

MANUALE DELL'ABITAZIONE

Esigete una stanza da bagno in pieno sole, uno dei locali più grandi dell'appartamento, per esempio il vecchio salotto. [...] Una parete completamente finestrata che si apra possibilmente su una terrazza per bagni di sole; lavabi di porcellana, vasche da bagno, docce, attrezzi da ginnastica.

Locale attiguo: Guardaroba dove vi vestirete e vi spoglierete. Non spogliatevi nella vostra camera da letto. È inelegante e crea un disordine penoso. Nel guardaroba, esigete degli armadi a muro per la biancheria e i vestiti, non più alti di un metro e cinquanta, con cassetti, settori per appendere gli abiti, ecc...

Esigete una grande sala al posto di tutti i salotti.

Esigete muri nudi nella camera da letto, nel salone, nella sala da pranzo. Degli scaffali nei muri sostituiranno i mobili che costano cari, divorano lo spazio e hanno bisogno di manutenzione.

Reclamate la soppressione degli stucchi e quella delle porte a riquadri coi bordi smussati, che implicano uno stile disonesto.

Prima di comprare i vostri mobili leggete l'«Esprit Nouveau» n. 10, Occhi che non vedono... Le Automobili.

Se potete, mettete la cucina nel sottotetto per evitare gli odori.

Esigete dal vostro padrone di casa che, in cambio degli stucchi e delle tappezzerie, vi installi la luce elettrica in tubi nascosti o diffusori.

Esigete l'aspirapolvere.

Acquistate soltanto mobili pratici e mai mobili decorativi. Andate nei vecchi castelli a vedere il cattivo gusto dei grandi re.

Non appendete ai muri che pochi quadri e soltanto opere di alta qualità. In mancanza di quadri, comprate le fotografie di quei quadri.

Mettete le vostre collezioni in cassetti o scaffali. Abbiate un profondo rispetto per le vere opere d'arte.

Il grammofono o la pianola vi offrirà interpretazioni esatte delle fughe di Bach e vi eviterà la sala da concerto, i raffreddori e il delirio dei virtuosi.

Esigete dei vasistas alle finestre di tutte le stanze.

Insegnate ai vostri figli che la casa è abitabile solo quando la luce abbonda, quando i pavimenti e i muri sono puliti. Per conservare bene i pavimenti, sopprimete i mobili e i tappeti orientali.

Esigete dal vostro padrone di casa, per ogni appartamento, un garage per l'automobile, la bicicletta e la moto.

Esigete la camera dei domestici al piano. Non mettete i domestici sotto i tetti.

Prendete in affitto appartamenti grandi la metà di quelli ai quali vi hanno abituati i vostri genitori. Pensate all'economia di gesti, di ordini e di pensieri.

Conclusioni. In ogni uomo moderno, c'è un meccanico. Il sentimento della meccanica è motivato dall'attività quotidiana. Questo sentimento è, nei confronti della meccanica, di rispetto, di gratitudine, di ammirazione.

La meccanica porta in sé il fattore economico che seleziona. C'è, nel sentimento meccanico, un sentimento morale.

L'uomo intelligente, freddo e calmo ha messo le ali.

Si chiedono uomini intelligenti, freddi e calmi per costruire la casa, per tracciare la città.

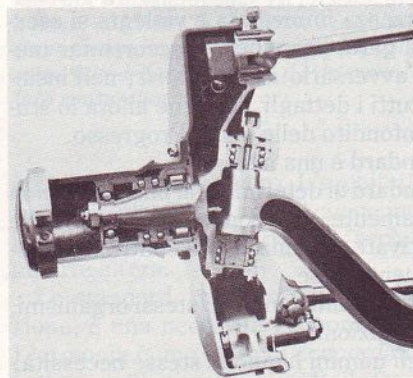
LE CORBUSIER-SAUGNIER OCCHI CHE NON VEDONO... III. LE AUTOMOBILI

Des Yeux qui ne voient pas... III: Les Autos, in «L'Esprit Nouveau», 10 [lug. 1921], pp. 1139-1151; trad. it. di A. Pracchi. (Poi con alcune varianti in LE CORBUSIER-SAUGNIER, Vers une Architecture cit., pp. 101-117; trad. it. cit., pp. 101-117).

[...]

Occorre tendere a stabilire degli *standard* per affrontare il problema della *perfezione*.

Il Partenone è il prodotto di una selezione applicata a uno standard determinato. Già da un secolo il tempio greco era organizzato in tutti i suoi elementi.

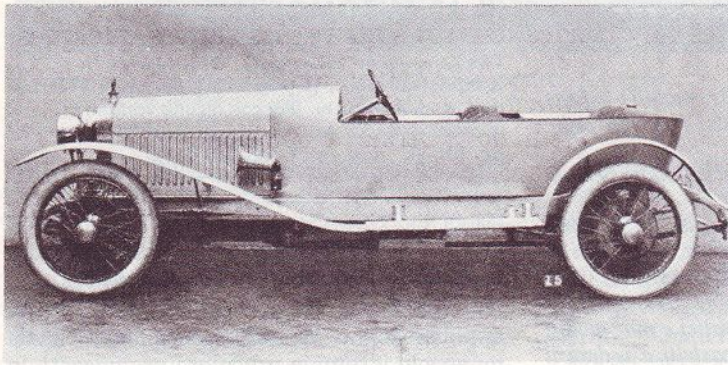


Freno anteriore Delage.

Questa precisione, questa nettezza d'esecuzione, assecondano un sentimento nuovo nato dalla meccanica. Così sentiva Fidia: la trabeazione del Partenone lo testimonia. Così gli Egiziani, quando levigavano le Piramidi. Erano i tempi in cui Euclide e Pitagora dettavano la condotta dei loro contemporanei.



Partenone, dal 447 al
434 a.C.



Delage, *Grand-Sport*, 1921.

Quando uno standard è fissato, il gioco della concorrenza immediata e violenta si esercita. È la gara; per vincere, occorre far meglio dell'avversario *in ogni parte*, nell'insieme e in tutti i dettagli. Avviene allora lo studio approfondito delle parti. Progresso.

Lo standard è una necessità.

Lo standard si determina su basi certe, non arbitrariamente, ma con la sicurezza delle cose motivate e di una logica controllata dalla sperimentazione.

Tutti gli uomini hanno gli stessi organismi, le stesse funzioni.

Tutti gli uomini hanno le stesse necessità.

Il contratto sociale che evolve attraverso le età determina classi, funzioni, necessità standard che danno prodotti d'uso standard.

La casa è un prodotto necessario all'uomo.

Il quadro è un prodotto necessario all'uomo per rispondere a necessità d'ordine spirituale, determinate dagli standard dell'emozione.

Tutte le grandi opere sono basate sui pochi grandi standard del cuore [...].

Stabilire uno standard significa esaurire tutte le possibilità pratiche e ragionevoli, dedurre un tipo riconosciuto conforme alle funzioni, di massimo rendimento, di minimo impiego di mezzi, manodopera e di materia, parole, forme, colori, suoni.

L'automobile è un oggetto dalla funzione semplice (correre) e dai fini complessi (comfort, resistenza, aspetto), che ha messo la grande industria nella necessità imperiosa di standardizzare. A causa della concorrenza instancabile fra le innumerevoli ditte che costruiscono le automobili, ognuna s'è vista obbligata a dominare la concorrenza, e, sullo standard delle cose pratiche realizzate, è intervenuta la ricerca d'una perfezione, di un'armonia, fuori dal fatto brutale pratico, una manifestazione non solo di perfezione e d'armonia, ma di bellezza.

[...]

Mostriamo dunque il Partenone e l'automobile perché si capisca che qui si tratta, in campi differenti, di due prodotti di selezione, uno giunto a perfezione, l'altro in via di progresso. Ciò nobilita l'auto. Allora! Allora restano da confrontare le nostre case e i nostri palazzi con le auto. È qui che la cosa non funziona più, che niente funziona più. È qui che non abbiamo i nostri Partenoni.

[...]

Ogni manifestazione umana ha bisogno di un certo quantum di interesse, e ciò soprattutto in campo estetico; questo interesse è d'ordine sensoriale e d'ordine intellettuale. La decorazione è d'ordine sensoriale e primario, come il colore, e va bene per i popoli semplici, i contadini e i selvaggi. L'armonia e la proporzione sollecitano l'intelletto, fanno fermare l'uomo colto. Il contadino ama l'ornamento e dipinge affreschi. Il civilizzato porta il completo inglese e possiede quadri da cavalletto e libri.

La decorazione è il superfluo necessario, quantum del contadino, e la proporzione è il superfluo necessario, quantum dell'uomo colto.

In architettura, il quantum d'interesse è raggiunto mediante il raggruppamento e la proporzione delle stanze e dei mobili; compito da architetto. La bellezza? È un'imponderabile che non può agire se non mediante la presenza formale delle basi primordiali: soddisfazione razionale dello spirito (utilità, economia); poi cubi, sfere, cilindri, con, ecc. (sensorio). Dopo... l'imponderabile: è il genio, il genio inventivo, il genio plastico, il genio matematico, questa capacità di far misurare l'ordine, l'unità, di organizzare, secondo leggi chiare, tutte quelle cose che eccitano e soddisfano pienamente il senso della vista.

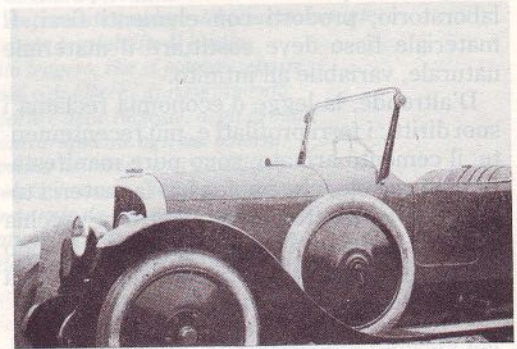
[...]

In questo periodo di scienza, di lotta e di dramma in cui l'individuo è violentemente scosso a ogni ora, il Partenone ci appare come un'opera vivente, colma di grandi sonorità. La massa dei suoi elementi infallibili dà la misura del livello di perfezione cui può giungere l'uomo assorto in un problema posto in modo definitivo. Questa perfezione è qui talmente al di fuori della norma che la vista del Partenone non può, al momento attuale, accordarsi in noi che con sensazioni assai limitate, constatazione inattesa, le sensazioni meccaniche; con quelle grandi macchi-

ne impressionanti che abbiamo visto e che ci sono apparse come i risultati più perfetti dell'attività attuale, soli prodotti veramente compiuti della nostra civiltà.

A Fidia sarebbe piaciuto vivere in quest'epoca di standard. Egli avrebbe ammesso la possibilità, la certezza di un successo. I suoi occhi avrebbero visto il nostro tempo, i risultati probanti della sua fatica. Egli avrebbe ripetuto ben presto l'esperienza del Partenone.

L'architettura agisce su degli standard. Gli standard sono fatti di logica, di analisi, di studio scrupoloso. Gli standard si fissano su un



Voisin, *Torpédo-Sport*, 1921.

È più definitivo il giudizio su un uomo davvero elegante che su una donna elegante, perché l'abito maschile è standardizzato. La presenza di Fidia a fianco di Ictino e di Callicrate è indiscutibile come il suo predominio, perché i templi di quell'epoca erano tutti dello stesso tipo e il Partenone li sorpassa tutti smisuratamente.

problema ben formulato. L'architettura è invenzione plastica, è speculazione intellettuale, è matematica superiore. L'architettura è un'arte altera.

