltà americana, decide di trasferirsi, con la speranza di andare a lavorare nello studio di Wright. L'8 marzo del 1914, alcuni mesi prima dello scoppio del conflitto mondiale, arriva a New York, per poi recarsi a Chicago, dove comincia a lavorare per lo studio di Ottenheimer, Stern e Reichert.

Wright dal 1911 è negli Stati Uniti, di ritorno dall'anno trascorso in Europa. È senza lavoro. Lo scandalo seguito alla fuga, infatti, lo ha minato professionalmente. Rifugiatosi a Taliesin, costruisce una casa-studio per sé e l'amante. È caratterizzata da muri di pietra e bassi tetti a padiglione, e si adagia dolcemente sulla collina integrandosi al paesaggio naturale, con la grazia di una costruzione giapponese. Tra le poche commesse arriva, verso la fine del 1913, l'incarico per i Midway Gardens, un bar all'aperto alla periferia di Chicago, che Wright pensa come un insieme di terrazze e balconi che si affacciano su uno spazio più grande disposto di fronte al chiosco dell'orchestra. Il 14 agosto del 1914, uno squilibrato, mentre lui è nell'ufficio di Chicago a lavorare sul progetto dei Midway, assassina Mamah Cheney, i due figli dell'amante, tre collaboratori e manda a fuoco l'edificio: "Nel giro di mezz'ora", ricorderà più tardi, "la parte in legno risultava completamente distrutta nell'incendio provocato da un pazzo sanguinario".

Nel novembre del 1914, Schindler scrive una lettera a Wright: "Le chiedo se può ammettermi nel vostro ufficio, o darmi l'opportunità di studiare da vicino i suoi edifici o di suggerirmi altri modi per respirare una migliore atmosfera architettonica". Wright, ancora scosso dagli eventi, risponde evasivamente limitandosi a fornire al giovane una lettera d'introduzione per uno dei suoi ex clienti.

Con il tempo le prospettive professionali migliorano. Wright riceve nuove commesse, tra cui quella dell'Imperial Hotel di Tokyo, che gli viene ufficialmente affidata alla fine del 1915; compie alcuni viaggi in Giappone con la nuova amante Miriam Noel; disegna il progetto di massima della grande opera che lo vedrà impegnato sino al 1922. Per preparare gli esecutivi, si ricorda dell'austriaco. Schindler è particolarmente idoneo, per avere compiuto studi sia da architetto sia da ingegnere. È il 1917. Lavorerà con Wright sino al 1923: l'unico progettista dotato di spirito indipendente che riuscirà a resistergli così a lungo. Ma forse, come si vedrà in seguito, ciò avviene perché i due passano molto tempo lontani uno dall'altro. Nel 1918 hanno inizio i lavori per l'Imperial e dall'ottobre Wright è richiesto a Tokyo. Da quel momento passerà più tempo in Giappone che a Chicago. Su Schindler cade la responsabilità dello studio.

L'Imperial Hotel è una delle opere migliori di Wright. Inclassificabile da un punto di vista stilistico, ha numerosi riferimenti: alla tradizione giapponese e al suo delicato senso dell'equilibrio; all'architettura mesoamericana, soprattutto per l'utilizzo di moduli scultoreamente lavorati. Qua e là vi sono suggestioni occidentali, captate nel viaggio in Europa: Olbrich soprattutto. Non è difficile cogliere qualche stilema del liberty maturo. Vi è poi l'influsso di Sullivan, il maestro che ha lasciato bruscamente

nel 1893, ma con cui sa di dover fare i conti, e di cui ora segue, da lontano e con preoccupazione, il tragico destino (sarà Schindler a tenerlo informato). Da Sullivan, il "Lieber Meister", riprende la tecnica del montaggio ritmico di un numero limitato di elementi standard ricorrenti, accostati in modo da produrre composizioni di forte impatto decorativo, in cui l'ornamento è parte integrante della logica costruttiva.

Anche gli spazi interni dell'hotel, con composizioni di mattoni e pietre lasciati in vista, spazi e livelli sovrapposti, eleganti velari e sorprendenti giochi di luci, rimarranno insuperati. Ma, per realizzare l'opera così come concepita dalla sua inesauribile inventiva, occorrono, nonostante le assicurazioni di Wright, tempo e fatica senza fine, oltre che una moltiplicazione della spesa che sfianca i committenti, i quali più volte minacciano di licenziarlo.

Schindler, che lavora soprattutto presso lo studio di Chicago, segue intanto i lavori americani del maestro. Tra questi un sistema per realizzare 18 piccole abitazioni in cemento: *The Monolith House*. Nel 1919 incontra Sophie Pauline Gibling alla prima americana della *Scythian Suite* di Prokof'ev. Pauline insegna musica e guarda con attenzione a tutti i movimenti progressisti politici, sociali, artistici. I due si sposano nell'agosto del 1919 con l'accordo di vivere in relativa indipendenza.

Quando, in luglio, Wright torna dal Giappone e invita la coppia a Taliesin, Pauline scrive estasiata ai genitori: "Vi sono forti contrasti – una arcaica semplicità di vita accanto a cose di perfetta fattura. Dopo che ho mangiato del burro, forse, o parlato per un po' con un cavallo che sta solo al pascolo, torno nello studio e guardo per un po' modelli per edifici che si costruiscono a Los Angeles. Come passare dalla musica folk a Schönberg o Debussy".

I disegni a cui Pauline allude sono i progetti per la Hollyhock House commissionata da Aline Barnsdall, un'opera – dirà Wright, per rivendicarne la totale paternità – costruita per telegrafo dal Giappone. Si tratta di una commissione importante, alla quale in realtà Wright lavora dal 1914, per una cliente danarosa, formata nel mito di George Bernard Shaw, che vuole costruire a Los Angeles la propria residenza e numerose altre strutture da dedicare alle arti teatrali.

Dovendosi iniziare i lavori per la Barnsdall House, ma sul punto di tornare in Giappone, Wright chiede a Schindler di recarsi momentaneamente nella città californiana per seguirli. L'austriaco accetta e, innamoratosi del clima, decide di rimanervi. La città, in quegli anni, grazie alla fiorente industria cinematografica, è in tumultuosa espansione, un luogo ideale per un architetto che vuole avviare un'attività professionale in forma indipendente. Basti pensare che nel 1922 a Los Angeles si costruirà una nuova casa ogni ventisei minuti e che nel 1924 arriverà ad avere più macchine per abitante che ogni altra città al mondo.

Il desiderio di mettersi in proprio nasce per Schindler, oltre che dalla responsabilità verso la nuova famiglia, che conta di ampliare, anche da qualche perplessità verso un certo monumentalismo e decorativismo nell'ultima produzione del maestro. Tuttavia, il suo amore per Wright è fuori discussione. Lo testimonia una lettera del dicembre del 1920 scritta all'amico Neutra, con il quale ha condiviso gli studi all'Imperial University di Vienna e la passione per Loos:

La sua [di Wright, N.d.A.] arte è arte spaziale nel vero senso della parola e ha completamente messo da parte l'aspetto scultoreo che tutta l'architettura del passato ha posseduto. La stanza non è una scatola – le mura sono scomparse e la natura liberamente si diffonde nella casa come in una foresta. Ha completa e perfetta padronanza di ogni materiale e le nuove tecniche meccaniche sono a fondamento del suo modo di elaborare la forma.

La scelta di mettersi in proprio è definitiva nell'ottobre del 1921. Schindler, in ogni caso, decide che continuerà a lavorare a tempo parziale per Wright. Con Pauline pensano anche di costruire una casa per mettere radici. Sarà una bifamiliare e la divideranno con i Chace. Pauline è amica di Marian Chace, e Clyde, il marito, è un imprenditore che potrà organizzare la costruzione.

La casa che Schindler progetta e realizza tra il 1921 e il 1922 è stata definita da Kathryn Smith, con ottime ragioni, la prima casa moderna. La casa in Kings Road è infatti pensata per consentire un modo di vita alternativo. Le due coppie sono indipendenti, ma hanno la cucina in comune, per evitare di dare troppa importanza a un'attività tradizionale che ruba tempo alla donna. All'interno del singolo alloggio, marito e moglie hanno ciascuno una propria camera-studio con camino. Entrambe le abitazioni sono aperte verso il giardino, che ne costituisce il prolungamento e, a tal fine, esili e luminosi pannelli scorrevoli dividono l'interno dall'esterno. Vi è un piccolo appartamento – uno studio con bagno – da destinare agli ospiti. Si dorme all'aperto in cuccette poste sul tetto, a contatto con la natura. Le forme, riprese dall'architettura giapponese, richiamano quelle di Wright: per l'andamento orizzontale, per un certo modo di accoppiare i materiali. Ma, rispetto alle Prairie e anche alla residenza di Taliesin, Schindler è in questo momento più progredito sotto l'aspetto stilistico: più asciutto, più essenziale, più moderno. Quando Wright nel 1936 inventerà le case Usonian, penserà senza dubbio a questa abitazione, così matura sotto l'aspetto stilistico e così evoluta sotto quello funzionale, realizzata dal suo assistente a soli trentaquattro anni, e ne riprenderà, senza farne parola, alcuni caratteri.

Nel 1922 Wright è di ritorno dal Giappone, dove ha completato i lavori dell'hotel. Non essendoci prospettive di lavoro a Chicago, decide di trasferirsi a Los Angeles, dove si trova il figlio Lloyd, anch'egli architetto. Scrive a Sullivan: "Mi trovo in una situazione difficile, e non c'è un lavoro in vista". Spera nei contatti che ha acquisito lavorando con la Barnsdall e nel boom economico che attraversa la città.

Del periodo angeleno segnaliamo quattro architetture: casa Millard, detta *La Miniatura*, casa Storer, casa Freeman, casa Ennis. Dopo aver sperimentato la fluidità e l'attenzione per il paesaggio dell'architettura giapponese, Wright trova ispirazione sempre più nella tradizione costruttiva mesoamericana, solidamente ancorata al terreno e scandita da moduli plastici dal forte effetto chiaroscurale. È un ennesimo sondaggio dei linguaggi spontanei, estranei alla tradizione classica, necessari per trovare una propria strada diversa da quella razionalista che conduce alle scatole moderniste e che, in un articolo del 1931 (*Carboard Houses*), accusa di essere semplici scatole di cartone, vuote astrazioni.

Le quattro case sono tutte costruite con un sistema cui Wright sta pensando da tempo: pannelli di calcestruzzo prefabbricati, quadrati, con lato di circa 60 cm e abbastanza leggeri da poter essere sollevati da un operaio. Possono essere gettati in opera con poche cassaforme standard. Infinite le configurazioni ottenibili. Rendono possibili interni di grande interesse, resi particolarmente attraenti da

effetti di luce inconsueti. Li determinano i fori nei pannelli che la lasciano filtrare da punti inaspettati. Costruire nella natura dei materiali, per Wright, non vuol dire soltanto adoperare quelli naturali, ma saperli utilizzare tutti, anche il più artificiale quale il cemento, sfruttandone al massimo le caratteristiche tecniche e le potenzialità formali.

Nell'ottobre del 1923, insofferente di Los Angeles o forse desideroso di stare a Taliesin, Wright lascia la California e ritorna nel Wisconsin. Nonostante la sua situazione finanziaria sia precaria, rilascia un'intervista in cui afferma di voler rafforzare gli uffici di Chicago, Hollywood, Tokyo. Accenna che sta lavorando a due grandi progetti a scala territoriale; *to cost millions*, aggiunge.

4. Architettura ed espressionismo

Subito dopo la guerra, si formano in Germania due associazioni. Sono il Novembergruppe e l'Arbeitsrat für Kunst.

Il Novembergruppe nasce nel 1918 per iniziativa di Max Pechstein e César Klein. Il 13 dicembre artisti e uomini di cultura sono invitati ad aderire: "Egregio signore! Il futuro e la serietà del momento attuale costringono noi, rivoluzionari dello spirito (espressionisti, cubisti, futuristi), a fare causa comune e a unirvi in associazione". L'associazione si schiera politicamente a sinistra partecipando ai moti che seguono l'esperienza della guerra e la proclamazione della repubblica. Il manifesto dei novembristi, nella primavera del 1919, proclama la volontà di costruire una Germania giovane e libera fondata sui principi di libertà, uguaglianza e fraternità. In architettura – con una forte componente utopica non priva di una dose di ingenuità – promuove la costruzione di edifici d'interesse pubblico, la tutela dei monumenti e la demolizione degli edifici sfarzosi ma insignificanti dal punto di vista artistico. L'associazione, che sarà attiva sino al 1933, quando sarà sciolta dal nazismo, conterà tra i suoi aderenti Georg Tappert, Conrad Felixmüller, Otto Dix, George Grosz, Ludwig Meidner, Heinrich Richter-Berlin, Lyonel Feininger, Vassilij Kandinskij, Paul Klee e gli architetti Otto Bartning, Walter Gropius, Hugo Häring, Ludwig Hilberseimer, Hans e Wassili Luckhardt, Erich Mendelsohn, Ludwig Mies van der Rohe, Bruno e Max Taut.

L'Arbeitsrat für Kunst, o Consiglio dei lavoratori per l'arte, nasce su iniziativa di Bruno Taut, personaggio infaticabile che abbiamo già incontrato a proposito del padiglione di vetro all'esposizione del Werkbund di Colonia del 1914.

Taut raccoglie intorno a sé molti tra i più dotati architetti tedeschi: Gropius, Mies, Bartning, Mendelsohn, il critico Behne e numerosi pittori e scultori. Attraverso l'associazione promuove le ragioni di un'architettura espressiva, trasparente, utopica, che ha sognato durante i lunghi anni di guerra, descrivendola in due libri pubblicati nel 1919: *Die Stadkrone* e *Alpine Architektur*.

