

quaderni di dianoia 1

La costruzione del futuro

Il Bauhaus a cento anni dalla fondazione



a cura di Marina Lalatta Costerbosa

Estratto

Mucchi Editore

La *costruzione* del futuro
Il Bauhaus a cento anni
dalla fondazione

a cura di Marina Lalatta Costerbosa

Immagine di copertina: *Culla* di Peter Keler (Weimar, 1923)

isbn 978-88-7000-831-9

quaderni di dianioia 1 (nuova serie)

La legge 22 aprile 1941 sulla protezione del diritto d'Autore, modificata dalla legge 18 agosto 2000, tutela la proprietà intellettuale e i diritti connessi al suo esercizio. Senza autorizzazione sono vietate la riproduzione e l'archiviazione, anche parziali, e per uso didattico, con qualsiasi mezzo, del contenuto di quest'opera nella forma editoriale con la quale essa è pubblicata. Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nel limite del 15% di ciascun volume o fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le riproduzioni per uso differente da quello personale potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dall'editore o dagli aventi diritto.

Grafica Mucchi Editore (MO), stampa Legodigit (TN)

© STEM Mucchi Editore

Via Emilia est, 1741 - 41122 Modena

info@mucchieditore.it

www.mucchieditore.it

facebook.com/mucchieditore

twitter.com/mucchieditore

instagram.com/mucchi_editore

I edizione pubblicata nel mese di dicembre 2019.

quaderni di dianoia

Da tempo pensavamo di pubblicare ogni tanto nella nostra rivista delle raccolte dei testi su argomenti che ci sembrassero particolarmente significativi, a cui non intendevamo assegnare, tuttavia, la forma classica di una *special issue* a carattere monografico: taccuini, piuttosto, scritti nel vivo della ricerca, nella libertà dell'ideazione e sul filo dell'interesse.

La rivista lo merita, ci dicevamo: merita che l'impegno che ha profuso nel tempo in una ricerca filosofica condotta sotto il segno della "libertà del sapere" trovi talora una forma di comunicazione più mossa e più libera che sappia parlare anche al lettore interessato alla cultura filosofica pur senza esserne professionista. La rivista lo richiede, abbiamo concluso: richiede che, pur mantenendo ferma la sua vocazione filosofica e non rinunciando certo al suo stile classico, «dianoia» possa parlare talora anche con voci non strettamente disciplinari e intervenire nell'attualità di dibattiti culturali da prospettive di ricerca plurali, moltiplicando i punti di vista e valorizzando la diversità e l'originalità dei toni.

Abbiamo così deciso di pubblicare, accanto ai numeri semestrali della rivista, dei volumi "fuori serie" dal formato più ridotto, dalla struttura più agile, dalla scrittura più varia, dai contenuti più inattesi e con tempi più liberi. Li abbiamo chiamati *quaderni di dianoia*, per dare loro un nome proprio che ne richiamasse lo stile e per rinnovare nel presente l'esperienza felice dei *Quaderni di «dianoia»* del passato. Avevo curato con molta passione quello cartesiano del 2003 che, con i suoi interventi a più voci, mi serve ancora come "un buon ferro del mestiere", per dirla con Emilio Cecchi.

Ringrazio quindi l'amica e collega Marina Lalatta Costerbosa, vice-direttrice della rivista, che inaugura la serie "fuori serie" dei *quaderni* con un volume dedicato al Bauhaus nel centenario della sua fondazione. Con i suoi contributi che dialogano tra di loro da prospettive disciplinari diverse, il *quaderno* apre infatti squarci inediti di interesse su questo momento cruciale del dibattito culturale novecentesco tra tecnologia, filosofia e cultura: certamente "un buon ferro del mestiere".

Mariafranca Spallanzani

Bologna, novembre 2019

*A Friedl Dicker-Brandies
che seppe vedere l'arte,
anzi molto di più,
nei disegni dei bambini
di Theresienstadt*

INDICE

- 9 Il Bauhaus tra Weimar e il nazismo
Per una introduzione
Marina Lalatta Costerbosa
- 23 Il Bauhaus nell'esperienza politico-sociale della
repubblica di Weimar
Enzo Collotti
- 49 Das Bauhaus zwischen Mythisierung und Kritik
Winfried Nerdinger
- 67 Bauhaus 100
Forma funzione utopia
Diego Donna, Romano Martini
- 93 Kandinsky negli anni del Bauhaus
La svolta metafisica
Vittorio d'Anna
- 129 Ambitions, Anxieties and Attainments
Klee and the Bauhaus
Anja Baumhoff
- 143 Esperienza e figurazione
Paul Klee ed Ernst Mach
Luca Guidetti
- 183 Marianne Brandt auf ihrer «eigenen Spur»
Anne-Kathrin Weise
- 197 Passages with Friedl Dicker-Brandeis
From the Bauhaus through Theresienstadt
Elizabeth Otto

- 219 Il Bauhaus al tempo dell'ecologia e della fine
del postmoderno
A partire da Adorno e Merleau-Ponty
Manlio Iofrida
- 243 La coscienza del Bauhaus
Franco Farinelli
- 251 Gli Autori

Bauhaus 100

Forma funzione utopia

Diego Donna, Romano Martini*

The contribution is intended to stimulate a reflection on the legacy of the Bauhaus experience, one century after its foundation. Part of the wider framework of the "Modern movement" and one of the pinnacles of the artistic avant-garde of the first half of the 20th century, the school founded by Walter Gropius and others raises several issues dealing with a range of ideas: the dialectic between utopia and design, the relationship between civilization and capitalist rationalization, the alternative between functional planning and the free creativity belonging to the artist or worker. Similarly to other attempts made by avant-garde in that period, the Bauhaus also set for itself the objective of reducing or eliminating the gap between art and everyday life. With the end of the "Modern movement" and the advent of "postmodernism" in the second half of the last century, this objective seems to have reached its theoretical and practical end. Despite its brief existence the historical parable of the Bauhaus (1919-1933) still offers us the chance to assess, today, whether its purposes, intentions and philosophy are still valid or not.

Keywords: *Bauhaus, Gropius, Utopia, Form/Function, Representation.*

1. Introduzione

«Walter Gropius fu un uomo dell'altro dopoguerra. La sua opera di architetto, di teorico, di organizzatore e direttore di quell'ammirevole scuola d'arte che fu la *Bauhaus* è inseparabile dalla condizione storica della Repubblica di Weimar e della fragile democrazia tedesca»¹. Lo scrive Giulio

* Il presente contributo è stato redatto da p. 65 a p. 78 da Diego Donna; da p. 79 a p. 89 da Romano Martini.

¹ G.C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus* (1951), Torino, Einaudi, 2010, p. 11.

Carlo Argan parlando dell'influenza, diretta e indiretta, che il Bauhaus ha esercitato non soltanto sulla storia dell'arte, dell'architettura e del design (originaria "creazione" della scuola), ma più in generale sulla cultura del cosiddetto "secolo breve". D'altra parte, sebbene obbligato sia il riferimento a Walter Gropius, lo *Staatliches Bauhaus* non si identifica con le sole vicissitudini occorse al suo fondatore. Com'è noto, molte sono le personalità² che collaborarono a creare un vasto spettro di forme del "sensibile", destinato a plasmare l'immaginario artistico collettivo – europeo e internazionale – così come la percezione della vita urbana nelle moderne società industriali. Dagli edifici pubblici alle abitazioni private, specialmente quelle costruite sulle fondamenta delle macerie belliche durante un arco temporale che dagli anni Venti e Trenta raggiunge gli anni Settanta del secolo scorso, fino agli oggetti di arredo quotidiano e al design industriale, lo standard dei "maestri" della scuola è inconfondibile.

Questo contributo si propone di indagare l'eredità teorica e politica del Bauhaus sondando il nesso fra teoria e prassi, o fra conoscenza e produzione, che legittima i principî di «forma» e «funzione» stabiliti da Gropius e dalla sua scuola-laboratorio. Azzerata la distanza fra l'arte e il «fare», la produzione artigiana e industriale promossa dalla *Gestaltungstheorie* del Bauhaus prende congedo dall'afflato estetico ottocentesco di stampo wagneriano. *Poiesis, téchne e praxis* sono strette in un rapporto circolare: gli elementi monumentali del prodotto artistico dialogano con quelli decorativi, l'auratica dimensione estetica dell'opera e la sua segreta "trascendenza" lasciano il posto a un valore e un senso nuovi dell'arte, non più riservati al gusto esclusivo delle classi dominanti, bensì «funzioni» al servizio di un'utilità pienamente sociale³.

