

## FORME E OMBRE/4

di Luigi Prestinenza Puglisi

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

### MATURAZIONE E CRISI DEI LINGUAGGI: 1925-1933

#### 1. La disumanizzazione dell'arte

José Ortega y Gasset nasce a Madrid nel 1883. Studia nel 1905 a Lipsia e poi, tra il 1906 e il 1907, a Marburgo. Suoi maestri sono i neokantiani Herman Cohen e Paul Natorp. Segue anche con interesse le lezioni di Georg Simmel, in cui vede sintetizzati in forma originale temi di sociologia, filosofia, estetica e analisi della contemporaneità. Tornato in Spagna, nel 1910 ottiene la cattedra di Metafisica alla facoltà di Lettere e filosofia. Pur vivendo in una realtà culturalmente periferica, segue con attenzione l'evoluzione politica e artistica degli altri paesi europei e cerca di diffonderne i contenuti in Spagna attraverso la "Revista de Occidente", che fonda e dirige dal 1923.

Dal 1923 al 1930 scrive tre testi sulla condizione e le prospettive della società occidentale negli anni Venti e Trenta. Sono: *El Tema de nuestro tiempo* (1923), *La deshumanización del arte* (1925), *La rebelión de las masas* (1930).

Dei tre saggi è il secondo che si occupa dell'arte contemporanea. Questa, come nota Ortega sin dal primo capitolo, oggi si caratterizza per la sua impopolarità. Cubisti, espressionisti, surrealisti irritano le masse alle quali si rivolgono, provocando loro un senso di umiliazione, che si trasforma subito in repulsione. Perché avviene? Perché l'arte è composta da due ingredienti: il racconto e il suo supporto. Il *cosa* e il *come*. Sinora, un po' come succede quando si guarda un paesaggio attraverso una finestra e non ci si accorge della presenza del vetro, l'attenzione è stata tutta rivolta ai fatti. Oggi, invece, l'interesse degli artisti s'indirizza sempre più verso il modo in cui l'arte è strutturata, le sue leggi, la sua intima costituzione. Nasce un'arte pura (per rimanere nell'esempio: fatta di solo vetro) con una conseguente progressiva eliminazione degli elementi umani presenti nelle precedenti poetiche romantiche e naturaliste. L'arte si disumanizza totalmente, accentuando un carattere che le è congeniale: l'estraneità.

Infatti, anche quando tende a riprodurre la realtà, a essere verosimile, l'artista assume un punto di vista esterno, che poco si lascia coinvolgere dall'evento. Prendiamo, esemplifica Ortega, una stanza in cui c'è un uomo gravemente malato. Ammettiamo che la moglie sia al capezzale e siano presenti altre tre persone: un

medico, un giornalista e un pittore. Ognuno, osserva il filosofo, vive la scena a suo modo, secondo un proprio punto di vista. La moglie disperandosi, il dottore cercando di mantenere saldi i nervi per agire al meglio, il giornalista traendone fatti che possano interessare il lettore e fingendo in proposito una commiserazione che non prova, il pittore occupandosi dell'evento esteriore: colori, luci, valori cromatici. "Con il pittore", afferma Ortega, "siamo arrivati alla massima distanza e alla minima partecipazione emotiva."

L'artista, infatti, guarda impassibile a distanza, gestisce un apparato di proiezione che allontana le cose e le trasfigura. "Come in uno schermo magico le contempliamo nel loro isolamento quali inquiline di un astro irraggiungibile e pertanto assolutamente lontane. Quando manca questa deconcretizzazione si produce in noi un dubbio fatale: non sappiamo se vivere le cose oppure contemplarle."

Lo stile contribuisce ulteriormente alla disumanizzazione: stilizzare vuol dire infatti dar nuove forme alla realtà, rendere meno concreto l'evento, allontanarlo dalla vita. L'arte, anche quando non è d'avanguardia, vive di lontananza. Suo strumento è la metafora, cioè la trasformazione di un oggetto in un altro attraverso il quale, per vedere di più e meglio, si sacrifica l'oggetto privandolo del suo darsi immediato.

Nell'arte contemporanea le proiezioni – si pensi a Picasso e a Pirandello – diventano deformazioni. Cambia il punto di vista abituale, che diventa laterale, si aboliscono le gerarchie. In questo modo, afferma Ortega, l'arte mette in luce l'intimo processo che l'ha generata. Si rivolge verso il suo farsi, diventa consapevole di se stessa. "Dal dipingere gli oggetti si è passati al dipingere le idee: l'artista si è reso cieco nei confronti del mondo esterno ed ha rivolto lo sguardo verso i paesaggi interiori e soggettivi."

La poesia, conclude, oggi è l'algebra superiore delle metafore. Avrebbe potuto dire: diventa metalinguaggio di se stessa. Da qui l'odio per le regole, l'avversione verso le forme vive, il prevalere del geometrico, l'apprezzamento per il primitivismo, *l'odium professionis*.

Da qui anche una sorta di autoironia e un'ansia di autodistruzione. Ritorniamo all'esempio precedente: se un'opera contemporanea parla del vetro attraverso cui si guarda e non del paesaggio che la finestra inquadra, tende giocoforza a diventare così leggera da svanire nel nulla.

L'artista contemporaneo ci invita a contemplare un'arte che ha carattere di scherzo, che si burla di se stessa. [...] Invece di deridere qualcuno o qualcosa – senza vittima non c'è commedia – l'arte nuova ridicolizza l'arte. [...] In nessuna altra cosa l'arte mostra meglio il suo dono magico come nella presa in giro di se stessa. Perché nel far mostra di autoannientarsi, l'arte continua ad essere arte, e per una meravigliosa dialettica, la sua negazione è la sua conservazione e il suo trionfo.

E ancora: "Arte che trionfa su tutto, anche su se stessa, così come in un sistema di specchi che, riflettendosi all'infinito, fanno sì che nessuna forma sia l'ultima e tutte vengano burlate e rese pura immagine".

L'arte, quindi, non salva, è solo una forma elevata di ragionamento, un gioco, un tentativo di generare fanciullezza in un vecchio mondo, uno sport intellettuale. La

ricerca estetica contemporanea, che umilia le masse che non la comprendono, è alla fine, atto di grande modestia, priva di trascendenza, espressione di purezza. La condizione d'avanguardia è un aspetto obbligato della nostra modernità, "quali siano i suoi errori", conclude Ortega, "c'è un punto, a mio giudizio, irremovibile nella sua posizione: l'impossibilità di tornare indietro. [...] È molto facile gridare che l'arte è sempre possibile all'interno della tradizione. Ma questa frase di conforto non serve a nulla all'artista che attende, con il pennello o la penna in mano, una ispirazione concreta".

## 2. Loos-dada

È nel 1923 che Loos si risveglia da un periodo di crisi creativa e personale, scandita da composizioni architettoniche bloccate, simmetriche, monumentali, quali il progetto alla gloria di Francesco Giuseppe (1917), palazzo Bronner a Vienna (1921), il monumento funerario di Dvorák (1921), villa Stross (1922), la colonna per il "Chicago Tribune" (1922).

Il capovolgimento creativo, prefigurato dall'ambigua villa Rufer, segnata da un inattuale cornicione, ma le cui bucatore sono liberamente disposte lungo i prospetti, avviene nel 1923 con il progetto al Lido di Venezia per l'attore Moissi. Un blocco edilizio su più livelli, misuratamente mediterraneo, articolato e vagamente pittoresco, che contrasta con l'algido neoclassicismo dei disegni precedenti.

Il capovolgimento personale avviene lo stesso anno con la decisione di trasferirsi a Parigi. Può così chiudersi un periodo negativo, culminato con il deludente rapporto con il Comune di Vienna di cui per un anno è stato architetto capo. Il Comune, incurante delle sue proposte di *siedlung* e di una casa autocostruibile con un sistema all'americana, ha deciso di realizzare il suo vasto programma di edilizia economica e popolare in grossi caseggiati da Loos osteggiati (tra questi il più famoso sarà nel 1927 il Karl Marx Hofe, progettato da Karl Ehn). Il trasferimento è anche l'occasione per allentare i rapporti incrinati con la moglie Elsie Altmann, di trent'anni più giovane (si separeranno definitivamente nel 1926).

A Parigi Loos è accolto con molto riguardo dagli esponenti delle avanguardie. Le Corbusier, addirittura, lo considera un precursore del funzionalismo, tanto da aver pubblicato nel novembre del 1920, sull'"Esprit Nouveau", la traduzione francese di *Ornamento e delitto*. Dalla frequentazione con Tristan Tzara viene l'incarico per la realizzazione di una casa sulla collina di Montmartre. L'edificio, realizzato nel 1925, è Loos al suo meglio. Lungo la strada è un blocco chiuso appoggiato su un basamento in pietra. Due scavi centrali – uno nel basamento, l'altro nel blocco superiore – articolano il volume e offrono una localizzazione alle bucatore. L'intento, come nota Robert Trevisiol, è di non indebolire il volume con un numero eccessivo di aperture, come stanno a dimostrare le tre piccole finestre alla base del quadrato, schiacciate contro il muro di pietra.

Se il prospetto all'esterno è austero e chiuso allo sguardo dei passanti, sul cortile è articolato in un gioco di volumi le cui regole sono dettate da esigenze funzionali. La casa, al suo interno, si snoda su numerosi livelli per tenere conto dell'orografia del terreno, caratterizzata da un forte dislivello, e anche di esigenze specifiche quali, per esempio, la possibilità che la zona pranzo, sopraelevata rispetto al soggiorno, serva come palco per piccole rappresentazioni teatrali.

Se la casa di Tzara aggiunge un tocco dada alla produzione di Loos, il progetto per la Baker la orienta in direzione Déco. L'edificio, progettato nel 1927 ma non realizzato, è caratterizzato all'esterno da un basamento punteggiato da piccole bucatore e da un volume sovrastante a strisce bianche e nere. Inconsueto il programma funzionale: è un'abitazione con annessa una piscina coperta che deve servire alla diva per spettacoli acquatici. Il volume è semplice, ma le bucatore lo rendono dissimmetrico. Un corpo cilindrico aggettante funge da elemento di

richiamo e da pensilina d'ingresso; ai piani superiori ospita un caffè e una sala da pranzo.

Da più parti è stata notata l'accurata progettazione delle visuali interne, il piacere da voyeur garantito dalle lastre di vetro poste lungo i muri che contengono l'acqua della piscina, lo sfarzoso salone d'ingresso culminante con la prospettiva di una scala semicircolare e il gioco delle doppie altezze. La Baker, come non tarderà ad accorgersi anche Le Corbusier, che le è compagno di viaggio nel 1929 sulla nave *Julius Cesar* di ritorno dal viaggio in Sud America, è una donna da far perdere la testa anche al più rigoroso dei classicisti.

Nel 1927 Loos lavora a villa Moller a Vienna e nel 1928 a villa Müller a Praga. Le due case possono leggersi anche come una risposta all'architettura di Le Corbusier, verso il quale, a giudicare da una testimonianza di Alfred Roth (riportata nel prezioso volume di Roberto Secchi, *Architettura e vitalismo*), nutre sentimenti di rivalità. Sentimenti accentuati dalla maggior fama di Le Corbusier e, forse, dal fatto che questi nel 1927 è impegnato con Mies al Weissenhofsiedlung, un evento da cui Loos è stato escluso, dopo un'iniziale candidatura.

Le due ville, di forma austera ma non più classiciste, mostrano come sia possibile articolare il tema dei percorsi nello spazio senza seguire le strategie della *promenade architecturale*. Affrontano anche il tema, particolarmente sentito anche da Le Corbusier, del rapporto tra interno e esterno. Ma – come ha notato in proposito Beatriz Colomina nel saggio *Privacy and Publicity* – se Le Corbusier pensa all'abitazione come a un dispositivo per inquadrare, attraverso aperture pensate ad hoc, lo spazio esterno, le residenze di Loos si chiudono in se stesse nel rispetto di una filosofia dell'introspezione, del riserbo e della privacy tipicamente viennese.

Nel 1928 Loos scappa da Parigi, perché la vita dell'emigrante gli è insopportabile. Risposa un'altra donna da cui divorzia dopo poco. Si ritira in Cecoslovacchia, dove nel 1930 gli viene conferita una pensione a vita che gli allevia le preoccupazioni economiche che l'hanno perseguitato per tutta la vita. Muore nel 1933.

### 3. Nascita e morte del Ring

Häring e Mies van der Rohe dividono a Berlino lo stesso studio. Ma il lavoro, almeno nei primi anni Venti, è scarso anche per la devastante crisi economica che segue alla guerra e ha il suo apice nell'inflazione del 1923. I due hanno così tempo per dedicarsi alla riflessione teorica. Mies, grazie alla collaborazione con la rivista "G", edita dal 1923 al 1926, abbandona definitivamente ogni tendenza espressionista, risalente al periodo di adesione al Novembergruppe, e mette a punto una concezione sostanzialmente costruttivista, tesa, attraverso un rigoroso utilizzo delle tecniche e dei materiali moderni, a esprimere in termini spaziali lo spirito dell'epoca. Häring, attraverso un certo numero di articoli apparsi su riviste diverse, prende le distanze dal meccanicismo e dall'ossessione per lo standard e la geometria, per la ricerca organica, fondata sul rispetto delle leggi e dei principi universali della natura.

È difficile pensare a due personaggi così diversi: Mies rigido, rigoroso, lento, taciturno e sostanzialmente classicista; Häring esuberante, sanguigno e fondamentalmente romantico. Tuttavia, entrambi accomunati da un unico obiettivo: strappare l'architettura al dominio dell'arte e dell'arbitrio, per fondare in termini rigorosamente spaziali una scienza del costruire aderente a principi certi.

Entrambi, a partire dal 1923, sono i promotori nel loro studio di incontri periodici tra architetti d'avanguardia, preoccupati tutti dal momento economico e dall'affermarsi nel campo culturale dell'ala più retriva e tradizionalista, capitanata dai vari Paul Bonatz, Paul Schmitthenner, Paul Schultze-Naumburg.

Nasce così lo Zehnerring, o Anello dei dieci, che vede, oltre a Häring e Mies, la presenza di Otto Bartning, Peter Behrens, Erich Mendelsohn, Hans Poelzig, Walter Schilbach, Bruno Taut, Max Taut, Ludwig Hilberseimer. Il gruppo, formato – come indica il nome – su basi paritetiche, ha il compito di promuovere le nuove idee, di abbattere le resistenze burocratiche e di favorire la mutua collaborazione.

Gli aderenti allo Zehnerring possono contare anche su una certa collaborazione del Werkbund, l'organismo che, pur tra le sue contraddizioni, cerca di promuovere la ricerca in architettura e nell'arte applicata, con numerose iniziative tra cui la mostra del 1924, *Form ohne Ornament*, *Forma senza ornamento*, svoltasi a Stoccarda.

Nel 1925 Mies, che è un membro del direttivo del Werkbund, è nominato responsabile di un'altra grande manifestazione, da tenersi sempre a Stoccarda, sul tema dell'abitazione, che prevede, oltre a iniziative espositive a carattere commerciale e una mostra di progetti internazionali, la costruzione di un quartiere di edilizia sperimentale: il Weissenhofsiedlung.

Previsti una ventina di edifici da assegnare a progettisti di fama internazionale. "Saranno invitati", dichiarerà il futuro presidente del Werkbund, Peter Bruckmann, "solo quegli architetti che lavorano nello spirito di uno stile artistico progressista, adeguato alle condizioni del presente."

Alla fine del settembre 1925, il direttore della sezione del Werkbund di Stoccarda propone a Mies una lista di nomi. Tra questi: Peter Behrens, Paul Bonatz, Adolf Loos, Theo van Doesburg, Le Corbusier, Walter Gropius, Hugo Häring. Mies ne

stralcia alcuni, quali Loos, Frank e Bonatz, e ne aggiunge altri, tra cui van de Velde, Berlage, Bartning e Scharoun.

Per preparare il piano d'insieme Mies coinvolge il collega Häring, con il quale disegna un planivolumetrico di notevole interesse, che sfrutta l'orografia del terreno assegnato.

Il 5 maggio del 1926 Paul Bonatz, esponente di spicco dell'ala conservatrice e accademico dell'università di Stoccarda, certo risentito per essere stato escluso dal gruppo dei partecipanti, lancia sul "Schwäbischer Merkur" un attacco di rara violenza, con turpi allusioni antisemite, contro il progetto della *siedlung*: "Un ammasso di cubi, sistemati su più terrazze orizzontali, che sale sul pendio in modo serrato e scomodo; l'intero piano presenta più analogie con un sobborgo di Gerusalemme, che con un raggruppamento di case di Stoccarda".

Su una lunghezza d'onda simile, anche se meno volgare, Schmitthenner, che definisce il piano formalista e romantico.

È probabilmente a seguito di questi attacchi che Mies e Häring capiscono che devono rafforzare il lavoro di *lobbying*. Nel giugno del 1926 il gruppo dei dieci si allarga a membri di tutta la Germania: nasce il Ring. Entrano personaggi di spicco tra cui Walter Gropius, direttore del Bauhaus di Dessau, Adolf Meyer, Otto Haesler, Adolf Rading, Curt Behrendt, Ernest May, Erich Mendelsohn, Martin Wagner, Hans Scharoun. Ventisette in totale i membri. Segretario generale è Hugo Häring.

La mossa è vincente. Aumenta l'influenza dei membri del Ring sul Werkbund, del quale nel 1926 Mies è eletto vicepresidente: nello stesso anno entrano Häring e Rading nel comitato direttivo e nel 1927 Hilberseimer. Sempre nel 1927 i membri del Ring votano compatti per fare in modo che Gropius e Poelzig siano membri del comitato direttivo del BDA (Bund Deutscher Architekten), l'associazione degli architetti tedeschi. Curt Behrendt, direttore dall'ottobre del 1925 al dicembre del 1926 di "Die Form", la rivista del Werkbund, pubblica articoli di Häring e di Rading. Nel 1927 Häring e Hilberseimer dedicano uno speciale fascicolo di "Bauwelt" ai lavori dei membri del Ring. Dal 1927 l'architetto capo della città di Berlino è Martin Wagner, che coinvolgerà gli appartenenti al gruppo nei lavori promossi dalla municipalità. Ernest May, dal canto suo, già dal 1925 è assessore all'edilizia di Francoforte sul Meno.

La collaborazione tra Häring e Mies si rivela però difficile. Troppo distanti sono le rispettive concezioni estetiche.

Häring, come testimonia l'articolo *Wege zur Form*, apparso nel 1925 su "Die Form", diffida sempre più delle astrazioni della geometria. Questa nasce, infatti, da uno spirito soggettivo che vuole imporre alla natura le sue forme, le sue regole. Mentre la vera architettura ha origini universali e atemporali. Non procede dall'esterno verso l'interno, per imposizione di schemi astratti, ma dall'interno verso l'esterno, attraverso un processo di liberazione e di progressivo disvelamento. Costringere l'architettura nell'ingessamento di figure geometriche vuol dire, invece, omogeneizzare e meccanizzare. "Noi", sostiene Häring, "non vogliamo meccanizzare gli oggetti ma solo la loro produzione [...] al fine di guadagnare la vita."

Individuale, quindi, contro universale, ricerca di forme primarie e organiche contro geometria e astrazione, principi vivi contro morte e cristallizzazioni. L'avversario principale di Häring è Le Corbusier, la sua ideologia della macchina per abitare. È lui il più acceso sostenitore di quella concezione mediterranea della forma che riduce l'oggetto a dimostrazione matematica, togliendogli movimento ed energia. A questa Häring contrappone la visione gotica che plasma lo spazio a partire dalle proprie intrinseche e di rado matematizzabili leggi.

Se le posizioni, neoaccademiche e sostanzialmente classiciste, di Le Corbusier sono i riferimenti obbligati della polemica di Häring (si pensi a quanto distante dal suo modo di vedere le cose possa essere la concezione dell'architettura come gioco sapiente dei volumi sotto la luce), non poco lontane dalla sua visione del mondo sono anche le posizioni funzionaliste dei costruttivisti. Funzione per Häring non è infatti aderenza a standard o a regole prefissate e valide una volta per tutte. È ricerca del vivente, adesione della forma alle più profonde esigenze della materia, tensione a produrre organismi piuttosto che meccanismi.

Da qui la differenza con Mies, per il quale la forma si riduce a un'istanza geometrica, sia pure fluida (in proposito è molto interessante confrontare due immagini apparse nel libro di Walter Curt Behrendt del 1927, *Der Sieg des neuen Baustils, La vittoria del nuovo stile di costruire*. Compiono affiancati due progetti di abitazioni per Berlino, una di Häring e l'altra di Mies. Entrambi realizzano spazi dinamici, ma mentre il primo non ricorre a un preciso schema geometrico e utilizza ampiamente la linea curva, il secondo denuncia un chiaro influsso De Stijl, organizzando la propria composizione sui principi dell'angolo retto).

Alla lunga risulta impossibile, quindi, la collaborazione per Stoccarda, e inevitabile lo scontro. Mies decide di abbandonare il piano organico pensato insieme a Häring. Realizza un planivolumetrico più semplice, strutturato sulle ortogonali, in cui gli edifici si caratterizzano più come presenze individuali. Inoltre, intuendo l'importanza pubblicitaria dell'occasione, valorizza al massimo la propria struttura pensandola come il coronamento dell'intero intervento. Häring, che vede di cattivo occhio tanto individualismo, fatto di oggetti non legati tra loro, dichiarerà: "Feci il lavoro preliminare, ma non ero d'accordo con Mies: egli ha lasciato tutto agli altri architetti".

Altro motivo di rottura va ricercato nella questione delle parcelle. Häring, in qualità di segretario del Ring, richiede per i progettisti l'applicazione della tariffa professionale, mentre Mies sostiene che è meglio accettare quelle ridotte proposte dai committenti per non compromettere la realizzazione dell'intero progetto. Häring ha la peggio.

Ciononostante, la lista dei sedici progettisti del Weissenhof è ancora fortemente influenzata dal Ring. Dieci degli undici tedeschi scelti nella fase finale appartengono all'associazione. L'unico estraneo è Adolf Schneck, un personaggio influente e ben appoggiato a Stoccarda.

La rottura tra Mies e il Ring segue presto. Nell'agosto del 1927, nel pieno svolgimento della mostra, Mies rassegna le dimissioni dall'associazione. Il Ring ha ormai svolto il suo compito e le differenze, anche caratteriali, a giudizio di Mies, non



sono più componibili. È la prima mossa della liquidazione dell'avanguardia tedesca. La scissione definitiva si consumerà, più tardi, in occasione del CIAM, quando dal Ring si distaccherà anche Gropius in polemica con Häring.

#### 4. Razionalismo olandese

Nel 1925 Theo van Doesburg protesta con durezza contro la scelta di Staal, un esponente della Scuola di Amsterdam, come progettista del padiglione olandese all'Expo di Parigi. Rivendica il ruolo di De Stijl, ma in realtà, abbandonato da Oud, Mondrian e numerosi altri protagonisti del movimento, è ormai un cane sciolto. Traboccante di risentimenti, scrive: "Già da anni la cricca artistica olandese [...] ha riservato tutti i posti per il gruppo Wendingen". Sul padiglione di Staal: "È testimonianza di [...] trionfalismo e di pesante atteggiamento mistico, la completa e sicura fine di una mentalità decadente, impressionista. Questa rappresentanza rende l'Olanda confusa agli occhi di tutte le nazioni, come, a suo tempo, la sua reazione stupida e rozza al dadaismo". E, infine, su Oud:

Questi già da tempo si è convertito nei fatti allo stile Liberty-Wendingen (si veda l'edificazione a cottages Oud-Mathenesse a Rotterdam e la decorativa architettura di facciata del caffè De Unie). La sua confessione [...] 'Io sono per la retta, ma non vedo perché non andrebbe bene anche la curva' [...] contiene 30% di paura, 33% di maniere borghesi, 2% di intelligenza, 5% di modernità. [...] Gli artisti De Stijl stessi già da anni non contano più Oud fra i loro colleghi.

