

bauhaus

bauhaus archiv

magdalena droste

1919
1933

TASCHEN

Il meglio del Bauhaus

Uno studio approfondito di questo movimento fondamentale per l'arte e l'architettura

Il Bauhaus Archiv/Museum für Gestaltung di Berlino raccoglie quella che oggi è la più importante collezione di opere del Bauhaus. Del suo vasto inventario fanno parte documenti, prodotti di ogni settore del design, schizzi eseguiti durante le lezioni e progetti architettonici. Il Bauhaus Archiv è dedicato allo studio e alla presentazione della storia del Bauhaus, compresi il New Bauhaus di Chicago e la Hochschule für Gestaltung (Istituto di Design) di Ulm.

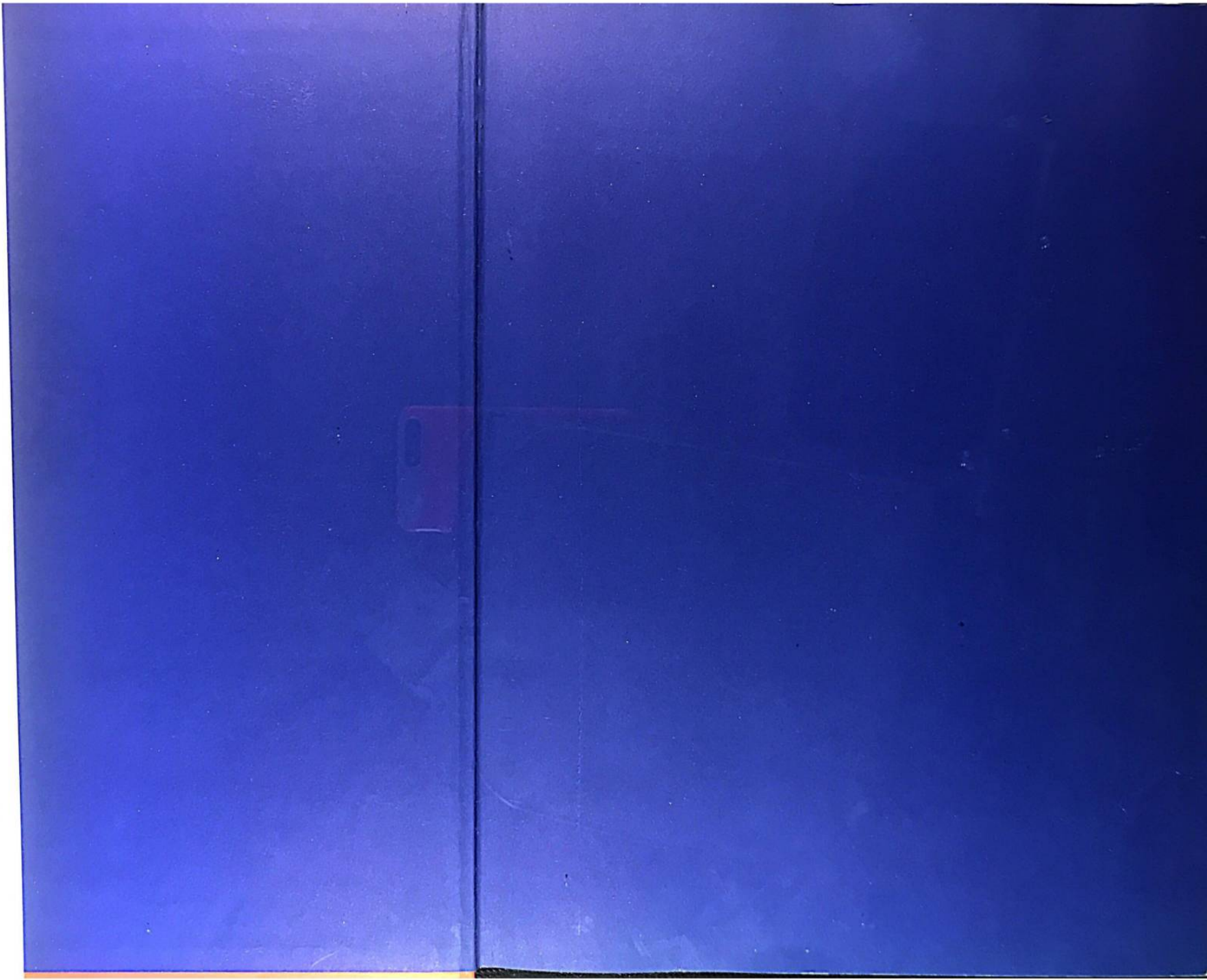
Questo volume, creato attingendo alla vasta collezione dell'Archiv, ripercorre la storia di questo monumentale movimento artistico e architettonico attraverso le opere dei suoi esponenti principali: tra cui Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky e Paul Klee.

L'autrice, **Magdalena Droste** ha studiato Storia dell'arte e Letteratura ad Aquisgrano e Marburgo. Lavora al Bauhaus Archiv di Berlino dal 1980 ed è docente di Storia dell'arte al BTU Cottbus dal 1997. Ha collaborato a numerose pubblicazioni e alla realizzazione di svariate esposizioni dedicate ad artisti Bauhaus. È autrice di vari saggi sui laboratori tessili e di arredamento della scuola, oltre che sulle arti e l'artigianato come professioni al femminile.

«In formato compatto, questo volume TASCHEN ripercorre l'intera storia del Bauhaus. Un'opera indispensabile, soprattutto per architetti e designer.»

— *New Design Paradise*, Tokyo

Retro di copertina:
Vista da sud-ovest dell'edificio del Bauhaus, collezione "Materialität"
Foto: Adriano Fatti



bauhaus



bauhaus archiv magdalena droste

bauhaus

1919-1933

TASCHEN

FRONTESPIZIO:
«Bauhaus»: insegna sull'edificio del
Bauhaus a Dessau, 1930 circa.

OGNI LIBRO TASCHEN PIANTA UN SEME!

TASCHEN è una casa editrice carbon neutral. Ogni anno compensiamo le nostre emissioni di CO₂ con crediti dell'Istituto Terra, un progetto di riforestazione fondato da Lélia e Sebastião Salgado nel Minas Gerais, in Brasile. Per scoprire di più su questa partnership ecologica, visitate la pagina: www.taschen.com/zerocarbon
Ispirazione: illimitata. Carbon footprint: zero.

Per informazioni sui titoli TASCHEN di prossima pubblicazione, abbonatevi alla nostra rivista gratuita tramite il sito www.taschen.com/magazine, seguiteci su Twitter, Instagram e Facebook, oppure scrivete un'email a contact@taschen.com per qualunque domanda sul nostro catalogo.

A cura del Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung
Klingelhöferstr. 14, D-10785 Berlin
Responsabile: Peter Hahn
Ideazione: Magdalena Droste

© 2015 TASCHEN GmbH
Hohenzollernring 53, D-50672 Köln; Bauhaus-Archiv; Magdalena Droste
www.taschen.com

Edizione originale: © 1990 Benedikt Taschen Verlag GmbH
© 1990 per le opere riprodotte, il Bauhaus Archiv di Berlino e gli eredi degli artisti, tranne:
© 2015 VG Bild-Kunst, Bonn, per: Gertrud Arndt, Eugen Batz, Herbert Bayer, Marianne Brandt, Paul Citroen, Hugo Erfurth, Lyonel Feininger, Walter Gropius, Josef Hartwig, Johannes Itten, Friedrich Marby, Ludwig Mies van der Rohe, Lucia Moholy, László Moholy-Nagy, Gerrit Rietveld, Werner Rohde, Hans-Joachim Rose, Joost Schmidt, Gunta Stözl-Stadler, Wilhelm Wagenfeld e Fritz Winter
© 2015 The Josef and Anni Albers Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn, per: Anni Albers e Josef Albers
© 2015 Phyllis Umbehrr/Galerie Kicken Berlin/VG Bild-Kunst, Bonn, per: Otto Umbehrr
© Pechstein/Hamburg-Tökendorf, per: Max Pechstein

Ideazione della copertina: Prof. Anton Stankowski, Staccarda
Layout: Prof. Eckhard Neumann, Francoforte
Redazione e produzione: Dr. Angelika Taschen, Colonia
Biografie, bibliografia e indice delle foto: Karsten Hintz, Berlino
Traduzione: Enzo Morandi

Printed in Slovenia
ISBN 978-3-8365-1974-8

Indice

6	Prefazione	152	I laboratori di falegnameria, del metallo, di decorazione parietale e di scultura
8	Gli antecedenti del Bauhaus	158	Il teatro al Bauhaus di Dessau
20	Il Bauhaus di Weimar: il Bauhaus espressionista	161	Anni difficili (1926/1927)
22	I docenti	163	Le dimissioni di Walter Gropius
24	Johannes Itten e il suo insegnamento	164	Hannes Meyer, ovvero i bisogni del popolo in luogo delle «ragioni del Jusso»
34	I laboratori	167	Il Bauhaus si riorganizza
38	Festa - lavoro - gioco	174	La riorganizzazione dei laboratori
40	Le donne e il Bauhaus	175	Laboratorio per l'arredamento e le rifiniture d'interni: la falegnameria
42	Lezioni di architettura e pianificazione urbanistica	176	Laboratorio per l'arredamento e le rifiniture d'interni: i lavori in metallo
46	Il conflitto Itten - Gropius	178	Laboratorio per l'arredamento e le rifiniture d'interni: la decorazione parietale
46	Il Bauhaus di Weimar tra i diversi schieramenti politici	180	Laboratorio per la pubblicità
52	Arte e tecnica: una nuova unità	184	La tessitura
54	De Stijl e il Bauhaus	186	Il teatro sotto Hannes Meyer
62	Le lezioni di Paul Klee	188	I corsi di pittura
66	Le lezioni di Wassily Kandinsky	190	L'insegnamento di architettura sotto Hannes Meyer
68	Il laboratorio della ceramica	193	La scuola di Bernau
72	Il laboratorio della tessitura	196	Ampliamento del sobborgo Törten
75	Il laboratorio del metallo	196	Bilancio dell'attività del Bauhaus sotto la direzione di Hannes Meyer
82	Il laboratorio del mobile	199	Il licenziamento di Hannes Meyer
86	Il laboratorio della decorazione murale e su vetro	202	Ludwig Mies van der Rohe: il Bauhaus diventa una scuola di architettura
91	Il laboratorio di scultura in legno e in pietra	204	Il nuovo corso del Bauhaus
95	La legatoria	207	Difficoltà finanziarie - conflitti politici
98	La tipografia per la grafica	210	L'insegnamento dell'architettura ad opera di Hilberseimer e Mies van der Rohe
101	Il teatro e il Bauhaus di Weimar	216	Il sobborgo Junkers
105	L'esposizione del Bauhaus del 1923	218	I laboratori per la pubblicità e la fotografia
110	L'architettura al Bauhaus di Weimar	224	La tessitura e il laboratorio per l'arredamento e le rifiniture d'interni
113	Il «soffocamento» del Bauhaus di Weimar	226	La fine politica a Dessau
118	Il Bauhaus di Dessau: Istituto superiore d'arte e «design» («Hochschule für Gestaltung»)	228	Un Bauhaus tedesco? La fine del Bauhaus
120	L'edificio del Bauhaus a Dessau	232	Il Bauhaus a Berlino
126	Le cose dei docenti		Appendice
132	Il sobborgo Törten	240	Note
134	Le riforme scolastiche del 1925 e del 1927	242	Biografie
137	Libri e rivista «bauhaus»	254	Bibliografia
140	I corsi propedeutici di Josef Albers e di László Moholy-Nagy a Dessau	255	Indice delle fotografie
144	Le lezioni di Paul Klee e di Wassily Kandinsky a Dessau		
146	Produzione e attività didattica nei laboratori		
148	Il laboratorio per la stampa e la pubblicità		
150	La tessitura		

Prefazione

Settanta anni dopo la sua fondazione, avvenuta a Weimar (Turingia), il Bauhaus è diventato non solo un simbolo universalmente noto ma anche un'espressione d'uso corrente. Grandissima è infatti la considerazione di cui esso gode ancora oggi grazie soprattutto al design, che certo costituisce uno dei suoi esiti più significativi, al punto che si continua a parlare di «stile del Bauhaus» (anche se, a dire il vero, l'espressione è il frutto di una eccessiva semplificazione). Fama addirittura leggendaria hanno raggiunto i docenti che furono attivi nel Bauhaus, alcuni dei quali, in particolare Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Paul Klee, Oskar Schlemmer, appartengono al numero degli artisti più importanti e celebri del tempo. Le idee del Bauhaus in campo pedagogico, così come vennero sviluppate in particolare da Johannes Itten, Josef Albers e László Moholy-Nagy, hanno trovato accoglienza pressoché dovunque nei programmi delle Accademie di Belle arti di ogni ordine e grado, e nulla hanno perso della loro carica innovativa. D'altra parte non mancano anche coloro che attribuiscono al linguaggio architettonico del Bauhaus, che grazie ai lavori di Walter Gropius e di Ludwig Mies van der Rohe influenzò in maniera determinante la «nuova architettura» degli anni Venti, la responsabilità primaria dell'odierna desolazione urbana, nonché del degrado ambientale, frutto in primo luogo della «architettura-container» e di quegli immensi agglomerati freddi e senz'anima che costituiscono uno scenario ormai abituale.

La ricezione delle idee del Bauhaus è avvenuta non senza semplificazioni, pregiudizi e malintesi, al punto che la stessa scuola (che ebbe, non dimentichiamolo, una esistenza decisamente breve: 14 anni in tutto) dovette occuparsene spesso. Il termine stesso – «Bauhaus» – divenne ben presto un'abbreviazione indicante una radicale modernizzazione dell'esistenza con tutte le implicazioni negative e positive ad essa ricollegabili. Il nome, insomma, si identifica con il programma. Lo sviluppo e le mutevoli sorti della scuola hanno sempre suscitato, nel bene e nel male, partecipazione e interesse. Gli sviluppi del Bauhaus andarono di pari passo con le vicende storiche della prima repubblica tedesca: Walter Gropius lo fondò nel 1919 a Weimar, città nella quale l'assemblea nazionale si era riunita per varare la nuova costituzione democratica; Ludwig Mies van der Rohe, l'ultimo direttore del Bauhaus, chiuse la scuola a Berlino nel 1933, sotto le pressioni dei nazisti, che erano saliti al potere da pochi mesi.

La soppressione del Bauhaus in quanto istituzione non poté certo cancellare gli effetti delle idee da esso propagandate e sostenute. Tanto più che alcuni dei suoi più importanti docenti poterono diffondere altrove, e in particolar modo negli Stati Uniti, i principi del Bauhaus: Walter Gropius e Marcel Breuer, furono attivi come architetti e docenti di architettura ad Harvard; Ludwig Mies van der Rohe lavorò ed insegnò a Chicago; Josef Albers insegnò presso il Black Mountain College; László Moholy-Nagy nel 1937 fondò e diresse a Chicago un «New Bauhaus» – questo per ricordare alcuni dei nomi più noti. Altri vissero e lavorarono in diversi paesi europei, nell'Unione Sovietica e in Palestina; altri ancora, anche se in modo più o meno discreto, continuarono a prestare la loro opera nella Germania nazista.

L'attenzione e l'interesse che il Bauhaus suscitò sempre, anche dopo la sua soppressione come istituzione, trovano il loro fondamento nei pochi anni tra il 1919 e il 1933. Ciò che accadde in quel periodo richiede una considerazione differenziata, dal momento che il Bauhaus produsse effetti in differenti campi dell'arte applicata e si sviluppò in modo assolutamente non coerente a partire dalla «primavera» di Weimar, dominata dall'Espressionismo, ai primi anni di Dessau con il prevalente orientamento «costruttivista», fino all'ultimo periodo di Dessau e al Bauhaus berlinese che segna-

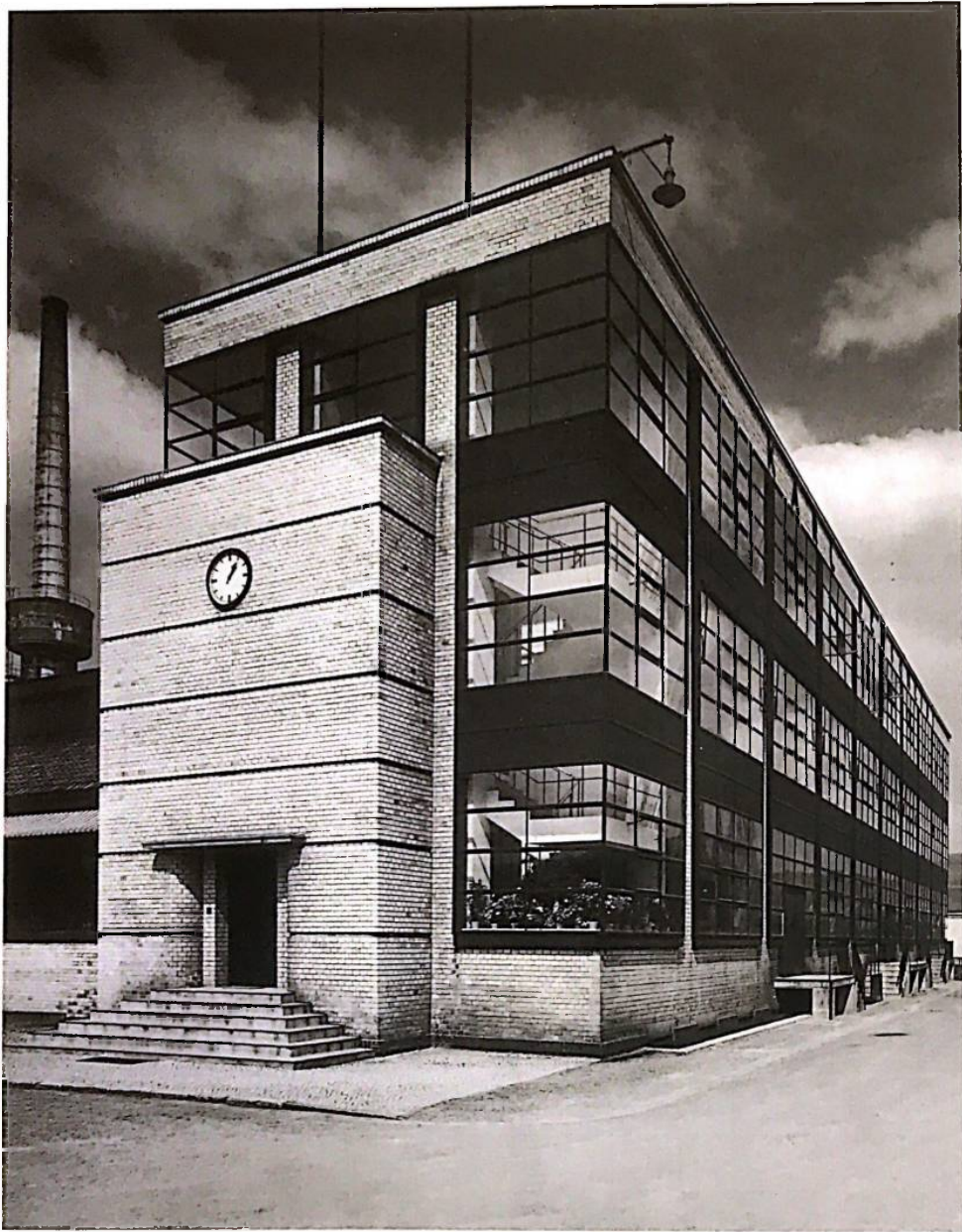
rono la netta prevalenza dell'architettura. Parallelamente si passò da Gropius a Hannes Meyer e infine a Mies van der Rohe. Sulle vicende storiche del Bauhaus, così come del resto sui suoi molteplici aspetti e ambiti di intervento, sono disponibili innumerevoli pubblicazioni singole e cataloghi di mostre in grado di offrire a chiunque abbia interesse un materiale quanto mai vasto ed eterogeneo (su qualsiasi argomento: design, architettura, pedagogia ed arte). A ciò si aggiunga che mentre fino alla fine degli anni Sessanta e Settanta la storiografia sulla questione ha fortemente risentito dell'immagine che del Bauhaus diede lo stesso Gropius, negli ultimi anni non sono mancate le ricerche più critiche e meno apologetiche. Quel che è certo, in ogni caso, è che finora è soprattutto mancata un'opera riepilogativa in grado di rendere conto anche dei risultati più recenti della ricerca su questo tema.

Magdalena Droste, da molti anni ricercatrice presso il Bauhaus-Archiv/Museum, ha voluto colmare questa lacuna. Con questo libro, destinato al pubblico più vasto dei non specialisti, disponiamo finalmente di una storia del Bauhaus scritta tenendo conto dei risultati delle ricerche degli ultimi anni. Concisamente ma in modo assai chiaro e puntuale, l'autrice mette in luce la nascita e lo sviluppo del Bauhaus, dagli antecedenti alla sua chiusura definitiva. Fratture interne e contraddizioni non vengono affatto taciute o minimizzate, sia che si tratti di questioni di estetica o delle idee della scuola in campo sociale.

Nel progettare il libro si è dato particolare rilievo al materiale illustrativo. Si tratta in gran parte di materiale appartenente al Bauhaus-Archiv raccolto nell'arco di trenta anni. Grazie alle fonti disponibili è stato possibile inoltre fare chiarezza su alcuni aspetti finora trascurati, evidenziando in tal modo la varietà e la molteplicità dei progetti artistici e pedagogici della scuola.

Come è noto, l'influenza positiva del Bauhaus si fa sentire ancora oggi, ma ancora non è stata scritta, al riguardo, una storia completa. Questo libro, impegnato ed obiettivo, può dunque contribuire in modo assai stimolante ad una riflessione ulteriore sull'intera vicenda.

Peter Hahn
Direttore del Bauhaus-Archiv, Berlino



Gli antecedenti del Bauhaus

Pag. 8: la fabbrica Fagus realizzata ad Alfeld da Walter Gropius e Adolf Meyer, dal 1911.



Le due iniziali si rifanno a modelli tardomedievali e ad ornamenti decorativi bidimensionali di origine vegetale - Lettere iniziali di una pagina o di un capitolo realizzate da William Morris nel 1896 e nel 1871.

Gli antecedenti del Bauhaus vanno fatti risalire all'Ottocento. In effetti il suo inizio può ricollegarsi alle disastrose conseguenze provocate dal rapido processo di industrializzazione, prima in Inghilterra ed in seguito anche in Germania, sulle condizioni di vita della classe operaia e sulla stessa produzione artigianale. Se da un lato la crescente meccanizzazione aveva provocato profondi mutamenti a livello sociale e la proletarianizzazione di strati sempre più larghi della popolazione, dall'altro aveva anche favorito un processo di razionalizzazione e di riduzione dei prezzi delle merci.

Nel corso dell'Ottocento la stessa Inghilterra era assunta al rango di prima potenza industriale europea; e ciò spiega come almeno fino al 1890 ed anche oltre gli inglesi non abbiano praticamente mai avuto rivali in tutte le grandi esposizioni universali che avevano avuto luogo a partire dal 1851 e che rappresentavano una sorta di grande vetrina dei progressi tecnici e culturali realizzati dai vari paesi partecipanti. Lo scrittore John Ruskin non solo fu tra i primi critici della realtà inglese ma si propose di favorirne un miglioramento tramite incisive riforme sociali e la rinuncia ad ogni forma di meccanizzazione. Il suo ideale dichiarato era rappresentato dai modelli di lavoro medievali che egli aveva avuto modo di descrivere in «The Stones of Venice» («Le pietre di Venezia», 1851-53).

Il suo più importante allievo, ammiratore ed amico fu il versatile William Morris, più tardi destinato a metterle in pratica con successo le idee. Con Ruskin, Morris condivise l'«odio contro la civiltà moderna»¹ e i suoi prodotti; per lui ogni oggetto, dalle sedie ai tavoli, dai cucchiaini alle brocche e ai bicchieri, andava praticamente reinventato. Morris fondò laboratori che esercitarono un grande influsso, al punto che sul finire del secolo si cominciò a parlare di uno «stile» originale, il cosiddetto «Arts and Crafts Stil» che si rifaceva a modelli dell'arte gotica ed orientale (ill. pag. 10).

Contemporaneamente, fin dagli anni Cinquanta gli inglesi avevano posto mano alla riforma delle accademie e dei centri di formazione professionale. Invece di riprodurre modelli, gli allievi dovevano ora partecipare in prima persona alla fase progettuale. Ma mentre il movimento morrissiano rappresentava una sorta di utopia sociale realizzata, alla base della riforma dei centri di formazione sussistevano invece consistenti interessi economici: l'Inghilterra voleva rafforzare il suo ruolo guida nel campo dell'arte applicata.

Gli anni successivi videro un gran numero di nuove fondazioni di «corporazioni artigianali» che spesso volevano essere non solo comunità di lavoro ma contemporaneamente anche comunità di vita.

Quanto a Morris, quando egli si rese conto dei limitati successi che le sue idee di riforma avevano riscosso, e soprattutto di non essere riuscito a coinvolgere nei suoi progetti la grande massa della popolazione, decise di abbracciare la causa socialista e divenne uno dei più importanti esponenti del movimento socialista inglese nel corso degli anni Ottanta e Novanta.

In ogni caso, a partire da allora, creare una cultura del popolo e per il popolo divenne un'esigenza comune ad ogni movimento di rinnovamento culturale e fu anche all'origine delle vicende che condussero alla fondazione del Bauhaus.

In effetti già a partire dagli anni Settanta si cercò di rinnovare sul continente, tramite riforme originali, i successi inglesi nel campo della produzione artigianale, partendo dal presupposto che le basi per un rilancio dell'artigianato industriale potevano solo risiedere in una riforma della politica scolastica e dei centri di formazione professionale.

A Vienna venne così aperto l'«Österreichisches Museum für Kunst und Gewerbe» (arti applicate), mentre anche a Berlino si provvide ad allestire un museo dedicato all'artigianato artistico (Kunstgewerbemuseum) che venne ufficialmente inaugurato nel 1871.

A patrocinarlo era stata soprattutto l'imperatrice Augusta, l'energica e anglofila moglie dell'imperatore Guglielmo I, fermente decisa ad elevare il basso livello dell'artigianato industriale tedesco. In seguito, a questi musei, in cui i prodotti dell'artigianato artistico erano stati raccolti a scopo di studio, vennero aggiunte delle scuole. D'altra parte, già nel corso degli anni Novanta giunse in Germania dall'Inghilterra, passando attraverso il Belgio, una seconda ondata riformista caratterizzata, tra l'altro, dalla decisa affermazione dello «Jugendstil», movimento destinato a dominare il panorama artistico europeo per almeno un quindicennio.

Nel 1896 il governo prussiano inviò per sei anni in Inghilterra, nella insolita veste di «spia del gusto», Hermann Muthesius, affinché potesse studiare da vicino le ragioni dei successi ottenuti dagli inglesi. Certo è che al suo ritorno in patria, e dietro suo suggerimento, le scuole di artigianato artistico vennero progressivamente trasformate

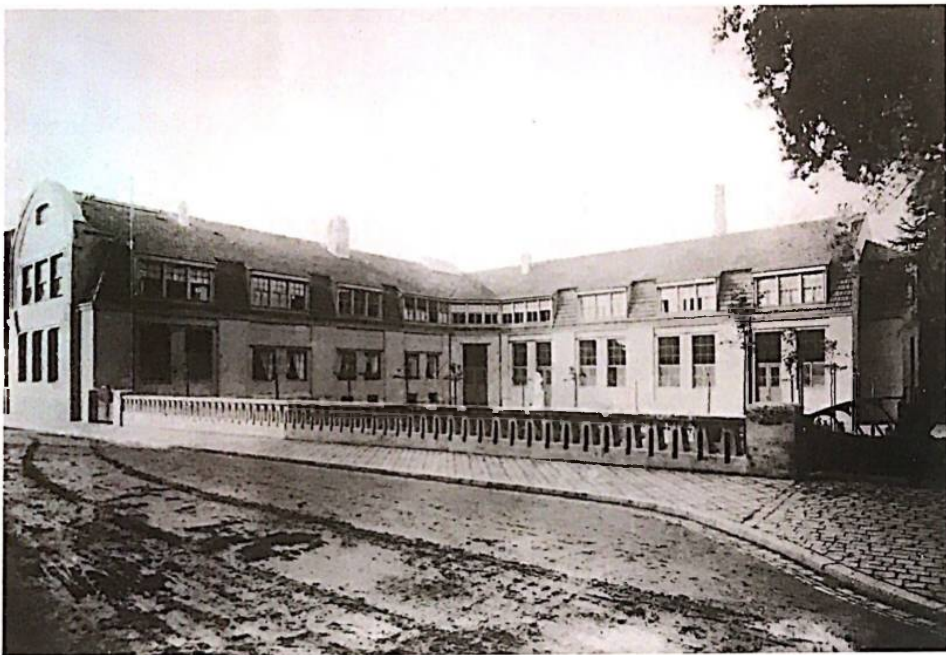


con l'aggiunta di laboratori, mentre si provvide anche a chiamare artisti d'avanguardia in qualità di docenti. Peter Behrens poté in tal modo porre mano alla riforma dell'Accademia di Düsseldorf, mentre Hans Poelzig e Bruno Paul potevano fare altrettanto rispettivamente con l'Accademia di Breslavia e quella di Berlino. A Stoccarda Otto Pankok trasformò la Scuola di artigianato artistico (Kunstgewerbeschule) aggiungendovi alcuni laboratori; a Weimar Henry van de Velde venne chiamato a dirigere una delle più moderne e prestigiose scuole d'arte (ill. pagg. 12 e 13). Da parte loro le donne ebbero modo di accedervi in numero sempre maggiore dal momento che occorreva soddisfare il crescente fabbisogno di forza-lavoro specializzata da parte dell'industria.

Seguendo l'esempio inglese anche in Germania vennero aperti da parte di privati piccoli laboratori in grado di produrre oggetti per la casa, mobili, tessuti e attrezzi metallici. Tra i più importanti emersero i «Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst» dalla cui fusione con i «Münchener Werkstätten» ebbero origine i «Deutsche Werkstätten». Ma mentre il movimento inglese di «Arts and Crafts» aveva rifiutato la produzione meccanica, in Germania al contrario il nuovo modo di produrre riscosse un favore incondizionato. Così mentre Richard Riemerschmid metteva a punto un programma per la produzione in serie di mobili, Bruno Paul progettò non molto tempo dopo vere e proprie unità standard di mobili. Anche sotto il profilo stilistico i prodotti tedeschi di fine secolo non avevano ormai più nulla in comune con quelli del movimento di «Arts and Crafts» che continuavano a caratterizzarsi per l'impronta decisamente ottocentesca.

Contemporaneamente, nel corso degli stessi anni Novanta la Germania prese il posto dell'Inghilterra alla testa dei paesi più industrializzati, ruolo che in seguito poté ulteriormente consolidare sino allo scoppio della prima guerra mondiale nel 1914. Fu dunque in un clima fortemente impregnato di nazionalismo che si avviò la ricerca di un linguaggio stilistico in grado di corrispondere al ruolo di primo piano che la Germania ormai svolgeva sul mercato mondiale. Allo stesso modo furono motivazioni

Nel 1859 l'architetto inglese Philip Webb costruì per William Morris e la sua famiglia la «Red House», edificio che si caratterizza per le semplici forme tardomedievali.



Henry van de Velde costruì nel 1907 la «Großherzoglich sächsische Kunstgewerbeschule» (Scuola di artigianato artistico), di cui fu anche il primo direttore. In seguito questo stesso edificio ospitò i laboratori del Bauhaus.

Pag. 13, in alto: di fronte alla «Kunstgewerbeschule» si trova la «Großherzoglich sächsische Hochschule für bildende Kunst» (Accademia di Belle Arti), pure realizzata su progetto di van de Velde. Dal 1919 vi trovarono posto uffici e atelier dei Bauhaus.

In basso: Henry van de Velde nel suo studio alla «Hochschule für bildende Kunst» a Weimar.

ad un tempo economiche, nazionali e culturali quelle che nel 1907 portarono alla fondazione del «Deutscher Werkbund», vale a dire della più importante e prestigiosa, istituzione culturale prebellica anche sul piano dei risultati conseguiti, volta a contemperare le ragioni dell'arte con quelle dell'industria.

Dodici tra artisti e rappresentanti delle più importanti aziende operanti nel settore dell'artigianato artistico diedero così vita a Monaco ad una associazione il cui obiettivo dichiarato era «il miglioramento qualitativo del lavoro industriale come prodotto della collaborazione di arte, industria e artigianato da ottenersi attraverso l'istruzione, la propaganda e una presa di posizione comune sulle questioni connesse»². In effetti, il «lavoro di qualità» fu ad un tempo uno degli obiettivi più alti e una delle parole d'ordine più importanti del DWB (Deutscher Werkbund) per consolidare il primato della Germania in campo commerciale. Tra i dodici artisti ed architetti alla cui iniziativa si dovette la fondazione del Werkbund troviamo i nomi più significativi di quegli anni: Richard Riemerschmid, Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann, Bruno Paul, Fritz Schumacher, Wilhelm Kreis, Peter Behrens, Theodor Fischer, Paul Schultze-Naumburg ed altri oggi meno conosciuti quali Adelbert Niemeyer, Max Läger, J.J. Scharvogel.

Adesso non erano solo i laboratori sopra citati a fabbricare prodotti su progetti di artisti ma a questi ultimi si rivolgevano anche le aziende che avevano avuto una parte nella fondazione del Werkbund. Così ad Hannover la fabbrica di biscotti Bahlsen affidò ad artisti d'avanguardia il compito di curare la produzione in tutte le sue componenti: progettazione architettonica, pubblicità, esposizioni e realizzazione delle singole confezioni; l'AEG si rivolse a Peter Behrens che curò la prima immagine efficace ed uniforme dell'azienda, dalla progettazione architettonica al singolo oggetto (ill. pagg. 14 e 15). Lo stesso Werkbund allestì mostre, organizzò esposizioni itineranti, pubblicò annuali e lavorò in stretto contatto con diverse scuole d'arte.





Considerata una delle prime realizzazioni dell'architettura moderna in campo industriale, la fabbrica di turbine AEG (Berlino) fu definita da Peter Behrens una «cattedrale del lavoro». Behrens sopraelevò l'edificio facendone risalire le funzioni di appoggio e sostegno, e lo munì di una facciata che ricorda quella di un tempio. Una siffatta monumentalizzazione dell'architettura ha consentito di identificare nell'industria l'espressione di un potere economico in continua ascesa.

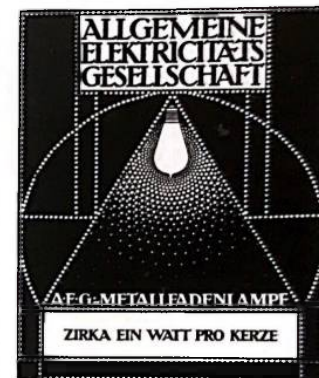
Quanto a Walter Gropius, egli entrò a far parte del DWB nel 1912, dopo aver raggiunto grande notorietà come realizzatore, in collaborazione con Adolf Meyer, della fabbrica di forme per scarpe «Fagus» (ill. pag. 8) ad Alfeld presso Hannover. La fabbrica Fagus è passata infatti alla storia come il primo edificio a «curtain wall», vale a dire con pareti interamente realizzate in vetro. I progettisti avevano in realtà ridotto gli elementi portanti a sottili aste d'acciaio mentre negli angoli – interamente trasparenti – non era previsto alcun sostegno. La costruzione in vetro e mattoni, se da un lato anticipò il linguaggio architettonico degli anni Venti, dall'altro fruttò al ventottenne Gropius i primi, grandi riconoscimenti come architetto, tant'è vero che egli venne poco dopo incaricato di costruire per la grande esposizione del Werkbund a Colonia un'industria tipo con annesso corpo uffici: cosa che egli fece creando, tramite la sopraelevazione e il rivestimento di molti elementi costruttivi, veri e propri simboli dello spirito e della volontà del suo tempo.³

Gli anni che precedettero la prima guerra mondiale, d'altro canto, non furono solo anni di grande fioritura sul piano economico, ma per la prima volta si poté assistere anche nella Germania guglielmina alla nascita di innumerevoli movimenti di opposizione, estesi a tutti gli strati sociali e senza distinzioni generazionali, fortemente critici rispetto alla cultura dominante e fautori di un diverso stile di vita; e questo mentre il DWB e gli artisti che si rifacevano allo «Jugendstil» cercavano in tutti i modi di coniugare «arte e macchina». Per la prima volta si cominciò a considerare la giovinezza come un'età ben precisa della vita e non solo alla stregua di una preparazione ovvero di una semplice introduzione all'età matura. In ambito scolastico si affermò una nuova pedagogia centrata sulla richiesta di una scuola unificata nel segno del lavoro (successivamente furono molto frequenti i contatti fra queste scuole riformate e il Bauhaus) mentre vennero fondate innumerevoli scuole private, molte delle quali tuttora in attività. Inoltre molti giovani borghesi si riunirono nel movimento «Wander-

vogel» (uccelli migratori), i cui seguaci, oltre a discutere appassionatamente, praticavano anche un'alimentazione vegetariana, il nudismo e l'antialcolismo. Nacquero così innumerevoli comunità agricole e cooperative che nella maggior parte dei casi, tuttavia, ebbero vita breve. L'unica eccezione significativa fu costituita dall'«Eden», una comunità di piccoli frutticoltori. Lo stesso Gropius, evidentemente influenzato da queste idee, ancora nei primi anni del Bauhaus coltivò il sogno di una comunità di lavoro e di vita.

Critici d'arte conservatori come Paul Anton de Lagarde e Julius Langbehn riscuotevano successi strepitosi, mentre il pessimismo culturale di Nietzsche faceva crescenti proseliti non solo in ambito borghese ma anche tra gli stessi artisti. Numerosissimi furono i movimenti collettivi a sfondo conservatore che vennero fondati nel breve volgere di pochi anni. Così il «Dürerbund» (fondato nel 1902) pose al centro della sua attenzione l'istruzione popolare e la salvaguardia del patrimonio culturale, artistico e naturale del paese; l'architetto Paul Schultze-Naumburg fondò il «Bund Heimatschutz» (Associazione per la difesa del suolo nativo); la rivista «Kunstwart» si fece portavoce dei settori culturalmente più retrivi della borghesia e, contemporaneamente, cominciarono anche a diffondersi idee e movimenti marcatamente antiebraici, nazionalisti o cristiano-pangermanisti.

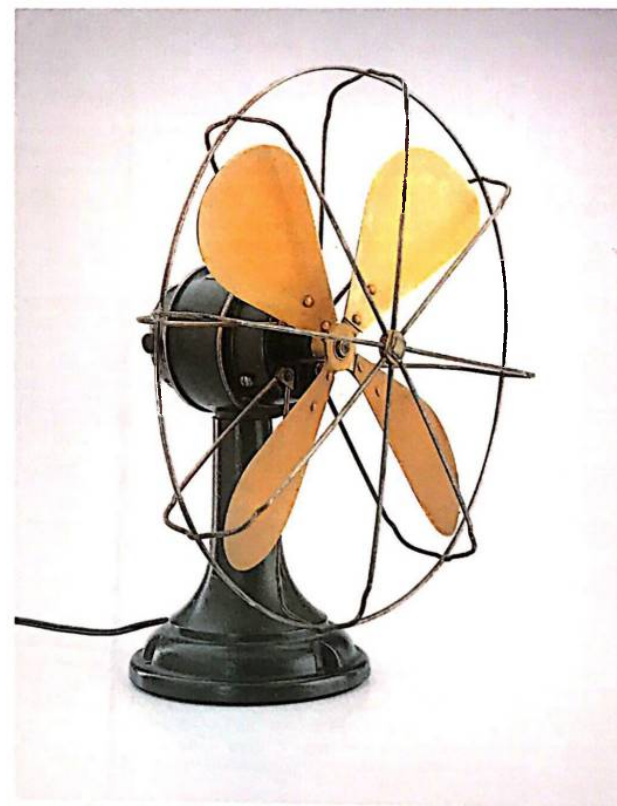
Anche il movimento di emancipazione della donna poté registrare ripetuti successi. Le



Behrens diede a quasi tutta la produzione dell'AEG l'impronta stilistica del «Werkbund».

Sopra: manifesto pubblicitario per una lampada, 1907.

A sinistra: un ventilatore da tavolo realizzata qualche tempo dopo sviluppando un'idea originaria di Behrens.



grandi città furono spesso i punti di partenza di questi «movimenti di fuga borghesi» di cui nella Berlino di prima della guerra il pittore Fidus e il suo gruppo erano considerati esponenti di spicco. In Germania lo scoppio della prima guerra mondiale venne quasi unanimemente accolto con entusiasmo, al punto che tra i moltissimi che chiesero di partire come volontari vi furono diversi artisti d'avanguardia come Otto Dix, Oskar Kokoschka, Franz Marc, Max Beckmann e August Macke. Ma mentre molti intellettuali vedevano nel conflitto un'occasione di rinnovamento spirituale — spesso in senso nietzschiano —, la maggioranza della popolazione, d'accordo in questo con l'imperatore Guglielmo II, sperava che la Germania potesse finalmente ribadire in modo definitivo il suo buon diritto ad essere considerata una potenza di primo rango. In questo clima il Werkbund giunse a scrivere di «vittoria della forma e dello stile tedesco». Solo a partire dal 1916/17 ci si cominciò ad interrogare sul vero significato della guerra. Architetti ed artisti stesero memoriali e manifesti mentre il mutato atteggiamento degli intellettuali di fronte alla guerra andò sempre più diffondendosi, trovando soprattutto espressione in quell'«Arbeitsrat für Kunst» che un gruppo di artisti raccoltsi intorno all'architetto Bruno Taut aveva fondato nel novembre del 1918, subito dopo la «rivoluzione di novembre» (ill. pagg. 16 e 17).

Lo stesso Gropius aveva posto già nel 1917 l'accento sulla «necessità di un nuovo schieramento degli intellettuali» recandosi poi a Berlino per prendere parte attiva agli avvenimenti che scuotevano la capitale. Scrisse anche: «Qui c'è un clima febbrile e noi artisti dobbiamo battere il ferro finché è caldo. Io considero il DWB morto e sepolto; è chiaro che non se ne potrà più far nulla.»⁴

Già a partire dal 1915 Gropius aveva insistente chiesto di essere nominato direttore della Scuola di artigianato artistico che Henry van de Velde aveva fondato e diretto a Weimar. In effetti, nel 1914, e quindi ancora prima dello scoppio della guerra, van de Velde (ill. pag. 13) era stato costretto, soprattutto a causa della ormai dilagante xenofobia, a lasciare la direzione della scuola ed aveva indicato lo stesso Gropius, insieme a Hermann Obrist e August Endell, tra i suoi possibili successori. La scuola di Van de Velde venne effettivamente chiusa nel 1915, ma a Weimar c'era una seconda scuola d'arte il cui direttore Franz Mackensen, volendo aggiungervi una sezione di architettura, pensò di affidarne la direzione a Gropius, scelta che parve opportuna dal momento che occorreva salvaguardare insieme l'artigianato artistico e i consistenti interessi del Granducato di Turingia in questo campo. Quando ancora si trovava al fronte Gropius stesero alcune «proposte per la fondazione di una istituzione in grado di fungere da centro di consulenza artistica per l'industria, il commercio e l'artigianato», proposte che egli inviò nel gennaio del 1916 al Granduca di Sassonia. Riferendosi in tutto e per tutto alle posizioni del DWB, Gropius chiedeva una stretta collaborazione tra il commerciante e il tecnico da una parte e, dall'altra, l'artista, nello stesso tempo tuttavia egli evocava l'ideale delle corporazioni edili medievali all'interno delle quali il lavoro si svolgeva in piena «sintonia di spirito» e con una grande «unità d'intenti». Le proposte vennero tuttavia respinte dalle autorità competenti le quali addussero come motivo lo scarso rilievo dato all'artigianato. Al posto di un'architetto era parso preferibile affidare l'incarico ad un abilissimo artigiano in modo che le piccole e medie industrie della Turingia (ceramiche, tessuti, mobili, cesteria) potessero ottenere migliori risultati sul piano delle vendite.

Gropius comunque non smise di avere contatti con la Scuola. Nel 1917, in ogni caso, il corpo insegnanti dell'Accademia di Belle Arti (Hochschule für bildende Kunst), come già aveva fatto due anni prima il suo direttore Mackensen, avanzò la richiesta di trasformare l'istituto con l'aggiunta di una sezione di architettura e artigianato artistico. Tuttavia, poiché ancora nel gennaio del 1919 non era giunta per lui alcuna nomina, Gropius tornò a farsi vivo a Weimar. Contemporaneamente i suoi colloqui con il corpo docente convinsero quest'ultimo a patrocinare all'unanimità la candidatura come nuovo direttore. Non solo, ora anche l'autorità competente e il governo provvisorio dell'allora stato libero di Sassonia-Weimar si dissero d'accordo sulla scelta.

D'altra parte, prima di accettare definitivamente l'incarico, Gropius preparò in febbraio un preventivo delle spese mettendo in chiaro le sue intenzioni: «La situazione è estremamente favorevole dal momento che la Kunstgewerbeschule è stata chiusa e quindi può essere totalmente rifondata, e inoltre risultano vacanti quattro cattedre presso l'Accademia di Belle Arti. Difficilmente ci potrà essere in Germania un'altra occasione per rinnovare profondamente un'istituzione abbastanza grande senza operare interventi radicali sull'esistente.»⁵



Alla fine di marzo il governo accolse la richiesta di Gropius di dirigere entrambi gli istituti riuniti sotto la denominazione di «Staatliches Bauhaus in Weimar». I due nomi originali, comunque, — «Vereinigte ehemalige großherzogliche Hochschule für bildende Kunst und ehemalige großherzogliche Kunstgewerbeschule» — apparivano ancora nel sottotitolo.

Finalmente il 12 aprile Gropius venne ufficialmente chiamato a dirigere l'istituto, nuovo non solo nella denominazione ma anche nel programma. In tal modo con un semplice atto amministrativo venne fondata la più moderna, ma anche la più discussa scuola d'arte dell'epoca. Essendo stata favorita dal clima politico postbellico non è mai stata ben chiarito se la decisione finale venne presa dalla vecchia autorità competente o dal nuovo governo dei consiglieri — il che soltanto poco tempo dopo, in seguito alla riorganizzazione delle forze conservatrici, non sarebbe certo potuto avvenire.

In un manifesto del Bauhaus (ill. pagg. 18 e 19) fatto diffondere in tutta la Germania, Gropius chiarì il programma ed insieme gli obiettivi della nuova scuola: artisti ed artigiani dovevano erigere insieme «la casa del futuro». La discussione sulle «idee moderne» relative alla riforma degli istituti d'arte aveva avuto inizio nel 1916 con un articolo di Wilhelm von Bode, direttore generale del «Berliner Staatlichen Museum» in cui veniva avanzata la proposta di riunire in un'unica istituzione le accademie d'arte, le scuole di artigianato artistico e le scuole d'arte; in tal modo si sarebbe potuto scongiurare il rischio di un aumento della disoccupazione tra gli artisti. Tra i molti artisti, soprattutto architetti, che condussero e fecero proprie tali idee un cenno particolare meritano Theodor Fischer, che nel 1917 scrisse «Für die deutsche Baukunst» («Per l'architettura tedesca»), l'architetto Fritz Schumacher, che nel 1918 scrisse «Die Reform der kunsttechnischen Erziehung» («La riforma dell'educazione tecnico-artistica»), Richard Riemerschmid, autore delle «Künstlerische Erziehungsträger» («Questioni di educazione artistica») e gli architetti Otto Bartning e Bruno Taut che sull'opuscolo dell'«Arbeitsrat» pubblicarono un «Architekturprogramm» («Programma di architettura»).

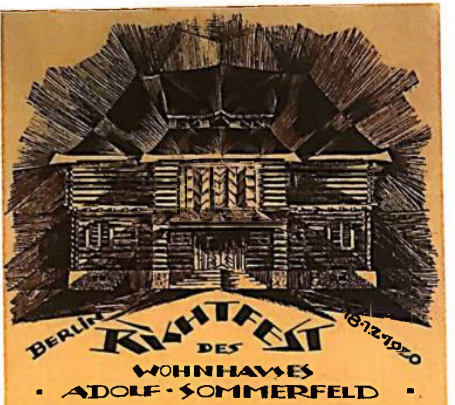
Soprattutto gli scritti di Taut e Bartning ebbero per Gropius un'importanza decisiva. Taut, in particolare, era stato il primo a reclamare nel suo programma la costituzione

Fuglia dell'«Arbeitsrat für Kunst» uscita a Berlino nel 1919 recante una litografia attribuita a Max Fechteler.

Fondata nel 1918 l'«Arbeitsrat für Kunst» raccolse un gruppo di artisti ed intellettuali il cui scopo era quello di dare vita ad una cultura di tipo nuovo ponendola come punti di riferimento ideali quei Consigli degli operai e dei sindacati che erano sorti e si erano sviluppati durante la rivoluzione. L'opuscolo «Stimmen» (la sinistra) conteneva infatti, preve di posizione riguardanti il primo programma dell'Associazione.



Opuscolo dell'«Arbeitsrat für Kunst», 1919.



Begleitung der Solisten.
 Aufzug der Handwerker mit dem Klötzchen
 Zeichen des Spenders zum Anknüpfen des Festschleues
 Sprecher auf

Ring in Kreis
 Hellen der Augen
 Auf und Ab
 Ring in Kreis
 Zeichen des Bauens
 Ring in Kreis

Dieses spricht
 Sprecher auf
 Helt den Kranz an

Apf der Weinmännlein
 Sprecher: ...
 Chor: ...
 Sprecher: ...
 Chor: ...
 Sprecher: ...
 Chor: ...
 Sprecher: ...
 Chor: ...
 Sprecher: ...
 Chor: ...
 Sprecher: ...
 Chor: ...

P

Dieses spricht

Il Bauhaus di Weimar:
 il Bauhaus espressionista



Il primo sigillo del Bauhaus (1919-1922) opera di Karl-Peter Röhl. Vi si riconoscono vari simboli, cristiani e non, tra cui la piramide, la croce uncinata, il cerchio e la stella.

Il manifesto del Bauhaus non conteneva solo una solenne dichiarazione di intenti - «la costruzione è lo scopo finale di tutte le arti figurative» - ma anche precise informazioni su scopi e programma del corso nonché sulle condizioni di ammissione. Non molto tempo dopo gli allievi iscritti erano già 150, quasi per metà donne. L'attualità del programma e la modernissima xilografia di Feininger sulla copertina costituirono un potente fattore di attrazione (ill. pag. 18). Molti, appena smobilitati, vi scossero la possibilità di ricominciare daccapo, dando un senso nuovo e diverso alla loro esistenza. Giustamente si è scritto che «l'invito di Gropius ebbe una enorme risonanza sicché da ogni parte accorsero persone piene di entusiasmo.»⁸ In effetti il Bauhaus fu la prima scuola d'arte riformata che nell'immediato dopoguerra riprese le lezioni nella nuova repubblica con un programma radicalmente rinnovato. Molti altri istituti del genere non vennero in alcun modo riformati, altri lo furono solo in seguito (come quello di Karlsruhe), altri ancora lo furono soltanto in parte. A prima vista, peraltro, il programma del Bauhaus non sembrava differire molto da quelli già noti ed operanti di diverse scuole d'arte riformate nel periodo prebellico: all'allievo veniva impartita una istruzione artigianale, scientifica e grafica. La novità consisteva principalmente nel fatto che per Walter Gropius tutte le attività della scuola dovevano essere naturalmente finalizzate al raggiungimento di uno scopo superiore: la costruzione come opera collettiva cui tutti dovevano contribuire tramite il lavoro artigianale. Le lezioni erano tenute non già da professori tradizionali bensì da «Meister» (maestri artigiani o artisti). Gli allievi, che prendevano inizialmente il nome di «Lehrling» (apprendista di primo livello), potevano in seguito diventare «Geselle» (apprendisti di secondo livello, dopo tre anni di apprendistato) e «Jungmeister» (giovani maestri, dopo sei anni circa). Un «Meisterrat» («Consiglio dei maestri») sovrintendeva a tutte le attività della scuola e dunque aveva anche il potere di nominare nuovi maestri. L'insegnamento si fondava su un insieme di esperienze tecniche (con un maestro-artigiano) e formali (con un maestro-artista). Gropius era convinto che in questo modo sarebbe caduta la «barriera di alterigia che separa l'artista dall'artigiano» rendendo possibile la creazione del «nuovo edificio del futuro» (manifesto). Gropius, inoltre, voleva che il Bauhaus educasse i giovani affinché la società tutta intera ne potesse trarre in seguito giovamento. In effetti la scuola non fece mai mistero di voler perseguire questa doppia finalità, e questo, certo, spiega in buona parte l'importanza e la speciale collocazione che essa ha avuto nel periodo della Repubblica di Weimar. I primi anni del Bauhaus furono animati da un forte spirito comunitario. In realtà, sulle rovine dell'impero guglielmino, si cercò di progettare, creare e costruire in funzione dell'«uomo nuovo». Tutti si consideravano artisti interessati a contribuire ad erigere, tramite il lavoro artigianale o l'insegnamento, la «cattedrale del futuro». D'altra parte il pensiero perennemente rivolto a questa «utopistica cattedrale» non impediva certo di accettare semplici incarichi per la fabbricazione di mobili, utensili metallici, tappeti e per l'esecuzione di decorazioni parietali. Ma è proprio su questa apparente contraddizione che si fondava l'importanza e il contributo originale della scuola: partendo infatti da spinte e forze contraddittorie ebbe a svilupparsi un equilibrio creativo che negli anni successivi era destinato ad essere continuamente verificato, discusso, messo alla prova e modificato.

I docenti

In una lettera scritta proprio nei primi giorni del Bauhaus Gropius aveva già reso noto che era sua intenzione porre a Weimar la «prima pietra di una repubblica dello spirito» e che per far questo era necessario poter contare su personalità adatte allo scopo. Scriveva infatti: «La cosa più importante per tutti resta certamente il fatto di poter contare su personalità forti e creative. Noi non possiamo certo iniziare la nostra attività all'insegna della mediocrità, ma, al contrario, abbiamo il dovere di chiedere per quanto è possibile la collaborazione di artisti celebri in tutto il mondo anche se ancora non esiste una totale comprensione reciproca.»⁹

Il primo anno Gropius chiamò a Weimar tre artisti di provenienza molto diversa: il pittore e docente d'arte Johannes Itten (ill. pag. 25), il pittore Lyonel Feininger e lo scultore Gerhard Marcks.

Tra i tre fu senza alcun dubbio Itten ad esercitare l'influenza più grande sulla scuola. Sua infatti fu l'idea del «Vorkurs», corso propedeutico di sei mesi che svolse un ruolo centrale all'interno del sistema pedagogico del Bauhaus, e per il quale si rimanda il lettore ad un successivo capitolo ad esso interamente dedicato.

Gerhard Marcks, che Gropius aveva conosciuto ancora prima della guerra, si consi-



Ritratto di Walter Gropius, 1920.

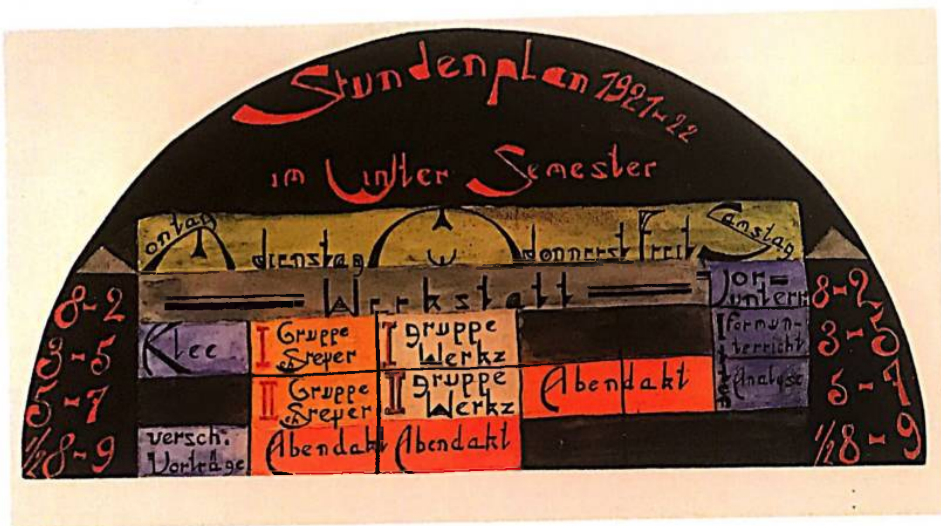


Karl-Peter Röhl: biglietto di invito litografato per la cerimonia di inaugurazione del Bauhaus, marzo 1919.

derava un artista conservatore, ma ciò non gli impedì, almeno inizialmente, di appoggiare senza riserve le idee di Gropius. Come scultore si era occupato di questioni attinenti all'artigianato ed avendo tra l'altro lavorato per una fabbrica di porcellane si era dichiarato disponibile ad impiantare un laboratorio di ceramica. Feininger, infine, apparteneva allora al gruppo dei più noti pittori espressionisti e i suoi quadri, a causa del loro radicalismo modernista, erano sempre al centro di accese discussioni. Direse il laboratorio tipografico, già attrezzato in quanto pienamente operante anche all'epoca della scuola precedente.

Alla fine del 1919, su consiglio del pittore Johannes Molzahn, allora residente ed attivo a Weimar, e su espressa richiesta di Itten, Gropius contattò Georg Muche, un pittore espressionista che aveva ottenuto i suoi primi significativi successi presso la galleria «Der Sturm» fondata a Berlino da Herwarth Walden. Muche accettò l'invito. Arrivò a Weimar nell'aprile del 1920 e, a partire dall'ottobre dello stesso anno, cominciò ad insegnare in diversi laboratori e nello stesso corso propedeutico.

Pag. 20: programma per la festa in occasione della copertura della Casa Sommerfeld (18. 12. 1920). La xilografia è opera dello studente Martin Jahn.



Orario delle lezioni per il semestre invernale 1921/22 eseguito a pannello da Lothar Schreyer. Gran parte del tempo è occupato dal lavoro nei laboratori. Segue l'insegnamento formale di Itten e Klee. Completano il quadro le lezioni di disegno (di nudo e tecnica) e diverse conferenze.

Nel corso dello stesso 1920, su invito del «Meisterrat», giunsero a Weimar Paul Klee e Oskar Schlemmer che tennero le loro lezioni a partire dall'inizio del 1921. Anche Lothar Schreyer, diventato famoso come artista della cerchia di «Der Sturm», venne chiamato a far parte del Bauhaus nel corso dello stesso 1921 con l'incarico di fondare una sezione di teatro. Questa, inizialmente non prevista nel programma di insegnamento, divenne ben presto una componente essenziale ed irrinunciabile dell'intero Bauhaus, soprattutto come ideale contrappeso all'attività del «costruire». «Attività costruttiva e teatro», «lavoro e gioco» dovevano essere fonte di reciproco arricchimento. Nel 1922 giunse a Weimar Wassily Kandinsky, che l'anno prima era ritornato in Germania dalla Russia ed era considerato il più importante esponente dell'astrattismo pittorico. In tal modo nel giro di tre anni Gropius era riuscito a fare del Bauhaus un «cenacolo» di artisti d'avanguardia disposti ad assumere un incarico che a prima vista ben poco aveva in comune con quella che era la loro vera professione: la pittura. D'altra parte aderendo al Bauhaus, essi vollero cogliere l'occasione di contribuire, tramite il loro insegnamento, a fare dell'arte una componente naturale del vivere quotidiano. La nuova collocazione degli intellettuali ebbe quindi modo di tradursi in azione concreta. Va detto tuttavia che gli artisti, se da un lato si uniformarono, facendole proprie, alle idee-forza del Bauhaus, dall'altro non intesero mai rinunciare al loro ruolo di partner creativi.

Johannes Itten e il suo insegnamento

La prima fase del Bauhaus fu dominata dalla forte personalità del pittore e docente d'arte Johannes Itten che Gropius aveva conosciuto a Vienna, dove il giovane pittore svizzero gestiva una scuola d'arte privata, grazie all'interessamento della sua prima moglie Alma Mahler (poi risposatasi con Werfel). Diventato pittore dopo essere stato maestro elementare, Itten aveva avuto come maestro Adolf Hoelzel (Staccarda) che aveva esercitato su di lui una grande influenza, soprattutto nel campo della didattica artistica e della teoria compositiva. Certamente Itten dovette aver profondamente impressionato Gropius fin dall'inizio, tanto che questi, in occasione dell'apertura ufficiale del Bauhaus avvenuta nel teatro nazionale di Weimar il 21. 3. 1919, lo invitò a parlare sul tema: «L'insegnamento degli antichi maestri» (ill. pag. 23). Il primo giugno del 1919 Itten prese parte alla prima riunione del «Meisterrat» in cui si decise di fissare al successivo primo ottobre l'inizio del suo corso. Ed è proprio sul suo insegnamento che occorre concentrare l'attenzione



Johannes Itten con l'abito del Bauhaus da lui stesso disegnato, 1920.



L'edificio «Tempelherrenhaus» (Casa dei Templari), situato nel parco di Weimar in cui Itten tenne il suo studio tra il 1919 e il 1923. Progettato da Goethe, questo «edificio gotico» ha subito durante la guerra gravissimi danni e oggi è completamente in rovina.

dal momento che esso divenne ben presto l'asse portante di tutta l'attività pedagogica della scuola esercitando un notevole influsso sul lavoro che andava lentamente iniziando nei vari laboratori. L'approccio pedagogico di Itten può essere descritto facendo uso di una coppia di concetti apparentemente contraddittori: «intuizione e metodo», oppure: «capacità soggettiva di percezione e comprensione oggettiva». L'inizio vero e proprio della lezione era spesso preceduto da esercizi respiratori e di concentrazione fisica. Gli allievi dovevano allentare la tensione e rilassarsi per poter dare al flusso delle sensazioni e delle idee «ordine e la giusta direzione». ¹⁰ Trovare il ritmo e poi ricondurre ad unità ritmi necessariamente diversi era una costante delle sue lezioni. Queste poi erano suddivise sulla base di tre grandi linee tematiche: studio della natura e dei materiali, analisi di antiche opere d'arte, studio di nudo. Lo studio della natura e dei materiali doveva «evidenziare ciò che in ogni materia vi è di diverso e di essenziale» ¹¹, aiutando in tal modo gli allievi ad affinare la loro sensibilità per la materia. La soluzione del compito richiedeva alcuni giorni di tempo. Molti anni dopo (! che può forse spiegare il tono leggermente ironico) un ex-studente del Bauhaus, Alfred Arndt, descrisse in modo assai vivace e puntuale questo tipo di esercizio: «I risultati erano molto diversi. Le ragazze portavano a scuola pezzi di

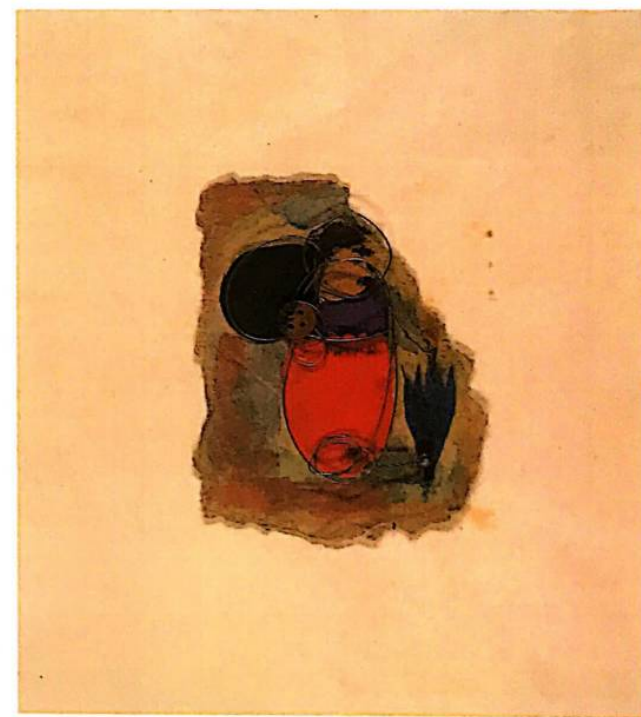


Klaus Rudolf Barthelmess: due disegni di uno studio di materiali ad opera di M. Mirkin.

Studio di contrasto con diversi materiali ad opera di M. Mirkin. Ricostruzione di un lavoro del 1920. Questa la descrizione fornita in un catalogo del Bauhaus del 1923: «Effetto combinato di contrasto, contrasto di materiali (vetro, legno, ferro), contrasto delle forme (liscio - dentellato): contrasto ritmico. Esercizi finalizzati all'osservazione delle affinità sul piano espressivo riguardo alla contestuale utilizzazione di diversi mezzi espressivi.»



materiale di piccole dimensioni, fini e non più grandi di una mano. Tra i ragazzi, invece, c'era chi portava pezzi alti anche un metro. Spesso si trattava di veri e propri rottami ricoperti di ruggine e di fuliggine. Qualcun altro arrivava trascinando pezzi di legno, tubi di stufa, vetro, fili di ferro: tutte cose che poi venivano assemblate in classe. Come sempre Itten lasciava agli allievi il compito e la responsabilità di scegliere i lavori migliori. All'unanimità risultò vincitore Mirkin, un palacco. Ed io ho ancora davanti agli occhi il «cavallo» che gli assicurò la vittoria: era una tavola di legno, solo in parte liscia, con sopra il cilindro di una vecchia lampada a petrolio dal quale spuntava una sega arrugginita che terminava in una spirale. Alla fine le sculture ricavate dall'impiego di vari materiali venivano disegnate allo scopo di evidenziare gli accresciuti contrasti tra gli stessi materiali e il movimento che in essi e per essi si esprimeva. Naturalmente ogni allievo era libero di «vedere» e quindi di disegnare a suo modo queste «sculture»¹². Lo studio di materiale descritto da Arndt, studio di cui peraltro esistono anche due disegni, fu successivamente da lui ricostruito (ill. pag. 26). Contestualmente a tali esercizi di sensibilizzazione Itten insegnava anche teoria dei contrasti, teoria della forma e teoria del colore. Lo studio dei contrasti (tra cui si possono ricordare i seguenti: ruvido-liscio, appuntito-ottuso, duro-morbido, chiaro-scuro, grande-piccolo, alto-basso, pesante-leggero, rotondo-angoloso), aumentava naturalmente la sensibilità per il materiale e preparava al lavoro nei laboratori. Tali contrasti potevano essere evidenziati con l'ausilio di disegni dei materiali o naturalistici, ma potevano anche essere illustrati grazie alla teoria della forma o rappresentati mediante vere e proprie sculture. La teoria della forma prendeva a sua volta le mosse dalle forme primarie come il cerchio, il quadrato e il triangolo, a ognuna delle quali veniva attribuito un carattere peculiare (ill. pagg. 28 e 29). Così il



Come molti studi di materiali fatti eseguire durante il suo corso propedeutico da Itten, anche questo lavoro di Oskar Schepp è basato sul contrasto di diversi materiali (poveri, come ad esempio cartone, stoffa, feltro, fil di ferro e puntine. Si noti come Schepp riesca facilmente, quasi per gioco, a ricavarne una figura, 1921.

cerchio stava per «fluente» e «centrale»; il quadrato per «calmo»; il triangolo per «diagonale».

Soprattutto le concezioni in tema di forme e colori primari erano destinate ad avere un'importanza fondamentale nelle vicende successive del Bauhaus. Dopo aver assistito ad una lezione di Itten, Paul Klee, ad esempio, le fece proprie e se ne servì nel suo corso di pittura; come si vedrà più avanti lo stesso Kandinsky, che già nel 1912 nel suo scritto teorico «Lo spirituale nell'arte» («Über das Geistige in der Kunst») era per la prima volta intervenuto in merito, ne fece sempre una componente irrinunciabile delle sue lezioni.

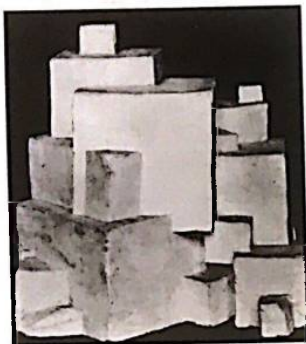
Le concezioni e i criteri che si erano rivelati determinanti per lo studio della natura e dei materiali – teoria dei contrasti e della forma, ritmo – lo furono anche per «l'analisi di antiche opere d'arte» cui Itten dedicò apposite lezioni.

Oskar Schlemmer ha lasciato una vivace descrizione di una di queste lezioni: «Itten a Weimar insegna «analisi». Proietta diapositive, dopodiché gli allievi devono disegnare

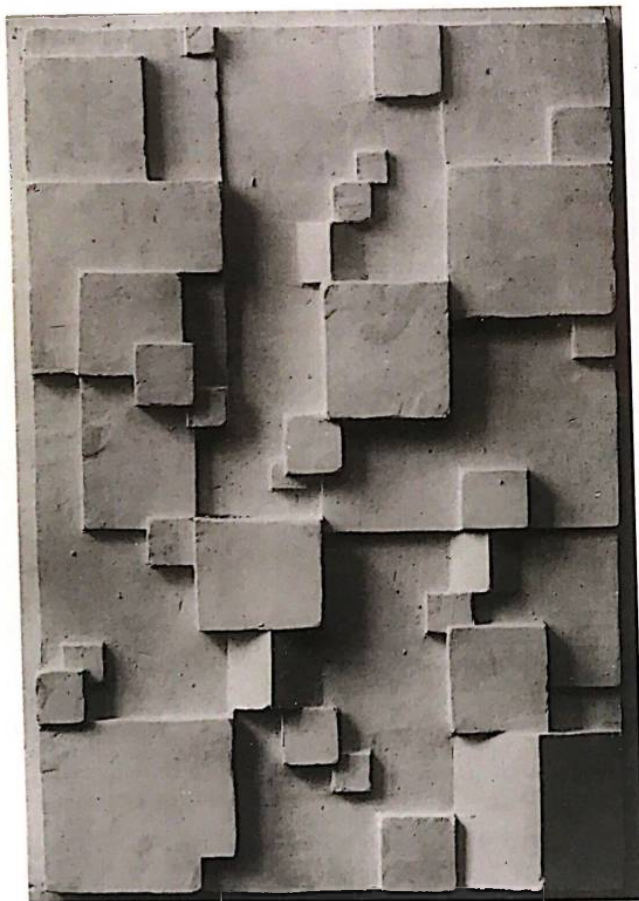
questo o quel motivo fondamentale: generalmente si tratta del movimento, delle linee principali e delle curve. Successivamente chiarisce questi aspetti rifacendosi ad una scultura gotica. Poi continua mostrando la «Maria Maddalena in lacrime» del famoso altare opera di Grünewald. Gli allievi si sforzano di cogliere ciò che vi è di essenziale in un tutto molto complesso. Itten segue per un po' i loro tentativi e poi si mette a gridare: «Se voi aveste una vera sensibilità artistica, allora di fronte ad una così sublime rappresentazione del piano universale, voi dovrete non cercare di disegnare, ma scoppiare in lacrime.» Ciò detto, esse sbattendo la porta!»¹³

Dunque si trattava prima di tutto di favorire un processo simbiotico con l'opera d'arte (ill. pag. 30). L'allievo, analizzando l'opera d'arte, poteva concentrarsi sul ritmo dell'immagine, sulla sua composizione, così come poteva sviluppare un'analisi dei colori o degli effetti di chiaroscuro.

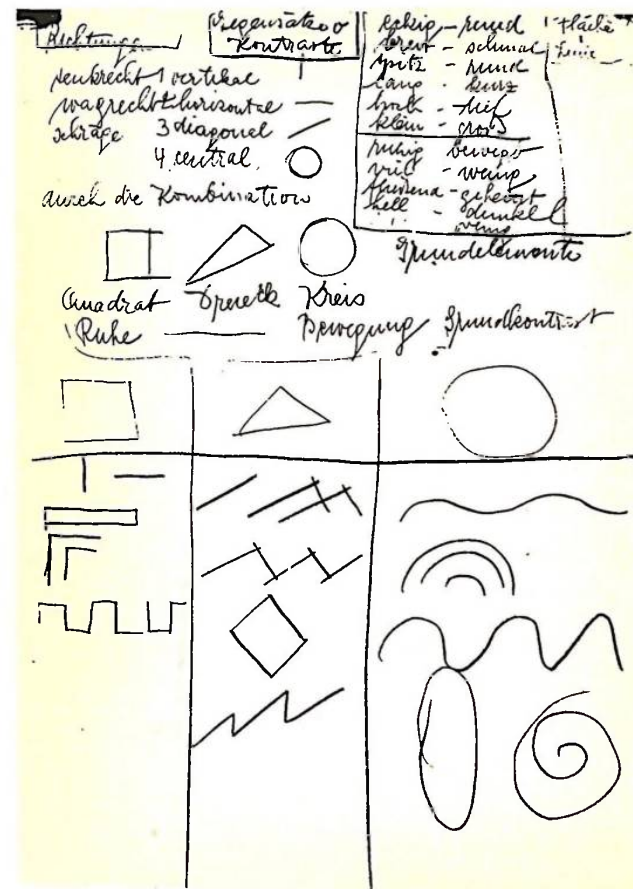
Non diversamente andavano le cose per quanto attiene al terzo caposaldo delle lezioni del corso: lo studio del nudo (ill. pag. 51). Il nudo femminile era naturalmente il



Composizione di cubi di Else Mögelin, 1921. A riguardo Itten ha lasciato scritto: «Per fare in modo che gli studenti sperimentassero le forme geometriche elementari su un piano tridimensionale feci loro modellare alcune forme plastiche come la sfera, il cilindro, il cono e il cubo.»



Rudolf Lutz: rilievo in gesso con caratteri formali quadrati e rettangolari, 1920/21.



Rudolf Lutz: studio plastico in gesso con diversi caratteri formali, 1920/21.

Foglio di appunti di Franz Singer presi durante il corso propedeutico di Itten e riguardanti forme primarie e contrasti.

più disegnato, ma poteva anche capitare che gli allievi si prendessero l'un l'altro a modello (in tal caso però non si spogliavano). In ogni caso si privilegiava la rappresentazione ritmica del nudo mentre ben difficilmente si lasciava spazio ad un approccio di tipo naturalistico. Ma in cosa consistette dunque il contributo originale e lo speciale rilievo del corso propedeutico introdotto al Bauhaus da Itten?

I corsi tradizionali delle accademie di Belle Arti e delle scuole di artigianato artistico vedevano gli allievi del primo livello alle prese con alcuni oggetti posti loro davanti – figure di gesso, ornamenti, nudi – che essi dovevano limitarsi a riprodurre fedelmente. Così facendo gli allievi sviluppavano le loro capacità attraverso l'atto puro e semplice del copiare. Itten, al contrario, partecipava ai suoi allievi principi fondamentali della teoria della forma e dei colori, della composizione e della creazione artistica. Lo stimolo a privilegiare un sistema di insegnamento che per l'epoca era decisamente nuovo e moderno gli era venuto dalla nuova pedagogia, che egli conosceva molto bene, e dagli stessi esponenti dell'avanguardia artistica.

D'altra parte il sistema messo a punto da Itten aveva contemporaneamente lo scopo di far emergere il complesso delle esperienze e delle sensazioni che costituiscono la vita interiore di ogni uomo: in tale modo l'allievo doveva trovare il «suo» ritmo e sviluppare una personalità quanto più possibile equilibrata.

L'influenza che Itten esercitò sul primo Bauhaus non è mai stata valutata nella sua reale



Oggetto delle lezioni di Itten sull'«Analisi degli antichi maestri» erano soprattutto dipinti medievali, come in questo caso l'altare di Isenheim opera di Matthias Grünewald, considerato uno dei capolavori dell'arte pittorica tedesca antica. L'analisi doveva consentire di rivivere e di trasformare il tragico avvenimento. A riguardo, Itten scrisse nel 1921: «Non lasciarti prendere dallo sconforto se la tua riproduzione non corrisponde all'originale. Quanto più compiutamente il dipinto rivivrà in te, tanto più perfetta sarà anche la tua riproduzione che è una misura estremamente precisa della tua capacità di immedesimazione. Se tu senti profondamente l'opera d'arte, allora essa è destinata a rinascere dentro di te.»



importanza. In effetti non solo egli organizzò e diede una fisionomia precisa a quel corso propedeutico che ancora oggi, seppure dopo numerosi aggiustamenti, costituisce la base dell'istruzione impartita in molte scuole d'arte, ma influenzò anche in modo decisivo il lavoro stesso dei laboratori.

Letteralmente venerato dai suoi allievi nella sua funzione di «maestro artigiano», Itten indossava sempre, seguito in questo da molti allievi, il camice del Bauhaus (ill. pag. 25) da lui stesso ideato e realizzato: un paio di pantaloni imbutiformi, larghi in alto e stretti in basso con una giacca alla coreana chiusa in alto e una cintura dello stesso tessuto. La testa rapata lo faceva sembrare «per metà un maestro e per l'altra metà un prete... Senza dimenticare gli occhiali.»¹⁴

Da Vienna lo aveva seguito a Weimar una ventina di allievi e allieve che non solo seguivano le sue lezioni ma formavano anche un gruppo («Die Wiener», i «viennesi» appunto) in grado di esercitare una notevole influenza sugli altri allievi del Bauhaus. Anche il giovane pittore Georg Muche (ill. pag. 32), attivo al Bauhaus dall'ottobre del 1920 allo scopo di coadiuvarlo nella sua attività, entrò a far parte della cerchia di persone che faceva capo a Itten, diventandone l'amico e il primo ammiratore. In seguito i due si alternarono anche alla guida del corso propedeutico ma l'apporto di Muche, sia sul piano pratico che su quello teorico, risultò del tutto insignificante.

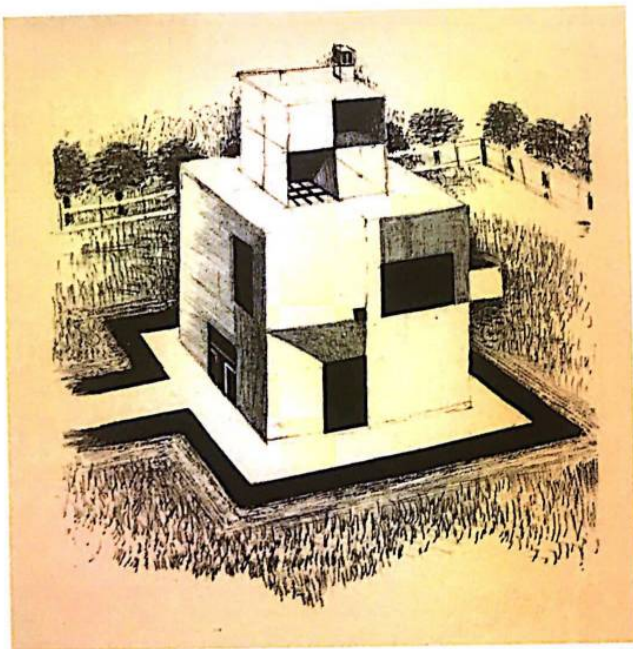
A quell'epoca Muche era un seguace del movimento Mazdaznan, allora assai diffuso in Germania e noto allo stesso Itten fin dagli anni Dieci. Alimentazione vegetariana, digiuni ad intervalli regolari, pratiche respiratorie e sessuali precise ed ogni sorta di indicazioni per poter condurre una vita più sana costituivano il substrato di tale

Gunta Stözl: cardo disegnato durante il corso propedeutico di Itten, 1920. Il cardo veniva disegnato molto spesso perché Itten lo considerava particolarmente adatto ai suoi scopi didattici grazie alla sua forma particolarmente espressiva. Così Itten scrisse nel 1921: «Davanti a me c'è un cardo. I miei nervi motori avvertono un movimento straziato e slegato. I miei sensi del tatto e della vista percepiscono l'affilata spinosità del suo movimento formale, ed il mio spirito penetra la sua essenza. Io sento profondamente il cardo.»



Nel 1921 Paul Citroen tracciò un disegno dell'amica Georg Muche che indossava per l'occasione il «vestito del Bauhaus» alla maniera dei seguaci di Itten.

Johannes Itten: casa dell'uomo bianco, 1920. Litografia eseguita per la prima cartella dei «Maestri del Bauhaus».



movimento al quale Itten si era andato sempre più avvicinando. Nel 1920 Itten e Muche parteciparono insieme ad un congresso del Mazdaznan a Lipsia (dove il movimento aveva la sua roccaforte), e successivamente fecero opera di proselitismo all'interno dello stesso Bauhaus; sembra anzi che fosse loro preciso intendimento fare in modo che la scuola ne recepisce ufficialmente l'insegnamento. Quel che è certo è che non solo la cucina del Bauhaus per un certo periodo seguì le ricette Mazdaznan, ma elementi ed aspetti del movimento finirono per permeare e condizionare la stessa attività pedagogica della scuola. Itten si fece portavoce delle idee del movimento su un gran numero di pubblicazioni artistiche, arrivando perfino a sostenere in uno scritto una teoria razziale fondata sulla superiorità culturale della razza bianca e che oggi non può non apparire quanto mai rozza e semplicistica. Tra l'altro è assai probabile che la litografia «La cosa dell'uomo bianco» (ill. pag. 32) sia stata realizzata sotto l'influsso di tale teoria. Ma sentiamo come Paul Citroen, all'epoca allievo del Bauhaus, descrive i seguaci del movimento Mazdaznan: «Da Itten emanava qualcosa di demoniaco. Venerato come autentico «Meister» dai suoi ammiratori, era altrettanto intensamente odiato dai suoi non pochi oppositori. Sta di fatto, comunque, che non lo si poteva ignorare. Per noi appartenenti al circolo Mazdaznan, che tra gli allievi costituiva un gruppo ben distinto, Itten era come circondato da un alone tutto particolare. Considerato poco meno di un santo, ci si avvicinava a lui con voce sommessa e quasi in punta di piedi. Avevamo per Itten un rispetto enorme ed eravamo rapiti ed estasiati quando egli si intratteneva benevolmente con noi.»¹⁵ Gli affiliati al movimento erano impegnati in «incontri di ogni tipo, conferenze, esercizi, funzioni religiose, dibattiti, riunioni conviviali — e tutto questo allo scopo di raggiungere la perfezione... Anche Muche e la moglie che erano entrati stabilmente a far parte della nostra cerchia, vi prendevano regolarmente parte...» Solo dopo la partenza di Itten (1923), continua Citroen, «il nostro gruppo si sciolse e il Mazdaznan cessò di essere un problema per il Bauhaus.» Itten comunque non fu coadiuvato solo da Muche ma anche dall'insegnante di musica Gertrud Grunow (ill. pag. 33), docente al Bauhaus dalla fine del 1919 per volontà dello

stesso Itten che l'aveva conosciuta pochi mesi prima apprezzandone particolarmente le idee e gli interessi così simili ai suoi.

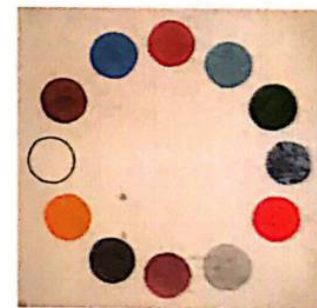
Inizialmente Gertrud Grunow divenne la sua assistente tenendo lezioni di teoria dell'armonizzazione basate sul presupposto che in tutti gli uomini esiste un innato e generalmente valido equilibrio di colori, suoni, sensazioni e forme che essi, grazie ad esercizi di movimento e di concentrazione, possono facilmente ritrovare. Come Itten, anche lei era convinta che solo l'uomo che avesse ritrovato la sua armonia interiore poteva essere realmente creativo. La Grunow dava lezioni individuali per consentire agli studenti di fare esercizi di concentrazione e di movimento; inoltre dava loro consigli circa la scelta del laboratorio e stendeva regolari rapporti sugli sviluppi del loro apprendimento. Come per Itten anche per la Grunow, che come strumento di lavoro si serviva soprattutto di un pianoforte a coda, il lavoro pedagogico doveva concentrarsi su ciò che in ogni uomo vi è di più profondo. Si trattava cioè di «un lavoro che si spinge fin dentro l'inconscio per poi riemergere, vale a dire di un processo razionalmente incontrollabile».¹⁶

Un visitatore del Bauhaus ha lasciato una preziosa testimonianza di quanto poteva avvenire durante una lezione: «Si chiudono gli occhi, poi è la volta di una breve pausa di concentrazione seguita dall'invito ad immaginarsi una precisa sfera colorata dentro cui introdurre le mani per poter così tastare e frugare; oppure viene richiesto di concentrarsi su un suono particolare intonato al pianoforte. In breve tempo quasi tutti i presenti sono in movimento anche se i modi variano a seconda della persona. Così non è dato di assistere a ritmici movimenti à la Dalcroze, ma, al contrario, si può distinguere benissimo l'intellettuale inibito dal tipo semplice ed ingenuo, l'indole maschile da quella femminile. Quasi fosse in catene, un intellettuale si copre gli occhi con le mani e si muove con passo strascicato, mentre la persona disinibita muove gambe e braccia ritmicamente ed in modo più continuo. Si scorge un giovane che alza verso l'alto prima uno e poi l'altro braccio come se, mattone dopo mattone, volesse costruire una casa, e questo mentre muove pesantemente i piedi accennando ad una sorta di movimento danzante. Tutti gli uomini tendono a muoversi pesantemente verso l'alto mentre le donne si muovono verso terra ma con modi avvolgenti. Da spettatori si resta molto colpiti dal linguaggio mimico, così carico di espressività, delle mani delle ragazze, da questa loro struggente ricerca assecondata dal ritmo del corpo... Ma qual è lo scopo di questi esercizi? In breve, essi non sono altro che il percorso lungo il quale si possono trovare le fondamentali forme naturali e con essi si vuole contemporaneamente favorire la ricostruzione dell'ordine interiore dell'uomo, vale a dire la pura percezione del mondo naturale da parte dell'anima, in modo che le forze ordinarie degli spiriti non siano irrelite... Se noi andiamo alla ricerca di nuove forme, queste devono rinascere in noi provenendo dalla totalità delle nostre esperienze, dal solo senso di natura e spirito. Dunque la strada è questa: dall'irrazionalità alla crescente razionalità.»¹⁷ Negli ultimi anni è stata più volte richiamata l'attenzione sull'importanza che la teoria della Grunow ha avuto per il Bauhaus del periodo weimariano e per lo stesso Gropius.

Tra le novità introdotte con la ristampa (luglio 1922) dello statuto pubblicato nel gennaio del 1921, una delle più importanti era quella riguardante la teoria della armonizzazione della Grunow di cui ora si scriveva: «Durante tutto il periodo dell'apprendimento viene insegnata una teoria pratica della armonizzazione basata sulla fondamentale unità di suono, colore e forma allo scopo di comporre in un tutto armonico i caratteri fisici e psichici di ogni singolo allievo.»¹⁸ La stessa pubblicazione ufficiale che il Bauhaus curò nel 1923 assegnava un'importanza centrale a tale teoria. Non solo: ma lo stesso Gropius, nella sua nota introduttiva mostrava di condividere molte delle posizioni sostenute dalla Grunow, giungendo perfino a sviluppare, muovendo da questo sistema di pensiero, una definizione dell'essenza stessa del nuovo linguaggio architettonico: «Comincia a svilupparsi una nuova statica delle orizzontali che tende a controbilanciare la forza di gravità. La simmetria delle parti scompare come logica conseguenza davanti ad una nuova idea dello spazio che si traduce in un equilibrio asimmetrico, ma ritmico.»¹⁹



Max Pfeiffer-Watenphul: ritratto di Gertrud Grunow, 1920.



Franz Singer: cerchio cromatico (da una lezione di Gertrud Grunow). Ognuno dei 12 colori — nei composti l'argento e il marrone — corrisponde a una parte del corpo e a una nota musicale.

Laboratori Annunciati da Gropius nel manifesto del Bauhaus, i vari laboratori presero il via con una certa lentezza soprattutto a causa delle difficoltà di ordine finanziario che si dovettero affrontare. La ricerca di abili maestri artigiani, inoltre, si rivelò spesso difficoltosa (d'altra parte solo essi, in base alla legislazione vigente, potevano addestrare gli apprendisti); senza contare che durante la guerra gran parte delle attrezzature dei laboratori era andata perduta o distrutta. Solo la legatoria, la tipografia e la tessitura erano ancora funzionanti. La legatoria apparteneva al maestro legatore Otto Dorfner che col Bauhaus aveva stipulato un regolare contratto per provvedere all'istruzione degli apprendisti. Non molto diversa fu la soluzione che venne escogitata per la tessitura: i telai appartenevano a Helene Börner, insegnante di lavori manuali, già attiva come docente all'epoca di van de Velde. Inizialmente il Bauhaus stipulò anche con la Börner un regolare contratto, ma in seguito ne rilevò i telai. Da ultimo, sul finire del 1920, poté iniziare il lavoro nella falegnameria, nel laboratorio della pittura su vetro e in quello della ceramica (a Dornburg).

Gropius e il «Meisterrat» seguivano con attenzione il lavoro e i successi ottenuti dai laboratori spesso intervenendo con proposte di riforma. Così, dapprima, agli allievi, fu consentito di avere accesso ai laboratori fin dall'inizio; ma questa regola aveva creato non pochi problemi dal momento che, a fronte di un consumo eccessivo di materiale, i risultati non erano stati particolarmente positivi. Nell'ottobre del 1920 il «Meisterrat» decise pertanto di rendere obbligatoria la frequenza al corso propedeutico (semestrale) di Itten, stabilendo anche che solo chi vi aveva preso parte con buoni risultati (cosa su cui alla fine del semestre era chiamato a pronunciarsi il «Meisterrat») poteva accedere ad uno dei laboratori. «Chi non era particolarmente dotato veniva eliminato automaticamente dal momento che ben difficilmente riusciva a reggere per più di sei mesi.»²⁰ Un'altra decisione presa dal «Meisterrat» fu quella di aumentare il numero delle ore da dedicare al lavoro a sei ore al giorno.

Per gli allievi già al lavoro nei laboratori venne inoltre introdotto, e reso obbligatorio, un insegnamento formale affidato a Itten e Georg Muche. Rilevo non minore ebbe l'introduzione del disegno tecnico il cui insegnamento venne affidato a Gropius per la parte teorica, e ad Adolf Meyer (da anni socio di Gropius nel suo studio di architettura) per la parte pratica.

Lo scopo dichiarato di tutti questi provvedimenti consisteva nel facilitare per quanto possibile una sempre maggiore interdipendenza tra l'insegnamento teorico-formale e quello pratico impartito nei laboratori.

Sempre nell'ottobre del 1920 il «Meisterrat» avviò una seconda riforma destinata ad avere importanti conseguenze: ad ogni laboratorio venne cioè assegnato in pianta stabile un «maestro delle forme» (o «maestro-artista») in modo che l'apprendista, che fino ad allora aveva dovuto sviluppare da solo in ogni fase il proprio progetto, potesse avere due interlocutori: un «maestro delle forme», appunto, e uno tecnico-pratico. In precedenza l'allievo era stato lasciato libero di scegliere autonomamente il proprio «maestro delle forme».

In tal modo era stata definitivamente introdotto un modello didattico bipolare. L'insegnamento, procedendo parallelamente sul piano artistico-formale e su quello pratico, risultava per l'allievo più completo e produttivo di quello che un unico docente, per quanto bravo e preparato, avrebbe potuto impartire. Il risultato quasi immediato della riforma fu un notevole salto di qualità sia sul piano artistico-formale che su quello più propriamente artigianale. Più tardi lo stesso Gropius avrebbe scritto che «era necessario lavorare sotto la guida di due insegnanti diversi perché o gli artigiani non avevano sufficiente fantasia per superare problemi di natura spiccatamente artistica, o molti tra gli artisti non erano sufficientemente preparati dal punto di vista tecnico per poter insegnare nei laboratori. Sicché era prima di tutto necessario creare una nuova generazione di docenti che riunissero in sé le caratteristiche degli uni e degli altri.» Inizialmente quasi tutti i laboratori vennero in qualche modo influenzati da Itten. Insieme a Muche, infatti, egli gestiva l'insegnamento formale in quasi tutti i laboratori ad eccezione della tipografia affidata a Feininger, e del laboratorio di ceramica diretto da Marcks. Ma già all'inizio del semestre successivo Itten cedette la direzione dell'atelier di scultura a Schlemmer. Da parte sua Muche si incaricò della tessitura, Klee della legatoria e Gropius del laboratorio di falegnameria. Solo il laboratorio del metallo e gli atelier della pittura su vetro e parietale restarono ad Itten fino all'ottobre del 1922. Grazie alla riorganizzazione della scuola egli andò tuttavia perdendo quel ruolo di primo piano che aveva avuto inizialmente.

