

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Luciano Canfora (Bari), Domenico Conte (Napoli), Luca Crescenzi (Trento), Markus Engelhardt (Roma), Christian Fandrych (Leipzig), Marino Freschi (Roma), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Giampiero Moretti (Napoli), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Massimiliano De Villa, Gianluca Paolucci, Sabine Schild Vitale

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico semestrale

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A - ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

studi
germanici



15/16
20**19**

Indice

Saggi

Cultura

- 9 Stefano Ferrari**
Sistema, congettura e storia nell'opera di Winckelmann
- 31 Giulio Schiavoni**
Figure della *bohème* in Ascona. Ball ed Erich Mühsam lettori di Bakunin
- 45 Gloria Colombo**
Stefan Georges Gedichte in den Lesebüchern für höhere Schulen (1930-1933)
- 65 Maria Passaro**
Tentativi di resistenza. Gli ultimi anni del Bauhaus (1930-1933)

Letteratura

- 79 Stéphane Pesnel**
«Die Freyheit ist eine neue Religion, die Religion unserer Zeit». Bemerkungen zu Heinrich Heines Freiheitsbegriff
- 99 Paola Paumgardhen**
Mignon oltre i confini della poesia goethiana. Autobiografia romantica di Bettina Brentano
- 115 Sara Culeddu**
La paura del contagio: l'animale, il non-umano e il disumano in *Ciandala* di August Strindberg
- 141 Arturo Larcati**
Gli «appelli agli europei» di Stefan Zweig

Linguistica

- 165 Marina Brambilla – Carolina Flinz**
Orte und entgegengesetzte Emotionen (LIEBE und HASS) in einem Korpus biographischer Interviews (Emigrantendeutsch in Israel – Wiener in Jerusalem)
- 189 Nicolò Calpestrati**
La comicità nel parlato spontaneo tedesco: oggiti semantici e mezzi linguistici che producono la risata

- 207** **Ulisse Dogà**
Una fedeltà impossibile: le traduzioni del *Minnesang* medievale nella moderna lingua tedesca
- 229** **Katharina Salzmänn**
Integrierte Mehrsprachigkeitsdidaktik an der Hochschule: ein Unterrichtsmodul zur linguistischen Fachterminologie und alltäglichen Wissenschaftssprache
- 253** **Daniela Sorrentino**
Il mito di Orfeo ed Euridice raccontato a bambini e adolescenti: strategie di riscrittura in lingua tedesca
- Ricerche**
- 277** **Stefano Franchini**
La Venere blasfema di Richard Dehmel. Un dossier
- 313** **Ester Saletta**
La definizione di un canone della germanistica in Italia (1930-1955). Il ‘caso Borgese’ tra tradizione e modernità nel campo letterario di quegli anni
- 347** **Davide Bondi**
Max Horkheimer in esilio. La sorveglianza politica e l’idea di democrazia
- 375** **Roberto Ventresca**
Crisi come disciplinamento. Neoliberalismo, Grande recessione e integrazione europea (2008-2012)
- 403** **Olimpia Malatesta**
Per una storia concettuale dell’ordoliberalismo. Dalla crisi del capitalismo alla rifondazione della scienza economica e giuridica
- 429** **Osservatorio critico della germanistica**
a cura di Fabrizio Cambi
- 575** **Abstracts**
- 583** **Hanno collaborato**

Tentativi di resistenza. Gli ultimi anni del Bauhaus (1930-1933)

Maria Passaro

Nel 1933, l'ascesa al potere del Nazionalsocialismo interrompe bruscamente la crescita e l'espansione del Bauhaus, la scuola di architettura più innovativa della Germania del XX secolo.

Nasce a Weimar nel 1919 su progetto di Walter Gropius e in pochi anni il Bauhaus è diventato il punto di riferimento di tutti i movimenti d'ispirazione avanguardista. Gli insegnamenti erano tenuti dagli artisti dell'astrazione pittorica e tutti loro sentivano forte la necessità di dover riscrivere su nuove basi il processo artistico per allinearlo alla conoscenza scientifica, come estrema razionalizzazione dell'arte.

Questa è la tesi di Giulio Carlo Argan, il quale scrive che il Bauhaus mirava a realizzare, in primo luogo, una perfetta unità di metodo didattico e di sviluppo produttivo, per cui, nell'Istituto «l'attività artistica s'inseriva e ambientava spontaneamente in quell'alto tenore di vita: si cercava, così, di togliere alla 'creazione' artistica ogni carattere di eccezionalità e di sublime per risolverla in un ciclo normale di attività e produttività»¹.

I maestri sapevano bene che l'attività artistica doveva legarsi a un fare e che l'artista non doveva solo meditare o interpretare la realtà ma realizzarla. La didattica si articolava nell'insegnamento preliminare, quindi in un'istruzione elementare sui problemi della forma connessa a esercitazioni pratiche in appositi laboratori per principianti. All'insegnamento teorico doveva necessariamente associarsi l'esercizio, il pensiero pratico. Lavoro teorico e lavoro pratico, attività fino a quel momento distinte e separate. L'aspirazione era la sintesi delle arti nel segno dei mestieri, la sola via che la nuova arte potesse percorrere. Basti pensare alla xilografia di Lyonel Feininger del 1919, dal titolo *Kathedrale*². L'immagine della pic-

¹ Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951, p. 47. Per Argan la crucialità del Bauhaus consiste nel proporsi come strumento di riforma artistica che ambisce a creare un diverso modello sociale.

