



Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Dottorato di Ricerca in Architettura
Scuola di Dottorato in Ingegneria Civile ed Architettura
XXV Ciclo di Dottorato

Il Museo Wilhelm Lehmbruck
Paradigma della nuova modernità
nella Germania del secondo dopoguerra

Presentata da: dott. arch. Benedetta Stoppioni

Coordinatore Dottorato: prof. Gianni Braghieri

Relatore: prof. Maristella Casciato

Correlatore: prof. Martin Papenbrock

Settore scientifico disciplinare di afferenza: ICAR 18

Esame finale anno 2013

*A Riccardo e Anna,
i miei genitori*

indice

_ introduzione	p. ix
_ synopsis	p. xxxv
_ ringraziamenti	p. xxxvii
_ CAPITOLO PRIMO _ il Museo Wilhelm Lehmbruck a Duisburg	
1.1 _ tra storia e mito: i Lehmbruck e Duisburg	p. 47
1.2 _ il Museo Lehmbruck in Kant-Park	p. 82
1.3 _ le fasi di ideazione e realizzazione del museo	p. 104
1.4 _ omotopia ed eterotopia: sensibilità ordinatrici della <i>Nachkriegsmoderne</i>	p. 134
1.5 _ storia di una collezione	p. 161
_ CAPITOLO SECONDO _ un paradigma, le sue declinazioni	
2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria	p. 203
2.1.1 _ Germania 1945: "Anno Zero"?	p. 203
2.1.2 _ <i>Aufbau</i> oder <i>Wiederaufbau</i> ? _ l'architettura della ricostruzione	p. 217
2.1.3 _ la reinvenzione del passato	p. 245
- dicotomie	p. 245
- nascita e tramonto del mito di Weimar	p. 249
- musei: uno strumento identitario	p. 264

2.2 _ i musei nella Repubblica Federale Tedesca	p. 278
2.2.1 _ tra <i>Musentempel</i> e <i>Lernort</i> : i musei tedeschi del <i>lungo dopoguerra</i>	p. 278
2.2.2 _ modelli	p. 307
- musei in Svizzera	p. 308
- Willem Sandberg e lo Stedelijk Museum di Amsterdam	p. 310
- Alexander Dorner e il <i>lebendes Museum</i>	p. 313

_ CAPITOLO TERZO _ Manfred Lehbruck: architetto di musei

3.1 _ musei a misura d'uomo	p. 327
3.2 _ riferimenti e contaminazioni	p. 357
3.2.1 _ eredità elvetica	p. 357
3.2.2 _ Scandinavia: un approccio umanistico all'architettura moderna	p. 370
3.2.3 _ Manfred Lehbruck, architetto a Stoccarda	p. 379
3.2.4 _ oltreoceano: oltre Mies van der Rohe	p. 391
3.2.5 _ uomo e natura: visioni del dopoguerra	p. 405

_ APPARATI

A	- Wilhelm Lehbruck: scultore “degenerato”	p. 437
	- Manfred Lehbruck: architetto “apolide”	p. 446
	- Duisburg: ritratto di città	p. 459
B	- documenti archivistici	
	- Il Museo Wilhelm Lehbruck a Duisburg: elaborazioni grafiche	

_ BIBLIOGRAFIA	p. 475
-----------------------	--------

introduzione

L'oggetto della presente ricerca è il museo Wilhelm Lehmbruck di Duisburg¹ (1957-1964), edificio nato da un progetto di Manfred Lehmbruck, con il compito principale di ospitare stabilmente la collezione delle opere del padre dell'architetto, il celebre scultore Wilhelm Lehmbruck.

Questa architettura è stata scelta poiché paradigmatica per narrare le vicende del difficile periodo del secondo dopoguerra nella neonata *Bundesrepublik Deutschland* (Repubblica Federale Tedesca), un momento storico in cui il giovane stato si trovò ad affrontare le scottanti questioni della colpa e della responsabilità del suo popolo nei confronti della guerra e dei crimini del Terzo Reich e si dovette adoperare per risorgere dalle macerie con una nuova identità atta a traghettarlo verso il futuro.

Il quadro temporale in cui questo studio si muove, sono gli anni compresi tra il 1945 e il 1968, un periodo qui definito – prendendo a prestito e reinterpretando la nota categoria coniata da Erich Hobsbawm – come *lungo dopoguerra*. L'utilizzo di questa espressione trova giustificazione in considerazione al fatto che, nel contesto della Repubblica Federale, gli anni citati furono caratterizzati da un medesimo atteggiamento nei confronti delle problematiche relative alla memoria del recente e infausto passato, che fu omesso, celato e poi, dopo la svolta segnata dal *Wirtschaftswunder* (miracolo economico), considerato come non più “valido”.

Il 1968, data simbolica delle grandi lotte studentesche e più in generale della rivolta della giovane generazione contro quella che l'aveva preceduta, segnò in seno alla *Bundesrepublik* una profonda cesura nei confronti di questo approccio: i “figli” non sentivano più loro la colpa – reale o presunta – dei “padri”, quel passato non era il proprio e potevano così finalmente guardarvi con uno sguardo critico, svincolato da una nemesi che non erano più in alcun modo disposti ad accettare. Di fronte ai loro

¹ Duisburg è una città industriale ubicata nel Land tedesco del Nordrhein-Westfalen, nei pressi della confluenza della Ruhr nel Reno.

introduzione

occhi c'era adesso un futuro nuovo, che parlava di Europa e non solo di Germania. Che parlava di libertà e pace, non di guerra, miseria e distruzione.

Se la questione della colpa e della memoria furono ancora analizzate, lo si fece con uno spirito nuovo, con il distacco necessario ad un'analisi che non si ancorava più al ricordo – personale, frammentato – ma piuttosto alla storia – impersonale, continua.

Si infranse così il muro di silenzio con cui questi giovani tedeschi avevano trascorso i primi anni della loro vita. E assieme ad esso anche i *miti fondatori* su cui si era costruita la rinascita della Repubblica Federale.

Il giovane stato aveva cercato di riconfigurare la propria identità svincolandola dal nazismo, occultando così negli antri oscuri e inaccessibili della memoria le effettive *continuità*, che in ambito politico e culturale si erano invece mantenute con gli anni del Reich. La Repubblica di Bonn si affrancò da questa infausta pagina della sua storia in ultima istanza grazie al lustro e al benessere raggiunto tramite il miracolo economico. L'oblio verso il recente passato si estese poi anche alla difficile condizione del presente, alla Guerra fredda, alla dolorosa divisione della Germania in due repubbliche sorelle, ma antagoniste.

Il motto fu da subito quello della *Stunde Null*² (ora zero), il primo di altri miti che

2 L'anno 1945 e in particolare l'8 maggio - data della fine della seconda guerra mondiale e della capitolazione del Reich hitleriano - sono indicati in Germania con l'espressione *Stunde Null* (ora zero). Questa locuzione ha origini militari. Nella lingua inglese *zero hour* (ora zero) iniziò ad essere utilizzata a partire dalla prima guerra mondiale per indicare il momento preciso in cui dovevano essere intraprese importanti azioni militari, che molto spesso avevano inizio intorno alla mezzanotte. La formula tuttavia rimanda anche ad altri ambiti, connessi più che con il concetto di „distruzione“, con quello di „redenzione“, si pensi ad esempio alla tradizione cristiana: l'avvento di Cristo segnò infatti poi il „punto zero“ del calendario. Per la Germania post 1945 erano certamente valide entrambe queste accezioni. La caduta del Reich, la distruzione delle maggiori città tedesche, l'esodo forzato di più di 10 milioni di persone dalle province orientali segnavano il volto di un paese distrutto, ridotto allo zero assoluto. Al contempo, negli anni immediatamente successivi, una parte dell'*establishment* culturale tedesco, in particolare nella *Bundesrepublik*, iniziò a guardare al 1945 come *Stunde Null*, ovvero un nuovo inizio che poteva dar speranza ai sogni di rigenerazione che animavano molti intellettuali nel paese (anche se dagli intellettuali tedeschi non fu generalmente utilizzata questa precisa espressione). Tale accezione positiva del termine *Stunde Null*, costituì per molti anni una maschera funzionale alla Repubblica Federale per nascondere quello che avvenne nella realtà dei fatti nel campo politico, economico e culturale: il dopoguerra non fu il tempo di un nuovo inizio, bensì un periodo caratterizzato da forti continuità con il recente passato. (cfr. paragrafo 2.1). Nella Repubblica Democratica il 1945 fu sempre visto più come l'anno della „liberazione“, che come quello della „catastrofe“, nel giovane stato socialista l'accento era infatti posto sul concetto di „liberazione dal nazifascismo“. E' interessante notare come l'espressione *Stunde Null* - e anche *Nullpunkt* (punto zero) - non fu impiegata inizialmente in Germania, bensì da osservatori esterni ad essa: oltre che dagli alleati vincitori, da intellettuali stranieri o tedeschi emigrati all'estero durante il regime

introduzione

popolarono gli anni del dopoguerra: la *Bundesrepublik* si dichiarò una nazione democratica erede della Repubblica di Weimar e nel far ciò cancellò tutto d'un colpo i dodici anni di dittatura che l'avevano preceduta. Ancorarsi al mito di Weimar rappresentò l'unico modo in cui la Repubblica Federale riuscì a presentarsi nuovamente al mondo, con una immagine ripulita da qualsiasi scomodo riferimento. E fu sotto queste spoglie che il neonato stato si mostrò qualche anno dopo alla prima esposizione mondiale del dopoguerra, tenutasi a Bruxelles nel 1958.

Il padiglione tedesco – progettato da Eigon Eiermann e Sep Ruf – era un'architettura di chiaro stampo miesiano, che si riferiva quindi alla tradizione del Moderno degli anni venti. Esso tuttavia non rendeva ragione della pluralità di voci che arricchirono a quel tempo i dibattiti sulla ricostruzione della Repubblica Federale, ma sancì piuttosto l'esito – o meglio, il compromesso – a cui giunsero tali discussioni: il *Neues Bauen*, nel suo riferimento agli anni di Weimar, emerse come quel linguaggio architettonico che poteva rispecchiare l'identità che la *Bundesrepublik* stava tentando di cucirsi addosso. Il padiglione di Bruxelles sussurrava la storia di un paese che aveva cancellato il vicino passato per ritornare all'età dell'oro di Weimar, ma tralasciava di specificare che quel *Neues Bauen* poco aveva a che vedere nella sostanza con l'avanguardia di inizio secolo. I suoi architetti non erano gli emigrati – i più noti dei quali non vollero tornare in una patria che poco ormai sentivano come propria e da cui non erano

nazional-socialista. Una delle prime voci a servirsene fu quella di Erika Mann (figlia primogenita di Thomas), che dagli Stati Uniti, in un saggio contenuto in un volume dal titolo *Zero Hour*, invocava nel 1940 un intervento americano per salvare il suo paese di origine dal disastro. (E. Mann, *Don't Make the Same Mistakes*, in S.V. Benet, E. Mann, et. al., *Zero Hour: A Summons to the Free*, Farrar & Rinehart, New York/Toronto 1940.) Già tre anni prima il giornalista Richard Freund, tedesco di origine ma da lungo tempo residente in Gran Bretagna, scrisse e pubblicò un libro dal titolo *Zero Hour*, in cui manifestava la speranza in un'azione da parte del suo paese di adozione per cambiare la triste situazione in cui volgeva la sua patria. (R. Freund, *Zero Hour: Policies of the Powers*, Oxford University Press, New York 1937) Nel 1944 Karl Becker – un membro del *Reichstag* durante la Repubblica di Weimar, rifugiatosi in Inghilterra – pubblicò un pamphlet dal titolo *Zero Hour for Germany*, in cui si rivolgeva al popolo tedesco, incitandolo a rivoltarsi contro Hitler. In tutti questi casi l'espressione *zero hour* era intesa come un appello all'azione. In Germania si fece resistenza all'utilizzo della locuzione, che fu da subito connessa anche con il senso della disfatta e della colpa. Essa fu quindi essenzialmente suggerita dall'esterno e ripresa solo successivamente nei termini più positivi/propositivi cui si accennava sopra. Un altro fattore che contribuì alla diffusione del concetto di „ora zero“, trasposto nell'espressione „anno zero“ – più diffusa nella lingua italiana – fu il celebre film di Roberto Rossellini *Germania anno zero* (1948).

Cfr. sul tema: S. Brockmann, *German Culture at the "Zero Hour"*, Department of Modern Languages. Paper 7, http://repository.cmu.edu/modern_languages/7, 1996; e C. Kleßmann, *1945 – welthistorische Zäsur und "Stunde Null"*, in *Docupedia-Zeitgeschichte*, 15. 10. 2010, <http://docupedia.de/zg/1945>.

introduzione

reclamati - ma piuttosto i loro antichi discepoli o colleghi. Questi per la maggior parte non erano andati in esilio: alcuni avevano optato per la cosiddetta “emigrazione interna”, altri ancora senza alzar troppo la testa si erano impiegati nei pubblici uffici. Durante il regime, nei cantieri dell'industria militare e negli uffici che elaboravano i piani per le autostrade del Reich, si era perpetrata una cultura del Moderno che aveva portato ad una evoluzione rispetto ai precetti radicali degli anni venti. Ecco che il *Neues Bauen* degli architetti della ricostruzione si riallacciava a questa architettura piuttosto che a quella dei Maestri. E la continuità della loro attività incarnava in definitiva una contraddizione al mito - anche da loro stessi corroborato - del riferimento agli anni di Weimar.³ Nei fatti la Repubblica Federale non era erede di quella di Weimar tanto quanto la *Nachkriegsmoderne* (architettura moderna del dopoguerra) non lo era della *Moderne*. Ma alla Germania del 1958 questo faceva comodo far credere, a sé stessa e agli altri paesi.

Il mito di Weimar si rafforzò tramite l'accettazione del Moderno internazionale - in campo architettonico e artistico più in generale - che per la prima volta nella storia tedesca andò assumendo una funzione di stabilizzatore politico. Dichiarare la libertà e la *democraticità* dell'arte era un buon paravento per celare quello che in realtà stava accadendo a Bonn. Dietro a questo mito e al miracolo economico si nascose il vero volto del giovane stato, che sempre più acquisì i caratteri di un Giano bifronte: accanto alla tanto declamata *discontinuità* dell'ora zero e alle promesse di rinnovamento e prosperità, sgorgava il sangue versato nei tentativi falliti dei *Mauerspringer*⁴ e si alimentava la *continuità* con gli anni del Reich.

La questione dell'identità e della memoria collettiva trovarono una peculiare declinazione negli sviluppi dell'architettura museale del *lungo dopoguerra*.

Nel territorio raso al suolo dai bombardamenti della Royal Air Force, la ricomposizione del tessuto artistico e culturale entrò di diritto tra gli obiettivi primari

3 Cfr. H. Frank, *La tarda vittoria del Neues Bauen. L'architettura tedesca dopo la seconda guerra mondiale*, in «Rassegna», n.54, 1993, pp. 58-67.

4 *Der Mauerspringer* (lett. “il saltatore del muro”) è il titolo di un romanzo di Peter Schneider pubblicato nel 1982.

introduzione

della Repubblica Federale. Un impulso sicuramente importante fu conferito dalla volontà di dimenticare la miseria e le macerie e di creare delle parentesi di normalità nella vita quotidiana della popolazione. Alla ricostruzione dei teatri e delle sale da concerto che prese avvio nell'immediato dopoguerra, a partire dagli anni cinquanta seguì la ricostituzione delle collezioni di opere d'arte, con un'attenzione particolare a quella moderna, dichiarata "degenerata" dal regime hitleriano nel 1937 a seguito dell'azione *Entartete Kunst*. Anche in tal caso la dedizione nei confronti di questa espressione del Moderno trovò le sue profonde motivazioni nell'intento di ricongiungersi alla tradizione degli anni venti, ma anche di riparare alla barbarie culturale perpetrata dalla dittatura.

Assieme alle collezioni dovevano essere ricreati nuovi spazi atti ad accoglierle, dal momento che gli antichi musei erano rimasti in larga parte distrutti o danneggiati nel corso della guerra aerea.

I musei ricostruiti e quelli costruiti *ex novo* nel *lungo dopoguerra* presentano una serie di elementi che in larga misura li accomunano: grandi superfici vetrate, corti interne spesso adibite a giardini per le sculture, articolazione in padiglioni cubiformi e di dimensioni ridotte. Ogni monumentalità era evitata: il museo non doveva più trasmettere un senso di prestigio e magnificenza, rinunciava al carattere di *Musentempel* (tempio delle muse) e si poneva piuttosto in rapporto e al servizio dell'uomo, del visitatore.

La questione della memoria si coniugò con l'architettura museale, sviluppandosi su due piani paralleli e coesistenti. Da un lato tale architettura si fece espressione della necessità di un oblio collettivo e scelse così il linguaggio del Moderno di Weimar; dall'altro tuttavia non respinse il bisogno del singolo individuo di un silente accoglimento della sua personale storia, del suo personale, doloroso ricordo. I musei del dopoguerra, con il loro carattere dimesso e intimistico, scevro di velleità monumentali, della volontà di affermare una qualsiasi *verità*, divenne il luogo di una riflessione intima e introiettiva. Anch'essi assunsero così l'aspetto di un Giano bifronte: un volto consacrato all'oblio collettivo, l'altro al ricordo individuale.

Questi edifici non giunsero tuttavia a incarnare il modello del *Lernort*, luogo

introduzione

dell'apprendimento aperto alla comunità e al suo quotidiano, che si diffuse a partire dalla fine degli anni sessanta.

Essi furono piuttosto espressione di un momento di transizione tra questo e il modello del *Musentempel*. Con il loro carattere antimonumentale si distaccarono dall'immagine tradizionale del museo ottocentesco e innescarono un cambiamento nella concezione dell'arte stessa, che da fatto, oggetto eterno e sacrale, si avvicinò invece alla transeunte condizione umana. Il distacco mantenuto nei confronti della società non permise loro di divenire veri e propri *Lernort*. Ma al contempo non impedì loro di essere *lebend*: vivi, attivi, mutevoli. Fu proprio l'impermanenza, la caratteristica principale degli istituti museali nel *lungo dopoguerra*. Essi vissero in un tempo sospeso, in cui la necessità di allontanare le difficili questioni riguardanti la colpa e la memoria li portò a indirizzarsi non alla società, ma al singolo individuo. Cristallizzando le esigenze dell'uomo del dopoguerra, nell'arco di meno di vent'anni si dimostrarono non più adeguati ad una società dal volto nuovo, decisa a cambiare le regole del gioco. Essi furono specchio ed epifania di una *identità provvisoria* e vissero una breve quanto intensa stagione, per essere poi bruscamente messi da parte.

Quando alla fine degli anni sessanta la nuova generazione si affacciò prepotente sul palcoscenico della storia rivendicando una propria identità, anche i musei cambiarono volto, si aprirono alla città con forme plurime e la loro architettura parlò un linguaggio nuovo, sganciandosi definitivamente dal Moderno.

L'esempio del museo Wilhelm Lehmbruck sintetizza efficacemente in sé le tematiche fino ad ora affrontate e dà una voce e un volto a questo drammatico, ma anche vitale capitolo della storia e dell'architettura tedesca, letto con la particolare chiave della dicotomia memoria/oblio.

L'edificazione di questo museo e la forma e il linguaggio tramite cui si scelse di realizzarlo, trovano le loro ragioni nel contesto tratteggiato, che conferisce quindi un significato e uno spessore particolare a questa architettura. Essa forse non è stata sino ad oggi opportunamente considerata proprio perché il suo studio non ha affondato le radici in quella cornice storica e culturale che le conferisce in effetti valore.

introduzione

La storia del *Wilhelm-Lehmbruck-Museum* trova i propri natali ben prima degli anni in cui l'edificio fu realizzato.

Il mito di Wilhelm Lehmbruck come simbolo culturale identitario della città industriale di Duisburg fu fondato all'indomani della sua prematura morte, sopraggiunta nel 1919, quando lo scultore aveva soli 38 anni. Questa circostanza favorì la nascita attorno alla sua figura di un alone drammatico denso di spiritualità, che coinvolse anche l'interpretazione della sua opera.

Duisburg ne rivendicò i natali – nonostante l'artista fosse nato a Meiderich, un piccolo centro solo molto tempo dopo annesso alla città, in cui peraltro non fece mai ritorno – per arricchire il suo altrimenti misero patrimonio culturale.

Nel corso dell'azione *Entartete Kunst* una parte delle opere di Lehmbruck fu confiscata dal *Kunstmuseum* (museo d'arte) di Duisburg, ubicato allora in un antico palazzo del centro cittadino. La vedova Anita, amministratrice del lascito del marito, aveva infatti concesso in prestito al museo alcune importanti sculture.

Negli anni a venire tale confisca fu in qualche modo stigmatizzata come prova dell'avversione del regime nazionalsocialista nei confronti dell'arte di Lehmbruck, che però fu assai più modesta se paragonata all'atteggiamento manifestato verso altri artisti moderni.

Ma nel secondo dopoguerra la ripresa del mito di Lehmbruck si inserì nella più generale volontà di recupero, attuato dall'*establishment* culturale della Repubblica Federale, dell'arte “degenerata” e a Duisburg fu funzionale una volta ancora per dar lustro al nuovo volto della città, che dopo la guerra aerea si ritrovava ridotta ad un cumulo di macerie, nel corpo e nello spirito.

Quando l'amministrazione della città e il *Museumsverein* riuscirono a riprendere le trattative con Anita per ottenere in prestito permanente il lascito di Wilhelm Lehmbruck, si trovarono di fronte alla necessità – ma anche all'opportunità – di costruire un nuovo museo che potesse ospitare la *Lehmbruck-Sammlung* (collezione Lehmbruck) insieme alle opere d'arte della città. La realizzazione di questo obiettivo avrebbe certamente conferito a Duisburg una posizione di prestigio nel campo artistico rispetto alle limitrofe città del Land.

La scelta del progettista cui affidare l'incarico ricadde inevitabilmente sull'architetto Manfred Lehbruck, il secondogenito dello scultore, che dopo un lungo soggiorno in Svizzera all'indomani della guerra, aveva da qualche anno fatto ritorno in patria, stabilendosi a Stoccarda, ove aveva aperto uno studio di libero professionista. All'inizio degli anni cinquanta Manfred aveva vinto un concorso per l'edificazione del complesso culturale *Reuchlinhaus* a Pforzheim, ma già negli anni della sua formazione si era applicato al tema dell'architettura museale. Nel 1942 aveva infatti discusso, presso la TH Hannover e sotto la supervisione del Prof. Gerhard Graubner, la sua tesi di dottorato dal titolo *Grundsätzliche Probleme des zeitgenössischen Museumbaus* (Problemi fondamentali dei musei contemporanei).

Quando decise di intraprendere la carriera di architetto, Manfred si rivolse a Mies van der Rohe, caro amico di suo padre. Svolsse un praticantato presso il cantiere della *Haus Lemcke* e frequentò il Bauhaus. Ma non erano tempi propizi e, consigliato dal *Meister*, si iscrisse alla TH Berlin-Charlottenburg, dove studiò con Heinrich Tessenow.⁵

Lehbruck mostrò sin dalle sue prime opere architettoniche un debito nei confronti di Mies, ma anche del Bauhaus.

Il periodo di tempo trascorso alla scuola (tra il 1932 e il 1933) lasciò oltretutto in eredità a Manfred un'inclinazione particolare verso la *Gestalttheorie*. Recenti studi hanno messo in evidenza il rapporto tra la psicologia della Gestalt e il Bauhaus. Hannes Meyer vi introdusse nel 1930 delle lezioni di psicologia tenute dal gestaltista, Dott. Karlfried Graf von Dürkheim, ma più ampi e vari furono gli intrecci, che si contaminarono negli anni di comuni influssi e diretti contatti.⁶

5 Manfred terminò poi i suoi studi alla TH Stuttgart e si diplomò con il Prof. Paul Bonatz nel 1938. Durante la sua formazione lavorò allo studio di Gerhard Graubner, in particolare al progetto per la *Ehrenhalle* (sala d'onore) della *Reichgartenschau* (esposizione dei giardini del Reich) di Stuttgart che si svolse nel 1939. Nel 1937 le opere di Wilhelm furono bandite dall'operazione *Entartete Kunst* e Manfred, deluso dalla patria, emigrò a Parigi, d'accordo con il *Meister*, Mies van der Rohe, di seguirlo poi negli USA. Lo scoppio della guerra ostacolò il progetto e Manfred trovò impiego presso lo studio di Auguste Perret, dove lavorò al completamento del *Musée des Travaux Publics* e a quello della *Chiesa di Carmaux*. In questo periodo Manfred ebbe anche l'occasione di visitare più volte lo studio di Le Corbusier. Quando la Francia fu occupata dai nazisti, Lehbruck fu costretto a tornare in Germania e si stabilì a Berlino dove collaborò nuovamente con Graubner.

6 Cfr. B.Veigl-Trouvain, *Bericht über die 17. Wissenschaftliche Arbeitstagung der GTA „Gestalt-Organisation-Entwicklung. Kurt Lewin und die Organisationsentwicklung“ in Potsdam*, in «Gestalt Theory», n.2, 2011, pp. 1-3; e *Gestalt Theory and Bauhaus – A Correspondence*, in «Gestalt Theory», n.1, 2012, pp. 81-98. Per un approfondimento sul tema vedi nota 17 paragrafo 3.1.

introduzione

Fu proprio la psicologia della Gestalt ad impregnare e a conferire un carattere al particolare funzionalismo che generò i progetti di Manfred. Egli fu infatti sostenitore di un funzionalismo più umano, le cui radici l'architetto ricercò proprio nella lezione dei Maestri degli anni venti, che a suo giudizio aveva perso nel *lungo dopoguerra* il suo afflato rivoluzionario e si era trasformata in un freddo e sterile formalismo. Queste sue posizioni si evincono in particolare dai testi delle lezioni da lui tenute alla TH Braunschweig, presso cui ricoprì l'incarico di docente di progettazione a partire dal 1967.

L'architettura, secondo Manfred, doveva oltrepassare la mera questione della forma, farsi interprete del proprio tempo tramite un'attenzione alle nuove tecniche e i nuovi materiali, ma soprattutto ai bisogni pratici e psicologici dell'uomo. Ecco che nei suoi musei ogni singolo aspetto della progettazione guarda alle necessità del visitatore e dell'opera esposta – considerata anch'essa come *lebend* (viva) – analizzate attraverso lo strumento della *Gestalttheorie*.

Il *Wilhelm-Lehmbruck-Museum* rispecchia a pieno questo atteggiamento progettuale e inoltre si pone più in generale come opera esemplare degli sviluppi dell'architettura tedesca del secondo dopoguerra e di quella dei nuovi musei realizzati in questo arco temporale.

Il doppio volto del museo riproduce la spaccatura tra due diversi indirizzi dell'architettura della ricostruzione. Una corrente – a cui dette voce tra altri Rudolf Schwarz – era quella che voleva preservare la memoria della guerra, che si nutriva e si costruiva della matericità delle sue macerie, come nel caso della Chiesa di Sant'Anna a Düren (1951-1956). Di tale inclinazione si trova eco nell'ala del *Wilhelm-Lehmbruck-Museum* che ospita le opere dello scultore. Essa con le sue pareti in *béton brut* e le sue forme concave e convesse è forte, introflessa, materica e suggerisce un atteggiamento intimo e riflessivo. E' un'architettura della memoria proprio nella sua intima essenza, poiché rappresenta una sorta di memoriale alla figura di Wilhelm Lehmbruck.

L'altra corrente – di cui si può individuare nel padiglione di Bruxelles un calzante esempio – voleva per la Repubblica Federale un'architettura fatta di luce e vetro. Era l'architettura di una Germania che lavorava e taceva, che intendeva mostrarsi al

mondo tersa e trasparente.

L'ala del museo di Duisburg dedicata alle esposizioni temporanee si fa espressione di questa *Baukunst* che si ricollegava alla lezione dei Maestri operanti in terra tedesca prima dello scoppio della seconda guerra mondiale. Il parallelepipedo vetrato è un ambiente flessibile, aperto e trasparente e la sua evidente matrice miesiana ne fa un esempio di quel *Neues Bauen* uscito vincitore dal dibattito sulla ricostruzione.

Il *Wilhelm-Lehmbruck-Museum* è quindi un'architettura della memoria e dell'oblio insieme, una caratteristica che ne fa un caso particolarmente esemplificativo dei musei tedeschi del *lungo dopoguerra*.

Memoria e oblio abitano e permeano il museo di Duisburg, lo espandono oltre la sua pelle architettonica, oltre alla città in cui fu realizzato. Lo rendono metafora di un tempo lontano, a noi ormai estraneo, in cui una giovane, "artificiale" e transitoria Repubblica che oggi non esiste più, tentò con tutte le forze di risorgere dalle ceneri della seconda guerra mondiale e – nascondendo al meglio i suoi lati oscuri – decise di guardare la futuro ricercando nel miracolo economico uno strumento, quasi apotropaico, di redenzione da un passato vergognoso, che doveva essere taciuto, dimenticato, lasciato alle spalle.

La tesi si articola in tre parti. Il primo capitolo si incentra sull'architettura del *Wilhelm-Lehmbruck-Museum*, oltre che sulla sua storia, sulle vicende legate alla sua progettazione ed edificazione e sullo studio delle varie fasi progettuali che portarono poi alla sua definitiva configurazione. Queste sono state analizzate da un lato grazie all'analisi della documentazione relativa presente presso lo *Stadtarchiv* di Duisburg: lo scambio epistolare intercorso negli anni 1956-1965 tra Manfred Lehmbruck e i vari membri e responsabili dell'Ufficio Edilizia e dell'Ufficio Cultura della città, ma anche le lettere scambiate tra questi stessi personaggi e i verbali delle numerose riunioni e assemblee che ebbero come oggetto la realizzazione del museo. Dall'altro lato un accurato ridisegno delle fasi progettuali, realizzato sulla base di disegni reperiti presso l'archivio SAAI di Karlsruhe ha permesso di incrociare le informazioni estrapolate dai

introduzione

documenti archivistici con quelle emergenti dagli elaborati grafici. Il ridisegno ha inoltre messo in evidenza determinate caratteristiche della figura di Manfred Lehbruck, prime fra tutte la sua dedizione all'esatta messa in pratica delle sue riflessioni teoriche, che cercano un concreto corrispettivo che le rispecchi sino al più piccolo dettaglio, con una precisione quasi millimetrica.

Il secondo capitolo mira a dipingere il particolare panorama storico e culturale in cui trova ragione l'opera analizzata. Il discorso si addentra nei vari aspetti di questo scenario e la sua analisi coinvolge inevitabilmente più ambiti epistemologici. Per questo motivo, oltre a utilizzare riferimenti storici, letterari e artistici, è stato indispensabile ancorarsi a strumenti mutuati dagli studi antropologici e sociologici che hanno avuto per oggetto il tema della memoria collettiva, dell'identità e poi più specificatamente della *Schuldfrage*, ovvero della "questione della colpa" del popolo tedesco dopo il 1945. Grazie a questi approfondimenti si è potuto così analizzare tramite la chiave memoria/oblio l'architettura tedesca del secondo dopoguerra nelle sue plurime espressioni e poi lo sviluppo del compito del museo dal 1945 al 1968.

Il terzo capitolo indaga la figura di Manfred Lehbruck come teorico e come architetto di musei. L'analisi degli anni della sua formazione e del suo peregrinare al di fuori della Germania, lo studio degli altri suoi progetti museali e delle lezioni tenute presso la TH Braunschweig permettono di tracciare un ritratto esaustivo di questo personaggio, completato poi da una serie di riferimenti che si pensa abbiano contaminato e ibridato le sue architetture.

La presente ricerca è inoltre corredata di una serie di apparati documentari, che possono essere suddivisi in due sezioni. La prima è di tipo descrittivo e comprende alcune informazioni supplementari - ma indispensabili per poter meglio comprendere i ragionamenti portati avanti in questo studio - sulla vita e le opere di Wilhelm Lehbruck e di Manfred Lehbruck e sulla storia della città di Duisburg.

La seconda sezione di apparati riporta una selezione di documenti reperiti negli archivi e la rielaborazione grafica relativa alle fasi progettuali del museo, realizzata sulla base di disegni presenti nell'archivio SAAI di Karlsruhe.

introduzione

Una breve nota conclusiva riguardo alla scelta del titolo della ricerca.

La precisione della lingua tedesca è certamente ben nota, come lo è il grande potere evocativo di molte sue parole "intraducibili", che si compongono di più termini concatenati tra loro. Un esempio emblematico è il vocabolo *Weltanschauung*, la cui traduzione letterale, "visione del mondo", contiene solo una minima parte dei concetti in esso sottintesi.⁷

Un termine dalle simili caratteristiche è *Nachkriegsmoderne*, che letteralmente sta per "modernità del dopoguerra", ma che intende più precisamente gli sviluppi dell'architettura moderna all'indomani del 1945 e abbraccia un arco temporale che si protrae addirittura sino al 1975.⁸

Il titolo di questo lavoro suonerebbe così in lingua tedesca: *Das Wilhelm-Lehmbruck-Museum. Ein Beispiel der westdeutschen Nachkriegsmoderne*. Pensarlo di primo acchito in questo idioma è stato un esito naturale di un lavoro che si è basato, come evidenziato qui di seguito nel paragrafo inerente la storiografia, in massima parte su testi e documenti in lingua originale. Ecco che si è posto il problema di come renderlo in maniera altrettanto precisa ed esaustiva in italiano. Volendo evitare un troppo pesante *Il Museo Wilhelm Lehmbruck. Paradigma dell'architettura moderna nella Repubblica Federale Tedesca del secondo dopoguerra*, carente di quell'immediatezza che rende un titolo efficace, si è così scelto di aggirare l'ostacolo del tentativo di una traduzione letterale e si è optato per un'opzione più generica, ma che ritrova l'evocatività del termine tedesco "intraducibile".

Il Museo Wilhelm Lehmbruck. Paradigma della nuova modernità nella Germania del secondo dopoguerra, permette infatti di sottintendere che la ricerca abbraccerà la trattazione certamente dell'architettura moderna tedesca del secondo dopoguerra, ma non mancherà attraverso di essa di indagare anche altri ambiti di quella modernità - "nuova" poiché ben si differenziò dagli esiti degli anni venti del Novecento - che caratterizzò gli anni oggetto di studio. L'uso del termine "Germania" al posto di "Repubblica Federale Tedesca" non è certo frutto di una disattenzione, in parte è una sorta di licenza poetica, ma in parte trova giustificazione nel fatto che, come

7 Cfr. sul tema l'interessante ed esaustivo testo: V. Vannuccini, F. Predazzi, *Piccolo viaggio nell'anima tedesca*, Feltrinelli, Milano 2005.

8 Cfr. paragrafo 2.1.2.

evidenziato in un apposito paragrafo del secondo capitolo, la natura profonda della giovane Repubblica Federale fu quella di un Giano bifronte.⁹ Essa non solo si nutrì di dicotomie ad essa interne, ma la sua stessa esistenza si basò su una imprescindibile contrapposizione: non era possibile pensare ad una Germania Ovest senza affermare al contempo la presenza di una Germania Est... ed in questo senso quindi, ancora, di "una" Germania.

obiettivi della ricerca

La ricerca intende dimostrare come il museo Wilhelm Lehmbruck possa essere considerato un'opera paradigmatica degli sviluppi dell'architettura del secondo dopoguerra nella Repubblica Federale Tedesca e in particolare di quella dedicata agli istituti museali.

In questa ottica si è voluto fornire una nuova chiave di lettura dell'edificio in questione, che ne riscopre il valore proprio tenendo conto del momento storico eccezionale in cui fu ideato e realizzato.

Il suo architetto Manfred Lehmbruck, la cui figura è stata da pochi anni oggetto di una più accurata attenzione negli studi accademici e di settore, emerge dal presente lavoro come un interessante teorico e progettista, la cui storia personale e professionale è anch'essa emblematica delle vicende degli architetti tedeschi attivi nel periodo in questione.

L'accurato ridisegno della documentazione grafica reperita presso l'archivio SAAI di Karlsruhe concernente le fasi progettuali del museo Wilhelm Lehmbruck, ha permesso di dar completezza e concreta rappresentazione alla storia di questo edificio, desunta dallo studio dei documenti scritti esistenti relativi, custoditi nello *Stadtarchiv* di

⁹ Cfr. paragrafo 2.1.3.1.

introduzione

Duisburg; al contempo ha anche fornito preziose informazioni sulla pratica progettuale dell'architetto, che ne arricchiscono e perfezionano il ritratto.

Questo lavoro intende inoltre sostenere che i musei realizzati nella Repubblica Federale Tedesca nel *lungo dopoguerra* rappresentano uno strumento di riconfigurazione della nuova identità che il giovane stato fu portato ad elaborare per poter risorgere dalle macerie materiali e spirituali che la guerra e i dodici anni bui di nazionalsocialismo gli avevano lasciato in eredità.

L'architettura di questi musei si fece infatti espressione – e il museo ilhelm Lehmbruck ne è emblematico esempio – della dicotomia memoria/oblio, irriducibile istanza che contrassegnò il *doppio volto* della Repubblica Federale nell'epoca presa in esame.

Proprio questa dicotomia, suggerita dallo studio del museo di Duisburg, ha costituito quel *Leitmotiv* che ha guidato l'analisi qui proposta della storia politica, culturale, artistica e architettonica della neonata *Bundesrepublik*.

storiografia

Nel catalogo di un'esposizione dedicatagli, allestita presso l'*Architekturgalerie am Weißenhof* di Stoccarda nel 2005, Manfred Lehmbruck è stato definito «ein bekannter Unbekannter», un'espressione che potrebbe essere tradotta come «un illustre sconosciuto», ma che tuttavia è scevra di quella vena quasi ironica presente nella versione italiana. Manfred è un architetto, in effetti, sconosciuto poiché non citato nella gran parte della storiografia dedicata all'architettura tedesca del secondo dopoguerra, ma alcune delle sue opere sono tuttavia piuttosto note.

Il motivo dell'assenza del nome di Lehmbruck in tali pubblicazioni va forse ricercato nel fatto che Manfred fu molto attivo per circa un quindicennio (1951-1967) – dato da

introduzione

non sottovalutare se pensiamo che non furono in molti gli architetti che realizzarono grandi opere nell'immediato dopoguerra senza averne progettate autonomamente alcune prima del 1945 – ma poi da quando entrò in carica come docente alla TH Braunschweig lasciò praticamente lo studio nelle mani dei suoi collaboratori e la sua carriera come architetto libero professionista terminò praticamente qui. Manfred si dedicò più all'insegnamento e alla riflessione teorica. La sua fu quasi una meteora nel firmamento della Germania della ricostruzione e le sue opere più importanti si limitano essenzialmente ai suoi musei (il *Reuchlinhaus* di Pforzheim, il *Wilhelm-Lehmbruck-Museum* di Duisburg, il *Federsee-Museum* di Bad Buchau), al complesso industriale *PAUSA AG* di Mössingen e a quello per la *kaufmännische Berufsschule* e lo *Stadtbad* di Stuttgart-Feuerbach.

Le sue architetture – le più importanti delle quali sono tra l'altro state inserite sotto l'egida del *Denkmalschutz* (Tutela dei Monumenti) – hanno riscosso il favore del pubblico e della critica al momento della loro realizzazione e inaugurazione e sono state pubblicate su note riviste specialistiche dell'epoca, come «*Deutsche Bauzeitung*», «*Architektur und Wohnform*», «*Bauwelt*», «*Baumeister*», «*Museumskunde*».

Se il *Reuchlinhaus* di Pforzheim e il *Federsee-Museum* di Bad Buchau si sono guadagnati delle menzioni in alcuni testi sui musei tedeschi¹⁰ e a quest'ultimo è stato dedicato un saggio nel testo a cura di Mathias Schreiber *Deutsche Architektur nach 1945. Vierzig Jahre Moderne in der Bundesrepublik* (1986) è stato sicuramente il *Wilhelm-Lehmbruck-Museum* l'opera di Manfred Lehmbruck a riscuotere più risonanza, anche a livello internazionale. Fu pubblicato infatti al tempo della sua inaugurazione anche su «*Architectural Forum*», «*Architectural Review*», «*L'architecture d'aujourd'hui*» e «*Schweizerische Technische Zeitschrift*».

Da un lato la notorietà di questo edificio è certamente legata al nome di Wilhelm Lehmbruck, uno scultore di calibro internazionale, esposto ad oggi in svariati

¹⁰ Ad esempio nel testo di Hannelore Schubert *Moderner Museumsbau. Deutschland. Österreich. Schweiz* (1986), ove peraltro è analizzato anche il *Lehmbruck-Museum*. Altri studi di settore in cui sono menzionati i musei di Manfred Lehmbruck sono, per citarne alcuni: M. Brawnes, W. Pehnt, *Neue Museen. Planung und Einrichtung*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1965; P. v. Naredi-Rainer, O. Hilger (a cura di), *Entwurfsatlas Museumsbau*, Birkhäuser Verlag, Basel/Boston 2004; H. Klotz, W. Kruse (a cura di), *La nuova architettura dei musei nella Repubblica Federale di Germania*, Ernst Klett Verlage, Stuttgart 1985.

introduzione

importanti musei di Europa e del Nord America. Dall'altro lato anche la sua architettura ha ottenuto non pochi apprezzamenti e ha fatto sì che il nome del figlio potesse in parte affrancarsi dalla nebbia uniformante in cui è stata a lungo sommersa gran parte dell'architettura tedesca della ricostruzione.

Ad esempio lo storico dell'architettura Henry-Russel Hitchcock nel 1965 dedica una parte di un articolo pubblicato sulla rivista «Zodiac»¹¹, ad un'accurata descrizione del *Lehmbruck-Museum*, annoverandolo poi tra «i più notevoli che siano stati completati al mondo da quando fu inaugurato cinque anni or sono a New York il Guggenheim Museum di Wright». Wolfgang Pehnt, inoltre, nel suo testo monografico su Rudolf Schwarz cita il *Lehmbruck-Museum* come uno dei più significativi musei costruiti negli anni sessanta nella Repubblica Federale.¹²

L'opera è inoltre analizzata in testi riguardanti l'architettura moderna del Land Nordrhein-Westfalen, come il catalogo della mostra svoltasi all'Univeristà di Dortmund *Auf den zweiten Blick. Architektur der Nachkriegszeit in Nordrhein-Westfalen* (2010).

Descrizioni accurate dell'opera si trovano in svariate pubblicazioni edite negli anni sul museo e la sua collezione, spesso per mano dei vari direttori del museo stesso, tra cui Gerhard Händler e Siegfried Salzmann.

Ma anche in testi riguardanti più specificatamente la scultura di Wilhelm Lehmbruck – come ad esempio quello di Georg Holländer, *Lehmbruck in Duisburg. Eine rezeptionsgeschichtliche Studie* (1995) – si trovano di frequente riferimenti all'architettura che ne costituisce l'ultima e definitiva dimora. Certamente il fatto che a progettarla fosse stato proprio Manfred, ha nutrito le fantasie degli autori che hanno inevitabilmente ricercato dei legami e delle suggestioni tra l'arte del padre e quella del figlio.

Oltre alla mostra già citata sono state dedicate all'opera dell'architetto altre due esposizioni, una in occasione dei festeggiamenti in onore dei quarant'anni del *Reuchlinhaus* di Pforzheim, nel settembre del 2001, l'altra nella cornice della mostra *Die*

11 H. R. Hitchcock, *Germany 1955-1965 more especially Düsseldorf*, in «Zodiac», n.14, 1965, pp. 4-36.

12 Cfr. W. Pehnt, H. Strohl, *Rudolf Scharz. 1897-1961*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1997, p. 208.

introduzione

neue Stadt – Stadtentwicklung als Stadtkultur svoltasi presso il *Wilhelm-Lehmbruck-Museum* e organizzata in occasione dell'IBA *Emscher Park*, nel 1999.

Lo studio accademico più esaustivo dedicato alla figura di Manfred Lehmbruck è una tesi di dottorato discussa nel 2006 dal Dr.-Ing. Sebastian Wagner presso la *Bauhaus-Universität* di Weimar, relatore il Prof. Gerd Zimmermann.

Il lavoro, dal titolo *Manfred Lehmbruck. Ein Architekt der Moderne* si basa su un'approfondita ricerca di archivio svolta presso il *Nachlaß-Archiv* ubicato a Karlsruhe, nell'abitazione di Christine Rotermund-Lehmbruck, una delle figlie di Manfred e anche presso il SAAI (Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau). Il lavoro di Wagner è un'attenta monografia che per la prima volta, oltre a chiarire particolari della biografia dell'architetto, della sua formazione, a mettere in luce il suo debito nei confronti dei Maestri e analizzare le sue più importanti opere, fornisce un esaustivo catalogo di tutte le architetture realizzate e di quelle non realizzate da Manfred, riporta e commenta gran parte degli scritti teorici ed è corredata da una ricca rassegna di immagini inedite.

In precedenza due tesi di laurea avevano avuto come oggetto l'architetto, ma si erano limitate all'analisi della sua architettura museale e non si erano basate su ricerche di archivio. I lavori in questione sono di Frank Hovenbitzer, *Museum und Architektur – Leben und Werk Manfred Lehmbrucks*¹³ e di Silke Frigge, *Manfred Lehmbruck – Die Museumsbauten*.¹⁴

Per trovare le ragioni ultime e più profonde del *Lehmbruck-Museum*, è stato necessario affondare nella temperie del secondo dopoguerra tedesco e della ricostruzione della neonata Repubblica Federale. Studi approfonditi su questi anni poterono essere svolti solo dopo che una certa distanza critica permise agli addetti ai lavori di poter infine approcciarsi al tema scottante del dopoguerra e di metterne a nudo i tabù. Ecco che a partire dagli anni ottanta dello scorso secolo, storici dell'architettura del calibro di

13 Tesi discussa nel 1994 presso la Staatliche Hochschule für Gestaltung di Karlsruhe, relatore Prof. Dr. Heinrich Klotz.

14 Tesi discussa nel 1997 presso la Rheinische Friedrich-Wilhelm-Universität, relatore Prof. Tönnemann.

introduzione

Joachim Petsch, Werner Durth, Niels Gutschow, Winfried Nerdinger, Hartmut Frank – solo per citarne alcuni – poterono iniziare a scrivere e a pubblicare i loro volumi, in cui distrussero il mito della *Stunde Null* (ora zero), svelarono il debito dell'architettura e dell'urbanistica tedesca della ricostruzione nei confronti degli anni del Terzo Reich, stracciarono il velo di Maya che aveva sino ad allora celato l'effettivo volto della *Bundesrepublik* di quel tempo che si era mascherata dietro l'effigie del miracolo economico, ma che presentava non pochi lati molto meno rassicuranti, accattivanti e glorificanti.

Ecco che nel momento in cui una nuova storia della Germania – e non più *delle Germanie* – andava scrivendosi e lo sguardo era ormai orientato verso un futuro totalmente nuovo, le scottanti questioni della colpa, della responsabilità dei tedeschi per la guerra e i suoi crimini e della continuità con gli anni del regime nazionalsocialista poterono essere finalmente affrontate.

Una delle pubblicazioni fondamentali che segnarono questi nuovi studi fu certamente *Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900-1970* di Werner Durth (1986). Essa evidenzia, sulla base delle biografie dei singoli architetti, le continuità tra gli anni a cavallo del secondo conflitto mondiale. Un altro testo di grande importanza fu *Träume in Trümmern. Planungen zum Wiederaufbau zerstörter Städte im westen Deutschlands 1940-50*¹⁵ (1988), scritto dallo stesso Durth insieme a Niels Gutschow. Nell'introduzione al libro, i due autori si soffermano per alcuni passi su ricordi personali e sottilmente, delicatamente, ma altrettanto efficacemente fanno sì che il lettore possa tenere a mente quanto possa esser stato difficile per loro affrontare nella ricerca un periodo così delicato della propria vita. Durth e Gutschow danno avvio al loro libro con un paragrafo tutto particolare, intitolato: *Persönliches* (personale). Non è storia, né ricordo, è piuttosto un racconto che tenta di legare assieme i grandi avvenimenti con il loro personalissimo vissuto tramite brevi, ma incisivi flash: l'infanzia, gli anni di studio, il *silenzio*... Un racconto che si muove in quell'indeterminato limitare tra passato e presente, in una zona di confine che ricorda l'alba di un nuovo giorno... Dove sta la colpa? Essi si chiedono... è una domanda a cui non sono stati mai capaci di dar

15 W. Durth, N. Gutschow, *Träume in Trümmern. Planungen zum Wiederaufbau zerstörter Städte im westen Deutschlands 1940-50*, Braunschweig/Wiesbaden 1988.

risposta. Il silenzio degli adulti regna sovrano nell'immagine della loro infanzia trascorsa tra le macerie. Si respira in queste pagine anche una sorta di ricerca di assoluzione, gli autori sembra vogliano quasi legittimarsi in quello studio su di un passato così inaccettabile. Gutschow, ad esempio, si sente di dover specificare come l'attività del padre – membro dell'*Arbeitsstab* di Speer – fosse sempre stata considerata dallo stesso scevra di qualsiasi istanza politica: era semplicemente il suo lavoro. Gutschow si avvicina alla storia professionale paterna certamente non «senza rabbia, ma anche con indulgenza e pazienza.»¹⁶

... E ancora nuove domande: Siamo colpevoli o meno di ciò che è avvenuto? Potevamo far qualcosa? ... Quesiti di jaspersiana memoria... Lo scopo che i due autori si prefiggono al termine di questo suggestivo paragrafo è infine questo: che ricerche simili alla loro possano farsi fautrici di un dialogo generazionale... che si possa infrangere quel muro di silenzio tra padri e figli che aveva così oppresso la loro infanzia.