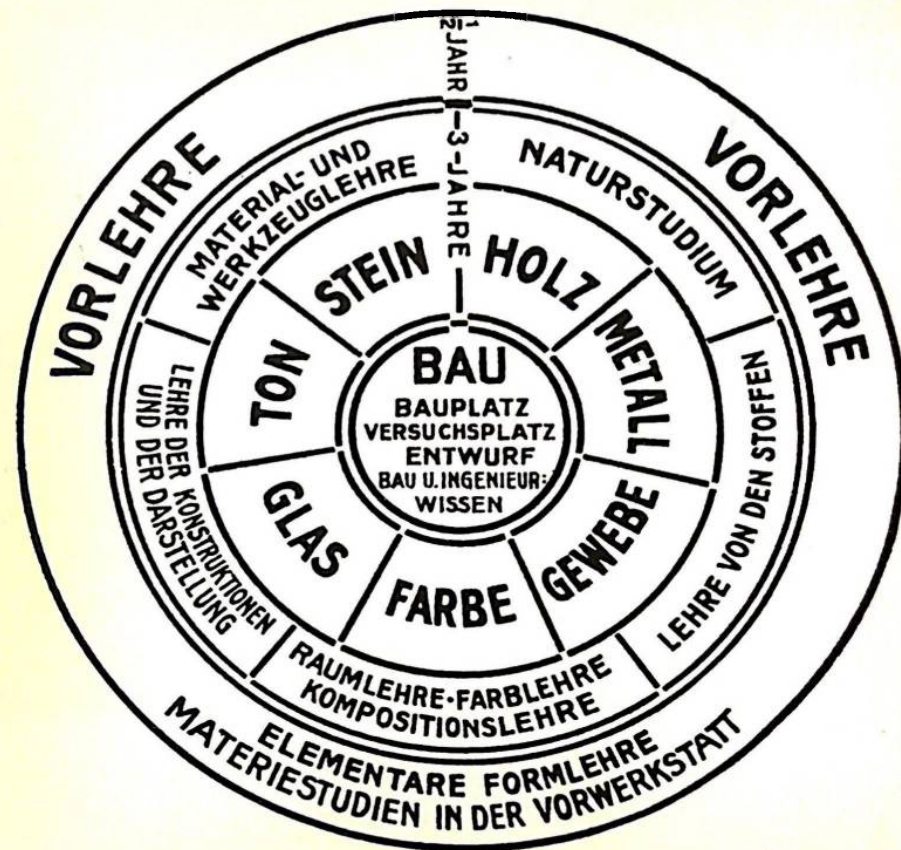
Negli anni che seguirono il personale docente stese un gran numero di relazioni che



Schizzo di uno studente per il sigillo del Bauhaus, 1921.



Oskar Schlemmer: sigillo del Bauhaus statale, 1922.



Con questo schema compreso nello statuto che Gropius pubblicò nel 1922 veniva illustrata la distribuzione degli insegnamenti nel Bauhaus. Il primo semestre era dedicato all'insegnamento preliminare. Superato questo corso propedeutico, l'allievo, a cui ora veniva impartito anche un insegnamento formale, era ammesso a frequentare per 3 anni uno dei laboratori (i due anelli centrali). I laboratori sono contrassegnati con i materiali ivi usati: così il legno rinvia alla falegnameria e al laboratorio di scultura lignea.

In realtà l'insegnamento formale fu meno sistematico di quanto qui non si lasci intendere. Il costruire, indicato come l'ultimo e il più alto gradino del processo formativo, rimase nel periodo in questione soltanto sulla carta. Rispetto al programma del 1919 (il. pagg. 18 e 19) la formazione, non solo artigianale ma anche artistica, dell'allievo trova qui il suo naturale completamento in un insegnamento che considera in modo particolare i problemi dei materiali e della composizione.

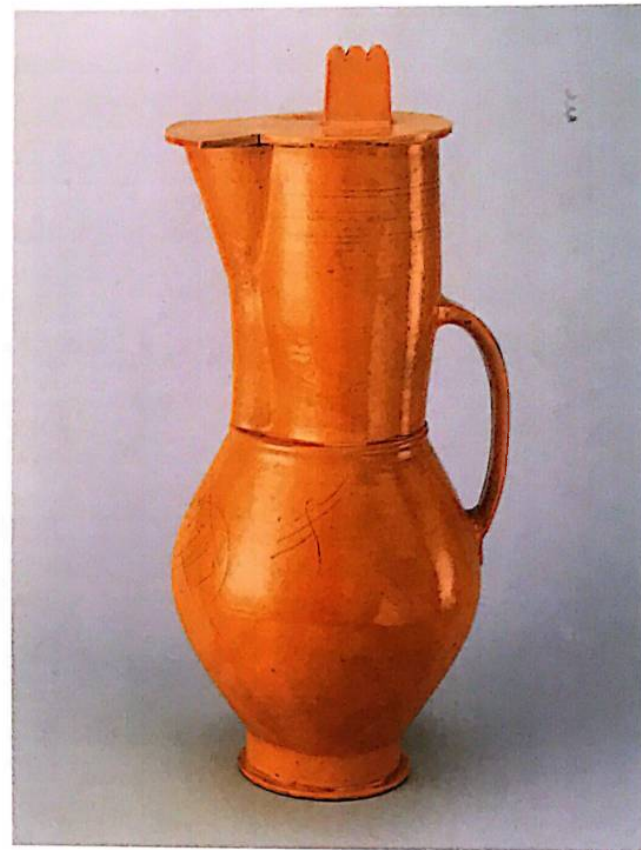


Ida Kerkovius: applicazioni in feltro, 1921. Di grande formato (206 x 164 cm) e realizzato con una semplice macchina da cucire, questo lavoro fu per anni utilizzato come arazzo.

rappresentano una preziosa fonte di informazioni per quanto riguarda il numero degli apprendisti di primo e di secondo livello, le commesse ricevute, i contratti stipulati, il materiale impiegato e le partecipazioni fieristiche. Va ricordata qui l'obbligatorietà di stipulazione di un contratto di apprendistato con la Camera di commercio come pure l'acquisto da parte del Bauhaus dei progetti più validi presentati dagli allievi per poterli successivamente utilizzare.

Inoltre anche il programma culturale del Bauhaus cambiava di semestre in semestre diventando sempre più ricco ed interessante. Bruno Adler, letterato ed editore (anch'egli aveva seguito Itten da Vienna a Weimar), tenne alcune lezioni di storia dell'arte. Lo stesso fece il direttore del museo di Weimar, Wilhelm Koehler, che allora godeva fama di essere uno dei direttori più aperti. Si impartirono anche lezioni di anatomia, mentre Dora Wibiral, già docente all'epoca di van de Velde, diede lezioni di grafia e lo sconosciuto pittore Paul Dobe tenne corsi di disegno naturalistico. Entrambi i corsi, tuttavia, furono ben presto cancellati dal programma didattico. Solo ora comunque, e dopo due anni di intensa attività riformatrice, cominciarono a delinearsi i contorni dell'«audace progetto che Gropius aveva ideato e poi trasferito sulla carta».²¹

Otto Lindig: brocca con incisioni, 1922. Altezza 50 cm. Realizzata da Lindig in occasione dell'esame di secondo livello di apprendistato. Composta da elementi diversi e tra loro separati, essa appare piuttosto sgraziata ed in ogni caso è più una scultura che un oggetto in ceramica d'uso comune.



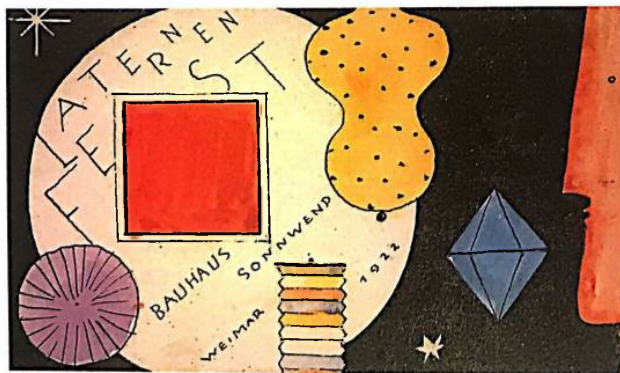
Festa – lavoro – gioco

Itten teneva le sue lezioni all'insegna del motto: «Il gioco diventa festa – La festa diventa lavoro – Il lavoro ridiventa gioco.» In effetti era ad un legame del genere tra lavoro e gioco che Gropius aveva pensato quando aveva annunciato nel manifesto del Bauhaus: «Teatro, conferenze, poesia, musica, feste mascherate. Allestimento di un cerimoniale allegro e sereno per queste occasioni.» Quel che è certo è che a Weimar la normale attività quotidiana era spesso interrotta da un gran numero di manifestazioni di questo tipo. Lo stesso Gropius si incaricava di dare inizio a questi incontri ai quali del resto si sperava che partecipasse anche la popolazione locale che in tal modo avrebbe avuto occasione di discutere e di familiarizzare con i giovani del Bauhaus. In realtà la popolazione di Weimar mantenne sempre un rapporto piuttosto freddo e distaccato con il Bauhaus e i suoi allievi, quando non arrivò a respingerli apertamente. Molti allievi del Bauhaus, tuttavia, conservarono a lungo un buon ricordo di questi incontri: «Erdmann suonava per noi... Theodor Däubler ci recitava con passione le sue poesie; la signora Lasker-Schüler ci affascinava letteralmente con i suoi versi pieni di grande tensione ritmica. Un uomo di lettere ci leggeva il Gilgames. Un'unica candela illuminava la sala spegnendosi lentamente, allo stesso modo del lamento funebre.»²² Altre volte invece erano gli stessi allievi che leggevano e recitavano. Quattro erano in ogni caso le feste importanti che scandivano l'anno: la festa della lanterna (ill. pag. 38), la festa del solstizio d'estate, la festa degli aquiloni (ill. pag. 39) e infine il Natale che veniva celebrato da tutta la comunità. È certo che la festa delle lanterne venne festeggiata per la prima volta il 21 giugno del 1920 in occasione del sessantesimo compleanno del poeta Johannes Schlaf, che viveva a Weimar, mentre in seguito venne fatta coincidere con il 18 maggio, giorno in cui si festeggiava il compleanno di Gropius.

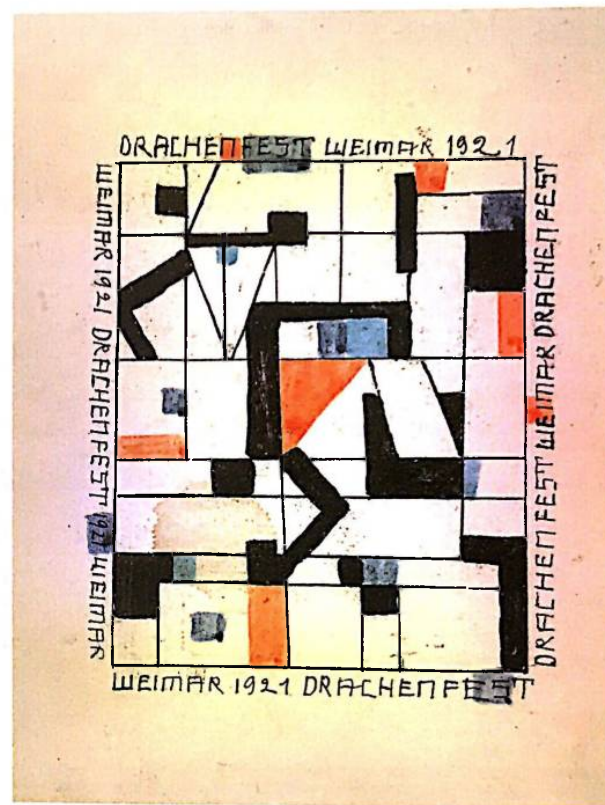
Di una delle prime feste di Natale ci ha lasciato una vivace descrizione Gunta Stözl, in seguito direttrice della tessitura: «Il Natale era straordinariamente bello, qualcosa di assolutamente nuovo, una festa dell'amore fin nel più piccolo particolare. Un bell'albero, luci, un lungo tavolo ben apparecchiato, grandi candele, una grande ghirlanda d'abete; sotto l'albero un gran numero di regali; su tutto spiccavano i colori bianco e verde. Gropius leggeva le storie di Natale, Emmy Heim cantava. Lo stesso Gropius si riservava anche la distribuzione ai presenti dei regali, tutti assai graditi, belli e preziosi. Poi seguiva una gran cena. Su tutto un'atmosfera solenne di festa e la precisa percezione del valore simbolico dell'avvenimento. Gropius in persona serviva a tavola. Qualcosa di simile alla lavanda dei piedi.»²³ Le cartoline delle varie feste furono realizzate nella tipografia, in parte sotto forma di litografie, con la collaborazione paritaria di allievi e maestri (ill. pagg. 38 e 39).

La povertà e l'indigenza degli allievi del Bauhaus possono sembrare oggi persino incredibili. Al riguardo comunque basterà ricordare che mentre Gropius stesso si dava da fare per ottenere loro vestiti e pasti gratuiti, molti non riuscivano quasi a pagarsi la retta. «All'epoca la possibilità di fare la comparsa a teatro per una sera o guadagnarsi così un marco era un fatto assolutamente eccezionale.»

Paul Klee: cartolina per la festa delle lanterne, 1922.



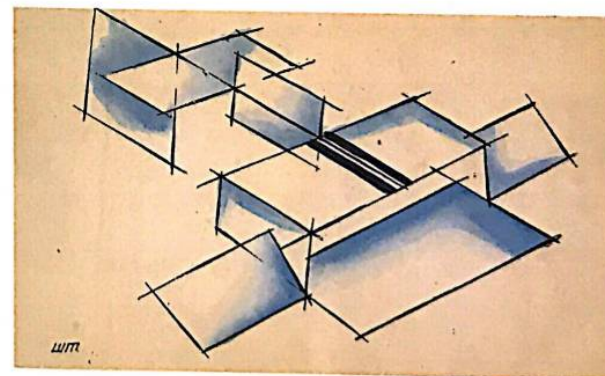
Oskar Schlemmer: cartolina per la festa delle lanterne, 1922.



Lothar Schreyer: cartolina colorata all'acquerello per la festa degli aquiloni, 1921.



Rudolf Lutz ritratto con un costume femminile di ispirazione dadaista, 1920 o 1921.



Wolfgang Molnar: cartolina per la festa degli aquiloni, 1922.

Quattro ragazze della tessitoria: Margret Leischer, Margret Dambeck, Liesel Henneberg, non identificata.



Le donne e il Bauhaus

Durante questo biennio il «Meisterrat» prese importanti decisioni sostanzialmente sfavorevoli al gran numero di donne che intendevano entrare a far parte del Bauhaus. Nel suo primo preventivo di spesa per la scuola Gropius aveva calcolato la presenza di «50 donne» e «100 uomini», ma ben presto i due gruppi finirono quasi per equivalersi, soprattutto perché la nuova costituzione della Repubblica di Weimar aveva eliminato ogni precedente restrizione in materia di apprendimento. Così le accademie non poterono più respingere le loro domande di ammissione – cosa che invece era spesso avvenuta prima della guerra – e molte donne decisero di approfittarne. Nel suo primo discorso agli allievi del Bauhaus Gropius si rivolse in particolare alle donne presenti dicendo tra l'altro: «Nessun riguardo particolare per le donne; quando si tratta del lavoro, siamo tutti artigiani»; e ancora: «Assoluta parità di diritti, ma anche assoluta parità in fatto di doveri.»

Già nel settembre del 1920, tuttavia, Gropius aveva fatto al «Meisterrat» la proposta di una «rigorosa selezione fin dal momento dell'iscrizione, specialmente riguardo alle donne che sono già numericamente sovrarappresentate.» Inoltre si raccomandava di non fare «esperimenti inutili e di assegnare senz'altro le donne, subito dopo il corso propedeutico, alla tessitoria (ill. pagg. 40 e 41), rilevando il laboratorio di ceramica e la legatoria. Quest'ultima, peraltro, venne chiusa nel 1922, mentre per quanto riguarda il laboratorio di ceramica, il direttore Marcks e lo stesso Gropius si erano accordati (ottobre 1923) sulla necessità «di non accogliere, per quanto possibile, donne nel laboratorio perché ciò costituirebbe un fatto negativo sia per le donne stesse che per il laboratorio...» Ma quando poco tempo dopo si registrò una carenza di manodopera vennero assegnate al laboratorio perfino due donne che non avevano preso parte al corso propedeutico. Restò comunque rigorosamente preclusa alle donne ogni possibilità di accesso alla sezione di architettura.

In conclusione si può senz'altro affermare che durante il periodo weimariano del Bauhaus l'accesso alle donne venne reso oltremodo difficoltoso, quand'anche fossero riuscite a superare il primo ostacolo, senza contare che esse venivano invariabilmente «confinata» nella tessitoria. Gran parte della produzione artistica delle donne era etichettata come «tipicamente femminile» o «artigianale». Gli uomini, in effetti, paventavano il rischio che potesse prevalere un orientamento eccessivamente centrato sull'«artigianato artistico con grave pregiudizio di quello che era e doveva rimanere lo scopo ultimo del Bauhaus: l'architettura.»



Questo schizzo eseguito da Gunta Stölzl per un tappeto mette in risalto le strutture più diverse, in ogni caso rivelatrici dell'influsso che l'insegnamento formale di Itten esercitò sulla tessitoria, 1920-22.

Sotto: nel 1925 Walter Hege fotografò Gertrud Arndt e Marianne Gugg (a sinistra) mentre erano al lavoro. Nella sua composizione la scena rinvia agli angeli musicanti della pittura medievale.



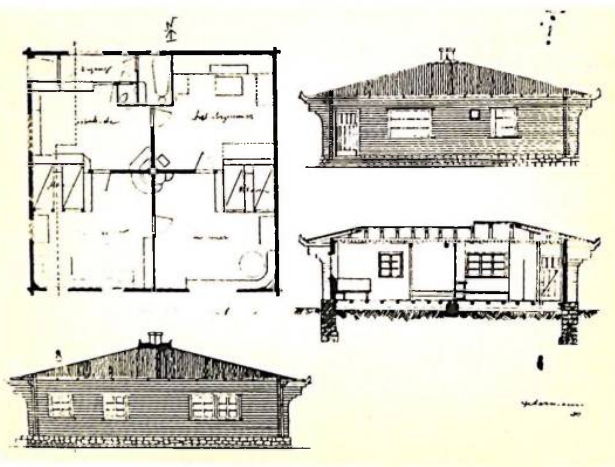
Lezioni di architettura e pianificazione urbanistica

«Una nuova architettura» e la «grande costruzione»: erano questi gli scopi del Bauhaus che Walter Gropius aveva indicato nel manifesto programmatico della scuola. In effetti nel periodo weimariano del Bauhaus Gropius non cessò mai di impegnarsi per la realizzazione di una sezione di architettura, ma dovette sempre misurarsi con ostacoli pressoché insuperabili, soprattutto a causa della preconcetta ostilità nei suoi confronti dell'apparato burocratico-amministrativo. Già nell'autunno del 1919 in ogni caso Gropius si era accordato con gli studenti interessati per l'avviamento di un semestre intermedio presso la «Baugewerkeschule» (scuola per costruttori edili), all'epoca diretta da Paul Klapfer, il quale non aveva mai fatto mistero delle sue simpatie per il Bauhaus. Ma poiché il Ministero degli Interni tardava a concedergli la richiesta autorizzazione, Gropius decise di avviare comunque il corso, che vide la partecipazione di una quindicina di studenti, all'interno del Bauhaus su basi private. «Lo stesso anno 10 allievi del Bauhaus frequentarono la Baugewerkeschule e assistettero alle lezioni in qualità di uditori, mentre lo stesso Bauhaus ebbe tra i suoi docenti Ernst Schuhmann che insegnò disegno tecnico e disegno progettuale.» Non solo: «nel maggio del 1920 venne fondata una sezione di architettura alla cui guida venne chiamato Adolf Meyer, da molto tempo collaboratore di Walter Gropius». ²⁴ La sezione, tuttavia, ebbe vita molto breve, dunque è evidente che per il periodo weimariano del Bauhaus non si può parlare di un insegnamento sistematico dell'architettura. Contemporaneamente già nel 1920 al Bauhaus era stato concesso un appezzamento di terra su cui Gropius aveva previsto la costruzione di un sobborgo residenziale. «Qui noi vogliamo costruire delle abitazioni in legno e dar vita ad un nuovo insediamento», scrisse al critico e studioso di architettura Adolf Behne il 2 giugno del 1920; a ciò si aggiunga che lo studente Walter Determann nel corso dello stesso anno non solo preparò per tutto l'insediamento un progetto, ma disegnò anche prospetti, sezioni e planimetrie delle stesse abitazioni in legno di cui sopra (ill. pagg. 42 e 43). Gli anni seguenti videro la continuazione del lavoro di progettazione del sobborgo, tant'è vero che nel 1923, in occasione della prima grande esposizione del Bauhaus, furono presentati alcuni modelli di case in serie.

L'idea del sobborgo («Siedlung») come ideale luogo di vita e di lavoro di una comunità era stata accarezzata e perseguita da Gropius fin dall'epoca del suo impegno nell'«Arbeitsrat für Kunst». Non solo: nei primi anni del periodo weimariano egli vi vide l'unica concreta possibilità di realizzare una riforma veramente radicale. «La cosa buffa è che noi, oggi, non possiamo avviare una riforma parziale ma dobbiamo invece misurarci con la totalità dell'esistenza, vale a dire: l'abitare, l'educazione dei bambini, la ginnastica e così via.» ²⁵ Curiosamente, però, il terreno su cui inizialmente



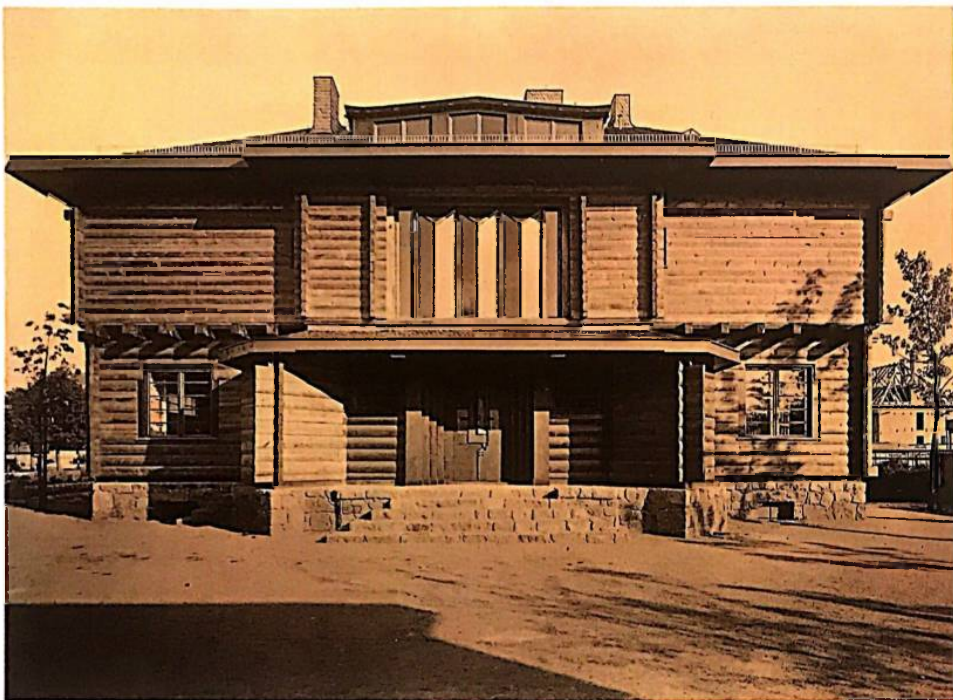
Anonimo: biglietto d'invito per la mostra di architettura di Walter Gropius e Adolf Meyer nel luglio 1922. Gropius e Meyer presentarono al Bauhaus le opere realizzate a partire dal 1911, vale a dire la fabbrica Fagus, la Casa Sommerfeld e il Teatro di Jena. La fattura del biglietto rivela chiari influssi sia di Itten che di Schlemmer.



Walter Determann: progetto per una casa di legno della Bauhausiedlung a Buchhart presso Weimar, 1920. La pianta, per quanto non molto precisa, evidenzia la presenza di 4 locali aventi più o meno le stesse dimensioni. Esternamente la casa ricorda molto da vicino quella Casa Sommerfeld che Gropius e Meyer progettaron più o meno nello stesso periodo.

BAUHAUS-SIEDELUNG





Walter Gropius e Adolf Meyer: Casa Sommerfeld, Berlino 1920/21. La Casa Sommerfeld rappresentò il primo grande progetto comune del Bauhaus, nonché l'esempio più bello della realizzazione di una costruzione quale «opera d'arte unitaria». Come in una cattedrale gotica, che non a caso era stata scelta per caratterizzare idealmente il Manifesto del Bauhaus, la decorazione plastica, sia all'interno che all'esterno, non può essere disgiunta dalla costruzione vera e propria. La struttura architettonica mostra, accanto all'influenza del linguaggio formale espressionista, non poche affinità con le «prairie houses» dell'architetto americano Frank Lloyd Wright.

Pag. 43: Walter Determann: planimetria della «Bauhausiedlung» a Buchfurt, presso Weimar, 1920. Abitazioni, laboratori, ritrovi sociali e perfino un padere sono raggruppati in modo da formare una sorta di cristallo. Il complesso avrebbe dovuto costituire una comunità di vita e di lavoro almeno in parte autosufficiente.

era caduta la scelta per la costruzione del sobborgo venne in seguito considerato inadatto perché troppo ripido, e quindi fu destinato alla coltivazione di ortaggi per la cucina della scuola.

Inoltre se è vero che solo in occasione della prima grande esposizione del Bauhaus (1923) furono presentati alcuni modelli di case in serie (al cui progetto, tuttavia, aveva lavorato lo studio privato di Gropius), è altrettanto vero che del grande sobborgo che sempre nel 1923 si aveva in mente di realizzare si finì per edificare soltanto un'abitazione modello.

A partire dal 1922 lo stesso Gropius tenne delle lezioni di «scienza dello spazio» in cui, in stretto collegamento con le posizioni di Johannes Itten e Gertrud Grunow, sosteneva la tesi «di un prossimo contrappunto delle belle arti» destinato a valere anche per l'architettura. Così è stato per il gotico, in Grecia, in Egitto e in India; e ne sono una conferma la quadratura e la triangolazione, vale a dire la riduzione della costruzione alle unità di misura fondamentali quali sono appunto il triangolo e il quadrato. La composizione spaziale si fonda inoltre sulle stesse leggi che sono alla base della composizione musicale. In altre parole: «Ovunque conferme. Itten, Grunow, Kandinsky, Ozenfant, Jeanneret.»²⁶

Per trovare simili leggi dovrebbero poter incontrarsi l'intuizione e la matematica, il reale e il trascendentale, mentre tra la vita umana e quella dell'universo dovrebbe esistere un continuo scambio. Tale esoterismo di fondo, che nella fase iniziale del Bauhaus ebbe un'importanza fondamentale, rifierirà in seguito nelle lezioni di Klee, Kandinsky e Schlemmer.

Il lavoro di gruppo ai fini della «costruzione» era una delle finalità più importanti del Bauhaus ma la sua realizzazione pratica incontrò sempre notevoli difficoltà. Solo nel



1920 un incarico privato diede a Gropius la possibilità di sostenere finanziariamente il Bauhaus grazie alla compartecipazione di questo alla esecuzione dei lavori, e contemporaneamente offrì l'occasione di cimentarsi per la prima volta in un lavoro di gruppo. L'imprenditore Adolf Sommerfeld aveva commissionato a Gropius la costruzione su un terreno nei dintorni della Aternplatz a Berlino-Dahlem di una casa in legno di teak per ottenere il quale, per volontà dello stesso Sommerfeld, venne disarmata una vecchia nave da guerra (ill. pag. 44).

Del progetto architettonico vero e proprio si occuparono Gropius e Adolf Meyer, mentre della direzione dei lavori venne incaricato lo studente Fréd Forbát che già a Monaco aveva frequentato con Theodor Fischer un corso di architettura. Gli interni furono eseguiti dai più bravi e preparati studenti della scuola: così Dörte Helm eseguì una tenda con applicazioni (ill. pag. 49); Marcel Breuer disegnò le poltroncine del vestibolo (ill. pagg. 45 e 47) e Josef Albers realizzò una vetrata policroma (ill. pag. 47). L'atelier di pittura si occupò delle pareti e Joost Schmidt intagliò nel legno di teak alcuni nomi di città legate all'impresa di Sommerfeld (ill. pag. 45). Il lavoro di intaglio interessò la boiserie, le porte, le balaustre e perfino il legno che rivestiva i termosifoni. La festa per la posa della prima pietra, solenne e ben organizzata, sottolineò il significato di questo primo lavoro di gruppo che, pur restando ancora nell'ambito culturale segnato dall'Espressionismo («Zackenstil»), assumeva già come punto di partenza di un nuovo linguaggio architettonico le forme fondamentali quali il cerchio, il quadrato e il triangolo. La festa per la copertura del tetto fornì poi un'ulteriore occasione per sottolineare il carattere unitario del lavoro svolto: gli uomini dovettero infatti indossare i costumi delle rispettive corporazioni artigiane, mentre alle donne venne chiesto di portare dei fazzoletti creati per l'occasione.

Casa Sommerfeld, vestibolo. Balaustra di Joost Schmidt, poltroncine di Marcel Breuer. I contrasti di ritmo, forma e direzione che caratterizzano i rilievi di Schmidt, se da un lato rivelano l'influenza di Itten (ill. pag. 29), dall'altro risultano un po' attenuati per via del materiale impiegato, il duro e resistente legno di teak.

Il conflitto Itten-Gropius

Già in occasione della realizzazione del primo grande progetto del Bauhaus, la costruzione e l'addobbo della casa Sommerfeld, tra Gropius ed Itten nacque un contrasto destinato a continuare anche negli anni successivi. «Recentemente Itten ci ha sollecitato a prendere una decisione, a favorevole al lavoro individuale contro ogni ingerenza e pressione del mondo economico esterno, o favorevole ad un più stretto contatto con l'industria.»²⁷

Gropius non tardò a ribattere: «Il Bauhaus, nella sua forma attuale, è destinato a vivere o a morire a seconda che accetti o rifiuti incarichi di lavoro»;²⁸ in caso contrario il Bauhaus sarebbe diventato in breve «un'isola di settari ed emarginati». Procurarsi il lavoro attraverso lo studio privato per passarlo poi in gran parte al Bauhaus, aveva rappresentato un punto fermo per Gropius ancora prima della fondazione della scuola. Nel preventivo di spesa, in effetti, egli aveva chiaramente spiegato che «era inimmaginabile che la scuola potesse autofinanziarsi fin dall'inizio.» Di qui la ricerca continua di contatti con possibili committenti e l'incontro con le associazioni degli artigiani e degli industriali. Così quando Gropius, fedele alle sue convinzioni di sempre, incaricò il laboratorio di falegnameria di occuparsi della fornitura delle sedie al Teatro Comunale di Jena che lui e Adolf Meyer avevano rinnovato e ampliato, Itten decise di dimettersi e nell'aprile del 1923, dopo aver progressivamente lasciato la direzione dei laboratori concentrandosi sul corso propedeutico, lasciò il Bauhaus e si trasferì a Herrliberg, centro della setta Mazdaznan, dove insegnò per qualche anno occupandosi anche della direzione dei laboratori. Itten era per principio contrario al lavoro su commissione perché riteneva che la finalità più alta del Bauhaus non poteva essere che la rinascita e l'educazione di un uomo finalmente creativo in armonia con se stesso e con la realtà esterna. Del resto anche la dottrina Mazdaznan, di cui lui e Mucho erano da tempo seguaci, si fondava sugli stessi presupposti. Insomma, «meditazione e riti» erano, per la cerchia di Itten, «più importanti del lavoro», affermò Schlemmer con una punta di esagerazione nel dicembre del 1921.²⁹

Le dimissioni di Itten aprirono lentamente la strada ad un nuovo indirizzo pedagogico basato non più sulla centralità del singolo individuo ma piuttosto sulla creazione di nuovi prodotti più in linea con le esigenze dell'industria. Contemporaneamente alla partenza di Itten anche l'artigianato e il lavoro manuale, che egli considerava fondamentali per la formazione della personalità di ogni essere umano, persero rapidamente di importanza.

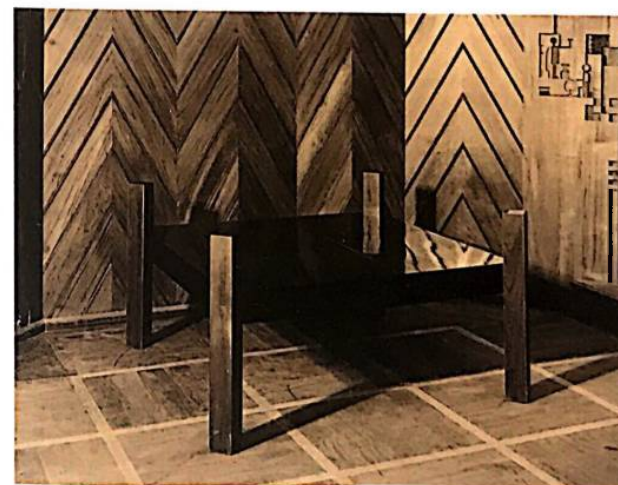
Quanto ai successori di Itten, Josef Albers e László Moholy-Nagy, se da un lato essi non vollero rinnegare il senso e lo scopo del suo corso propedeutico, dall'altro rinunciarono ben presto a tutti quegli elementi che avevano in qualche modo a che fare con la formazione della personalità individuale.

Il Bauhaus weimariano tra i diversi schieramenti politici

Il Bauhaus era un istituto statale ed in quanto tale non solo finanziariamente ma anche politicamente dipendente dal governo in carica. Come già accennato Gropius poté fondare il Bauhaus approfittando con grande abilità del disordine politico-sociale che caratterizzò i primi mesi del dopoguerra. Ma in seguito, quando si trattò di ampliare e sviluppare la scuola, il Bauhaus finì per trovarsi in mezzo a schieramenti politici contrapposti e il risultato fu la sua definitiva chiusura nel 1925.

A partire dal primo maggio del 1920 il Bauhaus venne a trovarsi sotto il diretto controllo del Ministero della Pubblica Istruzione e della Giustizia della Turingia, un Land che era stato creato riunendo diversi piccoli territori della regione, ed il cui governo, formato dall'SPD (Partito Socialdemocratico Tedesco) dall'USPD (Partito Socialdemocratico indipendente) e dal DDP (Partito Democratico Tedesco), aveva assunto un atteggiamento complessivamente favorevole nei confronti del Bauhaus. Così nel gennaio del 1920 la maggioranza del parlamento regionale aveva approvato, nonostante l'opposizione dei partiti di destra, il primo bilancio del Bauhaus.

Dopo il rinnovo del parlamento regionale (11.9.1921) si formò un governo di coalizione che comprendeva i due partiti di sinistra: l'SPD e l'USPD. Poco dopo, sotto il ministro Max Greil, per il quale il Bauhaus costituiva un passo importante sulla strada di un'ampia riforma dell'istruzione, venne creato un Ministero dell'Istruzione Popolare. A quel tempo i nuovi modelli scolastici al centro del dibattito erano l'«Arbeitschule» (scuola professionale) e l'«Einheitsschule» (scuola unificata). In tale modo il Bauhaus e Gropius, con le nuove proposte in campo pedagogico, presero parte attiva al processo di riforma del sistema scolastico. Tuttavia, quando con il terzo rinnovo del parlamento della Turingia (10.2.1924) i partiti di destra ottennero la maggioranza, apparve subito chiaro che ciò avrebbe portato alla fine del Bauhaus di Weimar.



Josef Albers: vetrate policrome per il vano scale, 1922.

Marcel Breuer: tavolo realizzato per la Casa Sommerfeld, 1922.



Joost Schmidt: porta d'ingresso e rivestimenti dei caloriferi (Casa Sommerfeld), 1921.

Del resto i primi attacchi contro il Bauhaus si erano avuti già pochi mesi dopo la sua fondazione nel 1919, e la causa decisiva fu la nomina di Lyonel Feininger, accolta come una aperta presa di posizione a favore del movimento espressionista. A livello regionale la sinistra ebbe, è vero, la maggioranza fino alle elezioni del 1923, ma nella Weimar metropolitana avevano continuato a dominare «impiegati fedeli alla monarchia, militari smobilitati, pensionati e impiegati del vecchio granducato passati alle dipendenze del nuovo governo».³⁰ A ciò si aggiunga la stampa locale prevalentemente conservatrice. Sicché già non molto tempo dopo la nascita del Land Turingia gli avversari del Bauhaus avevano potuto registrare un primo successo grazie alla decisione del parlamento regionale di ricostituire l'Accademia in precedenza confluita, con la Scuola di artigianato artistico, nel Bauhaus con il nome di «Hochschule für Malerei» (scuola superiore di pittura). Inoltre, a quasi due anni esatti dalla fondazione del Bauhaus (aprile 1919), il 4 aprile del 1921 venne anche rifondata la «Staatliche Hochschule für Bildende Kunst» (Scuola superiore statale di Belle Arti), che rappresentò una evidente vittoria del nutrito gruppo di docenti conservatori che provenivano dalla «Alt-Weimarer Malerschule» («Antica scuola di pittura di Weimar»). Dunque gli avversari più decisi e pericolosi del Bauhaus agivano prevalentemente in ambito locale e regionale, e Gropius era pressoché costantemente impegnato a rintuzzare questi attacchi e a confutare le false affermazioni riguardanti l'attività della scuola. Al riguardo si finì talvolta anche in tribunale, dove le cause si trascinavano per anni. Con le conferenze che teneva un po' dovunque, ma soprattutto grazie ad una instancabile attività pubblicistica, Gropius strinse alleanze e si guadagnò crescenti simpatie; a ciò si aggiunge la sua appartenenza in qualità di socio al Werkbund, al Bund Deut-



Dörte Helm: tenda con applicazioni (Casa Sommerfeld), 1920/21.

scher Architekten (associazione degli architetti tedeschi), e più tardi alla Associazione degli architetti «Der Ring» che in questa fase gli fu di grande aiuto. «Il 90% dei grandi sforzi compiuti da tutti coloro che erano impegnati in questa impresa», avrebbe scritto Gropius in seguito, «erano rivolti a rintuzzare la diffusa ostilità a livello locale e nazionale... mentre solo il restante 10% poteva essere impiegato nel lavoro creativo vero e proprio.»³¹ Inizialmente Gropius aveva cercato di tenere la scuola al riparo da ogni contesa di carattere politico: il Bauhaus, cioè, doveva essere sì radicale, ma non in senso politico. Del resto egli aveva già espresso simili convinzioni quando era succeduto a Bruno Taut alla guida del berlinese «Arbeitsrat für Kunst». Inoltre lo stesso «Meisterrat» invitò ripetutamente gli allievi ad astenersi da ogni attività politica. Nel settembre del 1921 si giunse a cancellare una conferenza di Heinrich Vogeler per non esporsi all'accusa di fare propaganda comunista. D'altra parte in un simile contesto storico-sociale il tentativo di fare del Bauhaus una scuola apolitica si rivelò ben presto puramente illusorio. A tale proposito uno storico poté giustamente affermare che «il rifiuto della politica da parte del Bauhaus non ha potuto impedire che la lotta contro di esso venisse condotta con mezzi politici».³² Durante i suoi primi due anni di vita la scuola aveva trovato una propria identità in quanto istituzione. Nei laboratori, già tutti attrezzati e funzionanti verso la metà del 1921, il nuovo modello di istruzione bipolare dava buona prova di sé. I certificati di apprendistato erano obbligatori. L'insegnamento formale e quello tecnico-pratico procedevano di pari passo. Con le dimissioni di Itten era venuto infine meno il pericolo dell'isolamento settario paventato da Gropius. La strada era ormai spianata: si potevano stringere e stipulare contratti col mondo dell'industria e dell'e-

conomia in generale: contratti che naturalmente rappresentavano anche un aiuto non indifferente sul piano finanziario.

Nel periodo in questione il Bauhaus era stato una sorta di crogiolo della idea più disparata. Dapprima furono gli studenti nazionalisti ed antisemiti che cercarono di garantirsi la supremazia all'interno della scuola. Bizzarri personaggi che si atteggiavano a liberatori, come il predicatore Louis Häusser, vi ebbero diritto di parola, mentre Itten e Muche, come già accennato, fecero opera di proselitismo a favore della setta Mazdaznan.

Le idee anarchiche, socialiste, fortemente critiche verso la cultura dominante e perfino esoteriche trovarono nel Bauhaus non pochi simpatizzanti.

Dal momento che il carattere e la finalità della scuola erano, almeno nel corso del primo anno, ancora relativamente aperti, particolarmente numeroso fu inoltre l'afflusso di allievi pittori convinti di ricevere una formazione accademica tradizionale. Tra questi si ricordano i nomi del futuro pittore Max Peiffer-Walenphul, cui dobbiamo uno dei più bei tappeti del primo Bauhaus; del pittore Vincent Weber e del pittore Werner Gilles che frequentò un corso di Gertrud Grunow. D'altro canto non meno numerose furono le defezioni: nel 1919 l'uscita di uno studente - Gross -, che aveva cercato di dare vita ad un Bauhaus nazionale, fu seguita da quella di altri sedici, diversi dei quali erano di origini nobili. Successivamente, numerosi altri allievi intrapresero il tradizionale «viaggio in Italia».

Si dovette prima di tutto alla sapiente guida di Walter Gropius se la scuola, nonostante le pressioni esterne e le tensioni interne, non solo non fu costretta a chiudersi, ma al contrario continuò a svilupparsi.

L'organizzazione interna del Bauhaus prevedeva che ogni docente potesse liberamente intervenire per iscritto sulle questioni più importanti: così fu ad esempio nel caso del conflitto che oppose Itten a Gropius, o quando si trattò di decidere se ai «Meister» (maestri) dovesse essere riconosciuto il titolo di «maestro» o di «professore». Gli allievi, da parte loro, potevano eleggere propri rappresentanti che prendevano parte ai lavori del consiglio d'istituto («Bauhausrat») con diritto di voto. Costituito nel 1922, il consiglio era una sorta di gruppo decisionale allargato, a cui prendevano parte, accanto ai maestri, i docenti tecnico-pratici, i rappresentanti degli apprendisti di secondo livello e naturalmente quelli degli studenti, i quali ultimi avevano diritto di intervenire anche in materia di ammissioni ed espulsioni nonché in materia regolamentare. Già nel corso del 1919 gli studenti pubblicarono una loro rivista («Austausch», cioè «scambio»), mentre si succedevano i concorsi interni, come quello che nel 1919 (ill. pag. 22) ebbe come oggetto il sigillo del Bauhaus e che venne poi rinnovato nel 1921 (ill. pag. 34). Gropius teneva regolarmente al corrente gli allievi dell'attività della scuola nel corso di assemblee appositamente convocate riuscendo in tal modo ad ottenere una forte comunanza di intenti in tema di lavoro e di responsabilità collettiva.

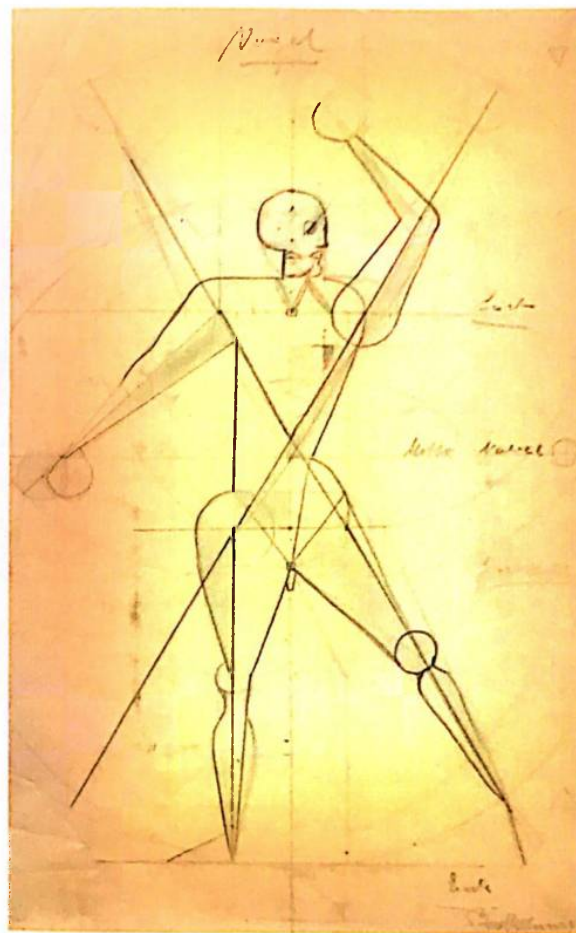
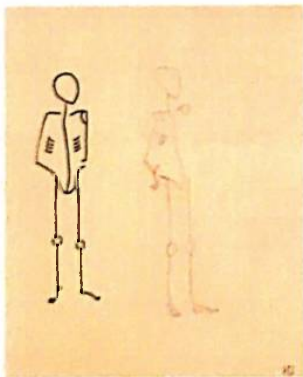
Gropius parlò del suo modo di dirigere la scuola in una lettera inviata a Ferdinand Kramer che dal Bauhaus era rimasto profondamente deluso: «Quello che io voglio soprattutto è lasciare le cose in sospeso, in una sorta di ordine in continuo movimento, al fine di impedire che la nostra comunità si irrigidisca fino a trasformarsi in una accademia vecchio stile. Il bilancio ora non è francamente entusiasmante ma gli animi sono distesi, aperti al nuovo e con una grande voglia di fare, e per me è questo quanto conta veramente.»²³

In effetti i temi ricorrenti durante i primi due anni di vita del Bauhaus, così come si possono ricavare da scritti, lettere, testimonianze o dalle stesse opere d'arte realizzate, non sono riconducibili ad un'idea dominante: si tratta delle idee già enunciate nel manifesto programmatico (comunità, lavoro artigianale, costruzione) assunte e ulteriormente sviluppate poi da studenti e docenti insieme: forme e colori primari sono i primi elementi per un contrappunto rispetto alle arti figurative tradizionali utilizzato come base comune per artisti ed artigiani. Allo stesso modo, è nel ritmo che l'essere umano ritrova se stesso e il suo spazio e si collega alla totalità cosmica.

Già nella successiva fase del Bauhaus prevalsero toni e motivi sostanzialmente diversi. Certo, tali idee di fondo non cessarono di essere importanti, ma l'interesse maggiore, peraltro subito seguito da accese discussioni, si spostò su nuovi concetti o parole-chiave quali appunto «tipo» e «funzione», «tecnica» e «industria».

Il largo spazio dato alla prima fase del Bauhaus intende sottolineare il carattere ancora segnato dall'Espressionismo visto il ruolo centrale che vi avevano l'individuo e i suoi legami con il cosmo. La dimensione sociale non esisteva o quasi. La guerra

Gertrud Arndt: disegna di nudo, da una lezione di Paul Klee, 1924.



perduta d'altro canto era stata seguita da un periodo di disorientamento spirituale che aveva visto altivamente impegnati molti artisti e intellettuali. Certo è comunque che l'esperienza dell'Espressionismo veniva data sempre più spesso per esaurita, sicché anche il Bauhaus finì ben presto per orientarsi verso strade ed esperienze diverse.

A sinistra: Klaus Schlemmer: disegno di nudo, da una lezione di Schlemmer, 1922 circa.

A destra: Rudolf Lutz: disegno di nudo, da una lezione di Itten, 1921 circa. Il contrasto tra i tre disegni mostra chiaramente le profonde differenze con cui, nel periodo iniziale del Bauhaus, si guarda all'uomo e alla sua immagine. Così mentre per Klee (ill. pag. 52) l'attenzione si deve concentrare sulle articolazioni, per Itten (a destra) occorre privilegiare la comprensione ritmica. Schlemmer tende verso un'immagine ideale dell'uomo.



Arte e tecnica: una nuova unità

De Stijl e il Bauhaus

L'impulso più decisivo al superamento della fase espressionistica del Bauhaus venne dall'esterno, e più precisamente dall'artista olandese Theo van Doesburg (ill. pag. 57), cofondatore della rivista «De Stijl».

«Della marmellata espressionista», ecco ciò che si fa al Bauhaus. «Ognuno fa quel che gli suggerisce il suo umore del momento, ben lontano da ogni forma di responsabile disciplina... Dove sono anche solo i tentativi di dare vita ad un'opera d'arte totale, dov'è la tensione verso una composizione unitaria di spazio, forma e colore?»³⁴ si chiedeva il suo amico, l'artista Vilmos Huszar.

Doesburg aveva fondato la rivista «De Stijl» nel 1917 insieme a Piet Mondrian. Le ricerche degli artisti che vi aderirono si fondavano sulla convinzione che le grandi forze antitetiche della vita «natura e spirito, maschile e femminile, negativo e positivo, statico e dinamico, orizzontale e verticale»³⁵ dovessero trovare nell'arte una sorta di equilibrio. L'angolo retto e i tre colori primari, cui si aggiungevano il nero, il bianco e il grigio, erano considerati i mezzi espressivi elementari; e poiché in tal modo si definivano una volta per sempre gli strumenti della creazione artistica, si poteva finalmente farla finita con la «tirannia dell'individuo» e trovare così una nuova forma di espressione artistica collettiva.

Già nel dicembre del 1920 Doesburg aveva potuto visitare il Bauhaus seguendone l'attività con grandissimo interesse. Certo, i risultati del lavoro non gli piacquero molto, ma egli si rese comunque conto delle enormi possibilità latenti nella scuola e scrisse per la rivista «De Stijl» da lui diretta un articolo per la cui stesura si servì di materiale messogli a disposizione dal Bauhaus stesso.

Nell'aprile del 1921 Doesburg trasferì la propria residenza a Weimar perché sperava di ottenerne un incarico come docente. Poco dopo, nel febbraio del 1922, egli annunciò un corso sul «De Stijl» per giovani artisti.

«CORSO DE STIJL I

Su richiesta di alcuni giovani artisti, in considerazione del diffuso bisogno di una positiva forma espressiva in relazione al momento presente, ho preso la decisione di aprire un corso sul «De Stijl» la cui finalità consiste:

1. - nell'esposizione delle idee fondamentali già sviluppate a partire dal 1916 dal movimento «De Stijl» che si propone di trovare una nuova radicale forma di espressione artistica (corso A)

2. - nel considerare le idee fondamentali applicate all'espressione plastica un punto di partenza per la creazione dell'opera d'arte totale (corso B)

Condizioni di partecipazione:

Sono ammessi a partecipare tutti coloro che intendono svilupparsi artisticamente nella direzione sopra indicata.

Ai partecipanti verrà richiesto un contributo di 10 marchi all'ora per il rimborso delle spese sostenute per diapositive, macchine, luce, riscaldamento e altro.

Periodo:

Il corso si articolerà in una parte teorica (parte A) e in una parte pratica (parte B). Le due parti si completano a vicenda. Complessivamente il corso durerà dall'8 marzo all'8 luglio. Le ore settimanali di lezione saranno due: una pratica e l'altra teorica.

Mercoledì sera: dalle 7 alle 9

Luogo:

provvisoriamente presso lo studio Röhl, nella Burhfarterstr. 12 II

Iscrizioni:

Per tutta la durata del corso ci si può iscrivere presso Werner Gräff, Herderplatz 10, o rivolgendosi a mia moglie.

Weimar, li 20.2.1922

Theo van Doesburg»³⁶

Poco tempo dopo Doesburg poté trarne un bilancio positivo: «Con il mio corso sul «De Stijl» ho ottenuto un grande successo. I partecipanti sono già 15, per lo più allievi del Bauhaus.»³⁷



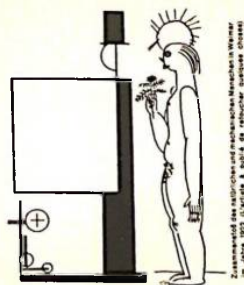
Gerrit Rietveld: sedia rossoblu, 1917.

Pag. 55: Marcel Breuer: sedia di legno, secondo modello, 1923. Acero trattato con mardente e rivestimento di crine.

Pag. 52: Georg Muche (ideazione) e Adolf Meyer (progettazione e realizzazione): abitazione modello «Am Horn», Weimar, 1932, foto 1988.



DER DISTELSEHER
DEIN AU BAUHAUS



PETER RÖHL

Karl-Peter Röhl: l'uomo che osserva il cardo. Questo disegno «dedicato al Bauhaus» comparve sulla rivista «Mécano» nel 1922. L'uomo artificiale fronteggia l'uomo reale che ha in mano un cardo — un tentativo di ironizzare sulle lezioni di Itten, i cui allievi erano spesso obbligati a disegnare il cardo. L'uomo che osserva il cardo, è nell'attesa vana della conoscenza.

Thea van Doesburg: il Bauhaus conquistato da «De Stijl». Il 12.9.21, Van Doesburg spedì la cartolina con l'edificio del Bauhaus di Weimar ad Antony Kok.

L'influenza di «De Stijl» si faceva sentire. Dalla omonima rivista, a cui il Bauhaus si era abbonato, gli studenti ritagliavano spesso le illustrazioni al punto che Walter Gropius intervenne per vietarlo espressamente. Non solo: ma gli studenti del Bauhaus, sempre più sensibili alle idee di «De Stijl», dipinsero il soffitto e le pareti del Residenz-Theater di Weimar. Prima di dare inizio al lavoro, tuttavia, tolsero tutti gli elementi ornamentali e li sostituirono con illuminazioni moderne. Il seguace più fervido di Doesburg, lo studente del Bauhaus Peter Röhl, proclamò sulle pagine della rivista «De Stijl»: «I colori del teatro brillano, e la manifestazione dei colori deve essere una bandiera in onore del suo condottiero, il pittore Theo van Doesburg. Forza unita e concorde. Lo spirito del nuovo mondo saluta il suo nuovo condottiero e amico.»³⁸ Anche Marcel Breuer, certamente il più dotato tra gli allievi del laboratorio di falegnameria, dovette restarne fortemente impressionato. Tra il 1921 e il 1925, infatti, tutti i pezzi d'arredamento da lui progettati risentono chiaramente dell'influenza di «De Stijl». Il primo, estremamente significativo esempio di tale affinità emerge dal confronto tra la sua «sedia di tavole di legno» e la «sedia rosso-blu» di Gerrit Rietvelds (ill. pagg. 54 e 55). Raramente si tiene poi presente che all'epoca del corso sul «De Stijl» Itten era ancora attivo come insegnante al Bauhaus. Werner Gräff, che studiò con Itten e con Doesburg, ci ha lasciato una vivace descrizione del programma e della personalità di entrambi: «Se Itten da una parte cercava in ogni modo di far emergere e di



WELMAR Staatliche Hochschule für bildende Kunst

incoraggiare le attitudini individuali (impressive, espressive e costruttive), Doesburg dall'altra concentrava il suo interesse esclusivamente sulla dimensione costruttiva; se Itten scopriva che esiste una scala cromatica che varia da individuo a individuo, Doesburg, e Mondrian con lui, propagandavano una scala cromatica valida in assoluto e dunque non definibile individualmente: giallo/rosso/blu + bianco/grigio/nero: mezzi, certo modesti, ma che avrebbero reso comunque possibile l'espressione anche più intensa se utilizzati nel modo dovuto. Se Itten, infine, non solo si sforzava di rafforzare nel complesso stesso della scrittura l'impronta, per così dire, individuale, ma cercava anche di accentuare per quanto possibile il contenuto emotivo di ogni singola parola (così la parola «ira» andava scritta in modo più irruente e spigoloso della parola «dolcezza»), Doesburg invece sosteneva che la scrittura doveva avere un contenuto generalmente valido ed essere chiaramente leggibile, come si conviene ad uno strumento di comunicazione universale.»³⁹ «Doesburg avversava decisamente le tendenze romantiche. Portava preferibilmente un rigido cappello nero e indossava vestiti alla moda. Itten, invece, seguace di una setta mistico-fantastica, indossava una specie di veste sacerdotale, da lui stesso disegnata e, così conciata, se ne andava a spasso per Weimar con la stessa disinvoltura con cui Doesburg si aggirava per la città con tanto di monoclo, cravatta bianca e



Theo van Doesburg fotografato da Lucia Moholy, 1924. Lucia Moholy si è concentrata sul viso, ripreso con grande precisione di lato su uno sfondo neutro. L'autrice ha evitato ogni coinvolgimento ed interpretazione personali, sicché la persona viene presentata in modo preciso e neutrale, così come si farebbe con un oggetto qualsiasi.

camicia nera (entrambi ovviamente seguiti dagli sguardi stupiti degli abitanti). Certo, essi erano agli antipodi, forse anche intimamente nemici, ma erano anche accumulati dalla inflessibile tenacia con cui portavano avanti il loro singolare, a volte anche propagandistico, ma geniale insegnamento.»⁴⁰ L'importanza del contributo di Doesburg non può essere in alcun modo sottovalutata. Così come non possono esserci dubbi sul fatto che il suo soggiorno a Weimar nel biennio 1921/22 ha favorito il processo di sviluppo del Bauhaus nonostante l'atteggiamento critico da lui sempre tenuto nei confronti della scuola. Basti pensare che quando Doesburg nel 1924 inviò al Bauhaus, allora in difficoltà per motivi politici, una lettera di solidarietà, egli colse nuovamente l'occasione per ribadire le critiche già precedentemente rivolte alla scuola e comunque sempre riconducibili all'assenza di un vero «principio generale». Un simile principio, d'altra parte, si stava delineando proprio in quegli anni. Gropius, infatti, cercò di dare alle sue lezioni di architettura un carattere unitario, mentre nei diversi laboratori le forme e i colori primari divennero altrettanti punti di partenza per il lavoro creativo. Spesso le idee del Bauhaus e le proposte di Doesburg erano congruenti, ma allora la critica rivolta da Doesburg al Bauhaus e le chiare forme costruttive dei prodotti «De Stijl» accelerarono la svolta della scuola verso uno stile di



In puro stile dadaista Doesburg lanciò pungenti strali contro il Bauhaus, ma contemporaneamente egli si preoccupò di mettere in risalto la sua influenza sulla scuola. Comparso sulla rivista «Mécano» nel 1923 il «bilancio del Bauhaus statale» recava in calce la frase seguente: «Dall'esterno appare come un quadrato, internamente si rivela invece puro Biedermeier».

Pag. 59: già nel 1924 Herbert Bayer mostrò con i suoi schizzi e le sue «costruzioni» pubblicitarie di essersi notevolmente avvicinato al moderno linguaggio della pubblicità. In effetti egli seppe sviluppare la tecnica pubblicitaria — in parte ricorrendo a foto, film, suoni, luci e movimento — in direzione di uno spettacolo multimediale. Per il chiosco dei giornali riprodotto a fianco si utilizzarono varie immagini e réclame luminose. D'altra parte il progetto mostra chiari influssi del movimento «De Stijl» riconoscibili nella composizione di superfici nello spazio.

tipo nuovo. Contemporaneamente Gropius cercò di imprimere al lavoro nei laboratori un diverso orientamento destinandolo a scopi più pratici e specifici. In effetti fino ad allora gli allievi si erano esercitati nei vari laboratori, dove, se pure applicavano quanto avevano appreso nel corso propedeutico, era tuttavia mancata una vera e propria attività finalizzata a scopi precisi, e questo perché il lavoro per la «costruzione collettiva» era stato un fatto del tutto eccezionale. Il Bauhaus doveva creare «forme tipiche... simboleggianti il mondo», sosteneva Gropius nel 1922. Poco tempo dopo egli contò e fece conoscere ovunque un nuovo motto: «Arte e tecnica, una nuova unità...». In tal modo egli operò una completa inversione di rotta rispetto al 1914, allorché si era proclamato: «Arte ed artigianato, una nuova unità».

Quali furono dunque le cause reali della svolta? Nell'immediato dopoguerra, in una Germania ridotta in miseria, concentrare la riflessione sulle forze dell'artigianato era stata una necessità di ordine economico dal momento che l'apparato industriale, fortemente indebolito dalle riparazioni di guerra e dalla mancanza di manodopera, avrebbe impiegato diversi anni per tornare ai livelli d'anteguerra.

Fin dall'inizio della sua attività di direttore Gropius si era dato molto da fare con le associazioni artigianali della Turingia, senza peraltro incontrare molta disponibilità. Grande infatti era la paura di avere nel Bauhaus un pericoloso concorrente, per cui le stesse associazioni ne avrebbero in realtà preferito la chiusura. Anche i contatti con l'industria non furono pochi ma spesso non si andò al di là dei primi passi.

D'altro canto fin dall'inizio Gropius ebbe sempre ferma la convinzione che la scuola dovesse essere attiva sul piano produttivo e che anche in questo dovesse differenziarsi dalle altre scuole dello stesso tipo. Dunque era giunto il momento per tutti quegli allievi che per un biennio avevano ricevuto una formazione artistica e tecnico-pratica di perseguire questo scopo sopra ogni altra cosa. Così gli allievi migliori, cioè quelli che avevano superato l'esame di apprendistato di secondo livello («Geselle»), vennero impiegati e pagati come dipendenti della scuola («Etatgeselle»).

La seconda e non meno importante causa che favorì l'orientamento della scuola verso la realizzazione di prodotti tipici ed esemplari fu di natura finanziaria. Gropius infatti, nella speranza che a lungo andare la scuola potesse fare a meno dei finanziamenti statali, trasformò i laboratori già esistenti con funzioni prevalentemente didattiche in veri e propri laboratori di produzione. In tal modo si vennero creando concrete possibilità di guadagno per quegli apprendisti di secondo livello, più anziani e già in possesso di una specializzazione, che diversamente non sarebbe stato possibile trattenerli. Inoltre si dovette ben presto fare i conti con vincoli di natura politica e finanziaria: nel giugno del 1922 il governo, concedette al Bauhaus un credito per l'ampliamento dei laboratori a condizione che lo stesso si impegnasse ad organizzare per l'anno successivo una grande esposizione. Gropius ritenne che il tempo a disposizione fosse troppo breve, ma dovette piegarsi alla volontà dei politici; e così fece preparare il materiale per l'esposizione dai laboratori già avviati sulla strada della produzione. A ciò si aggiungeva che a partire dal settembre del 1922 anche l'inflazione cominciò a farsi sentire rendendo ormai ineludibile una trasformazione dell'attività su basi più produttivistiche, dal momento che solo in questo modo era possibile garantire la sopravvivenza di maestri e apprendisti.

Un primo tentativo di rafforzare la base economica del Bauhaus senza ricorrere ai contributi del Land Turingia furono le cartelle grafiche la cui realizzazione era stata già prevista a partire dal 1921. «Ci siamo decisi a pubblicare queste cartelle perché in tal modo possiamo guadagnare più di quello che lo Stato della Turingia è disposto a darci».⁴¹

Dal 1922 poi Gropius si occupò della fondazione di una s.r.l. incaricata della commercializzazione dei prodotti del Bauhaus, accentuando anche in questo modo l'autonomia della scuola nei confronti dello stato.

Non c'è dubbio che una simile svolta, voluta da Gropius e da lui portata avanti risolutamente anche se con cautela, riveste nella storia del Bauhaus una fondamentale importanza. Con essa infatti il Bauhaus si propose come meta un preciso campo di attività: il disegno «creativo» applicato ai prodotti industriali e certo più in sintonia con i tempi, a cui nessuno fino a quel momento si era minimamente interessato e che solo dopo il 1945 sarebbe stato indicato con il termine «design». Così per quanti si occupavano dell'«epoca delle macchine» il termine Bauhaus finì quasi per significare l'esatto contrario di ogni attività artigianale, artistica e non.

Del resto anche all'interno della scuola le reazioni al nuovo corso non si fecero attendere. Gerhard Marcks e Lyonel Feininger, forse i più conservatori tra gli artisti del



Bauhaus, reagirono manifestando non pochi dubbi: «Che io condivida questa posizione (cioè l'industrializzazione del Bauhaus) solo in parte, tu lo sai già. Le persone, in ogni caso, mi sembrano più importanti della produzione di suppellettili, per quanto ben fatte, e le persone si formano inoltre nell'artigianato.»⁴²

Feininger, da parte sua, scrisse alla moglie Julia: «Questo è comunque certo: se noi non mostriamo qualcosa di concreto all'esterno e non siamo capaci di accattivarci le simpatie degli industriali, le possibilità che il Bauhaus possa continuare a vivere sono assai scarse. Bisogna puntare sul guadagno, l'attività di impresa, la riproduzione! E questo non solo non ci piace, ma rappresenta anche una pesante anticipazione dell'andamento dello sviluppo.»⁴³

Per nulla toccato da questi dubbi ed esitazioni Gropius scelse come successore di Itten un artista che non solo condivideva fino in fondo le sue convinzioni, ma che era anche destinato a diventarne ben presto il più importante collaboratore: l'ungherese László Moholy-Nagy (ill. pag. 61). Questi, allora ventottenne, viveva in Germania dal 1920 e si era già fatto un certo nome grazie alla sua prima mostra presso la galleria berlinese «Der Sturm». Per la verità Moholy-Nagy era stato assunto come nuovo direttore del corso propedeutico e del laboratorio del metallo. Ma ben presto, grazie al suo entusiasmo e al suo slancio innovatore, egli finì per esercitare una grande e positiva influenza su tutto il Bauhaus. In breve tempo egli introdusse i primi stampati moderni che cambiarono del tutto l'immagine che il Bauhaus proiettava verso l'esterno. Internamente egli pretendeva che il problema del rapporto con la macchina venisse discusso e affrontato in modo consapevole. «Moholy voleva che i maestri artigiani dimostrassero più creatività e maggiore ampiezza di vedute nella loro attività e inoltre esigeva che chi usciva dai laboratori potesse fare di più e meglio perché nel suo bagaglio di conoscenze era incluso un uso consapevole delle macchine.»⁴⁴

Come nessun altro Moholy fu al centro di aspre critiche: «Come un cane tenace e instancabile Moholy faceva irruzione nei circoli del Bauhaus e, guidato da un'istinto infallibile, «stanava», per prenderli di petto, i problemi ancora irrisolti o ancora in qualche modo legati alla tradizione. Non c'era nessuno che fosse devoto alla causa come lui.»⁴⁵

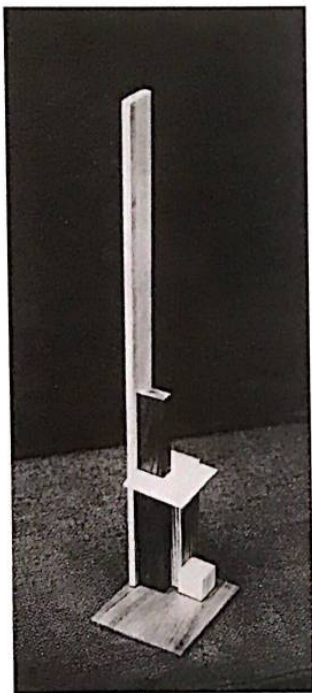
Klee tuttavia parlò di «spiritualità meccanica», mentre il futuro direttore del Bauhaus parlò di lui come di un «giornalista con l'hobby della pittura».

Gropius in ogni caso colse l'occasione offertagli dalla sostituzione di alcune persone per mettere in discussione una fondamentale modifica da apportare al corso propedeutico e per procedere quindi al cambiamento. Il corso di disegno, che era stato così importante all'epoca di Itten, scomparve quasi del tutto. Così, mentre si sono conservati moltissimi disegni provenienti dal corso propedeutico diretto da Itten, pochissimi (meno di 10) sono quelli rimasti provenienti dai corsi di Moholy. Questi insegnò una sorta di teoria elementare centrata sulla costruzione di oggetti tridimensionali: in pratica si trattava di esercizi, per così dire, di equilibrio spaziale eseguiti per mezzo di vetro, plexiglas, legno o metallo disposti in equilibrio asimmetrico (ill. pag. 60).

A lungo andare, tuttavia, ben più importante ed influente si rivelò l'insegnamento tecnico-pratico per il quale Gropius propose l'ex maestro elementare e poi studente del Bauhaus Josef Albers. Tale insegnamento doveva preparare al lavoro nel laboratorio senza tuttavia anticiparlo. Gli allievi visitavano fabbriche ed imprese artigianali, facevano pratica con strumenti di lavoro piuttosto semplici e imparavano a lavorare ogni materiale prima da solo e poi in combinazione con altri. Albers adottò insomma molte delle cose che avevano caratterizzato il corso propedeutico di Itten, facendone tuttavia un uso più razionale. Quando, nel 1928, László Moholy-Nagy lasciò il Bauhaus, ad Albers andò la direzione e la supervisione di tutto il corso propedeutico che egli ampliò e rese più sistematico rispetto a quello degli inizi weimariani.

Il corso propedeutico, che fino al 1923 aveva avuto una durata semestrale, durava adesso un anno. Contemporaneamente il corso di Klee e Kandinsky basato sulla teoria della forma, divenne parte integrante della formazione artistica di base, estesa successivamente all'addestramento artigianale in laboratorio a partire dal secondo semestre, al termine del quale si otteneva il certificato di apprendistato di primo livello. Le riforme qui semplicemente esposte furono naturalmente realizzate per gradi e in ogni caso dimostrano che il Bauhaus non fu mai, nel corso di tutta la sua esistenza, un sistema rigido ma, al contrario, seppe far tesoro delle esperienze fatte reagendo sempre con duttilità nelle varie circostanze.

Quel che è certo, comunque, è che queste riforme e la nomina di Moholy segnarono una fase del tutto nuova nella storia del Bauhaus.



Lavoro eseguito durante il corso propedeutico di László Moholy-Nagy, 1923 circa.



Nel 1925 Lucia Moholy ritrasse il marito nella tuta da lavoro rossa che egli soleva indossare al Bauhaus e che rimandava alla sua concezione dell'artista, ovvero al progettista quale tecnico.

Paul Klee: bacca di bosco, 1921/22. Acquerello.

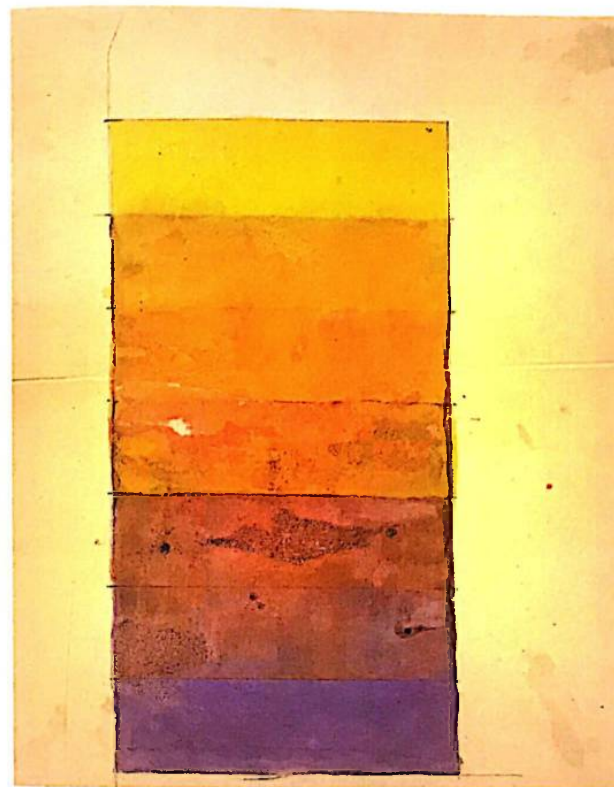


Le lezioni di Paul Klee

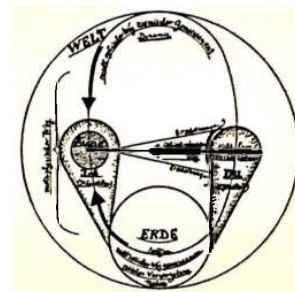
Paul Klee accettò l'incarico di docente al Bauhaus senza vantare alcuna esperienza in fatto di insegnamento (aveva frequentato per qualche tempo un'accademia ma era sostanzialmente un autodidatta). D'altra parte già all'epoca della rivoluzione di Monaco egli si era vivamente interessato ai nuovi programmi delle scuole d'arte e, poco tempo dopo, Oskar Schlemmer – allora portavoce degli studenti delle Belle Arti di Stoccarda – ne aveva caldeggiato la nomina presso la locale accademia.

Nel 1921, nonostante la contemporanea pubblicazione di ben tre monografie, Klee era ancora pressoché sconosciuto al grande pubblico, ma godeva di buona fama negli ambienti dell'avanguardia avendo riportato i primi importanti successi sul mercato dell'arte. Già intorno al 1920, poi, egli era considerato uno dei più importanti esponenti dell'Espressionismo. Per Klee, che sempre rifletté nella sua opera lo spirito del tempo, l'insegnamento costituì uno stimolo ulteriore a mutare ancora una volta tecnica, stile e contenuto della sua produzione artistica, e contemporaneamente a concepire una nuova didattica dell'arte più adatta all'insegnamento formale preliminare. Le lezioni si tennero, in parte parallelamente al primo semestre del corso propedeutico, in parte più tardi. Klee si alternò inoltre con Schlemmer (un semestre a testa) nelle lezioni di nudo, subentrando così ad Itten (ill. pagg. 50 e 51).

Già pochi mesi dopo, all'inizio del semestre invernale 1921/22, Klee trasformò l'inse-



Franz Singer: compenetrazione cromatica di giallo e viola, acquerello (da una lezione di Paul Klee), 1922/23 circa.



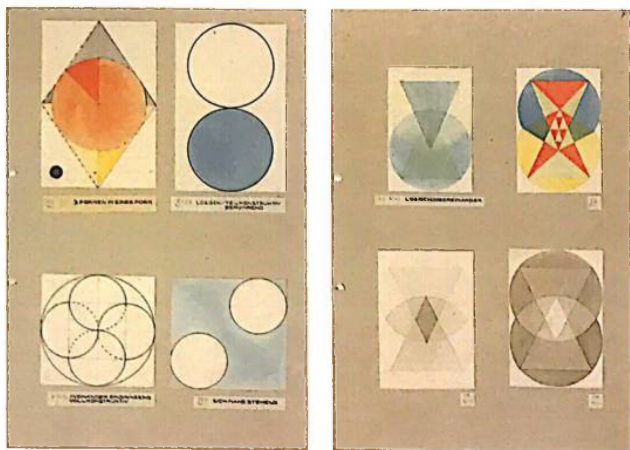
gnamento formale in un «insegnamento formale figurativo» scegliendo come punto di partenza l'immagine su tavola, da lui preferita per la sua estensione bidimensionale. Per il periodo che arriva fino al 2 aprile 1922, egli tenne un resoconto scritto delle lezioni fornendo così un'idea abbastanza precisa del suo primo corso. Successivamente, nel corso del semestre invernale 1922/23, Klee allargò il suo insegnamento comprendendovi anche una «teoria del colore».

Nelle prime lezioni, cui presero parte circa trenta studenti, Klee si dedicò prevalentemente all'analisi dei suoi dipinti tra i quali figurava anche, come rammenta Marianne Heymann, un acquerello terminato da poco: «Waldbeere» («bacca di bosco») (ill. pag. 62). Se finora Klee aveva dipinto i suoi acquerelli lasciandosi guidare solo dalle sue emozioni, ora egli cercava di «basare la tonalità... esclusivamente su due colori... E il disegno segue nettamente la forma pittorica.»⁴⁶ In effetti l'acquerello in questione nasce dall'impiego di una simile coppia di colori, nel caso specifico il giallo e il violetto, mentre il verde e il nero servono da supporto cromatico.

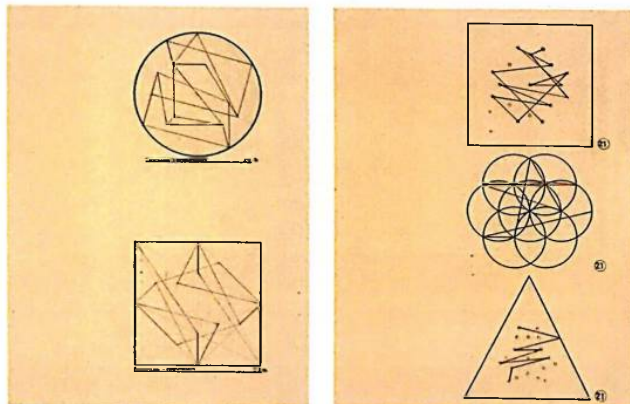
Queste gradazioni di una coppia di colori che Klee utilizzò nel «Waldbeere» con variazioni eseguite un po' per gioco e un po' in maniera sistematica, furono in seguito sistematicamente elaborate dagli studenti dopo che Klee le ebbe spiegate nel corso delle lezioni sulla teoria del colore (ill. pag. 63).

Nel saggio «Wege des Naturstudiums» («Percorsi degli studi naturalistici»), da lui illustrato con uno schema sul rapporto tra artisti, oggetto e mondo circostante, Klee scrisse: «Tutti i percorsi si incontrano nell'occhio e conducono, a partire dal loro punto di incontro fattosi forma, alla sintesi tra ciò che si vede esternamente e ciò che si sente internamente. A partire da questo punto d'incontro si formano prodotti manuali che differiscono completamente dall'immagine ottica di un oggetto, senza tuttavia contraddirli dal punto di vista della totalità.»

Gertrud Arndt: studi dalle lezioni di Klee, 1923/24. Tali lavori consentivano di esercitarsi nel modo più semplice con forme geometriche quali il cerchio e il triangolo anche combinandole insieme; ciò costituiva una parte importante di quell'«uso pratico dei mezzi formali» che era l'asse portante delle lezioni di Klee. Sul foglio di sinistra: 3 forme in una; logico/parzialmente costruttivo/tangente; compenetrante/pienamente costruttivo; vicino. Sul foglio di destra: logico/sovrapposto.



Gertrud Arndt: esercizi eseguiti durante le lezioni di Klee, 1924. A sinistra: movimenti a scelta all'interno del cerchio parallelamente collegati e slaccati. A destra: fulminei movimenti a scelta da punto a punto all'interno di ognuna delle tre forme primarie.



La storia dell'insegnamento formale che Klee negli anni trascorsi a Weimar, aveva trasformato in un vero e proprio sistema teorico, non è ancora stata scritta. Certamente all'inizio Itten e Kandinsky esercitarono su di lui una grande influenza. In effetti egli aveva preso parte alle lezioni del primo e conosceva lo scritto del secondo risalente al 1912 («Über das Geistige in der Kunst», ovvero «Sullo spirituale nell'arte») che tanto aveva colpito anche Itten.

Come i suoi due colleghi anche Klee cominciò le sue lezioni con esercizi riguardanti le forme primarie seguiti poi da altri che avevano per tema i colori primari (ill. pag. 64). Scopo soprattutto dei primi era quello di esercitare la capacità di organizzare le superfici e di far comprendere le enormi possibilità in fatto di creazione artistica. Tramite lo studio delle proporzioni, del movimento rotatorio, delle immagini riflesse e così via, si poté disporre, in connessione con gli esercizi sui colori primari, di un campo di lavoro pressoché inesauribile.

Come già era avvenuto con Itten e la Grunow, ma anche con Kandinsky e Schreyer,

Orario delle lezioni del corso propedeutico (semestre estivo), 1924. Lo schema mostra chiaramente che l'insegnamento tecnico di Albers e le lezioni di Moholy costituivano la parte più importante del corso, mentre ai corsi tenuti da Klee e Kandinsky erano riservate non più di 3 ore settimanali. Completavano il corso propedeutico disegni di nudo, lezioni di matematica e fisica, diverse conferenze e – temporaneamente – lezioni di disegno tecnico per i futuri architetti.

STUNDENPLAN FÜR VORLEHRE

VORMITTAG

	MONTAG	DIENSTAG	MITWOCH	DONNERSTAG	FREITAG	SAMSTAG
8-9						
9-10	GESTALTUNGSSTUDIUM MOHOLY REITHAUS		VERKARBEIT			GESTALTUNGSSTUDIUM MOHOLY REITHAUS
10-11			ALBERS			
11-12			REITHAUS			
12-1						
2-3			PETER KZ ZEICHNEN			
3-4			GRUPPULAHOE MEYER RAUM 39			
4-5	WISSENSCHAFTL. FACHER-PLATZ: PHYS.-U. ANJAAL	ZEICHNEN KLEE RAUM 39	2. 11. 1924		ANALYTISCH-ZEICHNEN KANDINSKY 831	VERSCHEIDENE VORTRÄGE
5-6						
6-7						
7-8		ABENDAKT KLEE OBLIGATORISCH FOR VORKURS			ABENDAKT.	
8-9						

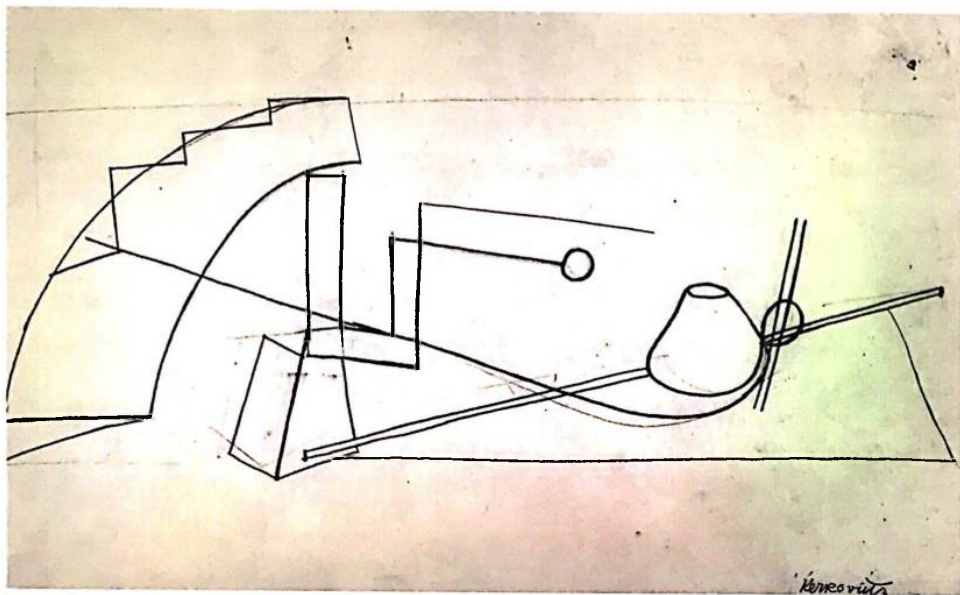
AN DEN GELB UMRANDETEN UNTERRICHTSSTUNDEN KÖNNEN ALLE GESELLEN UND LEHRLINGE TEILNEHMEN.

Klee fissò i suoi presupposti teorici in un sistema di totalità cosmica che egli, in occasione di un saggio sullo studio della natura, rappresentò graficamente (ill. pag. 63).

Klee, in sostanza, raccomandava vivamente una sintesi tra studio della natura e intuizione della pura essenza dell'oggetto. «Lo studente si rende conto del livello da lui raggiunto nel rapporto con gli oggetti naturali tramite la trasformazione in lavoro dell'esperienza fatta percorrendo strade diverse.» Partendo dalla natura egli approda dunque alla «Weltanschauung» (visione del mondo) per essere così in grado di «creare liberamente forme e oggetti astratti.» In tal modo Klee riassumeva a posteriori i fondamenti del suo studio autodidattico e contemporaneamente li utilizzava facendo eseguire dagli allievi appropriati esercizi. Così Gertrud Arndt, per esempio, disegnò gusci di chiocciola, mezzette mele e anche nudi (ill. pag. 50). Tuttavia non pare che simili esercizi abbiano dato buoni risultati, almeno a giudicare dai pochi rimasti. In ogni caso a Dessau vi si rinunciò del tutto, anche se, a dire il vero, in quel periodo Klee non dovette occuparsi più della sezione dedicata al «disegno naturalistico» in quanto questa divenne parte integrante del corso propedeutico di Albers.

Sebbene Klee avesse trasferito in modo ampio e sistematico nel suo «insegnamento formale figurativo» «le esperienze fatte e le conoscenze accumulate nel corso della sua produzione pittorica fino al 1922»⁴⁷, non c'è dubbio che le sue lezioni furono caratterizzate dal ricorso a numerosi modi di procedere che gli studenti ritrovavano poi anche frequentando altri corsi. «Sintesi» e «analisi» rappresentarono, insomma, aspetti essenziali dell'insegnamento artistico di Klee.

Klee stesso descrisse le sue lezioni in questo modo: «Fin dall'inizio, e in seguito anche più chiaramente, ho capito in cosa doveva consistere il mio compito: nella trasmissione della mia passata esperienza di disegnatore e di pittore che muove dalla molteplicità per ricondurre ogni cosa ad unità: esperienza che trasmetto in parte in sintesi (cioè faccio guardare le mie opere), in parte servendomi dell'analisi (cioè scompongo le opere nelle loro componenti essenziali).»⁴⁸ Così facendo Klee intese anche allontanarsi «dal metodo usato da Itten consistente in una iniziazione spontanea al lavoro artistico»⁴⁹ che era stato lo scopo dell'«analisi dei dipinti degli antichi maestri».



Le lezioni di Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky iniziò la sua collaborazione con il Bauhaus verso la metà del 1922, ed oltre a dirigere il laboratorio di decorazione parietale, tenne un corso sulla «composizione cromatica» nell'ambito dell'ampliato insegnamento formale. Come Klee anche Kandinsky conferì alle sue lezioni un carattere sistematico: anche per lui «analisi» e «sintesi» erano alla base del lavoro. Per Kandinsky la sintesi non andava disgiunta dall'idea di una grande opera totale (ciò che egli ritenne valido anche per le sue scenografie teatrali) estesa a varie discipline artistiche, mentre Klee l'associava sempre al quadro singolo.

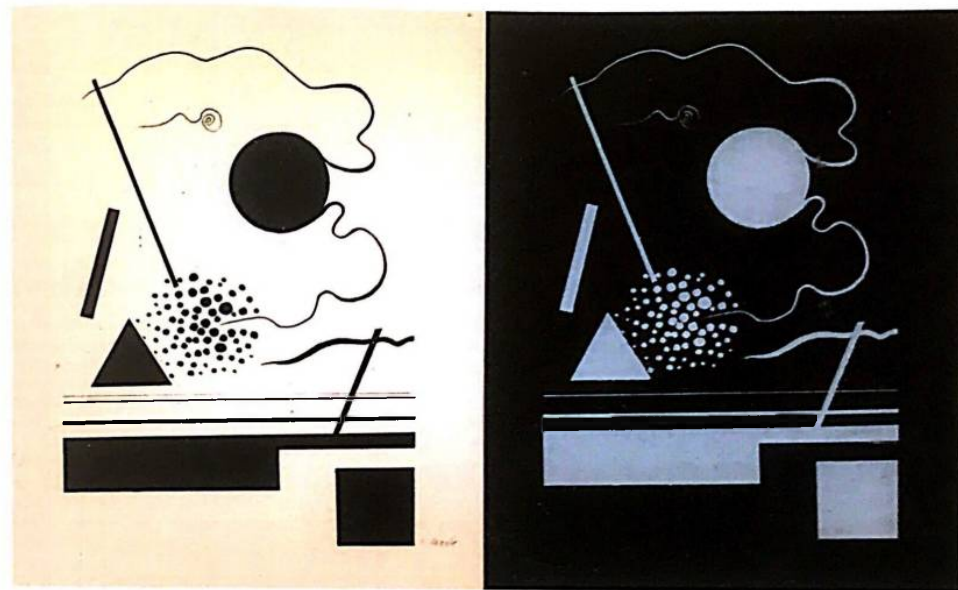
Già nel 1912, nel suo libro «Sullo spirituale nell'arte» («Über das Geistige in der Kunst»), Kandinsky aveva avviato una riflessione teorica sulle caratteristiche di determinati colori e sull'effetto che essi provocano quando sono associati a determinate forme: in pratica un sunto delle riflessioni precedenti che anche la frequentazione di altre discipline scientifiche aveva reso possibile e che la guerra e la rivoluzione gli avrebbero poi impedito di sviluppare ulteriormente.

In Russia, dove Kandinsky dopo la rivoluzione era stato membro influente dell'INChUK (Istituto di cultura artistica), le sue proposte in tema di formazione artistica erano state rifiutate perché ritenute troppo soggettivistiche e prive di vere e proprie finalità sociali (questo, tra l'altro, era stato uno dei motivi per cui aveva deciso di lasciare il Paese). A Berlino, dove tutti i suoi scritti del periodo prebellico erano molto noti, lo raggiunse la chiamata del Bauhaus (Klee, per parte sua, lo conosceva personalmente fin dall'epoca di «Der Blaue Reiter» a Monaco).

La teoria del colore aveva avuto poco spazio nel corso di Itten. Toccò quindi a Kandinsky colmare un vuoto importante mediante le sue lezioni teoriche sul colore, a loro volta parte integrante della «teoria della composizione». Va ricordato che per Kandinsky i colori primari erano il rosso, il giallo e il blu, mentre le forme fondamentali erano il cerchio, il triangolo e il quadrato.

A differenza di Klee, d'altra parte, Kandinsky diede molta importanza alla questione degli effetti del colore. Così si spiegano le ricerche condotte, ancora agli inizi delle sue lezioni al Bauhaus, dagli allievi del corso di decorazione parietale e da Ludwig

Ida Kerkovius: analisi lineare di una natura morta; disegno da una lezione di Kandinsky, 1923.



Hirschfeld-Mack, coorganizzatore del suo «seminario sul colore»: il risultato è dato dalla raffigurazione e dal successivo confronto dell'effetto spaziale ottenuto sovrapponendo il bianco al nero e il nero al grigio (ill. pag. 67). Partendo dalla natura del colore e dal rapporto tra questo e la forma, Kandinsky mise a punto una serie di esercizi che poi ripeté sempre. Un'altra componente significativa del suo corso fu il cosiddetto «disegno analitico» con cui gli allievi dovevano riprodurre le tensioni compositive e le linee principali di una natura morta per fasi successive, finché non avessero in tal modo ottenuto un abbozzo di dipinto astratto armonico in sé (ill. pag. 66). A differenza di Itten, dunque, che aveva con ciò inteso educare le capacità di intuizione che ogni uomo porta dentro di sé, Kandinsky voleva che si sviluppasse l'analisi e che la stessa venisse portata avanti in modo assolutamente logico.

Mentre gli insegnamenti di Klee in tema di «disegno naturalistico» costituivano un tentativo di tradurre in pratica didattica le esperienze da lui maturate come autodidatta, il «disegno analitico» di Wassily Kandinsky, asse portante del suo insegnamento del periodo weimariano, va visto come il tentativo di attribuire un carattere sistematico al suo difficile e tormentato approccio all'astrattismo pittorico nel periodo compreso tra il 1910 e il 1912.

Kandinsky, dunque, volle raffigurare gli oggetti in modo che potessero evocare solo semplici «ricordi» di ciò che erano in realtà o suscitassero «associazioni». Inoltre, tutta la composizione doveva produrre l'effetto voluto tramite precisi elementi formali (colore e disposizione del colore sulla superficie) dal momento che Kandinsky attribuiva ad ogni forma e ad ogni colore la possibilità di produrre un effetto particolare. Il giallo, ad esempio, era per Kandinsky un colore tipicamente «terreno» — gli rammentava il suono acuto di una tromba; il violetto, invece, aveva per lui un che di morboso e di triste. Così con il disegno analitico gli studenti non facevano altro che ripercorrere la strada che aveva portato, e portava, lo stesso Kandinsky dall'oggettiva alla composizione. Per finire va rilevato che Kandinsky pubblicò nel 1926 un libro («Punto e linea sul piano»), in cui era contenuta una prima «analisi degli elementi pittorici».

Ludwig Hirschfeld-Mack: gli stessi elementi su uno sfondo diverso (bianco e nero), 1922 circa. Con simili tavole cromatiche si voleva mettere in evidenza il diverso effetto dei colori nello spazio: un oggetto scuro sembra più piccolo di uno chiaro avente le stesse dimensioni.

Il laboratorio della ceramica

Con Itten e Feininger, Gerhard Marcks era stato uno dei primi tre artisti che Gropius aveva chiamato a Weimar come docenti. Che cosa allora abbia unito Marcks e Gropius è difficile dirlo, dal momento che Marcks si atteggiava a «nazionalista» e «populista» non facendo mistero del suo antisemitismo. D'altra parte il programma dell'«Arbeitsrat für Kunst» e il primo programma del Bauhaus avevano trovato il suo pieno accordo: «In sostanza tutti noi aspiriamo ad unire tutte le arti figurative per dare vita ad una sorta di «Bauhütte» (corporazione edile medievale), così come reclamiamo un'istruzione su basi artigianali. Su tutto il resto non concordo comunque.»⁵⁰

L'intenzione di Gropius di creare un laboratorio di ceramica per formarvi gli studenti cozzò, almeno inizialmente, contro enormi difficoltà di ordine organizzativo e finanziario, al punto che i primi tentativi fatti a Weimar in tal senso fallirono miseramente. Solo nel corso del 1920 egli riuscì a stabilire un positivo contatto con il maestro ceramista Max Krehan, un artigiano insolitamente aperto e disponibile che dirigeva un proprio laboratorio di ceramica a Dornburg, distante all'incirca una trentina di km, e che accettò di collaborare con il Bauhaus. Così cinque studenti si impegnarono a lavorare nel suo laboratorio per almeno due anni. I cinque alloggiavano presso la scuderia del castello e avevano anche la possibilità di coltivare un piccolo pezzo di terra. In un verbale del «Meisterrat» (20.9.1920) si può leggere: «Le condizioni esteriori a Dornburg sono molto promettenti: il carattere collegiale viene massivamente incontro a ciò che il Bauhaus si propone. C'è solo il pericolo che il laboratorio rimanga decentrato rispetto alla sede principale se non si interviene con opportuni provvedimenti.»⁵¹

Gli studenti di Dornburg, in effetti, conducevano una vita separata: ...«l'argilla proveniva dal bosco, ed era questo un antico diritto dei ceramisti, mentre il forno – il tipico lungo forno della zona di Kassel – veniva alimentato con legna abilmente impilata e seccata all'aria. Il suo caricamento avveniva tramite l'impiego di ciocchi preparati su misura che potevano essere lunghi anche più di un metro. Occorreva un'intera giornata di fuoco preparatorio seguita da un'altra per la cottura vera e propria: il tutto accompagnato da robuste libagioni a base di acquavite e da un'inesauribile fiorire di racconti con i quali primeggiavano soprattutto i fratelli Krehan. Il reperimento del materiale combustibile nel bosco significava «natura» allo stato puro, tanto più che il cibo certamente non abbondava. Tuttavia la durezza del lavoro non impediva che si possesse a turno per lo studio di nudo o che si trascorresse il sabato recitando un po' di tutto, da Goethe a Strindberg.»⁵²

Proprio a Dornburg, d'altra parte, emergono con molta maggiore chiarezza di quanto non sia dato osservare negli altri laboratori, non solo la divisione del lavoro ma anche la stretta interdipendenza esistente tra l'insegnamento formale e quello tecnico-pratico, essendo essi anche fisicamente separati per via della distanza.