Lo standard, imposto dalla legge di selezione, è una necessità economica e sociale. L'armonia è uno stato di concordanza con le norme dell'universo. La Bellezza domina; essa è una pura creazione umana; è il superfluo necessario soltanto a coloro che hanno un'anima eletta.

Ma occorre prima tendere a fissare degli standard per affrontare il problema della perfezione.



«G»

**LUDWIG MIES VAN DER ROHE
EDIFICIO PER UFFICI**

Bürohaus, in «G», 1 (lug. 1923); trad. it. di M. De Benedetti

Noi rifiutiamo:

- ogni speculazione estetica
- ogni dottrina
- ogni formalismo.

L'architettura è la volontà dell'epoca concepita spazialmente.

Vivente. In trasformazione. Nuova.

Non allo ieri, non al domani, solo all'oggi è possibile dar forma.

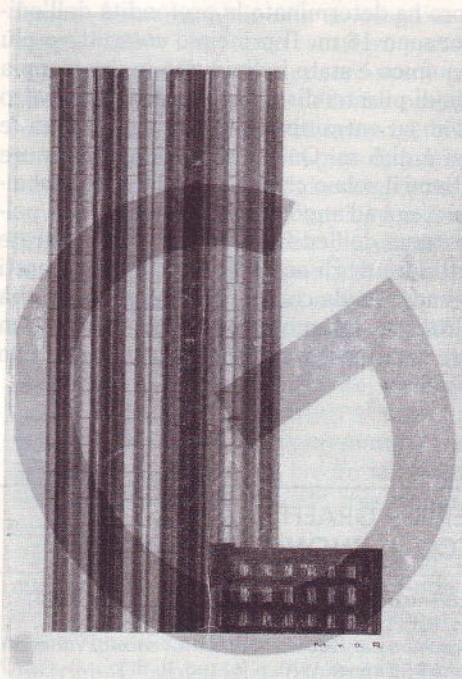
Date forma soltanto a questo.

Date forma a partire dall'essenza dei compiti, con i mezzi della nostra epoca.

Questo è il nostro lavoro.

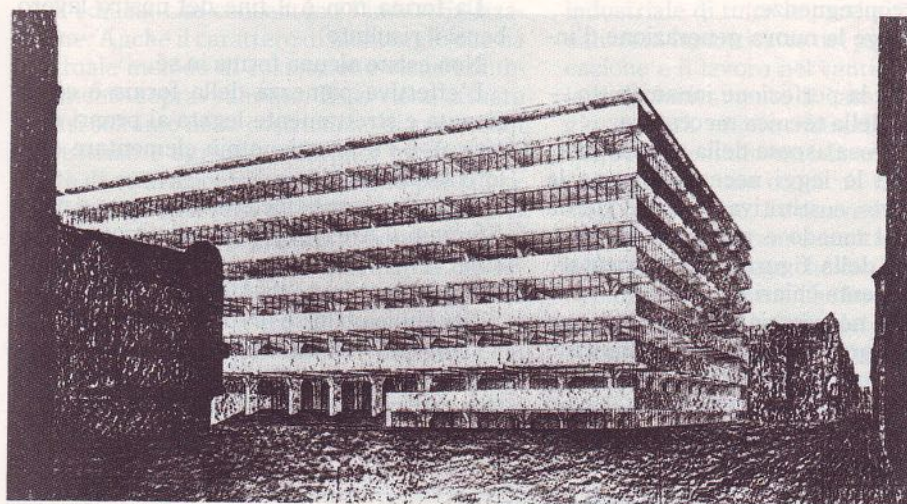
L'edificio per uffici è una casa
del lavoro
dell'organizzazione
della chiarezza
dell'economia.

Ambienti di lavoro luminosi, ampi, ordinati, non suddivisi, ma solo articolati come l'organismo dell'azienda. Massimo effetto con il minimo spreco di mezzi.



I materiali sono
il cemento
l'acciaio
il vetro.

Le strutture in acciaio nella loro essenza sono strutture a scheletro. Né pasticcini né torri blindate. Nella costruzione ad armatura portante, una parete non portante. Dunque edifici pelle e ossa.



eguendo il filo
ti sceglievano
0, Ernst May,
gravarsi della
in Inghilterra
s. Un'improv-
polario moder-
uivano e som-
ia. Disfatto il
perienze si sa-
decentrandosi,
lle esperienze
subita in Ger-
a e in Spagna,
opravvivenza,
ava in una fase
ere le sue con-
na e democra-
ell'Europa del
il nuovo ciclo

La suddivisione più funzionale dei posti di lavoro ha determinato la profondità dell'edificio: sono 16 m. Il principio costruttivo più economico è stato individuato in una doppia serie di pilastri distanti 8 m, con uno sbalzo di 4 m su entrambi i lati. La distanza fra le travi è di 5 m. Questo sistema di travature sostiene il solaio che all'estremità dello sbalzo si piega ad angolo retto, diventando la parete esterna dell'edificio e formando la parete posteriore degli scaffali inseriti nelle pareti esterne, così da consentire la piena visibilità dello spazio interno. Sopra gli scaffali alti 2 m corre una finestra continua a nastro, alta fino al soffitto.

WERNER GRAEFF ECCO IL NUOVO INGEGNERE

Es kommt der neue Ingenieur, in «G», 1 (lug. 1923). Trad. it. di L. Berti in U. CONRADS, *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Vallecchi, Centro Di, Firenze 1970, p. 63 (ed. it. di ID., *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Ullstein, Frankfurt/M.-Berlin 1964).

Criterio assoluto per uomini moderni, creativi:

La capacità di pensare e di creare in maniera elementare.

La scuola per la nuova figurazione è: apprestare gli elementi di ogni campo creativo in maniera radicale e incontestabile. E: vivere la moderna concezione del mondo fino alle estreme conseguenze.

Ecco che sorge la nuova generazione d'ingegneri!

Ciò significa: la perfezione innanzitutto — e, quindi, fine della tecnica meccanica.

Ultima poderosa ascesa della tecnica meccanica, perché le leggi necessarie sono la principale parte costitutiva della moderna concezione del mondo e per il nuovo ingegnere i mezzi della figurazione elementare sono perfettamente chiari.

Conseguenze necessarie di questa chiarezza e di questo predominio sono: semplicità, equilibrio armonico, evidenza, economia.

Il nuovo ingegnere non trasforma, egli crea di sana pianta, ossia non migliora, ma assolve ogni esigenza in maniera assolutamente elementare.

Tra pochi anni la nuova generazione di ingegneri, educata in maniera elementare, assolverà ogni esigenza della vita che si possa razionalmente appoggiare alla tecnica meccanica.

MA SI VA SEMPRE PIÙ IN LÀ:

Al di là di questo, per i migliori tra i nuovi creatori, si aprirà un campo d'attività grandioso, straordinario, i cui contorni già ora emergono nella scienza e nell'arte. Nel giro di un decennio le ipotesi diventeranno teorie; e finalmente: il predominio delle leggi. Solo se è completamente penetrata nel sangue la capacità di trattare ogni nuova esigenza in forma assolutamente elementare, si può andare avanti.

Non influenzata dai metodi della tecnica meccanica, si sviluppa la nuova grandiosa tecnica delle tensioni, dei movimenti invisibili, delle influenze a distanza, capace di velocità che nell'anno 1922 non si possono ancora neppure immaginare.

Il nuovo ingegnere è pronto.

Evviva la figurazione elementare!

LUDWIG MIES VAN DER ROHE COSTRUIRE

Bauen, in «G», 2 (set. 1923). Trad. it. di M. De Benedetti.

Noi non riconosciamo forma alcuna, bensì soltanto problemi costruttivi.

La forma non è il fine del nostro lavoro, bensì il risultato.

Non esiste alcuna forma in sé.

L'effettiva pienezza della forma è condizionata e strettamente legata ai propri compiti: sì, è l'espressione più elementare della loro soluzione.

La forma come fine è formalismo; e noi lo rifiutiamo. Altrettanto poco aspiriamo a uno stile.

Anche la volontà di stile è formalista.

Noi abbiamo altre preoccupazioni.

Ci preme sostanzialmente di liberare la pratica del costruire dalla speculazione estetica, per riportare il costruire a ciò che deve essere esclusivamente:

COSTRUIRE

LE CORBUSIER URBANISTICA. IL CENTRO DI PARIGI

Urbanisme cit., pp. 263-274; trad. it. di A. Beltrami Raini, *Urbanistica cit.*, pp. 265-279.

Il «Plan Voisin» di Parigi¹ contempla la creazione di due nuovi elementi essenziali: *un centro direzionale e un centro residenziale*.

Il centro direzionale comporta l'esproprio di 240 ettari di terreno su una zona assai antica e malsana di Parigi: da place de la République a rue du Louvre e dalla gare de l'Est a rue de Rivoli.

Il centro residenziale si estende da rue des Pyramides agli Champs-Élysées e dalla gare Saint-Lazare a rue de Rivoli; comporta la demolizione dei quartieri in gran parte sovrappopolati e fitti di abitazioni borghesi, adibite oggi ad uffici. La stazione centrale, che è sotterranea, si trova tra il centro direzionale e quello residenziale.

L'asse principale del nuovo tracciato del centro di Parigi va da est a ovest, da Vincennes a Levallois-Perret. Si ripristina così una delle grandi vie di attraversamento, che è indispensabile e che oggi non esiste più. È un'arteria fondamentale di grande traffico, larga 120 metri, con annessa una pista automobilistica sopraelevata per circolazione a senso unico, senza incroci. Questa arteria principale otterrebbe l'effetto di liberare gli Champs-Élysées, i quali non possono, appun-

to, rimanere a lungo una via di grande traffico, poiché finiscono in un vicolo cieco: nel Giardino delle Tuileries².

Il «Plan Voisin» di Parigi vuole restaurare il classico centro della città. Ho già dimostrato [...] che, in effetti, non si può spostare il centro delle grandi città, *condizionato* da precise esigenze, e creare di sana pianta nuove città accanto alle antiche³.

Questo piano vuole distruggere i quartieri più malfamati, le strade più sacrificate; non cerca il «compromesso» per cedere qua e là un palmo di terreno sotto la spinta prepotente delle arterie congestionate. No. Apre nel punto strategico di Parigi una limpida rete di comunicazioni. Là dove strade di 7, 9 o 11 metri si tagliano ogni 20, 30, 50 metri, predispone una maglia di grandi arterie, larghe da 50 a 80 a 120 metri, che si tagliano ogni 350 o 400 metri; ed elevando grattacieli di pianta cruciforme al centro dei vasti appezzamenti così delimitati, crea una città sviluppata *in altezza*, una città che raccoglie le sue cellule sparse per terra e le solleva per ricomporle nell'aria e nella luce.

Al posto di una città piatta e compressa, tale che se l'aereo la *rivelasse per la prima volta ai nostri occhi* ne resteremmo sgomenti (basta osservare le fotografie della Compagnie Aérienne Française), s'innalza ormai una città in altezza, offerta all'aria e alla luce, chiara, scintillante, radiosa. Il suolo, sino a questo momento coperto da case addossate che coprono il 70-80% della superficie, è occupato dall'area costruita solo per il 5%. Il ri-

porto l'automobile potesse essere con il problema del centro di Parigi.

Mongermon, amministratore delegato dell'«Aéroplanes G. Voisin (Automobile)» accettò senza esitare di patrocinare gli studi sul centro di Parigi, e il piano che ne risultò si chiamò, appunto, «Plan Voisin» di Parigi.