² È appena il caso di elencare giusto alcuni dei nomi di coloro che hanno contribuito a sviluppare, con diverse modalità, oppure hanno interagito con la scuola-movimento Bauhaus: Laszlo Moholy-Nagy, Marcel Breuer, Oskar Schlemmer, Hannes Meyer, Paul Klee, Piet Mondrian, Vasilij Kandiskij, Ludwig Mies van der Rohe (l'elenco potrebbe continuare a lungo).

³ Frank Lloyd Wright – uno dei massimi architetti del modernismo – sosteneva che l'artista non dovesse limitarsi a comprendere lo spirito del suo tem-

Questo è il lascito teorico, estetico e politico del Bauhaus, ma al tempo stesso il suo paradosso: la materia-contenuto, su cui l'artista-artigiano-operaio lavora, esprime una qualità che è «forma» in *movimento* e «funzione», elementi di un'opera quantitativamente riproducibile e fruibile dal "pubblico" delle moderne società industriali⁴. Di qui il problema del senso del lavoro artistico-creativo o intellettuale nelle nostre società: se per la cultura tecnico-scientifica «arte» può dirsi anche un «prodotto», se la forma è funzione, mentre l'opera risulta da una macchina complessa – sociale, economica e artistica – che trascende i destini e le determinazioni singolari, qual è il ruolo dell'artista nella comunità in cui vive? Quali le fine della sua attività?

Il Bauhaus raccoglie la sfida rovesciando l'individualismo del "genio" romantico nella matrice essenzialmente collettiva che contraddistingue sia l'esecuzione che la fruizione artistica⁵. Negli stessi anni in cui Friedrich Winslow Taylor

pp; piuttosto doveva anche dare inizio al processo di cambiamento di tale spirito (cfr. D. Harvey, *La crisi della modernità* (1990), trad. it. di M. Viezzi, Milano, Il Saggiatore, 2015, pp. 33, ss.). Al modernismo è ascrivibile lo stesso Gropius, ma la «differenza tra Wright e Gropius [...] è la stessa che esiste tra una morale individuale e una morale sociale». M. Biraghi, *Valore di un libro*, in G.C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, cit., pp. VII-XXV, p. XIV.

⁴ G.C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, cit., pp. 37-38: «Bellezza è qualcosa al di là dell'oggetto artistico in sé, un insieme di rapporti di valore a cui oggetti prodotti da tecniche e prodotti per fini diversi devono ugualmente uniformarsi; *qualità* è una perfezione pertinente all'oggetto, conseguita al termine di un certo processo tecnico, non trasferibile e però non più riconoscibile in una legge generale, ma nella proprietà particolare della forma [...] non altrimenti determinabile che nella rispondenza all'*utilità* particolare: è questa che segna il *tempo storico* in cui l'opera d'arte accade». È anche per questo che la scuola Bauhaus fu statale e governativa, allorché, soprattutto a partire da quel periodo critico tra le due guerre e dopo l'impatto della Rivoluzione d'Ottobre, "pubblico" significava Stato, capace di programmare un "piano" razionale e visibile di contro alla presunta spontaneità dell'agire individualistico, guidato dalla "mano invisibile" del mercato. Sugli sviluppi dell'estetica funzionalistica nella società sovraestetizzata che contraddistingue l'economia neoliberale si veda, fra gli altri, il contributo di G. Lipovetsky, J. Serroy, *L'estetizzazione del mondo* (2013), trad. it. di A. Inzerillo, Palermo, Sellerio, 2017.

⁵ Cfr. G.C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, cit., pp. 35-38. Qui (p. 38) leggiamo anche riportata questa importante citazione di Theodor Fischer, esponente del *Werkbund* (antecedente del Bauhaus): «non è la macchina che fa un lavoro scadente, ma la nostra incapacità di usarla efficacemente». È senz'altro

pubblica *I principi di organizzazione scientifica del lavoro* (1911) – due anni prima viene introdotta la catena di montaggio presso le officine di Henry Ford⁶ – il Bauhaus sovradetermina i presupposti del fare artistico di un preciso compito sociale: non si tratta più di inverare l'idea o la teoria nell'esperienza concreta, bensì di assorbire teoria e prassi, forma e funzione in un progetto estetico dal valore implicitamente politico. La realizzazione della forma come funzione racchiude il nocciolo speculativo-pratico dell'esperienza promossa dalla scuola del Bauhaus, nonché la sua sfida emancipatrice. Una sfida, come vedremo, dagli esiti incerti e problematici.

2. Crisi delle forme, civilizzazione tecnica e avanguardia

Solo in seguito alla guerra assunsi piena consapevolezza della mia responsabilità, ossia realizzare le idee frutto delle mie riflessioni, secondo quelle premesse teoriche che, proprio durante la guerra, avevano per la prima volta assunto una forma definita. Dopo quella violenta interruzione [...] ogni persona ragionevole si rese conto della necessità intellettuale di una trasformazione. Ognuno, nel proprio specifico ambito di attività, si sentiva in dovere di colmare il disastroso abisso che si era creato tra realtà e ideale. Fu allora che ebbi per la prima volta la percezione dell'immensa portata della missione affidata agli architetti della mia generazione. Capii che un architetto non poteva avere alcuna speranza di realizzare le proprie idee se non era in grado di influenzare l'industria del proprio paese, stimolando, di conseguenza, la nascita di una nuova scuola di *design* [...] era necessario avere un corpo di collaboratori e di assistenti in grado di lavorare non obbedendo automaticamente a direttive superiori [...] ma in modo autonomo, seppur collaborativo, in vista di una causa comune⁷.

utile rinviare, su tali questioni, alle analoghe riflessioni, svolte nel 1936 da Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* (1955), trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 2000.

⁶ Sull'impatto del "taylorismo-fordismo" nella cultura moderna-modernista, cfr. D. Harvey, *La crisi della modernità*, cit., pp. 44 ss.

⁷ W. Gropius, *La nuova architettura e il Bauhaus* (1935), trad. it. di A. Salvini, Milano, Abscondita, 2004, pp. 28-29.

In queste parole, espresse da Gropius nel 1935, durante la sua breve permanenza nel Regno Unito, si palesa, come scrive Giulio Carlo Argan, quel suo essere «un uomo dell'altro dopoguerra»; ma insieme emerge la sua peculiare «razionalità, la sua positività, il suo stesso ottimismo nel disegnare programmi di ricostruzione sociale [...]. La sua fede in un avvenire migliore del mondo nasconde [tuttavia] uno scetticismo profondo, una lucida disperazione»⁸. Inizialmente sviluppatasi a Weimar tra il 1919 e il 1925 per poi trasferirsi a Dessau e giungere infine a Berlino, dove sarà oggetto, con l'avvento di Hitler al potere nel 1933, della persecuzione nazista, la scuola Bauhaus compie la sua parabola di istituzione statale e governativa nella Germania strangolata tra le due guerre mondiali del Novecento.

La storia è nota. Il *Trattato di Versailles*, a conclusione della Grande Guerra, fa pagare un altissimo prezzo alla Germania imponendole condizioni umilianti. L'economia tedesca è sconvolta, disoccupazione e miseria colpiscono impietosamente la classe operaia, una catastrofica inflazione declassa i ceti medi. Guidato da Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg, il movimento comunista della *Lega di Spartaco* tenta nel frattempo di attuare, nel gennaio del 1919, una rivoluzione proletaria sull'esempio-modello di quella avvenuta in Russia, nel 1917, per opera dei bolscevichi. Sarà il "governo provvisorio", a guida socialdemocratica e con l'ausilio dei famigerati *Freikorps*, reclutati dall'allora commissario della difesa Gustav Noske, a stroncare e reprimere nel sangue, a Berlino, il tentativo insurrezionale degli Spartachisti (i due leader della rivolta, Liebknecht e Luxemburg, sono prima arrestati e poi trucidati dai "corpi franchi"). Sempre nel 1919 nasce la "Repubblica di Weimar" (dal nome della città del fu Granducato di Sassonia e dell'attuale Land della Turingia dove si riunì l'Assemblea costituente). A Weimar viene varata la nuova Costituzione repubblicana, che prevede il mantenimento dell'assetto federale dello Stato, il suffragio universale maschile e femminile, un governo responsabile di fronte

⁸ G.C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, cit., p. 11.

al Parlamento e un presidente della Repubblica direttamente eletto dal popolo⁹. Il neonato Esecutivo intraprenderà tuttavia un percorso irto di ostacoli dovendo fronteggiare, e sanguinosamente reprimere, numerosi e diffusi moti insurrezionali scatenati da comunisti e “indipendenti”, soprattutto nella non sedata Berlino e poi in Baviera a Monaco, dove viene proclamata una *Repubblica dei Consigli*. A indebolire lo Stato weimariano contribuiscono anche i nascenti movimenti nazionalisti di estrema destra. Stretta dalla crisi e dall’exasperazione delle classi popolari, travolta dalla crescita del movimento nazionalsocialista, l’esperienza della fragile Repubblica si concluderà nel 1933 con il cancellierato di Adolf Hitler e la conseguente proclamazione del *Terzo Reich*¹⁰.