Questi e molti altri testi degli autori già menzionati hanno certamente costituito la base da cui è dipartita l'analisi dell'architettura del dopoguerra nella Repubblica Federale Tedesca, affrontata nel secondo capitolo. Si citano inoltre, come preziosi riferimenti, i cataloghi di tre mostre – a cura, tra altri, di Vittorio Magnago Lampugnani – svoltesi presso il Deutsches Architektur-Museum di Francoforte: *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Reform und Tradition*¹⁷ (1992), *Moderne Architektur in Deutschland bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*¹⁸ (1994) e *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000. Macht und Monument*¹⁹ (1998). Un testo di grande interesse e di più recente pubblicazione è quello di Roman Hillmann, *Die erste Nachkriegsmoderne. Ästhetik und Wahrnehmung der westdeutschen Architektur* (2011).

16 *Ibidem*, p. 4.

17 V. Magnago Lampugnani, R. Schneider (a cura di), *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Reform und Tradition*, catalogo della mostra (Deutsches Architektur-Museum, 15 agosto-29 novembre 1992, Frankfurt-am-Main), Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1992.

18 V. Magnago Lampugnani, R. Schneider (a cura di), *Moderne Architektur in Deutschland bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, catalogo della mostra (Deutsches Architektur-Museum, 15 aprile-7 agosto 1994, Frankfurt-am-Main), Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1994.

19 R. Schneider, W. Wang (a cura di), *Moderne Architektur in Deutschland 1900-2000. Macht und Monument*, catalogo della mostra (Deutsches Architektur-Museum, 24 gennaio – 5 aprile 1998, Frankfurt-am-Main), Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1998.

introduzione

I volumi e gli autori fino ad ora citati sono tutti di lingua tedesca. Ed infatti non sono altrettanto numerose le pubblicazioni che hanno trattato queste tematiche in altri idiomi. Se ne citano qui due in lingua inglese che in particolare ci sono sembrate molto interessanti ed esaustive: quella di Jeffry Diefendorf, *In the Wake of War* (1993) e il testo di Deborah Ascher-Barnstone, *The Transparent State. Architecture and Politics in Postwar Germany* (2005).

Inoltre questa ricerca è debitrice di due scritti in lingua italiana in particolare sulla ricostruzione tedesca del secondo dopoguerra, che hanno rappresentato il primo e fondante approccio al presente studio: il piccolo libretto di Giovanni Klaus Koenig, *Architettura tedesca del secondo dopoguerra* (1965) e l'articolo apparso nel 1993 sulla rivista «Rassegna», *La tarda vittoria del Neues Bauen. L'architettura tedesca dopo la seconda guerra mondiale*, di Hartmut Frank.

Per uno sguardo di ampio respiro sul contesto socio-culturale del dopoguerra tedesco è stata inoltre significativa la lettura del testo a cura di Georg Bollenbeck, *Die janusköpfigen 50er Jahre* (2000).

L'analisi della *Nachkriegsmoderne* (architettura moderna del dopoguerra) ha costituito la premessa necessaria per poter poi affondare nello specifico nel tema dei musei del dopoguerra e per poter così contestualizzare il *Lehmbruck-Museum*, ma soprattutto trovare le radici che permisero a Manfred Lehmbruck di dar vita al suo progetto.

Oltre ad una serie di testi specificatamente “architettonici” sull'argomento - tra cui si cita *Moderner Museumsbau. Deutschland. Österreich. Schweiz* (1986) di Hannelore Schubert - è stato di fondamentale importanza dare respiro a questa tematica ricercandone il risvolto sociale, culturale, antropologico in testi di diversa natura. Un aiuto in tal senso è stato fornito *in primis* dal testo a cura di Gerhard Bott, *Das Museum der Zukunft* (1971), che raccoglie gli atti di un convegno svoltosi a Darmstadt nel 1970 sul futuro dei musei tedeschi.

Dato che, come si è inteso dimostrare, il tema del museo nella Repubblica Federale Tedesca del dopoguerra fu intrinsecamente legato a quello dell'identità di questa neonata nazione, ecco che il presente lavoro si è arricchito tramite la lettura di svariate pubblicazioni di Jan e Aleida Assmann, Alexander e Margarete Mitscherlich,

introduzione

Paul Ricœur, Maurice Halbwachs, Pierre Nora e altri, che dando voce al tema della colpa, della memoria e dell'identità sono riuscite a fornire una base autorevole al ragionamento proposto.

Oltre all'esame delle numerose riviste in cui furono pubblicati i musei di Manfred Lehmbruck, è stato di grande utilità per la presente ricerca la consultazione della rivista «Museumskunde», l'organo del *Deutscher Museumsbund* (associazione tedesca dei musei), i cui numeri a partire dall'anno 1960 sino all'anno 1964 sono stati reperiti presso la biblioteca della *Kunsthalle* di Karlsruhe. Questa pubblicazione ha permesso di guadagnare un ampio sguardo sulla questione e le problematiche inerenti ai musei tedeschi del dopoguerra, analizzati dal punto di vista degli osservatori del tempo.

fonti archivistiche

Il primo capitolo della ricerca si basa in gran parte su documenti di archivio reperiti presso lo *Stadtarchiv* di Duisburg, il SAAI (Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau) di Karlsruhe, il SAIB (Sammlung für Architektur und Ingenieurbau der TH Braunschweig) di Braunschweig e l'archivio familiare di Manfred Lehmbruck, custodito presso la casa della sua figlia maggiore, Christine Rotermund-Lehmbruck.

Si precisa che dei lavori accademici svolti su Manfred Lehmbruck e la sua opera, solo la tesi di dottorato del Dr. Sebastian Wagner si è fondata sullo studio del materiale presente nei citati archivi, concentrandosi sul SAAI e sull'archivio familiare. Tuttavia, essendo stato quello un lavoro dedicato più in generale alla figura dell'architetto, la gran parte dei documenti analizzati per la presente ricerca e inerenti specificatamente al *Wilhelm-Lehmbruck-Museum* non era fino a questo momento stata esaminata e risulta ad oggi inedita.

Qui di seguito una descrizione degli archivi consultati e fra parentesi la sigla con cui sono stati indicati all'interno del testo e delle note.

Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau, Karlsruhe (SAAI)

introduzione

L'archivio è situato in due piccoli edifici di due piani che si affacciano sulla Kaiserstrasse a Karlsruhe, esso ospita e mette a disposizione della ricerca scientifica il lascito dei più noti architetti e ingegneri del Land Baden-Württemberg. La sezione dell'archivio che custodisce il lascito di Manfred Lehbruck raccoglie tutto il materiale che era presente nello studio dell'architetto al momento della sua morte, poi donato dalla figlia Christine al SAAI. Oltre ai disegni, è presente la documentazione riguardante i calcoli statici dei vari progetti e parte della corrispondenza dello studio. Per quanto riguarda il progetto del *Wilhelm-Lehbruck-Museum*, tale corrispondenza è parziale e frammentaria e riguarda principalmente le imprese costruttrici incaricate della realizzazione del museo, in particolare del primo corpo edilizio, in un arco di tempo compreso tra il 1957 ed il 1961.

I disegni sono quasi tutti di grande formato, parte cartacei, parte lucidi. Si tratta di più di 900 tavole, in gran parte non datate e nel complesso non classificate e non catalogate. Il lavoro in archivio si è quindi incentrato preliminarmente in un tentativo di classificazione e di datazione di tutta la mole di materiale. Di queste tavole, circa 240 sono tavole di particolari tecnico-costruttivi e di arredi. La scala scende sino a 1:1. I particolari costruttivi sono studiatiissimi, sino al dettaglio del singolo bullone.

Complessivamente le tavole sono state da me datate in un arco temporale compreso tra il 1957 (anno del conferimento dell'incarico del progetto a Manfred Lehbruck) e il 1964 (per i particolari tecnici; anno della chiusura dei lavori); in particolare: 1959-1962 per gli elaborati strettamente inerenti il *Kunstmuseum*, 1960-1964 per gli elaborati strettamente inerenti il *Plastikmuseum*²⁰.

A seguito di questo lavoro di catalogazione si sono potute individuare sei fasi progettuali, che sono state oggetto di un lavoro di ridisegno presentato negli apparati a conclusione del presente volume.

Dal momento che il lascito di Lehbruck è privo di una catalogazione scientifica, i documenti qui reperiti e citati nella ricerca non sono indicati con una segnatura.

Sammlung für Architektur und Ingenieurbau der TH Braunschweig (SAIB)

²⁰ Si intende per *Kunstmuseum* il primo corpo edilizio del *Lehbruck-Museum*, ovvero il parallelepipedo vetrato delle esposizioni temporanee e per *Plastikmuseum*, l'ala dedicata all'opera di Wilhelm Lehbruck. Tali diciture ricalcano quelle utilizzate da Manfred Lehbruck nelle tavole di progetto.

introduzione

L'archivio SAIB è stato fondato nel dicembre del 2008 ad opera dell'*Institut für Geschichte und Theorie der Architektur und Stadt* (istituto per la storia e la teoria dell'architettura e della città) della TH Braunschweig e custodisce il lascito - o parte del lascito - di molti dei docenti che hanno insegnato presso questa università.

Il fondo relativo a Manfred Lehbruck contiene per la maggior parte dei dattiloscritti inerenti alle lezioni da lui tenute alla TH Braunschweig e databili tra il 1968 e il 1975, oltre alle copie di alcuni articoli provenienti da svariate riviste e un esemplare della sua tesi di dottorato.

La consultazione di questo archivio è stata di fondamentale importanza per meglio comprendere le riflessioni teoriche di Manfred Lehbruck, che l'architetto rielaborò e approfondì parallelamente alla sua attività di docente presso la TH Braunschweig.

Stadtarchiv Duisburg (STADU)

L'archivio comunale della città di Duisburg è stata una preziosa e ricca fonte di notizie che hanno permesso di ricostruire la storia della progettazione e dell'edificazione del *Lehmbruck-Museum*, oggetto in particolare del paragrafo 1.3.

Sono stati consultati i fondi che custodiscono la documentazione del *Kulturamt* (Ufficio Cultura; Bestand 401) e del *Bauamt* (Ufficio Edilizia; Bestand 600). Sono stati visionati quasi un centinaio di raccoglitori e sono stati selezionati per la maggior parte documenti inerenti al fitto scambio epistolare tra l'amministrazione comunale e l'architetto tra il 1956 e il 1965, oltre a copie di verbali delle riunioni dei membri di questi due uffici - o anche del consiglio comunale di Duisburg - riguardanti il museo, e a comunicazioni interne al *Kulturamt* e al *Bauamt*.

Si ha inoltre avuto accesso al fondo bibliotecario dell'archivio, che alla voce *Wilhelm-Lehmbruck-Museum* raccoglie svariate pubblicazioni aventi come oggetto il museo, ivi comprese riviste, cataloghi di mostre e testi di varia natura.

Nel fondo dell'archivio che conserva i vari atti e progetti edilizi (Bestand 70), sono state rinvenute delle copie dei disegni di progetto già reperiti presso il SAAI. Questo confronto incrociato ha permesso una più certa datazione dei vari elaborati.

Il medesimo fondo è stato anche consultato per studiare lo sviluppo urbanistico di Duisburg a partire dagli anni del Reich sino a quelli del dopoguerra, uno studio che si è

potuto avvalere anche dei disegni relativi ai piani particolareggiati e ai piani regolatori della città elaborati nel periodo citato.

Nachlaß-Archiv, Karlsruhe

L'archivio familiare di Manfred Lehbruck è custodito presso l'abitazione della figlia maggiore dell'architetto, Christine Rotermund-Lehbruck, in cui è situato anche il suo studio professionale che la signora condivide con il marito Herman Rotermund, anch'essi entrambi architetti.

Il lascito comprende svariati documenti presenti nella casa e nello studio di Manfred – ubicati nella città di Stoccarda - al momento della sua morte. La documentazione comprende delle bozze dei testi delle sue lezioni e delle conferenze, degli scritti elaborati per la pubblicazione *Museum and Architecture*²¹, una raccolta di ritagli di articoli di giornale riguardanti il padre Wilhelm Lehbruck, una ricca documentazione sull'architettura museale tedesca e internazionale (soprattutto fotocopie e ritagli di riviste), numeri di riviste in cui furono pubblicati i progetti dell'architetto e numerosi volumi della rivista «Deutsche Bauzeitung». Inoltre sono presenti schizzi dei suoi progetti e alcune fotografie dei modelli. Sono stati rinvenuti anche documenti personali, come fotografie, varie versioni del suo curriculum vitae, lettere e il *Fragebogen*²² che Manfred dovette compilare, come tutti i tedeschi, durante l'occupazione degli Alleati all'indomani del 1945.

La signora Christine Rotermund-Lehbruck è stata così disponibile da permettere la visione anche dei disegni e dipinti di Manfred da lei posseduti, alcuni dei quali risalenti agli anni della sua giovinezza.

Le varie peregrinazioni dell'architetto protrattesi sino al momento del suo definitivo trasloco nella città di Stoccarda nel 1951 hanno certamente causato la perdita di molto prezioso materiale. Il lascito di Lehbruck è privo di catalogazione, è per questo che i documenti qui reperiti e citati nella ricerca non sono indicati con una segnatura.

Nonostante queste difficoltà, lo studio della documentazione ivi presente, insieme ai

21 M. Lehbruck, *Museum and Architecture*, «Museum», n. 3-4, 1974.

22 Per *Fragebogen* si intende il questionario che tutti i tedeschi furono costretti dagli alleati a redigere dopo il 1945. Dovevano dare delle indicazioni sulla propria identità e professione e dichiarare quale fosse stato il proprio coinvolgimento nel regime nazionalsocialista.

introduzione

colloqui con Christine, hanno permesso di approfondire la conoscenza, non solo professionale, ma anche personale della figura di Manfred e di entrare in contatto con il suo più intimo mondo.

La ricerca si è inoltre arricchita grazie ad alcuni documenti inerenti alla figura di Mies van der Rohe e al suo rapporto con Manfred Lehbruck. Questi sono stati in parte reperiti presso la *Akademie der Künste* di Berlino, il fondo Mies van der Rohe della *Library of Congress* di Washington e quello dell'*Art Intitut* di Chicago.

Per meglio inquadrare la figura di Manfred Lehbruck e i suoi rapporti con i personaggi più significativi del panorama artistico e museale del suo tempo, se ne sono inoltre ricercate notizie in altri due archivi, quello della *Kunsthalle* di Bern, una delle città in cui Manfred visse nel suo periodo svizzero, e l'archivio dello *Stedelijk Museum* di Amsterdam.

Presso il primo sono stati individuati stralci della corrispondenza tra Manfred Lehbruck e Arnold Rüdlinger, risalente agli anni 1948-1949.

Nel fondo relativo alla corrispondenza di Willem Sandberg, custodito nell'archivio dello *Stedelijk Museum* di Amsterdam, è stato inoltre rinvenuto uno scambio di missive tra il direttore Sandberg e Manfred Lehbruck, datato 1956, anno della mostra su Wilhelm Lehbruck organizzata al museo di Amsterdam.

La ricerca si fonda per la maggior parte su testi di autori tedeschi, che non è sempre stato possibile reperire nelle biblioteche italiane. Per questo di fondamentale importanza è stato certamente il tempo trascorso nella biblioteca del *Karlsruher Institut für Technologie* - l'università tedesca con cui la presente tesi è stata svolta in cotutela - e anche presso la *Badische Landesbibliothek*, situata anch'essa nella città di Karlsruhe. In queste due sedi sono stati consultati molti volumi in lingua, che hanno costituito una solida base su cui intessere i ragionamenti e le riflessioni inerenti all'architettura tedesca della ricostruzione, ma anche alla questione dell'identità e della memoria del popolo tedesco all'indomani del 1945 e dei musei del dopoguerra, questioni queste che sono state oggetto in particolare del secondo capitolo della ricerca.

Presso la *Kunsthalle* di Karlsruhe trova sede una biblioteca ricca di testi riguardanti i

introduzione

musei tedeschi, in particolare qui è stato possibile sfogliare i numeri di interesse della rivista «Museumskunde».

Nella **Stadtbibliothek** di Duisburg sono invece stati reperiti svariati e preziosi testi riguardanti la storia di questa città e soprattutto la figura di Wilhelm Lehmbruck. In questa biblioteca è inoltre presente la completa raccolta delle «Duisburger Forschungen», una collana di volumi editi annualmente a partire dal 1957, promossa dalla *Mercator Gesellschaft*²³, che raccoglie studi scientifici sui vari aspetti della storia e della cultura della città di Duisburg.

Si cita in conclusione la biblioteca del **Kunsthistorisches Institut** di Firenze, che ha rappresentato un prezioso supporto in questi tre anni di ricerca: non solo infatti sono stati qui rintracciati numerosi testi e riviste indispensabili per il presente lavoro, ma questo piccolo mondo tedesco in terra italiana è fortunatamente ubicato nella città natale dell'autrice.

Firenze, 14 marzo 2013

²³ La *Mercator Gesellschaft* (società Mercator) deve il suo nome al celebre geografo, cartografo e professore universitario Gerhard Mercator (1512-1594), che visse ed operò per gran parte della sua vita nella città di Duisburg. Questa Gesellschaft rappresenta l' *historischer Verein* (associazione per la storia) della città e ha come scopo la promozione di studi scientifici a riguardo di questo centro urbano e anche più in generale del Land Nordrhein-Westfalen.

synopsis

The subject of this research is the Wilhelm Lehmbruck Museum in Duisburg, a work of the architect Manfred Lehmbruck (1913-1992), designed and built between 1957 and 1964.

This building, which hosts the artistic production of the renowned sculptor Wilhelm Lehmbruck (1881-1919), Manfred's father, is among the first museums built *ex novo* in the German Federal Republic (GFR) after World War II, and it is an interesting paradigm for the analysis of several issues concerning the new-born State which arose from the ashes of the conflict, such as guilt, memory and the identity of the German people after the fall of the Reich, and the development of such issues in the framework of post-war reconstruction.

The myth of Wilhelm Lehmbruck, constructed in the course of several years to provide the industrial town of Duisburg with a cultural identity, was boosted after 1945 within a more general tendency in the Bonn Republic towards the reevaluation of modern art, which had been labeled as degenerate by national-socialism. Finding a new link with the modern art and architecture of the twenties was, at that time, particularly functional for the re-creation of the new and democratic image of the new German state, which sought for legitimization by proclaiming itself as the heir of the mythical and glorious Weimar Republic. This was the way in which the country presented itself, years later, at the first post-war universal exhibition, held in Brussels in 1958. The German pavilion – designed by Egon Eierman and Sep Ruf – was a transparent structure in steel and glass, a classical-modern building, whose architectural model was undoubtedly that of Mies van der Rohe.

After years of debate on reconstruction, that type of architecture seemed to be the only possible way in which Germany could present itself to the world, even if the reality of the country was much more complex and betrayed the Janus-headed identity of the Federal Republic after Nazism and the war. As a matter of fact, in the GFR the cultural *tabula rasa* which had originated from the ruins of World War II was

soon peopled by many contrapositions: memory/oblivion, tradition/modernity, continuity/discontinuity with that “past which does not want to pass away”...

These dichotomies are reflected in the particular architecture of the Duisburg Museum, consisting of two separate buildings characterized by a rather distinct architectonic language. The wing of the museum housing the works of Lehmbruck, with its concrete walls and its concave and convex shapes is powerful, introflexed, materic. The large glass parallelepiped housing the temporary exhibitions is, on the contrary, an open, transparent flexible space. Thanks to its clear reference to the model of Mies van der Rohe – who had been one of the masters of Manfred, as well as a dear friend of his father’s – this wing of the museum reminds one of the modern architecture of the twenties.

The double face of the Lehmbruck Museum is a clear example of the split between the two different approaches of the new German architecture of the post-war period. One current – whose spokesperson was, among others, Rudolf Schwarz – claimed that debris should not be forgotten: it fed on, and built upon ruins, as in the case of Saint Anne’s church in Düren (1951-1956). The other current – whose a representative architect was Egon Eierman – advocated for the new Federal Republic an architecture made of light and glass. It was the architecture of a Germany that worked and kept quiet, that wanted to appear terse and transparent and which decided to look at the future, seeing in the *Wirtschaftswunder* (Economic Miracle) an almost apotropaic tool for redeeming itself from a shameful past which had to be silenced, forgotten and left behind.

The Lehmbruck Museum is, therefore, an architecture representing both memory and oblivion at the same time, and this characteristic makes it a paradigmatic work for the understanding of the particular development of museum architecture in the Bonn Republic between 1945 and 1968, a time span which in this research work is described as the *long post-war period*. This thesis, as a matter of fact, wants to show how the German museums built in this period were an instrument for the reconstruction of the German identity and how they indeed reflected its essence by trying to combine memory and oblivion, two powerful and irreducible instances of “Germany Year Zero”.

ringraziamenti

Desidero innanzitutto ringraziare la mia relatrice, la professoressa Maristella Casciato. La ringrazio per la costanza, la professionalità e non per ultimo per l'affetto che mi ha dimostrato. Le sue indicazioni sono state indispensabili e hanno guidato e arricchito tanto il mio lavoro, quanto la mia persona. Le nostre revisioni e il ricco scambio epistolare che ci ha tenuto in stretto contatto anche quando la distanza fisica non permetteva incontri *vis-à-vis*, sono state la spina dorsale su cui si è potuto costruire questo lavoro. E il suo integerrimo esempio di serietà, di onestà, di correttezza, di dedizione, ma anche di tanta passione per lo studio e per la ricerca è la lezione più preziosa e importante che ho ricevuto in dono da questi tre anni di dottorato.

Vielen Dank al Prof. Martin Papenbrock, il mio relatore tedesco, per i suoi consigli, per la pazienza con cui mi ha ascoltato e per la gentilezza con cui mi ha accolto in una terra per me straniera. Il suo punto di vista mi ha permesso di penetrare a fondo nella *Weltanschauung* della Germania degli anni che sono stati oggetto del mio studio e di cogliere sfumature che da sola non sarei stata in grado di percepire.

Un accorato ringraziamento al Prof. Gerhard Vinken, poiché il nostro quasi casuale incontro è stata un'occasione straordinaria per confrontarmi una volta di più con il mondo tedesco, con le sue contraddizioni e le sue grandi e peculiari qualità assieme. I nostri colloqui hanno aperto la mia mente verso orizzonti sconosciuti e mi hanno aiutata in particolare ad affondare nelle temperie del sessantotto tedesco, me ne hanno svelato la particolare accezione e mi hanno permesso di individuare interessanti chiavi di lettura per il mio lavoro.

Un grazie di cuore alla Prof.ssa Andreina Maahsen-Milan, per la sua affettuosa presenza durante questi tre anni di dottorato. La ringrazio per essere stata per me come una sorta di ponte tra Italia e Germania: il suo sguardo acuto e "bilingue" è riuscito a cogliere i miei passi falsi, ma anche a confermare talune intuizioni.

Ringrazio il Collegio docenti del dottorato e in particolare il Prof. Giovanni Leoni e la Prof.ssa Stefania Rössl, che hanno letto la mia tesi e mi hanno fatto presente i punti di

maggior criticità.

Ringrazio il Dott. Joachim Kleinmanns per il suo aiuto prezioso e per l'estrema gentilezza e disponibilità dimostratemi durante le mie ricerche svolte presso l'archivio SAAI di Karlsruhe.

Un ringraziamento anche alla Prof.ssa Karin Wilhelm, per avermi accolto all'archivio SAIB di Braunschweig e avermi ascoltata con pazienza e attenzione.

Un ringraziamento al personale del museo di Duisburg, che mi ha donato dell'interessante materiale fotografico e agli archivisti dello *Stadtarchiv* della città - in particolare il Dott. Hans Georg Kraume - sempre gentili e disponibili.

Grazie a Michiel Nijhoff dell'archivio dello *Stedelijk Museum* di Amsterdam, a Karin Minger dell'archivio della *Kunsthalle* di Bern, a Heidemarie Bock del *Baukunstarchiv* dell'*Akademie der Künste* di Berlino e a Gregor Harbusch del *GTA Archiv* di Zurigo, per avermi fornito preziose informazioni e documentazioni.

Un ringraziamento particolare e di tutto cuore va all'Arch. Christine Rotermund-Lehmbruck, che non solo mi ha dato la possibilità di accedere all'archivio familiare di suo padre, ma mi ha permesso anche di comprendere meglio la sua persona, la sua storia, la sua intima natura. Frau Christine, accogliendomi nella sua casa, ha aperto per me le porte di un mondo popolato dalle opere d'arte di suo padre, di sua madre e del nonno. Ha reso familiari e amichevoli volti, nomi e racconti noti fino ad allora solo attraverso i libri, diradando così quella nebbia che circonda le figure a noi lontane nel tempo e nello spazio... me le ha portate generosamente in dono nel qui ed ora.

Ringrazio l'Arch. Sebastian Wagner, che ha condiviso con me gli esiti del suo precedente lavoro su Manfred Lehmbruck, ha ascoltato le mie riflessioni, risposto ai miei quesiti e mi ha messo cortesemente a disposizione tutto il materiale di cui avevo bisogno. *Vielen Dank!*

Ringrazio con tanto affetto Andrea Sbarbati. Il suo aiuto nell'elaborazione del materiale grafico proposto nel presente lavoro è stato impagabile. Andrea ha messo a disposizione con straordinaria generosità tutta la sua professionalità, la sua capacità

interpretativa e intuitiva, che hanno arricchito questo studio nella forma e nella sostanza. E tutto questo non lo potrò mai scordare.

Grazie allo staff della Biblioteca del Palagio di Parte Guelfa di Firenze e in particolare al suo direttore, il Dott. Andrea Stoppioni, per la gentilezza dimostratami nel reperire e mettere a mia disposizione numerosi testi tramite il prestito interbibliotecario.

Ringrazio anche la biblioteca dell'Università degli Studi di Firenze, che mi ha concesso l'accesso ai suoi fondi, un grazie in particolare alle bibliotecarie, sempre cortesi e disponibili.

Vielen Dank! a Gaia Castagnoli, Martina Torniai e Livia Daveri, miei fedeli riferimenti di lingua e cultura tedesca, nonché care amiche. Ringrazio Livia - insieme a Falk, Pino e Bianca - anche per la sua ospitalità, che ha riscaldato i miei giorni trascorsi nella città di Duisburg.

Ringrazio i miei compagni di dottorato che hanno condiviso con me questo lungo cammino. Un pensiero speciale va a Elisa Alessandrini e Valeria Lattante, poiché non riesco nemmeno ad immaginare come sarebbe stato questo percorso senza averle accanto... certamente più povero di proficui scambi professionali, ma soprattutto di affetto profondo e sincero.

Esprimo tutta la mia gratitudine a Silvia Moggi, Maria Antonia Tucci e Stefania Squarzanti per il loro affetto e appoggio.

Desidero ringraziare tutta la mia famiglia per avermi sostenuta con amore e sempre incoraggiata: grazie quindi alle mie nonne, ai miei genitori, a mia cugina Martina e a mia nipote Bianca. Grazie a Cristiano Miglionico, che - assieme a Clara e Peter - negli ultimi mesi di duro lavoro ha dispensato pazienza e comprensione. Lo ringrazio per il suo sostegno, ma anche per l'occhio attento e critico con cui ha letto e corretto le bozze della ricerca.

Un ultimo ed eterno grazie a Stefania Russoniello, *maître de ballet*, maestra di vita.

«Ogni opera d'arte deve trattenere in sé qualcosa dei primi giorni della creazione, qualcosa dell'odore della terra, o si potrebbe anche dire: qualcosa di animato.

Tutta l'arte è misura. Misura contrapposta a misura, e questo è tutto. Le misure, o nelle figure le proporzioni, determinano l'impressione, determinano l'effetto, determinano l'espressione corporea, determinano la linea, la silhouette e tutto il resto.

Dunque, una buona scultura deve essere gestita come una buona composizione, come un edificio architettonico, in cui la misura si contrappone alla misura; di conseguenza, i dettagli non possono essere ignorati, poiché il dettaglio è la misura più piccola della grandezza. Il pittore che suddivide la superficie fa la stessa cosa dello scultore che vede l'ampiezza della sua statua come una superficie e la suddivide. Quindi, non esiste alcuna arte monumentale, architettonica, che non abbia un contorno, una silhouette, e una silhouette non è nient'altro che una superficie piana. Piena di intensità, niente di spoglio! – piena di calore, piena di profondità! Tra alcuni giovani artisti dai paesi più disparati ho riscontrato questo sentimento comune, anche se le loro opere appaiono tutte molto diverse tra loro, e questo sentimento li porterà a una nuova espressione per il nostro tempo; allo stile del nostro tempo. La scultura è l'essenza delle cose, l'essenza della natura, ciò che è eternamente umano.»²⁴

Wilhelm Lehmbruck

²⁴ Tratto da un manoscritto riportato nella monografia di Paul Westheim. P. Westheim, *Wilhelm Lehmbruck*, Gustav Kiepenheuer Verlag, Postdam 1919, p. 57.

CAPITOLO PRIMO
Il Museo Wilhelm Lehmbruck a Duisburg



Oggetto della ricerca è il Museo Wilhelm Lehmbruck di Duisburg (Germania), progettato e realizzato negli anni 1959-1964 dall'architetto Manfred Lehmbruck e successivamente ampliato, su progetto dello stesso, nel biennio 1985-1987.

Questa architettura, che ospita la produzione artistica del noto scultore Wilhelm Lehmbruck²⁵, padre di Manfred, fu tra i primi musei edificati ex novo nella Repubblica Federale Tedesca dopo la seconda guerra mondiale.

Il mito di Wilhelm Lehmbruck, costruito negli anni per donare una identità culturale alla città industriale di Duisburg, si rinvigorì nel secondo dopoguerra in seno ad una più generale tendenza sorta nella Repubblica di Bonn verso la rivalutazione dell'arte moderna, dichiarata “degenerata”²⁶ dal nazionalsocialismo.

Nel territorio raso al suolo dai bombardamenti della guerra, la ricomposizione del tessuto artistico e culturale entrò di diritto tra gli obiettivi primari della Repubblica Federale il cui *establishment* intellettuale si pose come scopo di restituire al paese oltre all'identità, quella dignità indispensabile per superare la pesante eredità del nazismo, consentendogli di risollevarsi. A tal fine prese avvio nel neonato stato durante gli anni cinquanta e sessanta, un'operazione di costruzione e ri-costruzione degli edifici museali, che portò poi alla grande fioritura di tali istituzioni protrattasi sino agli anni novanta del Novecento e che, ancor oggi, caratterizza il paesaggio della cultura architettonica tedesca.

Negli anni del secondo dopoguerra la riscoperta e il riferimento all'arte e all'architettura moderna degli anni venti fu funzionale al ridisegno del volto nuovo e

25 Cfr. negli apparati: *Wilhelm Lehmbruck: scultore "degenerato"*.

26 Durante il regime nazionalsocialista furono indicate con l'espressione *Entartete Kunst* (arte degenerata) quelle espressioni artistiche che erano portatrici di estetiche e di ideali non conformi a quelli promossi dal partito, che si oppose alla maggior parte delle forme di arte contemporanea, nell'intento di preservare i valori “tipici” del popolo tedesco e della sua tradizione culturale. La campagna *Entartete Kunst*, portata avanti a partire dal 1937 comportò la confisca dai musei delle opere dichiarate “degenerate” e la loro esposizione in una mostra organizzata dal Ministero della Propaganda a Monaco. Le opere “degenerate” da quel momento in poi non poterono più essere esposte pubblicamente e rimasero nelle mani dei nazisti. Cfr. paragrafo 1.5 e 2.1.2.

democratico della Repubblica Federale, che cercava legittimazione proclamandosi erede della mitica e gloriosa Repubblica di Weimar. Dopo anni di dibattiti sulla ricostruzione, l'architettura del *Neues Bauen* sembrava l'unico modo in cui il neonato stato potesse presentarsi al mondo, anche se la realtà del paese era assai più complessa e svelava il “doppio volto” che connotò la giovane repubblica a partire dal 1945. Le numerose dicotomie che popolarono presto la tabula rasa nata dalle ceneri del conflitto (memoria/oblio, tradizione/modernità, continuità/discontinuità con il recente e infausto passato) trovano espressione nella storia e nella particolare architettura del museo di Duisburg, che può essere quindi interpretato come un'opera paradigmatica per comprendere la nuova identità della Repubblica Federale, un'identità che la rese capace di risorgere dopo l' “anno zero”²⁷, ricercando nel miracolo economico uno strumento di redenzione da un passato vergognoso, che doveva essere taciuto, dimenticato, lasciato alle spalle.

27 Cfr. nota 2 nell'introduzione.

1.1 _ Tra storia e mito: i Lehmbruck e Duisburg

Lo scultore Wilhelm Lehmbruck nacque a Meiderich, un distretto della città di Duisburg – situata nell'attuale Land tedesco del Nordrhein-Westfalen²⁸ – nel 1881. Lasciò ben presto il luogo natio per recarsi a studiare arte a Düsseldorf e non vi fece più ritorno. Si trasferì poi nel 1910 a Parigi dove espose al *Salon d'Automne*²⁹. Nella capitale francese entrò in contatto con Matisse, Brancusi, Modigliani e strinse amicizia con Archipenko. La sua prima opera che riscosse un certo successo nel mondo dell'arte fu *Weibliche Figur* (figura femminile) del 1910. Lehmbruck fu influenzato da Maillol, che gli permise di emanciparsi dal modello di Rodin, cui aveva fino a quel momento aderito e di trovare la strada di una propria peculiare ricerca artistica. Questa si indirizzò inizialmente verso una sorta di nuovo classicismo, ma Lehmbruck abbandonò presto tale orientamento per giungere nel 1911, con la sua opera forse più celebre *Kniende* (donna inginocchiata) ad un atteggiamento totalmente diverso nei confronti dello studio della forma e del corpo umano. La sua scultura è stata in questo senso considerata come uno dei primi esempi di espressionismo.³⁰ Le sue opere iniziarono ad essere apprezzate e furono in mostra a Berlino, Colonia, Monaco e nel 1913 all'*Armory Show* di New York, la prima esposizione interamente dedicata all'arte contemporanea europea organizzata negli Stati Uniti. Nel 1914 gli fu dedicata una prima grande personale presso la galleria Paul Levesque di Parigi. Dopo lo scoppio della prima guerra mondiale fu costretto a tornare in Germania e si stabilì con la moglie Anita e i suoi tre figli Gustav, Manfred e Guido a Berlino. I Lehmbruck si trasferirono nel 1916 a Zurigo. Nello stesso anno gli fu dedicata un'importante personale presso la *Kunsthalle* di Mannheim.

28 Dopo la fine della seconda mondiale e la divisione della Germania nella Repubblica Federale Tedesca (BRD) e la Repubblica Democratica Tedesca (DDR), la città di Duisburg si trovò a far parte della prima citata.

29 L'esposizione quell'anno si tenne dal 1° ottobre all'8 novembre al *Grand Palais des Champs-Élysées* e rimase famosa per essere stata il trampolino di lancio della pittura cubista.

30 Cfr. A. Beloubek-Hammer, "Was wir Expressionisten suchen..." *Wilhelm Lehmbruck und der Expressionismus*, in M. Rudloff, D. Schubert (a cura di), *Wilhelm Lehmbruck*, Gerhard Marcks-Stiftung Verlag, Bremen 2000, pp. 133-149.

capitolo primo

Wilhelm tornò poi da solo a lavorare a Berlino, dove si tolse la vita nel 1919, pochi giorni prima che fosse sancita la sua prestigiosa nomina a membro della *Preußische Akademie der Künste* egli quindi sfuggì al mondo proprio nel momento in cui la sua arte stava ottenendo il suo giusto e massimo riconoscimento.³¹

L'attenzione della città di Duisburg nei confronti dell'artista Lehbruck risale agli anni successivi alla nascita del *Museumsverein* (associazione del museo) della città. Il *Verein* fu fondato nel 1902 – come sviluppo di una precedente *Commission zur Erhaltung und Sammlung von Duisburger Alterthümern* (commissione per la conservazione e la collezione di antichità di Duisburg) del 1896 – con il compito di custodire e ampliare la collezione di opere d'arte della città, che all'epoca era ancora limitata essenzialmente a reperti archeologici di origine celtica e germanica. Queste opere furono trasferite nell'edificio comunale da poco costruito e fu così aperto il *Museum für Duisburger Altertümer* (museo per le antichità di Duisburg).

In Germania i *Verein* proliferarono a partire dalla metà del XIX secolo. Essi – creati dai più illuminati membri della borghesia cittadina – si adoperavano per intessere contatti tra cittadini ed artisti, trasmettere e diffondere la cultura storica e artistica e anche costituire delle proprie collezioni di opere. La promozione dell'arte e della cultura era vista come uno strumento di formazione di una coscienza identitaria all'interno delle comunità locali.³² Per questo motivo le acquisizioni di opere d'arte furono spesso indirizzate ad artisti locali o comunque legati in qualche modo alla storia delle varie città.

In tal senso va letto il primo acquisto, nel 1912, di un'opera di Wilhelm Lehbruck – la *Stehende* (donna in piedi, 1910), detta anche *Duisburgerin* (donna di Duisburg) – da parte del *Duisburger Museumsverein*.

Negli anni a venire questa opera fu considerata come il punto di partenza della *Lehbruck-Sammlung* (collezione Lehbruck) della città. Il fatto che per tutto il decennio successivo non seguirono ad essa ulteriori acquisizioni non solo delle opere

31 Per un approfondimento sulla vita e le opere di Wilhelm Lehbruck vedi negli Apparati: *Wilhelm Lehbruck: scultore "degenerato"*.

32 Per un significato più esaustivo del termine *Museumsverein* cfr. paragrafo 2.1.3.3.

1.1 _ Tra storia e mito: i Lehmbruck e Duisburg

di Lehmbruck, ma anche di altri artisti del Moderno mette fortemente in dubbio che questo fosse stato il reale proposito di questa acquisizione.

Nei fatti nel novembre dello stesso anno (1912) la rivista «Deutschland. Zeitschrift für Heimatkunde und Heimatliebe» in un articolo dal titolo *Die Entwicklung Duisburg in geistiger und künstlerischer Hinsicht* (lo sviluppo di Duisburg dal punto di vista spirituale e artistico) deprecava un forte ritardo della città nel campo dell'arte e una persistente dipendenza dalla vicina Düsseldorf. Se nel medesimo articolo era riconosciuta una certa crescita di interesse per la musica e la letteratura, si notava anche che «per quanto riguarda l'arte figurativa, il sonno della Bella Addormentata della città non è stato ancora interrotto.»³³

L'acquisto della *Stehende* fu giustificato in seno al *Verein* dal fatto che il suo autore era originario della città e va quindi in questo senso interpretato non come un improvviso interesse nei confronti dell'arte moderna, ma come un ulteriore passo nella raccolta di opere inerenti la cultura locale, paragonabile ad acquisizioni pressoché contemporanee di opere dei pittori Karl Leibold o Joseph Pennell.³⁴

E infatti la *Stehende* fu collocata all'interno degli spazi dell'edificio comunale adibiti a museo in un angolo angusto, tra due vetrine contenenti antichi oggetti dell'artigianato locale.

Perché dunque scegliere questa opera, costosa e di grandi dimensioni, se non si intendeva farne bella mostra? Poteva adempiere ugualmente allo scopo di un ampliamento della collezione di opere di artisti locali, una di più modesta portata.

Le ragioni vanno ricercate nella peculiare storia familiare di Adeline Böniger³⁵, la finanziatrice di questa acquisizione. La donna, infatti, era cugina di Helene Kröll-

33 R. Mamroth, *Die Entwicklung Duisburgs in geistiger und künstlerischer Hinsicht*, in «Deutschland. Zeitschrift für Heimatkunde und Heimatliebe», n. 11, 1912, p. 644 e segg.; cit in H. G. Kraume, *Vor Hoff. Zur Bildende Kunst und Museumspolitik in Duisburg bis 1925*, in C. Brockhaus (a cura di), *Seit Lehmbruck. Duisburger Künstlerportraits*, Duisburger Forschungen, Band 54, Walter Braun Verlag, Duisburg 2008, pp. 5-43.

34 Cfr. *Ivi*, p. 14-15. Karl Leibold (1864-1943) fu un pittore tedesco originario di Duisburg. Studiò a Düsseldorf e Parigi e visse in varie città della Germania, tra cui Monaco e Amburgo. Joseph Pennell (1857-1926) fu uno scrittore e un artista americano. Nacque a Philadelphia, ma si trasferì in giovane età a Londra, dove lavorò come illustratore. Realizzò inoltre numerose acqueforti e litografie aventi come soggetto panorami e architetture. Tra di esse anche alcune raffiguranti Duisburg.

35 I Böniger erano una delle più antiche famiglie di commercianti e industriali di Duisburg, che si arricchì principalmente grazie alla produzione e il commercio del tabacco. I Böniger furono tra i sostenitori e i finanziatori del *Museumsverein* della città.

capitolo primo

Müller, la fondatrice dell'omonimo museo ad Otterlo (NL).³⁶ Helene – originaria di Essen e poi trasferitasi nei Paesi Bassi a seguito del suo matrimonio – aveva dato vita a partire dal 1907 a una ricca collezione di arte contemporanea. Tra i vari artisti verso cui aveva mostrato interesse spiccava anche il nome di Wilhelm Lehmbruck, di cui aveva anche acquistato alcune sculture, tra cui proprio un esemplare della *Stehende*. E' ipotizzabile che a causa delle difficili condizioni finanziarie in cui verteva lo scultore, Helene avesse sollecitato la cugina a sostenere la sua arte. La *Stehende* di Duisburg è in effetti un prezioso esemplare in marmo, a cui lo scultore sarà stato ben felice di poter lavorare, dal momento che non aveva così tante occasioni di utilizzare un materiale tanto costoso. La commissione gli valse un buon guadagno che gli rese possibile un viaggio in Italia. L'opera fu acquistata da Adeline, che cedette poi la scultura alla città.³⁷ Le vicende legate alla *Stehende* furono solo successivamente tinte di un'aura romanzesca e “patriottica” sì da poter contribuire all'affermarsi della leggenda di *Lehmbruck a Duisburg* che andò poi tessendosi in particolare a partire dal 1924, che può essere considerato come l'anno di nascita – nell'intenzione, come nei fatti – di una vera e propria *Lehmbruck-Sammlung* (collezione Lehmbruck) cittadina.

E' pur vero annoverabile a quasi dieci anni prima dell'acquisto della *Stehende* un significativo tentativo da parte di un circolo della borghesia cittadina di far virare l'interesse del *Museumsverein* verso un più attivo coinvolgimento nei confronti dell'arte, in particolar modo di quella contemporanea. Nel dicembre 1905 un gruppo di dodici cittadini – composto dall'alta borghesia dell'industria e del commercio intrecciata con esponenti della cultura locale – sottoscrisse un «appello» volto a risvegliare l'interesse dei concittadini nei confronti dell' «allestimento di esposizioni permanenti di dipinti, sculture e di oggetti di arte applicata.»³⁸ L'appello dichiarava la volontà di acquisire alcuni oggetti d'arte a cui sarebbe stato auspicabile trovare una collocazione adeguata. L'accento era inequivocabilmente posto sulle arti applicate. La motivazione è certamente da ricercare in quello che stava avvenendo nel campo delle

36 Per un approfondimento sul museo Kröller-Müller, cfr. il paragrafo 2.2.1.

37 La famiglia Böniger donò inoltre al Verein 30.000 marchi per la costruzione di un museo e di una collezione di opere d'arte contemporanea.

38 Cit in H. G. Kraume, *op. cit.*, p. 13.

1.1 _ Tra storia e mito: i Lehmbruck e Duisburg

arti in quegli anni nei centri vicini a Duisburg.

A Krefeld era nato già nel 1898 il *Kaiser-Wilhelm-Museum*, che si era indirizzato verso le arti figurative e quelle applicate.

Il *Museumsverein* di Ebfeld fondò nel 1902 un museo cittadino – poi divenuto l' *Heydt-Museum* – che nel 1910 organizzò un'esposizione di opere di Picasso.

Nel 1902 Karl Ernst Osthaus³⁹ inaugurò ad Hagen - sotto l'influsso di Henry van de Velde - il suo *Folkwang-Museum*, che fu da subito una roccaforte d'avanguardia per la diffusione dell'arte moderna e per la lotta contro lo storicismo e l'accademismo. Osthaus divenne successivamente membro nel *Deutscher Werkbund*, fondato a Monaco cinque anni più tardi. Le idee del *Werkbund* impregnarono sicuramente le linee guida del museo di Hagen. Tra i suoi scopi infatti era citata la «nobilitazione del lavoro artigianale in una mutua e prolifica collaborazione di arte, industria e commercio.»⁴⁰ Osthaus mirava ad una possibile positiva influenza dell'arte e dell'artigianato sulla vita sociale cittadina. Nel 1908 sorse il *Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler* (lega degli artisti e degli amici dell'arte della Germania dell'ovest), che organizzò per la prima volta una mostra alla Kunsthalle di Düsseldorf nel 1909 e il cui presidente e fondatore fu lo stesso Osthaus. L'associazione era chiaramente orientata verso l'arte moderna internazionale, in particolar modo quella francese.

Nel 1906 divenne direttore del museo di Essen Ernst Gosebruch⁴¹, un appassionato di arte moderna internazionale, attivo in seno al *Sonderbund*, che nel 1922 unì la sua collezione con quella del defunto Osthaus, permettendo l'ascesa nello scenario artistico nazionale del *Folkwang-Museum*, trasferito nella città di Essen.⁴²

A Barmen nel 1907 fu nominato direttore della *Ruhmeshalle*, una galleria di dipinti fondata dal *Kunstverein* locale nel 1900, Richart Reiche⁴³, anch'egli interessato all'arte

39 Karl Ernst Osthaus (1874-1921) fu un ricco industriale della città di Hagen, che si interessò molto al campo delle arti e divenne un importante mecenate dell'arte e dell'architettura delle avanguardie.

40 Cit. in G. Händler, *Wilhelm Lehmbruck in den ausstellungen und der Kritik seiner Zeit*, in *Wilhelm Lehmbruck. Sieben Beiträge zum Gedenken seines 50. Todestages*, Duisburger Forschungen, Band 13, Walter Braun Verlag, Duisburg 1969, p. 56.

41 Ernst Gosebruch (1872-1953) fu uno dei più importanti direttori museali della Germania del primo Novecento. Originario di Essen, studiò a Monaco, Ginevra e Berlino, per poi far ritorno nella sua città, dove divenne direttore del *Kunstmuseum* fino alla salita al potere del nazionalsocialismo, nel 1933.

42 Per un approfondimento sulle vicende del Folkwang-Museum di Essen cfr il paragrafo 2.1.1.

43 Richart Reiche (1876-1943) fu uno storico dell'arte originario di Barmen. Studiò a Strasburgo e lavorò a Bonn, prima di tornare nella sua città natale, ove ricoprì la carica di direttore artistico del *Kunstverein* sino al 1932, quando si trasferì a Düsseldorf. Qui morì durante un bombardamento aereo

capitolo primo

moderna, che non tardò ad organizzare mostre sul tema, come quella del *Blaue Reiter* nel 1909.

Era chiaro che Duisburg stava correndo il rischio di essere irrimediabilmente messa in secondo piano dalle città limitrofe nel campo dell'arte moderna. Il circolo dei dodici cittadini responsabile del citato “appello” strinse contatti con i *Kunstverein* delle vicine città, con il museo di Krefeld e soprattutto con Osthaus. La sua influenza è ben chiara nel riferimento perentorio alle arti applicate nel testo dell' “appello”. Nella virtuosa unione di arte e artigianato si sperava di poter risvegliare nei cittadini un senso estetico che potesse rispecchiarsi nella vita di tutti i giorni. Ma vi era anche un interesse per così dire commerciale: innalzare il livello dell'artigianato locale e dar così un impulso al suo sviluppo.

Non fu poi mai fondato un *Verein* autonomo come si era invece auspicato. I promotori dell'“appello” si inserirono nel *Museumsverein*, con l'evidente obiettivo di poterlo utilizzare ai propri fini, creando una sorta di sottocommissione per l'arte, che però anch'essa non vide mai la luce. Il motivo di questo fallimento si può ricercare nella mancanza di un vero interesse dei cittadini di Duisburg nei confronti dell'arte moderna. In ogni caso nel 1907 tra gli scopi dichiarati del *Museumsverein* fu introdotta la promozione dell'arte e delle arti applicate.

