

INDICE

- 7 ARTE E ARCHITETTURA. DA WEIMAR A DESSAU
- 11 LA *SIEDLUNG* DEI MAESTRI
- 21 COLONIA DI ARTISTI
Der Mensch und die Planung (W. Gropius)
- 39 UNA STORIA TRAVAGLIATA
- 47 ANTOLOGIA
- 55 APPENDICE FOTOGRAFICA
- 89 BIBLIOGRAFIA

ARTE E ARCHITETTURA. DA WEIMAR A DESSAU

Dopo la catastrofe della Prima Guerra Mondiale e la dissoluzione del *Deutsches Kaiserreich* la Germania viveva un clima di grande disfatta e caos.

Sull'economia della neonata *Repubblica di Weimar* gravavano le esorbitanti richieste avanzate dalle potenze vincitrici, in particolar modo dalla Francia, per risarcire i danni di guerra; il marco tedesco risentì particolarmente dell'inflazione generale, la sua svalutazione bruciò i risparmi della classe media generando una dilagante disoccupazione e una conseguente diffusa povertà.

In un paese sull'orlo del baratro dove tumulti e disordini erano all'ordine del giorno, la *Deutschnationale Volkspartei*, partito di destra conservatore e filo monarchico, raccoglieva il malcontento di una popolazione sempre più disorientata e umiliata dalle gravose clausole imposte dal Trattato di Versailles.

In questo clima non favorevole il 1° aprile 1919 nasceva a Weimar – dalla fusione e dal riordinamento della locale Accademia di Belle Arti del Granducato di Sassonia con l'ex Scuola di Arti e Mestieri, con l'introduzione di una sezione d'Architettura – la *Staatliches Bauhaus*, scuola statale che si poneva come obiettivo il superamento della divisione fra una formazione artistica e un'esperienza artigianale pratica per giungere all'unità delle espressioni, da realizzare con il contributo di maestri della forma¹ e maestri artigiani.

Nonostante la sua brevità, solo quindici anni fra Weimar, Dessau e Berlino, la pionieristica avventura artistico-culturale avviata da Walter Gropius, frutto della breve esperienza democratica della Repubblica

di Weimar, fa del Bauhaus la scuola di Architettura, Arte e Design più influente e rappresentativa del XX secolo, punto di riferimento per il nascente Movimento Moderno.

Il fine da raggiungere è la creazione di «una perfetta armonizzazione tra stimoli differenti: forme, suoni, colori» volta a riqualificare l'artigianato tedesco industrializzandone la produzione.

La reazione da parte dei maestri accademici, – inizialmente confluiti nel Bauhaus – al programma redatto per la nuova scuola, raccoglieva il pensiero ultraconservatore di una classe provinciale piccolo borghese che, basandosi su un falso presupposto, estrapolava dall'articolato pensiero di Walter Gropius l'affermazione secondo cui oggi *l'arte non si può insegnare con i metodi dell'Accademia*. Il *Manifesto e programma del Bauhaus statale* per gli accademici risultava quindi eccessivamente sbilanciato verso la sola sperimentazione, inoltre la realizzazione di prodotti studiati e modellati per una successiva produzione industriale avrebbe privato la scuola del suo carattere di Istituto artistico.

Contro il Bauhaus nacque un Comitato di Cittadini che con affermazioni spesso inesatte tendeva a minarne la credibilità; alle autorità preposte veniva inoltre richiesto il controllo sullo stile di vita di quanti frequentassero la scuola, allievi ed insegnanti, allo scopo di preservare la tradizione e l'etica proprie della città di Weimar.

Puntuale la replica di Walter Gropius: «Il Bauhaus vuole essere un istituto artistico esemplare, senza "gettare a mare l'intera tradizione" e senza chiudere

gli occhi davanti alle necessità vitali del nostro tempo»; la produzione di modelli standard, studiati per essere riprodotti senza mascheramenti e manierismi, rappresentano l'avanzamento della modernità.

*«Riteneva Gropius che le arti dovevano rispondere ai bisogni di una società di massa: perché questo disegno democratico si realizzasse bisognava creare uno strumento di formazione capace di produrre un tecnico che sapesse dar nuova forma al mondo delle più avanzate tecnologie».*²

Per raggiungere questo scopo chiama a Weimar numerosi artisti: architetti, pittori, grafici, artigiani, fotografi, costumisti di provenienza ed estrazione culturale diversa, molti dei quali lo seguiranno nel 1925 a Dessau, coinvolgendoli con gli studenti in una esperienza totalizzante.

Nel 1924 le sempre maggiori pressioni da parte delle forze conservatrici che avevano vinto le elezioni in Turingia, l'ottusità del governo regionale e gli intrighi politici prevalsero sui difensori di un cambiamento che puntava verso una nuova via e un nuovo stile in linea con i tempi moderni.

Si sollevarono dubbi sull'orientamento politico di Gropius accusato di attività sovversive e di simpatizzare per il movimento spartachista, e sulle sue qualità di direttore che, secondo i suoi detrattori non avrebbe agito con l'imparzialità necessaria.

Vennero fortemente criticati lo stile di vita degli studenti e la presunta promiscuità fra i sessi – al Bauhaus, cosa abbastanza singolare per l'epoca, erano presenti parecchie studentesse –; le numerose feste che costituivano un ulteriore momento socializzante fra allievi e maestri, le rappresentazioni d'avanguardia – esito di un lavoro di sperimentazione all'interno del Laboratorio teatrale –, erano ritenute dalla borghesia benpensante attività non consone con l'insegnamento in una scuola tedesca.

Annota Nina Kandinskij nel suo diario: «Tolleranza e libertà erano principi fondamentali che improntavano i rapporti tra insegnanti e allievi al Bauhaus, ed è quindi comprensibile che le polemiche non nascessero

al suo interno, ma venissero portate dal di fuori, a volte con grande malignità, seminando incomprensioni»³.

Gropius aveva tentato di tenere la Bauhaus estranea alle vicende politiche e partitiche, ma la sua partecipazione – sollecitata dagli insegnanti e dagli studenti – al concorso per la progettazione di un monumento in memoria degli operai caduti il 20 marzo 1920 durante il fallito tentativo di colpo di stato da parte di militanti della destra ordito da Alfred Kapp, e la sua realizzazione nel cimitero di Weimar nel 1922, segnarono poco dopo il definitivo ostracismo da parte della potente borghesia capitalista a cui, negli anni precedenti Gropius si era rivolto.