È in questa convulsa temperie politica e sociale che Gropius redige il *Manifesto* programmatico per la nascente scuola dello *Staatliches Bauhaus*: essenzialmente una scuola di arti applicate e di architettura, fondata dallo stesso Gropius accorpando due scuole di formazione superiore del Granducato di Sassonia, il *Sächsische Hochschule für bildende Kunst* e il *Sächsische Kunstgewerbeschule*, con il preciso scopo di unire la «creatività del *design*» e la «perizia tecnica»¹¹. Del tutto interno al contemporaneo dramma europeo, il risvolto politico del progetto si iscrive nel «trinomio razionalismo-socialità-internazionalismo»¹² che segna l’arco storico incluso fra la “presa del Palazzo d’inverno” e la “grande crisi” degli anni Trenta, ridefinendo la produzione artistica, la discipli-

⁹ È il socialdemocratico Friedrich Ebert a essere eletto alla Presidenza e fu parimenti socialdemocratica la direzione del nuovo governo di coalizione, formatosi dopo un accordo tra gli stessi socialisti, i cattolici del *Zentrum* e i partiti “borghesi” democratici di matrice liberale.

¹⁰ D’altra parte, come scrivono A. Burgio e M. Lalatta Costerbosa in *Orgoglio e genocidio. L’etica dello sterminio nella Germania nazista* (Roma, DeriveApprodi, 2016, p. 133), nel contesto della Costituzione di Weimar del 1919 si assiste a un duplice uso del termine «legalità»: formale, o strettamente “legalistico”, e morale. Il nazionalsocialismo sfrutterà questa ambivalenza, condensata nel testo costituzionale weimariano, per «fare propria la propria la forza assoluta del legalismo, di un’idea della legge che non ammette eccezioni [...]». E insieme per contrabbandare, in queste vesti così corazzate e impermeabili alla critica, istanze di una concezione perversa e paradossale di giustizia».

¹¹ W. Gropius, *La nuova architettura e il Bauhaus*, cit., pp. 27-28.

¹² Cfr. C.G. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, cit., pp. 15 ss.

na architettonica e i modelli di pianificazione urbanistica¹³. In questo campo di battaglia, Gropius e il Bauhaus scelgono il pragmatico compromesso socialdemocratico; una «rivoluzione fredda», operata in seno a «quella schiera di intellettuali che si sono adoperati a risolvere razionalisticamente i conflitti di classe»¹⁴. Sappiamo come, dal 1933, in Germania si sarebbe risolta quella battaglia.

Diretti antecedenti della scuola sono il movimento artistico preraffaelita di progettazione *Arts and Crafts*, nato nel Regno Unito sul finire del XIX secolo e facente capo a William Morris (1834-1896), poeta, artista e agitatore sociale, e il *Deutscher Werkbund*, fondato a Monaco nel 1907. Movimenti centrati sul carattere sociale dell'arte, concepita non come una missione o un ideale ma come un peculiare "fatto artistico". Di qui l'enfatica rivalutazione delle cosiddette "arti minori", o "applicate", ora promosse a un rango superiore contro la nozione classicistica di arte pura o contemplativa, imitatrice della natura "creata".

Tuttavia il Bauhaus, almeno nella sua primordiale fase programmatica, può considerarsi anche un'applicazione e un prolungamento della teoria estetica di Konrad Fiedler (1841-1895), propugnatore di un'arte come «teoria della visione» che consegue dalla professione dell'arte stessa. Se dunque inizialmente il Bauhaus si ispira al movimento *Arts and Crafts*, che enfatizzava le pratiche artigiane in un senso tradizionale e pre-industriale, successivamente giunge all'idea che la «macchina» è il «moderno mezzo di disegno» ridefinendo in questo modo il concetto stesso di "artigianato" come capacità di produzione in serie, meccanica-

¹³ Cfr. Ivi, p. 13: «In Francia come in Germania [...] ogni volta che si parlava di internazionalismo si pensava in realtà a una [...] "nazione europea" da contrapporre alla minaccia dell'internazionale classista. [...] Il dualismo non esprimeva il contrasto storico di ideologie e classi, che si veniva ogni giorno inasprendo, ma il disagio e le contraddizioni interne alla classe dirigente: era il suo alibi teorico di fronte alla pressione di altre forze che, dall'estrema sinistra e dall'estrema destra, miravano al potere accampando rispettivamente un programma internazionalistico e un programma nazionalistico a oltranza».

¹⁴ *Ibidem*.

mente efficiente, di beni esteticamente piacevoli»¹⁵. È a partire da queste posizioni teoriche che il progetto estetico-sociale (utopico?) per le nuove comunità viene lanciato. Il collettivo “lavoratore artistico” dell’industria ne è il pionieristico artefice, insieme l’ideatore e l’esecutore:

In una società ideale, che abbia superato le contraddizioni di classe e conseguito la propria integrità organica o funzionale, non sarà neppure più possibile distinguere un lavoro puramente ideale – qual era per antonomasia, nella società borghese, il lavoro dell’artista – da un lavoro manuale e servile, di mera esecuzione; né un attivo “produrre” [...] da un passivo “godere” l’arte; ogni atto che rientri nella funzione sociale, dunque anche l’usare il prodotto artistico, sarà per ciò stesso creativo e parteciperà del divenire o progredire della società¹⁶.

La *civilisation machiniste*, ovvero l’industria, si rivela tuttavia nella sua natura dissolutrice: «una prerogativa di classe, strumento di dominio e di oppressione, forza disgregante e distruttiva, remora del progresso vitale: una sorta di “monumentale” economico»¹⁷. Segue la necessità di istituire fra arte e industria un nuovo circolo virtuoso con funzione di emancipazione per l’umanità:

L’arte è l’impulso creativo che corregge l’eccessivo meccanicismo e sviluppa in senso progressivo i processi produttivi industriali, che altrimenti tenderebbero a ripetersi all’infinito; a sua volta l’industria riduce l’arbitrio dell’invenzione artistica alla disciplina di un’effettiva, economica produttività e inoltre, diffondendo illimitatamente i prodotti “artistici”, sollecita le facoltà creative latenti in ciascun individuo.

¹⁵ D. Harvey, *La crisi della modernità*, cit., p. 38.

¹⁶ G.C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, cit., pp. 31-32. Sempre dello stesso autore, si aggiungano le seguenti importanti osservazioni: «la corrente preraffaellita e morrisoniana punta all’eliminazione della specificità delle arti, all’inserzione diretta dell’esperienza estetica nella prassi della produzione economica e della vita sociale, alla individuazione di uno *stile artistico* suscettibile di diventare *stile di vita*». Id., *L’arte moderna 1770-1970*, Firenze, Sansoni, 1980 (2° ed.), p. 150. Ma a tracciare una continuità storica tra *Arts and Crafts*, *l’Art Nouveau*, Otto Wagner e le *Wiener Werkstätte*, Adolf Loos e il Bauhaus fu per primo Nikolaus Pevsner nel 1936 con *Pioneers of Modern Movement: From William Morris to Walter Gropius*. Cfr. N. Pevsner, *I pionieri del movimento moderno da William Morris a Walter Gropius*, Milano, Rosa e Ballo, 1945.

¹⁷ G.C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, cit., p. 160.

[...] Infatti il ciclo arte-industria, comprendendo tutte le forme vitali dell'attività umana e risolvendo il contrasto tra ideazione ed esecuzione o lavoro mentale individuale e lavoro manuale collettivo, compie il trapasso della coscienza individuale alla collettività e realizza la totale integrazione di forze singole e forze sociali¹⁸.