Nel febbraio 1919 Gropius, che subentra a Taut assumendo la direzione dell'associazione, ne smussa l'impegno ideologico con un programma politicamente più moderato. Nell'aprile del 1919, il mese in cui Gropius è nominato direttore del Bauhaus e la guida passa a Behne, l'Arbeitsrat für Kunst organizza la mostra degli architetti sconosciuti, *Austellung für unbekannte Architekten*. "Da costruire", scrive Taut, "oggi non c'è quasi nulla. [...] La prassi mi ripugna e in fondo anche voi provate la stessa sensazione. [...] Dobbiamo essere con consapevolezza architetti immaginari". E anche: "Noi facciamo un appello a coloro che credono nel futuro [...] un giorno ci sarà un unico modo di pensare, e allora vi sarà anche il suo segno, il cristallo".

Sono esposti magnifici schizzi. Altri ne vengono realizzati negli anni a seguire da un gruppo sempre più numeroso di architetti, di sicuro talento, ma ancora frustrati da poche realizzazioni. Sono opera dello stesso Bruno Taut, di Wassili Luckhardt, di Wenzel Hablik, di Jefim Golyscheff, di Paul Gosch, e di due giovani architetti, Hans Scharoun e Erich Mendelsohn, che ben presto emergeranno nel panorama berlinese con opere di notevole importanza. Vi è poi Hermann Finsterlin, che si caratterizza per l'uso di forme amorphe, organiche, vegetali, a differenza degli altri che

prediligono forme cristalline o, in ogni caso, geometricamente più controllabili.
Afferma Finsterlin:

Dicono che la mia gamma di modelli si compone di lumache, funghi, coralli ecc... Io riconosco un solo impulso creativo, una volontà formativa e la sua efficacia sul cigno del Lago di Loto come su una goccia di infusorio, sull'ameba come sulla nebbia di Andromeda. Solo ciò che è immediato e irripetibile distilla i valori. Il nostro mondo sensitivo è un frammento piccolissimo del caleidoscopio eterno.

Sempre nel 1919 Bruno Taut inizia con un gruppo di dodici amici una catena, la *Gläserne Kette*. È una corrispondenza sui problemi dell'arte e dell'architettura in cui ognuno dei dodici partecipanti è individuato da un soprannome. Naturalmente quello di Taut è Glas, vetro, e quello dell'equilibrato Gropius Mass, misura.

Nel 1920 si apre, organizzata sotto gli auspici dell'Arbeitsrat für Kunst, la mostra *Neues Bauen*, segno che qualcosa comincia a muoversi anche nel campo dell'edilizia reale. Nonostante il successo delle iniziative, la situazione economica dell'associazione diventa sempre più precaria, sino al suo scioglimento avvenuto nel maggio del 1921.

Dal 1920 al 1922 Bruno Taut pubblica una rivista dal titolo fortemente evocativo: "Frühlicht", l'alba. Sarà un organo di stampa prezioso per la diffusione dei principi dell'architettura espressionista.

Sono poche però le opere costruite nel periodo che possiamo classificare come espressioniste. Tra queste vi è senz'altro il Grosses Schauspielhaus di Poelzig, un teatro per cinquemila posti realizzato a Berlino nel 1919 e caratterizzato da un interno molto suggestivo a forma di grotta invasa da stalattiti; due lavori di Mendelsohn del 1923, su cui avremo occasione di ritornare: la Torre Einstein, realizzata tra il 1919 e il 1921 a Potsdam, e il cappellificio Steinberg, Herrmann & C., realizzato tra il 1921 e il 1923; il locale da ballo e la vineria Skala, eseguiti nel 1921 a Berlino, frutto della collaborazione tra l'architetto Walter Würzbach e lo scultore Rudolf Belling. Lavoro per alcuni architetti verrà dall'industria nascente del cinema, particolarmente attiva a Berlino e che, sino agli anni trenta, prediligerà ambientare le proprie storie in scenari urbani fortemente evocativi (Metropolis di Friz Lang è del 1926, mentre nel 1919, per esempio, Robert Herlt, Walter Röhrig e Herman Warm sono impegnati in Das Cabinet des Dr. Caligari e nel 1920 Poelzig crea il ghetto roccioso per il film Der Golem).

L'architettura espressionista entra in crisi tra il 1922 e il 1923. A determinarla sono la chiusura di "Frühlicht" e i nuovi impegni di Taut nel campo dell'edilizia popolare, e il cambiamento di linea culturale al Bauhaus, che vedrà la scuola, diretta da Gropius, abbandonare l'espressionismo di Itten per il costruttivismo di László Moholy-Nagy. È il cosiddetto "ritorno all'ordine" che si registra in Francia e in Italia, il trionfo della nuova oggettività in Germania, Olanda, Unione Sovietica e il progressivo allontanarsi di numerosi architetti, tra cui Mies, da poetiche giudicate romantiche e poco rigorose (di questi episodi parleremo nei prossimi paragrafi). Rimarranno però numerosi architetti, giovani e meno – alcuni molto dotati, quali Häring, Scharoun, Mendelsohn – che saranno ben presenti nel dibattito architettonico e realizzeranno opere importanti o, in ogni caso, non assimilabili ai canoni puristi, oggettivisti, costruttivisti. Per citarne solo tre particolarmente

ARCH'IT files <<http://www.architettura.it/files>>

rilevanti: il complesso di Gut Garkau (Häring, 1922-26), la casa Schminke di Löbau (Scharoun, 1933) o i magazzini Schocken di Stoccarda (Mendelsohn, 1926-28).

5. Ordine e disordine

Il movimento Dada in Germania comincia nel 1917, quando Huelsenbeck arriva a Berlino da Zurigo. Qui trova Franz Jung e Raoul Hausmann che dirigono "Die Freie Strasse", un periodico che affronta temi artistici e sociali. Al gruppo si aggrega Johannes Baader, collaboratore della rivista e architetto dai comportamenti assai strani, che si farà chiamare Oberdada. Vi è infine George Grosz, pittore con la passione della boxe, che dipingerà quadri tra il realismo e l'espressionismo, con chiare allusioni politiche. Nel 1919 si trasferisce a Berlino Hans Richter, un artista e cineasta raffinato, con un passato espressionista, che sarà più tardi direttore della rivista "G".

Già nel febbraio del 1918, Huelsenbeck, con il *Primo discorso dada in Germania*, apre le ostilità verso gli altri movimenti d'avanguardia. Polemizza con il futurismo, l'espressionismo e il cubismo, accusati di essere troppo lontani dalla realtà della vita. "Noi", dice, "siamo convinti che l'arte può mostrare se stessa solo con le proprie azioni", e poi: "Il dadaismo ha smesso per la prima volta di assumere un atteggiamento estetico verso la vita".

L'attacco alle altre correnti d'avanguardia è da prendere con beneficio d'inventario. Espressionisti e dadaisti hanno numerosi punti di contatto: entrambi, per esempio, perseguono una maggiore aderenza dell'arte alla caotica e ambigua realtà dell'esistenza ed entrambi combattono formalismi e regole precostituite. Contatti reciproci e travasi sono continui. Alla *Mostra degli architetti sconosciuti*, organizzata, come abbiamo visto, dall'Arbeitsrat für Kunst, espongono, per esempio, i dadaisti Jefim Golyfisher e Raoul Hausmann.

Tuttavia, rispetto agli espressionisti, i dadaisti tedeschi si caratterizzano per una maggiore attenzione agli eventi così come si presentano, per l'esaltazione degli aspetti casuali e illogici della vita, per un rifiuto delle normali pratiche discorsive che portano alla creazione di composizioni di immagini e di parole in libertà di derivazione futurista, per l'interesse verso l'attimo nel suo darsi immediato, visto più come puro dato fenomenico che come latore di significati esoterici.

Strumenti dell'arte dada sono il collage e il fotomontaggio (quest'ultimo inventato – pare – da George Grosz e John Heartfield nel 1916), il cui utilizzo svincola l'arte dall'uso del colore e dal bel segno. Il fotomontaggio, in particolare, fa precipitare all'interno del quadro frammenti della quotidianità. Privilegia, attraverso la foto, una narrazione realista, spesso ridotta a puro fatto di cronaca. Assembla punti di vista diversi, realizzando, con una concretezza impossibile da ottenere al mezzo pittorico, la visione multipla cercata da cubisti e futuristi. Riproduce all'interno dell'opera d'arte, attraverso il veloce darsi delle immagini prese dalla realtà di tutti i giorni, una rappresentazione convincente della vita metropolitana. Apre a una forma di comunicazione veloce, immediata, coinvolgente, che sarà quella dei nostri giorni (alcune tecniche approntate da Dada saranno riprese dalle pubblicità che, a partire dagli anni Venti, anche con l'uso di cartelloni luminosi grandi quanto tutta la facciata dell'edificio, diventa una delle componenti dominanti l'arredo urbano cittadino).

Se i dadaisti che gravitano intorno a Berlino accarezzano, attraverso la cronaca, il tema dell'antiarte, Kurt Schwitters, personaggio girovago ma con base ad

Hannover, è ancora un artista nel senso pieno del termine. Raccoglie per strada reperti di tutti i tipi – pezzi di spago, di cartone, dépliant, fili, soprammobili – e li compone nelle proprie opere. La più importante è *Merzbau*, una scultura-architettura collocata nel proprio studio. È un'opera mai finita, un *work in progress* sotto forma di un totem avvolgente che forma lo spazio, caricandolo di valori ancestrali. "Ho visto", dirà Richter a proposito di una visita a Schwitters avvenuta nel 1925, "un aggregato di spazi cavi, una struttura di forme concave e convesse che comprimevano ed espandevano l'intera scultura." Richter è colpito dai numerosi buchi, ciascuno dei quali ha il nome di una persona cara: vi sono buchi per la moglie e per il figlio, per Arp, per Gabo, per van Doesburg, per Lissitskij, per Malevic, per Mies e per lo stesso Richter. Ognuno contiene dettagli personali quali disegni oppure oggetti appartenuti alla persona; alcuni raccapriccianti, quali ciocche di capelli, un ponte per i denti o una bottiglia di urina. Nel 1928, in una seconda visita, Richter nota che *Merzbau* ha cambiato aspetto. I buchi sono stati murati e l'intera composizione ha forma più curvilinea e meno spigolosa. Le memorie adesso "stanno rinchiuso in profondità", come in una zona inaccessibile dell'inconscio.

Schwitters pratica tutte le forme d'arte, dal collage alla poesia, dalle *Ursonate* alla performance. Dirige anche una rivista dal nome "Merz", termine senza significato, tratto dalla parola "Commerzbank". Nonostante le apparenze e le abitudini eccentriche, è una mente fortemente disciplinata, affascinata dal quotidiano, che intuisce con decenni di anticipo il tema del riuso a fini estetici dei materiali poveri e residuali.

È anche un infaticabile divulgatore. Nel 1922 con Theo e Nelly van Doesburg, Hausmann, Arp e Tzara, gira la Germania per promuovere l'arte dada. Prosegue per l'Olanda in compagnia dei van Doesburg. Mentre Nelly suona il piano, si sente abbaiare: è lui, dinoccolato e gesticolante, che sta per comparire e recitare le struggenti poesie *Anna Blume* ("O amata dai miei ventisette sensi, io ti amo...") e *Revolution in Revon*.

Più cervellotico che poetico, nella sua allucinata lucidità, è Max Ernst. Dipinge ciò che gli suggerisce l'inconscio. Realizza collage onirici che affascinano perché rompono relazioni abituali per crearne di nuove e inaspettate. Influenzato dalla metafisica di De Chirico, Max Ernst, con spirito dada, ne porta le premesse sino alle estreme conseguenze. Non è azzardato affermare che vi è nella sua pittura un che di demoniaco. Un ricercare tracce di allucinato mistero, come quando, attraverso la tecnica del *frottage*, ricalca superfici sconnesse per portare alla luce segni e tracce inquietanti.

Trasferitosi a Parigi nel 1921, si affianca agli artisti dada che nella capitale francese, da sempre ricettiva alle sperimentazioni, hanno organizzato un gruppo agguerrito che spalleggia Tzara (il quale nel 1919 da Zurigo si è trasferito a Parigi). Sono: André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, Philippe Soupault, Jean Crotti, Picabia, Benjamin Péret. Il gruppo ha organizzato numerose iniziative, alcune finite in rissa. Tra queste un evento memorabile nel marzo del 1920 per l'uscita del settimo numero della rivista "Dada". Ribattezzata *DADAnphione*, è presentata al Teatro dell'Opera in occasione del venticinquesimo anniversario del solenne fiasco di *Ubu Roi* di Alfred Jarry.

Presto nel gruppo emergono rivalità tra Tzara, Picabia e Breton, esacerbate dal carattere ombroso e geloso di quest'ultimo. Breton anela alla leadership, non crede che il nichilismo dada possa avere vita lunga e sostiene che il movimento debba orientarsi verso ricerche artistiche più costruttive "sistematizzando", come dirà più tardi, "la confusione", utilizzando a questo scopo anche le strumentazioni offerte dalla psicoanalisi che razionalizza le altrimenti confuse pulsioni dell'inconscio.

Lo scontro scoppia nel 1922 in occasione del *Congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne*, al quale partecipano, tra gli altri, Léger, che sta lavorando per mettere a punto un'arte influenzata dalle leggi della meccanica – del 1923 è il saggio *L'estetica della macchina* – e il purista Ozenfant. Breton si rifiuta di andare alla manifestazione solo per fare il provocatore, come gli amici gli chiedono. Anzi, afferma su un giornale che Tzara è soltanto un impostore alla ricerca di pubblicità. Ne nasce una polemica che spezza il movimento. Picabia parteggia per Breton. Poi fa retromarcia e si affianca a Tzara. Si organizzano serate per sostenere le rispettive posizioni. Volano pugni, schiaffi e parole.