2. Il recente progetto di prolungare gli Champs-Élysées attraverso le Tuileries sino a tagliare rue des Tuileries è un'assurdità, dato che questa via sbocca da una parte in rue de Rivoli e rue des Pyramides, già oggi intasate, e dall'altra parte finisce al pont Royal, completamente imbottigliato. Il pont Royal scarica il traffico su rue de Bac, che è larga 11 o 13 metri e in cui si è dovuta imporre la circolazione a senso unico. Chi potrebbe dunque concepire una simile follia?

3. Durante il Rinascimento nuove città furono costruite a fianco delle antiche. La ragione era tipicamente militare: la città antica era divenuta troppo piccola, non se ne sarebbe aumentata la capacità sostituendo il vecchio centro.

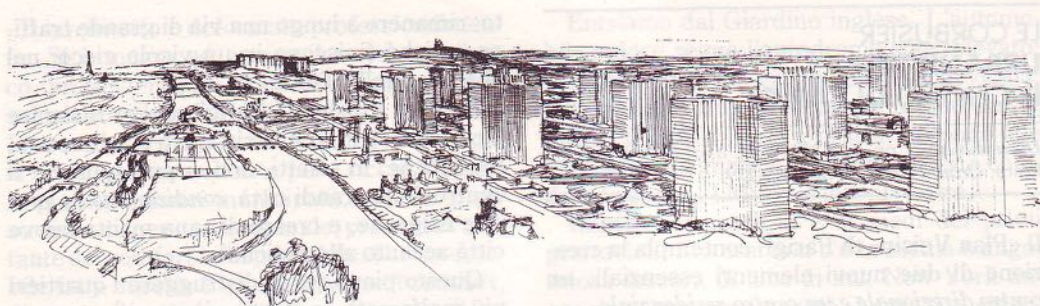
1. Dal momento che l'automobile ha rovesciato le basi tradizionali dell'urbanistica, avevo concepito l'idea di interessare le case produttrici di automobili all'allestimento del padiglione dell'Esprit Nouveau alla Esposizione internazionale di Arti decorative, che doveva appunto essere dedicato all'abitazione e all'urbanistica.

“L'automobile ha ucciso la grande città.

L'automobile deve salvare la grande città.

Siete disposti a studiare per Parigi un «Piano Peugeot, Citroën, Voisin»? un piano che non abbia altro fine se non quello di attirare l'attenzione del pubblico sull'effettivo problema dell'architettura del nostro tempo, che non è un problema di arte decorativa, ma di architettura e urbanistica: il problema della costituzione di un alloggio sano e della creazione di organi urbani rispondenti alle condizioni di vita così profondamente modificate dal macchinismo?» I titolari della Peugeot ebbero timore di compromettere il nome della casa, imbarcandosi nella rischiosa impresa.

Citroën mi rispose, molto gentilmente, che non capiva nulla della questione e non vedeva in quale rap-



Schizzo per il centro di Parigi.

manente 95% è destinato alle grandi arterie, ai parcheggi e alle aree verdi. I filari di alberi dal fitto fogliame sono doppi e quadrupli; i parchi che si svolgono ai piedi dei grattacieli fanno sì che il suolo di questa città sia un immenso giardino.

L'eccessiva densità di popolazione degli antichi quartieri sacrificati dal «Plan Voisin», invece di diminuire, è *quadruplicata*.

Al posto di quegli ignobili quartieri che non conosciamo mai abbastanza⁴, con densità di 800 abitanti per ettaro, ecco quartieri la cui densità può toccare i 3600 abitanti per ettaro.

Vorrei che il lettore, con uno sforzo d'immaginazione, cercasse di rappresentarsi questo nuovo tipo di città sviluppata in altezza: s'immaginasse che tutto questo caos di forme concresciute sul terreno come un'arida crosta venisse raschiato via, eliminato, e sostituito da puri prismi di cristallo, alti sino a 200 metri e assai distanziati tra loro, con la base che si perde tra le fronde degli alberi. Una città che sinora strisciava per terra e si eleva d'un tratto in uno stato di ordine più naturale, che sulle prime può sembrare inconcepibile alla nostra mentalità fossilizzata da secolari abitudini. Per il padiglione dell'Esprit Nouveau, all'Esposizione internazionale di Arti decorative di Parigi, dove era presentato il «Plan Voisin», ho steso un diorama che si proponeva di materializzare *agli occhi* di tutti questa novità, cui non siamo ancora psicologicamente preparati. Su questo diorama, disegnato con estremo scrupo-

4. Invito i lettori a fare una passeggiata di giorno e una di notte nella zona presa in considerazione dal «Plan Voisin»: c'è di che stare edificati.

lo, vediamo la vecchia Parigi superstite, da Notre-Dame all'Étoile, con tutti i monumenti che costituiscono la sua inalienabile eredità. Dietro vediamo erigersi la città nuova. Non sono più le guglie e i campanili disordinati di un'allucinante Manhattan, serrati gli uni a ridosso degli altri, così da togliersi reciprocamente l'aria e la luce, ma è il ritmo ampio di superfici verticali che per effetto della prospettiva si proiettano lontano, creando volumi puri. Ai loro piedi si aprono ampie spianate. La città torna ad avere assi, come tutte le opere architettoniche. L'urbanistica si integra con l'architettura, l'architettura si integra con l'urbanistica. Se osserviamo il «Plan Voisin» di Parigi riconosciamo a ovest e a sud-ovest i grandi tracciati di Luigi XIV, Luigi XV, Napoleone: gli Invalides, le Tuileries, la Concorde, il Champs-de-Mars, l'Étoile. Vi si misura la portata della *creazione*, dello spirito che conquistò le masse. Il nuovo *centro direzionale* non appare anomalo, ma s'inserisce nella tradizione, senza soluzione di continuità.

Dal dopoguerra a Parigi si è alla caccia spietata di nuove sedi per gli «affari». Si stanno costruendo, a poco a poco, a tal fine gli edifici di cui dicevo. Un ufficio è un organo ben preciso, che non ha nulla in comune con l'abitazione. Gli orari di lavoro esigono locali in funzione del lavoro. Il «centro degli affari» del «Plan Voisin» rappresenta una proposta formale conforme alla richiesta, precisa e realizzabile, che garantisce al paese un vero centro direzionale. Secondo un logico processo storico, la Parigi capitale di Francia deve, nel xx secolo, costruirsi il suo centro direzionale. Crediamo proprio che la nostra analisi ci abbia portato a formulare una proposta legittima. Ogni grattacielo può ospita-

re da 20.000 a 40.000 impiegati. I 18 grattacieli possono dunque contenere nel complesso da 500.000 a 700.000 persone, la schiera destinata a dirigere la vita del paese.

Le linee della metropolitana, distribuite su reti a quadrilatero, corrono al di sotto dei grattacieli; le strade e le autostrade faranno il possibile per permettere a questa massa di gente di spostarsi facilmente.

La ferrovia della gare de l'Est è sovrastata da un nastro in calcestruzzo con pista automobilistica sopraelevata. Questa nuova arteria fondamentale, diretta verso nord, viene recuperata su terreni non completamente utilizzati.

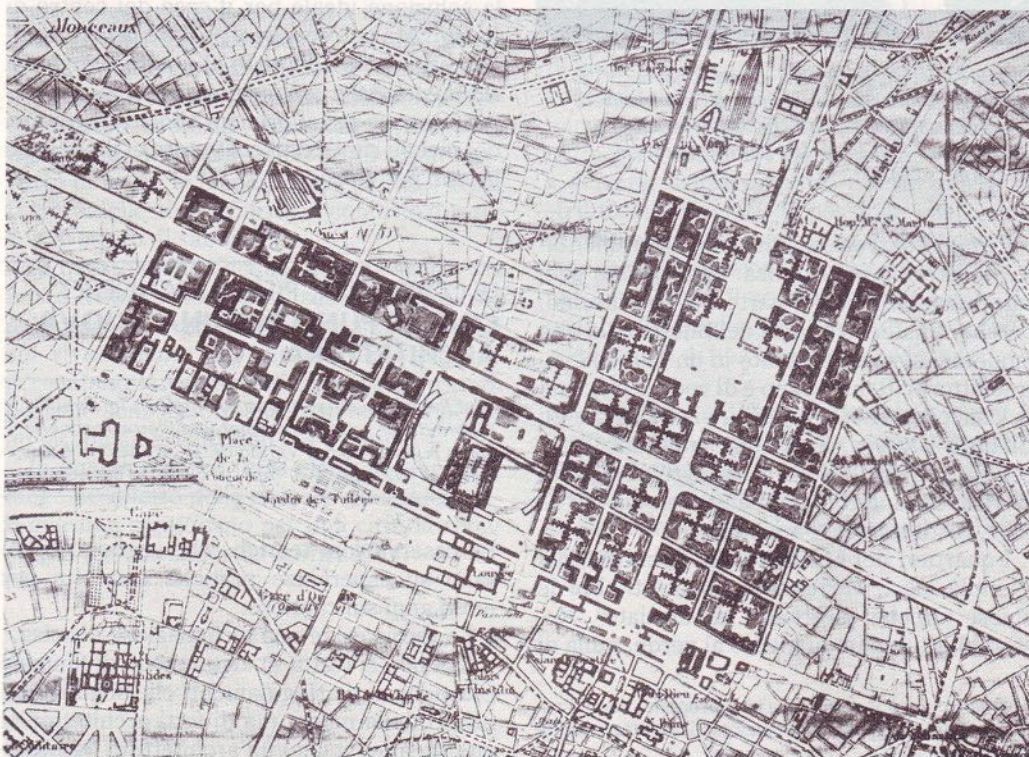
Un'arteria di attraversamento diretta a sud potrebbe dipartirsi dalla nuova stazione centrale, tra il centro direzionale e quello residenziale.

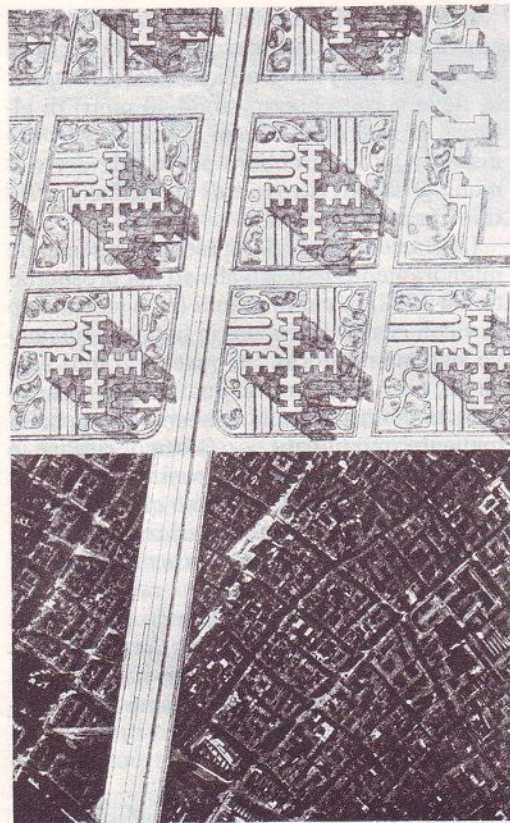
La grande arteria di attraversamento *est-ouest*, che oggi manca assolutamente, sarebbe un canale in cui verrebbe distribuito il traffico congestionato della rete poligonale attuale. Questa grande arteria ci libera dai sistemi chiusi e ci apre le due porte estreme verso l'esterno.