Evidente è il riverbero politico di tale ragionamento sul rapporto fra arte e produzione. La *Gestaltungstheorie* del Bauhaus si ispira infatti a un'ideale costruttivo che fa dell'«urbanistica non [...] più una premessa generale dell'architettura, ma la sua forma storica attuale [...] intesa come attività collettiva, risultante dalla volontà “di un popolo intero”, immagine e strumento del suo progresso»¹⁹. All'urbanistica in quanto esercizio e applicazione della “forma formante”, progettata come logica conseguenza dell'architettura, viene affidato il compito di eliminare le contraddizioni della società di massa: con essa si «muovono e organizzano le forze cooperanti della società»²⁰. Quali sono le fonti teoriche di questo complesso progetto di riforma sociale, da attuare con gli strumenti della scienza e della creazione artistica? Il Bauhaus assorbe ecletticamente gli spunti provenienti dal-

¹⁸ Ivi, pp. 160-161. È possibile, in questa direzione, tracciare un'ipotetica periodizzazione storica? A. Negri (*Arte e multitud*, Roma, DeriveApprodi, 2014, pp. 162-164), risponde affermativamente, organizzando la propria argomentazione attorno al binomio *astrazione-produzione* quale portato specifico del modo capitalistico di produrre. L'assunto è quello per cui la lotta di classe diviene più centrale e determinante nello sviluppo capitalistico, influenzandone pesantemente il corso. Il tema delle discipline, nell'ambito di un'analisi dell'economia dei poteri, è stato magistralmente sviluppato nell'opera di Michel Foucault. Cfr. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), trad. it. di A. Tarchetti, Torino, Einaudi, 1993; *La governamentalità*, 1 febbraio, 1978, in *Dits et écrits. 1954-1988*, Edition établie sous la direction de D. Defert et F. Ewald, 4 voll., Parigi, Gallimard, 1994 [DÉ], III, pp. 635-657; Omnes et singulatim: *vers une critique de la raison politique*, 1979, in DÉ, IV, pp. 134-161. Per la ricostruzione storica dei diversi passaggi: M. Iofrida, D. Melegari, *Foucault*, Roma, Carocci, 2017. Per un'analisi critica dei rapporti di Foucault con il liberalismo si veda lo studio di G. de Lagasnerie, *La dernière leçon de Michel Foucault: Sur le néolibéralisme, la théorie et la politique*, Paris, Fayard, 2012. Per l'indagine sulla trasformazione del rapporto fra poteri e forme della produzione, nonché il suo riflesso nel dibattito marxista della seconda metà del Novecento, si veda A. Burgio, *Il sogno di una cosa. Per Marx*, Roma, Derive Approdi, 2017, pp. 327-495.

¹⁹ D. Harvey, *La crisi della modernità*, cit., p. 77.

²⁰ Ivi, pp. 115 ss.

la filosofia critica, dalla fenomenologia e dalle nuove scienze; alla diffidenza per gli schemi aprioristici dell'idealismo e alle forme riduttive dell'empirismo positivista si accompagna l'esigenza di una progettazione che aderisca all'esperienza umana nelle sue molteplici dimensioni.

Un'indubbia influenza è esercitata dall'indirizzo fenomenologico inaugurato da Edmund Husserl, così come dalla "psicologia della forma", o *Gestalt*, che prende le mosse da Franz Brentano (1818-1917), precursore della scuola fenomenologico-sperimentale. Infine, ma solo in misura ridotta, dalla cosiddetta filosofia dell'esistenza promossa dal primo Martin Heidegger. A partire dalla dottrina dell'intenzionalità (dal termine tardo scolastico *intentio*, indicante il concetto di un contenuto non sensibile di una percezione sensibile o che si riferisse a qualcosa di "altro da sé" e in luogo di questo si ponesse, come forma ideale di una cosa), maturata in corpo alle riflessioni di Brentano, Edmund Husserl elabora e sviluppa la propria filosofia. Se il suo maestro, presso l'università di Vienna, utilizzava la nozione di intenzionalità per descrivere il complesso dei fenomeni psichici in quanto caratterizzati da un "tendere verso" un oggetto a loro immanente (ogni atto della coscienza risulta, nelle tesi brentaniane, essere intenzionale poiché sempre tende verso qualcosa che sia ricordato, percepito, immaginato, sentito), con Husserl tale concetto acquisisce un significato più vasto trasferendosi dalla mera psicologia empirica alla ricerca dei fondamenti logico-oggettivi dell'esperienza umana²¹. In questa cornice metafisica e logico-teoretica l'aspetto più rilevante è la nozione di relazionalità, o il rapporto per l'appunto «intenzionale» che lega la coscienza (forma-progetto) all'oggetto (contenuto materiale esperito). Emerge così la possibilità di un'intenzionalità come fondamento stesso del costituirsi degli oggetti del mondo. Il fenomenologo può e deve essere uno spettatore disinteressato dei dati immediati ed evidenti che si danno alla coscienza nelle *Erlebnisse*. La

²¹ E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica* (1913), trad. it. a cura di V. Costa, Torino, Einaudi, 2002, I, p. 209: «Noi intendiamo per intenzionalità le proprietà dei vissuti di essere coscienza di qualcosa».

coscienza non aggiunge a sua volta nulla che sia estraneo all'oggetto: la sua intenzionalità significa l'esser diretta verso qualcosa, il suo essere sempre "coscienza *di* qualcosa"; al di là di questa relazionalità intenzionale non vi è posto né fondamento possibile per un soggetto, ovvero per un io e i suoi atti come realtà psichico-naturale²².

Husserl si appella così a una ragione non omologabile a quella tecnico-scientifica per oltrepassare l'immagine del mondo propria della coscienza comune e della scienza. È il filosofo tedesco a ritenere infatti che alla base della grave crisi che investe l'Europa contemporanea vi siano gli stessi fattori che avevano prodotto la crescita e la *prosperity* dell'Occidente. Scienza e tecnica, risultati determinanti per il progresso umano, sono divenuti la causa del suo stesso declino autoaffermandosi come finalità a sé piuttosto che come mezzi ordinati a dei fini. La *Weltanschauung* scienziata e tecnicizzata che riduce l'uomo a cosa tra cose, trattabile e manipolabile, impone risposte e modalità nuove di relazione con il mondo. I fenomeni vanno colti nel loro fluire, originarsi e manifestarsi (*phainómenon*) all'interno della coscienza che li descrive isolandone gli aspetti essenziali. Analogamente, l'oggetto d'arte è chiamato a una nuova relazione con l'osservatore. La sua forma diviene libera e liberante emotività nell'esperienza vissuta²³. In tal modo Kandinskij getta i fondamenti teorici dell'astrattismo in pittura e nell'arte in generale. Queste devono portare a compimento il distacco dalla *mimesis*

²² E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura*, cit., pp. 84, 86-87: «Appartiene in generale all'essenza di ogni *cogito* attuale l'essere coscienza di qualche cosa. [...] Tutti i vissuti che hanno in comune queste proprietà-essenziali di essere coscienza di qualche cosa si chiamano vissuti intenzionali [...]; nella misura in cui sono coscienza di qualcosa, si dicono intenzionalmente riferiti a questo qualcosa. [...] Se un vissuto intenzionale è attuale, cioè nella modalità del *cogito*, allora in esso il soggetto io-soggetto (l'io) si dirige sull'oggetto intenzionale. Appartiene allo stesso *cogito* un immanente "sguardo verso" l'oggetto, sguardo che sgorga d'altronde dall'io – il quale dunque non può mai mancare».

²³ V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte* (1912), trad. it. a cura di E. Pontiggia, Milano, SE, 1989, p. 49: «Ogni forma ha un contenuto interiore. La forma è dunque l'espressione del contenuto interiore. [...] L'artista è la mano che toccando quello o quel tasto (cioè la forma) fa vibrare l'anima. È chiaro che l'armonia delle forme è fondata solo su un principio: l'efficace contatto con l'anima».

intesa come pedissequa rappresentazione della natura: l'arte è superiore alla natura; l'artista è un libero creatore che, quella stessa natura può trasformare, riconfigurare o trasfigurare a partire dalle proprie esigenze. Russo di nascita ma adottato nel mondo tedesco, Vasilij Kandinskij non si limita a orbitare intorno alla *Staatliches Bauhaus*. Ne è anche un insigne "maestro" (con altri celebri pittori come Paul Klee)²⁴. La sua opera complessiva marca il radicale allontanamento dell'arte dal referente oggettivo. Colori e forme acquisiscono una propria precisa importanza: la "miserabile" vita concreta può essere superata, ed è questo uno degli elementi costituenti lo sfondo utopico della teoria che pretende determinare la realtà oltre la mera "fatticità". In questa prospettiva l'opera d'arte ottiene il proprio senso in base al rapporto che intrattiene con l'elemento esterno, ossia la "realtà" dalla quale vuole affrancarsi; il soggetto che osserva entra a sua volta nell'opera secondo la propria logica compositiva.