Nel laboratorio dei Krehan gli studenti apprendevano non solo i rudimenti della tornitura, della smaltatura e della cottura, ma lavoravano anche alle cosiddette «cotture economiche» che servivano per procurarsi qualche guadagno. Marcks invece, che già aveva lavorato per conto di fabbriche di ceramica, conduceva con gli studenti esperimenti soprattutto con recipienti e insegnava anche la storia della ceramica.

Particolarmente importante per tutti i laboratori del Bauhaus di Weimar si rivelò la decisione di affiancare ai laboratori in cui si impartiva un'insegnamento teorico altri laboratori con finalità di produzione.

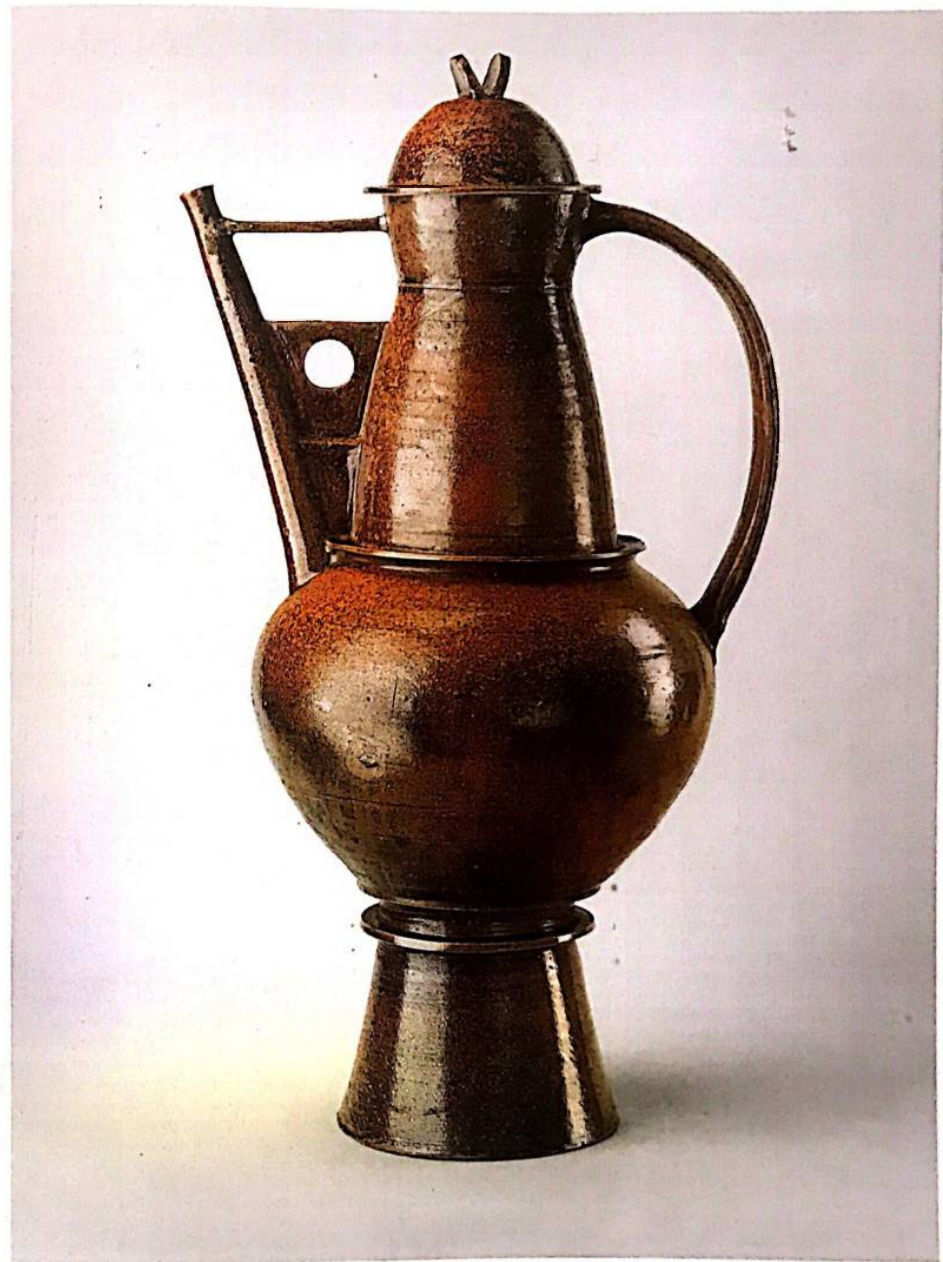
Così nel maggio del 1923 il laboratorio di Krehan venne rilevato dal Bauhaus e fatto funzionare come laboratorio produttivo mentre il laboratorio di Marcks conservò la sua autonomia sia dal lato tecnico che da quello economico. La separazione dei laboratori non diede luogo a problemi o a tensioni particolari. All'inizio del 1924 la direzione tecnica del laboratorio di ceramica del Bauhaus fu assunta dal «Geselle» (apprendista di secondo livello) Otto Lindig, mentre quella commerciale andò al «Geselle» Theodor Bogler, naturalmente dopo che questi ebbe frequentato presso la segreteria della scuola un corso accelerato di contabilità commerciale.

Gropius aveva sempre manifestato un grande interesse per la possibilità di produrre oggetti di ceramica in serie. Il 5 aprile 1923 egli inviò una lettera a Marcks in cui tra l'altro si può leggere: «Ieri ho potuto vedere molti dei nuovi vasi da voi realizzati. Sono quasi tutti pezzi unici e sarebbe profondamente sbagliato non cercare il modo migliore per far sì che sempre più persone possano procurarsi prodotti così buoni (...). Dobbiamo trovare il modo di produrre in serie, con l'aiuto delle macchine, almeno alcuni di questi pezzi.»⁵³ Marcks avanzò tuttavia non poche riserve sulla possibilità di



Theodor Bogler: macchina per caffè, 1923. Altezza 25,5 cm, il bricco è formato da 4 pezzi singoli che gli conferiscono un aspetto molto compatto, anche in previsione di un suo sfruttamento su scala industriale. In effetti già in quello stesso anno una variante di questo bricco poté essere prodotta in una fabbrica di porcellane; d'altra parte, essendo troppo impegnativa per la produzione in serie, il prezzo risultò troppo alto.

Pag. 69: alta (59 cm) brocca con coperchio realizzata da Otto Lindig nel 1922. Con questa brocca Lindig mostrò di voler rinunciare a tutti quei modelli tradizionali che pure avevano rappresentato un punto di riferimento obbligato per il laboratorio di ceramica almeno fino al 1922. La ricerca di una nuova forma portò a combinare insieme, in modo decisamente eccentrico, forme e corpi primari, tra cui il cono, il cilindro, il cerchio e il segmento sferico. In tal modo la brocca si trasformò in una scultura di scarsa utilità pratica. Una brocca molto simile venne realizzata anche dal laboratorio del metallo (ill. pag. 77).





Theodor Bogler: teiera con manico tubolare, 1923. Altezza 10,5 cm. La teiera di Bogler venne prodotta in due formati e diverse versioni con cerchio e manico differenti: vedi pag. a fianco). Pochi e semplici elementi dovevano essere combinati insieme per ottenere prodotti sempre diversi. In tal modo si recepirono le idee di Gropius in tema di design industriale, idee che egli aveva peraltro messo in pratica nella sua attività di architetto. D'altra parte, se è vero che le teiere erano espressione di questa nuova tendenza verso una forma più adatta alla produzione su scala industriale, va anche ricordato che esse non furono montate unendo tutte le diverse componenti: il corpo fu realizzato a parte, mentre il manico e il beccuccio furono aggiunti solo in seguito.

uno sviluppo del genere, che d'altra parte non interessava solo il laboratorio di ceramica: «Non dobbiamo mai dimenticare che il Bauhaus è e deve rimanere un luogo di formazione (...). Se lo scopo è questo, in tal caso ci sembra che la cosa giusta sia l'attività pratica. Ma l'attività pratica non deve mai costituire un fine a sé. In caso contrario il Bauhaus diventerà una fabbrica ed andrà ad aggiungersi alle cento già esistenti.»⁵⁴

Anche Krehan si oppose a tale possibilità, ma Bogler e Lindig avviarono positive trattative con l'industria. Tra i primi oggetti di ceramica prodotti dall'industria nel 1923 va ricordata una serie di recipienti per provviste che erano stati progettati per la cucina della casa-modello del Bauhaus.

«L'esposizione del 1923, la presentazione dei laboratori del Bauhaus alle fiere di Lipsia e Francoforte, così come la partecipazione estremamente positiva alla mostra «Die Form» del Werkbund di Stoccarda nel 1924, fecero conoscere e ammirare ovunque, con effetti positivi sotto il profilo degli incarichi di lavoro, il laboratorio di ceramica. D'altro canto, poiché per il momento l'industria non dimostrava un particolare interesse al riguardo, toccò allo stesso laboratorio far fronte alla nuova situazione mediante l'allargamento della propria capacità produttiva e l'introduzione di più razionali metodi di produzione. A seguito di tali sviluppi si affermarono decisamente gli oggetti progettati da Lindig e Bogler per la produzione in serie, come d'altra parte dimostra la loro stessa forma.»⁵⁵

La mancanza di materiale, di spazio e di un forno più adatto furono tra le cause che portarono alla chiusura del laboratorio di Dornburg. La situazione non poté migliorare soprattutto per le difficoltà finanziarie in cui versava il Bauhaus weimariano cui lo stato aveva dimezzato i contributi per provocarne indirettamente la chiusura.

Non fu facile per il Bauhaus di Dessau rinunciare all'apertura di un nuovo laboratorio di ceramica. László Moholy-Nagy, il più acceso sostenitore del processo di industrializzazione, giudicò l'assenza di un laboratorio di ceramica a Dessau «doppiamente deplorabile perché esso non solo rappresenta una componente essenziale del Bauhaus ma vanta anche una produzione di eccellenti modelli ovunque conosciuti e apprezzati; inoltre negli ultimi tempi il laboratorio, accanto alle terracotte, ha prodotto anche ceramiche (porcellane).» La speranza condivisa da tutti era che «la grande industria tedesca della ceramica potesse fornire i mezzi per consentire la riapertura del laboratorio di ceramica del Bauhaus a Dessau.»⁵⁶ Tali aspettative tuttavia andarono deluse.



Theodor Bogler: teiera con apertura eccentrica manico posteriore, 1923. Altezza 12,7 cm.



Theodor Bogler: teiera con occhiali trasversali per il manico di canna, 1923. Altezza 12 cm.

Il laboratorio di tessitura

Il laboratorio di tessitura fu fin dall'inizio praticamente riservato alle molte donne che soprattutto nei primi tempi avevano chiesto di entrare a far parte del Bauhaus; e poiché solo una parte delle domande poté essere respinta, e non volendo assegnare alle ragazze la metà dei posti disponibili, si decise di istituire un corso esclusivamente per loro. In tale modo il «Meisterrat» finì per adottare una soluzione già adottata in precedenza da molte accademie e scuole di artigianato artistico. Questa era stata per molto tempo l'unica risposta data al problema dell'istruzione femminile, soprattutto in tema di disegno decorativo, nonché di tecniche tessili ed ornamentali. Già nel corso del 1920 la componente femminile del Bauhaus venne accolta all'interno del corso di tessitura. A questo potevano accedere anche uomini, ma si trattò sempre di fatti isolati. Il primo piano di studi «per la formazione artigianale nelle tecniche tessili» (stampato nel luglio 1921) fu certamente compilato da Helene Börner, ex insegnante di lavori manuali e prevedeva, accanto alla tessitura e all'intreccio, anche il ricamo a mano e a macchina, il lavoro ad uncinetto, la cucitura e il macramé. La tessitura rappresentava dunque solo una delle tante tecniche tessili.

Il programma originariamente previsto venne ben presto modificato, anche se quasi nessuna delle tante allieve poteva dirsi in grado di padroneggiare la tecnica della tessitura. «Tutto ciò che aveva a che fare con la tecnica – il funzionamento del telaio, le varie possibilità relative all'incrocio dei fili, l'arte di preparare la trama – noi lo potevamo apprendere solo provando e riprovando; così, molte di noi povere autodidatte tiravano ad indovinare e a volte ci scappava anche qualche lacrima.»⁵⁷ Col tempo la «sezione tessile» divenne una vera e propria tessitura. Oskar Schlemmer ci scherzò sopra senza andare tanto per il sottile: «Dove c'è lana, là c'è una donna che tesse magari solo per passatempo.» Certo è che la tessitura – a partire dal suo rinnovamento sulla scia dell'affermazione dello «Jugendstil» – era diventata un'attività prevalentemente femminile. Uomini e donne, infatti, la consideravano «naturalmente» adatta alla donna suffragando in tal modo una divisione del lavoro basata sul sesso che si era andata consolidando al più tardi a partire dal diciannovesimo secolo. Col passare del tempo l'irrisone di Schlemmer apparve solo un esempio di arroganza maschile: in realtà non solo la tessitura era una tecnica che più di altre aveva subito un processo di intensa industrializzazione, ma essa garantiva anche i presupposti ideali per il raggiungimento degli scopi del Bauhaus. A partire dall'ottobre del 1920 Georg Muche, succeduto a Itten, divenne il responsabile dell'insegnamento formale nella tessitura. Egli diede alle allieve consigli in tema di scelta ed esecuzione dei progetti, ma concesse al laboratorio una grande autonomia. «Sotto la direzione di Georg Muche nella tessitura si poteva fare ogni tipo di sperimentazione. Fare un tappeto o magari solo un cuscino era lasciato alla discrezionalità dell'apprendista.»⁵⁸ Il laboratorio della tessitura manteneva una stretta collaborazione con la falegnameria. Così le donne non solo preparavano abitualmente i rivestimenti in tessuto per i mobili ma ebbero anche una parte importante nell'arredo della casa-modello «Am Horn» grazie ai numerosissimi tappeti che esse confezionarono allo scopo.

Come già era avvenuto per gli altri laboratori, al laboratorio della tessitura con fini eminentemente didattico-formativi, ne venne aggiunto un altro con finalità produttive. Della cosa si occupò in particolare Georg Muche il quale, infatti, alla fine di ottobre del 1923, presentò una serie di «proposte per l'organizzazione economica della tessitura», sicché già nel marzo dell'anno successivo, come risulta dalla lettura del resoconto del laboratorio, la messa in opera del laboratorio produttivo poteva dirsi completata.

Molte erano le persone incaricate di eseguire lavori su commissione. Helene Börner, seguendo in questo l'esempio del laboratorio del metallo, avrebbe volentieri consentito anche alle apprendiste di primo livello di accettare simili incarichi di lavoro. Esposizioni e partecipazione alle fiere consentirono inoltre di sviluppare ulteriormente l'attività su commissione. D'altra parte l'attività produttiva trovò sempre un ostacolo pressoché insormontabile nella cronica mancanza di materiali o di manodopera. Anche la sezione della tessitura impegnata nella produzione dovette quindi fare continuamente i conti con le stesse difficoltà che andava incontrando il laboratorio di ceramica.

Inoltre le allieve erano costrette ad apprendere una parte delle nozioni tecniche necessarie al di fuori del Bauhaus. Così fu, ad esempio, per due delle allieve più dotate, Gunta Stözl e Benita Koch-Otte, che nel marzo del 1922 andarono a Krefeld a frequentare un corso di tintoria di quattro settimane presso una scuola specializzata, apprendendo lì a tingere non solo con colori naturali, ma anche con colori sintetici.



Gertrud Arndt: schizzo per un tappeto annodato, 1924.



Lore Leudesdorff: piccolo gobelin a fessure, 1923. Il pezzo, grande quanto il palma di una mano, è probabilmente un campione.



Georg Muche: il piccolo «alfabeto delle forme» della tessitura, 1922. Incisione all'acquaforte. Spintovi dal suo incarico di direttore della tessitura, Muche ha voluto rappresentare i movimenti dei fili delle tessiture che danno vita alle più svariate fantasie, tracciando in tal modo una sorta di «piccolo alfabeto delle forme».

Due anni più tardi, e sempre a Krefeld, le stesse allieve frequentarono un corso presso il locale setificio dove appresero in particolare i rudimenti in tema di armatura e materiali: insomma un bagaglio di conoscenze teorico-pratiche che esse portarono poi con sé al Bauhaus, rendendo tra l'altro finalmente possibile una vera e propria formazione professionale in questo settore.

Tuttavia la mancanza di sistematicità e di nozioni fondamentali nonché la stessa ignoranza delle tradizioni presentavano anche degli indubbi vantaggi: le allieve, infatti, andavano con entusiasmo alla ricerca di nuove vie sicché il periodo weimariano del Bauhaus fu caratterizzato da lavori di tessitura e di intrecciatura assolutamente originali per motivi e forme.

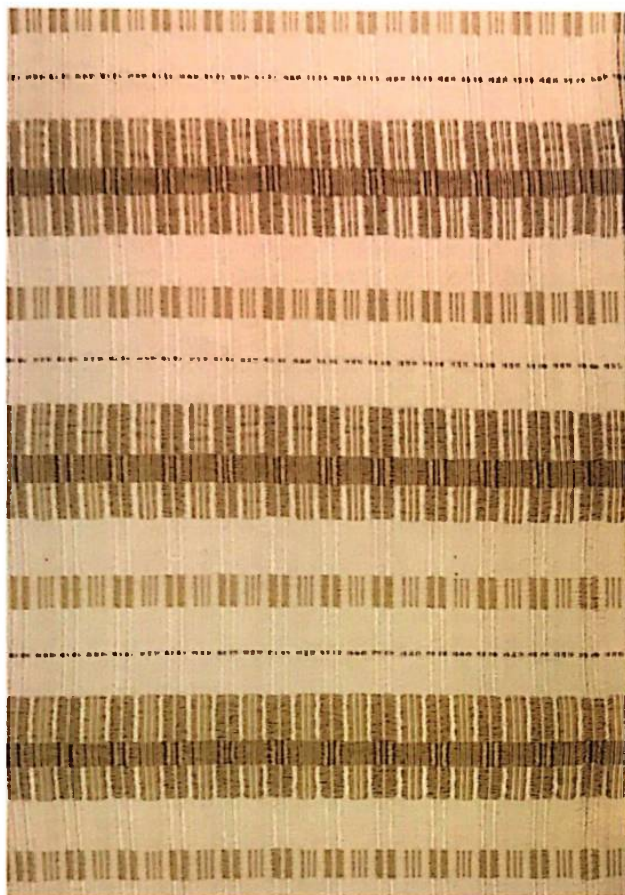
Gli stimoli più importanti sul piano delle innovazioni stilistiche provenivano dalle lezioni dei diversi artisti. Così il periodo compreso tra la fondazione della scuola e il 1921 si caratterizzò, per quanto riguarda la quasi totalità della produzione tessile, per la decisiva influenza di Johannes Itten. In effetti le allieve lavoravano sulla base delle forme primarie (cerchio, quadrato e triangolo) senza peraltro ignorare i colori primari. Sotto la guida di Itten esse studiavano i «caratteri delle forme», per esempio delle forme primarie, applicando poi quanto avevano appreso al lavoro di tessitura e di intrecciatura. Semplici motivi e strisce, inoltre, poterono essere sfumati e graduati secondo precise proporzioni, così come Itten, e a partire dall'inverno del 1921 anche Klee, avevano più volte mostrato.

L'arazzo a sfondo narrativo all'epoca ancora in auge (tra l'altro aveva conosciuto una



A sinistra: risalente al 1923 la coperta bianco-rosso-verde-grigia (120 x 170 cm) si caratterizza per le strisce verticali che favoriscono un effetto di contrasto chiaro-scuro. La simmetria dell'impianto è centralmente interrotta dalla presenza di un gruppo di strisce orizzontali. Realizzata artigianalmente la coperta era un campione da utilizzare per la produzione in serie.

A destra: Gunta Stölzl: coperta frangiata (part.), 1923. Misura in tutto 118 x 100 cm. Il lavoro nacque dallo sviluppo di una parte del disegno di un'altra coperta (fig. a sinistra). Oltre al contrasto cromatico dal bianco al verde, Gunta Stölzl ha voluto sottolineare il contrasto tra materiali diversi quali la lana (opaca) e la seta sintetica (lucida). La coperta è stata riprodotta più volte.



nuovo fioritura grazie allo Jugendstil), fu infine sostituito da composizioni geometrico-bidimensionali (ill. pag. 74) decisamente più in linea con le suggestioni della nuova arte astratta. Del resto anche le lezioni di Kandinsky e di Moholy-Nagy favorirono la progressiva affermazione di queste tendenze, col risultato che arazzi e tappeti andarono sempre più assomigliando a quadri astratti.

Grande importanza veniva data ad una accurata documentazione di tutti i lavori: i pezzi unici più importanti venivano fotografati, mentre molti dei lavori eseguiti dalle allieve furono acquistati dal Bauhaus che in tal modo se ne assicurò anche i diritti di riproduzione. Inoltre si provvide a tenere un elenco dei lavori di tessitura di cui il Bauhaus si era assicurato i diritti. Fino al primo aprile del 1925 la lista comprendeva ben 183 lavori tra cui coperte, cuscini, tovaglie, sciarpe, tappeti, arazzi, gobelin, scendiletto, cuscini poggiatesta, cuffiette, vestiti per bambini, stoffe per camicette, coperte per lettini, nastri e così via.



Otto Kottweger e Wolfgang Timpel: candelabri per 14, 1924 (alpacca).

Aperto agli studenti solo a partire dal 1920, il laboratorio del metallo restò fino alla fine del 1922 sotto la direzione artistica di Itten che in seguito rinunciò all'incarico per protesta contro la decisione di Gropius di aprire all'industria.

Il primo anno (1920) non ci fu alcun responsabile tecnico. Alfred Kopka, assunto nel 1921, venne presto licenziato per incapacità. Nella primavera del 1922 subentrò l'orafa Christian Dell. Con Itten si produssero soprattutto oggetti di uso quotidiano: caffettiere, samovar, teiere, candelabri, barattoli e così via. Molti recipienti tradivano la derivazione da forme primarie, come la sfera o il cerchio, così come non mancano esempi di oggetti eseguiti seguendo le leggi della sezione aurea. Alcuni pezzi infine presentavano forme che li facevano sembrare veri e propri relitti dei tempi dello Jugendstil.

Quando infine all'inizio del semestre estivo del 1923 László Moholy-Nagy prese il posto di Itten tutto cambiò rapidamente: dallo stile agli esercizi da eseguire. Tanto per cominciare Moholy non rifiutava per principio i materiali diversi da quelli abitualmente in uso per cui si arrivò perfino a fare degli esperimenti con il vetro e il plexiglas, materiali certamente non di uso comune in un laboratorio in cui si lavorava il metallo.

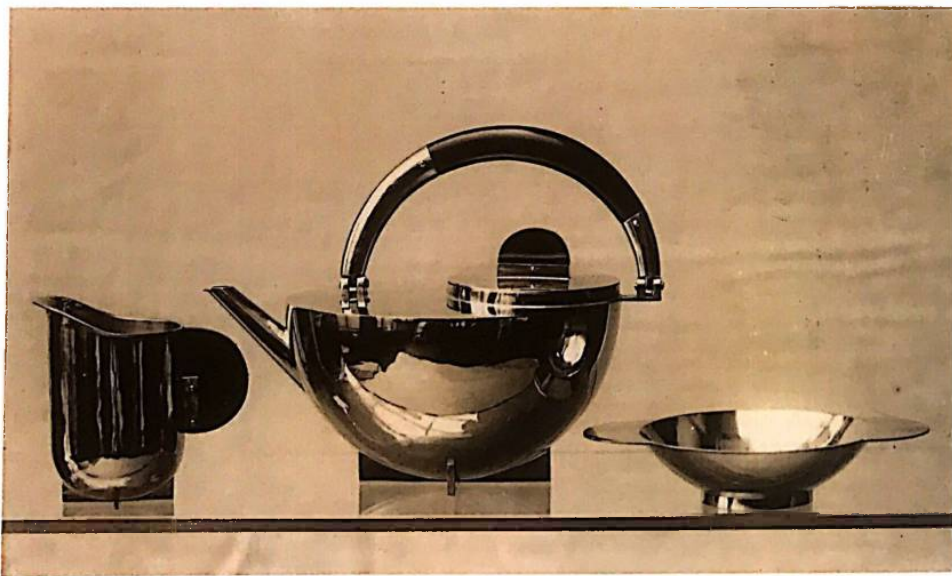
Il laboratorio del metallo



Pag. 76 sopra: Marianne Brandt: piccola teiera, 1924. La miera d'ottone argentata internamente e legno d'ebano. Altezza 7,5 cm. Partendo da corpi primari elementari Marianne Brandt è riuscita a creare oggetti straordinariamente belli per forma e proporzioni.



Wolfgang Rössger e Friedrich Marby: brocca, 1924. Tombacco e alpaca. La brocca, in cui si combinano la sfera e il cilindro, ricorda quella in ceramica del 1922 (ill. pag. 69). Ne furono approntate per la vendita (1924) almeno sette versioni tutte con il collo più corto e quindi con il becco e il manico ridotti in proporzione.



Pag. 76 sotto: a Lucia Moholy è dovuta gran parte delle fotografie – di edifici e di prodotti – scattate nel periodo compreso tra il 1924 e il 1928. Le sue foto, tecnicamente precise, fanno da pendant alla perfezione degli oggetti fotografati, come nel caso del servizio da tè in argento realizzato da Marianne Brandt (1924).

Moholy era capace di suscitare l'entusiasmo degli studenti con combinazioni di metalli decisamente insolite oppure li invitava ad usare metalli da sempre ritenuti non pregiati: si pensi ad esempio alla molto più economica alpaca utilizzata in luogo dell'argento.

Già il fatto di misurarsi, a partire dal 1923, con un oggetto come la «lampada» faceva chiaramente capire la nuova tendenza ormai in atto, dal momento che la fabbricazione di una lampada non era certo un lavoro per artigiani esperti nella lavorazione dei metalli nobili come l'oro e l'argento. «D'accordo con Muche e Moholy, si è lavorato alla illuminazione della casa («Am Horn») ... Lampade a stelo su proposta di Moholy possibilmente uniformi (vetro, metallo)», si può così leggere nei resoconti del laboratorio. Risale a quel periodo la famosa lampada del Bauhaus che, portata a termine da Wilhelm Wagenfeld su disegno iniziale di K. J. Jucker, fu messa in produzione nel 1924 nelle due versioni – in metallo e in vetro – ancora oggi disponibili (ill. pagg. 80 e 81). Anche la Bauhaus s.r.l. mise in vendita la lampada nelle due versioni. La controversia, tuttora in atto, circa la paternità della lampada non può essere risolta in questa sede. Quel che è certo, comunque, è che nel piccolo laboratorio, che contava non più di 10 addetti, i prodotti venivano sviluppati, discussi, provati e migliorati collettivamente. Ciò naturalmente vale anche per la lampada da tavolo, e basta a provarlo il gran numero di versioni intermedie che vennero accuratamente fotografate.



Josef Albers: portafrutta, 1924. Vetro, metallo, legno laccato di nero.

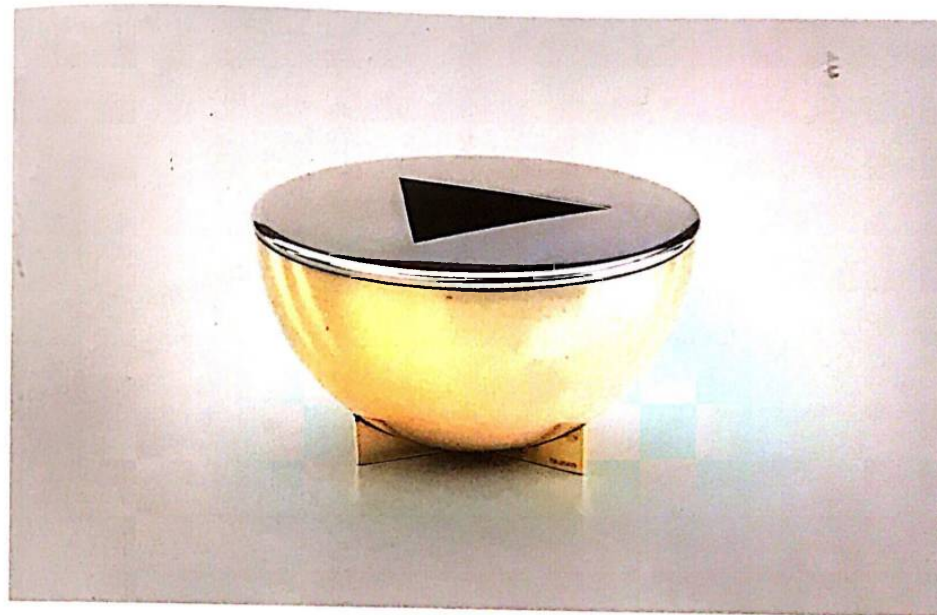
Wilhelm Wagenfeld ci ha lasciato una descrizione della lampada del 1924: «La lampada da tavolo – un tipo di lampada destinata alla produzione su scala industriale – ha una forma quanto mai semplice ed è assolutamente economica sotto il profilo del tempo e dei materiali occorsi per la sua realizzazione. In pratica la compongono una lastra rotonda, un tubo cilindrico e un paralume a forma di sfera.»⁵⁹

Certo anche all'epoca di Itten gli oggetti metallici erano prevalentemente sferici e circolari, ma la superficie lavorata al martello rinvia immediatamente ad un processo di lavorazione di tipo ancora artigianale. La lavorazione al martello, del resto, rimane sempre visibile, come nei tanti bricchi di Gyula Pap.

La lampada del Bauhaus, la piccola teiera e il portafrutta di Albers (ill. pag. 78) non presentano più tale carattere artigianale, benché la lavorazione sia ancora completamente manuale. Gli oggetti, cioè, vanno già assumendo anche esteriormente il carattere di elementi metallici lavorati industrialmente. L'ideatrice della piccola teiera (ill. pag. 76) oggi celebre in tutto il mondo, Marianne Brandt, dovette inizialmente superare, in quanto donna, non pochi ostacoli prima di poter essere accettata nel laboratorio del metallo. Come già avveniva per la maggior parte dei prodotti di «design» del Bauhaus, anche per la Brandt era dalle forme primarie (in questo caso cerchio, sfera e cilindro) che occorreva partire per sviluppare la riflessione creativa (nuova era, peraltro, la combinazione di metalli diversi). Naturalmente oggi questo modo di procedere può apparire abbastanza arbitrario, ma non bisogna dimenticare che la conoscenza ancora relativamente scarsa del processo di produzione in serie si accompagnava alla convinzione che le forme primarie potessero molto meglio adattarsi alla riproduzione su scala industriale.

D'altra parte le esperienze fatte in precedenza da alcuni artisti del Werkbund e della «Werkstättenbewegung» (movimento dei laboratori) con la creazione di oggetti d'uso comune funzionali e adatti alla produzione in serie non influenzarono minimamente l'esperienza del Bauhaus.

In realtà le forme e i colori primari erano una sorta di comune ABC sulla cui importanza tutti – pittori, scultori, architetti e designer – convenivano, e che pertanto veniva



Marianne Brandt: posacenere di ottone, parzialmente nichelato, 1924.

senz'altro impartito agli allievi mediante l'insegnamento formale. Si partiva, cioè, dall'erroneo presupposto che fosse possibile creare dei modelli validi solo partendo dalle cose più semplici: la sedia, la caffettiera, la casa. In tal modo si mostrava tuttavia di ignorare i reali interessi del mercato che fanno sembrare rapidamente obsoleta ogni nuova proposta in fatto di design industriale. Solo sotto la direzione di Hannes Meyer, a partire dal 1928, ci si rese conto che un simile insegnamento formale poteva tornare utile solo in casi limitati e per risolvere problemi di natura squisitamente formale.

Quanto agli studenti, con la stessa naturalezza con cui adottarono forme e colori primari come punto di partenza ideale di ogni ricerca formale, essi insistettero anche per sapere quale dovesse essere la funzione degli oggetti disegnati e prodotti. Il punto di arrivo non poteva essere che una forma estremamente funzionale, rinunciante allo stile e all'artigianato artistico fine a se stessi.

Tale tipo di ricerca formale appare particolarmente evidente nel caso del laboratorio del metallo e dei diversi servizi da tavola da esso realizzati: le teiere erano molto diverse dalle caffettiere: il bricco per la panna e la zuccheriera non sembrano certo appartenere allo stesso servizio. «Poiché questi oggetti soddisfano le nostre esigenze e non si disturbano a vicenda, essi creano tutti insieme il nostro stile. Il carattere uniforme del tutto è assicurato dal fatto che essi soddisfano al meglio la specifica funzione per cui sono stati creati», chiarì Marcel Breuer. Del resto poiché tutta la produzione del Bauhaus ebbe a svilupparsi, almeno fino al biennio 1927/28, a partire da forme e colori primari non sembra fuori luogo parlare, almeno per quel periodo, di una sorta di «stile del Bauhaus».

L'attività produttiva vera e propria nel laboratorio del metallo ebbe inizio solo nel corso del 1924 ed inizialmente si poté far fronte agli ordinativi con una parziale divisione del lavoro. Al più tardi nel giugno del 1924 venne avviato il processo di razionalizzazione dell'attività mediante l'apposizione di un contrassegno sugli oggetti, per esempio «MTB» e così via. A quell'epoca erano almeno 43 gli oggetti pronti per la produzione in serie – barattoli per il té, vassoi, bricchi, posacenere (ill. pag. 79),



gesch.
Höhe ca. 35 cm
AUSFÜHRUNG
Messing vernickelt, Glasschirm, Zugfassung



TISCHLAMPE AUS METALL

VORTEILE

- 1 beste Lichtzerstreuung (genau erprobt) mit Jenaer Schottglas
- 2 sehr stabil
- 3 einfachste, gefällige Form
- 4 praktisch für Schreibtisch, Nachttisch usw.
- 5 Glocke festgeschraubt, bleibt in jeder Lage unbeweglich.

Metallwerkstatt

Pag. 81: Karl J. Jucker e Wilhelm Wagenfeld:
lampada da tavolo di vetro, 1923/24. La lampada
può essere vista come un compendio del pro-
gramma del Bauhaus di quegli anni: calcolata
utilizzazione di materiali tecnici (metallo e vetro);
rivelazione della funzione in ogni dettaglio (il
cavo viene fatto passare per un tubo di vetro tra-
sparente) e forma esteticamente armoniosa che
scaturisce quasi naturalmente dall'uso di semplici
corpi primari. Nel 1924 Wagenfeld venne man-
dato con una piccola serie di lampade alla Fiera
autunnale di Lipsia, di cui egli riferì in questi ter-
mini: «Commercianti e fabbricanti desideravano le
nostre creazioni, sostenendo che sembravano
prodotti industriali economici, mentre in realtà
erano costosi prodotti di artigianato artistico. L'o-
biezione era certamente fondata.» Ciò rappre-
sentava una contraddizione di fondo che investi
tutta l'attività produttiva del Bauhaus negli anni
interni al 1923. I prodotti, infatti, anche se desti-
nati alla produzione industriale, erano ancora re-
alizzati artigianalmente nei vari laboratori. Na-
nostante tutto, però, è chiaro che fu proprio que-
sta lampada ad aprire definitivamente la strada
verso la realizzazione di oggetti sempre più
adatti alla produzione in serie. Essa rappresenta
anche una delle creazioni più note del primo de-
sign industriale. Ancora nel 1982 la lampada ot-
tenne l'ennesimo premio federale per le sue qua-
lità formali.

servizi da tè e da caffè (ill. pag. 76) e lampade. Particolarmente curata era poi la partecipazione a fiere ed esposizioni, tra cui va ricordata quella del 1924 («Die Form») che vide anche la partecipazione, con un nuovo «design», del Werkbund. In quello stesso 1924 il Bauhaus prese parte per la prima volta con successo con i prodotti dei suoi laboratori alla fiera di Lipsia, fiera che nel corso degli anni Venti fu senz'altro la più importante nel campo dell'artigianato artistico.

Tra i prodotti più noti del Bauhaus un cenno particolare meritano le lampade da tavolo di metallo e di vetro (pag. 81). Fu Herbert Bayer nel 1925 ad ideare la pubblicità per il «catalogo campionario» con cui venivano presentati al pubblico i prodotti del Bauhaus destinati alla vendita. I «vantaggi» elencati in tempi di pubblicità esasperata e sofisticata come quelli odierni possono anche suscitare una impressione di relativa ingenuità. D'altra parte gli argomenti a favore del prodotto dovevano essere presentati senza enfasi ed in modo assolutamente oggettivo.





Il laboratorio del mobile

Walter Gropius assunse la direzione del laboratorio del mobile nel 1921 riservandosi anche l'insegnamento formale. Del resto, già prima della guerra, egli aveva disegnato mobili per appartamenti da lui ristrutturati o arredati.

Il laboratorio del mobile sembra sia stato tra i primi a condividere la richiesta di standardizzare la produzione. Basta a dimostrarlo la sedia di legno (ill. pag. 55) che Marcel Breuer, uno dei primi a completare il corso di apprendistato del laboratorio, aveva ideato e costruito già nel 1922 in vista di una eventuale produzione in serie. La sua sedia non è concepibile senza tener presente la grandissima impressione suscitata dai mobili realizzati a partire dal 1917 da Gerrit Rietveld. Del tutto nuova e veramente sensazionale, la struttura dei mobili del Bauhaus è stata sempre spiegata come il risultato di una analisi funzionale: alla forma in questione si era arrivati dopo aver condotto ricerche particolarmente accurate sul modo stesso di stare seduti. «I problemi da risolvere per giungere alla realizzazione della sedia erano sostanzialmente riconducibili a due aspetti principali: la comodità di chi siede e la semplicità della costruzione. In tal modo si giunse alle seguenti conclusioni:

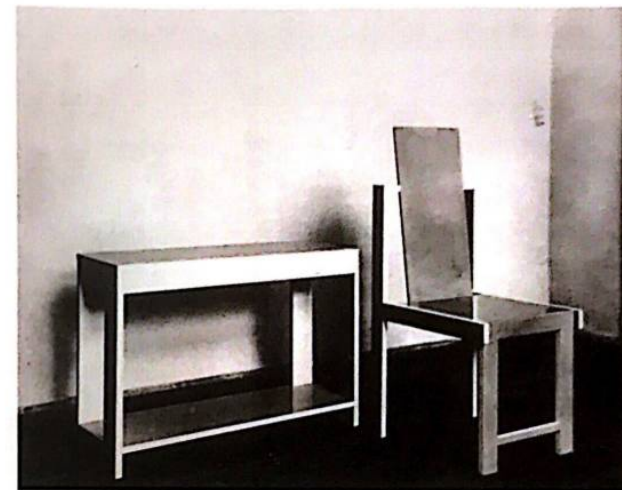
- a) sedile elastico e spalliera, ma niente imbottitura perché cara, pesante e soprattutto ricettrice di polvere;
- b) leggera inclinazione del sedile agevolante l'appoggio della coscia su tutta la sua lunghezza: cosa impossibile con sedile perfettamente orizzontale;
- c) leggera inclinazione del busto;
- d) completa libertà della colonna vertebrale, essendo ogni pressione su di essa scomoda e dannosa.

Tali risultati poterono essere ottenuti con l'aggiunta di uno schienale elastico nella regione sacrale. In tal modo l'appoggio su una superficie elastica era garantito alla regione sacrale e scapolare mentre la delicatissima spina dorsale restava completamente libera. Le altre soluzioni adottate si rivelarono particolarmente felici sotto il profilo economico. Determinante per la struttura fu anche il principio statico, per cui le consistenti dimensioni del legno facevano da contrappeso da un lato alla direzione di trazione della staffa e dall'altro alla direzione di pressione del corpo.»⁶⁰

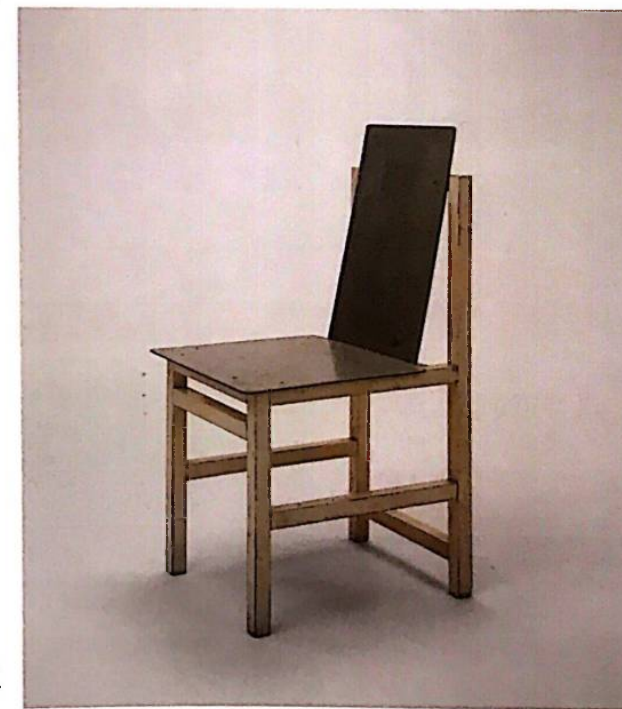
A partire dal 1924 le modifiche apportate a tutti i mobili più importanti furono motivate sulla base di tali analisi funzionali. Ciò che del resto fece anche Wilhelm Wagenfeld quando gli fu chiesto di spiegare per quale motivo le varie parti di un servizio risultavano assai diverse fra loro sul piano formale.

La completa rinuncia a qualsiasi motivazione di ordine artistico atta a risolvere problemi di natura formale si spiega molto bene con l'ideologia allora dominante nel

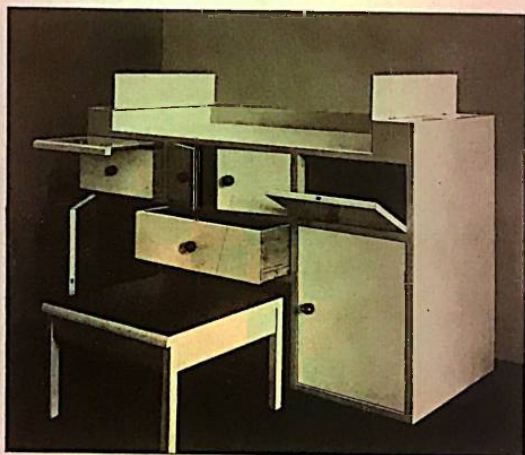
Josef Albers spiegò il suo «tavolo per conferenze» (1923) come il risultato della interconnessione tra elementi artistico-formali ed elementi funzionali: «Per realizzare il tavolo sono stati utilizzati pezzi di legno di uguale spessore e larghezza. La dislocazione alterna delle gambe garantisce una grande stabilità ed esprime il movimento rotatorio dell'insieme, ulteriormente sottolineato dai piani di rinforzo orizzontali: sistemati in basso solo sui due lati più stretti, dove non sono di alcun impedimento, mentre sui lati più lunghi sono stati disposti nella parte alta in modo da poter servire come piani di appoggio. Tutte le intersezioni, le sporgenze e le rientranze corrispondono allo spessore del legno, mentre tutte le distanze verticali corrispondono alla larghezza delle assi. Tutte le assi orizzontali in legno di rovere hanno inoltre un colore scuro, mentre le verticali presentano un colore più chiaro».



Sedia e tavolo laccati a colori di Marcel Breuer, 1923.



La sedia realizzata da Marcel Breuer nel 1924 nacque dalla combinazione di legno e compensato leggero. Breuer utilizzò i colori per differenziare le funzioni: colori - bianco e grigio - impiegati quell'anno per verniciare molti mobili.



gesch.
Platte 120 X 66 cm
AUSFÜHRUNG
weiß und hellgrau lackiert
mit Fächern für Kinderwäsche
Salbenkasten rechts und links von der Platte
mit einschiebbarem Schemel für ein Waschbecken

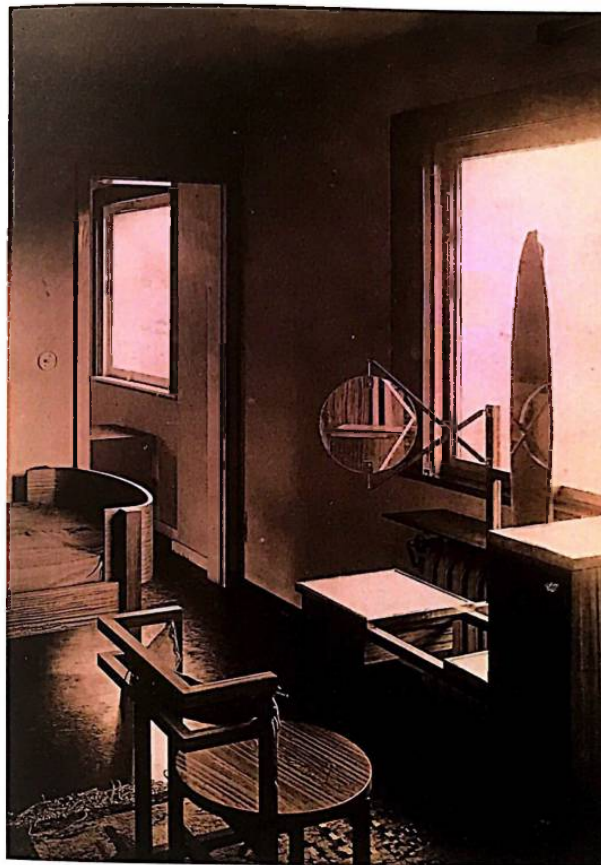


WICKELKOMMODE

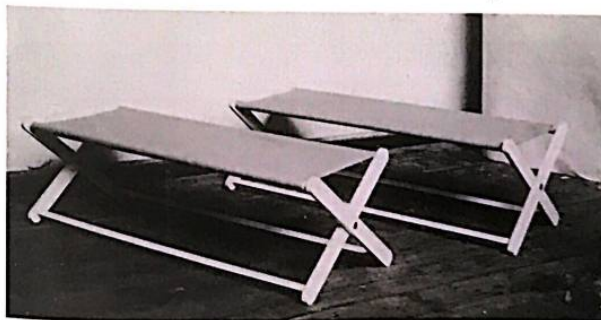
Bauhaus secondo la quale l'arte doveva dissolversi nella tecnica e nell'artigianato al punto da rendere perfino superfluo l'uso del termine stesso «arte».

Un critico del Bauhaus si esprime in proposito: «Anche la sedia del Bauhaus è una creazione artistica, e non c'è alcun dubbio che essa è così com'è non certo per motivi tecnici, ma perché così la volle l'artista che la progettò». ⁴¹ Molti mobili furono infatti verniciati a colori chiari per sottolineare i singoli componenti della struttura. Come in tutti i laboratori a partire dal novembre del 1923 il lavoro si concentrò sulla produzione. Nei resoconti del laboratorio sparì ogni traccia delle lamentele, ormai rituali nel caso degli altri laboratori, per la cronica mancanza di personale e di attrezzature adeguate.

Fasciatoio di Alma Buscher, 1924. Inserto pubblicitario apparso sul «Catalogo campionario». Alma Buscher si dedicò in particolare ai giocattoli e ai mobili per bambini (ill. pag. 93).



I mobili per questa stanza per signora della casa «Am Horn» (1923) furono disegnati da Marcel Breuer secondo i canoni formali del costruttivismo. Degno di nota il contrasto, voluto per dare ai mobili una precisa caratterizzazione, tra il chiaro legno di limone e il legno di noce, decisamente più scuro. Sulla destra è visibile la toletta realizzata da Breuer all'esame di seconda livello di apprendistato.



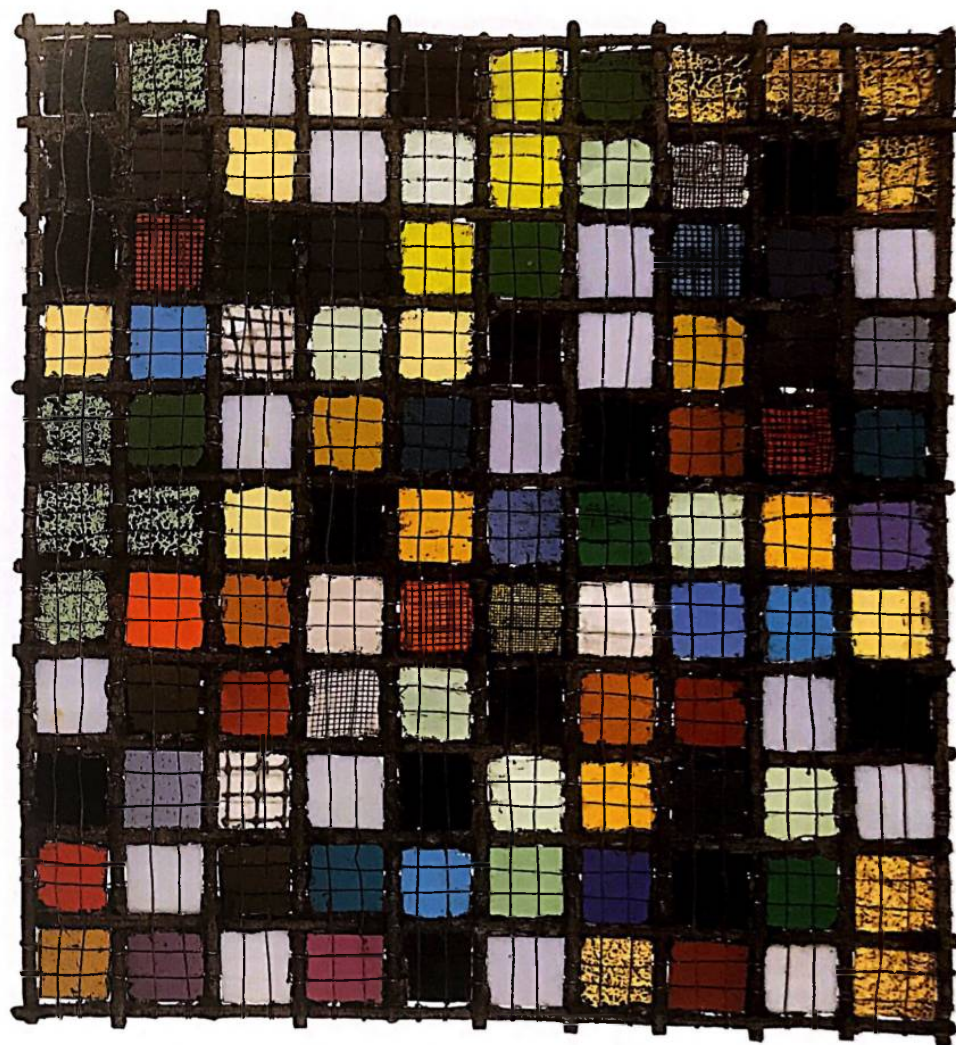
Ernst Gebhardt: lettini per bambini, 1923.

Il laboratorio della decorazione murale e su vetro



Wassily Kandinsky: questionario del laboratorio di decorazione parietale messo a punto da Alfred Arndt nel 1923. Il questionario venne utilizzato per consolidare «su basi scientifiche» la correlazione che Kandinsky aveva stabilito tra colori primari e forme primarie.

Pag. 87: Josef Albers: immagine reticolata, 1922. Collage di vetri.



Nel manifesto del Bauhaus Gropius aveva preannunciato un laboratorio riservato a «decoratori, pittori su vetro, mosaicisti e smaltatori.» In realtà furono aperti due laboratori: uno per la pittura su vetro e l'altro per la decorazione murale. Nel corso del 1924 il primo venne integrato nel secondo e non riacquistò mai più la propria autonomia. La causa va probabilmente cercata nella scarsa produttività del laboratorio.

La direzione artistica venne in un primo tempo assunta da Paul Klee che tuttavia limitò al minimo i suoi interventi. In realtà i risultati più importanti, anche sotto il profilo qualitativo, furono ottenuti da Josef Albers che a partire dal semestre estivo del 1923 assunse la direzione tecnica del laboratorio dove lavorò anche come insegnante tecnico-pratico. Le prime «composizioni di vetro» di Albers, realizzate con avanzi di vetro (ill. pag. 87), rivelano chiaramente l'influenza di Itten e Klee. Albers realizzò inoltre per due edifici costruiti da Gropius – casa Sommerfeld e casa Otte, entrambe a Berlino – due bellissime vetrate policrome andate purtroppo distrutte (ill. pag. 47). Senza ricorrere in alcun modo alla collaborazione del laboratorio del metallo, Albers, che certamente dovette essere letteralmente affascinato dal vetro, ideò un portafoglio per la cui realizzazione si servì di vetro, metallo e legno (ill. pag. 78), e poco dopo realizzò anche le prime moderne tazze di vetro, poi prodotte in serie, con il manico in metallo. Lo stesso Albers più tardi sviluppò una propria tecnica per la realizzazione di «composizioni di vetro» destinate ad essere riprodotte in serie.

Il responsabile dell'insegnamento formale presso il laboratorio di decorazione murale fu inizialmente Oskar Schlemmer, sostituito più tardi (1922) da Kandinsky anche perché gli era stata affidata la direzione del laboratorio teatrale (1923).

Insegnante tecnico-pratico fu invece per qualche tempo il fratello di Schlemmer, Carl (detto Casca = Carl Schlemmer da Cannstatt), professionalmente molto preparato e prezioso collaboratore del fratello per tutta la vita.

Carl Schlemmer, tuttavia, nel 1922 ebbe un diverbio con Gropius e venne per questo licenziato in tronco. Al suo posto venne poi chiamato il maestro artigiano Heinrich Bebernis. Oggi è possibile individuare nell'attività di questo laboratorio tre aspetti o momenti essenziali:

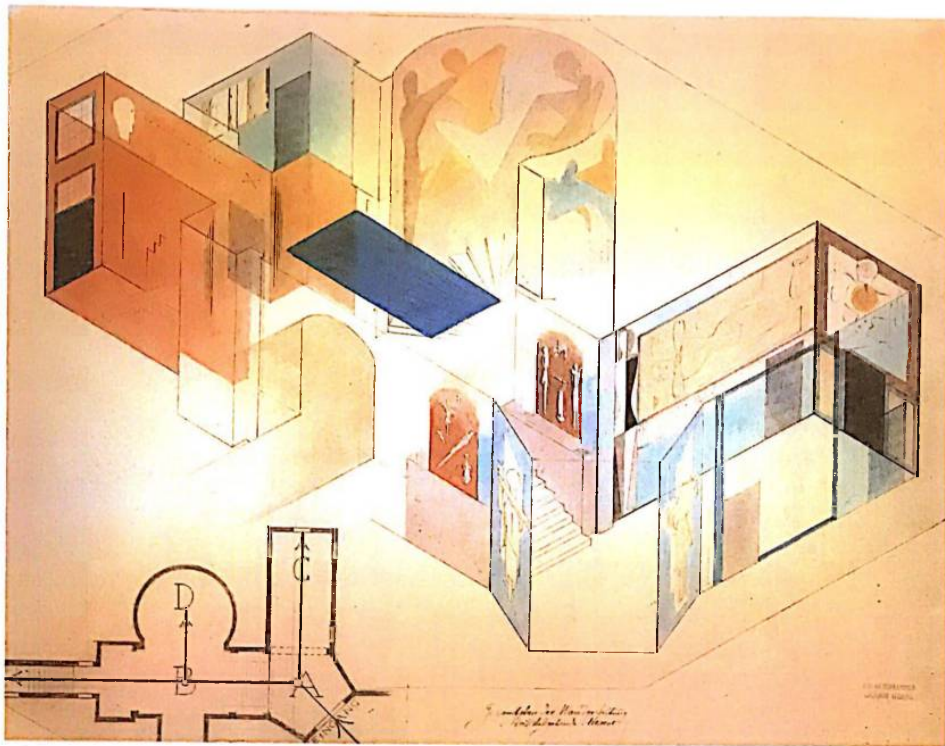
1. esecuzione di incarichi di lavoro per conto di altri laboratori del Bauhaus. I giocattoli realizzati nel laboratorio di scultura in legno, che certo erano i prodotti del Bauhaus più richiesti tra quelli destinati alla vendita, venivano dipinti dagli apprendisti del laboratorio di decorazione murale; e non si trattava certo di modesti quantitativi: basti pensare che nel solo mese di aprile del 1924 si dovettero preparare 1000 trottole, 30 piccole barche, 15 grandi barche e 40 giochi con sfere. Inoltre anche il trattamento dei mobili con colori era un compito spettante a questo laboratorio (ill. pag. 83).

2. semplici lavori di tinteggiatura o lavori ben più importanti come per esempio i progetti cromatici per edifici. Dopo alcuni tentativi con tinteggiature di chiara impronta «espressionista» a base di colori forti, come avrebbe voluto Bruno Taut, vennero privilegiate le tonalità delicate e pastose. La decorazione murale fu in ogni caso sempre in subordine rispetto all'architettura, come dimostra la decorazione delle pareti e del soffitto dell'ufficio del direttore del Bauhaus, Gropius. Di molti altri lavori del genere sono rimasti solo i progetti cromatici.

3. libere decorazioni parietali. In particolare in occasione della esposizione del 1923 agli studenti venne lasciata la possibilità di dare libero sfogo alla propria creatività dato che scale, corridoi, e ingressi di tutto l'edificio dovevano avere il suggello «stilistico» del Bauhaus.

Così come il laboratorio di teatro aveva ben poco da spartire con il modo tradizionale di fare teatro, e l'atelier di tessitura ignorava in pratica gli arazzi a contenuto narrativo, altrettanto scarso fu l'interesse dei decoratori parietali per le rappresentazioni figurative. Herbert Bayer dipinse ad esempio una scala di servizio con variazioni – una per pianerottolo – su tre temi diversi: triangolo giallo, quadrato rosso e cerchio blu (ill. pag. 90). Due altri studenti pitturarono un passo carrai con una sorta di sistema conduttore cromatico, e un terzo gruppo arrivò perfino ad includere un radiatore nella propria composizione murale. Il solo Schlemmer rimase fedele nelle sue opere murali al tema «uomo». Anch'egli, comunque, contribuì con i suoi dipinti a trasformare le stanze Jugendstil secondo lo stile del Bauhaus. Scelse l'ala del laboratorio in cui poté coniugare pittura e scultura in grandi «rilievi a colori» in stucco (ill. pagg. 88 e 89) che furono materialmente eseguiti dall'insegnante tecnico-pratico Josef Hartwig con alcuni studenti. Quanto al contenuto egli puntò su un sottile gioco di contrasti: verticale – orizzontale, maschile – femminile, uomo – architettura.

Nell'aprile del 1924 Kandinsky presentò un progetto di lavoro per il laboratorio di

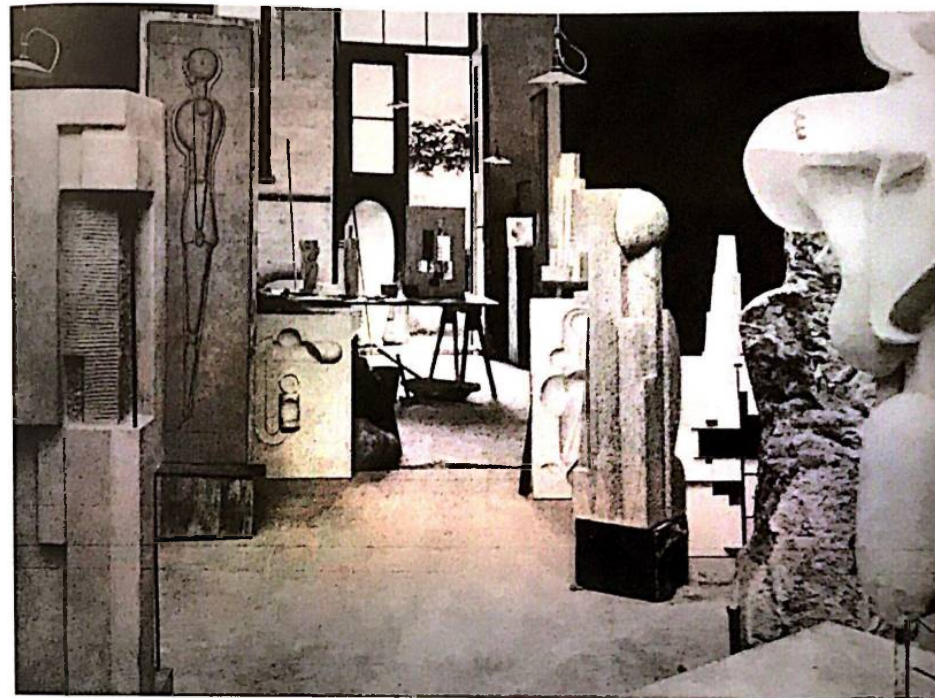
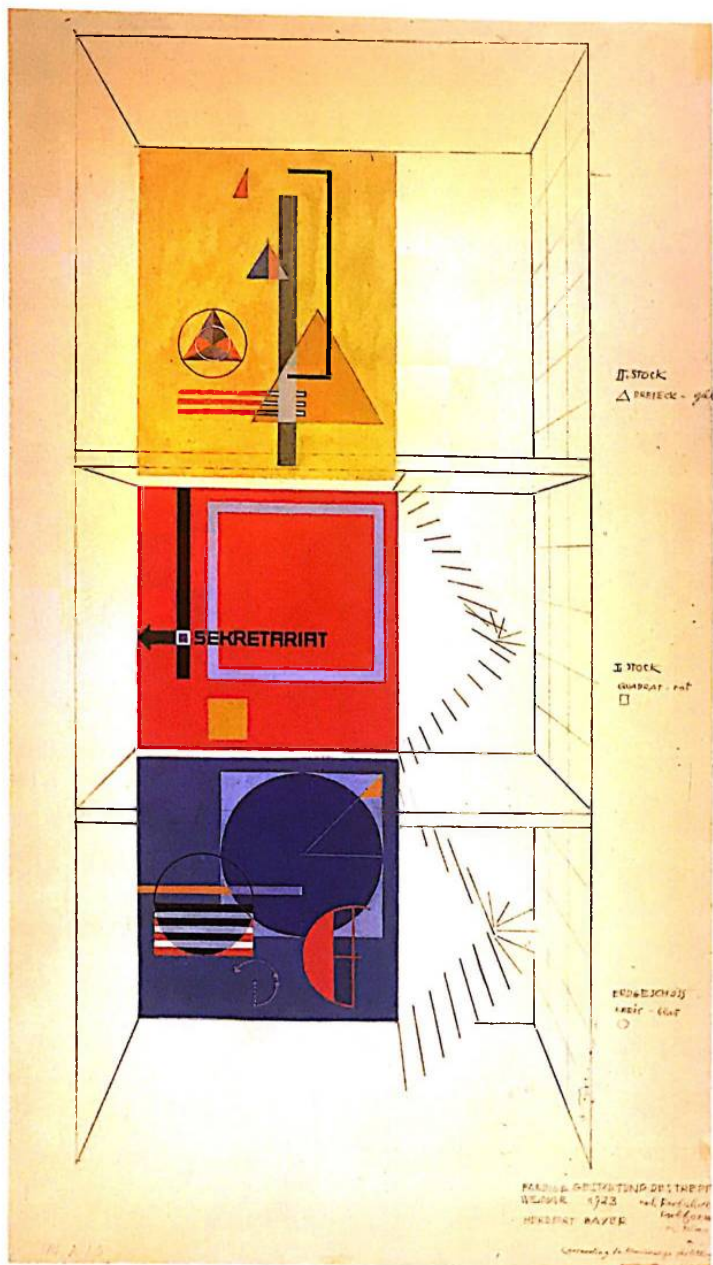


Oskar Schlemmer: progetto complessivo per la decorazione dell'edificio dei laboratori del Bauhaus statale di Weimar, 1923.

Pag. 89: i docenti del Bauhaus Oskar Schlemmer e Josef Hartwig fotografati con i loro apprendisti all'ingresso dell'edificio del Bauhaus in cui erano ospitati i laboratori, 1923. Disegni di nota gli elementi a rilievo, che erano parte della decorazione parietale ideata da Oskar Schlemmer (ill. sopra).

decorazione murale contenente una serie di importanti novità teoriche e pratiche. I suoi interessi si concentravano infatti sul rapporto tra forma e colore, rapporto che egli volle analizzare in modo sistematico. Un primo passo in questa direzione fu costituito da un questionario (1923) da lui distribuito in cui si chiedeva di associare forme e colori diversi (ill. pag. 86). La maggioranza optò per le associazioni: triangolo-giallo, cerchio - blu, quadrato-rosso che, anche se più volte contestate ed oggettivamente arbitrarie, sono state considerate «valide» fino ad oggi. All'interno del Bauhaus la loro validità esisteva prima ancora di conoscere i risultati del questionario. Come nel caso del laboratorio di scultura, anche la suddivisione nell'ambito del laboratorio di decorazione murale tra un laboratorio didattico e un laboratorio produttivo non poté sempre essere mantenuta.





L'attivazione di questi due laboratori, diretti entrambi da Josef Hartwig, artista egli stesso, veniva incontro ad una tradizione accademica assai radicata. Dal 1922 al 1925 entrambi i laboratori ebbero Oskar Schlemmer come docente per i problemi formali. Già nel novembre del 1922 egli descrisse in termini molto pessimistici la situazione dei due laboratori soprattutto perché non vedeva concrete possibilità di lavoro sulla base di quelli che erano i principi ispiratori del Bauhaus. Fare dell'arte libera non era possibile «perché la nostra coscienza ce lo impediva». «Il male sta nel fatto che mancano le grandi opere. Sarà forse l'esposizione ad offrirci tale opportunità – solo forse, però!»⁹² Certo è che in seguito non solo non arrivarono gli incarichi tanto attesi ma nemmeno il laboratorio stesso riuscì a sviluppare prospettive realistiche e sensate. Tracciando un bilancio dell'attività dei due laboratori, si può concludere che essi svolsero una semplice funzione di supporto a favore della scuola nel suo complesso. Così si realizzarono modelli di gesso per gli edifici di Gropius come nel caso, ad esempio, del progetto di grattacielo da realizzare a Chicago e del progetto per il teatro di Jena. Anche l'incarico di eseguire i lavori di intaglio all'interno della Casa Sommerfeld venne dallo studio di Gropius. Gli studenti, comunque, realizzarono anche candelabri, maschere, cassapanche, lapidi e progettaronò un loro monumento ai Caduti di Marzo per Arnstadt. Le poche foto disponibili del laboratorio (ill. pag. 91) mostrano comunque molte sculture realizzate in gesso o in pietra, dalle quali traspare una ispirazione e un linguaggio artistici quanto mai liberi. Anche Itten e Schlemmer vi fecero eseguire molti oggetti in gesso, mentre molto intensa fu pure la collaborazione con il laboratorio teatrale: basti pensare alle maschere teatrali realizzate per Lothar Schreyer, alle leggiadre marionette di Toni Hergt e ai «Rundlinge» di Eberhard Schrammen.

**Laboratorio di scultura
in legno e in pietra**

Sopra: il laboratorio di scultura, 1923 circa.

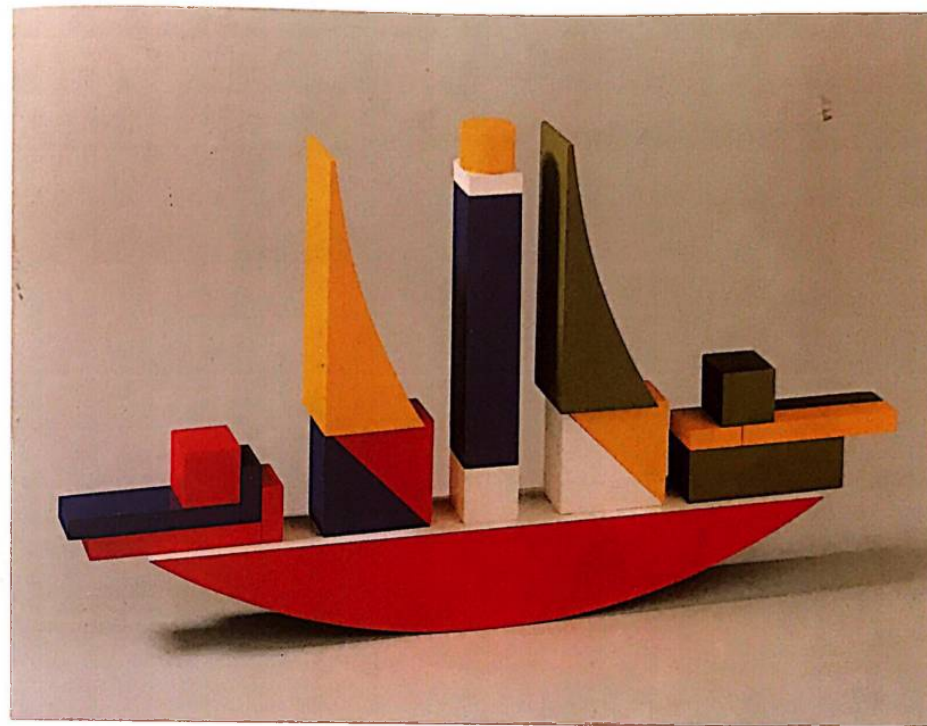
Pag. 90: Herbert Bayer: schizza per la decorazione parietale della scala secondaria dell'edificio che ospitava il Bauhaus a Weimar, 1923. Herbert Bayer lo realizzò in occasione della mostra del 1923 applicando le teorie di Kandinsky in tema di forma e colore: un cerchio blu al pianoterra, un quadrato rosso al primo piano e infine, al secondo piano, il giallo in quanto colore decisamente più «leggero» degli altri.



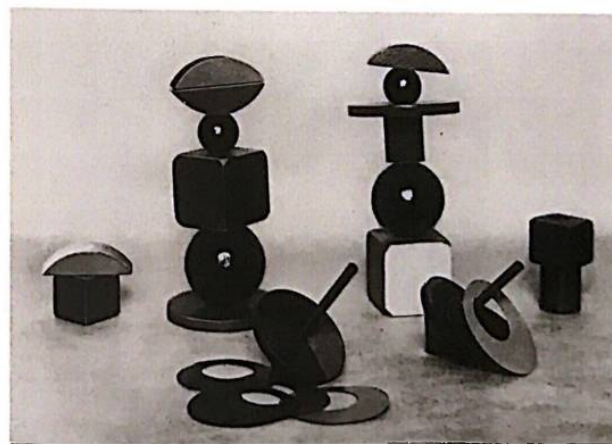
Josef Hartwig (al tornio) e Oskar Schlemmer (colori): manichino, 1923 circa.

Tra i prodotti del Bauhaus che riscossero un grande successo, un cenno particolare meritano i giocattoli ideati da Eberhard Schrammen e soprattutto da Alma Buscher la quale, avendo sviluppato un grande interesse per le nuove idee in campo pedagogico, progettò giocattoli moderni e particolarmente adatti ai bambini, della cui commercializzazione si occupò in buona parte la casa editrice Pestalozzi-Fröbel (ill. pagg. 92 e 93).

Alma Buscher rifiutava le favole perché le considerava «un inutile fardello per il piccolo cervello del bambino». Progettò quindi giocattoli che dovevano essere «semplici e chiari» e «possibilmente ben proporzionati». Ai colori primari, inoltre, bisognava aggiungere soprattutto il bianco perché solo così l'insieme dei colori avrebbe avuto «un carattere più allegro aumentando in tal modo la serenità del bambino.»⁶³ Un altro prodotto del Bauhaus che riscosse grande successo fu una scacchiera (ill. pag. 94) di nuova concezione – le pedine hanno una forma che rinvia alle mosse



Sopra: il gioco delle costruzioni di Alma Buscher, 1924.



Sotto: il gioco delle sfere (legno laccato policromo, 1924); in primo piano la trottole colorata di Ludwig Hirschfeld-Mack.

LUXUS U. GEBRAUCHSSPIELE

DIE SPIELSTEINE

SIND IHREN FUNKTIONEN

ENTSPRECHEND GESTALTET

BAUHAUS HARTWIG

SCHACH

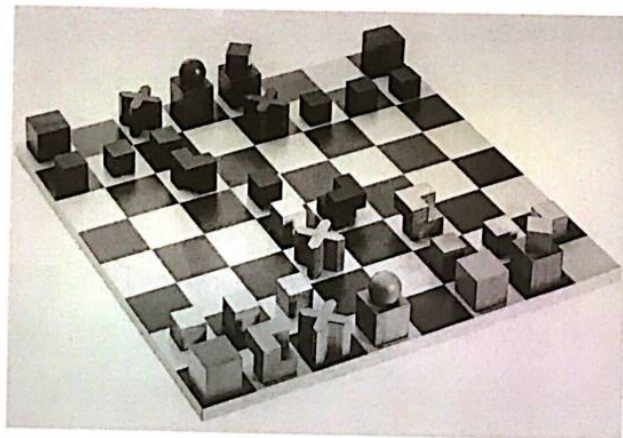
GES. GESCH.

ZU BEZIEHEN DURCH

STAATL. BAUHAUS WEIMAR



Sotto: il gioco degli scacchi di Josef Hartwig, 1924. La pubblicità per la commercializzazione di questo gioco fu messa a punto da Joost Schmidt. Le pedine furono realizzate utilizzando semplici corpi stereometrici, per lo più dadi, che per le dimensioni e le possibili combinazioni evidenziano le possibilità di movimento loro riservate nel gioco.



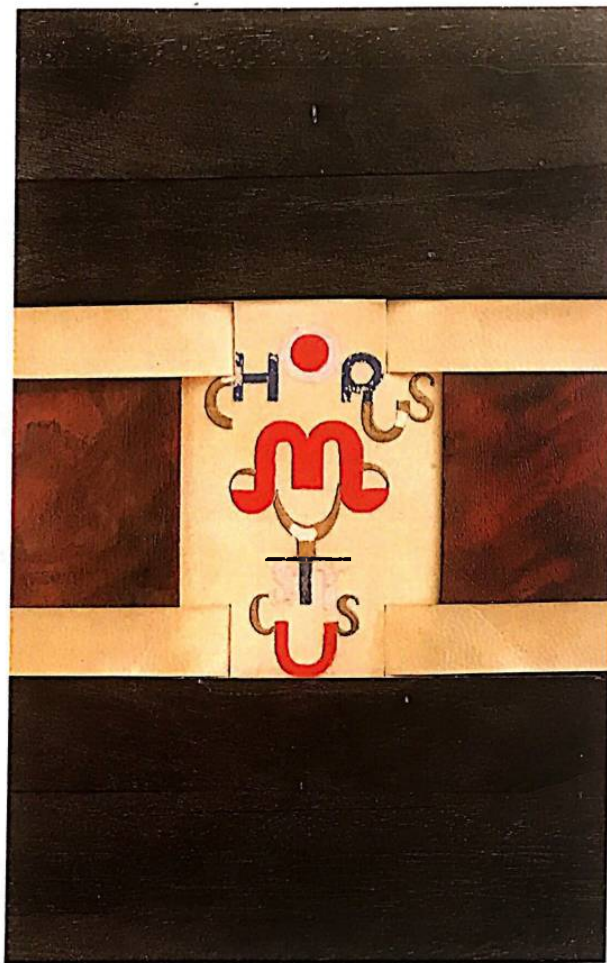
consentite – ideata da Josef Hartwig. La realizzazione della scacchiera fu inoltre possibile grazie alla stretta collaborazione fra i diversi laboratori: mentre il tavolo (ill. anche pag. 95) fu costruito nel laboratorio del mobile da Heinz Nösselt, toccò allo studente Joost Schmidt disegnare i manifesti, gli stampati ed anche un foglio pubblicitario (ill. pag. 94). Soltanto dopo l'avvio di una vera e propria attività produttiva apparve chiaro che per entrambi i laboratori le possibilità di guadagno sarebbero state veramente poche: ciò fece sì che a Dessau venissero trasformati in un unico laboratorio di scultura.

Tipografia e legatoria erano materie di insegnamento tradizionali e abituali in tutte le scuole di artigianato artistico e come tali erano già presenti anche all'epoca di van de Velde. La legatoria apparteneva all'insegnante tecnico-pratico Otto Dorfner che, come rilegatore di libri, godeva allora in Germania di grande prestigio. Il laboratorio di Dorfner non era comunque frequentato solo dagli apprendisti del Bauhaus, ma vi avevano accesso anche molti apprendisti esterni che con il Bauhaus non avevano nulla a che fare.

La legatoria

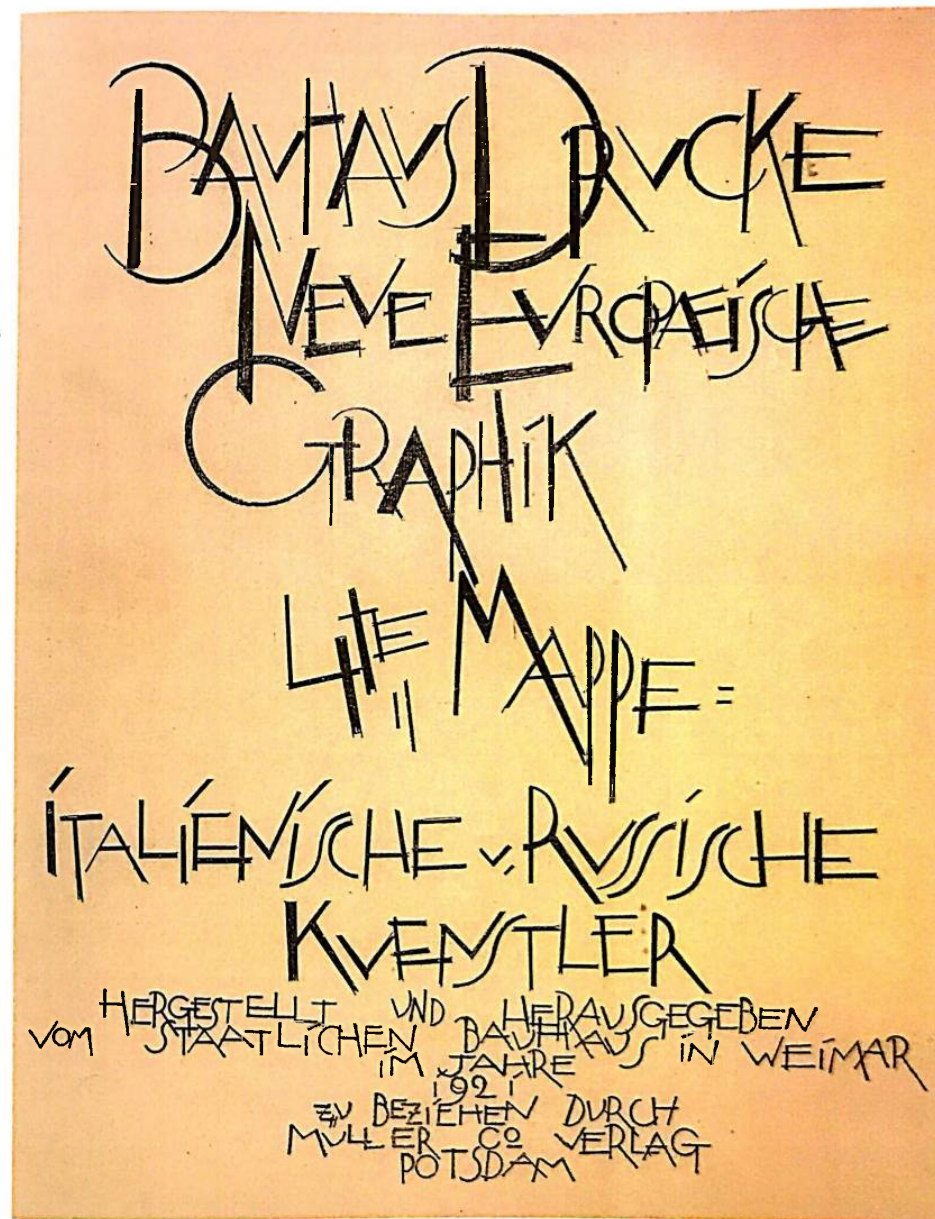


Heinz Nösselt: tavolo per scacchi, 1924. Da notare gli spazi riservati alle pedine e il posacenere.



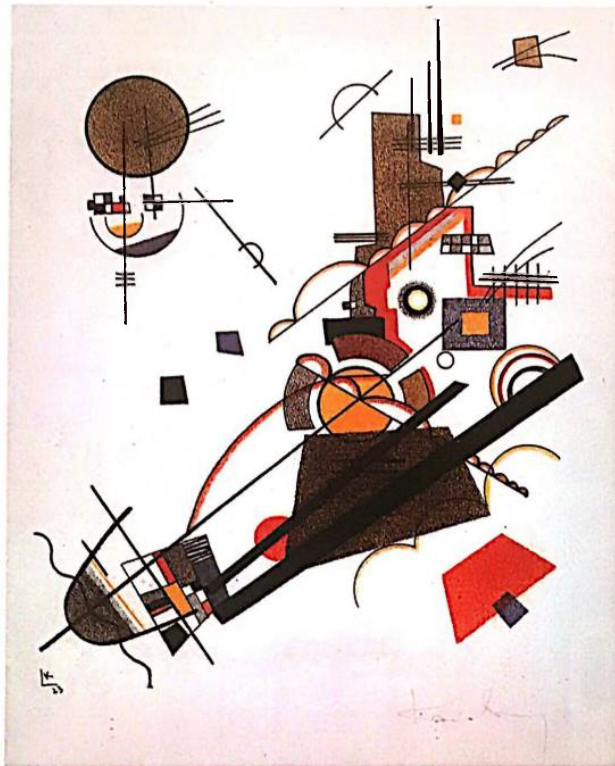
Anny Wollitz: copertina di legno e pergamena per il «Chorus Mysticus», 1923.

Nel 1921 Paul Klee se era assunto la responsabilità dell'insegnamento formale, ma ben presto tra i due scapparono profonde divergenze dal momento che sia Klee che Dorfner non solo avevano, sotto il profilo artistico, personalità molto forti ed indipendenti, ma percorrevano anche strade molto diverse. Così quando il problema venne discusso dal «Meisterrat», Dorfner mise subito in chiaro che non era affatto intenzionato a rinnovare il contratto a suo tempo siglato con il Bauhaus. Anche se la formazione degli apprendisti proseguì, la rottura del contratto con Dorfner indusse il Bauhaus ad interrompere l'attività del laboratorio. Nella discussione intorno a redditività e standardizzazione non poteva certo esserci un grande interesse per un laboratorio puramente artigianale che non offriva alcuna seria possibilità di modernizzazione.



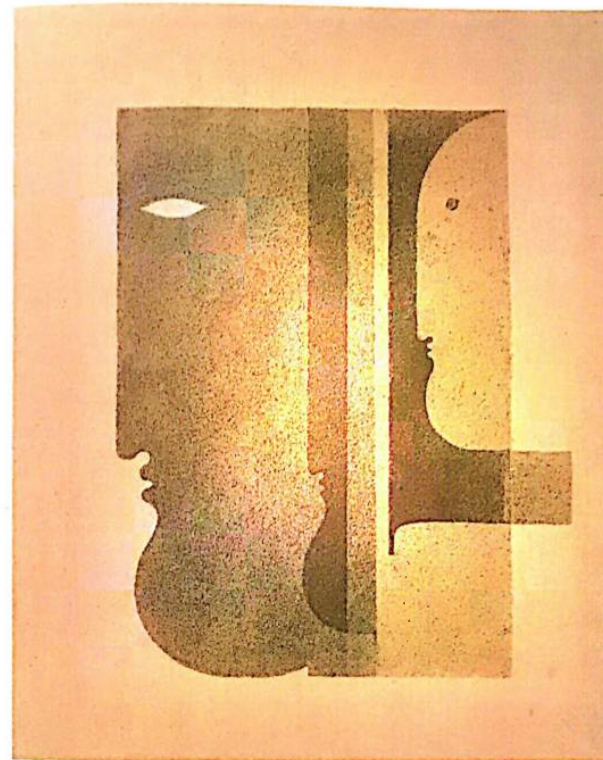
Pag. 97: Lyonel Feininger: frontespizio della cartella «Artisti russi ed italiani» facente parte della collana «Nuova grafica europea», 1924.

Wassily Kandinsky: allegria salita. Litografia a colori. Dalla «Cartella dei Maestri» del Bauhaus, 1923.

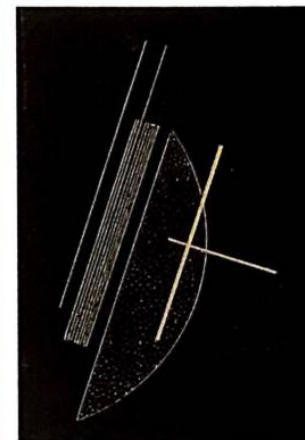


La tipografia per la grafica

Durante tutto il periodo weimariano del Bauhaus la tipografia per la grafica ebbe come direttore responsabile dell'insegnamento formale Lyonel Feininger e come direttore responsabile dell'insegnamento tecnico Carl Zaubitzer. «Feininger era un grafico nato, interessato soprattutto alla tecnica della silografia (ill. pag. 100) che egli amava impiegare non solo per i suoi lavori di grande formato, ma anche per illustrare le sue lettere; e se non c'era più legno disponibile, era capace di utilizzare come blocco perfino il coperchio di una scatola di sigari.»⁶⁴ Il laboratorio era uscito praticamente indenne dalla guerra e quindi il lavoro poté riprendervi immediatamente. Inizialmente gli apprendisti furono addestrati nell'arte della silografia e della incisione su rame, ma sul finire del 1921, quando Gropius si vide costretto ad accettare incarichi di lavoro per garantire la stessa sopravvivenza della scuola, si pensò che fosse arrivato il momento di cambiare. Così nel programma didattico del 1922 si può leggere: «La tipografia d'arte del Bauhaus non assume apprendisti allo scopo di rilasciare loro un regolare certificato d'apprendistato come avviene negli altri laboratori, ma offre agli studenti del Bauhaus, su loro richiesta, un insegnamento che si estende a tutti i campi della tipografia d'arte... La tipografia è essenzialmente un laboratorio produttivo ed accetta incarichi di stampa a mano di ogni tipo, comprese le edizioni complete.»⁶⁵ Nacque allora l'idea di un'opera grafica in 5 parti - «Neue europäische Graphik» («Nuova grafica europea»; ill. pag. 97); - pubblicata fino al 1924, ma la cui ultima



Oskar Schlemmer: foglio proveniente dalla cartella «Gioco con teste», 1923.



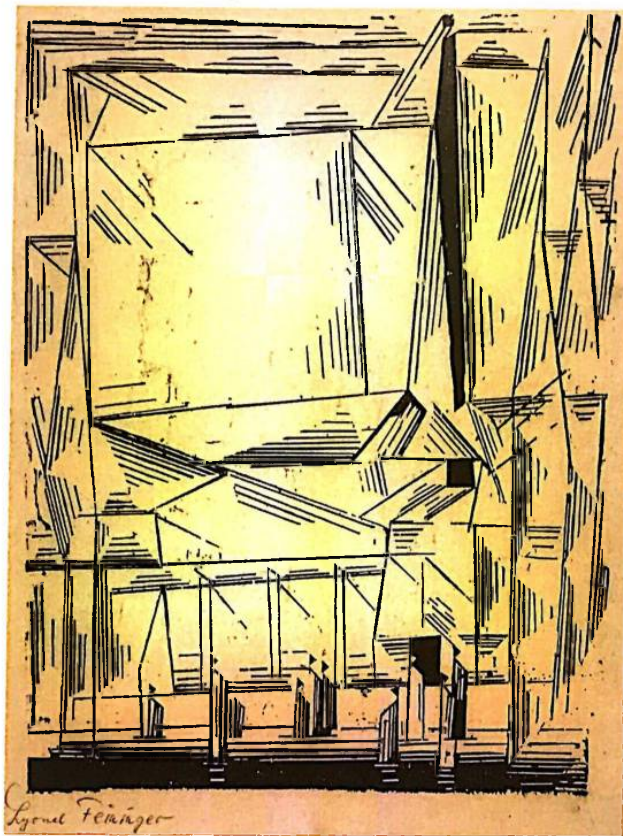
László Moholy-Nagy: composizione senza titolo, 1923. Incisione in linoleum.

parte (II, artisti francesi) rimase in pratica largamente incompleta a causa della forzata chiusura del Bauhaus. Le altre parti erano dedicate ai «Maestri del Bauhaus a Weimar» (I), agli artisti tedeschi (III e V) e agli artisti russi ed italiani (IV). Tra le numerose opere del genere uscite nel corso degli anni Venti quelle pubblicate dal Bauhaus si segnalano in modo particolare. Dal punto di vista finanziario non ottennero tuttavia i risultati sperati soprattutto perché la loro pubblicazione coincise con il periodo della grande inflazione. All'epoca il mercato dell'arte aveva ormai raggiunto inoltre il livello di saturazione e la concorrenza nel campo della grafica artistica era particolarmente forte. Il laboratorio poté sempre contare su un gran numero di lavori su commissione. Non solo: sempre numerosi furono gli artisti estranei al Bauhaus che se ne servirono regolarmente. Si stampavano fogli singoli ma anche opere intere: così Feininger tra il 1920 e il 1921 vi fece stampare una cartella con 12 silografie; Kandinsky nel 1922 i «Piccoli mondi»; Schlemmer nel 1923 il «Gioco con teste» («Spiel mit Köpfen», ill. pag. 99); Marcks, sempre nel 1923, il «Wielandslied dell'Edda più antica». Sempre qui, inoltre, venne data alle stampe una «Cartella dei maestri» («Meistermappe») con contributi di tutti gli artisti che insegnavano al Bauhaus (ill. pagg. 98 e 100). Lo statuto scolastico del 1922 (messo a punto già l'anno precedente) prevedeva la fondazione di una casa editrice cui venne affidato il compito di rafforzare l'autonomia finanziaria del Bauhaus e, contemporaneamente, di far conoscere ad un pubblico più

Lyonel Feininger: gelmeroda, 1920. Xilografia su carta di riso. «Cartella dei Maestri» del Bauhaus, Weimar, 1923.



Gerhard Marcks: accanto alla stufetta (Famiglia), 1923. Litografia. «Cartella dei Maestri» del Bauhaus, 1923.



vasto le caratteristiche e il «messaggio» stesso della scuola. Fondata nel 1923, la casa editrice fu organizzata in forma di s. r. l. e agì sotto la denominazione sociale: «Bauhaus-Verlag München-Berlin». La sigla della società fu disegnata da Moholy-Nagy. Per farlo egli si servì di forme primarie quali il cerchio, il quadrato e il triangolo. Tra le molte pubblicazioni della società, che peraltro ebbe vita abbastanza breve, vanno ricordate la «Cartella dei maestri» (1923) e il libro «Bauhaus 1919-23», uscito in occasione dell'esposizione del 1923.

Il teatro e il Bauhaus di Weimar

Quasi tutti i laboratori esistenti all'interno del Bauhaus erano in realtà presenti in tutte le «normali» scuole di artigianato artistico, e alcuni lo erano anche nelle accademie. Senza alcun precedente era invece la sezione teatrale, la cui apertura rappresentò una novità assoluta in grado di spiegare da sola la peculiarità del Bauhaus. Benché questa sezione non fosse prevista nel programma didattico originario, il «Meisterat» si rivolse al pittore ed attore teatrale Lothar Schreyer che infatti cominciò a prestare la sua opera presso il Bauhaus sul finire del 1921. Come Itten, Muche e Klee, anche Schreyer apparteneva alla cerchia degli artisti che facevano capo a «Der Sturm», ma, a differenza degli altri, egli si era sempre occupato anche di questioni teatrali. A Berlino era stato tra i cofondatori di un teatro sperimentale espressionista che egli, a partire dal 1919, trasferì ad Amburgo dove divenne un «teatro di lotta» («Kampfbühne»). Le scene del suo dramma «Crocifissione» («Kreuzigung») erano state incise nel legno dai suoi studenti affinché esso potesse assumere anche un carattere letterario-figurativo. Schreyer aveva grandi aspirazioni: «Le scansioni di un pezzo teatrale e i relativi segni hanno per il teatro lo stesso significato che hanno per la musica il sistema di notazione e le note.»⁶⁶ Il lettore doveva «avvertire il tono della parola» e riconoscere la sua «forma cromatica». L'opera d'arte teatrale, inoltre, non era per lui che «lo specchio cosmico dell'unità dell'esistenza», mentre lo scopo da perseguire doveva essere «la comunione della vita naturale-soprannaturale». «Lo spazio teatrale corrisponde allo spazio cosmico.» Già nel 1918 egli aveva affermato che «occorreva indagare a fondo gli elementi su cui si fonda il teatro nella sua integrità. I mezzi scenografici derivano da forme, colori, movimenti e tonalità basali: le forme basali sono le superfici e i corpi matematici; i colori primari sono i colori puri: nero, blu, verde, rosso, giallo e bianca.»⁶⁷

Con idee simili Schreyer non faticò a trovar posto nel patrimonio ideale del primo Bauhaus. Tuttavia le sue fortune declinarono altrettanto rapidamente. Il «Mondspiel» («Gioco della luna») infatti – un pezzo da lui provato con gli studenti – si tramutò, in occasione della prova finale, in un fiasco totale, provocando le vivacissime proteste degli stessi studenti. Ciò indusse Schreyer a cessare ogni attività e, poco dopo, a lasciare il Bauhaus.