² Incisione su carta, 30x19cm, MoMA.



cola opera accompagna il Manifesto del Bauhaus. Un'immagine asciutta, tagliente. Tre stelle brillano sulle guglie. Sono le tre arti – pittura, scultura, architettura – che, insieme, sono via di salvezza e di rivoluzione. È la nuova attività del futuro che, romanticamente, richiama l'anonimo lavoro del popolo: «Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gegen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens». Questo si legge nel Manifesto firmato da Walter Gropius³.

Già negli anni Venti in Germania gli orientamenti avanguardistici erano al centro di violenti dibattiti che lasciavano intendere il pesante attacco che, di lì a breve, i nazisti avrebbero inferto a tutto il fronte delle arti nuove.

Durante il 1933 i capi nazisti locali e regionali licenziano 27 curatori di musei e gallerie d'arte e li sostituiscono con esponenti del partito, i quali danno il via al processo di rimozione delle opere dell'arte nuova esponendole in sale separate a titolo di esempio del «bolscevismo culturale». Come negli altri settori della cultura, l'epurazione degli artisti dell'avanguardia, ebrei, tedeschi, modernisti e tradizionalisti, s'intensificava nella primavera di quell'anno.

Tutto il fronte delle avanguardie era, oramai, dominato dalla censura e dal controllo nazista. Cubisti, espressionisti, dadaisti, surrealisti, astrattisti, tutti erano sgraditi al regime.

L'11 aprile 1933 le SA, le squadre d'assalto militari, fanno irruzione nel Bauhaus di Berlino. I documenti vengono prelevati, l'edificio sgomberato e messo sotto sequestro.

Da tempo la scuola artistica era oggetto di critiche feroci ed era chiaro che i nazisti avrebbero scatenato un pesante attacco, e questa volta in maniera definitiva.

Le ragioni di tanto accanimento da parte del nazismo risiedono nella storia stessa del Bauhaus e nella sua idea di relazione dialettica tra due concetti a lungo tenuti separati: la tradizione classica centrata sul valore delle belle arti e l'orientamento tecnologico fondato sui valori della costruzione, dell'efficienza e del progresso. Il programma di Walter Gropius, sintetizzato nella formula *Kunst und Technik – eine neue Einheit* era già pronto nel 1923. E non poche erano le avversioni, soprattutto da parte dei conservatori che aspramente criticavano il modo in cui Gropius avesse seriamente minato le strutture accademiche e l'educazione artistica tradizionali.

Ancora più importante: il programma del Bauhaus dava un ruolo nuovo all'artigianato che aspirava a qualificarsi in senso artistico come un lavoro di ricerca e di sperimentazione che precedeva la produzione indu-

³ Cfr. Hans Maria Wingler, *Das Bauhaus. 1919-1933 Weimar, Dessau, Berlin*, Rasch-DuMont Verlag, Bramsche-Köln 1962, p. 63.



striale. In questa prospettiva, la scuola aveva posto le basi per il moderno *industrial design*⁴. Un orientamento che era considerato ostile anche dalla piccola borghesia tedesca, culla del pensiero nazionalsocialista.

Altro punto essenziale nel programma della scuola che suscitava diffidenza e prevenzione era l'aspetto etico e sociale alla base del design promosso: una nuova idea dell'abitare, minima, essenziale, economica.

Non dimentichiamo, poi, che il Bauhaus era fondato sul principio della «cattedrale del socialismo» e il messaggio che mandava indicava proprio l'arte come strumento per cambiare il mondo.

Gli ultimi anni della scuola artistica sono stati difficili, complicati ma non si può parlare di disgregazione, di perdita di coesione. È vero, la pressione politica era enorme, in più la stampa nazista aveva intrapreso una campagna denigratoria contro la scuola, ritenuta una cellula della sovversione bolscevica contro lo Stato tedesco. Tuttavia, l'ultimo direttore del Bauhaus, l'architetto Ludwig Mies van der Rohe, aveva provato a salvarlo ricreando un'autentica e vitale cultura della progettazione. Con la sua direzione il Bauhaus si configurava più precisamente come una scuola professionale di architettura che mirava a integrare il design nella vita quotidiana. Con i suoi allievi, van der Rohe stava portando avanti la ricerca sul tema delle case d'abitazione con l'uso di materiali innovativi. Assegnava ai suoi studenti i temi e i problemi dell'edilizia sociale: «Baukunst ist die räumliche Auseinandersetzung des Menschen mit seiner Umwelt und der Ausdruck dafür, wie er sich darin behauptet und wie er sie zu meistern versteht»⁵, scriveva in quegli anni.

Esemplare la serie di lavori sulle cellule abitative con planimetrie razionali. Piccole unità da una a tre stanze, estremamente innovative: erano dotate di bagno interno, angolo-cucina e studio. Alcune con ampie cucine-soggiorno che si aprivano sul balcone del cortile-giardino, un ampliamento dello spazio abitativo, in particolare nei mesi estivi.

Come altri architetti europei del periodo, anche Mies van der Rohe considerava la razionalizzazione della distribuzione spaziale e la standardizzazione costruttiva della cellula abitativa e dell'edificio residenziale popolare un mezzo che avrebbe contribuito al raggiungimento di nuove forme di vita. Durante i suoi anni al Bauhaus aveva accentuato la centralità e l'autonomia dell'insegnamento di architettura e rinunciato al corso propedeutico, uno dei principi fondanti della scuola. Aveva preteso anche una maggiore integrazione tra le diverse discipline con l'obbligo della frequenza di almeno un laboratorio.

⁴ Cfr. *Bauhaus Construct: Fashioning Identity, Discourse and Modernism*, ed. by Jeffrey Sautnik – Robin Schuldenfrei, Routledge, London et al. 2009.