Non meno rilevanti per la natura esperienziale e gli intenti applicativi della scuola nata a Weimar sono i guadagni teorici della nuova fisica einsteniana e della meccanica quantistica in merito alle considerazioni sulla dimensione spazio-temporale e la nozione di materia²⁵. Con la "teoria dei quanti" di Max Planck e con quella della relatività di Albert Einstein, la fisica classica è colpita da un sisma concettuale che ne sancisce l'irreversibile crisi: si produce una vera e propria frattura epistemologica. I presupposti della meccanica e i suoi correlati – spazio e tempo – fino ad allora centrati alla concezione newtoniana di "contenitori assoluti" dei fenomeni, perdono lo status e la consistenza di fondamenti del sapere scientifico. Per la teoria della relatività einsteniana, quella "ristretta" in particolare, va riconosciuto il rapporto che intercorre fra un concetto e il gruppo di operazioni neces-

²⁴ Nel 1921 «si aggiungono al corpo insegnante Paul Klee e Oskar Schlemmer; nel '22 Kandinskij; nel '23 Moholy-Nagy». G.C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, cit., p. 49.

²⁵ Nella corrente estetica seguita dal Bauhaus, «la materia è la realtà pre-naturalistica che non si dà nella contemplazione, ma di cui si acquista l'esperienza operando in essa con il sussidio indispensabile dell'utensile». G.C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, cit., p. 44.

sarie a definirlo²⁶. L'espressione newtoniana "tempo assoluto" perde consistenza: non esistono spazio e tempo assoluti, i quali risultano al contrario asimmetrici e relativi. Su queste basi, nello scritto teorico *Punto e linea del piano* del 1926, Kandinskij mette a tema l'idea di «superficie dematerializzata». Per l'artista russo occorre procedere con la rimozione ottica di ogni elemento che «pietrifica» l'opera d'arte. Solo in tal modo si potrà conquistare l'«interiorità» dell'opera. Tale «smaterializzazione» apre la via che dall'esterno conduce all'interno, l'occhio si emancipa dalle rigidità della superficie materiale e accoglie – questo punto è fondamentale per la scuola Bauhaus – «la più profonda dimensione dello spazio». Vi è infatti uno spazio più profondo e irriducibile alla dimensione immediatamente percepita²⁷. L'operazione di «smaterializzazione», che si traduce sul piano teorico nella fondazione dell'Astrattismo, rinvia a un'interpretazione della realtà oggettiva che pone l'atto creativo a fondamento:

Poiché lo spazio non si dà più in un'astratta proporzione numerica ma nel fenomeno o nella sensazione, lo spazio è la figuratività stessa, nel significato più ampio del termine. [In gioco è la] genetica della forma. È evidente il contatto con le idee di Klee sull'origine della linea dal movimento di un punto, della superficie dal movimento della linea, del volume dal movimento della superficie [...]. Anche evidente è il contatto con la teoria "delle tensioni" di Kandinskij; è da notarsi che le une

²⁶ Al fine di mostrare importanti parallelismi sussistenti tra le teorie einsteiniane e quelle di Gropius e il Bauhaus, riportiamo di seguito (seppur in maniera non sistematica) alcune rilevanti annotazioni – appunto riferite a Gropius – di G.C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, cit., pp. 24, 98: «l'arte rimane indubbiamente rappresentazione, manifestazione della realtà [...]. Ciascuno, in quanto opera impiegando oggetti che sono nella realtà, apprende la realtà: non una costante, generica, panoramica realtà, bensì quel tanto di realtà che sta nello spazio e nel tempo dell'atto»; «Lo spazio è ancora luce [...]; il lavoro costruttivo, progetto o esecuzione che sia, è il processo per cui la materia evolve alla pura qualità spaziale della luce [...], una nuova idea di spazio misurabile soltanto con la scala dell'agire umano: uno spazio che non distribuisce, ma si distribuisce. [È] il definitivo collegamento del concetto di spazio al concetto di movimento, sia esso da intendersi come funzione vitale o come effettivo, manuale agire dell'artista».

²⁷ Cfr. V. Kandinskij, *Punto e linea nel piano. Contributo all'analisi degli elementi pittorici* (1926), trad. it. di M.T. Ferrari, Milano, SE, 2017.

e le altre recassero alla distruzione della massa come effetto naturalistico e alla sua riduzione a funzione spaziale²⁸.

Il campo di interessi del Bauhaus è iscritto d'altronde nel vasto campo delle avanguardie artistiche del primo Novecento. Proliferano in questo periodo le pubblicazioni di manifesti e programmi che daranno luogo ad altrettanti movimenti e scuole. Gropius redige il manifesto per la scuola di «costruzione» (Bauhaus: casa del costruire/costruzione della casa), rifiuta le nozioni di "autenticità" e di isolamento estetico quali chiavi dell'esperienza estetica e rivolge l'arte all'intero habitat dell'uomo civile contemporaneo. La nuova scala architettonica equivale alla progettazione e alla trasformazione della "metropoli": da luogo a-morfico della tecnica e dello sviluppo capitalistico a tessuto organico-sociale, la cui pianificazione urbanistica riflette una forma dell'organizzazione sociale che è razionale poiché libera dalla divisione del lavoro di stampo dirigitico, così come dall'anarchia del mercato. È questa l'utopia di Gropius e del Bauhaus. Se progetto e utopia²⁹ costituiscono l'endiadi del moderno e delle sue degenerazioni, testimoniate dalle catastrofi del Novecento, il punto sarà capire quale ruolo giochi il Bauhaus in questa cornice. Come si collocano i suoi valori e la sua estetica in ciò che, per usare la celebre espressione di Jürgen Habermas, potremmo chiamare il «progetto della modernità»?³⁰

²⁸ G.C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, cit., pp.105-106. Una tale operazione sarà condotta alle sue estreme conseguenze da Kazimir Malevič (1878-1935), esponente di punta della corrente artistica d'avanguardia *suprematismo russo*, il quale si proponeva di abolire il mondo per giungere al "grado zero" delle forme.

²⁹ Cfr. il fondamentale M. Tafuri, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo urbanistico*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

³⁰ Con "progetto della modernità" Habermas intese riferirsi a una parabola filosofica e storico-politico-culturale emersa con i pensatori illuministi a partire dal tardo sec. XVIII. Esso consisteva sostanzialmente in uno sforzo intellettuale volto a sviluppare una scienza obiettiva, una morale e un diritto universali nonché un'arte autonoma, secondo le rispettive logiche interne. Occorreva utilizzare tutto il patrimonio di conoscenze umane generatesi liberamente e creativamente per un fine emancipativo e per arricchire la vita. Attraverso un suo controllo scientifico, la natura poteva divenire promessa di libertà emanci-

3. Catastrofe della modernità, utopia modernista

Alle spalle dell'espressione "Movimento Moderno" e, per estensione, dietro la nozione filosofica stessa di modernità, si nascondono tensioni e movimenti contrari che complicano la temporalità lineare, compatta e omogenea, veicolata dalle teorie del progresso. In seno al dibattito sul "Moderno" si sviluppano vie alternative, quando non conflittuali o apertamente antagonistiche, su cui si gioca la storia delle interpretazioni: da un lato gli approcci apologetici alla svolta storico-culturale "modernista" con il suo tecnicismo, il suo produttivismo e le sue teorie del progresso; dall'altro una meditazione sugli esiti degenerativi e distruttivi della razionalità scientifica, unita a una critica etico-politica dei valori universali dispiegati dall'Illuminismo e dell'idea ingenua e neutrale che ci si è formati dello sviluppo tecnico³¹. Nel campo della disciplina architettonica, la razionalità modernista avrebbe addirittura conculcato le libertà creative, inibito la sperimentazione di nuovi stili e l'espressione di etiche condivise,

pando l'uomo dallo stato di necessità in cui era gettato dalla povertà, dai bisogni o dall'arbitrio del caso indotto dalle calamità. È, in estrema sintesi, con lo sviluppo di forme razionali di organizzazione sociale che gli individui umani potranno liberarsi da quelle manifestamente irrazionali quali sono il mito, la religione, la superstizione. Appellandosi ai modi razionali del pensiero le società potranno liberarsi anche dall'uso arbitrario del potere e dal lato oscuro della stessa natura umana, facendone piuttosto emergere le qualità universali e immutabili. Contrariamente a quanto sostenuto dal postmodernismo, tale "progetto moderno" non sarebbe affatto fallito o destituito di qualsivoglia validità. Secondo Habermas, sarebbe semplicemente rimasto incompiuto (cfr. J. Habermas, *Il discorso filosofico della modernità* (1985), trad. it. di E. Agazzi, Roma-Bari, Laterza, 1987. Questo volume riprendeva e rielaborava in "dodici lezioni" un precedente e noto saggio dell'autore del 1980: *Il moderno: un progetto incompiuto*, tradotto in italiano nella rivista «Alfabet», 22, 1981.