Il centro residenziale, situato a ovest della nuova stazione, introdurrebbe nel centro di Parigi quartieri meravigliosamente arieggiati, dove sorgerebbero, su 30-40 metri di altezza, le sedi degli organi politici: i vari ministeri. Qui vi sarebbero poi le sale per riunioni, le sale di ritrovo e di divertimento. Infine i grandi alberghi.

La stazione centrale presenta un sensibile miglioramento rispetto al sistema prospettato nel 1922, in cui le grandi linee sfociavano in vicoli ciechi. Entra ora in funzione un nuovo sistema rotatorio. Su quattro grandi banchine, corrispondenti ai quattro punti cardinali, le compagnie già esistenti — opportunamente modificate — faranno risalire e scendere i viaggiatori; i treni passano, ma non *stazionano*, né *si fermano* qui: attrezzati di tutto punto, arrivano, caricano e riprendono la marcia, sempre a *senso unico*.

Il passato storico, patrimonio universale, viene rispettato. Dirò di più, *viene salvato*. Un protrarsi dell'attuale stato di crisi condurrebbe a una rapida soppressione di questo passato.





Questo è quel che propone il «Plan Voisin» di Parigi. Sopra sono i quartieri che si vorrebbero demolire, sotto sono quelli che si dovrebbero ricostruire al loro posto. (Le piante sono nella medesima scala.)

Prima osservazione, di ordine sentimentale, di estrema importanza: oggi questo passato ha perso per noi parte del suo fascino, perché, trasferito a forza nel flusso della vita moderna, si trova sospinto in un mondo contraddittorio. Il mio sogno è di vedere place de la Concorde vuota, deserta, silenziosa, e gli Champs-Élysées come una tranquilla passeggiata. Il «Plan Voisin» libera tutta la parte storica della città, da Saint-Gervais all'Étoile, restituendole l'antica pace.

I quartieri del Marais, delle Archives, del Temple, ecc., verrebbero abbattuti. Ma le chiese antiche sarebbero risparmiate⁵. Resterebbero isolate in mezzo al verde: nulla di

5. Questo non è lo scopo che ci si propone, ma è il naturale risultato di una sistemazione di carattere architettonico.

più affascinante! Bisogna convenire che in questo modo il loro ambiente originale sarebbe trasformato, ma bisogna anche ammettere che il loro ambiente attuale risulta fasullo e per di più brutto e deprimente.

Vediamo ancora sul «Plan Voisin» che sotto le fronde dei nuovi parchi resta la tal pietra insigne, il tal arco famoso, la tal loggia sapientemente restaurata, in quanto costituiscono una pagina di storia o un'opera d'arte.

E in mezzo a un prato sorge ancora un palazzo rinascimentale, in tutta l'armonia delle sue proporzioni. O è un palazzo del Marais preservato intatto e trasportato qui; potrà essere domani una biblioteca, una sala di lettura, una sala di conferenze, ecc.

Il «Plan Voisin» occupa con gli edifici solo il 5% della superficie del suolo, salvaguarda i resti del passato e li colloca in un quadro armonioso: in mezzo al verde. Ma sì, le cose così muoiono un giorno, e questi parchi «alla Monceau» sono tanti cimiteri tenuti con estrema cura. Qui si viene a erudirsi, a sognare e a respirare: il passato non è più qualche cosa che minaccia la vita, ha trovato la sua sistemazione.

Il «Plan Voisin» non pretende di proporre la soluzione ideale per il caso del centro di Parigi. Ma può servire a portare la discussione a un livello adeguato al nostro tempo e a ridimensionare opportunamente il problema. Oppone i suoi principi allo stratagemma dei piccoli rimedi sul cui potere ci illudevano giorno per giorno.

LE CORBUSIER, PIERRE JEANNERET CINQUE PUNTI PER UNA NUOVA ARCHITETTURA

Fünf Punkte zu einer neuen Architektur, in Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret, durch A. Röth, Akad. Verlag Dr. Fr. Wedekind & Co., Stuttgart 1927, pp. 5-7. Trad. it. di M. De Benedetti.

Le osservazioni teoriche che seguono si basano su esperienze pratiche condotte per molti anni sul cantiere.

La teoria esige una formulazione concisa.

Qui non si tratta in alcun modo di fantasie estetiche o di atteggiamenti che seguono gli effetti della moda, ma di fatti architettonici che preannunciano un'architettura assoluta-

«IL GRUPPO 7»

(UBALDO CASTAGNOLI, LUIGI FIGINI,
GUIDO FRETTE, SEBASTIANO LARCO,
GINO POLLINI, CARLO ENRICO RAVA,
GIUSEPPE TERRAGNI)

ARCHITETTURA

In «La Rassegna Italiana», IX, 103 (dic. 1926), pp. 849-855; poi in «Quadrante», 23 (feb. 1935), pp. 22-24; ora p.es. in *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. La prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale*, a cura di M. Cennamo, Fiorentino Ed., Napoli 1973, pp. 37-42.

È opinione corrente che il nostro tempo sia tempo di confusione e di disordine nel campo dell'arte. Lo è stato. Lo era forse ancora recentemente; ora non lo è certo più.

Abbiamo attraversato un periodo di formazione, che ora è giunto a maturità, e questo travaglio appunto, causava un senso generale di disorientamento: forse, anche gli uomini del primo '400 si sentirono disorientati, e un simile accostamento può non essere troppo audace, poiché veramente siamo sulla soglia di un grande periodo.

È nato uno «spirito nuovo»¹. Esiste, vorremmo dire, nell'aria, come una cosa a sé, indipendente dai singoli individui, in tutti i paesi, con apparenze e forme differenti, ma con identico fondamento, questo spirito nuovo, dono prodigioso, che non tutte le epoche d'arte né tutti i periodi storici hanno posseduto. Viviamo dunque in tempi privilegiati, poiché possiamo assistere alla nascita di tutto un nuovo ordine di idee. Prova che siamo agli inizi di un'epoca che avrà finalmente un carattere proprio, ben definito, il frequente ripetersi di questo fenomeno: la perfetta rispondenza delle varie forme d'arte fra loro, e l'influenza che esercitano l'una su l'altra; caratteristiche appunto dei periodi in cui si è creato uno stile.

In tutta l'Europa tale caratteristica si verifica: troppo noto e non più recente, è lo scambio d'influenze tra Cocteau, Picasso e Stravinsky, troppo evidente come le loro opere si completino a vicenda, perché sia il caso di richiamarlo.

E così, è ben nota l'influenza che ebbe Cocteau scrittore sul gruppo dei «Sei», e in ge-

1. Cfr. «Il existe un esprit nouveau»; Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1925.

nere sull'evoluzione della musica francese. Piuttosto, è impressionante la rispondenza tra Le Corbusier, che è senza dubbio oggi uno degli iniziatori più notevoli di una architettura razionale, e Cocteau: Le Corbusier scrive i suoi lucidissimi libri polemici, trattando di architettura con lo stile di Cocteau, e costruisce le sue case secondo un identico ideale di logica rigida, limpida, cristallina. Cocteau a sua volta, costruisce i suoi scritti secondo uno schema tutto architettonico di concisione e semplicità «corbusiane». Ed anche, si osservi come un quadro, poniamo, di Juan Gris, sia perfettamente intonato con un locale di Le Corbusier, e solo in quell'ambiente figuri in tutto il suo valore² Spirito Nuovo.

A loro volta, la Germania e l'Austria offrono un magnifico esempio d'altro genere: l'esempio della raffinatezza d'arte cui può arrivare una nazione, quando il senso di una nuova architettura sia compreso da tutto un popolo e domini tutte le forme decorative, in modo che tutti gli oggetti fino ai più modesti ne rechino l'impronta.

Dall'edificio monumentale alla copertina d'un libro la Germania e l'Austria posseggono uno stile. Questo stile, più solido in Germania, più raffinato forse e prezioso in Austria è di una personalità assoluta; potrà piacere o non piacere ma si afferma. Di più, ha uno spiccato carattere di nazionalismo, e questo dovrebbe bastare, ove non esistessero altre ragioni, a mostrare quanto fossero in errore coloro che credevano di rinnovare l'architettura italiana trapiantandovi maniere tedesche, nobilissime certo, ma disambientate tra noi.

2. E ancora si potrebbe citare la perfetta rispondenza fra musiche come *Le Pacific n. 31* di Honneger e brani letterari come certe pagine e descrizioni di Cendrars in *Moravagine*; fra il ritmo ossessionante di *Prikaz* di Salmon e certa musica vertiginosa, derivata da quel calunniatissimo «Jazz» che pure è una delle caratteristiche del nostro tempo; questo, per le analogie. E per le influenze, quelle che ebbero pittori come Marie Laurencin o Pruna su compositori come Auric o Poulenc, coll'inscenare le loro opere; oppure l'influenza di queste nuove scenografie sull'evoluzione del vecchio balletto russo, ultimo residuo delle infatuazioni orientistiche d'ante-guerra. Naturalmente, non tutte le opere moderne sono di spirito nuovo: i surrealisti segnano, da questo punto di vista, un regresso, con quella specie di loro neo-romanticismo, sensibilissimo in Soupault. Invece, il fenomeno Radiguet è un esempio di spirito nuovo.

Analogamente, l'Olanda ha tutta una fioritura di nuove forme architettoniche della più stretta e costruttiva razionalità e perfettamente intonate al clima e al paesaggio. E così, ciascuno con caratteri propri, i paesi nordici, la Svezia, la Finlandia. Spirito Nuovo.

Una serie d'architetti di fama europea: Behrens, Mies Van der Rohe, Mendelsohn, Gropius, Le Corbusier, creano delle architetture strettamente collegate con le necessità dei nostri tempi, e da queste necessità ricavano un'estetica nuova.

Dunque *esiste*, particolarmente in architettura, uno spirito nuovo.

E in Italia? Senza dubbio anche da noi si possono notare corrispondenze, come quelle sopra citate, fra le varie forme d'arte: ad esempio esiste una affinità fra certe astrazioni di Bontempelli e certa pittura di De Chirico, Carrà, Sironi; anche, le tre formazioni che hanno, ciascuna nel proprio campo, assunto il nome di '900, sembrerebbero poter precludere a un coordinamento di forze. Ad ogni modo l'Italia è per sua natura, per tradizione, e soprattutto per il vittorioso periodo di ascesa che attraversa, la più degna della missione di rinnovamento. Stà all'Italia di dare allo spirito nuovo il massimo sviluppo, di portarlo alle sue conseguenze estreme, fino a dettare alle altre nazioni uno stile, come nei grandi periodi del passato.

Tuttavia, ci si ostina, particolarmente in architettura, a non voler riconoscere questo spirito nuovo, almeno per ora.

Forse solo i giovani lo capiscono perché solo essi ne sentono l'imperiosa necessità; e questo fa la loro forza, la nostra forza. Di solito, noi giovani incontriamo una generale diffidenza, comprensibile del resto, e anche in parte scusabile: la parola «avanguardia» ha assunto ormai in arte un senso equivoco, e fin'ora i «giovanissimi» non hanno dato molta buona prova. Occorre però che si capisca, ci si persuada, che la nostra generazione, la tanto attaccata generazione del dopo-guerra, è molto lontana dalle precedenti. Le esperienze futuriste e le prime cubiste, pur avendo portato qualche vantaggio, hanno scottato il pubblico e deluso quelli che ne aspettavano un grande risultato. E quanto già sembrano lontane: particolarmente la prima, con quell'atteggiamento di sistematica distruzione del passato, di concetto ancora così romantico.