L'ambito della cultura rimase a Duisburg, come nella maggior parte delle città tedesche, in prevalenza nelle mani dell'iniziativa privata – borghese o aristocratica – sino al primo dopoguerra.⁴⁴ Con la nascita della Repubblica di Weimar le città tedesche si trasformarono definitivamente da residenze delle corti assolutistiche a centri della vita e del lavoro comunitario e si assunsero così la responsabilità della propria cultura e della propria identità. La cultura non era più vista come un onere dello stato o un privilegio ceduto dall'alto – cioè dai principi, dall'alta borghesia o dalla chiesa - ma molto più pragmaticamente come un valore da acquisire *in fieri* che doveva

nel 1943.

44 Lo sviluppo dell'arte a Duisburg fu penalizzato anche dal fatto che essa non fu la *Residenzstadt* di alcun principe appassionato d'arte e nemmeno un centro di arte ecclesiastica. Per questo non ebbe mai una galleria di dipinti oppure altre istituzioni come un *Kunstmuseum* o una *Kunstakademie*. Le arti figurative non giocarono mai alcun ruolo in definitiva nella vita comunitaria.

1.1 _ Tra storia e mito: i Lehmbruck e Duisburg

contribuire allo sviluppo della città, alla propria autorappresentazione, alla nascita e crescita di un sentimento di appartenenza alla stessa da parte della comunità locale.⁴⁵

Questo nuovo afflato rappresentò una vera e propria sfida per Duisburg, una città nata essenzialmente come centro del commercio⁴⁶ e protagonista di una veloce e fortunata crescita industriale a partire dalla seconda metà del XIX secolo, ma che non poteva certo contare su un'antica tradizione artistica e culturale cui ancorarsi.⁴⁷

Lo sviluppo industriale e il conseguente rapido aumento della popolazione comportarono certamente una crescita dell'importanza della città, ma anche una disomogeneità dal punto di vista sociale e identitario. Questa condizione fu in parte aggravata dal fatto che Duisburg fu debitrice, nella propria qualità di *Großstadt*, di una fusione di vari distretti cittadini portata avanti a partire dal 1905⁴⁸ cui conseguì il raddoppio del territorio comunale.

Duisburg si trovò a mancare di un vero e proprio *core* e la politica comunale si indirizzò così alla creazione di una coscienza comunitaria, nel tentativo di far fronte ad una questione che mostrava risvolti tanto politici e culturali quanto psicologici a carico della sua popolazione. Fu promossa la creazione di teatri, musei, scuole, biblioteche nel centro di Duisburg affinché i cittadini fossero portati a muoversi dai distretti in cui risiedevano e costretti in qualche modo a vivere nel quotidiano questa parte della *Großstadt*, eletta a suo centro identitario.

La città si fece carico della sua vita culturale che fino ad allora era stata per lo più delegata all'iniziativa privata e ai *Verein*.⁴⁹ Questa politica culturale fu sostenuta in particolare dal Dr. Karl Jarres, sindaco di Duisburg dal 1914 al 1933. Furono fondati nuovi teatri, il conservatorio, l'orchestra comunale e fu rivolta nuova attenzione al

45 Cfr. R. Vetter, *Kulturpolitik in Duisburg nach dem zweiten Weltkrieg*, in *Duisburger Forschungen*, Band 35, Walter Braun Verlag, Duisburg 1987, p. 223 e segg.

46 La fiorente attività commerciale di Duisburg fu debitrice della sua felice ubicazione nei pressi della confluenza della Ruhr nel Reno e della vicinanza a grandi e antiche vie commerciali come la *Hellweg*.

47 Per una storia più particolareggiata della città cfr. *Duisburg: un'immagine della città* negli Apparati.

48 Nel 1905 si fusero le comunità di Duisburg, Meiderich e Ruhrort. Nel 1929 si unì infine il distretto di Hamborn.

49 Si citano come esempi, tra altri, il *Verein für Literatur und Kunst* (associazione per la letteratura e l'arte), nato nel 1912 dal *Wissenschaftlicher Verein* (associazione scientifica) del 1858 e il *Gesangverein* (associazione del canto) del 1852, oltre ovviamente al già menzionato *Duisburger Museumsverein*. Il comune di Duisburg nel 1929 entrò nel suo capitale societario, una riprova questa della volontà della città, nel corso degli anni venti, di tenere in mano le redini della propria vita culturale e di poterla così gestire con una politica mirata.

capitolo primo

museo cittadino, di cui si risollevarono le sorti in particolare con l'entrata in carica come direttore di August Hoff nel 1924.

Come già ricordato la *Großstadt* Duisburg non poteva contare su una antica tradizione culturale. Gli artisti più conosciuti che vi avevano trovato i natali l'avevano ben presto lasciata e ciò mette in luce quanto scarse fossero state qui le possibilità di lavoro in tale ambito.⁵⁰ Certamente il più noto di questi “emigranti” fu lo scultore Wilhelm Lehmbruck.

Gli eventi legati alla nascita del *Kunstmuseum* di Duisburg e a quella della collezione Lehmbruck si inseriscono quindi nel più vasto ambito di una politica comunale volta alla costruzione – quasi ex novo – di una identità culturale e comunitaria per la nuova *Großstadt*.

La figura di Lehmbruck fu “adottata” come riferimento artistico-culturale della città, in un'operazione che ebbe a che vedere più che con una scientifica indagine storico-artistica, con la creazione di una sorta di alone mitico attorno alla figura dello scultore, che ben si prestava ad un tal tipo di intervento grazie alla sua tragica e prematura morte.

Il riferimento a questo “mitico” personaggio, eletto a pilastro dell'identità culturale della città, tornò inoltre assai utile all'indomani della caduta del nazionalsocialismo e della fine del secondo conflitto mondiale, quando in una Duisburg ridotta in macerie, privata di ogni simbolo identitario e di qualsiasi traccia della sua vita culturale, di nuovo ci si aggrappò a tale mito per uscire da un *vacuum* cui sarebbe stato difficile in altro modo far fronte.

Il mito di Lehmbruck si nutrì nel tempo di numerosi e variegati apporti. Innanzitutto il suicidio dell'artista portò a forzare la lettura della sua arte a partire da questa nota biografica. Questa interpretazione fu debitrice in particolare della monografia di Paul Westheim⁵¹, pubblicata pochi mesi dopo la sua scomparsa, in cui l'autore non si

50 Tra questi artisti si citano: i pittori Ludwig Kelle (1865-1925) e Heinrich Liesegang (1858-1945), che si trasferirono poi a Düsseldorf, o Karl Leipold (1864-1943) e Peter Stermann (1903-1945), che vissero a Berlino, come anche lo scultore August Krauss (1868-1943). Cfr. R. Vetter, *op. cit.*, p. 231-232.

51 Paul Westheim (1886-1963) fu un critico, storico dell'arte ed editore tedesco. Di origine ebrea, emigrò

1.1 _ Tra storia e mito: i Lehmbruck e Duisburg

indirizzò alla nuda descrizione delle questioni artistiche, bensì al tentativo di conferire alla biografia di Lehmbruck la responsabilità tanto della sua opera, quanto della sua morte. Il suicidio così, da Westheim in poi, condizionò lo sguardo con cui fu analizzato il lavoro dello scultore, ridipinse in retrospettiva ogni accadimento della sua vita, ogni peculiarità della sua produzione artistica.

Westheim, anche se a più riprese nel suo testo instilla nel lettore la convinzione che le sue riflessioni trovassero una base fondata su un'intima conoscenza personale dell'artista – fatto che peraltro non è stato in alcun modo provato – elaborò un testo nella realtà poco approfondito, un collage di pegni, una “soluzione veloce” che gli avrebbe permesso di cavalcare l'onda della notizia della tragica fine dello scultore. Non appare assolutamente come un progetto studiato nel lungo periodo e manca oltretutto di un'accurata descrizione e analisi delle opere, cadendo preda piuttosto di “intuizioni”. Il mito dell'artista incapace di vivere nel mondo, quasi dell'eroe tragico, progettato da Westheim anche per la sua propria gloria ebbe ripercussioni sulla ricezione critica dell'opera di Lehmbruck – certo inizialmente poco voluminosa – il cui presunto significato mise in ombra la vera intenzionalità e la portata delle sue opere e del suo pensiero.⁵²

Questa libera interpretazione si ritrova in parte anche in studi successivi di alcuni critici, come Julius Meier-Graefe⁵³ o nelle monografie di August Hoff⁵⁴.

Il racconto su Lehmbruck inoltre si ancorò ad un altro aspetto del mito, quello delle origini. Tanto Westheim, quanto Hoff – e Meier-Graefe con molta ironia, seppur

dopo il 1933 prima in Francia e poi in Messico. In Europa fu uno dei principali studiosi e fautori dell'Espressionismo e in Messico fu pioniere dell'analisi dell'arte mesoamericana. Per i suoi studi su Lehmbruck vedi: P. Westheim, *Wilhelm Lehmbruck*, Gustav Kiepenheuer, Berlin 1919.

52 Cfr G. Holländer, *Lehmbruck in Duisburg. Eine Rezeptionsgeschichtliche Studie*, Becker-Kunst Verlag, Aachen 1995, p. 12.

53 J. Meier-Graefe (1867-1935) fu un noto critico dell'arte e scrittore tedesco. Vedi J. Meier-Graefe, *Lehmbrucks fünfzigster Geburtstag: 4. Januar*, in «Frankfurter Zeitung», 5 gennaio 1932; ristampato in D. Schubert, *Die Kunst Wilhelm Lehmbrucks*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 1990 e Verlag der Kunst, Dresden 1990, pp. 309-313.

54 A. Hoff, *Wilhelm Lehmbruck*, Klinkhardt & Biermann, Berlin 1933. Lo storico dell'arte Hoff pubblicò altre due monografie sull'artista: A. Hoff, *Wilhelm Lehmbruck. Seine Sendung und sein Werk*, Rembrandt-Verlag, Berlin 1936; A. Hoff, *Wilhelm Lehmbruck. Leben und Werk*, Rembrandt-Verlag, Berlin 1936. Per ulteriori notizie su Hoff e per l'importanza sulla storia della ricezione di Lehmbruck, vedi in seguito.

capitolo primo

incompresa dagli altri due⁵⁵ - enfatizzarono le origini del Westfalen dell'artista, ricercando nelle sue opere un presunto *genius loci*. Un tentativo questo di legare il mito al luogo, che certamente tarpò le ali alla figura di Lehmbruck offrendola in un certo senso in sacrificio ad una città – Duisburg – che ne rivendicò i natali per impreziosire il suo altrimenti misero patrimonio artistico.

L'origine stessa di Lehmbruck è “mitica”: egli nacque nel 1881 a Meiderich, che solo quasi vent'anni più tardi sposò le sue sorti con quelle della vicina Duisburg. Questa non fu quindi nei fatti il luogo di nascita di Lehmbruck, né giocò un ruolo particolare nella sua vita. Egli si trasferì poi giovanissimo a Düsseldorf per studiare all'Accademia di Belle Arti e non mantenne da questo momento in poi alcun tipo di legame con il paese natio. Altri luoghi del Westfalen furono semmai per lui più significativi come Mannheim o Hagen.

Il mito dell'appartenenza di Lehmbruck alla città di Duisburg e al suo territorio di pertinenza si alimentò anche di numerosi presunti riferimenti biografici della sua opera. Ad esempio in una delle sue prime sculture – databile 1905 – che raffigurava un minatore, si volle riconoscere un pegno alle sue origini, al padre in particolare che svolgeva appunto questo mestiere così diffuso nella sua zona.⁵⁶ L'opera di Lehmbruck in questi primi anni fu molto influenzata da temi accademici e soprattutto dalla figura del suo maestro Karl Jenssen⁵⁷, che nel 1902 aveva affrontato il tema del lavoro in miniera con la sua opera *Steinklopperin* (donna che spacca le pietre): Non un nostalgico ricordo della sua infanzia quindi, quanto piuttosto una elaborazione di tematiche del suo tempo sta alla base della giovanile scultura di Lehmbruck.⁵⁸

Duisburg si inventò attraverso Lehmbruck una gloriosa tradizione artistica, che si concretizzò nell'immediato nell'acquisto e poi nella esposizione pubblica di due sue

55 Cfr. G. Holländer, *op. cit.*, p. 11.

56 L'opera a cui si fa riferimento è *Steinwölzer* (voltapietre), un monumento in onore dei minatori deceduti a seguito delle esplosioni. E' raffigurato, supino, il cadavere di un minatore su cui è distesa la moglie in lacrime. Una sorta di trasposizione della Pietà nel mondo dei minatori - com'è stata l'opera in varie occasioni interpretata – che sente l'influenza di Constantine Meunier, artista molto apprezzato da Jenssen.

57 Karl Jenssen (1855-1927) fu uno scultore tedesco che nacque e visse a Düsseldorf, ove a partire dal 1893 fu anche professore presso l'Accademia di Belle Arti.

58 Cfr. G. Holländer, *op. cit.*, p. 11.

1.1 _ Tra storia e mito: i Lehmbruck e Duisburg

importanti opere: il *Sitzender Jünglich* nel 1922 e cinque anni dopo la *Kniende*, ubicati rispettivamente nel cimitero ai caduti e nel giardino della *Tonhalle* (sala per concerti) sulla Königsstraße.⁵⁹ L'esposizione di queste due sculture giocò un ruolo fondamentale nella successiva ricezione dell'opera di Lehmbruck e fu il primo effettivo e incisivo passo per assicurare a Duisburg un posto duraturo nella sua storia.

Il *Wilhelm-Lehmbruck-Museum* trovò le ragioni della sua nascita proprio nella ricezione

⁵⁹ La *Kniende* è una delle opere più note di Lehmbruck e segna tradizionalmente il passaggio da uno stile classicheggiante tradotto tramite il riferimento a Maillol e Rodin ad uno stile che è stato definito “espressionistico”. La *Kniende* raffigura una giovane inginocchiata. Un velo caduto e attorcigliato alle gambe piegate lascia in mostra le sue forme nude ed allungate. La testa reclinata, il lungo collo, il braccio destro piegato con la mano rivolta verso il petto creano uno spazio concluso, raccolto, la cui energia entropica crea un campo di forze che catalizza e respinge ad un tempo chi vi si avvicina. Le sue forme allungate non impediscono all'opera di essere ancora figurativa. Essa tuttavia mostra già una “deformazione” attuata tramite la fantasia, un allungamento gothicizzante della figura, che le valse la definizione di «introduzione all'Espressionismo nella scultura» (Theodor Däubler). (Cfr. D. Schubert, *Lehmbruck, Wilhelm*, in *Neue Deutsche Biographie*, Band 14, Verlag Dunker & Humblot, Berlin 1985, pp. 101-103.) Questa nudità che si differenziava da quella della *Stehende* - che ricordava invece con le sue linee rotonde le mitiche figure classiche e si esiliava così da ogni riferimento al mondo “reale” - causò non poche difficoltà alla ricezione dell'opera, che invece al mondo reale faceva un esplicito e “scandaloso” riferimento. Acquistata dalla città di Duisburg nel 1925 ed esposta due anni dopo nel giardino della *Tonhalle*, l'opera scatenò le ire di un'associazione femminile locale, che la descrisse come “deturpazione della bellezza femminile”. Anche la stampa regionale – in particolare quella cattolica – si scagliò contro l'opera e la descrisse intrisa di una “deformità malata” e vi riconobbe il tentativo di imporre alla popolazione contro la sua volontà una certa direzione artistica. In breve: la statua non poteva suscitare un sano e appropriato sentimento “popolare”. (Cfr. J. Hohmeyer, *Schlimmste Zumutung*, in «Der Spiegel», n. 26, 1979, pp. 172-174) Questa disapprovazione portò ad un vero e proprio attentato alla scultura che fu gravemente danneggiata da un gruppo di uomini in una notte del luglio 1927. Nonostante ciò il sindaco Jarres decise di reinsediare la statua al suo posto: «è l'amministrazione comunale a decidere il luogo appropriato per un monumento, non il caporedattore di una rivista», sembra infatti che il giornalista avesse esortato la popolazione a liberarsi della statua. Queste temperie furono poi interpretate come presaghe di quello che sarebbe poi stato il destino dell'opera di Lehmbruck al tempo nel nazionalsocialismo. Nonostante le opere di Lehmbruck fossero state dichiarate “degenerate” dai nazisti nel 1937, l'esemplare bronzeo della *Kniende* – come anche il *Sitzender Jünglich* (giovane seduto) - non fu confiscato durante l'azione *Entartete Kunst*, sorte tuttavia toccata ad altri due esemplari in pietra, uno esposto nel 1937 a Berlino, l'altro a Monaco. La *Kniende* fu così in mostra nell'esposizione *Entartete Kunst* di Monaco. I due citati esemplari non sopravvissero alla guerra. Degli altri due originali in pietra esistenti, uno si trova oggi al Moma di New York, l'altro ha fatto ritorno al suo luogo originario, il museo Albertinum di Dresda, cui era stata sottratta nel 1937. L'esemplare bronzeo di Duisburg sopravvisse ad un bombardamento aereo del 1944 nelle cantine del museo cittadino. Esso scampò alla confisca nazionalsocialista grazie alle premure del mercante d'arte Karl Buchholz. Egli, come altri, era stato ingaggiato dal Ministero della Propaganda nazista per smerciare all'estero (soprattutto in America, ed è per questo che poi il commercio si interruppe all'entrata in guerra degli USA) le opere dichiarate “degenerate”. Quelle che non avrebbero trovato dei compratori dovevano essere distrutte. Fu grazie all'attività di questi mercanti che poterono essere messe in salvo numerose delle opere confiscate. Buchholz riuscì a vendere negli Stati Uniti molte opere di Lehmbruck. Inoltre con la collaborazione di un impiegato “illuminato” del Ministero della Propaganda, Rolf Hetsch, salvò con un tranello la *Kniende* e il *Sitzender Jünglich* di Duisburg. Buchholz fu avvisato in anticipo dell'intenzione di fondere le due statue. Così consegnò per tempo un'offerta di acquisto da parte di un fantomatico collezionista americano. Egli ebbe così il tempo di

capitolo primo

dell'opera e non nella biografia dell'artista: esso fu sostanzialmente il punto più alto, l'atto finale del processo di appropriazione dell'artista da parte della città. Il museo in questo senso «appartiene esso stesso all'inventario della collezione che ospita».⁶⁰

Il sindaco di Duisburg Karl Jarres fu una delle figure chiave per la rivitalizzazione della vita artistica di Duisburg a partire dalla sua entrata in carica nel 1914.

Quando nel 1919 Heinrich Averdunk lasciò la direzione del museo, Jarres – che era anche a capo del *Museumsverein* – sostenne la candidatura di Karl Pregizer per il posto vacante.⁶¹ Egli – un estimatore dell'arte moderna – promosse una svolta nella politica culturale del museo e lo fece virare definitivamente dal tradizionalismo e provincialismo precedenti.

Nel 1921/22 fu così acquistata dalla città – non dal *Museumsverein* – la seconda opera di Lehbruck, in questo caso un'azione consapevolmente indirizzata alla promozione della figura dell'artista da poco deceduto, nonché al tentativo di instaurare un legame con la vedova Anita. Nel settembre 1914 la città aveva deciso di dedicare una parte del cimitero cittadino ai caduti di guerra. Questa, progettata da Pregizer, doveva essere coronata da una statua per cui fu bandito un concorso a cui fu invitato a partecipare anche Lehbruck, il quale tuttavia rispose che avrebbe accettato solo una diretta commissione dell'opera, che gli fu negata.⁶² L'opera vincitrice del concorso – dello scultore di Düsseldorf Hubert Netzer – non fu poi mai collocato sul posto, poiché dopo la guerra la figura di Sigfrido in posa da conquistatore pareva, a ragion veduta, poco appropriata.

Nel luglio del 1921 catturò l'attenzione di Jarres a una mostra di Monaco una statua di Lehbruck, il *Sitzender Jüngling*, che fu poi acquistata dalla città – con il sostegno di Pregizer – e collocata presso la *Ehrenfriedhof* (cortile d'onore) del cimitero l'anno

trovare in effetti un acquirente. Le statue non raggiunsero poi mai l'America e furono così assicurate a Duisburg. (Cfr. M. Rudloff, D. Schubert (a cura di), *Wilhelm Lehbruck*, Gerhard Marcks-Stiftung Verlag, Bremen 2000, pp. 192-193.) Dopo la guerra fu poi reinstallata nel museo sulla Königsstraße 21, ove già era stata ubicata al momento della sua apertura da Griebitzsch. Adesso si trova all'entrata del *Lehbruck-Museum*.

60 Cfr. G. Holländer, *op. cit.*, p. 14.

61 Karl Pregizer (1872-1956) fu un architetto, consigliere comunale ed impiegato del comune di Duisburg nei decenni 1910/1930.

62 Cfr. J. Milz, *Lehbrucks "Gestürzter" - Ein Denkmal für Duisburgs Ehrenfriedhof?*, in *Duisburger Forschungen*, Band 35, Walter Braun Verlag, Duisburg 1987, p. 212-219.

1.1 _ Tra storia e mito: i Lehmbruck e Duisburg

successivo.⁶³ Anita, in segno di gratitudine, promise di dare al museo due o tre piccole opere del marito.

In poco tempo Preziger si attirò le ire di quella parte del *Museumsverein* che avrebbe voluto che l'associazione e il museo fossero schierati e interamente dedicati alla tradizione storica e culturale della città. Le diatribe di questa fazione contro quella che invece intendeva sostenere un interesse nei confronti dell'arte moderna e dell'attività allestitiva si acuirono nel 1924, quando Preziger chiese un sostegno al *Museumsverein* per l'organizzazione di mostre di pittura e scultura, che a suo parere non avrebbero mancato di interessare grandi cerchie della popolazione. Egli auspicava anche l'alacre nomina di un responsabile esperto in materia che potesse guidare queste iniziative.

Fu inoltre inviato un appello ai rappresentanti delle ditte e delle industrie più in vista della città - Phönix, Haniel e Krupp tra le altre - che chiedeva a nome del *Museumsverein* un sostegno per la creazione di una esposizione permanente di opere d'arte, allo scopo di far raggiungere anche in questo campo i livelli ottenuti in quello della musica e del teatro. Questo causò un'aspra protesta di alcuni membri del *Museumsverein*: «se è necessario decidere tra patria e arte, ci si deve decidere per la patria.»⁶⁴

Vinse la fazione di Preziger e a seguito di ciò il 10 ottobre 1924 fu nominato nuovo direttore del *Museumsverein*, nonché responsabile della sua futura attività espositiva lo storico dell'arte Dr. August Hoff.⁶⁵

Una parte delle opere di proprietà del *Verein* fu trasferita dai bui locali dell'edificio comunale a degli spazi ricavati in un edificio ubicato nella Tonhallenstraße 11a. Fu qui

63 Per un approfondimento sull'opera cfr. *Wilhelm Lehmbruck: pittore "degenerato" negli apparati*.

64 Cit. in H. G. Kraume, *op. cit.*, p. 39.

65 August Hoff (1892-1971). dal 1924 fu direttore del *Museumsverein* e del *Kunstmuseum* di Duisburg. Qui egli contribuì alla nascita della collezione Lehmbruck del museo di Duisburg. Nel 1929 fu chiamato come docente alla *Kunstakademie* di Düsseldorf. Nel 1933 fu sollevato da tutti i suoi incarichi dal regime nazionalsocialista e riuscì a mantenere sé e la sua famiglia lavorando saltuariamente come critico d'arte e consigliere presso le *Vereinigte Werkstätte* (atelier riuniti) di Monaco. Nel 1945 Konrad Adenauer, allora sindaco della città di Colonia, lo chiamò per collaborare con lui alla riorganizzazione e alla riapertura delle *Werkschulen* (scuole professionali) della città. Hoff lavorò così come docente e direttore al *Kunstinstitut* di Colonia. Nel frattempo collaborò parallelamente come consigliere nel *Deutscher Verein für Kunstwissenschaft*, nell'*Arbeitskreis für Industrielle Formgebung* degli istituti d'arte, nella società Van de Velde, nel *Deutscher Kunstrat* e nel *Deutscher Werkbund*. E' del 1933 la sua prima monografia su Wilhelm Lehmbruck (la seconda edizione è del 1936, la terza del 1966).

capitolo primo

che fu allestita da Hoff una prima importante mostra d'arte moderna – nel dicembre 1924 – con opere di Max Liebermann, Lovis Corinth, Max Slevogt, Ludwig Gies e Wilhelm Lehmbruck.

A partire dal 1925 Hoff iniziò con l'organizzare mensilmente delle esposizioni temporanee e dette il primo importante impulso alla vita artistica della città. Il trasferimento delle opere nella Tonhallenstraße segnò la nascita del primo vero e proprio *Kunstmuseum* (museo d'arte) di Duisburg, che rimase ancora per qualche tempo sotto la guida del *Museumsverein*. L'associazione si trasformò inoltre da *Museums-* a *Kunstverein* (associazione artistica) e scisse definitivamente le sue attività e i suoi interessi da quelli relativi alla collezione di reperti archeologici e di antiche monete e alla collezione delle opere di Gerhard Mercator⁶⁶, che divennero di competenza del nuovo *Averdunk-Museum*.⁶⁷

La presa in carica da parte di Hoff del museo e del *Museumsverein* segnò il risveglio di Duisburg dal «sonno della Bella Addormentata», nonché la stipula del suo legame con il Moderno e certamente con la figura e l'opera di Lehmbruck.

Dall'inizio di marzo sino alla fine di settembre le esposizioni del *Kunstmuseum* furono organizzate in collegamento con i festeggiamenti per il millennio del *Rheinland*. Nella cornice di tali eventi, Hoff presentò per la prima volta una mostra personale di Wilhelm Lehmbruck (15 aprile – 15 marzo 1925).⁶⁸ Nello stesso anno il *Museumsverein* di Duisburg acquistò il bronzo *Die Kniende* (1911), una delle più note opere di Lehmbruck, ospitata nel 1913 all'Armory Show di New York. La statua fu collocata di fronte alla *Tonhalle* (sala per concerti). Hoff perpetrò una politica di acquisizioni che

66 Gerhard Mercator (1512-1594) fu un matematico, un astronomo ed un cartografo fiammingo, che negli anni cinquanta del Cinquecento si trasferì dopo lunghe peripezie e persecuzioni – fu accusato di eresia dalle autorità religiose cattoliche – a Duisburg. La città all'epoca si trovava nei ducati riuniti di Jülich-Kleve-Berg, in cui l'allora duca Guglielmo era riuscito a mantenere un certo equilibrio e pacificazione tra le varie confessioni religiose e aveva creato un colto circolo di intellettuali. Nel 1563 Mercator fu nominato cartografo ducale. Dal 1562 insegnò al Ginnasio della città, appena fondato.

67 Il museo fu così nominato nel 1927 in ricordo di Heinrich Averdunk, direttore del *Museum für Duisburger Altertümer* fino al 1919. Sino all'anno della nascita del *Kunstmuseum* (1924), il museo di Duisburg era nei fatti stato, nella totalità e varietà della sua collezione, un museo di storia della città e solo alla nascita dell' *Averdunk-Museum* questo poté più propriamente virare verso *Heimatmuseum*. (Per un significato del termine *Heimatmuseum* cfr. paragrafo 2.1.3.3). Così infatti fu poi definitivamente denominato nel 1930, al momento della sua fusione con lo *Städtisches Museum Hamborn*.

68 La mostra si spostò poi a Colonia.

1.1 _ Tra storia e mito: i Lehmbruck e Duisburg

portò in meno di un decennio il *Kunstmuseum* di Duisburg ad annoverare nel suo patrimonio ben 62 opere dell'artista, tra cui anche dipinti ed incisioni.

Hoff riuscì inoltre a guadagnarsi la fiducia di Anita Lehmbruck, che gli concesse il prestito duraturo di alcuni pezzi del lascito del marito, che furono così in mostra in una esposizione permanente insieme alle opere in possesso del museo, ospitata sino al 1933 al piano terreno dell'edificio della Tonhallestraße 11a.

L'organizzazione delle mostre temporanee rivolte principalmente all'arte contemporanea – ed in particolare all'Espressionismo in pittura, scultura grafica e architettura – assicurò a Hoff un ampio successo di pubblico.⁶⁹

Hoff fu particolarmente attento agli esiti della scultura contemporanea. Nel 1929 presentò al *Museumsverein* di Duisburg una mostra con le sculture di Ernst Barlach (febbraio), poi dell'artista belga George Minne (agosto) e di Auguste Rodin (ottobre).

In occasione dei festeggiamenti in memoria dei dieci anni dalla morte di Wilhelm Lehmbruck – svoltisi nel marzo del 1929 – Hoff si espresse a favore dell'importanza e del significato della collezione delle opere dello scultore, che conferiva un carattere peculiare al museo di Duisburg rispetto alla gran parte dei musei delle città vicine e che gli valeva addirittura una risonanza a livello internazionale. In una mostra organizzata nel dicembre del 1929, Hoff decise di esporre le principali opere frutto della sua politica di acquisizioni portata avanti a partire dalla sua entrata in carica, cinque anni prima. Accanto alle opere di Maillol, Kolbe, Nolde, Barlach e molti altri, spiccavano certamente quelle di Lehmbruck, che nei piani di Hoff dovevano diventare il nucleo di una collezione di arte contemporanea di peso europeo.

Hoff durante la sua carica si adoperò anche per fare del *Kunstmuseum* di Duisburg un *lebendiges Museum* (museo vivente)⁷⁰: furono organizzate gite e conferenze tenute da importanti personalità artistiche del tempo come Wilhelm Worringer, Erich Mendelsohn, Dominikus Böhm.⁷¹

Nel 1933 con l'ascesa al potere del nazionalsocialismo Hoff fu costretto a lasciare il suo

69 Sono del 1926 due importanti mostre di tutta l'opera del pittore del *Brücke* berlinese Erich Heckel (nel mese di luglio) e di Karl Schmidt-Rottluff (settembre). Hoff organizzò anche importanti mostre di architettura, come quella su Erich Mendelsohn e Dominikus Böhm.

70 Per una migliore comprensione di questa espressione cfr. paragrafo 2.2.3.

71 Nella politica culturale di Hoff si ritrovano certamente le tracce di una orientazione verso quella di Osthaus e alla tradizione del Werkbund.

incarico.⁷²

Il 21 ottobre 1933 in una riunione del consiglio comunale fu stabilito che il *Kunstmuseum* e l'*Heimatismuseum* trovassero sede nel *Karl-Lehr-Haus* (la residenza dell'ex sindaco Dr. Lehr) nella Königsstraße 21. Il restauro e l'allestimento dell'edificio fu finanziato dalla fondazione *Karl Arnold Böninger*. Fu inoltre riorganizzato il giardino di pertinenza del *Karl-Lehr-Haus*, affinché vi potessero essere ubicati alcune statue della collezione.⁷³ A fine aprile 1934 i lavori di ristrutturazione potevano essere considerati terminati.

Il *Museumsverein* già nel giugno dell'anno precedente aveva ceduto le redini del museo cittadino. All'inizio del 1934 fu decisa la fondazione di uno *Städtisches Museum* (museo comunale) e le acquisizioni del *Museumsverein*, che in gran parte avevano ricevuto un finanziamento da parte dell'amministrazione comunale, passarono nelle mani di questa e furono così presentate nel nuovo museo come *städtische Sammlung* (collezione comunale). Il consigliere comunale della giustizia Hegener, cui fu affidata la direzione del *Verein*, stabilì un termine per la sua chiusura.

In una lettera del 5 maggio 1934 egli comunicava peraltro al consigliere comunale Rouenhoff, che aveva appreso il desiderio espresso da ampie cerchie dei membri di mantenere in vita il *Verein* e si espresse così a favore del suo mantenimento, argomentando che la sua attività sarebbe certamente andata a vantaggio del museo cittadino. Dopo varie contrapposizioni il *Museumsverein* rimase in vita come un importante pilastro a sostegno del *Kunstmuseum*.

Il 1° maggio 1934 il Dr. Herbert Griebitzsch si insediò nel suo incarico di direttore del museo nella Königsstrasse 21. Egli inaugurò la sede il 4 e 5 maggio con la mostra *Das*

72 Hoff, la cui identità culturale era legata alla sinistra cattolica e il cui orientamento nel campo dell'arte era chiaramente indirizzato verso il Moderno, avrebbe potuto nonostante ciò mantenere il proprio incarico a Duisburg dopo il 1933 grazie agli stretti rapporti con Josef Terboven, il capo del distretto di Essen del partito nazionalsocialista. Terboven ebbe un grande influsso sulla politica e sull'amministrazione di Duisburg e ovviamente di riflesso anche sul museo della città. Egli cadde piuttosto vittima di rivalità e di giochi di potere che portarono poi alla nomina di Griebitzsch come direttore del museo di Duisburg. Negli anni del regime, Hoff riuscì comunque a pubblicare le sue monografie su Lehmbruck e si tenne poi a galla con lavori in qualità di critico d'arte. Cfr. G. Holländer, *op. cit.*, pp. 103-105.

73 Si occupò del restauro l'Arch. Alfred Imbery, di Duisburg-Meiderich.

1.1 _ Tra storia e mito: i Lehmbruck e Duisburg

deutsche Familienbild (l'immagine della famiglia tedesca).⁷⁴

Al piano terreno del nuovo museo era esposta l'opera di Lehmbruck - la parte in possesso della città e il lascito concesso già in prestito da Anita - un'esposizione permanente questa eccezionale sia per la sua consistenza sia per la sua importanza, come la definì lo stesso Griebitzsch in una intervista per la «Rhein-Ruhrzeitung».⁷⁵ Nel giardino erano esposte alcune opere di Lehmbruck: la *Kniende* - prima ubicata nel giardino della *Tonhalle* - la *Stehende* e la *Sinnende* (donna assorta, 1913/4).

La candidatura di Griebitzsch era stata sponsorizzata dal partito nazionalsocialista, in particolare da uno dei suoi tipici “multifunzionari”, il pittore Will Kelter. Griebitzsch mantenne comunque una propria politica culturale e si prese talune libertà che certamente non furono ben viste da molti membri del partito nazionalsocialista. Un tale atteggiamento era a Griebitzsch permesso grazie all'appoggio - mai messo in discussione - delle alte sfere della sezione locale del partito dimostrato anche con l'apertura, al momento della sua entrata in carica, del museo sulla Königsstraße, promossa da Will Kelter e da suo fratello Ernst, allora sindaco di Duisburg. A seguito di una giornata dedicata alla *Junge Kunst* (giovane arte) svoltasi a Duisburg con il sostegno dei fratelli Kelter, il 5 maggio 1934 la rivista «National-Zeitung» pubblicava un lungo articolo intitolato *Praktischer Nationalsozialismus: Der “Tag junger Kunst” in Duisburg - eine Tat aus dem Geiste der “Westfront”*. Il testo faceva riferimento al programma dell'esposizione *Westfront* organizzata da Will Kelter a Essen nel 1933 e leggeva gli avvenimenti di Duisburg come una sua diretta conseguenza.⁷⁶ I giovani artisti della Germania dell'ovest erano indicati come «la squadra del Westfront». Furono questa squadra e i suoi condottieri a prendere in effetti la prima e decisiva posizione nei confronti dell'arte di Lehmbruck:

«Per lui: uno per tutti! Poiché la sua arte, nonostante il suo legame con uno stile

74 Cfr. S. Höper, *Sechs Kapitel aus der Geschichte des Wilhelm Lehmbruck Museums (1924-1994)*. II. Kapitel: 1934-1945 Ära Dr. Herbert Griebitzsch, Direktor des Städtischen Kunstmuseum 1934-1945, in «Duisburger Journal», n.9, 1994, pp. 58-59.

75 Cfr. H. Griebitzsch, *Zur Lehmbruck-Gedächtnisschau*, in «Rhein-Ruhrzeitung», n.164, 17 giugno 1934; cit. in S. Höper, *op. cit.*, p. 58.

76 L'esposizione, patrocinata da Joseph Goebbles - il ministro della Propaganda del Terzo Reich - metteva in mostra opere degli *junge Künstler*; i giovani artisti moderni della Renania e del Westfalen. Tra di essi: Pankok, Nauen, Böckstieger, Weisgerber, Macke, Marc e Lehmbruck.

capitolo primo

di passaggio verso l'espressionismo radicale, nonostante una certa ostilità nei confronti del pudore, si è dimostrata forte e profonda, peculiare e creativa, durevole e pregna di valore – proprio grazie alla sua inconsueta formulazione. Nel suo essere inconsueto sta il talento geniale e veramente tedesco di Lehmbruck e anche il potere espressivo della sua arte. »⁷⁷

L'attività di Griebitzsch a Duisburg si perpetrò nel segno di questo inizio, un inizio che non deve più di tanto stupire poiché una certa – e iniziale – accettazione di taluni artisti del Moderno fu un atteggiamento comune alla politica culturale dei primi anni del nazionalsocialismo, come risulta evidente dalle mostre *Westfront* e anche *Junge Kunst im Westen*, svoltasi a Colonia nel 1938.

Esse promisero qualcosa che non poté poi esser mantenuto. Furono così misura delle illusioni e delle repentine disillusioni della fase iniziale del dominio nazionalsocialista.⁷⁸

La visione dell'arte contemporanea di Griebitzsch corrispondeva al programma della mostra *Westfront*, svoltasi prima a Essen e poi a Bochum nel 1936, con il motto «libera arte in un nuovo stato».⁷⁹

La mostra – che nelle intenzioni di Kelter doveva predisporre una politica culturale di accettazione dell'arte contemporanea dei giovani artisti tedeschi dell'ovest – fu essenzialmente responsabile del futuro atteggiamento di Griebitzsch nei confronti di Lehmbruck, che a Essen trovò addirittura la più completa esposizione della sua opera dall'anno della sua morte.

Nell'ottica di questo indirizzo intrapreso dalla cultura ufficiale del partito è da leggersi anche l'interpretazione di Griebitzsch dell'arte di Lehmbruck e di quella degli espressionisti come perfetta manifestazione dello spirito tedesco e quindi precorritrice di quella nazionalsocialista.⁸⁰

77 Cit. in G. Holländer, *op. cit.*, p. 91.

78 Cfr. *Ivi*, p. 93-95.

79 Cfr. *Ivi*, p. 93.

80 Vedi ad esempio l'esposizione *30 Deutsche Künstler*, organizzata nel giugno 1933 presso la *Berliner Galerie Ferdinand Möller* e promossa dall'ala “moderata” del partito nazionalsocialista. In mostra anche opere di Wilhelm Lehmbruck.

1.1 _ Tra storia e mito: i Lehmbruck e Duisburg

In un passaggio di un articolo pubblicato su una rivista di Essen nel 1934 egli scrive, in riferimento al suicidio di Lehmbruck:

«la sua esistenza estranea al mondo, che trovava una propria realtà solo nell'impeto dell'atto creativo, la sua vita quasi spiritualizzata, ha reso in un certo senso più facile la decisione di intraprendere questa via, che gli permetteva di compiere come uomo ciò che già aveva portato a compimento come artista: scrollarsi di dosso tutto ciò che riguarda il presente, il mondo, l'immediato. Questo tipo di arte è lontana dalla realtà, ma solo per richiamare in fondo nuovamente l'attenzione della vita su di sé. Questa era la loro [di Lehmbruck e degli espressionisti] tragica missione. [...] quello che gli espressionisti per la prima volta mettono in gioco è questo: la vera vita è originaria, piena di mistero, non è governata dalla ragione, ma dalla forza del *Blut und Boden* [sangue e terreno], che sono i fatti fondanti dell'oggi. Ma la *junge Kunst* [giovane arte] non è più un linguaggio formale, non ha bisogno di ebrezza e di estasi. La giovane arte è viva, direttamente nella vita, ma non ha abbandonato il profondo sapere espressionista.»⁸¹

Questa visione dell'opera di Lehmbruck è debitrice della sua ricezione attuata a partire dalle monografie di Westheim e Hoff, una ricezione che risultò particolarmente funzionale a Griebitzsch per accomunare con *nonchalance* Lehmbruck agli espressionisti.

Ma c'è un altro ordine di riflessioni che stava alla base dell'atteggiamento di Griebitzsch: egli difese l'opera di Lehmbruck anche perché non aveva alcuna intenzione di rinunciare a questo simbolo, questo mito creato *ad hoc* dai suoi predecessori per attribuire a Duisburg una propria gloriosa identità artistico-culturale. Il direttore cercò quindi di mantenere cordiali rapporti con la vedova Anita, cosa che la donna non gli rese affatto una semplice impresa. Ella - diffidente nei confronti del "successore" di Hoff - cercava in tutti i modi di preservare i suoi diritti sull'opera del marito e si opponeva ad ogni suo presunto attacco. Così per Griebitzsch

81 Cit. in G. Holländer, *op. cit.* p. 88.

capitolo primo

fu impossibile ottenere da lei i diritti per la pubblicazione delle immagini nel catalogo delle opere del museo, anche di quelle di proprietà della città. Anita con il suo atteggiamento intransigente certamente intralciò una corretta ricezione delle opere del marito: oltre a Westheim e Hoff a nessuno fu concesso il diritto di pubblicare le immagini e di conseguenza non solo furono inizialmente rari gli apprezzatori e sostenitori di Lehbruck, ma anche fu favorita una interpretazione della sua opera che non mise mai in discussione la visione spirituale, quasi mistica disegnata da Westheim e Hoff.⁸²

I rapporti tra Anita e Griebitzsch furono aggravati inoltre da motivi ben più “profani”. La politica finanziaria di Duisburg, volta al risparmio durante il regime nazionalsocialista portò all'interruzione della serie di acquisti di opere del lascito perpetuati negli anni dalla città. La disillusione della prospettiva di una regolare entrata di denaro aveva certo maldisposto Anita, che doveva mantenere sé e i suoi tre figli. Preso atto di questo evidente interesse finanziario, era importante per Duisburg mantenere dei rapporti cordiali con la donna, che non avrebbe esitato a concedere i suoi favori ad un miglior offerente.

Griebitzsch si appellò al un minimo consenso garantitogli dal partito nei confronti dell'opera di Lehbruck, ma portò comunque avanti una politica espositiva e di acquisizioni molto personale e che guardava a quegli artisti che avevano risposto con amicizia alla sua benevolenza. Nel corso del suo incarico - cioè sino al 1945 - acquisì più di 200 opere e così duplicò il fondo artistico cittadino. Questi acquisti furono in minima parte indirizzati - a differenza di quanto avvenne nell' “era-Hoff” - all'ampliamento della collezione in un'ottica internazionale. Si trattò per lo più di opere di artisti della *junge Kunst*. Anche il programma delle esposizioni temporanee mostrò una chiara inclinazione “tedesca”: *Mahler sehen Deutschland* (giugno-settembre 1935), *Deutsche Realisten* (giugno-settembre 1936), *Graphische Kunst der deutschen Romantik* (dicembre 1937-gennaio 1938), etc...

Nel 1936 l'inasprimento della politica culturale nazionalsocialista⁸³ ebbe i suoi risvolti

82 Cfr. *Ivi*, pp. 99-100 e nota 174.

83 Cfr paragrafo 1.5.

1.1 _ Tra storia e mito: i Lehmbruck e Duisburg

anche sul *Kunstmuseum* di Duisburg. Durante l'azione *Entartete Kunst*⁸⁴ furono confiscate al museo circa 123 opere, di cui 20 di Wilhelm Lehmbruck: tra queste 8 erano di proprietà della città e 12 di Anita.⁸⁵ Da un inventario del 1935 risulta che in quell'anno erano in possesso del museo 65 opere dell'artista, ne fu confiscata quindi solo una minima parte, che però comprendeva certo quelle più importanti.⁸⁶

La gran parte delle opere confiscate nel corso dell'azione *Entartete Kunst* era stata appena acquisita dal museo, tra queste spiccano quelle della *junge Kunst*. La loro perdita fu sicuramente il colpo più duro subito dal museo poiché smontava il carattere nazionalsocialista della collezione.⁸⁷

Dire che l'opera di Lehmbruck sia stata vittima della campagna *Entartete Kunst* è forse un'affermazione troppo forte se paragonata alle perdite subite da artisti a lui contemporanei come Marck e Blumenthal. Certamente la nebbia critica che aveva circondato l'opera dello scultore a partire dalla sua morte contribuì al fatto che le riuscì di superare il periodo nazionalsocialista sostanzialmente illesa. Le opere confiscate a Duisburg e negli altri luoghi della Germania dove erano esposte poterono tornare nelle mani di Anita – ma non più essere esposte da quel momento in pubblico – che intentò a partire dal 1940 un'acerrima battaglia con il Ministero della Propaganda per la loro proprietà.⁸⁸ In tale occasione si interruppero anche i rapporti tra Anita e Duisburg: non è ancora ben chiaro se fu Anita stessa a rivendicare all'inizio della guerra le opere o se fu la città stessa a prendersi l'incarico della sua restituzione, dopo che fu coinvolta – come era inevitabile – nella controversia tra la donna e il Ministero.⁸⁹

Data la sostanziale sopravvivenza dell'opera di Lehmbruck al regime

84 Cfr. paragrafo 1.1, nota 25.

85 Queste 12 opere sembra rappresentassero quasi l'intero prestito di Anita al *Kunstmuseum*, costituito da 14 opere in tutto. A Duisburg rimase la *Überlebensgroße männliche Figur*, che non era trasportabile a causa delle sue ingenti dimensioni. L'opera rimase vittima di un attacco aereo nell'ottobre del 1944. Cfr. G. Holländer, *op. cit.* p. 95.

86 La *Kniende* e il *Sitzender Jüngling*, che non erano di proprietà del museo, ma della città non furono confiscate.

87 Cfr. *Ivi*, p. 96.

88 Cfr. paragrafo 1.5.

89 Cfr. G. Holländer, *op. cit.* p. 99-100.

capitolo primo

nazionalsocialista e il perdurato interesse nei suoi confronti da parte di Griebitzsch, non è chiaro come mai Gerhard Händler - direttore del museo dal 1954 al 1970 - abbia usato toni indignati nel riferirsi alla corrispondenza intercorsa tra Anita e Duisburg durante il periodo nazionalsocialista, definendola «un documento vergognoso dello spirito dell'epoca.»⁹⁰

Dopo la guerra ed il nazismo, in una città e una nazione intera - la Repubblica Federale Tedesca - alla ricerca di una propria identità, l'ancorarsi all'arte del Moderno dichiarato “degenerato” da Hitler era straordinariamente funzionale alla costruzione dell'immagine di uno stato, e di una città, che nelle proprie nuovi vesti “democratiche” voleva distanziarsi dal suo recente passato.

Il mito di Lehmbruck doveva quindi rimanere in auge. Ma ne serviva una più recente versione che potesse mettere in ombra il fatto che la sua arte fosse stata comunque sostenuta da Griebitzsch e colorare a tinte più forti e tragiche di quanto non fosse stata, la storia della confisca da parte del regime. Nuovamente la leggenda di Lehmbruck giocava a favore della nuova identità di Duisburg.⁹¹

Nel 1940 Griebitzsch fu chiamato alle armi e la guida del museo e del *Museumsverein* passò nelle mani della moglie. Dopo il primo attacco aereo, che danneggiò lievemente il museo, le opere furono spostate in un bunker allestito nelle sue cantine. Da qui in

90 Tratto da una lettera di Händler alla *Wiedergutmachungskammer* (tribunale per la riparazione ai danni subiti durante la guerra) del 10 giugno 1960. Cit. in G. Holländer, *op. cit.* p. 99; cfr anche nota 171. Anita dopo La guerra aveva intentato una causa di risarcimento alla città di Duisburg, sostenendo che alcune opere erano state danneggiate per incuria del museo. La città aveva replicato che i danni cui si riferiva Anita non erano stati causati per il modo in cui le opere erano state conservate a Duisburg, ma erano già presenti al loro arrivo in città, molto probabilmente provocati dal frequente trasferimento da una esposizione all'altra. Händler, in quanto direttore del museo, aveva certamente nelle mani tutti i documenti atti a testimoniare la correttezza di questa posizione. Egli tuttavia alle prese all'epoca con il tentativo di ricostruire i rapporti con Anita e di ottenere il prestito duraturo dell'intero lascito dell'artista, non poteva che sostenere la versione della donna.

91 A sostegno di questa tesi della creazione di un nuovo mito per Lehmbruck si cita come esempio un articolo apparso sulla rivista «Duisburger Journal» nel 1994: S. Höper, *Sechs Kapitel aus der Geschichte des Wilhelm Lehmbruck Museums (1924-1994). II. Kapitel: 1934-1945 Ära Dr. Herbert Griebitzsch, Direktor des Städtischen Kunstmuseum 1934-1945*, in «Duisburger Journal», n.9, 1994, pp. 58-59. L'articolo fa parte di una serie di pezzi analoghi che raccontavano in più “puntate” la storia della nascita del museo di Duisburg. Questo in particolare faceva riferimento all'“era-Griebitzsch”. Nel pezzo è dato essenzialmente l'accento al volto nazionalsocialista della politica culturale di Griebitzsch e non si tratta se non di sfuggita alla particolarità del sostegno da lui dimostrato nei confronti dell'opera di Lehmbruck. E' dato invece ampio respiro al racconto delle vicende legate all'azione *Entartete Kunst*.