³¹ Per il versante critico dell'ermeneutica moderna e il rapporto che essa istituisce, in particolare nel caso di Martin Heidegger, fra critica dell'economia e critica della metafisica, si veda il recente lavoro di G. Imbriano, *Il lavoro e le cose. Saggio su Heidegger e l'economia*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 186: «l'appropriazione della *ratio* e il potere della ragione hanno una ricaduta propriamente economica. Cos'altro è il dominio della ragione se non, infatti, il potere di una razionalità economica, orientata all'interesse e al calcolo?».

ma flessibili, ossia non subordinate rigidamente a una concezione lineare della storia³².

D'altra parte, i codici architettonici sono da sempre generatori di codici iconici, le forme sono funzioni che indirizzano comportamenti e relazioni. In questo senso Umberto Eco evidenziava come l'architettura non potesse essere considerata limitatamente alle sue «possibilità di funzione». Pur essendo effettivamente concepiti per "funzionare", gli oggetti architettonici e le loro funzioni hanno una portata ben più ampia a livello socio-culturale: «una considerazione fenomenologica del nostro rapporto con l'oggetto architettonico ci dice anzitutto che comunemente noi fruiamo l'architettura *come fatto di comunicazione*, anche senza escluderne la funzionalità»³³. In quanto comunicazione, continua Eco, l'architettura possiede le condizioni strutturali della significazione analizzate dalla semiologia. Essa è un sistema di segni e simboli, capace di rappresentare un senso nel suo farsi concreto sulla base di un determinato modello astratto (valido cioè per identificare e unificare una molteplicità di oggetti che rispondono a certe funzioni: "tetto per ripararsi", "scala per salire" ecc.), e che come tale può essere realizzato e riconosciuto nel singolo oggetto incontrato nell'esperienza quotidiana. Independentemente dal fatto che si desideri usufruire di quell'oggetto, esso sarà dotato di una struttura significante, ovvero avrà "in corpo", nella sua materialità, un significato «già codificato». Così, il modello diviene rappresentabile graficamente o simbolicamente: «il codice architettonico genera un codice iconico, e [il modello/simbolo] diventa oggetto di commercio comunicativo»³⁴.

Nell'esperienza estetica del Bauhaus è racchiuso questo intero plesso di determinazioni. Come "possibilità di funzione" e "fatto di comunicazione", la scuola di Weimar ridefinisce il rapporto tra forma e funzione degli oggetti architet-

³² Cfr. M. Assennato, *Linee di fuga. Architettura, teoria, politica*, Palermo, duepunti edizioni, 2011, p. 47.

³³ Si veda U. Eco, *Proposte per una semiologia dell'architettura*, in «Marcatré. Rivista di cultura contemporanea», I (1967), p. 58.

³⁴ *Ibidem*.

tonici: da un lato rompendo e dall'altro ricodificando abitudini acquisite, esperienze, desideri. Deformando relazioni e habitus acquisiti, l'avanguardia artistica lanciata da Gropius apre l'oggetto architettonico a un nuovo rapporto con la società di massa. Gropius opera inequivocabilmente nell'ambito della cultura borghese: il «suo posto – nelle parole di Argan – è in quella schiera di intellettuali che si sono adoperati a risolvere razionalisticamente i conflitti di classe»³⁵. Già Walter Benjamin, ragionando sul rapporto fra arte e società di massa³⁶ sosteneva che l'architettura è sempre riuscita a proporre i suoi oggetti alla ricezione collettiva immediata. La sua storia, continuava, è «più lunga di quella di qualsiasi altra arte; rendersi conto del suo influsso è più importante per [...] comprendere il rapporto tra le masse e l'opera d'arte. Delle costruzioni si fruisce in un duplice modo: attraverso l'uso [modo tattico] e attraverso la percezione [modo ottico]. La fruizione tattica non avviene tanto sul piano dell'attenzione quanto su quello dell'*abitudine*. [...] Anche colui che è distratto può abituarsi»³⁷. Perfettamente consapevole dei fattori implicati in questa semiologia dell'architettura, ma anche del fatto che l'industria forma ben più della politica «il cuore del capitale» da cui promanano valori e autorità³⁸, Gropius avanza un razionalismo "pragmatico" che fa i conti con la crisi storica e culturale della borghesia. Occorre «tentare di sottrarre la classe direttrice e produttrice a uno scadimento crescente, di ricondurla ai suoi doveri sociali, di riorganizzare tecnicamente la produzione, di creare le effettive e oggettive condizioni per il progresso della vita sociale»³⁹. Qui entra in campo la funzione artistica, la quale assicura una liberazione delle forze creative, guidandola attraverso una salda preparazione tecnica.

³⁵ C.G. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, cit., p. 13.

³⁶ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000³.

³⁷ Ivi, p. 45.

³⁸ Cfr. M. Assennato, *Linee di fuga*, cit., pp. 62 ss.

³⁹ C.G. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, cit., pp. 18-19.

Sotto questo profilo occorre non dimenticare il contributo proveniente dagli Stati Uniti con il pragmatismo, che Gropius raccoglie ponendolo al centro del suo progetto di riforma dell'arte e della società. In particolare la filosofia di John Dewey ha importanti risonanze in Gropius, specie quando questi e altri, costretti all'emigrazione politica, porteranno lo spirito europeo del Bauhaus verso le sponde occidentali dell'Atlantico. Il pragmatismo si confronta con le trasformazioni scientifiche e tecnologiche, è ispirato da un insieme di valori culminanti nello spirito "universale" della democrazia, cerca di coniugare teoria e pratica, conoscenza e azione collegando la concretezza del presente a un conferimento di fiducia verso il futuro⁴⁰. Gropius e i suoi primi seguaci vi riconoscono il problema cardine della modernità, vale a dire ricostruire «forme della ragione – e per questa via forme dell'intervento umano sulla realtà – che siano all'altezza del tempo della tecnica, dell'industrializzazione e della metropoli capitalistica»⁴¹. L'industria può essere intesa umanisticamente come potenziamento dell'ingegno contro il fordismo e l'avvilimento della personalità nei meccanismi di produzione. L'obiettivo è rendere il sistema capitalistico meno sordo alle esigenze umane. In fondo questo era anche l'obiettivo di Dewey: riunire la democrazia, intesa essenzialmente come la condivisione più larga possibile di interessi, alle idee, ai valori e alle capacità umane, in definitiva a tutta la ricchezza prodotta dalla società e dall'educazione. Per questo l'educazione, perno della società democratica, deve essere attiva, antiautoritaria e aperta alla comunità.

Come mantenere tuttavia legati umanesimo e lavoro, metodo scientifico e creatività, ideali e operatività? Se i meccanismi del modo di produzione capitalistico – l'impresa, il mercato, la divisione del lavoro – non vengono messi in discussione, sarà possibile correggerne le storture e disin-

⁴⁰ Cfr. A. Granese, *Introduzione a Dewey* (1973), Roma-Bari, Laterza, 1999. Sulle tensioni etico-politiche della proposta pragmatista, si veda la recente monografia di M. Santarelli, *La vita interessata. Una proposta teorica a partire da John Dewey*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 150-166.

