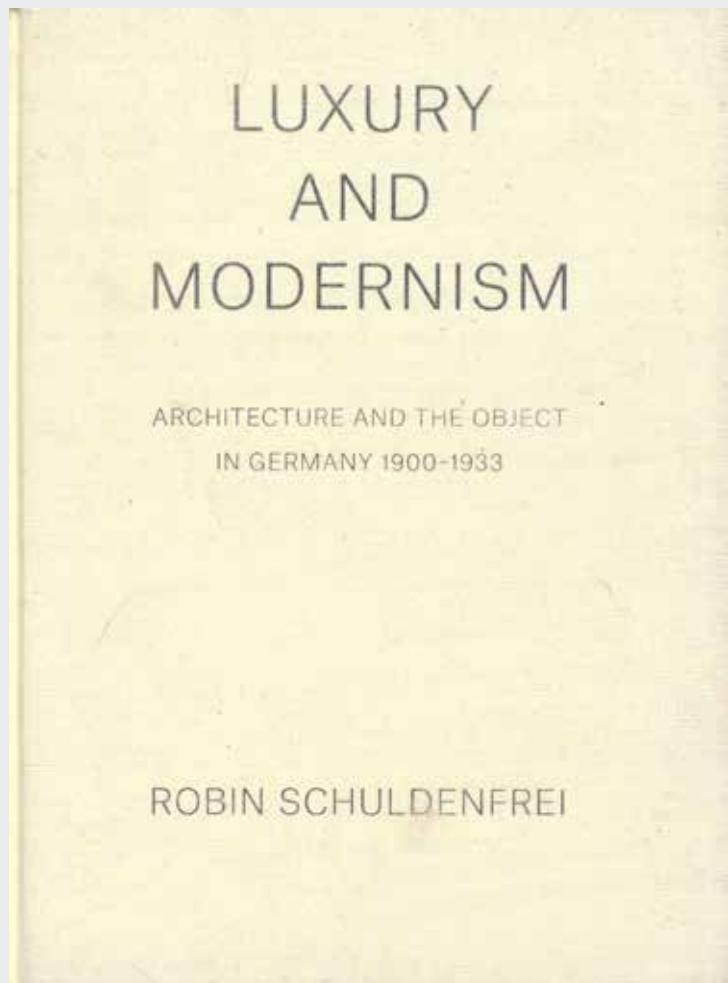


SEGNALAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Robin Schuldenfrei,  
*Luxury and Modernism. Architecture and the Object in Germany 1900-1933*,  
(Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2018)



pp. 336, 74 illustrazioni a colori, 126 illustrazioni in b/n;  
ISBN: 9780691175126;  
E-book: ISBN 9781400890484;  
dimensioni: 19,0 x 26,0 cm

*Provocative* è il prudente aggettivo che qualifica, in quarta di copertina, questo libro che, nel pieno delle celebrazioni del Bauhaus, ribalta molti dei cliché che intorno al Bauhaus stesso e alla fase che l'ha preceduto sono cresciuti grazie alla mitopoiesi del Moderno.

L'ossimoro che titola il lavoro di Robin Schuldenfrei, storica di prestigiosa formazione nordamericana e in forza al Courtauld Institute of Art di Londra, attiva da tempo intorno ai temi "scomodi" della fase eroica del moderno – dal ruolo delle donne, alla "irriproducibilità" degli oggetti Bauhaus, al legato del Bauhaus stesso nel dopoguerra e alla sua costruzione, al rapporto con il sistema industriale capitalistico – riunisce una serie di ricerche che vanno a convergere e a scalfire uno dei dogmi più sacri dell'agiografia modernista, quello dell'austerità, della completa devozione all'ideologia, unico motore e ragione del progetto.