Ora, i giovani di oggi, seguono tutt'altra

via: noi sentiamo tutti una grande necessità di chiarezza, di revisione, di *ordine*, la nuova generazione *pensa*; e questa serietà è così inattesa che passa per presunzione, per cinismo.

L'appannaggio delle avanguardie che ci precedettero era uno slancio artificioso, una vana furia distruggitrice, che confondeva buono e cattivo. L'appannaggio della gioventù d'oggi, è un desiderio di *lucidità*, di *saggezza*. Occorre persuadersene.

È cosa risaputa che il livello culturale dell'ultima generazione è assai notevolmente superiore a quello delle precedenti. Soprattutto, la sfera di interessamento per l'arte in genere, si è infinitamente allargata fra gli studenti: giovani che i loro studi portano in tutt'altro campo, si interessano di musica, di pittura, sono al corrente delle letterature straniere, frequentano assiduamente le mostre d'arte, i concerti, le vendite di libri. E non sono eccezioni, ma la massima parte.

Il desiderio dunque di uno spirito nuovo nei giovani è basato su una sicura conoscenza del passato, non è fondato sul vuoto.

Particolarmente, in architettura, a questa sensazione di una assoluta necessità del nuovo, siamo arrivati forse, attraverso una saturazione di conoscenza. Nello studiare il passato i giovani non si sono accontentati di interrogare la sola architettura costruita, ma hanno indagate le forme d'arte nel loro spirito più nascosto: il '400 nelle xilografie della *Hypnerotomachia Poliphili*, e sui disegni di Maso Finiguerra; Bisanzio su gli smalti, i vetri, gli avori, in un pellegrinaggio d'ammirazione attraverso i tesori delle cattedrali; l'Oriente medievale sui Codici armeni, i Vangeli siriaci, le miniature persiane, le stoffe copte; e appunto tanta cultura di museo e di libreria antiquaria, ci opprimeva il respiro e ci fa invocare la *semplicità*. Questo, non tocca la nostra ammirazione per il passato: nulla impedisce di ammirare gli sfondi giotteschi e i tarocchi miniati del '400, e di capire e difendere lo straordinario partito decorativo che offrono in una città moderna le réclames luminose; niente vieta di ammirare le architetture sulle tarsie di Francesco di Giorgio e le xilografie del Serlio, e di capire il ritmo, di una purezza quasi greca, di certe officine a pareti di vetro. Tra il passato nostro e il nostro presente non esiste incompatibilità. Noi non vogliamo rompere con la tradizione: è la

tradizione che si trasforma, assume aspetti nuovi, sotto i quali pochi la riconoscono.

Noi abbiamo avuto una sincera ammirazione per gli architetti che ci hanno immediatamente preceduti, e conserviamo loro riconoscenza, per essere stati essi i primi a rompere con una tradizione di faciloneria e di cattivo gusto, che da troppo tempo imperava. Anche, abbiamo in parte seguiti i nostri predecessori; ma ora non più. La loro architettura ha dato tutto ciò che poteva dare come frutti nuovi. Infatti, si possono distinguere in Italia due grandi tendenze: la romana, la milanese. Ora i primi, si sono rifatti più ancora che al classico, al nostro grande '500, raggiungendo a volte una serena nobiltà; ma ormai la loro maniera è degenerata in troppo facile cifra, e si limita ad una opposizione di piani bugnati e superfici bianche. I secondi si sono rivolti alle eleganze neo-classiche, e ne hanno tratto risultati indubbiamente raffinati e piacevoli; ma sono caduti nel puro decorativismo, nell'insincerità di un'architettura che varia i suoi effetti per mezzo di espedienti, alternando frontoni spezzati, candelabre, pigne, obelischi di coronamento. L'una tendenza e l'altra sono ormai un *circolo chiuso* e si ripetono sterilmente, senza via di uscita.

E con quanta frequenza, edifici anche di notissimi architetti e che, terminati, possono riuscire piacevoli, mostrano, mentre sono in costruzione, nella nudità del loro scheletro, tutta la miseria di un'architettura senza ritmo, che non si salva che con le applicazioni decorative: artificio, insincerità.

Ora, noi di questo, non ci possiamo più accontentare; non ci accontentiamo più. La nuova architettura, la vera architettura, deve risultare da una stretta aderenza alla logica, alla razionalità. Un rigido costruttivismo deve dettare le regole. Le nuove forme dell'architettura dovranno ricevere il valore estetico dal solo carattere di *necessità*, e solo in seguito, per via di *selezione*, nascerà lo stile. Poiché, noi non pretendiamo affatto creare uno stile (simili tentativi di creazione dal nulla, portano a risultati come il «liberty»); ma dall'uso costante della razionalità, dalla perfetta rispondenza della struttura dell'edificio agli scopi che si propone, risulterà per selezione lo stile. Occorre riuscire a questo: nobilitare con l'indefinibile e astratta perfezione del puro *ritmo*, la semplice costruttività, che da sola non sarebbe bellezza.

Si è detto, «*per selezione*»: questa parola sorprende. Aggiungiamo: occorre persuadersi della necessità di produrre dei *tipi*, pochi tipi, *fondamentali*. Questa necessaria inevitabile legge incontra la più grande ostilità, la più assoluta incomprensione.

Ma guardiamoci indietro: tutta l'architettura che ha reso glorioso il nome di Roma nel mondo, è basata su quattro o cinque tipi: il tempio, la basilica, il circo, la rotonda a cupola, la struttura termale. E tutta la sua forza sta nell'aver mantenuti questi schemi, ripetendoli fino alle più lontane provincie e perfezionandoli, *per selezione* appunto. Tutto questo è arcinoto, ma nessuno sembra ricordarsene: *Roma costruiva in serie*.

E la Grecia? Il Partenone è il risultato massimo, il frutto supremo di un unico tipo selezionato per secoli: si osservi la distanza fra il dorico di Egina e il dorico dell'Acropoli. Così, un unico tipo ebbe, la basilica dei primi secoli cristiani, così la chiesa orientale: chi non vede nella chiesa dei S.S. Sergio e Bacco il germe di Santa Sofia, e in questa a sua volta, l'origine di uno schema-tipo per le grandi moschee di Costantinopoli? E non sono forse tutte somiglianti le case toscane e umbre del '200 e del '300? E la nobiltà nuda e già così moderna dei palazzi fiorentini del '400, non è forse di un unico tipo?

Ma l'idea della *casa-tipo* sconcerata, spaventata, suscita i commenti più grotteschi e più assurdi: si crede che fare delle case-tipo, delle case in serie, significhi meccanicizzarle, costruire edifici che somiglino ai piroscafi, agli aeroplani. Deplorevole equivoco! Non si è mai pensato di ispirarsi per l'architettura alla macchina: l'architettura deve aderire alle nuove necessità, come le macchine moderne nascono da nuove necessità e si perfezionano coll'aumentare di quelle. La casa avrà una sua nuova estetica, come l'aeroplano ha una sua estetica, ma la casa non avrà quella dell'aeroplano.

Troppo sovente, da noi, si considera talento la facilità, e genio il talento; ora, naturalmente, il concetto dell'edificio-tipo, non garba a molte persone che hanno il culto della loro personalità, supposta eccezionale, e non si adattano a piegarsi alle nuove esigenze.

Occorre persuadersi che almeno per un tempo la nuova architettura sarà fatta in parte di rinuncia. È necessario avere questo coraggio: *l'architettura non può più essere indi-*

viduale. Nello sforzo coordinato per salvarla, per ricondurla alla logica più rigida, alla diretta derivazione dalle esigenze dei nostri tempi, occorre ora sacrificare la propria personalità; e solo da questo temporaneo livellamento, da questa fusione di tutte le tendenze in una sola tendenza, potrà nascere la nostra architettura, *veramente nostra*.

La storia dell'architettura non conosce che rarissimi geni; solo ad essi era lecito creare dal nulla, seguendo la sola ispirazione.

In particolare poi, i nostri tempi hanno altre esigenze, maggiori esigenze, imperiosissime esigenze. Occorre seguirle, e noi giovani siamo pronti a seguirle, pronti a rinunciare alla nostra individualità per la creazione dei «tipi»: all'ecclettismo elegante dell'individuo opponiamo lo spirito della costruzione in serie, la rinuncia all'individualità. Si dirà che la nuova architettura riuscirà povera; non bisogna confondere *semplicità* con povertà: sarà semplice, e nel perfezionare la semplicità sta la *massima* raffinatezza.

Certamente, è prossimo il tempo in cui gli edifici industriali: officine, docks, silos, avranno in tutto il mondo lo stesso aspetto. Tale internazionalizzazione è inevitabile e del resto, se una monotonia ne risulterà, non sarà priva di senso grandioso.

Gli altri aspetti dell'architettura invece, evidentemente conserveranno in ogni paese, come già ora avviene, dei caratteri nazionali, malgrado la loro assoluta modernità.

Da noi in particolare, esiste un tale substrato classico, lo spirito (non le forme, il che è ben diverso) della tradizione è così profondo in Italia, che evidentemente e quasi meccanicamente la nuova architettura non potrà non conservare un'impronta tipicamente *nostra*. E questa è già una grande forza; poiché la tradizione come si è detto, non scompare, ma cambia aspetto.

Si osservi come certe officine possono acquistare un ritmo di purezza greca perché, come il Partenone, sono spoglie di tutto il superfluo e rispondono al solo carattere di necessità: in questo senso, il Partenone ha un valore meccanico.

La nuova generazione sembra proclamare una rivoluzione architettonica: rivoluzione tutta apparente. Un desiderio di verità, di logica, di ordine, una lucidità che sa di ellenismo, ecco il vero carattere dello spirito nuovo.

Alcuni nostri predecessori, volgendo al futuro, predicarono la distruzione, in favore del falso nuovo. Altri, volgendo al passato, crederono salvarsi con un ritorno al classico.

Noi vogliamo unicamente, esclusivamente, *esattamente*, appartenere al nostro tempo, e la nostra arte vuole essere quella che il nostro tempo richiede. Avervi interamente appartenuto con le sue qualità e i suoi difetti, questo sarà il nostro orgoglio.

Milano, 7 Novembre 1926

IL GRUPPO 7 ARCHITETTURA IV. UNA NUOVA EPOCA ARCAICA

In «La Rassegna Italiana», x, 108 (mag. 1927), pp. 467-472; poi in «Quadrante», 24 (apr. 1935), pp. 22-24; ora p. es. in *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna cit.*, pp. 65-69.

[...] l'architettura, trovandosi da poco in possesso di un mezzo meraviglioso, il *cemento armato*¹, che veramente si può considerare *nuovo*, poiché l'uso che se ne è fatto finora, credendo necessario nascondere le sincerità del materiale sotto rivestimenti fittizi, e forzandolo entro schemi tipicamente stilistici, ha fatto sì che se ne ignorino ancora le straordinarie possibilità *estetiche* (tali, come abbiamo detto, da capovolgere alla sua stessa base la ricerca architettonica), ha in esso la ragione e la *necessità sicura* del suo rinnovamento.