⁵ Citato in Alexander Stumm, *Architektonische Konzepte der Rekonstruktion*, Birkhäuser, Basel 2017, p. 167.



L'ascesa e la vittoria del Nazionalsocialismo pone fine al nuovo programma di Ludwig Mies van der Rohe. Parte della comunità del Bauhaus subisce le persecuzioni naziste soprattutto quella di origine ebraica e quella dei comunisti attivi⁶.

La chiusura forzata della scuola ha posto i Maestri del Bauhaus di fronte alla necessità di abbandonare la Germania. In un clima dominato dalla censura e dal controllo, la propaganda nazista si proponeva di ripristinare l'antico ordine classico contrapponendolo a quella che considerava la furia modernista. Con la mostra della *Entartete Kunst*, allestita negli spazi dell'Istituto di archeologia a Monaco di Baviera nel 1937, per la prima volta le forme dell'arte d'avanguardia sono presentate al pubblico come forme della degenerazione, con una comune matrice psicopatologica. E i loro interpreti come un residuo sociale irrecuperabile e minaccioso⁷.

Per gli artisti non allineati al regime del Führer c'è l'irrimediabilità dell'esilio. Dal 1933 fino al 1941 circa 25.000 apolidi lasciano la Germania e i luoghi occupati dai nazisti per cercare rifugio altrove⁸ – la maggior parte di loro sceglie gli Stati Uniti⁹.

Tuttavia, è necessario sgomberare subito il campo dalle opinioni fin troppo generalizzate e precostituite sugli artisti accusati di degenerazione. Non tutti lasciano la patria tedesca a causa della condanna nazista.

Infatti, molti architetti e designer si sentivano abbastanza liberi in patria. Non erano stati privati del loro spazio pubblico e, pur senza ade-

⁶ Soprattutto nel periodo tra il 1933 e il 1945 più di sessanta studenti furono arrestati e internati nei campi di detenzione. Molti di essi morirono nei campi di concentramento. Cfr. Folke Dietzsch, *Die Studierenden am Bauhaus: Eine analytische Betrachtung zur strukturellen Zusammensetzung der Studierenden, zu ihrem Studium und Leben am Bauhaus sowie zu ihrem späteren Wirken*, Diss., Hochschule für Architektur und Bauwesen, Weimar 1990, p. 113.

⁷ Cfr. almeno *Nationalsozialismus und 'Entartete Kunst': Die 'Kunststadt' München 1937*, hrsg. v. Peter Klaus Schuster, Prestel, München 1988; Paul Ortwin Rave, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Aragon-Verlag, Berlin 1987 (1ª ed. Gebrüder Mann, Hamburg 1949); Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Rowohlt, Reinbek 1963; Joseph Wulf, *Die bildenden Künste im Dritten Reich: Eine Dokumentation*, Rowohlt, Reinbek 1966 (1ª ed. 1963); Max Domarus, *Hitler. Reden und Proklamationen, 1932-1945*, Bd. 1: *Triumph*, Teil 1: 1932-1934, Löwit, Wiesbaden 1973, pp. 191-194; Ruth Heftrig, *Kunstgeschichte im «Dritten Reich»: Theorien, Methoden, Praktiken*, Akademie Verlag, Berlin 2008; *Degenerate Art. The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937*, ed. by Olaf Peters, Neue Galerie, New York 2014.

⁸ Il regime aveva creato un sistema di controllo minuzioso e capillare. Basti pensare all'emanazione della *Gesetz über den Widerruf von Einbürgerungen und die Aberkennung der deutschen Staatsangehörigkeit*. La legge nazista ordinava anche l'espulsione e la confisca dei beni di tutti i cittadini che «si stavano comportando in modo contrario al dovere di lealtà verso il Reich».

⁹ Mi permetto di rinviare al mio *Artisti in fuga da Hitler. L'esilio americano delle avanguardie europee*, il Mulino, Bologna 2018.



rirvi totalmente, decidono di non opporsi pubblicamente alla politica del nuovo regime.

I settori dell'arte più coinvolti con il Terzo Reich erano legati alla propaganda grafica e all'architettura industriale.

Wilhelm Wagenfeld, ad esempio, tra i pionieri del moderno design industriale, era a capo delle *Vereinigte Lausitzer Glaswerke* fin dal 1935. Creava oggetti di design per l'arredamento moderno della casa. La sua WG 24, la lampada da tavolo progettata in collaborazione con J. Karl Junker nei laboratori del Bauhaus, è ancora oggi in produzione. Herbert Bayer, invece, preferiva la dimensione della pluridisciplinarietà, nel senso dell'interazione fra discipline diverse: fotografia, grafica, pittura, scultura, ceramica. Usava l'espressione «Total Design» per definire il suo metodo di costruzione. Il «Total Design» doveva determinare, per Bayer, la forma razionale della città in cui si viveva, la casa in cui si abitava, il mobile, gli utensili che servivano agli usi della vita domestica. Un solo metodo di progettazione che teneva insieme, in un unico sistema, l'architettura e la grafica¹⁰.