Oltre all'assoluta mancanza di soggezione rispetto ai topoi che da Giedion in poi hanno guidato il racconto del progetto tedesco del primo quarto del Ventesimo secolo – da Weimar all'affermazione del Nazionalsocialismo –, il modo di analisi di Schuldenfrei è caratterizzato dall'assenza di pregiudizi rispetto alla possibilità di considerare il progetto e la produzione di oggetti come parte di una complessa visione e della sua interpretazione, strutturale e integrato rispetto all'architettura, ma dotato di una sua riconoscibile autonomia disciplinare. Una presa di posizione apparentemente scontata ma in realtà innovativa. Basta scorrere i titoli prodotti sul Bauhaus, anche in anni recenti, per constatare come i due modi di lettura si siano mantenuti separati, velatamente o esplicitamente, di volta in volta per evitare di ammettere la presenza di una "quota" artigianale nel Bauhaus – rinforzata da episodi come la casa Sommerfeld – o per eleggere a bandiera del progetto "semplice" l'oggetto d'uso ben riuscito a fronte di architetture incerte – la Haus am Horn, per esempio – e limitando spesso la ricognizione sugli oggetti a raffinati cataloghi strumentali, in qualche caso, alla sacrosanta riscoperta di progettisti – più spesso progettiste – dimenticate o mai prese in considerazione dalla storiografia, per una lettura di genere.

L'elemento disequilibrante da cui prende le mosse l'intero lavoro è l'immagine della sala da bagno della casa del direttore del Bauhaus a Dessau, scattata da Lucia Moholy e "photoshoppata" nella sua versione pubblicata in *Bauhausbauten Dessau* (Monaco, 1930): le venature del blocco di marmo che accoglie i lavabi gemelli sono state ritoccate a simulare un elemento in ceramica, coerente con le attrezzature seriali e al racconto una storia fatta di

ELENA DELLAPIANA

Politecnico di Torino

materiali “poveri” per ambienti austeri dove l’opulenza da poco acquisita nelle case borghesi, confortevoli e moderne, viene letteralmente cancellata. Il falso ha qualcosa di sconvolgente e permette di ricostituire un grado zero a fronte delle passate visioni tetragone.

Ricostruire la complessità di entrambi i quadri – le fratture nell’apparente linearità del moderno e le riunioni tra le scale dell’oggetto e dell’architettura – è la missione che l’autrice si dà a partire dalle fonti: la lista degli archivi consultati è ricca, ma altrettanto ricche sono le testimonianze che, già all’epoca dei fatti, raccontano divergenze anche feroci tra i sacerdoti del Moderno e chi li attacca non da posizioni conservatrici, ma dall’interno, come Karel Teige – già docente Bauhaus – che lancia ai suoi colleghi, nel 1932, pesanti accuse di “snobismo modernista”. Infine, in un approccio hauseriano, i committenti e i consumatori del moderno compaiono non solo come illuminati mecenati, ma come motori che spingono nella direzione di una produzione e di una commercializzazione di oggetti elitari, appunto, vicini ai progetti degli anni ottanta del secolo precedente, come quelli di Dresser e altri, incarnandone qualità e spirito molto più di quanto non si sia voluto ammettere fino a oggi. Non solo le teorie di Muthesius o di Meyer dirette con un processo top-down alla classe media o operaia non producono un corrispondente corredo di attrezzature per l’abitare o di oggetti, ma la tradizione del *Kunstgewerbe* (le arti applicate) continua a influenzare la produzione di beni, anche per ribaltare l’immagine dei prodotti tedeschi veicolata dalle esposizioni: oggetti a basso costo ma di nessuna qualità.

A fornire la trama in grado di definire l’inedito tessuto il cui filo rosso si protende ben oltre i canonici confini del moderno, la pubblicistica d’epoca e il modo in cui è stata prodotta, nel senso letterale del termine: servizi fotografici, testi e il rapporto tra i due svelano non pochi nodi irrisolti.

Da una parte la raffigurazione di abitazioni moderne con a contorno auto di lusso, spesso guidate da moderne signore impellicciate e pettinate alla maschietta, rappresentazioni echeggiate anche nel cinema, dall’altra edifici voluti per le classi lavoratrici ottenuti mediante processi costruttivi ancora costosi e destinati, in conclusione, all’alta borghesia intellettuale delle città della nuova Germania. Contraddizioni ammesse e discusse dai progettisti stessi, spesso come punto di partenza per avviare azioni “pedagogiche” di riduzione del numero oggetti superflui, riduzione sollecitata anche dagli alti costi, o vere e proprie battaglie politiche a partire da visioni marxiste o socialiste, trattate ampiamente nel lavoro di Schuldenfrei come interpretazioni del Moderno in senso simbolico o pratico.