La pietra ed il mattone hanno per tradizione secolare un'estetica loro, nata dalle possibilità costruttive e divenuta ormai *istintiva* in noi. Il significato dell'architettura antica, sta nello sforzo di vincere il valore di pesantezza del materiale, che lo farebbe tendere verso terra. Dal superamento di questa difficoltà statica, nasceva il ritmo: l'occhio era appagato da un elemento o da una composizione di elementi quando questo o questi apparivano, per forma e collocamento, avere raggiunto il perfetto riposo statico. È chiaro, come dalla ricerca di esso, siano nate le proporzioni, gli oggetti, le dimensioni, tradizio-

1. Per brevità, sotto la denominazione «cemento armato» intendiamo alludere anche al *ferro*, in tutti i nuovi modi costruttivi introdotti oggi dalla evoluzione della tecnica.

nali. Or
armato
essere:
aggetti
vento
stratifi
esso de
tica, co
nale, e
ne, la s
ti, assu

È con
pubblic
quella
comple
ta. Le p
tono tu
sa adop
per i sol
per que
le, non
sibile al
al mass
compro
con qu
passata
tutti, o
mato la
mentali
teriale
nument
mato, e
raziona

Senza
esempi
dio anc
certo c
uno de
striale
chitett
renza d
questo
radossa
grande
fito), p
valore d
sta via,
si può r
versam
l'anfitea
nismo c
seo cost
ha valo
dente d

costruzione. Costruzioni civili (ferro, cemento), statica architettonica, costruzione di modelli e discipline tecniche integrative.

Durata: 3 semestri, in certi casi con interruzioni.

Esito: certificato di abilitazione del Bauhaus.

SEZIONI DI SPERIMENTAZIONE PRATICA

Realizzazione di modelli sfruttabili economicamente e lavori per l'industria e per l'artigianato, specialmente nel campo dell'edilizia e dell'arredamento.

Dopo almeno un anno di attività coronata da successo nella sezione sperimentale, il Bauhaus rilascia un attestato.

CORPO INSEGNANTE

W. Gropius, W. Kandinsky, P. Klee, L. Moholy-Nagy, G. Muche, O. Schlemmer, J. Albers, H. Bayer, M. Breuer, H. Scheper, J. Schmidt.

[...]

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY IL BAUHAUS E LA TIPOGRAFIA

Bauhaus und Typografie, in «Anhaltische Rundschau», 14.9.1925 (testo originale in tutte minuscole); ora in WINGLER, *Das Bauhaus* cit., p. 124, Trad. it. cit., p. 133.

[...] La tecnica dei nostri lavori attuali è caratterizzata dallo sfruttamento delle possibilità offerte dalla meccanizzazione, la quale determina anche i caratteri dello sviluppo storico. Uniformandoci a un'esigenza che si fa sentire in tutti i campi, anche noi, nel settore della tipografia, dobbiamo far sì che le nostre macchine esprimano nel loro lavoro una sempre maggiore chiarezza, concisione, precisione. Oggi il tempo di ciascuno di noi è prezioso, così come sono preziosi i materiali e il lavoro. Tra i molti problemi che si pongono oggi all'artista tipografo, uno dei più importanti [...] è rappresentato dalla questione della scrittura unitaria. Già Jakob Grimm aveva scritto tutti i sostantivi con l'iniziale minuscola [...] Il celebre architetto Loos scrive nella raccolta dei suoi saggi: "Per i tedeschi c'è una grande frattura fra la lingua scritta e quella parlata. Parlando non si pos-

sono usare le iniziali maiuscole. Ognuno parla senza pensare alle iniziali maiuscole. Ma se un tedesco prende la penna in mano, non può più scrivere come pensa e come parla."

Anche il poeta Stefan George e il suo gruppo hanno posto alla base delle loro pubblicazioni la scrittura unitaria. Se a questo fatto si può obiettare che si tratta qui di una licenza poetica, possiamo aggiungere che a favore della scrittura unitaria prese posizione nel 1920, col libro *Sprache und Schrift* [Lingua e scrittura] del dottor Porstmann, anche la sobria associazione degli ingegneri tedeschi (Verein Deutscher Ingenieure), la quale motivò il suo atteggiamento sostenendo che l'uso delle iniziali minuscole non toglierebbe nulla alla nostra scrittura, ma la renderebbe più leggibile, più facile da apprendersi, e sostanzialmente più economica, e che è inutile usare per uno stesso suono [...] una quantità doppia di segni, quando basta la metà.

Queste semplificazioni hanno conseguenze pratiche nella costruzione delle macchine per scrivere e per comporre, e implicano un risparmio di caratteri e di commutazioni [...]. Il Bauhaus ha approfondito tutti i problemi concernenti la tipografia e ha riconosciuto giuste le argomentazioni addotte a favore della scrittura unitaria [...].

WALTER GROPIUS BAUHAUS, DESSAU. PRINCIPI DELLA PRODUZIONE DEL BAUHAUS

Bauhaus Dessau - Grundsätze der Bauhausproduktion, Dessau, marzo 1926 (volantino; testo originale in tutte minuscole); poi (con varianti) in *Neue Arbeiten der Bauhaus Werkstätten*, Bauhausbücher 7, Langen, München 1925; ora in WINGLER, *Das Bauhaus* cit., p. 120. Trad. it. cit., pp. 126-127.

Il Bauhaus vuol dare il suo contributo allo sviluppo contemporaneo del problema dell'alloggio, dal più semplice utensile domestico alla casa d'abitazione rifinita in tutti i suoi particolari.

Nella convinzione che tutto ciò che fa parte dell'arredamento e dell'utensileria domestica abbia una relazione razionale con l'insieme, il Bauhaus si propone di determinare, attraverso un lavoro sistematico di ricerca, teorico e pratico, nei campi formale, tecnico ed economico, la forma di ogni oggetto sulla

base delle sue funzioni e del suo condizionamento naturali. L'uomo moderno, che non porta abiti del passato ma veste in modo moderno, ha bisogno anche di abitazioni moderne, adeguate a lui e al suo tempo, con tutti gli oggetti di uso quotidiano conformi alle esigenze del nostro tempo.

Un oggetto è definito dalla sua natura. Perché un oggetto — un recipiente, una sedia, un'abitazione — possa funzionare in modo appropriato bisogna innanzitutto indagarne la natura; esso deve infatti conformarsi perfettamente alla sua finalità, cioè deve assolvere in modo pratico le sue funzioni, e dev'essere durevole, economico e «bello». Questo studio della natura dell'oggetto e la deliberata considerazione di tutti i moderni metodi di produzione, tecniche di costruzione e materiali, determinano l'emergere di forme che, discostandosi dalla tradizione, sono spesso insolite e sorprendenti (si pensi per esempio ai mutamenti formali che si sono avuti nel campo del riscaldamento e dell'illuminazione).

Solo non perdendo mai di vista i progressi della tecnica, e scoprendo nuovi materiali e nuovi metodi di costruzione, l'individuo che si occupa della progettazione di nuove forme acquista la capacità di stabilire una relazione viva tra gli oggetti e la tradizione e di sviluppare, a partire da questo punto, un nuovo atteggiamento verso la tecnica:

- risoluta accettazione dell'ambiente vivo delle macchine e dei veicoli;
- figurazione organica degli oggetti sulla base della loro propria legge legata al presente, senza abbellimenti romantici e stravaganze;
- limitazione a forme e colori fondamentali tipici, comprensibili a chiunque.
- semplicità nel molteplice, economia di spazio, materia, tempo e denaro.

La creazione di modelli standard per gli oggetti d'uso quotidiano è una necessità sociale.

Le esigenze della maggior parte degli uomini sono sostanzialmente le stesse. Casa e oggetti d'uso domestico corrispondono a un bisogno generale e la loro progettazione riguarda più la ragione che non il sentimento. La macchina che realizza una produzione in serie di oggetti standardizzati è un mezzo efficace di liberare l'individuo, attraverso l'utilizzazione di energie meccaniche — vapore

ed elettricità —, dal lavoro materiale che sarebbe necessario per soddisfare i suoi bisogni vitali, e di fornirgli oggetti, prodotti in serie, che sono più economici e di qualità migliore di quelli fatti a mano. Non si deve temere che la produzione di serie eserciti una violenza sull'individuo, poiché grazie alla naturale concorrenza il numero dei modelli esistenti di ogni singolo oggetto rimane pur sempre così grande che l'individuo conserva la possibilità di scegliere il modello a lui più conveniente.

Le officine del Bauhaus sono essenzialmente laboratori in cui si realizzano e si perfezionano continuamente modelli, tipici del nostro tempo, fino a renderli maturi per la produzione in serie.

In questi laboratori il Bauhaus formerà un nuovo tipo, finora inesistente, di collaboratori per l'industria e l'artigianato; costoro padroneggeranno in ugual misura gli aspetti tecnici e quelli formali della produzione.

Il fine di creare modelli standard che soddisfino tutte le richieste economiche, tecniche e formali, richiede una selezione delle intelligenze migliori e aperte a più vaste esperienze, istruite nella pratica tecnica di base come nella conoscenza esatta degli elementi di figurazione formale e meccanica e delle loro leggi strutturali.

Il Bauhaus sostiene l'opinione che il contrasto tra l'industria e l'artigianato sia caratterizzato non tanto dalla differenza degli strumenti usati quanto dal fatto che l'industria applica la divisione del lavoro mentre l'artigianato conserva al lavoro il suo carattere unitario. Artigianato e industria si stanno però costantemente avvicinando. L'artigianato del passato ha subito profonde trasformazioni; l'artigianato del futuro sarà assorbito in una nuova unità del lavoro produttivo in cui gli sarà affidato il lavoro di ricerca e di sperimentazione che precederà la produzione industriale. Le ricerche di carattere speculativo condotte nelle officine-laboratorio creeranno modelli standard per il lavoro produttivo delle fabbriche.

I modelli standard elaborati nelle officine del Bauhaus saranno prodotti in serie da fabbriche esterne, con cui le officine si manterranno in collaborazione.

La produzione del Bauhaus non rappresenta quindi una concorrenza per l'industria e per l'artigianato, ma piuttosto fornisce loro

un nuovo fattore costruttivo. Il Bauhaus avvia infatti alla vita produttiva ed economica uomini dotati di capacità creative e di un'esperienza pratica, che solleveranno l'industria e l'artigianato dal lavoro di preparazione che deve necessariamente precedere la produzione.

Gli oggetti prodotti sulla base di modelli forniti dal Bauhaus dovranno il loro basso prezzo esclusivamente all'utilizzazione di tutti i mezzi moderni, economici, della standardizzazione (produzione in serie a opera dell'industria) e alla vendita in grandi quantità. Si cercherà di scongiurare in tutti i modi il pericolo di uno scadimento dei prodotti, nei materiali o nella esecuzione, rispetto ai modelli.

Il Bauhaus lotta contro i surrogati scadenti, contro il lavoro di livello mediocre e contro il dilettantismo nel campo dell'arte applicata per un nuovo lavoro di qualità.

BAUHAUS DESSAU, STATUTO – ORDINAMENTO DEGLI STUDI

Bauhaus Dessau, Satzung – Lehrordnung. Statuto approvato nell'ottobre 1926; pubblicazione (opuscolo; testo originale in tutte minuscole), Dessau 1927. Ora in WINGLER, *Das Bauhaus* cit., pp. 131-133. Trad. it. cit., pp. 143-146.

1. Posizione giuridica dell'Istituto

Il Bauhaus è un istituto della città di Dessau sottoposto alla supervisione del governo dell'Anhalt, sezione della pubblica istruzione.

2. Finalità del Bauhaus

Scopo del Bauhaus è

1) un'approfondita istruzione intellettuale, artigianale e tecnica di individui in possesso di doti creative in funzione del lavoro figurativo, particolarmente a favore dell'architettura, e

2) l'esecuzione di lavoro sperimentale pratico, particolarmente nel campo dell'edilizia e dell'arredamento, e nello sviluppo di modelli standard per l'industria e l'artigianato.