1.1 _ Tra storia e mito: i Lehmbruck e Duisburg

poi furono raramente organizzate esposizioni e il museo rimase per lo più chiuso per carenza di personale. Nel 1943 il museo fu gravemente danneggiato dai bombardamenti e fu definitivamente chiuso nell'aprile dell'anno successivo.⁹²

Nel maggio del 1945, alla fine della guerra, Duisburg era ridotta ad un cumulo di ceneri e macerie. Il *grado zero* in cui verteva la struttura edilizia ed economica della città corrispondeva inevitabilmente ad una analoga condizione della sua vita culturale. I teatri, le sale da concerto, la biblioteca comunale, l'*Heimatmuseum*: nessuno di questi edifici era più fruibile. Ma come per la Germania tutta, anche qui a Duisburg questa *tabula rasa* era vista ottimisticamente come una straordinaria possibilità di rinnovamento, una *Stunde Null* (ora zero) che avrebbe permesso di porre le basi di una nuova e democratica società che potesse gettarsi alle spalle il passato.

La città, occupata in prima istanza dagli americani, passò nel giugno del 1945 sotto il controllo degli inglesi. Nella politica culturale del governo militare britannico si possono distinguere due fasi: la prima che si protrasse sino al dicembre del 1946 può essere definita la fase di “rieducazione”, la seconda – dal 1946 al 1951, anno di fondazione della Repubblica Federale – di “controllo indiretto”.⁹³

Sulla linea guida del processo di denazificazione⁹⁴ portato avanti sicuramente con maggior zelo dagli americani, gli inglesi regolamentarono in particolare nel primo anno di occupazione una politica educativa rivolta agli adulti, che potesse favorire un processo di crescita della consapevolezza democratica della popolazione. A Duisburg furono così velocemente ripristinati la biblioteca comunale e le scuole. Furono aperti in tutto il territorio occupato dagli inglesi dei centri culturali denominati *Brücke* (ponte), in cui erano proiettati film inglesi e americani, promosse tavole rotonde e pubblici dibattiti ed erano messi a disposizione libri e riviste, che dovevano colmare il vuoto perpetratosi a causa dei dodici anni di isolamento culturale voluto dal nazionalsocialismo.⁹⁵ Nell'estate del 1945 fu promossa a Duisburg la fondazione di un comitato culturale composto da 12 membri, di cui fu nominato presidente nel marzo

92 Cfr. S. Höper, *op. cit.*, p. 59.

93 Cfr. R. Vetter, *op. cit.*, p. 321.

94 Cfr. paragrafo 2.1.1

95 Questi centri culturali furono chiusi al momento della nascita della Repubblica Federale. Per un approfondimento sul tema cfr. R. Vetter, *op. cit.*, pp. 238-240.

capitolo primo

dell'anno successivo il Dr. Ernst D'ham, già direttore del *Kunstmuseum*.⁹⁶ Le attività del comitato si orientarono parallelamente in due direzioni: la conservazione della tradizione culturale locale e la creazione di nuove possibilità di sviluppo aperte al “nuovo”.

Con la nascita del comitato, la responsabilità delle attività culturali a Duisburg tornava nella mani della città e dei suoi cittadini, una condizione questa che si perpetrò anche dopo le prime elezioni. I vari partiti che si succedettero poi alla guida della città non modificarono l'indirizzo dell'attività culturale intrapreso dal comitato in questo primo periodo, la cui indipendenza dalle questioni prettamente politiche era stata favorita e lasciata poi in eredità dal governo di occupazione inglese, che a partire dal 1947 non si occupò più in prima persona delle iniziative culturali - né le finanziò - concentrandosi piuttosto sull'economia e la politica.

L'autonomia in questo campo fu poi ulteriormente incentivata da una cornice legislativa strutturata al momento della nascita della Repubblica Federale: la sua politica culturale diventava essenzialmente “comunale”, di responsabilità quindi delle amministrazioni cittadine. Il nuovo sindaco di Duisburg August Seeling raccolse con impegno questa sfida. A suo parere in questo momento difficile per la Germania, acquistavano molta importanza la cultura e l'educazione: ad esse era da attribuire il compito della democratizzazione della società:

«l'attribuzione della regia alle città è la miglior garanzia affinché il compito educativo rimanga obiettivo e tollerante e rimanga libero per ogni adulto da condizionamenti politici, ecclesiastici o ideologici.»⁹⁷

Il comitato culturale di Duisburg promosse la ricostruzione degli edifici adibiti alla cultura e distrutti nel corso della guerra e si pose come obiettivo di favorire l'integrazione e il sentimento di identità dei cittadini scegliendo il centro cittadino come nucleo culturale e luogo di ubicazione di tali edifici.

La città aveva infatti subito un significativo ricambio di popolazione dopo la guerra. Vi

⁹⁶ Dal 1947 il direttore del comitato culturale fu Paul Dittrich, un insegnante di una scuola superiore della città.

⁹⁷ A. Seeling, *Die geistige Verantwortung der Städte*, cit. in R. Vetter, *op. cit.*, p. 226.

1.1 _ Tra storia e mito: i Lehbruck e Duisburg

si stabilirono nel corso degli anni sessanta più di 260.000 persone, che si recarono a Duisburg alla ricerca di un lavoro. Certo la crescita economica della città nel dopoguerra fu debitrice di questo decisivo aumento della forza lavoro, che tuttavia contribuì a mettere in crisi l'identità della città – già fortemente compromessa, come quella della Germania tutta, dagli accadimenti successivi al 1933.

Da un'inchiesta svoltasi nel 1963 tra i suoi abitanti, a cui fu chiesto di indicare il simbolo rappresentativo della loro città, risultò che il 10% della popolazione di Duisburg la identificava con l'edificio del comune, un altro 10% con il teatro e ben quasi i 2/3 con il porto, cioè con un elemento della città connesso non alla sua cultura, ma alla sua economia. Ancora negli anni sessanta non esisteva nei fatti quindi alcun simbolo di Duisburg legato alla sua tradizione culturale.⁹⁸

Questa era da sempre stata piuttosto scarna, come già c'è stato modo di sottolineare. Per quanto riguarda l'arte in particolare, e più precisamente l'attività del *Kunstmuseum*, riferirsi alla tradizione altro non voleva dire che ancorarsi al mito di Lehbruck, la cui personalità, così «profondamente legata allo spirito del Nordrhein-Westfalen», avrebbe permesso di gettare un ponte che potesse collegare l'arte di quel territorio con quella internazionale. Così il direttore Gerhard Händler si esprime nel 1957 nel descrivere il compito e gli scopi del museo cittadino.⁹⁹ Händler non mancò di sottolineare con veemenza il legame di Lehbruck con la sua terra, che si poteva riscontrare anche nei riferimenti biografici delle sue prime opere. Chi se non lui poteva ergersi a simbolo della città, instillare nei suoi abitanti un senso di appartenenza? Un artista che nessun rivale poteva trovare in tutto il bacino del Reno-Ruhr e per cui un museo a lui dedicato avrebbe certamente elevato Duisburg al rango del centro più importante dal punto di vista artistico-culturale del territorio?

Il mito di Lehbruck, come figlio di Duisburg, creato prima da Westheim e Hoff e adesso ripreso nel secondo dopoguerra e canonizzato definitivamente da Händler avrebbe definitivamente riscattato la città industriale di Duisburg.

L'importanza di questa figura fu compresa anche da Ernst D'ham, direttore del

⁹⁸ Cfr. R. Vetter, *op. cit.*, p. 231.

⁹⁹ G. Händler, *Aufgabe und Ziele des Städtischen Kunstmuseum*, in «Duisburger Forschungen», Band 1, Verlag für Wirtschaft und Kultur Werner Renckhoff KG., Duisburg 1957, pp. 161-164.

capitolo primo

Kunstmuseum dal 1945, nonché il primo *Kultur- e Rechtsdezernent* (capo della sezione culturale e legislativa) della città. D'ham, noto avvocato ed ex direttore della scuola di diritto di Duisburg e Mülheim an der Ruhr, fu il primo responsabile del museo a non essere un esperto del settore artistico.¹⁰⁰

D'ham infatti non solo tentò da subito – ma con scarso successo – di ricucire i legami con Anita Lehbruck, ma si preoccupò anche di ampliare la *Lehbruck-Sammlung* (collezione Lehbruck) mettendo così al sicuro – senza che potesse dipendere cioè dagli esiti delle trattative con Anita – il significato identitario dell'intera collezione cittadina. D'ham si concentrò poi su una politica di acquisti indirizzata ad artisti locali o regionali e si interessò non solo a comperarne le opere, ma anche a stabilire con essi contatti, promuovendo ad esempio un sistema di sovvenzioni per il loro lavoro. Egli non mancò tuttavia anche di cercare di rimediare ai buchi nella collezione causati dalle confische seguite all'operazione *Entartete Kunst* e si impegnò per promuovere la comprensione e l'accettazione da parte dei cittadini dell'arte del Moderno. Questa declinazione dell'attività di D'ham corrispondeva a quanto stava avvenendo nella più ampia cornice della politica culturale della Repubblica Federale: riallacciarsi all'arte del Moderno “classico” corrispondeva a fare un balzo all'indietro agli anni venti e cancellare al contempo i dodici anni del regime nazionalista, dichiarando questo neonato stato erede diretto e “democratico” della gloriosa Repubblica di Weimar.¹⁰¹

D'ham inoltre, assieme ad un'apposita commissione, scelse tra le opere entrate in possesso del museo nel periodo nazional-socialista, quali dovessero essere messe in vendita poiché «non più conciliabili con lo spirito del tempo»¹⁰². Da questo quadro D'ham usciva certamente fuori come un impiegato integerrimo, un amante dell'arte, un fautore di un rinnovamento radicale sotto la bandiera del Moderno. Ma fu in effetti così? Oppure anche lui nascondeva qualcosa?

100Ernst D'ham (1887-1977) fu avvocato e scrittore. Egli ricoprì la carica vacante di direttore del *Kunstmuseum* sino al momento in cui non fu trovata la figura giusta in grado di svolgere tale incarico (1954). Nel periodo della sua formazione studiò diritto presso le Università di Marburg, Berlino, Monaco e Münster. Si laureò presso l'Università di Rostock nel 1911. Dal 1920 lavorò come avvocato a Duisburg ove collaborò alla nascita della scuola comunale di diritto, di cui fu direttore sino al 1938, parallelamente alla sua collaborazione presso la *Niederrheinische Verwaltungsschule* di Mülheim an der Ruhr. Alla fine della seconda guerra mondiale fu direttore del dipartimento alla cultura della città di Duisburg e direttore del museo comunale. Nel 1952 divenne consulente legale della città.

101Cfr. paragrafo 2.1.1, 2.1.2 e 2.1.3.

102Lettera di D'ham al Regierungspräsident del 19 maggio 1947, cit. in G. Holländer, *op. cit.*, p. 86.

1.1 _ Tra storia e mito: i Lehmbruck e Duisburg

Le numerose richieste di *Persilschein*¹⁰³ che D'ham accordò dalla sua tanto sicura, quanto rassicurante scrivania della direzione del *Kunstmuseum* e del *Kunstdezernat*, permisero il riscatto di vari personaggi che al tempo del nazionalsocialismo l'avevano aiutato e sostenuto, non ultimo Hermann Freytag, il sindaco di Duisburg che succedette a Kelter negli anni del Reich.¹⁰⁴ Fatto questo che pone degli interrogativi – e forse anche delle risposte – sulla sua effettiva estraneità ai giochi di potere del regime.

Nonostante ciò è certo da attribuire alla sua attività e alla sua conoscenza e passione per la materia, l'alacrità con cui fu organizzata, già nel 1945, la prima esposizione d'arte nella sala plenaria del municipio cittadino. Dal momento che gli spazi del museo sulla Königsstraße cittadino non erano agibili, D'ham organizzò la mostra successiva nel teatro cittadino. Il museo fu riaperto nel maggio del 1947, con la mostra *Moderne Meister*. Seguirono nello stesso anno, in rotazione mensile, una serie di altre sei mostre.

Nel 1948 si prese a discutere su un possibile ampliamento del museo, ma le trattative si arenarono a causa della difficile situazione economica in cui verteva la città. A D'ham non rimase infine che adoperarsi almeno per l'esclusivo utilizzo a scopi museali dell'edificio sulla Königsstraße, che nel dopoguerra era stato occupato dall'Ufficio per l'Impiego.

Nel gennaio del 1949 il Ministero per la Cultura di Düsseldorf stanziò 50.000 marchi da cedere al *Kunstmuseum*, affinché la città – in quanto luogo natio di Lehmbruck e già detentrica di alcune opere dell'artista - potesse ampliare la *Lehmbruck-Sammlung* e renderla disponibile alla collettività. Fu così progettato su sollecitazione del Ministero, un ampliamento dell'edificio sulla Königsstraße che lo potesse rendere adeguato per

103Durante il processo di denazificazione, coloro che erano stati accusati di crimini legati al regime nazionalsocialista potevano essere scagionati tramite una dichiarazione delle vittime o degli oppositori di allora, garantendosi così una buona reputazione che avrebbe permesso loro di esser considerati formalmente “denazificati” - o anche "purificati" - da parte degli Alleati, in modo da essere nuovamente idonei ad esempio per aprire un'attività o ottenere un alloggio. Questi procedimenti di riabilitazione furono anche chiamati ironicamente *Persilschein*, un'espressione nata in ambiente militare anni prima, la cui etimologia è legata al termine "Persil", il nome di un noto detersivo costituito da *perborato* di sodio e *silicato*. Il suo significato traslato sarebbe "documento del lavaggio delle coscienze". Per un approfondimento sul processo di denazificazione cfr. paragrafo 2.2.1.

104Cfr. G. Holländer, *op. cit.*, p. 85.

capitolo primo

l'esposizione delle opere dell'artista. L'ampliamento doveva essere in parte finanziato dalla città, che però doveva garantirne l'uso esclusivo da parte del museo. L'amministrazione di Duisburg esitò tuttavia nel mettere a disposizione i mezzi necessari e si tirò qualche tempo dopo definitivamente indietro dal progetto.

Quando l'Ufficio per l'Impiego lasciò infine libero il piano terreno della Königsstraße 21, questi furono impiegati per manifestazioni teatrali. D'ham iniziò a pensare ad un allestimento di tali spazi per una mostra permanente delle opere di Lehmbruck, che al momento - assieme ad altre - erano stipate nella cantina, ove l'umidità e l'angustia degli ambienti mettevano a serio rischio la loro corretta conservazione.

Il progetto di D'ham andò in porto solo nella primavera del 1950 e l'inaugurazione del piano terreno ebbe luogo nel settembre dello stesso anno con una retrospettiva su Helmut Macke.

Nel 1952 D'Ham presentò l'opera di Lehmbruck nella cornice dell'esposizione *Rheinische Kunst des 20. Jahrhunderts* (luglio-agosto).¹⁰⁵

Nel 1954 l'incarico di direttore del museo passò al Dr. Gerhard Händler, uno storico dell'arte proveniente da Hannover.¹⁰⁶

L'entrata in carica di Händler - il 1° ottobre di quell'anno - contrassegnò l'inizio di una nuova fase nella storia del museo e della collezione Lehmbruck, che sfociò poi nella realizzazione del nuovo edificio museale e nell'internazionalizzazione degli scopi perseguiti. L'obiettivo fu chiaramente quello di allontanarsi definitivamente dalla concezione di un museo "locale".

Il quadro in cui si mosse la politica di Händler è già stato tratteggiato, ma pare opportuno sottolineare quanto fosse importante insistere in quel preciso momento sulla figura di Lehmbruck, che con il suo vecchio e nuovo mito risultava la chiave di

¹⁰⁵Cfr. S. Höper, *Sechs Kapitel aus der Geschichte des Wilhelm Lehmbruck Museums (1924-1994)*. III. Kapitel: 1945-1954 Ära Dr. Jur. Ernst D'ham, Leiter des Städtischen Kunstmuseum 1945-1954, in «Duisburger Journal», n.10, 1994, pp. 35-36.

¹⁰⁶Gerhard Händler (1906-1982) fu uno storico dell'arte tedesco. Dopo gli studi in storia dell'arte a Tübingen e Halle (1925-1932) fu direttore della *Anhaltische Gemäldegalerie* e dell' *Anhaltischer Kunstverein* di Dessau sino al 1939. Durante la guerra lavorò come funzionario pubblico. Dal 1945 fu nuovamente a Halle dove fu direttore della galleria Hennig e poi del museo comunale sino al 1949. Si spostò a Celle e poi a Hannover dove fu rappresentante dei direttori museali presso la *Kestnergesellschaft*. Dal 1954 al 1970 fu direttore del *Kunstmuseum* di Duisburg.

1.1 _ Tra storia e mito: i Lehmbruck e Duisburg

volta che sola avrebbe potuto coniugare le aspirazioni “internazionali” di Händler, con un legame con l'identità e la cultura del luogo. Esso non solo era necessario per la ricostruzione del nuovo volto di Duisburg nel dopoguerra, ma anche auspicabile poiché capace di tenere a freno i desideri e le aspirazioni di una parte della comunità che avrebbe preferito investire sulla cultura “Heimat” più che su quella prettamente artistica.¹⁰⁷

Questa divergenza nell'indirizzo da dare alla ricostruzione dell'identità culturale della città nel dopoguerra appare evidente in particolare da alcuni articoli pubblicati sulla stampa locale a partire dal 1959, al momento della chiusura dei lavori del primo tratto del museo e dell'apertura di quelli dell'ala dedicata all'opera di Lehmbruck.¹⁰⁸ Parte della cittadinanza si dimostrò dubbiosa a riguardo dell'aumento significativo dei costi necessari alla realizzazione del museo. Si rivendicava infatti la promessa da parte della città della realizzazione di un nuovo *Niederrheinisches Heimatmuseum* (Heimatmuseum del basso Reno) e dello *Schiffartsmuseum* (museo navale), promessa questa che non sarebbe potuta esser mantenuta se le casse comunali fossero rimaste vuote.¹⁰⁹ Perché insistere nel tentativo di fare di Duisburg una città d'arte, se la sua natura, la sua identità era invece radicata nel suo porto e nella sua industria? Le cifre relative ai visitatori del *Kunstmuseum* inoltre non rassicuravano certo su un crescente interesse da parte dei cittadini nei confronti dell'arte...

E' difficile conferire il giusto peso a queste affermazioni, valutarne l'effettiva fondatezza. Certo è che quello che Händler voleva dare ad intendere risuonava molto diversamente. In un testo programmatico sugli scopi e gli intenti del *Kunstmuseum* del

107La contrapposizione tra tradizione e modernità – così anche potrebbe essere interpretato questo dibattito tra *Heimat-* e *Kunstmuseum* a Duisburg – fu certamente anche un segno caratteristico del dopoguerra tedesco, lo ritroviamo nei dibattiti sull'arte, ma anche sull'architettura di questo tempo. Nuovamente l'esempio di Duisburg risuona come rappresentativo dello spirito di tutta un'epoca. Cfr. paragrafo 2.2.

108Vedi paragrafo 1.3.

109La crescita disorganica di Duisburg aveva portato negli anni venti alla pianificazione di numerosi progetti di musei. Accanto al vecchio *Heimatmuseum* doveva nascere un museo della preistoria ad Hamborn e uno industriale e navale a Ruhrort. Il sindaco Karl Jarres promosse questi piani, che avrebbero equiparato la politica culturale di Duisburg a quella delle altre città del territorio della Ruhr, in cui stavano appunto nascendo numerosi nuovi musei. Il museo navale doveva essere ubicato in un edificio appartenente all'amministrazione di una acciaieria, la *Vereinigte Stahlwerke*, al momento vuoto. Il progetto naufragò per carenza di fondi. Cfr. S. Salzmann, *Das Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg*, Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen 1981, p. 12.

capitolo primo

1957 egli sottolineava in un inciso che il numero dei visitatori delle esposizioni temporanee smentiva l'accusa che a Duisburg non ci fossero «amici dell'arte» e si chiedeva retoricamente perché anche a Duisburg come altre *Arbeiterstädte* (città di lavoratori) limitrofe non potesse essere creata una «isola della ragione»¹¹⁰. Tali allusioni suonano sospette perlomeno nella misura in cui confermano che i progetti culturali della città erano oggetto di un dibattito che non trapela invece negli scritti “di settore”.

Ecco che Lehmbruck poteva essere la figura mediatrice: il suo mito giustificava un intento in altro modo assolutamente non condivisibile da ampie cerchia della popolazione cittadina.

Un'astuta mossa di Händler contribuì a favorire la politica culturale da lui pensata per Duisburg. Egli infatti cercò il sostegno degli industriali del luogo, alcuni rappresentati dei quali avevano aderito al *Kulturkreis* del *Bundesverband der Deutschen Industrie* (circolo culturale della lega dell'industria tedesca), fondato nel 1951. Da quel momento in poi gli industriali di Duisburg promossero la cultura della città nel segno della sua internazionalizzazione.¹¹¹ Il *Kulturkreis* nel 1959 donò al *Kunstmuseum* 10 opere di artisti contemporanei a Lehmbruck che dettero un accento internazionale alla collezione permanente e la indirizzarono decisamente verso la scultura.¹¹²

Questa donazione segnò la nascita della cosiddetta *Lehmbruck-Stiftung* (fondazione Lehmbruck) e non è un caso che sia avvenuta proprio l'anno della seconda DOCUMENTA di Kassel, al cui centro stava l'arte contemporanea a partire dal 1945 e al cui circuito appartenevano le 10 opere in questione. Per la prima volta era stato fatto

110Cfr. G. Händler, *Aufgabe und Ziele des Städtischen Kunstmuseum*, in «Duisburger Forschungen», Band 1, Verlag für Wirtschaft und Kultur Werner Renckhoff KG., Duisburg 1957, pp. 161-164.

111Händler si garantì il sostegno finanziario tra altri della Peter Klöckner-Stiftung, della Demag AG e dell'August-Thyssen-Hütte.

112Sculture di Ernst Barlach, Gerhard Marck, Alexander Archipenko, Jaques Lipchitz, Henri Laurens, Alberto Giacometti, Ossip Zadkine, Hans Uhlmann. Opere acquistate nel 1959. Nel corso degli anni in cui fu a capo del museo, Händler acquistò inoltre sculture di Jean Arp, Rudolph Belling, Max Bill, Constantin Brancusi, Eduardo Chillida, André Derain, Naum Gabo, Julio Gonzales, Laszlo Moholy-Nagy, Henry Moore, Antoine Pevsner, David Smith e molti altri. Il museo ampliò la sua collezione anche con opere pittoriche espressioniste di Max Beckmann, Max Ernst, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, Otto Müller, Emil Nolde, Oskar Schlemmer. L'acquisto di opere pittoriche – già presenti in abbondanza nei musei di varie città del Land come Colonia, Düsseldorf, Essen e Dortmund - si interruppe nel 1970 con l'entrata in carica del nuovo direttore Siegfried Salzmann (a capo del museo sino al 1984).

1.1 _ Tra storia e mito: i Lehmbruck e Duisburg

un passo decisivo per l'internazionalizzazione della figura di Lehmbruck, attuata attraverso la sua contestualizzazione nell'ambito della grande scultura del XX secolo. Händler cercò anche di coinvolgere il *Kulturkreis* nei suoi progetti di realizzazione di un nuovo museo che potesse celebrare adeguatamente l'opera di Lehmbruck, un obiettivo questo che mise subito tra le sue priorità, come testimoniato in una intervista per la testata «Neue Ruhr Zeitung».¹¹³ Per realizzare tale scopo era tuttavia innanzitutto necessario convincere la famiglia Lehmbruck a cedere in prestito alla città in pianta stabile il lascito dello scultore. Gli accadimenti legati all'azione *Entartete Kunst*, ma anche la perdita durante un bombardamento della statua *Männliche Figur* (figura maschile, 1914), che non era stata messa al sicuro in un luogo adeguatamente protetto, avevano reso i rapporti tra Anita Lehmbruck e la città alquanto tesi.¹¹⁴ Era opportuno premunirsi e cercare di ampliare la *Lehmbruck-Sammlung*, per questo intento era quindi auspicabile il sostegno dei ricchi mecenati dell'industria.

Alle sollecitazioni da parte di Händler di trovare nuovi spazi adatti per il museo, l'amministrazione cittadina rispose inizialmente con la proposta di alloggiare il museo al primo e secondo piano di un'ala della *Kongresshalle* - la cosiddetta *Mercatorhalle* inaugurata nel settembre del 1962 - ma questa idea non fu realmente presa in considerazione in modo serio: l'attenzione era rivolta piuttosto verso una soluzione che potesse assicurare alla collezione una collocazione più stabile nel tempo e soprattutto più prestigiosa.

Nel frattempo anche le città di Hagen e di Düsseldorf¹¹⁵ si mostrarono interessate alla realizzazione di un museo che potesse accogliere l'opera dello scultore. Fatto che portò ad una reazione subitanea dell'allora capo del comitato culturale di Duisburg, Paul Dittrich, che sollecitò Händler a prendere contatti con Anita. Il direttore si mosse di conseguenza innanzitutto per assicurare alla vedova che il lascito del marito eventualmente concesso alla città potesse trovare una sistemazione adeguata in un

113Cfr. G. Händler, *Duisburger Kunstereignisse 1954-1970 im Spiegel der heimischen Presse*, dattiloscritto, STADU S. 3498.

114Cfr. G. Händler, *op. cit.* e S. Höper, *Sechs Kapitel aus der Geschichte des Wilhelm Lehmbruck Museums (1924-1994). VI. Kapitel, 1. Teil: Ära Dr. Gerhard Händler, Museumsdirektor 1954-1970*, in «Duisburger Journal», n. 12, 1994, pp. 31-33.

115Cfr. G. Holländer, *op. cit.*, p. 19, nota 36.

capitolo primo

edificio ad esso esclusivamente dedicato. Egli si adoperò parallelamente per un coinvolgimento del governo del Land e del *Kulturkreis* per un finanziamento di un nuovo edificio museale, che potesse ospitare il lascito come anche una collezione di arte tedesca ed europea da svilupparsi attorno al nucleo dell'opera di Lehmbruck.

Nell'aprile del 1955 Händler prese contatti con la famiglia Lehmbruck a Stuttgart, con il risultato che essa si dichiarò disponibile, nel caso che Duisburg fosse riuscita nell'intento di realizzare un luogo espositivo appropriato, a concedere in prestito stabilmente il lascito dello scultore alla città.

Nel novembre dello stesso anno fu organizzata a Duisburg la prima retrospettiva di Wilhelm Lehmbruck del dopoguerra, che da qui si trasferì poi a Lubeca e a Zurigo.¹¹⁶

L'amministrazione di Duisburg lanciò la proposta di un possibile allestimento a scopi espositivi di un edificio di proprietà comunale ubicato nel parco cittadino, il Kant-Park, sulla Mühlheimer Straße al numero 39 (la cosiddetta Villa Böninger). Qui furono subito trasferite le opere fino ad allora stipate nelle cantine della Königsstraße 21 e si progettò di utilizzare questo spazio anche per le esposizioni temporanee. Questa poteva essere inequivocabilmente solo una soluzione provvisoria, dal momento che le due sedi attuali del museo erano situate così troppo distanti l'una dall'altra. Lo scopo rimase quello della realizzazione di un edificio museale che potesse adempiere contemporaneamente alla custodia e alla messa in mostra della collezione permanente, come anche delle esposizioni temporanee.¹¹⁷

Gli esiti di una riunione del consiglio direttivo della Cassa di Risparmio di Duisburg del novembre 1955 prospettarono nuove chance per il *Kunstmuseum*. Fu infatti deciso di utilizzare il terreno fabbricativo di pertinenza della Königsstraße 21 per il nuovo edificio della banca, per cui era prevista una „casa alta“, che potesse conferire a Duisburg l'immagine di una città moderna e all'avanguardia.¹¹⁸ Il progetto comportava la demolizione del museo sulla Königsstraße e quindi l'aumento delle possibilità della

116In uno scritto di Gerhard Händler a Manfred Lehmbruck del 2 ottobre 1956. Nachlaß-Archiv, Karlsruhe.

117Cfr. G. Händler, *Duisburger Kunstereignisse 1954-1970 im Spiegel der heimischen Presse*, dattiloscritto, STADU S. 3498.

118Cfr. G. Händler, *Duisburger Kunstereignisse 1954-1970 im Spiegel der heimischen Presse*, op. cit.

1.1 _ Tra storia e mito: i Lehmbruck e Duisburg

costruzione ex novo di un edificio apposito.

Il primo problema da affrontare fu da subito la scelta di un sito adatto. Per alcuni il museo avrebbe dovuto trovarsi nel centro della città - nel Kant Park o in prossimità della piazza del comune - in modo da poter essere comodamente raggiungibile, altri invece affermavano la necessità di ubicazione all'esterno della ex città vecchia, in un sito collegato al centro dalle progettate nuove arterie del traffico veicolare.¹¹⁹

Così si legge in un dattiloscritto redatto da Händler reperito nell'archivio della città di Duisburg:

«Nel frattempo l'amministrazione venne a conoscenza del fatto che uno dei figli dello scultore era un architetto e che non solo aveva lavorato allo studio parigino di Auguste Perret al progetto del *Musée des Travaux Publiques*, ma che nel 1942 aveva discusso una sua tesi di Dottorato sul tema dei musei moderni presso l'Università di Hannover e nel 1954 aveva vinto il primo premio del concorso per il centro culturale ed espositivo *Reuchlinhaus* Pforzheim. [...]

Il consiglio cittadino decise il 25 febbraio del 1956 di proporre a Manfred Lehmbruck l'incarico per la progettazione di un nuovo museo cittadino dedicato a suo padre.»¹²⁰

Queste affermazioni suonano alquanto forzate... Händler conosceva bene la famiglia da tempo ed era sicuramente al corrente dell'attività e della storia di Manfred con cui peraltro aveva instaurato rapporti cordiali. Al di là delle sue capacità la scelta ricadde su di lui per ovvi motivi: per ingraziarsi Anita e assicurarsi il lascito di Lehmbruck non poteva esser certo compiuto il passo falso di affidare ad un altro architetto l'incarico della progettazione del museo!

Ecco che un altro Lehmbruck entrò nelle vicende che legavano la famiglia alla città di Duisburg, un altro attore che contribuì a suo modo al perpetuarsi del mito di questo legame.

119Cfr. G. Händler, *Duisburger Kunstereignisse 1954-1970 im Spiegel der heimischen Presse*, op. cit.
120Ibidem.

capitolo primo

La progettazione del museo prese avvio nel 1957 e si protrasse per lunghe vicende assieme alla sua realizzazione sino al 1964.

Anita non vide mai il museo realizzato, poiché morì il 10 luglio 1961. Le sue spoglie furono trasportate assieme a quelle del marito a Duisburg nell'agosto del 1962. Duisburg questa città a lei inizialmente straniera, con cui e contro cui si trovò a lottare per salvaguardare la memoria dell'opera del marito, divenne infine incredibilmente la sua ultima dimora.

La famiglia Lehmbruck non si augurava nessuna pubblicità all'evento, che però fu presenziato dalle autorità e pubblicato sulle testate locali: Lehmbruck doveva tornare nella sua città "natale" come cittadino d'onore, non più un dubbio doveva sussistere sul diritto di Duisburg ad assicurarsi la sua fama e la sua leggenda.

Il giorno prima dell'avvenimento il primogenito Guido così affermava in una riunione del consiglio comunale:

«L'idea che presto il lascito artistico di Lehmbruck possa trovare una casa stabile in un'opera edilizia ad esso dedicata è un pensiero che ci [i Lehmbruck] rende molto felici; un'opera che sia progettata e realizzata da mio fratello Manfred. I vostri e i nostri desideri e speranze per il lascito artistico non solo corrono paralleli, ma son legati gli uni agli altri. Sarebbe comprensibile di per sé il desiderio che questo legame fosse suggellato anche giuridicamente. A prescindere dal fatto che potrebbe essere troppo presto per tali decisioni credo che la coercizione giuridica potrebbe mettere in pericolo la disposizione dall'una e dall'altra parte. E' tuttavia influente la conoscenza degli eventi legati all'azione *Entartete Kunst* degli anni trenta. Abbiate per favore comprensione per il fatto che nell'interesse delle opere è per noi importante che per tali circostanze la nostra famiglia debba continuare ad avere mano libera – possiate comprendere, che tali circostanze ancora oggi non hanno avuto una conclusione definitiva. Mi auguro di non dover comunque prendere in considerazione la possibilità che in qualche momento la città, l'amministrazione della città o questo museo potrebbero non dimostrare più questa premura all'opera di Lehmbruck o che il

1.1 _ Tra storia e mito: i Lehmbruck e Duisburg

nuovo museo potrebbe in un certo momento non essergli più consacrato. So di parlare solo di supposizioni che ad oggi nelle vostre menti suonano come possibilità irrealizzabili. Ma riconoscete per favore la nostra volontaria disposizione alla più stretta collaborazione, affinché sia concessa una dimora stabile all'opera di mio padre nel tempo. Questa disposizione è più vincolante di qualsiasi costruzione giuridica. Noi penseremo sempre a Duisburg come alla città natale di mio padre. Mio padre e mia madre adesso saranno sepolti qui per il loro eterno riposo. Mia madre specificò nel suo testamento che il lascito artistico di mio padre da lei raccolto e custodito dovesse compatto. Il Lehmbruck-Museum realizza questo suo ultimo desiderio.»¹²¹

Il discorso di Guido riassume in una sintesi brillante gli avvenimenti qui raccontati ed esplicita la chiara ed inequivocabile posizione dei Lehmbruck: qualsiasi cosa andasse in un'altra direzione da quella programmata, la famiglia si riservava il diritto, non firmando alcun atto giuridico, di riprendersi il lascito. Ma concede al medesimo tempo alla città le spoglie dei genitori, dimostrando in questo modo la propria fiducia.

Alea iacta est. La sepoltura di Lehmbruck - prima ancora dell'inaugurazione del *Wilhelm-Lehmbruck-Museum*, il suo vero e proprio mausoleo - suggellò il legame tra Lehmbruck e Duisburg, fu la celebrazione di tali quasi mitologiche origini che garantirono anche a questa cittadina industriale del *Ruhrgebiet* (il bacino della Ruhr) una propria gloriosa identità culturale.¹²²

121Dal verbale di una riunione del Consiglio Comunale del 2 agosto 1962. STADU 401/485.

122Al radicamento del mito di Lehmbruck negli anni contribuirono nel 1966 – anno in cui sarebbe stato festeggiato l'85° compleanno di Wilhelm Lehmbruck – l'istituzione del premio Lehmbruck e nel 1976 quella del *Lehmbruck Stipendium*, che sponsorizza ogni due anni l'attività di tre artisti. Il premio Lehmbruck fu conferito per la prima volta allo scultore spagnolo Eduardo Chillida. Esso acquisì presto una risonanza internazionale; attribuito ogni cinque anni è legato ancora oggi ad una mostra personale dell'artista vincitore nel *Lehmbruck-Museum*. Gli artisti insigniti del premio sono stati: Eduardo Chillida (1966), Norbert Kricke (1971), Jean Tinguely (1976), Claes Oldenburg (1981), Joseph Beuys (1986), Richard Serra (1991), Richard Long (1996), Nam June Paik (2001), Reiner Ruthenbeck (2006). Nel 1968 fu inoltre fondato il *Fördererkreis des Wilhelm-Lehmbruck-Museums*: un'associazione degli amici del museo, che negli ultimi venti anni ha contribuito all'ampliamento della collezione.

1.2 _ il Museo Lehmbruck in Kant Park

Nell'agosto del 1956 Manfred Lehmbruck fu contattato dall'amministrazione di Duisburg, che richiese innanzitutto le sue prestazioni come consulente nella scelta del sito più adatto ove ubicare il museo.¹²³

Nel già citato dattiloscritto redatto dall'allora direttore del museo Gerhard Händler¹²⁴ si può leggere come, già da parte sua fosse stata espressa una predilezione per un luogo verde, uno dei parchi cittadini.

In un articolo redatto in occasione dei preparativi per la grande mostra su Lehmbruck in programma al museo di Duisburg per la fine del 1955 si legge:

«a ragione il Dr. Händler e la maggior parte dei responsabili alla cultura della nostra città sono dell'avviso che non si possa rinunciare ad un nuovo edificio museale... Il Dr. Händler sogna una nuova costruzione di grandi dimensioni con molto vetro al limitare o nel mezzo di un parco in cui possano essere esposte le statue. Sogna una casa che possa riunire sotto un unico tetto le opere di proprietà del museo e le esposizioni temporanee. Non ci si può appellare per questo solo alla città, ma anche al Land e all'industria. L'esposizione programmata per questo inverno è la migliore occasione per aprire una breccia in tal senso.»¹²⁵

L'idea di un museo dedicato alla scultura situato in un parco aveva illustri precedenti: il museo Kröller-Müller (Otterlo, Olanda) *in primis*, le cui vicende si erano inaspettatamente intrecciate con quelle di Lehmbruck e Duisburg come già visto negli anni dieci del Novecento.¹²⁶ Il tema del *Museum im Park* (museo nel parco), trovò poi interessanti sviluppi negli anni successivi, come dimostrano gli esempi del *Louisiana*

123Cfr. Lettera dell'amministrazione di Duisburg a Manfred Lehmbruck del 4 agosto 1956. Nachlaß-Archiv, Karlsruhe.

124G. Händler, *Duisburger Kunstereignisse 1954-1970 im Spiegel der Heimischen Presse*, op. cit.

125In «Westdeutsche Allgemeine Zeitung», 17 settembre 1955, cit. In G. Händler, *op. cit.*

126Cfr. paragrafo 1.1.

1.2 _ il Museo Lehmbruck in Kant Park

Museum a Humlebæk (Olanda) di Wilhelm Wohler e Jørgen Bo (1958) e in Germania il *Focke-Museum* di Bremen degli architetti Heinrich Bartmann e Reinhold Kalger, ma soprattutto la seconda mostra DOCUMENTA di Kassel (1959), per la quale nell'antica *orangerie* del castello della città fu allestita una esposizione di sculture che si estendeva nel parco circostante.¹²⁷

Certo questa predilezione di Händler si sposava felicemente anche con le preferenze di Manfred Lehmbruck, che già stava lavorando sul tema del *Museum im Park* nel progetto e la realizzazione del *Reuchlinhaus* di Pforzheim.¹²⁸

Händler aveva in mente alcuni parchi cittadini: il *Tierpark*, il *Kant-Park*, ma anche i terreni sul *Kaiserberg*, nei pressi del cimitero sarebbero potuti essere appropriati. C'era in gioco anche la possibilità di realizzare il museo nella *König-Heinrich-Platz*, sita nel centro della città, o addirittura nei pressi della *Burgplatz*, la piazza del comune.¹²⁹

Il 3 marzo del 1956 ebbe luogo una riunione di alcuni membri dell'Ufficio Edilizia di Duisburg a riguardo del *Kunstmuseum*, in cui fu deciso di proporre al consiglio comunale di richiedere all'architetto Manfred Lehmbruck le sue prestazioni come consulente nella scelta del sito più adatto ove ubicare il nuovo *Kunstmuseum*, senza ancora commissionargli l'elaborazione di un progetto preliminare.

Gerhard Händler in una breve lettera indirizzata al dipartimento della cultura di Duisburg sollecitava per una veloce risoluzione in merito alla questione del nuovo *Kunstmuseum*. L'urgenza era dettata dalla prevista demolizione dell'edificio sulla *Königsstraße* a vantaggio del nuovo complesso della *Sparkasse*, ma anche dal fatto che era necessario dare alla famiglia Lehmbruck nuovamente un segno preciso della volontà di Duisburg di offrire al lascito di Wilhelm Lehmbruck una degna collocazione.

¹²⁷Per il tema del *Museum im Park* e un approfondimento di questi riferimenti, cfr. Paragrafo 2.2.1.

¹²⁸Cfr. Paragrafo 3.1.

¹²⁹Cfr. G. Händler, *op. cit.* Händler propose in seguito i seguenti siti: una parte del Kant-Park all'angolo tra la *Kölner* e la *Tonhallenstraße*, in cui all'esterno del museo potevano essere allestite anche le sculture; un isolato delimitato dalla *Friedrich-Wilhelmstraße*, la *Rohestraße*, la *Gallenkampstraße* e la *Tonhallenstraße*, in cui si poteva pensare di costruire un edificio con adiacente uno spazio verde. Era previsto comunque l'utilizzo di parte del Kant-Park per l'esposizione delle sculture; il *Böninger-Park*; un terreno a nord della *Mühlheimerstraße* ubicato tra l'autostrada e i confini della città, dove poteva ben alloggiarsi un museo immerso nel verde. A causa della posizione piuttosto isolata c'era il rischio che le statue disposte nel verde potessero essere esposte a danni. (In un documento dell'Ufficio Edilizia di Duisburg del 24 dicembre 1955. STADU 600).

capitolo primo

Händler pregava quindi di far di tutto affinché potesse al più presto esser commissionato l'incarico della costruzione del museo all'architetto Manfred Lehbruck e chiedeva l'autorizzazione per chiedere a Lehbruck la sua disponibilità in merito.¹³⁰

Furono sottoposti al giudizio di Lehbruck infine tre siti: il terreno a nord della Mühlheimerstraße, un lotto all'angolo tra la Schweizerstraße e la Denkmalstraße e un terreno compreso nella parte meridionale del Kant-Park. Lehbruck redasse alla fine di settembre del 1956 una relazione in cui analizzava le tre proposte, a conclusione della quale giudicò appropriate la prima e la terza ipotesi.¹³¹

In merito al terreno a nord della Mühlheimerstraße, Lehbruck giudicò particolarmente favorevole il fatto che si trovasse in diretto rapporto con un terreno boschivo praticamente incontaminato. La possibile ubicazione del museo in questo lotto ai confini della città offriva molta libertà alla configurazione del progetto – e anche a possibili successivi ampliamenti – in confronto agli altri siti cittadini. Esso era inoltre facilmente raggiungibile dai visitatori esterni, poiché nelle dirette vicinanze dell'autostrada. Tuttavia, dal momento che erano auspicabili sia un coinvolgimento dei cittadini di Duisburg nei confronti dei vari eventi – conferenze ed esposizioni temporanee – sia la visita da parte degli alunni delle scuole, la relativa lontananza dal centro cittadino poteva costituire un deterrente.

Manfred si mostrò quindi più favorevole al Kant-Park, situato nel centro della città e vicino alla stazione. Il parco era sufficientemente grande per pensare di realizzarvi edifici per la cultura senza alterarlo troppo. Si poteva quindi anche immaginare di farlo divenire una sorta di *Museumsinsel* (isola dei musei), dal momento che nei piani dell'amministrazione comunale era già prevista la possibilità di realizzarvi anche la biblioteca comunale e l'*Heimatmuseum*.¹³²

Gli spazi espositivi del nuovo *Kunstmuseum* potevano instaurare una felice corrispondenza con il parco ed esso poteva anche ergersi a fondale per la parte sud del parco stesso, separandolo dal circostante paesaggio cittadino, che in effetti non

130STADU 401

131La relazione è stata reperita in STADU 401.

132Questi progetti non ebbero però poi seguito.

1.2 _ il Museo Lehmbruck in Kant Park

era dei più felici. In quella posizione piuttosto tranquilla il museo sarebbe inoltre stato a sufficienza isolato dai rumori della città.

Sarebbe certo stata auspicabile la demolizione di alcuni edifici situati nel parco in prospicenza della Kölnerstraße e della Düsseldorferstraße, che avrebbe dato maggior respiro al museo e permesso l'accrescimento della superficie verde.

Il consiglio comunale decise poi di seguire i consigli di Lehmbruck e di ubicare il museo nel Kant-Park.¹³³

Il *Wilhelm-Lehmbruck-Museum* fu inaugurato nel 1964. Il primo nucleo dell'edificio fu realizzato tra 1959 ed il 1964. Tra il 1985 ed il 1987 fu poi ampliato sulla base di un progetto dello stesso Manfred Lehmbruck in collaborazione con l'architetto Klaus Hänsch.¹³⁴

L'attenzione è nel presente studio rivolta al progetto e alla realizzazione degli anni cinquanta e sessanta, assunti a chiave di lettura della più vasta questione dell'architettura della Repubblica Federale nel periodo della ricostruzione post-bellica.¹³⁵

Il *Wilhelm-Lehmbruck-Museum* è un edificio di piccole dimensioni, articolato in due padiglioni che racchiudono una corte centrale che si apre sul parco retrostante. Tali caratteristiche rispecchiano l'indirizzo che stava intraprendendo l'architettura museale nella Repubblica Federale del dopoguerra¹³⁶ e rispondono peraltro alle esigenze che Manfred Lehmbruck si trovò a dover soddisfare al momento della progettazione: la specificità della collezione che l'edificio avrebbe accolto e il luogo prescelto per la sua ubicazione, ovvero il parco di dimensioni modeste, una piccola

133La decisione definitiva fu presa il 9 febbraio 1957.

134Lehmbruck e Hänsch scelsero di scardinare la griglia ortogonale alla base del complesso e di ruotare il nuovo corpo edilizio di 45° rispetto ad essa. La struttura si articola in due elementi di pianta quadrata congiunti da un basso elemento di pianta triangolare, aperto sul cortile con una ampia vetrata. Il cosiddetto *Neubau* (nuova costruzione) mantiene in altezza le proporzioni del museo preesistente e si innesta ad esso sulla sua ala vetrata dedicata alle esposizioni temporanee. L'edificio – chiuso per lo più verso l'esterno – si organizza nel suo interno su due livelli. Nel corpo disposto più verso il parco il livello superiore si apre su quello inferiore e mette in mostra la collezione di opere d'arte del dopoguerra. L'altro corpo ospita invece le mostre temporanee e una sala per le conferenze. La luce naturale penetra zenitalmente attraverso lucernari disposti sul soffitto.

135Cfr. capitolo 2.

136Cfr. paragrafo 2.2.1.

capitolo primo

oasi di verde nel cuore del territorio industrializzato di Duisburg. Il Kant-Park era quindi un tesoro da preservare e il museo avrebbe dovuto inserirvisi delicatamente, sì da non costituire un oggetto di disturbo.

La netta prevalenza all'interno della collezione di opere scultoree poneva in primo piano la questione della loro illuminazione, ma soprattutto quella del rapporto tra interno ed esterno: tra natura e architettura. Le sculture permettevano di immaginare una costruzione che si aprisse verso l'esterno con ampie vetrate e che potesse così essere principalmente illuminata grazie alla luce del sole. Come affermò l'architetto:

«Il museo è stato esclusivamente dedicato all'arte del XX secolo e in particolare alla scultura. Per questo motivo la stretta relazione con la natura diventa una necessità, cosa che sarebbe problematica in una collezione principalmente dedicata alla pittura a causa della concorrenza dei colori naturali con quelli dell'arte.»¹³⁷

Le sculture poste all'interno del museo e all'esterno nel cortile diventavano lo strumento di unificazione tra i due spazi. La loro forza, la loro natura plastica e tridimensionale potevano creare un legame percettivo che avrebbe permesso al visitatore di sentirsi contemporaneamente contenuto dall'architettura e immerso nel parco circostante.

Manfred ideò un museo che rappresentava la trasposizione architettonica del suo programma: collezione permanente ed esposizioni temporanee, *Lehmbruck-Sammlung* (collezione Lehmbruck) e auditorium. L'architetto suddivise così il complesso in tre padiglioni poco sviluppati in altezza, che si espandevano notevolmente nel sottosuolo. Nel progetto definitivo¹³⁸ i tre corpi sono disposti sul limitare del Kant-Park, in corrispondenza dell'angolo tra la Düsseldorfstraße e la Friedrich-Wilhelm-Straße. Il già citato cortile lastricato interno si stacca dal giardino pubblico confinante poiché disposto su un livello lievemente rialzato. E' inoltre installato al limitare del prato uno

137M. Lehmbruck, *Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg*, «Deutsche Bauzeitung», n.11, 1964, pp. 881-894.

138A partire dal 1959, cfr paragrafo 1.3.

1.2 _ il Museo Lehmbruck in Kant Park

specchio d'acqua artificiale in cui si riflettono le statue e anche i rami del grande e nodoso albero, radicato al centro della corte, ulteriore testimonianza del legame tra natura e architettura.

Un corpo edilizio a pianta quadrangolare e uno a pianta rettangolare disposti ad angolo retto, delimitano il cortile rispettivamente sul lato nord e sul lato ovest. A sud è ubicato nei disegni di progetto un terzo padiglione in apparenza simile ad una cupola geodetica di piccole dimensioni, che avrebbe dovuto ospitare un auditorium e mai costruita per carenza di fondi.¹³⁹

Questa sommaria descrizione potrebbe far pensare ad un sistema frammentato e fortemente *eterotopico*. Seppur tale ultima caratteristica costituisca una peculiarità innegabile del Lehmbruck-Museum – eterotopia che peraltro si fa dualità dal momento che l'auditorium non fu realizzato – essa si traduce non in un difetto, bensì in uno dei maggiori pregi del complesso. Manfred infatti scelse di esaltare la necessaria – a suo giudizio – differenziazione dei padiglioni e di rendere così immediatamente percepibile ad un primo sguardo la varietà delle funzioni da essi ospitate. L'architetto riuscì al contempo, tramite un'attenta e appropriata scelta dei materiali e dei loro cromatismi e l'omogeneità dei rapporti dimensionali tra i corpi edilizi, a creare un tutto armonico felicemente sposato anche con il parco.