Del resto il teatro culturale-religioso non ebbe molti sostenitori. In effetti gli studenti avevano dirottato altrove i loro interessi al punto che Schlemmer già nel 1921, con riferimento alle tendenze prevalenti nel Bauhaus, aveva potuto osservare: «Prevale o il mito per l'India o l'americanismo», dove per «americanismo» egli intendeva quel crescente processo di meccanizzazione e di standardizzazione che anche nel laboratorio teatrale poteva ormai contare su un gran numero di simpatizzanti. Schlemmer aveva assunto ufficialmente la direzione del laboratorio a partire dall'aprile del 1923; ufficiosamente, tuttavia, lo aveva diretto anche in precedenza.

Già in occasione del carnevale del 1922 Schlemmer aveva messo in scena «Das figurale Kabinett» («Il gabinetto figurativo»), una graffiante parodia del progresso e della eccessiva fiducia riposta nella tecnica: colorate e piatte figure a forma di disco si muovevano grottescamente su un nastro girevole.

La prima, vera grande prova, tuttavia, fu sostenuta dal laboratorio teatrale in occasione della settimana del Bauhaus nel 1923. Gli studenti avevano preparato da soli una serie di pezzi, ma ad ottenere il successo più grande fu Schlemmer con la messa in scena del suo «Balletto triadico» (il. pag. 102) cui egli aveva posto mano fin dal 1914 e che era stato rappresentato per la prima volta a Stoccarda nel 1922.

Non era un vero e proprio balletto, ma piuttosto una combinazione di danza, costumi, pantomima e musica, con i danzatori travestiti da figurini. «Già il titolo era un momento essenziale della creazione artistica... Derivata da triade = numero tre (tre note, o triade), era una danza divisa in tre parti, formata da tre sequenze danzate, con un crescendo dallo scherzo al serio. Tra questi due poli si andava sviluppando come sinfonia la «danza triadica» suddivisa in 12 scene, ognuna con la partecipazione di uno, due o tre ballerini che lentamente passavano dallo stato d'animo burlesco-sereno della «serie gialla» all'intonazione solenne-sostenuta della «serie nera». Il «Balletto triadico» di Schlemmer è in pratica una negazione della danza, una specie di «costruttivismo applicato alla danza» come solo un pittore o uno scultore avrebbe potuto creare; e questo perché nel suo lavoro non erano più il corpo umano e i suoi movimenti a rappresentare il punto focale e la fonte espressiva primaria, ma piuttosto ben precise invenzioni figurative. Il mascheramento, ma sarebbe più giusto dire la metamorfosi, dominava a tal punto su tutto il resto che il corpo e i suoi stessi movimenti parevano sul punto di essere inghiottiti dal rivestimento plastico.»⁶⁸



Hans Haffner: figurino, lanzicheneco, 1923. Xilografia.

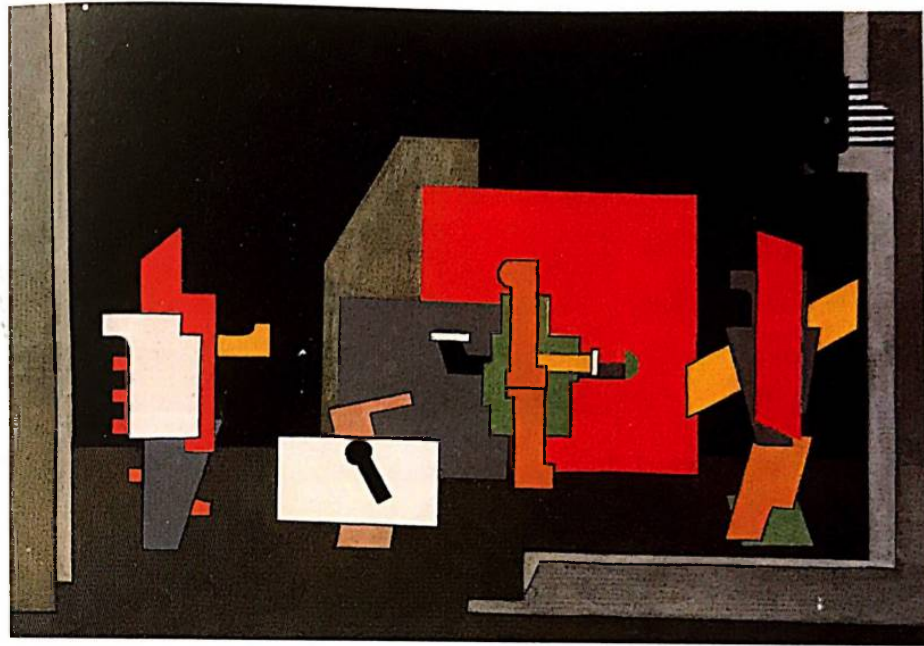


Oskar Schlemmer: i costumi del «Balletto triadico» per la rivista «Wieder Metropol». Teatro Metropol, Berlino, 1926.

Riuniti nella sigla «Gruppo B» alcuni studenti avevano autonomamente realizzato un certo numero di lavori teatrali che, se sotto il profilo formale denotavano abbastanza chiaramente l'influenza del teatro di Schlemmer, sul piano dei contenuti evidenziavano una certa originalità così mentre le finalità perseguite da Schlemmer restavano sempre iscritte in una dimensione metafisica – cioè armonizzazione degli elementi fondamentali della forma con l'uomo ed il suo spazio – gli studenti vollero sottolineare maggiormente i processi di meccanizzazione e di automatizzazione. Allo scopo essi crearono un «Cabaret meccanico», messo in scena per la prima volta durante la Settimana del Bauhaus, ed un «Balletto meccanico», realizzato pure per l'occasione (ill. pag. 103). Chiaro e diretto appariva il riferimento allo spirito del tempo: «A questa impronta tecnica della nostra epoca, anche il balletto meccanico cercò di offrire nuove possibilità espressive... furono rappresentati i principi stessi della «natura» delle macchine traducendoli in forme danzanti.» Si privilegiò un «ritmo uniforme, regolare e senza cambiamenti di velocità proprio per sottolineare la monotonia insita in tutto ciò che è meccanico.»⁶⁹

Il racconto di come si giunse a questa prima rappresentazione è dovuto a Hans Heinz Stuckenschmidt, musicista e critico musicale che László Moholy-Nagy aveva invitato al Bauhaus, dove egli, tra l'altro, conobbe anche Kurt Schmidt.

«Dopo il primo pasto consumato tutti assieme, andai con Kurt Schmidt nel suo atelier; lì potei vedere costruzioni alte quanto un uomo fatte di cartone, fili di ferro, tela e legno, tutte riecheggianti forme geometriche fondamentali: cerchi, triangoli, quadrati, rettangoli, trapezi, e naturalmente verniciate con colori primari quali il giallo, il rosso e il blu. Schmidt si mise addosso un quadrato rosso e lo fissò con lacci di cuoio in modo da scomparire dietro ad esso. Lo stesso fecero due dei suoi collaboratori con un cerchio e un triangolo. Dopodiché queste strane figure geometriche, dietro le quali chi le indossava era letteralmente scomparso alla vista, diedero vita, danzando, ad un girotondo spettrale. Appoggiato alla parete, un vecchio pianoforte scordato strideva



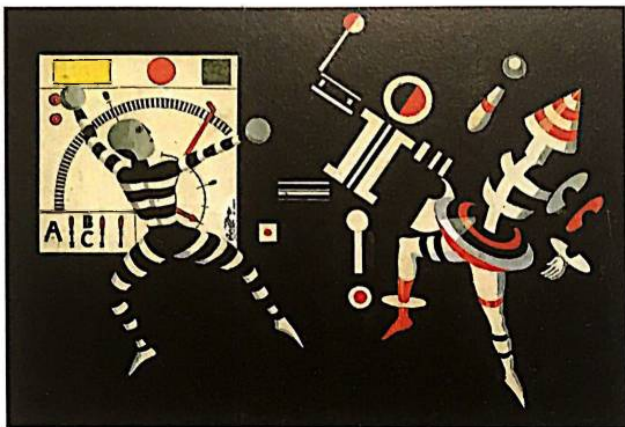
Kurt Schmidt, Friedrich Wilhelm Bagler e Georg Teltcher: il balletto meccanico, 1923.

orribilmente. Io improvvisai un paio di accordi e ritmi veloci. Immediatamente quelle figure di cartone reagirono, improvvisando una danza astratta di quadrati, cerchi e triangoli. Dopo circa un quarto d'ora Kurt Schmidt ricomparve da dietro il suo quadrato, un po' trafelato ma comunque soddisfatto. Io avevo intuito ed istintivamente eseguito quello che egli si era immaginato ma di cui aveva solo un'idea piuttosto vaga: una musica di accompagnamento primitiva che in qualche modo corrispondesse alle forme geometriche di base... a partire da allora ci esercitammo tutti i giorni, dal mattino alla sera... Dopo due o tre settimane il programma del «Balletto meccanico», o per meglio dire del «Cabaret meccanico», in cui esso era inserito, poteva dirsi cosa fatta.»⁷⁰

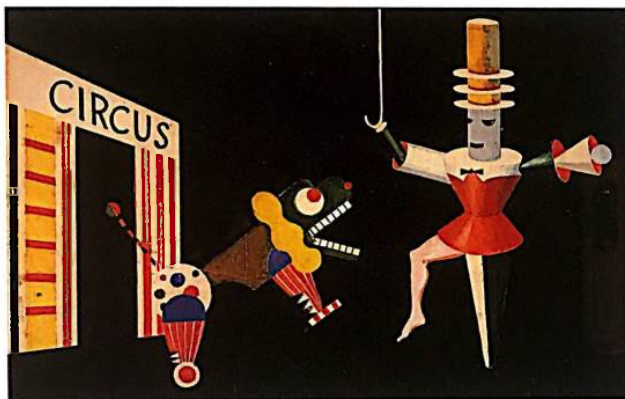
Anche il pezzo «L'uomo al quadro dei comandi» («Der Mann am Schaltbrett» ill. pag. 104) era imperniato sul conflitto tra l'uomo e la macchina: la creatura, cioè la macchina, sconfiggeva il suo creatore. L'uomo nuovo è diventato una «marionetta», dominato da una «energia che lo sovrasta, sovrumana e non governabile.»⁷¹ Su iniziativa di Schlemmer venne sviluppato anche un teatro di marionette (alcune delle quali conservate) in larga misura centrato sulla «elevazione tipizzante delle forme umane.»⁷²

Indipendentemente da Schlemmer anche Moholy-Nagy e Kandinsky si interessarono di questioni teatrali. Moholy rinunciò ad esempio completamente alla presenza dell'uomo nel suo «Eccentricità meccanica» («Mechanische Exzentrik»), di cui peraltro venne stampata solo la partitura.

Quanto a Kandinsky, già nel 1912 egli aveva pubblicato a Monaco il «Suono giallo» («Der gelbe Klang»), una «composizione teatrale» (denominazioni di genere come «dramma» e simili non venivano più impiegate) che rappresentò il suo primo contributo al teatro astratto. Nel 1923 egli pubblicò, inoltre, un saggio sopra la «sintesi teatrale astratta», che già nel titolo conteneva la parola-chiave ai fini della comprensione della concezione artistica di Kandinsky nel periodo trascorso al Bauhaus:



Kurt Schmidt: L'uomo al quadro dei comandi, 1924. Progetto per una scena, 1924.



Xanti Schawinsky: circa, 1924 circa. Progetto per una scena.

«sintesi» rappresentava la visione di un'opera d'arte totale alla cui realizzazione avrebbero dovuto prendere parte tutti gli artisti: architetti, pittori, scultori, musicisti, danzatori, poeti. Proprio nel Bauhaus Kandinsky vide la possibilità di sviluppare una simile sintesi: cosa che egli poté peraltro concretamente realizzare per la prima e unica volta nel 1928 quando si occupò della messa in scena dei «Quadri di una esposizione» («Bilder einer Ausstellung») di Mussorgski.

Nel giugno del 1922 il governo aveva subordinato la concessione di un finanziamento alla condizione che il Bauhaus si impegnasse ad allestire un'esposizione che desse modo di valutare il lavoro svolto fino a quel momento. Nei mesi successivi Gropius concentrò quindi tutta l'attività della scuola su quest'unico obiettivo arrivando a proclamare una sorta di stato d'emergenza: così venne formata una commissione apposita; il lavoro nei laboratori venne notevolmente intensificato mentre per il semestre estivo del 1923 non furono accettate nuove domande d'iscrizione. Contemporaneamente il «Meisterrat» prese la decisione di presentare, in occasione della ormai prossima esposizione, una casa modello completamente arredata. In tal modo sarebbe stato possibile mostrare per la prima volta al pubblico il programma del Bauhaus con la partecipazione attiva di tutti i laboratori. Progettata dal pittore Georg Muche, che aveva partecipato a un concorso indetto allo scopo, la casa doveva corrispondere, per tipologia costruttiva e quanto a materiali impiegati, agli standard tecnici più avanzati e lo stesso naturalmente valeva per l'arredo interno. Un grande ostacolo furono per Gropius le difficoltà incontrate nel reperire le somme necessarie a causa dell'inflazione galoppante e del mancato finanziamento statale.

Gropius ottenne i crediti di cui aveva bisogno dall'imprenditore Adolf Sommerfeld garantendogli in cambio il diritto di prelazione sulla casa e sul terreno circostante. La prima pietra venne posata solo all'inizio del mese di aprile del 1923, per cui si può affermare che l'opera venne portata a termine in pochi mesi. Completamente arredata dal Bauhaus, la «Haus am Horn» (così venne chiamata la casa dal luogo dove era ubicata) fu il primo esempio realizzato in Germania di una nuova cultura abitativa. Gran parte di ciò che oggi appare perfino scontato venne in realtà ideato e realizzato per la prima volta dal Bauhaus: la pianta (ill. pag. 108), tanto per cominciare, era quasi priva di corridoi dal momento che tutte le stanze erano raggruppate intorno al grande soggiorno. Dalla camera da letto inoltre si poteva facilmente raggiungere il bagno, mentre anche la cucina e la sala da pranzo erano collegate tra loro. La cucina era arredata per poter servire esclusivamente come tale; la sala da pranzo era grande quel tanto che bastava a contenere un tavolo e dalle sei alle otto sedie. La donna di casa dalla cucina poteva perfino tenere d'occhio la stanza dei bambini, stanza per la quale Alma Buscher aveva progettato delle pareti su cui i bambini potevano tranquillamente scrivere; a ciò si aggiungeva che essi potevano anche fare costruzioni o improvvisare giochi teatrali con grandi cubi di legno.

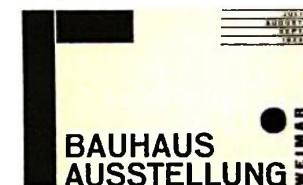
La cucina era la prima veramente moderna nel suo genere. Davanti alla finestra era sistemato un lungo piano di lavoro; le sedie, volendo guadagnare spazio, potevano essere sistemate sotto il tavolo; tutte le superfici erano lisce e facili da pulire; gli elettrodomestici di recentissima fabbricazione – un bollitore in cucina, una lavatrice in cantina – erano la dimostrazione tangibile di come il crescente e continuo progresso tecnico potesse alleggerire il lavoro domestico. D'altro canto, nonostante tutto questo ed altro ancora, la casa modello finì per dividere la critica.

L'esterno ricordava ad alcuni una «scatola bianca di caramelle», per altri poteva benissimo trattarsi di una «fabbrica di crusca», di un «cubo bianco» o addirittura di una «stazione polare». Insomma le critiche non furono certo molto favorevoli. Meglio andarono le cose per l'interno (ill. pag. 108) che, arredato in modo semplice e funzionale – in particolare la cucina (ill. pag. 109), il bagno, la sala da pranzo e la stanza dei bambini –, ricevette una accoglienza decisamente più favorevole. Ma anche in questo caso non mancarono i paragoni con «sale operatorie» e strumenti tecnici di varia natura: «Alte lampade a stelo, fatte di ferro o con semplici tubi di vetro, assai poco misericordiose e senza il crepuscolare paralume di seta, rimandano a strumenti di fisica; i divani somigliano a telai, i mobili alle presse usate in tipografia, le teiere a misuratori del livello dell'acqua.»⁷⁵

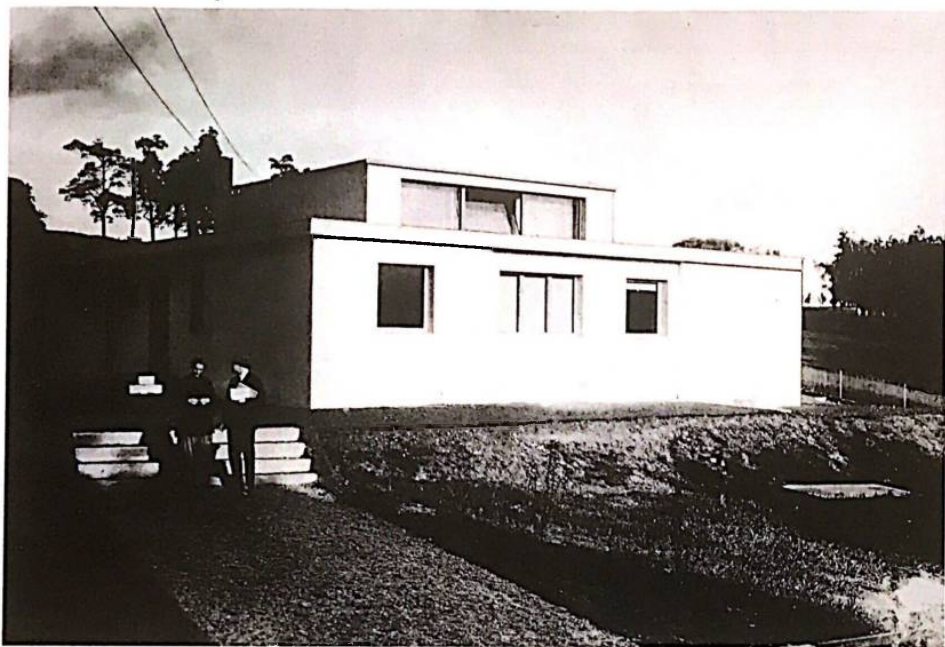
Tuttavia, nonostante le perplessità e le riserve, non furono pochi i critici, anche famosi, che trovarono la casa nel complesso «importante e significativa».

Gropius, in ogni caso, prese prudentemente le distanze da questo edificio, dichiarando che esso era stato voluto così dalla maggioranza degli studenti. In effetti già la pianta evidenzia vistosissimi difetti: «A nessuna di queste celle per mangiare e per dormire si può accedere se non passando per un'altra». E ancora: «Una pianta del genere potrebbe benissimo trovarsi in una pubblicazione satirica che volesse prendere di mira l'architettura.» Critiche altrettanto dure furono formulate da Adolf Behne, fino allora uno dei più fervidi sostenitori delle esperienze artistiche del Bauhaus, mentre gli architetti J. J. P. Oud e Bruno Taut espressero invece giudizi sostanzialmente positivi.

L'esposizione del Bauhaus del 1923



Annuncio sul giornale per l'esposizione del Bauhaus (Weimar, 1923). Progetto grafico di Herbert Bayer.



Georg Muche (ideazione) e Adolf Meyer (progetto e realizzazione): abitazione modello «Am Horn» per l'esposizione del Bauhaus, 1923. Davanti alla casa si riconoscono László Moholy-Nagy e Alma Buscher.

Gropius inaugurò l'esposizione, rimasta aperta dal 15 agosto alla fine di settembre, con una conferenza programmatica sul tema: «Arte e tecnica, una nuova unità». Kandinsky parlò sull'«arte sintetica», mentre l'architetto olandese J. J. P. Oud, nella sua veste di oratore ospite, si occupò della architettura moderna olandese. L'avanguardia era ben rappresentata anche a livello musicale: per la prima volta furono eseguiti i «Marienlieder» di Paul Hindemith, e si poterono anche ascoltare musiche di Busoni, Ernst Krenek e Igor Stravinski. Gli studenti, da parte loro, misero in scena il «Cabaret meccanico» («Mechanisches Kabarett») e i «Giochi di luce» («Lichtspiele»), ma fu il «Balletto triadico» («Das triadische Ballett») di Schlemmer a riscuotere senz'altro i maggiori consensi.

Maestri ed allievi esposero i loro quadri nel «Landesmuseum», mentre i locali della scuola ospitarono i lavori fatti nel corso delle lezioni e nei diversi laboratori. Si poté anche visitare l'ufficio del direttore Gropius, oltre naturalmente agli interni – vestiboli, corridoi e vani scale – a cui avevano lavorato gli studenti dei laboratori di scultura e di decorazione murale, e lo stesso Schlemmer.

Nell'ambito dell'esposizione Gropius organizzò anche una «Mostra internazionale di architettura» (ill. pag. 112), con modellini e disegni, che non doveva servire solo per mostrare la «linea di una architettura funzionale e dinamica», ma anche per evidenziare che dovunque erano in atto sforzi analoghi a quelli che si stavano compiendo al Bauhaus nel campo della progettazione architettonica.

Mentre il critico Westheim lasciò scritto che «tre giorni a Weimar erano sufficienti a farsi passare la voglia di vedere quadrati per il resto della vita», per lo studente Andor Weininger l'esposizione presentava invece due facce ben distinte: «Accanto alle «vecchie» opere cariche di sentimentalismo si poteva vedere anche qualcosa di nuovo: orizzontale-verticale, bidimensionalità, quadrati e un cubo rosso (trasformato in casa residenziale): in breve si poteva riconoscere l'influenza del gruppo «De Stijl.»

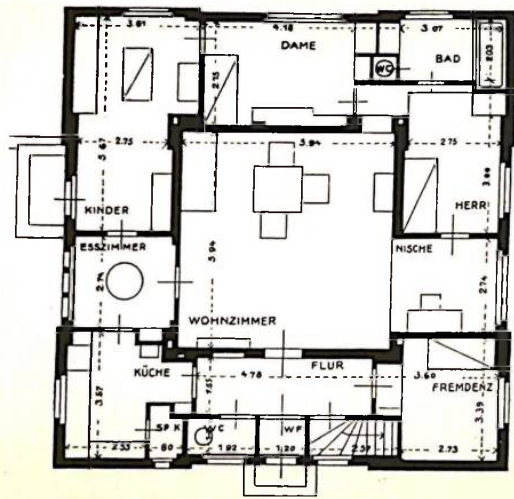
Sul piano finanziario l'esposizione non fu certo un successo soprattutto perché ebbe

Pag. 107: realizzato da Joost Schmidt in occasione della esposizione del Bauhaus tenutasi nel 1923, il manifesto ricorda per le caratteristiche forme rotonde e ad angolo i rilievi di Oskar Schlemmer.



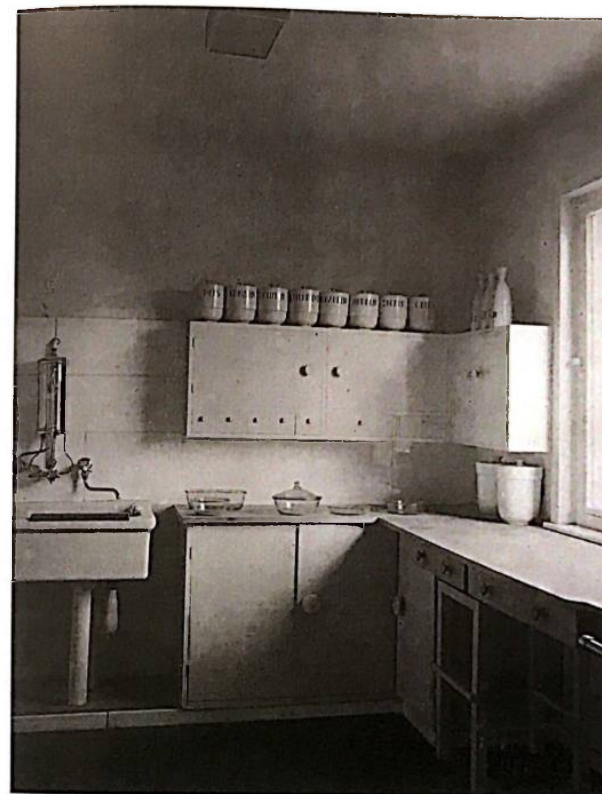


Le stanze della casa «Am Horn» si caratterizzano per le forme decisamente semplici e le pareti assolutamente spoglie. Nel soggiorno (foto a fianco), mobili di Marcel Breuer e un tappeto di Martha Erps-Breuer, 1923.



GRUNDRISS ENTWURF: GEORG MUCHE

Georg Mucbe (ideazione) e Adolf Meyer (progetto e realizzazione): pianta della casa «Am Horn», 1923. Intorno al soggiorno (che è in posizione centrale e dispone di aperture per la luce sola in alto e di un'unica finestra collocata più in basso, in una nicchia) sono disposte le singole camere, tutte molto piccole. La casa - quadrata e lunga 12,7 m per lato - ha camere separate per marito e moglie ed è fornita di cucina, sala da pranzo, camere per i bambini e camera degli ospiti.



Contrariamente al soggiorno la cucina della casa «Am Horn», progettata da Benito Otte e Ernst Gebhardt, suscita ancora oggi un'impressione di grande funzionalità. Da notare sugli armadietti pensili, i barattoli di Theodor Bagler, e sotto le stoviglie in vetro di Jena, 1923.

luogo proprio nel momento - si era nell'estate del 1923 - in cui l'inflazione toccava il suo apice. Grande fu invece il successo sul piano pubblicitario: occorsero infatti due grossi album per contenere tutti gli articoli di giornale scritti sull'avvenimento in Germania e all'estero. Per la prima volta, inoltre, i giornali poterono pubblicare numerose foto dei prodotti del Bauhaus, foto di cui Gropius autorizzò la pubblicazione solo in occasione dell'esposizione.

Il Bauhaus approfittò dell'occasione fornita dall'esposizione per darsi anche una nuova immagine pubblica: così, dopo che era stato lanciato lo slogan «Nuova Tipografia» e si era cominciato a guardare ai modelli di «De Stijl» e del «costruttivismo» russo, le composizioni tipografiche del Bauhaus cominciarono ad evidenziare una chiara pretesa di modernità: nero, bianco e rosso divennero i colori più importanti (ill. pagg. 105 e 107). Ciò che si riteneva particolarmente significativo sotto il profilo contenutistico fu abbondantemente sottolineato e messo in risalto. La pagina tipografica perse ogni simmetria a vantaggio di un equilibrio asimmetrico che rese perciò indispensabile il ricorso a blocchi, travi e linee. In questo mutamento d'indirizzo, particolarmente importante fu il ruolo svolto da Moholy-Nagy, dal momento che egli, avendo frequentato l'avanguardia «costruttivista», aveva potuto portare nel Bauhaus buona parte del suo patrimonio ideale.

Frontale d'ingresso del teatro ristrutturato da Gropius e Meyer nel 1922 a Jena.



L'architettura al Bauhaus di Weimar

Il primo incarico che Gropius ebbe nella sua veste di direttore del Bauhaus in Turingia nel 1921 fu il restauro del teatro municipale di Jena (ill. pag. 110). Si trattò contemporaneamente del primo edificio per la cui realizzazione Gropius e Meyer rinunciarono alla tipologia costruttiva ancora segnata dall'Espressionismo, che aveva caratterizzato la casa Sommerfeld, per orientarsi verso il linguaggio architettonico di «De Stijl» e di Le Corbusier.

Attualmente l'edificio appare radicalmente cambiato e ben poche sono le immagini che si riferiscono all'intervento di allora. Gropius scrisse: «Ho investito in quest'edificio molto più lavoro e fatica di quanto non mi sia stata poi ripagata con la parcella, perché era il primo che io costruivo in Turingia da quando ero diventato direttore del Bauhaus. Certo, per questo lavoro io mi sono servito di tutti i pittori e di tutti gli scultori qui disponibili.»⁷⁴

L'arredo e buona parte dei lavori interni in muratura furono opera dei laboratori del Bauhaus si dovette anche la scelta dei colori (ill. pag. 111): «Attraverso due bussole dipinte di blu si accedeva ad un foyer giallo chiaro e agli attigui guardaroba violetti. Scale color terracotta portavano alla galleria dell'auditorio, che era di un color rosso salmone e grigio con l'aggiunta di un blu intenso che si ripeteva nel sipario.»⁷⁵ Un dipinto che Schlemmer aveva realizzato per il soffitto, benché fosse ormai quasi pronto, fu fatto tagliare da Gropius a sue spese perché non era piaciuto a Doesburg. Questo primo edificio moderno, realizzato dalla coppia Gropius/Meyer nel dopoguerra, segna anche un chiaro mutamento d'indirizzo nell'opera architettonica di Gropius, mutamento analogo a quello che il Bauhaus veniva contemporaneamente compiendo nel suo complesso.

I laboratori del Bauhaus ebbero un ruolo importante nell'opera di rinnovamento del teatro, tuttavia l'incarico era stato dato allo studio privato di Gropius. Del resto anche negli anni tra il 1922 e il 1925 Gropius non riuscì a creare quella sezione di architettura che pure era stata presentata come lo scopo ultimo del Bauhaus: cosa che, a dire il vero, provocò non poche tensioni all'interno della scuola, come risulta da una lettera che Fred Forbat scrisse allo stesso Gropius: «... io avverto proprio tra i maestri o almeno in alcuni di loro, un rifiuto così netto nei confronti dell'atelier di architettura, da essi considerato alla stregua di un corpo estraneo, da provarne imbarazzo e timore.» Il «cantiere sperimentale» su cui si era concentrata l'attenzione e che sarebbe dovuto essere diretto dall'architetto Emil Lange, assunto dal Bauhaus nel 1922 come amministratore, in realtà non poté entrare in funzione. «Il cantiere di prova che noi vogliamo impiantare insieme deve appunto dare la possibilità di lavorare collettivamente in vista della realizzazione della costruzione, nel senso che, a parte Lei (Lange), anche



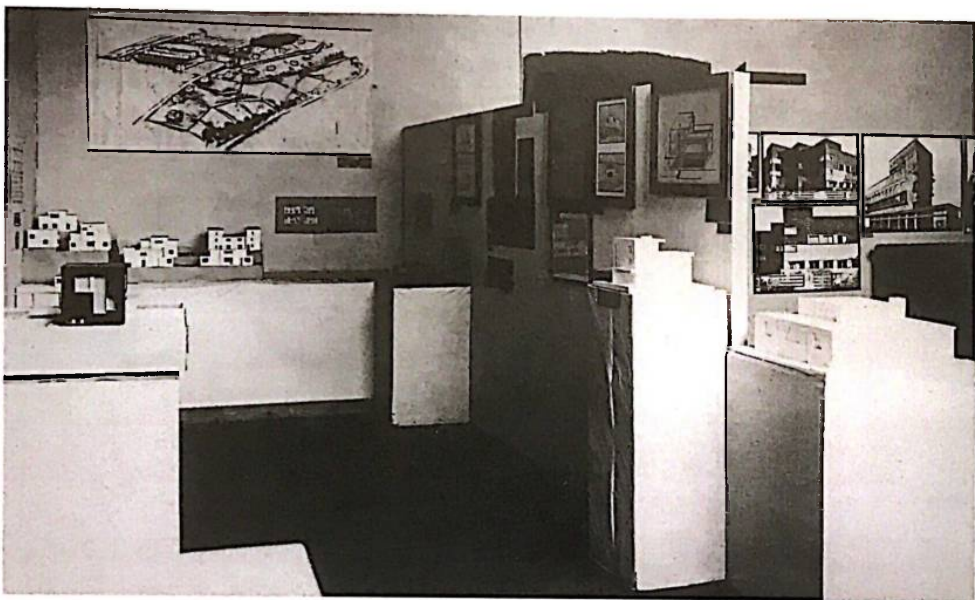
Ridotto del teatro ristrutturato da Gropius e Meyer nel 1922 a Jena.

tutti gli altri docenti titolari di un insegnamento formale devono poter sperimentare nuovi problemi tecnici e formali. A questi docenti, in effetti, fanno soprattutto difetto le conoscenze tecniche necessarie per dare concretezza alle loro idee formali.»⁷⁶ Adolf Meyer in ogni caso continuò ad insegnare come docente straordinario, mentre Ernst Schumann tra il 1924 e il 1925 tenne ancora una volta un corso semestrale di disegno tecnico e di costruzioni.

Per poter concretamente avviare la progettazione di un «insediamento rurale» in grado di offrire migliori condizioni di vita a tutti gli appartenenti al Bauhaus, e in particolare modo agli studenti, Gropius, nonostante gli ostacoli frapposti dall'autorità competente, si fece promotore della fondazione di una cooperativa edilizia che ebbe come soci allievi e maestri, tra cui Klee, Schreyer, Muche, Börner, Oskar Caska Schlemmer, Meyer, Albers nonché l'amico editore Bruno Adler con la moglie Tery. La neocostituita società assunse quindi l'architetto ungherese Fred Forbat incaricandolo di mettere a punto il relativo progetto.

«Fu Gropius a definire la tipologia formale delle future abitazioni insistendo sulla necessità di standardizzare gli elementi costruttivi allo scopo di poterli poi aggregare secondo i più diversi moduli abitativi. Nel caso in questione si trattava della standardizzazione della cassaforma in cui veniva effettuato il getto di calcestruzzo. Ma accanto a questa motivazione di ordine tecnico, un ruolo certo non meno importante ebbero le considerazioni circa i vantaggi artistico-architettonici offerti dall'adozione di un modulo unitario per la costruzione di tutto l'insediamento... La planimetria generale (ill. pag. 112) che misi a punto con Gropius si fondava su un programma molto vasto. Accanto alle previste venti villette da costruire lungo il pendio, cinquanta case a schiera unifamiliari avrebbero dovuto trovar posto sul pianoro settentrionale. Attorno ad una specie di piazza situata al centro del complesso, il progetto prevedeva inoltre la costruzione di case per allievi in grado di ospitarne fino a quaranta. La parte più attuale di tutto il progetto, quella cui si riferiva il mio primo incarico, riguardava le case lungo il pendio.

Nel mio schema planimetrico la casa tipo più piccola, formata da tre camere e una cucina, aveva al centro un grande soggiorno quadrato, fiancheggiato su tre lati da camere da letto e stanze di servizio più basse; la più grande, invece, aveva una o due stanze in più, di modo che il locale centrale appariva completamente circondato dalle altre stanze. In alternativa, o contemporaneamente, la casa ad un piano poteva essere parzialmente o completamente sopraelevata e diventare quindi una vera e propria casa bifamiliare. Per quattro di queste unità abitative a due piani, già verso la metà di luglio venne inoltrata regolare domanda di concessione edilizia che tuttavia incontrò



Con la «Mostra internazionale di architettura» organizzata da Gropius nell'ambito dell'esposizione del Bauhaus, 1923, l'architettura moderna si presenta per la prima volta al pubblico nel corso degli anni Venti. Da notare alla parete lo schizzo prospettico del sobborgo del Bauhaus e, più in basso, le abitazioni tipo realizzate secondo il principio del «gioco delle costruzioni in grande». Sulla destra sono visibili foto di edifici di Erich Mendelsohn ed Erwin Gutkind.

serie difficoltà presso il competente ufficio per via del tetto piatto. Io comunque non smisi di lavorare e cominciai anche a studiare, con l'aiuto di schizzi prospettici, i corpi architettonici delle diverse combinazioni, allo scopo di poter mettere a punto nel dettaglio i progetti anche sotto il profilo architettonico dopo aver superato i problemi tecnici più importanti. Feci anche dei modellini in gesso delle otto stanze con i quali realizzai diverse combinazioni abitative...»⁷⁷

Si componeva «di sei elementi costruttivi» ed era «susceptibile di diverse combinazioni... Gropius definì il sistema quale «gioco delle costruzioni in grande» con cui, a seconda delle esigenze e del numero degli abitanti, potevano appunto essere assemblate diverse «macchine abitative». Particolarmente significativo fu al riguardo il nome «alveare» (ill. pag. 112), con cui si contrassegnarono gli studi di case tipo di Forbát presentati alla grande esposizione del 1923, per le quali, tuttavia, a causa delle forti resistenze incontrate a livello comunale e statale, non si poté passare alla fase esecutiva. «Il comune non concesse contributi, per cui lo stato non concesse crediti e la prevista vendita dell'appezzamento di terreno alla cooperativa non ebbe così luogo.»⁷⁹ In segno di protesta contro la mancata attivazione della sezione di architettura si formò al Bauhaus nel 1924 un «gruppo di lavoro di architettura» comprendente il pittore Georg Muche, Marcel Breuer del laboratorio di falegnameria e Farkas Molnar. Muche, primo tra i docenti del Bauhaus, fece un viaggio negli USA dove progettò una torre ad appartamenti, cosa che più tardi fece anche Breuer. Nella Germania di allora entrambi questi progetti non avrebbero avuto alcuna concreta possibilità di realizzazione.

Il «soffocamento» del Bauhaus di Weimar

I risultati delle elezioni tenutesi in Turingia il 10 febbraio del 1924 ebbero conseguenze fatali per il destino politico del Bauhaus. In effetti i partiti conservatori di destra, che da tempo andavano chiedendo la chiusura della scuola, considerata un ricettacolo di comunisti e bolscevichi, poterono finalmente raggiungere, anche se non subito, il loro scopo. Già il 20 marzo del 1924 il primo ministro e ministro della pubblica istruzione Richard Leutheuffer comunicò a Gropius che con molta probabilità sarebbe stato licenziato. In realtà una prima comunicazione in tal senso venne inviata il 31 marzo del 1925 e poi rinnovata il successivo 18 settembre, anche se in questo caso era accompagnata dalla proposta di rinnovare il contratto per altri sei mesi. Poco tempo dopo vennero anche dimezzati i fondi messi a disposizione della scuola che in luogo dei 100.000 marchi abituali ne ricevette solo 50.000.

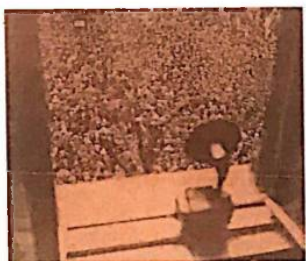
Grazie a questa doppia iniziativa il Bauhaus venne praticamente messo nell'impossibilità di continuare la propria attività, anche se non subito, dal momento che la chiusura immediata era stata abilmente evitata perché considerata troppo controproducente sul piano politico. «Così il Bauhaus fu condotto a morte lenta, ma sicura», scrisse l'ex ministro della pubblica istruzione Max Greil che in precedenza aveva sempre sostenuto il Bauhaus. A fronte di una situazione praticamente senza via d'uscita i docenti del Bauhaus decisero di compiere un passo politicamente spettacolare: rilasciarono alla stampa una dichiarazione con cui rendevano noto che essi consideravano risolto il loro contratto con il «Land» Turingia a partire dal marzo del 1925. Di fatto essi decisero la rottura unilaterale del contratto, e la loro iniziativa, anche se illegale dal punto di vista strettamente giuridico, servì a mobilitare il mondo politico e culturale. «I docenti del Bauhaus accusano il governo della Turingia di aver permesso che l'attività culturale della scuola, sempre imparziale e rigorosamente apolitica, venisse distrutta dalle macchinazioni politico-partitocratiche.»⁸⁰ In realtà il Bauhaus aveva sempre potuto contare sull'appoggio non solo dell'SPD e dell'USPD ma anche dei comunisti. Da parte loro i radicali di destra e i conservatori, così come avevano fatto con altre istituzioni analoghe, lo avevano attaccato fin dall'inizio perché lo consideravano un istituto troppo riformista sul piano pedagogico. D'altra parte gli ultimi avvenimenti aprirono anche all'interno del Bauhaus un periodo di grande incertezza e, contemporaneamente, di febbrile attività. Tutti si chiedevano se il Bauhaus sarebbe stato effettivamente chiuso alla fine di marzo del 1925. Da parte loro gli studenti si preoccuparono di ottenere comunque il diploma, mentre alcuni docenti avviarono trattative con altri istituti.

L'imminente fine politica, da tutti attesa dopo i risultati delle elezioni del 1924, indusse Gropius a proporre al governo la fondazione di una s.r.l. cui sarebbe spettato il compito di farsi carico di tutta la parte produttiva (già esistente ed attiva) del Bauhaus. Per il governo ciò avrebbe comportato un notevole sgravio finanziario dal momento che il suo contributo in denaro sarebbe rimasto in tal modo limitato alla parte didattica e al pagamento degli stipendi dei docenti.

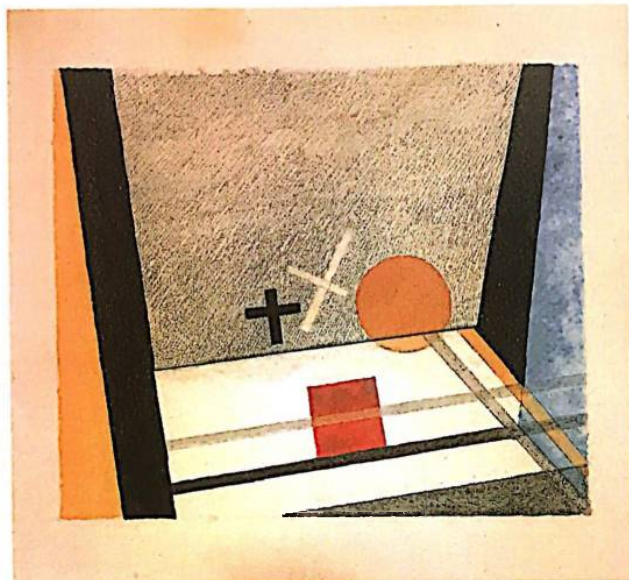
Il capitale sociale sarebbe dovuto ammontare a 150.000 marchi, somma che all'inizio di dicembre del 1924 Gropius aveva già in gran parte raccolta (121.000 marchi) dagli azionisti, i più importanti dei quali erano l'Allgemeiner Deutscher Gewerkschaftsbund (il sindacato tedesco) e l'imprenditore Adolf Sommerfeld. Gropius era convinto che una società del genere avrebbe senz'altro funzionato. In effetti egli sosteneva «... che i prodotti del Bauhaus avevano conquistato un proprio mercato. C'era solo bisogno, per facilitare la commercializzazione dei prodotti, di un organismo funzionale, organizzato su basi privatistiche, e di una sufficiente disponibilità di capitale d'esercizio... Una organizzazione per le vendite esisteva già...»⁸¹.

Lo stato, da parte sua, avrebbe potuto far valere il suo diritto di proprietà sul capitale fisso dei laboratori sotto forma di quota di partecipazione alla società - questa, almeno, era l'idea del Bauhaus.

In effetti ci furono diversi incontri nel corso dei quali Gropius poté esporre le sue idee, ma era ormai evidente che i suoi interlocutori avevano già deciso diversamente. D'altra parte la decisione del governo di chiudere il Bauhaus era esclusivamente «politica», sicché i problemi di ordine finanziario non potevano certo risultare determinanti. Gropius sarebbe riuscito a fondare una società del genere solo a Dessau. Gropius fondò anche un «circolo degli amici del Bauhaus», sorta di «lobby» politico-culturale, del cui consiglio d'amministrazione fecero parte personaggi famosi come Albert Einstein, con ogni probabilità entrato su invito di Maholy. Ma sia questa iniziativa che la pubblicazione delle «Pressestimmen» (raccolta di articoli favorevoli al Bauhaus) non ottennero l'effetto sperato.



Nel 1924, in occasione del suo 41° compleanno, Gropius ebbe in dono una cartella con contributi artistici di tutti i docenti del Bauhaus. Come modello si utilizzò una foto presa dal «Vossische Zeitung», 1924. Niente, meglio di questi fogli, consente di capire quali e quante fossero le posizioni artistiche all'interno del Bauhaus. Il temperamento ludico di Feininger e il freddo costruttivismo di Moholy-Nagy (a destra) si collocano alle estremità di questa vasta gamma di posizioni. La cartella, tuttavia, non fu soltanto un regalo di compleanno, bensì la pratica dimostrazione della solidarietà che univa Gropius e i maestri del Bauhaus in un periodo particolarmente difficile dal punto di vista politico. Contemporaneamente la cartella voleva anche ricordare il quinto anniversario della fondazione del Bauhaus.



In ogni caso, nonostante le ricorrenti crisi interne, la cronica mancanza di finanziamenti e la crescente ostilità dei politici, nei primi sei anni di vita il Bauhaus continuò a svilupparsi ottenendo ovunque successi e riconoscimenti positivi. Il «sistema dei due docenti», integrato dalla fusione di teoria e prassi, aveva dato buoni risultati. Inoltre il Bauhaus nel corso di quegli stessi anni aveva sviluppato in campo artistico una serie di proposte e soluzioni destinate a diventare un punto di riferimento obbligato per il «design» degli anni Venti e Trenta.

Nei laboratori venne portata avanti una vasta attività di ricerca riferita a «tipi, norme e funzioni» finalizzata al lavoro di progettazione nei vari campi. Forme e colori primari divennero una solida base su cui poté svilupparsi l'attività creativa, col risultato che, nonostante la dichiarata contrarietà di Gropius al riguardo, si cominciò a parlare di uno «stile del Bauhaus».

Non altrettanto soddisfacente può dirsi invece il bilancio economico di quegli anni. Il tentativo di rendere il Bauhaus autonomo nei confronti dello stato mediante iniziative di autofinanziamento, fallì per diversi motivi, tra i quali decisivi si rivelarono l'insufficienza di capitali, la mancanza di una attrezzatura veramente adeguata nei laboratori, la scarsa esperienza sul piano imprenditoriale e gli effetti nefasti dell'inflazione. Con tutto ciò il Bauhaus si rivelò per molti aspetti decisamente in anticipo sui tempi, sicché spesso gli effetti positivi delle sue iniziative si fecero sentire solo a lungo andare.

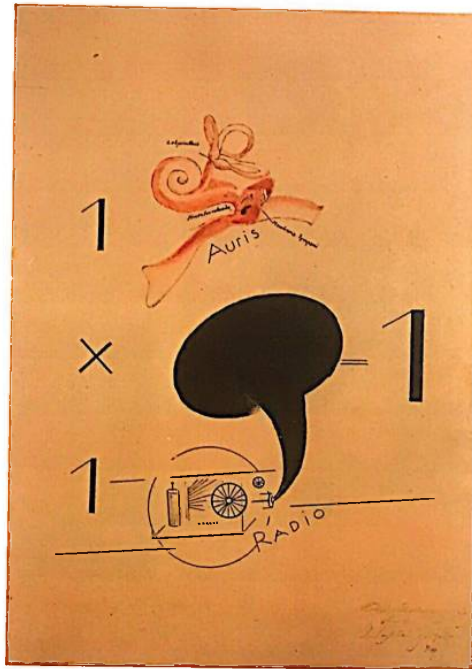
Il linguaggio artistico moderno affermatosi in Germania come conseguenza della rivoluzione del 1918, venne ballato dai partiti conservatori come «comunista» e «di sinistra». D'altra parte fin dall'inizio essi non avevano mai fatto mistero della loro avversione nei confronti del Bauhaus, e perciò non persero alcuna occasione per combatterlo sul piano politico. Gropius contestò sempre il carattere politico di tale linguaggio moderno, ma non poté impedire che il Bauhaus venisse combattuto come simbolo stesso della modernità.



Georg Muche: foglio dalla cartella per Walter Gropius, 1924.



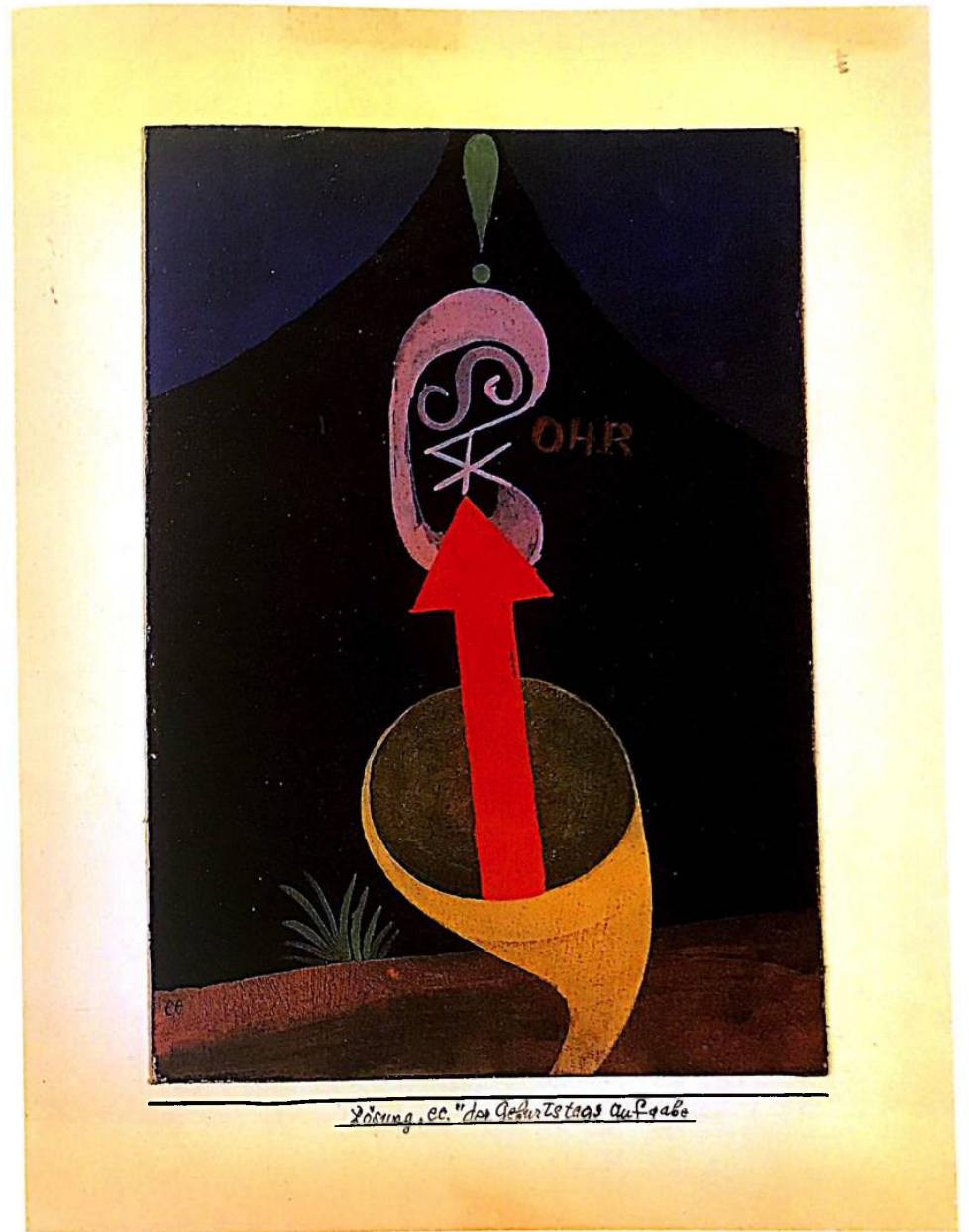
Wassily Kandinsky: foglio dalla cartella per Walter Gropius, 1924.



Sopra: Oskar Schlemmer: foglio dalla cartella per Walter Gropius, 1924.

Sotto: Lyonel Feininger: foglio dalla cartella per Walter Gropius, 1924.

Fog. 117: Paul Klee: foglio dalla cartella per Walter Gropius, 1924.





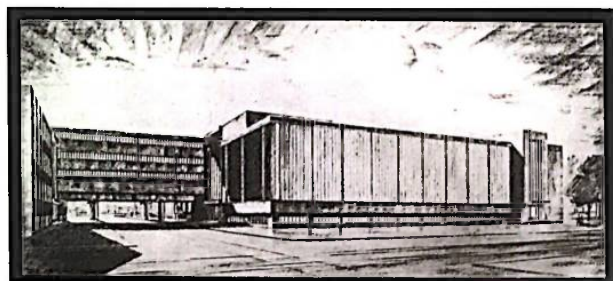
**Il Bauhaus di Dessau: Istituto superiore d'arte e
«Design» («Hochschule für Gestaltung»)**

I docenti di Weimar avevano rescisso il contratto con lo stato senza avere in pratica alternative. Ciò avrebbe anche potuto significare la fine del Bauhaus se i mesi successivi non avessero dimostrato che esso, come scuola di nuovo tipo, godeva ormai di una fama talmente buona da indurre diverse città a manifestare la loro disponibilità ad ospitarlo. Da «Dessau», Francoforte s. M., Mannheim, Monaco, Darmstadt, Krefeld, Amburgo ed Hagen... arrivarono inviti e proposte a continuare senz'altro l'attività del Bauhaus.⁸²

Tuttavia solo l'offerta della città di Dessau si rivelò veramente valida, per cui la comunità dei maestri (ill. pag. 135) decise senz'altro di trasferirsi colà. La città era governata dai socialdemocratici e il borgomastro - Fritz Hesse - si impegnò personalmente in favore della scuola. Così ad una scuola statale, come era stato il Bauhaus fino ad allora, subentrò una istituzione municipale. A quell'epoca, come oggi del resto, Dessau era una città con una forte concentrazione di industrie meccaniche tra cui la fabbrica Junkers - «Junkers Werke» - che costruiva aerei e macchine. Nell'hinterland cittadino erano disseminate inoltre numerose industrie chimiche, come la IG Farben (colori), i cui impiegati erano per lo più residenti in città. Nel 1925 la città contava circa 50.000 abitanti, diventati 80.000 già nel 1928. In tale situazione particolarmente grave risultava la mancanza di alloggi e ancor più quello di un vero e proprio piano regolatore urbano. Tra i motivi per cui la municipalità decise di stringere i tempi della trattativa con il Bauhaus un ruolo decisivo lo ebbe certo la mancanza di spazio abitativo: Gropius si era fatto da tempo interprete della esigenza di tecnicizzazione e di razionalizzazione dell'edilizia abitativa e tanto bastò perché venisse accolto dalla città a braccia aperte e, trascorso poco tempo, venisse anche incaricato di realizzare un sobborgo modello a Dessau-Törten. Per tre anni ancora, dal 1925 al 1928, Gropius diresse il Bauhaus di Dessau e furono anni durante i quali la scuola raggiunse livelli di sviluppo mai toccati in precedenza. L'edificio della scuola da lui realizzato e le sue case per gli insegnanti assunsero a simbolo stesso della moderna architettura tedesca. La scuola divenne una sorta di luogo di pellegrinaggio dove ogni mese arrivavano a centinaia gli ospiti-visitatori non solo dal resto della Germania, ma anche dall'estero. Con il sobborgo Törten Gropius poté per la prima volta dare una concreta dimostrazione di ciò che egli intendeva per processo di industrializzazione e per «costruire», mentre l'«Arbeitsamt» («Ufficio di collocamento») di Dessau (1927-29) divenne l'edificio più bello e più in linea con i suoi principi tra tutti quelli da lui realizzati e riservati ad una specifica funzione.

L'edificio del Bauhaus a Dessau

«La città di Dessau ha autorizzato la costruzione di un edificio comune da destinare al nuovo Bauhaus e alla preesistente scuola di artigianato e di artigianato artistico ora dipendente dal Bauhaus; allo stesso modo ha autorizzato la costruzione di abitazioni singole e di alloggi-studi per studenti.»⁸³ Tale incarico dava finalmente a Gropius e al Bauhaus la possibilità di tradurre in pratica l'idea di un lavoro in grado di realizzare una fusione completa di tutti gli elementi, architettonici e non, in vista di quello che restava lo scopo ultimo: l'abitazione. Come già era avvenuto al tempo della costruzione della «Haus am Horn», tutta l'attività del Bauhaus, fin dal momento del trasferimento a Dessau (ufficialmente i lavori ebbero inizio il 1 aprile del 1925), venne finalizzata alla realizzazione di questa grande opera.



Primo schizzo preparatorio per l'edificio del Bauhaus. Disegno proveniente dallo studio di Gropius, 1925.



D'altra parte, anche in questo caso la progettazione e la successiva realizzazione dell'opera dovettero far capo allo studio di Gropius, dal momento che mancava ancora la sezione di architettura, istituita solo a partire dal primo aprile 1927.

Già nel 1925 venne eseguito uno schizzo preparatorio (ill. pag. 120) che mostrava chiaramente i tre complessi principali del nuovo edificio del Bauhaus: il corpo vetrato su 4 piani dei laboratori e il braccio per la scuola tecnica, entrambi collegati da un cavalcavia con gli uffici dell'amministrazione. Diventato in breve esecutivo, il progetto definitivo (avente lo scopo di separare nettamente le varie funzioni) differiva dalla precedente versione in seguito all'aggiunta di un altro braccio che collegava i corpi principali ad un edificio degli studi a cinque piani, il cosiddetto «Atelier» (alloggi-atelier) (ill. pag. 121). Al primo piano erano ospitati un auditorium, il teatro e un refettorio che in particolari occasioni (soprattutto feste) diventavano intercomunicanti formando un unico grande spazio fruibile. In tale modo non solo era possibile lavorare, abitare, mangiare, fare sport, festeggiare e fare teatro tutti insieme come in un «piccolo mondo», ma poté anche prendere corpo l'idea di Gropius che «costruire è rappresentazione di processi vitali.»⁸⁴

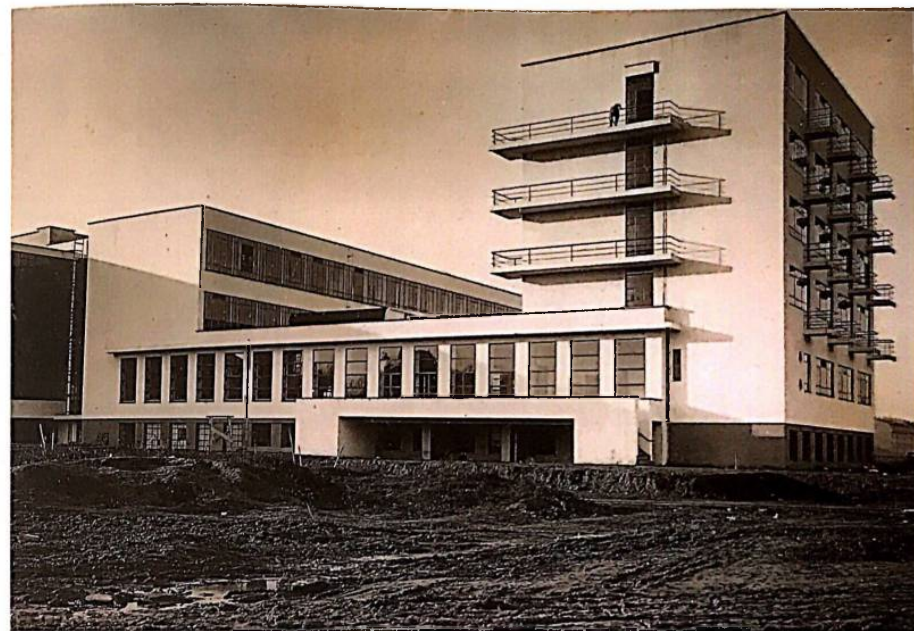
Gropius era solito mostrare foto aeree (ill. pag. 121) dell'edificio del Bauhaus perché riteneva che solo così fosse possibile apprezzare nel modo dovuto la netta separazione tra i singoli corpi architettonici e la loro coerente disposizione nello spazio. «Bisogna girare tutt'intorno all'edificio se si vuole avvertire la sua corporeità e comprendere la specifica funzione di ogni sua parte», era solito ripetere. La «rigorosa chiarezza con cui Gropius seppe dividere le singole funzioni e il modo con cui cercò di rendere visibile il senso stesso dell'opera mediante l'impiego di determinati materiali ed il ricorso ad una particolare tipologia costruttiva, fanno dell'edificio del Bauhaus una delle costruzioni più importanti ed esemplari del ventesimo secolo.»⁸⁵ Del resto, questo edificio dalle fronti vetrate che guardano verso la strada, particolarmente apprezzato per il suo grado di funzionalità, è stato sempre considerato un'o-

L'edificio del Bauhaus di Dessau realizzato da Walter Gropius tra il 1925 e il 1926. Per spiegare la libera disposizione spaziale dei corpi di fabbrica, Gropius paragonò il Bauhaus ad altri edifici storici: «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.»



Vista da sud-ovest: corpo dei laboratori. Nel 1927 Rudolf Arnheim scrisse a proposito del Bauhaus: «Con questo edificio il desiderio di purezza, chiarezza e generosità ha riportato una evidente vittoria. Già attraverso le grandi vetrate è possibile osservare dall'esterno l'uomo al lavoro o mentre gode il meritato riposo. Ogni cosa mostra la sua struttura interna, nessuna vite è sottratta alla vista, nessun cesello, per quanto prezioso, riesce a nascondere il materiale da cui è stato ricavato. Si è tentati di dare di questa «trasparenza» un giudizio anche moralmente positivo.»

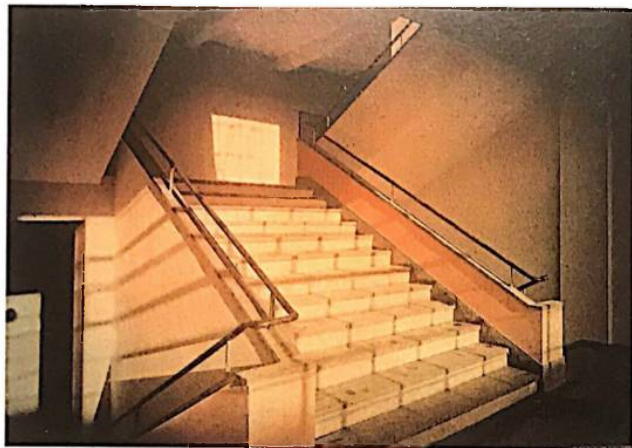
pera d'arte di straordinaria portata. Dapprincipio ogni visitatore percepiva l'edificio come un gigantesco, brillante e trasparente cubo sospeso nell'aria. Una visitatrice dell'epoca scrisse: «Arrivo a Dessau all'alba. La città è avvolta nella nebbia. Qua e là attraverso l'aria umida fanno capolino incerti raggi di luce. Ma ecco che uno sfolgorante cono di luce attira l'attenzione su di sé. Un gigantesco cubo di luce: il nuovo edificio del Bauhaus. Più tardi, con il sole ormai alto e il cielo azzurro, l'edificio appare sempre di più come un punto in cui si concentra tutta la luce e tutta la luminosità. Vetro e soltanto vetro, e là dove si innalzano delle pareti, eccole irradiare il loro bianco abbagliante. Mai prima d'ora ho potuto vedere un simile riflettore di luce. E il peso delle pareti si dissolve per il concorso di questi due fattori: gli alti muri di vetro che consentono di riconoscere la leggera struttura in ferro dell'edificio, e il bianco abbagliante... Un'impressione particolare, quasi indimenticabile, suscita questo grande edificio di notte, quando, come il giorno dell'inaugurazione, tutte le stanze sono illuminate formando un cubo di luce completamente trasparente che la struttura in ferro che incornicia l'edificio suddivide in tanti piccoli quadretti.»⁸⁶ L'edificio venne inaugurato il 4 e il 5 dicembre del 1926 tra grandi festeggiamenti. Mostre, spettacoli musicali e teatrali erano parte di un ricco programma preparato per ospiti provenienti anche da molto lontano. Particolarmente visitate furono, oltre all'edificio della scuola, le cinque case per insegnanti da poco consegnate agli interessati. Tutto l'arredamento era stato realizzato con la collaborazione dei laboratori della scuola. Il laboratorio di decorazione parietale si era occupato della parte cromatica: «Le singole aule e soprattutto la biblioteca hanno colori chiari mentre le travi sono poste logicamente in evidenza tramite una particolare tonalità cromatica. Particolarmente ben riuscito appare poi il refettorio della scuola: la struttura tripartita del soffitto viene sottolineata tramite i colori rosso e nero, mentre le pareti sono comunque bianche là dove non ci sono finestre.»⁸⁷ Tutti i mobili degli alloggi-atelier, dell'audito-



rium, del refettorio e dei laboratori erano stati preparati dal laboratorio del legno sotto la direzione di Breuer. Naturalmente a suscitare il maggior interesse furono proprio i mobili tubolari metallici presentati per la prima volta al grande pubblico. Era stato Marcel Breuer ad avere l'idea (che pare gli sia venuta osservando il manubrio della sua bicicletta) di piegare dei tubi metallici, chiedendo la collaborazione della locale fabbrica Junkers, e di servirsi poi di pezzi di stoffa opportunamente tesi per il sedile, la spalliera e i braccioli. I contemporanei considerarono i mobili metallici senz'altro alla stregua di «macchine per sedere». Tutte le lampade erano state ideate ed eseguite dal laboratorio del metallo anche se particolarmente significativo risultò al riguardo il contributo di Max Krajewski e Marianne Brandt. Non meno importante fu l'apporto della tipografia (cartelli, targhe, indicazioni...). L'edificio del Bauhaus perseguì insomma la sua finalità ideale - vale a dire la collaborazione di tutte le arti in vista dell'«edificare» - con straordinaria chiarezza e modernità, traducendo in pratica in modo convincente e senza compromessi le idee, ovunque dibattute, concernenti una nuova cultura abitativa e, quindi, una nuova qualità di vita.

Vista da sud-est. A sinistra si nota la parte iniziale del corpo dei laboratori (vetrate), quindi è la volta del corpo (fasce finestrate) che ospita l'amministrazione e la sezione di architettura e, a destra, del corpo con gli alloggi-atelier degli studenti; il braccio in basso (si notino le grandi finestre separate) ospita il refettorio e l'auditorium.

Immagini riprese all'interno del Bauhaus di Dessau. A sinistra, sopra: scala principale della scuola tecnica. Sotto: vestibolo con ingresso. A destra, in alto: il refettorio. Sotto: l'auditorium con sedili di Marcel Breuer e lampade di Max Krajewski.





Le case dei docenti

In un boschetto di pini a breve distanza dall'istituto, Gropius poté costruire, con il contributo finanziario della municipalità, anche alcune «case per i docenti» (ill. pagg. 126 - 129): tre case doppie con relativi atelier per due professori e una casa singola per sé. In origine una casa fu occupata da Klee e Kandinsky, mentre Muche abitava con Schlemmer, e Feininger con Maholy-Nagy. Lo schema planimetrico delle case doppie formava una sorta di grande S risultante dall'accoppiamento di due bracci a L ruotati di 180°. In tale modo trovava applicazione quello che Gropius era solito definire «il gioco delle costruzioni in grande», anche se in realtà non fu possibile fare uso di pezzi prefabbricati.

Gli interni delle case, regolarmente affittate ai docenti dal comune, erano così ricchi che gli stessi artisti ne restarono sbalorditi. Così Schlemmer poté scrivere: «Sono rimasto letteralmente di stucco quando... ho visto le case! Ho subito pensato che un giorno i senzatetto sarebbero venuti qui ad osservare i signori artisti che prendono il sole sul tetto della loro villa.»⁸⁸

Qualche tempo dopo Klee si lamentò delle forti spese che doveva sostenere per il riscaldamento e cercò anche, d'accordo con Kandinsky, di farsi dare un contributo dal comune. Quanto al colore degli intonaci furono gli stessi artisti ad avanzare qualche proposta: così l'atelier di Klee venne dipinto dietro suo suggerimento in giallo-nero; Kandinsky preferì invece tonalità piuttosto insolite, mentre anche Muche si diletta con qualche esperimento cromatico. Su suggerimento di Breuer, inoltre, venne dipinto anche la camera da letto di Muche. Nina Kandinsky ricorda così la sua abitazione: «Il soggiorno era rosachiaro, con una nicchia ricoperta di oro in foglie. La camera da letto invece era color verde-mandorla, e mentre lo studio di Kandinsky era giallo chiaro, l'atelier e la camera degli ospiti erano stati dipinti in grigiochiaro. Le pareti della piccola stanza a me riservata brillavano letteralmente per via dell'intonaco rosachiaro... insomma ogni stanza era, architettonicamente parlando, un esemplare



unico.»⁸⁹ Una visitatrice contemporanea descrisse così il gruppo di case riservate ai docenti-artisti: «Dappertutto gli stessi funzionali piani orizzontali, gli stessi tetti piatti, le stesse rigide linee rette di porte e finestre prive di cornici, con le vetrate degli atelier che si notano sopra ogni altra cosa: una oggettività da macchina abitativa, fredda e monacorde, in cui trova comunque modo di integrarsi piacevolmente, con esiti positivi anche sul piano artistico, il gioco di luci e ombre degli alberi vicini non ancora abbattuti.»⁹⁰ Durante la guerra la casa di Gropius andò distrutta, mentre le altre, giunte fino a noi profondamente rimaneggiate, si trovano ora in un pessimo stato di conservazione. Alcuni maestri, tra cui, oltre a Gropius, anche Muche e Maholy, approfittarono della costruzione e del trasloco per arredare anche privatamente le loro abitazioni nello stile del Bauhaus. Soprattutto la casa di Gropius (ill. pagg. 126 e 127), costruita tenendo particolarmente presenti quelle che dovevano essere le sue funzioni rappresentative (c'era un appartamento per ospiti, ed inoltre c'erano locali per il custode nel piano interrato, una stanza per la domestica e un garage) divenne una sorta di oggetto dimostrativo - fu perfino al centro di un film - da mostrare ai visitatori celebri.

Il critico Max Osborn volle confrontare le case dei docenti con la casa modello del 1923: «Se ripenso alla casa modello presentata all'esposizione del 1923 a Weimar, ricordo un edificio dall'aspetto poco accogliente puritano-ortodosso, freddo e vuoto. Ora, invece, sia sotto il profilo della suddivisione dello spazio che del loro arredamento interno, le case appaiono decisamente più accoglienti e confortevoli.»⁹¹ Resta comunque il dubbio se il Bauhaus fosse veramente cambiato a tal punto, o se, più semplicemente, i critici e il pubblico non avessero piuttosto incominciato ad abituarti alla moderna cultura abitativa.

Pagg. 126 e 127: Walter Gropius: casa del direttore (Casa Gropius), 1925/26. A sinistra: vista da sud-ovest. Ingresso laterale. Si notino le due terrazze, in alto e in basso. A destra: prospetto verso la strada (con l'ingresso principale). Le foto sono di Lucia Maholy.



Walter Gropius: case dei maestri del Bauhaus, 1925/26. Prospetto verso la strada.

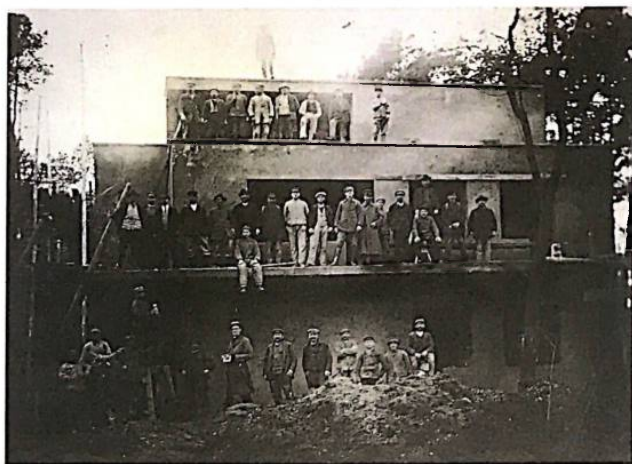
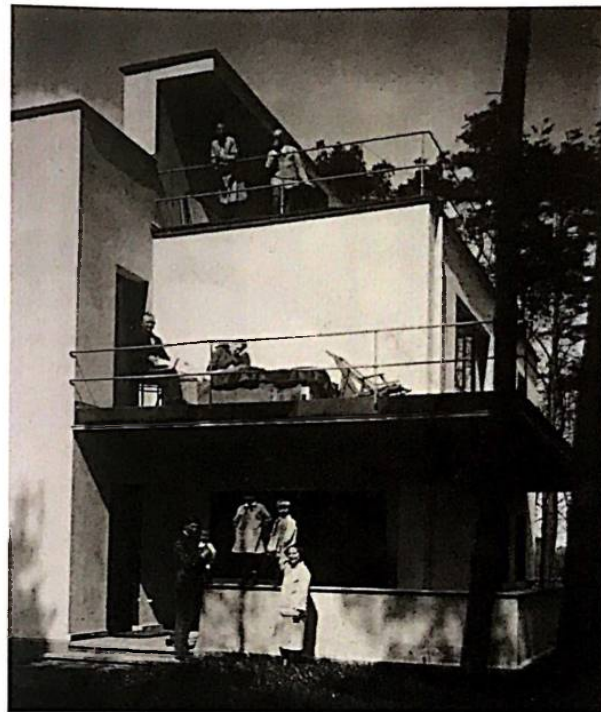


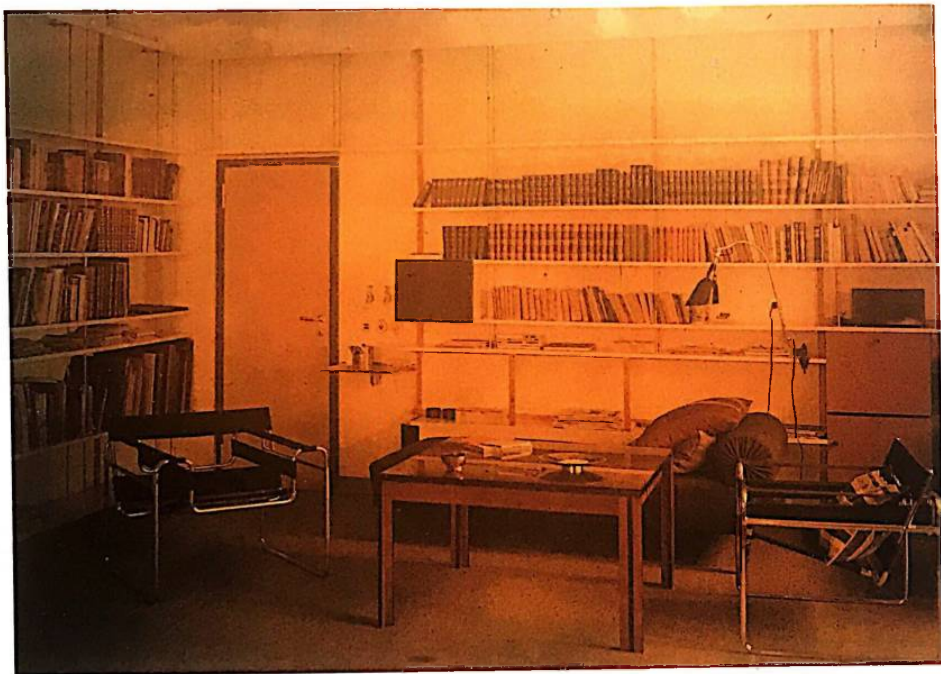
Immagine ripresa in occasione della festa per la copertura delle case dei maestri, ottobre 1925.

Le famiglie dei maestri del Bauhaus in una delle case dei maestri.

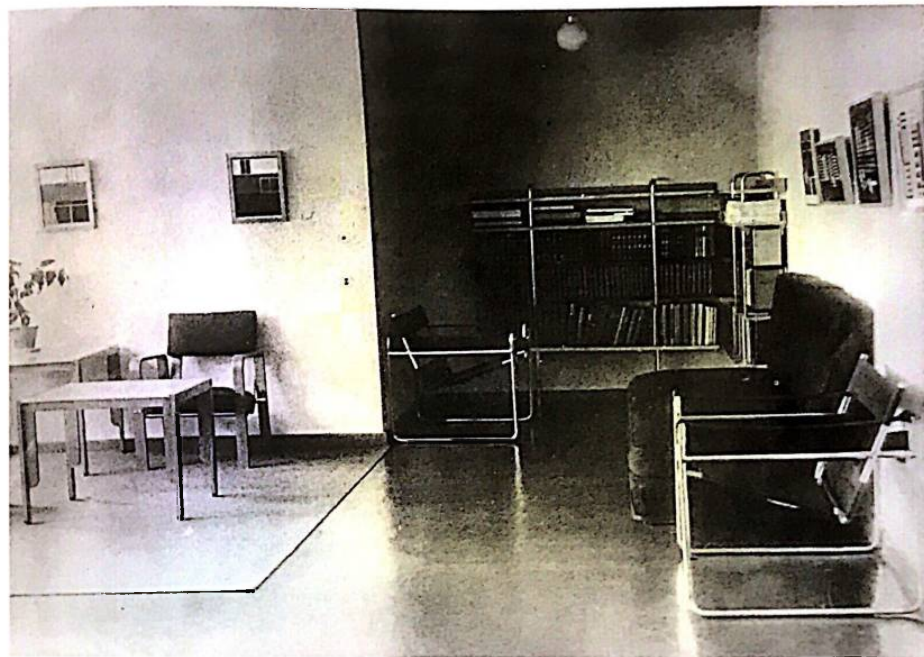


Georg e El Muche sul balcone della loro casa.

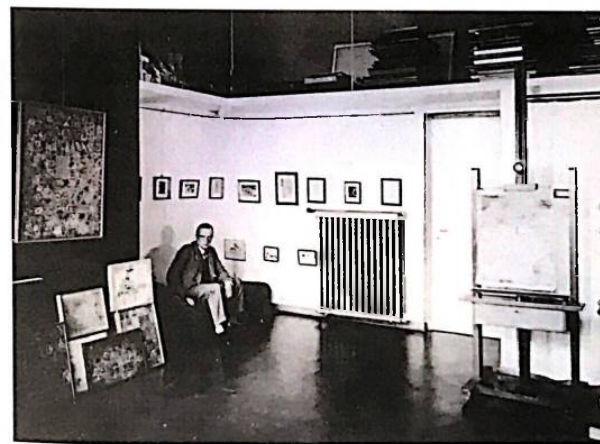




L'interno di una delle case dei maestri. Sopra: il soggiorno della casa di Gropius. Sotto: Wassily e Nino Kandinsky nella sala da pranzo della loro casa. L'arredo interno e i mobili sono di Marcel Breuer. Soprattutto la casa di Gropius era una pratica dimostrazione di ciò che si intendeva per nuova cultura abitativa, così nei dettagli – tutti accuratamente studiati – come pure nel corredo tecnico. Gropius considerò la sua casa, per l'epoca molto costosa, alla stregua di una casa sperimentale in grado di anticipare il modo di abitare del futuro: «Ciò che ancora oggi ci sembra un lusso, domani sarà considerato assolutamente normale!»



Sopra: il soggiorno di Josef e Anni Albers, 1929 circa.



Sotto: Paul Klee ritratto da Lucia Moholy nell'atelier della sua casa, 1926.

Il sobborgo Törten

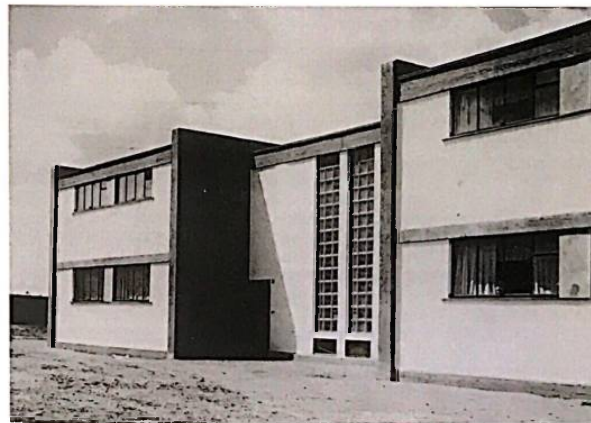
In occasione della solenne inaugurazione del Bauhaus si poterono visitare, sia esternamente che internamente, le case del sobborgo Törten già terminate. Il primo lotto di sessanta case singole era stato completato nel settembre del 1926. Messo a punto dallo stesso Gropius, il progetto prevedeva la realizzazione di un complesso esclusivamente residenziale (non erano previste scuole) formato da semplici case singole ad un piano con giardino, con l'aggiunta, in seguito, di un magazzino cooperativo a tre piani. Con i tre lotti complessivamente realizzati, Gropius poté mettere in pratica per la prima volta le idee che aveva maturato in vista della soluzione dell'allora grave problema costituito dalla carenza di abitazioni. In effetti Gropius da anni ormai perseguiva l'obiettivo di una sensibile riduzione dei costi, obiettivo che egli riteneva di poter raggiungere tramite la razionalizzazione della produzione in cantiere, un sistema di prefabbricazione leggera e la standardizzazione di tutta l'attività costruttiva. Tempi e modi per la realizzazione del progetto furono accuratamente previsti e sostanzialmente rispettati. Lavoro manuale e meccanico furono coordinati con grande precisione. Inoltre, date le abbondanti risorse locali di sabbia e ghiaia, il materiale costruttivo occorrente fu preparato in loco. Tuttavia, nonostante la rigorosa pianificazione, praticamente inesistenti furono gli effetti positivi sperati sul piano del contenimento dei costi, anche perché l'incarico ricevuto era decisamente limitato. Con tutto ciò le case si rivelarono alla fine così economiche da risultare alla portata anche di semplici operai. Con il secondo (1927) e il terzo lotto (1928) furono realizzate rispettivamente 100 e 156 case. Gropius d'altra parte poté evitare alcuni degli errori fatti in precedenza — basti pensare ai davanzali delle finestre troppo alti o al cattivo funzionamento del riscaldamento —, errori che i suoi oppositori politici avevano a lungo sfruttato contro di lui e che finirono per danneggiare anche Hannes Meyer, il suo successore: non a caso, infatti, egli ricevette dal comune solo incarichi per costruzioni di poco conto.

Quanto ai laboratori del Bauhaus, infine, c'è da dire che a Törten essi arredarono una abitazione tipo con mobili realizzati dalla stessa scuola. Il soggiorno, assai semplice, fungeva anche da zona pranzo. Pareti e pavimenti erano in parte rivestiti e coperti di stuoie e non di tappeti, mentre il posto della tradizionale, gigantesca credenza fu preso da un mobile-dispensa asimmetrico con alcuni ripiani a giorno.

Una abitazione tipo del Sobborgo Törten. L'abitazione è arredata con mobili tipo ricavati da legni diversi.



Sopra: veduta del Sobborgo Dessau-Törten.



Sotto: due case del Sobborgo Dessau-Törten facenti parte del lotto realizzato nel 1927.

Le riforme scolastiche del 1925 e del 1927

In linea di massima l'attività del Bauhaus di Dessau si collocò nel solco a suo tempo tracciato dal Bauhaus weimariano. La scuola, insomma, intese sempre porsi al servizio di una moderna cultura abitativa, a cominciare dalla più semplice suppellettile per finire con la casa pronta per essere abitata: ciò che si cercava di perseguire «tramite un sistematico lavoro di ricerca, sia teorico che pratico, in campo formale, tecnico ed economico.»⁷² Già a Weimar, tuttavia, Gropius non aveva mai trascurato l'efficienza del Bauhaus in quanto organizzazione produttiva arrivando tra l'altro ad imporre, se e quando le riteneva necessarie, diverse modifiche al programma didattico. Le finalità del Bauhaus, in altri termini, furono sempre adattate ad una realtà in continuo mutamento. Perfettamente comprensibili appaiono dunque i cambiamenti, invero assai significativi, che Gropius attuò subito dopo il trasferimento da Weimar a Dessau (1925), e anche più tardi, al momento del trasferimento (1927) nella nuova sede.

Prima di tutto il numero dei laboratori venne ridotto a sei: falegnameria, laboratorio del metallo, decorazione parietale, tessitoria, tipografia (artistica e non) e per finire il laboratorio di scultura. Quanto al «teatro», esso non era previsto nel programma del 1925 (ill. pag. 136), ma la relativa sezione venne istituita non molto tempo dopo. Sempre a partire dal 1925 ben quattro furono le sezioni dirette da ex allievi, i cosiddetti «giovani maestri» («Jungmeister»): Hinnerk Scheper ebbe il laboratorio di decorazione parietale; Marcel Breuer la falegnameria; Joosta Schmidt il laboratorio di scultura; Herbert Bayer la tipografia (ivi compresa la pubblicità); inoltre, quando Muche nel 1927 lasciò il Bauhaus, fu Gunta Stölzl, in qualità di «giovane maestra» («Jungmeisterin»), ad assumere la direzione della tessitoria. Tutti costoro avevano portato a termine con successo il periodo di formazione teorica e tecnica al tempo del Bauhaus di Weimar e ora toccava a loro assumersi la responsabilità di educare una nuova generazione di allievi nello spirito della scuola.

Gropius caso continuò a perseguire anche a Dessau l'obiettivo di fare del Bauhaus un'impresa produttiva perfettamente autosufficiente sul piano economico. Già introdotta a Weimar, la separazione dell'attività didattica da quella produttiva, venne così ufficializzata con la sua introduzione in tutti i programmi di studio.

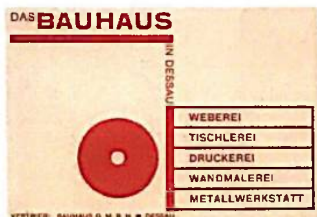
Già nel novembre del 1925 Gropius poté inoltre tradurre in pratica, grazie soprattutto all'appoggio finanziario di Adolf Sommerfeld, l'idea, a lungo accarezzata, di fondare una s.r.l. il cui capitale sociale ammontava tuttavia a soli 20.000 marchi. Una delle prime iniziative della neocostituita società fu la pubblicazione del «Catalogo dei modelli», preparato da Herbert Bayer e stampato a cura del Bauhaus, contenente una breve descrizione, accompagnata da una foto (ill. pagg. 80 e 84), dei più importanti ed effettivamente disponibili prodotti del Bauhaus.

Con la fondazione della società e la conseguente assunzione di un amministratore, erano state dunque gettate le basi organizzative per il positivo sfruttamento sul piano economico dei prodotti della scuola. Ma proprio in quest'ambito si andò presto incontro a grosse difficoltà, dal momento che le entrate restarono ben al di sotto delle aspettative, e questo proprio mentre la municipalità si aspettava che il Bauhaus potesse almeno parzialmente autofinanziarsi. Contrariamente alle previsioni, infatti, occorsero anni prima che l'attività della società e gli introiti ricavati con il rilascio dei permessi di fabbricazione consentissero al Bauhaus di realizzare utili consistenti.

Più o meno nello stesso periodo in cui il nuovo edificio della scuola veniva inaugurato, Gropius ottenne, grazie soprattutto ai buoni uffici di Edwin Redsion, responsabile per il governo del settore artistico e sostenitore del Bauhaus, che alla scuola fosse riconosciuta la qualifica di «Hochschule für Gestaltung» («Istituto superiore d'arte e design»). In tal modo il Bauhaus, cessando di essere una semplice scuola comunale, andava a collocarsi sullo stesso piano delle accademie tradizionali, dei politecnici e delle scuole di artigianato artistico. Venne anche abbandonata la classica tripartizione in apprendisti di primo livello, apprendisti di secondo livello e maestri, anche se, almeno in parte, gli allievi continuarono a stipulare i certificati di apprendistato con le camere di commercio. Da quel momento in poi, comunque, gli allievi divennero semplicemente «studenti», mentre ai «maestri» spettò il titolo di «professore».

In quello stesso periodo (aprile 1927) Gropius riuscì anche ad ottenere un altro importante successo chiamando l'architetto svizzero Hannes Meyer a dirigere la sezione di architettura, più volte invocata ma solo da poco istituita. Come era facile prevedere, la trasformazione della scuola e la chiamata di Hannes Meyer furono alla base dell'ennesimo, importante mutamento del programma didattico.

In un prospetto stampato nel 1927 l'intero programma didattico appare già impostato in un modo del tutto nuovo. Al primo posto troviamo l'architettura e, in subordine, la



Joost Schmidt: cartolina pubblicitaria per la vendita dei prodotti del Bauhaus attraverso la s. r. l.



I maestri sul tetto dell'edificio del Bauhaus; da sinistra si riconoscono: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Maholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl e Oskar Schlemmer.

«costruzione e l'arredo interno» cui fanno capo il laboratorio di falegnameria, la tessitoria e i laboratori di decorazione parietale e del metallo. Il secondo gruppo a sé stante fa capo alla pubblicità e comprende l'ex laboratorio di tipografia cui in seguito andranno ad aggiungersi il laboratorio fotografico e quello di scultura. Quanto al teatro, con il nuovo programma esso acquista anche ufficialmente un'importanza mai avuta in precedenza.

All'ultimo posto troviamo un'altra importante novità: il «Seminario per la libera composizione pittorica e plastica»: in pratica quei «liberi corsi di pittura» da tempo insistentemente reclamati da Klee e Kandinsky. Costoro in effetti già nel 1925 avevano manifestato il desiderio di poter tenere in futuro, oltre all'insegnamento formale, anche una specie di corso di pittura, rivendicando in tal modo un incarico assolutamente tradizionale e fino ad allora estraneo ai principi e alle finalità del Bauhaus. Stranamente però nel programma messo a punto per il 1927 il corso da loro chiesto compariva sotto la denominazione di «Seminario per la libera composizione pittorica e plastica». In seguito tuttavia si preferì tornare alla denominazione originaria «libero corso di pittura». Gli incontri si tenevano una volta alla settimana a casa di Klee o di Kandinsky che in tal modo vennero dispensati dalle lezioni che essi ancora tenevano nei laboratori quali titolari dell'insegnamento formale. Quanto alla sezione di architettura, per la prima volta il corso si concludeva con la concessione di un diploma universitario, ciò che più tardi venne esteso anche agli altri insegnamenti. Se dunque da un lato il programma didattico subì profondi cambiamenti perché era necessario tener conto del peso crescente dell'architettura, dall'altro le cosiddette «materie libere» si videro riconoscere uno spazio sorprendentemente grande. Quel che è certo, comunque, è che almeno inizialmente le modifiche introdotte non provocarono in pratica cambiamenti significativi dal momento che ben pochi furono gli studenti che decisero di frequentare la sezione di architettura.

Anche i successori di Gropius, accentuando ora questo ora quell'aspetto, non si discostarono molto da un modello che assegnava all'architettura un posto assolutamente centrale. È probabile, infine, che l'egemonia dell'architettura — unitamente alla decisione di concentrare gli sforzi sulla realizzazione di modelli destinati all'industria — abbia contribuito non poco a tenere le donne lontane dal Bauhaus: col passare degli anni il loro numero, anzi, andò continuamente calando.

das bauhaus in dessau

lehrplan

zweck:

1. durchbildung bildnerisch begabter menschen in handwerklicher, technischer und formaler beziehung mit dem ziel gemeinsamer arbeit am bau.
2. praktische versuchsarbeit für handbau und hausrichtung, entwicklung von standardmodellen für industrie und handwerk.

lehrgänge:

1. werklehre für
 - a. Holz (Schreiner)
 - b. Metall (Lötler und Kupferschmied)
 - c. Farbe (Bauhandwerker)
 - d. gemalte (Fenster, Türen)
 - e. Buch- und Bindwerk
2. formlehre: (plastisch und theoretisch)
 - a. anerkennung werkschaffen naturstudium
 - b. darstellung projektionslehre konstruktionslehre werkstätten und modellan für alle räumlichen gebilde entwerfen
 - c. gestaltung raumlehre farblehre

ergänzende lehrgänge:

material- und werktunde
grundbegriffe von bildhauung
projektorziehung, werktunde, zeichnen

lehrgänge:

1. grundlehre:
 Dauer: 2 halbjahre, elementar formunterricht in verbindung mit praktischer übung in der besondern vorarbeit für die grundlehre. im zweiten halbjahr praktische aufnahme in eine handwerkstätte, ergebnis: anfertigung aufnahme.