A nulla valsero i numerosi appelli in sostegno della scuola e contro la sua chiusura.

Hans Poelzig, presidente del *Deutscher Werkbund*, esprimeva la sua solidarietà verso l'esperienza del Bauhaus con le seguenti parole:

«La pubblica controversia attualmente in corso sul Bauhaus di Weimar non è argomento locale; per molti aspetti riguarda tutti coloro che si interessano alla crescita e allo sviluppo della nostra arte. È sempre inopportuno confondere i problemi artistici con le contese politiche. La violenza della passione politica con cui si discute l'opera e lo scopo del Bauhaus impedisce una oggettiva considerazione del grande e importante esperimento che qui si sta compiendo arditamente. Noi confidiamo che i funzionari e gli uffici competenti si adoperino per evitare che le passioni politiche distruggano una impresa che non può essere misurata attraverso i pregiudizi personali e attraverso considerazioni estranee all'arte, ma solo attraverso la sua rettitudine e i suoi irreprensibili obbiettivi.»

Prima i tagli dei finanziamenti e nel mese di settembre la rescissione precauzionale dei contratti da parte del Governo decretarono irrimediabilmente la fine dell'esperienza a Weimar.

Nella lettera aperta del 26 dicembre 1924, pubblicata sul giornale di Weimar il giorno 29, che costituisce la dichiarazione ufficiale dello scioglimento dell'istituto fissato per il 31 marzo dell'anno successivo, Walter Gropius e i *maestri della forma*, firmatari del documento, concludevano ponendosi l'interrogativo

sulla «possibilità che il Bauhaus continui in un'altra località il suo lavoro»⁴.

Lyonel Feininger in uno scritto datato 12 marzo 1925 indirizzato alla moglie Julia esprime in questi termini l'aria che si respirava in quei giorni a Weimar: «Anche Kandinsky ha detto ripetutamente "sentiremo la mancanza di Weimar" e si tratta di un sentimento molto vivo anche negli altri. Prima noi amavamo Weimar più di tutte le città della Germania, e solo il Bauhaus ci ha precipitati nel vortice delle passioni e delle opinioni partitiche e ha trasformato ai nostri occhi Weimar in un nido di avvoltoi, col rostro sempre pronto a calare su di noi. A volte penso con dispiacere solo al fatto che i nostri amici sarebbero separati da noi e che qui ci sarebbe attorno a noi una grande solitudine».

Trattative furono aperte con diverse città, Francoforte, Mannheim, Colonia e Dessau, fu quest'ultima a prevalere su tutte sostenendo e finanziando economicamente un progetto di vasto respiro.

All'interno del Bauhaus inizialmente molti espressero dubbi verso questa sede ritenuta culturalmente meno prestigiosa di Weimar, ma

«Dessau era stata la residenza dei principi di Anhalt: ne danno testimonianza il castello in città, una parte del quale è stata costruita da Knobelsdorff, la cappella tardogotica del castello che custodiva alcuni bei quadri di Lucas Cranach, e i castelli di Worlitz e di Oranienbaum. Paragonata a Weimar, Dessau offriva altri aspetti positivi. La popolazione era più aperta e tollerante, e in città si respirava l'atmosfera del XX secolo; c'erano industrie, tra cui la Junkers che fabbricava lì i suoi aerei. Proprio a questa apertura mentale della popolazione era dovuto il fatto che Dessau aveva voluto ospitare la nuova sede del Bauhaus. ... Il dottor Fritz Hesse, borgomastro della città, e il dottor Ludwig Grote, a quell'epoca conservatore di Anhalt erano tra i più accesi sostenitori del trasferimento e fecero ogni sforzo per accogliere degnamente quell'istituzione la cui fama aveva ormai superato i confini della Germania ... Il consiglio dei docenti all'inizio del 1925 aveva dato la priorità a Francoforte sul Meno, ma Dessau garantì condizioni più vantaggiose, e sovvenzioni sufficienti

ti per la costruzione della nuova sede: era un'offerta allettante che convinse i membri del Bauhaus. Il 25 maggio 1925 Walter Gropius per il Bauhaus e il dottor Fritz Hesse per la città di Dessau apposero la firma al contratto»⁵.

Con lungimiranza il borgomastro Fritz Hesse con l'appoggio di una amministrazione comunale liberale, il conservatore di stato e storico dell'arte Ludwig Grote e l'industriale Hugo Junkers, sostenitori dell'inseadimento a Dessau del Bauhaus, avevano previsto che la presenza della scuola con i suoi maestri – figure di primissimo piano della cultura europea, famosi anche fuori dalla Germania – avrebbero trasformato la città, che andava sempre più emergendo in campo industriale, in un centro d'avanguardia culturale.

A Dessau l'industriale illuminato, pioniere delle tecnologie del XX secolo, e il maestro del razionalismo Walter Gropius diedero vita, sulla base del progresso, ad una cooperazione intellettuale e creativa di ampio livello. Nel saggio *Wo berühren sich die Schaffensgebiete des Technikers und Künstler?* del 1926 Gropius sottolineava, facendo riferimento alle innovative tecniche costruttive utilizzate nelle officine Junkers per la realizzazione di aerei all'avanguardia, l'importanza del rapporto tra tecnologia e cultura poiché il progresso tecnologico sarebbe stato alla base del nuovo concetto di cultura moderna.

Note

1. Nella Bauhaus di Weimar il corpo insegnante era distinto in maestri della forma e maestri artigiani. I primi, che si occupavano dell'insegnamento artistico e seguirono Walter Gropius a Dessau, erano: Lyonel Feininger, Wassily Kandinskij, Paul Klee, Gerhard Marcks, Adolf Meyer, Laszlo Moholy Nagy, Georg Muche, Oscar Schlemmer.
2. Cesare De Seta, *Bauhaus*, LaRepubblica.it, 14 set. 2014.
3. Nina Kandinskij, *Kandinskij und ich*, Kindler Verlag, München, 1976. Trad. It. *Kandinskij e io*, Abscondita, Milano, 2006, p. 93.
4. «Deutschland», Weimar, 29 dic. 1924. Riportata in: Hans M. Wingler, *Il Bauhaus. Weimar Dessau Berlino 1919-1933*, Feltrinelli, Milano, 1987, p. 167.
5. Nina Kandinskij, *cit*, p. 102.