Al di là del duro colpo inferto dalla nascita del surrealismo per mano di Breton, la fine di Dada è il destino ineluttabile di un movimento che predica la contraddizione e la dissoluzione dell'arte nella vita. È inevitabile che ciò accada nei primi anni Venti, quando emergono, con sempre maggiore forza, volontà di razionalizzazione e, nella sfera artistica, di ritorno alla chiarezza di nuove regole. È l'istanza che, come abbiamo visto, mette in crisi anche l'espressionismo e segna un punto di svolta e di ripensamento per le avanguardie. Adesso è il momento delle composizioni classicheggianti di Picasso, delle opere neoaccademiche di Valori Plastici e di Novecento e, infine, della Nuova Oggettività tedesca.

L'espressione "Neue Sachlichkeit", nuova oggettività, in realtà ha la sua consacrazione ufficiale più tardi: nella mostra berlinese curata da Gustav Hartlaub nel giugno del 1925. Nello stesso anno un critico di Monaco, Franz Roth, pubblica il libro *Postespressionismo. Realismo magico*. Hartlaub e Roth si riferiscono entrambi a un fenomeno artistico ormai consolidato: la mostra sulla Neue Sachlichkeit è stata progettata nel 1923 e un vero e proprio movimento è nato già nel 1920 o forse anche prima, se guardiamo alla dichiarazione di poetica che Max Beckmann ha scritto nel 1918: "Amo la pittura, credo, perché costringe a essere oggettivi. Non c'è niente che detesto quanto il sentimentalismo". E poi: "Ho una speranza folle, che non riesco ad abbandonare e che anzi, nonostante tutto, diventa sempre più forte: costruire architetture con i miei quadri".

Se vogliamo dividere gli artisti della Neue Sachlichkeit per appartenenza geografica, li possiamo distinguere in due gruppi, uno verista, gravitante tra Berlino e Dresda, l'altro classicista, con sede a Monaco. Sono veristi George Grosz, Otto Dix, Hans Grunding, Rudolf Schlichter. Alcuni provengono dall'esperienza Dada, che abbandonano per uno stile più asciutto e rigoroso. Scrive nel 1921 Grosz: "L'uomo non è più un individuo rappresentato con un sottile scavo psicologico, ma un concetto collettivo quasi meccanico. Il destino individuale non ha più importanza". E addita come modello espressivo l'oggettività, il rigore e la chiarezza dell'ingegnere (si noti un parallelismo con le affermazioni di numerosi architetti, quali Le Corbusier). Dix è ancora più perentorio: per me – dice – rimane fondamentale l'oggetto, la forma deriva da questo. In realtà, nonostante affermazioni così

perentorie, sia Grosz sia Dix e gli altri veristi non disdegnano di deformare le immagini al fine di renderle più coinvolgenti: vi è in loro molto più espressionismo di quanto siano disposti ad ammettere. Dalla loro militanza Dada deriva anche un impegno politico che si riversa nei quadri, in gran parte di contenuto sociale.

Se i veristi, pur nella loro ricerca di oggettività, non disdegnano le forzature emotive, i classicisti di Monaco – Georg Schrimpf, Carl Mense, Heinrich Davringhausen, Alexander Kanoldt – non evitano di cadere nel manierismo di scuola, dialogando con i modelli dell'arte italiana e con nostalgie naïf mutate da Rousseau il Doganiere.

Quattro aspetti caratterizzano la produzione degli artisti che rientrano nel movimento della nuova oggettività: il carattere descrittivo, analitico della pittura; la predilezione per la fissità del modello; la dimensione enigmatica; la fredda e metallica trattazione delle immagini.

Carattere descrittivo: ben più che l'espressione, a delineare i personaggi saranno i particolari. Le pieghe del vestito, la posizione delle mani, un telefono in primo piano o una carta geografica sullo sfondo. Detto per inciso: questa tecnica di rappresentazione sarà usata Le Corbusier nell'*Opera completa* per illustrare alcune proprie architetture.

Fissità del modello: se l'espressione richiede l'esplicitazione dell'energia o di uno slancio vitale, i personaggi ora sono immobilizzati, quasi raggelati. Come al di fuori del tempo segnato dall'orologio.

Dimensione enigmatica: astratti dal darsi degli eventi, i quadri assumono un'aura metafisica. Accade soprattutto con le opere dei classicisti: le cose sembrano alludere ad altro, al non detto. Da qui la definizione di realismo magico usata da Roth. Elena Pontiggia fa notare un parallelismo con la filosofia di Heidegger, secondo cui l'oggetto, alienato da un contesto di relazioni funzionali, ci si presenta nella sua problematicità, diventando una traccia dell'Essere che, per il filosofo tedesco, si cela (gioca a nascondino, diranno malignamente i neopositivisti) dietro la banalità dell'accadere, dell'essente.

Immagine metalliche: si riscontrano soprattutto nelle opere dei veristi di Berlino e Dresda, dove appaiono paesaggi artificiali punteggiati da telefoni, radio, grammofoni, prodotti industriali e oggetti meccanici di ogni sorta. E dove, bandito ogni accenno di lirismo agreste, la protagonista indiscussa è la città, vista allo stesso tempo in maniera positiva come luogo della massima civiltà e negativa come spazio delle ingiustizie, della tensione sociale e del conflitto politico. Afferma Grosz: "Durezza, brutalità, la lucidità che fa male! Di musica per addormentarci ce n'è già abbastanza".

L'espressione *Neue Sachlichkeit* avrà immensa fortuna. Verrà usato non solo dai pittori, ma anche da architetti, critici, uomini di cultura. Del resto, come ha messo in evidenza Kenneth Frampton nella sua *Storia dell'architettura moderna*, il termine era assai diffuso nei circoli culturali tedeschi anche molto prima che venisse utilizzato da Hartlaub. E dalla metà degli anni Venti diventerà una parola di gran moda che, sebbene alluda genericamente a un ritorno all'ordine e a un approccio non sentimentale all'arte, sarà di fatto utilizzata da ciascuno con accezioni diverse e spesso contrastanti.

6. Bauhaus: atto primo

Nel 1914 van de Velde è costretto a lasciare la Germania a causa dell'ondata xenofoba provocata dallo scoppio della guerra. Fa i nomi di Gropius, Hermann Obrist e August Endell come possibili successori della Kunstgewerberschule, la scuola di arti e mestieri da lui fondata e diretta a Weimar. Nel 1915 la scuola viene chiusa. Nell'aprile del 1919, a guerra conclusa, Gropius viene nominato direttore della Staatliches Bauhaus che assorbe la Kunstgewerberschule facendola confluire, insieme all'Accademia di Belle Arti, in un unico istituto.

Il programma del Bauhaus è in linea con la cultura del Werkbund di cui Gropius è uno degli esponenti di spicco: formare artisti e artigiani per costruire la casa del futuro. E in linea con i programmi dell'Arbeitsrat für Kunst cui abbiamo accennato in un precedente paragrafo. Apertura, quindi, alle nuove tecnologie, ma senza dimenticare il fine di una società in cui l'uomo trova realizzazione prima nel fare e poi nel fruire dei propri prodotti. "Non ci sono", aveva del resto già affermato Taut, "confini tra le arti applicate, scultura e pittura nel momento in cui tutto si fonde in un'unica, inscindibile attività: costruire."

Vi è nella nuova scuola una certa tensione espressionista, ben rappresentata dall'aguzzo e solare disegno di Lyonel Feininger che Gropius sceglie come copertina del programma. I primi tre professori che chiama a Weimar appartengono tutti a questa tendenza. Sono, oltre a Feininger, il pittore Johannes Itten e lo scultore Gerhard Marcks. Nel 1920 saranno coinvolti Georg Muche, Paul Klee e Oskar Schlemmer. Poi Lothar Schreyer e nel 1922 Vasilij Kandinskij.

La figura più rappresentativa è Johannes Itten, un personaggio carismatico che pratica il mazdaznaniesimo, una disciplina mistico-filosofica a carattere teosofico che in quegli anni ha una certa diffusione in Germania. Itten veste all'orientale con una casacca stile Bauhaus da lui disegnata, che ha un notevole successo tra i suoi allievi, mangia cibi particolari e ha lo studio nel parco di Weimar, nella cosiddetta Casa dei Templari, un edificio gotico progettato da Goethe. Prima delle lezioni fa fare esercizi di concentrazione e di respirazione per trovare il giusto ritmo. Il metodo consiste in un alternarsi di fasi intuitive e riflessive. Nelle prime stimola gli alunni a trovare un senso e una logica artistica alle cose: per esempio componendo scarti, frammenti e oggetti presi dalla realtà di tutti i giorni. Nella seconda insiste sullo studio dei contrasti (ruvido-liscio, chiaro-scuro, appuntito-ottuso, alto-basso...), sulla teoria della forma a partire dalle geometrie primarie del cerchio, del quadrato e del triangolo e sullo studio dei colori. È sua l'invenzione del corso propedeutico, o Vorkurs, di sei mesi, in cui tutti gli alunni, a prescindere dalla successiva specializzazione in uno dei laboratori artigianali, acquisiscono un metodo comune attraverso il quale le differenti tecniche confluiscono in un'unica scienza della forma e del colore.

L'insegnamento dell'arte è rafforzato dalla musica. Gertrud Grunow, chiamata da Itten al Bauhaus, attraverso lezioni di teoria dell'armonizzazione, invita gli studenti a scovare quanto nell'uomo vi è di più profondo. Racconta un testimone:

Si chiudono gli occhi, poi è la volta di una breve pausa di concentrazione seguita dall'invito a immaginarsi una precisa sfera colorata dentro cui introdurre le mani per poter così tastare e frugare. Poi viene richiesto di concentrarsi su un suono particolare intonato dal pianoforte. In breve quasi tutti i presenti sono in movimento anche se i modi variano a seconda della

persona. [...] Ma quale è lo scopo di questi esercizi? In breve, essi non sono altro che il percorso lungo il quale si possono trovare le fondamentali forme naturali e con essi si vuole contemporaneamente favorire la ricostruzione dell'ordine interiore dell'uomo, vale a dire la pura percezione del mondo naturale da parte dell'anima, in modo che le forze ordinatrici dello spirito non siano irretite. [...] Se noi andiamo alla ricerca di nuove forme, queste devono rinascere in noi provenendo dalla totalità delle nostre esperienze, dal solo senso di natura e spirito. Dunque la strada è questa: dall'irrazionalità alla crescente razionalità.

Sebbene tutti i laboratori artigianali attivati concorrano a un'ideale costruzione, il Bauhaus, per impedimenti burocratici e per diffidenza dei politici verso le aperture ideologiche della scuola, tarderà sino al 1927 ad avere un corso istituzionale di architettura. Prima saranno attivate alcune iniziative tra cui, nel maggio del 1920, una sezione di architettura guidata dal socio di Gropius, Adolf Meyer. Ma avranno vita breve.

Nel 1920 l'industriale Sommerfeld dà a Gropius l'incarico privato di costruire una casa unifamiliare in legno. Alla realizzazione collaborano studenti della scuola. Joost Schmidt realizza la balaustra della scala, Marcel Breuer alcuni mobili, Josef Albers le vetrate. Il risultato, da un punto di vista figurativo, è a malapena soddisfacente. La Sommerfeld ricorda le case Prairie, ma caricate di tensione espressionista e inibite da una volontà d'ordine classicista di ascendenza behrensiana.

D'altronde, due anime convivono nella scuola e con sempre più difficoltà riescono a trovare una mediazione: "Prevale", come nota Schlemmer nel 1921, "o il mito dell'India o l'americanismo".

È proprio nel 1921 che si levano i primi venti di fronda. Obiettivi: ridimensionare l'appiattimento sulla dimensione artigianale, far nascere una moderna consapevolezza industriale, criticare gli aspetti mistici della didattica di Itten, evitare le derive romantiche. Il momento storico – come abbiamo visto parlando della nuova oggettività e dei movimenti che, a partire dalla fine della guerra, perseguono un maggiore rigore figurativo – è maturo. A far esplodere il conflitto è van Doesburg, il quale, dopo una visita nel dicembre del 1920, decide di trasferirsi a Weimar a partire dall'anno successivo, forse con la speranza di avere un posto di professore nella scuola. Lo scontro prima con Itten e poi con Gropius, che cerca di difendere l'istituto dalla prepotente anche se generosa ingerenza dell'olandese, sarà inevitabile. Condurrà alla creazione di un controcorsò, lo Stijl-Kursus, diviso in due parti, una teorica e una pratica. Due ore settimanali di lezione il mercoledì sera, nell'atelier di Peter Röhl. Vi partecipano una quindicina di allievi. Basterà per dividere il Bauhaus in due schieramenti che arrivano anche allo scontro fisico. Così van Doesburg ricostruisce, forse con qualche esagerazione, i fatti per il numero di "De Stijl" del 1927 dedicato al decennale:

Il cosiddetto *Meisterrat* del Bauhaus considera la possibilità di sopprimere il crescente influsso di De Stijl attraverso: 1. proibizione agli studenti di frequentare lo Stijl-Kursus; 2. individuazione di mezzi per liberarsi del fastidioso redattore De Stijl. [...] Nell'inverno del 1921 le finestre del mio atelier in Ober Weimar furono rotte più volte. Una sera in cui io, con alcuni amici, mi trovavo nell'atelier, furono sparati diversi colpi di pistola alla mia finestra. Io taccio ancora delle minacce da parte di un sostenitore del Bauhaus, uno scultore, di essere finito. Forse tutti effetti del romanticismo dopoguerra?

Gropius, come abbiamo visto, conserverà per tutta la vita il rancore contro il direttore di "De Stijl", accusandolo di aver attentato all'integrità della scuola. I

risultati della contestazione saranno però benefici. Un approccio più oggettivo, meno mistico e in linea con i tempi si farà strada a Weimar, provocando anche radicali cambiamenti nelle ricerche dei singoli docenti. Breuer, per esempio, a seguito dell'incontro con le teorie di van Doesburg, rivoluzionerà il suo stile, sino all'invenzione delle sue magnifiche poltrone, quali la *Vassilij*, inconcepibili senza l'influsso neoplastico.