2. hauptlehre:
 die werklehre in einer der lehrwerkstätten unter abschluss eines gestaltunglichen entwerfens und die ergänzende formlehre (besonders werktunde) für lehrkräfte, a. lehrkräfte 2 b. dauer im allgemeinen 8 halbjahre. Gestaltungliche versuche:

3. baulehre:
 entwicklung zum freien architektenberuf für betriebe, ausbildung im entwerfen, möglich im zusammenhang mit praktischer betriebslehre (baulehre) (bauwesen, bautechnik, hochbauwesen, modulare und ergänzende technische fächer).
 Dauer: 2 halbjahre, gegebenenfalls mit unterbrechung.
 ergebnis: betriebslehre des bauhauses.

praktische versuchsabteilungen:
 für wirtschaftlich verwertbare modelle und arbeiten für industrie und handwerk, insbesondere für handbau und hausrichtung, nach mindestens einjähriger arbeitsreicher tätigkeit in der versuchsabteilung stellt der lehrplan ein anfangs aus

lehrkräfte:
 w. gropius w. landinsky p. klein
 L. Moholy-Nagy g. meinhart A. Schönerer
 L. Schreyer H. Bayer M. Kremer A. Schepner J. Schmidt

aufnahme:
 die grundlehre bildet die unerlässliche voraussetzung für die weitere arbeit des bauhauses und ist deshalb für jeden neuankommenden schüler obligatorisch, in die grundlehre wird (April und oktober) jeder aufgenommen, dessen beziehung und vorbildung sich ausreichend nachweisen und der den 17. lehrjahrsjahr übertritt hat.
 in der baulehre finden auch betriebslehre schüler nach erfolgreichem besuch der grundlehre aufnahme, die ausreichte technischen (bau- und ingenieurwissenschaften) haben und während der jahre in einem handwerk-schüler durchlaufen haben und während der jahre in einem handwerk-mechaniker, techniker, handwerker nach erfolgreichem besuch der grundlehre aufnahme, die im besitz eines gestaltunglichen oder mehrjähriger praktischer arbeit nachweisen können und das lehrzeugnis des bauhauses erwerben haben.
 anmeldung in die grundlehre muss schriftlich mit folgenden anlagen erfolgen:
 1. selbständige zeichnerische oder handwerkliche arbeiten
 2. nachweis über bildung, staatsbürgerigkeit, persönliche verhältnisse und unterhaltsmittel, (bei minderjährigen durch eltern oder vernommte)
 3. schulisches leistungsniveau
 4. schriftliches gesundheitszeugnis
 5. bildnis
 6. gegebenenfalls zeugnis über weitergegangene handwerkliche oder theoretische ausbildung (Zeugnis, abgangszeugnis)
 jeder bewerber wird vorerst nur für 1 halbjahr in die grundlehre aufgenommen, die praktische aufnahme in eine lehrwerkstätte hängt von der gestaltunglichen eignung des bewerbers und von seinen im probenjahr anstehenden arbeiten ab.

lehrgeldern:
 aufnahmegeld: mk. 10,-
 grundlehre: mk. 90,- pro halbjahr
 hauptlehre: mk. 120,- pro halbjahr
 baulehre: mk. 80,- pro halbjahr
 praktische arbeit: prozentual nach der verwertung der selbstfertigen modelle oder arbeiten.

die leitung des bauhauses in dessau walter gropius



Coperina dell'opuscolo della scuola ideata da Herbert Bayer, 1927. Il programma semestrale ivi pubblicato (ill. pag. 136, in basso), fornisce per la prima volta informazioni a proposito della sezione di architettura aperta nell'aprile del 1927. I laboratori, riuniti sotto la voce «arredamento degli interni», vengono ora fatti dipendere dalla sezione di architettura.

Sopra: il programma didattico del novembre 1925 prevede solo 5 laboratori in luogo dei 10 fino ad allora operanti. Del tutto nuova è invece la sezione per la ricerca applicata destinata a sviluppare modelli per l'industria e l'artigianato.

semesterplan

	1. semester	2. semester	3. semester	4. semester	5. semester u. freie
1	architektur a. bau b. haus- richtung	architektur a. bau b. haus- richtung	architektur a. bau b. haus- richtung	architektur a. bau b. haus- richtung	architektur a. bau b. haus- richtung
2	malerei	malerei	malerei	malerei	malerei
3	schne	schne	schne	schne	schne
4	semester für freie plastische und materielle gestaltung	semester für freie plastische und materielle gestaltung	semester für freie plastische und materielle gestaltung	semester für freie plastische und materielle gestaltung	semester für freie plastische und materielle gestaltung

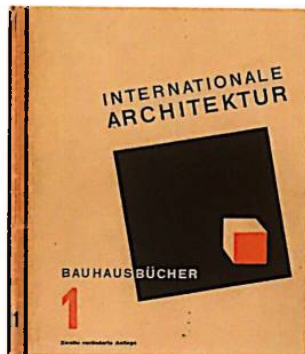
Già a Weimar Gropius e Moholy-Nagy avevano progettato una serie di pubblicazioni (cinquanta in tutto): i «Bauhausbücher» (ill. pag. 138), ognuna delle quali avrebbe dovuto trattare «argomenti artistici, scientifici e tecnici delle diverse specialità». Così come già era avvenuto per le altre pubblicazioni («Bauhausmappen») edite dalla scuola, l'iniziativa poté contare sulla collaborazione dei più importanti esponenti della pittura e della grafica moderne. Pubblicati contemporaneamente a Dessau nel 1925, i primi otto volumi – tutti scritti, tranne due, dagli stessi maestri – offrivano uno sguardo d'insieme sull'architettura, il teatro, la fotografia e l'attività dei laboratori del Bauhaus. Quasi tutti, inoltre, furono composti tipograficamente da Moholy.

Lo stesso Moholy tuttavia, interessato com'era in particolare ai nuovi autori, volle fare in modo che i volumi successivi potessero offrire uno spaccato dell'arte contemporanea. Tutte le correnti moderne in qualche modo tra loro collegate dovevano cioè essere documentate con scritti ed immagini. Moholy lasciò inoltre ai singoli autori esterni una grande autonomia, sicché essi non solo furono liberi di comporre a loro piacimento i frontespizi ma spesso si occuparono anche dell'impaginazione. Complessivamente i volumi pubblicati fino al 1930 furono quattordici.

Libri e rivista «bauhaus»

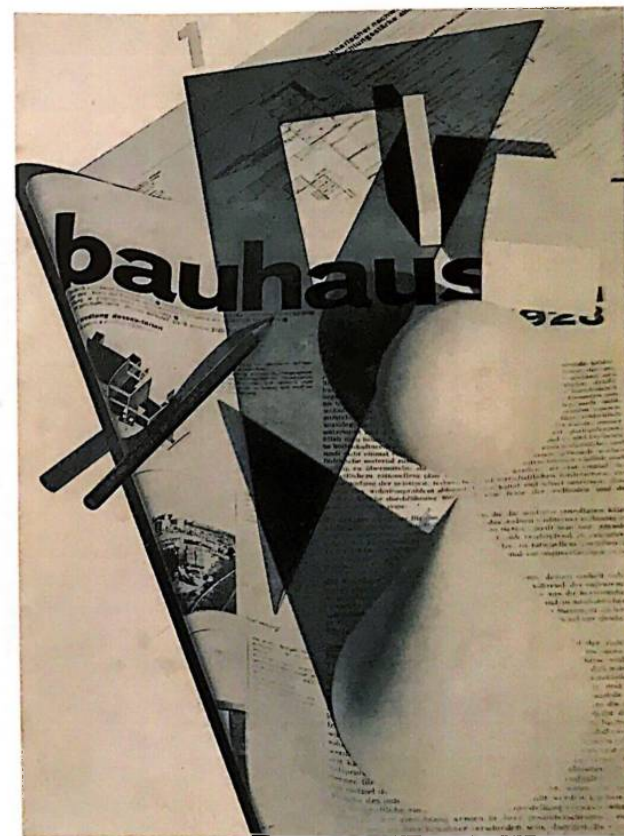


Sopracoperte dei libri «bauhaus» realizzate da Moholy-Nagy per il volume «Bauhausbauten Dessau» di Gropius (1930) e per il volume «Dal materiale all'architettura» dello stesso Moholy-Nagy (1929). Sopracoperta di Farkas Molnár per il volume «Architettura internazionale» di Gropius (1925).



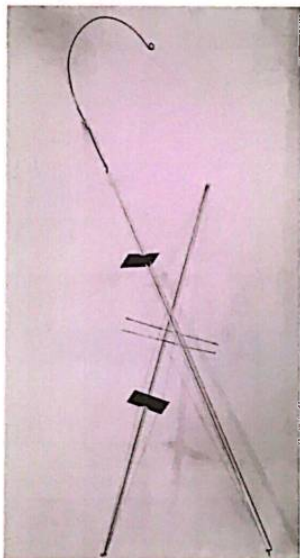
In occasione dell'inaugurazione dell'edificio della scuola il Bauhaus si presentò per la prima volta ufficialmente al pubblico tramite la pubblicazione di una rivista quadrimestrale («bauhaus») (ill. pag. 139), il cui scopo principale era non solo di dare informazioni sulla scuola, i suoi prodotti e gli incarichi di lavoro ricevuti, ma anche di dichiararsi a disposizione di altri autori non legati in qualche modo al Bauhaus. Dapprincipio quasi ogni numero ebbe un contenuto monografico. Così mentre il primo numero ospitò un contributo, sia pure breve, di tutti i laboratori (redazione: Gropius; composizione: Moholy-Nagy), il numero 1927/3, in pratica affidato al solo Schlemmer, si occupò esclusivamente di teatro. A decidere il contenuto del numero seguente fu Hannes Meyer, da poco chiamato ad occupare la cattedra di architettura, mentre il primo numero uscito nel 1928 fu dedicato da Herbert Bayer alla pubblicità. I sei numeri successivi uscirono con la firma del nuovo direttore, Hannes Meyer. Con Mies van der Rohe alla direzione della scuola, infine, si poterono pubblicare, soprattutto per mancanza di fondi, solo tre numeri di poche pagine. Sul finire del 1925 il Bauhaus decise inoltre di eliminare l'uso delle maiuscole e di utilizzare per la stampa formati standard le cui misure erano stabilite dalla DIN («Deutsche Industrienorm», ovvero «Norma industriale tedesca»). Su ogni foglio di carta intestata della scuola si poté così leggere:

Copertina della rivista «bauhaus» che uscì tra la fine del 1926 e il 1931. Con la copertina ideata per il primo numero del 1928, Herbert Bayer fornisce un significativo e virtuosistico esempio delle sue capacità grafiche riuscendo a collegare diversi mezzi e piani di rappresentazione.



«Scriviamo sempre in minuscolo perché così risparmiamo tempo. Inoltre perché ci devono essere due alfabeti quando ne basta uno? Perché scrivere a lettera maiuscole dal momento che non si parla a lettere maiuscole?» Oggi le misure allora adatte in campo pubblicitario e artistico-compositivo vengono valutate come altrettanti aspetti del «lavoro pubblico e d'immagine». Ma bisogna pur sempre considerare il contesto politico in cui il Bauhaus operava: in effetti anche a Dessau, come già era accaduto a Weimar, si era formata una associazione di cittadini che osteggiava sempre il Bauhaus impiegando ogni sorta di mezzo, compresa la calunnia. In tale modo il Bauhaus perse, lentamente ma inesorabilmente, il credito politico di cui aveva inizialmente goduto. Una rappresentazione positiva della sua attività nei confronti della opinione pubblica costituiva dunque, per il Bauhaus, una componente irrinunciabile della sua lotta per la sopravvivenza; lotta per la quale si rivelò particolarmente utile anche il rilancio di quel «circolo di amici» la cui fondazione, com'è noto, risaliva ai tempi di Weimar, e che ora poteva contare su un numero di iscritti in continuo aumento. Sempre molto generoso nei confronti della scuola, a partire dal 1926 il circolo finanziò regolarmente la rivista «bauhaus», acquistandone i prodotti ed organizzando anche un gran numero di manifestazioni a sostegno della sua attività.

I corsi propedeutici di Josef Albers e di László Moholy-Nagy a Dessau



La scultura realizzata da Hin Bredendieck durante le lezioni di Moholy-Nagy (1928) si caratterizza per il fatto che tubi di vetro e fili di ferro vengono uniti in modo da formare un sistema mobile. Moholy descrisse quest'opera, appesa con un sottile filo di ferro alla parete, alla stregua di una forma che anticipa una scultura sospesa: rapporti tra volumi e materiali sussistono solo all'interno delle parti, ma non verso l'esterno.

Anche a Dessau i corsi propedeutici e le lezioni di Klee e Kandinsky continuarono a rappresentare una parte essenziale della formazione di base degli allievi. Non solo: ma era anche previsto che vi partecipassero, sia pure soltanto parzialmente, gli studenti che già si trovavano ad un livello più avanzato. Negli anni di Dessau i singoli docenti modificarono profondamente il loro insegnamento, costringendo gli studenti ad un impegno di gran lunga maggiore anche in termini di tempo. Sarà dunque utile soffermarsi sulle lezioni di Klee, Kandinsky, Albers e Moholy allo scopo di poterle meglio confrontare con quelle già descritte nella prima parte del presente libro.

Di essenziale importanza ai fini della formazione di base degli studenti si rivelò senza alcun dubbio il corso propedeutico di Josef Albers (ill. pag. 65). Già a Weimar il «Meisterrat» aveva deciso, dopo l'allontanamento di Itten, di prolungarne la durata da sei mesi ad un anno. Contemporaneamente la formazione tecnico-artigianale doveva essere perfezionata grazie ad una sorta di «insegnamento tecnico» («Werklehre») che aveva lo scopo di preparare meglio la successiva attività nei laboratori.

Già maestro di scuola elementare Albers era venuto al Bauhaus per diventare pittore. Dopo aver preso parte al corso propedeutico di Itten aveva lavorato nel laboratorio del vetro, laboratorio che ben presto, soprattutto a causa della cronica mancanza di lavoro, non fu più in grado di mantenere la propria autonomia. In ogni caso già a partire dall'autunno del 1923 Albers poté tenere un corso per complessive 18 ore settimanali riservato ai nuovi studenti, mentre Moholy, da parte sua, insegnava agli studenti del secondo semestre 8 ore. Nel programma del corso di Albers si dava molta importanza alle visite presso fabbriche e imprese artigianali. Inoltre, senza poter servirsi di macchine ed impiegando gli attrezzi più semplici e più comuni, gli studenti dovevano essere in grado di fabbricare contenitori, giocattoli, piccoli oggetti di uso comune, dapprima ricavandoli da un unico materiale, in seguito combinando insieme più materiali. Venivano anche fornite nozioni elementari circa le più importanti proprietà dei materiali e i principi fondamentali della costruzione.

La suddivisione del corso propedeutico fra Albers e Moholy, e la sua durata annuale, furono mantenute anche a Dessau, con la differenza che lo studente del secondo semestre poteva ora essere ammesso, a titolo di prova, in un laboratorio. A Dessau Albers insegnava al mattino 4 volte per un totale di 12 ore settimanali, e il suo corso era obbligatorio per tutti gli studenti del primo semestre. Moholy-Nagy, da parte sua, continuò ad insegnare agli studenti del secondo semestre, ma per complessive 4 ore in luogo delle 8 precedenti. Quando poi nel 1928 Moholy-Nagy lasciò il Bauhaus, Albers prese per sé tutto il corso propedeutico e lo tenne fino alla chiusura della scuola nel 1933. Albers naturalmente continuò sostanzialmente il corso propedeutico di Itten, soprattutto lo studio dei materiali, preoccupandosi di sistematizzarlo in modo diverso. In effetti a partire dal 1927 gli studenti non dovevano più lavorare con ogni tipo di materiale, ma al contrario dovevano seguire un piano ben preciso: vetro, carta (ill. pag. 142) e metallo (ill. pag. 140); per la precisione: vetro durante il primo mese; carta il secondo mese, mentre nel terzo mese si utilizzavano due materiali risultati affini in seguito a ricerche condotte dagli stessi studenti; nel quarto mese, infine, gli studenti erano liberi di lavorare con materiale di loro scelta.

Lo stesso Albers scrisse: «Il materiale deve essere lavorato in modo che non ne risultino scarti: l'economia è il principio più importante. La forma definitiva nasce dalle stesse tensioni del materiale tagliato e piegato.»

Mentre lo scopo principale dell'insegnamento di Albers era l'uso creativo del materiale secondo criteri di economicità, le lezioni di Moholy, che ancora nel 1924 si chiamavano «studi di composizione», si concentravano invece sulla composizione nello spazio. Come già Itten e Albers, anche Moholy si servì di tavole tattili allo scopo di affinare la sensibilità degli studenti per il materiale, anche se la maggior parte delle creazioni tridimensionali, in qualche modo avvicinabili a sculture e giunte a oggi grazie alle foto eseguite, appaiono piuttosto come semplici esercitazioni spaziali. In ogni caso si utilizzarono vetro, plexiglas, legno, metallo e fili di ferro per creazioni per lo più asimmetriche, anche se in sé non prive di armonia, definite nei modi più disparati, come per esempio «esercizio di equilibrio», studi per «sculture sospese nell'aria», oppure «studi su spazio e volume».

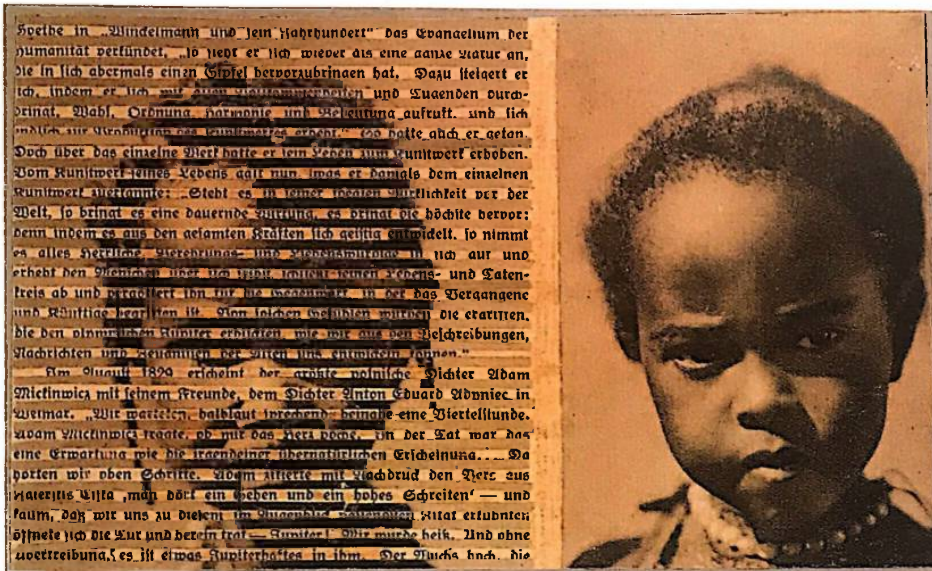
Le lezioni di Albers comunque suscitavano in molti studenti una profonda e duratura impressione influenzandone in seguito l'attività. Così il pittore Hannes Beckmann descrisse la sua prima esperienza: «Ricordo come se fosse ieri il mio primo giorno di lezione: Josef Albers entrò in classe con sotto il braccio un pacco di giornali che fece distribuire agli studenti. Poi si rivolse a noi più o meno in questi termini: Signori e



Josef Albers ritratto nel 1928 da Umbo nel suo studio di Dessau con l'ultimo modello della poltroncina in tubi d'acciaio di Marcel Breuer. Alla parete un quadro di Albers del 1927.

signore, noi siamo poveri, non ricchi. Non possiamo dunque permetterci in alcun modo di sprecare materiale e tempo. Dal peggio noi dobbiamo saper ricavare il meglio. Ogni opera d'arte si compone di un materiale iniziale ben preciso e quindi noi dobbiamo per prima cosa vedere di che cosa è fatto questo materiale. A questo scopo vogliamo servircene per fare alcuni esperimenti, senza la pretesa di voler già «creare» qualcosa di preciso. Per il momento dobbiamo anteporre la destrezza alla bellezza. La forma dipende dal materiale con cui lavoriamo. Riflettete sul fatto che spesso si ottiene di più facendo di meno. I nostri studi vogliono essere uno stimolo per un modo di pensare che ha come punto d'arrivo il momento costruttivo. Mi avete capito? Adesso io vorrei che voi prendeste in mano i giornali che avete ricevuto e ne faceste qualcosa di più e di diverso da ciò che essi ancora sono e rappresentano. Vorrei anche che voi rispettaste il materiale facendone un uso sensato e tenendo presenti quelle che sono le sue proprietà. Se voi pensate di poterlo fare senza servirvi di coltelli, forbici e colla, tanto meglio. Buon divertimento!»

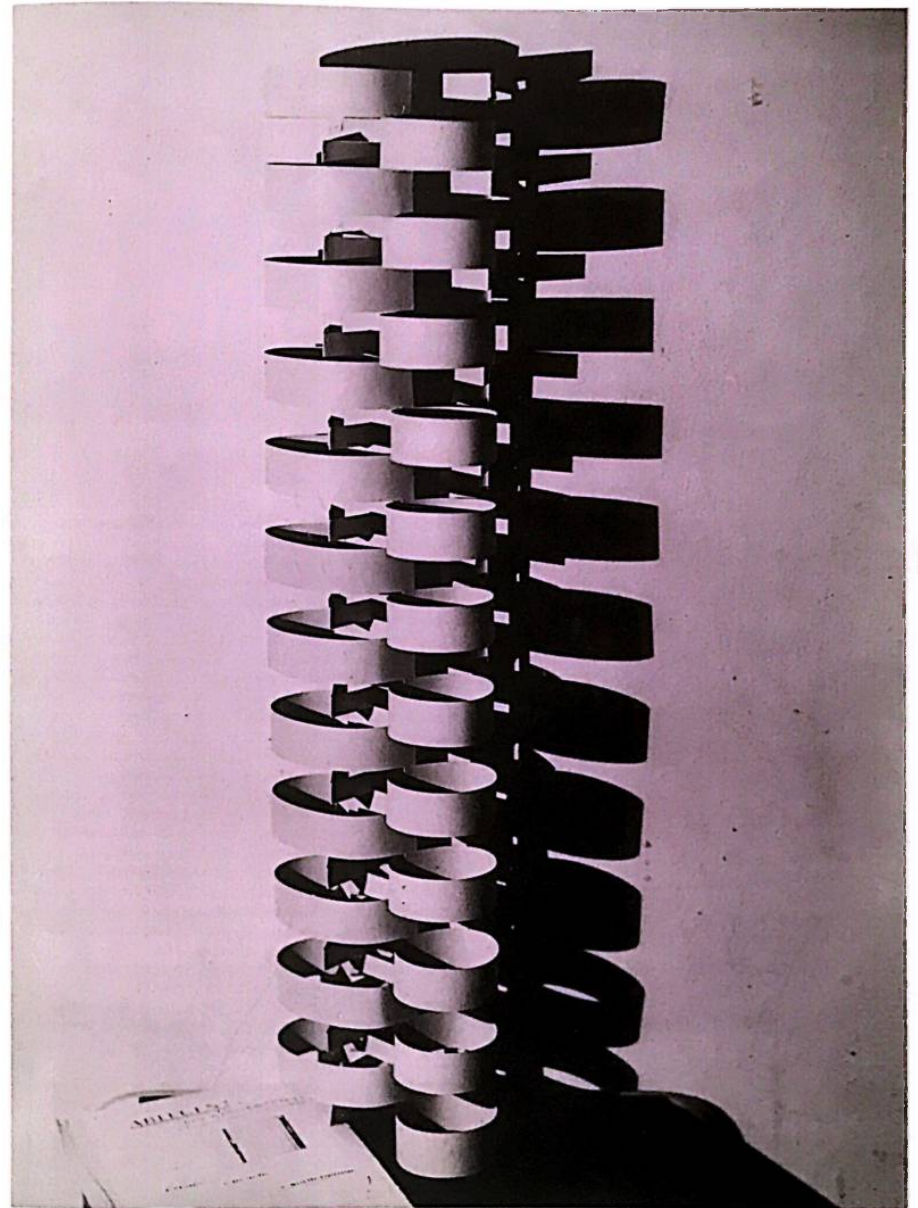
Fece ritorno qualche ora dopo e ci chiese di sistemare per terra, davanti a lui, i risultati dei nostri sforzi. Come per incanto si materializzarono maschere, barche, castelli, aerei, animali e numerose altre piccole ed ingegnose creazioni. Albers liquidò il tutto come roba da asilo e aggiunse che le stesse cose si sarebbero potute fare molto



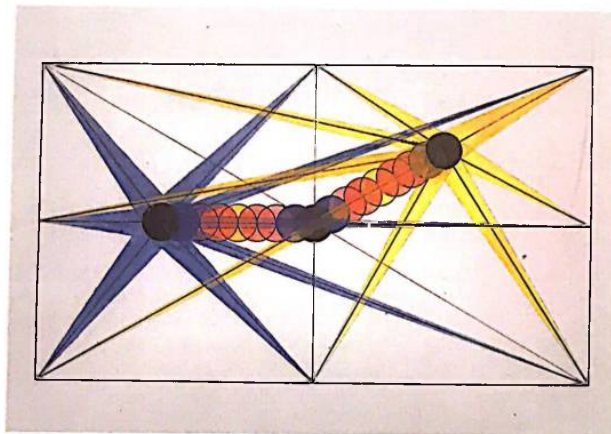
Hans Kessler: studio dal corso propedeutico di Albers: Trasformazione di un giornale, 1931.

Pag. 143: lavoro con la carta eseguita da Gustav Hassenpflug durante il corso propedeutico di Albers 1928. Altezza 80-90 cm. Grazie a tagli e piegature quanto mai ingegnose il foglio di carta è assolutamente stabile. Non c'è scarto. Forma positiva e forma negativa sono parti equivalenti della soluzione adottata, formalmente ineccepibile, che non a caso ha per titolo «Illusione di compenetrazione».

meglio con altri materiali. Poi mostrò una «creazione» molto semplice eseguita da un giovane architetto ungherese. Costui non aveva fatto altro che piegare il giornale per lungo facendolo stare in piedi sì da farlo sembrare un'ala. Josef Albers ci spiegò come in effetti le proprietà del materiale fossero state ben afferrate, come lo stesso fosse stato ben lavorato e come fosse naturale piegare soprattutto la carta in modo da far diventare un materiale tanto cedevole abbastanza rigido da consentirgli di stare in piedi proprio laddove esso è più sottile, cioè al margine. Inoltre, egli aggiunse che un giornale poggiato sul tavolo presenta solo un lato visibilmente «attivo», mentre il resto rimane invisibile. Aggiunse anche che la carta, una volta raddrizzata, presenta due lati visibilmente attivi, e che in tal modo essa perde il suo noioso e molle aspetto esteriore. Il corso propedeutico, insomma, aveva qualcosa della terapia di gruppo. Grazie al confronto visivo tra tutte le soluzioni escogitate dagli altri studenti, abbiamo rapidamente imparato a trovare, per ogni esercizio, la soluzione ritenuta più adatta. Non solo: ma abbiamo anche imparato ad autocriticarci; ciò che veniva ritenuto più importante della capacità di criticare gli altri. Non c'è dubbio che questa specie di «lavaggio del cervello» che noi dovemmo subire durante il corso propedeutico ci aiutò a pensare in modo molto più chiaro.⁹¹



Lena Meyer-Bergner: esercizio eseguito durante una lezione di Klee: irradiazione/centro variato, 1927.



Le lezioni di Paul Klee e di Wassily Kandinsky a Dessau

Durante quasi tutta la sua attività di docente al Bauhaus di Dessau Klee insegnò nel secondo semestre del corso propedeutico. Il suo campo d'insegnamento era la «teoria della forma», teoria che già a Weimar era stata elaborata nelle sue linee fondamentali e che ora includeva anche una teoria del colore per la cui dimostrazione egli amava servirsi di una sfera colorata. All'inizio del semestre invernale del 1927 la sua attività di docente divenne più impegnativa: dopo le dimissioni di Muche, infatti, gli venne affidato anche l'insegnamento formale nella tessitura. Egli fece ciò dividendo quasi sempre il corso in due parti: per i più giovani il secondo o il terzo semestre; per i più progrediti il quarto e il quinto semestre.

A partire dal maggio 1926 Klee volle tenere inoltre quel corso di pittura già descritto e al quale presero inizialmente parte dieci tra studenti e studentesse. Anche questo corso fu tenuto da Klee per tutto il tempo in cui rimase al Bauhaus.

A differenza di Kandinsky, le cui esercitazioni furono sempre centrate sul disegno analitico (dal 1922) e sulla teoria del colore (dal 1925), Klee sviluppò continuamente la sua attività didattica servendosi spesso di testi specializzati che egli stesso procurava allo scopo. In linea di massima, comunque, egli eseguiva alcune dimostrazioni, dopodiché dava alcuni esercizi (ill. pagg. 144 e 145) che gli studenti dovevano saper risolvere graficamente e con l'ausilio dei colori. Lo scopo era quello di perfezionare la conoscenza delle leggi della composizione bidimensionale e della teoria del colore, ma con un crescendo di difficoltà: «Tessitura terzo semestre. Scala nero-bianco»; «Quarto e quinto semestre. Composizione formale tramite chiaroscuri» e infine «Prima costruzione dell'ellisse» e «Costruzione interna dell'ellisse». Le allieve in seguito trovavano modo di applicare questi principi nella decorazione e nella colorazione dei tessuti. Klee, d'altra parte, era solito esprimere un giudizio anche sui tessuti già pronti: «Poi rinnovava le sue critiche a proposito dei tessuti, notando che molte erano le cose nuove e valide. Le donne possono essere straordinariamente diligenti.» Un atteggiamento piuttosto presuntuoso che comunque non gli impedì di acquistare per sé diversi tessuti del Bauhaus, come ad esempio un tappeto di Ida Kerkovius o una coperta di Othi Berger.

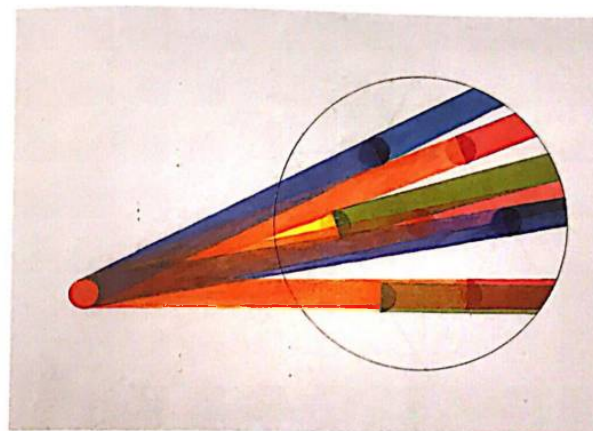
Sebbene Klee nelle sue lettere si fosse spesso lamentato della sua attività di insegnamento («faccio tutto a metà: arte, guadagnare soldi, insegnare, scrivere lettere...»), in realtà egli si occupò sempre con rinnovato interesse delle esigenze e delle finalità della scuola: «Il Bauhaus non troverà mai pace, altrimenti non sarà più se stesso, e chi vi è in qualche modo coinvolto deve fare qualcosa anche se non lo vuole.»

Lo scrittore Ernst Kállai, che per qualche tempo fu uno dei redattori della rivista del Bauhaus, lo rappresentò in modo caricaturale giungendo a dipingerlo come una specie di Buddha davanti al quale le studentesse si inginocchiavano in adorazione (ill.

Ernst Kállai: caricatura di Paul Klee, visto come una sorta di Buddha del Bauhaus, 1929.



Lena Meyer-Bergner: esercizio eseguito durante una lezione di Klee: esposizione alla luce, ombreggiamento, 1927.



pag. 144). Tuttavia, a dispetto di questa sua riservatezza, Klee si rese sempre conto dei fondamentali mutamenti cui la scuola andava incontro e vi prese attivamente e criticamente parte.

Come già ai tempi di Weimar, anche a Dessau l'arte di Klee e la sua attività didattica si compenetrarono profondamente. Dapprincipio egli aveva sperato di poter ricandidare ad unità le sue esperienze di vita e gli esiti del suo lavoro. Ma le sue ricerche si ampliarono fino a configurare «una storia naturale infinita», i cui risultati si possono far risalire in egual misura sia alla pratica artistica che alla scienza: due campi irriducibili dentro un sistema unitario.

Anche le lezioni di Kandinsky rientravano nell'ambito dell'insegnamento formale che a Dessau era obbligatorio per il secondo e gli ultimi semestri. Come Klee, inoltre, anche Kandinsky tenne un corso di pittura a partire dal 1927. Il fatto che del periodo weimariano si siano conservati molti «disegni analitici», ma pochi lavori sulla teoria del colore, lascia supporre che i relativi esercizi siano stati rielaborati e ripetuti più volte. Quanto al periodo di Dessau, invece, il solo archivio del Bauhaus ospita più di 200 lavori di studenti centrati sulla teoria del colore. A differenza delle lezioni e degli esercizi di Klee, difficilmente catalogabili, gli esercizi che Kandinsky era solito dare nel corso delle sue lezioni possono essere suddivisi in quattro grandi gruppi: sistemi di colore e sequenze (ill. pag. 147); corrispondenza di colore e forma (ill. pag. 146); relazione reciproca fra i colori; colori e spazio.

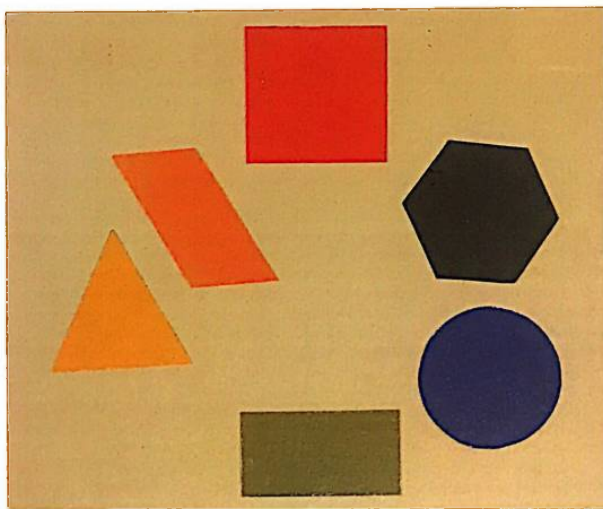
Il punto di partenza era spesso costituito dai tre colori primari - rosso, blu e giallo - cui si aggiungevano il nero e il bianco. Qui Kandinsky fece propria la teoria del colore di Goethe, secondo la quale il blu e il giallo sono colori «naturalmente» opposti. Alla domanda quale sia stata l'effettiva importanza delle lezioni di Kandinsky non è facile rispondere. Certo è che, soprattutto sotto la direzione di Hannes Meyer, si alzarono diverse critiche sia nei confronti del corso di Kandinsky che nei confronti di quello di Albers. Di queste critiche, comunque, Kandinsky volle e seppe tener conto, riconoscendo tra l'altro ai suoi studenti il diritto di esporre i problemi e le difficoltà eventualmente incontrate nel lavoro di laboratorio durante le sue lezioni.



Lothar Lang: forma libera di colore verde e triangolo giallo. Esercizio eseguito durante una lezione di Kandinsky, 1926/27 circa.

Lang è contemporaneamente alle prese con un contrasto formale e un contrasto cromatico: il piccolo triangolo è giallo, perché questa è la forma che più si avvicina alle proprietà del colore: pungente, affilato e appuntito. Al contrario, la superficie verde, essendo questo colore considerato immobile e tranquillizzante, doveva affermarsi soprattutto grazie alla sua estensione e ai suoi contorni decisamente mossi.

Monika Bella Broner: prova di colore per le forme intermedie, 1931. Partendo dal nesso esistente tra le forme e i colori primari, nesso che lo stesso Kandinsky aveva già più volte sottolineato, si cercò di trovare i colori più adatti anche per le forme intermedie, col risultato di dare vita ad una sorta di «cerchio di forme e colori».



Quando il Bauhaus tra il marzo e l'aprile del 1925 si trasferì a Dessau fu inizialmente necessario arrangiarsi con locali di fortuna ubicati in un vecchio magazzino nella Mauerstraße. Solo una parte degli studenti – ma fra essi molti tra i più dotati e preparati – ebbe il coraggio di seguire la scuola dalla bella e romantica Weimar in una città industriale, piccola e non certo linda, come era all'epoca Dessau. Anche Lyonel Feininger, che fino ad allora aveva diretto il laboratorio di tipografia, seguì la scuola a Dessau, ma non vi ebbe più alcun incarico ufficiale.

Rispetto a Weimar i laboratori economicamente non produttivi, vetro, legno e pietra, furono soppressi, mentre anche la tipografia, economicamente redditizia ma con compiti esclusivamente riproduttivi, non venne riaperta ma al contrario sostituita da un laboratorio per la stampa in cui potesse svolgersi un'attività più creativa.

I laboratori del legno e della pietra, invece, in quanto laboratori «di scultura» furono, per così dire, modernizzati. In tal modo le considerazioni di ordine economico e quelle di ordine pedagogico finirono in qualche modo per equilibrarsi.

I cambiamenti più significativi, comunque, si registrarono nel laboratorio per la stampa diretto da Herbert Bayer, soprattutto grazie al deciso mutamento di indirizzo, e nella tessitura, le cui attrezzature vennero radicalmente rinnovate e per la quale – con più coerenza e in anticipo agli altri laboratori – Gunta Stölzl elaborò un apposito programma di studi. Certo è che i giovani che frequentarono questi due laboratori ricevettero una istruzione professionale fino ad allora praticamente inesistente.

In quegli anni, dunque, il Bauhaus non fu solo il centro del nuovo disegno industriale nei campi più diversi (mobili, metalli, tessuti, stampa), ma seppe anche elaborare nuovi programmi di studio e soprattutto «inventare» nuove professioni che andavano idealmente a collocarsi nel punto in cui arte e tecnica potevano e dovevano incontrarsi.

Produzione e attività didattica nei laboratori

Lothar Lang: scala cromatica. Studio da una lezione di Kandinsky, 1926/27. La scala dei tre colori primari – giallo, rosso e blu – e dei tre colori secondari – verde, viola e arancione – viene rappresentata tra due poli: uno scuro e l'altro chiaro.

FREITAG

26.

FEBRUAR

ABDS. 8H IN DER AULA DES
FRIEDRICH - GYMNASIUM

KARTEN VORVERKAUF BEI:
ALLNER • OLBERG • RAUCH

DER KREIS
DER FREUNDE
DES BAUHAUSES

ARCHITEKTUR
LICHTBILDER

VORTRAG

PROFESSOR HANS
POELZIG BERLIN

Il laboratorio per la stampa e la pubblicità

A Dessau la tipografia d'arte dei tempi di Weimar venne trasformata in un vero e proprio laboratorio per la stampa che più tardi si chiamò «laboratorio per la stampa e la pubblicità» comprendente una piccola sala per la composizione manuale, con caratteri a bastone di ogni misura e corpo, nonché una platina da stampa (sorta di macchina tipografica piana) e una rotativa.

Max Gebhard ci informa sul lavoro che vi si svolgeva: «Tutti gli studenti che lavoravano qui componevano da soli i loro lavori e stampavano sotto la guida dei maestri... Si facevano molti esperimenti con l'impressione simultanea, la sovrapposizione, la composizione con corpi grossi in legno. Quasi sempre si stampavano, in base ad idee di Herbert Bayer e degli stessi studenti, moduli, manifesti, opuscoli pubblicitari e quant'altro fosse necessario al Bauhaus.»⁹⁵

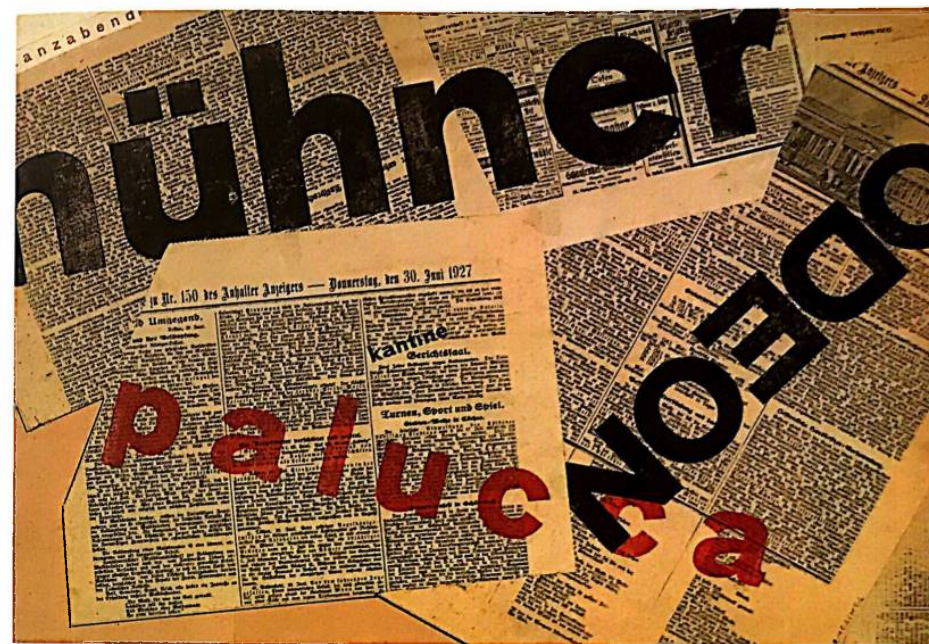
Progettazione e realizzazione non restarono più due momenti separati e così «fu concretamente possibile creare i presupposti per una nuova professione: il design grafico.»⁹⁶

Max Gebhard ricorda ancora che le lezioni non avevano un carattere prettamente scolastico, anche se Herbert Bayer sorvegliava e dirigeva il lavoro con zelo instancabile.

Lo stesso Bayer si occupava inoltre moltissimo dei problemi derivanti dal progressivo affermarsi della scienza pubblicitaria e dai sempre più evidenti rapporti di questa con la psicologia. Così la «sistematica della pubblicità» e le «conseguenze sulla coscienza» occuparono una parte non secondaria delle sue lezioni.

Dal punto di vista stilistico i lavori eseguiti si possono ricollegare alla «nuova» o «elementare» tipografia che Moholy aveva per primo introdotto nella scuola. Così mentre da un lato il rosso e il nero restarono i colori tipograficamente fondamentali, dall'altra si adottò una scrittura senza terminazioni (caratteri a bastone, e più tardi, in aggiunta, un tipo diverso, «futura»), e si realizzarono lavori con foto e altro materiale

Herbert Bayer: manifesto per una conferenza di Hans Poelzig al Bauhaus, 1926.



Erich Cramer: collage tipografico, 1927. Con ogni probabilità il collage non è un manifesto per Gretl Palucca, ma piuttosto uno studio liberamente eseguito.

abc def ghi
jklmno pqr
stuvwx yz

d

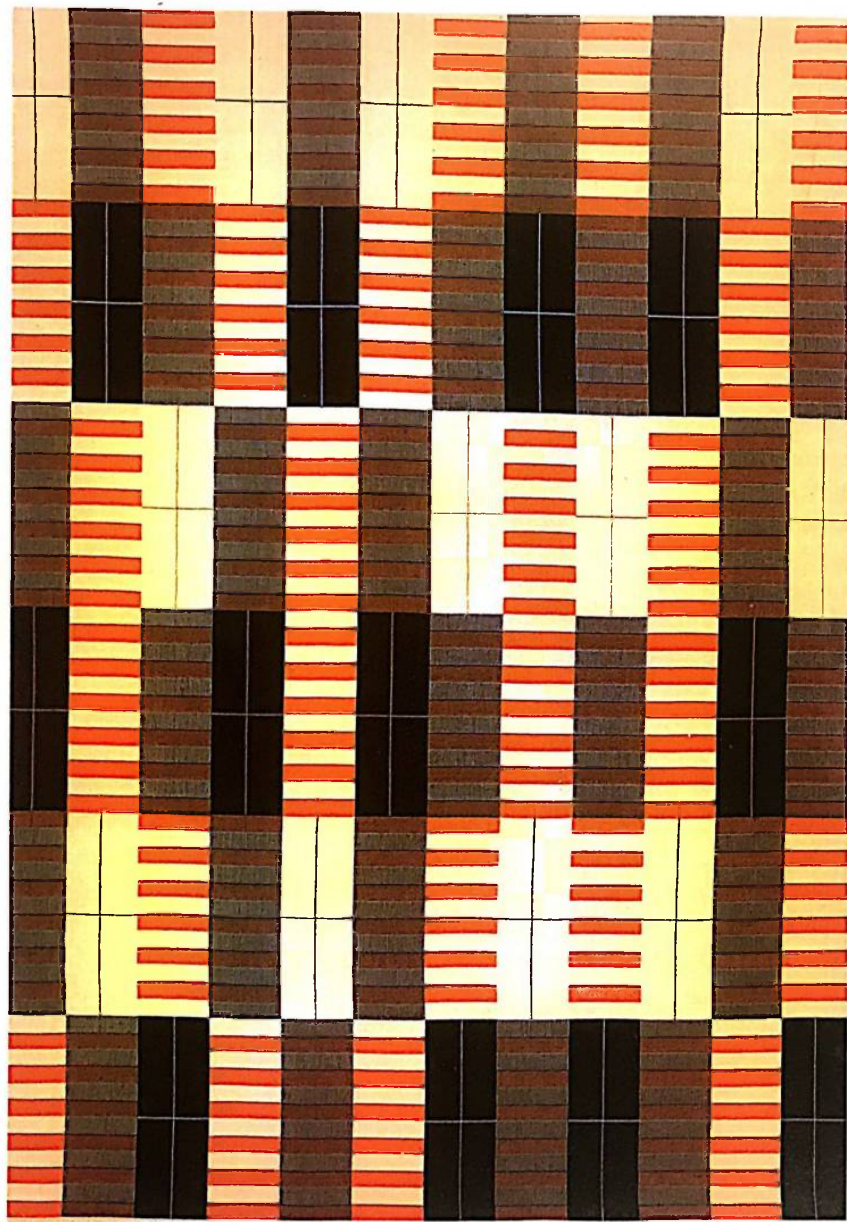
HERBERT BAYER: Abb. 1. Alphabet
„a“ und „h“ sind nach als
unfertig zu betrachten

Beispiel eines Zeichens
in größerem Maßstab
Prüfung optische Wirkung

sturm blond

Abb. 2. Anwendung

Herbert Bayer: progetto per una scrittura universale, 1926. Per reazione contro le forme storiche (individuali o artistiche) di scrittura, Bayer tenta di dare vita ad una scrittura che possa essere valida ovunque e da tutti comprensibile: «Così come le macchine moderne, l'architettura e il cinema sono altrettante espressioni dei nostri tempi all'insegna della precisione, allo stesso modo deve esserlo anche la scrittura.»



tipografico come punti, linee, retini e così via. Infine la disposizione dei caratteri sulla superficie non si fondò più su esigenze di simmetria, ma piuttosto sul significato stesso delle parole che così poterono essere disposte verticalmente o di sbieco, a seconda dei casi.

Mentre il laboratorio per la stampa e la pubblicità non rilasciava alcun certificato di apprendistato, nella tessitoria la formazione professionale vera e propria poteva cominciare solo una volta ottenuto il certificato di apprendistato ed aveva a sua volta una durata triennale. Successivamente le studentesse dovevano sostenere un secondo esame («Gesellenprüfung»), dopo di che potevano anche proseguire fino al conseguimento del diploma del Bauhaus. Quanto a Gunta Stölzl, è vero che divenne «Jungmeisterin» («giovane maestra») solo nel 1927, ma sappiamo che già a partire dal 1925 aveva concentrato nelle sue mani tutto il lavoro organizzativo e contenutistico. Per le questioni tecniche, invece, era competente il maestro tessitore Wanke. La Stölzl procurò i telai più diversi – utilizzabili sia per fini didattici che produttivi – e mise a punto un programma didattico triennale, a sua volta suddiviso in due fasi e da svolgersi prima in un laboratorio didattico e successivamente in un laboratorio di ricerca e sperimentazione.

Le sue lezioni, per le quali aveva sviluppato una particolare metodologia, vertevano sull'armatura e lo studio dei materiali, e siccome il Bauhaus possedeva una tintoria propria, anche alla tintura venne dedicata un'attenzione particolare.

Con l'inizio dell'attività a Dessau anche nella tessitura si compì il grande passo verso il disegno industriale. L'attività fu inoltre razionalizzata, sicché, per esempio, diversi studenti furono impiegati per realizzare uno stesso prodotto.

Analogamente i campioni di tessuto furono prezzati, forniti delle indicazioni relative alla misura e numerati per la vendita. In tal modo le studentesse si familiarizzarono con il processo produttivo, dalla tintura alla tessitura fino all'ordinazione della stoffa. Seguendo le lezioni di teoria della forma di Paul Klee esse poterono contemporaneamente apprendere le leggi della decorazione e della composizione cromatica.

In tal modo proprio nell'industria tessile poté nascere e svilupparsi una professione fino ad allora mai esistita, la professione di «disegnatrice». D'altra parte, poiché le allieve del Bauhaus avevano appreso i rudimenti della loro professione sul telaio manuale, esse si dimostrarono altrettanto capaci di condurre piccoli laboratori artigianali in proprio. Ciò che molte di loro effettivamente fecero, mostrando senz'altro di preferire un'attività autonoma ad un impiego nell'industria.

La tessitoria

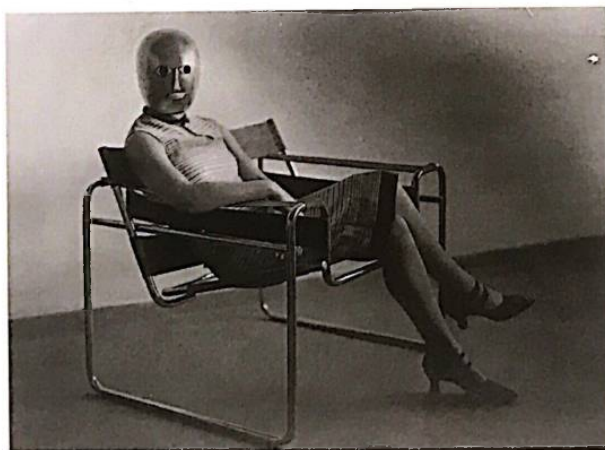


Pag. 150: l'arazzo di Anni Albers (1926) si caratterizza per la triplice trama in cui i tessuti sovrapposti sono tenuti insieme tramite fili di congiunzione. Nei punti in cui la stoffa è doppia, essa si curva in modo plastico. Per questo tappeto, rigido dal punto di vista formale ma ciò nonostante vivace, Anni Albers usò solo 4 colori disposti per blocchi o strisce.

Foto di gruppo della tessitoria. In alto a sinistra: Gunta Stölzl con accanto il tecnico Wanke.



Di molti mobili si fecero due versioni, come nel caso della sedia pieghevole che Breuer realizzò nel 1927 sviluppando la sua prima sedia in tubi d'acciaio (vedi sopra).



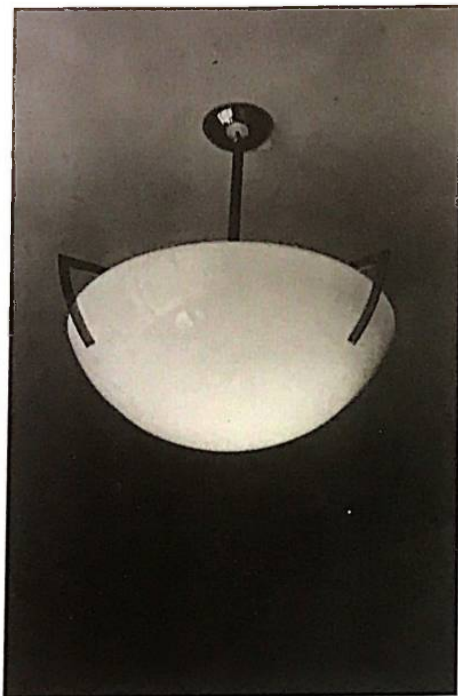
La donna con il viso coperto da una maschera di Schlemmer siede su una sedia in tubi d'acciaio di Marcel Breuer. Foto di Erich Consemüller, che scattò centinaia di foto per l'archivio del Bauhaus.



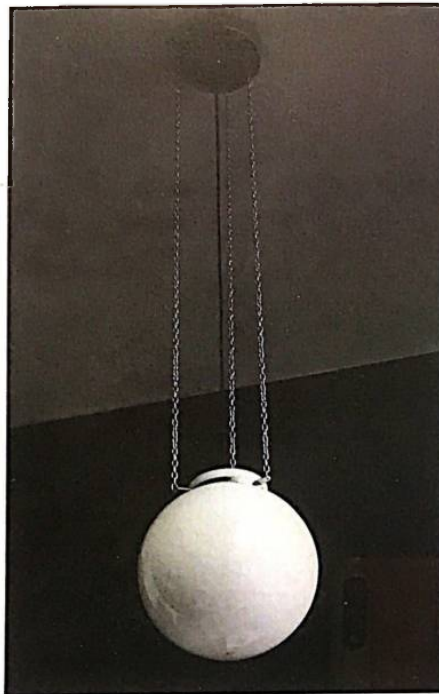
Stoffa di filo lucido di cotone molto resistente e compatta realizzata per rivestire la sedia in tubi d'acciaio. Si noti la piombatura con cui si contras-segnavano tutti i tessuti del Bauhaus.

Diretta da Breuer la falegnameria a Dessau si segnalò per gli eccellenti risultati ottenuti nell'arredamento del nuovo edificio del Bauhaus e delle case dei docenti, nonché nello sviluppo ulteriore dei mobili in tubi d'acciaio. Così non possono sussistere dubbi sul fatto che gli interni, delle case di Gropius, Moholy, Muche e Kandinsky oggi considerati classici, rappresentino un vertice assoluto nella storia della nuova cultura abitativa. Pareti luminose e spoglie, grandi finestre ed ampie vetrate caratterizzano ambienti assai spaziosi in cui si possono ammirare pochi mobili scelti con gusto. Non solo: mobili ed ambienti danno quasi l'impressione di formare un tutto inscindibile all'insegna di un grande equilibrio. Presentati come igienici, facili da pulire, pratici e funzionali, questi interni avevano in realtà nell'insieme un indubbio valore artistico e facevano della vita stessa un'opera d'arte, mentre i mobili, per assolvere la loro funzione quotidiana dovevano necessariamente essere semplici ed economici. Tale fu dunque la strada imboccata dal laboratorio del mobile, e non a caso la falegnameria fu il primo laboratorio a stampare un depliant con i mobili in tubi

I laboratori di falegnameria, del metallo, di decorazione parietale e di scultura



A sinistra: lampada da soffitto di Max Krajewski, 1925. Foto di Lucia Mahaly.



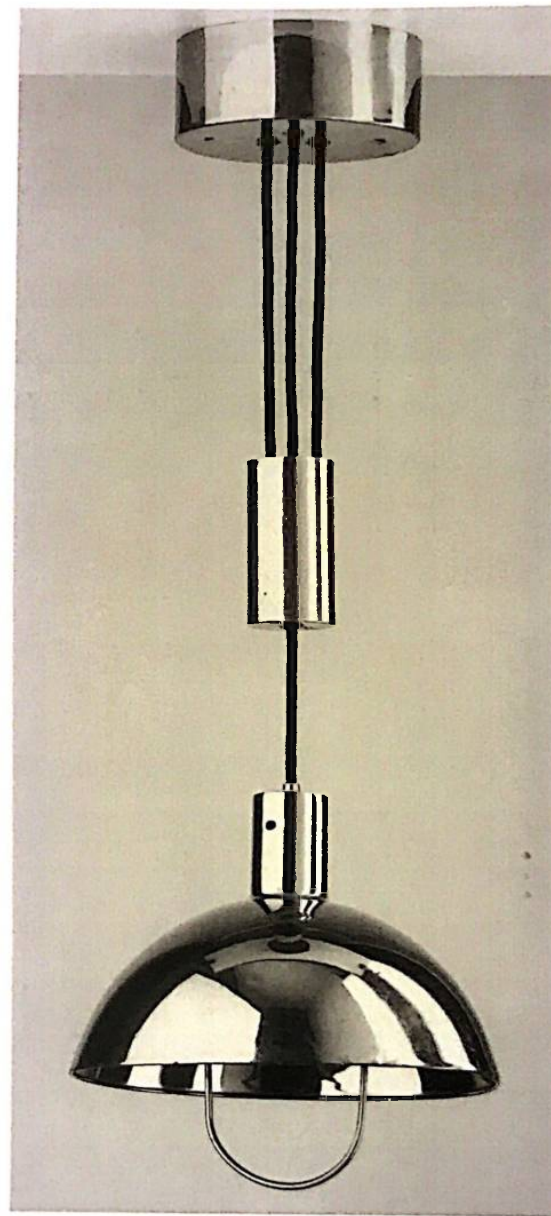
A destra: Marianne Brandt: lampada sferica con sospensione a catena, 1927 circa. Foto: Lucia Mahaly.

Pag. 155: Marianne Brandt e Hans Przyrembel: lampada munita di dispositivo di trazione, 1926.

d'acciaio realizzati dopo la svolta, per così dire, produttivistica della scuola. A cominciare dalla sua prima poltrona, chiamata più tardi Wassily (ill. pag. 152), Breuer si dedicò sistematicamente alla progettazione di mobili di ogni tipo di cui si fecero sempre due versioni: poltroncine da teatro, poltrone, tavoli, sedie, sgabelli. E poiché era lo stesso Breuer, e non la scuola, a possederne i relativi diritti, egli cercò anche di avviare un'attività imprenditoriale in proprio, riscuotendo tuttavia scarso successo. D'altra parte se Breuer avesse ceduto i diritti al Bauhaus e non al commerciante Lengyel, che a sua volta li avrebbe più tardi ceduti alla ditta Thonet, quasi sicuramente la storia del Bauhaus sarebbe stata diversa. Non c'è dubbio, infatti, che i lauti guadagni che certo ne sarebbero derivati avrebbero potuto garantire alla scuola una base finanziaria ben più solida.

Quanto al laboratorio del metallo, la dotazione tecnica fu notevolmente migliorata e ampliata col risultato che poterono essere affrontati con successo i problemi attinenti alla produzione su scala industriale. Gli sforzi furono in particolare concentrati sullo sviluppo di nuovi tipi di lampade (ill. pagg. 154 e 155), tanto che già nel 1927 venne stipulato un contratto con la ditta berlinese «Schwintzer und Gröff» per la produzione in serie di diverse lampade progettate dal Bauhaus.

Poco si sa per quanto riguarda le lezioni che si tenevano nel nuovo laboratorio di decorazione parietale diretto da Hinnerk Scheper. Gli studenti, comunque, si familiarizzarono con la teoria del colore, imparando a riconoscere in modo sistematico i materiali cromatici e le diverse reazioni tra colore e sfondo — una parete affrescata è cosa diversa da un intonaco con colori a colla e così via. Il laboratorio, ovviamente, eseguì tutti i lavori di tinteggiatura all'interno della scuola, ma certo non meno impor-

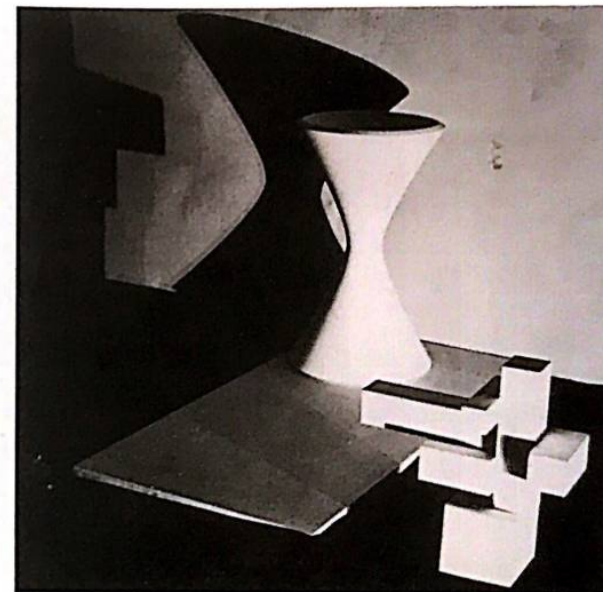


tante fu l'attività da esso svolta per conto dei clienti esterni. Purtroppo molti interessanti progetti da esso elaborati non furono poi realizzati; è il caso, per esempio, di quella specie di sistema conduttore cromatico per l'edificio del Bauhaus sviluppata da Scheper.

Aperto nel 1925 e diretto da Joost Schmidt, il laboratorio di scultura non fu in grado, soprattutto a causa della scarsità di mezzi tecnici, di ottenere risultati pari alle aspettative. In ogni caso gli studenti Loew ed Ehrlich vi fecero i primi esperimenti fotografici riprendendo corpi plastici. Da parte sua Joost Schmidt sperimentò con l'ausilio della fotografia la riflessione e la rotazione totale e parziale di corpi tridimensionali (ill. pag. 157). Solo molto più tardi tuttavia, a partire dal semestre invernale 1930/31, i risultati così ottenuti poterono trovare applicazione nel disegno spaziale e nella realizzazione di stampati pubblicitari.



Lothar Lang, nel 1926, eseguì nel laboratorio di decorazione parietale questi studi sul colore.



Studi di composizione e illuminazione con corpi elementari. Laboratorio di scultura, 1928 circa.

Il teatro al Bauhaus di Dessau

Nei primi annunci e programmi del Bauhaus di Dessau non si parlava ancora di teatro. In realtà Gropius preferiva farne a meno perché non c'erano soldi a sufficienza e perché non gli sembrava poi così indispensabile, senza contare che egli nutriva seri dubbi circa la sua redditività. Alla fine, comunque, si riuscì a trovare una soddisfacente soluzione del problema finanziario, anche se Schlemmer – a differenza di Klee e Kandinsky – si lamentò sempre dello stipendio che riteneva troppo basso. In ogni caso nel programma didattico del 1927 il teatro occupava nuovamente un posto in primo piano.

Già nel 1923 Schlemmer aveva elaborato alcune idee in tema di lavoro teatrale che, se formalmente presentavano più di una affinità con le proposte di Schreyer, se ne discostarono poi del tutto sul piano dei risultati. Schlemmer pretese infatti sopra ogni altra cosa una «ricerca a proposito degli elementi fondamentali della creazione e composizione scenografica: spazio, forma, colore, suono, movimento, luce.»⁹⁷ Così facendo egli mostrò di voler seguire la tendenza, allora prevalente in seno al Bauhaus, della «elementarizzazione» e dell'analisi, tendenza che influenzò positivamente gli sviluppi della sua attività all'interno della scuola. Solo a Dessau, in effetti, Schlemmer si cimentò veramente in questo tipo di ricerca degli elementi fondamentali con le cosiddette «danze del Bauhaus», divenute ormai classiche (ill. pagg. 158 e 159) che egli sviluppò e sistematizzò in pochi anni: danza della forma, danza del gesto, danza dello spazio, danza delle bacchette, danza della quinta, danza dei cerchi ed ancora la danza del gioco delle costruzioni e la sfilata delle scatole. Schlemmer perfezionò tali danze con gli studenti, ma il più delle volte preferì servirsi di attori e ballerini professionisti. Il teatro del Bauhaus riscosse i suoi più grandi successi nel 1924 nel corso di una tournée (ill. pag. 186) che lo condusse in numerose città tedesche ed in Svizzera. Il protagonista di queste danze non è visto come «un individuo ben preciso, ma piuttosto – ed è ciò che si ottiene tramite l'effetto omologante di maschere e tricot – come il prototipo di un modo d'essere che si contrappone agli elementi formali propri del teatro... Ciò che emerge come azione ha come punti di partenza elementi esclusivamente figurativi.»⁹⁸ «Come Chaplin, anche Schlemmer, sia pure in un modo diverso, è dunque riuscito a dare vita ad una sintesi tra uomo e marionetta, tra immagine naturale ed immagine artificiale, in cui egli è riuscito a compendiare una vasta gamma di possibilità espressive: dalla grazia delicata e leggera allo slancio impetuoso, dalla bizzarria grottesca alla compostezza ieratica.»⁹⁹

Nel pezzo «Equilibrisma» gli attori, con i visi coperti da maschere, compiono esercizi con attrezzi assai semplici. Da notare sullo sfondo una grande maschera di Schlemmer. Lo spettacolo ebbe luogo nel teatro del Bauhaus.

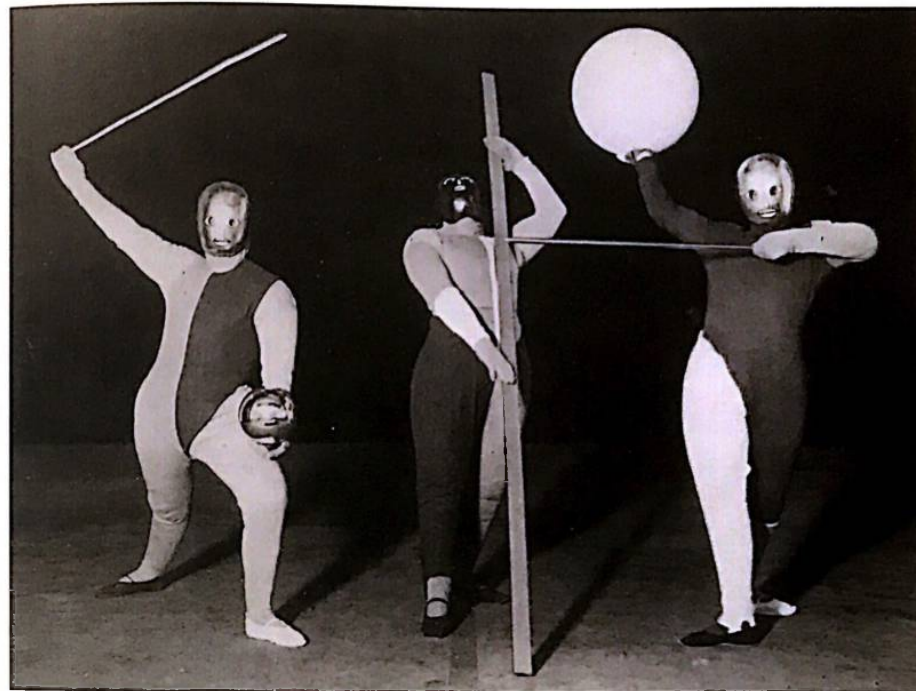


Foto di una scena della rappresentazione della «Danza delle forme», 1927. I danzatori sono Oskar Schlemmer, Werner Siedhoff e Walter Kaminsky.

Foto di una scena della «Danza dei gesti», 1927.



In un articolo programmatico pubblicato sul primo numero della rivista «bauhaus» (1926), il pittore Georg Muche sostenne la sostanziale superfluità dell'artista nel campo del disegno industriale. Per lui, in effetti, alla base del processo creativo nell'industria non potevano né dovevano esserci le forme e i colori primari elaborati dall'artista, ma piuttosto la macchina con il suo peculiare modo di lavorare. Muche, d'altra parte, era interessato ad una nuova definizione del ruolo dell'artista dal momento che egli, in quanto pittore, era già «maestro delle forme» in uno dei laboratori del Bauhaus. In proposito egli disse: «nel prodotto industriale l'elemento formale artistico è un corpo estraneo. la dipendenza dell'arte dalla tecnica fa dell'arte un qualcosa di inutile.»¹⁰⁰ Del resto quando Muche scrisse queste righe, il Bauhaus aveva già imboccato una strada diversa dal momento che ai pittori «maestri delle forme» (con l'unica eccezione di Moholy-Nagy) erano già subentrati i cosiddetti «giovani maestri». Anche Klee e Kandinsky non avrebbero conservato a lungo i rispettivi incarichi. Muche, insomma, scrisse quelle righe perché era sua intenzione «salvare» l'arte. La sua presa di distanza dagli artisti rimasti nel Bauhaus – anche Muche avrebbe di lì a poco rassegnato le dimissioni non solo perché in difficoltà con la tessitoria, ma anche perché voleva tornare a dedicarsi completamente alla pittura – indica chiaramente il mutamento di indirizzo ormai in atto e destinato a farsi sempre più evidente negli anni seguenti. Così il ruolo dei pittori subì un continuo ridimensionamento finché sotto la direzione del successore di Gropius, Hannes Meyer, non furono proprio le questioni sociali ed economiche a costituire il punto di partenza di ogni processo creativo.

Ise, la moglie di Gropius, da parte sua, annotò: «l'epoca dei pittori al bauhaus sembra essere definitivamente tramontata. essi sono estranei al vero nucleo del lavoro attuale e sembra anzi che siano quasi di ostacolo piuttosto che di stimolo.»¹⁰¹ Così quando nel 1928 Moholy-Nagy scrisse una specie di lettera di commiato dal Bauhaus, egli era dell'avviso che la permanenza di Klee e Kandinsky servisse più che altro per «fare atmosfera». Schlemmer, da parte sua, circa un anno dopo rincarò la dose dicendo a proposito della loro attività didattica: «Cos'altro è se non la chiave per poter entrare nel loro regno personale?»

Quanto ai «giovani maestri» («Jungmeister»), il cui stipendio era di gran lunga inferiore a quello dei maestri anziani («Almeister»), essi avanzarono una serie di richieste sul piano salariale e professionale: stesso salario di Klee e Kandinsky, possibilità di abitare in case singole, titolo di professore (Schlemmer, però, dovette sempre accontentarsi di uno stipendio estremamente basso). Del resto la posizione sociale dei pittori sembrava non corrispondere più al contributo che essi davano all'attività del Bauhaus nel suo complesso: da tempo, infatti, era stato posto con forza sul tappeto il problema di quale potesse essere il loro effettivo ruolo a fronte dei progetti della scuola.

Nonostante il bilancio estremamente positivo che si poté tracciare in occasione dell'inaugurazione del Bauhaus, a Dessau i laboratori effettivamente produttivi erano ben pochi. Ancora nel gennaio del 1926 Gropius, dopo una rapida visita agli stessi, scrisse a tutti i maestri lamentando «le notevoli manchevolezze» che aveva constatato. Gropius si adoperò inoltre perché nei laboratori fosse assicurato un «forte incremento del lavoro». Ma particolarmente tra gli studenti più anziani e capaci sembrò diffondersi un certo disorientamento sul piano delle prospettive professionali. Sistemati nei loro alloggi-atelier, dove si trovavano ormai in gran numero, essi avevano la netta sensazione di «non avere più niente da fare qui», come il loro rappresentante Hans Volger ebbe modo di scrivere in una lettera indirizzata allo stesso Gropius. In particolare essi reclamavano l'istituzione di una sezione di architettura perché, dicevano, solo se avessero ricevuto una formazione adeguata al riguardo i loro studi avrebbero potuto considerarsi conclusi; d'altra parte, solo così, essi aggiungevano, le idee stesse che avevano presieduto alla fondazione del Bauhaus avrebbero potuto realmente concretizzarsi. Insomma la mancata attivazione di una sezione di architettura, verso cui l'attività del Bauhaus sarebbe dovuta naturalmente convergere, metteva secondo loro in discussione le finalità e il senso stesso dell'istituto. Tuttavia non solo la sezione di architettura venne aperta poco dopo, ma Hannes Meyer, che fu chiamato ad insegnarvi, divenne ben presto il successore di Gropius alla guida del Bauhaus riuscendo a dare nuovi stimoli agli studenti e ad aumentare la loro redditività, insistendo in particolare sulla funzione sociale dell'architettura.

D'altra parte, le difficoltà incontrate dal Bauhaus nel biennio 1926/27 ebbero anche motivazioni di natura esclusivamente finanziaria.

Anni difficili (1926/1927)

Fig. 160: uno studente con maschera e attrezzi che servivano per le danze del Bauhaus. Foto di Lux Feininger.

In effetti nel 1925 la città di Dessau si era impegnata a finanziare il Bauhaus, ma in misura abbastanza modesta. D'altra parte Gropius, dovendo pianificare le spese che la scuola avrebbe sostenuto negli anni successivi, aveva tenuto conto degli introiti che i laboratori, ormai inseriti nel ciclo produttivo, avrebbero certamente assicurato. In realtà le cose andarono ben diversamente: solo a partire dal 1929 i laboratori cominciarono a dare i risultati a lungo attesi. Molti prodotti del Bauhaus arrivarono troppo presto sul mercato: o erano troppo all'avanguardia, o non erano ancora così tecnicamente perfetti da poter essere riprodotti su scala industriale. L'emergenza finanziaria in ogni caso si fece sentire al punto che nell'agosto del 1926 Gropius si vide costretto a chiedere ai maestri di rinunciare al 10% del loro stipendio in favore del Bauhaus. Inoltre venne spedita alle varie industrie una lettera circolare con cui si chiedeva di mettere gratuitamente a disposizione della scuola i materiali occorrenti. All'interno del Bauhaus si parlava intanto apertamente di chiusura di uno o più laboratori. «Non si poteva certo pensare ad aumentare il contributo in denaro della municipalità, viste le assicurazioni che il Bauhaus aveva dato al consiglio comunale»,¹⁰² ricorda il borgomastro Fritz Hesse nelle sue memorie a proposito degli avvenimenti del 1926. Certo, con l'aumento del numero degli studenti, e quindi degli introiti delle rette, se da un lato aumentarono le aspettative di un miglioramento della situazione finanziaria, dall'altro la scuola evidenziò notevoli carenze sul piano delle attrezzature. Anche in questo caso il borgomastro rifiutò ulteriori sovvenzioni, sostenendo anche l'impossibilità di un aumento del bilancio per l'anno 1928. Ise Gropius annotò nel suo diario che il Bauhaus «con il suo bilancio non poteva né vivere né morire.» Non basta: in luogo della tanto attesa sovvenzione governativa di 30.000 marchi il Bauhaus dovette accontentarsi nel 1927 di soli 10.000 marchi. Ancora nel dicembre del 1927 Gropius meditò seriamente sul da farsi per cercare di «far entrare aria nuova all'interno della scuola», ma non volle sbilanciarsi circa le decisioni che avrebbe preso il suo successore: «naturalmente è possibile che Meyer intenda costruire qualcosa di radicalmente nuovo, ma se ciò avvenisse il vecchio Bauhaus non esisterebbe più.»



Herbert Bayer: copertina della cartella dedicata ai «Nove anni del Bauhaus». Questa cronaca delle vicende della scuola dalla sua fondazione nel 1919 fu composta per Walter Gropius da maestri e studenti insieme, 1928.



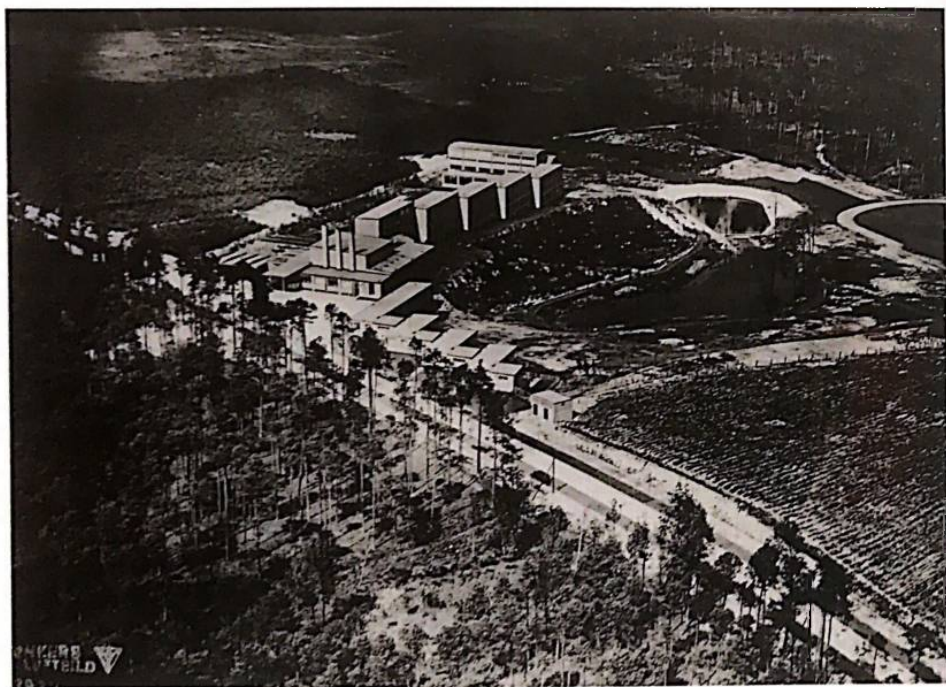
Hugo Erfurth: Walter Gropius, 1928.

Le dimissioni di Walter Gropius

Quando tra il gennaio e il febbraio del 1928 Gropius rese note le dimissioni dalla carica di direttore del Bauhaus, la scuola, che da circa un anno aveva occupato il nuovo edificio ad essa destinato, godeva ormai di grande e crescente considerazione non solo in patria ma anche all'estero.

Tra gli studenti, ma anche tra i maestri, l'improvviso annuncio delle dimissioni di Gropius provocò sorpresa e sconcerto. Un Bauhaus senza di lui non era nemmeno pensabile. Gropius, d'altra parte, giustificò la sua decisione col fatto che il Bauhaus aveva ormai imboccato la strada giusta e che egli desiderava tornare a dedicarsi alla libera professione. Gropius, infatti, aveva già pensato, assieme ad Adolf Sommerfeld, alla fondazione di una «fabbrica per la costruzione di case» («Häuserbaufabrik»), mentre aspettava da un momento all'altro che gli venisse affidato l'incarico di realizzare il terzo lotto del sobborgo Törten nonché l'Ufficio municipale del lavoro di Dessau: incarico che in effetti egli ebbe poco dopo aver rassegnato le dimissioni da direttore del Bauhaus.

Solo col senno di poi si possono individuare i gravi e fondamentali problemi sorti all'interno della scuola nel periodo di Dessau. Se è vero che essi non furono alla base delle dimissioni di Gropius, è altrettanto incontestabile che solo dalla loro soluzione dipesero i futuri positivi sviluppi del Bauhaus. Fu dunque con questi problemi che Hannes Meyer, l'architetto svizzero che Gropius aveva chiamato a succedergli alla direzione della scuola, dovette prima di tutto fare i conti.



Hannes Meyer, ovvero i bisogni del popolo in
luogo delle «ragioni del lusso»

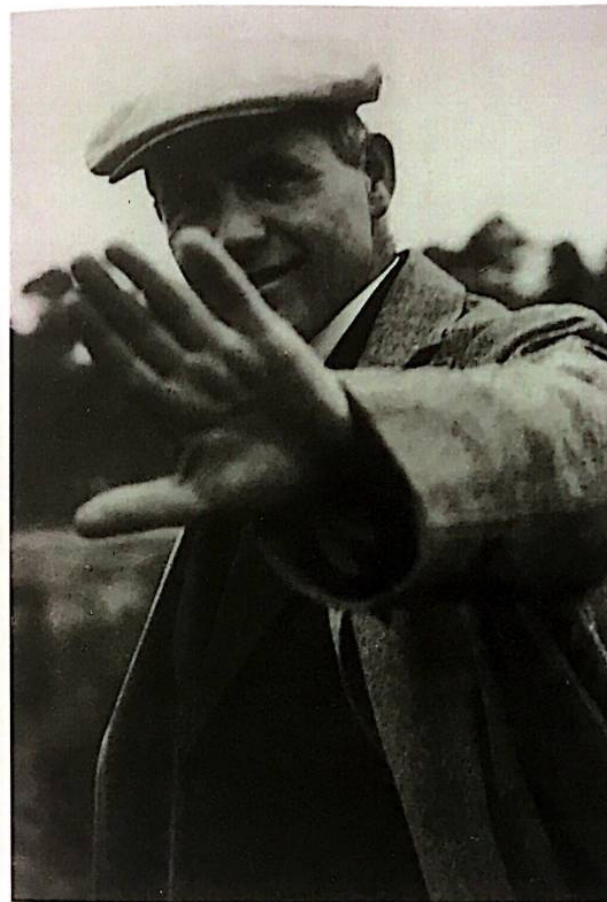


Nel 1929 Hannes Meyer preparò un opuscolo sul Bauhaus. Per la mano si servì di una foto di Lyonel Feininger.

Ancora oggi Hannes Meyer (ill. pag. 167) rimane per lo più lo «sconosciuto direttore del Bauhaus». Per la storia e gli storici, in effetti, la sua più che triennale attività al Bauhaus – dall'aprile del 1927 all'agosto del 1930 – non merita più di una frase. Eppure egli rimase alla guida del Bauhaus qualche mese in più rispetto al suo successore, l'architetto Ludwig Mies van der Rohe. La ragione di questo singolare «oblio» della storia va senz'altro ricondotta all'impegno politico-sociale di cui egli diede prova negli anni in cui rimase al Bauhaus. Basti sapere al riguardo che nel 1930 i partiti che governavano la città di Dessau lo costrinsero a rassegnare le dimissioni perché ritenevano che l'attività svolta dagli studenti comunisti in seno al Bauhaus potesse essere un prezzo troppo alto in termini elettorali. A soffiare sul fuoco e a provocarne quindi le dimissioni furono soprattutto Albers, Kandinsky e lo stesso Gropius, il quale, ancora verso la fine della sua vita, si preoccupò in tutti i modi di ridimensionare e mistificare il contributo dato da Meyer alla storia del Bauhaus. Sta di fatto che la riabilitazione di Hannes Meyer in Germania si può considerare iniziata solo da pochi anni.

Swizzero di origine e proveniente da una antica famiglia di Basilea che aveva già dato una lunga serie di architetti, Meyer, che allora lavorava nello studio Metzendorf, aveva preso parte alla realizzazione del sobborgo Krupp «Margarethenhöhe» a Essen. Nel 1919 aveva progettato per una cooperativa il sobborgo Freidorf presso Basilea. A quell'epoca il movimento delle cooperative era alla ricerca di una «terza via» tra capitalismo e socialismo, ed in ogni caso rappresentò un modello di vita e di pensiero destinato a segnare profondamente anche Meyer. Gli anni seguenti lo videro entrare a far parte della cerchia di artisti e architetti che facevano capo alla rivista svizzera di architettura «ABC Beiträge zum Bauen» («ABC: contributi per l'edilizia») che annoverava tra i suoi collaboratori Mart Stam, El Lissitzky e Hans Schmidt. Sollecitata dai più noti ed importanti artisti dell'avanguardia, che allora si riconoscevano nel gruppo «De Stijl», e dal «costruttivismo» russo, «ABC» portava avanti l'idea di una architettura radicalmente funzionale caratterizzata dal netto rifiuto di ogni compromesso con il concetto stesso di «arte». Si sosteneva, cioè, che l'attività costruttiva era prima di tutto il risultato di una progettazione sistematica, e che in quanto tale doveva svilupparsi partendo dagli stessi materiali e avendo sempre ben presenti i bisogni degli utenti. Ma perché, dunque, Gropius ritenne di dover rivolgersi all'architetto svizzero? In verità egli aveva cercato per mesi un possibile direttore cui affidare la responsabilità della istituenda sezione di architettura. Inizialmente la scelta era caduta sull'architetto olandese Mart Stam, ma questi aveva opposto un netto rifiuto. Fu lo stesso Stam tuttavia, invitato insieme a Hannes Meyer a Dessau per l'inaugurazione dell'edificio del Bauhaus, a raccomandare a Gropius il suo amico e collega. Qualche tempo dopo Hannes Meyer tornò a far visita al Bauhaus: «hannes meyer è qui da ieri per guardare da vicino il bauhaus e per decidere se accettare o meno. ha tenuto anche una piccola conferenza sulla sua attività di architetto servendosi pure di alcuni schizzi. particolarmente interessante è apparso il progetto per la sede della società delle nazioni a ginevra. gr[opius] è molto contento e scopre più di quello che si aspettava, soprattutto in tema di esperienze pratiche... personalmente è 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.»¹⁰³ D'altra parte Meyer non risparmiò certo le critiche nei confronti del Bauhaus: «per quanto riguarda i lavori visti in occasione della inaugurazione, la mia è un'opinione decisamente critica... molto mi ricorda «dornach – rudolf steiner, cioè qualcosa di decisamente settario e di estetizzante insieme»...¹⁰⁴. Poco dopo, tuttavia, egli decise di accettare l'incarico a partire dall'aprile 1927, semestre estivo. Il suo campo d'attività fu, naturalmente, la neonata sezione d'architettura dove, fin dall'inizio, egli ebbe modo di mettere in chiaro i principi che avrebbero guidato la sua futura attività al Bauhaus: «il mio insegnamento sarà tendenzialmente di tipo funzionalistico e collettivistico e inoltre sarà particolarmente attento alle tecniche costruttive...». Inizialmente privo di sostanziali contrasti, anche se non mancarono certo i momenti di tensione, il rapporto tra Gropius e Meyer non si sviluppò ulteriormente: «con poche eccezioni viviamo l'uno accanto all'altro in pratica senza comunicare... gropius sembra vivere lontanissimo da me. Non ci comprendiamo proprio» così scrisse Meyer a Willi Baumeister nel novembre del 1927. C'era di mezzo soprattutto il fatto che Meyer e la sua sezione di architettura non ricevevano alcun incarico di lavoro. «da circa un anno 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 gli incarichi.»¹⁰⁵ Ciò

Pag. 164: Hannes Meyer, Hans Wittwer e la sezione di architettura del Bauhaus di Dessau: scuola della confederazione sindacale tedesca (ADGB) a Bernau, presso Berlino, 1928-1930.



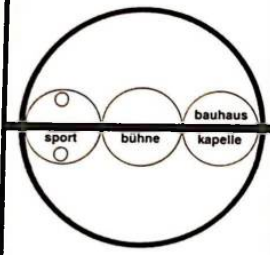
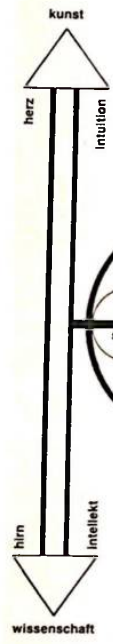
Pagg. 168/169: nel 1930 Meyer riassume l'organizzazione del Bauhaus in uno schema grafico che riflette la volontà di riorganizzare l'attività della scuola su basi scientifiche. Tutto il piano è compreso tra i due poli dell'arte e della scienza. Sport, teatro e musica (primo cerchio a sinistra) sono necessari alla distensione del corpo e dello spirito. Dopo aver parlato a termine il corso propedeutico che Meyer ha provveduto ad adeguare alle nuove esigenze, lo studente può accedere ad uno dei settori (laboratori), a loro volta divisi in 4 cerchi. La pubblicità e l'attività della tessitura sono comprese in cerchi separati, mentre il laboratorio del metallo, la falegnameria e il laboratorio per la decorazione parietale vanno a formare il «laboratorio per l'arredamento e le rifiniture». L'ultimo cerchio è riservato all'architettura. Con la riforma aumentò la durata dell'intero ciclo di studi. La rappresentazione grafica sulla base di «cerchi di lavoro» o di «cellule» non contempla più quel traguardo utopistico – simbolico dei tempi di Gropius – il «costruire» («bau») inteso come attività collettiva – a cui tutta l'attività della scuola doveva essere finalizzata; ora il suo posto è preso dall'«opera» («Werk») effettivamente realizzata (vedi a destra, all'esterno).

Hannes Meyer fotografato mentre visita il luogo dove si sta costruendo la Scuola del sindacato tedesco, 1927.

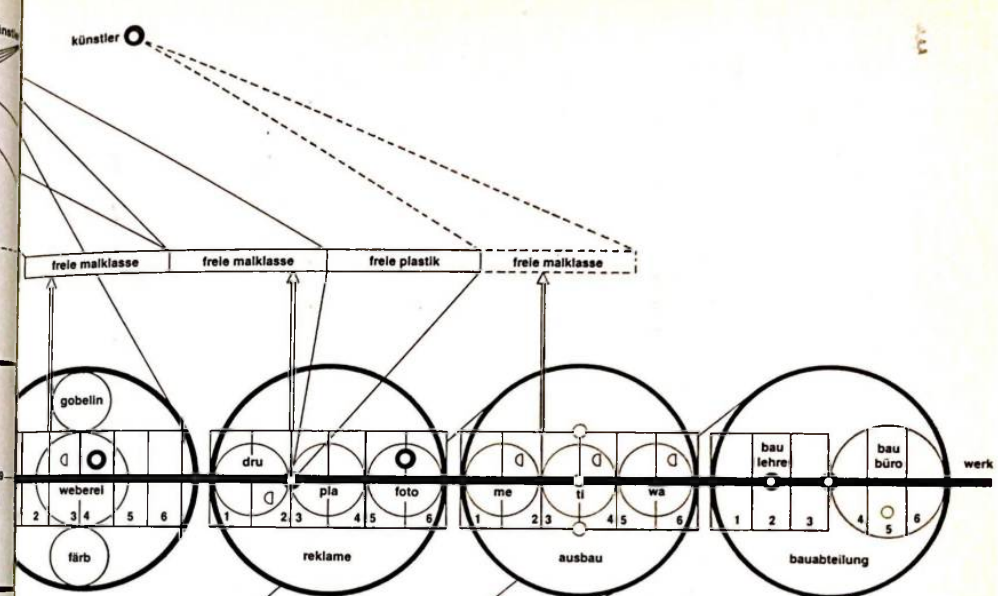
nonostante all'inizio del 1928 Gropius propose Meyer come suo successore alla carica di direttore del Bauhaus. È probabile che nella sua scelta abbiano pesato, e molto, le capacità professionali e didattiche di Meyer, ma è indubbio che anche il «Meisterrat» e gli studenti si attendevano dal nuovo direttore un incentivo per la scuola. Da parte sua Meyer, da quasi un anno ormai al servizio della scuola, accettò di buon grado e, poco dopo, la sua nomina fu ufficializzata sia dal comune che dal «Meisterrat».

Prima ancora di assumere la carica di direttore del Bauhaus Meyer ne puntualizzò la situazione in una lettera indirizzata ad Adolf Behne: «qui sono scoppiate liti furibonde per decidere quale dovrà essere il futuro del bauhaus. personalmente io potrò andare d'accordo con la maggioranza degli studenti e dei maestri a condizione che si possa fare fronte comune contro quegli aspetti eccessivamente pubblicitario-teatrali che

Il Bauhaus si riorganizza



künstlerische gastvorträge								künstler
philosophie								künstler
psychologie								
film u. theater								
musik								
malerei u. plastik								
kunstgeschichte								
literatur								
vorkurs								
1	2	3	4	5	6	7	8	
9	10	11	12	13	14	15	16	
wissenschaftliche gastvorträge								betriebsingenieur
werbetheorie								betriebsingenieur
hygiene								
anatomie								
raumakustik								
farbkunde								
lichttechnik								
physik u. chemie								
betriebswissenschaft								
psychotechnik								
biologie								
soziologie								



- arbeitskreis bzw. zelle
- die lehre
- meister
- fachlehrer
- werkmeister oder bauleiter
- me metallwerkstatt
- ti tischlerei
- wa wandmalerei
- farb farberei
- dru druckerei
- foto fotoabteilung
- pla plastische werkstatt



La studentessa Irene Blühova nella sala riservata agli studenti arredata nel 1930 da Hans Volger e dallo studio di architettura.

hanno caratterizzato la scuola fino ad ora. la nostra situazione finanziaria è così precaria che noi non possiamo permetterci il lusso di questa pubblicità privata e di ogni altro eccesso del genere.»¹⁰⁶

Così Hannes Meyer esordì alla guida del Bauhaus ponendo decisamente mano alla riforma della sua struttura interna. D'altra parte egli aveva già promosso al riguardo (gennaio 1928) un intenso e vivace dibattito che aveva visto la massiccia partecipazione degli studenti e si era protratto per settimane. Già per l'apertura del semestre estivo Meyer poté dunque introdurre sul piano organizzativo quattro importanti cambiamenti:

1. allargamento della formazione professionale di base. Le ore di insegnamento di Klee e Kandinsky vennero aumentate, mentre si stabilì in via definitiva che Kandinsky avrebbe insegnato nel primo semestre, Klee nel secondo, Schlemmer nel terzo e ancora Kandinsky nel quarto.

Lo studente del primo semestre avrebbe dovuto frequentare il corso propedeutico di Albers (lezioni tecnico-pratiche per complessive 12 ore), e quello tenuto da Kandinsky su «elementi formali astratti» e «disegno analitico». Inoltre era obbligatorio partecipare ad un corso di scrittura tenuto da Joost Schmidt. Per il semestre estivo del 1930 venne avviato un corso a frequenza obbligatoria («Rappresentazione e norma»)

tenuta da Hans Volger. I corsi di Albers e di Joost Schmidt proseguivano nel secondo semestre, e ad essi andava ad aggiungersi il corso di Klee sulla «Teoria compositiva elementare della superficie». Come ormai avveniva dal 1924, gli studenti, giunti al secondo semestre, avrebbero avuto la possibilità di entrare in un laboratorio. Con Schlemmer poi gli studenti potevano familiarizzarsi nel terzo semestre con lo «studio del nudo» e ascoltare le lezioni sul tema «L'uomo» alla stregua di un tutto diviso in tre parti, vale a dire come un essere corporeo (teoria delle proporzioni e del movimento), un essere dotato di psiche (psicologia), e infine un essere dotato di intelletto (filosofia e storia dello spirito). Come si vede in questo ritratto ideale dell'uomo visto nella sua totalità armonica non c'è posto per la tecnica e la politica. D'altra parte Schlemmer lasciò la scuola nell'estate del 1929 e quindi poté tenere le sue lezioni per poco meno di un anno.

Gli studenti del quarto semestre, infine avrebbero dovuto frequentare un altro corso di Kandinsky. Meyer considerava i quattro corsi in questione come il vero «polo artistico» della formazione impartita dalla scuola.

2. Per gli studenti impegnati nei laboratori le lezioni furono impostate in modo tale da raggiungere un equilibrio tra arte e scienza. Così un giorno alla settimana – il lunedì – era dedicato alla educazione artistica, mentre il venerdì era riservato alla formazione più propriamente scientifica. Dal martedì al giovedì si lavorava nei laboratori osservando un orario che era lo stesso di una normale giornata lavorativa nell'industria. Il sabato, infine, era riservato allo sport (ill. pag 171). L'intero corso di studi doveva ora comprendere sette semestri, e quindi risultava più lungo del precedente. A ben vedere, di sostanzialmente nuovo c'era soltanto la netta separazione tra arte e scienza, così come la tendenza verso la progressiva «scientificizzazione» del lavoro creativo che Meyer intese garantire chiamando una serie di nuovi docenti, molti dei quali come ospiti.

3. La sezione di architettura fu suddivisa da Meyer in una parte eminentemente teorica e in un'altra, per così dire, operativa, mentre la durata del corso fu fissata in nove semestri. Di dimensioni piuttosto ridotte all'inizio, la sezione di architettura divenne in breve la più importante del Bauhaus, alla quale vennero in seguito subordinate anche le altre sezioni.

4. Meyer riorganizzò l'attività interna dei laboratori anche dal punto di vista finanziario, consentendo agli studenti e al Bauhaus nel suo complesso di realizzare maggiori guadagni. D'altra parte così facendo accentuò ulteriormente la svolta in senso produttivistico della scuola.