In realtà Oud, se si esclude la caduta stilistica delle casette a tetto inclinato del quartiere Oud-Mathenesse (1922-23), è impegnato lungo una linea di realismo che porterà alle abitazioni operaie a Hoek van Holland, caratterizzate da forme severe, incernierate al centro da due terminali semicilindrici di notevole eleganza, che delimitano una corte semiesterna, attrezzata con negozi, che ne interrompe la monotonia tipologica; al nitido quartiere Kiefhoek a Rotterdam per file concentriche e parallele, un riuscito esempio di quartiere razionalista che riesce a inserirsi all'interno della città (1925-29); alle case minime sperimentali al Weissenhof (1927), di cui parleremo in un seguente paragrafo.

Nel settembre del 1926 van Doesburg, tramite Arp, è coinvolto nel progetto di rinnovamento del cabaret, cinema e caffè Aubette a Strasburgo. I due vi lavorano insieme coinvolgendo anche la moglie di Arp, Sofie Täuber. Il risultato è convincente ma, completato nel 1928, è datato: ci si sta muovendo, come dimostra anche la contemporanea ricerca dei maggiori protagonisti del Movimento Moderno, in altre direzioni, in cui il colore soggiace alla logica dell'architettura e non viceversa. Più semplice guardare l'Aubette come un dipinto tridimensionale: "La pittura spazio-temporale del Ventesimo secolo", scrive van Doesburg, "con le sue possibilità plastiche, strutturanti, permette all'artista di realizzare il sogno di porre l'uomo non davanti alla pittura, ma ENTRO la pittura stessa".

Il 1927 per van Doesburg è un anno di bilanci: li tenta con il numero dedicato al decennale del movimento. Oud, che interviene con una breve nota, sottolinea la distanza che ormai li separa: le prime case erano una tappa di sviluppo verso un'estetica chiara, semplice, severa e pura, ma ora sono diventate l'inizio di "una architettura cubista che ha poco a che fare col cubismo dell'architettura". Intervengono anche Kiesler, Rietveld, van Eesteren e numerosi altri, ma come capita con le celebrazioni, i ricordi appaiono tanto più piacevoli quanto più segnano la fine del periodo esaminato. Prova ne sia che dopo il numero del decennale saranno pubblicati da van Doesburg solo altri due fascicoli della rivista, nel 1928.

Deciso a trasferirsi definitivamente a Parigi, van Doesburg costruisce una casa a Meudon-val-Fleury (1927-1931). È di disarmante semplicità e anche deludente. Con van Eesteren – che ha intrapreso altre strade: è a capo dell'urbanistica di Amsterdam ed è uno dei leader dei CIAM – prova a mettere a punto i principi De Stijl per l'urbanistica. Nel 1930 lancia un ennesimo manifesto: è per l'Arte Concreta. Vuole trasformare la casa di Meudon in un centro artistico e cerca di mettere insieme un nuovo gruppo di persone. Fa anche un giro di conferenze in Spagna. Soffre di asma. Muore improvvisamente per arresto cardiaco a Davos nel 1931. Il gruppo, che si chiamerà Abstraction-Création, realizzerà la sua prima pubblicazione l'anno successivo. Nota Sergio Polano nell'introduzione alla raccolta degli scritti dell'olandese: "Ironia della sorte, erano le stesse iniziali di Art Concret". Nel gennaio del 1932, la moglie Nelly dà alle stampe l'ultimo numero di "De Stijl" dedicato alla memoria di questo proteiforme creatore e instancabile animatore.

Nel 1927 si costituisce ad Amsterdam il gruppo De8, formato da Benjamin Merkelbach, Johan Hendrik Groenewegen, Charles Karsten, H.E. Pauwert e P.J. Vershunyl. Pauwert e Vershunyl si ritireranno e saranno sostituiti da Albert Boeken, Jan Gerk Wiebenga e da Duiker, quest'ultimo senz'altro il più dotato del gruppo. De8, che è altrettanto distante da De Stijl e dalla scuola di Amsterdam, si affianca al gruppo funzionalista Opbouw di Rotterdam. Nel 1928, in occasione del primo CIAM, i due gruppi confluiscono in un unico movimento che nel 1932 pubblicherà la rivista "De8 en Opbouw" di cui Duiker sarà il direttore sino al 1935.

Sempre nel 1927 un nutrito gruppo di artisti, tra cui numerosi appartenuti a De Stijl, si raccolgono intorno alla neonata rivista di arti figurative, letteratura e politica "10". Tra i promotori Mondrian e Oud, che diventa il redattore per il settore architettura. Collaborano anche Cornelis van Eesteren, Rietveld, Bart van der Leek, Vilmos Huszár, Georges Vantongerloo, Sybold Rayversten e Mart Stam. Il primo numero della rivista, che esce a gennaio, contiene un saggio di Mondrian dal titolo *Neoplasticisme. Die Woning-De Straat-De Stad (Neoplasticismo. Casa-strada-città)*: è un ritorno all'ordine, un richiamo alla plastica pura. Nel quarto numero viene pubblicato il manifesto del gruppo De8, che ne sottolinea l'equidistanza dall'espressionismo e dalla mistica De Stijl.

Nel giugno 1928 Duiker inaugura la costruzione del sanatorio di Hilversum, al quale lavora dal 1925, all'inizio con il socio Bernard Bijvoet e, in seguito alla separazione tra i due, con l'ingegner Jan Gerk Wiebenga. Rispetto alla ricerca di Oud, volto a un sempre più rigido classicismo che presto lo porterà all'inacidimento della propria vena poetica, Duiker trova la strada per un razionalismo non insensibile alla lezione wrightiana che filtra, adattandola alla propria sensibilità costruttivista, senza inibizioni.

Aereo e leggero, per l'estensivo uso del vetro e l'esile struttura in cemento armato denunciata a vista, l'impianto ha un'organizzazione simmetrica, con due braccia, rappresentate dai padiglioni, che si aprono verso la natura circostante. A questa rigida geometria corrisponde la trovata di un accesso dissimmetrico, che impedisce la lettura immediata di uno schema così rigoroso. Ponti, sbalzi, volumi circolari conferiscono all'edificio un alone metafisico che spicca rispetto alla rigogliosa natura circostante. Senza dubbio la migliore opera prodotta in Olanda nel periodo.

Nel 1930 Duiker si ripeterà con la scuola all'aria aperta in Cliostraat ad Amsterdam. Questa volta l'oggetto, di una disarmante eleganza, è simmetrico lungo la diagonale per esaltarne il valore d'angolo. Lo spigolo, che si percepisce sin dall'ingresso del complesso, per evitare ogni monumentalismo è svuotato dalle terrazze e si percepisce come una sovrapposizione di piani aggettanti.

Per completare, sia pure velocemente, il quadro dell'architettura olandese di quegli anni, qualche parola su Willem Marinus Dudok. Folgorato da Wright, influenzato da Berlage e, in certa misura, dalla scomposizione De Stijl, realizza numerosi edifici a Hilversum, la città di cui diventa l'architetto comunale dal 1927. Tra le sue opere: le scuole Nassau (1927-29) e Vondel (1927-29). La realizzazione migliore è il municipio di Hilversum (1923-1931). Dimostra che è possibile progettare un'architettura autenticamente moderna che duri, che abbia carattere monumentale e allo stesso tempo sia apprezzata da una società democratica, che dialoghi con lo spazio circostante e con l'edilizia storica, che si caratterizzi per spazi ampi e fluidi interconnessi, che giochi sul dettaglio senza cadere nel decorativismo. Ma proprio per essere così razionale e, insieme, dentro e fuori dal proprio tempo, pur ricevendo unanimi apprezzamenti da tutti – Piacentini, per esempio, lo cita positivamente in *Architettura oggi* del 1930 – alla fine Dudok non appassiona. Non coinvolge i tradizionalisti, che lo vedono moderno. Non infiamma gli sperimentatori, che lo vedono legato a un linguaggio dei primi del Novecento. La strada che prenderà l'architettura contemporanea sarà altra.

## 5. Bauhaus : atto secondo

Le elezioni del 10 febbraio 1924 portano al potere in Turingia la destra tradizionalista e conservatrice, i cui esponenti da tempo chiedono la chiusura del Bauhaus, accusato di essere un covo di bolscevichi la cui principale attività è attentare ai valori eterni dell'arte. Nel marzo del 1924 viene comunicato a Gropius un suo possibile licenziamento. Poco tempo dopo, i finanziamenti alla scuola vengono dimezzati.

Il 18 maggio del 1924, in occasione del quarantunesimo compleanno del direttore e del quinto anniversario della scuola, i professori del Bauhaus fanno dono a Gropius di una cartella i cui disegni interpretano il tema di un grammofono che dall'alto suona alle masse. È un'allusione scherzosa al ruolo del direttore della scuola come promotore di un nuovo credo artistico e anche ai nuovi apparati meccanici che stanno invadendo il mondo. Per noi è anche il documento più evidente – come ha notato Magdalena Droste – di quali e quante fossero le posizioni artistiche a Weimar a un anno dalle dimissioni di Itten. Se Lázló Moholy-Nagy interpreta il tema applicando una fredda astrazione costruttivista, Vasilij Kandinskij lo affronta musicalmente traducendo il suono del grammofono in una sinfonia di linee e superfici; George Muche trasformando le persone in una gioiosa composizione di cerchi colorati; Paul Klee con un geroglifico costruito su una moderna simbologia dell'anima; Oscar Schlemmer allestendo un balletto di segni; Lyonel Feininger ricorrendo a un'espressività allusiva.

È difficile pensare a un corpo insegnante più qualificato. Non è azzardato dire che il Bauhaus, insieme al Vkhutemas di Mosca, è in questo momento la più avanzata scuola europea di arti applicate. Per salvarla Gropius propone al governo di realizzare una società a responsabilità limitata, rendendola autosufficiente dal punto di vista economico. Per mostrare il prestigio raggiunto, fonda un comitato di sostenitori, al quale aderisce anche Albert Einstein. Raccoglie citazioni e commenti positivi apparsi sulla stampa. Lo sforzo è però inutile. Il trasferimento ineluttabile.

Numerose città tedesche si offrono di ospitare la scuola. Tra queste Francoforte, Mannheim, Monaco, Darmstadt, Krefeld, Amburgo, Hagen. Gropius e il consiglio dei maestri scelgono Dessau, anche a seguito del fattivo interessamento del suo borgomastro socialdemocratico, Fritz Hesse, il quale si attiva per far costruire una sede e, nello stesso tempo, pensa di incaricare Gropius della progettazione di un quartiere di edifici residenziali a basso costo per i lavoratori delle industrie locali.

Gropius e il socio Adolf Meyer s'impegnano subito nella progettazione del nuovo edificio che ospiterà la scuola. Sarà inaugurato il 5 e 6 dicembre 1926 con grandi festeggiamenti. È senza dubbio l'opera migliore da lui realizzata, il suo capolavoro. Senza i tentennamenti stilistici che abbiamo notato nelle opere precedenti, si caratterizza per l'intelligente articolazione delle masse, per l'asciutta razionalità, per l'uso di grandi vetrate permesse dall'esile ossatura in cemento armato, per un linguaggio astratto e, nello stesso tempo, rigorosamente legato alle funzioni che vi si svolgono (ogni corpo è scandito da bucaure diverse, appropriate alle attività ospitate). Segna, come ha notato Gropius, la fine della tradizionale tipologia del palazzo:

Il tipico edificio rinascimentale e barocco presenta la facciata simmetrica ed è verso il suo asse centrale che conduce la strada di accesso. Un edificio che riflette lo spirito contemporaneo prende le distanze dalla forma rappresentativa della facciata simmetrica. Bisogna camminare intorno a questo edificio per cogliere il suo carattere tridimensionale e per ben capire la funzione degli elementi di cui è composto.

Sigfried Giedion, nel libro *Spazio, tempo e architettura* del 1941, ne evidenzierà la novità, non esitando ad accostarlo alla sensibilità spaziale cubista e al tema della quarta dimensione:

La cortina di vetro si svolge semplicemente attorno agli angoli dell'edificio: in altre parole, i muri di vetro si incontrano proprio dove l'occhio umano si aspetterebbe di incontrare un sostegno che garantisca per il carico dell'intero edificio. Due delle più urgenti istanze dell'architettura moderna trovano qui adempimento: non in quanto risultato inconsapevole dei progressi tecnici ma in quanto consapevole realizzazione dei propositi dell'artista: il raggruppamento sospeso e verticale dei piani che soddisfa il nostro senso dei rapporti spaziali; e la trasparenza, realizzata in pieno tanto che siamo in grado di vedere simultaneamente interno ed esterno, *en face* e *en profile*, come l'*Arlésienne* di Picasso del 1911-12: molteplicità di livelli di riferimento o di punti di riferimento, e simultaneità – per dirla in breve, la concezione dello spazio-tempo.

Senza dubbio vi è più di un'esagerazione nella tesi di Giedion, soprattutto a riguardo dello spazio-tempo e delle affinità con la pittura cubista: abbiamo già avuto modo di notare come su questi temi si sia sviluppato un articolato dibattito critico con interventi di Colin Rowe e altri (cfr. il capitolo 1), quindi non ci torniamo. Appare più convincente l'apprezzamento di Rudolf Arnheim, il grande studioso della psicologia della forma, che nel 1927 nota la chiarezza e la generosità di un'architettura in cui, sottolinea, è possibile osservare dall'esterno l'uomo al lavoro o mentre gode del meritato riposo. Dove ogni cosa mostra la sua struttura interna, nessuna vite è sottratta alla vista, nessun cesello, per quanto prezioso, nasconde il materiale da cui è stato ricavato. "Si è tentati di dare", conclude, "di questa trasparenza un giudizio anche moralmente positivo."

Accanto alla scuola, cinque case per gli insegnanti. Rappresentano la messa a punto di nuovi prototipi di edilizia residenziale. Per alcuni sono il risultato di un'oggettività da macchina abitativa, fredda e monocorde, caratterizzata da un piacevole alternarsi di luce e ombra. Per altri il segno di una positiva evoluzione rispetto al tentennante modello abitativo della *Am Horn* esposta nella mostra del Bauhaus del 1923.

Nel 1927 Gropius istituisce una sezione di architettura. Vorrebbe affidarla a Stam, che però rifiuta. Questi, all'inaugurazione dell'edificio del Bauhaus, gli presenta l'amico Hannes Meyer con cui ha condiviso l'esperienza di "ABC". Invitato a tenere una conferenza, Gropius trova lo svizzero "personalmente molto simpatico, anche se un po' troppo [...] rigido (alla maniera degli svizzeri). È molto chiaro, aperto, preciso, e nel suo carattere non si notano tensioni o contraddizioni particolari". Hannes Meyer sarà così nominato responsabile della nuova sezione con il compito di farla diventare il motore trainante della scuola. L'insegnamento viene strutturato con standard universitari, tanto che è previsto al fine del corso di studi un diploma di laurea. I restanti insegnamenti vengono rivisti. Si attribuisce un ruolo maggiore alle tecniche pubblicitarie e si potenzia il settore teatrale, gestito da Oscar Schlemmer, organizzatore e inventore di incantevoli balletti meccanici. Sono attivati i corsi liberi di pittura, reclamati da tempo da Kandinskij e Klee. Ottimi prodotti,

infine, vengono realizzati, dai laboratori, per esempio le sedie tubolari di Breuer e gli oggetti di Marianne Brandt, e dalla tipografia che edita anche una rivista quadrimestrale dal titolo "Bauhaus".

Hannes Meyer, sin dall'inizio, nutre dubbi nei confronti dell'impostazione del Bauhaus. Nonostante sia stata purgata da molti atteggiamenti misticheggianti, trova lontana la scuola dal proprio ideale costruttivista e funzionalista. Dirà: "Per quanto riguarda i lavori visti in occasione della inaugurazione [dell'edificio del Bauhaus, N.d.A.] la mia è un'opinione decisamente critica [...] molto mi ricorda Dornach-Rudolf Steiner, cioè qualcosa di decisamente settario ed estetizzante insieme". Un insulto quasi feroce per Gropius, se pensiamo che sta alludendo al *Goetheanum*, una costruzione espressionista fuori dal tempo e dai forti effetti di massa, realizzata tra il 1924 e il 1928 a Dornach dal teosofista Rudolf Steiner.

I rapporti con Gropius diventano difficili. I due si parlano poco. Gropius non vuole rinnegare quanto sinora fatto e comincia a vedere lo svizzero come un avversario. Meyer vede Gropius come un formalista che, oltretutto, utilizza il Bauhaus come strumento per ottenere benefici personali: "Da circa un anno", scrive a Behne nel dicembre del 1927, "nella nostra sezione di architettura ci limitiamo a fare solo teoria e soprattutto dobbiamo stare a guardare mentre a Gropius e al suo studio non mancano certo incarichi professionali".

La scuola versa in un penoso stato economico ed è sempre più malvista dalle autorità. La srl fondata da Gropius nel 1925, con l'aiuto di Sommerfeld, non raccoglie sufficienti risorse. Gropius, con il solito tempismo, avverte che il Bauhaus è segnato. Operato dall'attività professionale, tra il gennaio e il febbraio del 1928 si dimette lasciando il testimone ad Hannes Meyer.

## 6. Neutra, Schindler, Wright, Mendelsohn

Tra il 1921 e il 1922 Richard Neutra lavora presso lo studio di Mendelsohn. I due progettano la sopraelevazione della sede del "Berliner Tageblatt" a Berlino. Il nuovo corpo di fabbrica, seguendo leggi e ritmi propri, si sovrappone con violenza al vecchio. Nota Bruno Zevi: "La decisione di Mendelsohn e del giovane Neutra è categorica: nessun tentativo di ambientamento, anzi ardita separazione delle porzioni vecchie mediante uno squillante angolo stondato, il cui slancio è accresciuto dall'aggetto della pensilina".

Nel 1923, Neutra decide di tentare la fortuna in America, dove da tempo risiede l'amico Schindler, con cui è in contatto epistolare. Nel luglio 1924, con la moglie Dione, si reca a Taliesin, per incontrare Wright. Favorevolmente colpito dall'austriaco, Wright lo invita a lavorare nel suo studio. Neutra torna in ottobre per starci sino a febbraio.

A novembre Mendelsohn è anch'egli a Taliesin, in viaggio per scrivere un libro sull'America, commissionatogli dal proprietario del "Berliner Tageblatt" (uscirà nel 1926 con il titolo *Amerika, Bilderbuch eines Architekten*, per le edizioni Mosse). L'incontro con il maestro cinquantasettenne lo segna profondamente. Scriverà:

Egli ha vent'anni più di me. Ma siamo diventati amici all'istante, stregati dallo spazio, sporgendo le mani nello spazio uno verso l'altro; lo stesso cammino, lo stesso obiettivo, la stessa vita, credo. Ci siamo intesi subito come fratelli. [...] Wright dice che l'architettura del futuro – egli la vede naturalmente in funzione del suo lavoro – sarà per la prima volta nella storia completamente architettura, spazio in se stesso, senza modelli prestabiliti, senza abbellimenti, movimento in tre o quattro dimensioni. [...] Nessuno sfiora il suo genio. Ecco i giorni trascorsi tra Taliesin, la Coonley House e i Midway Gardens: giorni in un sogno di Wright, perduto nel pensiero e nella riflessione. [...] Olbrich e lui. Il primo Olbrich con le sue profetiche membrature, Wright con la struttura spaziale del nostro tempo. Ma Olbrich è stato presto rovinato dalla vita di corte e dal cosiddetto tocco delicato, mentre Wright vive secondo natura e continuerà a rinnovarsi sino alla morte.

Tornato in Europa, Mendelsohn inizia una nuova stagione creativa. Spiccano i magazzini Schocken a Stoccarda (1926-28), caratterizzati dal cilindro svertrato che trasforma l'angolo tra due strade in un segnale urbano, e il complesso Woga sul Kufürstendamm a Berlino (1926-28), un quartiere residenziale con integrate attività ricreative e commerciali che ospita il grandioso cinema Universum la cui entrata è segnalata dall'incastro tra una curva, un alto prisma e l'insegna pubblicitaria.

Neutra, nel marzo del 1925, lascia Wright e raggiunge Schindler a Los Angeles. Con la moglie e il figlio alloggiano in Kings Road nella camera-studio destinata agli ospiti, per spostarsi subito dopo nell'appartamento dei Chace, che si sono trasferiti in Florida.

Schindler, in quegli anni, è riuscito a costruirsi una buona notorietà come progettista di case unifamiliari, quali la villa Packard a Pasadena del 1924 e la casa di vacanza a La Jolla del 1923-25. Nel 1925 sta lavorando alla casa del dottor Philip M. Lovell, un medico famoso con il quale condivide l'amore per la vita all'aria aperta, il sole, la luce, l'aria e l'igiene. Lovell, che gestisce un centro di cultura fisica e predica la cura del corpo attraverso una fortunata rubrica sul "Los Angeles Times", rimane affascinato dalle ricerche dell'architetto, che prefigurano un nuovo



modo di vita, tanto che nel 1926 pubblicherà all'interno della propria rubrica sei articoli di Schindler sul tema della corretta progettazione dell'abitazione.

Casa Lovell è completata nello stesso anno. Segna l'allontanamento definitivo dall'esuberanza formativa wrightiana, in questo momento orientata verso effetti scultorei e una forte matericità. Ma anche la rinuncia alla semplificazione volumetrica perseguita dall'ala rigorista del Movimento Moderno. Schindler opta invece per una composizione volumetricamente complessa di vassoi, intervallati, lungo l'orizzontale, da fasce vetrate e, lungo la verticale, da pilastri sagomati. Nota Mara De Benedetti:

In questa fortunata circostanza Schindler riesce a integrare la sua *space architecture*, giungendo a una originale riformulazione della casa a mare – anzi, costruita direttamente sulla spiaggia – che si basa su un approccio anticonvenzionale sintetizzabile in alcune idee fondamentali: l'uso di una struttura a telaio in calcestruzzo per un'abitazione, quindi di appoggi che liberano lo spazio sottostante e consentono al piano superiore di aggettare rispetto a quello inferiore, l'organizzazione di spazi esterni differenziati come continuazione di quelli interni, il giardino-terrazza per i bagni di sole, la composizione delle facciate, la doppia altezza del grande soggiorno, un sistema di proporzioni che governa, sia pure non rigidamente, le piante e i prospetti.

Nel 1926 Neutra e Schindler decidono di aprire insieme uno studio che chiamano The Architectural Group for Industry and Commerce. Insieme partecipano al concorso per la sede della Lega delle Nazioni (1926). La partnership, però, non dura a lungo. Schindler sta vivendo un periodo di crisi che culmina nel 1927 con la separazione dalla moglie. Inoltre Neutra, approfittando di qualche malinteso tra Schindler e i committenti, nel 1927 soffiava al partner l'incarico per il progetto per la casa di città dei Lovell (tra le altre scorrettezze: Neutra farà circolare in Europa il progetto della Lega delle Nazioni solo a proprio nome).

La Lovell Health House, completata nel 1929, lancerà Neutra nel mondo professionale americano. Considerata da Kenneth Frampton l'apoteosi dell'International Style, è un'opera molto abile, costruita su un'intelaiatura d'acciaio, rivestita da un involucro sintetico. Sintetizza i temi della libertà spaziale wrightiana e del rigore formale di Mies van der Rohe. È la prima di numerose altre, tutte di fattura perfetta, alcune incantevoli – per esempio la Kauffmann Desert House del 1947 –, ma tutte di maniera.