Il 1922 è così un anno di svolta. Gropius vira sempre più decisamente, capisce che occorre muoversi verso l'industria abbandonando l'ideologia del pezzo unico, fondare una società per sfruttare i brevetti e i prodotti del Bauhaus, coinvolgere la scuola con commesse che possono derivare anche dalla propria attività professionale. "Il Bauhaus", afferma, "nella sua forma attuale è destinato a vivere o a morire a seconda che accetti o rifiuti incarichi di lavoro." Quando incarica la scuola della fornitura delle sedie del teatro comunale di Jena, che lui e Adolf Meyer hanno ampliato e rinnovato, Itten protesta e nell'aprile del 1923 rassegna le dimissioni. Gropius chiama a sostituirlo il ventottenne costruttivista Lázló Moholy-Nagy.

Tra agosto e settembre si svolge intanto la prima grande mostra del Bauhaus, voluta anche dalla municipalità per verificare il lavoro sinora svolto. Sono anni di gravissima crisi economica in Germania, con l'inflazione alle stelle. Gropius riesce ad approntare in pochi mesi un prototipo abitativo, *Am Horn*, progettato su un'idea di Georg Mueche, a seguito di un concorso interno. È una casa semplicissima e goffa nella distribuzione, che si sviluppa forzatamente a partire da un vano centrale. Le linee denunciano una ricerca orientata non più verso l'espressionismo, come la Sommerfeld, ma verso il razionalismo.

Osserva acutamente il critico Adolf Behne:

La mostra soffre, io credo, perché ha luogo in un momento nel quale il Bauhaus sta cambiando. La nuova attitudine verso un rapporto con la tecnologia, e cioè la standardizzazione, comincia a vedersi ma ancora non ha assunto consistenza. [...] La casa *Am Horn* si muove tra tutte queste difficoltà, come un oggetto senza interesse e potenzialità conoscitive. È per metà lussuosa e per metà primitiva; per metà ideale e per metà storica; per metà artigianale e per metà industriale; per metà standardizzata e per metà no. In nessun modo è pura e convincente, ma sembra un oggetto estetizzante rimasto sulla carta.

Con le celebrazioni si mette in scena anche il *Balletto triadico* di Schlemmer, con costumi che fanno pensare a marionette meccaniche, una sorta di costruttivismo applicato alla danza. Infine, una mostra di opere di architettura contemporanea, con lavori di Walter Gropius, Le Corbusier, Robert Mallet-Stevens, Frank Lloyd Wright, Jacobus Johannes Oud, Willem Dudok, Jans Wils, Bruno Taut, Hans Scharoun, Adolf Rading, Erich Mendelsohn, Erwin Gutkind e Hugo Häring, curata da Gropius, alla quale due anni dopo seguirà un libro dal titolo *Internationale Architektur*. Sarà pubblicato dalla Bauhaus-Verlag München-Berlin, la casa editrice che Gropius fonda nel 1923 (e il cui logo viene disegnato da Lázló Moholy-Nagy) con l'obiettivo di pubblicare testi teorici e di diffondere le nuove correnti artistiche.

Da ottobre Lázló Moholy-Nagy assume la responsabilità del corso preliminare che si allunga a un anno, coinvolgendo più direttamente Klee e Kandinskij nell'insegnamento della teoria della forma. Gli studenti sono invitati a realizzare sculture costruttiviste con materiali diversi. Lázló svolge le sue lezioni in tuta da

ARCH'IT files <<http://www.architettura.it/files>>

lavoro rossa, non con il camice orientaleggiante disegnato da Itten. Per gli studenti è un messaggio eloquente: il Bauhaus ha cambiato rotta.

7. La torre di Babele: due concorsi per i grattacieli

Alla fine del 1921 si svolge a Berlino un concorso per un grattacielo di venti piani, tra il fiume Sprea e la stazione centrale sulla Friedrichstrasse. Nonostante i tempi ristretti – sono concesse solo sei settimane di tempo – partecipano 144 concorrenti. Tra questi Hans Poelzig, Hugo Häring, Mies e Scharoun.

L'edificio di Poelzig, di raffinata semplicità, si basa su uno schema triangolare con il corpo degli ascensori posto al centro. Häring, dopo aver studiato una proposta planimetricamente simile, decide di realizzare una configurazione a "V" che, da un lato, rende l'edificio convesso e penetrante, dall'altro concavo e avvolgente. Tuttavia, almeno a giudicare dai disegni, entrambi i lavori faticano a mettere a punto un'immagine originale per un grattacielo, riuscendo poco a fare i conti con la dimensione verticale.

È Mies che, con un progetto di grande eleganza, riesce nell'intento. Senza rinunciare al corpo dei servizi posti al centro e a una configurazione in pianta rigorosamente simmetrica, sfaccetta le superfici del triangolo riuscendo così a suddividerlo in fasce che lo slanciano in altezza. La scelta del rivestimento in cristallo, forse un omaggio a Scheerbart o agli amici della *Gläserne Kette*, lo rende evanescente, leggero. L'edificio, come nota William J.R. Curtis, pur appartenendo ancora a una matrice stilistica espressionista, "potrebbe essere quasi letto in termini razionalisti come un tentativo di spogliare un edificio alto a telaio fino alla sua struttura essenziale".

In uno sviluppo successivo di questo schema, Mies sonda una pianta più libera e l'utilizzo della linea curva. Entrambi i progetti saranno pubblicati sulla rivista "Frühlicht" diretta da Taut. "A un osservatore superficiale", scrive Mies, "il contorno della pianta può sembrare arbitrario, eppure è il risultato di molte ricerche effettuate sul plastico di vetro. Per la linea curva sono stati determinanti l'illuminazione dell'interno dell'edificio, l'effetto della massa costruttiva nell'ambito della strada e, infine, il gioco dei riflessi di luce."

Al progetto per il grattacielo di cristallo ne seguono uno per un edificio in uffici in cemento (1922-23) e un altro per una villa in mattoni (1923), con chiare influenze De Stijl. I tre lavori possono essere visti come il tentativo di sondare le caratteristiche espressive di diversi materiali con altrettanti schemi funzionali e, insieme, come la messa a punto di una strategia logico-formale unitaria da attuare nelle opere successive.

Il terzo progetto degno d'interesse presentato nel concorso del 1921 è di Scharoun, il quale evita ogni configurazione simmetrica, per quanto suggerita dalla conformazione del lotto. Realizza, invece, un massiccio basamento con un avvolgente ingresso concavo spaccato da un ingresso triangolare abilmente sovradimensionato. Vi poggia due corpi di fabbrica, uno dei quali è una snella e svettante torre. Un nucleo di vetro proietta la propria luce sulla città, come viene illustrato, non senza compiacimento, nella prospettiva di presentazione del progetto.

Sviluppo verticale, poetica della luce. Sono i due temi, che al di là delle differenze, caratterizzano i progetti di Mies e Scharoun e su cui si dovranno cimentare gli

architetti tedeschi lungo gli anni Venti. Sarà Mendelsohn che, forse più di altri, apprenderà la lezione, utilizzando l'illuminazione artificiale – emessa dalle vetrate che erodono gli angoli delle costruzioni, dalle insegne e dai grandi segnali pubblicitari – come materiale di progettazione (ne parleremo in maniera più estesa nel paragrafo “Architettura della luce”).

Un secondo concorso di progettazione, che riscuote un impressionante successo, è quello per la sede del “Chicago Tribune”, in un lotto strategico della North Michigan Avenue, la zona di espansione verso nord del centro di Chicago, la patria dei grattacieli. Il concorso, bandito nel 1922 e ampiamente pubblicizzato, richiama 263 gruppi attratti da un primo premio di 50.000 dollari e da un montepremi complessivo di circa 100.000 dollari, una cifra cospicua per l'epoca.

L'obiettivo, come sostiene un articolo apparso sul “Chicago Tribune”, che senza sosta pubblicizza l'iniziativa, è realizzare “il più bello e importante edificio del mondo”. Un'opera ben oltre i venti piani del concorso di Berlino, che può raggiungere i 400 piedi d'altezza, oltre centoventi metri.

Numerosi i concorrenti stranieri. I tedeschi, avvertiti dalla rivista “Bauwelt” e praticamente disoccupati a causa dei postumi del conflitto mondiale, partecipano in massa. S'iscrivono anche alcuni italiani, tra cui Marcello Piacentini, che all'epoca ha quarantuno anni e comincia a farsi largo nel panorama architettonico italiano.

Vince il progetto degli americani Raymond Hood e John Mead Howells, un corretto edificio neogotico caratterizzato da un brillante coronamento, forse per aver interpretato la preferenza stilistica dei proprietari del “Chicago Tribune”, forse perché i progettisti erano predestinati al successo per via di conoscenze e parentele. Secondo è il progetto del finlandese Eliel Saarinen, autore tra il 1910 e il 1919 della stazione di Helsinki, un'opera neoromanica di notevole qualità formale che ricorda il miglior Berlage. Rispetto al grattacielo di Raymond Hood e John Mead Howells, la torre di Saarinen è più unitaria e ha maggior slancio verticale. Incontra il favore di Louis Sullivan che pubblicamente la difende. L'edificio – afferma su “The Architectural Record” – è ricco e risonante, canta la ricchezza e la gioia della vita.

Al di là dei due progetti classificatisi al primo e al secondo posto, i lavori presentati al concorso per il “Chicago Tribune” rappresentano uno spaccato della ricerca in atto in Europa e negli Stati Uniti e delle risposte che gli architetti riescono a dare a un tema così attuale e inconsueto. Se volessimo provare a dividerli in categorie, potremmo raggrupparli in tre gruppi.

Il primo è dei *neogotici*. Sono la maggioranza. Fanno coincidere lo sviluppo in altezza con le forme dello stile che più di tutti ha fatto i conti con lo slancio verticale. Per le loro proposte, in genere, vale il giudizio espresso da Sullivan a proposito del progetto vincitore: lavorano su un'idea datata e moribonda.

La seconda categoria è quella degli *accademici*. Tra questi figura il palazzo eclettico progettato da Piacentini e lo pseudoarco di trionfo di Saverio Dioguardi. Non mancano lavori che riprendono il campanile di Giotto o prototipi rinascimentali allungati e deformati. Vi sono poi almeno tre progettisti che propongono il tema della colonna-obelisco. Uno è Adolf Loos, che sta evidentemente passando un periodo di crisi figurativa.

La terza categoria è rappresentata da progetti *moderni*. Spicca la torre di Duiker e Bijvoet che, per slanciarsi in altezza, non esita a frammentare il basamento su cui dovrebbe poggiarsi. Felice promessa di due architetti che, lavorando in coppia o separati, produrranno alcune tra le più riuscite opere degli anni Venti e Trenta. Appartengono sempre allo stile moderno il sobrio grattacielo di Max Taut e l'inquietante e vagamente espressionista guglia di Bruno Taut. Il progetto di Gropius e Meyer, come testimoniano le lastre in aggetto che timidamente erodono gli angoli, è in bilico tra composizione per piani e per volumi, tra sollecitazioni espressioniste, allusioni al vocabolario wrightiano e il desiderio di pervenire a un razionalismo più asciutto ed essenziale. Karl Lömberg-Holm disegna un edificio colorato e giocoso che colpisce il critico Behne, il quale lo pubblicherà nel libro *Der moderne Zweckbau* del 1926 come esempio di architettura moderna elaborata da un architetto danese. Il prisma di Arturo Tricomi di Napoli è, nella sua radicale semplicità, più interessante delle opere dei suoi più accreditati e conosciuti connazionali.

8. "ABC" e il costruttivismo

Nell'autunno del 1921 El Lissitskij parte alla volta di Berlino con un incarico affidatogli da Anatolij Lunacharskij, commissario del Ministero dell'educazione e delle arti: diffondere l'arte e l'architettura russa all'estero per propagandare gli ideali rivoluzionari in Europa e, soprattutto, in Germania, considerata come il luogo più probabile per una futura insurrezione rivoluzionaria di stampo bolscevico.

Il trentunenne El Lissitskij ha studiato architettura al Politecnico di Darmstadt e conosce l'arte europea, essendo stato nel 1911 a Parigi e in Italia. È discepolo di Malevic e autore di opere d'arte, i *Proun*, che cercano di conciliare quarta dimensione, costruttivismo e suprematismo. Si occupa di editoria ed è in contatto con gli architetti della Asnova, legati al Vkhutemas, la scuola di architettura moscovita di cui abbiamo parlato in precedenza.

A Berlino incontra numerosi artisti, tra questi il dadaista Hans Richter, con cui fonderà nel 1923 la rivista "G", e il funzionalista olandese Mart Stam, il quale sarà il tramite per avviare i contatti con un gruppo di giovani svizzeri che nel 1924 daranno vita alla rivista "ABC", fortemente influenzata dalle posizioni costruttiviste russe.

Nel maggio del 1922 si svolge a Düsseldorf il Primo congresso internazionale di artisti progressisti. Serve a rilanciare le ragioni dell'arte d'avanguardia in Europa. Vi partecipano esponenti del Novembergruppe, della Darmstadt Secession, dello Young Rhinean Group, di De Stijl. El Lissitskij raccoglie unanimi apprezzamenti sia sul piano personale, grazie al carattere aperto e gioviale, sia politico. Molti artisti d'avanguardia europei sono socialisti o marxisti e quindi vedono con simpatia un rivolgimento, quale la rivoluzione bolscevica, che appare interessare non solo la struttura economica, ma anche e soprattutto la sovrastruttura della cultura e dell'arte. Inoltre il costruttivismo, praticato in quel momento in Russia, appare come una tendenza che fa propri i principi di rinnovamento e sincerità strutturale che si prefiggono i diversi movimenti d'avanguardia europei.