LA SIEDLUNG DEI MAESTRI

A Weimar la grande carenza di abitazioni aveva posto ai maestri del Bauhaus, specialmente a coloro che avevano famiglia, non poche difficoltà nel reperire un alloggio adeguato. I Kandinskij fino all'autunno del 1923 dovettero più volte adattarsi ad affittare camere ammobiliate o mansarde con servizi in comune. Lyonel Feininger si rivolse all'Ufficio Comunale per l'Edilizia e dovette attendere parecchi mesi; la casa gli venne assegnata solo perché la sua era una famiglia numerosa. Altri maestri furono costretti ad alloggiare altrove anche fuori città.

Nei progetti di Gropius per Weimar era prevista la costruzione di edifici residenziali per il Bauhaus in località Am Horn, alcuni dei quali da destinare agli insegnanti; lo studio affidato a Fred Forbát, allievo di Theodor Fischer, prevedeva case singole con giardino da distribuire lungo un pendio, e a nord di questo cinquanta case singole a schiera; sulla piazza posta fra i due insediamenti sarebbero sorti gli alloggi per gli studenti. Gropius chiese a Forbat di normalizzare gli elementi costruttivi strettamente necessari alla realizzazione dei vari moduli edilizi, normalizzazione che avrebbe accelerato il processo costruttivo.

I progetti per la *Bauhaus Siedlung* furono presentati in una mostra nell'estate del 1923: otto modelli derivanti dalle diverse combinazioni modulari elaborate da Forbat, e parzialmente modificate da Georg Muche, denominati *Wabenbau*, edifici a nido d'ape, e una serie di plastici basati sul principio del *Baukasten im Großen* i cui elementi standardizzati potevano

essere assemblati per la produzione di *Wohnmaschinen*. Del progetto generale venne realizzato da Georg Muche solo un prototipo sperimentale di abitazione: la *Haus Am Horn*.

Il consiglio comunale di Dessau alla fine di marzo del 1925 delibera, oltre alla costruzione della sede per la nuova scuola, anche quella di un insieme di alloggi speciali destinati ai maestri su un terreno da identificare.



Veduta della mostra del 1923 (fs)

Contestualmente ai lavori per gli edifici connessi alla scuola viene decisa la realizzazione, nel sobborgo di Törten¹, di un quartiere di abitazioni operaie, della Cooperativa di consumo e dell'Ufficio comunale del Lavoro.

Gropius stesso progettò e realizzò gran parte degli edifici del complesso, tra cui le abitazioni speciali per i maestri; nel mese di giugno furono presentati i primi progetti redatti da Carl Fieger da diversi anni suo collaboratore. I lavori presero avvio nel mese di settembre, a dicembre le strutture in muratura erano finite e nella primavera del 1926 le abitazioni furono consegnate.



Disegno preparatorio a carboncino di Carl Fieger (Studio Gropius, 1925). La casa per il direttore e due delle tre case doppie



Cantiere di una casa doppia (fs, 1925)

Individuato a nord della città un terreno all'interno di un bosco di pini poco lontano dalla scuola in un tratto della Burgkühnauer Allee (oggi Ebertallee) si dà avvio, contemporaneamente alla costruzione dell'edificio del Bauhaus con il quale costituiscono in *unicum* progettuale, alla realizzazione delle abitazioni per i maestri «che saranno costruite secondo i nostri propri desideri e progetti, nel bellissimo parco ... »².

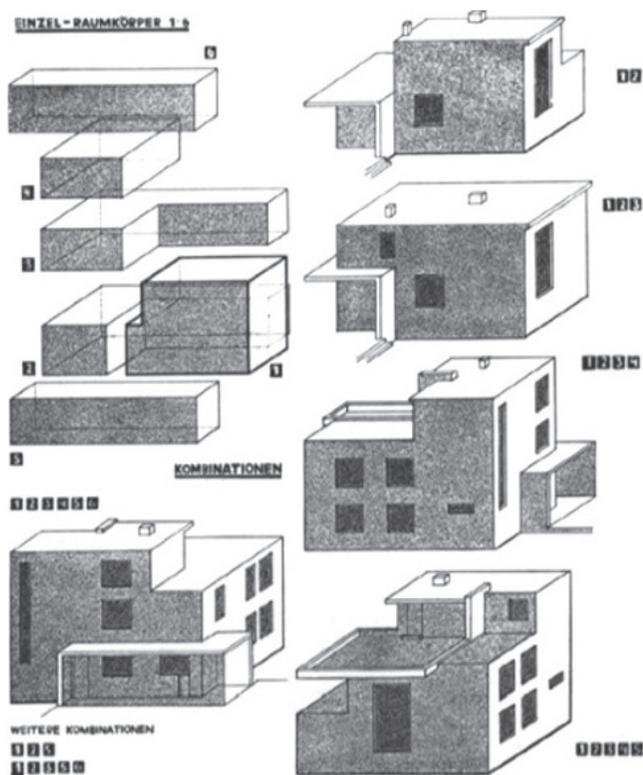
Si tratta di una *Siedlung* costituita da quattro edifici: tre case doppie per i docenti senior di circa 2.500 m³ in cui ogni abitazione è l'immagine speculare dell'altra, e una singola per il direttore di complessivi 1900 m³

Ise Gropius riporta nel suo diario che la destinazione ai soli docenti anziani³ fu vista da parte dei "maestri giovani", fra cui Marcel Breuer, Josef Albers, Hinnerk Schepper come una sorta di gerarchizzazione all'interno del corpo insegnante e suscitò anche la reazione degli studenti che, notando la discrepanza tra l'orientamento fondamentalmente marxista della scuola – mai apertamente dichiarato da Gropius, ma di fatto impresso nel suo DNA – e il lusso delle abitazioni con il loro design raffinato, le considerarono antisociali, ville lussuose e individuali, e diedero vita a proteste che si protrassero per mesi.