Il periodo che va dal 1924 al 1927 non è per Wright dei migliori. Nel marzo del 1924 è morto Sullivan. È il secondo grande dolore dopo la morte della madre, avvenuta l'anno prima. Nello stesso anno entra in crisi il matrimonio con Miriam Noel celebrato appena dodici mesi prima con l'ingenua speranza di porre fine a una relazione tempestosa, fatta di continui litigi esasperati dalla crescente dipendenza dall'oppio della compagna. Incontra la jugoslava Olgivanna Lazovich, di oltre trent'anni più giovane, con cui intesse un'appassionata storia. Sempre nel 1924, il fuoco distrugge per la seconda volta Taliesin. Indomito, Wright si mette all'opera per ricostruirla, anche se le sue entrate sono drasticamente ridotte per l'assenza di lavoro. "Salvai", racconta, "molte pietre non troppo danneggiate e con i frammenti tinti dal fuoco ricostruii le nuove pareti." Nel 1925 chiede il divorzio da Miriam Noell, che reagisce violentemente accusandolo per l'illecita relazione con Olgivanna e perseguendolo per vie legali sulla base di una legge sull'immigrazione delle persone straniere. Nel dicembre a Wright e Olgivanna nasce una figlia. Ad agosto Wright è

costretto a nascondersi con amante e figlia ed è arrestato, sia pure per un giorno. Per sopravvivere mette all'asta la collezione di stampe giapponesi. Ad agosto divorzia dalla Noel. Nel gennaio dell'anno successivo la proprietà di Taliesin è sequestrata e a luglio venduta alla Bank of Wisconsin.

Nel 1928 Wright, praticamente disoccupato, scrive per "The Architectural Record" una serie di nove saggi, con cui mette a punto la propria filosofia operativa: si riferiscono alla progettazione della pianta, alla questione dello stile, al significato dei materiali. La salvezza viene da San Marcos in the Desert, in Arizona, dove lo chiamano a disegnare un albergo. Il rapporto con il deserto lo ricarica, permettendogli di affrontare le avversità. Dirà: "Ritengo che non potesse esistere nulla di più suggestivo su questa terra. [...] Nell'albergo del deserto, commissionato da Alexander Chandler, intendevo incorporare tutto ciò che di degno avevo appreso sull'architettura naturale". Per disegnare il progetto allestisce nel 1929 un accampamento di baracche, ricreando in Arizona una Taliesin in legno e tela. "Qui in questi spazi immensi, la simmetria stanca rapidamente e mortifica la fantasia. Sentii che non doveva esservi simmetria nei vari edifici costruiti in questo deserto, e in particolare nel campo che in seguito chiamammo Ocatillo."

Con Olgivanna, che si dimostra una donna energica e risoluta, mettono a punto una strategia per ripartire. Consiste nel trasformare lo studio in una società per azioni e nell'aprire una scuola con apprendisti residenti. Servirà a creare un nucleo per la diffusione del pensiero e dell'opera di Wright; ad acquisire, tramite le rette, risorse economiche; ad avere mano d'opera per produrre progetti complessi e altrimenti costosi, quali il piano per la città ideale di Broadacre (1932), e anche per ricostruire, con il lavoro fisico degli apprendisti stessi, Taliesin, nel frattempo riscattata.

## 7. Lo zoo dell'architettura: il Weissenhofsiedlung

I lavori per il Weissenhofsiedlung partono tardi: agli inizi del 1927. Procedendo a marce forzate, si riescono a concludere in tempo per l'inaugurazione del 23 luglio. Già dai primi giorni di apertura il successo di pubblico è impressionante. Si conta che l'esposizione, in tre mesi, venga visitata da oltre mezzo milione di visitatori, più di cinquemila al giorno, tanto che è prolungata dal 9 al 31 ottobre.

In mostra 63 alloggi in 21 edifici. Gli architetti coinvolti sono 16. Undici i tedeschi: Mies van der Rohe, Peter Behrens, Richard Döcker, Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, Hans Poelzig, Adolf Rading, Hans Scharoun, Adolf G. Schneck, Bruno Taut, Max Taut. Cinque stranieri: Le Corbusier (Francia-Svizzera), Mart Stam (Olanda), Josef Frank (Austria), Jacobus Johannes Oud (Olanda), Victor Bourgeois (Belgio).

L'elenco finale dei progettisti, che dev'essere costato non poca fatica a Mies, è, sotto molti aspetti, un capolavoro di diplomazia e di opportunismo. Degli undici tedeschi, come dicevamo, dieci appartengono al Ring. Rappresentano la vecchia guardia (Behrens, Poelzig), la nuova (Mies, Taut) e la nuovissima (Scharoun all'epoca ha trentaquattro anni). Presenti i classicisti (Behrens), i costruttivisti (Mies, Hilberseimer), gli espressionisti (Poelzig, Scharoun, Taut). Tra gli stranieri due olandesi (Oud e Stam) che con le loro simpatie costruttiviste equilibrano la prevalenza espressionista tedesca, e il purista Le Corbusier.

Mancano quattro personaggi, alla cui assenza accenna in maniera imbarazzata Werner Gräff nell'introduzione di *Bau und Wohnung*, uno dei libri stampati dal Werkbund per celebrare l'esposizione. Sono: Adolf Loos, Hugo Häring, Heinrich Tessenow, Erich Mendelsohn.

Abbiamo già accennato alla controversia tra Mies e Häring che porta all'allontanamento di questi dall'esperienza del Weissenhof e, quasi di seguito, alle dimissioni di Mies dal Ring. Di Loos abbiamo visto che fu escluso sin dagli inizi. Di Mendelsohn sappiamo che i suoi rapporti con Mies non sono mai stati buoni: Mies vede in lui un insopportabile spirito romantico, mentre questi disprezza di cuore l'arida freddezza delle composizioni del secondo.

Tra i grandi assenti vi è infine Theo van Doesburg, forse visto con sospetto per il carattere difficile e accentratore, o forse per i rapporti tesi con Gropius, a seguito del controcorso da lui organizzato qualche anno prima al Bauhaus. Van Doesburg, sebbene escluso, guarderà tuttavia con favore all'esposizione, parlandone in termini elogiativi e difendendola dai numerosi detrattori. I quali ben capiscono che il Weissenhof è più di un intervento edilizio tra i tanti. È un'opera emblematica, attraverso cui un intero movimento, che ormai ha assunto dimensioni internazionali, chiede di essere legittimato e, in nome di tale riconoscimento, di assumere la leadership, spazzando via ogni resistenza conservatrice. Critiche sono rivolte all'aspetto da villaggio mediterraneo, alla freddezza di una composizione risolta in semplici forme geometriche, alla mancanza di praticità dei tetti piatti, alla povertà della decorazione e del dettaglio architettonico. Di contro, gli estimatori non esitano a parlare dell'esperienza del Weissenhof in termini entusiastici. Walter Behrendt dichiara, per esempio, la vittoria del nuovo stile (*Der Sieg des neuen Baustils*) con un libro sull'architettura contemporanea pubblicato nel 1927, la cui

foto di copertina è dedicata al complesso di Stoccarda. Vi sono infine giudizi più articolati: Muthesius, per esempio, valuta positivamente l'esposizione in quanto esperimento, ma nota che le soluzioni proposte denunciano un nuovo formalismo al quale è subordinata ogni considerazione razionale.

In realtà, non sono poche le carenze nella realizzazione sia in termini di qualità dei prodotti finali, a causa dei ridotti tempi di costruzione e all'eccessiva sottovalutazione di alcuni aspetti tecnici, sia in termini di costo. Se si eccettua l'intervento di Gropius – in verità assai deludente, soprattutto dopo l'exploit dell'edificio del Bauhaus – non vengono adottate nuove tecniche costruttive né di prefabbricazione. Vi è un certo spreco di spazio e le abitazioni a consuntivo vengono a costare quasi il trenta per cento in più di quelle della normale produzione residenziale. Con la conseguenza che gli affitti costano troppo e non possono essere sostenuti dalla classe lavoratrice, alla quale l'intervento, almeno in teoria, è rivolto. Servono infatti almeno 900 marchi all'anno per affittare due camere nell'edificio di Mies, 5000 per la casa unifamiliare di Le Corbusier, 1800 per l'edificio a schiera di Oud e una media di 3000 per le restanti case unifamiliari.

Nonostante gli aspetti problematici, il Weissenhof rappresenta un documento di valore eccezionale. Mostra infatti come all'interno del Movimento Moderno esista una pluralità di linee di ricerca che producono inaspettati risultati. Tra queste cinque spiccano.

La prima è quella di Mies. Il suo edificio in linea, all'esterno essenziale sino quasi a rasentare la banalità, all'interno è assai flessibile, quasi uno spazio neutro che può variare in relazione ai gusti degli abitanti e all'alternarsi delle funzioni lungo la giornata. Afferma Mies nel brano di presentazione del proprio edificio apparso in *Bau und Wohnung*:

Ragioni economiche esigono oggi razionalizzazione e tipizzazione della costruzione degli alloggi d'affitto. Ma questa variazione sempre crescente delle nostre esigenze abitative richiede, d'altra parte, la massima flessibilità d'uso. La struttura a telaio è in questo caso il sistema costruttivo più adatto. Essa rende possibile una costruzione razionale e lascia ogni libertà nella distribuzione interna dello spazio. Se ci si limita a considerare come ambienti fissi, per via degli impianti necessari, soltanto il bagno e la cucina, e se si decide di dividere il resto della superficie abitabile mediante pareti mobili, allora sono convinto che attraverso questi mezzi sarà possibile soddisfare ogni fondata esigenza abitativa.

Dietro la laconicità e l'asciuttezza del ragionamento, tipica della prosa dell'architetto tedesco, più propensa alla descrizioni di aspetti costruttivi e funzionali che all'enunciazione di principi teorici, non è difficile intravedere una linea di ricerca spaziale fortemente caricata di valenze estetiche e già percorsa con i progetti per il grattacielo in vetro del 1921 e l'edificio per uffici in cemento armato del 1923, che porterà Mies in modo progressivo e inevitabile alla filosofia del quasi nulla, alla smaterializzazione dello spazio e alla fluidità, prima di casa Tugendhat (1928-1930) e del padiglione di Barcellona (1929), e poi di casa Farnsworth (1945-1950).

La seconda linea di ricerca è quella di Le Corbusier. L'architetto franco-svizzero propone nei suoi due edifici i cinque punti della nuova architettura che ha già in parte sperimentato a partire dalle case *Domino* del 1914, sino al padiglione dell'"Esprit Nouveau" all'Expo di Parigi del 1925 e che adesso sono esplicitamente applicati ed enunciati per la prima volta. Sono i pilotis, il tetto-giardino, la pianta

libera, la finestra a nastro, la facciata libera. Nascono da una riflessione sulle possibilità costruttive offerte dal cemento armato, ma le traducono in termini poetici: "I cinque punti fondamentali qui esposti", afferma Le Corbusier, "comportano un'estetica totalmente nuova". Non è casuale, sostiene Jencks nella sua monografia dedicata all'architetto, che il numero scelto ricordi i cinque ordini dell'architettura della tradizione dell'Ecole des Beaux-Arts. L'atteggiamento di Le Corbusier, per quanto filtrato dalla mano felice di un genio, ha sempre carattere normativo.

Il terzo approccio è quello pragmatista di Oud. Le sue case a schiera sono un capolavoro di intelligente gestione dello spazio, di eliminazione di ogni spreco, di corretta organizzazione della pluralità delle funzioni che si svolgono all'interno dello spazio abitativo. La relazione illustrativa che Oud presenta è accurata sino alla pignoleria: forme, funzioni, attività, materiali sono discussi in maniera approfondita. Ecco qualche estratto:

Nel vano scala accanto alla cucina si trova un ripostiglio con lavabo, illuminato dalla lavanderia per mezzo di prismi Luxfer. Prima del soggiorno, dalla parte del giardino, c'è una bussola d'ingresso, dove si trovano i contatori del gas e dell'elettricità e la cassetta delle lettere; oltre a questi un appendiabiti per gli ospiti. Nel soggiorno il lato chiuso dell'ingresso diventa una libreria. Il buffet rivolto verso la cucina ha tre armadietti e tre cassette per le stoviglie. [...] I quadri possono essere appesi facilmente e senza fatica per mezzo di due sbarre di nickel fissate lateralmente alle pareti.

La casa, di una semplicità disarmante, eppure piena di utili accorgimenti, evita ogni avventatezza stilistica. Come è stato osservato, Oud è troppo attento alla concretezza del costruire per potersi avventurare nella scomposizione quadridimensionale predicata dai suoi colleghi neoplastici, e in particolare da Theo van Doesburg. Tuttavia, l'influenza della frequentazione De Stijl è rintracciabile nell'ansia di articolazione spaziale che si concretizza nel leggero sfalsamento delle singole abitazioni tra loro e nella differenziazione dei volumi annessi che si trovano sul retro, più bassi rispetto alla restante costruzione grazie alla minore altezza dei loro ambienti. L'impeccabile disegno della scala che serve i vari livelli determina, a sua volta, e senza extracosti, una piacevole quanto ingegnosa sequenza spaziale all'interno dell'abitazione.

Il quarto approccio è quello politico-sociale di Stam. Per il giovanissimo architetto olandese (ha ventotto anni nel 1927) è inutile che l'architettura inseguia la forma. La casa, invece, è un oggetto d'uso che deve cambiare in relazione alle nuove abitudini e alle nuove possibilità economiche. Via quindi i lavatoi, che saranno sostituiti dalle meno ingombranti macchine, via le cantine perché le cianfrusaglie vanno buttate, fine dei lavori domestici e dei relativi spazi perché questi saranno o meccanizzati o svolti all'esterno in spazi comuni. "I lavori che una volta facevano parte di ogni casa", afferma Stam, "possono essere eseguiti in esercizi creati appositamente per molte famiglie, cosa che rende possibile una produzione specializzata migliore e un migliore impegno dei macchinari. Il lavoro in casa, e quindi anche nella stanza di servizio, dovrà essere ridotto al minimo." Non è difficile intravedere, dietro la linea di ricerca prospettata da Stam, gli studi sulla casa comune e l'abitare collettivo che proprio in quegli anni si approntano in Unione Sovietica. Stam, in piena coerenza con i propri assunti, vi si recherà nel 1930 a seguito della Brigata Ernest May, ma, dopo aver elaborato il piano per Magnitogorsk, non tarderà a restarne deluso quando scoprirà che i modelli

tradizionali di vita e le forme a essi connesse sono molto più duri a morire di quanto avrebbe voluto l'ideologia costruttivista.

Il quinto approccio è espressivo. Lo realizza Scharoun con un'abitazione colorata, articolata nella conformazione interna e nei volumi esterni. La casa, dichiara, è nata dal piacere di giocare con materiali nuovi e nuove esigenze di spazio. Siamo lontani dalla laconicità di Mies, dal formalismo prescrittivo di Le Corbusier, dal raffinato buon senso di Oud, dall'impegno politico di Stam. L'obiettivo non è la standardizzazione ripetitiva né la creazione di un paesaggio artificiale e macchinista, ma la dimostrazione che, nonostante gli scarsi mezzi messi a disposizione dall'edilizia popolare, esistono energie capaci di favorire un'evoluzione in sintonia con la vita. L'osservatore, aggiunge Scharoun, non vi troverà nulla di troppo tipizzato. Ricerca quindi dell'individuale, dell'unione tra spazio interno ed esterno, della possibilità di stare con gli altri o di isolarsi nel soggiorno. Scharoun è vicino alla filosofia di Häring ed è, insieme a Mendelsohn, uno dei progettisti più dotati e proprio per questo colpevolmente dimenticati, non rientrando la sua vena espressionistica all'interno del racconto dell'architettura contemporanea sviluppatosi a partire dagli anni Trenta, dopo la mostra *International Style*. Eppure, la sua casa al Weissenhof è senz'altro una delle opere più riuscite della *siedlung* e la casa Schminke che realizzerà a Löbau nel 1933 è un'incomparabile sintesi tra la leggerezza del razionalismo e la sinuosità dell'architettura organica. Entrambe prefigurano una linea di ricerca originale e assai feconda che porterà alla realizzazione della Filarmonica di Berlino, uno dei più importanti edifici realizzati a Berlino a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta.

Oltre alle cinque linee di ricerca appena delineate, una pluralità di altre, tutte interessanti. Compreso quello di Behrens, stilisticamente fuori dal tempo, che però presenta un progetto di casa con terrazze rispondente ai nuovi requisiti di salubrità e igiene, e di Bruno Taut, come sempre problematico, concreto, intelligente ma poco dotato dal punto di vista figurativo.

L'affettuosa e insieme beffarda definizione del Weissenhof come "zoo dell'architettura contemporanea" appare quindi non priva di fondamento. Ma trascura un'altra e opposta verità: a Stoccarda un nutrito gruppo di architetti di varie nazionalità produce soluzioni diverse all'interno di un medesimo programma di ricerca.

Quando, nel 1927, Walter Curt Behrendt, anche sulla scorta del successo del Weissenhof, nel libro *Der Sieg des neuen Baustils* si chiede se lo spirito del tempo stia generando un nuovo stile e risponde in maniera affermativa, pur ammettendo che ancora vi è una notevole pluralità di punti di vista diversi, coglie il nodo della questione, travisandolo. La ricchezza del moderno è infatti in questa pluralità, e tentare – come Behrendt stesso, in una certa misura auspica, e come avverrà in seguito sotto le pressioni di personaggi quali Sigfried Giedion e Philip Johnson – di ridurla a un unico comun denominatore stilistico è oltremodo pericoloso, per la vitalità del movimento stesso.

## 8. Gli italiani al Weissenhof

Nella prima guerra mondiale muoiono Sant'Elia e Boccioni, entrambi impegnati a elaborare una teoria dell'architettura futurista fondata su basi razionali. Lasciano un vuoto che Chiattoni, Depero, Prampolini e gli altri aderenti al movimento non sono in grado di colmare. È anche per questo motivo che, nel dopoguerra, quando fortissimo è il richiamo all'ordine da parte di gruppi quali Valori Plastici e Novecento, il futurismo è considerato da numerosi artisti, anche progressisti, un incidente storico ormai superato, caratterizzato da trovate, intemperanze e smodatezze.

Così, quando il Movimento Moderno si diffonde in Italia, lo farà in una prospettiva molto critica rispetto a un patrimonio di ricerche che, qualunque giudizio se ne voglia dare, aveva posto le premesse del rinnovamento della cultura italiana, introducendo nell'arte, e quindi in architettura, l'esigenza della temporalizzazione dello spazio e aveva fatto da battistrada alle avanguardie tedesche, francesi, olandesi, russe.

Possiamo fissarne la data di nascita della nuova architettura nel 1926, quando si costituisce il Gruppo 7. È formato da: Ubaldo Castagnoli (cui subentra nel 1927 Adalberto Libera), Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava e Giuseppe Terragni. Scrivono una serie di articoli su "La Rassegna Italiana" che escono tra il dicembre e il maggio del 1927. Rivendicano uno spirito nuovo, il rinnovamento artistico, un'architettura aderente alla logica, attenta alle funzioni, in sintonia con il mondo dell'industria. "Occorre", dichiarano, "riuscire a questo: nobilitare con l'indefinibile e astratta perfezione del puro ritmo la semplice costruttività, che da sola non sarebbe bellezza."

Le dichiarazioni programmatiche del Gruppo 7, come ha notato Cesare De Seta, sono tutt'altro che radicali. Più volte è rivendicato il ruolo della tradizione, sottolineato che ci si vuole muovere in continuità piuttosto che in contrapposizione con il passato, che i valori di fondo della composizione non sono messi in discussione. Da qui la critica allo slancio artificioso, alla furia distruggitrice del futurismo, il riconoscimento di una tradizione del nuovo che va da Gropius a Le Corbusier, l'accostamento della nuova architettura alla tradizione classica greca e romana, il proposito di non disperdere i caratteri nazionali.

Insomma, un pasticcio teorico che è da attribuire anche alla giovanissima età degli estensori, tutti ventenni (Terragni ha ventidue anni ed è appena laureato). D'altronde, come è stato – giustamente ma con un accenno senza dubbio ingeneroso per Ponti – notato da Carlo Belli:

Era il momento in cui Piacentini progettava il tempio Votivo Internazionale per la Pace in stile bramantesco; Muzio trionfava con il suo algido e tutto esteriore neo-classicismo; Gio Ponti cominciava a inventare il suo celebre cattivo gusto nell'arredamento; e il Portaluppi elevava centrali elettriche in Val d'Ossola nello stile dei templi birmani. Non vorrei nemmeno accennare qui ad architetti che, a rigore, non entrano nella storia dell'architettura come un Bazzani, un Brasini, un Calza Bini, se non per ricordare che allora erano potentissimi. Se non fosse stato per quei sette ragazzi milanesi, contornati e sorretti da pochissimi amici pittori, scrittori e scultori [...] l'architettura italiana si sarebbe inserita nel movimento rinnovatore europeo con un ritardo anche maggiore di quello che già pativa.

Nonostante la debolezza degli assunti teorici – stigmatizzata più tardi anche da Persico che, non senza ragioni, parlerà di avanguardia da salotto – i sette partecipano alla terza biennale di Monza facendosi notare e, su interessamento di Roberto Papini, all'esposizione in occasione del Weissenhofsiedlung.

Nel 1927 Adalberto Libera, di ritorno dalla mostra *Die Wohnung* che si svolge in Germania, entra a far parte del Gruppo 7, subentrando a Castagnoli. Nello stesso anno organizza al Palazzo delle Esposizioni di Roma la *I Mostra italiana di architettura razionale*. Si svolge dal 15 marzo al 30 aprile 1928. In mostra un centinaio di progetti. Quarantatré gli espositori. Tra questi, oltre al Gruppo 7: Mario Ridolfi, Gino Capponi, Alberto Sartoris, Giuseppe Bottoni, Luciano Baldessarri. Partecipano anche alcuni architetti che oggi difficilmente definiremmo moderni, quali Alberto Calza Bini, capo del Sindacato Architetti.

Con la mostra del 1928 a Roma inizia l'epoca eroica dell'architettura moderna in Italia. Sartoris, vicino al Gruppo 7, partecipa al primo CIAM. Nascono le riviste "La Casa Bella", diretta da Guido Marangoni (più tardi subentreranno Giuseppe Pagano – dal 1931 – ed Edoardo Persico – condirettore dal 1933 – trasformandola nella più importante rivista d'architettura europea) e "Domus", diretta da Gio Ponti. Nel 1928 è ultimato il *Novocomum*, opera del più dotato degli architetti razionalisti: Giuseppe Terragni.



## 9. Wittgenstein house

Il 28 aprile 1926 Wittgenstein si dimette dall'insegnamento nelle scuole elementari a causa di continui incidenti con alunni e genitori provocati dalla sua intransigenza e, insieme, dal suo originale modo di insegnare. Il 3 giugno dello stesso anno muore sua madre.

I due avvenimenti hanno un effetto devastante sul precario equilibrio psichico del filosofo austriaco. E preoccupano non poco la sorella, Margaret Stonborough, che in quel periodo aveva dato incarico a Paul Engelmann, discepolo di Loos, di costruirle una casa.

Margaret decide così di coinvolgere il fratello nell'impresa edilizia, sfruttandone l'inclinazione per l'architettura: Ludwig, infatti, con insindacabili direttive, aveva aiutato nel 1914 l'amico Eccles ad arredare la sua casa; aveva disegnato quasi tutti i mobili del suo alloggio a Cambridge e, come abbiamo visto, era stato il progettista della baita nella quale si era ritirato in Norvegia. Inoltre, Wittgenstein avrebbe certo gradito il comune lavoro con Engelmann: lo conosceva da quasi dieci anni, essendogli stato presentato nel 1916 da Loos, e con lui, durante la guerra, aveva passato interminabili giornate a Olmütz.