3. Settori d'insegnamento e di lavoro

L'istruzione impartita dal Bauhaus compren-

de i seguenti settori d'insegnamento:

- 1) insegnamento formale,
- 2) insegnamento tecnico,
- 3) insegnamento architettonico.

L'esecuzione di lavoro sperimentale pratico (sezione 2, n. 2) ha luogo in sezioni apposite che hanno lo scopo di realizzare modelli e lavori sfruttabili economicamente per l'industria e per l'artigianato, particolarmente per l'edilizia e l'arredamento.

4. Successione dei corsi

Il normale corso di studi del Bauhaus comincia con l'insegnamento preliminare, che di norma comprende due semestri.

Ad esso segue l'insegnamento principale, che si divide in insegnamento tecnico e in insegnamento formale e che in generale comprende sei semestri.

Chi ha frequentato con esito positivo il corso principale per la durata prevista è abilitato a passare ai corsi di architettura o alle sezioni di lavoro sperimentale pratico. In particolare, il corso degli studi verrà regolamentato, d'accordo con la Giunta comunale, da un ordinamento particolare che dovrà essere approvato dal governo dell'Anhalt, sezione pubblica istruzione.

5. Condizioni di ammissione

L'insegnamento preliminare costituisce la premessa indispensabile per l'ulteriore lavoro del Bauhaus ed è perciò obbligatorio per ogni nuovo ammesso. All'insegnamento preliminare verranno accettati tutti coloro il cui talento e la cui preparazione saranno giudicati sufficienti e che avranno compiuto diciassette anni.

All'insegnamento principale, e quindi, in forma definitiva, al Bauhaus, saranno ammessi tutti coloro che avranno frequentato con esito positivo i due semestri dell'insegnamento preliminare.

Nella sezione di architettura saranno accettati coloro che avranno terminato regolarmente e con esito positivo l'insegnamento principale e che avranno ricevuto un diploma di lavorante dalla Camera dell'artigianato.

Nella sezione di architettura saranno ammessi anche architetti abilitati che abbiano frequentato con esito positivo il corso preliminare, che abbiano compiuto studi regolari

scintillanti, ama il ritratto e il paesaggio e simili: questo è il gusto di Tiziano. S'intende che l'arte di Michelangelo o di Tiziano non consiste solo in quelle preferenze; anzi queste limitano gli artisti di fronte all'universalità dell'arte loro, per cui nell'arte di Michelangelo sono effetti non plastici, immagini vestite e persino elementi ritrattistici e paesistici: pure quelle preferenze servono a individuarlo di fronte a Tiziano. Altre preferenze individuano Michelangelo di fronte a Raffaello, e l'insieme di esse costituisce la materia alla quale l'arte saprà dare una forma, la sintesi.

Ma se la sintesi è il momento ultimo e perfetto dell'individuazione di un artista, e se le preferenze individuano il loro autore non assolutamente ma solo in rapporto ad altre preferenze, è naturale ch'esse accomunino un artista con altri affini. Per esempio, è noto che la preferenza per la forma plastica è comune a Michelangelo e a tutti i pittori fiorentini del Rinascimento. In questo senso il "gusto" accomuna gli artisti di un medesimo periodo storico o scuola o tendenza, comunque si vogliano chiamare, ed è la strada che bisogna battere per giungere a intendere l'arte individuale.

[Estratto dal volume pubblicato nel 1926, ristampa Torino 1972].

Stile

Edoardo Persico

Un ritratto di antenato e una fotografia dei nostri giorni, una stampa ottocentesca e una circolare industriale stabiliscono per contrasto definitivamente l'esistenza di uno stile moderno, cioè di un mezzo di espressione che corrisponde allo spirito ideale e ai bisogni pratici di un mondo nuovo. I dubbi e le esitazioni di molta gente di fronte a questo stile moderno sono sconfitti dovunque: in casa, dove ci serviamo di oggetti che sarebbero parsi incomprensibili a nostro nonno; in strada, con i mezzi di trasporto; al cinematografo, che è una rappresentazione nuova del nostro mondo morale; sui campi di foot-ball, dove i giocatori e le folle si aggruppano secondo nuove armonie.

La creazione di uno stile non è mai l'impegno di uno sforzo solitario, ma la collaborazione vivente di tutta un'epoca. L'impiegato che sale al mattino in un tram, l'operaio che manovra una leva, la signora che va a passeggio, l'elegantone

che accende una sigaretta creano, senza volerlo, un modo di esprimersi; cioè, un modo di essere. Bisognerebbe guardare attentamente, non solo, come voleva Leonardo, nelle macchie che fa l'umidità sui muri o nelle nuvole, ma al gesto istintivo che facciamo per raccattare il guanto a una signora, alla linea che disegna una donna quando si mette il cappello. Lo stile è determinato, così, da un complesso di prove: si tratta, in seguito, di promuovere l'evidenza allo stato di creazione. Innalzare l'apparenza alla sfera della poesia.

Gli aspetti del tempo sono una specie di evocazione segreta, e lo stile nasce piuttosto per l'improvvisa adesione a un mistero plastico, che per una ricerca specifica. La più piccola traccia di ricerca è un errore: una linea nel gesto di una figura, come una parola in un discorso, può annullare per sempre lo stile. Non è tanto la materia, o la volontà, a determinare la forma; ma il segreto accordo con le cose come esse si presentano nella realtà: si tratta, per lo più, di uno scambio di segni convenzionali. Soltanto attraverso questo accordo la forma può suggellare un contenuto vivo, perché lo stile è un effetto, non un fine.

Nelle etichette dei profumi l'alterigia del signore d'Orsay ci è indifferente e quasi ostile, mentre comprendiamo benissimo la poesia di un nudo di Archipenko, paragonandola all'immagine di una signora al ballo; o il valore di un colore di Boccioni se pensiamo ai cancelli di un opificio, o alle piastre di un treno veloce.

["La Casa bella", maggio 1930, 29; ora in E. Persico, *Tutte le opere (1923-1935)*, a cura di G. Veronesi, Milano 1966, vol. I].

La casa all'italiana

Gio Ponti

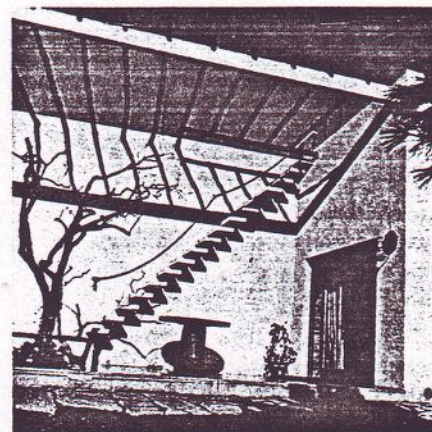
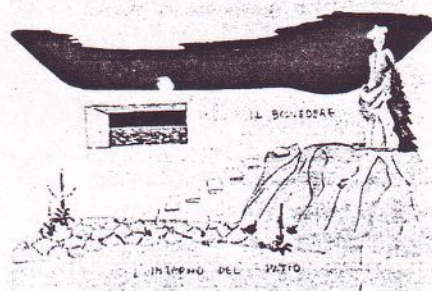
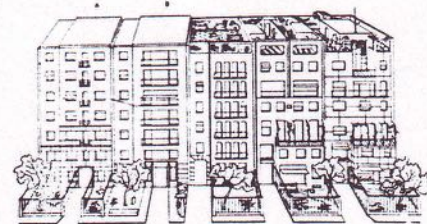
La casa all'italiana non è il rifugio, imbottito e guarnito, degli abitatori contro le durezze del clima come è delle abitazioni d'oltralpe ove la vita cerca, per lunghi mesi, riparo dalla natura inclemente: la casa all'italiana è come il luogo scelto da noi per godere in vita nostra, con lieta possessione, le bellezze che le nostre terre e i nostri cieli ci regalano in lunghe stagioni.

Nella casa all'italiana non vi è grande distinzione di architettura fra esterno ed interno: altrove vi è addirittura separazione di forme e di materiali: da noi l'architettura di fuori penetra nel-

Gio Ponti, case tipiche in via De Togni, Milano, 1931-36.

Gio Ponti, villa Marchesano, Bordighera, 1937-38, il patio.

Gio Ponti e Bernard Rudofsky, casette-stanza di un albergo ideale per le isole del Tirreno e della Dalmazia, 1938, le stanze della sorella.

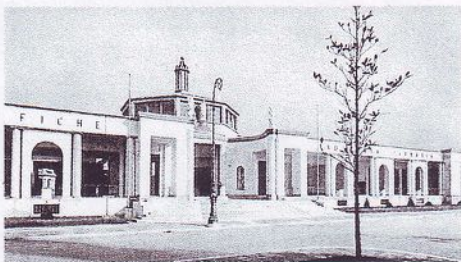


Gio Ponti e Emilio Lancia, padiglione dell'industria e della grafica libraria alla Fiera, Milano, 1927.

Enrico Del Debbio, accademia della scherma e stadio dei marmi al foro Mussolini, Roma, 1927.

Alessandro Limongelli, complesso residenziale dell'Istituto case popolari in piazza Perin del Vaga, Roma, 1924-26.

Pietro Aschieri, palazzina De Salvi in piazza Trasimeno, Roma, 1929-30.



l'interno, e non traslascia di usare né la pietra né gli intonaci né l'affresco; essa nei vestiboli e nelle gallerie, nelle stanze e nelle scale, con archi, nicchie, vòlte e con colonne regola e ordina in spaziose misure gli ambienti per la nostra vita. Dall'interno la casa all'italiana riesce all'aperto con i suoi portici e le sue terrazze, con le pergole e le verande, con le loggie ed i balconi, le altane e i belvedere, invenzioni tutte confortevolissime per l'abitazione serena e tanto italiane che in ogni lingua sono chiamate con i nomi di qui. Una stessa ordinanza architettonica regge dunque, in diversa misura, nella casa all'italiana, le facciate e gli interni ed ancora regola d'attorno la natura medesima con terrazze e gradoni, con giardini, appunto detti all'italiana, ninfei e prospettive, orti e cortili, tutti creati per dare agio e scena ad una felice abitazione.

La casa all'italiana è di fuori e di dentro senza complicazioni, accoglie suppellettili e belle opere d'arte e vuole ordine e spazio fra di esse e non folla o miscuglio. Giunge ad esser ricca con i modi della grandezza, non con quelli soli della preziosità. Il suo disegno non discende dalle sole esigenze materiali del vivere, essa non è soltanto una "machine à habiter". Il cosiddetto "comfort" non è nella casa all'italiana solo nella rispondenza delle cose alle necessità, ai bisogni, ai comodi della nostra vita ed alla organizzazione dei servizi.

Codesto suo "comfort" è in qualcosa di superiore, esso è nel darci con l'architettura una misura per i nostri stessi pensieri, nel darci con la sua semplicità una salute per i nostri costumi, nel darci con la sua larga accoglienza il senso di una vita confidente e numerosa, ed è infine, per quel suo facile e lieto e ornato aprirsi fuori e comunicare con la natura, nell'invio che la casa all'italiana offre al nostro spirito di ricrearsi in riposanti visioni di pace, nel che consiste nel pieno senso della bella parola italiana, il **CONFORTO**.

["Domus", gennaio 1928, 1; ristampato in "Domus", gennaio 1939, 133, e in G. Ponti, *Amate l'architettura*, Genova 1957].