Gli stessi residenti furono da subito consapevoli di godere di una situazione abitativa particolare; le loro case dovevano essere il manifesto propagandistico di un *prototipo* di moderna edilizia, che incarnasse una nuova teoria dell'abitare.

Le unità abitative si propongono come lo sviluppo del principio del *Baukasten im Großen* (modulo costruttivo di grandi dimensioni), studiato fra il 1922 e il 1923 da Walter Gropius e Adolf Meyer a Weimar, basato su sei moduli di differenti dimensioni fra loro assemblabili in modo flessibile per realizzare strutture variabili in funzione delle diverse esigenze abitative, costruttive ed economiche. L'organizzazione complessiva ruota attorno ad un modulo principale (modulo 1) al quale si aggiungono gli ambienti secondari (moduli da 2 a 6). Dalla loro diversa combinazione derivano le varianti abitative.

«Le case per i maestri del Bauhaus servivano come esperimento pratico del principio del "modulo costruttivo" (*Baukasten im Großen*) soluzione delle esigenze



Walter Gropius e Adolf Meyer, *Baukasten im Großen*, disegno 1923



Walter Gropius e Adolf Meyer, *Baukasten im Großen*, modelli per il progetto di *Bauhaus Siedlung* presentati alla mostra del 1923 a Weimar

di massima standardizzazione (quindi economicità) e massima diversificazione delle abitazioni ... esso aveva come scopo l'assemblaggio di diverse "macchine per abitare" in base al numero e alle necessità degli abitanti»⁴.

Il raggruppamento, potenzialmente ripetibile serialmente, di unità abitative e l'utilizzo di prefabbricati leggeri – «pezzi unici da assemblare a secco in cantiere con lo stesso procedimento utilizzato per le macchine»⁵ –, sono alla base di molti studi e progetti di Walter Gropius per una tipologia di insediamenti unifamiliari aggregati, sviluppabili orizzontalmente, destinati all'edilizia residenziale economica per dare soluzione alla carenza di alloggi conseguente alla prima guerra mondiale.

Già in un *Memorandum* del 1910 indirizzato all'industriale Emil Rathenau Gropius scriveva: «Obiettivi dell'edilizia residenziale, superando le tendenze contrarie, sono la massima standardizzazione possibile (basso costo) e la massima variabilità possibile della casa d'abitazione. Standardizzazione degli elementi edilizi base, i quali potranno essere aggregati secondo diversi moduli abitativi ... case come automobili ... Sempre più si afferma la tendenza a prefabbricare le diverse componenti dell'edificio piuttosto che case intere. Il futuro architetto e costruttore avrà a disposizione qualcosa come una scatola di mattoni con cui giocare, e un'infinita varietà di parti intercambiabili per la costruzione, realizzate a macchina, acquistabili nel mercato competitivo e assemblate in singoli edifici diversi per aspetto e dimensioni»⁶.

A questi principi è riconducibile la struttura delle quattro *Meisterhäuser* basata su una griglia in cemento armato tamponata con lastre prodotte industrialmente di medio formato, cm 54x31x10, composte di sabbia, scorie pietrose e calcestruzzo che, pur essendo più leggere dei tradizionali mattoni, offrono un discreto isolamento termico e, riducendo i tempi di lavorazione, risultano quindi meno dispendiose. Semplificazione e moltiplicazione seriale per il contenimento dei costi.

Costruite secondo i principi ergonomici fondamentali del Bauhaus sono per diversi aspetti accostabili

all'edificio della scuola realizzando quella sintesi progettuale programmatica auspicata da Gropius: volumetrie essenziali, linee geometriche semplici – corpi cubici prevalentemente bianchi –; utilizzo di materiali che coniugano tradizione ed innovazione (legno, vetro, cemento, acciaio cromato, intonaco acustico e isolanti termici); grandi superfici vetrate volte a creare effetti di vuoto e di profondità, filtri e non cesure fra interno ed esterno, diaframmi che diffondono uniformemente la luce; organizzazione degli spazi interni in sintonia con il loro utilizzo; elementi prefabbricati derivati dall'edilizia industriale per una economia dei mezzi; estrema pulizia del design e conseguente rinuncia al superfluo; uso di colori primari, tutto mirato al raggiungimento nella quotidianità di un rapporto armonioso fra architettura e arte.

«Le case dei maestri costituiscono un doppio e contraddittorio motivo di interesse. Da una parte esse ripropongono e approfondiscono il tema della casa, manifesto che era già stato sperimentato a Weimar nel 1923 con la casa am Horn di Georg Mucbe. Gropius disegna un insediamento non solo coerente con l'approccio progettuale adottato per la sede della scuola, ma anche testimonianza della complessità delle tematiche riformatrici sperimentate nel Bauhaus»⁷.

Abitare è un concetto ancestrale da sempre radicato nell'uomo; l'abitare architettonico moderno, conseguenza di un nuovo stile di vita, si propone come al di sopra del tempo e dello spazio risultando in grado di appianare le contraddizioni sociali tramite il potere delle tecnologie innovative volte a migliorare lo standard qualitativo della quotidianità domestica. Su questi principi Gropius ha inteso creare degli edifici organici, funzionali, significativi della Nuova Architettura, frutto di ricerca sulla moderna cultura del vivere, accompagnata – dopo il primo conflitto mondiale – da una spinta al rinnovamento, che possono essere sicuramente annoverati fra i migliori esempi di edilizia residenziale razionalista di quegli anni in Germania.

«Un funzionamento fluido e razionale della vita quotidiana non è un fine ma soltanto una premessa per

giungere al massimo di libertà e indipendenza dell'individuo. Standardizzare gli eventi della vita pratica non significa schiavizzare e meccanizzare l'individuo, bensì liberarlo da inutili zavorre, di modo che all'individuo sia concesso di sviluppare le sue potenzialità in modo autonomo e proficuo»⁸.