Wittgenstein in breve tempo emargina Engelmann, diventando di fatto l'unico responsabile della costruzione della casa della sorella. Anche se modifica pochissimo il primitivo progetto dell'amico. L'impianto volumetrico rimane pressappoco inalterato, se escludiamo il piccolo corpo aggiunto dell'ingresso; i prospetti sono modificati per lievi ritocchi alle dimensioni delle finestre e alle loro posizioni reciproche; la divisione degli ambienti interni non viene alterata, a meno di impercettibili spostamenti dei tramezzi.

Eppure Wittgenstein dedica alla casa energie immense ed enorme attenzione, tanto da confessare che, dopo una giornata di cantiere, si sente sfinito. Ogni questione, anche la più banale, richiede infatti un'attenzione estenuante. A un fabbro che gli chiede se anche un millimetro sia importante, lui con il suo impaurente vocione risponde che è fondamentale anche il mezzo millimetro. Per decidere l'altezza delle ringhiere obbligava l'operaio a tenerle per ore nella posizione prevista per verificare che fosse davvero quella giusta. Gli infissi sono di una sezione talmente sottile che solo una ditta tra le tante consultate fu in grado di realizzarli. L'architetto Groag, anch'egli allievo di Loos, che è di aiuto nella contabilizzazione delle opere, più volte perde la pazienza di fronte agli sperperi determinati dall'ostinato perfezionismo di Ludwig; mentre la sorella Margaret conclude scherzosamente che nella realizzazione della casa tutto era importante, fuorché il tempo e il denaro.

L'attenzione esasperata di Wittgenstein per le più minute questioni di dettaglio è una chiave di lettura importante. Paul Wijdeveld, in un libro dal titolo *Ludwig Wittgenstein, Architect*, l'attribuisce al gusto classico del filosofo: "La casa", sostiene, "dev'essere associata con le tendenze classiciste che ricorrono nella storia dell'architettura. Comune a queste è la morigeratezza nell'articolazione e nell'ornamento, guidata da una regola assoluta della bellezza, in cui è di fondamentale importanza il sistema delle proporzioni". La tesi appare poco convincente. Nell'opera di Wittgenstein non si riscontra, come onestamente riconosce lo stesso Wijdeveld, l'applicazione di alcun sistema proporzionale preciso.

Le proporzioni che hanno voluto trovare gli esegeti hanno approssimazioni del cinque e più per cento; sono quindi troppo imprecise per essere state fatte proprie da un eterno insoddisfatto che non esita, a costruzione quasi ultimata, a demolire il solaio del soggiorno per alzarlo di tre centimetri e che il giorno in cui gli infissi furono montati costringe la povera Margaret, interessata più all'architetto che all'architettura, a passare ore ad aprire e chiuderli per verificare che fossero perfettamente a piombo. La tesi non convince, inoltre, perché Wittgenstein impiega non poche delle sue energie per spezzare simmetrie (per esempio eliminando una delle due nicchie nella stanza della libreria), per infrangere allineamenti (per esempio ponendo fuori asse la bucatina della porta d'ingresso rispetto alle finestre sovrastanti), differenziare e disarticolare le parti (per esempio ideando finestre diverse per ogni facciata).

Per Wittgenstein, come abbiamo visto, ogni concezione classica è troppo intrisa di valori connotativi, di riferimenti metafisici. Ed egli, pur apprezzandolo per l'opera di riduzione compiuta, critica Loos che di valori eterni riempie la propria architettura, intuendo che dietro la semplicità e le nude proporzioni del moderno può nascondersi un delitto ancora più grave di quello individuato da Loos nell'ornamento. Queste case, dirà contrariato a proposito dell'esposizione del Wiener Werkbund del 1932, ti guardano e ti dicono "Guarda come sono graziosa". Da qui l'avversione del filosofo verso lo spazio tradizionale, carico di valori tattili, espressivi, simbolici, e la predilezione per uno spazio neutro, trasparente, cioè tale da non interferire con i singoli oggetti che lo strutturano e con le persone che lo abitano: "Il mio ideale è una certa freddezza. Un tempio che ospiti le passioni, senza che interferisca con queste".

Se sostituiamo al termine "oggetto architettonico" la parola "fatto" e al termine "spazio" la parola "logica", abbiamo la filosofia del *Tractatus*: i fatti, come gli oggetti architettonici, devono infatti essere depurati da ogni connotazione soggettiva e ridotti al loro semplice valore denotativo; mentre la logica, così come lo spazio architettonico, deve diventare trasparente edificio che ospita i fatti componendoli, ma senza alterarli o modificarli.

Questa costruzione rigorosamente scientifica può essere vista come la spazializzazione della mistica del *Tractatus*, il punto di arrivo di una visione ascetica: la trasparenza non è solo lo sforzo massimo di concettualizzazione del dicibile, ma anche l'unica finestra da cui ci è permesso scorgere l'indicibile: "Non mi interessa", affermerà Wittgenstein, "innalzare un edificio, quanto piuttosto vedere in trasparenza dinanzi a me le fondamenta degli edifici possibili", cioè, in sostanza, la struttura del mondo (del mio mondo). La casa, quindi, come una sorta di modellizzazione del mondo interiore.

Bernhard Leitner, in uno studio del 1973, ha brillantemente colto il carattere insieme mistico e anticlassico di un'architettura così concepita: "Alla fine l'edificio diventa spersonalizzato e anonimo, grande architettura. La chiarezza non è oscurata dalla funzione. L'austerità non si basa su unità modulari. La semplicità non risulta dalla mera rinuncia all'ornamento. Impossibile reperire dogmi o assunti formali o particolari da imitare. Vi si riscontra invece una filosofia". Questa "si limita a metterci tutto davanti, non spiega e non conclude nulla. Dal momento che tutto è posto in luce, non resta nulla da spiegare".

Più tardi, con le ricerche filosofiche, Wittgenstein si accorge di quanta metafisica si celi anche dietro questa anoressica estetica del silenzio, dell'assenza, della trasparenza. Glielo farà capire l'economista Sraffa, mostrandogli invece la ricchezza linguistica di un tipico gesto napoletano. Wittgenstein elaborerà allora la teoria dei giochi linguistici e nei suoi appunti, pubblicati postumi, non dimenticherà l'architettura, paragonando la riscoperta complessità del linguaggio al lento stratificarsi di una città.

## 10. Bauhaus: atto terzo

Meyer, il nuovo direttore del Bauhaus, è uomo energico, generoso, ma settario sino all'inverosimile, così come lo si può essere in un'epoca di ferro segnata da idealità, guerre, rivoluzioni e dittature. La sua parola preferita, ricorda Schlemmer, è "cooperativo": la cooperazione, dice, domina il mondo, la comunità domina l'individuo. Suo obiettivo è cambiare l'intero impianto pedagogico dell'istituto, aprire la scuola anche ai meno abbienti, renderla produttiva, dando priorità assoluta a un insegnamento basato sulla sociologia, l'economia, la psicologia.

Amante dello sport per il suo valore sociale, abolisce le lezioni del sabato per lasciare la giornata alle attività fisiche. "Lo stadio", aveva scritto su "ABC" in un articolo del 1926, "ha vinto la battaglia contro il museo e la realtà fisica è subentrata alla bellezza dell'illusione. Lo sport confonde l'individuo nella massa. Lo sport sta per diventare l'università del sentimento collettivo."

Combatte ogni forma di idealismo per indirizzare gli studenti verso ciò che si può misurare, vedere, pesare. Per lui l'architettura è l'attenta organizzazione dei modi di abitare, e costruire è un lavoro sociale. Tenta anche di cambiare il corpo docente. Nel novembre del 1929 scrive a J.J. Oud, Willi Baumeister, Karel Teige, Piet Zwaart per proporre loro di venire a insegnare a Dessau.

Coinvolge la scuola in alcuni incarichi professionali. Il più importante è la scuola della Confederazione sindacale tedesca a Bernau, un capolavoro di semplicità e funzionalità progettato e realizzato con Wittwer tra il 1928 e il 1930, dove gli studenti devono occuparsi di tutto l'arredo. Nel 1928 la scuola si occupa dell'ampliamento di Törten. Vi sono poi, le cucine modello realizzate per la Reichsforschungsgesellschaft, la Società tedesca per la ricerca scientifica, e la Volkswohnung, la casa popolare in cui viene sperimentata una poltrona, opera di Albers, componibile e realizzata in compensato sagomato.

Introduce una sezione di fotografia, aggiunta all'inizio del 1929, sotto la guida di Walter Peterhans. Potenzia i laboratori, la cui attività d'ora in poi è fondata sui criteri della massima redditività, dell'autonomia amministrativa, della pedagogia produttiva. A tal fine ogni laboratorio è gestito da un direttore, un insegnante tecnico-pratico e da collaboratori: studenti che vi lavorano ricevendone un salario e risparmiando sulla retta. Marianne Brandt, l'eccellente designer, utilizzerà questa opportunità, collaborando con il laboratorio del metallo. Istituisce rapporti con l'industria: dal 1928 alcune delle più note lampade del Bauhaus sono fabbricate dalla ditta Körting e Matthiesen e sono presi accordi con la ditta Rasch per il disegno di carte da parati.

Numerosi prodotti, con caratteristiche di economicità, semplicità e pulizia formale, sono esposti nella mostra *Dieci anni di Bauhaus*, che nel 1929 gira, con successo di pubblico, a Basilea, Zurigo, Dessau, Essen, Breslavia e Mannheim.

È stimolata la collaborazione. Per esempio, gli studenti di architettura, per la progettazione e l'esecuzione dei lavori, sono raggruppati in cellule di cooperazione che includono brigate verticali, composte da alunni dei primi e degli ultimi anni. "I miei studenti di architettura", afferma polemicamente Meyer, "non diventeranno mai architetti. [...] L'architetto è morto."

Il Bauhaus si politicizza. Nel 1927 si forma la prima cellula comunista; nel 1930 raggiunge trentasei aderenti. Le autorità vedono con sempre maggiore sospetto la scuola, etichettata ormai come un covo di sovversivi. Meyer è convocato d'autorità dal sindaco per fornire spiegazioni e chiarimenti, nonostante abbia sciolto d'autorità il nucleo comunista per tener fede agli impegni presi. Inutilmente. Anche perché, con l'onestà che gli è propria, Meyer ribadisce il proprio credo marxista. A soffiare sul fuoco sono anche alcuni professori, quali Kandinskij e Albers, che vedono con sospetto e preoccupazione il nuovo corso. Gropius, che sta seguendo da lontano gli sviluppi della vicenda, infine, interviene contro Meyer anche perché si sente offeso dai giudizi poco lusinghieri dati alla sua gestione, accusata di essere stata in una prima fase inconcludentemente espressionista e in una seconda inconcludentemente formalista. Il 1° agosto del 1930 il sindaco Hesse licenzia in tronco Meyer, che a questo punto, per orgoglio, rassegna le proprie dimissioni. Gropius, come osserva Magdalena Droste, "ancora verso la fine della sua vita, si preoccupò in tutti i modi di rimensionare e mistificare il contributo dato da Meyer alla storia del Bauhaus".

## 11. Le Corbusier, Mies e lo spirito dell'epoca

Nel 1927, l'anno di realizzazione dei due edifici al Weissenhof nei quali ha enunciato i cinque punti della nuova architettura, Le Corbusier sta lavorando a una villa a Garches. Committenti Gabrielle de Monzie e Michael Stein, fratello di Gertrude, un imprenditore edile che ha realizzato strade a San Francisco ed è sposato con una donna appassionata d'arte che colleziona opere di Matisse.

L'edificio, pur non applicando ancora in maniera integrale i cinque punti, è basato, come hanno mostrato gli studi di Colin Rowe, su una griglia di passi strutturali e su un sistema di proporzioni che ricorda le ville di Palladio. L'obiettivo, come afferma Le Corbusier, è realizzare "una scala costante, un ritmo, una cadenza di quiete". All'esterno si presenta come un prisma compatto, disegnato con eleganza dalle finestre in lunghezza. Gli scavi e i volumi in lieve aggetto intaccano la compattezza dei piani di facciata. Alludono a un susseguirsi e concatenarsi in profondità di spazi e funzioni che, sempre secondo Rowe, si leggono come in trasparenza, sempre che questa si intenda questa in senso concettuale più che fisico. All'interno opere scultoree, tra cui un nudo di Matisse, sono collocate dagli Stein in punti strategici, a sottolineare la continuità dei percorsi.

Vi è poi Ville Savoye, iniziata a partire dal 1929 e conclusa nel 1931. In uno schizzo schematico tracciato da Le Corbusier è sintetizzato il metodo compositivo: un volume puro scavato sino al punto in cui l'articolazione delle parti non compromette l'unità dell'insieme. È il risultato – esattamente la quarta fase – di un processo evolutivo che parte dalla Maison La Roche, in cui i volumi sono semplicemente accostati; si chiarifica nella villa a Garches, dove predomina la semplicità del prisma; trova una sintesi nelle case al Weissenhof, in cui unitarietà di forma e frammentazione delle parti coesistono senza che il primo principio prevalga sul secondo; si realizza in Ville Savoye, con la subordinazione della regola di varietà a quella di unità.

Della costruzione, che da un punto di vista tipologico è una casa a patio su pilotis e formalmente è la concreta dimostrazione dell'applicazione integrale dei cinque punti, colpisce il rapporto con la natura. Avviene attraverso le bucaure delle murature della terrazza-patio che incorniciano il verde trasformandolo in semplice panorama. Anche le forme geometriche della villa dialogano poco, se non in maniera metaforica, con il contesto. L'ideale cui si riferisce Le Corbusier è il tempio greco – l'astronave che scende dal cielo – non la casa di Wright, che si distende lungo lo spazio naturale, abbracciandolo.

Se le relazioni con il terreno sono concettualmente escluse, massima è l'apertura al cielo e al sole. Il solarium – culmine della *promenade architecturale* che si dipana lungo un sistema continuo di rampe e percorsi che porta dall'ingresso al tetto – è il coronamento plastico che si differenzia dal prisma pieno del piano intermedio e dagli snelli pilotis del piano terreno. Con una progressione dall'alto verso il basso così sintetizzabile: spazio vuoto, volume pieno, forma libera.

Mies condivide con Le Corbusier l'idea che l'architettura vada oltre il puro funzionalismo, che rappresenti le condizioni di spirito dell'epoca. Ma mentre lo svizzero-francese attribuisce grande importanza ai fattori geometrici che generano la composizione, al gioco sapiente dei volumi, agli scavi che esaltano gli effetti

chiaroscurali e arriva al risultato finale con un processo sostanzialmente additivo, il tedesco cerca la forma per eliminazione, con un metodo sottrattivo, proprio come uno scienziato, che è tanto più convinto di aver raggiunto lo scopo quanto più riesce a inventare formule sempre più brevi e più generali. In architettura la brevità corrisponde al minor dispendio di materia, alla leggerezza; la generalità alla capacità dell'edificio di adempiere al maggior numero possibile di funzioni. L'ideale di Mies è dunque l'illimitato spazio flessibile. Se la formula ideale di uno scienziato tende alla brevità zero, cioè al silenzio che tutto dice, la formula ideale di Mies aspira alla leggerezza zero, cioè al nulla che tutto abbraccia.

Da qui la proverbiale lentezza, le giornate su giornate impiegate a studiare dettagli minimi, il fastidio per coloro che ogni giorno vogliono trovare una formula nuova, l'incapacità, da insegnante, di valorizzare la creatività degli studenti, il carattere insieme ritroso e arrogante.

Conclusa nel 1927 l'esperienza del Weissenhof, dove ha sondato il tema della flessibilità abitativa tanto da assegnare ad altri l'arredamento degli alloggi, Mies lascia Stoccarda per tornare a lavorare a tempo pieno a Berlino. Del luglio 1928 è l'incarico per il padiglione tedesco dell'Expo di Barcellona. Sarà inaugurato dai reali di Spagna il 26 maggio 1929 (le sedie *Barcellona* che si trovano all'interno del padiglione sono state disegnate da Mies in vista di questo evento). Nel discorso d'inaugurazione, Georg von Schnitzel, il commissario generale del Reich, afferma: "Desideravamo mostrare qui ciò che sappiamo fare, chi siamo, che cosa sentiamo e pensiamo oggi. Non vogliamo nient'altro che chiarezza, semplicità e onestà".

Il padiglione, in realtà, è un oggetto tutt'altro che semplice. Da un punto di vista figurativo, è l'incontro di almeno tre diversi modi d'intendere l'architettura: il neoplasticismo De Stijl, la nuova oggettività vista in chiave berlinese, un neoclassicismo schinkeliano orientato verso la monumentalità e la misura greca. Come spesso succede quando gli uomini di genio producono ibridi – e non succede quasi mai per opere più pure sul piano linguistico e compositivo – il risultato è un capolavoro.

Il neoplasticismo De Stijl è riscontrabile nella scomposizione per piani. Mies si rifà alla stessa logica che hanno utilizzato van Doesburg e Cornelis van Eesteren per i loro esperimenti, culminati nella mostra del 1923 alla galleria L'Effort Moderne di Parigi, e Rietveld per casa Schröder. Vi è però una maggiore fluidità spaziale, il senso quasi teatrale della percorrenza che ricorda le opere di Wright. Nel padiglione, infatti, come nelle case Prairie, non si entra di fronte e si è costretti a un percorso fatto di svolte improvvise e di repentini cambiamenti di visuale: verso l'acqua, verso la statua, verso il corpo secondario. I piani, poi, sono collegati tra loro secondo una logica di ammorsature senza dubbio riferibile all'influsso di Wright. Il quale ammirava molto il padiglione, anche se, come racconta Franz Schulze, poco sopportava i pilastri cruciformi che si alternavano alle lastre. "Un giorno o l'altro", diceva, "dovremo convincere Mies a sbarazzarsi di quei dannati pilastri in acciaio che appaiono così pericolosi e invadenti nei suoi bei progetti."

I pilastri, insieme ai vetri, usati con diverse trasparenze, fanno parte del secondo aspetto stilistico, cioè di un'estetica costruttivista, sia pure sviluppata in chiave personale, tendente verso la smaterializzazione dell'oggetto edilizio. Un gioco che viene esaltato dall'inserimento delle vasche d'acqua, dalla levità dei piani e dall'uso

di materiali freddi e levigati. Renato De Fusco, con molte ragioni, nella sua *Storia dell'architettura contemporanea* ha parlato anche di influsso loosiano:

Se le architetture di van Doesburg e Rietveld si articolano per piani colorati artificialmente in blu, giallo e rosso, qui i piani hanno il colore proprio dei materiali, la lucentezza del metallo cromato, la grana del travertino, le venature dell'onice. Siamo insomma nella logica dell'unica decorazione ammessa da Loos, quella derivante appunto dalla natura dei materiali. E non è forse loosiano l'artificio di ingrandire e moltiplicare spazi ed ambienti interni con giochi di specchi – si pensi al Kärntner Bar e altri interni – riproposto da Mies a Barcellona questa volta all'esterno con vasche rispecchianti?

Con Loos siamo al terzo aspetto: la componente classica. L'edificio, per quanto dinamico al suo interno, all'esterno si presenta come un oggetto i cui pesi sono calibrati con estrema cura, quasi monumentale nella tripartizione di basamento, corpo, copertura. Robin Evans, in *Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries*, forse l'articolo più acuto e intelligente che sia stato scritto su quest'opera, ha notato che vi è un effetto di simmetria, non in pianta, ma rispetto al piano dell'orizzonte, che rende la percezione inquietante, come all'interno di una spazialità omogenea e assoluta, priva di punti concreti di riferimento. Se poi aggiungiamo il senso di eternità e di perennità della pietra, gli effetti di luce, come nella spettacolare trovata della statua di Georg Kolbe illuminata dall'alto, ecco che questo oggetto effimero – che vivrà pochi mesi e i cui materiali saranno presto riveduti anche a causa della crisi economica – appare un monumento senza tempo (da qui una delle motivazioni per ricostruirlo nel 1986).

L'incarico della casa Tugendhat arriva a Mies negli ultimi mesi del 1928, mentre sta lavorando al padiglione di Barcellona. Sarà terminata verso la fine del 1930. La strategia, però, è diversa. Il gioco dei piani è fortemente ridimensionato. Saranno limitati a due: uno curvo per delimitare la zona pranzo e uno rettilineo per dividere lo studio dalla zona conversazione. All'esterno la casa ha due volti: chiusa verso la strada, si apre idealmente verso il giardino grazie a una parete vetrata di ventiquattro metri suddivisa in pannelli scorrevoli di circa quattro metri e mezzo che si alternano ad altri fissi. Arredata con la collaborazione di Lilly Reich – una donna raffinata, dura ed elegante, che dal Weissenhof lo coadiuva nella progettazione degli interni – casa Tugendhat è curata sin nei minimi particolari: sedie in tubolari d'acciaio disegnate da Mies, pavimento in linoleum bianco per rispecchiare il soffitto, tappeti in lana naturale, tende in seta cruda, legno d'ebano per la parete curva, onice per il divisorio del salotto, acciaio dei pilastrini. Non vi si può appendere un quadro, appoggiare un soprammobile o alterare la disposizione degli arredi, la cui posizione è millimetricamente calibrata. La casa, insomma, è gelida, priva di qualsiasi valore domestico. "Die Form" le dedica un servizio e un articolo dal titolo *È possibile vivere in casa Tugendhat?* La tesi dell'articolista Justus Bier è che la costruzione è senz'altro un'opera d'arte, ma difficilmente un posto in cui si possa mangiare, dormire, vivere in libertà. Interviene la Tugendhat per difendere Mies e per dire che a lei e al marito la casa va bene così. L'interrogativo, però, com'è facile intuire, ha carattere più generale: investe la propensione crescente delle avanguardie di concepire in termini esclusivamente figurativi – e quindi fotografici, cinematografici, ma non esistenziali – le architetture.



## 12. Sintesi sovietica

Nel 1925 si forma l'OSA, Associazione degli Architetti Contemporanei. Vi partecipano Moisei Ginzburg, i fratelli Aleksandr, Viktor e Leonid Vesnin, Nikolaj Kolly, Il'ja Golosov e Ivan Leonidov, senza dubbio il più dotato. Aderenti a Leningrado: Beldovskij, Galperin, Oll; a Har'kov: Malosëmov, Steijnberg; a Kiev: Cholostenco. Tra le prime iniziative è la fondazione della rivista "Sovremennaya Arkhitektura", "Architettura contemporanea". Caporedattori: Aleksandr Vesnin e Moisei Ginzburg. La rivista, che uscirà sino al 1931, pubblicherà testi e progetti di Victor Bourgeois, Walter Gropius, Hannes Meyer, Mies van der Rohe, André Lurçat, Robert Mallet-Stevens, Hans Wittwer. Ampio spazio è lasciato inoltre a Le Corbusier, con cui Ginzburg, che lo ammira particolarmente, è in contatto.

L'OSA, a differenza di altri gruppi d'avanguardia che l'hanno preceduta, è un'associazione culturale radicata nella professione. Unisce, quindi, architetti, tecnici, intellettuali e critici non orientati verso la discussione astratta, ma che si propongono il compito di definire e sviluppare i principi generali dell'architettura all'interno della società socialista, di spiegarla ai pubblici poteri e di svolgere un'azione polemica nei confronti di coloro che rimpiangono la tradizione. La rivista "Architettura contemporanea" non esita a impegnarsi in battaglie di principio, attaccando gli sprechi di denaro pubblico in edifici inconcludentemente celebrativi. Ecco il commento allegato a un polemico reportage fotografico, che fa pensare al *Tavolo degli orrori* che nel 1931 allestiranno polemicamente, e per ragioni simili, i razionalisti italiani:

Pubblichiamo qui sotto una serie di fotografie di edifici alcuni dei quali dovrebbero essere ultimati in occasione della celebrazione del X anniversario d'Ottobre. Strana ironia di cui non sono stati certamente coscienti né coloro che hanno progettato o commissionato questi edifici, né coloro che li hanno dedicati alla memoria d'ottobre, e senza dubbio ne sono ancora incoscienti. Incoscienti di questa ironia TERRIBILE registrata dalla storia perché queste nuove costruzioni esprimono solo l'ironia della sorte; per mezzo loro sono messi in ridicolo gli autori, gli esecutori e la stessa rivoluzione d'Ottobre.