Nasce così la Fazione Internazionale dei Costruttivisti. È appoggiata, oltre che da El Lissitskij, da Theo van Doesburg, Hans Richter, Viking Eggeling, Fritz Baumann. Si lancia con l'occasione un network di riviste sperimentali. Vi partecipano "Veshch, Gegenstand, Object", la pubblicazione trilingue – russo, tedesco, francese – edita a Berlino dallo stesso El Lissitskij, l'olandese "De Stijl", diretta da van Doesburg, le praghensi "Stavba", diretta da Karol Teige – del quale parleremo nel prossimo paragrafo – e "Disk", le polacche "Block" e "Praesens". Il network si allargherà negli anni successivi: nel 1923 El Lissitskij prenderà contatti con l'americana "Broom" e la tedesca "Merz", diretta da Schwitters, e nel 1924 la rivista "ABC" pubblicherà un lungo elenco di testate amiche.

Nell'ottobre del 1922, El Lissitskij organizza a Berlino la *Prima mostra di arte russa*, con opere di Casimir Malevic, Olga Rosanova, Ivan Kliun, Ljubov Popova e rilievi tridimensionali di Vladimir Tatlin, Vladimir Stenberg, Naum Gabo, Aleksandr Rodcenko. Nel 1923 deve però interrompere le attività e trasferirsi a Locarno per curare la tubercolosi. Ne approfitta per incontrare Mart Stam, che in quel momento lavora a Zurigo.

Stam è amico di Werner Moser e di Hans Schmidt. Li ha conosciuti a Rotterdam, perché i due, su suggerimento del padre del primo, Karl Moser, professore all'ETH di Zurigo e personaggio importante nel rinnovamento architettonico elvetico (nel 1928 sarà eletto presidente del CIAM), vi si sono recati per allargare i propri orizzonti culturali. Recatosi a lavorare dai Moser, Stam entra in contatto, tramite Hans Schmidt, con altri giovani architetti di Basilea insoddisfatti del clima accademico che si registra nel paese. Sono: Paul Artaria, Hannes Meyer, Hans Wittwer, Emil Roth.

Su suggerimento di El Lissitskij, il gruppo deciderà di dar vita a una rivista d'impronta costruttivista dal titolo "ABC Beiträge zum Bauen". Uscirà a partire dalla primavera del 1924.

Farà confluire in una due culture diverse: la russa, energica e straripante, e l'olandese, calvinista e rigorosa. La prima, influenzata dal formalismo della Asnova di cui El Lissitskij è un esponente, è orientata verso l'esaltazione della leggerezza, della trasparenza, del precario equilibrio di pesi, masse, volumi, dei flussi comunicativi e del progresso tecnico. La seconda è la ultrafunzionalista di Stam, un fervente ammiratore delle opere di Oud, Duiker, Bijvoet. Lavora sulla pianta, sull'eliminazione di ogni orpello, sul perseguimento del massimo risultato al minimo costo.

I due approcci potrebbero essere antagonisti, sino ad annullarsi. In realtà si completano a vicenda. La retorica costruttivista renderà vitali le ineccepibili organizzazioni del funzionalismo olandese e, viceversa, i ferrei e razionali schemi di quest'ultimo garantiranno concretezza e credibilità a impianti formalmente esuberanti, ma difficilmente realizzabili. Stam, Schmidt, Artaria, Wittwer e Meyer – che sarà direttore del Bauhaus dal 1928 al 1930 sostituendo Gropius – produrranno alcuni degli edifici più interessanti degli anni Venti. Sono le case di Stam al Weissenhofsiedlung (1927); la Van Nelle Factory a Rotterdam, disegnata almeno in parte da Stam all'interno dello studio Brinkman e van der Vlugt nel 1926-1930; i progetti di Hannes Meyer e Hans Wittwer per la Petersschule a Basilea (1926); la Società delle Nazioni a Ginevra (1927) e la scuola della confederazione sindacale tedesca a Bernau, realizzata tra il 1928 e il 1930.

Si delinea un funzionalismo sognante, non appiattito su standard e aspetti costruttivi, bensì aperto a un futuro in cui lo spirito è visto trionfare sulla materia. A teorizzarlo sarà il praghese Karol Teige, costruttivista, direttore della rivista "Stavba" e amico di Stam, Meyer e El Lissitskij.

9. Poetismo e costruttivismo: Teige

Karol Teige è critico d'arte, giornalista, artista, esperto in tipografia, militante politico. Da Praga, dove è uno dei leader del gruppo Devetsil, si muove verso Parigi, Vienna, Weimar, Milano, Mosca, dove incontra gli esponenti del cubismo, del futurismo, del neoplasticismo e del costruttivismo. Grazie a un instancabile attivismo, organizza mostre, conferenze, eventi. Per lui, come per Flaubert, che cita spesso, l'arte del futuro non può che essere sempre più impersonale e scientifica. Sulle riviste "Stavba" e "ReD", di cui è direttore, pubblica i lavori delle avanguardie. Scrive moltissimo: pezzi di cronaca, interventi di taglio storico e teorico, manifesti polemici. Seguono un rigoroso filo logico che si dipana su due versanti: di polemica contro le interpretazioni passatiste e di attacco alle derive espressioniste e classiciste dell'avanguardia.

Nel 1922 Teige è a Parigi, dove soggiorna per un mese. Conoscitore di pittura e poesia, scopre un particolare interesse per l'architettura, la fotografia e i film. La passione per la prima gli è trasmessa probabilmente da Le Corbusier, per la seconda da Man Ray. È colpito dall'atteggiamento rigoroso del primo, aperto alla forma ma alla luce della logica meccanica introdotta dalla civiltà industriale, ed è affascinato dalla capacità del secondo di attivare, attraverso un mezzo in apparenza così oggettivo come la macchina fotografica, un modo originale di guardare alla realtà.

Negli stessi anni scopre il costruttivismo. Del movimento apprezza la volontà di fare tabula rasa della tradizione per un processo razionale di costruzione dell'oggetto fondato sulle esigenze dell'uomo e sulle leggi imposte dalla struttura portante, dai materiali di rivestimento e, in generale, dalla produzione industrializzata del processo edilizio, cioè dalla macchina, la forza che per Teige guida la civiltà contemporanea, la nostra civilizzazione.

Così, quando nel 1923 gli offrono la direzione della rivista di architettura "Stavba", la orienta verso le posizioni puriste e costruttiviste. Nell'agosto dello stesso anno entra in contatto con Gropius. Sono i mesi in cui il Bauhaus sta abbandonando la direzione espressionista imposta da Itten, il quale ha dato le sue dimissioni nel mese di aprile, per muoversi verso direzioni apertamente costruttiviste, con il contributo di Lázló Moholy-Nagy che, come abbiamo visto, dall'ottobre diventerà responsabile del corso propedeutico, previsto dalla scuola come base formativa obbligatoria per tutti gli allievi. I rapporti fra Gropius e Teige non saranno però facili: prudente e mediatore il primo, appassionato e imbevuto di ideologia sino al settarismo l'altro.

Come conciliare ricerca estetica e oggettività scientifica? Come non ridurre la costruzione a semplice perseguimento di standard funzionali? Come mediare l'autonomia dell'arte con l'eteronomia degli eventi extrartistici, in particolare della politica? Sono queste le domande alle quali Teige cerca di rispondere quando, nel 1923, inventa il termine "poetismo". Vi dedicherà numerose riflessioni e uno scritto-manifesto dal titolo *Poetismo*, apparso nel luglio del 1924 su "Host3".

Il poetismo è, per usare un termine caro ai formalisti della scuola di Praga, una funzione, un modo di vedere le cose. L'arte di vivere e di godere del mondo. In quanto atteggiamento, non si sostituisce allo strumento, ma ne finalizza l'uso. Lo

strumento è il costruttivismo che, radicato nella scienza e nella tecnica contemporanea, permette di vivere la realtà per quello che è, di scoprire le infinite possibilità dei nostri sensi, la razionalità soggiacente alla natura.

Il poetismo – afferma Teige – non è quindi l'opposto, ma il necessario completamento del costruttivismo. Atteggiamento e non stile, non è un *-ismo* come tanti. È un modo nuovo, laico, mondano di porsi rispetto al mondo e di apprezzarne i prodotti, senza romanticismi, senza rimpianti. È ciò che corona l'esistenza, perché fondato su base concreta, sull'esaltazione laica del vissuto.

Non è difficile trovare nell'estetica di Teige motivi ricorrenti del formalismo russo e della scuola di Praga, in particolare di Šklovskij e Mukarovsky. Di Šklovskij è il senso del nuovo, la capacità che ha l'arte di rimettere in gioco le categorie spaziotemporali mostrando l'oggetto sotto una luce diversa. Di Mukarovsky l'insistenza sul concetto di funzione estetica: l'arte non ricorre a strumenti extrascientifici, come vorrebbe una certa tradizione mistica o romantica, ma guarda la realtà del mondo, che è unica, da un punto di vista originale, cioè quello della contemplazione disinteressata. In entrambi i pensatori vi è l'insistere sull'inaspettato, sull'irrompere del nuovo che genera il processo artistico. A differenza dell'arte accademica, che rafforza i nostri preconetti, perché accetta un sistema di norme apprese e tramandate, l'opera contemporanea produce relazioni prima ignorate, materializza mondi da scoprire. Racconta un desiderio orientato verso un universo possibile, che si dischiude con l'apparire di un segno attraverso cui l'oggetto si presenta come epifania del reale, profezia di liberazione.

Troppo raffinato nel suo formalismo immanentistico e anticlassico nell'ansia di disvelamento attraverso l'arte di mondi nuovi, Teige non può che vedere con crescente sospetto il purismo di Le Corbusier. Segnali di distacco s'intravedono a partire dall'inverno del 1923-24, quando appaiono su "Stavba" commenti critici sul libro *Vers une architecture*. Nel 1925 Teige insiste sul costruttivismo nei testi *Il costruttivismo e la liquidazione dell'arte* e *Il costruttivismo e la nuova architettura in URSS*. Nel 1927, insieme al progetto di Le Corbusier per l'edificio della Società delle Nazioni, appoggia quello di Hannes Meyer, che preferisce. La rottura definitiva matura probabilmente nel 1928, quando Le Corbusier si reca a Praga e impartisce lezioni su ciò che l'architettura debba essere. Nel 1929 Teige non esita ad attaccarlo a proposito del concorso del *Mundaneum*.

Il purismo, afferma, dietro il rigorismo macchinista nasconde nostalgie classiciste e forse accademiche. Voglia di colloquio con il passato, piuttosto che apertura al futuro. Bisogno di trovare il noto, piuttosto che apertura per l'inaspettato.

È il lavoro di Mart Stam, di Hans Wittwer, di El Lissitskij, di Hannes Meyer che invece guarda con crescente attenzione. Teige attiverà con quest'ultimo un fitto scambio di idee. Meyer, subentrato a Gropius, cercherà di coinvolgere l'amico praghese nell'esperienza del Bauhaus, ma, licenziato nel 1930, non farà a tempo ad assumerlo in pianta stabile.

10. Lezione De Stijl

Dotato di energia e curiosità instancabili, Theo van Doesburg è presente nel maggio del 1922 al Congresso internazionale degli artisti che si svolge a Düsseldorf, organizzato da El Lissitskij, nel quale viene lanciata la Fazione Internazionale dei Costruttivisti. È tra i promotori del successivo convegno, che si svolge a Weimar nell'autunno, in cui scoppia uno scontro tra costruttivisti e dadaisti e dove, invece di parteggiare per i primi, come ci si sarebbe aspettato da un esponente De Stijl, perora la causa Dada. Racconta Moholy-Nagy in *Vision in Motion*:

I costruttivisti che vivevano in Germania (Theo van Doesburg, El Lissitskij, Max Burchartz, Cornelis van Eesteren, Alfred Kemeny, Hans Richter e io stesso) organizzarono un congresso nell'ottobre del 1922 a Weimar. Arrivando là, con nostra grande sorpresa, trovammo Hans Arp e Tristan Tzara. Questi provocò una ribellione contro l'ospite, Doesburg, perché in quel tempo vedevamo nel dadaismo una forza distruttiva e obsoleta in confronto con la nuova visione dei costruttivisti. Van Doesburg, una forte personalità, calmò la tempesta e gli ospiti furono accettati fra la costernazione dei membri più giovani, puristi, che lentamente si ritirarono e lasciarono che il congresso si trasformasse in una performance dadaista. A quel tempo non sapevamo che Doesburg era al tempo stesso un costruttivista e un dadaista, che scriveva poemi dada sotto lo pseudonimo I.K. Bonset.

Sempre nel 1922 fonda la rivista "Mécano". Direttore I.K. Bonset, grafica di Theo van Doesburg. Escono quattro numeri. Poi, con Schwitters, Hausmann, Harp e Tzara organizza una campagna dada in Germania che tocca le città di Weimar, Jena, Dresda e Hannover. Van Doesburg, la moglie e Schwitters proseguono il giro in Olanda (vi abbiamo già accennato in un paragrafo precedente). Nel 1923 escono cinque numeri della rivista "De Stijl": i testi sono in prevalenza a firma van Doesburg, Bonset e Aldo Camini (quest'ultimo, lo ricordiamo, è il suo pseudonimo futurista).

Scrive nel 1923 un opuscolo dal titolo *Wat is Dada???*, "Cosa è dada???", in cui afferma che il dadaismo è un modo di vedere la vita, di mettersi sempre in discussione, non è uno stile. Collabora con la rivista "G - Material zur elementaren Gestaltung", "G - Materiali per una formazione elementare", curata dagli amici Werner Gräff, Hans Richter ed El Lissitskij e finanziata da Mies van der Rohe. Nel primo numero sono illustrati i film astratti di Richter e la sala *Proun* di El Lissitskij alla Grosse Berliner Kunstausstellung, un'opera che lo influenzerà, dandogli spunti per procedere ulteriormente nella scomposizione per piani dello spazio.