Il padiglione rettangolare situato sul lato ovest ospita la collezione d'arte moderna delle città e le esposizioni temporanee, l'altro – sul lato nord - l'opera di Wilhelm Lehmbruck. I due corpi sono uniti da una *hall* di ingresso vetrata di piccole dimensioni, a cui si giunge attraverso un breve viottolo che diparte dall'angolo tra la Düsseldorf Straße e la Friedrich-Wilhelm-Straße. Ad accogliere il visitatore sul lato destro, poco prima di una piccola scalinata d'accesso, sta la celebre scultura raffigurante una donna inginocchiata, la *Kniende* e su una lastra di pietra incassata nel terreno la massima di Wilhelm Lehmbruck: *Alle Kunst ist Mass* (tutta l'arte è misura).

Questi due elementi forniscono immediatamente al visitatore delle significative chiavi d'accesso alla comprensione della collezione e dell'architettura che la ospita. La

¹³⁹Cfr. paragrafo 1.3 e 1.4.

capitolo primo

Kniende è infatti una delle più importanti opere di Lehmbruck e suggerisce anche a quale arte – ovvero la scultura – è principalmente dedicato il museo. Contemporaneamente la frase dell'artista racconta subito al fruitore qualcosa della sua arte, ma è anche un suggerimento – più nascosto in questo caso – per la lettura dell'edificio in cui ci si accinge ad entrare.

Una delle principali idee progettuali del museo si basa infatti su una modularità rintracciabile sia in pianta, sia in alzato, che conferisce un'unità ideale e percettiva al complesso. Ad esso è sottesa una griglia di modulo quadrato che governa il corpo edilizio ad ovest e si estende poi, duplicandosi, su quello a nord e sul cortile centrale. Questo elemento che caratterizza fortemente l'architettura del Museo Lehmbruck ha una duplice origine. Certamente il collegamento più immediato è all'architettura di Mies van der Rohe, il *maestro* di Lehmbruck, che come è noto utilizzò lo strumento della griglia per configurare le sue opere. Ma in questo Manfred sembra anche debitore dell'arte paterna. Quella che è spesso considerata una massima di Wilhelm Lehmbruck, ovvero «tutta l'arte è misura», è un'espressione inserita in un più ampio testo che è stato riportato in apertura a questo volume.

«[...] Tutta l'arte è misura. Misura contrapposta a misura, e questo è tutto. Le misure, o nelle figure le proporzioni, determinano l'impressione, determinano l'effetto, determinano l'espressione corporea, determinano la linea, la silhouette e tutto il resto. [...]»

Ed infatti lo scultore utilizzò gli strumenti del modulo e della proporzione per plasmare e dar forma alle sue opere.¹⁴⁰

Nel *Lehmbruck-Museum*, ogni singolo dettaglio è dettato dal modulo e dalla proporzione: anche qui esse «determinano l'impressione, determinano l'effetto, determinano l'espressione corporea, determinano la linea, la silhouette e tutto il resto.»

L'ala del museo dedicata alla collezione cittadina e alle esposizioni temporanee è stata progettata all'insegna della massima flessibilità, per questo è stata concepita

¹⁴⁰Come emerge con evidenza ad esempio nella sua opera *Stehende* (1910). Cfr. per un approfondimento negli apparati: *Wilhelm Lehmbruck: scultore degenerato*. Cfr. anche paragrafo 1.5.

1.2 _ il Museo Lehmbruck in Kant Park

come un grande *open space*, suddivisibile a piacimento in base alle varie necessità espositive e lasciato il più possibile neutro.

Questo spazio è racchiuso in una scatola vetrata priva di una struttura portante interna; l'assenza di pilastri permette così la totale libertà di organizzazione dello spazio interno. Al loro posto sono predisposti cinque grandi telai in acciaio esterni, che sorreggono la copertura piana.

Al livello corrispondente al piano terreno (di circa 1.055 mq) si aggiunge in altezza un mezzanino che corre per tutto il lato lungo prospiciente alla Düsseldorf Straße. Questo ulteriore livello è stato pensato da Manfred per alloggiarvi i dipinti facenti parte della collezione permanente. Esso infatti guarda da un lato sulla galleria interna, ma dall'altro si protrae oltre la scatola vetrata rompendola e espandendosi all'esterno con un volume aggettante chiuso, in *béton brut*. La parete cieca risultante ostacola così l'irraggiamento della luce naturale all'interno del mezzanino, poco funzionale alla fruizione delle opere pittoriche. Questo livello permette inoltre l'osservazione delle sculture esposte al livello sottostante da svariati punti di vista, ivi compreso quello zenitale.

Un altro elemento su cui si basa la concezione di questo corpo edilizio è la luce naturale, interpretata come uno dei fattori vitali delle opere d'arte esposte. Il cubo di vetro, simile ad una vetrina, lascia aperte tutte le possibilità di incidenza dei raggi luminosi. Negli spazi principali sono compresenti la luce zenitale e quella laterale, proveniente dalle pareti vetrate. La luce può essere dosata a piacimento grazie a dei *brises-soleil* mobili, posti all'interno in modo che la loro funzionalità non sia compromessa dall'inquinamento.

La copertura piana è costituita da dei lucernari a cupola a doppio guscio (circa 400), in vetro acrilico. La sua struttura portante - una leggera maglia reticolare - pregiudica appena l'incidenza della luce. Tutta l'architettura della copertura è visibile dall'esterno e può - in ragione dei vari allestimenti - essere mostrata anche all'interno. Normalmente sono appese alla struttura reticolare delle lastre orizzontali trasparenti in vetro acrilico, che possono essere sostituite con lastre opache. L'inserimento di queste lastre è inoltre funzionale ad un dosaggio della luce zenitale.

capitolo primo

Essa può essere regolata anche da lamelle disposte orizzontalmente. In aggiunta all'illuminazione naturale sono stati installati sia dei faretti facilmente montabili e smontabili collocati sul soffitto, che creano fasci di luce direzionati, sia un sistema di illuminazione diffusa, utilizzato principalmente al calar del sole.

Le pareti sono costituite da lastre di vetro appese alla copertura, una scelta necessaria a causa dei possibili movimenti della struttura in acciaio, ma anche funzionale alla realizzazione di grandi superfici vetrate indivise, sì da evitare inestetiche suddivisioni delle stesse.

Le opere di grafica sono sistemate nel piano interrato, anch'esso privo di pilastri, fornito di un'illuminazione totalmente artificiale per proteggere i fogli - particolarmente sensibili - dall'effetto dannoso della luce solare. Lo spazio acquista un carattere particolarmente intimo grazie al soffitto rivestito in legno.

E' evidente come in questa ala del museo la variazione dei livelli, delle altezze degli spazi, dei materiali utilizzati e del loro sistema di illuminazione sia stato pensato da Manfred per esaltare le diverse tipologie di opere esposte: un'architettura che non sovrasta l'opera, ma è al servizio di essa.

Come affermava infatti Manfred: «Die Kunst ist der Wein, die Architektur das Glas»¹⁴¹ (l'arte è il vino, l'architettura il bicchiere).

In contrapposizione all'ambiente luminoso e ampio del primo corpo edilizio, il secondo, consacrato all'opera di Wilhelm Lehmbruck è un'architettura amniotica, immersa in una penombra che porta immediatamente a un diverso atteggiamento, raccolto e meditativo.

Qui viene meno la necessità di flessibilità degli ambienti e così, invece del carattere dinamico dello spazio per le esposizioni temporanee passibile di continui cambiamenti, è messa in scena, nella sua calma staticità, un'altra tipologia museale, che è dedicata all'opera, conclusa e definitiva, elaborata nel corso di tutta la vita da un solo artista. L'ala dedicata a Lehmbruck si fa quindi una sorta di memoriale

¹⁴¹Manfred Lehmbruck in un discorso tenuto a Duisburg il 27 settembre 1986 in occasione del *Richtfest* (festeggiamento della conclusione della realizzazione della struttura di copertura di un edificio) dell'ampliamento del *Wilhelm-Lehmbruck-Museum*. Cit. in S. Wagner, *Manfred Lehmbruck. Ein Architekt der Moderne*, Baier-Digitalbuch-Verlag, 2006, p. 28.

1.2 _ il Museo Lehmbruck in Kant Park

dell'opera paterna, un memoriale del padre stesso... forse addirittura il suo mausoleo? Uno spazio così adibito richiedeva secondo Manfred una chiara definizione della forma architettonica e una fusione tra opera d'arte e l'architettura. Il cemento a vista, utilizzato qui come materiale preponderante, si fa espressione della durata, della definitività, dell'eternità, della sospensione temporale... e, in quanto tale, perfetta rappresentazione della memoria.

In maniera ancora più marcata rispetto all'ala delle esposizioni temporanee, sono qui presenti livelli differenti, che permettono viste sia dall'alto, sia dal basso, essenziali per la contemplazione delle sculture. Provenendo dalla *hall* di ingresso vetrata e voltando a sinistra si apre al visitatore una sorta di *boîte à miracles* in cui in un ambiente introflesso dall'atmosfera raccolta si realizza alchemicamente la fusione tra scultura, natura e architettura.

Il percorso si dispiega in senso spiraliforme dall'alto verso il basso. Lungo il lato ovest è presente un ballatoio – in cui sono comunque esposte le opere - che termina con delle scale che sbarcano su una sorta di palcoscenico al livello sottostante, in cui sono messe in scena alcune delle sculture di maggiori dimensioni di Lehmbruck. Da qui alcuni gradini portano ancora più in basso in uno spazio libero illuminato principalmente da un cortile vetrato interno. Nuovamente è possibile poi risalire seguendo una sorta di ballatoio a gradoni posto lungo il lato est, che riconduce al livello dell'entrata e ove sono ubicate le prime opere di Lehmbruck, tra di esse la *Stehende*.

La maggior parte delle sculture non potevano essere esposte all'aperto, poiché l'aria inquinata della città industriale e la sensibilità dei materiali, come il gesso ad esempio, avrebbero impedito la corretta conservazione delle stesse. Il museo cerca quindi di reinterpretare il contatto con la natura: è separato da essa, ma ad essa rimane comunque in un certo senso appartenente... e la sua presenza deve essere quindi rintracciabile anche all'interno.

La configurazione della pianta è introflessa, proprio come le particolari opere che accoglie. E' costituita da un quadrato, che tuttavia tramite opportuni slittamenti delle pareti esterne le une rispetto alle altre, evita l'angolo e l'accentuazione delle linee

capitolo primo

rette.

La corte interna, interrata, conferisce un sentimento di intimità e costituisce al contempo una fonte di luce naturale. Le grandi vetrate che la delimitano sono appese alla struttura di copertura e sono fissate nella loro posizione da scanalature allocate nel pavimento. Esse contribuiscono ad isolare il luogo dai rumori della città, ma anche evitano che lo spazio interno possa divenire claustrofobico. L'insorgere di simili sensazioni è scongiurato anche dal fatto che – come accennato – le pareti non si toccano l'una con l'altra, ma sono raccordate da lastre vetrate, che lasciano trasparire sempre la vista sul parco. La copertura piana è anch'essa staccata dalle pareti e sembra fluttuare sopra i setti di *béton brut*.¹⁴² Essa nelle intenzioni dell'architetto doveva acquisire la valenza di uno sfondo orizzontale per le opere d'arte e proprio in quanto tale essere priva di peso.

Oltre alla corte interna le fonti principali di illuminazione naturale sono costituite da fori aperti nella copertura che vanno a formare una sorta di lucernari. Se osservati sulla pianta della copertura sembra proprio che questi fori, più grandi e più piccoli, vadano a disegnare una sorta di costellazione. E questa impressione è ancora più accentuata se si osserva la loro disposizione dall'interno del museo. Il controsoffitto costituito da una fitta griglia metallica - installato allo scopo di occultare vari impianti tecnici ubicati nell'intercapedine sotto la copertura - va a costituire una superficie omogenea ad un primo colpo d'occhio e tanto scura come un cielo notturno. Ma questa volta celeste non è buia: è un firmamento segnato da una miriade di punti luminosi - nell'intercapedine sono presenti anche dei faretti direzionati verso il basso - che fanno breccia sulla griglia per giungere poi ad illuminare le sculture.

I due lucernari più grandi sono bisecati da lastre di cemento armato a vista che proseguono oltre la copertura, aiutano a convogliare la luce all'interno e fungono da sfondo per i vari pezzi scultorei. Un simile setto è collocato anche in corrispondenza del lato occidentale del piccolo cortile.

La separazione ottica tra interno ed esterno è annullata ulteriormente grazie alla

¹⁴²La superficie in pianta dell'ala Lehbruck è di circa 1.240 mq.

1.2 _ il Museo Lehmbruck in Kant Park

particolarità delle pareti in cemento a vista disposte sul lato nord e su quello sud. Esse sono frammentate, introflesse verso l'interno del museo ed estroflesse verso il parco e seguono linee concave e convesse. Un movimento questo che porta ad affievolire la separazione tra dentro e fuori. Tali setti avvolgono come un involucro le figure femminili di Lehmbruck, si fanno loro perfetto ed inscindibile sfondo e contribuiscono così a realizzare la fusione tra lo spazio architettonico e l'opera scultorea. La vitalità dell'opera plastica posta all'interno dell'edificio, si emana, si propaga in questo modo sin nella facciata esterna. È questa la forza che l'ha plasmata, l'ha mossa, l'ha in definitiva per sé creata, a sua immagine e somiglianza...

Simili giochi di forze sono messi in campo in corrispondenza dei tre grandi setti di *béton brut* che forano il soffitto e proseguono oltre: proprio come le sculture tendono verso il cielo, verso lo spazio infinito.

Le statue di Lehmbruck infatti sono caratterizzate da un allungamento e un assottigliamento estremo delle loro membra. Dalla *Kniende* (1911) in poi la scultura di Wilhelm si sviluppa in uno stile personalissimo, che deforma con sfumature barocche e goticheggianti le rotonde forme classiche che avevano sino ad allora caratterizzato le sue figure. Egli si allontana così, rielaborandola, dall'opera di Rodin, Maillol, Brancusi di cui aveva fatto la conoscenza negli anni parigini e la continua per una strada che fu poi definita il punto di partenza dell'espressionismo in scultura.¹⁴³

Le opere di Wilhelm Lehmbruck – quelle di “prima generazione” come la *Stehende* (1910), ma soprattutto le successive, vedi ad esempio la *Kniende* e il *Sitzender Jüngling* (1916/7) – sono caratterizzate da un rapporto particolare con lo spazio loro inerente. Creano attorno a sé un campo di forze centripeto che attrae il fruitore sino ad un certo punto, creando poi, al momento di un contatto ravvicinato, una barriera. Oltre di essa, la forza si trasforma in entropia: la figura rappresentata sembra rinchiudersi in se stessa. E l'incanto, il vero apprezzamento nei confronti di queste opere può aver luogo solo se si concede loro spazio. Uno spazio sufficiente affinché il fruitore possa entrare in contatto con questo campo di forze, possa avvicinarvisi, attratto, pian piano, sino al punto limite in cui nessun ulteriore passo è più ammesso: solo la

¹⁴³Cfr. paragrafo 1.1 e negli Apparati: *Wilhelm Lehmbruck: scultore “degenerato”*.

capitolo primo

contemplazione dell'opera e del suo “campo”.

Per questo motivo nell'ala Lehmbruck ogni scultura – in particolare quelle raffiguranti figure compiute – rappresenta un mondo a sé e governa essa stessa lo spazio circostante, quasi “architettonicamente”. Superflue sarebbero state ulteriori partizioni tra una scultura e l'altra, esse sono già per loro natura perfette artefici del proprio intorno. E sono così forti da condizionare più che da essere condizionate dall'architettura “esterna”.

In contrapposizione con la luce zenitale diffusa delle sale dedicate alla pittura, l'utilizzo di una luce chiara e direzionata mette qui pienamente in risalto i valori plastici delle sculture. L'illuminazione artificiale è composta da luci dirette indirizzate sulle opere. Essa si combina con la luce naturale proveniente dalle vetrate del cortile e dai lucernari.

La struttura portante è costituita dalle pareti laterali in cemento a vista e da una maglia di travi in acciaio per la copertura. Anche in questo caso non sono presenti pilastri interni, la cui forma avrebbe potuto in qualche modo entrare in concorrenza con quella delle opere in mostra, aggraziate figure sottili e allungate.

Le travi di acciaio in copertura poggiano sui setti solo in pochi punti: è esaltata così l'impressione che la copertura sia sospesa, come un telo al di sopra delle opere dislocate liberamente nello spazio.

I materiali edilizi sono limitati a quei pochi utilizzati anche da Wilhelm Lehmbruck nelle sue opere: cemento, pietra, sabbia, delle parti in acciaio e altre in legno.¹⁴⁴ Essi sono lasciati nei loro colori naturali, discreti, sì da dar voce e piena espressione – come affermava lo stesso Manfred¹⁴⁵ – solo alla forma e alla struttura dei materiali stessi e valorizzare il colore delle opere d'arte.¹⁴⁶

144La pavimentazione è costituita da lastre in sabbia stabilizzata, che sono sostituite da grossi ciottoli di ghiaia al momento in cui il pavimento incontra il bordo vetrato del cortiletto interno ed anche le lastre vetrate perimetrali che si aprono sul parco nei giunti tra le varie pareti in *béton brut*. Simili ciottoli sono anche presenti - serrati e incastonati nella muratura - nei setti murari che sorreggono i ballatoi.

145Cfr. M. Lehmbruck, *Das Museum – Idee und Gestaltung*, in *Wilhelm-Lehmbruck-Museum • Duisburg*, Carl Lange Verlag, Duisburg 1964, pp. 9-12.

146In questo rapporto con i materiali utilizzati si rintraccia un'eco di riflessioni che giocarono un ruolo importante anche nel circolo di Rudolf Steiner. Cfr. G. Holländer, *op. cit.*, p. 23 e cfr. anche paragrafo

1.2 _ il Museo Lehmbruck in Kant Park

Il parallelepipedo vetrato delle esposizioni temporanee è uno dei primi esempi realizzati in Germania di *Grossraummuseum*, ovvero di spazio espositivo aperto e flessibile. Proprio questa flessibilità degli spazi, che corrisponde a una intercambiabilità degli allestimenti, è il principio formativo della costruzione. Il museo diventa un involucro neutrale per la scena teatrale dell'arte, non impone alcun tipo di relazione preordinata tra visitatore/spettatore e opera: è uno spazio geometrico-astratto che si definisce per addizione illimitata di unità di superficie quadrate.

Il richiamo a Mies è evidente, pressoché scontato. Si possono citare il *Museo per una piccola città* (1942) per l'idea di un grande spazio che si apre all'esterno, in cui liberamente si possono organizzare le opere d'arte, ma anche la *Farnsworth Haus* (1946), un esempio di utilizzo dei telai esterni che liberano totalmente gli ambienti interni delimitati da grandi vetrate. Come anche la *Crown Hall* (IIT) di Chicago (1950-1956), la *Cullinan Hall* (1958, parte del *Museum of fine arts* di Houston) ed anche il progetto *50/50 Haus* (1950/1951), che adottano sistemi analoghi a quello scelto da Manfred Lehmbruck per il museo di Duisburg: possenti telai esterni all'edificio e ampie superfici vetrate.

Questi dispositivi strutturali erano così innovativi per la Germania di quegli anni, che Manfred incontrò non poche difficoltà a trovare una ditta che li potesse mettere in opera. Dalla corrispondenza con le imprese costruttrici reperita presso l'archivio SAAI, si evince che l'architetto e la ditta cui infine si rivolse (Glasbau Heinrich Hahn, Frankfurt), chiesero informazioni a proposito delle grandi vetrate appese del museo alla ditta americana "Boston Blacking Company".¹⁴⁷

L'idea di grandi spazi museali infinitamente flessibili è importata essenzialmente dagli Stati Uniti.

Nella sua tesi di dottorato, dal titolo *Grundsätzliche Probleme des zeitgenössischen Museumbaues* (Problemi fondamentali dei musei contemporanei)¹⁴⁸, Manfred scriveva:

3.2.1.

147Il lascito di Manfred Lehmbruck presente al SAAI non è catalogato, quindi non è possibile fornire ulteriori indicazioni che possano identificare i vari documenti consultati e citati.

148La tesi aveva come relatore il Prof. Gerhard Graubner e fu discussa da Manfred presso la TH di Hannover nel 1942.

capitolo primo

«Il museo flessibile fu configurato per portare avanti tale concezione [della flessibilità espositiva]. Tale concetto prese corpo soprattutto in America, ove la mancanza di edifici storici di riferimento facilitò un libero sviluppo rispetto alle esigenze fondamentali di questa tipologia, come la possibile variazione e la leggerezza dei dispositivi di esposizione, la flessibilità sia dello spazio, sia della luce. Il museo è paragonato ad una scena teatrale, che mostra le infinite combinazioni di una collezione con una variazione continua di luci ed ombre».

Il testo citato pone l'accento anche sull'importanza della luce, che emerge con evidenza dalla descrizione del museo e che lo stesso Manfred indicò come uno degli elementi conduttori del progetto in una pubblicazione sulla rivista «Deutsche Bauzeitung»¹⁴⁹, da lui redatta al momento dell'inaugurazione del museo.

Essa si traduce anche in un certo senso nella legge geometrica che governa l'intero progetto.

Il museo è concepito infatti, come già accennato, sulla base di una griglia di modulo 1,44mx1,44m, che corrisponde alle dimensioni delle quasi 400 cupole di plexiglas che costituiscono la copertura dell'ala delle esposizioni temporanee.

Anche in questo caso non fu facile per Manfred trovare un accordo con le imprese costruttrici. La scelta cadde infine sulla ditta “Klaus Esser” di Düsseldorf che - in una lettera del 31 gennaio 1958 - specificava all'architetto che non poteva dare alcuna garanzia sul materiale e sul dispositivo che sarebbero stati adoperati. Solo le industrie che producevano tali tipi di manufatti ad esempio per la costruzione di aerei avrebbero potuto offrire le garanzie richieste. Questo testimonia la ricerca innovativa di Lehmbruck sulle tecnologie costruttive.

Tra l'architetto e la ditta ci fu inoltre una certa trattativa a proposito delle precise dimensioni delle cupole, che dovevano essere inizialmente di 1,84mx1,84m. Non si è reperita testimonianza sulla motivazione per cui infine tale misura fu modificata. In base a tale griglia fu anche realizzata la pavimentazione dei due corpi edilizi. In riferimento a quello vetrato, ospitante la collezione permanente e le esposizioni

149M. Lehmbruck, *Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg*, in «Deutsche Bauzeitung», n.11, 1964, pp. 881-894.

1.2 _ il Museo Lehmbruck in Kant Park

temporanee, Manfred illustra i vantaggi dell'utilizzo di un simile dispositivo esteso all'intera costruzione nel già citato testo per «Deutsche Bauzeitung».

«Tutti gli spazi espositivi sono privi di pilastri. La struttura portante della sala principale è posta di fronte alla facciata esterna. In questo modo si evita che ci siano cesure e che membrature edilizie di una certa forza o anche linee d'ombra possano interferire con libertà della divisione interna. Poiché a fondamento di tutto il complesso edilizio sta uno stesso sistema di misura, in pianta e in alzato, è così possibile, con pochi elementi standardizzati, realizzare numerosi allestimenti diversi. I tramezzi hanno telai assemblati con profili di alluminio e possono essere spostati a piacimento verso l'alto o verso il basso. Anche il soffitto può essere spostato in altezza: le possibilità di variazione sono pressoché illimitate».¹⁵⁰

La griglia permea l'intera costruzione, inglobando la corte interna e l'ala Lehmbruck. In questo caso la maglia quadrata (con il modulo unitario 1,44mx1,44m e il suo multiplo 2,88mx2,88m) regola il sistema costruttivo delle travi di copertura, la disposizione dei setti murari interni ed esterni e del cortiletto vetrato.

Il rigore con cui Manfred Lehmbruck fa uso della griglia risulta in tutta la sua evidenza dallo studio dei disegni esecutivi. Un esempio particolarmente calzante è fornito dalle informazioni inerenti le quattro superfici curvilinee che connotano il prospetto sud e quello nord dell'ala Lehmbruck. I setti sono costruiti sulla traccia di un semicerchio interno ed uno esterno. Prendiamo in considerazione per un momento la curva più piccola. Il raggio interno è pari a 7,20m (5 moduli esatti), quello esterno a 7,56m (5 moduli e $\frac{1}{4}$). Lo spessore del setto è variabile: parte dal centro con 0,36m ($\frac{1}{4}$ di modulo) sino a giungere alle estremità con 0,12m ($\frac{1}{12}$ di modulo)

Per la curva più grande vale lo stesso ragionamento: il raggio interno misura 12,24m (8 moduli e $\frac{1}{2}$), il raggio esterno è 12,96m (9 moduli), lo spessore massimo è 0,72m ($\frac{1}{2}$ modulo) e quello minimo 0,06m ($\frac{1}{24}$ di modulo).

Il centro del cerchio interno e il centro di quello esterno distano tra loro 0,72m ($\frac{1}{2}$ di

150M. Lehmbruck, *op. cit.*, p. 885.

capitolo primo

modulo). I setti curvilinei sono uguali sul prospetto nord e sud, anche se disposti simmetricamente rispetto ad un asse ruotato di 2,37° in senso orario rispetto all'orizzontale. Lo stessa inclinazione (però rispetto alla verticale) presentano gli assi di simmetria dei singoli setti.

Nella pavimentazione del corpo edilizio vetrato, in maniera molto abile, Manfred inserisce delle fughe maggiori, nascoste da barre di acciaio, ogni quattro lastre di rivestimento (ogni singola lastra ha la misura di un modulo della griglia), in modo da allocarvi gli impianti tecnici necessari (come ad esempio i cavi elettrici), accuratamente celati, ed eventuali pannelli verticali.

Lo storico dell'architettura Henry-Russell Hitchcock, in un articolo pubblicato sulla rivista «Zodiac»¹⁵¹, riferì come a suo parere il *Wilhelm-Lehmbruck-Museum*, fosse da annoverare tra «i più notevoli che siano stati completati al mondo da quando fu inaugurato cinque anni or sono a New York il Guggenheim Museum di Wright».¹⁵²

E, soffermandosi sull'ala dedicata all'opera di Lehmbruck, così la descrisse:

«Ma è l'interno dell'ala Lehmbruck che costituisce un'esperienza architettonica davvero straordinaria, totalmente diversa da quella di Wright con il Guggenheim Museum, ma egualmente eccitante, quasi indipendentemente dai contenuti. Entrando dal passaggio di vetro si procede, ben oltre il livello del primo piano, parallelamente e vicino a una cieca parete in cemento. Le sue striature verticali, prodotte mediante un'attenta selezione e disposizione del legno grezzo delle casseforme, sono messe in evidenza dalla luce che scende da una stretta apertura su tutta la lunghezza del soffitto. Da questa balconata, in fondo alla quale è un'ampia superficie di vetro alta quanto l'interno, si può cogliere come un'unità singola l'intero spazio, che si prolunga intorno al cortile centrale, dalle pareti interamente di vetro. Questo spazio è limitato soltanto dalla parete diritta al suo lato estremo (verso est) che corrisponde a quella di ingresso, e dalle

151H. R. Hitchcock, *Germany 1955-1965 more especially Düsseldorf*, in «Zodiac», n.14, 1965, pp. 4-36.
152Ibidem, p. 185.

1.2 _ il Museo Lehmbruck in Kant Park

sezioni curve della parete al di sopra delle quali e tra le quali entra liberamente dall'esterno la luce. Ma questo non è uno spazio statico: alla maniera di Le Corbusier o del Guggenheim di Wright, è uno spazio nel quale si è invitati a svolgere una funzione attiva.

Si scende così al limite settentrionale della prima balconata, voltando a destra prima della grande lastra di vetro che permette di vedere all'esterno la verzura, e scoprendo che il muro di sostegno in cemento della balconata ha un aggregato di morbidi ciottoli bianchi che contrasta deliziosamente con il ruvido *béton brut* delle pareti più alte. [...]

A una prima riflessione, ma non stranamente a prima vista, questo interno così duro, così astratto, così mascolino sembra un curioso ambiente per un'arte delicata e quasi femminile com'è quella di Lehmbruck. Di fatto, come si è già istintivamente compreso, esso completa il contenuto con un'efficacia che esempi più violentemente "brutali" di interni di museo hanno raramente raggiunto. Le vaste e semplici superfici, non uniformi ma di "textures" che variano dalla morbida trasparenza del vetro ai vari gradi di ruvidezza del pavimento di sabbia [...] ai diversi tipi di cemento grezzo e all'aggregato di sassolini bianchi, che presenta anche notevoli differenze di toni neutri, costituiscono un riuscito contrasto con le superfici delicate, così tenere eppure spesso così robuste, delle statue in bronzo e in pietra di Lehmbruck e un mirabile sfondo per le sue pitture talmente simili ad affreschi, da sembrare più disegni colorati che quadri finiti.

Come è accaduto per il Guggenheim Museum, ci saranno molti, soprattutto direttori di musei, che criticheranno violentemente un ambiente architettonico così positivo, anche se non potranno onestamente affermare che quello spazio interno che Manfred Lehmbruck ha creato con tanta audacia e ricchezza – il primo obiettivo estetico dell'architettura, come affermano certi teorici – non sia elastico e non possa, all'occasione, essere usato per sculture diverse da quelle di suo padre, seppur non con la stessa efficacia per quasi tutti gli altri tipi di pittura». ¹⁵³

¹⁵³*Ibidem*, p. 186.

capitolo primo

La breve descrizione dell'opera evidenzia la forte differenza esistente tra le due ali del museo, che presentano caratteri formali contrapposti: l'ala dedicata alla custodia dell'opera di Lehmbruck, con le sue pareti in cemento a vista e le sue forme concave e convesse, è forte, ruvida, introflessa, «di un'ispirazione espressionista tinta di gotico»¹⁵⁴ è stato detto. Il grande corpo vetrato è invece un ambiente luminoso, flessibile, aperto, trasparente e ricorda quel *Neues Bauen* uscito vincitore dal dibattito architettonico “post 45” sulla direzione che doveva intraprendere la ricostruzione della Repubblica Federale Tedesca.¹⁵⁵

Tale dicotomia riproduce la spaccatura tra due diverse correnti della nuova architettura tedesca nell'immediato dopoguerra. Una corrente - a cui dà voce tra altri Rudolf Schwarz - era quella che non voleva dimenticare le macerie, che di macerie si nutriva e si costruiva, come nel caso della chiesa di Sant'Anna a Düren. L'altra corrente voleva per la nuova Germania una nuova architettura fatta di vetro e trasparenza. Era l'architettura di una Germania che lavorava e taceva. Guardava avanti per superare un momento di *impasse* e gettarsi l'infamante passato nazionalsocialista alle spalle. Essa fu perfettamente esemplificata nell'architettura del padiglione della Repubblica Federale realizzato per la prima esposizione universale del dopoguerra, svoltasi a Bruxelles nel 1958. Il padiglione era stato progettato da Egon Eiermann e Sep Ruf.¹⁵⁶

La generazione che trascorse la propria prima giovinezza sotto la dittatura nazionalsocialista, dopo il secondo conflitto mondiale era soffocata dalla memoria, da una colpa che dai padri sembrava poter tramandarsi ai figli.

«Ma in quell'istante fui costretto a capirlo: qualunque sia la nostra posizione a riguardo, noi siamo i figli e le figlie dei colpevoli, non siamo i figli delle vittime», così afferma il protagonista del romanzo *Vati* di Peter Schneider.¹⁵⁷

La posizione di Manfred Lehmbruck era piuttosto particolare. Manfred nacque nel

154W. vom Endt, *Le musée Wilhelm Lehmbruck à Duisburg, Allemagne*, in «L'architecture d'aujourd'hui», n.117, 1964, pp. 86-91.

155Cfr. paragrafo 2.1.2.

156Cfr. *Ibidem*.

157P. Schneider, *Vati*, Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt/Neuwied 1987.

1.2 _ il Museo Lehmbruck in Kant Park

1913, quando la sua famiglia abitava a Parigi e il padre era già un noto scultore. Wilhelm si suicidò alla fine della prima guerra mondiale, incapace di sopravvivere alla vista di tutte quelle atrocità. Manfred all'epoca aveva appena terminato gli studi liceali e si rivolse a un amico del padre, Mies van der Rohe, quando decise di intraprendere gli studi di architettura.¹⁵⁸ Per qualche mese, da maggio a ottobre del 1932, svolse un periodo di praticantato come muratore nel cantiere della *Haus Lemcke* e frequentò lo studio dell'architetto e anche il *Bauhaus*. Mies gli consigliò, a seguito della chiusura della scuola da parte del regime, di iscriversi alla TH Berlin-Charlottenburg, dove insegnava Heinrich Tessenow. Manfred passò poi alla TH di Stuttgart e si diplomò nel 1938 con Paul Bonatz. Un anno prima le opere del padre erano state messe al bando dal regime nazista nell'operazione *Entartete Kunst* (arte degenerata).

Quando Hitler prese il potere Manfred aveva vent'anni. Egli appartiene di diritto alla generazione di «coloro che avevano visto», come la definì Heinrich Böll nel saggio *Bekennnis zur Trümmerliteratur* (Considerazioni sulla letteratura delle macerie).¹⁵⁹ Questa generazione finita la guerra si ritrovava in una situazione terribile: distruzione, fame, privazione dei beni di prima necessità... I più volevano solo

¹⁵⁸Mies e Lehmbruck strinsero amicizia a Berlino nel 1915, ma si erano già conosciuti in precedenza a Parigi. Secondo il figlio Manfred, i due uomini e le loro famiglie si frequentavano spesso negli anni 1915 e 1916, scambiandosi vicendevolmente visite a Berlino e Werder. Questa amicizia fu una delle più strette della prima età adulta di Mies, forse di tutta la sua vita. Lehmbruck era di 5 anni più vecchio di Mies e al tempo del loro incontro a Parigi, durante un viaggio di Mies del 1912, aveva già dietro a sé un decennio di esperienza nel mondo dell'arte ed era divenuto uno scultore di fama internazionale. Nel corso della sua carriera Mies utilizzò spesso le opere dell'amico per inserirle nelle sue architetture; si citano: il *Glasraum* a Stuttgart (allestita in occasione della mostra *Die Wohnung*, Stuttgart 1927), Haus Lange (Krefeld 1928), Villa Tugendhat (Brno 1928-30). E' da verificare l'utilizzo delle opere di Lehmbruck anche nelle architetture americane di Mies. Certo è che l'architetto avesse scelto per il Padiglione di Barcellona (1929) una statua di Lehmbruck al posto di quella di Kolbe, utilizzata successivamente, data l'impossibilità di reperirne una dell'amico. Cfr. F. Schulze, *Mies van der Rohe. A Critical Biography*, The University of Chicago Press, Chicago/London 1985, p. 80 e segg.

«La statua di Kolbe stava magnificamente in quel posto, ma nonostante Mies avesse sempre voluto mettere una figura in quello spazio, l'idea che egli collaborò con Kolbe nel progetto di questa installazione è, sfortunatamente, un mito. La verità è che Mies era estremamente ansioso di prendere a prestito una figura di Lehmbruck a tale scopo. E' quando ne divenne evidente l'impossibilità, prese un taxi in uno dei suoi ultimi giorni a Berlino prima di partire per Barcellona, si diresse verso lo studio di Kolbe e prese a prestito il miglior sostituto che potesse trovare.» In: Peter Blake, *The Master Builders: Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright*, New York, Norton 1996, p. 212.

¹⁵⁹H. Böll, *Bekennnis zur Trümmerliteratur*, in *Essayistische Schriften und Reden 1952-1963*, Kippenheuer & Witsch, Köln 1952; trad. it. in H. Böll, *Rosa e dinamite. Scritti di politica e di letteratura 1952-1976*, a cura di I. A. Chiusano, Giulio Einaudi editore, Torino 1979, pp. 3-7.

capitolo primo

dimenticare.

Da qui la scissione, il dubbio, l'incertezza che dominava l'animo di queste persone: dobbiamo dimenticare? Possiamo dimenticare? Siamo anche noi responsabili? E poi: la colpa dei nostri padri ricade su di noi? Siamo anche noi colpevoli?

Manfred non si trovava precisamente in questa posizione: suo padre era morto prima dell'ascesa al potere del nazionalsocialismo e quindi non ne poteva essere in alcun modo responsabile. Tuttavia la messa al bando delle sue opere condizionò la vita della sua famiglia. E ricadde quindi inevitabilmente anche su Manfred l'interrogativo sulla necessità di ricordare quello che lui aveva visto in prima persona o di optare per l'oblio, per il desiderio di riniziare, di non voltarsi indietro. La memoria non era solo quella della guerra, ma anche di un'infanzia passata all'ombra della presenza-assenza di un padre importante, poi di un padre morto, poi di un padre “degenerato”. Era la memoria di un'adolescenza difficile in cui la madre lo spinse a diventare architetto invece di dedicarsi all'arte come avrebbe voluto, perché c'era bisogno di guadagnarsi di che mangiare. Manfred nonostante tutto scelse di ricordare. Con il museo, luogo per eccellenza della memoria, Manfred attuò il definitivo riscatto dell'opera paterna e con esso la rivendicazione della sua difficile giovinezza, la sua e di quella di tutta una generazione che era stata derubata del suo passato, delle sue radici.

Come accennato in precedenza, il differente carattere dei due corpi del museo evoca la contrapposizione tra due diverse correnti del *Neues Bauen* del secondo dopoguerra: l'architettura della trasparenza e l'architettura delle macerie. La Germania “della trasparenza” era quella che voleva dimenticare, era la Germania dell'oblio. L'altra, quella “delle macerie” era la Germania della memoria.

Nel *Lehmbruck-Museum* si manifesta questa dicotomia: la galleria vetrata, di matrice miesiana, accogliendo quel *Neues Bauen*, è architettura dell'oblio; ed invece l'ala Lehmbruck è architettura della memoria. Lo è sia perché ospita l'intero lascito dello scultore, ma lo è anche “architettonicamente”. Le pareti in cemento armato grezzo, il contrasto luce/ombra, i materiali scelti per le finiture, l'articolazione volumetrica interna, le forme concave e convesse, la forza, la rudezza, l'introflessione... tutto

1.2 _ il Museo Lehmbruck in Kant Park

concorre alla riflessione e al raccoglimento, ad un particolare coinvolgimento spaziale da parte del visitatore. Un'architettura emozionale, che suggerisce memorie, immagini... che racconta la storia.

Tadao Ando nell'utilizzare il *béton brut*, conferisce a questo materiale una sensualità particolare:

«Forse all'inizio ci sentiamo fisicamente oppressi dal cemento grezzo e dal suo messaggio di forza rude nelle pareti nude. Poi, pian piano, notiamo i morbidi riflessi di luci e ombre, il leggero spirare della brezza lungo la superficie del cemento, e i muri iniziano a narrare della tranquillità di esistere. Della gentile, ma crudele natura del tempo (come gli anni passano, vedi tuo nonno che muore, poi tua nonna, tuo padre...), questo tempo che uniforma tutto con crudele equità».¹⁶⁰

In questo senso il cemento grezzo del museo racconta qualcosa, parla del passato. L'utilizzo di piccoli ciottoli incastonati nei setti murari sotto le scale e le rampe ricorda il frammento, la maceria. E' architettura della memoria anche perché rammenta la maceria.

Si potrebbe inoltre aggiungere che la citazione miesiana – perché quasi di citazione si tratta, data la stretta somiglianza della galleria vetrata con alcune opere di Mies van der Rohe – è comunque evocazione del passato: Mies è il maestro che era nei fatti direttamente suggerito a Manfred dal padre, oltre a essere colui che inserì appassionatamente le opere di Wilhelm nelle sue architetture.

¹⁶⁰In M. Furuyama (a cura di), *Tadao Ando*, Zanichelli, Bologna 2000, p. 15.

1.3 _ Le fasi di progettazione e di realizzazione del museo

In una riunione svoltasi nel settembre del 1956, Manfred Lehbruck, il Dr. Händler e i rappresentanti dell'Ufficio Edilizia stabilirono il programma definitivo per il nuovo museo.¹⁶¹

Gli spazi espositivi erano suddivisi in tre parti: quelli per l'esposizione permanente della collezione (1000mq), per le esposizioni temporanee (500mq) e quelli dedicati alla collezione Lehbruck (1000mq). Erano poi previsti spazi per l'amministrazione, una sala di lettura, una sala conferenza, la hall di ingresso e il guardaroba (per un totale di 1000mq) oltre agli spazi tecnici e per il deposito (500mq ca). Per quanto riguarda il cortile delle sculture prospiciente il parco, Manfred proponeva una superficie di circa 4000mq.¹⁶²

A questo programma corrispose una prima elaborazione schematica del progetto del museo, qui indicata come **prima fase progettuale**.

Il materiale di archivio relativo a questa fase è reperito presso l'archivio SAAI (tre piante, quattro prospetti e due sezioni, oltre a due viste prospettiche) è in scala 1:1000; la quantità e la qualità delle informazioni deducibili sono quindi assai scarse. L'operazione di ridisegno ha necessariamente comportato anche un'interpretazione dei dati a disposizione, in particolare a riguardo della presenza, dell'ubicazione e dell'estensione delle superfici vetrate.

La griglia sulla cui base è configurato il progetto è di 5mx5m, con una sotto-griglia per la pavimentazione esterna di 2,5mx2,5m. Per il *Kunstmuseum* è previsto un totale di 2.200mq, per il *Plastikmuseum* 4.000mq, per un valore complessivo di 6.200mq.¹⁶³ I

¹⁶¹La riunione si svolse il 7 settembre 1956.

¹⁶²Già nell'aprile 1956 il comitato culturale aveva stabilito che il nuovo museo avrebbe avuto una superficie complessiva di circa 3000mq.

¹⁶³Da qui in avanti nella descrizione delle varie fasi progettuali si utilizzeranno le notazioni di *Kunstmuseum* (museo d'arte) e *Plastikmuseum* (museo di scultura) per indicare rispettivamente l'ala del museo ospitante le mostre temporanee più la collezione cittadina di opere d'arte e l'ala dedicata ai lavori di Lehbruck. Negli elaborati progettuali infatti Manfred Lehbruck indicò sempre le due ali con questi due termini.

1.3 _ le fasi di progettazione e di realizzazione del museo

metri quadri indicati si intendono comprensivi degli spazi dedicati all'amministrazione, all'auditorium, ai vani tecnici e all'abitazione del custode.

In questa fase il museo è pensato come un blocco compatto che contiene tuttavia già embrionalmente una suddivisione tra *Kunstmuseum* e *Plastikmuseum*, come si può notare da uno schizzo della pianta in cui l'architetto annota sul bordo i metri quadri relativi all'uno e all'altro.

Il museo è ubicato in prospicienza alla Wittekindstraße - e cioè sul lato opposto del parco rispetto alla sua collocazione definitiva - in cui è situato anche l'ingresso (pedonale e accanto carrabile). In adiacenza all'edificio (lato ovest) l'architetto prevede una risistemazione del parco: un'ampia area verde geometrizzata si estende quasi fino alla Düsseldorfstraße, mentre dirimpetto alla Wittekindstraße è presente una fascia verde alberata che sembra far da filtro tra la strada e il museo. Tra l'edificio e il parco, sul lato ovest, è presente una sorta di zona di transizione tra architettura e natura, rappresentata da un'ampia superficie pavimentata (di circa 3.500mq) in cui è situato anche un bacino d'acqua che prosegue fin sotto il perimetro dell'edificio, un elemento questo dagli echi miesiani che si ritrova anche nel *Federsee Museum* dello stesso Lehmbruck. Al piano terreno su quasi tutta la lunghezza del prospetto ovest e su parte del prospetto è infatti presente una zona porticata - sotto cui si insinua appunto il bacino d'acqua - che accoglie il visitatore al suo arrivo al museo.

Il livello della zona pavimentata e dell'entrata del museo è inferiore a quello di calpestio. Questa soluzione scomparirà nelle fasi successive, in cui al contrario il cortile esterno si troverà ubicato ad un livello leggermente superiore.

L'edificio è articolato su due livelli più un livello interrato in cui sono collocati i vani tecnici. Al piano terreno - seminterrato - sono presenti: una sala conferenze (dirimpetto all'entrata), l'amministrazione e la casa del custode (attestate sul lato sud), gli spazi espositivi oltre ai servizi igienici.

Questo livello prende luce da una fascia vetrata che perimetra quasi tutto l'edificio e che colma lo scarto tra il livello del terreno e quello del solaio. Tale soluzione riecheggia certamente il padiglione delle esposizioni temporanee del *Reuchlinhaus* di Pforzheim, che a sua volta prende chiaramente spunto dalla *Crown Hall* di Mies van der

capitolo primo

Rohe. (IIT, Chicago, 1950-1956).

Le tre principali funzioni ospitate dal piano terreno (auditorium, spazi espositivi, amministrazione) hanno tre ingressi indipendenti, tutti però situati in corrispondenza della zona porticata.

Una volta entrato nel museo, il visitatore è introdotto in un ampio vano pressoché quadrato adibito ad ospitare le opere di grafica, al cui centro è presente uno spazio chiuso (ospitante i servizi igienici) dal soffitto leggermente ribassato. Sopra di esso è situato un giardino pensile a cui si ha accesso dal livello superiore, ove tale area verde - in cui nuovamente è presente una vasca d'acqua - si apre allo spazio espositivo con pareti vetrate. Lo scarto tra il piano di calpestio di questo giardino e l'altezza del soffitto del vano al piano terra su cui insiste è colmato da una fascia vetrata, che va a costituire un'ulteriore fonte di illuminazione quindi per la sala ospitante le opere di grafica. Da qui il visitatore può salire delle scale e giungere al livello superiore, una galleria vetrata che circuita la corte verde di cui si parlava, oppure proseguire verso una porta che dà accesso ad uno spazio diverso: un doppio volume che presenta le principali caratteristiche connotano il *Kunstmuseum* nella sua versione definitiva. Esso è vetrato e si apre sul parco e contiene un mezzanino attestato sul prospetto nord. E' verosimile - per assonanza con il progetto definitivo - che questa parte del museo sia stata pensata per ospitare le mostre temporanee. Questa ala del museo è sormontata da un volume che si sviluppa oltre il livello della copertura; esso rappresenta una sorta di grande shed, che si apre a nord con un'ampia superficie vetrata.

E' offerta al visitatore anche una terza scelta: un accesso lo introduce in un'ulteriore parte del museo, verosimilmente adibita ad ospitare le opere paterne. Questo ampio spazio è parzialmente interrato e prende luce dalla fascia vetrata perimetrale. Ad un livello superiore questa ala è arricchita da due giardini pensili di pianta quadrata, delimitati da vetrate e da uno spazio particolare, anch'esso a pianta quadrata, sormontato da una piramide che si sviluppa oltre la quota del soffitto, sbucando quindi in copertura. Dai disegni non è chiaro se la piramide fosse prevista vetrata. E' probabile di no - o almeno non interamente - poiché è adiacente su due lati della base alle corti-giardino vetrate di cui si parlava.

Osservando la pianta della copertura si può notare come siano presenti già degli

1.3 _ le fasi di progettazione e di realizzazione del museo

importanti elementi che Lehmbruck si porterà dietro sino al progetto definitivo: le corti quadrate (poi ridotte all'unica presente nel *Plastikmuseum*) e delle cupolette vetrate disposte adesso sulla copertura dell'auditorium e dell'amministrazione.

Anche il tema dei volumi geometrici emergenti in copertura sarà uno dei *Leitmotiv* anche nelle fasi successive. Nel progetto definitivo, a seguito di un'ultima ma definitiva operazione di riduzione e semplificazione, questi volumi saranno tradotti nei tre setti di *béton brut*, affioranti sulla copertura del *Plastikmuseum*.

Nella relazione di accompagnamento al rapporto riguardante il giudizio sui vari siti proposti per il museo¹⁶⁴, Lehmbruck sottolineava l'importanza che gli spazi espositivi si sviluppavano su un unico livello, poiché una grande differenza di altezze e la presenza di scale di una certa consistenza costituivano una non auspicabile cesura dello spazio e anche una barriera psicologica per il visitatore. L'architetto inoltre illustrava la necessaria differenziazione dell'illuminazione in base alle opere esposte (luce laterale per le sculture, luce zenitale diffusa per i dipinti) e l'importanza di un'apertura del museo verso la natura circostante. Per tutte queste motivazioni sarebbe stato opportuno optare per un edificio poco sviluppato in altezza.

Nel febbraio 1957 l'incarico per la progettazione del nuovo museo fu ufficialmente affidato a Manfred Lehmbruck.¹⁶⁵ In questo caso particolare l'amministrazione comunale aveva deciso di andare in deroga alla regola per cui per edifici pubblici di questo tipo era necessario bandire un concorso di idee. Lehmbruck pareva particolarmente adatto poiché aveva esperienza sul tema del museo - soggetto da lui trattato nella sua tesi di dottorato e con cui aveva avuto a che fare nello studio di Roth in Svizzera - e soprattutto in quanto vincitore del primo premio per il concorso del

¹⁶⁴Cfr. paragrafo 1.2.