Nella rivista sono affrontate anche questioni tecniche che investono la sfera formale quali, per esempio, un'inchiesta sui vantaggi dei tetti piani, con opinioni di Taut, Behrens, Oud e Le Corbusier, e una sulla forma appropriata per le nuove residenze collettive, o *domkommuna*, che serve a lanciare anche un concorso di idee su questo argomento particolarmente sentito, a causa della scarsità di alloggi che si registra nel paese.

Nell'aprile del 1928 si svolge a Mosca la prima conferenza dell'OSA. Nel documento finale si stigmatizzano cinque mali: l'ignoranza dell'architettura, l'eclettismo senza principi, le ricerche astratte di forme nuove, il diletterismo ingenuo, le opere che presentano un finto carattere moderno e lasciano inalterate le vecchie logiche costruttive. Proposto il perseguimento di tre obiettivi: la creazione di nuove tipologie che soddisfino la vita sociale, la qualità dell'edificio, l'interrelazione delle parti. La conclusione del documento, pur con slancio retorico, riafferma la linea operativa sostanzialmente equilibrata del gruppo: "Abbasso le speculazioni artistiche dei sinistri e dei destrorsi. [...] Abbasso il diletterismo e la superficialità nel campo dell'arte. Viva la scuola materialista della creazione artistica – il COSTRUTTIVISMO".

Ginzburg, in coerenza con tali assunti – di cui, del resto, è un ispiratore –, tra il 1928 e il 1929 realizza un'unità di abitazione. È l'edificio in linea del Narkomfin, il cui programma funzionale esprime un modo nuovo di concepire la residenza: cellule di pochi metri quadrati disegnate sulla logica dell'*Existenz minimum* e abbondanza di spazi sociali quali mensa, lavanderie centralizzate e sale di lettura. Macchina per abitare in senso lecorbusieriano, riprende dal maestro franco-svizzero la composizione per volumi puri, le finestre a nastro, il tetto giardino, il piano pilotis.

Ginzburg – che non può partecipare al primo congresso CIAM a La Sarraz, perché le autorità svizzere negano a lui e a El Lissitskij il visto – è nominato insieme a Nikolaj Kolly delegato CIAM in rappresentanza dell'Unione Sovietica nel secondo congresso di Francoforte, che, come vedremo nel prossimo paragrafo, tratterà proprio il tema dell'*Existenz minimum*. Kolly è coinvolto da Le Corbusier nella realizzazione del Centro Soyuz di Mosca, un incarico ottenuto grazie anche all'appoggio dell'OSA, che però, per via di ostacoli burocratici e difficoltà realizzative, viene malamente eseguito. (I rapporti di Le Corbusier con la Russia, dopo un inizio idilliaco, non saranno facili. Entra in polemica con Ginzburg, nel 1930, quando scrive *Commenti sulla urbanizzazione di Mosca e sulla Città Verde*, un testo in cui attacca le tesi dei disurbanisti sovietici in nome di una maggiore concentrazione urbana e propone, in alternativa, il progetto della *Ville Radieuse*. L'anno successivo perde il concorso per il Palazzo dei Soviet, con il miglior progetto di edificio alla grande scala da lui disegnato, una grandiosa composizione di frammenti architettonici non priva di reminiscenze costruttiviste.)

L'architetto di maggior talento che opera in Russia in questi anni è Ivan Leonidov. Studia al Vkhutemas nell'atelier di Aleksandr Vesnin. Persegue una poetica originale che non si lascia incantare dal classicismo purista o dal gelido rigore razionalista.

Il progetto di tesi di laurea per la Libreria Lenin del 1927 è una composizione suprematista di volumi elementari: un'aula per conferenze, cinque sale di lettura, un magazzino per i libri e una ferrovia sopraelevata di collegamento tra la libreria e la città. Un miracolo di equilibrio tra masse, rese trasparenti e leggere grazie all'uso dei nuovi materiali, agganciate al suolo o sospese in aria per mezzo di esili tiranti. Nel 1930 propone, per un complesso sportivo a Mosca, una cupola realizzata in tralicci in ferro triangolari e vetro e, per il campo sportivo, una piramide con gli stessi materiali. Il progetto prefigura le cupole geodetiche di Buckminster Fuller, ma trasposte all'interno di un quadro di Malevic. Prefigura anche un nuovo modo di vita in cui istruzione e ricreazione fanno parte di un processo unitario. Subirà le violente critiche del gruppo filostalinista Vopra, l'Associazione panrusa degli architetti proletari, che lo accusa di inconcludente idealismo. Sempre del 1930 è il progetto presentato al concorso per la nuova città lineare di Magnitogorsk negli Urali orientali. La pianta ricorda i coevi quadri di Kandinskij e Klee. Il lavoro, insieme a quello di Ginzburg e di altri architetti dell'OSA, è giudicato poco concreto e respinto. L'incarico di realizzare la città sarà assegnato al più affidabile Ernest May, trasferitosi in Russia con la sua brigata di architetti tedeschi.

Perso in un universo di puri valori spaziali, Leonidov per tutta la vita non costruirà praticamente nulla. Si limiterà a lasciare incantevoli progetti in cui il confine tra arte e architettura è sempre più tenue e un'eredità di forme e invenzioni spaziali che, ancora oggi, aspetta di essere esaminata.

### 13. CIAM

Tre ragioni determinano la nascita dei CIAM, i Congressi Internazionali di Architettura Moderna. Sono: l'esigenza di propagandare le nuove idee, il bisogno di fissare una linea culturale ed estetica unitaria all'interno dell'avanguardia, la voglia d'incidere sul contesto sociale e politico.

Esigenza di propaganda: i protagonisti del Movimento Moderno, dopo l'esperienza del Weissenhof, sentono che i principi della nuova architettura hanno bisogno di una maggiore diffusione, che esiste interesse da parte del pubblico, ma che la curiosità, in assenza di strumenti di comprensione, si può tramutare in ostilità. A fomentarla sono soprattutto le accademie: lo dimostra il concorso per il palazzo della Società delle Nazioni che si svolge nel 1927. Tra i 377 presentati da più di mille architetti di quarantadue nazioni diverse, i due progetti migliori sono della coppia Le Corbusier-Jeanneret e dello svizzero Hannes Meyer. La giuria è composta da nove membri: Hendrik Petrus Berlage per l'Olanda, Victor Horta per il Belgio, Josef Hoffmann per l'Austria, Karl Moser per la Svizzera, Ivar Tengbom per la Svezia, Charles Lemaesquier per la Francia, Carlos Gato per la Spagna, sir John J. Burnet per la Gran Bretagna, Attilio Muggia per l'Italia. Favorito il progetto di Le Corbusier, che conta sull'appoggio di Moser, Berlage, Hoffmann e Tengbom. Il presidente della giuria, il sessantaseienne Horta, autore di alcune splendide opere dell'Art Nouveau, ma da tempo in crisi creativa, tradisce accodandosi ai quattro membri reazionari della giuria che premiano *ex aequo* modesti progetti accademici. Le Corbusier viene squalificato, grazie a una miserabile trovata di Lemaesquier, che si appella a una formalità tecnica relativa alla presentazione degli elaborati. L'architetto svizzero francese, spalleggiato dal giovane storico e critico Sigfried Giedion, attiva una campagna internazionale di protesta. I due presto capiscono che ciò non basta: occorre che il Movimento Moderno si coaguli in un'organizzazione di peso internazionale in grado di fungere da strumento di diffusione di idee e iniziative.

Linea culturale: Mies, Giedion, Le Corbusier, Oud sentono che l'avanguardia presenta troppe facce diverse, con un'imbarazzante confusione di linee ideali e culturali che corrono il rischio di caratterizzare l'intero movimento come un confuso aggregato di tendenze eterogenee. Mies non esita a proporre di escludere le tendenze espressioniste per attuare ciò che chiama una "purificazione", attraverso cui giungere a uno stile comune, a un linguaggio formale più omogeneo. In tale prospettiva sono da leggere le sue dimissioni dal Ring. Giedion auspica, da parte sua, un'ideale architettura purista-costruttivista, incarnata da Gropius, Mies, Le Corbusier, Oud, van Eesteren, Stam, Schmidt.

Linea politica: convinzione comune degli architetti del Movimento Moderno è che la nuova architettura presuppone una città del tutto diversa, fondata su basi razionali, che solo un movimento strutturato a livello internazionale può proporre autorevolmente ai politici che governano i diversi paesi del globo. In proposito, però, si scontrano due linee culturali diverse. I riformisti, quali Le Corbusier, Gropius, Mies, credono che tali mutamenti prescindano, in una certa misura, dalle ideologie partitiche. Le Corbusier, che in quegli anni collabora con il regime comunista in Unione Sovietica, per esempio, negli stessi anni attiva numerose collaborazioni con la destra reazionaria e tecnocratica, per la quale manifesta le sue simpatie. Mies cerca di collaborare con i nazisti aderendo nel 1933 al

Reichskulturkammer di Joseph Goebbels. Dall'altro i comunisti – sono gli svizzeri del gruppo ABC e anche numerosi tedeschi – credono fermamente che il lavoro dell'architetto non possa prescindere dalla struttura economica, capitalista o socialista, in cui opera. E sostengono che una nuova città non possa neanche pensarsi senza la fine dei rapporti di produzione capitalistici e l'avvento della società comunista. Le due linee, sino al CIAM del 1930 – quando il gruppo dei più accaniti fautori della linea marxista si trasferisce in Unione Sovietica, al seguito della Brigata May – si confronteranno non senza asprezze e reciproche incomprensioni.

La prima riunione del CIAM si svolge in Svizzera a La Sarraz dal 26 al 28 giugno 1928, presso il castello di madame de Mandrot, una nobildonna aperta alle tematiche dell'arte moderna alla quale Le Corbusier si era rivolto per ottenere appoggio nella vertenza sul progetto della Società delle Nazioni.

Ventiquattro gli architetti partecipanti, di otto diverse nazionalità. Rappresentati gli svizzeri (Stam, Schmidt, Haefeli, Artaria, Steiger, Giedion e Meyer, che dopo qualche mese sarà il nuovo direttore del Bauhaus in sostituzione di Gropius), i francesi (Chareau, Lurçat e, d'adozione, Le Corbusier), i belgi (Bourgeois), gli olandesi (Stam, Rietveld e Berlage), i tedeschi (Häring e May), gli austriaci (Frank), gli italiani (lo svizzero Sartoris che rappresenta Rava del Gruppo 7), gli spagnoli (Mercadal e de Zavala). Tra i grandi assenti Oud, Gropius e Mies, impegnati altrove, e Garnier, Perret, Loos e van de Velde della vecchia guardia. El Lissitskij e Ginzburg in rappresentanza dell'Unione Sovietica non possono partecipare per il rifiuto del visto da parte dell'autorità svizzera.

Sin dai lavori di preparazione del congresso, Häring entra in polemica con Giedion, che gestisce l'organizzazione. Il motivo è che sono invitati solo cinque membri del Ring e Häring, da segretario dell'organizzazione, non può accettare in linea di principio questa preclusione (alla fine Häring sarà l'unico esponente dell'organizzazione a partecipare). Inoltre, a infastidirlo non poco è il fatto che, nonostante egli sia il segretario della più importante associazione d'architetti d'avanguardia tedeschi, non è invitato a tenere alcun discorso. Il programma, infatti, è stato preparato con cura da Le Corbusier e da Giedion per evitare di dare troppo spazio a personaggi in grado di fare loro ombra, per di più se gravitanti su un'altra lunghezza d'onda.

Il 26 giugno Bourgeois e Le Corbusier parlano dei risultati architettonici delle tecnologie moderne e May della standardizzazione. Nelle discussioni che seguono Häring è l'autore degli interventi più polemici, soprattutto contro ogni affermazione di Le Corbusier. Nel campo della prefabbricazione emergono divergenze tra coloro che credono nell'industrializzazione totale dell'involucro edilizio e coloro che, come Lurçat e Le Corbusier, sostengono che debba limitarsi a singole componenti. Inoltre, quasi a continuare la polemica del Werkbund del 1914, c'è chi sostiene, come i francesi, che bisogna puntare sulla qualità artistica e sulle ragioni dell'architettura e chi, come i tedeschi e gli svizzeri, sul semplice costruire, sulla razionalità industriale. Il giorno successivo si parla di economia generale e di urbanesimo. Il 28 giugno Berlage conclude i lavori con una conferenza sul tema dei rapporti tra lo Stato e l'architettura moderna, in cui analizza la felice atipicità del caso olandese, chiedendosi in che modo se ne possa esportare il modello.

Viene costituito il CIRPAC, una sorta di comitato centrale, che dovrà preparare i successivi incontri. Vi partecipano due delegati per ciascun paese. Nella lista, letta da Giedion l'ultimo giorno del congresso, non figura il nome di Häring. Questi chiede se l'omissione è causata da un errore. S'infuria quando l'altro risponde che non c'è alcun errore, che la sua presenza non è gradita. Ne nasce una vertenza diplomatica che verrà sanata, dopo il congresso, dall'abile Gropius il quale scriverà a Giedion:

IO POSSO SOLO SPERARE CHE IL SUO – SECONDO ME ECCESSIVO – ATTEGGIAMENTO VERSO HÄRING SIA ADESSO MIGLIORATO UN PO'. NOI TUTTI GLI ABBIAMO SOTTOLINEATO LA NECESSITÀ DI AVERE PIÙ CONTROLLO, COSA CHE PROBABILMENTE RENDERÀ LE COSE PIÙ FACILI. IO NON POSSO PERÒ ACCETTARE L'AFFERMAZIONE DI LE CORBUSIER CHE NON SIEDERÀ PIÙ CON LUI IN ALCUN TAVOLO. HÄRING È INDUBBIAMENTE UN UOMO DI STRAORDINARIE CAPACITÀ, CHE HA MOLTE GIUSTE COSE DA DIRE, ANCHE SE I SUOI MODI SONO DISDICEVOLI.

È preparata una dichiarazione finale che cerca di comporre le due anime diverse del congresso, ricorrendo all'espedito di due traduzioni ad hoc, una in francese e una in tedesco, che contemperano i punti di vista delle due diverse fazioni a proposito della *querelle* tra architettura o costruzione.

Il problema, però, non può essere risolto con un semplice espediente linguistico. Scoppierà presto ed esattamente l'anno successivo, a proposito del progetto di Le Corbusier per il *Mundaneum*. Vi abbiamo già accennato in precedenza: Teige, in un lungo e ragionato articolo apparso su "Stavba", accusa Le Corbusier di estetismo. Cioè, in sostanza, di voler raggiungere le vette sublimi dell'arte ricorrendo agli strumenti obsoleti delle proporzioni, della composizione e a tutto l'armamentario *Beaux-Arts* pur riveduto e corretto alla luce della nuova sensibilità moderna. Insistere sulla parola "architettura", afferma Teige, citando in proposito Hannes Meyer – che adesso è il nuovo direttore del Bauhaus – vuol dire ritornare al passato. È il costruire, nelle sue semplici leggi, la chiave per il futuro, ciò che fonda la poesia della nostra epoca.

Le Corbusier, nonostante non sia suo costume controbattere per iscritto alle critiche, risponde con prontezza all'attacco dell'amico con una lunga lettera, redatta in viaggio per l'America del Sud, dove si reca per tenere alcune conferenze: segno che reputa la questione di rilevanza strategica per la leadership culturale del movimento. Pubblicato anch'esso su "Stavba", lo scritto è un lungo trattato dal titolo emblematico *In difesa dell'architettura*. Le Corbusier vi attacca il rigido utilitarismo. Afferma che la funzione da sola non basta a far poesia. Fa l'esempio di un cestino: se deformato potrebbe contenere più carta straccia, quindi in teoria sarebbe più utile e quindi dovrebbe essere più bello, in realtà è goffo e brutto. La bellezza è qualcosa in più della funzione. Un extra al quale l'architetto deve anelare.

Teorizzando una sorta di scissione tra forma e funzione, Le Corbusier mostra di non comprendere le raffinate ragioni del formalismo praghese. Per Teige la riduzione dell'oggetto alla pura funzione può avvenire proprio perché è stato individuato il corretto luogo della dimensione estetica che non si trova all'interno dell'oggetto, come vorrebbe il francese, ma nel giudizio del soggetto. Il valore di un'opera, in sostanza, non nasce dal perseguimento di una verità intrinseca ed eterna – ciò non

avrebbe senso in una prospettiva materialista e antimetafisica – ma dal riconoscimento di essere il prodotto di una formatività storicamente adeguata.

Afferma Teige:

Il *Mundaneum* illustra il fiasco delle teorie estetiche e dei pregiudizi tradizionali, di tutti i danni dello slogan “casa come un palazzo” e dell’architettura utilitaristica con aggiunti un’addizione o una dominante artistica. Da qui è possibile andare direttamente verso un pieno accademismo e classicismo, a meno che non si decida di ritornare alla solida realtà del proprio punto d’inizio, la casa come macchina per vivere, e da lì, di nuovo lavorare verso un’architettura scientifica, tecnica, industriale. Tra questi due estremi vi è solo spazio per progetti cotti a metà e per soluzioni di compromesso.

Nel 1929 si svolge il secondo congresso del CIAM: affronta il tema dell’alloggio e dell’*Existenz minimum*. Sede ospitante è Francoforte, la città tedesca che grazie all’energico impulso di Ernest May, sta realizzando un imponente programma di costruzione di abitazioni popolari – oltre quindicimila dal 1926 al 1930, pari al fabbisogno abitativo di circa il dieci per cento della popolazione – raggruppate in quartieri residenziali, *siedlung*, ubicati nella periferia della città. È in questi quartieri che con particolare impegno e passione si pratica il risparmio dei costi di costruzione; l’eliminazione degli spazi superflui; la standardizzazione; la zonizzazione del territorio con aree caratterizzate dall’unica destinazione residenziale; la costruzione di blocchi edilizi per file parallele; la prefabbricazione dei componenti; la taylorizzazione degli spazi e dei movimenti nella cosiddetta “cucina di Francoforte” progettata da Grete Schütte-Lihotzky; la razionalizzazione della distribuzione interna; la vendita al costo di mobili disegnati in funzione degli spazi abitativi da Frank Schuster e da Ferdinand Kramer.

A precedere il congresso è l’incontro del 2 febbraio 1929 del CIRPAC a Basilea, nel quale Le Corbusier e Häring si confrontano di nuovo e, nonostante i buoni propositi, con ferocia. Häring viene messo da parte. Le Corbusier esulta per la vittoria sull’odiato avversario mandando a Giedion una lettera con una caricatura del tedesco rappresentato come un’aringa (Häring significa aringa), con bombetta e ombrello, che ritorna sconfitto a Berlino. Lo scontro tra i due, ormai, è determinato soprattutto da aspetti caratteriali e va ben oltre il sia pur diverso e antitetico modo d’intendere l’architettura.

Questa volta Gropius non interviene a placare gli animi. Anzi, affermando che “il Ring ormai non esiste più in quanto tale e che il congresso dovrà ospitare personalità individuali”, scarica il Ring, seguendo Mies (che, come abbiamo visto, lo aveva già fatto nel 1927) e toglie ogni appoggio a Häring, lasciandolo di fatto isolato. Inoltre, avvicinandosi sempre più alle posizioni di Giedion e Le Corbusier, contribuisce a costruire una nuova alleanza a quattro: Gropius, Le Corbusier, Mies, Giedion. I tre architetti diventeranno le icone del modernismo. Il critico il loro cantore. Il CIAM il loro strumento.

Il congresso di Francoforte si apre il 24 ottobre, il giovedì nero che vede il crollo della Borsa di Wall Street. Partecipano 130 architetti di 28 nazioni. Previsti quattro interventi: di Gropius, Bourgeois, Le Corbusier, Schmidt. Gropius e Le Corbusier sono assenti. Le Corbusier perché sta effettuando il viaggio in America latina al quale abbiamo in precedenza accennato. L’intervento del primo è letto da Giedion, quello di Le Corbusier dal cugino e socio Pierre Jeanneret.

Tra gli assenti al congresso El Lissitskij e Oud. Tra i presenti lo spagnolo Louis Sert e il finlandese Alvar Aalto. Il 26 ottobre Karl Moser conclude il congresso e apre ufficialmente la mostra sull'alloggio minimo che ha organizzato May con materiale proveniente da tutta Europa. Si tratta di 207 piante di alloggi minimi ridisegnate tutte nella stessa scala al fine di facilitarne il confronto. La superficie varia dai 29 metri quadrati delle monocamere ai 91 metri quadrati delle case per famiglie numerose. Terminato il congresso, la mostra gira per l'Europa accompagnata da un libro, edito dal CIAM, che la illustra: *Die Wohnung für das Existenzminimum*.

Il terzo congresso del CIAM si svolge a Bruxelles dal 27 al 29 novembre 1930. Il tema principale di riflessione, introdotto da una conferenza di Gropius, è: case basse, medie o alte. Sebbene Häring partecipi al congresso e alle discussioni, ormai non ha più ruolo. Protesterà contro la preferenza per l'edilizia alta, ma ormai è un isolato. Tra gli interventi di spicco quello dell'austriaco Richard Neutra, delegato americano con Karl Lömberg-Holm. Illustra esempi realizzati negli Stati Uniti. Per gli italiani partecipano Pollini e Bottoni.

Le Corbusier assume una posizione critica verso l'atteggiamento troppo tecnicista assunto dal gruppo più intransigente dei costruttivisti. Ha appena preparato il progetto della *Ville Radieuse*, una città di forma vagamente antropomorfa (con il quartiere degli affari al posto della testa, le residenze al posto del busto e le attività produttive al posto dei piedi) che permette il raggiungimento di notevoli densità abitative. È la risposta, anche formale, alle città lineari e agli schemi a più debole densità previsti, in quel momento, dagli architetti sovietici dell'avanguardia, quali Ginzburg.

A ottobre è partita per l'Unione Sovietica la Brigata May, che annovera Schmidt e Stam; li segue Meyer, che ad agosto è stato estromesso dalla direzione del Bauhaus. Scappano dalla crisi economica che sta strozzando l'America e l'Europa per recarsi nella patria del socialismo e della nuova architettura. Lì aspetterà un paese dove la politica culturale staliniana ha preso il sopravvento. Nel 1931 il concorso per il Palazzo dei Soviet, vinto dalla grottesca torta nuziale allestita da Boris Iofan, sancirà la definitiva sconfitta del costruttivismo russo in nome di un realismo socialista della peggior specie.

È questo definitivo e prevedibile cambiamento di rotta della politica culturale russa il motivo per cui il CIAM successivo, che si sarebbe dovuto svolgere in Unione Sovietica, a Mosca, viene rimandato dalle autorità competenti con mille scuse (Giedion e van Eesteren arriveranno a inviare a Stalin una nota di protesta, ma invano). Si perdono così tre anni sino a quando, considerati anche altri rifiuti, si decide, nel 1933, di tenerlo sulla nave *Patris* in rotta da Marsiglia al Pireo, il porto di Atene (gli italiani che partecipano sono Pietro Maria Bardi, Gino Pollini con moglie, Piero Bottoni, Giuseppe Terragni). Non poteva essere più paradossale che a dibattere del tema della città funzionale e del futuro dell'urbanistica (la *Carta di Atene* nascerà in queste circostanze) fosse un pugno di architetti rinchiusi in un battello, lontani da quei centri urbani e dalle sedi degli organismi decisionali che in quel momento avevano poca o nessuna voglia di attuarne le proposte.