Disposte lungo Ebertalle, orientata da est ad ovest, ad una distanza di circa venti metri una dall'altra per permettere ad ogni abitazione di usufruire di uguali condizioni di aerazione e illuminazione, le case non presentano recinzioni ad eccezione di quella per il direttore. Gli ingressi, posti sul fronte nord, differiscono fra loro per il l'orientamento; nella casa per il direttore, e in quelle di Lyonel Feininger, Oskar Schlemmer e Paul Klee l'ingresso è disposto perpendicolarmente alla strada, nelle altre destinate a Lazlo Moholy Nagy, Georg Mucbe e Vasilij Kandinsij, risulta ad essa parallelo.

Ogni singola abitazione ha uno schema planimetrico a L funzionale per una buona fruizione spaziale; le case doppie risultanti dall'accostamento di due piante ad L ruotate da est verso sud di 90° presentano una caratteristica forma ad S. Il moto centrifugo dei corpi, tendente al superamento della staticità della massa, riecheggia la teoria elaborata alcuni anni prima da Lazlo Moholy-Nagy secondo la quale: «... movimento vuole dire creazione. Il movimento deve arrivare all'equilibrio poiché solo così si può generare la forma ...»⁹.

Gli edifici, frutto di un'idea progettuale tridimensionale, risultano dall'assemblaggio di volumi cubici di differenti altezze; la diversa disposizione delle aperture nelle facciate rende leggibile all'esterno l'articolata disposizione degli ambienti interni, struttura semplice che si articola nella suddivisione degli spazi, inoltre la contrapposizione fra elementi orizzontali e verticali determina un impatto visivo eterogeneo ed asimmetrico con un effetto di movimentazione generale.

Walter Gropius nel 1928-1929 si rifarà agli stessi principi formali e linguistici nel progetto per la casa di Josef Lewin a Berlino; in questo caso il gioco di blocchi sovrapposti e ruotati, evidente nelle abitazioni di Dessau, risulterà solo accennato.

COLONIA DI ARTISTI

Der Mensch und die Planung (W. Gropius)

Casa per il direttore Ebertalle, 59

La casa realizzata per il direttore del Bauhaus fu abitata da Walter Gropius e dalla moglie Ise dal 1926 alla primavera del 1928. Successivamente alle sue dimissioni fu per due anni residenza di Hannes Meyer che, ritenendola poco confortevole, non vi si trovava a proprio agio.

Dal 1930 fino alla chiusura del Bauhaus nel 1932 fu abitata da Mies van der Rohe e saltuariamente da Lilly Reich sua collaboratrice dal 1926. Là dove Gropius aveva realizzato uno spazio abitativo confortevole, Mies – sfidandone il carattere architettonico originariamente impresso – lo altera per attuare la propria idea di spazio puro, mimetizzando alcuni degli elementi originari, quali ad esempio gli armadi a muro, le porte e i radiatori. Tramite un lavoro di riduzione crea un interno austero di una severità quasi dimostrativa, uno spazio ininterrotto arredato solo con un tavolo rotondo e quattro sedie cantilever disegnati dallo stesso Mies e da Lilly Reich.

Disposta più vicino alla strada rispetto alle altre case, quasi a sottolinearne con discrezione il ruolo di villa di rappresentanza, per la sua posizione d'angolo tra Ebertalle e Ziebigker Straße viene delimitata da un muro alto due metri che ne racchiude il giardino. Unico edificio singolo del complesso residenziale con garage, alloggio per il custode e stanza per gli ospiti.

Gli ambienti interni sono distribuiti su due piani fuori terra più un piano interrato che ospita l'alloggio del custode/autista, nella cui cucina è installata la caldaia per il riscaldamento centralizzato.

Il piano terra presenta una pianta rettangolare in cui sono distribuiti il soggiorno, arredato con libreria, doppia scrivania e un divano trasformabile in letto; la sala da pranzo aperta sul soggiorno – con attigua veranda ad angolo sui fronti sud ed ovest munita di un'inferriata di sicurezza scorrevole – e con accesso alla terrazza rivolta a sud. In questo locale, come pure nella camera al piano superiore, Gropius utilizza una struttura mista di muri portanti e pilastri fra i quali posiziona i mobili a muro.

La cucina e la zona acquaio attrezzata con un innovativo rubinetto a pressione per l'acqua calda sono rivolte a nord, due piccole stanze sul fronte est completano il piano. L'organizzazione della cucina, con l'armadietto a scomparti estraibili per la conservazione degli alimenti non deperibili quali zucchero, farina, riso, ecc., è accostabile al modello di cucina di Francoforte, elaborato in quegli stessi anni da Margarete Schütte-Lyhotzky.

Al secondo piano si trovano: la camera da letto per la quale la collaborazione tra Walter Gropius e Marcel Breuer produce una serie di armadi a muro molto incassati, cabine armadio accessibili con accensione della luce all'apertura, che costituiscono

la parete divisoria dall'adiacente bagno in cui si trovano un doppio lavabo in porcellana sormontato da uno specchio, e una vasca da bagno. Completano il piano la stanza della domestica, un locale soggiorno/camera da letto con piccolo bagno per gli ospiti e la lavanderia. Interessante in questo ambiente un mobile con ante superiori apribili a ribalta per la biancheria sporca che viene raccolta in ceste posizionate sul fondo.

A questo livello la grande terrazza aggettante copre al piano inferiore la veranda adiacente la sala da pranzo. La distribuzione delle finestre in facciata risulta fortemente asimmetrica.

Tutto l'arredamento e gli accessori sono strettamente Bauhaus, progettati da Marcel Breuer e da Gropius stesso, pensati per una funzionale fruizione degli ambienti nella loro quotidianità. I mobili in legno sono realizzati dalla falegnameria della scuola. Gli impianti d'illuminazione sono dell'officina dei metalli. Lo studio dei colori è di Breuer, la sua realizzazione è della sezione di pittura murale.

Diversamente da quanto realizzato nelle altre tre case doppie per la propria abitazione Gropius non progetta un atelier: egli disponeva di uno studio in città messogli a disposizione dalla municipalità nel 1925 e dell'ufficio del direttore all'interno del Bauhaus.



Ebertalle, fronte nord (LM-N, 1926)



Sala da pranzo con armadio a muro e passavivande (LM-N, 1926)



Veranda attigua alla sala da pranzo (LMN, 1926)



Walter Gropius e la moglie Ise nel soggiorno della loro abitazione (LM-N, 1927)



Camera da letto (LM-N, s.d.)