5. Meyer aprì le porte della scuola anche a studenti apparentemente non molto dotati: «Il Bauhaus non intende affidarsi ad un criterio esclusivamente selettivo, ma piuttosto vuole che i giovani che lo frequentano siano quanti più possibile perché solo così se ne potrà favorire un proficuo inserimento nella società». Questo rappresentava per Meyer lo scopo ultimo dell'attività pedagogica del Bauhaus. «Ogni singola studente deve sentirsi partecipe di una simbiosi, ed operare per renderla concretamente possibile.»¹⁰⁷ Così, il numero degli studenti aumentò progressivamente da circa 150 ai 190-200 del semestre invernale 1929/30. Ma a quel punto Meyer si rese conto di non aver agito per il meglio. La scuola e i laboratori, infatti, scontarono chiaramente gli effetti negativi del sovraffollamento e così, tramite la stampa, venne reso noto che il numero massimo degli studenti era stato definitivamente fissato a 150.

Con Gropius avevano lasciato il Bauhaus altri tre maestri: Herbert Bayer, Marcel Breuer e Maholy-Nagy, sicché Meyer ne approfittò per procedere ad una immediata riorganizzazione dei laboratori.

I laboratori del metallo, del legno e della decorazione parietale furono raggruppati in un unico laboratorio che ebbe compiti di arredamento e rifiniture degli interni («Ausbauwerkstatt»), e la cui direzione venne affidata da Meyer ad Alfred Arndt. Ciò convinse Marianne Brandt, già vicedirettrice del laboratorio del metallo, a rassegnare le dimissioni, mentre in seguito fu lo stesso Meyer a consigliare a Hinnerk Scheper, che fino a quel momento aveva diretto il laboratorio di decorazione parietale e che in quel periodo si trovava in URSS per un breve soggiorno (15 luglio 1929-15 luglio 1930), di lasciare a sua volta il Bauhaus. Così Meyer giustificò la decisione di fondere insieme i tre laboratori: «Grazie alla direzione unica dei laboratori, i risultati dell'attività nei laboratori del metallo, del legno e della decorazione parietale saranno più in sintonia con quelle che sono le esigenze del popolo in fatto di oggetti per la casa».¹⁰⁸

La sezione di pubblicità e propaganda incluse poi tutto ciò che aveva a che fare con la riproduzione a mezzo stampa, la pubblicità, le esposizioni, la fotografia e la composi-



Ginnastica al Bauhaus, 1930 circa.

zione plastica. «Con l'ampliamento della sezione di pubblicità (associazione di uno studio fotografico diretto dal noto fotografo Peterhans, Berlino) si vuole ottenere un miglioramento delle potenzialità produttive del Bauhaus.»

Di tutte le innovazioni più importanti introdotte sul piano didattico, eccezione fatta per il neocostituito laboratorio per le rifiniture, Meyer diede conto in un prospetto («Giovani, entrate nel Bauhaus», ill. pag. 166) che egli stesso mise a punto durante le ferie estive del 1929 e di cui fece stampare 500 copie.

All'inizio del 1930 Meyer inoltre elaborò – probabilmente cogliendo l'occasione offertagli dalla apertura a Dessau della mostra «Dieci anni di Bauhaus» (già presentata a Basilea e a Breslavia e che successivamente sarebbe approdata a Essen, Mannheim e Zurigo) – due schemi in cui egli illustrava graficamente non solo la struttura della scuola (ill. pagg. 168 e 169) ma anche, e per la prima volta, i legami del Bauhaus con la città e con altre organizzazioni.

Per il semestre invernale 1930/31 Meyer aveva poi previsto l'introduzione di riforme ancora più incisive, su cui Albers trovò modo di esprimere un parere piuttosto tendenzioso: 1. «Allargamento dell'insegnamento»... 2. «Abolizione dei pittori»... 3. «Pedagogia esclusivamente materialistica.»¹⁰⁹ Lo stesso Meyer così riassume, poco dopo il suo licenziamento, le ultime vicende del Bauhaus: «Volevamo cambiare l'intero impianto pedagogico dell'istituto dando priorità assoluta ad un tipo di insegnamento imperniato sulla sociologia, l'economia e la psicologia».¹¹⁰ Al più tardi nel maggio del 1930, anche per facilitare eventuali cambiamenti in seno al Bauhaus, Klee comunicò a Meyer la sua intenzione di lasciare l'istituto per un incarico come docente a Düsseldorf. Da parte sua Meyer aveva chiarito già nel maggio 1929: «Grazie a conferenze e seminari su temi di sociologia e biologia tenuti da insigni personalità, questi campi del sapere dovranno essere fatti oggetto di molta maggiore attenzione da parte del Bauhaus.»¹¹¹ Così tra l'ottobre e il novembre del 1929 Meyer chiese per lettera a J. J. P. Oud, Willi Baumeister, Karel Teige e Piet Zwaart se fossero stati disposti ad accettare una eventuale nomina del Bauhaus. Notificato il 1 agosto 1930, ma preparato ormai da mesi, il licenziamento di Meyer impedì però che si procedesse sulla strada delle riforme.



Veduta del laboratorio del metallo con il tavolo da lavoro di Marianne Brandt e Hin Bredendieck, 1930 circa.



Josef Pohl: armadio-guardaroba su ruote per scapoli, 1929 circa.



La riorganizzazione dei laboratori

Prima ancora di aprire il 1 luglio del 1929 il nuovo laboratorio per l'arredamento e le rifiniture (1.7.1929), Hannes Meyer aveva emanato il 1 novembre 1928, le nuove direttive per i laboratori. Tre sono gli assunti principali: «massima redditività», «amministrazione autonoma di ogni cellula», «pedagogia produttiva».

Ogni laboratorio doveva avere un direttore, un insegnante tecnico-pratico, studenti e cosiddetti collaboratori: studenti tenuti a lavorare nel laboratorio otto ore ricevendo un salario e risparmiando la retta. Marianne Brandt e Hin Bredendieck, per esempio, ebbero per qualche tempo questa funzione nell'ambito del laboratorio del metallo. Certo è che questi collaboratori contribuirono a migliorare l'efficienza complessiva della scuola. La falegnameria e il laboratorio del metallo potevano contare, rispettivamente, su due collaboratori, mentre il laboratorio di decorazione parietale e la tessitura ne avevano uno a testa. Il laboratorio e gli studenti avevano inoltre una quota di partecipazione agli utili derivanti da vendite e da diritti d'autore. Molti studenti poterono in tale modo finanziare il proprio studio.

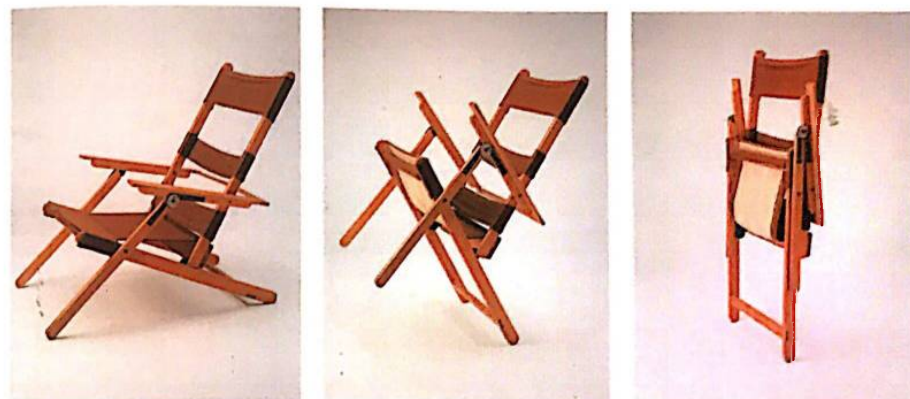
Meyer introdusse inoltre importanti cambiamenti anche in relazione al contenuto stesso dell'attività del Bauhaus. Così mentre Gropius nei «Principi fondamentali dell'attività produttiva del Bauhaus» aveva chiarito che lo scopo principale della scuola doveva essere lo sviluppo di modelli destinati alla produzione su scala industriale, Meyer andò oltre affermando che il Bauhaus doveva produrre oggetti destinati a soddisfare i «bisogni del popolo» e dei «proletari». In questo modo Meyer affidava all'attività del Bauhaus una funzione eminentemente sociale, funzione che in seguito avrebbe trovato una esemplificazione netta ed inequivocabile nello slogan: «Soddisfare i bisogni del popolo e non le esigenze del lusso». «Standard» divenne inoltre il termine-chiave in grado di definire la nuova realtà del lavoro. Meyer si preoccupò insomma che la scuola fosse in grado di produrre pochi beni standard che, riprodotti poi su scala industriale, dovevano essere accessibili a larghi strati della popolazione e diventare così, proprio in quanto prodotti anonimi, parte della vita di tutti i giorni.

D'altra parte, nei «principi fondamentali dell'attività del Bauhaus» non aveva forse Gropius, già nel 1925, sostenuto posizioni simili?

«Un oggetto si definisce tramite la sua intima natura. Per creare qualcosa in modo che possa poi funzionare – un recipiente, una sedia, una casa – bisogna prima di tutto indagare la sua intima essenza».

Ma mentre Gropius si era limitato a presupporre che ogni oggetto deve avere una sua «valida» essenza, aggiungendo che per la sua creazione occorre limitarsi ad utilizzare «forme e colori primari facilmente comprensibili da tutti», Meyer riteneva al contrario che nella fase iniziale del lavoro di progettazione si dovesse tralasciare ogni ricerca relativa all'essenza dell'oggetto per privilegiare invece un'indagine sistematica dei bisogni che lo stesso era chiamato a soddisfare. Meyer arrivò in tal modo a porre su nuove basi l'intero processo di progettazione.

Gustav Hassenpflug: tavolo pieghevole in 3 diverse posizioni, 1928. Il tavolo completamente chiuso è largo solo 9 cm.



Fu nei prodotti del laboratorio del mobile che i nuovi principi trovarono chiaramente espressione. In effetti già nell'ottobre del 1928 la falegnameria presentò un prospetto contenente la descrizione di sei sedie (Decker, Bücking, Hassenpflug, Breuer) i cui modelli influenzarono anche la produzione successiva.

L'economico compensato (spesso usato insieme al metallo) fu uno dei materiali più usati, anche per la sua caratteristica elasticità. Ad abbassare ulteriormente il prezzo contribuì non poco l'inedita struttura delle gambe dei tavoli e delle sedie: la gamba non era più formata da un pezzo unico, ma da due asticelle in un primo tempo incastrate l'una nell'altra ed in seguito tenute insieme da grosse viti. In tal modo non solo si riuscì a risparmiare materiale, ma i mobili divennero più leggeri e, soprattutto, facilmente smontabili. In basso, infine, le gambe erano state smussate per assicurare una maggiore stabilità nonostante la ridotta superficie d'appoggio.

Durante tutto il periodo in cui Meyer fu direttore, i mobili e i metalli cominciarono ad assumere forme organoidi. Ciò si può spiegare non solo con il desiderio di prendere le distanze dai mobili «costruttivistici» di Breuer, ma anche come risultato di un sistematico lavoro sperimentale.

Quasi tutti i mobili si caratterizzano per la mobilità veramente fuori del comune: si possono chiudere, piegare, scomporre e ricomporre a piacimento (ill. pagg. 174 e 175).

Tra le realizzazioni più pregevoli della falegnameria si segnalano senz'altro l'arredo della «Bundesschule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes» (ADGB; ill. pag. 194), il mobilio dell'Ufficio comunale del lavoro di Dessau («Arbeitsamt Dessau») realizzato da Gropius, e la «Volkswohnung» («casa popolare») portata a termine nel 1929. Qui in particolare si utilizzarono prodotti standard con caratteristiche prettamente «industriali», senza contare che l'opera rappresentò la concretizzazione di ciò che si intendeva per attività creativa con finalità sociali. Tra le creazioni singole più significative degna di particolare nota appare la poltrona, perfettamente inserita nell'ambiente («Volkswohnung»), opera di Josef Albers, componibile come gli altri mobili e realizzata in compensato sagomato. Questa sedia rientra tra i prodotti pilota ed insieme più tipici tra quelli realizzati dal Bauhaus.

Molti dei mobili di più recente concezione sono caratterizzati da un'alta «specializzazione»; basti pensare allo sgabello pieghevole per il quartetto Busch, utilizzabile anche in campeggio; allo sgabello da lavoro; alla sedia per operatori alla catena di montaggio (regolabile in altezza, girevole, provvista di molle e di un appoggio per i piedi), realizzata per conto del «Hygienemuseum» (Museo per l'igiene) di Dresda; e infine all'armadio-guardaroba su ruote per scapoli (utilizzabile su due lati).

Laboratorio per l'arredamento e le rifiniture d'interni: la falegnameria

Anonima: sedia pieghevole in 3 posizioni, 1929. La sedia si trovava nella «casa popolare» («Volkswohnung») del cui arredamento si occupò il Bauhaus.

**Laboratorio per l'arredamento e
le rifiniture d'interni: i lavori in metallo**

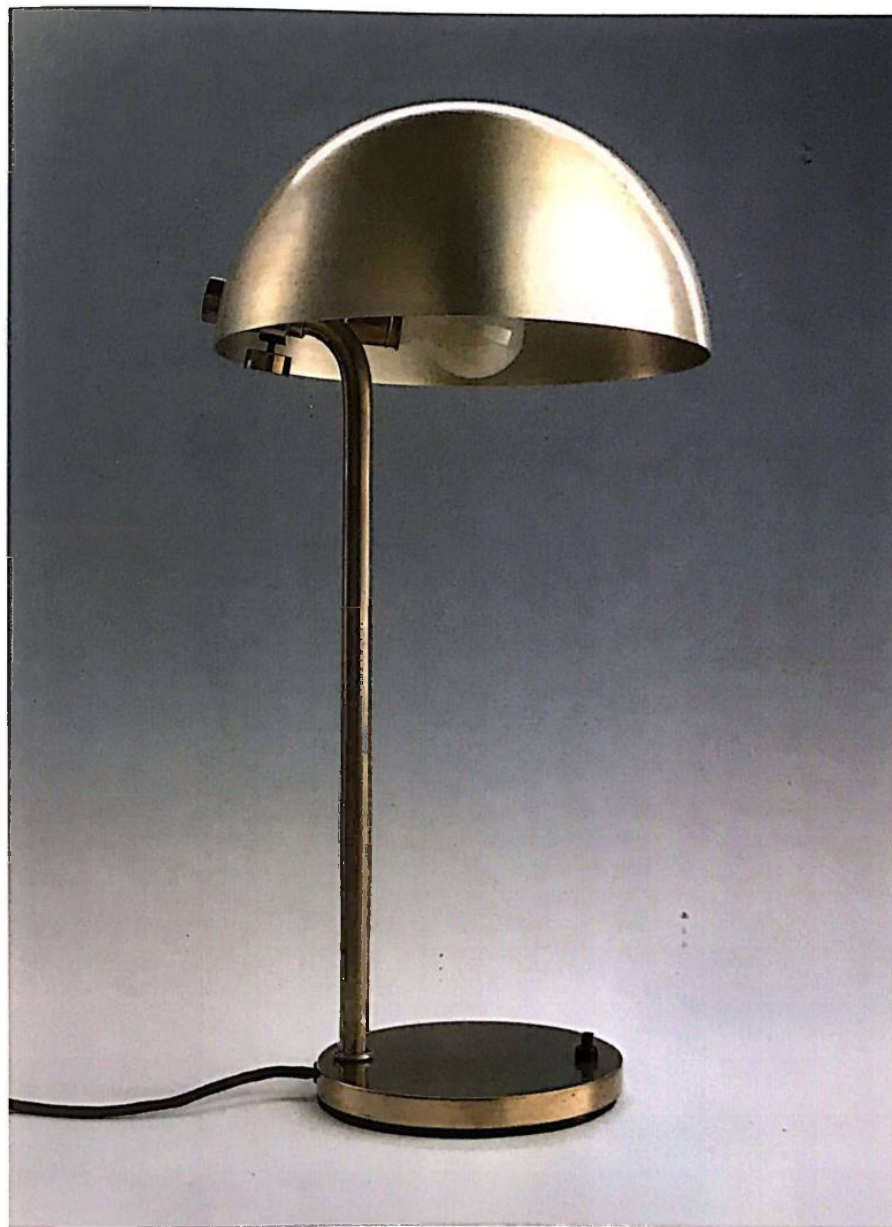
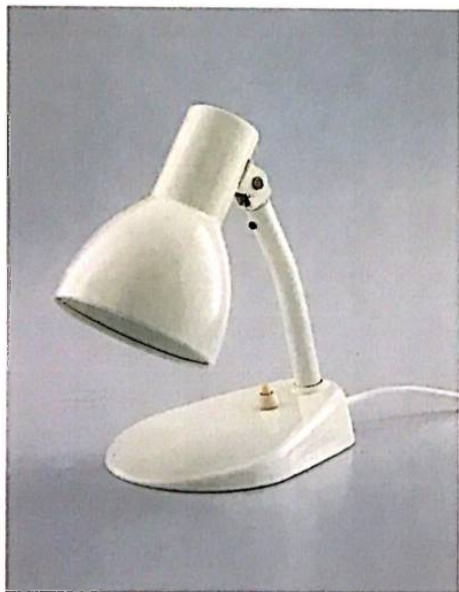
Quando ancora era direttore Moholy-Nagy e su decisa iniziativa di Marianne Brandt – all'epoca una delle personalità più dotate all'interno del laboratorio del metallo (ill. pag. 172) – nel semestre estivo del 1928 venne siglato un importante contratto tra la fabbrica di lampade «Schwintzer und Gräff» e il Bauhaus. In forza di tale accordo si giunse a produrre 53 tipi di lampade progettate dal Bauhaus, ivi compresa una serie di varianti. Mancano tuttavia precise informazioni circa il tipo e la durata del contratto: quel che è certo è che venne chiaramente disdetto su iniziativa del Bauhaus cessando di produrre i suoi effetti verso la fine del 1930.

È probabile che la decisione di risolvere il contratto sia stata presa dallo stesso Meyer. Successivamente egli si vantò per il fatto di aver rimpiazzato una gran quantità di prodotti con pochi oggetti standard. Il nuovo socio commerciale cui venne affidata la realizzazione di questi prodotti standard fu la fabbrica di lampade «Körting und Mathiesen» di Lipsia, cui tra l'altro si dovette lo sviluppo ulteriore di molte lampade del Bauhaus che rimasero parzialmente in produzione fino agli anni Cinquanta. Già nel semestre estivo del 1928 Marianne Brandt aveva stabilito un primo contatto con questa fabbrica, mentre si dovette alla stessa Brandt e a Hin Bredendieck la realizzazione di quelle lampade standard destinate a riscuotere un enorme successo di vendita.

Con la realizzazione di queste lampade standard – una lampada da scrittoio e una da comodino (ill. pag. 176) –, il laboratorio del metallo si assunse per la prima volta il compito di rielaborare un modello già esistente, vale a dire una lampada da scrittoio che, una volta modificata, rimase in produzione fino alla fine degli anni Trenta. Non diversamente andarono le cose per la lampada da comodino realizzata dalla Brandt e da Bredendieck, che fu prodotta infatti in migliaia di esemplari e fu oggetto di molte imitazioni. Un'altra importante novità fu costituita dal fatto che per realizzare queste lampade si fece ricorso all'alluminio. Più tardi Marianne Brandt ebbe occasione di dire: «A quei tempi l'alluminio incarnava per la gente qualcosa di fatale, sicché qualche volta abbiamo dovuto verniciare il paralume. Le lampade potevano essere impiegate ovunque: in soggiorno, nei ristoranti, nei laboratori.»

Pag. 177: lampada da scrittoio con paralume mobile di alluminio (anonima). Altezza 53 cm.

Nel 1929 Marianne Brandt e Hin Bredendieck elaborano per la ditta Kandem una lampada da comodino (a sinistra) e una lampada da scrittoio (a destra). In seguito entrambi i modelli saranno prodotti in serie e in un gran numero di esemplari.



Laboratorio per l'arredamento e le rifiniture d'interni: la decorazione parietale

Il risultato più significativo raggiunto dal laboratorio di decorazione parietale fu senza dubbio lo sviluppo della carta da parati del Bauhaus (ill. pagg. 178 e 179) che la ditta Rasch di Hannover mise per la prima volta in vendita su licenza nel 1930, assicurando alla scuola consistenti introiti grazie alla concessione dei relativi diritti. E come sempre è capitato in tutti i casi in cui un prodotto ha riscosso grande successo, anche nel caso della carta da parati furono in diversi a rivendicarne la paternità: così fece ad esempio, oltre naturalmente allo stesso Hannes Meyer, anche Hinnerk Scheper che aveva diretto il laboratorio di decorazione parietale fino al giugno del 1929.

D'altra parte era stato proprio Scheper a mettere per la prima volta in contatto Meyer con il fabbricante di carta da parati Emil Rasch, la cui figlia Maria, studentessa presso il Bauhaus, era diventata buona amica di Scheper. Dopo alcune esitazioni iniziali Meyer aveva finito per accettare le proposte di Rasch soprattutto perché vi aveva colto l'opportunità di realizzare un prodotto standard.

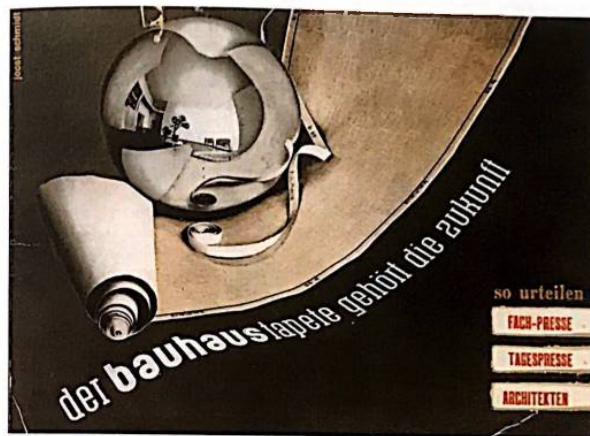
Fu pertanto organizzato un concorso cui presero parte molti studenti in rappresentanza di tutti i laboratori. Il Bauhaus si era impegnato a fornire «dodici progetti per la collezione con cinque diversi colori per ognuno di essi». Della scelta venne incaricata una commissione composta da quattro membri. Tra tutti i prodotti standard del Bauhaus la carta da parati riscosse senza dubbio il successo più grande. La ragione era abbastanza semplice: si trattava infatti della prima carta da parati a tinta unita e senza disegni e motivi stampati a parte la decorazione, a dire il vero assai poco appariscente, che emergeva dalla stessa struttura. È chiaro, quindi, che una carta del genere non solo poteva essere utilizzata senza troppi sprechi ma si adattava anche molto bene agli ambienti di dimensioni più ridotte.

für siedlungsbau
nur bauhaustapeten
vom bauhaus dessau

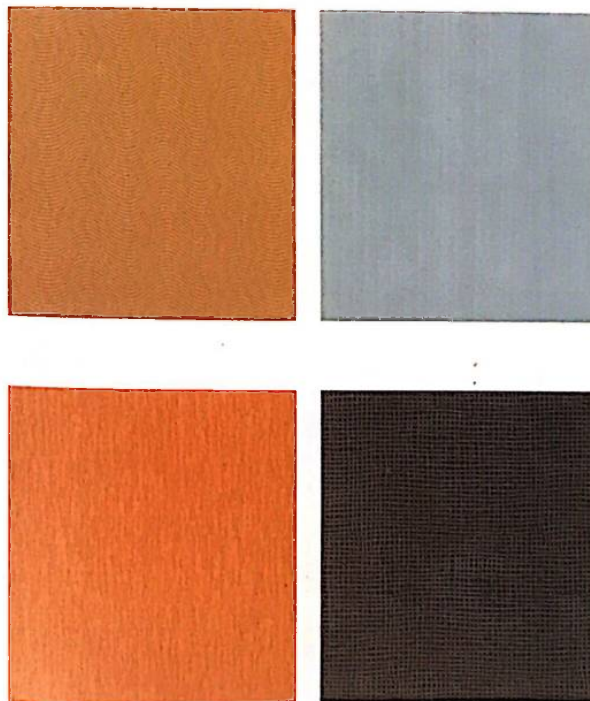
tapeten

ein produkt
der tapetenfabrik
rasch & co.
bramsche

Kurt Stalp: inserzione per la carta da parati del Bauhaus, 1930.



Joost Schmidt: catalogo «Alla carta da parati del Bauhaus appartiene il futuro», 1931.



Tra i prodotti più noti ed apprezzati del Bauhaus, un cenno particolare merita la carta da parati (i modelli qui di fianco riprodotti sono del 1929 e del 1930). La struttura, assai fine, è fatta di linee, reticoli e macchie, mentre, per quanto riguarda i colori, prevale quasi sempre la combinazione di due sfumature di uno stesso colore. Con la sua superficie opaca, il disegno, appena visibile, fa sì che la stanza sembri più grande; esattamente il contrario dell'effetto prodotto da un grande e variopinto disegno floreale. La tavolozza cromatica va dai toni chiari e vivaci a quelli brunastri. Al di fuori del Bauhaus idee simili resero possibile quasi contemporaneamente lo sviluppo della carta di fibra ruvida. Dopo il 1933 la ditta produttrice preferì utilizzare, per la collezione, colori un po' più scuri perché ritenuti più adatti al gusto del tempo. La carta da parati del Bauhaus, di cui ormai non si contano più le modifiche e le versioni, è ancora oggi in commercio.

Laboratoria per la pubblicità

Dopo che Herbert Bayer, che aveva diretto la tipografia del Bauhaus dal 1925 al 1928, ebbe lasciato nell'aprile del 1928 l'istituto, Meyer incaricò Joost Schmidt, fino a quel momento direttore dell'improduttivo laboratorio di scultura, di dirigere entrambi i laboratori. Già nel 1927, del resto, era stato chiamato «laboratorio per la pubblicità» (ill. pag. 180), denominazione che anche Meyer ritenne opportuno conservare. In tal modo il vecchio laboratorio tipografico subì un riassetto radicale, mentre il suo campo d'azione venne allargato ad un settore per cui allora non esisteva alcuna formazione professionale di base. Nel 1929 Meyer riuscì inoltre ad ottenere dalla municipalità il finanziamento necessario per assumere il fotografo Walter Peterhans, il quale non solo venne affiancato a Schmidt nella direzione della sezione di fotografia, ma tenne anche, sempre con Joost Schmidt, lezioni su temi attinenti alla pubblicità.

Più che sugli altri laboratori Meyer fece assegnamento soprattutto su quello per la «pubblicità» per aumentare significativamente gli introiti del Bauhaus da realizzare in primo luogo attraverso incarichi pubblicitari e partecipazione ad esposizioni. Il laboratorio dovette inoltre mettersi al servizio delle altre sezioni e così esso fu incaricato di reclamizzare, anche contrattualmente, gli accordi raggiunti per la produzione su licenza (a partire dal 1929) della carta da parati Rasch (ill. pagg. 178 e 179) e Polytex (a partire dal 1930).

Gran parte del lavoro era poi costituito dall'allestimento delle varie esposizioni. Franz Ehrlich scrisse in proposito: «Come collaboratore avevo l'obbligo di dar corso agli incarichi per il completo allestimento, ad esempio, dello spazio riservato ai prodotti, per lo più apparecchi da riscaldamento, della ditta Junkers all'esposizione «Gas und Wasser» (gas e acqua); senza contare la mostra pubblicitaria di Berlino; lo stand del Bauhaus alla esposizione del Werkbund a Breslavia; lo stand dell'Industria conserviera tedesca alla Hygieneausstellung (mostra sull'igiene) a Dresda; la mostra «Volkswohnung Bauhaus» (casa popolare del Bauhaus) a Dessau, Lipsia e altre città; lo stand alla fiera di Lipsia con le prime finestre in acciaio realizzate dalla ditta inglese «Venestra».¹¹²

Tra le iniziative più importanti che il Bauhaus intraprese sotto la guida di Meyer e finora non abbastanza considerate, merita infine un cenno particolare la mostra itinerante «Dieci anni di Bauhaus» (ill. pag. 181), che nel giro di un anno visitò con grande successo Basilea, Zurigo, Dessau, Essen, Breslavia e Mannheim (ill. pagg. 182 e 183). Benché il titolo - «Bauhaus Dessau» - possa far pensare a una rassegna completa dell'attività della scuola nei vari settori, si trattò piuttosto di una esposizione di quanto di meglio era stato realizzato durante l'era Meyer.



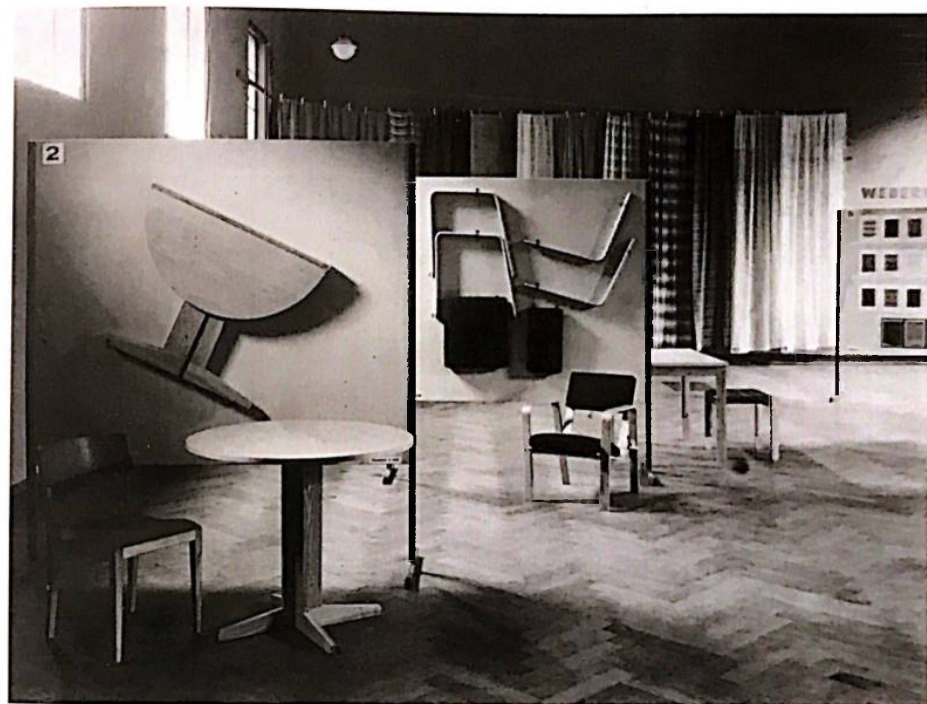
Nella sala di composizione del Bauhaus, 1931.
Da sinistra: Fiedler, Hajo Rose, Willy Hauswald,
Kurt Schmidt.

Pag. 181: manifesto per la mostra itinerante del
Bauhaus a Basilea, 1929.

bauhaus
dessau
im gewerbemuseum
basel

mo.	14-19 uhr
di.	14-19 uhr
mi.	14-19 uhr
do.	14-19 uhr
fr.	14-19 uhr
sa.	14-19 uhr
so.	10-12, 14-19 uhr

21. IV. - 20. V. 1929

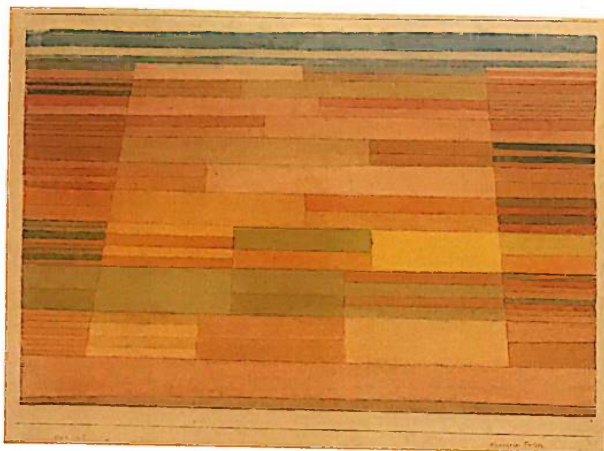


Particolari della mostra itinerante del Bauhaus a Basilea e a Mannheim (a sinistra, in basso). Le quattro foto mostrano esclusivamente prodotti realizzati dal Bauhaus sotto la direzione di Hannes Meyer.



Paul Klee: campi misurati, 1929.
Quadro acquistato da Mies van der Rohe nel
1938.

Pag. 185: Lena Meyer-Bergner: schizzo per una
coperta per chaise-longue, 1928.



La tessitoria

Anche la tessitoria risentì l'influenza delle nuove idee sociali sostenute da Meyer. Così i tradizionali «tappeti» dovettero cedere il posto ai «rivestimenti per pavimenti», mentre un ruolo determinante venne assegnato al «tessuto d'uso comune». Non a caso Otti Berger, una delle tessitrici più dotate, poté parlare in modo alquanto distaccato di «tessuti nello spazio». Per lei prima di ogni altra cosa doveva venire l'analisi, evitando con cura di impiegare termini quali «estetica» e «arte».

Le donne intensificarono sistematicamente le loro sperimentazioni scientifiche. In tal modo si poterono tra l'altro sviluppare tessuti per rivestire i mobili in tubi d'acciaio non ché speciali tessuti per pareti e tende che lasciavano filtrare la luce. D'altra parte già prima che Meyer diventasse direttore avevano avuto inizio sperimentazioni con nuovi materiali quali il cellofan, la ciniglia e la seta artificiale.

Ad ottenere il risultato forse più curioso ed interessante fu Anni Albers, che creò un tipo di tessuto con caratteristiche diverse e assai particolari sui due lati: un lato era fonoassorbente, l'altro poteva riflettere la luce. Anni Albers aveva realizzato questo tessuto per migliorare l'acustica dell'Aula Magna della scuola del sindacato tedesco ADGB («Allgemeiner Deutscher Gewerkschaftsbund»).

Alcune tra le studentesse migliori lavoravano inoltre per un periodo di sei mesi presso ditte private, e l'esperienza fatta tornava naturalmente assai utile nei laboratori sia sul piano didattico che su quello più direttamente produttivo.

Già Georg Muche aveva attrezzato a suo tempo il laboratorio con telai Jacquard per poter ottenere un significativo aumento della produzione. Ma le tessitrici li avevano inizialmente rifiutati, tanto che nei confronti di Muche era scoppiata quasi una rivolta che lo aveva costretto a rassegnare le dimissioni. Il tempo avrebbe poi dimostrato che la decisione di Muche era stata in realtà giusta e lungimirante.

Gunta Stölzl, chiamata a succedergli già nel 1925 a Dessau, aveva reso operativo il laboratorio e contestualmente elaborato un nuovo piano per la formazione professionale. Certo il suo metodo di lavoro fu criticato in quanto «eccessivamente estetizzate», ma lei seppe adattarsi alla nuova tendenza del laboratorio e le sue lezioni lo testimoniano ampiamente. Così il libro che la Stölzl scrisse nel 1931 («Sviluppo della tessitura del Bauhaus») in alcuni punti potrebbe benissimo essere stato scritto dallo stesso Meyer: «ogni scuola deve prendere parte direttamente al processo vitale ...» — «i tessuti nello spazio ... devono essere al servizio della loro funzione ... la comprensione e l'immedesimazione nei problemi intellettuali dell'edilizia sapranno indicarci la via più adatta.»¹¹³

Nel 1930 venne stipulato infine un primo accordo di collaborazione con la Polytex, fabbrica tessile di Berlino, per la produzione e la vendita su licenza di prodotti del Bauhaus. Analogamente a quanto era avvenuto all'epoca dell'intesa raggiunta con la fabbrica di carta da parati Rasch, anche il nuovo contratto riconobbe al Bauhaus l'esclusiva della promozione pubblicitaria.



Il teatro sotto Hannes Meyer

Con l'arrivo di Meyer, Schlemmer, se da un lato poté restare al Bauhaus, dall'altro dovette però sospendere l'attività teatrale esterna, dal momento che ora lo stipendio – finalmente equiparato a quello di Klee e Kandinsky – gli veniva corrisposto solo per le lezioni di disegno di nudo e per il nuovo corso su «L'uomo» di cui era responsabile. Il teatro poteva ora contare solo su un piccolo bilancio specifico, ma quando assunse la direzione del Bauhaus, Meyer era comunque intenzionato a mantenerlo in vita garantendogli anzi una certa base finanziaria.

L'idea che il teatro potesse fungere da ideale contrappeso all'architettura continuò a rappresentare, come già ai tempi del Bauhaus weimariano, una delle convinzioni più profonde e radicali di Schlemmer, al punto che egli nel 1928 aveva scritto che il teatro avrebbe potuto essere una sorta di «pallone sperimentale» il cui «diametro, una volta che esso sia stato opportunamente gonfiato, corrisponde a quello della sezione di architettura.»¹¹⁴

Già nel corso del 1928 si era costituito in seno al Bauhaus un «Gruppo giovanile» per niente interessato al tipo di attività teatrale – rappresentazione di elementi teatrali elementari – svolta da Schlemmer. Complessivamente questo gruppo allestì due rappresentazioni che prevedevano la partecipazione di attori diversi. Due erano le cose che per il gruppo assumevano un rilievo fondamentale: il «lavoro collettivo» e la necessità di misurarsi con temi di attualità. Di qui il ritorno, a differenza di Schlemmer, alla parola, mentre particolarmente evidenti risultarono le influenze del teatro sovietico.

Il primo pezzo – «Sketsch Nr. 1», «Tre contro uno» – fu rappresentato il 17 novembre 1928 e venne presentato per «testo, regia e attori» come un «lavoro collettivo». In seguito Schlemmer lo inserì nel programma della prima importante tournée del teatro del Bauhaus che egli riuscì ad organizzare e che riscosse un buon successo.

Il secondo pezzo, dal titolo «bauhausrevue» («lavoro collettivo del giovane teatro» ill. pag. 187) fu rappresentato per la prima volta il 22 luglio del 1929, e lo stesso Schlemmer così ne scrisse: «una rassegna del bauhaus in cui si esprime il programma rivoluzionario del nuovo bauhaus. più o meno si tratta di questo: repubblica sovietica del bauhaus, i «maestri» come nuovi monarchi capitalisti che devono essere detronizzati e privati di tutti i loro poteri («e va bene, me ne vado subito») ...»¹¹⁵

In quegli anni Schlemmer non dovette solo fare i conti con un bilancio ridotto all'osso, ma dovette anche occuparsi delle continue richieste di un teatro politico avanzate dagli studenti, sostenuti in questo da Meyer: richieste che egli, peraltro, si rifiutò sempre di accogliere. «Non si pretenda da me che disegni come George Grosz o che faccia come Piscator (teatro). Sono convinto che sia meglio lasciare ai russi il teatro politico, dal momento che loro lo sanno fare molto meglio; senza contare che, almeno per me, il problema tedesco sta da tutt'altra parte!»¹¹⁶

Nonostante le forti riserve nei confronti del teatro politico Schlemmer era convinto di poter continuare la sua attività teatrale in seno al Bauhaus. Dopo i molti consensi ottenuti facendo conoscere in tutta la Germania il teatro del Bauhaus (ill. pag. 186), Schlemmer preferì sospendere il corso su «L'uomo», che ormai si trascinava stancamente, per dedicarsi completamente al teatro.

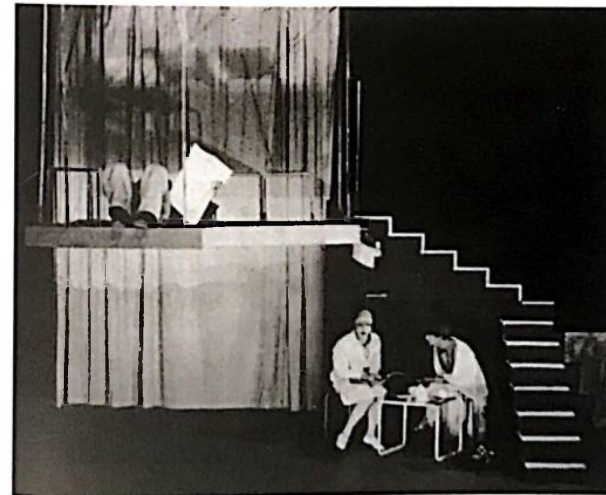
Contemporaneamente però, essendo andato a buon fine l'invito proveniente da Breslavia per un incarico di insegnamento, Schlemmer non si lasciò certo sfuggire l'occasione, dal momento che ormai da tempo aveva cominciato ad accarezzare l'idea di lasciare il Bauhaus. Dopo il semestre estivo del 1929 Meyer decise di chiudere, ufficialmente per «motivi di ordine economico», la sezione teatrale, mentre anche dell'attività della «Junge Bühne» («Giovane teatro») ben presto non si sentì più nemmeno parlare.



Manifesto in occasione della tournée del teatro del Bauhaus, 1929.



Sopra: il «Giovane Teatro del Bauhaus» nel «bauhaus-revue».



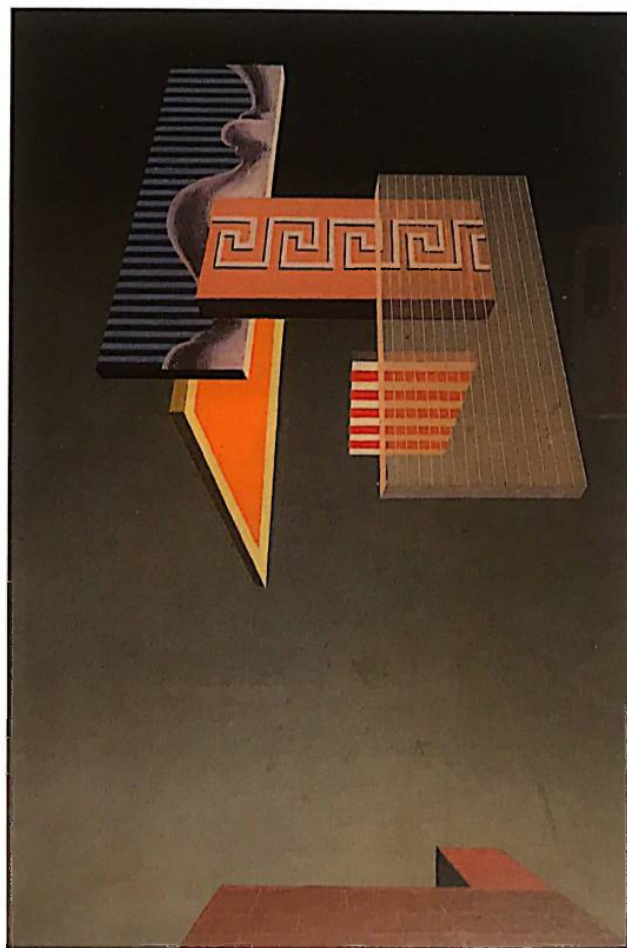
Sotto: la rivista del Bauhaus «Visita dalla città per il professor L.», 1929.

I corsi di pittura Con il trasferimento del Bauhaus a Dessau (1925) Klee e Kandinsky avevano chiesto più volte che si istituissero dei corsi di pittura. Introdotti per la prima volta in un programma didattico nel 1927, tali corsi furono mantenuti anche da Meyer che tuttavia si sforzò di attribuire loro finalità e funzioni sostanzialmente diverse: l'arte libera doveva essere infatti una sorta di compensazione e contemporaneamente doveva servire per incentivare, insieme ad una formazione sempre più orientata in senso scientifico, il lavoro nei laboratori. Certo è, comunque, che la stessa esistenza di questi corsi di pittura sollevò discussioni a non finire su quello che sarebbe dovuto essere il loro ruolo nell'ambito del processo creativo. La «pittura degli studenti del Bauhaus» aveva un'impronta fantastico-visionaria e surrealista (ill. pag. 189), caratterizzandosi per la presenza di molti frammenti di oggetti, e dal punto di vista tecnico risentiva chiaramente dell'influenza di Klee.



Intorno agli anni 1929/30 i pittori del Bauhaus preferivano esporre in gruppo perché ritenevano di poter riscuotere un maggior successo. Sopra: copertina di un catalogo, 1929.

Alexander Schawinsky: architettura fluente, 1927.



Monotipia di Fritz Winter, 1929 circa.



Kadaw, a quei tempi studente presso la tessitoria e allievo delle lezioni di Klee ricardò in merito: «con grandissima calma Klee osservava i lavori, poi, all'improvviso, cominciava a parlare ... ma non sulle qualità o gli errori di un lavoro, bensì su questioni pittoriche generali che gli erano venute alla mente osservando i nostri quadri.» Il linguaggio artistico della «Nuova Oggettività» fu nettamente rifiutato, così come, d'altro canto, venne respinta anche la pittura «costruttivista» di Moholy-Nagy. Quanto al rapporto tra Klee e Hannes Meyer, esso viene spesso descritto in modo negativo. In realtà il loro fu un buon rapporto sul piano umano e seppero accettarsi di buon grado nonostante le notevoli diversità anche caratteriali. Klee non partecipò alla vera e propria congiura che portò al licenziamento di Meyer, ed anzi fu l'unico a fargli pervenire, dopo il licenziamento, una lettera di commiato. Klee aveva fatto proprie inoltre alcune delle idee di Meyer nel campo della didattica, ma da tempo aveva chiaramente capito che per lui non era più possibile sopportare il doppio peso costituito dall'insegnamento e dal lavoro artistico. Così quando l'Accademia di Düsseldorf gli offrì un incarico di poche ore come docente, Klee si affrettò a disdire il contratto che lo legava al Bauhaus. Il passo da lui compiuto non va dunque interpretato come una protesta contro la direzione di Meyer, come troppo spesso si è scritto, al contrario, essa ebbe motivazioni esclusivamente personali, in particolare, il suo vivo desiderio di dedicarsi esclusivamente all'attività artistica.

L'insegnamento di architettura sotto Hannes Meyer



Hans Volger nello studio di architettura del Bauhaus. Sullo sfondo si riconoscono le planimetrie del sobborgo Dessau-Törten.

Hannes Meyer fondò le sue lezioni di architettura su una vasta e approfondita conoscenza della materia in tutti i suoi risvolti. Per lui l'edificare era un «processo elementare» grazie al quale si potevano soddisfare bisogni di ordine biologico, intellettuale, psicologico e corporeo, rendendo concretamente possibile il «vivere». Dunque l'esistenza umana andava considerata nella sua totalità. Lo scopo di una architettura così intesa non poteva che essere il benessere del popolo. Grazie all'architettura insomma le esigenze dei singoli e della collettività dovevano trovare una composizione ad un livello socialmente superiore.

Ma Meyer in che modo riuscì a trasmettere in concreto tali idee attraverso il suo insegnamento? Gli studenti (ill. pag. 191) avevano una preparazione molto eterogenea, per cui, mentre alcuni conoscevano la materia per averla già studiata in precedenza, la maggior parte di loro poteva contare su una formazione puramente artigianale. D'altra parte, anche per questi era venuto il momento di accostarsi a quella vera e propria «arte dell'edificare» che rappresentava lo scopo dichiarato della scuola. Di fronte a tale situazione Meyer divise in primo luogo la sezione di architettura in due parti: la prima, riservata agli studenti meno progrediti, aveva finalità esclusivamente teoriche («Baulehre»); la seconda («Baubteilung»), al contrario, aveva compiti, per così dire, già operativi. Il semestre invernale 1927/28 vide la partecipazione di otto studenti alla prima, e di tredici alla seconda.

La sezione teorica («Baulehre»), articolata in quattro semestri, comprendeva le seguenti materie: riscaldamento, statica, aerazione, costruzioni, materiali, calcolo dell'insolazione, disegno tecnico. Di regola le lezioni erano tenute da ingegneri. Comunque anche il socio di Meyer, Hans Wittwer, vi prestò la sua opera come insegnante, e quando, dopo circa un anno, egli lasciò il Bauhaus per andare a lavorare ad Halle come architetto, Meyer chiamò a sostituirlo l'architetto berlinese Ludwig Hilberseimer, le cui lezioni («edilizia abitativa» e «urbanistica») divennero ben presto una componente essenziale dell'intero processo formativo.

Da parte sua Meyer, nella sezione teorica preferiva occuparsi di questioni generali collegate all'architettura, ma a volte era capace di trattare anche questioni molto specifiche.

I lavori nell'altra sezione («Baubteilung») si possono sostanzialmente suddividere in tre gruppi:

1. soluzione sistematica di piccoli, concreti problemi architettonici.
2. partecipazione, tramite le cosiddette «cellule di cooperazione», a grandi lavori, come ad esempio la realizzazione della scuola del sindacato ADGB e del sobborgo Törten.

3. tesi di diploma e lavori personali degli studenti.
Tra i primi vale la pena ricordare, quali esempi, i progetti di Heiner Knaub per la costruzione di una colonia per il fine settimana («Klein Köries») nei pressi di Berlino. Pare che in questo caso alla base del progetto ci fosse un vero e proprio incarico che poi per qualche motivo venne fatto cadere.

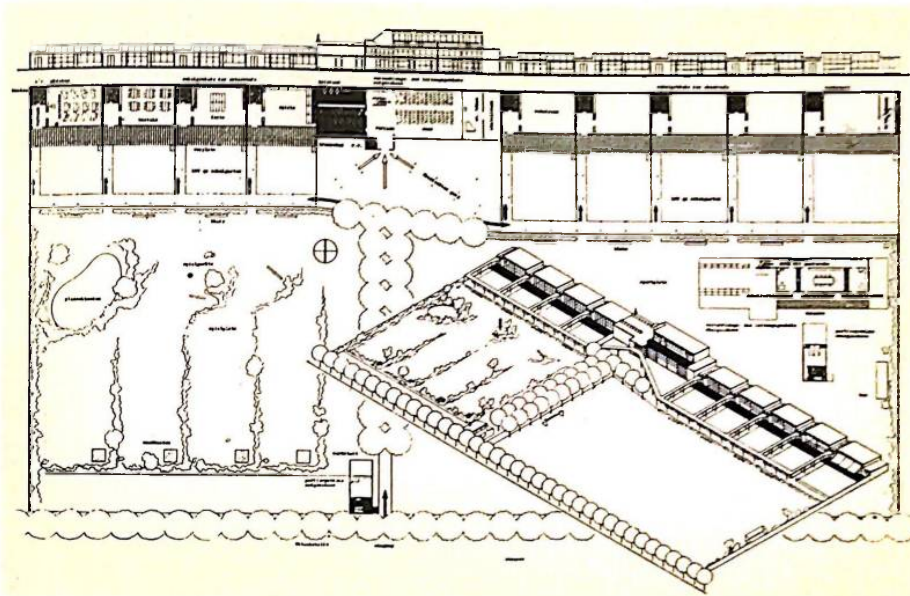
L'incarico ricevuto dalla famiglia Garavagno per la realizzazione di una villetta a Mentone (Francia) si tradusse in una serie di rappresentazioni grafiche e di soluzioni costruttive: uno schema di sviluppo della famiglia; una topografia della località prescelta; uno schema della casa e uno schema funzionale.

Nell'ambito di un corso straordinario tenuto da Mart Stam gli studenti misero a punto un proprio progetto per partecipare al concorso indetto per la realizzazione del quartiere sperimentale «Haselhorst» a Berlino, progetto che non venne mai presentato ma che diede modo agli studenti di familiarizzarsi con questo tipo di attività.

Le molte e complesse questioni che gli studenti dovettero affrontare e risolvere trovarono anche espressione nel materiale disegnato, pieno di analisi, tabelle e risultati anche parziali che avevano come meta finale l'edificio da costruire. Insomma l'architettura venne presentata, e quindi anche insegnata, come il risultato praticamente inevitabile, prodotto di una analisi particolarmente accurata.

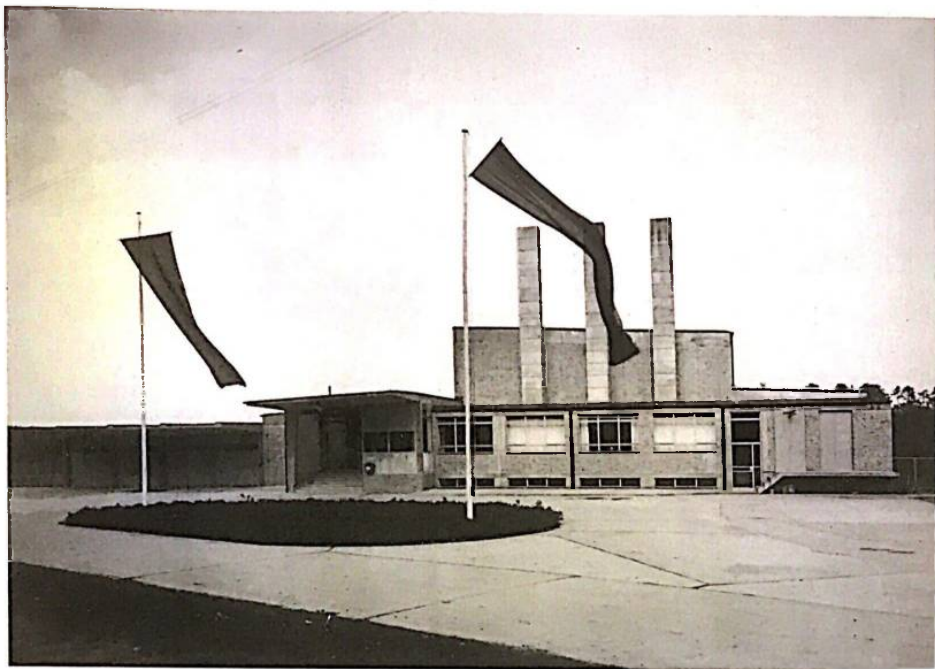
In tale contesto Meyer affermò drasticamente: «l'architettura non è un processo estetico» e «costruire è solo una questione di organizzazione: sociale, tecnica, economica e psicologica.»¹⁷

Meyer aveva deciso fin dall'inizio di far partecipare gli studenti non solo ai lavori che per contratto realizzava per conto della municipalità, ma anche a quelli che gli venivano affidati privatamente. Il primo lavoro cui gli studenti di Meyer presero effettivamente ed attivamente parte fu la realizzazione della scuola del sindacato tedesco (ADGB) a Bernau. Per la progettazione e l'esecuzione dei lavori gli studenti



Progetto per una scuola elementare del sobborgo Törten realizzato da Ernst Göhl, 1928. La scuola-padiglione ad un solo piano è rivolta a sud verso i giardini e i campi da gioco. Il modello di riferimento è chiaramente costituito dalla Scuola del sindacato tedesco progettata da Meyer, Wittwer e dalla sezione di architettura del Bauhaus in quello stesso periodo.

Studenti della sezione di architettura. Da sinistra: Hermann Bunzel, Erich Consemüller, non identificato, Ernst Göhl.



Hannes Meyer, Hans Wittwer e la sezione di architettura del Bauhaus di Dessau: scuola della confederazione sindacale tedesca a Bernau, presso Berlino, 1928-30. Meyer e Wittwer fecero dei 3 fumaiali posti all'ingresso il motivo dominante della scuola, al punto che uno studente la definì una «fabbrica di istruzione». Da notare il piano di caricamento, a destra, e, a sinistra, il garage.

furono raggruppati in «cellule di cooperazione» che includevano in «brigate verticali» giovani e meno giovani, esperti e studenti agli esordi, tutti riuniti in un'unica comunità di lavoro. Hannes Meyer chiamò tutto questo «praticare la cooperazione». Tale lavoro di gruppo avrebbe dovuto, nelle intenzioni di Meyer, prendere il posto dell'architetto tradizionale: «i miei studenti di architettura non diventeranno architetti», «l'architetto è morto», sentenziò Meyer nel corso di una conferenza. Il suo posto sarebbe dovuto essere preso da un certo numero di specialisti riuniti in un «team» creativo comprendente «l'esperto in materiali, il piccolo costruttore edile, il colorista – uno strumento della cooperazione.»¹¹⁸ Avanzando tali proposte Meyer pensava ovviamente anche a una nuova dimensione professionale per l'architetto. Grazie allo «status» di Istituto Superiore che Gropius aveva chiesto ed ottenuto per il Bauhaus, esso aveva il diritto di rilasciare al termine degli studi un diploma universitario, e fu proprio sotto la direzione di Meyer che i primi studenti diplomati uscirono dalla scuola. Fino allo scioglimento della scuola furono rilasciati complessivamente 133 diplomi. Quanto alla tesi vera e propria, essa poteva consistere in un progetto simulato o reale, come pure in una serie di progetti accompagnati da relazioni esplicative. Konrad Püschel si occupò, ad esempio, nel suo lavoro, del feudo Vogelgesang, di cui propose la spartizione in un certo numero di piccole fattorie o, in alternativa, la trasformazione in una cooperativa agricola. Vera Meyer-Waldeck presentò il progetto per la realizzazione di una scuola elementare composta da otto classi e di un asilo a tempo pieno capace di ospitare fino a 60 bambini. Tali lavori erano parte integrante di un piano piuttosto vasto e complesso che aveva come punto di riferimento la specifica realtà della città di Dessau. Gli studenti Tibor Weiner e Philipp Talziner presentarono dal canto loro un lavoro dal titolo quanto mai significativo: «Tentativo di creare un tipo di casa collettiva per gli



Veduta del corpo degli alloggi della scuola. La foto è del giugno 1931.

operai di una fabbrica di uno stato socialista osservanti lo stesso orario di lavoro». In conclusione si può affermare che il contributo più importante dato da Meyer nella sua veste di insegnante di architettura fu senz'altro sistematizzazione – scientificizzazione del processo progettuale, unitamente alla sua trasposizione nella pratica e nella teoria dell'insegnamento. L'accertamento preliminare di quelli che sono i reali bisogni sociali, non disgiunto da una maggiore responsabilità nei confronti della società, vennero considerati essenziali per una nuova e migliore ridefinizione professionale dell'architetto; senza contare che il modello del lavoro di gruppo si era dimostrato, e ancora si dimostra, particolarmente adatto a far fronte ai problemi posti dalla crescente complessità di molte opere architettoniche.

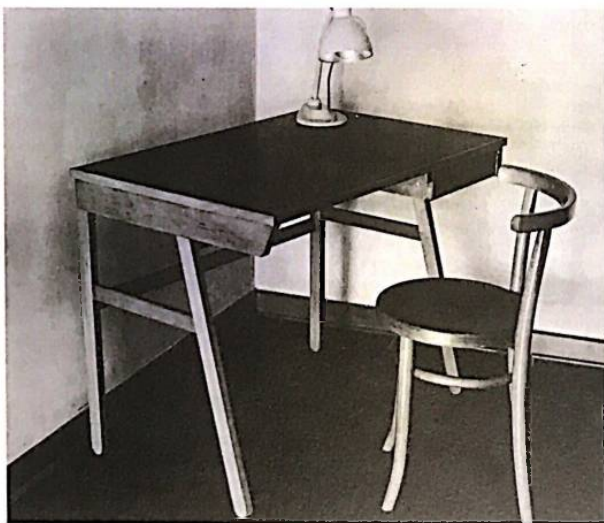
Il progetto più importante portato a compimento da Hannes Meyer in collaborazione con il suo socio Wittwer e la sezione di architettura del Bauhaus fu senza alcun dubbio la Scuola del sindacato tedesco a Bernau («Bundeschule für den ADGB, ill. pagg. 192 e 193).

Meyer e Wittwer avevano infatti preso parte al concorso, peraltro a partecipazione limitata, riuscendo a far accettare il loro progetto; questo veniva incontro ai desideri del sindacato dal momento che esso aveva fatto chiaramente presente di non volere una «scuola-caserma», ma piuttosto un «esempio tipico della moderna cultura architettonica» essendo la scuola destinata ad accogliere, in corsi della durata di quattro settimane, centoventi funzionari sindacali, tra uomini e donne, per i quali la scuola doveva essere anche un luogo di riposo. Così nel luogo prescelto – una radura con un piccolo lago – Meyer e Wittwer costruirono un complesso in cui tre diversi aspetti del vivere – lo studio, l'abitare di tutti i giorni e il riposo – potessero coesistere felicemente e in modo del tutto naturale. Composta da quattro blocchi, la scuola ospitava due studenti per stanza; cinque di queste camere

La scuola di Bernau



La palestra con le grandi vetrate che aprono sul verde circostante. Sopra la palestra si trovano altre aule.



Tavolo da lavoro realizzato da Vera Meyer-Waldeck per le camere della scuola. La leggera inclinazione del piano di lavoro è dovuta a motivi pratici. La protezione contro i riflessi abbaglianti è assicurata dal rivestimento in linoleum nero. Il cassetto collocato lateralmente può contenere carta di formato standard. Anche la lampada è una creazione del Bauhaus, non così la sedia che è un prodotto della ditta Thonet.



Veduta del corridoio vetrato che collega i singoli padiglioni-alloggio. Foto di Walter Peterhans.

doppie formavano inoltre una unità singola, e gli studenti che le occupavano mangiavano, facevano sport e studiavano assieme. In ognuno dei quattro blocchi dovevano trovar posto tre di questi gruppi di dieci studenti, uno per ogni piano. È evidente dunque che gli architetti non si limitarono solo a progettare la vita in comune, ma si preoccuparono anche di fare in modo che la forma architettonica si adeguasse al livello dei rapporti sociali.

Per evitare anonimi corridoi tipo albergo, Meyer e Wittwer si servirono di un passaggio vetrato che scorrendo esternamente lungo i padiglioni lasciava libera la vista sulla campagna circostante e facilitava la comunicazione. Quanto all'arredo interno della scuola (ill. pag. 194), ad occuparsene fin nel dettaglio furono i laboratori del Bauhaus. Sempre a proposito di questa scuola Meyer sostenne fin dall'inizio che essa era il risultato di una analisi, condotta con criteri scientifici, dei bisogni che si intendevano soddisfare. In realtà si può provare abbastanza facilmente che anche le motivazioni di ordine estetico giocarono un ruolo determinante. Si prenda ad esempio il blocco – il quinto – che egli costruì per il personale. In base alla sua teoria la nuova costruzione, in quanto destinata ad un uso diverso, sarebbe dovuta essere, dal punto di vista architettonico, diversamente organizzata. Se questo non è avvenuto – il blocco ospitante il personale, in effetti, fu chiaramente adattato ai corpi architettonici vicini – lo si dovette solo a motivi di ordine estetico.

«Il ritmo armoniosamente equilibrato del complesso a forma di Z, con un blocco centrale graduato e due punti terminali spostati l'uno rispetto all'altro, caratterizzava la costruzione.» Anche l'ingresso della scuola con i suoi tre camini (ill. pag. 192), per cui uno studente poté ben chiamarla «fabbrica di istruzione», aveva molto probabilmente un carattere simbolico: «In ambito sindacale i tre camini erano stati visti come i tre pilastri del movimento operaio: cooperazione, sindacato, partito.»¹¹⁹ La scuola di Bernau esercitò un notevole influsso su molti progetti del genere elaborati

Ampliamento del sobborgo Törten

dagli studenti negli anni seguenti (ill. pag. 191). Così, ad esempio, la soluzione consistente nello spostare leggermente i padiglioni l'uno rispetto all'altro venne in seguito ripresa, trattandosi di costruzioni analoghe, un'infinità di volte. Lo stesso si può dire della scala esterna. Meyer, se da un lato sopravvalutò l'importanza dell'analisi funzionale come base stessa della forma, dall'altro sottovalutò l'effetto che la sua scuola, divenuta ben presto modello, avrebbe finito per esercitare sugli studenti.

A partire dal 1928 la sezione di architettura prese ad occuparsi dell'ampliamento del sobborgo Törten, di cui si erano conservati tre progetti. Contrariamente a quanto si era deciso di fare ai tempi di Gropius, sotto la direzione di Meyer si preferì puntare su un piano, per così dire, misto che prevedeva anche la realizzazione di vere e proprie infrastrutture con scuole e parchi. Il progetto fu eseguito tuttavia solo in parte, riuscendo a malapena a portare a termine solo cinque case a ballatoio (ill. pag. 197) con novanta appartamenti per operai, del cui arredamento si occupò ancora una volta il Bauhaus.

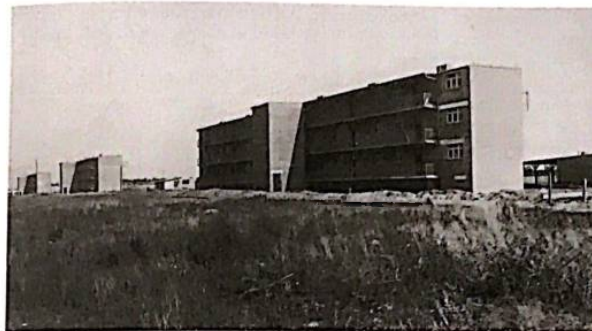
Le ricerche di Göhl sui «rapporti tra vicinato e ambiente esterno in un insediamento abitativo» sono un esempio di come l'insegnamento nella sezione teorica di architettura fosse direttamente collegato al progetto di ampliamento del sobborgo Törten. Le piante concatenate fra loro a forma di L sono riscontrabili nel progetto vero e proprio. Quando nell'estate del 1930 i lavori furono terminati, sull'«Anhalter Volksblatt» si poté leggere: «Ciò che qui, su 48 mq di superficie, è dato ammirare in fatto di utilizzazione funzionale ed insieme intelligente dello spazio, di profusione di luce e di comfort, tutto ciò lo si deve semplicemente alla capacità degli architetti-progettisti del Bauhaus. Accoglienti e letteralmente inondate dalla luce che penetra attraverso finestre insolitamente grandi, le stanze sono provviste di quanto di meglio il progresso oggi può offrire in questo campo: gas, luce elettrica, riscaldamento, acqua calda e bagno».¹²⁰

Bilancio dell'attività del Bauhaus sotto la direzione di Hannes Meyer

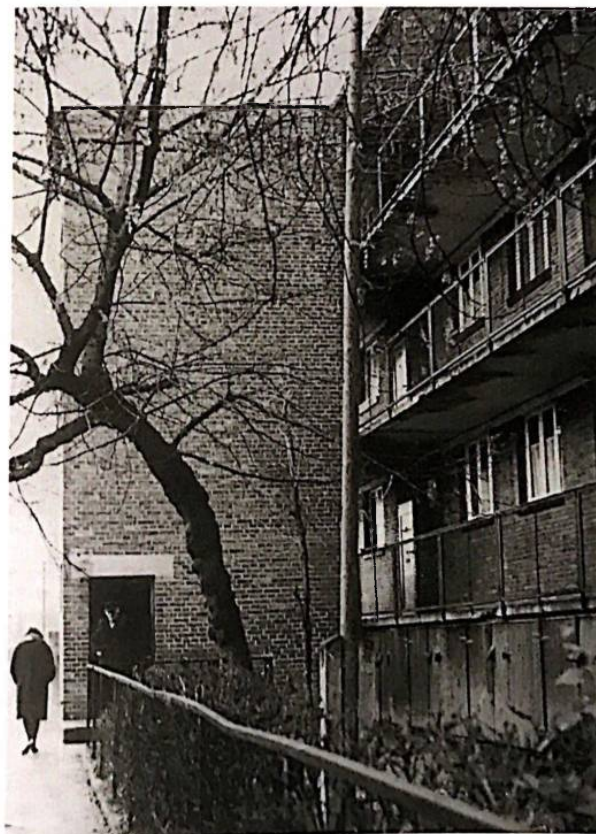
Con Hannes Meyer alla direzione del Bauhaus si registrò un mutamento di indirizzo in sintonia con i tempi, nel senso che furono adottati criteri sociali e scientifici che influenzarono in modo determinante il processo progettuale. Meyer, in altri termini, intese non solo reagire alla grande miseria che affliggeva larghi strati della popolazione, ma si impegnò contemporaneamente in un'opera di sistematizzazione con la conseguente introduzione in tutti i laboratori delle conoscenze disponibili allora in campo scientifico e sociale. Forme e colori primari cessarono di rappresentare il punto di partenza per ogni attività dei laboratori, mentre sempre più importanza fu assegnata ai principi di funzionalità ed economicità, tenendo come punto di riferimento obbligato il gruppo sociale per cui le opere venivano realizzate. Venne rifiutata ogni soluzione che potesse far pensare al «costruttivismo» estetico: i prodotti appaiono «necessari, giusti e per ciò stesso... per quanto possibile neutri». In generale Meyer riuscì a dare nuovi stimoli agli studenti, mentre non meno positivo appariva il bilancio per quanto riguarda le realizzazioni collettive: la «Volkswohnung» (casa popolare), l'arredo completo della scuola dell'ADGB (ill. pag. 194), le abitazioni modello del sobborgo Törten, le cucine modello realizzate per la «Reichsforschungsgesellschaft» (Società tedesca per la ricerca scientifica).

«L'atteggiamento del primo Bauhaus verso l'esterno, decisamente orientato in senso più rappresentativo, venne progressivamente meno a vantaggio di un rafforzamento interno in senso collettivistico. Certo non si può negare una certa proletarizzazione dell'attuale Bauhaus», riconobbe lo stesso Meyer.¹²¹

Il mutamento di indirizzo sul piano organizzativo operato da Hannes Meyer è la prova inequivocabile della sua volontà di rifondare la scuola di Gropius su nuove basi politiche e sociali. Con lui si imponeva prima di tutto un patrimonio ideale a contenuto cooperativo-solidaristico: cooperazione, standardizzazione, armonico equilibrio tra individuo e società. Molte di queste idee furono fatte proprie dagli studenti di orientamento comunista e da questi trasformate in pratica politica. D'altra parte, essendo i comunisti da tempo i più attivi tra gli studenti, essi erano ben presto riusciti ad assicurarsi una posizione di preminenza all'interno della scuola. «È intorno alla struttura interna della scuola che lo scontro si è acceso», scrisse nel 1930 uno studente comunista, certo Mentzel. Il risultato di questo scontro pare sia stato il formarsi di diversi schieramenti contrapposti, cosa che risulta chiaramente anche da una nota del gruppo conservatore: «in quel periodo il gruppo di ispirazione comunista aveva



Hannes Meyer e la sezione di architettura del Bauhaus di Dessau: case a ballatoio del sobborgo Törten; vista da nord, 1930.



Particolare delle case a ballatoio. Foto scattata negli anni Sessanta.

Müller: lavoro dal corso prapedeutico di Albers, 1928. Elaborazione di un numero del giornale («Die Rote Fahne» («Bandiera rossa»), all'epoca organo centrale del Partito Comunista Tedesco (KPD), e del «Berliner Tageblatt», 1928.



Due studenti distribuiscono materiale propagandistico davanti alla scuola.



assunto una fisionomia e un ruolo ben più definiti... e se fino ad allora per lo studente del bauhaus aveva contato soprattutto il fatto di potersi dire tale, oltre naturalmente al fatto di possedere una visione del mondo in tutto e per tutto rispondente alle sue idee di libertà, ora, invece, il giovane studente del bauhaus era sempre più alla mercé della cellula comunista che mirava a farne un militante del partito. In tal modo il gruppo comunista finì per esercitare un'influenza sempre maggiore, arrivando tra l'altro a diffondere l'opinione che solo chi era marxista poteva dirsi membro a pieno titolo del bauhaus: solo il marxismo, si diceva infatti, rappresentava una vera garanzia di libertà e di progresso, mentre la sua visione del mondo, assolutamente in sintonia con i tempi, era l'unica possibile e giusta. Si giunse al punto che il gruppo comunista utilizzò il bauhaus come ideale campo d'azione per la sua attività propagandistica a favore del partito. perfino gli affari del bauhaus vennero sfruttati per fini propagandistici. la prima conseguenza di questa crescente politicizzazione della scuola fu una profonda spaccatura tra gli studenti: questa tuttavia favorì la nascita di un contromovimento,

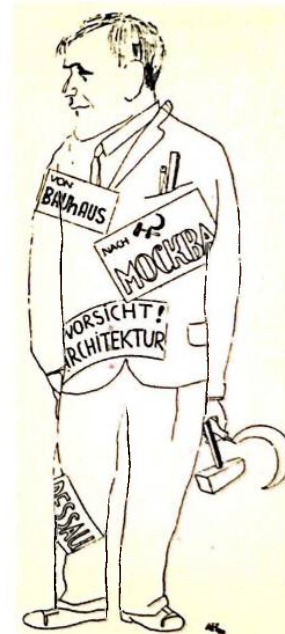
dapprima debole ma in seguito sempre più forte, non foss'altro perché gli ultimi studenti iscritti alla scuola erano di un tipo del tutto nuovo. se fino ad allora erano approdati al bauhaus soprattutto giovani alla confusa ricerca di qualcosa che potesse dare un nuovo senso alla loro esistenza e con idee e atteggiamenti rivoluzionari, ora erano sempre più numerosi quelli che, attirati dalla buona fama del bauhaus ormai diffusasi ovunque, si iscrivevano alla scuola al solo scopo di ottenere il diploma. questi studenti, dunque, sostenendo di essere apolitici, osteggiarono apertamente i gruppi comunisti arrivando al punto di respingere ogni proposta da essi proveniente, danneggiando in tal modo il bauhaus, dal momento che, essendo i comunisti altrettanto interessati a salvaguardare gli spazi di libertà all'interno della scuola, avanzavano richieste in molti casi giustificate e condivisibili. così i pochi studenti che non parteggiavano per l'uno o l'altro gruppo finivano spesso per ritrovarsi sulle stesse posizioni dei marxisti.¹²²

La prima cellula comunista si era formata all'interno del Bauhaus ancora nel corso del 1927, e il numero dei suoi membri era salito fino a tutto il 1930 da 7 a 36. Certo è che quando, durante le feste di carnevale del 1930, alcuni studenti cantarono canzoni comuniste, i giornali di destra non si lasciarono sfuggire l'occasione per attaccare il Bauhaus. Un certo Ribinstein, uno degli attivisti più noti, fu espulso dal Bauhaus, mentre ad un folto gruppo di studenti (20-25) venne impedita di proseguire gli studi, e la cellula comunista fu sciolta d'autorità. Qualche tempo dopo, in occasione del primo maggio, si registrò un fatto clamoroso: i «comunisti allontanati dal Bauhaus» uscirono con un ciclostilato dal titolo «Semplici e spensierati» in cui attaccavano anche Meyer. Sull'«Anhalter Anzeiger», giornale di destra, comparve in risposta un articolo di fondo assai critico nei confronti del Bauhaus. Il 5 maggio ebbe infine luogo un colloquio tra il sindaco Hesse, il direttore del Bauhaus Meyer, il Dr. Grote e il provveditore agli studi Blum. L'andamento del colloquio rafforzò in Grote e Hesse, come loro stessi ebbero poi occasione di dichiarare, la convinzione che per «salvare» la scuola fosse assolutamente indispensabile allontanare Meyer. «Nel corso del colloquio Meyer disse chiaramente di considerarsi, dal punto di vista filosofico, marxista e di voler influenzare in tal senso l'attività della scuola.»¹²³ Ma se questa è la succinta ricostruzione che il sindaco Hesse ha fatto del colloquio, ben diversa appare quella di Meyer: «anche se non sono certo mancati i contrasti sul modo migliore di intendere e di impostare l'attività del bauhaus, certo non avrei mai immaginato che si stesse pensando di licenziarmi su due piedi.»¹²⁴

Ciò nonostante da parte della municipalità non ci furono reazioni immediate. Saltanto qualche settimana più tardi Hesse e le autorità competenti, sfruttando abilmente un episodio secondario, procedettero ufficialmente contro Meyer. A Mansfeld erano scesi in sciopero i minatori capeggiati dai comunisti, sicché non solo gli studenti comunisti del Bauhaus, ma anche lo stesso Meyer, seppure a titolo personale, decisero di appoggiare finanziariamente l'iniziativa di lotta. Diventata di pubblico dominio dopo la sua pubblicazione su un giornale di sinistra («Magdeburger Tribune»), la notizia venne ripresa dalla stampa conservatrice che la commentò chiedendosi tra l'altro per cosa il Bauhaus spendesse i suoi soldi. Il sindaco Hesse colse l'occasione offertagli da questo episodio per invitare Meyer, nel corso di un colloquio avvenuto il 29 luglio, a rassegnare le dimissioni. Meyer tuttavia non solo disdisse un secondo incontro già fissato per discutere della cosa, e previsto per il 31 luglio, ma il primo agosto disse chiaramente che non si sarebbe dimesso. Fu in seguito al rifiuto apposto da Meyer che Hesse, che ne aveva il potere, decise lo stesso giorno di licenziarlo. Lo svolgimento delle vicende connesse a questo licenziamento risulta comprensibile solo se si parte dal presupposto che il sindaco Hesse era a tutti i costi fermamente intenzionato a sollevare Meyer dal suo incarico. D'altra parte, la pretestuosità degli argomenti addotti da Hesse per licenziare in tronco Meyer è dimostrata dal fatto che subito dopo la sua decisione «irrevocabile» si addivenne invece ad un primo compromesso. Venne cioè istituita una commissione d'arbitrato con lo scopo di raggiungere un'intesa tra le parti in causa, e solo a questo punto Meyer rinunciò al suo incarico di direttore. Dal licenziamento si poté dunque passare alle dimissioni.

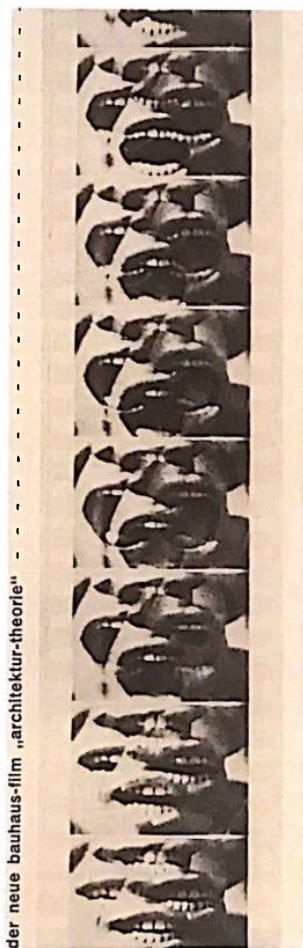
«io diedi immediatamente le dimissioni soprattutto perché intendevo così garantirmi una piena libertà d'azione», avrebbe scritto Meyer più tardi.¹²⁵ Già il 16 agosto la rivista liberale di sinistra, «Das Tagebuch», pubblicò una lettera aperta («La mia cacciata dal Bauhaus») di Meyer al sindaco Hesse in cui egli tracciava

Il licenziamento di Hannes Meyer



Caricatura di Hannes Meyer eseguita da Adolf Hofmeister, 1930.

Pag. 201: *Lux Feininger*: bauhäusler, 1928 circa.
Da sinistra: Georg Hartmann, Naftaly Rubinstein,
Miriam Manuckiam (kaka), Albert Mentzel.



der neue bauhaus-film „architektur-theorie“

Nel febbraio del 1930 «Baukunst», una rivista di Monaco, pubblicò alcuni fotogrammi presentandoli come un esempio del nuovo film del Bauhaus «architektur-theorie».

un bilancio critico degli anni passati al Bauhaus come direttore: «Sterili teorie impedivano ogni forma di creatività capace di rispondere alle necessità reali della vita: il dado era l'asso nella manica e i suoi lati erano gialli, rossi, blu, bianchi, grigi, neri... Come direttore del Bauhaus combattevo lo stile del Bauhaus».

Da parte loro Hesse e Grote giustificavano il loro operato con le necessità politiche del momento. Solo un Bauhaus apolitico, come lo aveva sempre voluto Gropius – e come Mies si riprometteva di fare in modo che tornasse ad essere –, sarebbe potuto sopravvivere. Ma solo due anni più tardi anche il nuovo, «purgato» Bauhaus di Dessau venne chiuso per le pressioni esercitate dai nazisti. Quanto ai socialdemocratici, costoro si astennero dal voto e solo i rappresentanti dei comunisti si schierarono a favore del Bauhaus.

Nella vicenda che si concluse con l'allontanamento di Meyer determinante si rivelò il ruolo dei suoi oppositori in seno al Bauhaus, in particolare Albers e Kandinsky. In seguito alla ristrutturazione di tutto il corso propedeutico voluta da Meyer, costoro si sentirono minacciati nella loro posizione; senza contare che Kandinsky, in particolare, era assai critico nei confronti del comunismo. Al di fuori del Bauhaus invece, al più tardi a partire dal maggio 1930, fu soprattutto l'allora soprintendente alle belle arti Ludwig Grote, allineato sulle posizioni di Albers e Kandinsky, a chiedere con forza che Meyer fosse sollevato dal suo incarico. Da Berlino Gropius seguiva intanto con interesse gli sviluppi della vicenda mostrando in ogni caso di ritenere inaccettabili le critiche ripetutamente rivolte da Meyer al «Bauhaus di Gropius».

Già nel 1928 Meyer e Kallai avevano sostenuto in un pubblicazione che il percorso del Bauhaus poteva essere chiaramente suddiviso in tre fasi: la prima, quella di Weimar, con il Bauhaus che nasce e si sviluppa dal caos preesistente; la seconda, quella del Bauhaus di Dessau, con la scuola che si lascia invischiare, per così dire, nel formalismo; e infine la terza fase, di fatto coincidente con l'epoca di Meyer, che vede il Bauhaus aprirsi ai problemi della vita e della società e che naturalmente segna il periodo di maggior splendore della scuola. Critica questa, più volte ripetuta, non senza qualche asprezza polemica di troppo, che comunque Gropius non volle mai ribattere apertamente, ma che un membro del Bauhaus, Xanti Schawinsky, pare con la tacita approvazione dello stesso Gropius, liquidò come «storicamente falsa».

A maggio gli oppositori interni ed esterni di Meyer giunsero alla conclusione che un suo allontanamento avrebbe avuto senso solo a condizione che ci fosse già un successore disponibile. Grote avrebbe visto di buon grado un ritorno di Gropius, che però non ne volle sapere. Lo stesso Gropius si rivolse tuttavia all'architetto Otto Haesler che pure declinò l'invito. Da parte sua Ludwig Mies van der Rohe, con il quale erano stati avviati dei contatti, disse che ci avrebbe pensato facendo comunque intendere di essere in linea di massima disponibile. Così il sindaco Hesse, nel momento stesso in cui rese noto l'allontanamento di Meyer, poté già indicare il suo successore nella persona di Mies van der Rohe.

La protesta degli studenti e della stampa di sinistra, da essi mobilitata contro l'allontanamento di Meyer, durò diverse settimane. Anche l'architetto Heiberg, da poco entrato nel Bauhaus, rassegnò per protesta le dimissioni, subito seguito dalla segretaria Margret Mengel. Ma non si andò oltre. Nessun architetto tedesco osò protestare. Le sole critiche di un certo rilievo di cui fu fatta oggetto la municipalità arrivarono dall'Europa orientale, dalla Danimarca e da alcuni docenti ospiti del Bauhaus.

Quello stesso anno Meyer si recò a Mosca con una «brigata rossa del Bauhaus» per partecipare colà alla costruzione del socialismo.





**Ludwig Mies van der Rohe:
Il Bauhaus diventa una scuola di architettura**

Mies van der Rohe (ill. pag. 205) era già allora considerato uno dei più prestigiosi tra gli architetti tedeschi dell'avanguardia. Come Gropius anche Mies aveva lavorato nello studio di Peter Behrens, e nei primi anni Venti si era particolarmente segnalato con i suoi progetti avveniristici di grattacieli di vetro. Nel 1923/24 fu tra i fondatori della rivista radicale «G» («Gestaltung»). Tra il 1926 e il 1927 fu incaricato di allestire a Stoccarda un complesso di abitazioni – il Weißenhof-Siedlung – che costituì una delle pietre miliari dell'architettura moderna e alla cui realizzazione egli chiamò tutti i migliori architetti del momento. Nel 1929 realizzò il padiglione della Germania all'Esposizione internazionale di Barcellona: opera questa, con cui egli intendeva liberare l'architettura da finalità specifiche privilegiando un tipo di costruzione la cui struttura veniva ridotta a pura e semplice essenzialità tecnologica quale opera d'arte spaziale: ambienti fluidi e armoniosi, arredati con materiali raffinati e mobili ricercati e costosi. «La sua figura imponente – così lo avrebbe più tardi ricordato il sindaco Hesse –, con quella testa così espressiva, dava un'impressione di grande sicurezza e fermezza... Nessun dubbio: egli era proprio la persona in grado di restituire finalmente alla direzione del Bauhaus ciò che negli ultimi tempi le era venuto progressivamente a mancare: l'autorità.»¹²⁶

Il nuovo corso del Bauhaus

Mies iniziò la sua nuova attività di direttore del Bauhaus con una autentica provocazione. Gli studenti non avevano infatti accettato di buon grado la destituzione di Meyer e la sua rapida sostituzione con Mies e avevano pertanto deciso di scendere in sciopero per l'inizio del semestre. In sostanza essi reclamavano una «discussione sull'attività futura del Bauhaus e soprattutto desideravano che si continuasse lungo il cammino tracciato dall'ex direttore Meyer. Occorreva cioè privilegiare una teoria della composizione fondata su basi scientifiche rinunciando definitivamente all'insegnamento dell'arte che essi ritenevano ormai del tutto superato.»¹²⁷

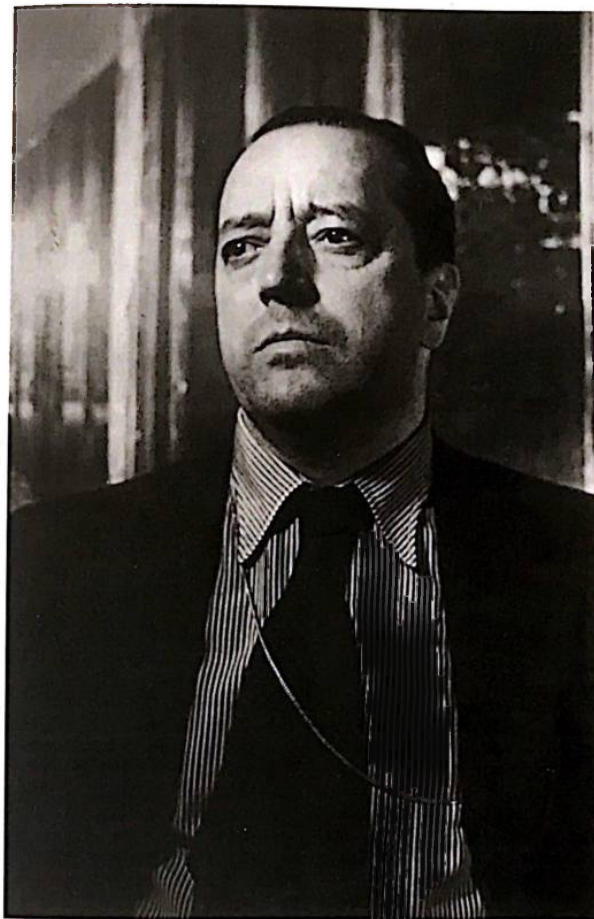
Il «Meisterrat» aveva reagito invitando gli studenti a fare i nomi di coloro che sulla rivista degli studenti comunisti «bauhaus 3» (ill. pag. 205) avevano duramente criticato l'allontanamento di Meyer e i professori che con il loro atteggiamento la avevano reso possibile. Naturalmente gli studenti avevano opposto un netto rifiuto.

Con l'aiuto del sindaco Hesse, Mies affrontò la situazione con grande autorità e fermezza: «Il 9.9.1930 il «Meisterrat», per l'occasione presieduto dal nuovo direttore Mies van der Rohe, alla presenza del sindaco Hesse, e con l'esclusione della rappresentanza studentesca, dispose l'immediata chiusura dell'istituto. Il vecchio statuto del Bauhaus cessò con ciò di avere validità, mentre si preannunciava un altro statuto in grado di garantire il «nuovo corso» dell'istituto. Si dispose inoltre per l'inizio (21 ottobre) del semestre invernale una nuova registrazione per tutti i 170 studenti già iscritti. Si decise di togliere infine con effetto immediato il diritto di alloggio ai titolari dei 26 atelier per gli studenti.»¹²⁸

Con la collaborazione delle autorità municipali e l'intervento diretto della polizia furono anche espulsi, nel giro di ventiquattro ore e senza alcun motivo, «cinque tra i più meritevoli studenti stranieri del Bauhaus che avevano strettamente collaborato con Hannes Meyer». I cinque furono comunque accompagnati trionfalmente alla stazione dai loro colleghi (ill. pagg. 206 e 207).

Il nuovo statuto entrò in vigore il 21 ottobre con l'obbligo per gli studenti di accettare mediante sottoscrizione le «innovazioni statutarie». Gropius ed anche Meyer avevano voluto che l'attività del Bauhaus non risultasse avulsa dal più ampio contesto sociale. Mies van der Rohe ritenne invece che «lo scopo del Bauhaus» fosse quello di dare allo studente «una formazione artigianale, tecnica ed artistica per quanto possibile completa». Le decisioni più importanti venivano ormai prese dal solo direttore. Gli studenti cessarono di avere un ruolo consultivo e non ebbero più alcun rappresentante in seno al «Meisterrat» definito ora «Konferenz». Venne proibita ogni attività politica nonostante le critiche degli studenti che ravvisarono in queste decisioni una pesante limitazione della libertà di associazione, libertà garantita a tutti gli studenti di livello universitario, mentre perfino fumare fu proibito per statuto.

Un opuscolo senza illustrazioni, riveduto nuovamente nel febbraio 1932, fornì informazioni su un programma didattico completamente ristrutturato in base alla nuova impostazione dell'attività dell'istituto (ill. pagg. 208–209). La durata del corso di studi venne ridotta a solo sei semestri, mentre la sezione di architettura assunse una posizione decisamente centrale ancor più di quanto non fosse già avvenuto sotto la direzione Meyer.



Ludwig Mies van der Rohe fotografato nel febbraio del 1933 da Werner Rohde.



Mentre con Meyer il lavoro e la formazione professionale nei laboratori avevano rappresentato ancora una sorta di passaggio obbligato lungo il cammino che doveva portare all'architettura (e in questo Meyer non si era discostato molto dalla concezione originaria di Gropius), Mies mutò profondamente indirizzo: come appare chiaramente dal programma didattico, già nel corso della seconda fase ogni studente, poteva familiarizzarsi con le basi tecniche dell'architettura senza obbligo di frequenza degli altri laboratori. In tal modo vennero stravolti i principi su cui fino allora si era fondata la pedagogia del Bauhaus, mentre si posero le premesse per un cambiamento davvero radicale: il Bauhaus divenne una scuola d'architettura cui erano semplicemente annessi alcuni laboratori.

Il laboratorio per l'arredamento e le rifiniture, istituito da Meyer e a cui facevano capo il laboratorio del metallo, la falegnameria e il laboratorio di decorazione parietale, fu mantenuto. Come ai tempi di Meyer, la tessitoria e la sezione pubblicitaria conserva-

l'alto livello di conflittualità ormai raggiunto all'interno della scuola è ampiamente dimostrato dalla copertina della rivista studentesca comunista «bauhaus 3» uscita nell'autunno del 1930. Durissima è infatti la protesta contro le mene dei coniugi Kandinsky e dello stesso Gropius in occasione dell'allontanamento di Hannes Meyer.

Gli studenti espulsi da Mies van der Rohe accompagnati alla stazione dai loro amici. A sinistra: Bela Scheffler.



Pag. 207: Antonin Urban saluta con il pugno chiuso.

rono la loro autonomia. La sezione fotografica invece, che sotto Meyer aveva fatto capo al laboratorio per la pubblicità, divenne una sezione autonoma. Anche «l'arte libera» divenne una materia come le altre.

Il corso propedeutico, considerato fino a quel momento l'asse portante della concezione pedagogica del Bauhaus, cessò di essere obbligatorio. Chi già possedeva una preparazione adeguata poteva ora portare a termine i suoi studi, specialmente quelli di architettura, senza percorrere l'intero «iter» scolastico. Sulla opportunità o meno di consentire la prosecuzione degli studi veniva inoltre presa una decisione al termine di ogni semestre, allorché venivano esaminati e giudicati i lavori degli studenti. Il certificato di apprendistato venne definitivamente abolito e il corso di studi assunse caratteristiche decisamente più «scolastiche». Lo svolgimento di ogni giornata di lavoro fu maggiormente regolamentato, mentre durante le ferie gli studenti dovevano esercitarsi in attività pratiche.

Il «nuovo corso» si poté cogliere perfino nel linguaggio. Un opuscolo avvertiva, ad esempio, che nella prima fase del corso di formazione «bisognava tendere, essendo il materiale umano di diversa provenienza ed estrazione, verso una condotta il più possibile uniforme.» Particolarmente significativi furono i cambiamenti sul piano contenutistico, ma anche su quello dei risultati registrati nella sezione operativa di architettura e nella sezione pubblicitaria.

Il cambiamento più radicale interessò i laboratori produttivi, il cui bilancio fino a quel momento, era stato estremamente positivo. Mies mise fine alla loro attività, decidendo che d'ora in avanti avrebbero dovuto concentrarsi sulla creazione di modelli per l'industria. In tal modo il Bauhaus cessò di essere produttore in proprio o esecutore di lavori su commissione. Se è vero che Mies venne così incontro ad una vecchia richiesta degli artigiani locali che da sempre avevano visto nel Bauhaus un pericoloso concorrente, altrettanto vero è che gli studenti non ebbero più la possibilità di mettere da parte qualcosa o addirittura di mantenersi completamente agli studi grazie al lavoro nei laboratori. Non a caso dunque furono in molti tra gli studenti a criticare la decisione per i suoi risvolti sociali negativi, tanto più che gli alloggi loro riservati rimasero chiusi e che la retta fu notevolmente aumentata.