## 14. Architettura della luce

*Reklame*, pubblicità, è uno dei termini ricorrenti nella Germania degli anni Venti. Si fonda sul concetto che l'uomo è un animale manipolabile, nello stesso modo in cui, come mostrano gli studi ergonomici, sono organizzabili su principi scientifici, tayloristici, il suo spazio vitale e la sua vita sociale.

Ogni attività, anche psicologica, diventa segmentabile, misurabile e quindi controllabile. Kurt Friedlaender, in uno studio del 1922, sostiene che le reazioni umane possono essere quantificate, previste e indirizzate nel momento in cui sono approntati gli strumenti idonei. Mia Klein, in un testo del 1929, parla di cinque fasi: lo stimolo dell'attenzione, l'effetto sulla memoria, la creazione di un senso di piacere, la predisposizione della valutazione, il superamento dell'esitazione.

Cambiando il modo di vendere, cambia il volto della città. Lo richiedono i molteplici studi sull'argomento, le tecniche messe a punto dalle sempre più numerose agenzie specialistiche e gli accorgimenti suggeriti dalle pubblicazioni di settore, quali "Die Auslage", "Seidels Reklame", "Die Reklame". Contribuiscono anche i progressi tecnici: la produzione di più grandi lastre di vetro, che svuotano i primi piani degli edifici trasformandoli in spazi espositivi, e l'uso sempre più diffuso dell'elettricità per l'illuminazione delle vetrine e per i cartelloni pubblicitari. Dal 1924 al 1928 la Germania raddoppia i consumi di energia. Berlino è definita "paradiso elettrico", con oltre tremila insegne luminose e un impiego, nel 1929, di circa centodieci milioni di kilowatt/ora per anno.

Nel 1925 Osram scopre una tecnica per realizzare scritte colorate con i tubi al neon. Vengono anche messi a punto colori che vanno oltre il rosso, il giallo e il blu. Afferma Mark C. Taylor: "Il medium per l'opera d'arte non è più la pittura ma il neon. Le cose diventano insopportabilmente luminose". Nell'ottobre del 1928 per la settimana intitolata *Berlin im Licht*, la Osram realizza una torre di pura luce, gli alberi della Unter der Linden vengono decorati con migliaia di lampadine elettriche, la Lufthansa organizza voli sulla Berlino notturna e i palazzi illuminati a giorno. Un'esperienza anticipata dalla città di Francoforte (1927) e che condivideranno Amburgo (1931) e Amsterdam (1929).

Naturalmente non tutti vedono la luce e l'elettrificazione come un fatto positivo. Ernst Bloch nota che questa magnifica distrazione, paradossalmente, rende le cose sempre più oscure. Filosofi quali Heidegger (*Essere e tempo* è del 1927) vi vedono un'ulteriore manifestazione di quella tecnica che sta invadendo il mondo, dando corso a un destino ineluttabile, ma drammatico. Ernst Jünger, con il suo stile colorito, nota che non esiste una città frenetica quanto Berlino. Tutto si muove: i semafori, i cartelloni luminosi, i tram e anche gli inquieti giaguari dello zoo.

Gli architetti, soprattutto gli espressionisti, sono entusiasti. Sembrano concretizzarsi i sogni di Taut e di Scheerbart che hanno portato nel 1914 alla *Glas Architektur*, e che nel 1917 hanno ispirato a Moholy-Nagy il poema *Visione di luce*. Mendelsohn, nel libro del 1926 *America*, scritto a seguito di un soggiorno negli Stati Uniti, commenta in termini estatici il circo luminoso di New York, caratterizzato da testi fiammanti e da missili di fuoco. Sono i cartelloni pubblicitari con immagini in movimento che si tuffano ed emergono, scomparendo ed esplodendo sopra migliaia di automobili e sopra la folla che si accalca caoticamente per le strade.



Scharoun, nel concorso per la Friedrichstrasse del 1921, prefigura un edificio che in facciata ha posto per i cartelloni pubblicitari; nel 1928, i fratelli Luckhardt prevedono per Potsdammer Platz un edificio con un'enorme inserzione della Chlorodont; Mendelsohn, per la stessa piazza, pensa l'edificio con spazi che possono essere occupati da scritte luminose gigantesche. Nasce l'architettura della luce o *Lichtarchitektur*. Joachim Teichmüller sostiene nel 1927: "È compito dell'architetto usare, in piena consapevolezza, del potere della luce nel formare spazi, i mezzi offerti a lui dalla moderna luce artificiale". E più avanti: "L'ingegnere della luce impara non solo a illuminare per far vedere – ciò è il compito della luce – ma per creare – ciò è il compito dell'architettura. In altre parole: dando luce e illuminando noi creiamo forme". La luce diventa così uno strumento dell'architettura che dev'essere tenuto in considerazione sin dalle fasi preliminari della progettazione: Ernst May a Francoforte, per esempio, ne impone lo studio per certi ambienti urbani. Nel 1928 Erwin Redslob, consigliere di Stato per le cose d'arte, la definisce il grande motivo ornamentale del nostro tempo, sanzionandone ufficialmente l'uso a fini estetici.

È Mendelsohn l'architetto che più di tutti interpreta la poetica della luce, cercando di modellarla con ampie vetrate, curve che suggeriscono il passaggio dell'energia, innesti e sovrapposizioni che fluidificano la massa muraria. Progettati per essere guardati anche di notte, con la luce artificiale, i suoi edifici rendono perfettamente il senso di questa ricerca comune a molti architetti della sua generazione. L'immobile dei grandi magazzini Petersdorff a Breslau (1928) e i grandi magazzini Schocken a Stoccarda (1928) sono due tra le opere più interessanti al riguardo.

Per quanto avversi alle ricerche delle avanguardie, anche i nazisti non disdegnano il fascino delle nuove tecniche. Speer adopera riflettori giganteschi per costruire cattedrali di luce, *Lichtdom*, durante i raduni di massa nazionalsocialisti. Per celebrare il trionfo di Hitler allestisce uno spettacolo fortemente suggestivo il 1° maggio 1933 a Tempelhof. Proiettata sul versante del sublime, la nuova tecnica si mostra così utile per la propaganda politica.

## 15. Grattacieli

Precorritrice della moda delle insegne e dello studio delle tecniche di promozione pubblicitaria, l'America persegue la poetica del sublime puntando anche sul mito del grattacielo.

A Manhattan nel 1916 è promulgata la *Zoning Law*. Permette di arrivare a ragguardevoli altezze sul filo strada, poi di continuare a costruire arretrando i prospetti e, infine, di realizzare un numero illimitato di piani in un quarto dell'area.

Alcuni architetti si specializzano nella tipologia verticale. Tra questi spiccano Raymond Hood e Harvey Willey Corbett. Capiscono che a poco serve, in edifici di notevole altezza, applicare le regole tradizionali. Non lo permetterebbero i costruttori, che per investimenti così giganteschi richiedono la massimizzazione dei metri quadri commerciali e l'eliminazione di ogni dettaglio non strettamente necessario. Non lo permette la stessa tipologia, che poco si presta alle regole della buona composizione quali la tripartizione di base, corpo e coronamento o la corrispondenza tra funzione interna e forma esterna.

Strutturato su una logica additiva, il grattacielo è una sovrapposizione di piani internamente flessibili, vincolati solo dalla presenza di un nucleo di ascensori. Un contenitore – e non un organismo – da cui ci si aspetta soltanto il raggiungimento di altezze sempre più elevate e un efficace effetto scenico.

Da qui il senso di sgomento e di disprezzo che hanno, di fronte a Manhattan, personaggi quali Sullivan e Le Corbusier. Il primo parla della depravazione di Gomorra, il secondo rimane sconvolto dal crescere impetuoso e disordinato di tante masse edilizie.

Segnale urbano gigantesco, il grattacielo è un efficace veicolo pubblicitario. Woolsworth, il re dei supermercati, realizza nel 1913 a New York un palazzo goticeggiante il cui fascino principale consiste nell'altezza, per allora insuperata, della torre. L'edificio incontra subito un immenso successo e viene definito "cattedrale del commercio". Come un immenso cartellone pubblicitario, è inaugurato dal presidente americano Wilson che, anziché tagliare un nastro, preme un tasto, attivando l'illuminazione di ottantamila lampadine elettriche. Il giornale "Chicago Tribune" – lo abbiamo già visto – valuta così efficace dal punto di vista della pubblicità la realizzazione della propria sede da investire centomila dollari nel concorso internazionale del 1922. Tra il 1928 e il 1930 l'architetto William van Alen realizza il Chrysler Building e subito passa nel Guinness dei primati per l'altezza della costruzione e per l'insolita forma. Il coronamento è a forma di raggiera, in acciaio inossidabile per le caratteristiche di lucentezza del materiale. Negli spigoli del quarantesimo piano sono collocati giganteschi tappi di radiatore. E sotto il coronamento le aquile americane sembrano spiccare il volo verso le quattro direzioni del mondo. L'allusione alle automobili Chrysler è sin troppo evidente e, di fronte a un così forte effetto iconico, anche la raffinatezza di certi accorgimenti, quali l'erosione visiva degli angoli per favorire lo slancio verticale del fusto, passa in secondo piano.

Né maggiore attenzione alle preziosità dell'architettura si riscontra in altri due edifici coevi, l'Empire State Building, completato nel 1931 e detentore da allora e

per molti anni del primato d'altezza, né nel complesso del Rockefeller Center, realizzato tra il 1931 e il 1940, ma la cui progettazione comincia molti anni prima, nel 1928, se vogliamo risalire al piano di Benjamin Wistar Morris.

Non che le soluzioni adottate siano scadenti. Tutt'altro. Il Rockefeller Center, per esempio, è il risultato finale di un lungo processo evolutivo che porta Raymond Hood dalla torre del "Tribune" a Chicago (1922-25) e dal Radiator Building (1924), entrambi goticheggianti, allo spettacolare verticalismo del Daily News Building (1930) e del McGraw-Hill Building (1928-1931), considerati da Alfred Barr antesignani dell'International Style. Il Rockefeller Center, oltre a essere uno dei più riusciti spazi urbani newyorkesi, si contraddistingue per la sobrietà delle forme e dei rivestimenti. Ma come testimonia la storia di questi edifici – vestiti e rivestiti con mille pelli diverse prima di trovare la soluzione ottimale per il *developer* – il loro fascino non risiede certo nel linguaggio formale.

Il fascino è nella tensione ascendente verso l'alto, nel nuovo sistema di relazioni che queste grandi masse impongono, creando densità urbana su più livelli. Insomma: i grattacieli realizzano un nuovo effetto-città, in linea con i valori della civiltà della macchina. Se i boulevard di Parigi sono la spazializzazione dei grandi miti dell'Ottocento, il *townscape* di New York è l'immagine del nostro Novecento.

È Hugh Ferriss l'architetto disegnatore che meglio ha saputo rendere il mito del grattacielo, evidenziandone anche l'aspetto inquietante e rappresentandolo come una cattedrale ombrosa che si staglia orgogliosamente nello spazio infinito. Autore, nel 1929, del libro *The Metropolis of Tomorrow*, illustra le città d'oggi (capitolo primo), le tendenze progettuali (capitolo secondo), la città immaginaria di cui si augura l'avvento (capitolo terzo). Non è il solo. Corbet, già nel 1923, ha progettato una New York fatta di grattacieli con strade su più livelli che permettono di separare nettamente il traffico pedonale dal veicolare. Immaginando le macchine come la corrente di un fiume in piena, suggerisce un parallelo ideale con Venezia. Nel 1927 Raymond Hood scrive *A City of Towers*, nel 1931 progetta una metropoli ideale dal titolo *A City under a Single Roof*. L'imperativo per Hood – che pensa a edifici ancora più grandi di quelli permessi dal singolo isolato di New York – è la congestione.

## 16. Maison de verre

Pierre Chareau nasce nel 1883. È quindi poco più anziano di Le Corbusier e Mies e coetaneo di Gropius. Probabilmente – come Le Corbusier, Mies, Rietveld e Wright – non segue un tirocinio di studi strutturato. Impara il mestiere sul campo presso lo studio di Warning & Gillow, una ditta specializzata in *interior decoration* e realizzazioni di mobili con filiali a Londra, Liverpool, Glasgow e Parigi, dove lavora tra il 1889 e il 1914. Terminata la guerra, nel 1918 si mette in proprio. Ha trentacinque anni, un notevole talento e un profondo amore per la danza e la musica, che pratica anche come compositore.

Nella sua attività professionale non lo aiuta il carattere: tende alla depressione, è chiuso, ipersensibile, perfezionista. La clientela è formata da un gruppo di amici selezionati, che fanno capo ai Dalsace, che gli affidano i primi lavori e saranno i committenti del suo capolavoro: la *Maison de verre*.

I mobili che disegna nei primi anni Venti testimoniano di un gusto orientato verso le raffinatezze, a volte estenuate, dell'Art Déco. In questa luce possono leggersi i progetti di tavoli, poltrone, sedie dalle linee moderne, ma con un occhio rivolto al passato e a un gusto borghese affascinato sia dal macchinismo sia dalla perfezione del prodotto artigianale decorato.

Con il tempo, mobili e spazi si alleggeriscono. Tendono a scorrere, ruotare, muoversi. Così consolle con piani ribaltabili si trasformano in tavoli da gioco, scrivanie con piani scorrevoli offrono contenitori inaspettati, mobili per il trucco si articolano per seguire i movimenti del corpo e dello sguardo, tavoli bassi di varie altezze ruotano intorno a un perno centrale, fornendo all'evenienza numerosi piani di appoggio. Anche gli spazi subiscono metamorfosi. Non è infrequente che grandi pannelli curvi delimitino ambienti che possono aprirsi o chiudersi a piacimento sulle altre stanze. Pannelli che, in posizione di riposo, si chiudono a pacchetto, ma che aperti suggeriscono i ritmi della danza e conferiscono alla casa una trasognata vitalità.

Chareau è un collezionista d'arte contemporanea. Possiede opere di Klee, Gris, Braque, Picasso, Chagall, Ernst, Lipchitz. Di alcuni – per esempio Modigliani, di cui compra il secondo quadro venduto in Francia – è tra i primi a capire il valore. Nelle mostre di arredamento, insieme ai mobili espone anche i quadri della propria collezione per evidenziare nessi e corrispondenze tra arte e produzione artigianale. Nel 1924 apre un piccolo negozio a Montparnasse, in rue du Cherche-Midi, accanto alla galleria d'arte dell'amico Bucher, mercante e sostenitore degli artisti d'avanguardia.

Nel 1925 partecipa alla mostra *Déco* di Parigi. V'incontra Bernard Bijvoet, che ha deciso di porre fine alla collaborazione con Duiker a causa della moglie del collega, che sposerà in seconde nozze. Insieme lavorano nel 1926 alla clubhouse di Beauvallon. L'influsso di Bijvoet è evidente: le forme a volte pesanti del francese tendono progressivamente ad alleggerirsi per lasciare posto a uno spazio sempre più astratto, smaterializzato e segnato soltanto dall'estetica del movimento.

Nel 1927 Chareau viene incaricato dal dottor Dalsace di realizzare una casa con annesso studio medico all'interno di un cortile della centrale via St.-Guillaume a

Parigi. I primi disegni che produce con Bijvoet mettono a punto una residenza-studio moderna, caratterizzata da grandi vetrate sul cortile e il giardino retrostante, ma in sostanza convenzionale nella sua articolazione interna. A partire dal 1928, forse anche a seguito dell'esperienza del CIAM, al quale partecipa attivamente e nel quale incontra numerosi architetti costruttivisti, la casa comincia ad assumere una propria e originale fisionomia. Gli spazi diventano ancora più fluidi, gli arredi dinamici e a volte trasparenti, i materiali più moderni. Sino a trasformarsi, grazie anche a infinite migliorie suggerite da un ossessivo controllo della realizzazione in fase di cantiere, nel più importante testo di architettura degli anni Trenta. Un'opera unica e irripetibile, per numerosi motivi.

Anzitutto, colpisce l'uso che Chareau fa del vetrocemento. Questo materiale, oltre a dare alla casa un'immagine fortemente contemporanea, quasi industriale, permette all'interno un'illuminazione naturale a luce diffusa, garantendo allo stesso tempo la massima privacy alla famiglia di Dalsace e ai suoi pazienti. Gli infissi metallici con vetro tradizionale, posti in punti opportuni, oltre a disegnare i prospetti, garantiscono una perfetta ventilazione e la vista dall'interno verso l'esterno. La sera i proiettori posti all'esterno illuminano le pareti di vetrocemento verso le quali sono puntati, permettendo alla luce artificiale di sostituirsi a quella solare. La *Maison de verre* dà così la sensazione di essere una sorta di gigantesca lampada che capta la luce, dentro la quale vivere.

Lo spazio interno, articolato in ambienti caratterizzati da doppi e tripli livelli, si susseguono secondo un'intensa dinamica spaziale scandita da diaframmi. Si osservino per esempio le librerie che fungono da parapetto del ballatoio che si affaccia sul salone: i pannelli di legno, alternati a strutture in ferro, delimitano una parete ritmata da riquadri ma, allo stesso tempo, lasciano lo sguardo libero di intravedere ciò che vi è dietro. A volte questo gioco di moltiplicazione dell'effetto di profondità è ottenuto con arredi mobili, scorrevoli, girevoli, ruotanti, che impongono aperture e visuali inaspettate. A volte pareti leggere, come nel caso dei bagni delle camere dei ragazzi, possono essere facilmente spostate, allargando o rimpicciolendo all'occorrenza gli spazi da queste delimitati. Nella camera della ragazza una libreria nasconde la vasca da bagno, mentre una scala retrattile mette in comunicazione la camera da letto padronale con lo studio. Tutto segue la logica del movimento, e lo spazio, di regola, è un alternarsi di ambienti racchiusi o raccordati da linee curve. Tuttavia queste ultime non prendono il sopravvento sulle ortogonali e la casa, piuttosto che tensioni espressioniste, comunica un rigoroso senso di razionalità.

Vi sono accorgimenti tecnici sofisticati: un sistema di ventilazione che raffredda e riscalda la casa, un binario meccanizzato che trasporta i cibi dalla cucina alla sala da pranzo, mobili in metallo che ruotano e possono essere aperti da due ambienti diversi, porte imbottite al cui interno è celata una scarpiera. Chareau è uno dei primi architetti contemporanei che davvero realizza – e non si limita solo a rappresentare attraverso il linguaggio astratto delle forme – la macchina per abitare, senza perdere, allo stesso tempo, nulla della propria dimensione poetica. Si narra che Le Corbusier andasse spesso a vedere i lavori di questa casa, e non è un caso che la stessa, dopo un periodo di relativo oblio, sia stata riscoperta nella seconda metà degli anni Sessanta, precisamente nel 1966 da Rogers e da Frampton, in un periodo di neoavanguardie e di rinnovato fervore ideologico, segnato dalla riflessione degli Archigram e poi dalla realizzazione del Centro Pompidou di Parigi (1971-77).

Per la *Maison de verre*, Chareau adopera materiali industriali, pavimenti in gomma, travi in ferro lasciate a vista, sistemi di apertura e di chiusura usati nelle fabbriche, lamiere forate, semplici pannelli in legno. Così la casa, pur essendo complessa nei suoi effetti spaziali e nei suoi accorgimenti tecnici, è nondimeno essenziale e comunica quell'ideale di pulizia, igiene e vita attiva e sportiva che caratterizza il periodo.

Poco propenso all'autopromozione, Chareau scrive pochissimo, anche se ne avrebbe l'occasione, essendo chiamato nel 1930 da André Bloc – che ne è fondatore e direttore – a far parte del comitato di redazione di "L'Architecture d'aujourd'hui".

Nel 1933 compare sul numero 9 della rivista un servizio sulla *Maison de verre* a firma di Paul Nelson, un brillante architetto americano che s'interessa d'innovazione e fa la spola tra l'America e la Francia. Ne parla con entusiasmo. È – dichiara – una costruzione pensata nelle quattro dimensioni. Non è immobile né fotografica, ma cinematografica.

Paul Nelson, ispirato dalla *Maison de verre*, realizzerà tra il 1935 e il 1937 il suo capolavoro: un'abitazione sospesa che sarà esposta con clamore di pubblico a Parigi e a New York. Consiste in una struttura a gabbia al cui interno, raccordati da un percorso sinuoso, si articolano liberamente i volumi dei singoli ambienti. Un'opera di una modernità sconcertante, che ancora oggi lascia stupiti per ardimento e intelligenza progettuale.

Paul Nelson, ancor più di Chareau, è un personaggio sottovalutato dalla storiografia del moderno (il suo nome, solo per citare due testi, non figura nella *Storia dell'architettura moderna* di Kenneth Frampton né nel recente *Dizionario dell'architettura del Novecento* curato da Vittorio Magnago Lampugnani). Eppure, oltre a essere un architetto di notevole talento, grazie alla sua insaziabile curiosità frequenta ambienti chiave della cultura architettonica del Novecento. Studia all'École des Beaux-Arts, si appassiona al lavoro di Le Corbusier al quale chiede consiglio. Questi lo manda a fare pratica presso lo studio di Perret, dove incontra Berthold Lubektin, che diventerà uno dei maestri del Movimento Moderno in Inghilterra. Nel 1929, tornato in America, Nelson frequenta gli ambienti cinematografici dove diventa l'art director del film *What a widow!*, interpretato da Gloria Swanson. Sempre in America, dopo aver pubblicato nel maggio del 1928 un articolo per il "Chicago Evening Post", riceve una lettera da Buckminster Fuller, accompagnata da un saggio su una casa a quattro dimensioni. I due s'incontrano. Buckminster gli illustra i principi del *Multiple Deck 4D* e della *Dymaxion House 4D* da lui progettati nel 1927. Nelson decide di promuoverli in Francia. Vi sono poi i progetti per una struttura ospedaliera, che sono apprezzati da Le Corbusier per la loro intelligente ricerca tipologica e per la razionalità costruttiva.

Torniamo brevemente a Chareau. Dopo l'exploit formidabile della *Maison de verre*, vedrà inaridire la propria vena poetica. Ebreo, nel 1940, quando i nazisti invadono la Francia, emigra negli USA dove trascorre il resto della propria vita. Segnato drammaticamente dagli eventi, abbandona la professione di architetto. Realizza un'unica abitazione di campagna – impeccabile ma senza colpi d'ala – per l'amico e pittore Robert Motherwell. Muore nel 1950.

## 17. Dymaxion

Anche Buckminster Fuller è stato, almeno in Italia e sino a qualche anno fa, un personaggio quasi del tutto trascurato. Manfredo Tafuri gli dedica appena poche parole in *Architettura contemporanea*, scritto nel 1976 con Francesco Dal Co. Eccole:

La liberazione nell'ironia ripercorre le tappe delle avanguardie storiche: i progetti di deserti occupati di superoggetti metafisici [...] consumano sino alla nausea gli aneliti tardoromantici della *Auflösung der Städte*. Cui si rifà anche Buckminster Fuller [...], con il suo edificio autotrasportabile a 10 piani, la calotta emisferica progettata per coprire Manhattan, o le cupole geodesiche, applicabili sia a padiglioni fieristici (Expo di Montreal, 1967), sia a comunità hippies, eredi delle utopie anarchiche.