A partire da tutte queste premesse e ribaltamenti dei percorsi critici consuetudinari, l'analisi si dipana invertendo, ancora, la sequenza interpretativa cristallizzata nell'intuizione del "quadrifoglio" – progetto, produzione, comunicazione, consumo – messa a punto da Renato De Fusco, proprio per ricucire architettura, design e contesto creativo e produttivo. Si parte infatti dal "consumo", esemplificato dal complesso sistema messo a punto da Behrens per l'AEG non solo relativamente all'esplorato tema dell'immagine coordinata, ma anche al sistema di vendita e al rapporto instaurato con i fronti urbani e alla sovrapposizione tra apparecchiature elettromeccaniche e per l'elettrificazione e ambienti ancora fortemente legati al gusto corrente: un Biedermeier elettrico.

L'approccio filosofico dell'"oggettività" è sviscerato attraverso i modi di esporre architetture e prodotti intorno al Deutscher Werkbund, allargando finalmente lo sguardo dai singoli oggetti al loro contesto di impiego. Il tema dei capitali/capitale prende spunto dall'appello di Gropius per il rinvenimento di "capitalisti" in grado di finanziare il programma del Bauhaus che, dalla Haus am Horn (1923) in poi, si sarebbe mosso sia con una critica "dall'interno" del sistema capitalistico avanzato, sia, sottolinea l'autrice, con velleità di educazione del pubblico dei *parvenu* a livelli più colti, informati e, in sintesi, moderni. Segue la "produzione", o meglio, la difficoltà di ri-produrre i sofisticati oggetti in materiali pregiati e la totale assenza di una vendita e una diffusione corrispondenti al programma ideologico di beni per la massa, oltre allo scetticismo dei possibili acquirenti. Le stesse ambiguità e contraddizioni sono poi individuate nell'architettura e in particolare in quella di Mies, maestro insuperato nell'uso di materiali pregiati – e costosi – distanti dalla formula "pelle e ossa" amplificata dall'agiografia modernista, materiali e lavorazioni messi in bella mostra in tutte le successive esposizioni nazionali e internazionali e difficilmente compatibili con la *Sachlichkeit* al centro della ricerca del Bauhaus almeno quanto con la richiesta di abitazioni urbane destinate alle classi lavoratrici. L'ambiguità viene spiegata, grazie all'apporto interpretativo di Simmel e Benjamin, con un diverso obbiettivo da conseguire mediante il progetto degli interni: non più la "casa" – oggettiva e quantitativa – ma l' "abitare" individuale e soggettivo, inteso come un luogo spoglio in cui non sono evocati comportamenti consuetudinari e pertanto favorevole all'avvio di nuove e inedite abitudini, un inno all'indipendenza dell'uomo – e della donna – moderni. Vetro e metallo diventano in tal senso i materiali che più di altri sono privi di tracce, di impronte di schemi precostituiti e, al di là dell'estetica industriale, che si prestano al rinnovamento dei modi di abitare. Con un ultimo salto di scala, l'autrice applica la tendenza all'individualismo leggibile negli interni, ancora con Simmel, i sociologi e gli

interpreti degli affreschi urbani, alla città contemporanea – Berlino in primis. Una lettura positiva del capitalismo e delle masse come potenziali consumatori, ospitati in distinti luoghi di lavoro e di residenza, quest'ultimi risultato della moltiplicazione di cellule abitative singole – sulla scorta di Hilberseimer – che spinge Mies all'allontanamento dall'ortodossia funzionalista all'avvio degli anni trenta. Un inizio di decennio che l'autrice individua come l'apoteosi delle manifestazioni del lusso nella produzione tedesca. E in effetti, le immagini della sezione tedesca all'esposizione di Parigi del 1930 alla Société des Artistes Décorateurs che si succedono nelle ultime pagine del libro, con le superfici lucide, i metalli cromati, i materiali artificiali raccontano un auspicio non solo di educazione al gusto e di accesso democratico ai beni, ma anche un'idea di una società benestante e una svolta virtuosa del capitalismo cui si prestano tutti i protagonisti, anche quelli più radicali, del Bauhaus – da Gropius a Bayer, da Moholy-Nagy a Mies van der Rohe.

Al netto del rigore nelle ricostruzioni che permettono di avviare nuovi modi di lettura di un'intera fase – viene voglia a questo punto anche di ri-vedere se e come sono cambiate le posizioni dopo la guerra – pare di leggere nell'approccio di Robin Schuldenfrei un processo uguale e contrario a quello compiuto a suo tempo da Muthesius con *Das englische Haus*: la storia del progetto tedesco dei primi decenni del Novecento viene riletta con lente anglosassone e con la consueta attenzione al crafting.