⁴¹ M. Assennato, *Linee di fuga*, cit., p. 50.

nescarne i pericoli? È in seno a questa crisi e alle metamorfosi sociali, culturali e politiche dei primi decenni del Novecento che si colloca la genealogia del movimento avviato da Gropius. Giulio Carlo Argan segnala la differenza di prospettive fra i due leader dell'architettura europea dell'epoca, ovvero Le Corbusier e Gropius. «Si tratta di due "razionalismi" di segno contrario. Le Corbusier assume la razionalità come sistema e traccia grandi piani, che dovrebbero eliminare ogni problema; Gropius [...] come metodo che permette di localizzare e risolvere i problemi che l'esistenza viene continuamente ponendo»⁴². Come Henri Lefebvre ha scritto, Le Corbusier ha una visione unitario-organica del tessuto urbano e si considera un "uomo di sintesi", mira a una «pratica urbanistica e a un'ideologia, il funzionalismo, che riduce la società urbana all'adempimento delle funzioni previste e regolate, sul terreno dell'architettura [...]. Crede e vuole creare i rapporti umani definendoli, progettandone la cornice e lo scenario»⁴³. Per *Le Corbu* solo una nuova architettura può scongiurare un'altrimenti prevedibile insorgenza rivoluzionaria. Analogo è lo sfondo tematico da cui prenderà le mosse in sede economica John Maynard Keynes, propugnatore di una *General Theory* dello Stato e della «pianificazione». In breve, il "farsi sociale" del Capitale allontana lo spettro della rivoluzione⁴⁴. Nella sua "lucida disperazione" Gropius propone a sua volta un'uscita (utopica?) dalla crisi della società

⁴² G.C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, cit., p. 16. L'architetto-urbanista svizzero «sogna di crescere in ogni lavoratore un piccolo borghese, compensando con uno *standard* di benessere materiale la rinuncia ai diritti e alla lotta di classe [...]. La sua razionalità è sempre aderente a soluzioni particolari: siccome [...] sono infinite, la loro soluzione razionale è uno *standard* che rappresenta il livello medio delle esigenze [il quale] agisce come elemento di equilibrio: previene il sorgere o contiene lo sviluppo di nuovi problemi [...]. Crede seriamente in un nuovo tipo di contratto sociale: la borghesia rinuncerà alla guerra se il proletariato rinuncerà alla rivoluzione». Ivi, pp. 16-17.

⁴³ H. Lefebvre, *Il diritto alla città* (1967), trad. it. di F. Pardi, Verona, Ombre Corte, 2014, p. 51.

⁴⁴ Cfr. M. Assennato, *Linee di fuga*, cit., pp. 59 ss. Cfr. anche M. Tafuri, *Progetto e utopia*, cit., p. 124: «Liberarsi dalla paura del futuro fissando quel futuro come presente: il medesimo fondamento dell'interventismo keynesiano è il medesimo delle poetiche dell'arte moderna. Proprio in senso politico esso è anche alla base delle teorie urbanistiche di Le Corbusier».

moderna attraverso una didattica o una “pedagogia formale” impartita nella scuola da lui stesso fondata. Lo *Staatliches Bauhaus* è «una scuola democratica, fondata sul principio di collaborazione»: «democrazia e cooperazione possono portare la potenza tecno-scientifica al servizio dell’uomo»⁴⁵.

Di qui il rifiuto di appiattare il razionalismo sul funzionalismo: indispensabile per una nuova fondazione delle discipline che vengono insegnate e praticate è evitare l’assoggettamento dell’uomo alla complessiva macchina industriale⁴⁶. Tuttavia, come scrive Marco Assennato, le avanguardie del Novecento nascono nell’«età della tecnica», ovvero in un quadro attraversato precisamente dalla «scissione tra potenza produttiva e arretratezza politica»⁴⁷. La questione dell’alienazione dei singoli e delle masse nelle moderne società industriali (preconizzata già dal giovane Marx nei *Manoscritti* parigini del 1844⁴⁸) è in questo senso al centro della riflessione sulla crisi della società moderna e permea il dibattito estetico e politico che prende le mosse dall’esperienza del Bauhaus.

Declinato in tutto ciò che investe i luoghi e i tempi *lato sensu* della socializzazione come la fabbrica, la burocrazia, la vita urbana e metropolitana, il tema dell’estraneazione assume un’ineludibile centralità nei diversi ambiti artistici e intellettuali del Novecento. Ormai manifesta agli albori del ventesimo secolo con possente evidenza, l’astrazione – portato tipico del modo di produzione capitalistico – si mostra sempre più determinata, reale⁴⁹. L’ampliamento dell’organizzazione tecnica dell’economia, della società, dell’amministrazione pubblica e della politica, il disciplinamento, nella

⁴⁵ M. Assennato, *Linee di fuga*, cit., p. 63.

⁴⁶ Cfr. *ivi*, pp. 68 ss. Gli stessi problemi verranno diversamente affrontati da altri protagonisti del movimento moderno, così pure dai successori di Gropius alla guida del Bauhaus: spicca, fra tutti, il nome di Mies van der Rohe (*ivi*, p. 69).

⁴⁷ M. Assennato, *Linee di fuga*, cit., p. 50.

⁴⁸ K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, trad. it. di N. Bobbio, Torino, Einaudi, 1968.

⁴⁹ Sull’astrazione determinata o reale si rinvia K. Marx, *Lineamenti fondamentali della critica dell’economia politica 1857-1858*, 2 voll, trad. it. di E. Grillo, Firenze, La Nuova Italia, 1968, I, pp. 26-40.

stessa direzione, del comportamento psicologico e delle condotte morali degli individui impongono i principî organizzativi dell'*esprit nouveau* e della *civilisation machiniste*. Eppure, le contraddizioni nelle quali l'uomo moderno si trova gettato non sono risolte, l'imponente processo di sussunzione industriale delle società al sistema capitalistico comporta atomizzazione sociale e urbanismo, la crescita delle città e la loro impetuosa metamorfosi in metropoli⁵⁰. Soprattutto, la catastrofica esperienza della Grande Guerra contribuirà in modo decisivo a far maturare la fine della fiducia nell'idea di progresso. Le "magnifiche sorti" che la civilizzazione e la razionalizzazione delle società capitalistiche avevano promesso si rovesciavano sistematicamente in catastrofi: imperialismo, guerre, morte, miseria.

Emerge così la necessità di chiudere i conti con l'idea hegeliana o posthegeliana di una ragione totalizzante e omnicomprensiva; la specifica prospettiva del pensiero negativo neutralizza le pretese di una conoscenza fondata su sintesi universali e "principi incondizionati" trovando terreno fertile nelle avanguardie artistiche. La *pars destruens* della razionalità contemporanea impone il confronto con le dissonanze e le eccezioni⁵¹ di una realtà ormai frammenta-

⁵⁰ Per questi temi cfr. D. Harvey, *La crisi della modernità*, cit.; M. Assennato, *Linee di fuga*, cit. Per un più generale inquadramento delle questioni in ambito filosofico, M. Cacciari, *Pensiero negativo e razionalizzazione*, Venezia, Marsilio, 1977.

⁵¹ Per la riflessione sulle "dissonanze" si pensi, ad esempio, al rifiuto della struttura gerarchica del sistema tonale e all'abbandono di un fondamento stabile e rassicurante promosso con la musica dodecafonica atonale di Arnold Schönberg e la sua "Scuola di Vienna" (la Vienna della *finis Austriae* nei decenni precedenti la Grande guerra). Il tema dell'eccezionalità/eccezione sarà in auge nella letteratura dell'epoca, nelle filosofie dell'esistenza (con un illustre precursore del secolo precedente, qual era Søren Kierkegaard), così come nell'ambito del pensiero giuspolitico (ad es. lo «stato di eccezione» teorizzato da Carl Schmitt (nella sua *Politische Theologie* del 1922), in quanto omologo a uno «stato di necessità» e perciò fondativo della sovranità: «Sovrano è colui che decide sullo stato di eccezione». C. Schmitt, *Le categorie del "politico"* (1922-1963), trad. it. a cura di G. Miglio e P. Schiera, Bologna, il Mulino, 1998, pp. 33 ss. Sullo stesso tema cfr. W. Benjamin, *Tesi sulla filosofia della storia* (1940) in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it. a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995, pp. 75-86: «La tradizione degli oppressi ci insegna che lo stato di emergenza – eccezione, n.d.r. – in cui viviamo è la regola». Ivi, p. 79.

ta e anonima. Nell'Europa continentale, più specificamente nel mondo tedesco, prendono intanto avvio i due grandi movimenti della fenomenologia e dell'esistenzialismo. Fra gli autori che promuovono i rispettivi indirizzi filosofici serpeggia, fino a consolidarsi in convinzione, la necessità di un superamento definitivo sia della ragione logico-idealistica che di quella tecnico-scientifica di stampo positivista. Se nel secolo diciannovesimo idealismo e positivismo avevano rappresentato sintomaticamente il trionfo della ragione nella sua duplice versione – logico-deduttiva e scientifico-positiva – fra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del secolo successivo il «sospetto»⁵² sulle presunte capacità ordinarie della razionalità umana si unisce al riconoscimento dell'insufficienza dei sistemi costruiti su schemi rigidi e astratti, incapaci di assorbire le molteplici sfaccettature dell'esistenza.