Nel 1922 conosce Cornelis van Eesteren che, su consiglio di Behne, si è recato a fargli visita a Weimar. I due si rivedono nel marzo del 1923. Van Doesburg, cui è offerta da Léonce Rosemberg l'occasione di organizzare una mostra a Parigi, decide di presentarvi opere di architetti vicini alla poetica De Stijl, quali Oud, Mies, Kiesler, Rietveld, Huszár, Zwart. Vuole esporre anche i propri progetti e intuisce che può metterli a punto con van Eesteren, il quale è in grado di garantirgli professionalità e conoscenze tecniche che a lui, critico e pittore, mancano.

La mostra si svolge alla galleria L'Effort Moderne dal 15 ottobre al 15 novembre. I tre lavori presentati dal duo sono il progetto per la residenza di Léonce Rosemberg, per una *maison particulière* e per una casa d'artista. Nonostante una superficiale somiglianza stilistica, sono tre costruzioni concettualmente diverse tra loro, a significare che il credo De Stijl non può essere ridotto a una formula. La prima è

una sequenza dinamica di volumi nello spazio, una struttura giocata sulle concatenazioni, ritmata delle ampie bucatore che ne esaltano i valori chiaroscurali. "Van Doesburg", afferma Bruno Zevi in *Poetica dell'architettura neoplasticista*, "ha penetrato così intimamente gli elementi primari dell'architettura da non avere più bisogno di esibire la dissezione dei volumi in piani." La *maison particulière* è una costruzione spaziale risultante dall'assemblaggio libero di piani colorati. La casa d'artista è generata dal montaggio di volumi suddivisi in piani colorati, ma tenuti ancora insieme da cornici che li delimitano. Riassumendo: la casa Rosemberg affronta il tema del volume, la *maison* la trasformazione dal piano al volume, la casa d'artista la trasformazione inversa dal volume al piano.

Giovanni Fanelli, in una monografia su De Stijl, rintraccia le fonti alle quali probabilmente van Doesburg e van Esteren hanno attinto. Sono: i progetti di Rietveld, in particolare la gioielleria GZC; i lavori di van Doesburg a Weimar; i *Proun* di Malevic e El Lissitzkij; i progetti di van Leusden e le case in laterizio e in cemento armato di Mies van der Rohe. Il risultato è però originale. Van Doesburg scrive nel 1927 sul numero di "De Stijl" per il decennale: "Per quel che concerne l'architettura si può parlare di un'architettura fino al e dopo il 1923". Visitano la mostra di Parigi, restandone impressionati, Le Corbusier, Léger, Mallet-Stevens e numerosi giovani architetti. La mostra deve avere fornito non poche indicazioni anche a Rietveld, che nel 1924 realizza a Utrecht una costruzione sulla Prins-Hendriklaan: è casa Schröder, il capolavoro dell'architettura neoplasticista.

All'esterno la casa appare come una costruzione scomposta in piani. Questi, a differenza delle precedenti opere di van Doesburg, sono superfici effettive, lastre bidimensionali e non semplici campiture di colore sovrapposte all'involucro murario (vi sono eccezioni, come lo spigolo sulla sinistra di chi guarda il prospetto principale, che è risolto con un artificio cromatico). Si noti in proposito la finestra d'angolo che smaterializza il volume e il fatto che la composizione sia retta dall'equilibrio asimmetrico tra le pensiline, proiettate sull'orizzontale, e tra i piani verticali quali il parapetto chiuso del balcone. All'interno, pannelli mobili e colorati articolano lo spazio. Al piano superiore garantiscono una fruizione differenziata di giorno, quando l'ambiente diventa unico, e di notte, quando lo spazio è suddiviso in stanze da letto per i componenti del nucleo familiare.

Nel 1924 nasce il periodico "Het Bouwbedrijf". Tra i redattori è Wils. Van Doesburg vi collabora scrivendo, tra il 1924 e il 1931, cinquantuno articoli. Costituiscono – è stato notato – un abbozzo di storia dell'architettura contemporanea in Europa.

A partire dal 1924, fissa in 16 punti, poi ampliati a 17, i principi della nuova architettura. Sono: la forma concepita a posteriori e non data a priori; l'amore per i principi elementari quali luce, funzione, volume, tempo, spazio e colore; l'economia dei mezzi, il disprezzo per lo spreco; la funzionalità; l'accettazione dell'informe in cui riversare gli spazi funzionali; il rifiuto del monumentale a favore della leggerezza e trasparenza; il superamento della finestra intesa come buco nel muro; la pianta aperta e la fine del dualismo tra interno ed esterno; l'apertura, invece che la chiusura, con suddivisioni fatte grazie all'aiuto di matematiche non euclidee e del calcolo quadridimensionale; l'integrazione di spazio e tempo, cioè lo spazio animato; la plasticità della dimensione spaziotemporale; la componente antigravitazionale, la propensione per ciò che è aereo e si libra nell'aria; la soppressione della monotonia iterativa della simmetria e il rapporto equilibrato di

parti diverse dove non si distingue l'alto dal basso, la destra dalla sinistra; la plasticità poliedrica spaziotemporale; l'assunzione organica del colore all'interno della costruzione; l'antidecorativismo; la convergenza di tutte le arti plastiche.

11. Verso un'architettura

È dal 1919 che Le Corbusier, Ozenfant e il poeta dada e gionalista Paul Dermée lavorano all'uscita della rivista "L'Esprit Nouveau" e a trovare i fondi necessari, circa centomila franchi, per avviarla. Il primo numero esce il 15 ottobre 1920. Altri seguono con scadenza mensile sino al luglio 1921 (il soprannome Le Corbusier, come altri quali Paul Boulard, Saugnier, De Fayet, è uno pseudonimo per dare l'impressione che la rivista abbia un discreto numero di collaboratori). Nel novembre un numero doppio, poi una ripresa per qualche mese e un'interruzione dopo il numero 17 del giugno 1922. Nel novembre del 1923 esce il numero 18.

La rivista non va bene, moltissimi i resi, scarsa la pubblicità. Iniziano anche i contrasti tra Ozenfant e Le Corbusier. Eppure Le Corbusier nel 1922 ha realizzato, alla periferia di Parigi, lo studio dell'amico. È una piccola costruzione con copertura a shed, la cui austerità all'esterno è riscattata dalla spirale della scala a chiocciola e da una grande vetrata d'angolo che, continuando all'interno nel lucernario a soffitto, individua i tre lati di un ideale cubo trasparente.

Sempre nel 1922 Le Corbusier progetta la Maison Citrohan. È il progetto per un prototipo abitativo unifamiliare su più piani. William J.R. Curtis nota acutamente che la Citrohan è un compendio dei precedenti interessi dell'autore: vi sono le case in serie *Domino*; le cellule cubiche mediterranee imbiancate a calce e viste nei suoi viaggi; i transatlantici tanto ammirati; debiti di lunga durata nei confronti delle forme disadorne di Loos; le case illustrate nella *Cité industrielle* di Garnier; gli atelier e i caffè parigini di periferia di inizio secolo.

È concepita come un modulo che, rivisto e sistemato con opportuni accorgimenti, può diventare la cellula tipo di una nuova urbanizzazione. Le Corbusier ne propone una – la *Città per tre milioni di abitanti* – in occasione del Salon d'Automne. Il piano si basa su quattro concetti: il decongestionamento del centro, l'innalzamento della densità urbana, il miglioramento della circolazione veicolare, l'aumento delle superfici a verde. Prevede un centro urbano con ventiquattro grattacieli, seicentomila abitanti in abitazioni a blocchi a *redents* aperti o chiusi e due milioni alloggiati in città-giardino.

Nel 1923 ripubblica alcuni articoli apparsi sulla rivista. La raccolta ha per titolo *Vers une architecture*. Avrà notevole successo, tanto da essere presto tradotto in varie lingue (del 1927 è l'edizione inglese).

Temi affrontati: l'estetica dell'ingegnere e delle macchine; il gioco dei volumi nella luce; la progettazione in pianta; l'eredità classica e l'importanza della geometria e delle proporzioni; la moralità in architettura; la macchina per abitare; sino all'ultimo capitolo dal titolo emblematico: "Architecture ou Révolution".

Vi si afferma:

Regna un grande disaccordo fra lo stato d'animo moderno, che è di ammonimento rivolto a noi, e l'accumularsi soffocante di residui d'altri tempi. Il problema è di adattamento, e sono in discussione le realtà della nostra vita. La società è animata da un violento desiderio di quanto non è sicuro che essa potrà ottenere. Tutto sta in questo: tutto dipende dallo sforzo fatto e dall'attenzione concessa a queste situazioni allarmanti. Architettura o rivoluzione. La Rivoluzione può essere evitata.

Reyner Banham, in *Architettura della prima età della macchina*, mette in evidenza le incongruenze e ingenuità di questi scritti, soprattutto quando Le Corbusier cerca di conciliare l'Acropoli di Atene con il mito della macchina e l'equilibrio sociale. Tuttavia nota:

È proprio questa riscoperta del vecchio con il nuovo, la giustificazione della componente rivoluzionaria con la familiare che assicurò al libro un numero vastissimo di lettori e un'influenza, inevitabilmente superficiale, superiore a quella di ogni altra opera architettonica pubblicata in questo secolo. Esso rendeva possibile, a chi considerava gli edifici dell'autore senz'alcun dubbio rivoluzionari, di trovare in essi giustificazioni per i pregiudizi più inveterati ed è degno di nota che la sua influenza è stata maggiore dove la tradizione della Ecole des Beaux-Arts francese si è fatta maggiormente sentire. Il suo grande successo però non ha soltanto sopraffatto opere più ragionate e più autenticamente rivoluzionarie di altri autori, ma ha anche diminuito l'attenzione verso altri libri più ragionati dello stesso Le Corbusier.

Nel 1924 riprendono le pubblicazioni della rivista con otto numeri e l'anno successivo esce il numero 28, l'ultimo. È pronta un'altra uscita, ma lo scontro con Ozenfant è ormai irricucibile e Le Corbusier dovrà pubblicarlo, in altra forma, con il titolo di *Almanach d'architecture moderne*. Per il lavoro speso nella rivista, sarà liquidato da Ozenfant con un assegno per una cifra irrisoria. Le Corbusier lo conserverà per tutta la vita nel portafogli per ricordare l'affronto subito.

Nel frattempo Le Corbusier acquista per conto di Raoul La Roche, banchiere di Ginevra, tele cubiste di Braque, Picasso e Léger dal mercante Kahnweiler. La Roche, che ha spirito da mecenate ed è stato tra i sovvenzionatori dell'impresa dell'"Esprit Nouveau", gli commissiona nel 1923 una casa a Parigi con uno spazio destinato a galleria dove poter esporre i quadri. Nello stesso lotto decide di costruire anche il fratello di Le Corbusier, Albert Jeanneret, musicista e direttore dei corsi di ritmica al conservatorio Rameau. Terminato nel 1925, il complesso bifamiliare è opera di un progettista ormai maturo. Si caratterizza per le lunghe vetrate a nastro e per un padiglione con parete circolare servito da un atrio a tripla altezza.

Dello stesso anno è l'esperienza del quartiere di Pessac, un esempio meno felice in cui Le Corbusier cerca di applicare i metodi dell'edilizia standardizzata, ma che dimostra come i principi della nuova architettura purista siano facilmente applicabili nelle case della moderna e ricca borghesia, non in quelle dei lavoratori.

12. Expo di Parigi

Il 1925 è per Le Corbusier anche l'anno dell'Esposizione universale di Parigi. Per verificare sino a che punto possano essere accettate le proprie idee, realizza un ambiente espositivo, il padiglione dell'"Esprit Nouveau", con annesso un diorama che visualizza le proposte urbanistiche per una nuova città messe a punto a partire dal 1922 e un piano per il centro storico di Parigi, in cui propone di abbattere la città vecchia per fare posto a spazi verdi su cui insistono snelli grattacieli cartesiani.

Il padiglione è rifiutato in ogni modo. È escluso all'inizio con il pretesto della mancanza di posto disponibile. È costruito all'ultimo momento in una zona periferica dell'Expo, dopo un'affannosa corsa notturna per occupare un'area che si era resa libera e poteva essere occupata da qualcun altro. Disegnato, infine, in stile purista, è giudicato dagli organizzatori una mostruosità. Viene circondato da una palizzata alta sei metri per nascondere al pubblico. Sarà necessario sollecitare l'intervento del ministro per l'Educazione nazionale, conosciuto attraverso Gertrude Stein, perché il padiglione possa essere finalmente restituito alla vista.

Eppure, come vedremo, non mancano all'Expo altre opere di architettura contemporanea offensive del senso comune, quale il padiglione russo disegnato da Konstantin Mel'nikov, l'allestimento *City in Space* di Frederick Kiesler o il padiglione danese progettato da Kay Fisker. Ma mentre i primi due possono essere visti come scelte bizzarre di artisti stranieri e il terzo come una variante del classicismo modernista, la costruzione di Le Corbusier è un affronto diretto alla nazione ospitante, un esplicito disconoscimento dell'Art Déco, di cui l'Expo celebra il trionfo.