Benché Mies van der Rohe avesse cercato fin dall'inizio in tutti i modi di spolticizzare il Bauhaus, non poté comunque evitare di fare i conti con la complessa situazione politica di Dessau. Illuminanti al riguardo appaiono le vicende collegate ai problemi finanziari del Bauhaus.

Se è vero che le sovvenzioni degli anni 1930/31 furono inferiori a quelle del 1929, nel 1932 ebbe luogo una drastica contrazione delle stesse (92.000 marchi in luogo dei 162.500 ottenuti nel 1929). La direzione cercò di risparmiare altri 30.000 marchi, mentre 10.000 erano già stati risparmiati all'inizio del semestre. Non c'è dubbio che alla base delle misure che Mies fu costretto ad adottare ci furono motivazioni di ordine politico. Solo un Bauhaus sempre meno dipendente dalle sovvenzioni pubbliche e sempre più in grado di autofinanziarsi, soprattutto grazie alla concessione delle licenze, poteva infatti mettere a tacere gli oppositori, in particolare l'NSDAP (Partito nazionalsocialista tedesco). Questi furono in sostanza gli argomenti con cui il sindaco Hesse cercò di giustificare la riduzione delle sovvenzioni. Per sopravvivere in questa situazione il Bauhaus non poté fare altro che aumentare le rette degli studenti e contare sulle entrate provenienti dalle ditte che fabbricavano su licenza dello stesso Bauhaus (tra i 21.000 e i 30.000 marchi).

Una agenda della segreteria del 1931 riporta comunque un gran numero di date relative a collezioni campionarie da tenere per tessuti stampati, vetro e carta da parati. Diversi brevetti — in parte di mobili realizzati ancora all'epoca di Meyer — rimasti in seguito inutilizzati, vennero registrati per precauzione. «Registrazione del brevetto dello schienale elastico della poltrona di Pohl», «Non bisogna registrare i brevetti stranieri per la sedia Alder e il supporto per bicchieri Bormann»,¹²⁹ si può leggere nell'agenda del Bauhaus. Diversi progetti realizzati da studenti furono acquistati assegnando al Bauhaus i diritti su una eventuale, futura loro utilizzazione. Tali entrate furono dunque per il Bauhaus di vitale importanza, tanto più che ad esse si attingeva per pagare, seppure parzialmente, gli stessi docenti. Il 10% delle entrate affluiva nella cassa della associazione assistenziale studentesca. Ben presto però sulla redistribuzione di tali fondi affiorarono duri contrasti tra Mies e gli studenti. Questi, attraverso i loro rappresentanti Cornelis van der Linder e Heinz Schwerin, chiesero infatti che venissero ridotti gli stipendi dei docenti e che contemporaneamente fossero messe a disposizione più borse di studio. Essi chiesero inoltre che venisse aumentata la quota destinata all'associazione studentesca dal momento che il contributo degli studenti nella realizzazione dei modelli messi poi in produzione era da considerarsi determinante. D'altra parte, poiché di queste proposte si sarebbe dovuto discutere nel corso di un'assemblea da tenersi nella mensa della scuola, Mies non solo la proibì ma fece addirittura intervenire la polizia col risultato che 15 studenti, tra cui i due rappresentanti, furono immediatamente espulsi. Quando Budkow, uno

Difficoltà finanziarie — conflitti politici

september 1930

I. lehr- und arbeitsgebiete

die ausbildung der bauhaus-studierenden erfolgt in theoretischen und praktischen lehrkursen und in den werkstätten des bauhauses.

1. allgemein

- werklehre
- gegenständliches zeichnen
- darstellende geometrie
- schrift
- mathematik
- physik
- mechanik
- chemie
- materialekunde
- normenlehre
- einführung in die künstlerische gestaltung

vorträge über

- psychologie
- psychotechnik
- wirtschafts- und betriebslehre
- farbenlehre
- kunstgeschichte
- soziologie

2. bau und ausbau

- rohbau-konstruktion
- ausbau-konstruktion
- konstruktives entwerfen
- heizung und lüftung
- installationslehre
- beleuchtungs-technik
- veranschlagen
- festigkeitslehre
- statik
- eisen- und eisenbetonkonstruktion
- gebäudelehre und entwerfen

städtelbau
ausbau-seminar
praktische werkstatt-arbeit in der tierchierel, metall-werkstatt und wandmalerei

3. reklame

- typografie
- druck- und reproduktionsverfahren
- schrift, farbe und fläche
- kaikulation von drucksachen
- fotografie
- werbegrafische darstellung
- werbegänge und werbsachengestaltung
- werbsachen-entwurf
- werbe-plastik
- praktische werkstattarbeit in druckerel und reklame-werkstatt

4. foto

- belichtungs-entwicklungs-nachbehandlungstechnik
- abbildungsvermittlung
- tonwertwiedergabe und tonfäichungen
- farbwiedergabe
- struktur-wiedergabe
- das sehen, heiligtkeitsdetails und schärfendetails
- materialuntersuchungen
- spezifische anforderungen der reklame u. reportage

5. weberel

- bindungstechnik
- materialekunde
- welstechniken auf schaftstuhl
- schaftmaschine
- jaquardmaschine
- teppichknüpfstuhl
- gobelinstuhl

6. bildende kunst

- freie malerei
- plastische werkstatt
- kalkulation
- dekomposition
- patronieren
- stoffveredelung
- entwurfzeichnen
- warenkunde und warenprüfung
- farberel
- praktische arbeit in der weberel

II. lehrkörper

- ludwig mies van der rohe, architekt, direktor des bauhauses
- josaf albers, werklehre, gegenständliches zeichnen
- alfred arndt, ausbau-werkstatt
- otto böttner, herrengymnastik und herrensport
- friedrich engemann, gewerbe-oberlehrer, darstellende geometrie, berufs-fachzeichnen, technische mechanik
- carla grosch, damengymnastik und damensport
- wassily kandinsky, professor, künstlerische gestaltung, freie malerei
- paul klee, professor, freie malerei
- wilhelm möller, studienrat, chemie, technologie, besstofflehre
- walter peterhans, fotografie, mathematik
- hans riedel, dr. ing., psychotechnik, betriebswissenschaft, mathematik
- alcar rudelt, bauingenieur, bauwissenschaft, festigkeitlehre, höhere mathematik, eisenbau, eisenbetonbau.
- hinnerk schaper, wandmalerei, (z. zt. beurlaubt).
- josaf schmidt, schrift, reklame, plastische werkstatt.
- frau güntje sharon-slözi, weberel-werkstatt.
- ludwig hilberseimer, architekt, baulehre.

III. aufnahmebestimmungen

- als ordentlicher studierender kann jeder in das bauhaus aufgenommen werden, dessen begabung und bildung vom direktor als ausreichend erachtet wird und der das 18. lebensjahr überschritten hat. je nach dem grad der vorbildung kann aufnahme in ein entsprechendes höheres semester erfolgen.
- anmeldung:
- die anmeldung in das bauhaus muß schriftlich erfolgen.
- dem antrag sind folgende anlagen beizufügen:
- a. lebenslauf, (vorbildung, staatsangehörigkeit, persönliche verhältnisse und unterhaltsmittel, bei minderjährigen unterhaltserklärung durch eltern oder vormund).
- b. polizeiliches leumundzeugnis.
- c. ärztliches gesundheitszeugnis (ausländer impfchein).
- d. lichtbild.
- e. etwaige zeugnisse über handwerkliche oder theoretische ausbildung.
- f. selbständige zeichnerische oder handwerkliche arbeiten.
- aufnahme:
- die aufnahme gilt als vollzogen, wenn
- 1. das schulgeld und sämtliche gebühren gezahlt,
- 2. die setzungen, sowie die haus- und studienordnung durch unterschift anerkannt sind.

gebühren.

- an gebühren werden erhoben:
- 1. einmalige aufnahmegelühr rmk. 10.—
- 2. lehrgebühren: I. semester = 80.—
für inländer: II. = 70.—
III. = 60.—
IV. = 50.—
V. = 40.—
VI. = 30.—
- ausländer zahlen das einheitsloche.
- 3. allgemeine obligatorische gebühren für unfallversicherung und duschenbenutzung pro semester rmk. 6.—.

IV. studiendauer und -abschluß

die ausbildung dauert normal 6 semester.
der abgang vom bauhaus erfolgt nach beendigung des studiums.
auszutun aus dem bauhaus ist der leitung schriftlich mitzuteilen.
studierende, deren leistungen nicht befriedigen, können auf beschluß der konferenz zum ausstut aus dem bauhaus veranlaßt werden.
erfolgreicher abschluß der studien wird bestätigt durch das bauhaus-diplom.
teststudien werden durch zeugnis bestätigt.

das wintersemester 1930/31 beginnt am 21. oktober 1930.
schluß des wintersemesters 1930/31 am 31. märz 1931.

die studierenden benötigen für den lebensunterhalt in desau durchschnittlich mindestens rmk. 100.— pro monat.
einfach möblierte zimmer sind in den wohnungen nahe beim bauhaus von rmk. 25.— monatlich an zu haben.
die kantine des bauhauses verbringt zu selbstkostenpreisen frühstück, mittagsessen, nachmittagskaffee, abendessen.
das bauhaus-sekretariat steht für jede spezialauskunft zur verfügung.

Il primo piano di studi (settembre 1930) di Mies van der Rohe si rifà in gran parte a quello del 1927; con esso viene anzi ulteriormente ribadita la centralità dell'architettura e la conseguente subordinazione ad essa dei laboratori. La parte generale dell'insegnamento è chiaramente dominata dalle materie tecnico-scientifiche, al punto che la composizione artistica occupa, nel piano di studi, un ruolo decisamente secondario. Oltre alla sezione «Costruzione e rifiniture» («Bau und Ausbau») le altre sezioni previste sono quelle di tessitura, fotografia, pubblicità e Belle Arti, per le quali comunque le conoscenze e l'abilità tecnica assumono ora un'importanza decisiva. Per la prima volta il corso propedeutico, in precedenza base e fulcro di ogni attività del Bauhaus, cessa di essere obbligatorio. Il programma concede ben poco all'utopia perché non considera più la dimensione sociale dell'attività artistico-creativa. La sempre più evidente scolarizzazione del corso di studi che ne consegue, se da un lato favorisce la formazione di specialisti professionalmente molto ben preparati, dall'altro finisce per soffocare l'elemento artistico-creativo.

degli espulsi, si fece vedere al Bauhaus, fu per questo denunciato e dovette scontare una condanna a quattro settimane di carcere. In seguito a questa nuova espulsione la rappresentanza degli studenti di sinistra in seno al Bauhaus subì un nuovo duro colpo ma non per questo la sua influenza diminuì, come dimostrarono le elezioni dei nuovi rappresentanti. In effetti, dopo l'espulsione, avvenuta nel marzo del 1932, ci vollero tre mesi e tre elezioni prima che la situazione di stallo venuta a creare a causa dell'equilibrio esistente fra destra e sinistra, potesse sbloccarsi al terzo tentativo con l'elezione di un rappresentante del KPD (Partito comunista tedesco), Ernst Mittag, e uno dell'ala moderata degli studenti, Hermann Fischer. D'altra parte se nel novembre del 1931 Hans Kessler, giunto da poco al Bauhaus, aveva potuto scrivere che gli studenti, tranne una piccola minoranza, erano tutti comunisti, un anno dopo, quando già il Bauhaus si era trasferito a Berlino, lo stesso Kessler sostenne invece che non c'erano ancora più di «tre o quattro comunisti». L'eredità di Hannes Meyer, insomma, era ormai completamente liquidata (come si poteva leggere anche nell'agosto del 1932 in uno scritto riservato). Il gruppo degli studenti comunisti agì perciò clandestinamente fino alla chiusura definitiva del Bauhaus a Berlino ma continuò a diffondere la propria rivista «Kostufra» («Frazione degli studenti comunisti»), divenuta più tardi l'«Organo degli studenti del Bauhaus». Mies van der Rohe non si preoccupò tuttavia solo di «purgare» il Bauhaus a forza di espulsioni, ma per il 1931 mise a punto anche un programma di lezioni e di conferenze che si iscriveva a pieno titolo in «questo conflitto spirituale». 130 Il «Circolo degli amici del Bauhaus», Ludwig Grote, il sindaco e quasi tutti i docenti concordarono sulla necessità di un simile programma. Aspre furono invece le critiche che si poterono leggere sulla rivista comunista del Bauhaus: «l'apoliticità dell'insegnamento ha avuto come unica conseguenza quella di favorire la venuta di docenti ospiti appartenenti ai

settori di destra o di centro di quegli stessi partiti borghesi che hanno portato a termine la loro opera di narcotizzazione degli studenti in modo discreto ed indolore...» Il sociologo e filosofo Hans Freyer, in seguito militante di destra, poté parlare di «rivoluzione di destra». Si criticava «Prinzhorn, che si era rivelato uno scienziato nazista... nessun marxista poteva prendere la parola.» 131 Lo psichiatra Hans Prinzhorn, chiamato da Hannes Meyer a tenere due conferenze, aveva scritto allo stesso Meyer anche dopo che questi era stato allontanato dall'incarico di direttore del Bauhaus. Solo due anni più tardi egli avrebbe inoltre avviato, con Ludwig Grote, una campagna politico-culturale il cui fine doveva essere l'accettazione del Bauhaus da parte del partito nazionalsocialista. Nel 1931 accanito al programma di conferenze, la direzione fece preparare e divulgare un opuscolo in cui si poteva leggere: «Gli sforzi che il Bauhaus compie per facilitare l'affermazione di una nuova cultura, anche in tempi politicamente assai movimentati come quelli che stiamo attraversando, non dovrebbero prestarsi ad interpretazioni di parte.» In sostanza si trattava di una sorta di bilancio dell'attività svolta che, se da un lato prendeva chiaramente le distanze dal Bauhaus politicizzato di Hannes Meyer, dall'altro rivendicava alla nuova direzione i risultati positivi ottenuti in quel periodo proprio grazie ai contratti per la produzione su licenza stipulati all'epoca di Meyer.

Seminario di Mies van der Rohe, 1931. Da sinistra: Annemarie Wilke, Heinrich Neuy, Mies, Hermann Klumpp.



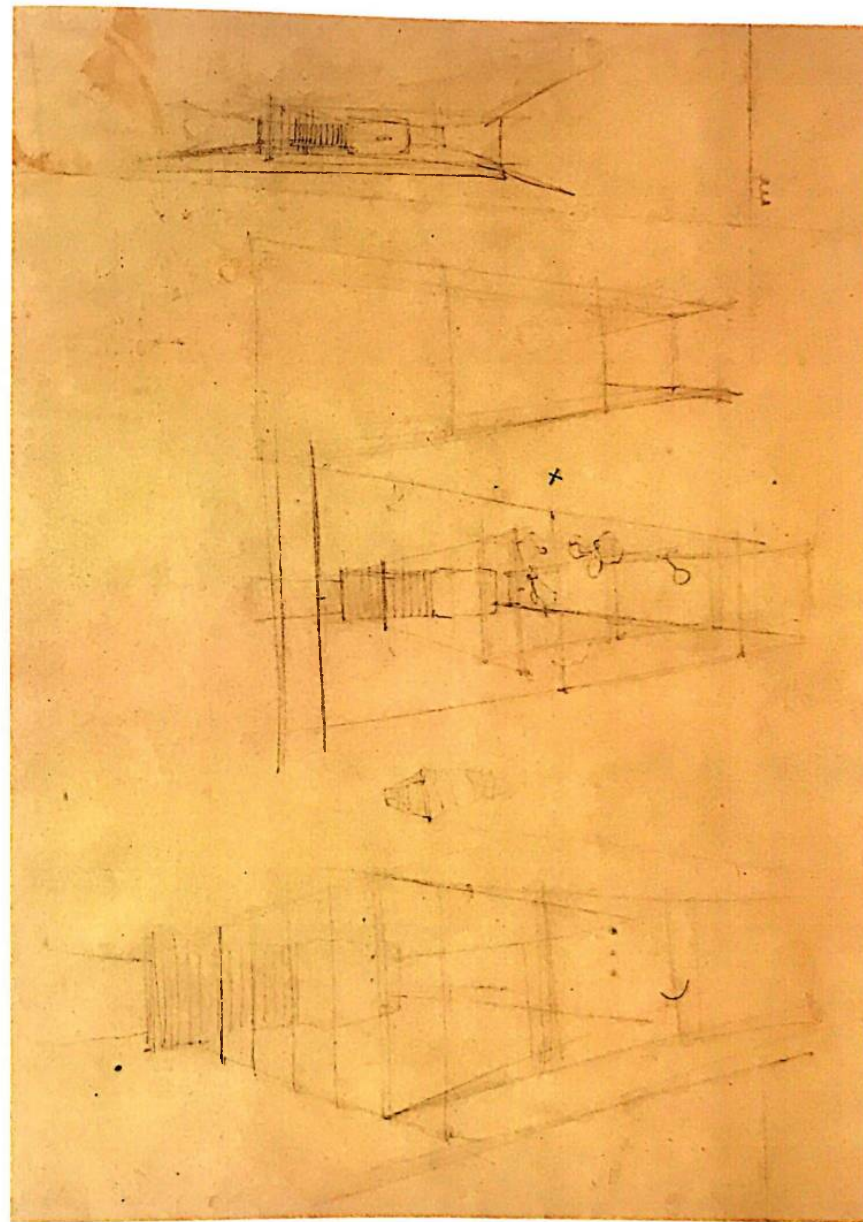
L'insegnamento dell'architettura ad opera di Hilberseimer e Mies van der Rohe

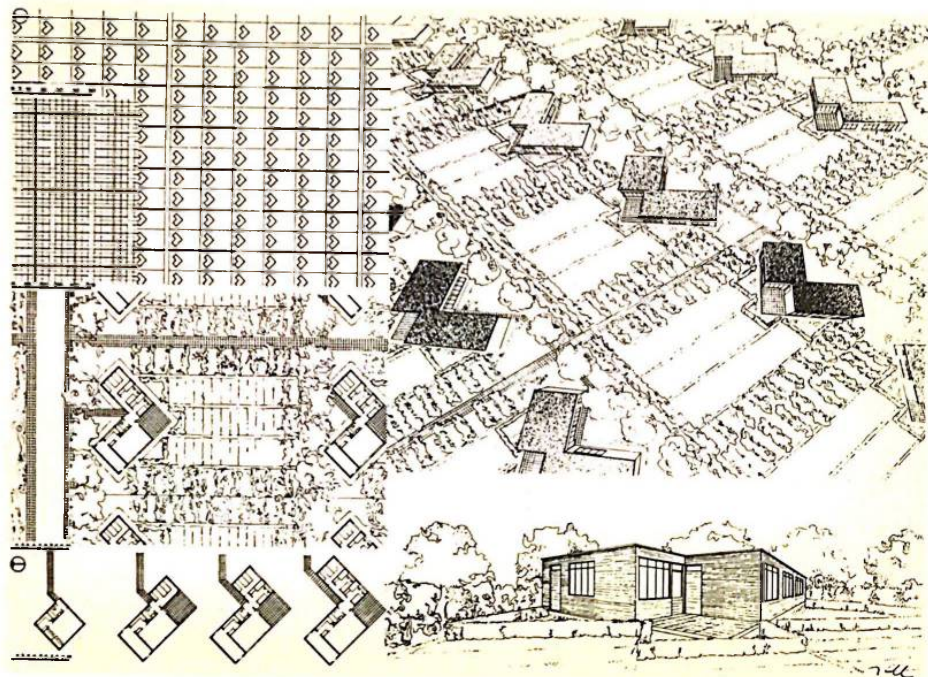
L'insegnamento dell'architettura si articolava chiaramente in tre fasi: nella prima, come già all'epoca di Hannes Meyer, gli studenti apprendevano le nozioni tecniche elementari: legislazione edilizia, statica, riscaldamento e aerazione, scienza dei materiali, matematica, fisica. Le lezioni, obbligatorie anche per i semestri più avanzati, erano tenute da docenti e ingegneri, alcuni dei quali avevano già lavorato con Meyer. La seconda fase coincideva di fatto con le lezioni tenute dall'architetto e urbanista Ludwig Hilberseimer. Come già all'epoca di Meyer, il corso prese inizialmente il nome di «Baulehre» ma poi venne cambiato in quello di «seminario per l'edilizia abitativa e l'urbanistica» in cui si affrontavano questioni teorico-sistematiche relative in particolare ai complessi abitativi, che consentirono di pervenire ad alcune conclusioni di carattere generale:

1. tutti gli appartamenti dovevano essere orientati per quanto possibile, in direzione est-ovest onde permettere l'insolazione mattutina e pomeridiana. Il risultato fu l'avvento delle cosiddette case a schiera, che presero il posto delle vecchie costruzioni a isolati che fino ad allora avevano caratterizzato il panorama urbano. L'orientamento in direzione est-ovest degli appartamenti era propugnato ormai da tempo dagli architetti esponenti della nuova cultura abitativa.
2. ogni grande complesso abitativo doveva comprendere case alte e case ad un piano. Finora del tutto assente, questo tipo di costruzione mista era considerata assolutamente necessaria per favorire un assetto socialmente equilibrato all'interno della popolazione residente. Per l'ampliamento del sobborgo Törten, Meyer aveva pensato ad esempio ad una combinazione di case a ballatoio a più piani con altre unifamiliari.
3. sia per le case alte che per quelle ad un piano furono messi a punto diversi modelli: case singole isolate, case singole con pianta a L in combinazione con altre dello stesso tipo, case a schiera (ill. pag. 212). Quanto alle case alte, diversi furono i tipi proposti e discussi: dalla («Boardinghaus», casa con servizi in comune destinata alle persone singole, alle case d'affitto a più piani per finire con le case a ballatoio le quali, consentendo di risparmiare sulle scale, erano considerate particolarmente economiche. Molti dei compiti proposti da Hilberseimer vertevano sul rapporto tra il numero degli abitanti e quello delle abitazioni (ill. pag. 213); altri, invece, vertevano su singole tipologie costruttive e soluzioni planimetriche. Un tema altrettanto ricorrente fu la casa «in espansione» dal momento che essa sembrava offrire una possibile via di uscita dalla persistente, gravissima mancanza di alloggi.

4. di fronte a complessi abitativi così concepiti occorreva necessariamente procedere ad un adeguamento delle infrastrutture. Le abitazioni degli operai dovevano trovarsi nelle vicinanze della fabbrica, ma senza essere per questo raggiungibili dalle esalazioni inquinanti e tossiche da essa provenienti, come invece accadeva a Dessau dove i

Pag. 211: Ludwig Mies van der Rohe: correzione di uno studio di Wilhelm Hess. Schizzi prospettici di interni, 1932.





Il disegno di un complesso residenziale con costruzioni ad un piano (Pius Pahl, 1931) riflette le teorie di Hilberseimer, che utilizza fogli del genere per le sue pubblicazioni. Le piccole abitazioni nascono dallo sviluppo di una sorta di cellula-base. Nel progetto iniziale i locali principali (cucina, bagno, soggiorno) avevano dimensioni abbastanza grandi. L'abitazione, inoltre, poteva essere completata con l'aggiunta di numerose piccole camere da letto (basti qui ricordare le molte riflessioni fatte intorno al 1930 a proposito della cosiddetta «casa in espansione»). Infine, ognuna di queste piccole case – tutte provviste di una terrazza che guarda a sud – disponeva anche di un orto-giardino.

quartieri operai si trovavano a diretto contatto con le fabbriche. Anche le scuole dovevano infine essere facilmente raggiungibili dai bambini.

La grande prospettiva culturale in cui si inseriva la complessa attività didattica di Hilberseimer altro non era se non la «Nuova Città», vale a dire una città a misura d'uomo, ma anche del traffico in continua e rapida crescita, e nella quale, grazie ad una accurata pianificazione, sembra trovare soluzione ogni possibile problema.

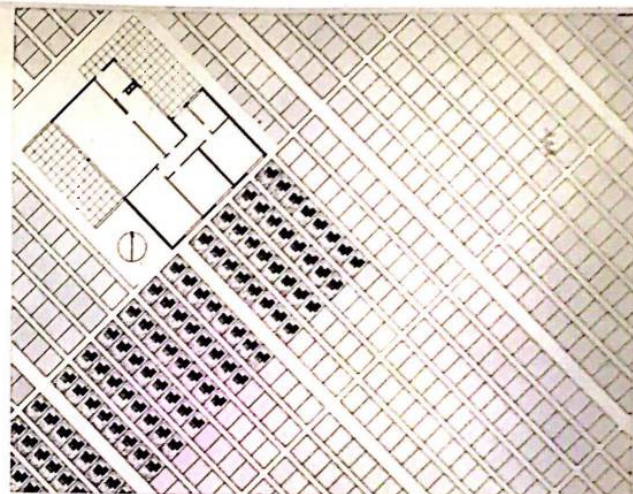
Con il quarto semestre avevano inizio le lezioni di Mies van der Rohe (ill. pag. 210). «Nel quinto e nel sesto semestre», raccontò in seguito lo studente Kessler, «si lavorava solo con lui». Il corso si chiamava ora «Bauseminar».

Per Mies prima di ogni altra cosa veniva il disegno. I suoi progetti sono in effetti vere e proprie opere d'arte grafica e nello stesso tempo costituiscono altrettanti documenti del grande impegno posto nella ricerca di una forma che egli voleva pervasa di spiritualità, ed un impegno in tal senso egli pretendeva anche dai suoi studenti. Su sua richiesta il corso propedeutico di Albers era stato ampliato allo scopo di comprendervi anche il disegno a mano libera: questo per consentire agli studenti di affinare le loro capacità al riguardo già prima di cominciare a frequentare il «Bauseminar».

Tra gli esercizi che egli era solito assegnare agli studenti spicca senz'altro il progetto di un «edificio ad un piano all'interno di un complesso residenziale». Mies era infatti convinto che solo chi fosse in grado di progettare anche una semplice casa poteva misurarsi con ogni altra opera architettonica. Particolare rilievo veniva dato inoltre al problema del rapporto tra spazio interno ad esterno nonché a quello, non meno importante, del rapporto tra vita privata e vicinata.

I progetti pilota proposti furono tre: casa A (casa d'abitazione con studio); casa B (casa singola, isolata e a due piani); casa C (casa unifamiliare ad un piano) (ill. pag. 215). Kessler descrisse così una delle lezioni tenute da Mies: «con mies costruiamo una

die beste form ist naturgemäss
das bestmögliche haus entsteht
aber erst durch mehr strassen und
lebensgestalten, es entsteht nicht
aber durch eine völlige ausnutzung
des grundstücks und auch bei einer
entsprechenden anordnung, eine
maximale besetzung, eine völlige
isotierung, es heisst auch jeder in
denken dass diese mehrheitlich in
bühnenstrahlentherapie, durch eine
vollständige distanzierung eines
soliden freistehenden typus möglich
werden da gerade ein freistehendes typus,
der auf den zusammenbau mit anderen
typen keine richtsicht zu nehmen hat
sich für eine umfassende industrieli-
sierung ganz besonders eignet und
gibt für die überdies noch den für
das mehrfamilienhaus gefundene grundstück



freistehendes einfamilienhaus.

für 6 personen 72 qm. treppenlos.

100 personen pro hectar.

piccola casa (50 mq) così composta: un grande soggiorno, una piccola cucina e una bussola... e se negli esercizi finora svolti si era data importanza soprattutto ad una adeguata composizione spaziale, ora dovevamo concentrare la nostra attenzione sulle proporzioni dello spazio, che dovevano risultare il più possibile gradevoli, ovviamente tenendo nel debito conto i dati di fatto oggettivi... solo una piccola parte sa che, in architettura, si può calcolare il 90%, mentre per il restante 10% bisogna affidarsi all'intuizione. mies parla assai contro voglia di questa quota indefinita perché egli teme le chiacchiere degli «intellettuali» come la peste.¹³²

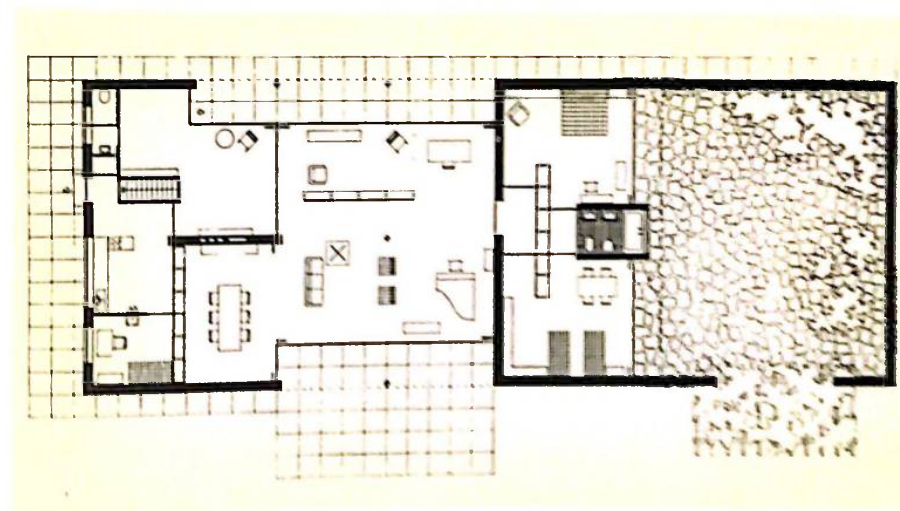
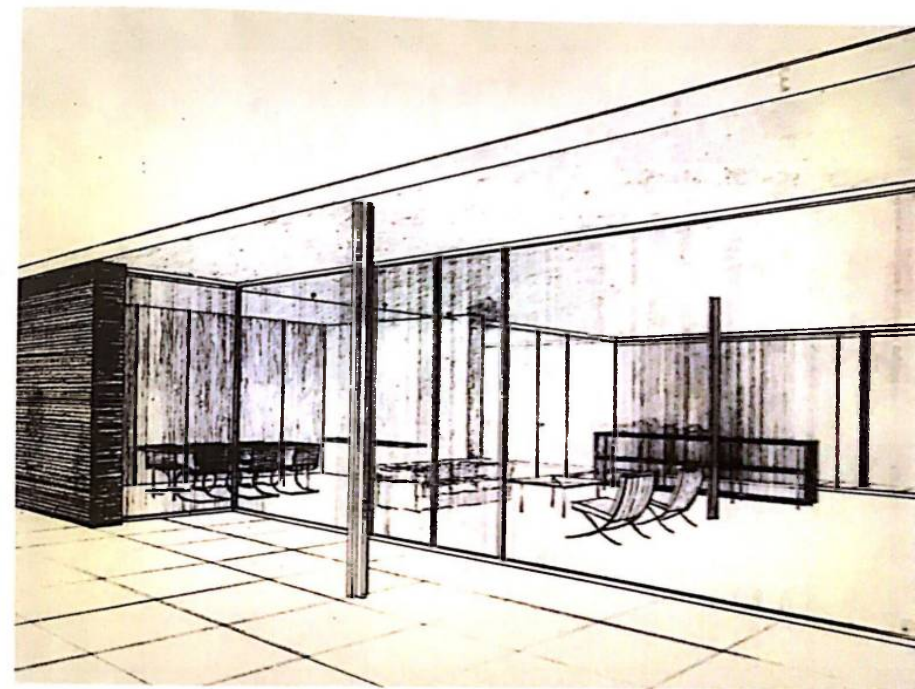
Il rigore di cui Mies diede prova nei suoi progetti e la raffinata grandiosità delle sue opere – opere in cui materiali, proporzioni e spazio danno vita ad un insieme quanto mai armonioso – indussero moltissimi studenti a disegnare a loro volta ambienti fluttuanti «à la Mies» e ad arredare gli interni (ill. pag. 215) con i mobili che egli aveva disegnato per la prima volta per il Padiglione tedesco di Barcellona e per il «Weissenhof» (ill. pag. 215). Ciò non di meno si può ben dire che Mies van der Rohe «nei pochi anni in cui insegnò al Bauhaus ha dato avvio ad una vera e propria scuola».¹³³ Particolarmente numerosi (Herbert Hirche, Wils Ebert, Eduard Ludwig, Gerhard Weber, Georg Neidenberger, Bertrand Goldberg, John Rodger, Murye Weinraub) furono infatti gli ex allievi che dopo il 1945 – non di rado in veste di docenti universitari – si adoperarono affinché venisse diffusa e continuata una concezione dell'architettura basata sul rigore e il senso estetico di Mies. Essi non seppero tuttavia cogliere l'essenza dell'insegnamento di Mies al Bauhaus, ma si rifecero piuttosto alle sue esperienze degli anni Cinquanta e Sessanta negli USA.

Anche sotto il profilo linguistico appaiono evidenti le differenze tra Meyer e Mies: laddove infatti Meyer si era limitato a parlare di «costruire», Mies preferiva parlare di «arte architettonica». Sotto Meyer gli studenti dovevano svolgere un'indagine prelimi-

Nelle sue lezioni Hilberseimer si occupa spesso del rapporto esistente tra densità abitativa e densità di popolazione. Vengono a questo proposito progettate, sia pure schematicamente e solo in linea di principio, singole case tipo, ma non viene proposta alcuna soluzione individuale. In uno studio del 1931 Wilhelm Jacob Mess presenta tre edifici tipo, vale a dire una casa a balloni di undici piani, una casa a schiera di due piani e (vedi illustrazione) la casa unifamiliare isolata. Il testo a fianco è tratto da una pubblicazione di Hilberseimer.

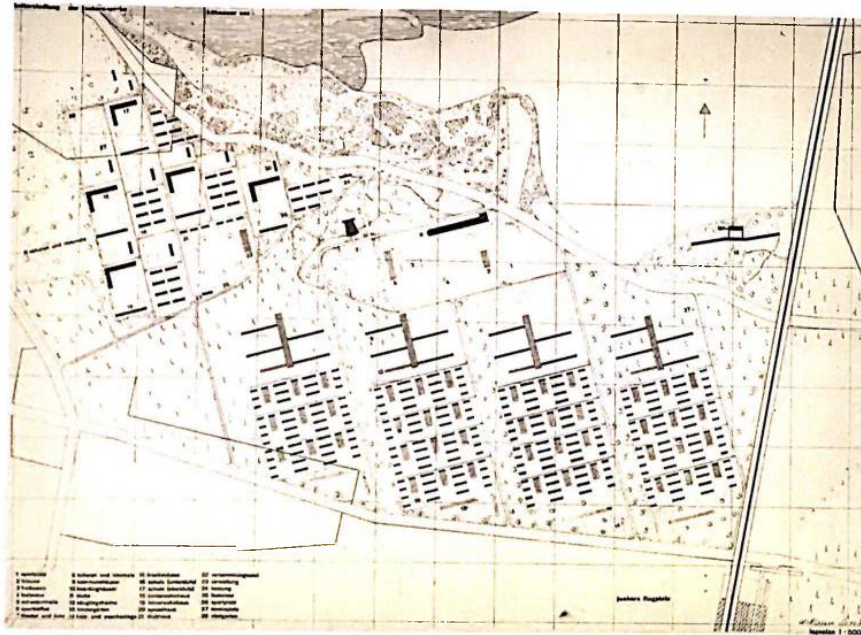


Studenti della sezione di architettura sul balcone del Bauhaus.



Pag. 215: Günter Conrad, pianta e prospetto del soggiorno - camera da pranzo di una casa ad Altrio, 1931. Le lezioni che Mies van der Rohe tiene per gli studenti degli ultimi semestri - in certa qual modo il punto più alto dell'intero corso di studi - sono soprattutto un esercizio estetico in applicazione di quella che è la sua concezione dell'architettura. Tra le questioni principalmente dibattute c'è quella relativa all'equilibrio tra lo spazio libero e le sue delimitazioni. Poiché molti studenti fanno propria il linguaggio formale e i materiali di Mies, non si contano le imitazioni del maestro. Günter Conrad usa per il tavolo (a sinistra) la sedia del tipo «Waffenhof», mentre a destra si riconosce la sedia del tipo «Barcellona».

nare e sistematica relativa ai bisogni da soddisfare: indagine dalla quale doveva scaturire in modo pressoché automatico la giusta soluzione architettonica. Tale modo di procedere, che Meyer chiamò «educazione al costruire» (questo sarebbe dovuto essere anche il titolo di un libro in realtà mai pubblicato) aveva per lui una validità assoluta. I suoi studenti riempivano perciò ogni centimetro quadrato di carta con calcoli e diagrammi, «legittimando» in tal modo anche visivamente il progetto presentato. I fogli degli studenti di Mies erano al contrario vuoti. Spesso i disegni, estremamente accurati, «nuotavano» su fogli bianchi troppo grandi, e questo perché Mies preferiva gli «esercizi ideali» a cui servivano poche indicazioni. Già ad un primo superficiale esame si può cogliere agevolmente la differenza tra i fogli usati per le lezioni di Meyer e quelli usati per le lezioni di Mies. Con Mies venne meno uno degli aspetti fondamentali della concezione pedagogica del Bauhaus: il collegamento tra teoria e prassi, irrinunciabile invece per Meyer. Con Mies prevalse cioè l'aspetto teorico, senza contare che anche la commessa della città di Dessau, per cui essa si era impegnata contrattualmente, restarono in realtà sulla carta, al punto che Mies e i suoi studenti realizzarono solo un piccolo chiosco. Del forte impegno sociale che aveva caratterizzato il Bauhaus all'epoca di Meyer non rimase alcuna traccia. Mies non nascose la sua indifferenza nei confronti delle questioni sociali anche più scottanti. L'architettura per lui era soprattutto un'arte, una ricerca rigorosa e continua su spazio, proporzioni e materiali, come dimostrano chiaramente i suoi appartamenti-tipo presentati in occasione della Mostra dell'edilizia di Berlino (1931), da lui organizzata in collaborazione con Lilly Reich. In quella stessa occasione altri noti esponenti del Bauhaus come Albers, Volger, Fieger e Brauer, presentarono invece piccoli appartamenti tipici che vennero considerati come altrettanti contributi alla discussione intorno allo spazio abitativo minimo. Dal confronto tra questi apparta-

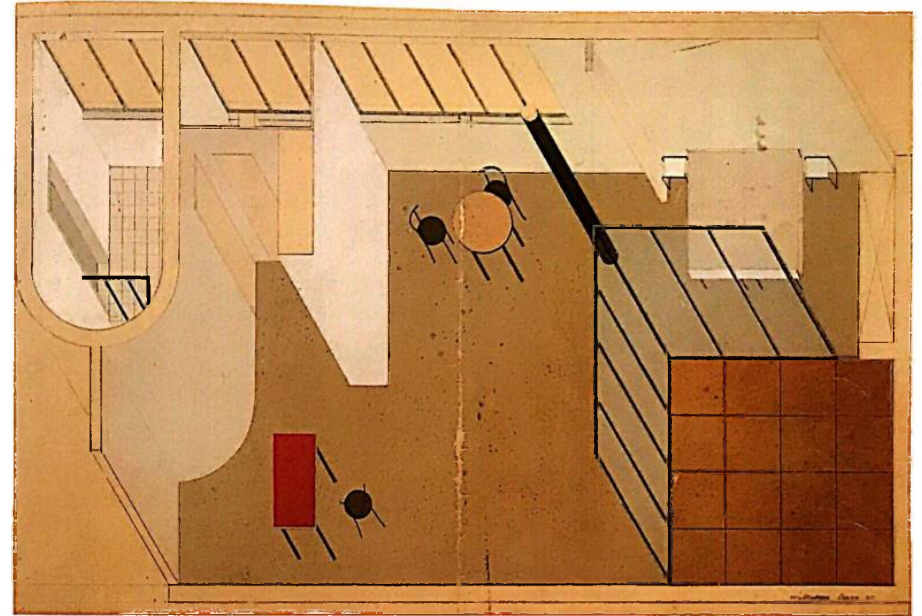


Wilhelm Jacob Hess e Selman Selmanagic: planimetria del sobborgo Junkers, 1932. Si riconoscono i vari blocchi abitativi (in basso), le scuole (più in alto, a sinistra), gli impianti sportivi, il cinema, il caffè (al centro) e l'ospedale (a destra).

Il sobborgo Junkers

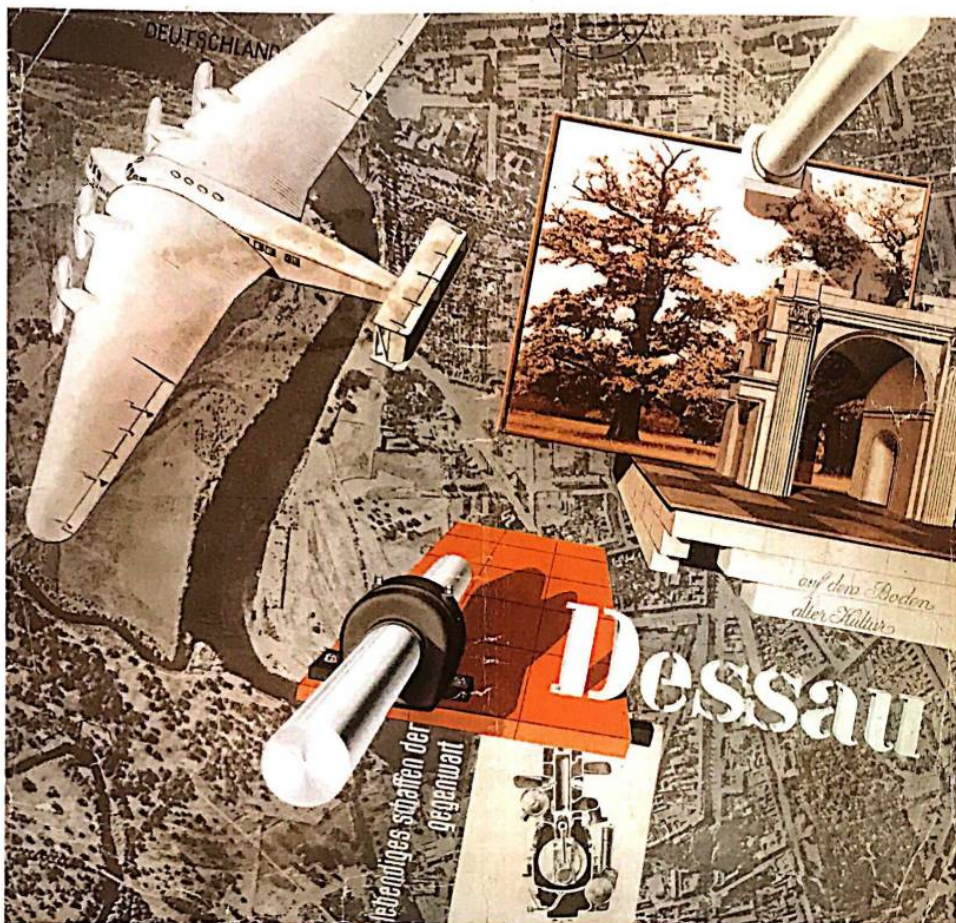
Tra le realizzazioni più note ed importanti della sezione di architettura del Bauhaus, un cenno particolare merita senz'altro il complesso abitativo destinato ad ospitare gli operai della fabbrica Junkers. Concepito da Ludwig Hilberseimer (docente del «seminario per l'edilizia abitativa e l'urbanistica») quale esercizio teorico di pianificazione, il progetto fu poi portato effettivamente a compimento da un collettivo di sette persone comprendente anche due donne (ill. pag. 216). Questo lavoro aveva ben poco a che fare con le concezioni di Mies dal momento che sotto il profilo progettuale e tematico esso evidenziava, almeno in senso lato, un contenuto politico. Alcuni dei componenti il collettivo appartenevano inoltre al partito comunista e il complesso da essi progettato sarebbe stato pensabile solo in uno stato socialista.

L'intero quartiere era orientato in direzione est-ovest. Per avere un'idea più precisa circa il numero delle abitazioni da costruire e la quota di popolazione che avrebbe dovuto trovarvi posto, ci si basò sulle indicazioni degli stessi operai di Dessau. Al centro del complesso, progettato per accogliere almeno 20.000 abitanti, furono collocati tutti gli impianti destinati al tempo libero (campo sportivo, tribuna, piscina, campi da tennis, caffè). Gli abitanti dovevano essere alloggiati in «comuni o Boardinghäuser» per persone singole. Diversi club erano a disposizione per il tempo libero (ill. pag. 217). Asili nido e giardini d'infanzia erano previsti nelle immediate vicinanze delle abitazioni, mentre si era anche pensato di costruire un ospedale annesso alla fabbrica. Scuole e collegi, infine, erano concentrati in una zona verde a se stante.



Wilhelm Jacob Hess: progetto cromatica per l'interno di un appartamento del sobborgo Junkers, 1932.

Accurato e meticoloso, il progetto era destinato ad evidenziare i «vantaggi della vita in comune»: risultato che si sarebbe dovuto raggiungere con l'abolizione del nucleo familiare a vantaggio di una gestione collettiva di tutto il complesso. Le donne con figli potevano contare sugli asili per alleggerire il loro fardello quotidiano, e siccome anche il problema del vitto doveva essere risolto centralmente, si provvide a munire la maggior parte delle abitazioni solo di un armadio-cucina. Anche per risolvere il problema del traffico si avanzarono proposte decisamente innovatrici per l'epoca: «Il traffico, conseguentemente, va tenuto lontano dalle zone pedonali. Circonvallazioni e raccordi alleggeriscono le zone interne abitate.»¹³⁴ Questo grande progetto non costituì solo l'occasione ideale per cercare di tradurre ancora una volta in pratica le utopie sociali del momento, ma fu anche una sorta di «canto del cigno» per il Bauhaus e per le idee che esso aveva contribuito a diffondere. D'altra parte, poiché dal punto di vista politico-sociale esso rappresentò una evidente reazione nei confronti del carattere estetico del linguaggio architettonico di Mies, esso non può essere considerato un'opera collettiva nel senso da sempre propugnato dal Bauhaus.



Realizzato da Joost Schmidt nel 1931 per la città di Dessau, il prospetto mostra sul retro quello che può essere considerato il suo più riuscito esempio di «graphic design» in una prospettiva spaziale. Quasi sospesi nell'aria, sopra una foto della città ripresa dall'alto, si riconoscono i simboli di Dessau, dal più recente modello di aereo Junkers al parco Wörliitz.

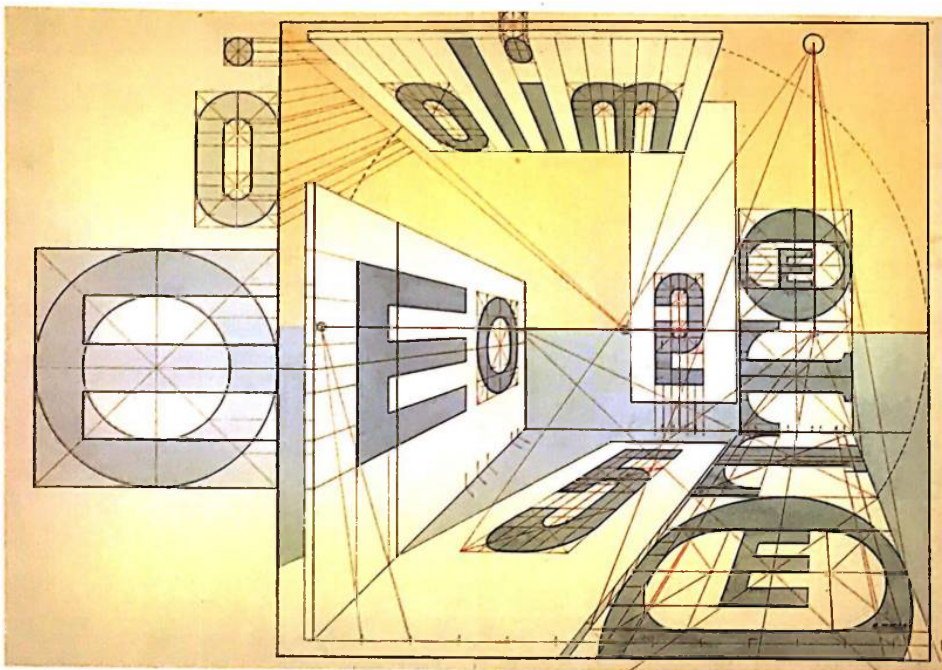
Pag. 219: studio di Eugen Batz. Da una lezione del laboratorio per la pubblicità, 1930 circa. Nelle sue lezioni Joost Schmidt trattava soprattutto problemi relativi alla rappresentazione di oggetti e superfici nonché dello spazio. Scrittura, corpi tridimensionali e foto erano i mezzi più utilizzati al riguardo. Il lavoro di Eugen Batz è il primo e più semplice passo verso quel raffinato amalgama di livelli diversi di rappresentazione di cui lo stesso

Joost Schmidt seppe dar prova realizzando il prospetto (sopra) del 1931. Come già avveniva per altri docenti del Bauhaus, anche l'insegnamento di Joost Schmidt era in gran parte dedicato alla base formale del suo lavoro. Limitandosi alla rappresentazione ottica, risulta chiaro che il suo tema centrale era più la grafica pubblicitaria che non la moderna réclame, che già in quel periodo si estendeva alla ricerca di marketing.



Sotto Meyer il laboratorio per la pubblicità si era prevalentemente occupato dell'allestimento di mostre ed esposizioni. Con l'avvento di Mies van der Rohe alla guida del Bauhaus invece, se da un lato cessò ogni forma di attività per esposizioni od altro, dall'altro Joost Schmidt (già nel semestre invernale 1930/31) poté cominciare a tenere un corso regolare di pubblicità (ill. pagg. 220 e 221); cosa che egli peraltro poté fare per non più di un anno, dal momento che Mies non ritenne opportuno portare Schmidt con sé a Berlino, dove di lì a poco il Bauhaus si sarebbe trasferito, poiché sospetto simpatizzante di sinistra. Nell'anno a disposizione, comunque, Schmidt tenne quattro corsi concentrando la sua attenzione e quella degli allievi (che a causa del suo licenziamento non poterono ottenere quindi il diploma) su due punti fondamentali ma molto diversi tra loro. Da un lato venne sistematicamente esplorata ogni possibile combinazione di foto e testo: spesso si doveva cercare per ogni forma data – per esempio un cerchio, una lettera d'alfabeto, una foto – elementi contrastanti, fino a sei o nove; dall'altro bisognava imparare a disegnare forme tridimensionali con assoluta

I laboratori per la pubblicità e la fotografia



Erich Mrozek: esercizio con lettere e prospettiva, eseguito durante una lezione di Joost Schmidt nel laboratorio per la pubblicità, 1929.

precisione dal punto di vista della prospettiva. In tale modo sulla superficie dell'immagine si apriva uno spazio reale che poteva essere utilizzato per la presentazione, ad esempio, di un prodotto (ill. pag. 219). Schmidt costrinse gli studenti a cimentarsi in modo particolarmente intenso non solo con la composizione della superficie ma anche con lo spazio tridimensionale. D'altra parte gli studenti potevano cominciare a progettare manifesti soltanto dopo questi esercizi preparatori. «Per l'esecuzione dei lavori viene fissato un termine. Tutti i fogli, sui quali non deve comparire alcun nome, vengono affissi alle pareti, dopo di che vengono esaminati e discussi con l'insegnante ed è questo il momento forse più importante della lezione.»¹³⁵

Scopo del corso di studi era l'esercizio di una attività professionale nel campo della pubblicità o dell'allestimento di esposizioni. Schmidt, d'altra parte, intendeva la pubblicità come comunicazione e informazione cosicché essa doveva «convincere grazie ad una esposizione chiara e precisa dei fatti, così come dei dati economici e scientifici», senza ridursi a pura e semplice «propaganda» o «persuasione occulta». Parte integrante delle lezioni era inoltre il corso di scrittura che Joost Schmidt teneva ormai dal 1925 e che era valida ai fini della formazione di base anche per gli studenti di altre materie.

In origine il corso di fotografia doveva essere parte della formazione degli studenti nel laboratorio per la pubblicità, dal momento che in quegli anni si stava facendo sempre più frequente l'uso della fotografia in ambito pubblicitario. Tuttavia tra i due docenti (Walter Peterhans e Joost Schmidt) non ci fu mai vera collaborazione, soprattutto perché Peterhans si rifiutava di fornire «strumenti» per la tipografia. Nelle sue lezioni Peterhans si preoccupò soprattutto che gli studenti imparassero a fotografare in modo tecnicamente perfetto. Anche fotografi già in attività frequentarono il suo corso, sicché furono complessivamente 16 gli allievi da lui formati professionalmente. Come fotografo Peterhans contrastò decisamente le idee di Moholy-Nagy in materia di fotogra-

Durante le lezioni di Joost Schmidt venivano ripetutamente confrontati diversi fotomontaggi. Un lavoro del 1930 dovuto a Irene Hoffmann nasceva dal contrasto tra elementi di derivazione politico-sociale ed altri riguardanti lo sport e il tempo libero.





Walter Peterhans: lepre morta, 1929 circa.

La foto mostra alcuni oggetti disposti con cura su una tavola di legno praticamente quadrata. La fonte di luce, posta chiaramente a sinistra, illumina un foglio metallico che riflette la luce, un luccicante addobbo natalizio, un prisma con un pezzo di carta carbonizzata, e alcune piume o peli di pelliccia. Peterhans intitolò questa foto «Lepre morta», dando così a colui che la osserva la possibilità di interpretare associativamente i contrasti tra cose dure e morbide, organiche e metallico-geometriche.

fia produttiva e composizione della luce. Non a caso, infatti, egli ha lasciato scritto che «la tecnica fotografica è un processo consistente nel dettagliare con precisione assoluta facendo ricorso alle tonalità intermedie.» Ma ha anche aggiunto che a chi compia «indagini circa il metodico sviluppo delle caratteristiche tecniche della fotografia, la materia si rivela affettuosamente vicina e ben determinata.»¹³⁶

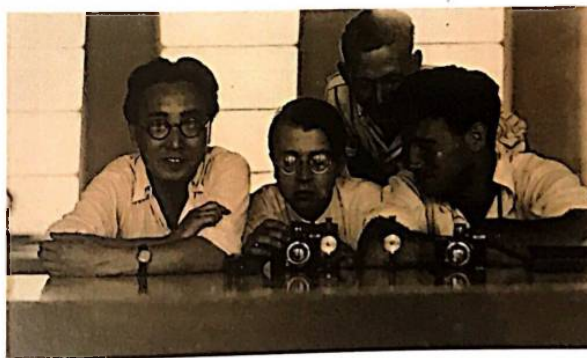
D'altra parte, mentre con la sua interpretazione della fotografia Moholy-Nagy riuscì ad affascinare un gran numero di artisti e di scienziati e ad eccitare la fantasia dei profani, solo più tardi le fotografie di Peterhans incominciarono ad essere considerate con maggior attenzione.

Si tratta per lo più di «nature morte», la cui matrice si può far risalire alla tradizione della pittura «trompe-l'oeil».

Peterhans compose dunque immagini estremamente accurate e con la macchina fotografica seppe cogliere anche le più impercettibili differenze in fatto di materiali e chiaroscuri, senza contare che grazie a titoli associativi, come per esempio «Lepre morta», 1929, (ill. pag. 222) le nature morte assumevano una dimensione «enigmatica».



Sopra: Bella Ullmann e Willi Jungmittag imparano la tecnica fotografica, 1930 circa.



Sotto: istantanea dall'album dei coniugi giapponesi Iwao e Mityka Yamawaki che studiarono al Bauhaus.

La tessitoria e il laboratorio per l'arredamento e le rifiniture d'interni

Da molti anni direttrice della tessitoria, Gunta Stözl aveva rassegnato le dimissioni nell'autunno del 1931. Al suo posto Mies van der Rohe chiamò l'arredatrice berlinese Lilly Reich che dal 1925 collaborava con lui in uno studio privato. Insieme, i due allestirono esposizioni ed interni (il «Weißenhof», la casa Tugendhat, il padiglione «Barcellona») che all'epoca rappresentarono delle vere e proprie pietre miliari nel campo del «design».

D'altra parte, se è vero che Lilly Reich si era dedicata in modo particolare agli effetti creati dai tessuti in un ambiente, ottenendo risultati a tutt'oggi insuperati, è anche vero che ella nel campo della tessitura non possedeva particolari cognizioni tecniche. Anche così si spiega perché il nuovo corso inserito a partire dal 1932 nel programma di studi della tessitoria - «esercizi relativi alla combinazione di materiali e colori» - rechi la sua firma.

Per quanto è dato sapere sulla base delle pratiche conservatesi, il laboratorio (spesso si trattava di studenti che avevano già completato il loro corso di studi) si dedicò soprattutto alla elaborazione di modelli per tessuti stampati (ill. pag. 225) e alla preparazione di collezioni per ditte operanti nel settore.

Per i tessuti stampati vennero ben presto utilizzati gli stessi modelli già utilizzati per la carta da parati.

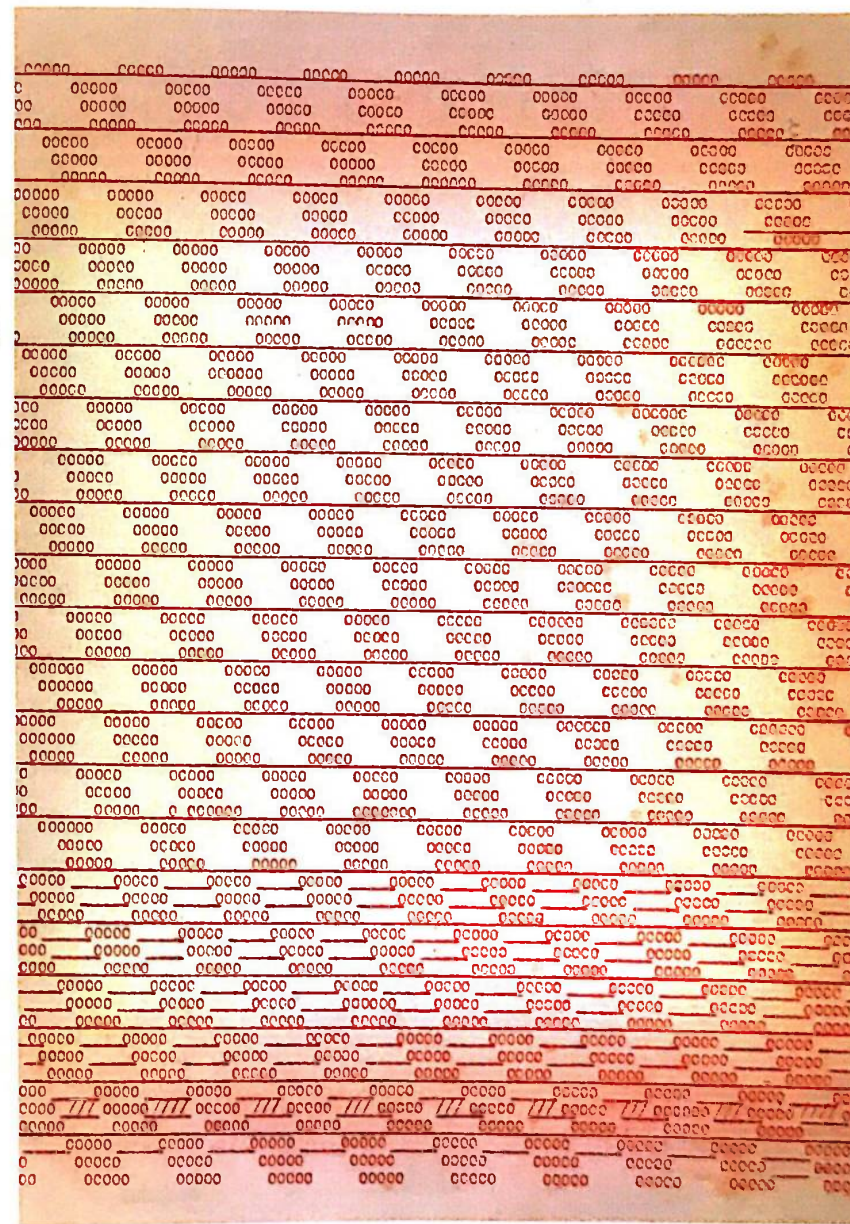
Così Heinrich König, uno dei rappresentanti generali per i prodotti del Bauhaus, avrebbe in seguito ricordato la vendita dei tessuti stampati: «Questo tipo di tessuto era molto economico anche per quei tempi: 2,25 marchi al metro. Veniva prodotto dalla ditta M. van Delden a Gronau, utilizzando molti dei modelli che il Bauhaus aveva precedentemente adoperato per la carta da parati. Lo si vendette in grande quantità, e non solo per scopi decorativi, dal momento che veniva anche utilizzato per farne dei tendaggi o addirittura dei vestiti per bambini. Circolava anche un grosso catalogo dei tessuti (per mobili e tendaggi) del Bauhaus che era andato ad aggiungersi a quello, già disponibile, comprendente i modelli di carta da parati. Naturalmente, a partire grosso modo dal 1930, entrambi questi cataloghi non potevano mancare in nessuno studio di architettura al passo con i tempi.»

Fino alla fine del 1931 il laboratorio per le rifiniture, con le sezioni del mobile e del metallo fu diretto da Alfred Arndt, in seguito il suo posto venne preso da Lilly Reich. Per tutto questo tempo l'attività volta alla realizzazione di mobili tipo, impostata ancora all'epoca di Meyer, non aveva subito interruzioni di sorta. Per il 1931 erano previsti ad esempio tre diversi programmi per la realizzazione di mobili tipo della serie «semple», alcuni dei quali furono anche presentati in concorsi. Quanto ad Arndt, dopo la sua sostituzione con Lilly Reich, egli insegnò solo «costruzione di interni, disegno progettuale e prospettiva». Tale attività durò solo per circa un anno. Mies infatti non lo volle con sé a Berlino dal momento che anche Arndt, come già Schmidt, aveva fama di essere un simpatizzante di sinistra.



La studentessa giapponese Mityko Yamawaki fotografata nella tessitoria. Le è accanto Friedrich Köhn, insegnante di disegno tecnico, 1930.

Pag. 225: nel 1932 Hajo Rose si servì di una macchina da scrivere per sviluppare questa idea per un tessuto stampato, che in seguito venne effettivamente prodotto con poche variazioni.



Wähler und Wählerinnen Dessaus!

Der 25. Oktober gibt in Anhalt dem schaffenden Volke die Möglichkeit, den Grundstein zur Neugestaltung der politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse zu legen. Die Not der Gemeinden ist eine Not des Volkes, entstanden aus den ungeheuren Fehlschlüssen einer marxistisch-demokratisch-parasitären Außen- und Innenpolitik. Dem Elend und der Not durch eigene Kraft hilflos zu steuern, wird den Gemeinden so lange eine Unmöglichkeit sein, so lange in Reich und Ländern nicht die letzten Vertreter der sterbenden Welt der Demokratie aus ihren Machtpositionen verschwunden und an ihre Stellen Vertreter des Volkes berufen sind, die es als ihre heilige und erste Aufgabe ansehen, die nationalen und sozialen Belange des schaffenden Volkes zu vertreten und durchzusetzen.

Am 25. Oktober treten auch in Dessau zur Gemeinderatswahl erstmalig nationalsozialistische Kämpfer vor das schaffende Volk Dessaus und rufen ihm zu:

Wählt Nationalsozialisten! Arbeit und Brot

Das wir Nationalsozialisten in der Gemeinderatswahl wollen ist für unsere Mitglieder zu schaffen. Wir setzen grundsätzlich auf dem Standpunkte, daß diese Aufgabe nur durch eigene Kraft gelöst werden muß und nicht durch Aufnahme von Krediten, die das Gemeindefortkommen aufheben und durch eine drückende Zinslast die weitere Aufwärtsarbeit unmöglich machen.

Wir fordern deshalb größte Sparsamkeit im Gemeindehaushalt und sofortige Streichung sämtlicher Ausgaben, die nicht lebensnotwendig für unsere Mitglieder sind.

Wir fordern:

Sofortige Streichung sämtlicher Ausgaben für das Bauhaus.
Ausländische Lehrtätigkeiten sind sofort zu kündigen, da es unvereinbar ist mit der Verantwortung, die eine gute Gemeindebefähigung gegenüber ihren Bürgern zu tragen hat, daß deutsche Volksgenossen hungern, während Ausländer in überreichlichem Maße aus den Steuergeldern des darbenenden Volkes bezahlt werden. Deutsche Lehrtätigkeiten sind durch Vermittlung der Gemeinde in Dessau oder anderwärts unterzubringen.
Für die im Bauhaus befindlichen Handwerkerlehrlinge ist Unterkunft anderwärts zu schaffen.
Der Abbruch des Bauhauses ist sofort in die Wege zu leiten.

Wir fordern:

Abbau der Stadtratsstelle Einzel.
Die dieser Stadtratsstelle bisher obliegenden Aufgaben sind den einzelnen Ressorts zuzuteilen.

Wir fordern:

Streichung sämtlicher Aufwandsentschädigungen für städtische Beamte und Bedienstete.
Festsetzung des Oberbürgermeistergehaltes auf höchstens 9000.— RM jährlich.
Kürzung sämtlicher städtischer Gehälter über 6000.— RM jährlich um 25—30%.

Wir fordern:

Sofortige Einführung einer Fiktal- und Sondersteuer für Konjunkturgenossenschaften, Warenhäuser und Einseitspreisgeschäfte.

Wir fordern:

Laufende Winterhilfe für Kleinrentner, Kriegsdienstbeschädigte, Kriegshinterbliebene, kinderreiche Familien und Wohlfahrtsempfänger.

Wir fordern:

Errichtung guter und billiger Kleinwohnungen für Minderbemittelte, dazu Rückführung der Hauszinssteuer zu ihrem eigentlichen Zweck, auch zur Instandsetzung der vielen alten baufälligen Häuser.

Wir fordern:

Unbegleiteten Meisterzuschuß, so lange die Wohnungnot nicht behoben und ausreichende und billige Wohnmöglichkeiten geschaffen sind.

Wir fordern:

Zurückführung der städtischen Sparkasse auf den ihr zukommenden Zweck, nämlich die Bereitstellung langfristiger Darlehen zu niedrigen Zinssätzen an Handel- und Gewerbetreibende.

Wir betrachten diese Forderungen als Mindestforderungen und erklären, daß wir bei unserer Arbeit im Stadtparlament alle weiteren Wege rücksichtslos aufzeigen und ausführen werden, die geeignet sind, Arbeit und Brot zu schaffen.

Unsere Arbeit wird unter der Leitung des erwachenden Deutschland stehen:

Gemeinnutz geht vor Eigennutz!

Wer diesen Grundsatz zur Tat umsetzen will, der

Wählt Liste 5

Diese Nationalsozialisten. R. S. D. N. P. Ortsgruppe Dessau.



La fine politica a Dessau

Il processo di crescente politicizzazione che interessò il Bauhaus durante gli anni Venti, e che proseguì anche in seguito, ebbe conseguenze decisive sulla stessa esistenza della scuola.

Dopo che anche in Germania avevano cominciato a farsi sentire gli effetti della gravissima recessione economica iniziata nel 1929, le elezioni per il rinnovo del Reichstag tenutesi nel settembre 1930 segnarono la prima netta affermazione dei nazionalsocialisti, e Adolf Hitler — per il quale esisteva ormai un vero e proprio culto pseudoreligioso — divenne ben presto il condottiero ideale della nuova Germania. D'altra parte la stessa tornata elettorale segnò risultati decisamente positivi anche per i comunisti.

Tale forma di bipolarismo destra-sinistra, decisamente penalizzante nei confronti delle forze moderate, si rinnovò anche in occasione delle elezioni regionali in Turingia e delle elezioni comunali a Dessau.

Quanto al Bauhaus, mentre la sinistra, nonostante le ripetute espulsioni decretate da Mies, poté svolgere un ruolo di primo piano almeno fino all'inizio del 1933, la destra, ed in particolare i nazionalsocialisti, rimase sostanzialmente fuori gioco almeno fino alle ultime settimane di vita del Bauhaus, a Berlino.

Il primo Landcomunque, in cui i nazionalsocialisti entrarono a far parte di una coalizione di governo fu proprio la Turingia cui apparteneva anche Weimar.

Nel gennaio del 1930, dopo essere stato nominato ministro degli interni e della pubblica istruzione, Wilhelm Frick, esponente di spicco del partito nazionalsocialista (NSDAP), fece immediatamente uso dei poteri derivanti dal suo incarico per lottare a fondo contro l'arte e la cultura moderne. A Weimar intanto, dopo il trasferimento del Bauhaus, il governo aveva provveduto ad istituire nell'edificio di van de Velde, una scuola con caratteristiche molto simili a quelle del Bauhaus («Hochschule für Baukunst und Handwerk») chiamando a dirigerla l'architetto Otto Barning. Frick fece chiudere anche questa scuola, licenziando 29 insegnanti e incaricando l'architetto conservatore nonché simpatizzante nazionalsocialista Paul Schultze-Naumburg, di riorganizzarla su nuove basi. La scuola, in effetti, venne riaperta non molti mesi dopo con la nuova denominazione di «Staatliche Schule für Baukunst, bildende Kunst und Handwerk» («Scuola statale di Architettura, Belle arti e Artigianato»). Lo slogan della nuova scuola fu «Per il superuomo tedesco!» La «rappresentazione dell'eroico» veniva sempre più valorizzata, mentre si tendeva anche a mettere in sempre maggior rilievo i «legami tra razza e arte».¹³⁷

Ancora prima della apertura della nuova scuola lo stesso Frick fu protagonista del primo episodio di iconoclastia che ebbe per protagonisti i nazisti: dal Landesmuseum (Museo regionale) di Weimar, il cui direttore Otto Koehler già parecchio tempo prima aveva acquistato diverse opere del Bauhaus e ne aveva esposto altre ottenute in prestito, si dovettero togliere tutti i quadri moderni, che vennero sostituiti con opere, per così dire, tradizionali. Tale decisione non fu più revocata nonostante le numerosissime voci di protesta levatesi in tutta la Germania.

Contemporaneamente Schultze-Naumburg fece togliere tutte le decorazioni parietali realizzate da Oskar Schlemmer per l'edificio di van de Velde, facendo poi imbiancare il tutto. Schlemmer venne a saperlo dai giornali solo a cose fatte, sicché non ebbe mai più occasione di rivedere il suo lavoro o, quanto meno, di poterlo fotografare. Il biennio 1931/32 vide un'ulteriore avanzata dei nazisti sul piano elettorale. A Dessau, ad esempio, in occasione delle elezioni dell'ottobre 1931, essi conquistarono 19 seggi su 36, mentre presidente del consiglio comunale fu nominato il rappresentante del partito nazionalsocialista e vice-gauleiter P. Hoffmann. Nel parlamento regionale i nazisti potevano inoltre ormai contare sulla maggioranza assoluta, sicché il governo, che pure, secondo Hesse, «aveva sempre protetto il Bauhaus»¹³⁸ venne fatto infine cadere. «Tanto le elezioni comunali a Dessau, quanto la campagna elettorale per le elezioni regionali viene condotta dal partito nazionalsocialista all'insegna dello slogan: «Lotta senza tregua contro il Bauhaus bolscevico.»¹³⁹

In realtà i nazisti di Dessau avevano chiesto che il Bauhaus venisse chiuso prima ancora di conoscere i risultati elettorali (ill. pag. 226). «Cessazione immediata di ogni contributo destinato al Bauhaus. Gli insegnanti stranieri devono essere licenziati su due piedi, perché la loro presenza è assolutamente incompatibile con l'obbligo, che ogni comune ben amministrato deve avere nei confronti dei suoi cittadini, di non lasciar morire di fame i camerati tedeschi, mentre gli stranieri vengono pagati profumatamente proprio grazie alle tasse che gravano sul popolo ormai ridotto in miseria.»¹⁴⁰

Pag. 226: volantino distribuito dai nazisti di Dessau in occasione delle elezioni comunali del 25 ottobre 1931. Come prima cosa si chiedeva di cancellare i finanziamenti per il Bauhaus e di demolirne la sede.

Subito dopo il successo elettorale i nazisti avanzarono una serie di richieste contro il Bauhaus, nessuna delle quali venne tuttavia approvata. Al contrario, a marzo furono ancora concessi i fondi per l'anno successivo (anche se, per precauzione, se ne prevede già la disdetta per il primo ottobre 1932). Accompagnato da Schulze-Naumburg, il nuovo capo del governo regionale, il nazionalsocialista Freybert, visitò poco dopo il Bauhaus ed affidò allo stesso Schulze-Naumburg il compito di preparare una relazione che naturalmente risultò del tutto negativa per la scuola. Grazie alla sostituzione di due membri del consiglio comunale con altrettanti iscritti al partito nazionalsocialista il governo regionale riuscì inoltre ad assicurarsi la maggioranza in vista delle votazioni successive. Il 12 agosto 1932, Hesse dovette nuovamente mettere all'ordine del giorno la proposta di chiudere il Bauhaus avanzata dai nazisti. Solo lo stesso Hesse e i quattro rappresentanti comunisti votarono contro. Da parte loro i socialdemocratici si astennero sostenendo che continuare ad appoggiare il Bauhaus, come avevano fatto per anni, avrebbe potuto costare loro la perdita di un numero sempre maggiore di voti. In tal modo la proposta di chiusura venne accolta e il Bauhaus cessò ufficialmente di esistere alla fine di settembre del 1932 (ill. pagg. 229 e 231). «La decisione di chiudere in seguito ad un decreto del presidente del Reich, fu impugnata dai docenti perché violava contratti in corso (con Hilberseimer, Arndt, Rudelt, Peterhans, Joast Schmidt, Albers, Kandinsky, lo stesso Mies van der Rohe ed altri ancora). In seguito le parti in causa raggiunsero un accordo in forza del quale la municipalità di Dessau si impegnavano a continuare a pagare gli stipendi, concedeva in prestito mobili ed attrezzature e trasmetteva all'ultimo direttore del Bauhaus tutti i diritti (per brevetti, contratti ed altro) precedentemente acquisiti dal Bauhaus.»¹⁴¹

**Un Bauhaus tedesco?
La fine del Bauhaus**

Finora non si è trovata nessuna fonte o documento in grado di provare che in quei mesi il Bauhaus di Mies van der Rohe svolse una qualche attività politica. In realtà Mies rimase fino all'ultimo convinto che si potesse riconoscere la specificità del lavoro del Bauhaus e il suo carattere decisamente apolitico. Del resto anche un'altra importante personalità di Dessau ritenne di dover intervenire a favore del Bauhaus, e precisamente Grote, all'epoca sovrintendente alle belle arti a Dessau nonché direttore della locale pinacoteca, per la quale aveva tra l'altro acquistato in passato alcune opere realizzate dagli artisti del Bauhaus. Nel 1925 egli si era battuto infine per far trasferire il Bauhaus da Weimar a Dessau, mentre nel 1930 decisivo era risultato il ruolo da lui svolto nel licenziamento di Hannes Meyer.

Dopo le elezioni regionali del maggio 1932 Grote scrisse al neurologo Dr. Prinzhorn: «Mi rivolgo a Lei soprattutto in considerazione di ciò che Ella ha avuto modo di affermare in occasione dell'ultima conferenza tenuta a Dessau, e nell'articolo sul movimento nazionalsocialista, apparso sul «Ring», che Mies van der Rohe mi ha fatto avere per conoscenza... Per me al Bauhaus si compie ancora una volta, tramite Mies van der Rohe, il destino tedesco.» Grote continuava dicendo che egli si attendeva da Prinzhorn una risposta alla domanda se fosse possibile «informare sulla situazione del Bauhaus la sezione del partito nazionalsocialista responsabile per la politica culturale... Certo, se l'ultima parola spetta a personaggi come Schulze-Naumburg, in tal caso non c'è più alcuna speranza.»¹⁴² Grote terminava infine la sua lettera chiarendo che egli l'aveva scritta all'insaputa di Mies.

Grote era evidentemente all'oscuro del fatto che Prinzhorn e Mies erano amici: le rispettive consorti avevano frequentato la stessa scuola ad Hollerau. Prinzhorn si disse subito disponibile e prospettò due diverse iniziative: in primo luogo venne stilata una «dichiarazione di fiducia» per Mies van der Rohe, dichiarazione che venne fatta avere al sindaco Hesse. Questi se ne servì come ulteriore supporto alla sua tesi nell'ultimo intervento che egli tenne prima della votazione definitiva sulla proposta di chiudere il Bauhaus avanzata dal partito nazionalsocialista. In questa «dichiarazione di fiducia» si poteva tra l'altro leggere: «Per il suo carattere, le sue idee, il suo modo di intendere il lavoro e la sua forza creativa, come ben si può vedere negli edifici da lui costruiti e negli altri suoi lavori, Mies van der Rohe può essere considerato un vero, esemplare «costruttore» tedesco. Siamo del parere che sotto la sua guida la gioventù sarà educata ad una concezione esemplare della creazione artistica e ad un lavoro altamente responsabile. Sarebbe veramente un peccato se, con la chiusura del Bauhaus, si precludesse a Mies ogni possibilità di educare i giovani sulla base dei suoi principi. La presente dichiarazione di fiducia è sottoscritta da Peter Behrens, Paul Bonatz - Stoccarda; Adolf Busch, Graf von Dürckheim, Prof. Dott. Emge - Weimar; Edwin Fischer,

Pag. 229: servizio che il «Berliner Tageblatt» dedicò nell'autunno del 1932 alla chiusura del Bauhaus di Dessau.

Es ist, wenn kein Wunder geschieht, wieder mal soweit: die Schüler und Schülerinnen des Bauhauses müssen ihre eigenen Sachen zusammennehmen und auswandern. Die Schulglocke tollt zum letzten Zeichen aus! Die Jungen und Mädchen verbunden durch das Geist produktiver Studienarbeit, müssen sich trennen und auf Wanderschaft gehen. Wohin? Es wird

Vier Etagen Balkone des Atelierhauses

Eine Studie auf dem Balkon der Möbelleihe

ein hoffnungsloser Aufbruch werden — ein Aufbruch ohne Ziel. Als vor Jahren die Gemeinschaft der Bauhaus-Schüler und Bauhaus-Lehrer Weimar verlassen musste, verfolgte von einem kommunistenregierten Hausen nationalsozialistischer Spielbürger, war es noch ein Aufbruch mit einem Ziel. Das Ziel hieß Dessau. Heute hat sich in demselben Dessau eine

Unterricht in Möbelkonstruktion

Aufschiss A. F. Alfred Eisenstaedt

DESSAU

Gruppe sprengbürgerlicher Nationalisten massen angeht, um die früher freudig begrüßten Emigranten aus Weimar nachzuziehen. Mit brutalen Schritten und bösen Worten sind diese Leute in die Bezirke einer frühbolschewistischen Jugend und eines modernen Studiums eingedrungen. Sie wollen ganze Arbeit machen! Nicht nur die Schüler und Lehrer sollen vertrieben werden — das Schulgebäude soll dem Erbfeind gleichgemacht werden. Jungen und Mädchen und Lehrer werden auch in alle vier Wände zerstreut und vielleicht anderswo lernen und lehren — das Studium des Kunstgewerbes, der Architektur und des Kunsthandwerkes aber wird in Deutschland an einer Schule weniger möglich sein: am Bauhaus in Dessau. Wir haben in Deutschland ein modernes Kunstgewerbeleben kennen überlassen. Der Verlust des Bauhauses ist nicht zu verkennen.

Zeichenunterricht nach einem beweglichen Modell

Geheimrat Theodor Fischer, Prof. Dott. H. Freyer – Lipsia; H. von Gleichen, Eduard Hanfstaengl – Monaco; Josef Hoffmann – Vienna; Georg Kolbe, Wilhelm Kreis, Prof. Dott. Krüger – Lipsia; Sig.ra Möller van den Bruck, Prof. Dott. Pinder, H. Prinzhorn, il principe ereditario Heinrich Reuss, R. Riemerschmid, l'assessore all'edilizia F. Schumacher – Amburgo; e Heinrich Tessenow.»¹⁴³

Prinzhorn favorì inoltre un incontro di Grote a Monaco con Hugo Bruckmann che era in stretto contatto con la «Reichsleitung des Kampfbundes für deutsche Kultur» («Direzione dell'Unione per la lotta in favore della cultura tedesca») da cui partivano tutte le direttive più importanti impartite dai nazisti in materia di politica culturale. Grote andò quindi da Bruckmann e gli consegnò molto materiale contenente informazioni sul Bauhaus. Una volta ottenuto il suo aiuto, si cercò di esercitare la sua influenza sui due esponenti del partito nazionalsocialista da cui di fatto dipendevano le sorti del Bauhaus: il capo del governo regionale Freyberg, e il presidente del consiglio comunale Hoffmann.¹⁴⁴

«Bruckmann mi comunicò che Rosenberg aveva scritto a Freyberg per fargli sapere che se da un lato si poteva mantenere in vita la scuola di Mies van der Rohe, dall'altro bisognava farla finita con il Bauhaus di Dessau, che ormai si era guadagnata, in quanto a nome e simbolo, una fama assai dubbia.»¹⁴⁵

In considerazione venne presa altresì l'eventualità «di trasformare i «Deutsche Werkstätten» (Laboratori tedeschi) di Hellerau presso Dresda, in una scuola di artigianato artistico ad indirizzo nazionalsocialista diretta da Mies.»¹⁴⁶ Tuttavia né la «dichiarazione di fiducia» né simili «prospettive» di trasformazione riuscirono a convincere Hoffmann a cambiare una decisione evidentemente già presa. Così il Bauhaus «marxista» fu chiuso per volontà del Consiglio comunale, mentre era chiaro che nulla avevano potuto i responsabili della politica culturale di Monaco contro i rappresentanti politici locali e regionali di Dessau. I commenti addotti furono molteplici: Mies, presentato e sostenuto da Grote in quanto architetto «tedesco», fu considerato invece dagli architetti più giovani «un fascista perché sottolinea l'importanza dei valori spirituali in architettura, cosa che i marxisti di Mosca condannano senza riserve, perché per Mies ciò che conta non è l'oggettività ma piuttosto la bellezza.»¹⁴⁷ Per i suoi estimatori Mies incarnava la «classicità e lo spirito tedesco». Giudizio questo che il «Kampfbund» («Unione di lotta in difesa della cultura tedesca») mostrò evidentemente di condividere al punto che Bruckmann meditò di scrivere un articolo su di lui e decise anche di appoggiarlo. Da parte sua Mies non si oppose al fatto di essere considerato un architetto «tedesco», come nulla fece per incoraggiare simili convincimenti. Durante il «Terzo Reich» una simile fama non gli fu comunque di grande aiuto sul piano professionale.

Nel giudizio sul Bauhaus le opinioni sono assai discordi. Grote tentò di far passare, ad esempio, quanto di nuovo e di moderno il Bauhaus aveva saputo esprimere sul piano artistico come l'espressione di uno stile tipicamente tedesco: «Certo il nuovo stile può essere marxista-comunista, ma può anche essere considerato classico e tipicamente tedesco.»¹⁴⁸ I nazisti dunque avrebbero dovuto adoperarsi per il Bauhaus per meglio conquistare i giovani. D'altra parte non sembra che il «Kampfbund» fosse granché interessato a mantenere in vita il Bauhaus così com'era. Mentre Alfred Rosenberg voleva un Bauhaus diverso, Schultze-Naumburg, membro influente del «Kampfbund», si schierò apertamente contro questa ipotesi riuscendo infine ad imporsi.

Oggi può certo sorprendere il fatto che alcuni membri del «Kampfbund» nazionalsocialista abbiano ritenuto di dover occuparsi a fondo del «problema» Bauhaus. Ma la cosa si può spiegare abbastanza facilmente se si tiene presente che allora particolarmente numerosi furono i tentativi, da una frazione importante del partito, di fare dell'arte e dell'architettura moderne e dello stesso Espressionismo altrettante correnti «tedesche» dichiarandole arte di stato. Solo a partire dal 1934, infatti, i nazisti presero a considerare ogni espressione dell'arte moderna come essenzialmente «non-tedesca», «estranea alla razza» e «bolscevica».



Cartolina d'auguri per l'anno 1932. Laboratorio per la pubblicità.

Pag. 231: il colpo inferto al Bauhaus. Collage di Iwao Yamawaki, 1932.





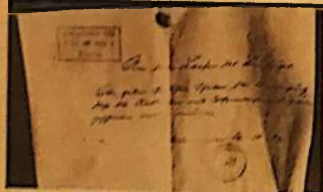
DAS BAUHAUS IN BERLIN

Schüler der Textilkasse bringen die Webstühle in den Lehrsaal

... und nachdem das Einzug beginnt schon das Unterricht Aufkommen Rainer Geppert

Die Kunstschule auf dem Fabrikhof

Die Site der anfangslebenden Polizei



Der Hauptentrast drei Tage vor Beginn des Unterrichts



Ein wesentliche Bauweise
Schüler beim Anrichten
der Wände ihrer neuen Lehr-
säule in Berlin. Hier hat sich
die aus Dessau verteilte
Bauhaus in einer ge-
eigneten Fabrik eingerichtet

Dopo la chiusura del Bauhaus di Dessau, alla scuola furono rivolte due interessanti proposte di riapertura da parte di altrettante città a guida socialdemocratica: Magdeburgo e Lipsia. Già molti mesi prima della chiusura, tuttavia, Mies aveva deciso di continuare a Berlino, in forma privata, l'esperienza del Bauhaus. L'ex «Hochschule für Gestaltung» ebbe così come sottotitolo la denominazione di «Freies Lehr- und Forschungsinstitut» (Libero istituto per l'insegnamento e la ricerca). Mies non ebbe difficoltà a trovare nuovi locali, e così affittò, dapprima in forma privata, una fabbrica di telefoni, da tempo abbandonata, sulla Birkbuschstraße a Berlino-Steglitz (ill. pagg. 232 e 233). Una lettera circolare mise al corrente gli studenti delle nuove condizioni, mentre il programma di studi cambiò ancora una volta: il corso completo si articolava ora in sette semestri, e la retta veniva ancora una volta aumentata. Sempre a Berlino, Mies chiarì gli scopi, assolutamente pragmatici, del nuovo istituto: «Il nostro obiettivo primario è quello di educare gli architetti così da consentire loro di padroneggiare tutto il vasto campo di lavoro che ha a che fare con l'architettura, a cominciare dalla costruzione di piccoli edifici per finire con la pianificazione urbanistica, e questo con riguardo non solo alla costruzione vera e propria ma anche a tutto ciò che od essa fa capo, ivi compresi i tessuti.»¹⁴⁹ D'altra parte, poiché Mies non ritenne di portare con sé a Berlino Alfred Arndt e Joost Schmidt, il corso di pubblicità restò senza insegnanti. E quando quattro studenti comunisti protestarono per questo, Mies ancora una volta fece ricorso all'espulsione. Quanto ai problemi finanziari, da un lato Mies poté utilizzare i proventi della produzione industriale dei prototipi realizzati dalla scuola (all'incirca 30.000 marchi), dall'altro non dovette preoccuparsi di pagare gli stipendi dei docenti poiché la città di Dessau si era contrattualmente impegnata a farlo fino a tutto il 1935.

Ma la politica risultò ancora una volta fatale per il Bauhaus. Subito dopo la presa del potere da parte del partito nazionalsocialista la procura della repubblica di Dessau decise di istituire una commissione d'inchiesta per raccogliere materiale compromettente da usare in un eventuale processo contro il sindaco Hesse, sostenitore del Bauhaus: processo che in effetti non solo si tenne, ma durò fino al 1935 e si chiuse con la decisione di ridurre lo stipendio e la pensione dello stesso Hesse. Il nuovo regime era principalmente interessato a trovare la «prova» che il Bauhaus era in realtà un istituto «bolcevico», dal momento che giuridicamente questa era l'unica accusa sostenibile. La procura della repubblica di Dessau inviò per questo un sostituto procuratore a Berlino per sequestrare e mettere al sicuro eventuale «materiale probatorio». Materiale che naturalmente non si tardò a trovare. Poco tempo prima, in effetti, la municipalità di Dessau aveva provveduto a spedire a Berlino l'ex biblioteca del Bauhaus, e, guarda caso, nelle casse «vennero rinvenute» riviste e pubblicazioni «comuniste». Con ogni probabilità tale «materiale compromettente» era stato messo nelle casse a Dessau, prima della loro spedizione a Berlino.¹⁵⁰ L'11 aprile, infine, la Gestapo, per iniziativa del comune di Dessau, fece irruzione all'interno dell'istituto, perquisendolo e decretandone infine la chiusura. Probabilmente anche la stampa era

Il Bauhaus a Berlino



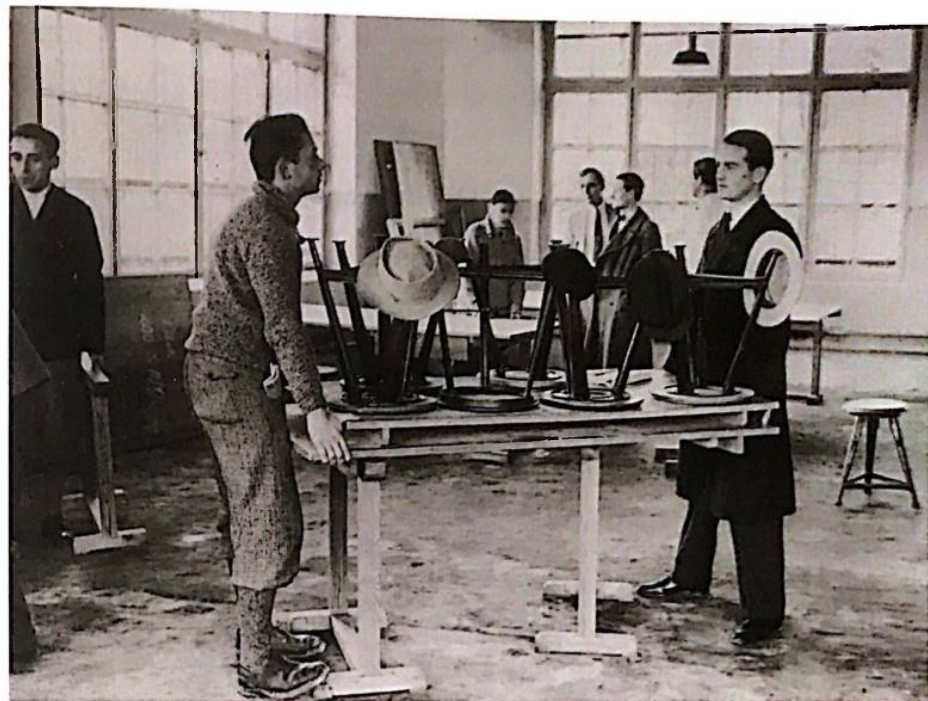
L'edificio che il Bauhaus occupò a Berlino-Steglitz sulla Birkbuschstraße era una vecchia fabbrica di telefoni da tempo abbandonata. Foto di Hansard Deaton, fine 1932.

Pag. 232 servizio fotografico dedicato al Bauhaus berlinese dal «Berliner Tageblatt» nell'ottobre del 1932.



Gli studenti visitano a Berlino i nuovi locali della scuola, 25 ottobre 1932.

stata preavvertita, come dimostrano alcune foto (ill. pag. 236) scattate quello stesso giorno. Nei mesi successivi Mies e gli studenti cercarono in tutti i modi attraverso una vasta rete di contatti di far riaprire il Bauhaus. Ma chi ne aveva legalmente il potere? Questa domanda attende in realtà ancora oggi una risposta dal momento che per settimane tutte le autorità a cui venne rivolta una richiesta in tal senso accamparono motivi sempre diversi per non dover tagliare i sigilli. Sembra comunque che quattro siano stati gli uffici e le persone che in qualche modo ebbero a che fare con la chiusura della scuola: la Gestapo, il Ministero della cultura (a capo del dicastero c'era allora Bernhard Rust, ma in questo caso le decisioni vennero prese dal consigliere ministeriale Winfried Wendland), l'Ufficio dell'Intendenza scolastica provinciale e infine lo stesso Rosenberg nella sua veste di direttore del «Kampfbund», senza contare che gli studenti si rivolsero perfino a Goebbels, allora responsabile del dicastero per l'istruzione popolare e la propaganda («Volksaufklärung und Propaganda»). Il giorno dopo la chiusura Mies ebbe un colloquio con Rosenberg che però non diede i risultati sperati: le sue promesse di un fattivo interessamento per ottenere la riapertura della scuola non furono seguite da alcun fatto concreto. Tutte le residue speranze furono riposte nel «Kampfbund». Così si spiega anche perché, quattro giorni dopo la chiusura, alcuni studenti simpatizzanti di destra chiesero di poter iscriversi al «Kampfbund», offrendo la loro «positiva collaborazione per la costruzione della nuova Germania». Non solo, anche Lilly Reich e Kandinsky consigliarono di iscriversi al «Kampfbund». Un'altra possibile soluzione parve consistere nella nomina di un commissario statale scelto dal regime. Incarico che avrebbe volentieri assunto uno dei docenti, Engemann, da tempo ormai iscritto al partito nazionalsocialista. Certo è che alcuni studenti inviarono al ministro della cultura un promemoria per sollecitare l'invio di un tale commissario e poter quindi giungere alla riapertura della scuola.



Trasferimento nel Bauhaus berlinese, ottobre 1932.