¹⁶⁵Il contratto fu firmato da Lehmbruck dopo varie rettifiche nell'ottobre del 1957. L'architetto si impegnavano a redigere un progetto preliminare dell'intero complesso in scala 1:200, oltre al progetto esecutivo in scala 1:100 del primo corpo edilizio, di cui sarebbe stato anche il direttore dei lavori. Egli riceveva come compenso 50.000 marchi. Era inoltre previsto un forfait mensile di 200 marchi per il periodo della progettazione e di 300 per la direzione dei lavori. La somma doveva coprire le spese di gestione del progetto e i viaggi che Lehmbruck avrebbe dovuto intraprendere a Duisburg.

capitolo primo

Reuchlinhaus di Pforzheim. Questo quello che si evince dai documenti ufficiali.¹⁶⁶ Certo è che il fatto che fosse il figlio di Wilhelm e soprattutto che i Lehbruck non avessero ancora concesso il lascito dello scultore in prestito permanente alla città giocò un ruolo fondamentale in questa scelta, che pare in larga misura volta a entrare nelle grazie della famiglia.

Nell'ottobre del 1957 fu messa in discussione l'ubicazione del museo in prospicenza alla Wittekindstraße. Questa comportava infatti la demolizione di vari edifici, che avrebbe necessitato di molto tempo e quindi posticipato la realizzazione del museo. Lehbruck propose così, in una riunione del comitato culturale del novembre 1957, la realizzazione del museo nel Kant-Park nei pressi dell'angolo tra la Düsseldorf- e la Friedrich-Wilhelm-Straße, una scelta che avrebbe comportato la demolizione dell'*Haus Rhein*, ove era previsto l'allestimento dell'*Heimatismuseum*.

La nuova proposta progettuale elaborata da Lehbruck prevedeva la realizzazione di due corpi edilizi distinti: uno per i dipinti e l'altro per le opere scultoree.¹⁶⁷

Questa proposta corrisponde qui alla **seconda fase progettuale**.

Il materiale di archivio relativo a questa fase è reperito presso l'archivio SAAI (una pianta, due sezioni, oltre a due viste prospettiche) è in scala 1:1000; la quantità e la qualità delle informazioni deducibili sono quindi assai scarse. Come nella fase precedente l'operazione di ridisegno ha comportato un'interpretazione dei dati a disposizione, in particolare a riguardo delle superfici vetrate.

La griglia sulla cui base è configurato il progetto è di 5m x 5m, con una sotto-griglia per

¹⁶⁶Manfred fu incaricato inizialmente di un progetto preliminare dell'intero complesso e di un progetto particolareggiato e della direzione dei lavori dell'ala dedicata alla collezione delle opere paterne. La progettazione e realizzazione del museo doveva prendere avvio dalla parte dedicata all'opera di Wilhelm Lehbruck, tuttavia il fatto che la collezione permanente sarebbe ben presto rimasta priva di una collocazione a causa della demolizione dell'edificio sulla Königstraße portò ad un cambiamento dei piani. Per il museo furono inizialmente stanziati 1 milione di marchi, ma nei mesi successivi si prese coscienza dell'insufficienza della somma.

¹⁶⁷Il 28 novembre 1957 Manfred scriveva una lettera all'Ufficio Edilizia in cui concordava un termine per un confronto sul progetto. A questa data il complesso è suddiviso in due corpi edilizi, il primo contenente la collezione permanente, lo spazio per le esposizioni temporanee, la hall di ingresso e i vani tecnici (per un totale di circa 13.200mc ed un costo stimato di 1,5 milioni di marchi); il secondo la sala conferenze, la biblioteca e l'ala dedicata alla collezione Lehbruck (circa 7.800mc e un costo stimato di 900.000 marchi). Il museo risulta attestato sul lato ovest e non su quello sud del Kant-Park.

1.3 _ le fasi di progettazione e di realizzazione del museo

la pavimentazione esterna di 2,5mx2,5m. Per il *Kunstmuseum* è previsto un totale di 3.000mq, per il *Plastikmuseum* 1.500mq, per un valore complessivo di 4.500mq. I metri quadri indicati si intendono comprensivi degli spazi dedicati all'amministrazione, all'auditorium, alla *hall* di ingresso, ai vani tecnici e all'abitazione del custode.

In questa fase il museo è stato spostato nella sua definitiva ubicazione (nel Kant-Park, in corrispondenza dell'incrocio tra la *Düsseldorferstraße* e la *Friedrich-Wilhelm-Straße*. Esso è già costituito da due corpi edilizi distinti, ospitanti il *Kunstmuseum* e il *Plastikmuseum*; le due ali del museo sono al momento configurate come semplici volumi geometrici, rispettivamente: un parallelepipedo allungato (15m x 55m in pianta) e un parallelepipedo schiacciato a pianta quadrata (35m x 35m circa) bucatato al centro, ove è situata una corte a cielo aperto (12m x 12m circa in pianta).

E' interessante notare come l'ubicazione del corpo vetrato parallela alla *Düsseldorferstraße* rimanga d'ora in poi una costante progettuale. La motivazione è da reperirsi nel particolare significato attribuibile al museo "vetrato", riscontrabile anche nel modello dello *Stedelijk Museum* di Willem Sandberg e del *Lebendes Museum* di Alexander Dorner.¹⁶⁸ L'ala del museo ospitante le esposizioni temporanee doveva partecipare della vita della città e offrire "democraticamente" anche ai passanti la possibilità di fruire delle opere d'arte senza necessariamente entrare nel museo.

Il progetto ha già assunto in questa fase uno schema configurativo da cui sostanzialmente non si discosterà più.

Il volume ospitante il *Kunstmuseum* è un parallelepipedo disposto con il suo lato lungo in corrispondenza della *Düsseldorferstraße* (prospetto ovest). La struttura non è ancora chiaramente indicata – i disegni originali sono infatti in scala 1:1000 – ma dalle viste prospettiche a disposizione risulta evidente che i prospetti sono pensati interamente vetrati su tutti i lati.

Questa ala è suddivisa su due livelli. Al piano terreno sono collocate la casa del custode e gli spazi amministrativi (sul lato corto a sud, una posizione che manterranno nel progetto definitivo) e un ampio spazio espositivo a doppia altezza. Lungo il prospetto est che guarda verso il parco è presente un mezzanino.

Al piano seminterrato sono presenti degli spazi tecnici e ulteriori spazi espositivi. Esso

¹⁶⁸Cfr. paragrafo 2.2.2.

capitolo primo

è illuminato tramite una fascia vetrata presente sui lati prospicienti alla Düsseldorfstraße e alla Friedrich-Wilhelm-Straße, ove una piccola scarpata corre ad angolo perimetralmente al museo e permette di creare il dislivello necessario per accedere direttamente a questo piano e per dar luce ai vani qui situati.

Sulla copertura è presente una serie di piccole piramidi vetrate, che consentono allo spazio espositivo di essere illuminato anche zenitalmente. Questa soluzione è però assente in corrispondenza del mezzanino, verosimilmente poiché altrimenti questo spazio non avrebbe avuto un'altezza opportuna per la sua corretta fruizione.

Il *Kunstmuseum* è collegato al *Plastikmuseum* tramite un piccolo parallelepipedo vetrato ospitante la *hall* di ingresso e sviluppato anch'esso su due livelli, corrispondenti - e collegati - al piano seminterrato e al piano terra di entrambe le ali del museo, che si sviluppano quindi alla stessa quota. La superficie della *hall* in pianta è pari a 75mq su entrambi i livelli.

Di fronte alla *hall* in corrispondenza della Friedrich-Wilhelm-Straße, si trova contigua al parco, una piccola zona lastricata (14m x 28m circa), collegata all'ingresso tramite un'ampia scalinata (il dislivello tra la quota del parco e quella del piano terreno del museo è di poco più di un metro).

Sul lato sud del complesso è attestato il *Plastikmuseum*, un basso volume a pianta quadrata. E' disposto su due livelli principali: quello interrato è più piccolo e cieco e ospita le opere di grafica. Il piano terreno è articolato in due diverse zone articolate su due livelli leggermente sfalsati. Una prima e più piccola parte guarda a sud verso un ampio cortile lastricato compreso tra *Kunstmuseum* e *Plastikmuseum*. Da qui, tramite delle scale si scende ad un livello più basso (corrispondente a quello del parco). Questa zona è più ampia e presenta al centro una corte quadrata vetrata, pensata come area verde. Dalle viste prospettiche sembra che le pareti perimetrali (qui ancora tutte rettilinee) siano già state pensate in *béton brut*.

Sulla copertura piana sono disposti dei piccoli volumetti cubiformi vetrate (un tema poi sviluppato nella versione definitiva del progetto in cui questi si trasformeranno in semisfere e si ridurranno in numero da quattro a tre) e sul lato est la superficie si alza in parte con un unghia piatta. Questo volume trapezoidale incastonato nel *Plastikmuseum* si apre con un'ampia parete vetrata verso il parco.

1.3 _ le fasi di progettazione e di realizzazione del museo

Lo spazio prende luce dai fori sul tetto, dalla superficie vetrata disposta sul lato est e da una fascia vetrata presente al di sotto del piano di copertura (un tema questo che rimarrà sin nel progetto definitivo).

Tra *Kunstmuseum* e *Plastikmuseum* come si è detto si estende un'ampia zona pavimentata in cui si trova un bacino d'acqua quadrato e alcuni setti curvilinei funzionali verosimilmente all'allestimento esterno di opere scultoree.

Da questo cortile (38m x 45m circa) – il cui livello è il medesimo del piano terra del museo e quindi leggermente rialzato rispetto al parco – si può accedere al *Plastikmuseum* tramite un'apertura vetrata segnata da un setto rettilineo.

L'Ufficio Edilizia e il Comitato Culturale si mostrarono subito propensi a questa idea. La demolizione dell'*Haus Rhein* - necessaria per far spazio al museo in questa nuova collocazione - avrebbe permesso di risparmiare i soldi stanziati per l'allestimento dell'*Heimatismuseum* e poterli così avere a disposizione per una veloce realizzazione anche del secondo corpo edilizio.¹⁶⁹

La proposta fu approvata nell'assemblea comunale del 16 dicembre 1957.¹⁷⁰

Al presidente del *Museumsverein* di Duisburg, l'Ing. Georg Lewenton, fu affidato l'incarico dei calcoli statici del nuovo museo.

Il 4 marzo 1958 Manfred presentò all'amministrazione comunale il suo progetto per il *Wilhelm-Lehmbruck-Museum*.

Il primo corpo edilizio era costituito da un fabbricato di due piani disposto parallelamente alla *Düsseldorferstraße*, che accoglieva la collezione del *Kunstmuseum*, le esposizioni temporanee e gli uffici dell'amministrazione. Il secondo – in cui doveva essere allestita la collezione *Lehmbruck* - era invece pensato come un corpo quadrato con una corte interna, attestato sul lato ovest del *Kant-Park* in prossimità della

¹⁶⁹Verbale della riunione del comitato culturale dell'8 novembre 1957.

¹⁷⁰La stampa locale non si dimostrò del tutto favorevole alla decisione. In particolare in un articolo apparso sulla rivista «*Rheinische Post*» il 20 novembre si rivendicava il fatto che la proposta fosse stata introdotta in una riunione del comitato culturale “a porte chiuse”. Era a ragion veduta ritenuto opportuno che la cittadinanza fosse resa partecipe di una decisione che le stava a cuore. Cfr. G. Händler, *op. cit.* e paragrafo 1.1.

capitolo primo

Friedrich-Wilhelm-Straße. Il terzo corpo edilizio era costituito da una calotta emisferica - di fattezze simili ad una cupola geodetica - che ospitava una sala conferenze, che poteva accogliere sino a 300 persone.

Il progetto complessivo e quello più dettagliato del primo corpo edilizio - di una superficie complessiva di circa 1.600mq - furono approvati in una seduta del Comitato Culturale ed Edilizio il 17 marzo 1958.¹⁷¹

Manfred presentò al pubblico il progetto in una conferenza tenutasi nella sala plenaria del comune di Duisburg il 26 dello stesso mese. Grazie all'elaborazione di una maquette e all'utilizzo di diapositive, l'architetto fu in grado di illustrare in maniera esauriente l'idea progettuale, che fu accuratamente descritta nei giorni successivi sulle pagine della stampa locale. Risultò ben chiaro come i due corpi edilizi, così diversi nella loro configurazione, rispecchiassero due diverse funzioni. Il primo si apriva al parco ed era configurato sul principio della flessibilità necessaria ad accogliere vari tipi di opere d'arte. Il secondo invece, più raccolto, era permeato dallo spirito delle opere di Wilhelm Lehmbruck. Qualche perplessità in più suscitò il terzo corpo edilizio, la cui conformazione fu assimilata ora a quella di un planetario, ora ad una... tartaruga.¹⁷² L'effettiva realizzazione di questa parte del museo non era però data per certa, anche se il Dr. Händler si mostrava particolarmente propenso a questo piccolo fabbricato, tramite il quale il museo sarebbe stato in grado di espletare anche un'importante funzione educativa. Il costo complessivo si aggirava attorno ai 3 milioni di marchi.¹⁷³

Questa versione del progetto corrisponde alla qui denominata **terza fase progettuale**.¹⁷⁴

Da questa fase in poi il materiale di archivio disponibile comprende disegni a scala

171I costi per il primo corpo edilizio furono stimati intorno al 1,3 milioni di marchi. Il progetto fu poi in parte modificato e furono ampliati gli spazi del piano interrato del primo corpo edilizio.

172Questo paragone può apparire bizzarro se ci si limita ad osservare i disegni, in cui in effetti il terzo corpo edilizio pare assimilabile alle cupole geodetiche di Buckminster Fuller, come noto delle strutture assai leggere e spesso trasparenti. Da altri documenti è tuttavia noto che quella dell'auditorium era un a struttura massiccia e chiusa in blocchi di cemento a vista. (STADU 600/2019).Il paragone con il guscio di una tartaruga appare così giustificato.

173Cfr. G. Händler, *op. cit.*

174Da quanto si è in grado di dedurre dalla ricerca archivistica condotta presso il SAAI, gli elaborati relativi a questa fase sono stati prodotti a partire dal dicembre 1957.

1.3 _ le fasi di progettazione e di realizzazione del museo

maggiore (1:100 in questo caso), quindi assai più ricchi di informazioni e certamente più dettagliati e sviluppati. Sono stati reperiti i prospetti sui quattro lati, due piante, due sezioni trasversali e una longitudinale, oltre ad alcune viste prospettiche.

Tutto il complesso è qui articolato sulla base di una griglia di 1,84m x 1,84m, che si raddoppia nel cortile esterno (3,68m x 3,68m). Si ipotizza che la griglia sia stata dettata dal dimensionamento delle cupolette di plexiglas presenti in copertura.

Per il *Kunstmuseum* è previsto un totale di 2.500mq, per il *Plastikmuseum* 2.000mq. Compare in questa fase per la prima volta il terzo corpo edilizio ospitante l'auditorium (217mq), una calotta emisferica di diametro pari a circa 17 metri. La superficie totale è di circa 4.900mq.

I metri quadri indicati si intendono comprensivi degli spazi dedicati all'amministrazione, ai vani tecnici e all'abitazione del custode.

L'auditorium è un volume emisferico totalmente chiuso all'esterno. Alla sala conferenze (168mq circa) si aggiunge una sorta di foyer trapezoidale (49mq) adiacente ad un previsto percorso interrato che collega questo terzo corpo edilizio al *Kunstmuseum*. Non sono specificati né la struttura né i materiali.

Il *Plastikmuseum* è descritto semplicemente come un basso volume di pianta quadrata (33,12m x 33,12m, altezza rispetto alla quota del parco di 9m circa) dalle pareti in *béton brut*, con una superficie complessiva di circa 2.000 mq. Il livello interrato ospita un deposito e l'esposizione delle opere di grafica. Il piano terreno ha al centro una corte vetrata (11m x 13m) e da esso si accede ad un mezzanino (360mq) attestato sul prospetto sud e che giro in parte lungo il lato est. Da questa ala del museo non è più previsto - come invece avveniva nella "fase 2" - un accesso al cortile esterno. Le pareti in cemento a vista sono cieche su tutti i lati, ad eccezione di tre superfici vetrate (una su ogni prospetto) di larghezza pari a due moduli (3,68m).

La *hall* di ingresso rimane come nella "fase 2".

Manfred Lehbruck si sofferma in questa terza fase progettuale però essenzialmente sullo studio del *Kunstmuseum*, dal momento che doveva essere il primo ad essere realizzato.

Il parallelepipedo - completamente vetrato su tutti e quattro i prospetti - si sviluppa su un livello principale (60,82m x 16,56m in pianta), corrispondente al piano terreno

capitolo primo

(di circa 720mq e come nella fase precedente ad una quota leggermente rialzata rispetto al parco) e un mezzanino (385mq circa), oltre ad un livello seminterrato e interrato dall'organizzazione un po' complessa. Esso si sviluppa in altezza rispetto al piano del parco per 13m.

La parte del parallelepipedo ubicata in corrispondenza del lato sud si articola in tre livelli sfalsati, che si dispongono, quasi come i rami di un albero, alla destra e alla sinistra di un setto murario (parallelo al lato lungo della pianta e disposto in corrispondenza del suo asse di simmetria) che parte dal piano terreno e corre su fino al mezzanino. Partendo dal livello più basso troviamo: il deposito e i vani tecnici (380mq); un ulteriore deposito (365mq) più degli spazi espositivi sul lato della Düsseldorfstraße e della Friedrich-Wilhelm-Straße (536mq) anch'essi leggermente sfalsati l'uno rispetto all'altro e che si estendono sino al prospetto nord del corpo edilizio ; la casa del custode e l'amministrazione (in tutto 122mq), ove è presente anche una piccola biblioteca con un mezzanino al suo interno.

Al piano terreno si accede tramite la *hall* vetrata configurata così come nella “fase 2”. Il visitatore si trova di fronte ad un ampio spazio espositivo sgombro da elementi strutturali. La struttura è infatti posta all'esterno ed è costituita da 5 grandi telai che sorreggono la copertura e le vetrate perimetrali.

Dal piano terreno si accede al mezzanino, attestato qui non più sul lato del cortile compreso tra *Kunstmuseum* e *Plastikmuseum*, ma sull'altro dirimpetto alla strada. Questo piano intermedio rompe il prospetto sulla Düsseldorfstraße, aggettando rispetto alle pareti vetrate (così come nel progetto definitivo) con uno sbalzo di circa 1,5m. La parete del mezzanino che dà sulla strada è già qui cieca. Il semipiano è sfalsato in pianta rispetto al piano terreno anche sul lato ovest (con uno sbalzo di circa 6,5m).

La copertura (piana) è costituita da una struttura in questa fase studiata, ma ancora non perfettamente risolta. Sono qui presenti 7 file di 31 piccole cupole trasparenti, tramite cui illuminare zenitalmente gli spazi espositivi sottostanti. Al di sotto del piano delle cupole e appeso ad esso, è allestito un controsoffitto, dalla struttura e dalle caratteristiche non specificate.

Il cortile è ubicato alla quota del piano terreno del museo: è separato dal parco da un

1.3 _ le fasi di progettazione e di realizzazione del museo

terrapieno e ad esso tuttavia anche collegato con delle piccola scalinate situate sul lato sud. E' presente, vicino al *Kunstmuseum*, un bacino d'acqua rettangolare.

Alla fine di aprile (1958) il Dr. Zehme, assessore all'Edilizia sollecitava Lehbruck all'elaborazione del progetto esecutivo del primo corpo edilizio e mostrava anche alcune preoccupazioni a riguardo della sua copertura e delle ampie superfici vetrate che si aprivano sul parco, che potevano causare difficoltà tecniche di realizzazione non indifferenti.

Zehme chiedeva quindi a Lehbruck di descrivere più nel dettaglio questi punti e sollecitava una sua visita al *Folkwang-Museum* di Essen, in cui erano già state affrontate le annose questioni riguardanti l'illuminazione laterale e zenitale.¹⁷⁵ Certo il *Folkwang-Museum* era da sempre stato un faro e un modello di riferimento per il *Kunstmuseum* di Duisburg, un dato di fatto che questa breve nota sottolinea chiaramente una volta di più.¹⁷⁶

Zehme mostrò peraltro interesse anche per il *Kunsthhaus* di Zurigo, che visitò all'inizio di dicembre del 1958 e di cui riferì dettagliatamente ai responsabili dell'ufficio edilizio in un rapporto datato 11 dicembre 1958.¹⁷⁷

Per quanto riguarda le installazioni tecniche, nel luglio del 1958 la scelta di Lehbruck era già ricaduta sulla ditta Otto Meyer per l'impianto di riscaldamento e di areazione, la ditta Philips per l'illuminazione e la ditta Stahl per il montacarichi.¹⁷⁸

Sin dal dicembre 1959 Lehbruck aveva preso contatti con la ditta Esser di Düsseldorf per le circa 400 piccole cupole in plexiglas da ubicare sul tetto del museo. La ditta non poteva fornire alcuna garanzia in merito a questo materiale, per la sua resistenza al tempo, agli incendi e agli agenti atmosferici in particolare.¹⁷⁹ Nell'agosto del 1959 la

175Lettera di Zehme a Lehbruck del 29 aprile 1958.

176Per un approfondimento sul museo di Essen, cfr. paragrafo 2.2.1.

177Anche Manfred Lehbruck si interessò al *Kunsthhaus* di Zurigo, già negli anni in cui fu bandito il concorso. Cfr. paragrafo 3.1.

178Lettera di Manfred Lehbruck all'Ufficio Edilizia di Duisburg del 5 luglio 1958. SAAI, Karlsruhe. La ditta Philips aveva lavorato anche al *Reuchlinhaus* di Pforzheim.

179Lettera della ditta Klaus Esser a Manfred Lehbruck del 31 gennaio 1958. SAAI, Karlsruhe.

capitolo primo

ditta produsse per Lehbruck il prototipo di una cupola.¹⁸⁰

La ditta Hahn di Frankfurt – che aveva già lavorato al *Focke-Museum* di Bremen – fu incaricata della realizzazione delle grandi pareti vetrate del museo, appese alla struttura portante in acciaio.¹⁸¹ Questo tipo di tecnica era decisamente innovativa e per questo fu richiesta dalla ditta per certi particolari la consulenza della Boston Blacking Company.¹⁸²

Per quanto riguarda la struttura portante in acciaio, l'incarico fu affidato alla ditta Fries&Sohn di Duisburg. Anche in questo caso la particolarità delle soluzioni prescelte – vetrate e *brises-soleil* mobili appesi ai grandi telai di acciaio esterni – causò non poche perplessità alla ditta.¹⁸³

La ditta Kiefer di Duisburg si occupò della messa in opera delle parti in cemento armato.

All'inizio di luglio del 1958 Lehbruck assicurava inoltre all'ufficio edilizio che entro agosto avrebbe preparato tutti i documenti necessari per l'appalto della costruzione grezza, che, se come egli sperava i lavori fossero stati avviati all'inizio di ottobre, sarebbe stata completata entro il Natale di quell'anno.¹⁸⁴

In effetti nel mese di agosto tutte le questioni tecniche, costruttive e statiche sembravano essere risolte, ma ancora non era stata fatta chiarezza sul preciso ammontare dei costi.

Alla fine di novembre Lehbruck presentò un preventivo che causò una certa preoccupazione da parte dell'amministrazione comunale, poiché l'ammontare complessivo della spesa era in costante crescita.¹⁸⁵

180 Lettera della ditta Klaus Esser a Manfred Lehbruck del 6 agosto 1959. SAAI, Karlsruhe.

181 I primi contatti furono presi nel luglio del 1958. Lettera della ditta Hahn a Manfred Lehbruck del 12 novembre 1958. SAAI, Karlsruhe.

182 Lettera della Boston Blacking Company alla ditta Hahn del 7 settembre 1960. SAAI, Karlsruhe.

183 Lettera della ditta Fries a Manfred Lehbruck del 7 agosto 1959. SAAI, Karlsruhe.

184 Lettera di Manfred Lehbruck all'Ufficio Edilizia di Duisburg del 5 luglio 1958. SAAI, Karlsruhe.

185 Il consiglio comunale in un'assemblea del 20 aprile 1959 aveva messo a disposizione per il primo corpo edilizio una somma di 2,175 milioni di marchi e per la realizzazione di tutto il complesso 3,7 milioni di marchi. Il 14 maggio 1959 l'amministrazione comunale di Duisburg scrisse al Ministero della Cultura del Nordrhein-Westfalen per informare della costruzione del *Lehbruck-Museum* e per chiedere una compartecipazione del Land alle spese di realizzazione. L'allora Ministro Dr. Pötter rispose che il Land aveva stanziato dei fondi a sostegno dei musei, ma questi non erano rivolti alla promozione di nuove costruzioni e soprattutto non potevano essere devoluti a favore di un edificio di così piccole dimensioni. Il Ministro riconosceva tuttavia la grande importanza dell'iniziativa e quindi

1.3 _ le fasi di progettazione e di realizzazione del museo

Alla predisposizione del progetto definitivo del primo corpo edilizio corrisponde la **quarta fase progettuale**.¹⁸⁶

Questa fase progettuale riguarda unicamente il *Kunstmuseum*.

I disegni reperiti in archivio sono in scala 1:100 e 1:50 (esecutivi). Oltre ai quattro prospetti, alle piante dei tre livelli principali, a varie sezioni trasversali e longitudinali, sono presenti particolari costruttivi in varia scala (sino a 1:1).

L'impianto è molto simile a quello della fase precedente, ma il modulo della griglia si modifica in 1,44m x 1,44m e di conseguenza anche tutte le misure (non sempre con la medesima proporzione). La superficie totale è di circa 2.900mq.

Come nella "fase 3" il parallelepipedo vetrato si sviluppa su un livello principale (ora 60,72m x 17,78m), corrispondente al piano terreno (di circa 825mq sempre ad una quota leggermente rialzata rispetto al parco) e un mezzanino (480mq), oltre ad un livello seminterrato e due interrati.

Il corpo edilizio si sviluppa in altezza rispetto al piano del parco per 9m.

L'organizzazione del piano interrato e dei seminterrati si semplifica rispetto alla fase precedente, ma mantiene una certa complessità nella parte del museo attestata sul lato sud. Partendo dal livello più basso, troviamo dei vani tecnici (125mq circa); al livello superiore sono ubicati un deposito e vani tecnici (510mq circa) con ambienti leggermente sfalsati gli uni rispetto agli altri, che corrono sino al lato nord; il piano seminterrato ospita sul lato sud la casa del custode (74mq), la biblioteca (35mq) e l'amministrazione (60mq) oltre a tre spazi espositivo sviluppati sugli altri lati (825mq + 65mq di distribuzione), gli ambienti sono leggermente sfalsati gli uni rispetto agli altri.

Il piano terreno è ubicato alla medesima quota del cortile centrale e quindi

si impegnava, una volta che fossero terminati i lavori, a verificare la possibilità di un sostegno finanziario al museo nella veste di donazione da parte del *Kulturkreis* del *Bundesverband der Deutschen Industrie*. (Lettera dell'11 luglio 1959 del Dr. Pötter all'amministrazione di Duisburg). Le richieste di finanziamento da parte della città di Duisburg si protrassero con scadenza annuale sino al 1964. L'assessore all'edilizia – e capo del comitato culturale - Paul Dittrich prese contatti nel febbraio 1961 con il Ministero della Cultura, chiedendo un aiuto dato l'incisivo aumento dei costi di costruzione del museo. Il Ministero rispose che per il 1962 sarebbero stati stanziati 6 milioni di marchi per la ricostruzione dei musei andati distrutti durante la guerra (non era questo il caso del *Lehmbruck-Museum* che era una costruzione ex novo), ma che comunque potevano contare sul loro sostegno. Il Land tuttavia non finanziò infine in alcun modo il museo.

¹⁸⁶Dalla ricerca d'archivio presso il SAAI risulta che la progettazione esecutiva del primo corpo edilizio prese avvio nel maggio del 1958.

capitolo primo

leggermente rialzato come nella “fase 3” rispetto al parco e alla strada. Sul lato della strada si stacca un mezzanino che ha le medesime caratteristiche che nella “fase 3” (ma gli sbalzi sono ridotti: sul prospetto ovest è 1,44, sul prospetto sud 4,32). Nell'angolo sud-est il livello del pavimento è leggermente rialzato (per circa 110mmq). Il piano interrato prende luce da uno scannafosso presente in corrispondenza del prospetto ovest e in parte anche sul prospetto est. (è scomparsa la scarpata della “fase 3”). La *hall* di ingresso è leggermente modificata nella forma (e al livello inferiore, ove sono ora ubicati i servizi igienici, è molto più piccola rispetto alla “fase 3”); la scalinata di ingresso è più stretta. La struttura portante è sempre costituita da cinque grandi telai esterni. La struttura di copertura è in questa fase studiata sin nei minimi dettagli. Ai telai esterni è appesa una struttura reticolare piana che sorregge sia le cupolette di plexiglas (appoggiate sopra) sia il controsoffitto (calato sotto di circa 1m). Le cupolette sono organizzate in 10 file di 40 ciascuna.

Il 25 giugno 1958 fu infine festeggiata - alla presenza di numerosi ospiti tra cui la famiglia Lehmbruck - la posa della prima pietra nel Kant-Park, celebrata nella stampa locale come un avvenimento storico, così atteso dopo ben tre anni di elaborazione del progetto.

Il cantiere procedette tuttavia con qualche difficoltà, poiché l'incarico per la struttura portante in acciaio e l'impianto di condizionamento fu conferito con un certo ritardo alle rispettive ditte e per questo motivo al momento dell'inizio dei lavori non era stato ancora fornito un preciso progetto delle opere. A quanto sosteneva Lehmbruck il progetto da lui elaborato era già molto curato nei dettagli¹⁸⁷ e che era già stato in parte discusso e chiarito con le ditte interpellate, che certo però sino alla stipula del contratto non si erano applicate al preciso dei particolari costruttivi. Anche l'Ing. Lewenton, che aveva curato i calcoli statici, aveva a suo tempo previsto che essi avrebbero potuto in qualche misura variare dopo l'attribuzione dell'incarico alle varie ditte. Esse quindi al momento dell'inizio dei lavori si erano dovute confrontare con

¹⁸⁷Questa affermazione potrebbe trovare conferma nel gran numero di elaborati riguardanti i particolari costruttivi (redatti sino alla scala 1:1) reperiti presso il SAAI, Karlsruhe.

1.3 _ le fasi di progettazione e di realizzazione del museo

non poche difficoltà e problemi pratici da risolvere anche perché il progetto di Lehmbruck metteva in conto delle soluzioni strutturali e tecnologiche innovative e desuete. In particolare infatti la ditta Hahn dovette procedere ad uno studio accurato del sistema con cui mettere in opera le grandi vetrate appese.¹⁸⁸

Seguirono poi ulteriori complicazioni a causa delle numerose richieste dei vigili del fuoco. Fu messa in discussione per la sicurezza in caso di incendio la struttura in acciaio del corpo edilizio, in particolare quella di copertura, come anche le due scale in acciaio che dovevano collegare il mezzanino con il piano terreno. Lehmbruck non voleva rinunciare alla struttura in acciaio per le due scale, poiché dovevano essere secondo la sua idea progettuale il più possibile leggere e non costituire un ostacolo percettivo all'interno del campo visivo.¹⁸⁹ Si richiese inoltre il rivestimento dei telai in acciaio esterni, un aumento dell'altezza del mezzanino (da 2,20 a 4 metri) e la predisposizione di scale di emergenza esterne (sul lato sud). Lehmbruck non intese ragioni e si oppose a tali indicazioni che avrebbero messo in discussione a suo parere l'intero progetto. Tanto più che mancavano delle precise regolamentazioni in tal senso che fossero specificamente attinenti agli edifici museali e venivano utilizzate quelle per i teatri. Lehmbruck quindi difese il suo progetto controbattendo che musei e teatri non solo comportavano degli apparati tecnici assai distinti – quelli del teatro erano molto più suscettibili ad incendi - ma anche prevedevano una assai diversa capienza di persone.¹⁹⁰

Nel novembre 1960 si giunse infine ad un compromesso che prevedeva un leggero rivestimento della struttura in acciaio e la modifica di una delle due scale interne, che sarebbe stata realizzata in cemento armato.¹⁹¹

Nel frattempo l'amministrazione di Duisburg iniziava a prendere provvedimenti per la realizzazione del secondo corpo edilizio, quello dedicato all'opera di Wilhelm Lehmbruck. Il consiglio comunale aveva già deciso nell'ottobre del 1959 di mettere a disposizione per il 1° aprile la somma di 1,385 milioni di marchi, già decisa il 3

188Cfr. lettera di Manfred Lehmbruck all'Ufficio Edilizia di Duisburg del 2 ottobre 1959.

189Lettera di Manfred Lehmbruck all'Ufficio Edilizia di Duisburg del 14 ottobre 1959.

190Lettera di Manfred Lehmbruck all'Ufficio Edilizia di Duisburg del 22 gennaio 1959.

191Lettera di Manfred Lehmbruck all'Ufficio Edilizia di Duisburg del 7 novembre 1960.

capitolo primo

dicembre 1958.¹⁹²

All'inizio di gennaio 1960 il Dr. Händler commentava in un'intervista alla rivista «Neue Ruhr Zeitung» la decisione di accelerare le tappe che avrebbero portato alla realizzazione dell'ala-Lehmbruck:

«E' stato stabilito che l'intera opera di Wilhelm Lehmbruck sarà al centro del nuovo museo. Questo risultato, raggiunto dopo le trattative portate avanti con la famiglia Lehmbruck, mette innanzitutto la città nella condizione di ampliare la propria collezione di opere d'arte e di conferirle una propria peculiarità. Non si può collezionare questo o quello senza una preciso indirizzo, semplicemente perché è di proprio gradimento... una collezione di opere d'arte deve avere un proprio carattere. Ogni museo deve prendere delle decisioni, affinché il visitatore straniero sappia cosa trovare in questa o quella città. [...] un giovane museo si deve indirizzare al presente. Duisburg si trova davanti alla grande opportunità – che alcune città ci invidiano – di avere a disposizione l'opera di Lehmbruck come punto di partenza per la definizione della sua collezione, che seguirà il motto: “Da Lehmbruck sino al presente”. Questa deve diventare una collezione internazionale [...] e tale accento è già stato conferito dalla *Lehmbruck-Stiftung* sostenuta dal *Bundesverband der deutschen Industrie*. Adesso sta tra i doveri del museo il compito di riempire i vuoti esistenti tra la collezione Lehmbruck e questo prezioso dono.»¹⁹³

Nel corso della prima metà del 1960 Manfred Lehmbruck elaborò una nuova versione del progetto del secondo corpo edilizio, che prevedeva una variazione delle pareti perimetrali che potesse meglio mettersi in relazione con l'intorno.¹⁹⁴

192Comunicazione interna dell'ufficio culturale del 13 ottobre 1959. La superficie espositiva ammontava a 1.228mq e quella dei vani accessori a 578mq per un totale di 1.706mq. Comunicazione del comitato culturale al comitato edilizio del 22 aprile 1960.

193Intervista pubblicata sulla «Neue Ruhr Zeitung» del 2 gennaio 1960. In: G. Händler, *op. cit.*

194Il nuovo progetto elaborato tra il febbraio e l'agosto del 1960 prevedeva inoltre un aumento della cubatura da 5.900 mc a 8.514 mc e un conseguente innalzamento dei costi, che salivano ora a 1,610 milioni di marchi. (Comunicazione interna dell'ufficio culturale del 20 aprile 1960) L'inizio dei lavori fu previsto per l'anno successivo (1961), una volta terminati quelli del primo corpo edilizio. (Comunicazione del comitato culturale al comitato edilizio del 22 aprile 1960)

1.3 _ le fasi di progettazione e di realizzazione del museo

Questa nuova soluzione scaturì dallo studio di una maquette dell'ala-Lehmbruck in cui erano state rappresentate le sculture di Wilhelm. Il modello era stato realizzato da Manfred per poter approfondire l'ottimale disposizione delle opere nello, l'illuminazione adeguata e anche stabilire i dettagli della struttura di copertura.¹⁹⁵

Lehmbruck propose quindi di «condurre i setti in cemento a vista esterni sin nell'interno delle pareti perimetrali, sì da conferire al corpo edilizio un carattere unitario e monolitico e da fornire alle sculture degli sfondi fissi e “costruiti” e non “decorativi”.»¹⁹⁶

Questa versione del progetto è identificata con la **quinta fase progettuale**.¹⁹⁷

Questa fase progettuale riguarda unicamente il *Plastikmuseum*.

I disegni reperiti in archivio sono in scala 1:100 e comprendono tre piante, tre sezioni e i quattro prospetti.

La pianta (inscrivibile in un rettangolo di 32,83m x 34,36m) è costruita sulla base di una griglia di 2,88m x 2,88m. La superficie totale è di circa 1.400mq (compresi i depositi e i vani tecnici).

Il volume edilizio è in parte interrato. Tra la quota del cortile lastricato compreso tra *Plastikmuseum* e *Kunstmuseum* e quella del parco e della Friedrich-Wilhelm-Straße è presente infatti un dislivello di circa 1,8m.

L'accesso a questa ala del museo è consentito unicamente dalla *hall* di ingresso. Una volta varcata la soglia del museo, il visitatore svolta a sinistra e dopo aver percorso tre metri circa (più precisamente 2,88m) è introdotto in uno spazio a doppia altezza. Alla stessa quota del piano terreno della *hall* si trova un mezzanino (28m x 7m) che corre lungo tutto il prospetto sud. Da qui si può scendere al livello inferiore tramite due percorsi disposti lungo il lato ovest e il lato est. Il percorso ad ovest è un ballatoio (4m x 9m) al termine del quale sono presenti delle scale; alla quota inferiore l'area del ballatoio è occupata da un deposito e a quella ancora inferiore (interrato) dei vani

¹⁹⁵Il modello era in scala 1:33. Lettera di Manfred Lehmbruck all'ufficio edilizio di Duisburg del 7 giugno 1960.

¹⁹⁶Relazione di accompagnamento al progetto del secondo corpo edilizio del *Lehmbruck-Museum*, datata 1° marzo 1960.

¹⁹⁷I disegni inerenti a questa fase reperiti presso il SAAI comprendono un lasso temporale che va dal 23 febbraio 1960 al 10 ottobre 1960.

capitolo primo

tecnici. Il percorso ad est è invece costituito da tre piattaforme di diversa forma, grandezza e quota (superficie totale di 95mq), che permettono una graduale discesa verso il seminterrato.

La seconda di queste piattaforme è leggermente spostata verso il centro della pianta e tra di essa e la parete esterna è ubicata una piccola superficie trattata a verde. L'ultima piattaforma è separata dal vano centrale da un setto inizialmente rettilineo, che poi si flette prima di giungere alla copertura, che oltrepassa passando attraverso un lucernario.

Al di sotto delle piattaforme sono ubicati dei vani accessori e di deposito. Al livello inferiore si trova un cortile vetrato (8,6m x 11,5m) che appoggia con il suo lato corto sul mezzanino. Sullo stesso lato del cortile è presente un setto che corre per tutta l'altezza del vano (9m) e oltrepassa il piano della copertura, anche in questo caso forata con un lucernario.

Il prospetto ovest è costituito da un muro cieco, mentre quello est, che si apre sul parco, è interamente vetrato e segue il dislivello del terreno, regolarizzato in quattro ampi gradoni. I prospetti nord e sud sono quasi tutti pieni, ma a differenza che nella "fase 3", non sono costituiti da superfici lisce, ma frammentati in parti rettilinee e curvilinee che vanno a costituire nicchie (interne ed esterne) in cui collocare le opere scultoree. La copertura è piana e al di sotto di essa sul prospetto sud si estende una stretta fascia vetrata.

Quando nell'agosto del 1960 Lehbruck presentò il progetto in scala 1:50, l'amministrazione di Duisburg mise in discussione la scelta di realizzare la struttura di copertura in acciaio e non in cemento armato, anche per il fatto che sarebbe risultata più dispendiosa, ma Lehbruck continuò a difendere le proprie idee assicurando che non si sarebbe verificato per questo motivo un aumento dei costi e che peraltro un museo non era un *Routinebau* (edificio di routine), ma un'opera edilizia che comporta molte esigenze e lo studio di soluzioni tecnologiche e costruttive non ordinarie.¹⁹⁸

¹⁹⁸Verbale di una riunione svoltasi il 4 agosto 1960 presso il comune di Duisburg. Nel frattempo aumentavano anche i costi del primo corpo edilizio: da 2,175 milioni di marchi a 2,442 milioni di marchi. La variazione fu accordata da parte del consiglio comunale in un'assemblea del 17 ottobre

1.3 _ le fasi di progettazione e di realizzazione del museo

A proposito della struttura in acciaio, l'architetto ebbe inoltre da discutere nei mesi successivi con la ditta Fries-Sohn incaricata della sua realizzazione. I tecnici della ditta avevano infatti apportato modifiche da lui non condivise al progetto esecutivo. In particolare il progetto elaborato dalla ditta comportava una variazione di circa 5cm al modulo della griglia sulla cui base Manfred aveva realizzato il progetto non solo del secondo, ma anche del primo corpo edilizio. Una modifica che l'architetto non poteva tollerare poiché avrebbe messo in discussione un sistema di riferimento progettato come unitario, che permetteva anche l'inserimento di elementi edilizi variabili.¹⁹⁹

Nel gennaio del 1961 Lehbruck presentò una nuova versione del progetto per il secondo corpo edilizio.²⁰⁰ Le variazioni interessavano essenzialmente il prospetto nord e sud, per cui l'architetto aveva adesso previsto la presenza su ciascun prospetto di due pareti in *béton brut* concave e convesse, pensate per abbracciare le sculture di Lehbruck all'interno e eventuali altre sculture poste all'esterno.²⁰¹

E' questa la **sesta fase progettuale**, corrispondente al museo così come fu in definitiva realizzato.²⁰²

In seguito Lehbruck decise anche di posizionare i setti ricurvi in *béton brut* non direttamente sul pavimento, ma su piccoli sostegni in acciaio.²⁰³ Questa variazione non fu ben accolta dall'amministrazione comunale poiché avrebbe comportato un aumento dei costi, ma Lehbruck non cedette a questi tentativi di dissuasione.

La somma necessaria per la realizzazione dell'ala-Lehbruck continuò a lievitare sino alla metà del 1961 e l'inizio dei lavori ad essere rimandato.²⁰⁴

1960. Verbale di una riunione del comitato culturale ed edilizio del 18 agosto 1960.

199 Lettera di Manfred Lehbruck all'Ufficio Edilizia di Duisburg dell'11 novembre 1960.

200 Lehbruck aveva presentato il nuovo progetto al *Museumsverein* in una conferenza svoltasi il 9 gennaio 1961, prima cioè che ne avesse reso partecipe l'amministrazione di Duisburg, che venuta a sapere del fatto sollecita un incontro con l'architetto. Comunicazione dell'Ufficio Cultura di Duisburg al sindaco Seeling del 13 gennaio 1961.

201 Il nuovo progetto è datato 23 gennaio 1961. Cfr il verbale di una riunione svoltasi presso il Comune di Duisburg il 26 gennaio 1961.

202 Il *Plastikmuseum* (31,07mx32,30m) assume la sua finale configurazione: le pareti in *béton brut* sui prospetti nord e sud sono definite da setti murari curvilinei concavi e convessi. Gli elaborati, quotati, sono in scala 1:50, oltre ad alcune prospettive. I particolari tecnici sono in varia scala ed arrivano sino a scala 1:1. Il progetto è stato descritto nel paragrafo 1.2.

203 Lettera dell'ufficio edilizio di Duisburg a Manfred Lehbruck del 17 marzo 1961.

204 Nell'aprile del 1961 si prevedeva che i lavori del primo corpo edilizio fossero terminati nel mese di

capitolo primo

Nel giugno del 1961 l'ufficio del sindaco scrisse una dura lettera a Lehmbruck in cui non si mostrava più disponibile ad accondiscendere a modifiche o a un ulteriore aumento dei costi che non portasse con sé convincenti motivazioni.²⁰⁵ L'architetto replicò che le ulteriori somme da lui richieste si dimostravano indispensabili per poter realizzare ciò che era stato previsto nel progetto. Inoltre la somma stanziata per l'ala-Lehmbruck nel 1958 era stata decisa su un progetto in scala 1:200 che certo non poteva prevedere tutti gli accorgimenti tecnici e costruttivi di un progetto più dettagliato. Si doveva peraltro tenere in considerazione il fatto che non c'era ancora molta esperienza nell'ambito degli edifici museali e che quindi non era facile effettuare a priori una stima esatta dei costi. Non si trattava qui di un normale museo per esposizioni temporanee, ma di una soluzione indipendente, che si allontanava dagli schemi consueti. Un'esposizione permanente si costruiva a partire dall'opera esposta e non era questa che si doveva adattare ai rapporti spaziali dell'edificio. Questo avveniva nella maggior parte degli spazi espositivi e portava a cattivi compromessi.²⁰⁶

L'architetto ebbe la meglio (per lo stanziamento dei fondi ma non ancora per l'approvazione della variante in corso d'opera) e in una riunione del consiglio comunale del 17 luglio 1961 furono disposti ulteriori 550.000 marchi per il secondo corpo edilizio, oltre a 600.000 per il completamento del primo corpo edilizio e 300.000 per gli impianti di areazione di entrambi.²⁰⁷

Nell'agosto del 1961 fu chiesto a Lehmbruck di apportare alcune modifiche al progetto. Infatti la parete est del secondo corpo edilizio doveva essere spostata di circa 1,7m perché altrimenti avrebbe danneggiato le radici di alcuni alberi (platani) del giardino che si prevedeva di mantenere intatti.²⁰⁸

Nel mese di settembre il consigliere all'edilizia Zehme riferiva in una lettera al direttore dell'Ufficio Edilizia Truschkowski, di un suo viaggio a Stuttgart, intrapreso

ottobre e quelli al secondo corpo edilizio prendessero avvio nel mese di giugno. Cfr. il verbale di una riunione dell'Ufficio Edilizia di Duiburg del 20 aprile 1961.

205 Lettera dell'Ufficio Comunale a Manfred Lehmbruck del 28 giugno 1961.

206 Lettera di Manfred Lehmbruck all'Ufficio Comunale del 10 luglio 1961.

207 Verbale della riunione del Consiglio Comunale del 17 luglio 1961.

208 Report di una riunione tenutasi il 16 agosto nell'ufficio di Lehmbruck a Stuttgart con il consigliere all'edilizia Dr. Zehme.

1.3 _ le fasi di progettazione e di realizzazione del museo

nel mese di agosto per visitare il *Reuchlinhaus* di Pforzheim. Lehbruck in tale occasione accennò a Zehme che voleva verificare a Pforzheim svariati dettagli prima di utilizzarli a Duisburg. Zehme supponeva così che era «da ritrovare qui la motivazione per cui Lehbruck stava tirando così per le lunghe il cantiere di Duisburg e per cui i suoi progetti erano carenti nell'elaborazione dei dettagli, le decisioni erano rimandate e le indicazioni mancanti. Gli sforzi dell'ufficio edilizio per dare al corso delle cose un altro indirizzo attraverso costanti solleciti e personali interventi non sono riusciti a cambiare questa tendenza di base.»²⁰⁹

In effetti a causa di queste mancanze e ritardi di Lehbruck, doveva essere differita la chiusura dei lavori al primo corpo edilizio prevista per il mese di ottobre, dal momento che l'architetto, nonostante fosse stato più volte redarguito dall'Ufficio Edilizia, era in grande ritardo nell'elaborazione di molti disegni dei dettagli delle opere interne, in particolare sussistevano ancora problemi inoltre a riguardo dei *brises-soleil* mobili interni.

Ancora nel mese di ottobre Lehbruck doveva terminare il disegno di alcuni dettagli tecnici da concordare con le ditte costruttrici e inoltre si trovava polemicamente a discutere con queste, oltre che con l'Ufficio Edilizia, per svariate questioni: la possibile rimozione delle radici dei platani, la mancata – da parte sua - elaborazione di dettagli per il secondo corpo edilizio, l'ipotesi di messa in opera di alcuni elementi strutturali.²¹⁰

Per tutti questi motivi l'amministrazione di Duisburg mise in discussione il pagamento a Lehbruck del compenso inerente alla direzione dei lavori. Fatto che certamente inasprì ancora di più i rapporti tra le due parti, dato che l'architetto non era in alcun modo disposto ad ammettere le sue manchevolezze ed anzi accusava la città di Duisburg di un cattivo trattamento che non aveva ricevuto in altri luoghi.²¹¹ Lehbruck inoltre specificava che il contratto da lui firmato nel 1958 riguardava il

209Lettera di Zehme a Truschkowski del 29 settembre 1961.

210Verbale di una riunione del 10 ottobre 1961 tra Lehbruck, alcuni rappresentanti dell'Ufficio Edilizia e delle ditte costruttrici.