Non è difficile trovare i motivi di tanta avversione da parte della critica accademica. Buckminster Fuller è infatti autore di una riflessione non ortodossa che privilegia l'analisi del processo rispetto allo studio della forma, non disdegnando di ricorrere alla dimensione utopica, per poi costringerla subito a calarsi nella realtà attraverso un serrato confronto con la conoscenza tecnologica. Il fascino di Fuller come architetto è, paradossalmente, nel suo non esserlo per nulla. Nel ricorrere al pensiero laterale, e cioè a quello spiazzante salto del cavallo suggerito da Šklovskij, che ci presenta i problemi e le soluzioni in una luce inaspettata, che rifiuta i linguaggi specialistici e le chiusure disciplinari, che pratica un approccio relazionale, che suggerisce soluzioni difficilmente schematizzabili in forme elementari, per illustrare le quali non esita a ricorrere a grafici e schemi che farebbero inorridire qualunque appassionato del bel disegno.

Vi è poi un secondo errore di prospettiva abbastanza diffuso che consiste nel legare la sua persona soltanto ai movimenti degli anni Sessanta e Settanta, cioè alla neoavanguardia, che lo ha venerato come un guru, trascurando di sottolineare che alcune delle sue opere più importanti e nodali nello svolgimento del suo percorso intellettuale sono state progettate tra il 1927 e il 1937, cioè nel momento di massimo sviluppo del Movimento Moderno e della prima avanguardia. Il *Multiple Deck 4D* e la *Dymaxion House* sono infatti del 1927, l'*Omni-directional Transport* dello stesso anno, il *Dymaxion Mobile Dormitory* del 1931, la *Dymaxion Car* del 1933-1944, il bagno *Dymaxion* del 1937.

Buckminster, anche se non in modo pervasivo, è presente nel dibattito degli anni Trenta, pubblicizza in numerose occasioni le sue invenzioni e, come abbiamo visto, entra in contatto con Paul Nelson per farle diffondere in Europa. Inoltre, come inventore, gode di numerosi estimatori nel mondo dell'architettura. Il più famoso è Frank Lloyd Wright, che per Bucky ha massima stima. "Buckminster Fuller", scriverà nel 1938, "tu sei il più giudizioso degli uomini di New York, un vero sensitivo. La natura ti ha dato le antenne, strumenti per cercare a distanza che tu hai imparato a usare. Io trovo quasi tutte le tue previsioni giuste – molte di queste maledettamente giuste – e ti apprezzo molto. [...] Sinceramente tuo, il tuo ammiratore e amico, che tu abbia più potere, tu che sei un individuo di valore."

Buckminster Fuller propone una concezione sinergica ed ecologica del mondo, nel quale l'individuo è parte di un contesto generale con cui entra in relazione. Progettare vuol dire utilizzare l'energia, svilupparne concretamente i principi. È senza senso limitarsi a imitare in modo superficiale, come nel purismo di Le

Corbusier, le leggi fisiche riducendole a vuoti principi proporzionali e armonici. Una macchina per abitare è possibile solo se opera in accordo, in consonanza con la prima macchina, cioè con la natura. Se una costruzione è tanto più intelligente quanto più è leggera, lo è perché leggera dev'essere davvero e non attraverso artifici figurativi. Occorre inoltre che i materiali siano innovativi, non spennellati di moderno. Afferma Buckminster Fuller:

Il Bauhaus e lo Stile Internazionale usarono le attrezzature idrauliche correnti e si accontentarono di persuadere gli industriali a modificare la forma delle maniglie, delle valvole e dei rubinetti. Il colore, la misura e la disposizione delle piastrelle. Il Bauhaus internazionale non andò mai dietro alla superficie del muro a guardare i tubi. [...] In breve, considerarono soltanto i problemi che richiedevano la modificazione della superficie dei prodotti ultimi, che a loro volta erano funzioni secondarie di un mondo tecnicamente antiquato.

Buckminster Fuller nasce nel 1895, è d'una decina d'anni più giovane di Mies e Le Corbusier. Durante la prima guerra mondiale presta servizio in marina. Nel 1917 inventa un'antenna con cavo per il recupero degli idrovolanti e, a seguito di un corso di specializzazione presso l'accademia navale, un aereo a decollo verticale, alcuni principi del quale saranno utilizzati per la progettazione della *Dymaxion Car*. Si sposa con Anna Hewlett, il cui padre è un noto architetto. Nel 1919 lavora nell'industria e nel 1922 fonda con il suocero la Stockade Building System, una fabbrica per produrre un nuovo mattone in fibre artificiali, per la quale inventa una macchina per la rapida produzione del prodotto. Nel 1927 la fabbrica gli viene sottratta, forse per una speculazione finanziaria sbagliata. Un evento che, insieme al dolore non ancora sopito per la morte della figlia, avvenuta qualche anno prima, lo fa precipitare nella disperazione, nell'abulia e nell'alcol. Si trasferisce a Chicago. La nascita di una nuova figlia gli permette di ritrovare l'equilibrio per iniziare nuove ricerche. Torna a New York, dove conosce lo scultore Isamu Noguchi, un artista di origini giapponesi autore di opere astratte in cui confluiscono la tradizione orientale e le sperimentazioni occidentali e, più tardi, di opere di design e progetti di spazi all'aperto. I due stringono fraterna amicizia e insieme si recano a Yale, Chicago, Harvard per pubblicizzare le proprie opere.

Il *Multiple Deck 4D* è una torre con un pilastro centrale su cui si dispongono dieci piattaforme sovrapposte, realizzate con solai reticolari. È prevista anche una variante a dodici piani munita di piscina, palestra e biblioteca. Dotato di un sistema di climatizzazione e di un circuito per aspirare la polvere contenuto nei solai, l'intero *Multiple Deck 4D* pesa circa quarantacinque tonnellate. Può essere trasportato da un dirigibile e piantato, come un albero, direttamente dall'alto. Basta scavare una fossa sganciando sul luogo prescelto, sempre dal dirigibile, alcune bombe. Buckminster paragona le caratteristiche della nuova costruzione a quelle dell'edilizia tradizionale: tempi di costruzione di un giorno contro sei mesi, sicurezza dagli incendi presente mentre nell'altra assente; costi di messa in opera pari a un decimo rispetto alle altre ipotesi.

La *Dimaxyon House* nasce anch'essa nel 1927. Il nome è inventato nel 1929 dall'acume pubblicitario di Waldo Warren, uno specialista del settore. Il progetto di un modello del prototipo abitativo, infatti, dev'essere esposto al Marshall Field Department Store di Chicago insieme ad alcuni prodotti di arredamento provenienti dall'esposizione di Parigi del 1926. Serve un richiamo che solleciti la fantasia del pubblico. Warren ascolta parlare Buckminster e nota che le parole più ricorrenti



sono: *dynamism*, *maximum* e *ions*. Unendo le prime sillabe ottiene *Dymaxion*, nome che viene subito registrato.

La *Dymaxion House*, dopo una prima versione duplex, in realtà molto poco interessante dal punto di vista architettonico, è rivista e migliorata. Il nuovo spazio abitativo viene sospeso, per mezzo di tiranti, su un pilastro cavo centrale. Ha forma ottagonale con i servizi posti al centro. Al piano superiore una terrazza che garantisce la vista sul paesaggio circostante, coronata da un cappello con funzione di protezione climatica. Tutti gli impianti tecnologici sono prefabbricati, la gran parte dei mobili incorporati nelle pareti. La casa, completamente flessibile, suggerisce una nuova libertà abitativa. È certo più avanzata delle sperimentazioni che, negli stessi anni, si tentano in Europa.

Nel 1931 Buckminster progetta un modulo abitativo prefabbricato, facilmente montabile e smontabile, che può fungere da ricovero mobile per gli agricoltori delle cooperative russe, che tiene conto del carattere migratorio e stagionale delle loro attività.

Nel 1933 nasce la *Dymaxion Car*, un'automobile su tre ruote, dalla forma futuribile. Realizzata in tre versioni, raggiunge i 150 km/h e, come mostra Leopold Stokowski, che ne acquista un esemplare, può percorrere nel corso della sua esistenza trecentomila chilometri.

Nel 1937 è il turno di un bagno tridimensionale interamente prefabbricato, un monoblocco di un metro e mezzo per lato. Ha un sistema di autopulizia a vapore. Viene esposto lo stesso anno al MoMA di New York.

## 18. Dieci anni di rivoluzione fascista

Con il *Novocomum*, un edificio per abitazioni che ottiene il placet della commissione d'ornato solo perché ingannata da disegni di progetto con prospetti in stile che non vengono realizzati, Terragni si pone spiritualmente alla guida del movimento rinnovatore in Italia. È lui l'architetto più dotato. Attratto dalla semplificazione volumetrica di Novecento – il movimento artistico sponsorizzato da Margherita Sarfatti, che gli commissionerà un monumento alla memoria del figlio Roberto – Terragni sonderà ogni linguaggio disponibile. Nel *Novocomum* è il gioco delle masse plastiche, sottolineato dall'erosione dell'angolo in cui è innestato il cilindro vetrato della scala. Ricorda – ma non vi sono, a quanto risulta, contatti tra i due architetti – un contemporaneo edificio del russo Il'ja Golosov, il club Zuev a Mosca. In altre opere Terragni denuncia influenze metafisiche, costruttiviste e anche futuriste, senza mai dimenticare la lezione lecorbusieriana. Produce lavori anche molto diversi tra loro, quali la Casa del Fascio di Como (1932-36), un prisma unitario con quattro prospetti radicalmente differenti che oscilla tra la pesantezza di una scultura metafisica e la leggerezza di un edificio razionalista, e l'allestimento della sala O alla *Mostra della Rivoluzione Fascista*, sempre del 1932, che richiama alla mente immagini costruttiviste e futuriste.

Nel 1930 l'architettura contemporanea è un fenomeno che non può essere ignorato neanche dagli accademici. Se ne occupa sulla rivista "Dedalo", diretta dall'ultrareazionario Ugo Ojetti, Marcello Piacentini con un articolo dal titolo *Dov'è irragionevole l'architettura razionale*, cui replicano due interventi, nell'aprile e giugno del 1941, di Pagano sulle pagine di "La Casa Bella". Sempre nel 1930, Piacentini pubblica un libro dal titolo *Architettura d'oggi*, che – come ha documentato De Seta in *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre* – mostra quanto poco e di seconda mano un personaggio così influente sappia dei complessi e importanti eventi che stanno scuotendo l'architettura in Europa.

Nel 1930 Figini e Pollini propongono all'Esposizione di Monza un prototipo di casa elettrica. È caratterizzata al piano terra da una grande vetrata e, al piano superiore, da una lunga e leggera pensilina che, chiusa su un lato e aperta sull'altro, va in controtendenza rispetto ai pesi visivi del piano inferiore, forse con una vaga allusione allo zig zag di una scarica elettrica. All'interno un nuovo sistema di arredi, progettato con Libera e Frette, tiene conto delle innovazioni tecnologiche e del nuovo modo di vita, soprattutto in termini di utensili elettrici, imposto dalla società contemporanea.

Sempre nel 1930 è fondato il MIAR, Movimento Italiano per l'Architettura Razionale. Segretario nazionale: Adalberto Libera. È il primo movimento organizzato di architetti moderni che si forma in Italia. Ottiene subito l'appoggio di Pietro Maria Bardi e di Giuseppe Pagano, due personaggi abbastanza influenti nel regime. Il primo perché amico di Mussolini, il secondo perché di provata fede e decorato di guerra.

Nel 1931, nella galleria romana di Pietro Maria Bardi, s'inaugura la seconda *Esposizione di architettura razionale italiana*. È l'occasione per far conoscere il MIAR. In concomitanza con la mostra esce il libro di Bardi *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)*, pubblicato per le edizioni di "Critica fascista" da Bottai. Alla mostra viene esposto il *Tavolo degli orrori*. È un'idea di Bardi, che la impone a Libera e ad

altri architetti recalcitranti: un pannello che sbeffeggia le realizzazioni degli accademici ritraendole insieme ad altre cianfrusaglie e a immagini di cattivo gusto ritagliate dai giornali.

Bardi prepara anche uno scritto, *Petizione a Mussolini per l'Architettura*, che consegna al Duce, il quale viene a visitare la mostra. La reazione a tante provocazioni è positiva. Mussolini osserva attentamente e poi, con sollievo dei presenti, approva e autorizza, così come si evince anche dal comunicato sulla mostra diffuso dall'agenzia di stampa Stefani.

La reazione del Sindacato Architetti, di cui è segretario generale Calza Bini, si fa attendere qualche settimana, ma è durissima. Libera, di fatto, sarà costretto a sciogliere il MIAR. Alcuni giovani architetti fondano il Rami, un gruppo sostanzialmente tradizionalista il cui scopo è spaccare l'unità del gruppo dei razionalisti; per esempio, dichiarandosi genericamente per il moderno, ma contro gli estremismi internazionalisti che corrompono la nostra tradizione.

Mussolini, nonostante le polemiche, nonostante la simpatia che mostra per l'energica e vitale visione dell'architettura fascista propugnata dai giovani modernisti, non vuole interferire più di tanto nelle vicende artistiche e, quando interviene, lo fa con scelte contraddittorie che ora favoriscono uno schieramento ora l'altro. Piacentini intuisce che da questa ambiguità deve trarre la propria forza, proponendosi come arbitro della situazione: si alleerà con i giovani contro i tradizionalisti e con i tradizionalisti contro i giovani. Fedele a questa politica ondivaga, non esita a coinvolgere nella Città Universitaria di Roma personaggi quali Giuseppe Pagano con l'Istituto di Fisica, Gio Ponti con la Scuola di Matematica, Giovanni Michelucci con l'Istituto di Mineralogia, Giovanni Capponi con l'Istituto di Botanica e Chimica.

Nel 1932 si inaugura la *Mostra della Rivoluzione Fascista* con una coraggiosa facciata di Adalberto Libera e Mario De Renzi e con il radicale allestimento della sala O di Giuseppe Terragni. È un importante riconoscimento per i giovani. La mostra, tuttavia, frammentata in tanti piccoli ambienti ognuno diverso dall'altro, è la testimonianza della non volontà del regime di prendere posizione e del momentaneo equilibrio tra le opposte fazioni.

Nello stesso periodo, a Roma sono progettati tre edifici postali schiettamente moderni: uno di Mario Ridolfi in piazza Bologna (1932-35), un altro di Giuseppe Samonà in via Taranto (1933-35) e infine quello di Libera e De Renzi in viale Aventino (1933-34). Esprimono tre diversi modi, tutti credibili, di mediare tra le esigenze monumentali del regime e l'immagine di una società moderna. Più sensuale l'edificio di Ridolfi, più austero quello di Samonà, più metafisico quello di Libera. Quest'ultimo – forse il capolavoro dell'architetto trentino – è composto da un prisma in marmo che racchiude un atrio su cui svetta elegante e leggero un lucernario in vetrocemento, preceduto da un solido porticato in marmo scuro che ricorda i volumi dei quadri di Carrà e De Chirico.

Nel 1933, il gruppo di Michelucci, con grande scandalo degli ultratradizionalisti, ma con l'appoggio di Piacentini, vince il concorso per la nuova stazione di Firenze, di fronte all'abside di Santa Maria Novella, con un progetto che si caratterizza per una lunga massa muraria interrotta da una cascata di vetri. Vi è poi il progetto della

città di Sabaudia, eseguito a partire dal 1934 dal Gruppo Urbanisti Romani, dove vengono messi in atto principi e regole dell'urbanistica moderna. I due progetti suscitano tanto scalpore da provocare discussioni e proteste, anche in sede parlamentare.

Mussolini interviene convocando a Palazzo Venezia, il 10 giugno 1934, i due gruppi di progettazione, rappresentati rispettivamente dagli architetti Michelucci, Gamberini, Baroni, Lusanna e Cancellotti, Montuori, Piccinato. Difende le scelte dei progettisti:

Ho chiamato proprio voi che siete gli architetti di Sabaudia e quelli della Stazione di Firenze per dirvi che non abbiate timore di essere lapidati o di vedervi la stazione demolita a furor di popolo, niente affatto. La stazione di Firenze è bellissima e al popolo italiano piacerà. La stazione è una stazione e altro non può essere che una stazione. Si veda o non si veda S. Maria del Fiore. Non tutto deve essere monumentale, vi sono templi per la preghiera e vi è la stazione dove vi si arriva col treno. In quanto a Sabaudia se alcuni ci hanno detto di averne abbastanza, vi dico che io non ne ho abbastanza. Sabaudia mi va benissimo ed è bella.

Continua sostenendo il moderno: "Dite voi ai giovani architetti che escono dalle scuole di architettura di far loro la mia divisa: di non aver paura di aver coraggio. Questo lo dico a voi che siete architetti e perciò artisti. Non si può rifar l'antico né lo si può copiare". Ma, contraddicendosi, cita come un buon esempio di tale linguaggio anche la pessima chiesa di Cristo Re: "Persino la chiesa cattolica che è vecchia di venti secoli ha approvato l'architettura moderna. Per esempio la chiesa di Cristo Re (non l'ho ancora vista ma dalle fotografie ho rilevato che è una cosa bella) è perfettamente rispondente allo spirito e allo scopo". Progettista di Cristo Re è l'onnipresente Piacentini, che – come testimoniano il monumentale rettorato della stessa Città Universitaria di Roma, la *Torre della Rivoluzione* a Brescia, entrambi terminati nel 1932, e il Palazzo di Giustizia di Milano che Piacentini inizia in quello stesso anno – sta conducendo l'architettura italiana verso tutt'altre direzioni rispetto a quelle auspicate dai razionalisti. Lo stesso Mussolini, più tardi, rinnegherà ampiamente, con scelte a dir poco discutibili, il discorso di Palazzo Venezia.

Non rientra nei limiti cronologici di questa trattazione un'analisi della disputa, successiva al 1933, tra innovatori e tradizionalisti nell'architettura italiana. Ci limitiamo a osservare che sul periodo, da tempo, è in corso un lavoro di revisione critica, teso a mettere in luce le numerose opere, alcune eccellenti altre di buona fattura, che, pur tra mille contraddizioni, il fascismo – diversamente dagli altri regimi totalitari – favorì o permise.

Tra queste la Casa delle armi a Roma di Moretti (1933-35), l'asilo Sant'Elia di Giuseppe Terragni a Como (1935-37), il dispensario antitubercolare di Ignazio Gardella ad Alessandria (1936-38), le Poste di Giuseppe Vaccaro a Napoli (1928-1936), l'asilo nido a Ivrea di Luigi Figini e Gino Pollini (1939-1941), la sede della Società Ippica di Mollino a Torino (1940), villa Malaparte di Adalberto Libera e Curzio Malaparte a Capri (1938).

Tuttavia le trenta, cinquanta, cento opere significative realizzate in quel periodo non compensano un panorama culturale sostanzialmente negativo. E un'ambiguità di fondo, che non è difficile riscontrare anche nei lavori più riusciti, quasi sempre in bilico tra la retorica del passato e una modernità alla quale non riescono mai ad attingere del tutto. È difficile non vedere dietro tanto marmo, sia pure squadrato e

disegnato secondo principi compositivi moderni, l'Italietta burocratica che si accanisce ad accumulare faldoni di carte polverose, ma nutre ambizioni imperiali. Ed è difficile, davanti a opere nel complesso così fuori del tempo, evitare i confronti con edifici realizzati negli stessi anni all'estero: basti per tutti ricordare che nel 1936 Wright progetta la *Casa sulla cascata*, che nel 1932 Le Corbusier completa il padiglione svizzero muovendosi verso nuovi orizzonti progettuali e che Aalto nel 1935 completa la biblioteca di Viipuri.

Come noterà Edoardo Persico – la più acuta coscienza critica dell'architettura italiana del periodo – alla base di questa difficoltà creativa vi è la propensione al compromesso culturale unita alla congenita incapacità italica di credere davvero a qualcosa senza annacquarela con il suo opposto: "Il problema dell'architettura nuova in Italia diventa quello stesso dell'arte in generale. Gli artisti devono affrontare, oggi, il problema più spinoso della vita italiana: la capacità di credere a ideologie ben precise, e la volontà di condurre fino in fondo la lotta contro le pretese di una maggioranza antimoderna".

## 19. Bauhaus: ultimo atto

Gropius propone al sindaco di Dessau il nome di Otto Haesler come possibile successore di Meyer alla direzione del Bauhaus. Il sindaco sceglie, invece, Mies van der Rohe: "Con quella testa così espressiva", dirà, "dava un'impressione di grande fermezza. [...] Nessun dubbio: egli era proprio la persona in grado di restituire finalmente alla direzione del Bauhaus ciò che gli negli ultimi tempi le era venuto progressivamente a mancare: l'autorità". Gli studenti, appresa la destituzione di Hannes Meyer, protestano con energia e minacciano di entrare in sciopero. Mies reagisce con mano durissima. Ne fa espellere cinque. Dispone l'immediata chiusura della scuola. Abolito anche il vecchio statuto e imposta, per la riapertura, una nuova iscrizione. Nel nuovo Bauhaus è proibita ogni attività politica e la durata del corso di studio è ridotta a sei semestri.

Mies punta sull'architettura. Abolisce il corso propedeutico, tenendo in scarso conto l'interdisciplinarietà che prima era stata il punto di forza della scuola. Abolisce anche le produzioni artigianali per andare incontro alle richieste degli artigiani locali che vedono il loro lavoro minacciato dalla produzione dei laboratori della scuola, rilanciati da Meyer. Fa fronte al diminuire delle sovvenzioni aumentando le rette, ponendo fine al programma di apertura sociale voluto dal predecessore. Organizza, infine, la scuola di architettura centrandola sulla propria persona.

Dopo un primo semestre dedicato a nozioni tecniche elementari, i ragazzi passano nelle mani di Hilberseimer, amico ed estimatore di Mies, che li catechizza con un breviario di regole teorico-sistematiche concernenti l'esposizione, la scelta tipologica (case alte o basse), le regole di aggregazione. Nel quarto semestre lezioni di Mies. Nel quinto e sesto si lavora al suo fianco al Bauseminar.

Nasce una scuola di cloni, affascinati dal genio architettonico di un maestro certamente bravo e innovatore, ma per nulla propenso a valorizzare i talenti individuali e le personali attitudini dei giovani allievi. Herbert Hirche, Wils Ebert, Eduard Ludwig, Gerhard Weber, Georg Neidenberger, Bertrand Goldberg, John Rodger, Munye Weinraub, per quanto bravi, saranno alcuni di questi.

Nonostante gli sforzi di Mies per tenere la scuola lontana da ogni impegno politico, gli eventi precipitano. La Germania vive tempi di sbandamento politico accentuati dalla gravissima crisi economica del 1929. La destra ultranazionalista si rafforza. Già nel 1930, a Weimar, Otto Bartning è licenziato e il filonazista Paul Schultze-Naumburg, che gli subentra, fa cancellare dal vecchio istituto del Bauhaus i dipinti parietali di Oscar Schlemmer. I nazisti, che ottengono nelle elezioni dell'ottobre 1931 a Dessau un ottimo risultato, acquistano maggior potere. Uno dei punti fermi del loro programma è la soppressione della scuola. Schultze-Naumburg visita il Bauhaus nel 1932. A seguito della sua relazione, il sindaco Hesse deve mettere all'ordine del giorno la proposta di chiusura della scuola, che passa con i voti dei nazisti e l'astensione dei socialdemocratici, preoccupati di perdere ulteriore consenso nella popolazione. Votano contro solo Hesse e i quattro consiglieri comunisti. Il 1° ottobre 1932 il Bauhaus chiude. Magdeburgo e Lipsia, ancora a guida socialdemocratica, si offrono come sedi. Mies decide di continuare a Berlino in forma privata. Nel 1933 Hitler è al potere. L'11 aprile 1933 la Gestapo fa irruzione all'interno dell'istituto, decretandone la chiusura. A nulla varranno gli sforzi di Mies e degli studenti per tentare di riapirla. L'equazione, che sfugge agli uomini di buon

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

senso, ma risulta chiarissima ai nazisti, è: architettura contemporanea = bolscevismo.