Lettera a S.E. Benito Mussolini, sull'arte e la politica

Ugo Ojetti

Eccellenza, le savie parole con cui Ella nell'ottobre scorso ha proclamato l'indipendenza del

giudizio sull'arte dal giudizio sulla politica, hanno meravigliato gli scrittori italiani, per sapevano che l'amore alla verità è in Lei più che d'ogni altro affetto, e quella verità, anche per poco velata, era ben antica e ben sorda. non dobbiamo perciò esserLe meno riscossi, tanti erano, e non solo tra artisti e scrittori, i convinti che "la tessera dà l'ingegno a non lo possiede", e tanti sono ancora quelli nella speranza ch'Ella adesso non abbia parlato per loro. Delle tessere s'hanno registri molti degl'ingegni, no, ed è una fortuna. Si può somma trovare ancora un poeta estroso come Burchiello o nostalgico come il Gozzano, cui la parola Stato è soltanto un participio passato. Oggi, merito del Fascismo, il caso è più probabile; ma a fil di logica resta possibile. L'arte fascista, della quale tanto più si può quanto meno se ne tenta una definizione, o meglio uno stile singolarmente fascista nell'orgerà solo quando coscienza e civiltà italiane saranno state dal Fascismo così rinnovate e ingiate che quello stile esca non da un fatto di volontà ma dal costume, dal sentimento e dallo stesso istinto. Lo stile detto napoleonico presteva all'Impero e gli sopravvisse. Il Bonaparte se l'era preso, come una veste di parata che primo sguardo col ricordo dei Cesari dov'espiegare ai popoli i suoi propositi e fatti irreali. Ma l'arte e la poesia che davvero esprime quella procellosa volontà di ridare al mondo dopo la follia rivoluzionaria, una pace e un ordine alla romana (senza Roma) e che rappresentarono quella corsa affannata, la spada in pugno, attraverso tutta l'Europa per raggiungere più che il nemico, la propria ambizione sempre più alta e lontana, non furono l'arte togata di Davide e la meccanica poesia di Delille; furono l'arte di Delacroix e la poesia di Hugo, vent'anni dopo. David cioè aveva dato l'immagine di quello che imperatore e impero desideravano d'essere; Delacroix, invece, l'immagine di quello che furono e della vera e concitata ma loro. Sono cose che Ella sa meglio di me scrivo solo per aggiungere che, se uno stile generale non può oggi nascere per volontà del governo, almeno le fabbriche erette dal Governo Fascista nella capitale, nelle province, nelle lontane potrebbero ormai avere una riconosciuta unità di proporzioni e di forma. In architettura quest'unità una volta si chiamava *ordine*:

mettermi in stretto contatto spirituale con gli studenti; ammetto tuttavia che sinora non è stato così e devo purtroppo anche ammettere che conosco solo di nome taluni laboratori. D'ora in poi, tutto deve cambiare; però questo conoscersi reciprocamente non deve partire solo da me bensì deve essere una condizione di vita per tutti gli appartenenti al Bauhaus, sia maestri che studenti, e se si verificano delle incomprensioni, vi prego di affrontarle con psicologia, poiché in tale maniera esse potranno esser meglio chiarite.

Per vari motivi voglio ancora tornare ai tempi di Weimar. È il periodo postbellico, della rivoluzione, del romanticismo; tutti coloro che si sono sentiti figli della loro epoca hanno avuto ragione. Sarebbe stato innaturale, addirittura falso, se non fossero stati in movimento in tempi turbinosi. Ciò che ora a queste persone rende difficile trovare la strada verso di noi (ciò che per loro costituisce il vero conflitto) è che non si sono accorti che i tempi sono mutati ed è cominciata un'epoca nuova. Dovrebbero aprire una buona volta gli occhi e guardarsi attorno per accorgersi che le circostanze sono radicalmente mutate. Oggi come ieri, l'unica via giusta da seguire è quella di esser figli del proprio tempo. A questo problema si collega il lavoro del Bauhaus. Ed il nostro lavoro viene determinato dall'esterno o dall'interno? Vogliamo cioè regolarci secondo le necessità del mondo esterno, collaborare alla formazione di nuove forme di vita, o vogliamo restare un'isola che coltiva i valori personali, ma la cui produttività positiva viene messa in discussione? Credo che alcuni malcontenti nel Bauhaus siano proprio causati da simili cose. Nella mia sezione d'architettura, io ho osservato che l'attività produttiva aveva qualcosa di malato, che la gente non sapeva perché lavorava, e tutto ciò dipendeva dal fatto che il loro lavoro non era in così stretta relazione con la vita esterna, come invece sarebbe stato desiderabile. Questa gente si sentiva addirittura presa da una specie di nevrosi [...]. Ho riveduto il piano di studi già molto tempo prima che cominciassero le consultazioni per il bilancio e che si parlasse del cambio del direttore. Lo schema che voi vedete è il lavoro di una intera estate e non il risultato delle consultazioni con i maestri. Vi prego di considerare il tutto come un abbozzo nel quale c'è ancora molto da cambiare e da migliora-

re. Solo alcune parti di esso, ad esempio la sezione speciale del dipartimento di edilizia, sono state elaborate esaurientemente. Vi prego perciò di osservare con maggior attenzione proprio queste parti e dirmi se possono servire come schema definitivo. Le altre sezioni, particolarmente quelle di pittura, praticamente non sono state ancora rivedute perché ancora mi manca la collaborazione dei professori. Prego ora gli studenti di queste sezioni di avanzare proposte pratiche.

HANNES MEYER IL BAUHAUS E LA SOCIETÀ

Bauhaus und Gesellschaft, in «bauhaus», III, 1 (gen. 1929), p. 2 (testo originale in tutte minuscole); poi in «ReD», 5, 1930. Trad. it. in MEYER, *Architettura o rivoluzione cit.*, pp. 90-92.

In ogni progetto creativo appropriato alla vita riconosciamo una forma organizzata di esistenza. Data una realizzazione adeguata, ogni progetto creativo appropriato alla vita è un riflesso della società contemporanea. Costruire e progettare sono per noi un'unica e identica cosa, e sono entrambe un processo sociale. Come «istituto superiore di design» il Bauhaus di Dessau non è un fenomeno artistico ma un fenomeno sociale.

Come progettisti creativi le nostre attività sono determinate dalla società, e la sfera dei nostri compiti è fissata dalla società. La nostra società attuale in Germania non richiede forse migliaia di scuole popolari, di parchi popolari, di case popolari? centinaia di migliaia di appartamenti popolari?? milioni di mobili popolari??? (a che vale il borbottio degli «intenditori» contro tutto questo, dopo i cubi cubisti dell'oggettività del Bauhaus?) Così assumiamo la struttura e le necessità vitali della nostra comunità come dati. Cerchiamo di ottenere il quadro più ampio possibile della vita della gente, la comprensione più profonda possibile dell'anima della gente, la conoscenza più ampia possibile di questa comunità. Come progettisti creativi siamo al servizio di questa comunità. Il nostro lavoro è un servizio diretto al popolo.

Tutta la vita è un tendere verso l'armonia. Crescere significa lottare per il godimento armonioso di ossigeno + carbonio + zucche-

ro+amido+proteine. Il lavoro significa la nostra ricerca per una armoniosa forma di esistenza. Non stiamo cercando uno stile Bauhaus o una moda Bauhaus. Nessuna decorazione alla moda di superfici piane divise orizzontalmente e verticalmente, il tutto accostato in stile neoplastico. Non stiamo cercando costruzioni geometriche o stereometriche, estranee alla vita e contrarie alla funzionalità. Non siamo a Timbuctù: il rituale e la gerarchia non sono i principi direttivi del nostro progettare creativo. Sprezziamo ogni forma che è prostituita in una formula. Quindi il fine ultimo di tutto il lavoro del Bauhaus è di riunire assieme tutte le forze vitali creative in modo da dare una forma armoniosa alla nostra società.

Come membri del Bauhaus siamo ricercatori: cerchiamo l'opera armoniosa, il risultato dell'organizzazione cosciente delle forze intellettuali e spirituali. Ogni opera umana è diretta verso un obiettivo e il mondo del suo creatore è evidente in essa. Questa è la sua linea di vita. Così il nostro lavoro collettivo nel suo fine e comprendente le grandi masse nel suo campo d'azione diventa una manifestazione di una concezione della vita.

L'arte?! Tutta l'arte è organizzazione. L'organizzazione del dialogo fra questo mondo e l'altro, l'organizzazione delle impressioni sensoriali dell'occhio umano, e conseguentemente soggettiva, legata all'individuo, e conseguentemente oggettiva, determinata dalla società. L'arte non è un cosmetico, non è l'espressione di un sentimento, l'arte è soltanto organizzazione. Classica: nel modulo della geometria logica di Euclide. Gotica: nell'angolo acuto come forma di passione. Rinascimentale: nella sezione aurea come regola di equilibrio. L'arte è sempre stata nient'altro che organizzazione. Noi uomini d'oggi ci sforziamo di ottenere attraverso l'arte unicamente la conoscenza di una nuova organizzazione oggettiva, destinata a tutti, manifesto e mediatrice di una società collettiva. Così una teoria dell'arte diventa un sistema di principi di organizzazione indispensabili per ogni progettista creativo. Così essere un artista non è più una professione ma la vocazione a diventare un creatore d'ordine. Così l'arte del Bauhaus è anche un mezzo per sperimentare un ordine oggettivo.

La nuova scuola del Bauhaus come centro di istruzione nel modellare la vita non opera

nessuna selezione degli individui più dotati. Disprezza l'intellettuale mobilità imitativa del talento, è conscia del pericolo dello scisma intellettuale: egocentrismo, distacco dalle cose terrene, chiusura in una torre d'avorio. La nuova scuola di costruzione è un luogo per mettere alla prova l'attitudine. Ognuno ha un'attitudine per qualcosa. La vita non respinge nessuno. In ogni individuo è implicita una capacità di simbiosi. L'istruzione alla progettazione creativa impegna perciò l'uomo nella sua totalità. Rimuove le inibizioni, l'ansietà, la repressione. Elimina la presunzione, la prevenzione, il pregiudizio. Unisce la liberazione del designer con la capacità di identificarsi con la società.

La nuova teoria della costruzione è un'epistemologia dell'esistenza. Come teoria della progettazione è il cantico dei cantici dell'armonia. Come teoria della società è una strategia per equilibrare le forze cooperative e le forze individuali nell'ambito della comunità delle persone. Questa teoria della costruzione non è una teoria dello stile. Non è un sistema costruttivista, non è una dottrina dei miracoli della tecnica. È un sistema per organizzare la vita, e in questo modo chiarisce i problemi fisici, psicologici, materiali ed economici. Esplora, delimita e ordina i campi di forza dell'individuo, della famiglia e della società. Il suo fondamento è il riconoscimento dello spazio vitale e la conoscenza della periodicità dei processi della vita. Per essa la distanza spirituale è altrettanto importante della distanza misurata in metri. I suoi mezzi sono — deliberatamente impiegati — i risultati della ricerca biologica. Poiché questa dottrina della costruzione è strettamente collegata alle realtà della vita le sue tesi mutano costantemente: poiché trova nella vita la sua esistenza concreta, le sue forme sono così ricche di contenuto come la vita stessa. «La ricchezza è tutto».

Alla fine tutta l'azione creativa è determinata dal destino del paesaggio che per l'uomo che vi ha le sue radici è peculiare e unico, il suo lavoro è personale e localizzato. Se una popolazione fluttuante non ha queste radici, il suo lavoro diventa facilmente stereotipo e standardizzato. Un'esperienza cosciente del paesaggio è costruzione determinata dal destino. Come creatori noi realizziamo il destino del paesaggio.