Casa doppia Muche/Schlemmer **Ebertalle 65-67**

Georg Muche e la moglie Elsa, studentessa del Bauhaus, occuparono la casa solo per un anno trasferendosi nel 1927 a Berlino.

In una fotografia pubblicata da Gropius nel n. 12 dei *Bauhausbücher* appare come i suoi abitanti fossero rimasti fedeli alla progettazione degli interni proposta utilizzando esclusivamente, mobili e complementi d'arredo progettati da Marcel Breuer, con il quale Muche concordò i colori per le pareti alle quali erano appese solo opere del maestro.

«Casa luminosa quella di Georg Muche, per il quale Marcel Breuer aveva disegnato una serie di semplici arredi brillanti e colorati».¹

Rifacendosi a De Stijl Georg Muche *gioca* con i colori primari ricreando negli interni composizioni astratte come un quadro di Mondrian; nella sala da pranzo il rosso e il bianco del soffitto dialogano con il giallo e il blu delle pareti; gli stessi colori caratterizzano le ante dell'armadio a muro in camera da letto le cui pareti dipinte in colore pastello danno luminosità al pavimento in linoleum nero. Corpo scale e balastra chiare, corrimano rosso carminio.

Georg Muche in un suo scritto dei primi anni sessanta riporta una interessante e divertente discussione che si era svolta, durante la progettazione degli interni, con Marcel Breuer a proposito della tinta migliore per la sua camera da letto. Breuer riteneva che il nero aiutasse velocemente ad estraniarsi dalla realtà

e fosse quindi il colore più adatto per il sonno; Muche obiettò fermamente che quello era solo il colore della morte.

«Tuttavia l'architetto giustifica il suo punto di vista con ottime ragioni. Egli disse: il nero è il colore della morte solo quando si trova su un fondo ruvido. Su superfici piane ben levigate non appare tetro, a seconda dell'angolo di incidenza della luce e del colore della sua fonte, riflette luce bianca o anche colorata ... Il mio desiderio di un soffitto blu notte fu accantonato, ritenuto adatto ad un giovane romantico pastorello. Lui era per il nero lucido. Al mio ritorno da un viaggio la mia camera era dipinta di nero. Mi coricai e sarei stato contento se un po' di blu avesse brillato su di me perché, dietro la lampada schermata sul soffitto, senza i riflessi promessi il nero laccato si perdeva in profondità senza spazio che sembravano oltrepassare la cupola cosmica del cielo notturno. La mia fantasia da pastorello si sentiva crudelmente rinchiusa.

Alla mattina, ricordando l'effetto confortante di riflessi bianchi, compresi la mia nuova situazione: avevo trovato specchiato sul muro e sul soffitto il chiaro riflesso della biancheria da letto. Fui sconcertato quando alzandomi vidi il mio corpo, creato secondo il piano di Dio, goffo e smembrato, surreale, riflesso sulle quattro superfici irregolari delle pareti. Dopo questa dimostrazione non ho più messo piede nella camera.



Soggiorno (LM-N, s.d.)



Soggiorno (EC, s.d.)

Fu riempita all'inverosimile di valigie e di effetti personali superflui ma, per quest'uso, anche il bianco sarebbe stato sufficiente»².

Durante la seconda guerra mondiale nella casa furono installati rifugi antiaerei che ne provocarono sostanziali modifiche strutturali.

Il restauro terminato nel 2002 l'ha riportata esteriormente all'aspetto originario, mentre nell'interno si sono conservati alcuni segni della sua storia quali, ad esempio, i caloriferi di epoca DDR.

Successivamente utilizzata dal *Design Zentrum Sachsen-Anhalt* per mostre temporanee, e dalla *Stiftung Bauhaus Dessau* per corsi di studio e come alloggio per artisti in residenza, dopo il recente restauro sponsorizzato dalla Fondazione Wüstenrot la casa è tornata ad essere un'icona del moderno.

Note

1. Marco De Michelis, Agnes Kohlmeyer, *Bauhaus*, Giunti, Firenze, 1997.
2. Georg Muche, *Das Schwarze Zimmer*, in: Georg Muche, *Blickpunkt: Sturm, Dada, Bauhaus, Gegenwart*, Wasmuth, Tübingen, 1965, pp. 155-156.

UNA STORIA TRAVAGLIATA

Come già precedentemente successo a Weimar anche a Dessau l'ostilità dei nazionalisti nei confronti del direttore, e i dissapori all'interno della docenza spinsero nella primavera del 1928 Walter Gropius a rassegnare le dimissioni.

«È opinione comune degli storici che lo spirito di ricerca, che contrassegnò gli anni gloriosi del Bauhaus, ebbe fine quando [Hannes] Mayer ne assunse la direzione»¹.

Lyonel Feininger nel 1933 ricordando quanto realizzato dal Bauhaus sotto la direzione di Walter Gropius scriveva: «Mi sono reso conto con la massima chiarezza che egli è stato il primo in senso assoluto a condurre la lotta per raccogliere insieme tutte le forze intellettuali e costruttive a favore della Germania sconfitta e a proseguire imperturbabilmente per la sua strada, al punto da essere preso di mira e sospettato da tutti. Tra tutti era *lui* l'uomo che non voleva sentir parlare di faziosità di partito o di idee politiche. Ha lottato e si è dato da fare solo per l'ideale della forma pura, ed è stato *lui* a creare il Bauhaus»².

Agli inizi degli anni '30 l'attività del Bauhaus era divenuta motivo di forti critiche negli ambienti più conservatori che consideravano la sua spinta innovativa come un'inaccettabile provocazione giudaico-bolscevica.

La vittoria del partito nazionalsocialista nelle elezioni comunali di Dessau scatenarono una violenta propaganda contro la scuola.

Nel corso del mese di aprile 1932, all'inizio del secondo semestre scolastico, il Bauhaus venne occupato

dalle SA e dalla polizia e numerosi studenti arrestati con l'accusa di attività sovversiva.