È molto difficile definire in che cosa consista il fenomeno Déco. Ci hanno provato Giulia Veronesi con un libro ancora attuale, Rossana Bossaglia con una guida molto ben documentata e gli organizzatori di una grande esposizione a Londra, inaugurata nel 2003. Per arrivare tutti alla conclusione che forse si tratta di un gusto piuttosto che uno stile. Di un fenomeno di accettazione superficiale di alcuni valori moderni – il geometrismo cubista, il dinamismo futurista, il simbolismo espressionista – stemperati da un eclettismo vorace, che non esita a contaminare motivi egizi, africani o babilonesi in prodotti lussuosi e di perfetta fattura artigianale. Il Déco è l'arte che negli anni ruggenti fa accettare a una borghesia in ascesa le nuove linee dell'età della macchina e, insieme, il momento di reazione in cui vige il gioco della citazione, del reperto.

Dal clima Déco si fanno influenzare architetti di eccezionale talento quali Frank Lloyd Wright – anche in questa luce sono da leggere le sue case californiane –, superficiali ma abili modernisti quali Robert Mallet-Stevens, autore di raffinate costruzioni parigine, o innovatori nel campo dell'arredamento quali Francis Jordain, René Herbst e Pierre Chareau, quest'ultimo, come vedremo a proposito della *Maison de verre*, sicuramente il più dotato dei tre.

Il clima che produce il nuovo gusto è determinato da una società cosmopolita, ricca e amorale che oscilla tra la lettura di Francis Scott Fitzgerald – che nel 1925 scrive *Il grande Gatsby* –, dei romanzi storici e decadenti di Thomas Mann – *La montagna incantata* è del 1924 – e delle sperimentazioni della Stein o di Joyce, che licenzia *l'Ulisse* nel 1922. È un mondo che si muove al ritmo del charleston e del jazz importato dall'America verso la fine del conflitto mondiale. Che scopre la musica e

la danza negra: l'allegria e scatenata Joséphine Baker – che balla quasi nuda e affascina Loos e Le Corbusier – si trasferisce con la sua Revue Nègre a Parigi nel 1925: Man Ray accorre per fotografarla.

Si scandalizzano in pochi: dalla guerra le donne hanno abbandonato i busti con le stecche di balena per abiti che lasciano intravedere le caviglie. Il sarto Paul Poiret già dall'anteguerra propone sfarzosi modelli di bellezza e uno stile di vita dissoluto: organizza feste orgiastiche in costume con caviale e champagne serviti da decine di camerieri. È lui che, durante l'Expo, mette a disposizione sulla Senna, a proprie spese, tre navi – *Amours, Délices, Orgies* – utilizzate come ristoranti e ritrovi e da cui "piovevano sul fiume, nelle serate di festa, fantasmagorie spettacolari di fuochi d'artificio". La moda predilige figure esili e slanciate. Prefigurano il culto della donna anoressica: quando crollerà la Borsa, saranno chiamate le "donne-crisi". Gabrielle Chanel, detta Coco, le veste con tailleur con gonna decisamente sopra la caviglia. I capelli sono à *la garçonne*, le calze di seta rossa. I manichini in vetrina stilizzati. Il modello maschile è Rodolfo Valentino, attore hollywoodiano e mito di bellezza virile, la cui morte nel 1926 fa precipitare migliaia di fan in una crisi d'isteria collettiva, che porterà a numerosi suicidi.

L'Expo di Parigi, programmato sin dal 1912 per il 1915, spostato al 1925 a causa dello scoppio della prima guerra mondiale, è la vetrina di questo gusto, esasperato ed estremizzato come accade a ogni moda quando è presentata in un grande evento. Ventuno gli stati presenti. Il padiglione italiano, disegnato da Armando Brasini, spicca per bruttezza. Francesco Tentori nella sua monografia su Le Corbusier si chiede come mai "una mostruosità da cani come quest'ultimo passasse nell'esposizione – se non ammirato – per lo meno inosservato, mentre il padiglione di Le Corbusier fu considerato [...] scandaloso".

Deludenti anche i padiglioni disegnati da Horta, la cui produzione sta regredendo dietro a un vuoto e pomposo accademismo, e da Josef Hoffmann, elegante come sempre, ma snervato in un estetismo di modanature ingigantite alla scala dell'edificio, che i critici dell'epoca definiscono una conversione al barocco italiano.

Si salvano il padiglione danese progettato da Kay Fisker, ritmato da corsi di mattoni rossi intervallati da fasce di cemento, il padiglione polacco, che colpisce più per la sua sognante bizzarria che per il valore architettonico, e il sobrio padiglione neoclassico della Richard-Ginori, disegnato da un trentaquattrenne promettente: Gio Ponti.

Abbondano tempie e mausolei: quadrati, rotondi, ottagonali, sormontati da cupole o lucernari al limite del grottesco. Il coronamento del padiglione dei grandi magazzini Printemps, disegnato da Sauvage, ricorda il taglio di moda egizio, variante decadente del taglio à *la garçonne* (detto per inciso, il revival neoegeico scoppia nel 1922 con la scoperta della tomba di Tutankhamon). Il padiglione olandese disegnato da Jan Frederik Staal fa pensare agli edifici di culto orientali: è uno degli esempi meno convincenti della produzione della Scuola di Amsterdam; solleva l'ira e le critiche di van Doesburg, giustamente risentito per l'esclusione di De Stijl.

Sono i sovietici, con il padiglione di Konstantin Mel'nikov, gli unici a puntare su un'architettura decisamente contemporanea. Aveva preannunciato il commissario per l'istruzione Anatolij Lunacarskij:

Il padiglione dovrà esprimere l'idea dell'URSS. [...] Sarà originale nella progettazione e diverso per carattere dalla comune architettura. [...] Noi dobbiamo dare l'idea del nostro nuovo stile di vita sovietico, indicare il contrasto fra il lusso e la ricchezza degli altri paesi e la novità, l'originalità di creazione artistica della nostra era rivoluzionaria.

Mel'nikov è scelto a seguito di un concorso in cui sono invitati undici architetti, quasi tutti appartenenti all'ala artisticamente progressista, quali i fratelli Vesnin, Ladovskij, Ginsburg, Golosov. Il suo progetto, schiettamente moderno eppure appariscente e non privo di una certa retorica, lo fa scegliere, nonostante la giovane età e l'inesperienza dell'autore, la cui unica opera di prestigio eseguita alla data del concorso è la bara in cristallo sagomato per il feretro di Lenin.

Il padiglione realizzato è il risultato di una snervante opera di revisione, per stare nei tempi e nei costi, che porterà una notevole semplificazione del progetto iniziale, impostato su generatrici curve. Le revisioni, tuttavia, non nuocciono all'architettura. Nella versione definitiva il padiglione è un corpo di fabbrica prismatico tagliato in diagonale da una scala. I due triangoli hanno coperture con inclinazioni opposte raccordate da pannelli inclinati e incrociati che fungono da copertura alla scala stessa. Una torre, realizzata con un traliccio reticolare, posta su un lato della scala, funge da richiamo visivo. La costruzione, per motivi di economia, è interamente in legno. Il colore rosso fiammante. Lo stile costruttivista.

Josef Hoffmann lo definisce il migliore edificio dell'esposizione. Mostrano interesse Perret e Mallet-Stevens. Le Corbusier lo apprezza tanto da familiarizzare con Mel'nikov, scarrozzandolo per Parigi. Non mancano i giudizi negativi. S. Frederick Starr, in uno studio monografico dedicato all'argomento, ne riporta alcuni. Tra questi il commento di W. Franklyn Paris, corrispondente della rivista americana "Architectural Record":

Il più eccentrico [dei padiglioni, N.d.A.] sta dividendo in due le opinioni di quanti sono rimasti esterrefatti alla sua vista: alcuni lo definiscono un tiro mancino giocato all'Esposizione; altri sostengono con calore che tale mostruosità è ricca di simbolismo ed è un passo avanti nella direzione di un nuovo millennio artistico. L'edificio è il contributo dei russi sovietici alla nuova scuola moderna e segue da presso la formula che bandisce completamente tutte le curve e tutte le decorazioni. Sulla stampa parigina, un faceto scrittore azzarda l'ipotesi che l'edificio sia stato completamente costruito in Russia e poi smontato pezzo a pezzo, per spedirlo a Parigi. È chiarissimo, dice l'umorista, che su qualche cassa abbiano sbagliato etichetta e che, nel ricostruire il monumento sovietico, gli operai hanno scambiato i vari pezzi.

Al Grand Palais viene presentato l'allestimento *City in Space* del trentacinquenne Frederick Kiesler, un artista che vive a Vienna, ha lavorato nel 1920 con Adolf Loos ed è entrato in contatto con il gruppo De Stijl nel 1923, quando van Doesburg, favorevolmente impressionato da una scena teatrale in movimento da lui allestita a Berlino, lo cerca e gli presenta Richter, Moholy-Nagy, El Lissitzkij, Gräff (la stessa sera, racconta, incontreranno Mies e parleranno di architettura sino a notte fonda).

City in Space è il progetto utopico di una città che rompe la legge di gravità e fluttua nello spazio. Cinque i punti qualificanti: 1. trasformazione dello spazio

circostante in città; 2. liberazione del terreno, abolizione dell'asse statico; 3. non più pareti e fondazioni; 4. un sistema di tiranti in uno spazio libero; 5. creazione di nuovi modi di vita e, attraverso questi, delle nuove esigenze che riplasmeranno la città.

"La *City in Space* di Kiesler", afferma Maria Bottero nella monografia dedicata all'architetto, "si propone come la città della redenzione, una città aerea e senza peso dove vige il principio statico del tensionismo contro quello dei momenti flettenti e dove sono abolite le pareti perché l'uomo soffoca. E i buchi delle vostre finestre non servono a liberarlo." Però che cosa sia il tensionismo, come suggerisce la stessa Bottero, nessuno lo sa. Infatti, quando Le Corbusier, che conosce Kiesler attraverso Léger, gli chiede come si possa reggere la città e aggiunge: "Pensi di sospendere queste case agli Zeppelin?", questi gli risponde, evitando di approfondire il discorso: "No, penso di sospenderle attraverso la tensione". (Per natura utopista, Kiesler perseguirà per tutta la vita temi ai limiti dell'impossibile. A cominciare dal *Teatro senza fine*, che prefigura già dal 1923 e sviluppa in America, dove si trasferisce nel gennaio del 1926. Lo espone all'International Theatre Exhibition del 1926. Il modello è così innovativo da far apparire convenzionale il *Teatro totale* a scene mobili disegnato nel 1927 da Gropius per Erwin Piscator. Seguono la *Space House*, la *Endless House* e altri progetti che prefigurano un modo di vita più creativo, radicalmente alternativo. Amico di Duchamp e di tutta l'avanguardia americana – ne parleremo in un prossimo volume – realizzerà la galleria di Peggy Guggenheim.)

Qualche parola ancora sul padiglione disegnato da Le Corbusier. È riduttivo vederlo come un'opera d'architettura in sé conclusa, estraniandolo dalla proposta urbanistica illustrata nel vicino diorama. Il padiglione, infatti, è un modulo abitativo che trova la sua ragione solo in una prospettiva urbanistica. Non una casa unifamiliare isolata, ma un blocchetto che si inserisce – ne prevede 64 per piano, 340 per isolato – negli *Immeubles villas* che circondano il centro cittadino lasciato ai grattacieli cartesiani. È l'espedito per contemperare alte densità abitative e insieme – si osservi in pianta la forma a "L" che racchiude un generoso terrazzo – per dare a ciascun abitante una casa con un grande spazio all'aperto, a sua volta affacciato sul verde della corte: per dare, cioè, una condizione abitativa da villa anche a un banale appartamento situato al piano alto di un blocco intensivo.

13. Adolf Behne e la sintesi tra espressionismo e razionalismo

Adolf Behne è uno dei personaggi più interessanti e acuti di questi anni. Critico di architettura, apprezza Le Corbusier ma, al pari di Teige, ne rivela l'ottuso schematicismo ideologico, ama le correnti espressioniste ma non esita a denunciare il romanticismo nel quale sono imprigionate, riconosce l'importanza di Gropius ma ne mette in evidenza l'inconsistenza stilistica, individua in Mendelsohn un protagonista ma ne sottolinea le cadute mistiche. Taglienti, ma perfettamente calibrati, sono i giudizi su Perret, che accusa di cattivo gusto pur riconoscendone la bravura costruttiva, e su Behrens, di cui apprezza il ruolo ma denuncia il retorico monumentalismo.

Nato il 13 luglio del 1885, studia con Wölfflin e con Simmel. Compie un viaggio di studi in Italia ed è tra gli ispiratori del "Choriner Kreis" con Max Beckmann e Bruno Taut, cui rimarrà sempre legato.

Articolista infaticabile ed eccellente divulgatore, collabora con il gruppo di Der Sturm e scrive nel 1915 sull'espressionismo. Nel 1917 pubblica il saggio *Das reproductive Zeitalter*, che anticipa di quasi due decenni il saggio di Walter Benjamin sull'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica. È tra i primi a notare il fenomeno dell'architettura olandese, al quale dedica nel 1922 un libro, a seguito di un viaggio del 1920 nel quale incontra van Doesburg, Berlage, Oud, Wijdeveld. Attento alle esigenze della produzione industriale, collaboratore di "Die Hilfe", il settimanale diretto da Friedrich Naumann, partecipa già dal 1913 al Werkbund e dal 1918 all'Arbeitsrat für Kunst, fondata e diretta da Taut, poi da Gropius e, in seguito, da lui stesso. È corrispondente dell'inglese "The Studio".

Il suo saggio più interessante, *Der moderne Zweckbau*, è del 1923, l'anno in cui è in contatto con Gropius per la mostra del Bauhaus dedicata all'architettura internazionale (detto per inciso: è Behne che ha presentato a Gropius Moholy-Nagy). Behne spera nella pubblicazione da parte della casa editrice del Bauhaus, che, come si ricorderà, nasce nello stesso anno. Chiede a Gropius di ritardare la pubblicazione del libro sull'architettura internazionale che ha intenzione di scrivere. Il testo che Behne ha preparato è particolarmente importante, anche perché è il primo a tracciare un quadro storico e geografico esauriente delle nuove tendenze architettoniche. Un lavoro di Gropius sullo stesso argomento lo brucerebbe. Gropius capisce però che, lasciando spazio a Behne, vedrebbe sminuito il proprio ruolo come promotore del movimento che sta nascendo e si sta diffondendo a livello internazionale. Risponde negativamente, rifiutandosi di fornirgli materiale iconografico. Anche Oud, al quale Behne chiede il testo della conferenza che l'architetto ha tenuto sull'architettura olandese in occasione dell'inaugurazione della mostra del 1923, risponde, forse su sollecitazione di Gropius, in maniera negativa.