211In realtà Manfred Lehbruck aveva avuto dei problemi anche nel *Reuchlinhaus* a causa degli elevati costi di costruzione. Fu per questo stesso motivo che sorsero non poche tensioni tra l'architetto e il sindaco di Pforzheim Dr Brandenburg. Lehbruck dovette poi interrompere le trattative con lo scultore Moore che doveva realizzare un'opera per il museo di Pforzheim, poiché non c'erano più fondi a sufficienza. Cfr. S. Wagner, *op. cit.*, 2006, p. 35. Cfr. anche paragrafo 3.1.

capitolo primo

primo corpo edilizio e non il secondo e che quindi chiedeva l'aumento del rimborso mensile di 500 marchi (oltre ai 300 già previsti), in caso contrario non si rendeva più disponibile ad occuparsi dei lavori.²¹²

Il 3 gennaio 1962 inviò così all'amministrazione comunale un conto che prevedeva il rimborso dei 500 marchi mensili a partire dall'agosto del 1961. Duisburg accettò le condizioni di Lehmbruck e gli accordò il pagamento il mese successivo.²¹³

Inoltre Lehmbruck richiese una somma aggiuntiva da stanziare per il museo, aveva infatti previsto alcune modifiche ai setti di *béton brut* presenti sui quattro prospetti.²¹⁴ L'architetto aveva deciso di trattare in modo particolare la superficie delle pareti in cemento a vista, sì da poter conferire particolare forza ed efficacia alle impronte lignee delle cassaforme. Egli ribadì anche la decisione di qualche mese prima di modificare i prospetti nord e sud. L'Ufficio Edilizia si trovava decisamente in disaccordo con queste richieste, poiché le giudicava di natura puramente decorativa e soprattutto perché le modifiche avrebbero verosimilmente apportato delle variazioni della struttura portante. La somma aggiuntiva di 40.000 marchi non poteva in nessun modo essere coperta.²¹⁵

Nei giorni successivi tuttavia Lehmbruck ebbe modo di spiegare con più chiarezza le modifiche apportate e di convincere Dittrich²¹⁶ che non si trattava di perseguire un proposito di natura puramente decorativa, ma di un principio architettonico che egli aveva da sempre avuto in mente e per il quale egli aveva adesso trovato una definitiva soluzione. I setti concavi e convessi avevano il profondo significato di conferire forza espressiva alle statue ubicate all'interno e all'esterno e di instaurare dei rapporti armoniosi tra architettura e scultura.

In un comunicato in cui Dittrich – a cui spettava la decisione ultima – si esprimeva a

212 Lettera di Lehmbruck all'Ufficio Edilizia di Duisburg del 29 novembre 1961.

213 STADU 600.

214 All'inizio di gennaio Lehmbruck richiese 40.000 marchi in più, di cui 15.000 per il trattamento delle superfici del cemento a vista dei setti presenti sul prospetto est ed ovest. (cfr. il verbale di una riunione dell'Ufficio Edilizia dell' 11 gennaio 1962) A metà febbraio chiese ancora ulteriori 19.000 marchi per estendere questo trattamento anche ai setti in cemento a vista dei prospetti nord e sud. (cfr. il verbale di una riunione dell'Ufficio Edilizia del 19 febbraio 1962).

215 Cfr. comunicazioni interne dell'ufficio edilizio dell'11 gennaio, 19 febbraio e 28 febbraio 1962.

216 Dittrich era un coordinatore dell'Ufficio Edilizia di Duisburg.

1.3 _ le fasi di progettazione e di realizzazione del museo

favore della concessione della somma addizionale richiesta da Lehmbruck, aggiungeva: «inoltre in vista del mantenimento di una buona intesa con la famiglia Lehmbruck per l'ottenimento del lascito [di Wilhelm Lehmbruck] raccomando lo stanziamento della somma aggiuntiva richiesta.»²¹⁷

Appare evidente come l'atteggiamento di accondiscendenza nei confronti di Lehmbruck fosse in gran parte dettato dalla volontà di non creare screzi con la famiglia, che ancora non aveva accordato in via definitiva il lascito dello scultore alla città.

Le istanze di Lehmbruck furono definitivamente accolte in una seduta del consiglio comunale del 26 marzo 1962. Il costo del secondo corpo edilizio saliva così a 2,234 milioni di marchi.²¹⁸

Le richieste di modifiche da parte dell'architetto non si arrestarono qui. Nel maggio del 1962 Lehmbruck inviò una lettera all'amministrazione di Duisburg in cui descriveva alcune variazioni da apportare al progetto per la corte esterna. Il bacino d'acqua era da ampliare, sì che potesse delimitare sul lato est tutta la corte, la struttura della pavimentazione doveva essere rafforzata, poiché era da prevedere il passaggio di mezzi di trasporto per il carico e scarico delle opere d'arte ed era inoltre da pensare una schermatura sul lato della Düsseldorf-Straße.²¹⁹

Il tutto avrebbe comportato un nuovo aumento dei costi pari a 62.000 marchi, oltre ad altri 25.000 da adibire alla realizzazione del guardaroba, per un totale di 95.000 marchi. Truschkowski si mostrava favorevole a mettere a disposizione questa somma, a cui dovevano essere aggiunti 20.000 per le cupole di plexiglas a copertura dei lucernari del secondo corpo edilizio.²²⁰ Truschkowski ricordava ai due colleghi che era necessario il «mantenimento di una buona intesa con la famiglia Lehmbruck», così

217Comunicazione di Dittrich a Truschkowski del 20 febbraio 1962.

218La posizione di Lehmbruck fu sostenuta in particolare dal sindaco Seeling e da Lewenton, che oltre ad essere il presidente del *Kunstverein* e un consigliere comunale, era il responsabile dei calcoli statici del museo. Egli aveva anche collaborato al padiglione tedesco dell'esposizione universale di Bruxelles.

219Lettera di Lehmbruck al Ufficio Comunale di Duisburg del 28 maggio 1962.

220Nel dicembre 1962 l'ulteriore aumento dei costi fu stimato intorno ai 300.000 marchi in un colloquio tra Truschkowski e Dittrich del 19 febbraio 1962.

capitolo primo

come aveva sostenuto Dittrich già nel mese di febbraio.²²¹

In ottobre l'Ufficio Edilizia si esprimeva a favore delle richieste di Lehmbruck.²²²

L'aumento dei costi stava diventando un argomento di discussione pubblico e stavano sorgendo a tal proposito non poche polemiche. In una riunione del consiglio comunale, il sindaco si raccomandò affinché nelle pubbliche discussioni non saltasse mai fuori il nome dell'architetto.²²³

In effetti già dalla primavera del 1961 erano sorsi nell'opinione pubblica dei dubbi e delle proteste a riguardo delle notizie inerenti all'aumento dei costi previsti del museo. Queste si nutrono in parte anche dei dubbi da sempre sollevati nei confronti della volontà di realizzare un museo interamente dedicato all'arte moderna. I mezzi finanziari messi a disposizione del nuovo museo mettevano in discussione la realizzazione dell'*Heimatmuseum* e dello *Schiffahrtsmuseum*, che stavano particolarmente a cuore ad ampie cerchie dei cittadini di Duisburg. Inoltre non sussisteva ancora un preciso accordo tra la famiglia Lehmbruck e la città a riguardo del lascito di Wilhelm, per cui non era ancora certo che questo sarebbe stato nei fatti concesso in prestito permanente al nuovo museo.

I continui cambiamenti apportati da parte dell'architetto mettevano in più in discussione che il progetto fosse stato inizialmente stilato in maniera corretta. Il Dr. Händler, i rappresentanti dell'amministrazione comunale e lo stesso sindaco Seeling difesero nonostante tutto sempre pubblicamente l'architetto ed il progetto.²²⁴

Evidentemente l'amministrazione comunale non voleva che si venisse a sapere che un tale dispendio di fondi pubblici era dovuto essenzialmente alle variazioni del progetto volute da Lehmbruck. Se questo fosse stato reso noto, come anche tutte le discordie tra l'architetto e l'amministrazione comunale, certamente la notizia avrebbe nuociuto all'accoglimento del museo e del suo progettista da parte della comunità e certo ancora al «mantenimento di una buona intesa con la famiglia Lehmbruck». Ma il

221 Lettera di Truschkowski a Dittrich e Sittel del 22 agosto 1962.

222 Verbale di una riunione dell'Ufficio Edilizia del 5 ottobre 1962.

223 Verbale di una assemblea del Consiglio Comunale del 9 novembre 1962.

224 Cfr. gli articoli pubblicati sul tema del nuovo museo sulle riviste: «Neue Ruhr Zeitung», «Rheinische Post», «Westdeutsche Allgemeine Zeitung», «Duisburger General Anzeiger» nel corso del 1961 e 1962. In G. Händler, *op. cit.*

1.3 _ le fasi di progettazione e di realizzazione del museo

lascito non era ancora nelle mani di Duisburg. E così tanto non si poteva ancora rischiare.

In una lettera del 18 dicembre indirizzata all'Ufficio Edilizia, Lehbruck spiegava nuovamente le motivazioni a sostegno dei cambiamenti da lui previsti.

«E' per me una cosa ovvia che per il museo di Duisburg siano utilizzate le risorse tecniche più innovative. E' noto come queste conoscenze stiano facendo veloci passi in avanti. Non bisogna nemmeno dimenticare che rispetto alle misure originariamente previste è stato realizzato un decisivo aumento del valore qualitativo dell'edificio grazie ai perfezionamenti tecnici apportati. La città nel caso di un edificio pubblico di questa importanza non ha a che fare con un edificio di routine, ma con un passo in avanti nell'ambito della costruzione museale secondo le ultime e più innovative conoscenze. Va da sé che le migliori tecniche portano conseguenze di natura formale, che devono essere di volta in volta studiate e a cui conseguono necessari cambiamenti. [...] Come architetto considero mio dovere di apportare migliorie anche durante il periodo di costruzione dell'edificio. L'importanza delle questioni non solo tecniche, ma anche formali dovrebbe - soprattutto nel caso di un museo - stare al primo posto, poiché esso acquista un proprio significato e valore precisamente grazie alla risoluzione di tali problemi. Sono dell'opinione che un evidente guadagno dal punto di vista estetico in un edificio culturale come un museo possa essere una sufficiente motivazione per eventuali costi aggiuntivi.»²²⁵

Dopo varie discussioni in seno all'ufficio edilizio e al consiglio comunale fu deciso infine di stanziare per il museo ulteriori 290.000 marchi, il costo del secondo corpo edilizio saliva quindi a 2,856 milioni di marchi.²²⁶

²²⁵Lettera di Lehbruck all'Ufficio Edilizia di Duisburg del 18 dicembre 1962.

²²⁶Cfr. i verbali di varie riunioni del Consiglio Comunale del gennaio e febbraio 1963. La somma complessivamente stanziata per il secondo corpo edilizio ammontò infine a 2,939 milioni di marchi. (In un documento inerente al calcolo dei costi del 20 marzo 1963)

capitolo primo

Il 15 dicembre 1962 ebbe luogo il *Richtfest* (festa per la copertura del tetto) dell'ala-Lehmbruck.

Nel novembre 1963 Handler ed un altro rappresentante dell'amministrazione comunale si recarono a Stuttgart per incontrare i fratelli Lehmbruck e stipulare un accordo definitivo in merito alla cessione in prestito permanente del lascito di Wilhelm. La famiglia Lehmbruck finalmente si dichiarava favorevole, ma si rifiutava di accordare il diritto di prelazione per le opere alla città di Duisburg. Andava inoltre deciso quali sculture dovessero essere esposte nel museo, i fratelli infatti escludevano che alcune opere paterne potessero essere riposte nel magazzino.

Si discusse anche in merito alla creazione del Wilhelm-Lehmbruck-Preis. I fratelli Lehmbruck si dimostrarono favorevoli alla proposta e chiesero di poter avere voce in capitolo nella scelta dei membri della giuria, per poter scongiurare il fatto che ne potesse venire a far parte qualcuno che si era mostrato in varia misura un detrattore dell'opera di Lehmbruck, della sua stessa persona o della sua famiglia.

I fratelli Lehmbruck chiedevano inoltre di verificare la possibilità che la città di Duisburg potesse essere disponibile ad avvalersi in futuro nuovamente delle loro rispettive professionalità.²²⁷

Fu inoltre deciso che il museo doveva essere così denominato: *Wilhelm-Lehmbruck-Museum*.²²⁸

Prima del completamento dei lavori, altre proposte di cambiamenti furono inviate da parte dell'architetto all'amministrazione comunale sino al marzo del 1964. L'iter fu come sempre il medesimo: repliche irritate da parte dell'amministrazione comunale, ma infine un accoglimento delle richieste dell'architetto.²²⁹

Il 5 giugno fu infine festeggiata l'inaugurazione del museo - con due anni di ritardo rispetto a quanto previsto all'inizio dei lavori - con la mostra *Das graphische Werk Wilhelm Lehmbrucks*. Numerosi furono gli invitati - quasi 600 - che si recarono a

²²⁷Guido Lehmbruck era un avvocato.

²²⁸Cfr. il report dell'incontro svoltosi a Stuttgart il 13 novembre 1963 redatto dal Dr. Gerhard Händler.

²²⁹Lettera dell'amministrazione comunale di Duisburg a Lehmbruck del 18 marzo 1964.

1.3 _ le fasi di progettazione e di realizzazione del museo

Duisburg a celebrare l'apertura del museo e l'opera di Lehmbruck. Tra di essi anche un certo numero di artisti tedeschi e stranieri, tra cui Berto Lardera, Fritz Wotruba, Hans Hartung, D'Altri, Hoflehner, Ewald Mataré.

La stampa accolse molto favorevolmente il progetto anche se quella locale non mancò di sottolineare con una certa critica l'elevato ammontare dei costi, complessivamente saliti a circa 6 milioni di marchi.²³⁰

Il tanto agognato lascito aveva già varcato le porte della città il 28 marzo, dopo essere stato in mostra alla *Königliche Akademie* di Antwerpen (1961), all' *Haus der Kunst* di Monaco (1962) e al *Museum der 20. Jahrhundert* di Vienna (1963).

Per quanto riguardava la realizzazione del terzo corpo edilizio del museo, Duisburg chiese nel 1963 nuovamente dei finanziamenti al Ministero della Cultura del Land. Il 22 maggio 1963 il Ministero risponde che i fondi previsti per i musei l'anno precedente erano stati limitati agli edifici che andavano a sostituire quelli distrutti durante la guerra, in cui non rientrava il museo di Duisburg.²³¹

Nel dicembre del 1963 arrivò notizia che per il 1964 nel bilancio del Land sarebbero state previste sovvenzioni per la nuova edificazione o ricostruzione di musei pubblici e collezioni.²³²

In una comunicazione del Dr. Händler all'Ufficio Cultura del dicembre 1963, egli fece presente che era necessario rinnovare la richiesta di finanziamento al Land. Andava fatto presente al ministero che al città di Duisburg aveva speso sino ad allora per il nuovo museo circa 6 milioni di marchi. Questo sforzo doveva in qualche modo essere riconosciuto dal Ministero della Cultura. Quello che rimaneva adesso da realizzare era solo la sala conferenze, uno spazio che era presente ormai in tutti i musei di nuova concezione. Essa doveva essere utilizzata sia per poter organizzare attività che permettessero di avvicinare e far prendere alla cittadinanza confidenza con al collezione del museo, sia per ulteriori usi civici. Il nuovo edificio avrebbe offerto un

²³⁰Cfr. articoli pubblicati sulle riviste «Westdeutsche Allgemeine Zeitung» e «Rheinische Post» del giugno 1964. In G. Händler, *op. cit.*

²³¹STADU 401.

²³²STADU 401.

capitolo primo

contributo essenziale alla *Volksbildung* (educazione del popolo).²³³

Il 20 dicembre 1963 fu così inoltrata una richiesta di finanziamento al Land.²³⁴ In una comunicazione della stampa dell'inizio di gennaio 1964 si riferiva in effetti che il Ministro della Cultura del Land Nordrhein-Westfalen, il Dr. Mikat, aveva fatto presente che erano già stati spesi circa 9 milioni di marchi per finanziare alcuni musei tedeschi e si prevedeva di mettere a disposizione altri fondi dal momento che molte opere d'arte si trovavano all'epoca ancora depositate nei magazzini poiché non erano stati ricostruiti i musei che le ospitavano. Tra i musei per cui erano stati previsti finanziamenti: lo *Städtisches Museum* di Bielefeld, la *Städtische Kunsthalle* di Düsseldorf, il *Kunstgewerbe-Museum*, l'*Ostasiatische Museum* e il *Römisch-Germanische Museum* di Colonia, lo *Städtisches Museum* a Mönchengladbach e il *Clemens-Sels-Museum* a Neuß.

Il Ministero della Cultura sottolineava inoltre che i musei erano strumenti dell'educazione popolare e non dovevano quindi essere al servizio di piccole élite culturali. Essi quindi dovevano essere il più possibile messi in relazione con le comunità locali, sì che queste – ed in particolare i giovani – potessero avvicinarsi all'arte.²³⁵

Tale comunicazione non specificava tuttavia che i musei citati non erano edificazioni ex novo. Il Ministero fece presente tale precisazione nella lettera di risposta all'ultima richiesta di finanziamento inoltrata dalla città di Duisburg e ribadiva che quindi non sussistevano le condizioni per elargire una somma a sostegno del museo di Duisburg. Si dimostrava tuttavia disponibile a stanziare fondi per l'acquisto di opere d'arte, per una cifra complessiva di 596.000 marchi.²³⁶

233Comunicazione del Dr. Händler all'ufficio culturale del 16 dicembre 1963. Sul tema dei musei tedeschi come strumento della *Volksbildung* cfr. paragrafo 2.1.3.3.

234STADU 401.

235Nota di un comunicato stampa riferito ad una riunione del parlamento del Nordrhein-Westfalen del 10 gennaio 1964. STADU 401.

236Lettera del Ministero della Cultura del Nordrhein-Westfalen all'ufficio del sindaco di Duisburg del 21 gennaio 1964. STADU 401.

1.3 _ le fasi di progettazione e di realizzazione del museo

1.4 _ omotopia e eterotopia: sensibilità ordinatrici della *Nachkriegsmoderne*

Nel 1968 Manfred Lehbruck entrò in carica come docente di progettazione alla TH Braunschweig.²³⁷ L'analisi della sua lezione inaugurale dal titolo *Formenpluralismus und Wertmaßstäbe in der Architektur*²³⁸ (Pluralismo delle forme e scale di valori nell'architettura) fornisce delle interessanti chiavi di lettura, che permettono di comprendere l'essenza dei principi che avevano sino allora governato i suoi progetti architettonici e in particolare i suoi musei.²³⁹ Il testo illustra anche come Lehbruck, partendo da una concezione omotopica propria della *Moderne* (architettura moderna)²⁴⁰ giunse a ibridarla con l'eterotopia pluralista che fu caratteristica precipua della *Nachkriegsmoderne* (architettura moderna del secondo dopoguerra).²⁴¹

Apprendo con la constatazione che mai come nella sua epoca si era dispiegata una così ingente pluralità di offerte formali, Lehbruck parte dalla distinzione del pluralismo delle forme (architettoniche) in due categorie: un pluralismo «quantitativo», che porta alla ripetizione di «innumerevoli elementi uguali» ed uno «qualitativo», che

237Lehbruck ricoprì la carica di “progettazione di edifici alti” presso la TH Braunschweig dal 1967 al 1978.

238M. Lehbruck, *Formenpluralismus und Wertmaßstäbe in der Architektur*, in: A. K. Vetter, R. Krisch, (a cura di), *Manfred Lehbruck. Architektur um 1960*, catalogo della mostra (Architekturgalerie am Weißenhof, Stuttgart 9 febbraio/3 aprile 2005), Deutscher Spurbuchverlag, Baunach 2005, pp. 36-47.

239All'epoca della stesura di questo testo, Lehbruck aveva già realizzato tutti e tre i suoi musei. Ci sono anche altri testi chiave per la comprensione della sua filosofia architettonica, per lo più stilati come relazioni esposte in alcune conferenze e poi rielaborati assieme alle sue lezioni universitarie per la realizzazione del testo *Museum and Architecture*, un numero monografico della rivista dell'ICOM, «Museum», nel 1974. Tra queste conferenze si cita in particolare una serie effettuata nel corso del 1962 in più città. Il testo è stato reperito nel Nachlaß-Archiv di Karlsruhe. Si ha notizia almeno di tre stazioni di questi interventi: Aachen, Karlsruhe e Graz. Un altro testo interessante è *Freiraum Museumsbau* (musei a pianta libera), scritto per una conferenza all'università di Graz nel 1979 e poi pubblicato: M. Lehbruck, *Freiraum Museumsbau*, in «Deutsche Bauzeitung», n.8, 1979, pp. 9-13. Il testo di *Formenpluralismus und Wertmaßstäbe in der Architektur* è stato reperito presso l'archivio SAAI, ma è stato anche pubblicato nella già citata tesi di dottorato di Sebastian Wagner (S. Wagner, *Manfred Lehbruck. Ein Architekt der Moderne*, Baier-Digitalbuch-Verlag, 2006) e nel testo: A. K. Vetter, R. Krisch (a cura di), *op. cit.*

240In questo senso il termine *Moderne*, il cui traduzione letterale sarebbe "modernità" è da intendersi come sinonimo di *Neues Bauen*.

241Per una definizione e un approfondimento del concetto di *Nachkriegsmoderne* cfr. paragrafo 2.1.2.

1.4 _ omotopia e eterotopia: sensibilità ordinatrici della Nachkriegsmoderne

trova espressione in «elementi diversificati privi di un criterio di selezione». Entrambe queste tipologie possono assumere, in base ad una più o meno corretta interpretazione formale, un'accezione positiva o negativa.

Prima di addentrarsi in un'analisi più approfondita, Lehmbruck si sofferma sul significato della forma in architettura. Questa non ha un valore aprioristico, non è universalmente data o in partenza attribuita, ma è piuttosto l'esito del processo progettuale e costruttivo: «se il costruire è un processo, la forma è il suo giudizio finale». Un'accezione questa di chiara matrice miesiana.

«Io non mi oppongo alla forma, ma soltanto alla forma come scopo. Lo faccio sulla base di una serie di esperienze e di convinzioni da queste derivate. La forma come scopo porta sempre al formalismo. Poiché questo sforzo si rivolge non verso l'interno, ma verso l'esterno. Ma solo un interno vivente ha un esterno vivente. [...] Solo un processo del dare forma correttamente impostato e realizzato conduce al risultato. Voi giudicate il risultato, noi il principio del processo. Così come è sicuro che il processo del dare forma si rende visibile solo nel risultato, è altrettanto certo che un processo iniziato e condotto correttamente porta al risultato. Non è questo il compito più importante, forse l'unico?»²⁴²

Lehmbruck si pone quindi subito in una chiara cornice concettuale, che è quella dell'architettura del Moderno e in particolare di quella del suo Maestro. E' da qui, su queste premesse – poste quasi come inevitabili – che diparte il suo ragionamento; esso, seguendo un percorso serrato e a tratti sillogistico, è poi da qui che si allontanerà... *beyond Mies...*

Secondo Lehmbruck l'uomo, incapace di venire a capo delle contraddizioni e poliedricità della nuova epoca, sprofondato in uno stato di inquietudine e confusione capitola di fronte al problema della forma e così o si affida al *diktat* dei rapporti razionali e delle tecniche costruttive moderne o abusa della pluralità di forme

242L. Mies van der Rohe, *Über die Form in der Architektur*, in «Die Form», n. 2, 1927, p. 59.

capitolo primo

traducendola in puro formalismo. Ma c'è una terza via secondo l'architetto: «Noi possiamo scegliere una terza via e considerare la pluralità di forme come una emanazione della vita, come una meravigliosa e segreta unità di elementi complessi, che dobbiamo studiare per poterne poi disporre.»²⁴³

Nuovamente riecheggia Mies: «Noi vogliamo aprirci alla vita e coglierla. La vita è per noi decisiva. Nella sua totale pienezza di condizioni spirituali e materiali.»²⁴⁴

Avendo perduto un rapporto spontaneo con la forma è necessario recuperarlo tramite la ricerca scientifica che può trovare le sue basi in tre campi precisi: quello della tecnica, della psicologia della Gestalt e della semantica.

La tecnica moderna ha messo a disposizione dell'architettura nuovi materiali e conoscenze, che non è possibile né giusto non tenere in considerazione: è compito dell'architettura piuttosto di sondarli e di ricercare in essi stessi le leggi, che possono portare a forme nuove.

Di nuovo si riconosce tra le righe l'insegnamento miesiano:

«L'architettura è sempre la volontà di un'epoca tradotta in spazio, nient'altro. Fino a quando questa semplice verità non verrà riconosciuta, la battaglia per la fondazione di una nuova architettura non potrà essere condotta in modo deciso e con forze efficaci, fino ad allora si dovrà permanere in un caos di forze disordinate. Perciò la domanda sull'essenza dell'architettura è decisiva. Si dovrà comprendere che ogni architettura è legata alla propria epoca e si rende visibile solo con i mezzi del proprio tempo in compiti vitali. Non è mai accaduto il contrario.»²⁴⁵

L'architettura quindi secondo Mies doveva esprimersi liberamente con mezzi propri e ricercare nel materiale la sua peculiare essenza. La volontà dell'epoca coincide in un certo qual modo con la volontà intrinseca del materiale e viene espressa in una

243M. Lehbruck, *Formenpluralismus und Wertmaßstäbe in der Architektur*, op. cit., p. 37.

244L. Mies van der Rohe, *Über die Form in der Architektur*, in «Die Form», n. 2, 1927, p. 59.

245L. Mies van der Rohe, *Baukunst und Zeitwille*, in «Der Querschnitt», n. 1, 1924, pp. 31-32.

1.4 _ omotopia e eterotopia: sensibilità ordinatrici della Nachkriegsmoderne

Baukunst (arte del costruire) priva di intenti formali.²⁴⁶

Per Lehmbruck una ricerca formale basata sulle nuove tecniche e i nuovi materiali rischia tuttavia di incorrere in due pericoli fondamentali: quello di considerare la tecnica un'umile «servitrice» o al contrario un'arrogante «padrona».²⁴⁷

Nel primo caso l'abuso delle possibilità offerte dalla tecnica conduce a capricciosi giochi formali... un atteggiamento questo che trova come conseguenza uno scetticismo o addirittura un disprezzo nei confronti della forma. Ma la soluzione in questo senso si trova proprio andando a ricercare la radice e l'essenza stessa della tecnica: il suo sviluppo al tempo dell'età della macchina ha sempre trovato corrispondenza nella sua immanente tendenza alla realtà e alla sincerità costruttiva. «Il pensiero tecnico ha delle corrispondenti componenti morali, che travalicano il mondo delle cose per giungere a quello dello spirito e divengono veri e propri valori: oggettività, disciplina e onestà.»²⁴⁸ Così come riferiva Mies raccontando del suo incontro con l'architettura di Berlage: «Ciò che più mi interessava di Berlage era la sua cura nel costruire, un costruire profondamente onesto.»²⁴⁹

La tecnica, intesa come costruttiva *ratio*, impostasi negli anni venti, se da un lato ha salvato l'architettura dalle plurime declinazioni storiciste, dall'altro troppo spesso nei tempi successivi si è allontanata dai suoi originali valori «sovrumani», traducendoli in «disumani». La fascinazione del principio della tecnica ha condotto così ad un assoggettamento che l'ha reso il discriminante ultimo di ogni decisione relativa alla forma, allontanandola di fattori concernenti l'uomo, la sua sensibilità e la sua corporeità.

246Cfr. F. Neumeyer, *Ludwig Mies van der Rohe. Le architetture, gli scritti*, a cura di M. Caja, M. De Benedetti, Skira editore, Milano 1996, p. 15. Per un approfondimento sul ruolo dei materiali nell'architettura di Mies van der Rohe cfr. anche: I. de Solà-Morales, *Mies van der Rohe: Barcelona Pavilion*, Gili, Barcelona 1993, pp. 21-22.

247Nel testo delle già citate conferenze del 1962, Lehmbruck specificava che la tecnica doveva “stare a servizio” e rimanere sullo sfondo, quindi non essere in vista. Questo accorgimento era molto importante soprattutto nei musei ove non solo gli impianti dovevano rimanere celati, ma anche gli elementi strutturali che potevano entrare in concorrenza “percettiva” con le opere esposte – come i pilastri – secondo i principi della *Gestalttheorie*. (cfr. più avanti). L'architetto adottò questo precetto ad esempio tramite l'ideazione di una struttura portante esterna nel corpo edilizio vetrato del *Lehmbruck-Museum*.

248M. Lehmbruck, *op. cit.*, p. 38.

249Cfr. L. Mies van der Rohe, *Mies Speaks: “I Do Not Design Buildings, I Develop Buildings”*, in «Architectural Review», n. 12, 1968, pp. 451-452.

capitolo primo

Le leggi della tecnica conformano un sistema di principi ordinatori, che si fonda nella realizzazione di elementi omogenei e riproducibili. Essi possono essere collegati l'un l'altro modularmente o additivamente e trovano ragione in una struttura sovraordinata che governa l'insieme, sempre e naturalmente geometrica, euclidea, senza scarti.

Ordine e astrazione sono costituenti immanenti della tecnologia e sono capaci di produrre risultati formali che danno valore all'architettura. Essi sono particolarmente necessari quando si incorre nella progettazione di grandi volumi edilizi, che necessitano di soluzioni particolari. E' proprio in questi casi tuttavia che la tecnica può offrire delle grandi possibilità, poiché l'uniformità del macrocosmo sovrastrutturato si può arricchire tramite il microcosmo plurale e multiforme delle singole celle costitutive.

La tecnica orientata alle leggi dell'economia si è fatta schematico utilitaristico, un vero e proprio trauma per l'uomo costretto a vivere in una siffatta pelle architettonica nel conflitto perenne tra un ambiente materiale e artificiale e la propria essenza organica e spirituale.

Di nuovo la via di uscita da una simile tendenza si ritrova nell'analisi dell'essenza della tecnica stessa, capace di dar vita a forme concepite con una precisione matematica, ma anche a composizioni più libere articolabili sulla base degli stessi elementi standardizzati questa volta combinati in maniera variabile. In questi casi la tecnica fugge dalle sue implicazioni utilitaristiche e si mette a servizio dei bisogni umani, dei contenuti spirituali; essa rimane pluralistica dal punto di vista quantitativo e lo diviene – positivamente – anche in senso qualitativo.

Lehmbruck sottolinea come nella propria epoca le umane sensazioni e necessità (spirituali) si siano sottratte alle vaghe e disorientanti categorie del “sentimento” e dell' “emozione”, per essere invece studiate scientificamente. Egli riconosce come utile approccio in tal senso – in particolare nei suoi risvolti nel campo dell'architettura – quello della *Gestaltpsychologie*.²⁵⁰ Questa scienza ha raccolto una serie di informazioni interessanti riguardanti l'esperienza dello spazio sulla base dello

²⁵⁰Per un approfondimento sulla *Gestaltpsychologie* (psicologia della Gestalt) cfr. paragrafo 3.1.

1.4 _ omotopia e eterotopia: sensibilità ordinatrici della Nachkriegsmoderne

studio delle reazioni ottiche, che sono la causa di determinati stati psicologici connessi appunto con l'esperienza di un certo tipo di spazio.

«L'armonia tra la situazione tecnica e la reazione psicologica è una misura del valore di una buona architettura», scrive Lehbruck e tramite lo strumento della *Gestaltpsychologie* è permesso indagare e riscoprire «la sensazione dello spazio e della massa, il potere comunicativo delle linee rette e delle curve, il valore simbolico delle orizzontali e delle verticali [...] è un segreto della buona architettura che questo “incantesimo” possa essere raggiunto solo con mezzi strutturali senza l'aiuto di alcuni surrogati letterari.»²⁵¹

Manfred era infatti un detrattore della cosiddetta “architettura parlante” che nel testo di una conferenza definì: «un aborto dell'architettura espressiva, che lavora con simboli semantici e modelli letterari. I significati da essa espressi sono validi solo se i loro significanti verbali sono ancora in uso.»²⁵² L'architetto preferiva certo il linguaggio muto delle forme e dei materiali, che senza bisogno di interpretazioni poteva far arrivare direttamente e percettivamente al visitatore il senso di un'architettura e della funzione da essa espletata. Nel caso dei musei tale linguaggio era funzionale anche alla trasmissione del significato dell'arte che accoglievano, come avviene chiaramente nel *Reuchlinhaus* e nel *Lehmbruck-Museum*, in quest'ultimo soprattutto grazie alle pareti concave e convesse, che trasmettono all'esterno la forza delle statue che il museo ospita.

L'adesione ai principi della “buona forma” dettati dalla psicologia della Gestalt permette di evitare un inutile dispendio di energie psicofisiche, che può portare all'insensibilità nei confronti dell'esperienza dello spazio e di ciò che è in esso contenuto.²⁵³

251M. Lehbruck, *op. cit.*, p. 41.

252Citazione dal testo di una conferenza dal titolo *Entwicklung des Museumsbau in den letzten Jahren*, di cui non si è riusciti a stabilire la datazione. (Nachlaß-Archiv, Karlsruhe)

253Per questo motivo la psicologia della Gestalt diventa così importante nei musei, come Manfred illustrò chiaramente nel testo *Museum and Architecture*. Se il soggetto percepisce un certo squilibrio, il suo cervello andrà automaticamente, anche se inconsciamente, alla ricerca dell'unità gestaltica. Questo provoca un disagio che appesantisce la capacità percettiva del visitatore, affievolendo il suo interesse verso l'opera. Per scongiurare questa situazione di disagio, dovrà anche essere garantito un costante senso di orientamento all'interno del museo, che, assieme ad una chiara percezione dello spazio, permette che l'attenzione non sia distolta dal bene in mostra. In tal senso sarà utile anche

capitolo primo

L'effetto delle forme sulla psiche umana si compie sulla base di determinate leggi, indagate appunto dalla *Gestaltpsychologie*, che diventano di fondamentale importanza per la configurazione dello spazio. Innanzitutto la tendenza fondamentale della percezione ottica è la conservazione dell'equilibrio biologico.

«Ogni linea, ogni forma, ogni colore ha un determinato peso e una determinata tendenza nella struttura visiva latente dell'occhio verso una situazione di equilibrio, di misura e di posizione. Le architetture che sono in questo senso in equilibrio, danno l'impressione della propria validità, poiché a livello ottico non è più necessario alcun cambiamento. Al contrario composizioni differenziate, danno l'effetto di essere transitorie, casuali e perciò non “valide”.»²⁵⁴

E' anche vero tuttavia che poiché – sempre secondo la psicologia della Gestalt – l'occhio vuole realizzare l'equilibrio tramite le proprie capacità creatrici e cerca perciò il contrasto nel campo visivo, paradossalmente tale equilibrio può essere espresso formalmente solo attraverso uno squilibrio. Da qui deriva il principio della tensione gestaltica. E per questo la simmetria psicofisica non può essere confusa con la simmetria e l'assialità architettonica.

La percezione visiva va alla ricerca della “buona Gestalt”, rappresentata dalla più semplice organizzazione possibile dei componenti del campo (visivo). L'occhio cerca di ridurre ad ordine le infinite rappresentazioni che popolano il reale, di ricondurle ad una struttura geometrica governata da similitudini, ripetizioni e parallelismi. L'occhio lavora - ancora in maniera simile alla tecnica - secondo una legge di economia ed è proprio per questo che le forme semplici e regolari risultano più “pesanti” di quelle irregolari: le ripetizioni sono ridondanti e la simmetria deve essere un risultato percettivo non un geometrico punto di partenza. Più semplificate sono le parti, più sarà infatti difficile riconoscerle come elementi indipendenti. L'occhio può essere piuttosto aiutato se gli si fornisce una configurazione il cui principio di

garantire il benessere fisico del fruitore, al fine di creare le migliori premesse per un buon approccio all'opera. Gli ambienti dovranno quindi avere delle caratteristiche termo-igrometriche ottimali. (cfr. più avanti e anche paragrafo 3.1.)
254M. Lehmbruck, *op. cit.*, p. 42.

1.4 _ omotopia e eterotopia: sensibilità ordinatrici della Nachkriegsmoderne

organizzazione formale – e non la forma in sé – sia chiaramente espresso.

Robin Evans, nel noto saggio *Mies Van der Rohe's Paradoxical Symmetries*²⁵⁵, nota come nel Padiglione di Barcellona di Mies sia presente un ordine di simmetria non relativo alla pianta, bensì alla linea dell'orizzonte, una simmetria quindi non geometrica quanto piuttosto percettiva. Sembra nuovamente che Lehmbruck non si distanzi troppo dal modello del Maestro, questa volta non attinto a livello concettuale, ma piuttosto tramite una più inconscia suggestione. La spazialità fluida e dinamica del padiglione si riflette nel percorso che porta ad esperirlo, fatto di continui e repentini cambiamenti di rotta e di visuale. Questo dinamismo si traduce nei musei di Lehmbruck invece più nell'organizzazione delle parti – come nel *Bauhaus* di Gropius – che spesso si affida alla configurazione a “ruota di mulino a vento” (come la definisce lo stesso autore nei suoi scritti e nelle sue conferenze) dei vari corpi edilizi.²⁵⁶ E' evidente che questo tipo di equilibrio necessita comunque di una struttura sovraordinata che governi le sue singole parti, poiché la logica visuale cerca e tende verso un tutto unificante e onnicomprensivo.

Lehmbruck chiude il testo della conferenza *Formenpluralismus und Wertmaßstäbe in der Architektur* analizzando un ultimo strumento tramite cui valutare una forma architettonica, quello della semantica. Ogni forma “parla”, trasmette un contenuto e un significato, funziona da tramite tra soggetto e oggetto. La semantica analizza questo linguaggio ancorando la forma architettonica nel compito, nell'epoca e nell'ambiente circostante.

Di nuovo non possono non affiorarci alla memoria le parole di Mies che definiva l'architettura come manifestazione della volontà dell'epoca e proclamava nel secondo numero della rivista «G»: «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.»²⁵⁷

255R. Evans, *Mies Van der Rohe's Paradoxical Symmetries*, in «AA Files – Annals of the Architectural Association School of Architecture», n.19, 1990, pp. 8-19.

256In particolare nel *Lehmbruck-Museum*, Manfred mise in gioco il principio della tensione gestaltica con l'utilizzo di linguaggi architettonici assai distinti per i tre padiglioni previsti. (Cfr. in seguito).

257L. Mies van der Rohe, *Bauen*, in «G», n. 2, 1923, p.1.

Il legame con l'ambiente circostante è rappresentato dalla tendenza della (buona) forma architettonica ad entrare in risonanza con le circostanze storiche e sociali e con lo *Zeitgeist*, tanto quanto con il *milieu* fisico. Se tuttavia questi vari ambienti non sono chiaramente determinati, non ci sono cioè idee portanti o strutture ordinate che li definiscono, è difficile per la forma architettonica poter rispondere ad un mondo di suggestioni di cui non si riconosce la chiave di lettura. In questo senso al pluralismo di contenuti – precipuo del periodo in cui Manfred scrive questo testo – corrisponde un pluralismo “casuale” di forme. E' necessario quindi:

«gettare una rete a maglie larghe di grande capacità. Il potere ordinatore della struttura generale deve essere così forte, che le singole e diversificate forme possano essere tenute assieme e contemporaneamente deve essere così neutrale, che le singole parti possano conservare una certa indipendenza. [...] Più differenziato è il compito a causa della pluralità di contenuti, più possibilità il sistema formale deve offrire alla configurazione delle singole parti; più numerose sono le pretese in merito alla differenziazione e alla capacità [del sistema] più precisa deve essere la sostanza spirituale della forma iconica.[...] ogni singolo elemento è “caricato” di un valore semantico – se così si può dire – e si unisce agli altri elementi solo formando una determinata costellazione.»²⁵⁸

Certamente queste parole si adattano bene al compito edilizio del museo, che deve mettere a disposizione vari contenuti. Questo principio si rispecchia tanto nel *Reuchlinhaus*²⁵⁹, quanto nel *Lehmbruck-Museum*. In quest'ultimo è proprio la necessaria differenziazione degli spazi determinata da due ben distinte esigenze “percettive”, a dettare le regole e le scelte della propria *janusköpfig* (simile alla testa di Giano) configurazione.

«Ogni atto creativo è il tentativo di fondere assieme in una nuova unità poli che sono

258M. Lehmbruck, *op. cit.*, p. 47.

259Cfr. paragrafo 3.1.

1.4 _ omotopia e eterotopia: sensibilità ordinatrici della Nachkriegsmoderne

in apparenza non coniugabili»²⁶⁰, questa è la conclusione della lezione di Manfred Lehbruck del 1968, lo stesso anno in cui fu inaugurato il *Federsee-Museum*, quattro anni dopo l'apertura del *Lehmbruck-Museum* e sei dopo quella del *Reuchlinhaus*. E' quindi palese come il testo di questa conferenza rappresenta la rielaborazione teorica dei principi che avevano guidato l'ideazione e la realizzazione dei suoi musei, che trovano la loro chiave di volta e certamente la loro carica innovativa proprio nella presa in carico della *Gestaltpsychologie* come cardine del processo progettuale.

Era necessario che l'architettura dei musei abbattesse le barriere psicologiche e garantisse il massimo contatto tra uomo e opera. Doveva crearsi un'armonia che permettesse l'instaurarsi di quello che Manfred definì il “triangolo magico”²⁶¹, un triangolo immaginario i cui vertici corrispondevano al visitatore, l'architettura e l'opera e che rappresentava la loro unità. Essa, come riferiva Lehbruck, era sempre più difficile da raggiungere nell'epoca moderna, dominata dal pluralismo di forme e contenuti e poteva essere garantita solo da un'architettura flessibile, malleabile in base alle diverse esigenze, con un'attenzione particolare a quelle connesse alla psicologia del visitatore. Se il soggetto era posto nelle migliori condizioni psicofisiche possibili individuate grazie alla *Gestalttheorie* allora il museo poteva divenire ciò che l'architetto si augurava nel 1959 per il *Lehmbruck-Museum*: «Il nostro è un tempo materialistico e questo luogo deve essere un'officina del sentimento, un luogo in cui l'opera d'arte possa schiudersi verso la propria vita e così parlare a noi.»²⁶²

Tutto doveva ruotare intorno all'incontro virtuoso tra l'arte e il suo fruitore e il museo non era altro che lo strumento gestaltico, la *boîte à miracle* in cui poteva realizzarsi questo sposalizio. L'armonia delle varie parti era la preconditione necessaria perché potesse realizzarsi tale unione, il punto di partenza affinché l'uomo, in uno spazio permeato da un campo di forze gestaltico scevro da agenti fuorvianti e squilibranti potesse indisturbato godere dell'opera, acquisirne il messaggio. Il principio che stava alla base dell'architettura doveva essere sì cristallino da generare

260M. Lehbruck, *op. cit.*, p. 47.

261Cfr. il testo della conferenza *Entwicklung des Museumsbau in den letzten Jahren*, (Nachlaß-Archiv, Karlsruhe, senza data)

262Conferenza tenuta il 25 giugno 1959 in occasione della posa della prima pietra del *Lehmbruck-Museum*. (Nachlaß-Archiv, Karlsruhe)

una forma che non entrasse in alcun modo in competizione con quella dell'oggetto esposto. Se l'ordine spaziale non fosse stato chiaramente percepibile il visitatore avrebbe continuato a cercarne il senso anche se inconsciamente e il disagio risultante avrebbe reso il contatto con l'opera d'arte difficoltoso.²⁶³ L'influenza dell'ambiente circostante sul visitatore, l'armonia, la relazione simbiotica tra spazio e oggetto – che si legano peraltro ad alcuni esiti della fenomenologia di Maurice Merleau-Ponty²⁶⁴ – il benessere psicofisico del visitatore e anche la tensione gestaltica... erano questi gli elementi che secondo Lehmbruck stavano alla base di un'efficace esperienza estetica.

Su questi principi furono configurati i due volti del *Lehmbruck-Museum*. Nell'ala dedicata alla scultura di Wilhelm, la *Gestalttheorie* fu adottata allo scopo di realizzare la massima fusione tra spazio ed opera d'arte, sì da facilitarne la fruizione, da creare un «tutto che fosse più della somma delle sue singole parti», il motto della psicologia della Gestalt, che fu anche un aforisma di Goethe citato poi da Lehmbruck nelle sue

263Questa posizione di Lehmbruck non era dissimile dal “Whence and Whither” di Philipp Johnson, realizzato a pieno ad esempio nel 1970 nella sua *Sculpture Gallery* a New Canaan (Connecticut, USA). Nel testo *Whence and Whither: the Processional Element in Architecture*, Johnson sottolineava come a suo giudizio il momento più importante nell'ideazione di un'architettura non era la progettazione dello spazio, quanto l'organizzazione del percorso attraverso di esso. L'architettura doveva essere ben chiara affinché colui che si trovava ad attraversare lo spazio non avesse dubbi a riguardo del punto da cui arrivava e di quello in cui era diretto. La comprensione del percorso poteva aggiungere molto valore a quella degli oggetti esposti, che si trovavano in qualche modo sottomessi al potere della “processione” e quindi a quello dell'architettura. L'architetto era perciò capace di influenzare il modo in cui le opere sono percepite. (P. Johnson, *Whence and Whither: the Processional Element in Architecture*, in «Perspecta (Yale Architectural Journal)», n.9/10, 1965, pp. 167-178.) A differenza di Johnson, Lehmbruck riconosceva sì l'importanza della chiarezza del sistema e quindi della presenza di un ordine ad esso sotteso, ma al contempo era concentrato nella realizzazione di un tutto armonico – e non di un percorso – che desse vita ad uno spazio indisturbato a livello psicologico, uno spazio per lo più neutro o comunque tale da lasciare l'opera parlare da sé e il visitatore libero di approcciarsi ad essa nel modo e secondo il percorso che più gli aggradava.

264Secondo il filosofo francese Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) lo spazio e il corpo che lo attraversa costituiscono un tutto in cui non era più possibile differenziare l'uno dall'altro. La relazione tra le parti e il loro funzionamento nella percezione del tutto dava vita ad una *Gestalt*, che «è l'apparizione stessa del mondo e non la sua condizione di possibilità, è la nascita di una norma e non si realizza dopo la norma, è l'identità tra esterno e interno e non la proiezione dell'interno verso l'esterno.» (M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, p. 74). L'unità tra spazio e soggetto (il soggetto pensante che a sua volta creava un tutt'uno con il corpo agente) faceva sì che risultassero caratteristiche precipue del primo le attribuzioni ad esso fatte dal secondo: lo spazio in cui l'uomo viveva e si muoveva ad esempio era orientato e i denominatori di tale orientamento erano opera dell'essere pensante. Le riflessioni di Merleau-Ponty furono a sua volta influenzate dal pensiero di Ludwig Wittgenstein e dal suo concetto di *Umgebung* (ambiente). Secondo il filosofo tedesco (1889-1951) le caratteristiche di un soggetto dipendevano da quelle dei soggetti ad esso circostanti: «quando immagino una persona io immagino una realtà, un mondo che la circonda.», come afferma nel suo *Tractatus logico-philosophicus*.

1.4 _ omotopia e eterotopia: sensibilità ordinatrici della Nachkriegsmoderne

conferenze dei primi anni sessanta e nelle sue lezioni.²⁶⁵

Nel caso del corpo edilizio dedicato alla collezione cittadina e alle esposizioni temporanee invece la *Gestalttheorie* dettò la necessità di uno spazio il più neutro e flessibile possibile, affinché di volta in volta l'opera esposta potesse “entrare in figura”, stagliandosi facilmente su uno sfondo a-caratterizzato. Manfred seguì qui il principio della “buona forma”, conferendo al contempo allo spazio quel carattere di sistema dinamico proprio della *Gestalttheorie*.

I due padiglioni rispecchiano i due modelli ideali di museo, che Lehmbruck teorizzò, influenzato sicuramente dalle riflessioni di Alexander Dorner sul *museo vivente* ed espose nella sua pubblicazione del 1974 *Museum and Architecture*.²⁶⁶

L'esigenza della presenza di uno spazio chiaramente strutturato andava tuttavia oltre l'accurata configurazione dei due corpi edilizi: serviva un ordine ancora superiore, una struttura che trasformasse la molteplicità derivante dai due, anzi tre previsti padiglioni in una dinamica unità gestaltica, un tutto che accogliesse e contenesse con l'universalità delle sue leggi le particolari differenziazioni dei suoi costituenti.

Nel *Lehmbruck-Museum* il dispositivo che sta alla base di ciò non è nient'altro che una griglia, indiscutibilmente miesiana, che coordina i sotto-elementi e ne governa le leggi di misura, di configurazione.