Quando, nel 1928, Walter Gropius lascia il Bauhaus, Bayer lo segue e inizia a lavorare alla Dorland-Haus di Berlino come Art Director. L'agenzia pubblicitaria più influente in quegli anni si era rivolta a Bayer per rinnovare la struttura della grafica pubblicitaria dell'impaginazione. Per Bayer, tutto ciò che rientrava nell'ambito immenso della comunicazione visiva era oggetto di analisi, di progettazione. Sono comunicazione le forme degli edifici, delle strade, dei mobili, degli oggetti così come la pubblicità, i marchi di fabbrica, l'involucro delle merci, tutte le specie della grafica. Negli anni del nazionalsocialismo Bayer ha aiutato la propaganda a esprimere i suoi contenuti progettando l'impaginazione grafica di libri, riviste, manifesti pubblicitari di mostre d'arte commissionate dal regime. *Deutsches Volk, deutsche Arbeit* del 1934, *Das Wunder des Lebens* del 1935 e *Deutschland*, 1936, sono esposizioni celebrative del Terzo Reich, eventi mediatici organizzati dal regime ai fini della rinascita culturale tedesca. La potenza del linguaggio visivo di Bayer era dovuta alla scelta delle sue soluzioni formali, molto spregiudicate, dinamiche e fortemente espressive. Usava l'aerografo e combinava tecniche d'illustrazione classica con fotomontaggi e collage per realizzare una forma di comunicazione scenografica al servizio del Terzo Reich. Non si può negare il contributo di Bayer alla propaganda nazista; il suo linguaggio, infatti, era diventato l'immagine-simbolo della società nazionalsocialista. Sul catalogo della mostra *Das Wunder des Lebens*, organizzata dal regime per promuovere

¹⁰ Cfr. almeno Alexander Dorner, *The Way Beyond 'Art'. The Work of Herbert Bayer*, Wittenborn-Schultz Inc., New York 1947; Arthur A. Cohen, *Herbert Bayer: The Complete Work*, MIT Press, Cambridge (MA)-London 1984; *Herbert Bayer: Die Berliner Jahre – Werbegrafik 1928-1938*, hrsg. v. Patrick Rössler, Vergangenheitsverlag, Berlin 2013.



e diffondere le teorie sulla razza, Bayer ha messo in relazione l'estetica delle arti visive della modernità con un'ipotetica società ariana¹¹. È pur vero che non è possibile sviluppare un'attività creativa in una condizione d'immunità storica assoluta e Bayer nonostante la sua ispirazione razionalistica, non è riuscito a eliminare dalla sua arte i germi dell'infezione nazionalista. Ironicamente lo chiamavano «Stern des Propaganda Ministers»¹². A differenza di molti dei suoi amici del Bauhaus, Bayer non è stato costretto a lasciare la Germania. Raggiunge New York solo nel 1938, quando Walter Gropius gli affida la cura della mostra *Bauhaus 1919-1928* per il MoMA.

Anche Ernst Neufert, architetto del Bauhaus, ha contribuito alla diffusione dei principi architettonici graditi al regime. Su incarico di Albert Speer ha scritto il manuale di architettura *Baueutwurfslehre*, in cui si trovano soluzioni e suggerimenti utili per progettare e realizzare manufatti, costruzioni, spazi e ambienti per l'uomo¹³. Un trattato ancora oggi fondamentale e imprescindibile in cui si trovano i principi di costruzione di un singolo componente fino alla sistemazione di ambienti esterni trattando temi e ambiti specifici come gli impianti, il contenimento energetico, l'ambiente. Il Neufert (com'è comunemente chiamato) riesce a coniugare la tradizione con i cambiamenti dovuti all'evoluzione dei modi di vivere negli ambienti naturali e in quelli costruiti¹⁴.

Gli unici rappresentanti del Bauhaus agli occhi degli americani erano Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe e Hannes Meyer. Questi architetti europei arrivano negli Stati Uniti non da rifugiati ma su invito di prestigiosi college americani.

In quegli anni la cultura americana era impegnata in un significativo processo di cambiamento. La rivoluzione spaziale avviata dall'architettura industriale nordamericana, l'antagonismo tra le città di New York e Chicago nella frenetica corsa alla costruzione del grattacielo, Frank Lloyd Wright e gli architetti della Prairie School, le ampie strategie d'intervento su cui si concentra la politica del *New Deal* sembravano offrire una formidabile organizzazione del lavoro, occasioni professionali e pos-

¹¹ Cfr. Haus-Ulrich Thamer, *Geschichte und Propaganda. Kulturhistorische Ausstellung in der NS-Zeit*, in «Geschichtsbilder und Geschichtspolitik», XXIV, 3 (Juli-September 1998), pp. 349-381.

¹² Herbert Bayer, *Visuelle Kommunikation, Architektur, Malerei. Das Werk des Künstlers in Europa und USA*, Otto Maier Verlag, Ravensburg 1967.

¹³ Il manuale esce nel 1936 dall'editore Ullstein di Berlino. Nel 2016 appare la 41ª edizione. In Italia è pubblicato per la prima volta nel 1949 con il titolo *Enciclopedia pratica per progettare e costruire*.

¹⁴ Winfried Nerdinger, *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*, hrsg v. Winfried Nerdinger, Prestel, München, 1993.



sibilità di sperimentare nuove tecniche costruttive¹⁵. Per loro non si può parlare di *esilio* perché il termine ha una connotazione politica e giuridica molto chiara e non sono neanche *rifugiati*. Infatti, pur fuggendo da una situazione di conflitto non sono stati perseguitati dal regime nazista così come, da parte loro, non c'è stato alcun segno di resistenza al nuovo potere politico. Questa è anche la ragione per cui è necessario isolare i singoli casi e procedere con molta cautela per evitare errori dovuti a pregiudizi e luoghi comuni.