I rapporti tra i due s'irrigidiscono, ma non si spezzano. Il libro di Gropius esce nel 1925, quello di Behne l'anno successivo. Behne, con una certa ostinazione, aggiunge sotto la dedica alla moglie: "Scritto nel novembre 1923". E, per lasciarne prova, pubblica tra il 1924 e il 1925 alcuni articoli che anticipano le tesi del libro.

Perché tanta caparbieta? Probabilmente per due motivi. Il primo è che il 1923 è un anno di svolta per l'architettura contemporanea. Oltre alla mostra del Bauhaus, è l'anno in cui viene pubblicato *Vers une architecture* di Le Corbusier ed è il momento

in cui maturano nuovi linguaggi: basti pensare al costruttivismo e a De Stijl. Il secondo motivo è che sinora non sono apparsi testi di un certo respiro dedicati alla nuova architettura e Behne ci tiene ad arrivare per primo e con un certo anticipo (*Internationale neue Baukunst* di Hilberseimer e *Der Sieg des neuen Baustils* di Behrendt usciranno nel 1927 e *Die neue Baukunst in Europa und Amerika* di Bruno Taut apparirà nel 1929).

Der moderne Zweckbau è uno scritto organizzato in forma sistematica, ricorrendo a un sistema triadico che ricorda vagamente il metodo hegeliano fatto di tesi, antitesi, sintesi, a partire dai tre capitoli che svolgono il saggio in serrata successione: "Non più una facciata ma una casa" (capitolo primo), "Non più una casa ma uno spazio disegnato" (capitolo secondo), "Non più uno spazio disegnato ma una realtà progettata" (capitolo terzo). Il libro, però, più che per terne dialettiche, è strutturato per opposizioni, alla maniera dei testi di Wölfflin e Simmel che, come abbiamo visto, sono stati i maestri di Behne. È nello scontro di due tipi ideali, di due aspetti contrapposti della realtà che nasce una terza soluzione latrice di risultati inaspettati.

La prima opposizione, insita nel fatto che l'architettura è un prodotto realizzato dall'uomo, è il contrasto tra l'aspetto funzionale e l'estetico. Cioè tra l'essere l'edificio un semplice strumento per proteggersi dalle intemperie e vivere in tutta comodità al di fuori del caos della natura e l'essere, invece, il pretesto per un gioco più sofisticato che, attraverso la forma, produce godimento.

L'architettura dell'Ottocento, secondo Behne, ha esagerato proprio in questo secondo aspetto, costruendo manufatti sempre più estranei al loro scopo, alla semplice funzionalità, limitandosi a realizzare facciate, maschere alle quali non corrisponde un organismo.

Sono stati Berlage, Wagner e Messel (notare la forma triadica e il fatto che i protagonisti sono un olandese, un austriaco e un tedesco, anche a costo di tirare forzatamente dentro un architetto come Alfred Messel, certo dotato ma che con la nuova architettura ha poco a che fare) che hanno svolto un'azione liberatoria contro l'eccessivo estetismo, puntando sulla sincerità strutturale e il corretto uso dei materiali.

Il loro contributo è però rilevante più per ciò che insegnano a non fare che per aver davvero dato vita a un'architettura originale. Il primo a parlare un nuovo linguaggio è Wright, un americano che, a differenza dei tre precedenti, mostra come riorganizzare la pianta, come far vivere lo spazio, come riconquistare l'orizzontale e un'asimmetria fondata sul movimento degli utenti.

Siamo arrivati al secondo capitolo: dello spazio disegnato. A iniziarlo non è un architetto, ma Henry Ford, il celeberrimo capitano d'industria americano. È lui che nelle proprie fabbriche ripensa lo spazio sulla base delle esatte misure dell'uomo, dell'igiene, della rispondenza pratica al bisogno produttivo. Behne ne riporta il pensiero con ampi stralci tratti dall'autobiografia, che, come abbiamo avuto già modo di notare, proprio nel 1923 esce in Germania con gran successo di pubblico:

Presupposto indispensabile per il massimo rendimento e per un metodo umano di lavoro sono fabbriche pulite, luminose e ben arieggiate. Le nostre macchine sono installate a distanza minima l'una dall'altra: ogni piede quadrato di spazio comporta naturalmente un

certo aumento dei costi di produzione. Questo aumento [...], aggiunto ai costi extra di trasporto che derivano a loro volta da una distanza tra due macchine di sei pollici più del necessario, viene addossato al consumatore. È appunto questa la ragione per cui le nostre macchine sono più ravvicinate che in qualsiasi altra fabbrica al mondo. A un profano esse sembrano addirittura ammonticchiate l'una sull'altra, e invece sono collocate secondo criteri scientifici: non solo in base alla successione delle varie fasi di lavorazione, ma secondo un criterio che riserva a ogni operaio ogni pollice quadrato di spazio necessario, ma, possibilmente, non un pollice quadrato di più, assolutamente mai un piede quadrato in più. [...] Quando furono costruiti i nostri vecchi fabbricati, l'aerazione non era così progredita come lo è oggi. In tutti gli edifici più recenti i pilastri di sostegno sono vuoti internamente così l'aria viziata viene pompata all'esterno e quella pura immessa. Durante tutto l'anno si provvede affinché la temperatura si mantenga il più possibile uniforme, e durante il giorno non c'è mai bisogno di ricorrere all'illuminazione artificiale. [...] Gli angoli oscuri che facilmente si sporcano vengono verniciati di bianco: dove non c'è pulizia non c'è morale. La negligenza nella pulizia non viene ammessa come non viene ammessa quella nel lavoro.

Il corrispettivo europeo di Ford è il tedesco Peter Behrens, il quale però, per il fatto di essere un architetto e per di più di animo classicista, tende alla stilizzazione, a differenza degli americani che ricercano il puro oggetto funzionale. Inoltre Behrens, con gli anni, perde in freschezza e originalità tendendo a un'estetica sorpassata di sfere, coni, cilindri. Il suo successore è Gropius con le officine Fagus e lo stabilimento della mostra di Colonia del Werkbund.

Si delinea una triade di innovatori dell'edilizia, attraverso l'industria – Ford, Behrens, Gropius –, ma con tendenze a produrre forme rigide, geometriche. A questi Behne contrappone van de Velde, il quale riesce a superare l'astratto standard attraverso linee morbide, movimento e vitalità. Behne ricorda la polemica che oppone van de Velde a Muthesius al congresso del Werkbund svoltosi a Colonia nel 1914 e sottolinea che, contro la tipizzazione richiesta dal tedesco, il belga rivendica l'individualità e l'originalità dell'artista.

Sono due architetti tedeschi, Finsterlin e Mendelsohn, che si fanno promotori di una conformazione spaziale ancora più aderente ai bisogni dell'utente. Sono loro i veri funzionalisti. Coloro che, contro la linea monumentale astratta, inventano la dinamica del movimento, che segna il passaggio all'umanizzazione della macchina. Finsterlin dimostra che, per essere a misura d'uomo, l'architettura deve diventare organica e quindi rinunciare alla forma, preferendo al cristallino l'amorfo. Mendelsohn inietta l'energia. Anche se Behne critica l'eccessivo antropomorfismo della Torre Einstein, nota che nella fabbrica della Herrmann & Ca Luckenwalde di Mendelsohn vi è perfetta efficienza e un magnifico fluire di vita.

Il terzo capitolo supera il problema dello spazio per arrivare alla realtà progettata. Se nel secondo Behne evidenzia lo sforzo di umanizzazione tecnologica compiuto dagli architetti espressionisti, nel terzo capitolo non esita a definirli gli "uomini dell'Est", quasi a sottolinearne l'anima romantica. Esplicita la tesi del libro: sono gli uomini dell'Est – proprio loro, gli espressionisti – che perseguono a ogni costo la funzione e non esitano, per raggiungere questo obiettivo, a distruggere ogni residuo di forma. Se infatti Häring pensa a una casa per ciascun uomo e modella ogni stanza in modo diverso dalle altre per accogliere una specifica attività, lo fa proprio perché il suo ideale è antiformalista e consiste nella riduzione dell'architettura a puro e assoluto strumento. Lo stesso può dirsi di Scharoun e dei suoi complicati organismi. Il loro ideale è il corpo, la natura, ciò che sfugge a ogni standard.

Contrapposti agli uomini dell'Est sono quelli dell'Ovest, che all'individualismo romantico contrappongono le regole della società, le forme della convivenza. Sono personaggi come Le Corbusier, che si prefiggono l'ottenimento di standard, la classificazione in tipi, l'osservanza di norme, il raggiungimento di universali. La loro tecnica è basata sull'astrazione, sulla matematica, sulla ferrea disciplina. La forma, osserva Behne, nasce dal bisogno di stabilire una relazione tra gli esseri umani, è il modo visibile di darsi della società. Sono i veri formalisti.

Behne è perfettamente cosciente che si sta muovendo tra due tipi ideali che – come ha notato Max Weber – incarnano solo un aspetto parziale della realtà, e sa che ciascuno dei due estremi, ammesso che si possa raggiungere, produce risultati del tutto insoddisfacenti. Il funzionalismo degli espressionisti, infatti, corre il rischio di diventare grottesco, di perdersi nel romanticismo iperindividualista, mentre il formalismo razionalista precipita nello schematico e nell'immobilismo del concetto. Come testimonia Le Corbusier quando vuole imporre alla molteplicità del reale la dittatura delle proprie categorie organizzative.

Per Behne occorre trovare un compromesso tra le ragioni dell'espressionismo e del razionalismo, cioè tra scopo e forma, tra individuo e società, tra economia e politica, tra dinamica e statica, tra forza e uniformità, tra massa e spazio. È solo la sintesi tra lo spirito dell'Est, al cui interno Behne mette oltre ai tedeschi anche i movimenti radicali russi e il futurismo italiano, e quello dell'Ovest, in cui si trovano i classicisti di scuola francese, che può produrre una forma vivente. Behne sembra intravederla in alcune sperimentazioni dell'architettura olandese. Accenna sia alle forme aperte di De Stijl sia a quelle chiuse di Oud. Forse, continua, bisogna muoversi nel senso indicato da Mondrian, forse nel senso – e qui introduce un tedesco – di Mies van der Rohe.

L'ultima parte del saggio è la meno chiara. Alcuni aspetti problematici, scavalcati con eleganza lungo la trattazione, vengono alla luce e soprattutto emerge il carattere artificioso della differenza delineata lungo tutto il capitolo terzo tra Est e Ovest. Ricorrono però due parole illuminanti e – viste con la consapevolezza di oggi – precorritrici: sono "relazioni" e "paesaggio". Le relazioni appaiono a Behne come ciò che ci permetterà di superare la dittatura della forma geometricamente intesa, per proiettarci verso un universo sempre più qualificato da qualità immateriali, non definibili nei termini tradizionali del disegno. Il paesaggio come contesto nel quale esercitare i nuovi rapporti tra l'oggettività del sociale e l'individuale della natura, dove mediare tra forma e informe.

Behne da un punto di vista culturale è meno raffinato di Teige, formatosi nel clima formalista praghese. E la sua idea di approccio sistematico, così tipicamente tedesca, corre il rischio di trascurare interi aspetti che non rientrano all'interno del sistema architettato. Il libro *Der moderne Zweckbau* è anche un testo fondamentale, per almeno quattro ragioni.

Intanto perché è la prima seria e organizzata genealogia del Movimento Moderno. Da Berlage a Perret (citato a proposito delle origini del pensiero di Le Corbusier, e scientemente non inserito nel primo capitolo dedicato ai grandi precursori), da Gropius sino a Oud e De Stijl. Se si escludono alcune omissioni, dovute anche alla rigidità dimostrativa di cui si diceva, l'impianto appare convincente ed è certo una

base, assai matura e informata, per essere stata scritta nel 1923, su cui costruire le successive storie dell'architettura contemporanea.

In secondo luogo, Behne evita l'errore di sbarazzarsi dell'espressionismo, riducendolo a un semplice accidente storico, come farà molta storiografia seguente. Individua in questa corrente la radice di un funzionalismo coerente, teso all'individualizzazione del prodotto architettonico e sospettoso verso la standardizzazione e la tipizzazione. Apprezza, e giustamente, l'importante eredità di van de Velde. Capisce e sottolinea il valore di Mendelsohn, Finsterlin, Häring, Scharoun.

Behne evita, inoltre, di sopravvalutare il ruolo di personaggi importanti, ma il cui contributo formale è molto modesto, quali Behrens e Perret, e si rifiuta di esaltare, pur senza trascurarne i molti meriti, figure della nuova generazione quali Gropius che – nota giustamente – cambia in cinque progetti cinque stili di rappresentazione, e Le Corbusier, che cerca di spacciare per scientifico quello che spesso altro non è che il proprio integralismo ideologico.

Infine, vi sono in Behne aperture inaspettate per una nuova cultura figurativa che cerca di uscire dalle secche della geometria, della composizione, della sezione aurea, verso gli olandesi, verso i costruttivisti, verso la scuola del Vkhutemas. Mostrerà in questo modo che il Movimento Moderno è più che una semplice etichetta stilistica, è un fenomeno storico complesso, caratterizzato da diversi modi di sentire e molteplici curiosità.

Luigi Prestinenza Puglisi