## 20. International Style

Il 1932 è anno di bilanci con tre mostre che si aprono negli Stati Uniti, in Italia, in Austria. Sono la mostra *International Style* al Museum of Modern Art di New York, la *Mostra della Rivoluzione Fascista* al Palazzo delle Esposizioni di Roma, la *Siedlung* dimostrativa a Vienna organizzata dal Werkbund, sulla scia della famosa esposizione di Stoccarda del 1927. All'esposizione romana abbiamo accennato, notando come registri un parziale successo dei giovani, che vengono ufficialmente e definitivamente riconosciuti, ma anche una sostanziale indecisione del regime. A Vienna i risultati sono tanto deludenti che quasi non varrebbe la pena neppure accennarvi, se non fosse che nella *siedlung*, il cui piano generale è di Josef Frank, lavorano, ma con risultati molto modesti, anche Loos, Häring e Rietveld, gli esclusi di Stoccarda.

La mostra di New York – che delle tre iniziative è senza dubbio la più nota e che eserciterà una notevole influenza, soprattutto in America, sullo sviluppo della ricerca architettonica successiva – è organizzata da un'istituzione privata, il MoMA, fondato nel 1929 e i cui interessi finora sono stati in prevalenza orientati verso le arti visive. L'iniziativa è voluta dal direttore Alfred Barr per ampliare il campo di attività dell'istituzione e creare le condizioni per la costituzione di un dipartimento di architettura, che intende affidare a Philip Johnson, uno dei due curatori dell'evento. L'altro curatore è Henry-Russell Hitchcock, amico di Johnson e autore nel 1929 di un volume dal titolo *Modern Architecture*. La mostra è programmata sin dal 1931 e viene anticipata da contatti che i due intessono con l'avanguardia europea, in particolare con Mies van der Rohe, di cui Johnson è un ammiratore.

Obiettivo primario dell'evento è far conoscere la nuova architettura europea. Cioè un fenomeno che sfugge ancora alla gran parte del pubblico statunitense, come testimonia il fatto – lo ha notato Tim Benton – che nel 1932 gli unici libri americani che compaiono nella bibliografia del catalogo sono dei curatori della mostra, mentre gli altri sono tutti di autori europei (*Architecture* di Lurçat del 1929, *Vers une architecture* di Le Corbusier del 1923, *Die Neue Baukunst* di Taut del 1929, *Bauen in Frankreich* di Giedion del 1928, *Die Baukunst der Neusten Zeit* di Platz del 1927, *Internationale Baukunst* di Hilberseimer del 1926).

La nuova architettura europea, infatti, a giudizio dei curatori, ha dato vita a un nuovo stile – l'International Style, appunto – finalmente adeguato a rappresentare il mondo contemporaneo.

I quattro artisti leader in questa rivoluzione linguistica sono Le Corbusier, Mies van der Rohe, Oud, Gropius, visti rispettivamente come l'innovatore, il poeta, il razionalizzatore e il divulgatore. Accanto a loro numerosi altri che in quindici paesi, con opere anche notevoli, diffondono il linguaggio.

Tre, secondo i curatori, sono i principi dell'International Style: la predilezione per il volume a scapito della massa, la regolarità piuttosto che la simmetria, l'eliminazione della decorazione applicata. Il primo principio deriva dall'osservazione che gli edifici hanno perso la pesantezza, la consistenza tettonica, e tendono a forme astratte, leggere, senza peso, che fanno venire alla mente i solidi platonici. Il secondo principio implica la perdita dell'assialità, della monumentalità per configurazioni in cui l'equilibrio della composizione è il risultato di un processo, non



un presupposto a priori. Il terzo esprime l'esigenza di economicità, di semplicità, di abolizione di ogni spreco. I tre principi, insieme, esprimono il bisogno di rivolta contro l'individualismo, per uno stile unitario che travalica le singole condizioni geografiche.

Due sono i riferimenti polemici della mostra. Da un lato, l'architettura espressionista, individualista e materica. Dall'altro, i funzionalisti che aboliscono programmaticamente la parola "stile" dal vocabolario. Ritornando a distanza di vent'anni sulla mostra, Hitchcock ricorda soprattutto la polemica contro i secondi: "Nel 1932 lo Stile Internazionale era stato concepito come un contrattacco al funzionalismo, per lo meno così come interpretavamo allora questo termine". Gli espressionisti, infatti, da tempo sono stati messi da parte e gli avversari più agguerriti, almeno al momento, appaiono Meyer, Stam, Teige e, in generale, tutta l'ala funzionalista che – lo abbiamo visto a proposito della polemica sul *Mundaneum* – vede con crescente preoccupazione l'approccio normativo di Gropius e il formalismo propugnato da Giedion, Le Corbusier e Mies.

Annullando, in un'inesistente unità, la pluralità delle tendenze in atto, Hitchcock e Johnson con la mostra *International Style* arrecano un grave disservizio (le parole sono di William J.R. Curtis) all'architettura moderna. Tanto più grave quanto più mostrano di non sentire l'inadeguatezza di un disegno che di fatto esclude Mendelsohn, Rietveld, Schindler, van Doesburg, Häring, Scharoun, Fuller, Chareau, solo per citarne alcuni.

Dove Hitchcock e Johnson si trovano a disagio è con Wright, un personaggio che non possono escludere dalla mostra perché è l'unico architetto americano che negli anni Trenta sia universalmente conosciuto. L'opera di Wright, però, contraddice almeno due principi su tre dello stile internazionale: predilige la massa al volume astrattamente geometrico ed è intimamente, strutturalmente decorativa. Wright, inoltre, non disdegna la simmetria: si pensi, per tutti, all'Imperial Hotel. La decisione d'includerlo nella mostra – che celebra uno stile che a lui repelle e in numerosi scritti critica senza mezzi termini – di fatto smentisce le tesi dei due critici americani.

Alfred Barr, nella prefazione al libro sull'International Style, accenna all'equivoco quando ammette che l'individualismo wrightiano ha poco a che vedere con l'universalismo del nuovo stile. Ma poi, aggiunge, risolvendo il problema, ma solo in superficie: "Oud e Gropius sono orgogliosi di annoverare Frank Lloyd Wright tra i loro antenati artistici; benché la loro emulazione della sua opera appartenga definitivamente al passato".

Nonostante le incongruenze, la mostra sull'International Style raggiunge i suoi obiettivi: per affluenza di pubblico, per aver favorito la creazione del dipartimento di architettura del MoMA, ma soprattutto perché darà una lettura chiara, semplice e banale delle ricerche in atto e creerà un nuovo stile – l'International Style, appunto – che si diffonderà prima in America e poi, quando cadranno i regimi totalitari, in Europa e nel resto del mondo.

Si liquida così con una fortunata ricetta stilistica un rilevante patrimonio culturale fatto di quasi trent'anni di ricerche, di scontri, di tensioni. Riducendo le forme a immagini superficiali e schiarendo le ombre – del dubbio, della tensione creativa,

dell'incertezza – ogni differenza scomparirà sotto la luce abbagliante di una semplice formula.

Alla disinformazione contribuiranno anche scritti di critica e di storia dell'architettura – tra questi i pur intelligenti e acuti testi di Giedion – che dimenticheranno o sottovaluteranno l'apporto di importanti componenti del Movimento Moderno. Con vuoti critici – penso per esempio al problema dell'eredità dell'espressionismo – che ancora oggi, nonostante i numerosi lavori di revisione, rimangono incolmati.

Questi gli aspetti negativi. Come sempre accade nel momento in cui si celebra l'apoteosi di un fenomeno artistico, però, allo stesso tempo se ne favorisce la crisi. Gli architetti davvero interessati alla ricerca si muoveranno – per una sorta di legge non scritta della creatività – verso altre direzioni, sviluppando ipotesi antagoniste a quella dominante. Così, già negli anni Trenta, mentre alcuni progettisti proclamano il nuovo linguaggio internazionale fatto di tetti piani e di finestre a nastro, altri – e tra questi gli stessi Wright e Le Corbusier – sono all'opera per scardinarlo, per sondare nuove configurazioni spaziali e trovare, tra ripensamenti e nuove cadute, più autentiche forme di espressione.

## Epilogo

Nel 1932 Stalin decreta la fine di ogni ricerca architettonica in Unione Sovietica. Il Palazzo dei Soviet di Iofan del 1931, la cui versione finale è approvata nel 1934, segna in modo incontrovertibile l'inizio di un cinquantennio di oscurità. In Italia, come abbiamo visto, le assicurazioni di Mussolini ai giovani architetti portano a segnali distensivi e alla realizzazione di alcune opere di eccellente qualità, ma non prive di una sostanziale e a volte drammatica ambiguità. A prendere sempre più saldamente in mano il potere sarà la cricca piacentiniana, tollerante del linguaggio moderno solo a condizione di una sua banalizzata monumentalizzazione.

Dal 1933, con l'avvento di Hitler al potere, in Germania la ricerca si arresta e il clima culturale regredisce a causa dell'insofferenza del regime verso le avanguardie, tacciate di sovversivismo e di comunismo. Un'insofferenza che diventa disprezzo persecutorio quando, come nella maggior parte dei casi, artisti, letterati e uomini di cultura sono ebrei. Il 7 aprile 1933 è promulgata la prima legge sulla razza ariana. Esclude gli ebrei da ogni funzione pubblica. I professori delle università o delle accademie perdono le loro cattedre. Il 15 settembre 1935 sono pubblicate le leggi razziali di Norimberga, che privano gli ebrei della cittadinanza tedesca e proibiscono matrimoni misti. L'8 e 9 novembre 1938, Goebbels scatena la *Kristallnacht*: negozi saccheggiati, vetrine infrante, sinagoghe devastate. Oltre cento i morti, venticinquemila i deportati a Buchenwald, Dachau e Sachsenhausen. Nello stesso anno il Jüdische Museum è chiuso e le collezioni confiscate.

Personaggi di altissima levatura sono costretti all'esilio. Il filosofo Ernest Cassirer, l'unico rettore ebreo che la Germania abbia conosciuto, parte nel 1933, dopo essere stato costretto a dare le dimissioni dall'università di Amburgo, alla volta di Oxford, di Göteborg e, infine, degli Stati Uniti. Albert Einstein, il più importante fisico del Novecento, si rifugia a Princeton e prende nel 1940 la cittadinanza americana. Sigmund Freud, lo scopritore della psicoanalisi, lascia Vienna, annessa alla Germania, nel 1938. Edmund Husserl, l'inventore della fenomenologia, radiato dal corpo accademico dell'università di Friburgo, rifiuta di fuggire e di seguire il figlio nell'esilio. La morte, avvenuta nel 1938, lo salva da un destino peggiore.

Come abbiamo già visto, nel 1933 è chiuso il Bauhaus, nonostante gli sforzi di Mies per mostrarne l'apoliticità. Sempre nel 1933 Fritz Saxl, per salvarla, decide di trasferire da Amburgo a Londra la preziosa biblioteca appartenuta ad Aby Warburg, una collezione di libri e manoscritti su cui si formeranno diverse generazioni di storici dell'arte (tra questi Erwin Panofsky, Ernst Gombrich, Rudolf Wittkover, Kurt Forster). Nel 1937 sono confiscate da tutti i musei tedeschi diciassettemila opere di pittura e scultura di circa mille artisti. Sono bollate come arte degenerata, *Entartete Kunst*. Si tratta in realtà dei massimi capolavori prodotti nel Novecento, soprattutto da artisti tedeschi. Alcuni sono esposti nella mostra itinerante *Entartete Kunst*, un'operazione culturale demenziale che, anziché avvicinare ai valori dell'arte, induce al disprezzo. Molte opere vengono vendute sul mercato svizzero e vanno disperse in collezioni private. A Kirchner confiscano 639 tele; l'anno seguente si suicida. A Nolde sono sottratte 1052 opere e dal 1941 gli è vietato dipingere. Rohlf è bandito dall'accademia di Prussia e gli è proibito esibire in pubblico. A Schmidt-Rottluff sono sequestrate oltre 600 opere e dal 1941 gli è proibito di dipingere. A Heckel sono requisite 729 pitture. I romanzi di Hermann Hesse, uno dei più importanti scrittori in lingua tedesca, sono vietati e gli è impedito di tornare dalla

Svizzera, dove risiede. Thomas Mann, premio Nobel per la letteratura nel 1929, è visto come un pericoloso sovversivo. In Italia, dal canto suo, Ugo Ojetti scrive *Hitler e l'arte* (poi inserito in U. Ojetti, *In Italia, l'arte ha da essere italiana?*, Mondadori, Milano 1942), in cui, dopo aver criticato l'arte demo-pluto-giudaica, afferma: "Il colpo di barra dato da Hitler è stato dunque opportuno per la Germania e per la svagata e sconnessa Europa è giunto in tempo (dovunque?) come un avvertimento prima igienico che artistico".

Ecco un elenco di artisti, intellettuali, uomini di cultura tedeschi considerati fautori di arte degenerata.

Tra i pittori e scultori vi sono: Ernst Barlach, Willi Baumeister, Max Beckmann, Karl Brendel, Marc Chagall, Otto Dix, Max Ernst, Conrad Felixmüller, Otto Freundlich, George Grosz, Hans Grunding, Richard Haizmann, Erich Heckel, Hans Hoffmann, Eugen Hoffmann, Vasilij Kandinskij, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Paul Kleinschmidt, Oskar Kokoschka, Rolf Kurth, Max Liebermann, Ludwig Meidner, Jean Metzinger, Paula Modersohn-Becker, Johannes Molzahn, Wilhelm Morgner, Gabriele Münter, Hanna Nagel, Emil Nolde, Felix Nussbaum, Franz Radziwill, Emy Roeder, Oskar Schlemmer, Karl Schmidt-Rottluff, Kurt Schwitters, Friedrich Skade, Christoph Voll.

Tra i musicisti: Karel Barman, Béla Bartók, Walter Braunfels, Paul Dessau, Hanns Eisler, Berthold Goldschmidt, Wilhelm Grosz, Pavel Haas, Paul Hindemith, Rudolf Karel, Erich Kleiber, Gideon Klein, Otto Klemperer, Erich Wolfgang Korngold, Hans Krasa, Ernst Krenek, Karol Rathaus, Josef Schmidt, Arnold Schönberg, Franz Schreker, Zikmund Schul, Erwin Schulhoff, Richard Tauber, Viktor Ullmann, Bruno Walter, Kurt Weill, Alexander Zemlinsky.

Tra gli scrittori e i poeti: Johann R. Becher, Alfred Döblin, Albert Ehrenstein, Claire Goll, Jakob Haringer, Max Herrmann-Neisse, Hans Henny Jahnn, Franz Jung, Irmgard Keun, Klabund, Else Lasker-Schüler, Erika Mann, Heinrich Mann, Klaus Mann, Walter Mehring, Erich Mühsam, Ernst Ottwalt, Anna Seghers, Ernst Toller, Else Ury, Armin T. Wegner.

Tra i registi e gli attori: Ralph Benatzky, Elisabeth Bergner, Curt Bois, Kurt Geron, Therese Giehse, Fritz Lang, Peter Lorre, Joe May, Max Ophüls, Max Reinhardt, Conrad Veidt, Otto Wallburg, Billy Wilder.

Tra il 1933 e il 1938, si stima che 150.000 ebrei e 60.000 tra artisti ebrei e non ebrei siano costretti a lasciare la Germania. La situazione non è migliore in altri paesi: in Italia le leggi razziali sono promulgate nel 1938; l'Unione Sovietica è sotto la non meno feroce e ottusa dittatura staliniana; allo scoppio della guerra, la Germania invaderà numerosi paesi europei, tra cui la Francia, minacciando la vita degli intellettuali locali e di quanti in quei paesi si sono rifugiati. 6.000.000 saranno gli ebrei uccisi. L'unica salvezza è nell'emigrazione, in particolare negli Stati Uniti. La Germania, da paese guida della cultura europea, diventa una nazione reazionaria e ignorante, i cui intellettuali di maggior spicco sono i misticheggianti Martin Heidegger e Carl Gustav Jung, i quali, peraltro, si fanno progressivamente da parte, dissociandosi di fatto dagli orrori del regime e, in ogni caso, rappresentano vette inarrivabili per personaggi megalomani come Adolf Hitler, Paul Joseph Goebbels e, in architettura, Albert Speer, Paul Ludwig Troost, Paul Bonatz, Paul Schultze-Naumburg.

Afferma lo scrittore austriaco Stefan Zweig nel libro *Il mondo di ieri*, pubblicato postumo dopo il suicidio avvenuto in Brasile nel 1942, alla fine di un pellegrinaggio che dal 1938 lo vede esule in Inghilterra, Francia, Svizzera, America:

A noi fu riservato di vedere, dopo secoli e secoli, guerre senza dichiarazioni di guerra, ma con campi di concentramento, torture, saccheggi e bombardamenti sulle città inermi, di vedere cioè orrori che le ultime cinquanta generazioni non avevano più conosciuto e che quelle future è sperabile non più tollereranno. D'altra parte, quasi per un paradosso, nello stesso periodo in cui il nostro mondo regrediva moralmente di un millennio ho veduto la stessa umanità raggiungere mete inconcepibili nel campo tecnico ed intellettuale, superando in un attimo quanto era stato fatto in milioni di anni: la conquista dell'aria con l'aeroplano, la trasmissione della parola umana nello stesso secondo per tutto l'universo, cioè il superamento dello spazio, la disgregazione dell'atomo, la guarigione delle più subdole infermità, la quasi quotidiana attuazione di quanto era ieri ancora inattuabile.

Gli Stati Uniti, a seguito dell'immigrazione dei maggiori rappresentanti della cultura europea, acquistano progressivamente la leadership in ogni campo del sapere. Se le capitali della cultura, negli anni d'oro dell'Europa, erano Parigi, Monaco, Vienna, Berlino, a partire dal dopoguerra si ridurranno a una: New York. In America Albert Einstein insegna fisica, Mies van der Rohe, Walter Gropius, Marcel Breuer architettura, Marcel Duchamp vi pratica arte, Ernst Cassirer, Erwin Panofsky, Theodor Adorno coltivano le scienze umane, Rudolf Carnap la filosofia della scienza, Arnold Schönberg la musica.

Luigi Prestinenza Puglisi

POST SCRIPTUM: il filosofo Walter Benjamin, lo scrittore Carl Einstein, il filosofo Edmund Husserl, il pittore Ernst Ludwig Kirchner, l'intellettuale Max Jacob, il filosofo della scienza Moritz Schlick, il cantante Josef Schmidt, il romanziere Kurt Tucholsky, lo scrittore Stefan Zweig muoiono a causa di persecuzioni. Tra gli architetti tedeschi che non lasciano la Germania, ma sono di fatto messi in condizione di non operare vi sono: Hugo Häring, Peter Behrens, Hans Scharoun, Max Taut. Il pittore Hans Grunding è internato in un campo di concentramento per aver continuato a dipingere, nonostante i divieti.

Premi Nobel che lasciano la Germania a seguito dell'avvento di Hitler al potere: James Franck (fisica), Fritz Haber (chimica), Richard Willstätter (chimica), Otto Warburg (medicina), Otto Meyerhof (medicina), Otto Loewi (medicina). Profughi tedeschi, austriaci, italiani e ungheresi che vincono il premio Nobel per le scienze dopo essere emigrati: Otto Stern (fisica), Max Born (fisica), Felix Bloch (fisica), Dennis Gabor (fisica), Emilio Segré (fisica), Arno Penzias (fisica), Jack Steinberger (fisica), Georg de Hevesy (chimica), Max Perutz (chimica), Gerhard Herzberg (chimica), Fritz Lipmann (medicina), E. Boris Chain (medicina), Hans Krebs (medicina), Salvador Luria (medicina), Konrad Bloch (medicina), Bernard Katz (medicina).

Si trasferiscono negli Stati Uniti tra gli anni Dieci e gli anni Venti Marcel Duchamp, Frederick Kiesler, Richard Neutra, Rudolph Michael Schindler. Intellettuali europei emigrati a seguito di persecuzioni: il direttore d'orchestra Maurice Abravanel (USA), il filosofo Theodor Adorno (USA), l'artista Josef Albers (USA), il filosofo Hannah Arendt (USA), l'intellettuale Herbert Bayer (USA), l'artista Max Beckmann (Olanda), il critico Walter Curt Behrendt (USA), lo psicoanalista Bruno Bettelheim (USA), il commediografo Bertolt Brecht (Cecoslovacchia, Danimarca, Unione Sovietica, USA), l'architetto Marcel Breuer (Inghilterra, USA), l'artista Heinrich Campendonk (Belgio), lo scrittore Elias Canetti (Inghilterra, Svizzera), il filosofo della scienza Rudolf Carnap (USA), il filosofo Ernst Cassirer (Inghilterra, Svezia, USA), l'architetto Pierre Chareau (USA), lo scrittore Alfred Döblin (Francia), l'artista Lyonel Feininger (USA), il musicista Emanuel Feuermann, l'architetto Josef Frank (Svezia, USA), il pittore Max Ernst (Francia, USA), lo psicoanalista Sigmund Freud (Inghilterra), lo scienziato Otto Frish (USA), l'architetto Walter Gropius (Inghilterra, USA), l'artista George Grosz (USA), l'architetto Ludwig Hilberseimer (USA), il sociologo Max Horkheimer (USA), l'artista Vassilij Kandinskij (Francia), il direttore d'orchestra Otto Klemperer (Inghilterra), il giurista Hans Kelsen (USA), il futuro politico Henry Kissinger (USA), l'artista Paul Klee (Svizzera), lo scrittore Arthur Koestler (Inghilterra), l'artista Johannes Itten (Svizzera), la clavicembalista Wanda Landowska (Francia, USA), l'antropologo Claude Lévi-Strauss (USA), lo psicologo della Gestalt Kurt Lewin (USA), lo scultore Jacques Lipchitz (USA), l'architetto Ernest May (Unione Sovietica, Kenya), lo scrittore Heinrich Mann (Cecoslovacchia, Francia, USA), il filosofo Herbert Marcuse (USA), l'architetto Hannes Meyer (Unione Sovietica, Svizzera), il pittore Ludwig Meidner (Inghilterra), l'architetto Erich Mendelsohn (Inghilterra, Palestina), il musicista Darius Milhaud (USA), l'artista László Moholy-Nagy (Olanda, Inghilterra, USA), lo studioso di scienze politiche Hans Morgenthau (USA), lo scrittore Robert Musil (Svizzera), il filosofo della scienza Otto Neurath (Olanda, Inghilterra), l'artista Walter Peterhans (USA), lo storico dell'architettura Nikolaus Pevsner (Inghilterra), il filosofo Karl Popper (Inghilterra), lo scrittore Erich Maria Remarque (USA), il filosofo della scienza Hans Reichenbach (Turchia, USA), lo scrittore Joseph Roth (Francia), il pianista Artur Schnabel

(Inghilterra, Italia, USA), il musicista Arnold Schönberg (USA), l'intellettuale Karl Schwarz (Palestina), l'artista Kurt Schwitters (Norvegia), il direttore d'orchestra George Solti (Inghilterra), l'intellettuale Erma Stein (Palestina), il direttore d'orchestra George Szell (USA), l'architetto Bruno Taut (Giappone, Turchia), lo scienziato Edward Teller (USA), l'architetto Mies van der Rohe (USA), l'architetto Konrad Wachsmann (USA), l'architetto Martin Wagner (Turchia, USA), il direttore d'orchestra Bruno Walter (USA), lo scrittore Franz Werfel (Francia, USA), lo storico dell'arte Rudolf Wittkover (Inghilterra, USA), lo scultore Ossip Zadkine (USA).