Il percorso di Walter Gropius è un caso esemplare. Durante gli anni del nazionalsocialismo ha più volte cercato un compromesso con la politica del tempo nella speranza che l'assunto razionalista della nuova architettura potesse convincere anche i nuovi padroni della nazione tedesca. Pensiamo agli schizzi realizzati, nel 1934, per il prototipo della *Haus der Arbeit* su incarico del *Deutsche Arbeitsfront*, l'organizzazione corporativista della Germania nazista. Il prototipo rientrava in un progetto più ampio e articolato: la costruzione di un blocco di edifici comunitari attorno a un'area verde. Un luogo in comune, per celebrare l'etica del lavoro tedesco. Gropius ha pensato a un grande impianto sportivo multifunzionale nel Tiergarten di Berlino con un teatro e un ampio spazio per le parate ufficiali. I disegni progettuali mostrano anche pennoni porta bandiere con svastiche agli angoli di un campo sportivo, considerato che, in quegli anni, era d'obbligo esporre su tutti gli edifici pubblici il simbolo della svastica.

Il progetto di Gropius viene rifiutato. E questo prova che la lotta per l'architettura moderna è stata, soprattutto per l'architetto tedesco, una lotta politica, inquadrata nel conflitto ideologico tra forze progressive e reazionarie.

Nel 1934 si sposta in Inghilterra dopo avere ottenuto dalle autorità politiche tedesche il permesso di lasciare la Germania. La prima tappa dell'esodo degli artisti sgraditi al regime nazista è proprio la Gran Bretagna. Dal 1933 circa 6.000 persone lasciano la patria per rifugiarsi in Inghilterra, Paese da sempre conosciuto per la sua ospitalità a rifugiati politici e religiosi. Qui, l'arte tedesca d'avanguardia trova un'accoglienza abbastanza favorevole, anche se alcune espressioni artistiche, di carattere prevalentemente politico-sociale, erano poco gradite. La Gran Bretagna, infatti, dava agli esuli tedeschi una protezione condizionata all'impegno di non fare attività politica¹⁶.

¹⁵ Gwendolyn Wright, *Usa: Modern Architectures in History*, Reaktion Books, London 2008.

¹⁶ Cfr. Cordula Frowein, *Ausstellungsaktivitäten der Exilkünstler*, in *Kunst im Exil in Grossbritannien, 1933-1945*, hrsg. v. Hartmut Krug (eine Ausstellung der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst, Schloss Charlottenburg. 10.1.-23.2.1986), Fröhlich &



A Londra Walter Gropius evita qualsiasi coinvolgimento con i fatti che stavano accadendo in Germania. Si tiene lontano dagli artisti politicamente attivi rifugiati a Londra come Kurt Schwitters, John Heartfield¹⁷ e rifiuta di aderire all'Oskar Kokoschka-Bund¹⁸. Nel 1936 la rivista inglese della BBC «Listener» pubblica un'intervista. Qui, l'architetto tedesco afferma, con chiarezza, di essere cittadino tedesco e che il soggiorno a Londra è autorizzato dal regime. Parla anche dell'architettura moderna che definisce apolitica¹⁹.

Insieme a Herbert Read, Roger Fry, Ben Nicholson e Naum Gabo, Gropius valuta anche la possibilità di creare una versione inglese del Bauhaus e scrive *The New Architecture and the Bauhaus*²⁰ per introdurre il lettore inglese ai principi dell'architettura moderna. Quando giunge negli Stati Uniti, nel 1937, è per insegnare alla Graduate School of Design, a Cambridge. La stampa tedesca gli dedica grande attenzione e lo segue a distanza.

Nelle opere del periodo americano, sempre precise dal punto di vista della metodologia della progettazione, manca indubbiamente l'impegno problematico delle opere tedesche tra il 1920 e il 1930. È una prova che, nonostante l'assunto razionalistico, il lavoro di Gropius nasceva dalla situazione storica estremamente drammatica del dopoguerra tedesco. E il suo rapporto conflittuale e ambiguo con la situazione politica in Germania lo dimostra. Non si spiega altrimenti il suo rifiuto a partecipare alla New York World's Fair del 1939-1940. Il tema dell'Expo era particolarmente delicato: *Building the World of Tomorrow* diviso in due segmenti e a distanza di un anno l'uno dall'altro: nel 1939 *Dawn of a New Day* e nel 1940 con *For Peace and Freedom*. Stava per scoppiare la Seconda guerra mondiale e la Germania si ritira dall'evento. E anche Gropius. L'Expo di quegli anni ha finito per rappresentare l'opposizione all'avanzata del Terzo Reich.

La mostra *Bauhaus 1919-1928*, organizzata dal MoMA nel 1938, è una presa di posizione americana sulla questione politica del regime tedesco non priva di ambiguità. Nella prefazione al catalogo Alfred Barr Jr. dichiara che il lavoro di molti artisti ancora in Germania è stato pubblicato sul catalogo senza il loro consenso così da evitare ritorsioni politiche

Kaufmann, Berlin 1986, pp. 35-48.

¹⁷ Cfr. *Arts in Exile in Britain 1933-1945: Politics and Cultural Identity*, ed. by Shulamith Behr – Marian Malet, Rodopi, Amsterdam-New York 2005.

¹⁸ L'Oskar Kokoschka Bund è un'associazione di artisti esiliati con sede a Praga nata nel 1930.

¹⁹ *Arts in Exile in Britain 1933-1945: Politics and Cultural Identity*, cit., p. 780.