È forse questo il preludio della “crisi delle narrazioni universali” su cui si eserciterà la critica “postmodernista”? Il razionalismo di Gropius, sviluppandosi in piena consonanza allo *Zeit-Geist* della prima parte del Novecento, prende forma come una «lucida disperazione», lo si è ricordato mutuando le parole di Argan, quasi si trattasse di un razionalismo della crisi della razionalità, idealistica o positivista⁵³. La medesima consapevolezza permea del resto le avanguardie artistiche e politiche coeve. Il funzionalismo estetico del Bauhaus fornisce una risposta inedita alla crisi. Una risposta che si presenta a sua volta come “razionalista”, benché gravida di tensioni. L'intimo collegamento tra gli intenti della scuola nata a Weimar nel 1919 e il tumultuoso sviluppo industriale che segna la ricostruzione post-bellica sarà trainato dalla preparazione per un'altra grande guerra. Come coniugare la consapevolezza della fine irreversibile di un ordine sociale e morale allo

⁵² È la nota tesi di fondo avanzata da P. Ricoeur [*Dell'interpretazione. Saggio su Freud* (1965), trad. it. di E. Renzi, Milano, Il Saggiatore, 1967], il quale individua in Marx, Nietzsche e Freud i tre maestri del sospetto.

⁵³ Cfr. M. Cacciari, *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Milano, Feltrinelli, 1976.

slancio costruttivo verso un nuovo ordine estetico, capace di plasmare e orientare a sé il mondo circostante?

4. Conclusioni

Nelle sue molteplici declinazioni e in ognuno dei diversi ambiti in cui ha trovato applicazioni pratiche, tanto nel campo estetico quanto in seno alle società e alle politiche coeve alla sua parabola storica, il complessivo progetto del Bauhaus ha rappresentato uno snodo cruciale per la contemporaneità. Le avanguardie artistiche del primo Novecento (specialmente sulla scorta degli insegnamenti impartiti dai “maestri del sospetto”) proclamano, con i loro “manifesti”, la necessità di una rottura radicale e senza compromessi con il passato. La civilizzazione capitalista è assunta come un dato irreversibile, e tuttavia proliferavano progetti di riforma in vista di un altro sviluppo possibile: *progetto e utopia*. Nel preciso tornante storico in cui nasce e si sviluppa, Bauhaus è la «camera di decantazione» delle avanguardie. Il suo compito storico è metterle alla prova della realtà produttiva imposta dal capitalismo industriale: attraverso il fordismo-taylorismo, economicamente e tecnicamente; mediante il Piano e la programmazione statali a livello politico. Sebbene in una direzione pragmatica, né provocatoria né sovversiva, la scuola sviluppa le intenzioni del Dadaismo (e di altre avanguardie dell’epoca) – abolire ogni separazione fra l’arte e la vita quotidiana – e sposta l’attenzione che il Futurismo volgeva verso il movimento e la velocità sul piano del razionalismo, della funzionalità e della sintesi formale: “linee”, “figure”, “superfici”, devono prodursi in una *genetica della forma*.

Manfredo Tafuri concede in questo senso a Gropius e seguaci il merito di aver saputo tradurre concretamente, sul piano industriale, gli effetti di innovazione progettuale provenienti dalle utopie estetiche e dalle avanguardie del primo Novecento. Gropius, in particolare, ha inteso tradurre il progetto di un mondo estetizzato nelle dimensioni abitative,

industriali e urbane. Tra le sue articolazioni poietiche e applicative, il Bauhaus identifica arte e funzionalità compiendo la rivoluzione formale che dà il segno all'epoca moderna. Il Bauhaus rappresenta l'esito logico e pratico di tale tentativo di sintesi. Tutto ciò sarebbe però una conseguenza di quella "cattiva dialettica" che per tutto il secolo XX ha trattenuto le potenzialità rivoluzionarie – di cui le stesse avanguardie erano espressioni e amplificazioni – all'interno dei cicli di ristrutturazione continua dell'industria, della città e della società in senso capitalistico⁵⁴.

Possiamo ricavare pertanto alcune linee di corrispondenza fra le diverse epoche dell'arte e l'organizzazione capitalistica del lavoro, tra la massificazione della produzione e le nuove forme del consumo. L'utopia intuisce nuove vie e rompe le regole. Il progetto, soprattutto quello di architetti e urbanisti, trasforma e fa virare le utopiche linee di fuga in ragionevoli – funzionali – innovazioni. La traduzione nel "Piano" della politica segue a sua volta⁵⁵. Confermando in parte questa interpretazione, benché da un diverso punto di vista, Argan riteneva che il "Movimento moderno" e le sue strategie urbanistiche fossero del tutto ascrivibili a un capitolo della storia del riformismo europeo⁵⁶.

Pur cogliendo la crisi delle forme, il Bauhaus ribadisce il «valore intrinseco del prodotto industriale»⁵⁷ misconosciuto dall'utopia socialista (pre-marxiana), inglobato da quella socialdemocratica del primo Novecento e infine radicalizzato dal socialismo reale sovietico che lo virerà in peggiore ideologia del lavoro e della pianificazione. La Repubblica di Weimar, a trazione socialdemocratica, finirà a sua volta tragicamente con l'ascesa al potere dei nazionalsocialisti. L'esperienza del *Bauhaus*, che a quella fragile democrazia aveva intrecciato i propri destini, sarà costretta a migrare fuori dalla Germania. L'Europa tutta, nel frattempo, piom-

⁵⁴ Cfr. M. Tafuri, *Progetto e utopia*, cit., pp. 49 ss.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Cfr. C.G. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, cit.

⁵⁷ P.V. Aureli, *Il progetto dell'autonomia. Politica e architettura*, Macerata, Quodlibet, 2016.

ba in un altro conflitto mondiale, trascinata dal delirio hitleriano e dalle cerimonie di massa per le celebrazioni belliche. Come ammoniva Walter Benjamin, il tentativo di politicizzare l'estetica si risolve nell'estetizzazione della politica propria dei fascismi. Il passaggio dall'utopia all'ideologia funzionale segna il termine del processo: «comincia l'architettura come costruzione tecnica. Segue la riproduzione della natura nella fotografia. La creazione fantastica si prepara a diventare pratica come grafica pubblicitaria»⁵⁸.

⁵⁸ W. Benjamin, *Parigi. La capitale del XIX secolo*, in *Schriften* (1955), trad. it. in *Saggi e frammenti*, cit., p. 160.

Il Bauhaus è stato un movimento di avanguardia critica e di rinnovamento culturale dalla marcata cifra popolare, come traspare, tra luci e ombre, dalla sua apertura alla società, dalla relazione con la cultura industriale di massa, dalla considerazione del lavoro manuale e dalla qualità del mondo delle cose, non pensata più come elitaria.

Questo volume a più voci vuole ricordarlo nel centenario della fondazione, per testimoniare l'attualità di una Scuola che, tra Weimar e Hitler, nel breve tempo della sua esistenza, ha promosso un grande progetto, un'inedita costruzione, un'ambiziosa prospettiva sull'arte e sulla società.

MARINA LALATTA COSTERBOSA insegna Filosofia del diritto presso il Dipartimento di Filosofia e Comunicazione dell'Università di Bologna ed è Membro del Comitato di Bioetica dello stesso Ateneo. Tra le sue pubblicazioni più recenti: *La democrazia assediata* (2014); *Il silenzio della tortura* (2016); *Orgoglio e genocidio* (2016, con A. Burgio); *¿Legalizar la tortura?* (2018, con M. La Torre); *Il bambino come nemico* (2019).

isbn 978-88-7000-831-9



9 788870 008319

€ 22,00 i.c.