Dopo una sospetta ispezione effettuata l'8 luglio, voluta dai rappresentanti del partito nazionalsocialista che si erano rivolti alla supervisione dell'architetto Schultze-Naumburg, il presidente del nuovo consiglio comunale Hofmann pubblica il giorno 10 sul giornale locale *Anhalter Zeitung* una relazione che segnerà la sorte del Bauhaus, in essa si legge fra l'altro: « ... con la scomparsa di questa presunta Scuola superiore di design, scomparirà dal suolo tedesco uno dei più importanti centri frutto della volontà "artistica" marxista-giudaica. Presto avverrà una completa demolizione, là dove oggi sorge lo squallido palazzo di vetro di gusto orientale, definito a Dessau "Acquario", a breve troveranno posto spazi e strutture che offriranno ai tedeschi una casa e luoghi di ricreazione ».

Con il pretesto di propaganda comunista all'interno della scuola, il 22 agosto il consiglio comunale firmò la recessione del contratto con il Bauhaus decretando la cessazione di ogni attività e il licenziamento di tutto il personale con effetto dal 1 ottobre.

Il 4 settembre il «*Neue Leipziger Zeitung*» pubblicava il *Necrologio per il Bauhaus di Dessau*:

Fine del Bauhaus? Voglia il cielo che non sia così, poiché il nostro Bauhaus è necessario all'architettura come il pane all'uomo. Questo era il luogo in cui gli studenti, senza che venisse loro inculcata la tradizione, potevano trovare, provando e riprovando, la via alle buone forme dell'arte.

Il borgomastro Fritz Hesse, convinto e coraggioso sostenitore del Bauhaus, tentò inutilmente di scongiurarne la chiusura ma il suo impegno si rivelò del tutto inutile; contro di lui si scatenò un vero assalto da parte dei nazionalsocialisti. Venne arrestato con l'accusa di avere ospitato a Dessau un covo di bolscevichi.

Dopo la chiusura l'edificio fu trasformato da prima in scuola femminile e successivamente in centro di formazione per funzionari nazisti.

Magdeburgo e Lipsia – città ancora a guida socialdemocratica – si proposero come nuove sedi ma l'allora direttore Mies van der Rohe seguito dalla maggior parte degli insegnanti optò per il trasferimento a Berlino-Steglitz, in una fabbrica dismessa dove il Bauhaus, trasformato in Libero Istituto d'Insegnamento e di Ricerca, visse la sua ultima brevissima stagione per sciogliersi definitivamente, dopo una incursione della Gestapo sollecitata dalla municipalità di Dessau volta a screditare in primo luogo il borgomastro Hesse, nel 1933 anno in cui l'ascesa di Adolf Hitler al potere e la nascita della dittatura nazista porranno fine alla breve esperienza democratica della Repubblica di Weimar.

L'industriale Hugo Junkers, per aver collaborato con Walter Gropius fu esiliato e il controllo delle fabbriche preso dai nazisti. Le case dei maestri divenute proprietà della municipalità di Dessau furono parzialmente riadattate e affittate ai dipendenti della *Junkerswerke* che nel 1939 le acquistò con l'obbligo che il loro aspetto originario, ritenuto non idoneo ad una città tedesca, venisse completamente annullato.

Le abitazioni trasformate da bifamiliari in plurifamiliari subirono uno stravolgimento strutturale snaturandone l'aspetto, i muri divisorii spostati ne modificarono la distribuzione interna – trasformazione leggibile all'esterno nel cambiamento dell'ordine delle aperture –, la facciata continua vetrata degli studi fu sostituita da una parete in muratura in cui si aprono piccole finestre in legno, la finestratura verticale delle scale suddivisa in tre sezioni.

A Dessau l'attività industriale gravitava da sempre attorno alla *Junkerswerke* e all'indotto che ne derivava. La ditta nazionalizzata, allo scoppio della seconda guerra mondiale venne convertita alla produzione di aerei militari; inoltre nel distretto di Dessau erano stati dislocati alcuni impianti per la produzione di Zyklon B, gas tossico utilizzato nelle camere a gas dei lager nazisti.

La città divenne obiettivo di numerosi bombardamenti da parte delle forze alleate; a guerra finita il totale delle distruzioni subite era pari all'ottanta per cento delle abitazioni. Nel marzo del 1945 una bomba cadde fra quelle che per sei anni erano state le residenze dei maestri del Bauhaus esattamente fra l'abitazione del direttore e la casa di Lazlo Moholy-Nagy e Lyonel Feininger.

Della prima si salvarono il garage e la cantina, dell'adiacente porzione di casa doppia abitata dai Moholy-Nagy rimasero solo le fondamenta che negli anni successivi vennero spianate creando un'area libera. Alcuni abitanti di quegli anni, recentemente intervistati, raccontavano come fosse normale allora per i bambini giocare fra quelle macerie.



Le macerie di casa Moholy-Nagy e l'adiacente casa Feininger (fs, s.d.)

Nell'immediato dopoguerra, la spartizione della Germania fra le potenze vincitrici in quattro zone d'occupazione pose le premesse per la definitiva divisione nel 1949 del paese in due stati contrapposti.

Per la Repubblica Democratica Tedesca sotto il controllo dell'Unione Sovietica furono anni molto difficili segnati da accesi contrasti con la confinante Repubblica Federale, aiutata e sostenuta economicamente dal blocco degli alleati occidentali.

Alla carenza di alloggi si aggiunse una sempre maggiore disoccupazione; nella zona a controllo sovietico le poche fabbriche sopravvissute ai bombardamenti vennero considerate risarcimento per i danni di guerra e dislocate in Unione Sovietica, impoverendo un territorio precedentemente all'avanguardia nel settore industriale.

Nella colonia di abitazioni in Ebertalle fu installato un ospedale d'emergenza; successivamente vi si insediarono dei centri di produzione per sopperire all'impossibilità di utilizzo delle fabbriche danneggiate.

In una tale situazione di povertà e degrado non potevano certo trovare spazio all'interno delle discussioni ufficiali sulla ricostruzione, non solo materiale ma anche sociale ed economica, argomenti quali il recupero e la salvaguardia del patrimonio architettonico e culturale del Moderno.

Alle alterazioni subite durante gli anni del nazismo se ne aggiunsero altre negli anni del regime comunista.