²⁰ La prima edizione del libro esce nel 1935 a Londra, presso l'editore Faber&Faber. Il testo teorizza la questione del rapporto tra arte e industria. Ripercorre le tappe del movimento moderno in architettura e delinea la figura del nuovo artista architetto educato ai nuovi materiali e alle nuove tecniche capace di affrontare le istanze della sua epoca.



ma non ci sono state, tuttavia, altre dichiarazioni sui motivi della chiusura del Bauhaus²¹. Se si pensa con quanta chiarezza e determinazione Thomas Mann e Albert Einstein si siano schierati pubblicamente contro il regime tedesco, la ritrosia di Barr Jr. è sconcertante. Si consideri anche che la mostra non raccontava l'intera storia del Bauhaus ma soltanto gli anni di Walter Gropius. Quelli della direzione di Hannes Meyer (1928-1930) e di Ludwig Mies van der Rohe (1930-1933) erano esclusi dal progetto espositivo. Il Bauhaus era molto conosciuto in America. Il suo programma didattico, il suo progetto, il suo stile funzionale e razionalista erano modelli da imitare e quasi insuperabili²².

Il pezzo di storia del Bauhaus in mostra offriva, quindi, un unico punto di vista: l'idea del suo fondatore. Di sicuro, ha rappresentato un punto di svolta nelle carriere di molti architetti e designers del Bauhaus. In mostra, infatti, c'era Herbert Bayer, già a New York, Marcel Breuer, il quale aveva seguito Gropius in America e per lunghi anni era rimasto il suo più stretto collaboratore. C'erano Josef Albers, in quegli anni già docente al Black Mountain College²³ e László Moholy Nagy a capo del New Bauhaus di Chicago²⁴. Per loro la mostra è stata un grande successo.

Il grande escluso era Ludwig Mies van der Rohe, negli USA solo dal 1938, anno in cui inizia il suo insegnamento all'*Armor Institute of Technology*. Come quello di Gropius anche il percorso di Mies van der Rohe ha subito un cambiamento con l'ascesa al potere del Nazionalsocialismo.

Le deboli e incerte aperture della politica nazista nei confronti della Nuova Architettura inducono Mies van der Rohe a una serie di contraddizioni e ambiguità. Come tutti, non credeva che Hitler restasse a lungo al potere così, nel 1933, entra a far parte della *Reichskulturkammer* voluta dal Terzo Reich. L'organo politico era suddiviso in sette organi, ognuno dei quali, con pieni poteri, si occupava di un settore specifico della cultura.

L'Istituto delle arti visive, diretto dall'architetto Eugen Hönig, sostituito nel 1936 dal pittore Adolf Ziegler che rimane in carica fino al 1943,

²¹ Alfred H. Barr Jr., *Preface in Bauhaus, 1919-1928*, ed. by Herbert Bayer *et al.*, Museum of Modern Art, New York 1938, pp. 7-9, qui p. 9.

²² Cfr. Margret Kentgens-Craig, *Bauhaus-Architektur. Die Rezeption in Amerika, 1919-1936*, Peter Lang, Frankfurt a.M. *et al.* 1993.

²³ Josef e Anni Albers arrivano a New York nel 1933 su invito di John Andrew Rice, fondatore del Black Mountain, un nuovo tipo di college americano il cui metodo d'insegnamento si basava sull'approccio pragmatico alla ricerca e alla sperimentazione. Dopo pochi anni dalla sua apertura il College diventa il punto di riferimento per la nuova generazione degli artisti statunitensi degli anni Cinquanta. Cfr. Mary Emma Harris, *The Arts at Black Mountain College*, The MIT Press, Cambridge (MA) *et al.* 1987.

²⁴ Il New Bauhaus apre il 18 ottobre 1937 a Chicago. László Moholy Nagy è il direttore della scuola che doveva seguire le orme del Bauhaus. Cfr. *Program and Curriculum. The New Bauhaus, Chicago 1937*, in *Moholy-Nagy: An Anthology*, ed. by Roseland Kostelanetz, Praeger, New York 1970 (s. indicazione di p.).



era l'organismo più complesso, Infatti, era organizzato in sette dipartimenti interni, fra cui quello della stampa e propaganda, dell'architettura, dell'editoria d'arte, delle vendite e aste e quello di pittura, scultura e arti grafiche. Lo scopo principale del nuovo ministero affidato a Joseph Göbbels era la centralizzazione del controllo su tutti gli aspetti della vita culturale e intellettuale della Germania. Ovviamente, era il regime a imporre le linee guida per eliminare tutto ciò che veniva ritenuto inadeguato ai fini del progetto di rinascita culturale tedesca. In questo modo, la rivoluzione nazista si proponeva non soltanto di eliminare le potenziali minacce ma anche di trasformare la cultura tedesca.

L'eliminazione, però, doveva essere graduale. Motivo per cui alcuni aspetti erano accolti dallo stato hitleriano tanto che molti artisti del Movimento Moderno non erano in grado di rendersi conto che le loro carriere non avrebbero ricevuto l'appoggio del paese.

Facciamo una riflessione su Ludwig Mies van der Rohe il quale scopre solo nel 1936 quanto i nazisti fossero ostili ai suoi progetti.

Nel febbraio del 1933 riceve l'invito dal consiglio della Reichsbank a partecipare al concorso per l'ampliamento della sede principale nel centro di Berlino. Fra gli architetti invitati c'è anche Walter Gropius. Ma è il progetto di Mies ad attirare l'attenzione della giuria: lo schizzo presenta un blocco alto dieci metri con una facciata priva di ornamenti. Un'apertura sul fronte svela una grande hall d'ingresso. Alle spalle tre ali non parallele convergono verso il fiume Sprea. Seppure il progetto richiama il nuovo classicismo nazionalista, esso conservava elementi fin troppo moderni.

Il progetto è respinto.