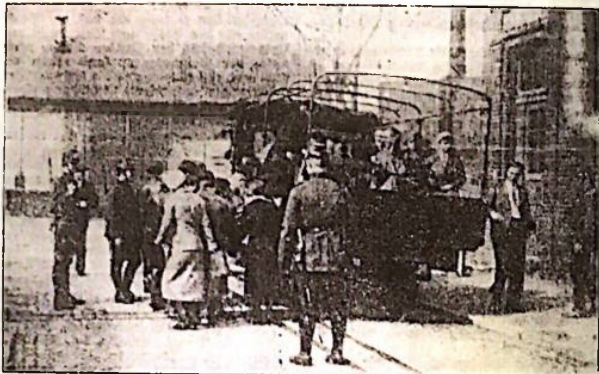
Nel frattempo era entrata però in vigore una nuova legge in forza della quale tutte le scuole private venivano sottoposte all'Intendenza scolastica provinciale.¹⁵¹ Il regime aveva voluto questa legge non solo perché con essa tutti gli interessati dovevano sottostare al regolamento sul «pubblico impiego», ma anche perché essa prevedeva che si dovesse fornire la «prova dell'appartenenza alla razza ariana». Alla fine di maggio Mies si rivolse al nuovo ufficio per ottenere il permesso di dirigere una scuola d'arte privata. Circa sei settimane dopo egli venne informato che la Gestapo avrebbe acconsentito alla riapertura se fossero state rispettate alcune condizioni poste personalmente dall'incaricato del Ministero della cultura Winfried Wendland. Passarono pochi giorni e Mies ricevette per posta, dalla Gestapo, una lettera «strettamente riservata» in cui si faceva riferimento alle stesse condizioni. Wendland, infatti, aveva scritto: «Non posso fare a meno di insistere sulla necessità che siano sollevati da ogni incarico di insegnamento sia il sig. KANDINSKY che il sig. HILBERSEIMER.»¹⁵² Wendland chiedeva inoltre che si accertasse che tra gli insegnanti non ci fossero ebrei («Anche questo, se mi è consentito dirlo, avrebbe precluso al Bauhaus ogni possibilità di continuare la propria attività»). In aggiunta si faceva anche presente che sarebbe stato preferibile se qualche docente si fosse iscritto al partito. La Gestapo si limitò, per così dire, a pretendere un programma di studi orientato in senso nazionalsocialista. Come se non bastasse, prima ancora che le due lettere pervenissero al Bauhaus (il 15 giugno e il 21 luglio), il Comune di Dessau aveva già inferito all'istituto un altro duro colpo: il pagamento degli stipendi dei docenti del Bauhaus da parte dello stesso Comune, che pure era stato contrattualmente deciso, era stato sospeso in applicazione di una legge sulla «ricostruzione» delle carriere e delle funzioni nell'ambito del pubblico impiego entrata in vigore nel mese di aprile. D'ora in avanti «entrare nel Bauhaus ed impegnarsi in favore di quella che poteva essere considerata una cellula

Hausfuchung im „Bauhaus Steglitz“

Kommunistisches Material gefunden.

Auf Veranlassung der Dessauer Staatsanwaltschaft wurde gestern nachmittag eine größere Aktion im „Bauhaus Steglitz“, dem früheren Dessauer Bauhaus, in der Viehbuhldstraße in Steglitz durchgeführt. Von einem Aufgebot Schu-

mor jedoch verschwinden, und man vermutete, daß sie von der Bauhausleitung mit nach Berlin genommen worden waren. Die Dessauer Staatsanwaltschaft legte sich jetzt mit der Berliner Polizei in Verbindung und bat um Durch-



Alle Anwesenden, die sich nicht ausweisen konnten, wurden zur Feststellung ihrer Personellen ins Polizeipräsidium gebracht.

polizei und Hilfsanfragen wurde das Grundstück besetzt und lückenlos durchsucht. Mehrere Kisten mit illegalem Propagandamaterial wurden beschlagnahmt. Die Aktion fand unter Leitung von Polizeimajor Schmalz.

Das „Bauhaus Dessau“ war vor etwa Jahresfrist nach Berlin übergesiedelt. Damals waren bereits von der Dessauer Polizei zahlreiche wertvolle Schriften beschlagnahmt worden. Ein Teil der von der Polizei verfolgten Kisten

suchung des Gebäudes. Das Bauhaus, das früher unter Leitung von Professor Gropius stand, der sich jetzt in Hamburg aufhält, hat in einer leerstehenden Fabrikhalle in der Viehbuhldstraße in Steglitz Quartier genommen. Der angesehene Leiter hat es aber vor wenigen Tagen verlassen, nach Paris überzusiedeln. Bei der gestrigen Hausfuchung wurde zahlreiches illegales Propagandamaterial der KPD gefunden und beschlagnahmt.

Il 12 aprile 1933 il giornale locale berlinese dedicò un servizio con foto alla perquisizione del Bauhaus.

Pag. 237: dopo la chiusura avvenuta il 12 aprile 1933 si discute la situazione nel cortile della scuola.

bolscevica» voleva dire svolgere attività politica a pieno titolo. Una protesta di Mies, volta a dimostrare che la «chiusura della scuola colpiva quasi esclusivamente persone assolutamente patriottiche», non sortì effetto alcuno. Non meno grave intanto era la situazione sul versante finanziario: in seguito alla chiusura erano venuti infatti a mancare anche i proventi normalmente assicurati dalle rette degli studenti, mentre anche quelli derivanti dalla produzione industriale su licenza dei prototipi realizzati dalla scuola finirono alla lunga per ristagnare. In effetti la ditta Kandem aveva disdetto il contratto con il Bauhaus già alla fine del 1932, mentre anche il vantaggiosissimo contratto a suo tempo stipulato con la fabbrica di carta da parati Rasch fu disdetto il 27 aprile, pur restando ancora da chiarire chi fece concretamente in modo che si arrivasse a ciò.

Il 19 luglio, dopo che Wendland ebbe comunicato le condizioni al cui rispetto era subordinata la riapertura della scuola, ci fu una riunione dei docenti nell'atelier di Lilly Reich. Mies tenne prima una relazione sulla situazione finanziaria e politica e successivamente mise ai voti la proposta di chiudere definitivamente il Bauhaus: proposta che venne accettata all'unanimità. La gravissima situazione politico-finanziaria che si era andata delineando negli ultimi tempi ebbe certamente un peso determinante nella decisione di chiudere, ma non c'è dubbio che essa può e deve essere considerata anche un'ultima coraggiosa manifestazione in favore del diritto alla libera determinazione.





Lo studente Pius Pahl fotografò la riunione che si tenne dopo la chiusura del Bauhaus nell'aprile del 1933.

Pag. 239: lo studente Ernst Louis Beck fotografato davanti alla sede del Bauhaus berlinese.





Josef Albers, primi anni Trenta

Josef Albers, 1888-1976

Pittore e insegnante d'arte. Nasce a Botrop nel 1888. Dal 1905 al 1908 frequenta la facoltà di Magistero, in seguito è maestro elementare per otto anni. Tra il 1913 e il 1915 studia presso la «Kunstakademie» a Berlino e diventa insegnante d'arte. Dal 1916 studia presso la «Kunstgewerbeschule» (arti applicate), a Essen e contemporaneamente lavora come insegnante. Tra il 1919 e il 1920 è con Franz von Stuck presso la Munchener Akademie. Al Bauhaus come studente dal 1920 all'ottobre del 1923, partecipa al corso propedeutico di Itten e all'estate un laboratorio per la pittura su vetro. Nel 1922 supera l'esame di apprendistato di secondo livello. Docente al Bauhaus dall'ottobre del 1923 all'aprile del 1933, è responsabile dell'«insegnamento tecnico e dei materiali» (primo semestre), la parte più importante del corso propedeutico che comincia a dirigere ufficialmente a partire dal 1928. Dal maggio del 1928 all'aprile del 1929 dirige il laboratorio di falegnameria. Dall'ottobre del 1930, corso di «disegno oggettivo» per i semestri avanzati. Risalgono a questo periodo molti collages di vetri e dipinti su vetro, ma anche diversi progetti tipografici per mobili e oggetti di uso comune realizzati in vetro e metallo. Nel 1933 emigra negli U.S.A. dove insegna a Chicago (fino al 1949) presso il «Black Mountain College», una scuola d'avanguardia. Dal 1950 al 1959 dirige il Department of Design presso la Yale University (New Haven/Connecticut). Da allora riceve numerosissimi inviti per tenere corsi e conferenze da università americane ed europee (ivi compresa la «Hochschule für Gestaltung» di Ulm. Muore a New Haven (Connecticut) nel 1976. Nel corso propedeutico da lui diretto Albers si occupa dei problemi relativi alla costruzione e ai materiali, nonché della loro rappresentazione. In tal modo a partire dagli anni Quaranta il suo insegnamento e la sua stessa attività di pittore furono interamente consacrati alla ricerca sugli effetti ottici del colore. Decisivo risultato così la sua influenza sull'avanguardia americana degli anni Sessanta e Settanta, al punto che egli può esser considerato a buon diritto un precursore della «op art». L'opera pitto-

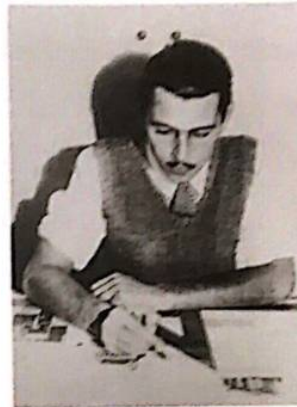


Alfred Arndt, 1929

rica tocca il suo apice con la serie «Homage to the Square» (Tributo ai quadrati), opera cui egli pose mano a partire dal 1950. Bibliografia: Josef Albers: Interaction of Color, New Haven 1963. Eugen Gomringer: Josef Albers. Ed. tedesca Sternberg 1971. Josef Albers. Eine Retrospektive. Catalogo della mostra. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden e Bauhaus-Archiv, Colonia 1988.

Alfred Arndt, 1898-1976

Architetto. Nasce a Elbing (Prussia occidentale) nel 1898. Apprende il disegno tecnico in uno studio della sua città natale. 1919-20 sempre ad Elbing frequenta il corso di artigianato artistico presso la scuola tecnica. Fino al 1921, frequenta l'Accademia d'Arte di Königsberg. Studia al Bauhaus dall'ottobre del 1921 al 1926, frequenta il corso propedeutico diretto da Itten, nonché i corsi di Kandinsky, Klee e Schlemmer. Studia e lavora nel laboratorio di decorazione parietale superando l'esame di secondo livello di apprendistato. In seguito esercita la libera professione (architetto) a Probstzella («casa popolare» e altri edifici). Torna al Bauhaus come insegnante dal 1929 al settembre del 1932, dirige il laboratorio per l'arredamento e le rifiniture (decorazione parietale, laboratori del metallo e del mobile) fino al 1931, poi insegna disegno progettuale e prospettiva. Nel 1933 torna a Probstzella, dove lavora in ambito pubblicitario. Dal 1935 collabora con l'AEG e pubblica testi di divulgazione tecnica. Dopo il 1936 progetta complessi industriali in Turingia. Dal 1945 al 1948 dirige l'Ufficio per la pianificazione urbanistica della città di Jena. Nel 1948 ripara nella Germania Occidentale. In seguito si a Darmstadt dove lavora come architetto e pittore, e dove muore nel 1976. Bibliografia: Alfred Arndt. Maler und Architekt. Catalogo della mostra. Bauhaus-Archiv, Darmstadt 1968. Alfred Arndt. wie ich an das bauhaus in weimar kam. In: Bauhaus und Bauhäuser. Bekenntnisse und Erinnerungen. A cura di Eckhard Neumann, Berna e Stoccarda 1971.



Herbert Bayer, 1927

Herbert Bayer, 1899-1985

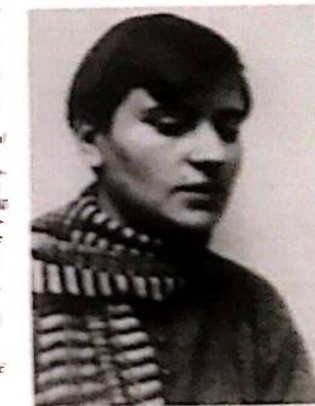
Grafico e pittore. Nasce ad Haag (Austria superiore) nel 1899. 1919-20 apprendista nello studio del progettista Georg Schmidhammer a Linz. Primi lavori tipografici. 1921 lavora a Darmstadt nello studio del progettista Emanuel Margold. Studia al Bauhaus dall'ottobre del 1921 al luglio del 1923, e dall'ottobre del 1924 al febbraio del 1925. Corso nel laboratorio di decorazione parietale con Schlemmer e Kandinsky, supera l'esame di secondo livello di apprendistato. Dall'aprile del 1925 all'aprile del 1926 è al Bauhaus in veste di docente e «Jungmeister» («giovane maestro»). Dirige il nuovo laboratorio per la stampa e la tipografia destinato a diventare il laboratorio di tipografia e design grafico degli stampatori della scuola. Dal 1926 dirige lo studio berlinese dell'agenzia pubblicitaria «Studio Dornbusch». Collabora all'allestimento di esposizioni, tra cui la sezione tedesca della «Exposition de la società dei artisti decoratori» (Parigi, 1930). Inoltre si occupa di pittura e fotografia. Nel 1938 emigra negli Stati Uniti: nella stessa anno cura l'installazione e il catalogo «Bauhaus 1919-1926» per conto del «Museum of Modern Art». In seguito è attivo a New York come grafico e designer. A partire dal 1942 lavora per il Centro culturale di Asger (Copenaghen), inoltre è attivo come pittore, grafico, architetto e architetto dell'ambiente. Dal 1946 al 1956 è consigliere artistico della «Continental Corporation of America», dal 1946 è consulente della «Atlantic Richfield Company». Nel 1948 cura la mostra per il regista catalago del Bauhaus (Stoccarda). Nel 1952 si trasferisce a Montclair (California). Muore nel 1985 a Santa Barbara. Bave è il più versatile ed innovatore tra gli artisti del Bauhaus che si occuparono di pittura ed esposizione. Nel corso degli anni vent'egli fu anche il primo a fare largo uso della fotografia nella pubblicità. Negli Stati Uniti, e a partire dagli anni Quaranta, egli vuole ampliare il suo campo di attività puntando ad elaborare un «spazio ambientale» probante ed anticonformista. Bibliografia: Herbert Bayer. Das künstlerische

Werk 1918-1928. Catalogo della mostra. Bauhaus-Archiv, Berlino 1982. Arthur A. Cohen, Herbert Bayer. The complete work. Cambridge, Mass. e Londra 1984. Herbert Bayer. Kunst und Design in America. Catalogo della mostra. Bauhaus-Archiv, Berlino 1986.

Marianne Brandt, 1893-1983

Designer. Nasce a Chemnitz (Marianne Lohse) nel 1893. Dal 1911 al 1917 frequenta a Weimar la «Großherzoglich-Sachsischen Hochschule für Bildende Kunst» (Belle Arti), dove studia pittura e scultura. È al Bauhaus dal gennaio del 1924 al luglio del 1926, dove frequenta il corso propedeutico di Albers e Moholy-Nagy e segue le lezioni di Klee e Kandinsky. Studia nel laboratorio del metallo e si specializza nella lavorazione dell'argento. A partire dal 1927 è scultrice oltre del laboratorio del metallo del Bauhaus esecutando dall'aprile del 1928 fino al settembre del 1929 le funzioni di vice-direttrice. Nel 1929 collabora con Gropius nel suo studio a Berlino. Si occupa di mobili e arredamento di interni (Gedienung Karlruhe-Darmstadt). Dal 1930 al 1933 collabora con la fabbrica di articoli in metallo Kuppelwerk a Götting, dove rinnova tutto il design industriale. Nel 1933 è senza lavoro e quindi derotta di tornare a Chemnitz. Si occupa in privato di pittura e scultura. Dal 1949 al 1951 è docente presso la «Hochschule für Bildende Kunst» (Belle Arti) di Dresda (sezione disegno, metallo e ceramica). Dal 1951 al 1954 è alla «Hochschule für Angewandte Kunst» (arti applicate) a Berlino-Weißensee sotto Alton-Baum. Lavora poi come designer e curatore per l'industria presso l'Industrie für Angewandte Kunst. Nel 1954 torna a Chemnitz dove lavora principalmente. Muore nel 1983 a Pforzberg (Sassonia). Marianne Brandt è stata un vero innovatore nel campo dei lavori in metallo. A lei si devono magnifici pezzi singoli (vasetti, anelli) di un magistero della sua attività, tra cui in particolare i coltelli e servizi in argento che realizzavano in termini estetici di design avanguardista sulle linee di forme primarie e quattro in natura. Anche dopo la rinascita del design industriale.

Marianne Brandt, 1928 circa





Marcel Breuer, 1928 circa

della scuola, i suoi lavori — in particolare le lampade — sono da annoverare fra i migliori prodotti del Bauhaus.

Bibliografia: Marianne Brandt, Hajo Rose, Kurt Schmidt. *Drei Künstler aus dem Bauhaus*. Catalogo della mostra. Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Dresda 1978. Omaggio a Marianne Brandt. In: *forme*, 1985, n. 110

Marcel Breuer, 1902–1981
Architetto

Nasce a Pécs in Ungheria nel 1902. Studente al Bauhaus dal 1920 al 1924 si forma nel laboratorio di falegnameria e supera il secondo esame di apprendistato (1924). Successivamente soggiorna a Parigi. Lavora al Bauhaus come docente dall'aprile del 1925 all'aprile del 1928 dove dirige il laboratorio del mobile. Numerosi i progetti di mobili; del 1925 è la sua prima sedia in tubi d'acciaio. Cura diversi arredamenti di interni, fra cui quelli per gli edifici del Bauhaus a Dessau (1925/26) e per l'abitazione di Piscator a Berlino nel 1927. Dal 1928 è libero professionista a Berlino. Progetta mobili, cura arredamenti per interni e allestisce esposizioni. Nel 1932 realizza il suo primo edificio («Haus Harnischmacher»). Dal 1935 al 1937 lavora a Londra come architetto in collaborazione con F.R.S. Yorke. A partire dal 1937 è docente di architettura alla Harvard University (Cambridge/Mass U.S.A.). Conduce uno studio di architettura con Gropius dal 1938 al 1941. Si trasferisce a New York nel 1946. L'anno seguente progetta e costruisce una sua abitazione privata a New Canaan (Connecticut). Da allora seguono numerosi altri progetti architettonici, fra cui il Museo Whitney a New York; partecipa anche alla realizzazione del Palazzo dell'UNESCO a Parigi. Nel 1956 apre a New York lo studio «Marcel Breuer and Associates». Muore a New York nel 1981. Con i mobili in tubi d'acciaio, da lui ideati a partire dal 1925, e con i suoi arredi, Marcel Breuer ha contribuito a porre le basi di una nuova, moderna cultura abitativa. La sua fama è continuata ben oltre gli anni Venti, è considerato uno tra i più importanti designer e architetti arredatori del Novecento.

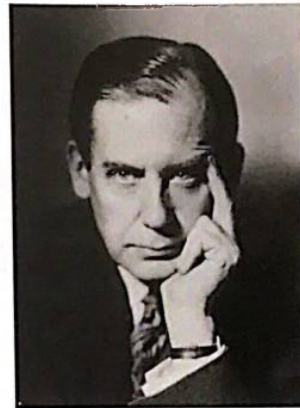


Lyonel Feininger, 1928

Bibliografia: Marcel Breuer 1921–1962. Introduzione di Cranston Jones. Stoccarda 1962. Christopher Wilk. *Marcel Breuer. Furniture and Interiors*. Catalogo della mostra. The Museum of Modern Art. New York 1981

Lyonel Feininger, 1871–1956
Pittore

Nasce a New York nel 1871 da genitori di origine tedesca. Nel 1887 si reca ad Amburgo dove inizia i suoi studi presso la locale «Kunstgewerbeschule» (artigianato artistico). L'anno seguente si trova a Berlino presso l'Accademia di Belle Arti; contemporaneamente inizia la sua attività di caricaturista ed illustratore. Nel 1892 è a Parigi per motivi di studio. Nel 1894 porta a termine gli studi alla Berliner Akademie. Dal 1896 le sue caricature sono regolarmente pubblicate su riviste come «Ulke» e «Das Narrenschiff». Nel 1906 esegue le prime litografie e incisioni e realizza una serie di fumetti per il Chicago Sunday Tribune. Nel 1907 comincia a dipingere. Nel biennio 1907–08 soggiorna a Parigi e a Londra. Nel 1913, partecipa a Berlino all'esposizione «Erster Deutscher Herbstsalon» con cinque dipinti. Nel 1917, prima personale alla galleria berlinese «Der Sturm». Docente al Bauhaus del maggio 1919 all'aprile del 1925, a partire dalla fine del 1920 vi dirige la tipografia grafica. Dopo il trasferimento del Bauhaus da Berlino a Dessau resta su sua richiesta «maestro», ma senza obblighi di insegnamento (1925–1932). Tra il 1924 e il 1935 trascorre regolarmente il periodo estivo a Deep (Pomerania), sul Mar Baltico. Nel 1931, in occasione del suo sessantesimo compleanno, espone alla «Nationalgalerie» di Berlino. Nel 1933 si trasferisce da Dessau a Berlino, dove vive fino al 1936. Nel 1937, Feininger lascia la Germania e si stabilisce a New York. Nel 1944 retrospettiva presso il Museum of Modern Art (New York). Nel 1947 viene eletto presidente della «Federation of American Painters and Sculptors». Muore a New York nel 1956. Già negli anni Venti Feininger era considerato uno dei più importanti pittori espressionisti. Tuttavia la sua influenza artistica sul Bauhaus risultò di fatto irrilevante dal momento che egli, a diffe-



Walter Gropius, 1928 circa

renza di Klee e Kandinsky, non vi insegnò regolarmente e quindi non poté sviluppare una propria teoria sistemica.

Bibliografia: Hans Hess: *Lyonel Feininger*. Stoccarda 1959

Leona E. Prasse: *Lyonel Feininger. Karikaturen Comic strips Illustrationen*. Catalogo della mostra. Museum für Kunst und Gewerbe. Amburgo 1981

Lyonel Feininger. *Gemälde Aquarelle und Zeichnungen Druckgraphik*. Catalogo della mostra. Kunsthalle zu Kiel. Kiel 1982

Walter Gropius, 1883–1969

Architetto

Nasce a Berlino nel 1883. Studio architettura a Monaco (1903) e a Berlino (1905–1907). Dal 1908 al 1910 collabora nello studio di Peter Behrens, dopo di che apre un proprio studio di architettura a Berlino. Da allora, e fino al 1925, lavora in collaborazione con Adolf Meyer. Dal 1911 progetta e realizza la fabbrica Fagus ad Alfeld. Nel 1919 è chiamato a dirigere l'«Arbeitsrat für Kunst» a Berlino. Nello stesso anno assume a Weimar la direzione della «Kunsthochschule» (Accademia d'Arte) che il 1° aprile del 1919 diventa lo «Staatliches Bauhaus in Weimar». Dirige il Bauhaus fino all'aprile del 1928; dal marzo del 1921 all'aprile del 1923 è «maestro delle forme» nella falegnameria. Dopo il trasferimento a Dessau progetta il nuovo edificio del Bauhaus (1925–1926). Dal 1927 è il progetto per il «teatro totale» di Erwin Piscator. 1926: Siedlung (Sobborgo) Dessau-Torteen; 1930: Karlsruhe-Dammerstock. Dal 1928 esercita la professione a Berlino svolgendo un'intensa attività quale conferenziere su questioni riguardanti il «nuovo modo di costruire» e il Bauhaus. Dal 1934 al 1937 lavora a Londra in collaborazione con Maxwell Fry. Nel 1937 viene chiamato negli Stati Uniti, ad Harvard, presso la «Graduate School of Design», dove, a partire dal 1938, diventa direttore della sezione di architettura. Nello stesso anno organizza a New York la mostra «Bauhaus 1919–1928» e costruisce la sua casa di Lincoln (Mass.). Dal 1938 al 1941 gestisce uno studio di architettura in colla-

borazione con Marcel Breuer. Nel 1946 fonda (Cambridge/Mass.) lo studio «The Architects Collaborative». Dal 1964/65 è il progetto per un Archivio del Bauhaus con sede a Darmstadt che verrà poi effettivamente realizzato a Berlino (1976–1979). Muore a Boston nel 1969. Gropius è unanimemente considerato uno dei più grandi architetti contemporanei. In effetti la fabbrica Fagus e gli edifici del Bauhaus costituiscono altrettante pietre miliari nella storia dell'architettura moderna. Per il Bauhaus Gropius ha rappresentato, anche dopo la conclusione della sua esperienza come direttore della scuola, la vera personalità ispiratrice e l'aulicità di riferimento. Non a caso anche dopo la chiusura dell'istituto egli si è sempre adoperato perché fossero conosciute e valorizzate le idee che erano state alla base della sua fondazione.

Bibliografia: Reginald R. Isaacs: *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*. Vol. 1, Berlino 1983; Vol. 2, Berlino 1984. Winfried Nerdinger: *Walter Gropius*. Catalogo della mostra. Bauhaus-Archiv. Berlino 1985

Gertrud Grunow, 1870–1944

Insegnante di musica

Nasce a Berlino nel 1870. Studi con Bülow, Scharwenka e Lamperti. Già prima del 1914 comincia ad occuparsi dei rapporti fondamentali tra suono, colore e movimento. Prime esecuzioni a Berlino nel 1919. Docente al Bauhaus dal 1919 al 1923 («teoria dell'armonizzazione»). Dal 1926 al 1934 continua ad Amburgo la sua attività di insegnante. Gli anni seguenti la vedono impegnata, a volte per diversi mesi, in Inghilterra e in Svizzera. Allo scoppio della guerra torna in Germania. Muore a Leverkusen nel 1944.

Bibliografia: Gertrud Grunow: *Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Form, Ton*. In: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*. A cura della Staatliches Bauhaus in Weimar e di Karl Nierendorf, Weimar e Monaco 1923. Hildegard Nebel-Heilmeyer: *Die Grunow-Lehre. Eine Erziehung der Sinne durch Ton und Farbe*. In: *Bilderische Erziehung*. 1967, n. 1

Gertrud Grunow, 1917





Ludwig Hilberseimer, primi anni Trenta

Ludwig Hilberseimer, 1885-1967

Architetto e urbanista. Nasce a Karlsruhe nel 1885. Tra il 1906 e il 1911 studia architettura nella sua città natale con Friedrich Ostendorf. In seguito si trasferisce a Berlino, dove lavora come architetto. Dal 1919 è molto attivo come critico d'arte; da Berlino invia corrispondenze culturali a riviste quali «Das Kunstblatt» e i «Sozialistische Monatshefte». A partire dal 1922 torna ad occuparsi di architettura ed urbanistica. Progetta alcune abitazioni, un palazzo per uffici (Berlino) e una abitazione per la mostra «Die Wohnung» che si tiene a Stoccarda nel 1927 (Weissenhofsiedlung). Contemporaneamente è autore di diverse pubblicazioni aventi per tema l'architettura moderna e l'urbanistica, tra cui in particolare: «Architettura delle metropoli» (1927) e «Cemento come creatore» («Beton als Gestalter», del 1928). Al Bauhaus dalla primavera del 1929, dapprima dirige la «Baulehre» (teoria delle costruzioni) e insegna progettazione costruttiva; in seguito, è docente di urbanistica. Nel 1933 è costretto a limitare la sua attività pubblicistica e riprende a lavorare come architetto a Berlino. Nel 1938 si trasferisce negli Stati Uniti (Chicago/Illinois) dove lavora, sotto Ludwig Mies van der Rohe, come professore di urbanistica presso l'«Illinois Institute of Technology». Dal 1955 dirige, sempre a Chicago, il «Department of City and Regional Planning». Muore a Chicago nel 1967. Hilberseimer ha svolto un ruolo importante nell'ambito della architettura moderna soprattutto grazie alle sue pubblicazioni. Nel suo lavoro di urbanista, spesso criticato perché troppo schematico, egli si rivelò prevalentemente un teorico. Fece proprie le idee allora più attuali e, partendo dai problemi pratici, le divulgò, facendone in tal modo il cardine di una teoria urbanistica generale e altamente astratta.

Bibliografia: Ludwig Hilberseimer 1885-1967. Numero speciale della rivista «Rassegna», 8, 1986, n. 27. Der vorbildliche Architekt. Mies van der Rohe Architekturunterricht 1930-1958 am Bauhaus und in Chicago. Catalogo della mostra. Bauhaus-Archiv. Berlino 1986

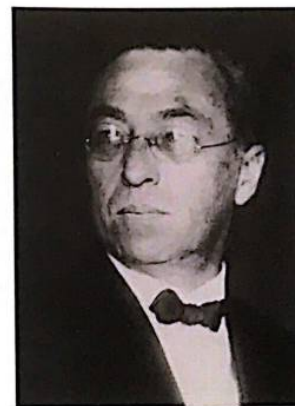


Johannes Itten, 1921 circa

Johannes Itten, 1888-1967

Pittore e insegnante d'arte. Nasce a Süderen-Linden (Svizzera) nel 1888. Dal 1904 al 1908 frequenta un istituto magistrale presso Berna, dopo di che esercita per breve tempo la professione di maestro elementare. Tra il 1910 e il 1912 compie studi di matematica e scienze naturali. Nel 1913 frequenta l'Accademia di Belle Arti di Stoccarda, dove gli è maestro Adolf Hoelzel. Del 1916 è la sua prima personale presso la galleria berlinese «Der Sturm». Nello stesso anno si trasferisce a Vienna, dove apre una scuola d'arte privata. Comincia ad interessarsi di filosofia esistenziale orientale. Da Vienna un gruppo di suoi allievi lo segue al Bauhaus, dove egli insegna dall'ottobre del 1919 al marzo del 1923. A partire dall'ottobre del 1920 (semestre invernale) insegna nel corso propedeutico da lui stesso ideato e tiene inoltre un corso di teoria della forma. Da allora in poi dirige, insieme a Muche, diversi laboratori, ma a partire dall'aprile del 1921 gli restano solo i laboratori del metallo, della decorazione parietale e della pittura su vetro. Nel 1920 si avvicina alla setta Mazdaznan, di cui diffonde le idee all'interno del Bauhaus prima di recarsi (1923) in un centro che la stessa possiede in Svizzera. Nel 1926 apre a Berlino una «scuola d'arte moderna» (dal 1929 «Ittenschule») che viene chiusa nel 1934. Dal 1932 al 1938 dirige a Krefeld una scuola tessile. In seguito, fino al 1953, dirige una «scuola-museo» di artigianato artistico a Zurigo. Dal 1950 è impegnato nell'allestimento del Museo Rietberg (arte dei paesi extraeuropei) a Zurigo, che poi dirige dal 1952 al 1956. Da allora si dedica quasi esclusivamente alla formulazione e alla pubblicazione della sua teoria sull'insegnamento dell'arte. Muore a Zurigo nel 1967. Itten fu una figura centrale del primo Bauhaus. Egli esercitò una grande influenza sulla scuola e sulle sue vicende. Da lui ideato e diretto, il corso costituì un elemento fondamentale della concezione pedagogica della scuola, al punto che, nonostante le modifiche apportate, esso ha continuato a svolgere un ruolo decisivo nell'ambito della didattica artistica.

Bibliografia: Johannes Itten. Werke und Schrif-



Wassily Kandinsky, 1925

Wassily Kandinsky, 1866-1944

Pittore. Nasce a Mosca nel 1866. Studia diritto ed economia tra il 1886 e il 1892. In seguito è assistente presso l'Università di Mosca. Nel 1896 si trasferisce a Monaco per compiere all'Accademia Azbè il tirocinio di studi artistici. Nel 1898 viene respinta la sua domanda di iscrizione all'Accademia di Monaco ma continua a dipingere. Nel 1900 frequenta le lezioni di Franz von Stuck e si stabilisce definitivamente a Monaco. Soggiorna a Parigi tra il 1906 e il 1907, fino al 1908 a Berlino. Al 1910 risalgono le sue prime composizioni astratte. Nel 1911 pubblica «Lo spirituale nell'arte». Frequenti, nel periodo, le partecipazioni a mostre in Germania, Parigi e Russia. Nel 1914 torna in Russia, a partire dal 1918 svolge attività politico-culturale all'interno di diverse istituzioni statali. Alla fine del 1921 si trasferisce di nuovo a Berlino. Dal giugno del 1922 fino all'aprile del 1933 insegna al Bauhaus; dirige il laboratorio di decorazione parietale fino all'ottobre del 1925, inoltre tiene corsi di «disegno analitico» e di «elementi formali astratti» per il primo semestre. Dal 1927 tiene anche un corso di pittura. Nel 1933 si trasferisce a Neuilly-sur-Seine/Parigi, dove muore nel 1944. Le idee di Kandinsky hanno svolto un ruolo di primaria importanza per il programma del Bauhaus. La sua teoria della forma e del colore ha esercitato inoltre un forte influsso sul linguaggio artistico dei primi anni Venti. Il corso di pittura da lui tenuto a partire dal 1927 costituì senz'altro uno dei punti di forza dell'ultimo Bauhaus.

Bibliografia: Clark V. Poling: Kandinsky-Unterricht am Bauhaus. Weingarten 1982. Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914. Catalogo della mostra.

Städtische Galerie im Lenbachhaus. Monaco 1982. Kandinsky. Russische Zeit und Bauhausjahre 1915-1933. Catalogo del Bauhaus-Archiv. Berlino 1984. Kandinsky in Parigi 1934-1944. Catalogo della mostra. Solomon R. Guggenheim Museum. New York 1985

Paul Klee, 1879-1940

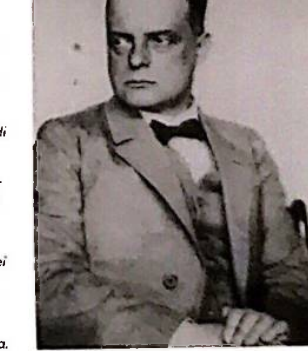
Pittore. Nasce a Münchenbuchsee, presso Berna, nel 1879. Nel 1898 comincia a studiare arte a Monaco. All'Accademia di Monaco (1900-1901) segue le lezioni di Franz von Stuck. Dal 1901 e di nuovo a Berna, nel 1906 si stabilisce a Monaco. Del 1910 è la sua prima personale a Berna. Nel 1912 prende parte alla seconda mostra (Monaco) del gruppo «Der Blaue Reiter». Nel 1914 si reca in Tunisia con August Macke e Louis Moilliet. Tra il 1916 e il 1918 prende parte al primo conflitto mondiale. Insegna al Bauhaus dal gennaio 1921 al marzo 1931, dirigendovi la legatoria (aprile 1921-marzo 1922) e il laboratorio di pittura su vetro (ottobre 1922-1924). Dall'ottobre del 1923 tiene un corso di «teoria compositiva elementare della superficie» (per il secondo semestre), cui si accompagnano sporadicamente disegni di nuda. Nell'aprile del 1927 ha inizio il corso di pittura da lui fortemente richiesto, nell'ottobre dello stesso anno comincia ad insegnare «teoria della composizione» nella tessitura. Dal 1931, fino al suo licenziamento per opera dei nazisti nel 1933, insegna all'Accademia d'arte di Düsseldorf. Nel 1933 si trasferisce a Berna. Muore a Locarno-Muralto nel 1940. Al Bauhaus Klee non fu solo un apprezzatissimo artista, ma anche una personalità dominante. Con le sue lezioni sulla «composizione artistica» egli esercitò un'influenza determinante soprattutto sul linguaggio formale della tessitura.

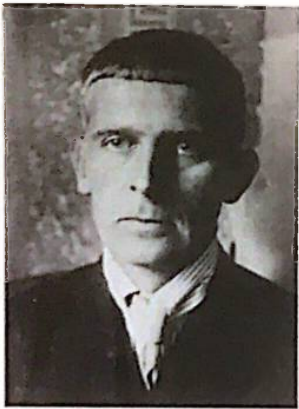
Bibliografia: Jürgen Glaesemer: Paul Klee. Cataloghi del Kunstmuseum Bern. Vols. I-IV. Berna 1973-1984

Paul Klee als Zeichner 1921-1933. Catalogo della mostra. Bauhaus-Archiv. Berlino 1985

Paul Klee. Leben und Werk. Catalogo della mostra. Kunstmuseum Bern. Berna 1987

Paul Klee, 1927





Gerhard Marcks, 1924 circa



Hannes Meyer, seconda metà degli anni Venti

Gerhard Marcks, 1889-1981

Scultore. Nasce nel 1889 a Berlino. Nel 1907 realizza le sue prime sculture. Dal 1908 al 1912 gestisce un laboratorio insieme allo scultore Richard Scheibe. Nel 1914 è autore dei rilievi per la fabbrica progettata da Gropius in occasione dell'esposizione del Werkbund a Colonia. Partecipa alla prima guerra mondiale. Dall'ottobre del 1919 al marzo del 1925 insegna al Bauhaus. Dal l'ottobre del 1920 dirige il laboratorio di ceramica a Dornburg, presso Weimar. Nel 1925 insegna arte della ceramica presso la «Kunstgewerbeschule» (arti applicate) di Burg Giebichenstein (Halle). Dal 1930, fino al suo licenziamento (1933), è direttore della stessa scuola. Dal 1936 risiede a Berlino. Partecipa a diverse mostre, ma in seguito ciò gli viene impedito mentre la sue sculture vengono addirittura sequestrate. Nel 1945 ottiene un incarico alla «Landeskunstschule» di Amburgo. Nel 1950 si trasferisce a Colonia. Dopo la guerra tiene molte personali e partecipa a diverse collettive. Soprattutto nel corso degli anni Quaranta e Cinquanta realizza molti monumenti ed opere a soggetto religioso. Muore nel 1981 a Burgbrohl (Eifel).
Bibliografia: Gerhard Marcks. Das plastische Werk. A cura di Günter Busch. Francoforte, Berlino e Vienna 1977.
Gerhard Marcks 1889-1981. Briefe und Werke. A cura dell'Archiv für Bildende Kunst del Germanisches Nationalmuseum di Norimberga. Monaco 1988.
Keramik und Bauhaus. Catalogo della mostra Bauhaus Archiv. Berlino 1987.

Hannes Meyer, 1889-1954

Architetto ed urbanista. Nasce a Basilea nel 1889. Nel 1905 è apprendista muratore, poi lavora in una impresa edile e frequenta la «Kunstgewerbeschule» (arti applicate) di Basilea. Dal 1907 al 1912 lavora nello studio di architettura di Albert Froehlich, e più tardi in quello di Emil Schaubli a Berlino. Dal 1912 al 1913 studia in Inghilterra. Nel 1916 dirige lo studio di Georg Metzendorf a Monaco, dopo di che si reca ad Essen, dove fino al 1918 è

capo reparto (settore edilizia) negli uffici amministrativi della Krupp. A partire dal 1919 lavora come architetto a Basilea. Dal 1919 al 1924 progetta e realizza il Sabborgo Freidorf presso Basilea. Nel 1924 soggiorna anche in Belgia. Nel 1926 apre uno studio di architettura insieme ad Hans Wittwer, con cui realizza la Petersschule di Basilea (1926) e il Palazzo della Società delle Nazioni a Ginevra (1926/27). Dall'aprile del 1927 al marzo del 1928 insegna architettura al Bauhaus. In seguito, fino al luglio del 1930, è direttore della scuola e responsabile della sezione di architettura. Nomina di Hans Wittwer al Bauhaus (1928/29). Con questi, e con la sezione di architettura, Meyer realizza la sua opera principale, cioè la scuola della Confederazione sindacale Tedesca a Bernau presso Berlino (1928-1930). Dopo il suo licenziamento per motivi politici si trasferisce in U.R.S.S. dove viene chiamato ad insegnare presso la facoltà di architettura (WASI) di Mosca. Dal 1934 dirige la Sezione di urbanistica presso l'Accademia di Architettura. Dal 1936 al 1937 è di nuovo in Svizzera, dove realizza l'ortofantrola di Mumliswil. Tra il 1939 e il 1949 lavora come architetto ed urbanista in Messico, dove diventa anche direttore responsabile di una casa editrice. Nel 1949 ritorna in Svizzera. Muore nel 1954 a Cracifasso di Svizzera (Lugano). Nonostante la relativa scarsità della sua opera Meyer è senz'altro da annoverare tra i più importanti architetti funzionalisti degli anni Venti.
Bibliografia: Hannes Meyer. Bauen und Gesellschaft. Schriften Briefe Projekte. A cura di Léna Meyer-Bergner. Dresda 1980.
Klaus Jürgen Winkler. Der Architekt Hannes Meyer. Anschauungen und Werk. Berlino 1987.
Hannes Meyer. Architekt Urbanist Lehrer. Catalogo della mostra Bauhaus Archiv e Deutsches Architekturmuseum. Berlino 1989.

Ludwig Mies van der Rohe, 1886-1969

Architetto. Nasce nel 1886 ad Aquisgrana. Per 4 anni diventa stucchi ed ornamenti in laboratori e studi di Aquisgrana. Dal 1904 al 1907 lavora con Bruno Paul e contemporaneamente studia alla «Kunst-



Ludwig Mies van der Rohe, 1922

gewerbeschule» (arti applicate). Dal 1908 al 1911 lavora nello studio di architettura di Peter Behrens. In seguito esercita la professione di architetto a Berlino. Tra il 1921 e il 1924 mette a punto 4 progetti ideati per grattacieli, ville e uffici. Negli anni Venti costruisce ville ed abitazioni espositive. Nel 1927 dirige a Stoccarda l'esposizione tedesca all'«Exposition internationale di Barcellona». Dall'agosto del 1930 è direttore del Bauhaus, dove insegna anche architettura agli studenti degli ultimi semestri. In seguito esercita la professione a Berlino, senza però rinunciare all'insegnamento. Nel 1937 emigra a Chicago, dove dirige dal 1938 al 1958 la sezione di architettura dell'Armour Institute (in seguito «Illinois Institute of Technology»). Sempre a Chicago, apre uno studio privato. Particolarmente numerose le opere del periodo americano (Chicago e soprattutto New York, che hanno fortemente influenzato l'architettura del Novecento. Tra esse va ricordate la Casa Farnsworth (Piano Illinois, 1946-1951), le torri di appartamenti di nn. «860-880 di Lake Shore Drive» (Chicago, 1946-1951), il «Seagram Building» (New York, 1956-1958), degne di note anche le «New National Galleries» (Berlino, 1962-1967). Muore a Chicago nel 1968.
Bibliografia: bauhaus berlin. Auflösung Dusseldorf 1930. Schließung Berlin 1933. Bauhaus und Dritte Reich. Weingarten 1985.
Die variable Architekt: Mies van der Rohe. Architekturunterricht 1930-1936 am Bauhaus und in Chicago. Catalogo della mostra Bauhaus Archiv. Berlino 1986.
F. Neumann: Mies van der Rohe. Das Werk. Köln. Berlin 1986. Franz Schubert: Mies van der Rohe. Leben und Werk. Berlino 1986.

László Moholy-Nagy, 1895-1980

Creatore di «Forma spaziale» (1925). Nel 1925 fonda il gruppo «L'Alphabeta» nel 1925. Nel 1927 studia gli espressionisti e i Bauhaus. Dal 1928 al 1937 prende parte alle riunioni, costruisce e dirige e è dirigente. Nel 1938 collabora gli studi di giornalismo e si dedica all'editoria

ed entra in contatto con il gruppo d'avanguardia «MA». Nel 1919 si trasferisce a Vienna e - nel 1920 a Berlino. Nel 1922 tiene la sua prima personale presso la galleria berlinese «Der Sturm». Dall'aprile del 1923 al maggio del 1928 lavora al Bauhaus. «Maestri delle forme» nel laboratorio del metallo ed inoltre, a partire dall'autunno del 1923, responsabile del corso propedeutico. Tiene un corso su «materiale e spazio» per il secondo semestre. Si occupa di pittura, tipografia e fotografia. Cura la pubblicazione dei libri Bauhaus e delle stampe «sui semi-reativi» («Pittura, fotografia e film» del 1923 e «Dal materiale all'architettura» che esce nel 1929). Dal 1928 al 1934 dirige a Berlino uno studio di design grafico, lavora come sceneggiato per l'Opera di Stato (Kroll-Opern) e il teatro Fischerhof, assiste alle esposizioni a Berlino, Parigi e Stoccolma. A partire dal 1925 comincia ad interessarsi di cinematografia sperimentale. Nel 1925 mette a punto il «Modulatore di spazio e luce» e realizza la prima scultura cinetica. Nel 1934 si trasferisce ad Amsterdam e l'anno dopo a Londra dove lavora come designer grafico. Nel 1937 fonda a Chicago lo studio di design «Mies Bauhaus» e anno seguente, in seguito alla chiusura della scuola, fonda lo studio di Design. Realizza alcune sculture cinetiche e dal 1944 si dedica nuovamente alla pittura. Muore nel 1980 a Chicago. La stessa anno esce il suo ultimo pubblicazione «Lavoro in metallo» sulla tecnica della composizione artistica. Con il suo insegnamento, teorico e soprattutto riguardante alla concezione artistica il carattere visuale di ogni materiale, Moholy ha esercitato fino dal 1922 un notevole influenza sullo sviluppo del Bauhaus in direzione di un moderno linguaggio artistico. Con la fondazione del «Mies Bauhaus» egli ha ottenuto di rifugiarsi negli U.S.A. in un paese che era stato alla base delle fondazioni del Bauhaus in Germania.
Bibliografia: Andreo Moia. László Moholy-Nagy. Foto e Fotogrammi. Atene 1979.
L. Moholy-Nagy. Edizione tedesca. Weingarten 1986. SE. Janer new bauhaus. Bauhausarchitektur in Chicago. Catalogo della mostra Bauhaus-Archiv. Berlino 1987.

László Moholy-Nagy, 1927 circa





Georg Muche, 1924 circa



Walter Peterhans, 1927

Georg Muche, 1895-1987
Pittore e grafico

Nasce nel 1895 a Querfurt in Sassonia. Dal 1913 al 1915 frequenta la Scuola d'arte Azbà a Monaco. Nel 1915 si trasferisce a Berlino ed entra in contatto con il gruppo degli espressionisti che fanno capo alla Galleria «Der Sturm». Dello stesso periodo sono i suoi primi quadri astratti. Tra il 1916 e il 1919 tiene tre personali alla galleria «Der Sturm». Dal 1917 al 1918 prende parte alla guerra. Dall'aprile del 1920 al giugno del 1927 lavora al Bauhaus come «maestro delle forme». Nell'estate del 1920 e del 1921 insegna nel corso propedeutico, dall'ottobre del 1920 all'aprile del 1921 dirige, insieme ad Itten, vari laboratori; in seguito è direttore della tessitura. Nel 1923 presiede la commissione che si occupa delle esposizioni del Bauhaus, e progetta la casa modello «Am Horn». Nel 1924 compie un viaggio di studio negli Stati Uniti. Nel 1926 realizza a Dessau una casa d'acciaio in collaborazione con Richard Paulick. Dal 1927 al 1930 insegna alla Scuola d'arte di Berlino diretta da Johannes Itten. A partire dal 1931 e fino al suo licenziamento nel 1933, insegna pittura all'Accademia di Breslavia. In seguito è a Berlino dove, fino al 1938, insegna presso la Scuola Reimann diretta da Hugo Häring. Tra il 1939 e il 1958 dirige il corso per maestri tessitori presso la Scuola superiore di ingegneria di Krefeld. Nel 1958 si trasferisce sul lago di Costanza. Dal 1960 risiede a Lindau dove si occupa di pittura e di arti grafiche fino alla morte nel 1987. Dopo aver fatto parte, verso il 1916, dell'avanguardia espressionista che, raccolti intorno a Herwarth Walden, aveva fondato a Berlino la galleria «Der Sturm», verso il 1922 è in coincidenza con la sua attività in seno al Bauhaus Muche tornò a privilegiare un linguaggio artistico lontano dall'astrattismo. Le opere realizzate in quegli anni presentano un carattere eterogeneo. L'influenza artistica che egli esercitò nella sua veste di direttore della tessitura non fu mai molto grande.

Bibliografia: Georg Muche. *Der Zeichner. Catalogo della mostra. Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart*, Stoccarda 1977
Georg Muche. *Das künstlerische Werk*

1919-1927. Catalogo della mostra. Bauhaus-Archiv. Berlino 1980

Georg Muche. *Das malerische Werk 1928-1982. Cat. della mostra. Bauhaus-Archiv. Berlino 1983*

Walter Peterhans, 1897-1960

Fotografo

Nasce nel 1897 a Francoforte (il padre è il direttore della Zeiss-Ikon AG a Dresda). Dal 1916 al 1918 è chiamato alle armi. Dal 1920 al 1923 studia matematica, filosofia e storia dell'arte a Monaco e Gotinga. Tra il 1925 e il 1926 studia le tecniche della riproduzione fotografica alla «Staatlichen Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe» (arti grafiche ed editoria) di Lipsia. Nel 1926 consegue il diploma di maestro fotografo a Weimar e l'anno dopo apre un proprio studio fotografico a Berlino lavorando per l'industria. Partecipa alle mostre «Pressa» a Colonia (1928), e «Film e foto» a Stoccarda (1929). Dall'aprile del 1929 all'aprile del 1933 dirige al Bauhaus il nuovo laboratorio di fotografia. Lavora alla Scuola di fotografia diretta da Werner Graeff dal 1933 alla sua definitiva chiusura nel 1934. Dal 1935 al 1937 è a Berlino dove insegna fotografia presso la Scuola Reimann diretta da Hugo Häring. Successivamente, sempre a Berlino, esercita la libera professione e pubblica alcuni manuali di tecnica fotografica. Grazie all'interessamento di Mies nel 1938 viene chiamato all'«Illinois Institute of Technology of Chicago», dove insegna fino al 1960 «Visual Training», analisi e storia dell'arte. Tra il 1945 e il 1947 insegna filosofia all'Università di Chicago. Nel 1953 in qualità di docente ospite insegna alla «Hochschule für Gestaltung» di Ulm, dirigendovi il primo corso propedeutico. Tra il 1959 e il 1960 insegna alla «Hochschule für Bildende Künste» (Belle arti) di Amburgo. Muore nel 1960 a Stetten presso Stoccarda.

Bibliografia: Walter Peterhans: *Zum gegenwärtigen Stand der Fotografie*. In: *ReD*. 3. 1930, n. 5
Ute Eskildsen: *Walter Peterhans. In: Contemporary Photographers*, Londra 1982
Bauhausfotos. Fotografie am Bauhaus 1919-1933. Catalogo della mostra. Bauhaus-Archiv. Berlino 1990



Lily Reich, primavera 1933

Lily Reich, 1885-1947

Architetto d'interni

Nasce nel 1885 a Berlino. Dopo la maturità frequenta un corso di ricamo a macchina. Nel 1908 collabora nei «Wiener Werkstätten» diretti da Josef Hoffmann. Nel 1911 ritorna a Berlino. Iscritta al «Werkbund» fin dal 1912, è la prima donna ad entrare nel consiglio direttivo dell'associazione. Dal 1914 al 1924 ha un proprio studio di architettura d'interni, arte ornamentale e moda (Berlino). Tra il 1924 e il 1926 è a Francoforte dove si occupa di allestimento di esposizioni e mostre, ma anche di moda; responsabile dell'allestimento di mostre, per la commissione del «Werkbund» che fa capo all'Ufficio della Fiera di Francoforte. Dal 1927 abita e lavora a Berlino. Nel 1927, oltre ad allestire padiglioni fieristici, si occupa dell'arredamento interno di un appartamento per l'esposizione del Werkbund «Die Wohnung» (Weissenhofsiedlung) a Stoccarda. Nel 1929 collabora alla realizzazione del padiglione tedesco all'Esposizione internazionale di Barcellona. Nel 1931 a Berlino cura la sezione materiali e allestisce una casa ad un piano per la mastra dell'edilizia. Dal gennaio del 1932 all'aprile del 1933 dirige al Bauhaus il laboratorio per l'arredamento e le rifiniture. Durante la guerra viene obbligata per qualche tempo a lavorare per il regime. Dopo il 1945 apre a Berlino uno studio privato di architettura, design, tessitura e moda. Inoltre, tra il 1945 e il 1946 insegna alla «Hochschule für Bildende Künste» (Belle Arti) di Berlino, dove muore nel 1947.

Bibliografia: bauhaus berlin. *Auflösung Dessau 1932. Schließung Berlin 1933. Bauhäusler und Drittes Reich*. A cura di Peter Hahn. Weingarten 1985

Sonja Günther: *Lily Reich 1885-1947. Innenarchitektin Designerin Ausstellungsgestalterin*. Stoccarda 1988

Hinnerk Schepers, 1897-1957

Pittore e restauratore

Nasce nel 1897 a Wulften presso Osnabrück. Apprendista artigiano, supera l'esame di secondo livello per diventare pittore. Dal 1918 al

1919 frequenta la «Kunstgewerbeschule» (arti applicate) e la «Kunstakademie» (Belle Arti) a Düsseldorf. Nel 1919 lo troviamo presso la «Kunstgewerbeschule» di Braunschweig. Studente al Bauhaus dal 1919 al 1922 lavora nel laboratorio di decorazione parietale sotto Itten e Schlemmer e segue le lezioni di Klee. Consegue il diploma di «maestro» di pittura sostenendo il relativo esame davanti alla Camera dell'artigianato di Weimar. Dal 1922 al 1925 lavora attivamente come pittore e compositore cromatico. Progetta e realizza la «veste» cromatica di vari edifici, fra cui il museo del castello di Weimar. E al Bauhaus dal 1925 al 1933 dove dirige il laboratorio di decorazione parietale. Esegue lavori di restauro e si occupa di composizioni cromatiche (es. Museo Folkwang ad Essen). Nel 1929 lascia temporaneamente il Bauhaus (vi farà ritorno nel 1931) perché chiamata a Mosca dove realizza il «Maljarstroj», ufficio di consulenza e studio progettuale per l'uso del colore in architettura. In Unione Sovietica realizza importanti repartage fotografici. A partire dal 1932 lavora presso l'agenzia fotografica Degephot di Berlino e in seguito collabora anche con le agenzie Kind e Allaphot. Dal 1934 è attiva soprattutto a Berlino dove si segnala per le sue composizioni cromatiche e i suoi lavori di restauro. A partire dal 1945 dirige, sempre a Berlino, l'Ufficio per la tutela dei monumenti (che tra l'altro si occupa della conservazione e del rifacimento di edifici e monumenti danneggiati dalla guerra). Dal 1952 è docente di restauro presso la Università Tecnica di Berlino, dove muore nel 1957.

Bibliografia: Larissa A. Shadawa: *Hinnerk Schepers und Boris Ender im Maljarstroj. Über Verbindungen von Mitarbeitern des Bauhauses und sowjetischen Künstlern*. In: *Wiss. Z. Hochsch. Arch. Bauwes.* Weimar. 26. 1979. n. 4/5

Oskar Schlemmer, 1888-1943

Pittore

Nasce nel 1888 a Stoccarda. Dal 1903 al 1905 lavora come disegnatore in un laboratorio che esegue lavori ad intarsio. Frequenta fino al 1909 l'Accademia di Stoccarda, dove, dal 1912 al 1914, è allievo di Adolf Hoelzel. Dal 1914 al

Hinnerk Schepers, 1928 circa





Oskar Schlemmer, 1941/42 circa



Joost Schmidt, 1930 circa

1918 prende parte al primo conflitto mondiale, al termine del quale e fino al 1920, torna a lavorare con Adolf Hoesel. A partire dal 1920 si occupa dei figurini del suo primo lavoro teatrale - il «Balletto triadico» - che viene rappresentato per la prima volta a Stoccarda nel 1922. Al Bauhaus lavora come docente dal 1921 al 1929 dirigendovi il laboratorio di decorazione parietale fino al 1922, e quello di scultura fino al 1925, dirige anche il laboratorio del teatro dal 1923 fino alla sua chiusura nel 1929. Tiene corsi di disegno di nudo e nel biennio 1928/29 anche il corso su «l'uomo». Nello stesso periodo compie con il teatro del Bauhaus una tournée attraverso la Germania e la Svizzera. Benché assorbito quasi completamente dalla messa in scena delle sue «Bauhäuslänze», non trascura la pittura, la decorazione parietale e la scenografia («Kroll-Oper» di Berlino). Tra il 1929 e il 1932 insegna all'Accademia di Breslavia, dirige un seminario sul teatro e tiene lezioni su «l'uomo e lo spazio». Insegna anche presso le «Vereinigten Staatsschulen für Kunst» (Istituto d'arte) di Berlino fino a quando nel 1933 i nazisti lo rimuovono dall'incarico. Si trasferisce ad Eichberg e quindi a Sehringen (Baden). Dal 1938 si guadagna da vivere facendo decorazioni parietali, nel 1940 comincia a lavorare per la fabbrica di vernici Herberts di Wuppertal. Muore a Baden-Baden nel 1943.

Bibliografia: Karin von Maur: Oskar Schlemmer. *Œuvrekatolog der Gemälde, Aquarelle, Pastelle und Plastiken*. Monaco 1979; K. v. Maur: Oskar Schlemmer. *Monografie*. Monaco 1979

Oskar Schlemmer. *Catalogo della mostra. The Baltimore Museum of Art. Baltimora 1986*

Dirk Scheper: Oskar Schlemmer - Das triadische Ballett und die Bauhausbühne. *Callone della Akademie der Künste*. Vol. 20. Berlino 1989

Joost Schmidt, 1893-1948
 Tipografo e scultore
 Nasce nel 1893 a Wunstorf/Hannover. Dal 1910 studia alla «Großherzoglich Sächsische Hochschule für Bildende Kunst» (Belle Arti) a Weimar, dove consegue il diploma di pittore con Max Thedy. Tra il 1914 e il 1918 prende parte alla guerra. Studia al Bauhaus dall'autunno del 1919

all'aprile del 1925 frequentandovi in particolare il laboratorio di scultura lignea diretto da Itten e Schlemmer. Nel 1923 esegue i suoi primi lavori tipografici. Insegna al Bauhaus dal 1925 all'ottobre del 1932; dall'ottobre del 1925 alla sua chiusura nell'aprile del 1930 dirige il laboratorio di scultura, dal maggio del 1928 è anche responsabile del laboratorio per la pubblicità. Dal 1925 tiene il corso di «scrittura» per il primo semestre, nel biennio 1929/30 insegna anche «disegno di nudo e figurativo» agli studenti degli ultimi semestri. Nel 1933 si trasferisce da Dessau a Berlino. Con Gropius cura nel 1934 il padiglione dei metalli non ferrosi per la mostra «Popolo tedesco, lavoro tedesco» a Berlino. Sempre a Berlino affitta uno studio e lavora per una casa editrice come disegnatore di carte geografiche. Nel 1935 insegna alla Scuola Reimann diretta da Hugo Häring; poco dopo, viene costretto a lasciare l'insegnamento e si arrangia con lavori occasionali. Nel 1943 il suo studio a Charlottenburg (Berlino) viene devastato. Tra il 1944 e il 1945 viene chiamato alle armi. Nel 1945 Max Taut lo chiama ad insegnare alla «Hochschule für Bildende Kunst» (Belle Arti) di Berlino, e vi tiene il corso propedeutico per architetti. Nel 1946, insieme ad altri ex docenti del Bauhaus, cura l'esposizione «Berlino progettata» («Berlin plant»). Nel 1947/48 l'«USA Exhibition Center» gli offre l'occasione di allestire mostre ed esposizioni. Degni di nota alcuni progetti per una mostra e un libro sul Bauhaus. Muore a Norimberga nel 1948.

Bibliografia: Joost Schmidt. *Lehre und Arbeit am Bauhaus 1919-1932*. Düsseldorf 1984

Bauhaus. *Drucksachen Typografie Reklame*. A cura di Gerd Fleischmann. Düsseldorf 1984

Lothar Schreyer, 1886-1966
 Scrittore, direttore artistico e pittore
 Nasce nel 1886 a Blausewitz presso Dresda. Studia storia dell'arte e giurisprudenza ad Heidelberg, Berlino e Lipsia. Nel 1910 consegue la laurea in giurisprudenza, ma comincia quasi subito a dipingere e ad occuparsi di questioni riguardanti l'arte e il teatro. Da 1911 al 1918 è direttore artistico e assistente alla regia presso il Deu-



Lothar Schreyer



Gunta Stölzl, 1927

isches Schauspielhaus (teatro) di Amburgo. Dal 1914 collabora con Herwarth Walden, all'epoca direttore della galleria «Der Sturm» di Berlino. Dal 1916 al 1928 è redattore della rivista omonima. Nel 1918 fonda con Walden una sorta di teatro sperimentale espressionista («Sturm-Bühne»). Dopo la guerra, proseguendo idealmente l'esperienza di Berlino, fonda ad Amburgo un «teatro di lotta» («Kampf-Bühne»): mette in scena «Crocifissione», «Uomo» e «Morte di un bambino». Nel 1921 viene chiamato al Bauhaus dove dirige il laboratorio di teatro. Lascia la scuola all'inizio del 1923 dopo l'insuccesso di «Mondspiel» (Gioco della luna). Tra il 1924 e il 1927 insegna presso la Scuola d'arte «Der Weg» (di cui è anche per qualche tempo direttore) a Berlino. Dal 1928 al 1931 è redattore capo della casa editrice «Hanseatische Verlagsanstalt» di Amburgo. Nel 1933 si converte al cattolicesimo, e da allora scrive prevalentemente su temi di arte cristiana. Muore nel 1966 ad Amburgo. Le opere teatrali che Schreyer realizza intorno al 1920 rivelano l'impronta di un espressionismo culturale-religioso. D'altra parte, a partire dal 1922/23 si fanno evidenti i contrasti con gli obiettivi del Bauhaus, che punta su un abbandono dell'espressionismo a favore di un linguaggio artistico oggettivo e capace di trascendere l'individuo. Con la sua idea dell'opera d'arte come «annunciazione dal mondo dello spirito» di un popolo e di un'epoca, negli anni Trenta Schreyer non solo approda ad un misticismo cristiano, ma sviluppa anche una visione populista che ne favorisce ben presto l'avvicinamento all'ideologia nazionalsocialista.

Bibliografia: Lothar Schreyer. *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*. Amburgo e Berlino 1956

Lothar Schreyer: *Hoffnung auf eine neue Welt*. In: *Bauhaus und Bauhäuser. Bekenntnisse und Erinnerungen*. A cura di Eckhard Neumann. Berna e Stoccarda 1971

Gunta Stölzl, 1897-1983
 Tessitrice
 Nasce nel 1897 a Monaco. Dal 1914 al 1916 studia alla Kunstgewerbeschule (arti applicate) della sua città natale. Tra il 1916 e il 1918 lavora

in un ospedale militare. Nel 1919 riprende gli studi precedentemente interrotti a causa della guerra. Studia al Bauhaus dall'ottobre del 1919 al 1925, frequenta il corso propedeutico di Itten, segue le lezioni di Klee e lavora nella tessitura. Nel 1922/23 supera l'esame di apprendistato di secondo livello e diventa così tessitrice. Dal gennaio al settembre del 1924 è a Herrliberg (Zurigo) per aprire e poi dirigere la tessitura Ontos. Insegna al Bauhaus dall'ottobre del 1925 al settembre del 1931, è «mostra tecnica» nella tessitura che poi dirige a partire dal 1927. Nel 1931 fonda a Zurigo, insieme a Gertrud Preiswerk e Heinrich-Otto Hurlimann, il laboratorio di tessitura a mano «S-P-H-Stoffe». Nello stesso periodo collabora con diversi studi di architettura per confezionare tappeti e stoffe e per il rivestimento di mobili. Nel 1933 la tessitura deve chiudere, ma la Stölzl subito dopo fonda la «S-P-H-Stoffe». Dopo il ritiro di Hurlimann, il socio, nel 1937 porta avanti da sola il laboratorio che ora si chiama «St-Stoffe, tessitura a mano Flora». Dal 1950 torna ad occuparsi di gobelin. Nel 1967 lascia la tessitura per dedicarsi agli arazzi. Muore a Küsnacht (Svizzera) nel 1983

Gunta Stölzl è stata non solo la più importante tra le tessitrici che hanno lavorato al Bauhaus, ma ha anche svolto un ruolo fondamentale nel favorire il passaggio dalla produzione di singoli pezzi a contenuto figurativo alla moderna produzione su scala industriale. Tra i suoi lavori più belli sono senz'altro da annoverare gli arazzi con cui essa ha saputo concretizzare il linguaggio formale appreso durante le lezioni di Itten e di Klee.

Bibliografia: Gunta Stölzl. *Weber am Bauhaus und aus eigener Werkstatt*. Catalogo della mostra. Bauhaus-Archiv, Berlino 1987

Ringrazia i miei colleghi Peter Hahn, Klaus Weber, Karsten Hintz, Karin Albers e Manfred Ludwig per i loro preziosi suggerimenti. Una speciale e sentito ringraziamento va inoltre a Winfried Nerdinger per i molti colloqui critici avuti con lui, come pure per i suoi importanti suggerimenti e per il suo personale appoggio.

Margdalena Drossé

Bibliografia

Bibliografia generale sul Bauhaus

- Bauhaus-Archiv. Catalogo. Architektur Design Malerei Grafik Kunstpädagogik. Berlino 1981
- Bauhaus Berlin. Auflösung Dessau 1932, Schließung Berlin 1933, Bauhäusler und Drittes Reich. A cura di Peter Hahn, Weingarten 1985
- Bauhaus 1919-1928. A cura di Herbert Bayer, Walter Gropius e Ise Gropius. Catalogo della mostra. The Museum of Modern Art 1933. Edizione tedesca. Stoccarda 1955
- Bauhaus 1919-1933. Meister- und Schülerarbeiten. Weimar, Dessau, Berlin. Catalogo della mostra. Museum für Gestaltung Zürich. Zurigo 1988
- Bauhaus Wapen. Arbeiten auf Papier. A cura di Wulf Herzogenrath. Catalogo della mostra. Nationalgalerie Budapest. Stoccarda 1988
- Bauhaus Weimar 1919-1925. Werkstattarbeiten. Staatliche Kunstsammlungen zu Weimar. Weimar 1984
- Experiment Bauhaus. Das Bauhaus-Archiv, Berlin zu Gast im Bauhaus Dessau. Catalogo della mostra. BHA. Berlino 1988
- Marcel Franciscova. Walter Gropius and the creation of the Bauhaus in Weimar, Univ. of Illinois Press Urbana, Chicago e Londra 1971
- 50 Jahre Bauhaus. Catalogo della mostra. Württembergischer Kunstverein. Stoccarda 1968
- Karl-Heinz Hüter. Das Bauhaus in Weimar. Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule. Berlino 3 ed. 1982
- Claudine Humblet. Le Bauhaus. Losanna 1980
- Materialien zum Bauhaus. n. 1-6. Museums-pädagogischer Dienst Berlin. Berlino 1984 e seg.
- Christian Schädlich. Bauhaus Weimar 1919-1925. Weimar, Tradition und Gegenwart. n. 35, 2 ed. 1980
- Frank Whitford. Bauhaus. Londra 1984
- Hans M. Wingler. Das Bauhaus. 1919-1933 Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937. Bramsche 3 ed. 1975.

Bibliografia sui diversi laboratori ed ambiti d'intervento del Bauhaus

- Bauhausfotografie. Catalogo della mostra. Institut für Auslandsbeziehungen. Stoccarda 1983

- Das sozialistische Architekt. Miss von der Fühler Architektenschrift 1930-1958 mit Bauhaus und in Chicago. Catalogo della mostra. BHA. Berlino 1986
- Fotografie am Bauhaus 1919-1933. A cura di Johannes Fiedler. Catalogo della mostra. BHA. Berlino 1990
- 50 Jahre neue Bauhaus. Bauhausnachfolge in Chicago. A cura di Peter Hahn. Catalogo della mostra. BHA. Berlino 1987
- Wulf Herzogenrath. Josef Albers und der Vorkurs am Bauhaus. In: Wulf Herzogenrath-Jahrbuch. Vol. 41. Colonia 1979/80
- Isida Bauhaus Pädagogik aktuell! A cura di Rainer Wick. Colonia 1985
- Johannes Itten. Mein Vorkurs am Bauhaus. Ravensburg 1963
- Keramik und Bauhaus. A cura di Klaus Weber. Catalogo della mostra. BHA. Berlino 1989
- Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten. Neue Bauhausbücher. Magonza e Berlino 1981
- Clark V. Poling. Kandinsky-Unterricht am Bauhaus. Farbenseminar und analytisches Zeichnen dargestellt am Beispiel der Sammlung des Bauhaus-Archiv. Weingarten 1982
- Eberhard Roters. Maler am Bauhaus. Berlino 1965
- Oskar Schlemmer. László Moholy-Nagy, Farkas Molnar. Die Bühne am Bauhaus. Neue Bauhausbücher. Vol. 3, Magonza e Berlino 1965
- Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik. A cura di Hubertus Gädner. Catalogo della mostra. Neue Galerie Kassel e Museum Bochum. Marburgo 1986
- Rainer Wick. Bauhaus-Pädagogik. Colonia 1982
- Hans M. Wingler. Die Mappenwerke «Neue europäische Graphik». Magonza e Berlino 1965

Biografie, memorie e rappresentazioni di singole opere che sotto diversi aspetti rinviano al Bauhaus

- Bauhaus und Bauhäusler. Bekenntnisse und Erinnerungen. A cura di Eckhard Neumann. Berna e Stoccarda 1971. Nuova ed. aggiornata. Colonia 1985
- Herbert Bayer. Das künstlerische Werk 1918-1938. Catalogo della mostra. BHA. Berlino 1982
- Erich Consenmüller. Fotografien Bauhaus Dessau. A cura di Wulf Herzogenrath e Stefan Kraus. Monaco 1989
- Fritz Hesse. Von der Residenz zur Bauhausstadt. Erinnerungen an Dessau. Vol. 1. Bad Pyrmont 1963
- Kandinsky. Russische Zeit und Bauhausjahre 1915-1933. Catalogo della mostra. BHA. Berlino 1984
- Nina Kandinsky. Kandinsky und ich. Monaco 1976
- Paul Klee. Briefe an die Familie. Vol. 2, 1907-1940. A cura di Felix Klee. Colonia 1979
- Hannes Meyer 1889-1954. Architekt Urbanist Lehrer. Catalogo della mostra. BHA e Deutsches Architekturmuseum. Berlino 1989

- Oskar Mosler. Blickpunkt. Stern. Dieter Rudolph Gegenwart. Monaco 1941
- Winfried Hurlinger. Walter Gropius. Catalogo della mostra. BHA. Berlino 1985
- Dirk Schaper. Oskar Schlemmer - Das theatralische Ballett und die Bauhausbühnen. Schriftenreihe der Akademie der Künste. Vol. 20, Berlino 1989
- Oskar Schlemmer. Briefe und Fotografien. A cura di Tot Schlemmer. Monaco 1958
- Lottus Schreyer. Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. Amberg e Berlino 1956
- Gunta Stöhl. Wohnen im Bauhaus und seine neue Werkstatt. A cura di Margherita Ursula. Catalogo della mostra. BHA. Berlino 1987

Indice delle Fotografie

Per gli oggetti (dai mobili ai disegni) si è indicato per primo il proprietario e poi il fotografo, per le foto (storiche), invece, si è indicato per primo il fotografo e poi il proprietario. Bauhaus-Archiv (archivio del Bauhaus) = BHA

- Foto Hans Meyer, Monaco, BHA inv. 6699
- Riprod. da Hermann Zogh, William Moritz, Frankfurt 1949
- Foto Bildarchiv Foto Marburg
- Foto di ignoto, BHA inv. 8577
- sopra: foto Louis Heide, BHA inv. 677
- sopra: foto Louis Heide, BHA inv. 6674
- a sinistra: oggetto BHA, foto Gunter Lepkowski, Berlino
- a destra: Kunstbibliothek Berlin, (DMPK)
- Oggetto BHA inv. 9229
- Oggetto BHA inv. 3655 (B), foto Atelier Schneider, Berlino
- e 19. Oggetto BHA inv. 6836, foto Atelier Schneider
- Oggetto BHA inv. 4640, foto Atelier Schneider
- BHA
- a sinistra: foto di ignoto; BHA inv. 6673/1
- a destra: oggetto BHA inv. 8422/1, foto Atelier Schneider
- Oggetto BHA inv. 9077; foto Atelier Schneider
- a sinistra: foto di ignoto; BHA
- a destra: foto Louis Heide, Anneliese Itten, Zurigo
- a sinistra, in alto: oggetto BHA inv. 2667
- a sinistra, sotto: oggetto BHA
- a destra: oggetto BHA inv. 3809; foto Hans Joachim Bartsch, Berlino
- Oggetto BHA inv. 2179, foto Atelier Schneider
- a sinistra: riprod. da: Staatl. Bauhaus 1919-1923, Monaco 1923
- a destra: foto BHA
- a sinistra: oggetto BHA
- a destra: oggetto BHA inv. 3467
- Oggetto Kunstsammlungen zu Weimar, foto Roland Dreßler, Weimar
- Oggetto BHA inv. 8377, foto Atelier Schneider
- a sinistra: foto BHA
- a destra: oggetto BHA N. 899; foto Atelier Schneider
- sopra: oggetto BHA inv. 259; foto Atelier Schneider
- sopra: oggetto BHA, foto Atelier Schneider
- sopra: oggetto BHA Gropius GS 7/13

- a sinistra: ignoto; da: Staatl. Bauhaus Weimar 1922
- Riprod. da: Staatl. Bauhaus Weimar 1922
- Oggetto BHA inv. 6866; foto Lepkowski
- Oggetto BHA inv. 6867; foto Lepkowski
- Oggetto BHA inv. 6868; foto Lepkowski
- Foto Louis Heide; foto Atelier Schneider
- a sinistra: oggetto BHA inv. 206; foto Atelier Schneider
- a destra: oggetto BHA, foto Atelier Schneider
- a sinistra: riprod. oggetto BHA inv. 3645; foto Atelier Schneider
- a sinistra: foto di ignoto; BHA inv. 81, 80/17
- a destra: oggetto BHA, foto Atelier Schneider
- a sinistra: oggetto BHA inv. 5450
- a sinistra: foto Walter Hege; collezione privata
- a sinistra: oggetto BHA inv. 966; foto Atelier Schneider
- a sinistra: foto Karl-Hans Müller, Berlino
- Foto Karl-Hans Müller
- Foto di ignoto; BHA inv. 6862/2
- Foto di ignoto; BHA inv. 6154/1
- a sinistra: foto di ignoto; BHA
- a sinistra: foto di ignoto; BHA inv. 8938
- Foto di ignoto; BHA inv. 6275/6
- Foto di ignoto; BHA
- a sinistra: BHA, foto Atelier Schneider
- a sinistra: oggetto BHA inv. 2655; foto Atelier Schneider
- a sinistra: oggetto BHA inv. 3457/1; foto Atelier Schneider
- Foto Atelier Kessel, Monaco
- Foto BHA
- Prestato al BHA, foto Lepkowski
- a sinistra: riprod. da: Monaco 1922, 3
- a destra: oggetto Museo Gropiusmuseum, L'Aia
- Foto Lucia Moholy, BHA inv. 9076
- Riprod. da: Monaco 1922, 4/5
- Oggetto BHA inv. 3640; foto Lepkowski
- Foto Lucia Moholy, BHA inv. 6641/2
- Foto Lucia Moholy, BHA inv. 7396
- Oggetto Städtische Galerie im Lehrschaftsplatz, Monaco
- a sinistra: oggetto BHA, foto Atelier Schneider
- a destra: riprod. da: Staatl. Bauhaus 1919-1923, Monaco 1923
- Prestato al BHA, foto Lepkowski
- Riprod. da: Hans M. Wingler. Bauhaus 1919-1923, Bramsche 1975
- Oggetto BHA inv. 1237; foto Atelier Schneider
- Oggetto BHA inv. 3813/2, foto Atelier Schneider
- e 69. Oggetti Kunstsammlungen zu Weimar; foto Lepkowski
- Oggetto Kunstsammlungen zu Weimar; foto Lepkowski
- a sinistra: oggetto Kunstsammlungen zu Weimar; foto Lepkowski
- a sinistra: foto BHA
- a sinistra: oggetto BHA inv. 3647; foto Lepkowski
- a sinistra: oggetto BHA inv. 3740/22
- a sinistra: foto BHA
- a destra: oggetto BHA inv. 993; foto Atelier Schneider
- Oggetto BHA inv. 12114; foto Lepkowski
- sopra: oggetto BHA inv. 739; foto Lepkowski
- sopra: foto Lucia Moholy; BHA inv. 6431
- Oggetto Kunstsammlungen zu Weimar; foto BHA (B) inv. 6431/1
- Oggetto BHA inv. 3006; foto Lepkowski
- Oggetto BHA inv. 3007; foto Lepkowski
- Oggetto BHA inv. 3008; foto Lepkowski
- Foto Louis Heide; foto Atelier Schneider
- a sinistra: oggetto BHA inv. 4033; foto Lepkowski
- a sinistra: foto di ignoto; BHA inv. 225
- a sinistra: foto di ignoto; Architekturbüro Itten und Gropius, Weimar
- Oggetto BHA inv. 971; foto Lepkowski
- Oggetto Fotoalbum F. Consenmüller, inv. Consenmüller
- a sinistra: J. Itten und Gropius, (Gropius) Riprod. da: Staatl. Bauhaus Weimar und Bauhaus Dessau; inv. Itten und Gropius, Weimar 1922
- Collezione Consenmüller (Itten) BHA
- Riprod. da: Staatl. Bauhaus Weimar 1919-1923, Monaco 1922
- Oggetto BHA inv. 3640; foto Lepkowski
- a sinistra: foto Louis Heide; BHA
- a sinistra: oggetto BHA inv. 2573; foto Lepkowski
- a sinistra: oggetto BHA inv. 2650; foto Atelier Schneider
- Foto Louis Heide; Architekturbüro Itten und Gropius, Weimar
- Oggetto BHA, foto Atelier Schneider
- Oggetto BHA inv. 4672; foto Atelier Schneider
- Oggetto BHA inv. 1945; foto Lepkowski
- a sinistra: oggetto BHA inv. 7222; foto Atelier Schneider
- a destra: prestito al BHA; foto Atelier Schneider
- Oggetto BHA inv. 1987
- Foto Ernst Schneider; BHA inv. 1000
- Riprod. da: Walter Gropius im Dienstbauhaus in Dessau, 1926
- sopra: oggetto BHA inv. 2890; foto Lepkowski
- a sinistra: oggetto BHA inv. 2890; foto Lepkowski
- Oggetto BHA
- Foto di ignoto; BHA inv. F. 2226
- Oggetto BHA inv. 748; foto Hermann Kessel, Berlino
- sopra: foto di ignoto; BHA inv. F. 2277
- Foto di ignoto; BHA inv. F. 2277-1
- Foto di ignoto; BHA inv. 6477/2
- Foto di ignoto; BHA inv. 6480/22
- Foto Louis Heide; Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar
- 114-117. Oggetto BHA inv. 7440/1-3; foto Lepkowski
- Foto Lucia Moholy; BHA inv. 5998
- Riprod. da: Quellen. Bauhaus Dessau, 1925
- Foto di ignoto; BHA inv. 3469/3
- Foto Altamir Fazio; BHA inv. 5990/3
- Foto Phischoke; BHA inv. 5990/12
- sopra e 123 sopra: foto di ignoto; BHA inv. F. 3021
- a sinistra: foto Erich Consenmüller; BHA inv. 5995/3
- a sinistra: foto Erich Consenmüller; BHA inv. 7268/1

- 126 e 127: Foto Lucia Moholy; BHA
 128 sopra: foto Lucia Moholy; BHA Inv. 6338/3
 128 sotto: foto di ignoto; BHA Inv. 9886-15
 129 sopra: foto di ignoto; BHA
 129 sotto: foto di ignoto; BHA Inv. 10063/3
 130 sopra: foto di ignoto; BHA Inv. F 8221
 130 sotto: foto di ignoto; Centre Pompidou, Parigi
 131 sopra: Collection The Josef Albers Foundation
 131 sotto: foto Lucia Moholy; Felix Klee, Berna
 132: Foto Musche, Dessau; BHA Inv. 6010-1
 133 sopra: foto Musche, Dessau; BHA Inv. 6040/4
 133 sotto: foto Otto Wedekind, Dessau; BHA Inv. 7671
 134: Oggetto BHA Inv. 10612; foto Atelier Schneider
 135: Foto di ignoto; Centre Pompidou, Parigi
 136: Oggetto BHA Inv. 3257/1 e 2435 CB; foto Atelier Schneider
 137: Oggetto BHA Inv. 2435 (B); foto Atelier Schneider
 138: Oggetto Staatsgalerie Stuttgart
 139: Oggetto BHA
 140: Foto di ignoto; BHA Inv. 3336/1
 141: Foto Umbo; Collection The Josef Albers Foundation
 142: Oggetto BHA Inv. 1686; foto Atelier Schneider
 143: Foto di ignoto; BHA Inv. 6460
 144 sopra: oggetto BHA Inv. 4669; foto Kiessling
 144 sotto: foto BHA
 145 sopra: oggetto BHA Inv. 4671; foto Kiessling
 146 sopra: oggetto BHA Inv. 580; foto Atelier Schneider
 146 sotto: oggetto BHA Inv. 3243/13; foto Atelier Schneider
 147: Oggetto BHA Inv. 582; foto Lepkowski
 148: Riprod. da: Offset. 1926.7
 149 sopra: oggetto BHA Inv. 7425; foto Lepkowski
 149 sotto: riprod. da: Offset. 1926.7
 150: Oggetto BHA Inv. 1475; foto Lepkowski
 151: Foto Lotte Stam-Beese; BHA Inv. 8082/36
 152: Foto Erich Consemüller
 153: Oggetto lascito Yamawaki; foto Knoll, Giappone
 154 a sinistra: foto Lucia Moholy; BHA
 154 a destra: foto Lucia Moholy; BHA
 155: Oggetto BHA Inv. 1530; foto Lepkowski
 156: Oggetto BHA Inv. 578; foto Atelier Schneider
 157: Foto di ignoto; BHA
 158: Foto Irene Bayer; BHA Inv. 8935
 159 sotto: foto Erich Consemüller; BHA Inv. 3252/20
 159 sopra: foto Erich Consemüller; riprod. presso il BHA
 160: Foto Lux Feininger; collezione privata
 162: Oggetto BHA Inv. 2948/1; foto Atelier Schneider
 163: Foto Hugo Erfurth; BHA Inv. 5244/1
 164: Foto di ignoto; Deutsches Architekturmuseum, Francoforte
 166: Oggetto BHA Inv. 7529
 167: Foto Hermann Bunzel (?); BHA
 168/169: Copia a disegno di una riprod. della Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar
 170: Foto Judith Károly; BHA
 171: Foto Etel Fodor Mittag; BHA Inv. 10043/2-3
 172: Foto Werner Zimmermann; BHA
 173: Ogg. collezione privata; foto Lepkowski
 174: Oggetto collezione privata; foto Lepkowski
 175: Oggetto Bauhaus Dessau; foto Lepkowski
 176 a sinistra: oggetto BHA Inv. 3883; foto Lepkowski
 176 a destra: oggetto BHA Inv. 3884; foto Lepkowski
 177: Oggetto Sammlung Liebetanz, Berlino; foto Lepkowski
 178 a sinistra: riprod. da: ReD n. sp. Bauhaus, 1930
 178 e 179 sotto: oggetto BHA Inv. 3889/1-2; foto Lepkowski
 179 sopra: oggetto BHA Inv. 2991; foto Atelier Schneider
 180: Foto di ignoto; BHA
 181: Oggetto BHA Inv. 7308; foto Lepkowski
 182 sopra e 183: foto presso la Kunsthalle, Basilea
 182 sotto: foto presso la Kunsthalle Mannheim, Mannheim
 184: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
 185: Oggetto BHA Inv. 8686/3; foto Lepkowski
 186: Oggetto BHA Inv. 10635; foto Atelier Schneider
 187: Foto di ignoto; BHA
 188 a sinistra: oggetto BHA Inv. 7968; foto Atelier Schneider
 188 a destra: oggetto BHA Inv. 4682; foto Hermann Kiessling
 189: Oggetto BHA Inv. 9755; foto Atelier Schneider
 190: Foto di ignoto; BHA
 191 sopra: riprod. da: bauhaus 2, 1928.4
 191 sotto: foto di ignoto; BHA
 192: Foto Arthur Redecker, Berlino; BHA Inv. F 3594
 193: Foto Arthur Redecker; BHA Inv. F 3596
 194 sopra e 195 sopra: foto Walter Peterhans; BHA Inv. 8657/6
 194 sotto: foto di ignoto; BHA
 197 sopra: foto di ignoto; BHA Inv. 7680/1
 197 sotto: foto Eckhard Neumann; BHA
 198 a sinistra: foto Etel Fodor Mittag; BHA Inv. 10042/3
 198 a destra: foto di ignoto; BHA
 199: Oggetto BHA
 200: Riprod. da: Baukunst, febbraio 1930
 201: Foto Lux Feininger; BHA Inv. 10044
 202: Foto Etel Fodor Mittag; BHA Inv. 10043
 205 a sinistra: foto Werner Rohde; BHA Inv. F 6671
 205 a destra: oggetto BHA Inv. 6229/1
 206 e 207: Foto di ignoto, BHA
 208 e 209: oggetto BHA Inv. 7239
 210: Pius Pahl, (?); BHA Inv. 2961-4
 211: Oggetto BHA Inv. 3487/2; foto Atelier Schneider
 212: Oggetto BHA
 213: Oggetto BHA Inv. 3488/2
 214: Foto di ignoto; BHA Inv. F 2319
 215 sopra e sotto: foto BHA
 216: Oggetto BHA Inv. 3482/1
 217: Oggetto BHA
 218: Oggetto BHA Inv. 7299; foto Atelier Schneider
 219: Oggetto BHA Inv. 1640; foto Atelier Schneider
 220: Ogg. BHA Inv. 7837; foto Atelier Schneider
 221: Oggetto BHA Inv. 7453; foto Atelier Schneider
 222: Foto Walter Peterhans; BHA Inv. 7216
 223 sopra: foto di ignoto; BHA Inv. 3256/1
 223 sotto: foto di ignoto; lascito Yamawaki
 224: Foto di ignoto; lascito Yamawaki
 225: Oggetto BHA Inv. 3987/1; foto Lepkowski
 226: Oggetto BHA Inv. 2961/2
 229: Riprod. da: Berliner Tageblatt, autunno 1932
 230: Foto di ignoto; BHA
 231: Oggetto lascito Yamawaki; foto Knoll, Giappone
 232: Riprod. da: Berliner Tageblatt, 10. 1932
 233: Foto Howard Dearstyne; BHA Inv. 8952
 234 e 235: Foto BHA
 236: Riprod. da: Berliner Lokalanzeiger, 12. 4. 1933
 237: Foto di ignoto; BHA
 238: sopra: Oggetto BHA
 238 sotto: foto Pius Pahl; BHA Inv. 2962/2
 239: Foto di ignoto; BHA Inv. 6546
 242 a sinistra: foto Ernst Louis Beck; BHA
 242 a destra: foto di ignoto; BHA
 243 a sinistra: foto Irene Bayer; BHA
 243 a destra: foto di ignoto; BHA
 244 a sinistra: foto Irene Bayer; BHA
 244 a destra: foto di ignoto; BHA
 245 a sinistra: foto E. Bieber; BHA
 245 a destra: foto di ignoto; BHA
 246 a sinistra: foto dephot; BHA
 246 a destra: foto Paula Stockmar; BHA
 247 a sinistra: foto Hugo Erfurth; BHA
 247 a destra: foto Hugo Erfurth; BHA
 248 a sinistra: foto di ignoto; BHA
 248 a destra: foto Lotte Stam-Beese; BHA
 249 a sinistra: foto di ignoto; BHA
 249 a destra: foto Lucia Moholy; BHA
 250 a sinistra: foto Lucia Moholy; BHA
 250 a destra: foto Grete Stern; BHA
 251 a sinistra: foto Ernst Louis Beck; BHA
 251 a destra: foto Lucia Moholy; BHA
 252 a sinistra: foto Casca Schlemmer; BHA
 252 a destra: foto Grete Reichardt; BHA
 253 a sinistra: foto di ignoto; BHA
 253 a destra: foto di ignoto; BHA

«Un'eccellente pubblicazione che fornisce una spiegazione esauriente dei procedimenti del Bauhaus. Offre consigli, informazioni e spunti illuminanti su come gestire un atelier creativo e produttivo.»

— Computer Arts Projects, Bath

Sono disponibili anche:

Frank Lloyd Wright

Bruce Brooks Pfeiffer, Peter Gossel
Cartonato, 504 pagg.

«Questo libro rappresenta un contributo fondamentale alla comprensione dell'uomo che sta dietro ad alcuni dei più influenti e innovativi progetti del mondo.»
— *The Specifier*, Sydney

Architettura del XX secolo

Peter Gossel, Gabriele Leuthauser
Cartonato, 608 pagg.

«La guida definitiva agli edifici più straordinari del secolo scorso e agli architetti che li hanno progettati.»
— *Swarovski Magazine*, Londra

La casa dell'architetto

Gennaro Postiglione
Cartonato, 480 pagg.

«Questi gioielli dell'architettura contemporanea sono dimore classiche accomunate dal fatto di essere abitate da chi le ha progettate.»
— *enRoute*, Montreal

Neutra. Complete Works

Barbara Lamprecht, Peter Gossel
Cartonato, 464 pagg.

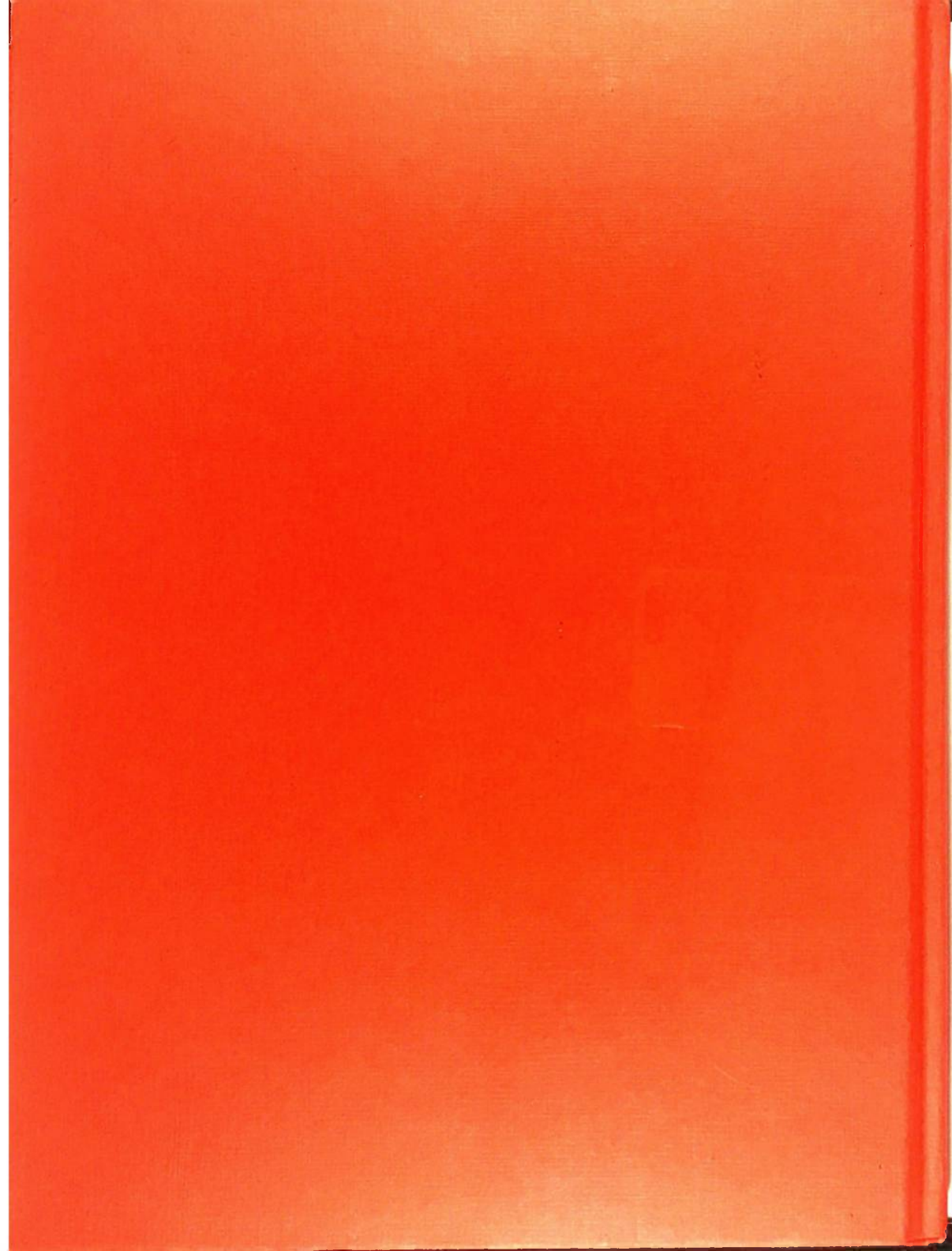
«... il volume definitivo sull'architetto di origine viennese.»
— *Los Angeles Times*

Wiener Werkstätte

Gabriele Fahr-Becker
Cartonato, 240 pagg.

«Un altro colpo di genio messo a segno da TASCHEN: un resoconto approfondito e superbamente illustrato dell'opera d'arte totale e dei più importanti risultati raggiunti da tale impresa creativa.»
— *design report*, Stoccolma

www.taschen.com



bauhaus

bauhaus archiv

magdalena droste

TASCHEN

**«...finalmente un libro che porta una ventata
d'aria fresca nell'altrimenti polverosa letteratura
sul Bauhaus.»** — *domus*, Milano