Il riscaldamento centralizzato, le cui criticità erano già note, fu sostituito con stufe disposte nei vari locali, i cui camini in muratura posizionati in facciata superavano in alcuni casi abbondantemente in altezza il limite del tetto piano; alle bianche pareti fu sovrapposto un ruvido calcestruzzo isolante; i balconi e la terrazza-solarium, ritenuti inutili, furono per la maggior parte tamponati ricavando nuovi locali.

Nei decenni successivi gli abitanti aggiunsero vani e ripostigli secondo le proprie necessità; gli infissi delle finestre risultavano spesso fra loro disomogenei. Furono eseguite riparazioni sommarie sulle parti soggette ad usura, ma non fu mai effettuata una manutenzione generale.

Nel corso gli anni '50 l'allora presidente della *Bauakademie* della Repubblica Democratica sosteneva an-

cora che quanto prodotto dagli architetti del Bauhaus deturpasse le città tedesche, come già accaduto negli anni precedenti a Dessau con lo scabroso edificio del Bauhaus. Non appare per nulla stano che, sugli altrettanto *scabrosi* resti della casa di Gropius, venga concessa nel 1956 la licenza per la costruzione di una casa monofamiliare³ che, su precisa richiesta dell'amministrazione comunale comunista, avrebbe dovuto negare l'eredità del Moderno proprio nella città dove era stato protagonista, un affronto alla spinta impressa da Walter Gropius all'innovazione e all'adeguamento dell'architettura ai tempi moderni.

La casa, *corpo estraneo* deposto come su un podio sul preesistente basamento della villa del direttore, di cui mantiene le finestre originali dello scantinato e le ringhiere della terrazza, si presenta di una "grigia" banalità con tradizionale tetto a due falde molto spioventi con un abbaino per falda.

Nel 1974, a seguito delle numerose pressioni internazionali, il complesso degli edifici realizzati per il Bauhaus furono considerati eredità culturale e inseriti nella lista generale dei monumenti da proteggere della Germania Democratica.

Solo dopo la caduta del muro di Berlino e la riunificazione dei due stati nel corso degli anni Novanta Dessau ha ricominciato a prendere coscienza del valore del patrimonio culturale ereditato e nel 1994 la *Deutscher Stiftung Denkmalschutz* (Fondazione Tedesca per la protezione dei monumenti) ne ha richiesto il restauro come condizione necessaria per contribuire alla sua conservazione.

L'inserimento nel 1996 dell'edificio del Bauhaus e delle case dei maestri nel Patrimonio Culturale dell'Umanità dell'UNESCO ha avviato l'impegno al recupero e alla ristrutturazione di tutti gli edifici tramite interventi filologici, compresa una possibile ricostruzione delle due case distrutte durante la guerra.

Nel corso dei lavori di restauro sono emersi frammenti di colore originari sperimentati dai maestri negli interni delle proprie abitazioni, si è scoperto che i montanti in metallo delle finestre erano grigi all'esterno e bianchi o variamente colorati verso l'interno e non uniformemente neri come ritenuto.



Villa Emmer costruita sul basamento originale della casa (fs, 1950 c.)

L'intero risanamento si conclude nel 2002 comprendendo anche il restauro paesaggistico, riproponendo i percorsi storici all'interno del sito, i prati e la piantumazione.

Dopo anni di dibattito su ricostruzione e rispetto delle vicende storiche, che avrebbe comportato quindi il mantenimento delle alterazioni del recente passato fra cui casa Emmer, nel 2010 su consiglio

dell'architetto David Chipperfield viene bandito un concorso vinto dallo studio berlinese BFM Architekten (Pietro Bruno, Donatella Fioretti, Jorge Gutierrez Marquez) che oltre alla ricostruzione della casa di Moholy-Nagy e del direttore prevedeva anche il ripristino del muro perimetrale di quest'ultima compresa la *Trinkhalle* in esso realizzata da Mies van der Rohe nel 1932⁴.



Casa Kandinskij/Klee prima del restauro del 2000, fronte nord (in alto ©Mensing, Deutsche Stiftung Denkmalschutz, s.d.; in basso H, 1999)

Lo studio attua un audace progetto profondamente teorico di reinterpretazione astratta degli edifici realizzati nel 1926, di questi mantengono forma e dimensione privati però di qualsiasi dettaglio – ringhiere a balconi e terrazze, telai alle finestre, coronamenti – un *non finito*, evocazione geometrica della volumetria originaria di cui molto sappiamo dall'iconografia d'epoca



Casa Muche, fronte est (H, 1992)

trasmessaci prevalentemente dalle fotografie di Lucia Moholy-Nagy e di Ise Gropius ma che, seppur precise, risultano pur sempre parziali e non sufficienti per azzardare una ricostruzione filologica.

Ne deriva quindi una rivisitazione contemporanea, una ricostruzione minimalista basata sulle originarie proporzioni.

Casa Moholy - Nagy/Feininger





Fronte nord particolari della vetrata degli studi

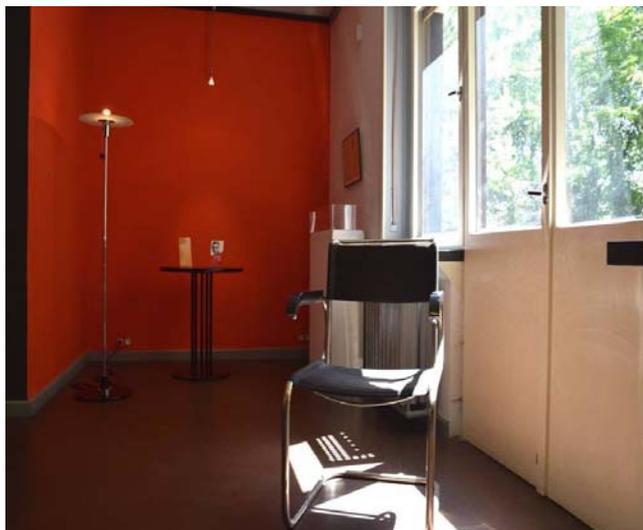
Casa Moholy-Nagy fronte est



Casa Feininger fronte ovest



Dettagli vano scale



Interni del Kurt Weil Zentrum

Particolare del bagno, radiatore originale