Come membro della *Reichskulturkammer* gli offrono, nel 1934, la partecipazione a un nuovo concorso per un altro padiglione da esposizione. Il progetto doveva rappresentare la Germania alla Fiera Mondiale di Bruxelles del 1935. Questa volta appare chiaro lo sforzo dell'architetto di avvicinarsi alla posizione nazista: cerca di essere fedele ai suoi principi di ordine e razionalità ma con alcuni evidenti accorgimenti. La pianta disegnata, infatti, è simile a quelle da lui progettate negli anni Venti ma qui disegna un'aquila astratta per l'ingresso del padiglione e, in un altro, appare una svastica. Un grande salone accoglie i visitatori, una sorta di salone d'onore con i muri intorno asimmetrici e liberi. Il prospetto esterno è asciutto e austero. Il Padiglione di Bruxelles non verrà realizzato a causa del ritiro della Germania dalla Fiera per mancanza di fondi.

Anche l'altro incarico ricevuto dal governo, il progetto per la mostra *Deutsches Volk / Deutsche Arbeit*, che doveva tenersi a Berlino nel 1934, non ha avuto fortuna. L'aspetto moderno del progetto di Mies aveva offeso le autorità naziste che hanno cancellato il suo nome dal catalogo.



Franz Schulze critica fortemente l'atteggiamento di Ludwig Mies van der Rohe che definisce passivo e incline a trovare compromessi con la politica culturale nazista. In effetti, nel giro di pochi anni l'architetto ha progettato un monumento per due martiri comunisti, un trono per il Re di Spagna, un padiglione per un governo socialista moderato e un altro per uno Stato totalitario di destra²⁵.

L'ultimo atto dell'architetto è la firma sull'istanza apparsa sul «Völkischer Beobachter», nel 1934.

Die unterzeichneten Persönlichkeiten richten folgenden Aufruf an die Öffentlichkeit:

Volksgenossen, Freunde!

Wir haben einen der Größten deutscher Geschichte zu Grabe geleitet. An seinem Sarg sprach der junge Führer des Reiches für uns alle, und legte Bekenntnis ab für sich und den Zukunftswillen der Nation.

Wort und Leben setzte er zum Pfand für die Wiederaufrichtung unseres Volkes, das in Einheit und Ehre leben und Bürge des Friedens sein will, der die Völker verbindet. Wir glauben an diesen Führer, der unseren heißen Wunsch nach Eintracht erfüllt hat.

Wir vertrauen seinem Werk, das Hingabe fordert jenseits aller krittelnden Vernünftelei, wir setzen unsere Hoffnung auf den Mann, der über Mensch und Dinge hinaus in Gottes Vorsehung gläubig ist.

Weil der Dichter und Künstler nur in gleicher Treue zum Volk zu schaffen vermag, und weil er von der gleichen und tiefsten Überzeugung kündigt, dass das heiligste Recht der Völker in der eigenen Schicksalsbestimmung besteht, gehören wir zu des Führers Gefolgschaft.

Wir fordern nichts anderes für uns, als was wir anderen Völkern ohne Vorbehalte zugestehen, wir müssen es für dieses Volk, das deutsche Volk, fordern, weil seine Einheit, Freiheit und Ehre unser aller Not und Wille ist.

Der Führer hat uns wiederum aufgefordert, in Vertrauen und Treue zu ihm zu stehen. Niemand von uns wird fehlen, wenn es gilt, das zu bekunden²⁶.

Il referendum del 19 agosto 1934 ha portato a Hitler una netta maggioranza dell'89,9%. Anche per questo motivo la sottoscrizione non ha giovato all'architetto tedesco. È vero che altri artisti e architetti firmano, fra loro Wilhelm Furtwängler, Ernst Barlach, Emil Nolde, Erich Heckel. Tuttavia molti architetti dagli Stati Uniti hanno censurato la presenza di Mies tra i firmatari dell'appello perché ritenuto un gesto di opportunismo. In quel momento, infatti, Mies stava concorrendo per il progetto di Bruxelles.

²⁵ Franz Schulze – Edward Windhorst, *Mies van der Rohe: A Critical Biography*, University of Chicago Press, Chicago-London 2014, p. 201.

²⁶ *Aufruf der Kulturschaffenden*, in «Völkischer Beobachter», 18. August 1934.



A distanza di anni, Sybil Moholy Nagy nel suo articolo *The Diaspora* non inserisce Ludwig Mies van der Rohe nel gruppo dei prestigiosi esiliati: «He who lies down with dogs gets up with fleas»²⁷.

L'atteggiamento ambiguo dell'architetto tedesco è dovuto essenzialmente al tentativo, inutile e tenace, di trovare un compromesso tra architettura moderna e regime nazista. Per Mies van der Rohe come per Gropius non si può parlare di esilio forzato ma volontario. I due non si sentivano dei rifugiati politici. Negli USA, infatti, li attende un'altra fortunata fase della loro carriera. Entrambi erano gli interpreti più luminosi del Movimento Moderno internazionale e, come tali, sentivano forte l'impegno a promuoverne e facilitarne diffusione. Così, quando l'avversione del regime ai principi formali e compositivi della nuova architettura si è definitivamente reso evidente, decidono di partire per cogliere l'opportunità di un nuovo inizio.

In America le opere di Walter Gropius e Ludwig Mies van der Rohe erano viste come le più rappresentative delle nuove tendenze in architettura. Già a partire dagli inizi degli anni Trenta ci furono i primi tentativi, da parte di storici e critici, di tradurre per il pubblico americano il linguaggio europeo dell'architettura del tempo. Basti pensare alla mostra del 1932 *Modern Architecture. International Exhibition*, organizzata al MoMA da Henry Hitchcock e Philip Johnson, dove le opere dei maestri europei avevano avuto un'importante occasione di visibilità. Nel testo in catalogo dal titolo *The International Style*, Hitchcock sottolinea i pochi ma fondamentali principi formali dell'architettura europea: la rinuncia alle decorazioni, l'uso di gabbie, di travi e pilastri, la qualità plastica delle superfici. Uno stile capace di sostituire, secondo la critica statunitense, l'eclettismo che ancora segnava l'architettura del Paese²⁸. Uno stile che era la combinazione del rigore intellettuale tedesco e dell'energia americana.

In America, Ludwig Mies van der Rohe diventa rapidamente l'architetto più importante della sua generazione. Riceve importanti commissioni. Trova committenti rispettosi delle sue esigenze di artista ed è anche l'unico a trasferirsi nel Midwest. Nel 1938 è chiamato a Chicago per dirigere la scuola di architettura di quello che sarebbe diventato l'Illinois Institute of Technology. Il progetto del complesso universitario realizzato nel 1939 è uno degli esempi importanti del design urbano modernista. L'edificio più interessante dell'intero campus è sicuramente la Crown Hall per la quale l'architetto non ha previsto l'uso di mattoni. Infatti, è concepito come una successione di quattro portali che sostengono l'invo-

²⁷ Sibyl Moholy-Nagy, *The Diaspora*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», March 24, 1965, pp. 24-25.

²⁸ Cfr. Margret Kentgens-Craig, *Bauhaus-Architektur: Die Rezeption in Amerika, 1919-1936*, cit.



lucro dell'edificio costituito dalla copertura e da pareti di tamponamento in vetro e acciaio.

In questi anni perfeziona la sua filosofia del *less is more* progettando alcuni degli edifici e grattacieli più rappresentativi del movimento modernista: la Farnsworth House (1949-1951), 860-880 Lake Shore Drive a Chicago (1948-1951) e il Seagram Building a New York (1958).

In particolare, i due edifici gemelli per appartamenti costruiti all'860-880 di Lake Shore Drive²⁹, alti 26 metri, con il loro tetto piano e le superfici quasi interamente a vetrate, sono stati accolti con grande entusiasmo e ammirazione dagli americani. L'architetto è riuscito a tenere insieme l'approccio europeo alla forma astratta degli anni Venti con le nuove tecnologie della costruzione tipicamente americane³⁰.

Walter Gropius, invece, ha trovato qualche difficoltà a trasferire il suo linguaggio architettonico e a tradurlo per il nuovo pubblico. È cosciente di agire in un ambito diverso da quello europeo e, nei primi anni americani, si fa interprete di un nuovo metodo operativo soprattutto quando dichiara il suo interesse per la tradizione architettonica del New England.

La *Gropius House* costruita nel 1938 a Lincoln s'ispira, infatti, allo stile delle case coloniali del posto. Anche qui vale il principio della forma semplice, già applicata nella realizzazione della propria casa a Dessau. Con la residenza di Lincoln l'architetto dimostra come sia possibile combinare il metodo della produzione industriale con il sostegno di un approccio progettuale di tipo artigianale. Gropius voleva evitare la realizzazione di un prodotto unico ed esclusivo. Pensava, infatti, alla diffusione della casa con procedimenti seriali ma con un tocco unico e irripetibile. La casa, infatti, è concepita come parte del paesaggio organico. Gropius ha utilizzato gli spazi interni ed esterni in relazione al contesto. Prima ancora che la casa fosse completata, Walter Gropius ha definito il paesaggio intorno. Ha selezionato le piante, alberi, pini, querce, olmi e il faggio americano. Infine ha aggiunto massi e tralici di legno adornati da rose rampicanti e vitigni.

La casa Lincoln è diventata il prototipo di una serie di case che ha definito lo stile americano di Gropius, meno geometrico e più decorativo adatto a un popolo, quello americano, amante dell'innovazione tecnologica ma attento alla tradizione:

²⁹ L'orientamento è determinato dal tracciato obliquo della riva, che delimita uno spazio esterno trapezoidale in cui i due edifici, identici, sono posti ad angolo retto secondo le direzioni del tessuto urbano di Chicago. Cfr. Werner Blaser, *Mies van der Rohe, Lake Shore Drive Apartments: High-Rise Building / Wohnhochhaus*, Birkhäuser Verlag, Berlin u.a. 1999.

³⁰ Cfr. Erich Mendelsohn, *Amerika: Bilderbuch des Architekten*, Rudolf Mosse, Berlin 1926; Richard Neutra, *Wie baut Amerika?* Julius Hoffmann, Stuttgart 1927; William Jordy, *American Buildings and Their Architects: The Impact of European Modernism in the Mid-Twentieth Century*, Doubleday-Anchor Press, Garden City (NY) 1972.



As to my practice, when I built my first house in the U.S.A. – which was my own – I made it a point to absorb into my own conception those features of the New England architectural tradition that I found still alive and adequate. This fusion of the regional spirit with a contemporary approach to design produced a house that I would never have built in Europe with its entirely different climatic, technical and psychological background³¹.

Il confronto con una nuova e diversa cultura ha sicuramente esaltato i talenti di Walter Gropius e di Mies van der Rohe. Ha portato a risultati che, forse, non avrebbero mai potuto conseguire nella loro terra d'origine. Per loro l'esilio non ha significato perdita, sradicamento ma la possibilità di un nuovo inizio.

Senza rimpianti e nostalgia.

³¹ Walter Gropius, *Scope of Total Architecture*, George Allen & Unwin Ltd, London 1956.