La griglia, seppur nella sua precisione matematica²⁶⁷ è governata non da dettami concettuali, bensì da motivazioni pratiche e costruttive: il modulo di 1,44x1,44 derivò dallo studio della messa in opera del dettaglio costruttivo delle *Lichtkuppel*, cioè delle cupolette di materiale acrilico trasparente che costituiscono la copertura dell'ala dedicata alle esposizioni temporanee²⁶⁸ ed al contempo si adatta bene con la massima larghezza raggiungibile dalle grandi lastre vetrate prodotte industrialmente e delimitanti il volume del padiglione²⁶⁹. La griglia nacque quindi proprio nel corpo

265Cfr. le conferenze del 1962 tenute ad Aachen, Karlsruhe e Graz, il cui testo è stato reperito presso il Nachlaß-Archiv di Karlsruhe.

266M. Lehmbruck, *Museum and Architecture*, «Museum», n. 3-4, 1974. Cfr. paragrafo 3.1.

267Tant'è che Manfred si lamentò e prese provvedimenti quando si accorse di alcune inesattezze nella sua realizzazione, dell'entità di pochi centimetri, dovute a un atteggiamento a suo giudizio approssimativo da parte dell'impresa costruttrice. Cfr. paragrafo 1.3.

268Cfr. paragrafo 1.3.

269La loro larghezza è pari a 2 moduli ovvero 2,88 m.

capitolo primo

edilizio in cui l'eredità miesiana era più evidente... sì da tradursi quasi in citazione. Non per nulla l'ideazione della griglia seguì i dettami del Maestro: il modulo infatti, come in Mies, è sì basato su di un numero esatto, ma la sua essenza è fisica, esso è un modulo costruttivo e non ideale. Come nota Robin Evans nel già citato saggio, il fine dell'architetto non è la perfezione ideale, quanto piuttosto l'efficacia e l'ordine "apparente" della percezione finale.²⁷⁰

L'essenza ultima del principio ordinatore del *Lehmbruck-Museum* nacque quindi dalla declinazione gestaltica di un principio miesiano che per Lehmbruck valeva quasi come un a-priori.

E' proprio nella Crown Hall (Illinois Institute of Technology, 1956) - a cui si è chiaramente ispirato Manfred per l'ala del museo dedicata alle esposizioni temporanee - che Mies portò all'estremo l'ordine modernista, l'austerità geometrica di una sintassi omogenea e severa.

Qui, come scrive Demetri Porphyrios:

«Mies van der Rohe fa un passo avanti e distruggendo completamente la sintassi planimetrica sino al punto della sua estinzione, riduce l'edificio allo status della sua pelle perimetrale. Spingendo la struttura al di là della linea perimetrale sorge un'aula universale presso la quale l'universalità della sua griglia

²⁷⁰«Se Mies aderì ad una logica, questa fu la logica dell'apparenza. I suoi edifici mirano all'effetto. L'effetto è primario. Nel periodo intercorso tra il suo smantellamento e la sua resurrezione, il Padiglione di Barcellona era rinomato per la logica trascendente della griglia che lo determinava. Ma come Wolf Tegethoff dimostrò abilmente ancora prima della sua ricostruzione, la base di 110 cmq sembra regolare, ma nei fatti si adatta localmente alle varie situazioni. Variando da 81,6 a 114,5 cmq, si aggiusta alle dimensioni degli elementi che teoricamente dovrebbe ordinare. [...] Nessuno vede la differenza. L'inflessibile astrazione fu tessuta segretamente e l'esattezza della misura fu sacrificata per amore della coerenza apparente. La parola apparente langue silente nell'ombra del disdegno di Platone. Noi tendiamo ad assumere che l'apparenza si trova ad una certa distanza dalla verità. Ma la griglia del padiglione suggerisce che possono esserci delle circostanze in cui l'apparenza è l'arbitro finale. Se quello che cerchiamo è l'apparenza, essa deve essere la misura della verità, per lo meno temporaneamente. Questo è quello che accade quando le cose sono fatte in vista di come si guarda ad essere. L'apparenza non è mai l'intera verità, ma è verità per se stessa [...] Platone aveva torto.» (In: R. Evans, *Mies Van der Rohe's Paradoxical Symmetries*, in «AA Files – Annals of the Architectural Association Scholl of Architecture», n. 19, 1990, pp. 56-68.) Considerando che Lehmbruck si mostrò così attento alla precisa realizzazione della griglia, pare che in questo - sulla scorta della considerazione di Evans - il suo atteggiamento si differenziò in maniera sostanziale dal Maestro. E' pur vero che solo un accurato rilievo del *Lehmbruck-Museum* e degli altri musei progettati da Manfred - ad oggi inesistente - potrebbe avvalorare o meno tale ipotesi.

1.4 _ omotopia e eterotopia: sensibilità ordinatrici della Nachkriegsmoderne

immaginaria garantisce l'immacolata omogeneità del suo aspetto, della sua *texture*, del suo sentimento e addirittura del suo odore. E' come se tramite lo spazio grigliato ci si salvaguardasse da ogni accidente, ogni indiscreta intrusione e al suo posto si stabilisse un'espansione ideale nel segno dell'uniformità. Se non fosse per l'inatteso *curtain wall* lo schermo magico della griglia potrebbe nei fatti estendersi all'infinito, avvolgendo il mondo intero e purificandolo da ogni irregolarità.»²⁷¹

Questa necessità di omogeneità è quella che Porphyrios definisce in un passo successivo dello stesso saggio come la «sensibilità ordinatrice per eccellenza del Movimento Moderno», l' *omotopia*.

«E' il regno dell'uniformità; la regione ove il paesaggio è ovunque simile, il sito in cui le differenze sono rigettate e sono stabilite conformità diffuse. Le omotopie sono consolatorie; favoriscono la continuità, la familiarità, la ricorrenza, divenendo regioni estranee ai turbamenti dove la mente può girovagare liberamente, sempre scoprendo piccoli indizi celati che alludono all'uniformità dell'universo.»²⁷²

Se Lehmbruck mutua da Mies il concetto di griglia come strumento omogeneizzante, universalizzante e validante, non vi aderisce tuttavia in senso puramente miesiano. La griglia è piuttosto per lui uno strumento gestaltico che garantisce l'unità del molteplice. E così essa, nel *Lehmbruck-Museum* ordina i tre corpi edilizi così differenziati, così plurimi... così eterogenei... così foucaultianamente eterotopici.

Se l'ala-Lehmbruck ha una forza stereotomica, è massiva, sensuale e nella sua matericità richiama ad un Moderno “altro” - come quello di Rudolf Schwarz ad esempio - e invece la scatola vetrata dedicata alle esposizioni temporanee è

271D. Porphyrios, *Heterotopia: a study in the Ordering Sensibility of the Work of Alvar Aalto*, in *Alvar Aalto. Architectural Monographs*, Academy Editions, London 1978, pp. 8-19.

272D. Porphyrios, *op. cit.*, p. 9.

un'architettura tettonica di chiara reminiscenza miesiana²⁷³, il terzo corpo edilizio – che doveva ospitare un auditorium, ma non fu mai realizzato – attinge ad un sistema di riferimenti ancora diverso e ricorda le cupole geodetiche di Buckminster Fuller che a partire dall'inizio degli anni cinquanta avevano trovato ampia diffusione e risonanza negli USA come in Europa.²⁷⁴ Ma il modello è reinterpretato da Lehmbruck in chiave totalmente nuova. Nei disegni pubblicati sulle varie riviste al tempo dell'inaugurazione del Lehmbruck-Museum, come anche in quelli di progetto

273Cfr. paragrafo 1.2. È interessante soffermarsi sul binomio – o forse meglio in questo caso la dicotomia – tettonica/stereotomia, poiché pare particolarmente esplicativo delle *janusköpfig* sembianze del *Lehmbruck-Museum*. Uno dei primi e più interessanti approcci alla coppia tettonica/stereotomia si trova in Gottfried Semper. L'architetto tedesco (1803-1879) identificava come “tettonici” tutte le abilità artistiche che plasmando il materiale mettevano alla luce un ordine cosmico: «la tettonica si relaziona al prodotto delle attività artistiche umane, non con i suoi aspetti utilitari, ma solamente con quella parte che rivela il tentativo conscio da parte dell'artigiano di esprimere leggi cosmiche e un ordine cosmico quando lavora il materiale.» (G. Semper, *Theorie des Formell-Schönen*, (1855-1859), trad. ingl. In: W. Hermann (a cura di), *Gottfried Semper: in Search of Architecture*, MIT Press, Cambridge 1984, p. 151.) Il concetto di stereotomia in Semper si focalizzava invece sia sulla materialità della massa, sia sul processo costruttivo. Cornelius van de Ven la spiega così: «con il termine stereotomia, Semper intende, soprattutto, un metodo costruttivo di assemblare la massa in maniera che la plasticità complessiva sia plasmata in una unità dinamica indivisa.» (C. van de Ven, *Space in architecture: the Evolution of a New Idea in the Theory and History of the Modern Movements*, Van Gorcum Assen, Amsterdam 1978, p. 77.) Questa accezione è chiaramente vicina alle linee guida gestaltiche di Manfred Lehmbruck e trova riscontro soprattutto nel *Lehmbruck-Museum*, nell'ala dedicata alle sculture paterne. Kenneth Frampton partendo da Semper e dai suoi “quattro elementi”, su cui pure sono basate le riflessioni dello stesso architetto tedesco, così parla della tettonica e della stereotomia: «la tettonica del telaio, in cui sono assemblati componenti leggeri, lineari si da abbracciare una matrice spaziale e la stereotomia del terrapieno, in cui massa e volume sono formati congiuntamente attraverso il ripetitivo accatastamento di elementi pesanti.» (K. Frampton, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, The MIT Press, Cambridge 1995, p. 5.) Frampton evidentemente associa la tettonica al sistema costruttivo moderno, mentre la stereotomia al processo costruttivo della massoneria. Questa definizione di stereotomia è particolarmente calzante, seppur identificata con una tecnologia totalmente diversa, con il terzo corpo edilizio mai realizzato del *Lehmbruck-Museum*. Vedi in seguito.

274Richard Buckminster Fuller (1895-1983) si applicò allo studio delle sue cupole geodetiche a partire dalla fine degli anni quaranta (il progetto fu brevettato nel 1954). La sua volontà era di realizzare manufatti leggeri, economici e trasportabili. La struttura è generata concettualmente dall'intersezione dei cerchi massimi di una sfera, detti appunto linee geodetiche, ed è poi realizzata con esili intelaiature di legno, carta, metallo o plastica. L'invenzione di Fuller ottenne subito una grande eco e le cupole furono rapidamente riprodotte in tutto il mondo. L'architetto fu chiamato come *visiting professor* nelle più prestigiose università e vinse numerosi premi, tra cui il Gran Premio della Triennale di Milano e il premio dell'università del Michigan. Via via che si evidenziava il potenziale intrinseco alle cupole geodetiche di realizzare a costi ridotti strutture prive di sostegni interni di grandi dimensioni, questa nuova forma fu utilizzata per le più diverse funzioni, ben oltre quella abitativa su cui si era concentrato inizialmente Fuller. Il governo degli Stati Uniti capì l'importanza del progetto ed assunse Fuller per costruire cupole utilizzabili da parte dell'esercito: le cupole premontate erano pensate per essere sganciate da un aereo nelle zone di guerra del terzo mondo e costituire moduli abitativi e per lo stoccaggio di materiali negli accampamenti militari (1954), ma furono utilizzate anche per proteggere congegni radar in condizioni climatiche estreme (1954-1957). Nel suo testo *Museum and Architecture*, Lehmbruck cita nel capitolo sulle *Funzioni* un programma elaborato da Fuller di organizzazione topologica (cioè in base al luogo di provenienza delle opere esposte) di un museo ubicato all'interno di

1.4 _ omotopia e eterotopia: sensibilità ordinatrici della Nachkriegsmoderne

rinvenuti negli archivi, l'auditorium “a forma di guscio di tartaruga” - come lo aggettivò la stampa locale quando nel marzo del 1958 fu reso pubblico il progetto del museo²⁷⁵ - non aveva precise connotazioni a riguardo dei materiali. Così in apparenza poteva sembrare una vera e propria cupola geodetica, realizzata con materiale leggero ed economico.

In un documento del 1963, stilato in previsione di una possibilità di finanziamento dal parte del Ministero delle Cultura del Land Nordrhein-Westfalen, l'architetto descrive con maggiore accuratezza l'edificio:

«Il terzo corpo edilizio del *Kunstmuseum* è stato progettato in modo che il parco potesse essere il meno possibile pregiudicato dal volume edilizio. La semicupola, in parte interrata, crea un contrasto formale con le forme cubiche del primo e secondo corpo edilizio. L'auditorium di una capienza massima di 300 persone, assieme alla sua *hall* di ingresso può essere utilizzato separatamente anche quando il museo è chiuso [...] la forma spaziale chiusa risolve il problema della protezione dai rumori cittadini e dell'oscuramento durante le eventuali proiezioni di diapositive durante le conferenze. [...] la struttura della cupola è in blocchi di cemento a vista.»²⁷⁶

Non si trattava quindi di una struttura leggera, ma nuovamente di una massiva e stereotomica, che tuttavia sfuggiva alle leggi della geometria che governavano, anche se declinate in maniera diversa, il primo ed il secondo corpo edilizio. Da un lato viene da pensare che la matericità dell'auditorium potesse fare da *pendant* con l'ala-Lehmbruck e servire come un contrappeso per riportare in equilibrio il gioco pieno/vuoto, materia/vetro, leggermente squilibrato verso l'ala per le esposizioni temporanee (quindi verso la “trasparenza”), di dimensioni maggiori in pianta e in alzato rispetto all'ala-Lehmbruck; anche in questo caso la scelta sarebbe stata fatta in

una cupola geodetica. Tale esempio era stato a sua volta citato in un testo di Alexander Dorner pubblicato sulla rivista «Architektur Wettbewerbe», ma Manfred non fornisce indicazioni sul numero o sull'anno, né sul titolo dell'articolo. E' interessante e curioso notare come i riferimenti di Lehmbruck si ibridino spontaneamente. Cfr. M. Lehmbruck, *op. cit.*, p. 222.

²⁷⁵Cfr. paragrafo 1.3.

²⁷⁶Documento datato 19 dicembre 1963. STADU 600/2019.

capitolo primo

adeguamento ai principi della *Gestalttheorie*. Dall'altro lato la semicupola avrebbe promosso certamente un'ulteriore dinamicità al complesso, introducendovi una geometria altra... un'altra eterotopia... un'eterotopia anche in quanto avrebbe introdotto una dimensione spazio/temporale a se stante²⁷⁷: l'isolamento dall'ambiente circostante tramite la sua struttura chiusa e ancor di più il suo possibile totale oscuramento l'avrebbero estraniata totalmente dal contesto e resa in potenza spazio di una parallela realtà.

In un altro documento inviato al Ministero della Cultura del gennaio 1964²⁷⁸, si specificava che l'edificazione dell'auditorium aveva come finalità quella di legare ancor di più la comunità – e in particolare i suoi giovani membri – al complesso museale e permettere una capillare e profonda diffusione della cultura, come anche un avvicinamento alla collezione esposta. Come specificato da Manfred nel discorso tenuto in occasione della posa della prima pietra del *Lehmbruck-Museum*, la cupola rispecchiava la dimensione comunitaria, era espressione della comunità stessa.²⁷⁹ La scelta era quindi ricaduta su quella forma poiché rispondente al compito – seguendo questa volta i dettami della semantica – per cui la sua configurazione ad aula e le sue forme al massimo grado avvolgenti e contenitive avrebbero certo rispecchiato all'esterno la funzione interna, un altro precetto a cui Lehmbruck era molto caro.

Esso rappresentava per Manfred, assieme all'utilizzo della griglia, la garanzia della chiarezza e dell'intelligibilità della sua architettura, quel particolare tipo di trasparenza, che non era – in riferimento al noto saggio di Colin Rowe e Robert Slutzky – una *literal transparency*, cioè una qualità inerente alla sostanza che in architettura corrisponde principalmente alla smaterializzazione dell'involucro edilizio, ma piuttosto una *phenomenal transparency*, relativa cioè non alla materia, ma all'organizzazione. Mentre la prima può essere paragonata all'effetto *trompe l'œil*, la seconda «sembra potersi trovare nel momento in cui un pittore ricerca la presentazione articolata di oggetti disposti frontalmente in uno spazio poco profondo

277Cfr. il secondo principio dell'eterotipologia foucaultiana. Vedi più avanti.

278Documento datato 10 gennaio 1964. STADU 401/573.

279Duisburg, 25 giugno 1959. Nachlaß-Archiv, Karlsruhe.

1.4 _ omotopia e eterotopia: sensibilità ordinatrici della *Nachkriegsmoderne*

e astratto.»²⁸⁰ Questo sfondo è rappresentato nel *Lehmbruck-Museum* proprio dal piano infinito dell'omogenea griglia miesiana a cui i tre padiglioni si agganciano con le loro variopinte sembianze. Così come specificato da Deborah Ascher-Barnston nell'introduzione ad un numero monografico da lei curato del «*Journal of Architectural Education*», la *phenomenal transparency*, «descrive la qualità percettiva che permette alla mente di discernere sottolineandolo il concetto che governa l'insieme o il concetto spaziale.»²⁸¹ Una simile nozione di trasparenza fu adottata da Rudolf Steiner nel suo *Goetheanum* di Dornach: il materiale costruttivo era opaco, ma il significato era trasparente e accessibile agli iniziati.²⁸²

Manfred adotta sostanzialmente la *phenomenal transparency*, anche se non manca di utilizzare anche la *literal* nel corpo edilizio vetrato.

La pluralità di linguaggi e di “segni” semantici utilizzata da Lehmbruck come fonte di dinamicità dell'insieme è una caratteristica intrinseca alla *Nachkriegsmoderne* della Repubblica Federale Tedesca. Il neonato stato, se da un lato elesse come proprio “stile” ufficiale quel *Neues Bauen* che si rifaceva agli eroici anni venti della Repubblica di Weimar, dall'altro ammise la compresenza di una varietà di voci, che determinarono quel pluralismo di forme cui Lehmbruck alludeva nella sua lezione inaugurale prima analizzata. Il “Moderno del dopoguerra” non trovava solo espressione nei – decisamente omotopici – *Rasterbauten* (edifici a griglia), ma anche in un'architettura plurima, materica e sensuale.²⁸³ Non solo l'omotopia, ma anche l'eterotopia è quindi “sensibilità ordinatrice” della *Nachkriegsmoderne*. Questa pluralità per Lehmbruck era da preservare e riprodurre e costituiva anche la premessa necessaria affinché in un medesimo edificio o complesso edilizio si potesse realizzare quell'unitario, ma dinamico sistema gestaltico che permetteva il giusto approccio da parte del suo fruitore, in adesione alle leggi percettive che governavano il suo comportamento e la sua psicologia:

280C. Rowe, R. Slutzky, *Transparency: Literal and Phenomeal*, in «*Perspecta*», n. 8, 1963, pp. 45-54.

281D. Ascher-Barnstone, *Transparency: a Brief Introduction*, in «*Journal of Architectural Education*», n.4, 2003, pp. 3-5.

282Cfr. D. Ascher-Barnstone, *Transparency: a Brief Introduction*, op. cit., p. 3 e anche: D. Ascher-Barnstone, *The Transparent State. Architecture and politics in postwar Germany*, Routledge, London/New York 2005, p. xiii.

283Cfr. paragrafo 2.1.2.

«Il valore di un'opera di architettura risiede nell'adeguamento a queste leggi fondate sull'uomo e sulla natura nella cornice di una costellazione totalmente nuova, che apre come con una chiave magica i molti strati dei contenuti e delle forme in perenne mutamento.»²⁸⁴

Nel *Lehmbruck-Museum* trova espressione non solo quel bipolarismo che fu una delle caratteristiche costitutive della giovane Repubblica Federale²⁸⁵, ma anche il pluralismo che segnò l'architettura nei primi anni del secondo dopoguerra, latente nella realizzazione, ma ben chiaro nel progetto del museo per cui Manfred aveva previsto anche la presenza dell'auditorium.

La “sensibilità ordinatrice” qui non è tanto l'omotopia, quanto l'eterotopia:

«All'altra estremità delle concezioni ordinatrici esiste una sensibilità che distribuisce la molteplicità delle cose esistenti in categorie che lo sguardo ortodosso del modernismo sarebbe incapace di nominare, dire, pensare. [...] l'eterotopia non compone tramite allusioni, inflessioni, reciprocità, inizio e fine, né implica continuità spaziali o diacroniche. L'eterotopia non commemora mai la transizione insita nei giunti, non stabilisce confini, non duplica sembianze, non ricorda mai l'occhio distante della composizione, non immagina l'itinerario del visitatore organizzato in percorsi gerarchici o passi guidati. Nel suo silenzio afasico commemora la scintillante singolarità delle parti e le aggiusta insieme [...] nella maniera di una muta ed eterogenea simbiosi.»²⁸⁶

Andando a ritroso e recuperando il riferimento originario di Porphyrios, ovvero l'eterotopia o meglio *le eterotopie* così come definite da Foucault²⁸⁷, vediamo come il

284M. Lehmbruck, *op. cit.*, p. 45.

285Cfr. paragrafo 1.2 e 2.1.3.

286D. Porphyrios, *op. cit.*, p. 9 e 12.

287Cfr. M. Foucault, *Dits et écrits*, a cura di D. Defert e F. Ewald, Gallimard, Paris 1994. In particolare: il saggio *Le langage de l'espace* del 1964 (volume I, pp. 407-412) e *Des espaces autres* del 1967 (conferenza al *Cercle d'études architecturales, Tunisi, 14 marzo 1967*), ma pubblicato postumo nel 1984 (volume IV, pp. 752-762).

1.4 _ omotopia e eterotopia: sensibilità ordinatrici della Nachkriegsmoderne

filosofo attribuisca a questi spazi particolari alcuni principi caratterizzanti.²⁸⁸ Ad esempio, il terzo di questi principi recita così: «L'eterotopia ha il potere di giustapporre, in un unico luogo reale, diversi spazi, diversi luoghi che sono tra loro incompatibili.»²⁸⁹

Manfred non operò diversamente nel suo museo, coniugando istanze contraddittorie: da un lato l'ala-Lehmbruck in cui intese esprimere la durata, l'universalità dell'opera paterna; dall'altro il corpo edilizio dedicato alle esposizioni temporanee - ma anche il terzo padiglione mai realizzato - in cui dava voce al transeunte, all'attuale e non al singolo, ma alla molteplicità e alla comunità. L'architetto utilizzò anche strumenti e linguaggi tanto differenziati quanto in apparenza inconciliabili: l'estetica del *béton brut* accanto alla cristallina trasparenza miesiana e ancora alla sua personale interpretazione del riferimento a Buckminster Fuller.

Nel quarto principio Foucault afferma:

«Le eterotopie sono connesse molto spesso alla suddivisione del tempo, ciò significa che aprono a quelle che si potrebbero definire, per pura simmetria, delle eterocronie; l'eterotopia si mette a funzionare a pieno quando gli uomini si trovano in una sorta di rottura assoluta con il loro tempo tradizionale. [...] Generalmente, in una società come la nostra, eterotopia e eterocronia s'organizzano e si combinano in modo relativamente complesso. Innanzitutto, ci sono le eterotopie del tempo che si accumulano all'infinito, come ad esempio i musei, le biblioteche; musei e biblioteche sono eterotopie ove il tempo non smette mai di accumularsi e di raccogliersi in se stesso [...]. D'altra parte, l'idea

288«Quanto alle eterotopie propriamente dette, come potremmo descriverle e che senso hanno? Si potrebbe supporre, non dico una scienza, dato che questa parola attualmente è troppo svilita, ma una sorta di descrizione sistematica che potrebbe avere come oggetto, in una società data, lo studio, l'analisi, la descrizione, la "lettura" come si ama dire adesso, di questi spazi differenti, di questi luoghi altri, una specie di contestazione al contempo mitica e reale dello spazio in cui viviamo; questa descrizione potrebbe chiamarsi eterotipologia.» (M. Foucault, *Des espace autres*, in «Architecture, Mouvement, Continuité», n.5, ottobre 1984, pp. 46-49; ora in M. Foucault, *Dits et écrits*, vol IV, a cura di D. Defert e F. Ewald, Gallimard, Paris 1994, pp. 752-762; trad. it. in: T. Villani (a cura di), *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, Mimesis editore, Milano 1994, p. 14). Foucault prosegue poi enunciando i sei principi di questa "eterotipologia".

289M. Foucault, *Des espace autres*, op. cit.; trad. it. in: T. Villani (a cura di), *op. cit.*, p. 16.

capitolo primo

di accumulare tutto, l'idea di costituire un luogo per ogni tempo che sia a sua volta fuori dal tempo, inaccessibile alla sua stessa corruzione, il progetto di organizzare così una sorta di accumulazione perpetua e indefinita del tempo in un luogo che non si sposta, tutto ciò appartiene alla nostra modernità.»²⁹⁰

I musei sono così definiti da Foucault come eterotopie tipiche della cultura occidentale... Il museo sotto quest'ottica è quindi di sua natura una eterotopia. Il progetto di Lehmbruck accentua tale carattere, la sua bipolarità che oscilla tra un passato eterno, trascendente (l'ala-Lehmbruck) e un presente mutevole, immanente (l'ala delle esposizioni temporanee) è eterocronica, come lo è anche la volontà di separare il museo dalla frenesia, dalla velocità della città circostante ubicandolo nel verde, in un parco cittadino che lo isoli da questa concezione temporale e che favorisca il silenzioso raccoglimento interiore.

Foucault nella sua concezione di spazio rifiuta «la distinzione di soggetto e oggetto, di forma e sostanza, di spazio e tempo, di materia e energia. [...] lo sguardo diviene la forma prevalente di percezione.»²⁹¹ Tale concezione si avvicina quindi a quella della *Gestalttheorie* e perciò alla nozione di spazio adottata da Lehmbruck : un sistema strutturato ed esperito così come l'occhio lo percepisce, che non ammette senza distinzioni se non in quella transitoria di figura/sfondo. Uno spazio dinamico ricco di avvenimenti, che si esperisce nel suo attraversamento, che si piega, si curva (laddove è governato dal tempo eterno della scultura, le insenature accolgono le figure femminili e potenti di Lehmbruck padre)... e poi si distende cristallino (laddove è soggetto al transeunte mutare delle varie esposizioni). E' ombra e luce. E' materico e a-materico, *béton brut* e vetro. E' qui e ora, ma anche ieri e un'eternità fa.

«In Foucault la nozione di spazio non è riconducibile kantianamente ad un a-priori originario, ma esso pullula di cose e di processi, di emergenze di singolarità e di collassi in imprevisti buchi neri; esso è saturo di dispersioni, di diffrazioni, è un campo sottoposto continuamente dall'interno a piegature che lo

290M. Foucault, *Des espace autres*, op. cit; trad. it. in: T. Villani (a cura di), *op. cit.*, p. 18.

291P. Major-Poetzl, *Michel Foucault's Archeology of western Culture*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1983, p. 77; trad. it. in: M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis editore, Milano, p. 12.

1.4 _ omotopia e eterotopia: sensibilità ordinatrici della Nachkriegsmoderne

curvano, e in tali curvature il tempo, più che abolirsi, si rende indiscernibile dalle conformazioni che esso assume di ordine tipologico-evenemenziale.»²⁹²

E' quindi lo spazio configurato da Manfred pura eterotopia? Porphyrios nel già citato saggio utilizza questa categoria essenzialmente per descrivere l'opera di Alvar Aalto e così la connota:

«Mi riferisco a quel particolare senso di ordine in cui i frammenti di un numero passibile di connessioni slittano separatamente senza una comune legge unificante. Questo ordine, che il razionalismo occidentale ha trattato con diffidenza, possiamo chiamarlo eterotopia; questa parola va presa nel suo significato più letterale: è lo stato in cui le cose sono ubicate, piazzate, assegnate in posizioni così diverse le une dalle altre che è impossibile definire un luogo comune al di sotto di tutte. Se la mente omotopica si pone come obiettivo di stabilire i limiti di una continuità ininterrotta, l'eterotopia cerca adesso di distruggere la continuità della sintassi e frantumare le norme prevedibili della griglia omogenea. [...] Se l'omotopia è una sensibilità ordinatrice che nasce dalla propria devozione a legare e legando a garantire continuità, l'eterotopia si nutre adesso della predilezione nei confronti di tutto ciò che circoscriva l'autonomia di ciascun gesto di ordine, mentre, assumendo come criterio un'afasia in continua mutazione, rifiuterà sempre di creare connessioni, relazioni.»²⁹³

Se nel *Lehmbruck-Museum* sono ammesse variazioni, differenziazioni, forme e linguaggi plurimi è pur vero che ciò che dà validità all'insieme rimane la griglia: universale, unificante, garante dell'unità gestaltica. In questo senso l'atteggiamento di Manfred non è quello di Mies, né tanto meno quello di Aalto... e si avvicina piuttosto – ma il riferimento non è dichiarato e non è sicuramente consapevole – a quello di Le Corbusier:

292In M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, op. cit., p. 12.

293D. Porphyrios, *op. cit.*, pp. 9-10.

capitolo primo

«Prima di Mies con una passione parallela per l'omogeneizzazione Le Corbusier ha applicato sistematicamente la coppia griglia/gesto in base alla quale all'interno dello spazio omogeneo il fine è quello della particolarizzazione. [...] nel tentativo di particolareggiare l'universalità della griglia Le Corbusier introduce la singolarità del gesto che comunque può assumere rilevanza solo nella misura in cui si relaziona alla griglia e che per questo motivo rimane sempre suo prigioniero e tentatore. L'unico modo attraverso cui il gesto di Le Corbusier può individualizzare se stesso è nell'attraversamento del tessuto finito delle variazioni, allusioni, dipendenze, contraddizioni, slittamenti, rotazioni, trasgressioni o somiglianze che giacciono già dormienti nella griglia.»²⁹⁴

Anche se, per Lehbruck, i diversi elementi non sono particolarizzazione della griglia... sono piuttosto sistemi autonomi la cui esistenza è permessa da quella griglia. Non un gesto “eroico”, ma una molto più anonima necessità percettiva.

Il riferimento, anche se straniato, deformato, rimane comunque e sempre il suo Maestro, ovvero Mies. E' dalla sua griglia, dal suo spazio universale e omogeneo che Manfred diparte. Uno spazio che però per lui ammette l'imprevisto e si adatta alla vita non nella sua totale e severa neutralità, ma con una più materna accoglienza del misfatto, dell'umana imperfezione. Il fattore “disturbante”, che introduce la variazione, che pretende la dinamica e vitale pluralità è essenzialmente uno: l'uomo. L'attenzione al soggetto porta l'architetto a configurare gli spazi in conformità alla sensibilità umana, in vista delle sue necessità, anche quelle psicologiche e percettive. I materiali si moltiplicano sì da essere – nel caso dei musei – coerenti con le opere esposte, anch'esse come le definisce Manfred “entità viventi”²⁹⁵, e da riflettere all'esterno le loro peculiarità, come silenziosi messaggi inviati dall'architetto al fruitore. E ancora l'alternanza tra luci e ombre è modulata in vista dei possibili vantaggi e svantaggi in seno alla condizione psicofisiologica del visitatore e al suo incontro con l'opera d'arte, sì da favorire ora il raccoglimento, ora la distensione. E le aperture sono pensate per orchestrare il rapporto interno/esterno,

²⁹⁴Ivi, p. 9.

²⁹⁵Cfr. le già citate conferenze di Manfred Lehbruck del 1962. (Nachlaß-Archiv, Karlsruhe)

1.4 _ omotopia e eterotopia: sensibilità ordinatrici della Nachkriegsmoderne

architettura/natura, in modo da garantire il massimo benessere a colui che si trova a vivere quegli spazi, rendendolo anche sempre perfettamente cosciente dove il corpo si trova in relazione al tutto. Ecco che la griglia può essere interpretata non come uno strumento omogeneizzante, ma come un dispositivo messo in atto pensando all'uomo. Essa è utilizzata per realizzare quella chiarezza dell'architettura che rende possibile una corretta e virtuosa percezione dell'opera d'arte e, in definitiva, qui l'importanza di un ordine che sottende il tutto sta nel suo potere gestaltico di favorire la comprensione della collezione.

Il rapporto con il Maestro è illustrato con chiarezza nel testo di un discorso tenuto da Manfred in occasione di una mostra dedicata a Mies:

«La sua concezione dell'architettura nasce in un momento storico in cui l'uomo diventa consapevole del proprio potere sulla natura, su cui poteva prevalere grazie all'aiuto della tecnica. Cambiò così il rapporto umano con l'intorno non più denotato da paura e isolamento. [...] il trionfo sulla natura oggi non è più un tema esistenziale del progresso della costruzione. Si costruiscono palazzi di vetro ai tropici e nell'artico grazie all'utilizzo di tecniche appropriate.

Il problema oggi si è spostato sul rapporto con il nostro prossimo e con noi stessi. Il mondo denaturato e tecnocratico si è tramutato in un pericolo per l'uomo, che ha trovato il suo risvolto anche nel sentimento spaziale: è stato riscoperto il concetto del riparo che mette al sicuro, che ci scherma da una società sempre più pressante e ci deve ricondurre a noi stessi. Così nacque lo spazio fisico materico e contenitivo di Ronchamp accanto al campo spaziale della Crown-Hall; la grotta, il mistero forse anche la paura dell'ignoto, accanto alla libertà, alla trasparenza quasi mitica e alla fiducia senza confini. A noi la scelta! Ma non sono entrambi espressione del ritmo vitale dell'uomo?

La generazione degli anni venti sognò la visione futura di un uomo ideale in una città ideale: progetto e perfezione dovevano portarci fuori dal disordine di forze oscure. L'ordine severo di elementi il più possibile uguali – non solo dal punto di vista tecnico, ma anche sociale – doveva garantire un funzionamento privo di

capitolo primo

attriti e produrre „felicità“ come esito finale in modo per così dire automatico e collettivo. Nel frattempo abbiamo sperimentato che l'uomo emancipato non può essere né manipolato illimitatamente, né impunemente messo da parte e che egli dà senso alla propria vita a partire da tensioni estremamente differenziate. Se non gli è offerta alcuna contraddizione dal proprio ambiente, egli la sviluppa in modo distruttivo entro se stesso. Egli oppone resistenza all'essere lo stereotipo di una sovrastruttura. [...]

„Meno“ diviene quindi non „più“, ma “ancor meno” o “niente”! Più grande è la scala, più aperta deve rimanere la struttura e più ricca deve essere l'offerta di variazioni. Un'opinione sommaria della „grande semplicità“ porta ad uno schematismo formale e ad una monotonia da caserma. [...] Solo se riusciamo a chiarire il rapporto con il nostro prossimo (e con noi stessi) nella sua totale complessità, possiamo conferirgli la corrispondente poliedrica forma costruita. [...] Nel campo costruttivo negli ultimi anni si sono affermate nuove tecniche e nuovi materiali che hanno aperto nuovi sistemi strutturali; la plasmabilità plastica dei materiali artificiali ci lascia appena immaginare quali categorie formali saranno a nostra disposizione nel futuro. Anche se queste affascinanti possibilità non hanno trovato risonanza alcuna nel mondo formale di Mies van der Rohe, egli ci ha tuttavia insegnato con l'esempio della costruzione in acciaio a sondare le leggi intrinseche ai nuovi materiali per scovare il loro appropriato ordine strutturale.

Con ciò appare anche chiaro che il sistema di coordinate cartesiane nonostante la sua elementare semplicità non può essere l'unica chiave di accesso all'architettura. Ogni tempo deve costruire la struttura ad esso propria, che cresce dalla profondità della coscienza collettiva e dello specifico compito. Oggi non ci accontentiamo più di un sistema neutrale, che né si riferisce al compito, né è coinvolto dal punto di vista del contenuto; noi non abbiamo bisogno di uno spazio solo, ma di molti. Il mondo artificiale, in cui noi siamo sempre più catapultati, sarà ancora sopportabile, se noi gli conferiamo espressioni semantiche differenziate.

A questo punto la contrapposizione con l'opera di Mies van der Rohe entra in

1.4 _ omotopia e eterotopia: sensibilità ordinatrici della Nachkriegsmoderne

una fase critica, come mostra la costruzione della Nationalgalerie a Berlino. Il significato architettonico di quest'opera si concentra nella *hall* in acciaio e vetro, che dà espressione moltissimo alla struttura, ma poco al museo. (il fatto che la forma qui non risponda al compito si riconosce dal fatto che il medesimo progetto originariamente era stato approntato per un compito assai diverso). Nei primi edifici questa armonia tra forma e contenuto era ampiamente prevista. [...] Non si tratta di un sistema legato al tempo e alla materia e certo non all'economia, ma piuttosto alla „legge in sé“, all'unità nella molteplicità, alla statica in un mondo dinamico. Noi riconosciamo nelle sue opere i modelli da lui spesso citati di Agostino e Tommaso d'Aquino, che ricercavano l'assoluto nell'impermanente, lo spirito nella materia e l'armonia della struttura cosmica e umana. C'è qualcosa di tragico forse nel riconoscere il fatto che queste conoscenze metafisiche non possano trovare corrispondenza nei compiti del nostro tempo.

In questa per così dire „oggettivazione sentimentale“ (se si può usare questo paradosso) trova espressione l'eccezionale personalità di Mies van der Rohe, che conferisce alle sue opere un valore al contempo legato al suo tempo ed oltre di esso. »²⁹⁶

A cavallo tra omotopia e eterotopia, Manfred Lehbruck traccia nel pieno del secondo dopoguerra un percorso che parte dal Maestro per poi allontanarsene... è l'emancipazione, la rivolta dei “figli” verso i “padri”, che nel sessantotto tedesco porterà alla distruzione di quel mondo fittizio, di silenzio e d'oblio, che la Repubblica Federale aveva costruito, di quelle scintillanti vesti nuove che essa aveva intessuto... una maschera che fingeva Weimar, ma che copriva inevitabilmente, inderogabilmente il suo *janusköpfig* doppio... nient'altro che Bonn.²⁹⁷

²⁹⁶Manoscritto di Manfred Lehbruck redatto per un discorso tenuto in occasione dell'inaugurazione della mostra *Ludwig Mies van der Rohe* (Landesgewerbeamt Stuttgart marzo-aprile 1969). Nachlaß-Archiv, Karlsruhe.

²⁹⁷Cfr. paragrafo 2.1.3.

capitolo primo

1.5 _ storia di una collezione

La collezione del *Wilhelm-Lehmbruck-Museum* è costituita principalmente dalle sculture di Wilhelm Lehmbruck e da quelle di altri artisti tedeschi e internazionali del XX secolo.²⁹⁸

Al momento della sua inaugurazione nel 1964, il museo ospitava 165 opere del noto scultore di proprietà del museo stesso. In aggiunta ad esse era in mostra anche il *Nachlaß* (lascito), di proprietà della vedova Anita e concesso in prestito permanente al museo.²⁹⁹

Anita divenne l'amministratrice del lascito dell'artista al momento della sua morte, nel 1919. Il *Nachlaß* era costituito dall'insieme delle opere autentiche di Lehmbruck, ovvero tutto ciò che in quella data si trovava nei suoi atelier di Zurigo e di Berlino e le opere in mostra – ma di proprietà dello scultore – sparse in varie gallerie ed esposizioni europee.³⁰⁰

Ad oggi l'esatta costituzione del lascito è immersa in una nebbia di riproduzioni autorizzate dalla vedova e dai suoi figli nel corso del tempo. Una nebbia, questa, favorita dai Lehmbruck che si sono da sempre sottratti dal fornire esatte indicazioni sulle opere e hanno nascosto la differenza tra “vecchio” e “nuovo”.³⁰¹

298Oltre alle opere di Lehmbruck, sono presenti sculture di Ernst Barlach, Franz Marc, Käthe Kollwitz, Ludwig Kasper, Eberhard Bosslet, Joseph Beuys, Hermann Blumenthal, Alexander Archipenko, Raymond Duchamp-Villon, Henri Laurens, Jacques Lipchitz, Alexander Rodtschenko, Laszlo Péri, Naum Gabo, Antoine Pevsner, Pablo Picasso, Salvator Dali, Max Ernst. Il museo ospita anche dipinti di Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Otto Müller, August Macke, Alexej von Jawlensky, Oskar Kokoshka, Emil Nolde, Heinrich Campendonk, Christian Rohlf, Johannes Molzahn.

299Il *Nachlaß* era costituito da 33 sculture, 18 dipinti, 11 pastelli, 819 disegni, 260 opere di grafica. Sino al 2008 le opere erano concesse in prestito da parte della famiglia Lehmbruck al *Wilhelm-Lehmbruck-Museum*. In quell'anno sono state vendute alla *Stiftung Wilhelm-Lehmbruck-Museum* (Fondazione Wilhelm-Lehmbruck-Museum) per 20 milioni di euro.

300Prima della morte dello scultore, la moglie Anita e i tre figli vivevano a Zurigo, mentre Wilhelm risiedeva principalmente a Berlino.

301Cfr. D. Schubert, *Wilhelm Lehmbruck – Catalogue raisonné der Skulpturen (1898–1919)*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 2011, p. 107 e segg. Schubert, uno dei più attenti studiosi di Lehmbruck, è stato il primo a confrontarsi “scientificamente” con il tentativo di redigere un esaustivo catalogo delle opere dello scultore, cercando di indagare non solo sull'autenticità dei vari pezzi, ma anche su una loro possibile datazione. Il suo studio si basa innanzitutto su una differenziazione tra le opere realizzate nel corso della vita di Lehmbruck e quelle invece riprodotte in seguito. Si dipana poi nella direzione di una ricostruzione accurata della storia dei vari pezzi. Cfr. D. Schubert, *Die Kunst Lehmbruck*,

capitolo primo

La vedova, poco dopo la morte del marito, iniziò a riprodurre le sculture e nei casi in cui non era in possesso dello stampo si adoperò per eseguire dei calchi in gesso che potessero essere utilizzati per ulteriori esemplari. Questa operazione comportò la realizzazione di versioni in bronzo (soprattutto a partire dal 1952) delle grandi figure come la *Stehende* (1910), la *Kniende* (1911) o la *Sinnende* (1913) e si estese anche ai pezzi di media o piccola taglia.³⁰²

Certo l'attività di Anita permise sin da subito la diffusione e la presenza dell'opera di Lehmbruck in praticamente tutte le più grandi esposizioni e le gallerie del tempo³⁰³, ma comportò anche una «Verwässerung» (annacquamento) della stessa che risultava evidente agli addetti ai lavori già negli anni quaranta del secolo scorso.³⁰⁴

Non è scontato comprendere a fondo i «motivi di principio» - così si esprimeva Guido Lehmbruck in una lettera del 1969 - per cui la famiglia Lehmbruck non si mostrava disponibile a fornire indicazioni esatte sulla datazione dei vari pezzi, e non solo quelli di sua proprietà.³⁰⁵

Certo la citata nebbia sull'esatta composizione del lascito nel 1919 permise agli eredi di andare a coprire le lacune in esso esistenti con le riproduzioni, lacune aggravate anche dal danneggiamento delle opere nel corso del tempo, nonché dalla loro distruzione o perdita durante il nazionalsocialismo e la guerra.

Wernersche Verlagsgesellschaft Worms/Verlag der Kunst, Dresden 1990.

302Schubert depreca la presenza in gran quantità di bronzi scuri nel Wilhelm-Lehmbruck-Museum. Non era questo infatti il materiale favorito da Lehmbruck, che comunque lo utilizzava in differenti tonalità. Lo storico dell'arte indica invece la mostra realizzata alla G. Marks Haus di Bremen nel 2000 - ove si trovavano nel medesimo spazio *Torsi* in bronzo di tre tonalità distinte e l' *Hagener Torso* in versioni di quattro materiali diversi - come un «meraviglioso spazio di genuino Lehmbruck». In D. Schubert, *Wilhelm Lehmbruck - Catalogue raisonné der Skulpturen (1898-1919)*, op. cit., p. 117.

303Alfred Flechtheim espose nel corso degli anni venti per lo meno otto volte i lavori di Lehmbruck nelle sue gallerie di Berlino e di Düsseldorf, ma essi erano anche presenti presso Schaller a Stoccarda, Goltz e Franke a Monaco e nelle principali gallerie berlinesi. Opere di Lehmbruck furono presentate alla *Biennale* di Venezia del 1922, nel 1926 alla *Internationale Kunstausstellung* di Dresda, ancora alla *Biennale* nel 1928 e al *Moma* di New York nel 1930 con la mostra *Wilhelm Lehmbruck, Aristide Maillol. Sculpture*. E ancora in moltissime altre sedi. Per non contare le opere presenti nei musei delle città tedesche: oltre Duisburg, Francoforte, Halle, Mannheim, Dresda, Berlino (*Berliner Nationalgalerie*), Bremen, Chemnitz, Erfurt, Darmstadt, Lubeca, Amburgo, Leipzig, Düsseldorf, Colonia. Cfr. M. Rudloff, D. Schubert (a cura di), *Wilhelm Lehmbruck*, Gerhard Marcks-Stiftung Verlag, Bremen 2000, pp. 187-189.

304Cfr. lettera del gallerista berlinese Ferdinand Möller ad Anita Lehmbruck del 23 luglio 1947, cit. in D. Schubert, *Wilhelm Lehmbruck - Catalogue raisonné der Skulpturen (1898-1919)*, op. cit., pp. 113-114.

305Lettera di Guido Lehmbruck a Hilde Kaufmann dell'11 maggio 1969. La lettera è in risposta ad una precedente della donna che chiedeva informazioni sulla datazione di un'opera di Lehmbruck - *Büste der Kniende* - in suo possesso. Cit. in D. Schubert, *Wilhelm Lehmbruck - Catalogue raisonné der Skulpturen (1898-1919)*, op. cit., p. 120.

1.5 _ storia di una collezione

Che fossero solamente motivazioni “etiche” o legate alla coraggiosa e orgogliosa volontà di preservare per i posteri l'opera del marito/padre quelle che spinsero i Lehbruck ad un tale atteggiamento? Sicuramente Anita si trovò in una difficile situazione nel 1919 ed il lascito era tutto ciò che di prezioso le rimaneva per poter garantire la sussistenza a sé e ai suoi figli. Anche le svariate e documentate trattative tra la donna e la città di Duisburg nel corso degli anni testimoniano chiaramente che i suoi passi non erano mai avventatamente dettati da ragioni sentimentali, ma piuttosto da un preciso calcolo dei possibili guadagni.³⁰⁶

Il romantico ritratto che Hoff tratteggiò - nella pubblicazione edita in occasione dell'inaugurazione del *Wilhelm-Lehmbruck-Museum* - di questa donna coraggiosa e fedele alla memoria del marito, che lottò con tutte le forze assieme ai figli per rimettere insieme e proteggere il *Nachlaß* contribuì peraltro ad alimentare il mito di Lehbruck e dei Lehbruck e lo fece in maniera così convincente da mantenerlo vivo fino ai nostri giorni.³⁰⁷

Ciò premesso, è innegabile come lodabile l'impegno dimostrato da Anita nella raccolta delle opere del marito dopo il 1919. La vedova - e amministratrice - si adoperò da subito per rimettere insieme il lascito, sparso tra la Svizzera, Berlino, Monaco, Dresda, Hannover, Amburgo... La situazione politica e la crescente inflazione portarono nel 1924 Anita e i tre figli a trasferirsi nuovamente in Germania, a Monaco. In questo periodo presero avvio i rapporti della famiglia Lehbruck con la città di Duisburg e più precisamente con August Hoff, l'allora direttore del *Kunstmuseum*, che portarono il lascito di Lehbruck più volte nella sua città natale, ospitato in occasione di svariate esposizioni a lui dedicate e poi al suo stabile prestato al museo della città, concesso da Anita nel 1925.³⁰⁸

Nel 1933/34 - gli anni di passaggio verso il totalitarismo del dominio nazionalsocialista - Lehbruck fu valutato in maniera controversa, sorte che lo

306Cfr. paragrafo 1.1.

307A. Hoff, *Frau Anita Lehbruck zum Gedächtnis*, in *Wilhelm-Lehmbruck-Museum • Duisburg*, Carl Lange Verlag, Duisburg 1964, pp. 59-61.

308Cfr. paragrafo 1.1.

capitolo primo

accomunò anche ad altri artisti del Moderno. Dal momento che non era più in vita – come Franz Marc – la sua arte poteva essere annoverata come “storica”. Così nel luglio del 1933 alcune delle sue opere erano in mostra nella galleria berlinese di Ferdinand Möller in *30 deutsche Künstler* (30 artisti tedeschi), un evento organizzato su iniziativa dell'ala “moderata” del partito nazionalsocialista.³⁰⁹ In particolare a Duisburg ed Essen l'arte di Lehmbruck fu accolta dal partito tanto che nel 1934 la città di Duisburg pose una targa sulla sua casa natale.³¹⁰ Le sue opere erano presenti in numerose importanti gallerie, come nella galleria Vömel di Düsseldorf, nella galleria Buchholz di Berlino e sempre in questa città nella galleria Nierendorf, che nel 1936 (aprile-settembre) organizzò in sua memoria una personale decisamente acclamata dalla stampa: Wilhelm era celebrato come un vero artista “tedesco”. Opere di Lehmbruck – tra cui la *Kniende* - erano anche presenti dal 1933 al piano superiore del *Kronprinzen-Palais* di Berlino, in cui nel 1919 era stata allestita una sezione di arte moderna della *Berliner Nationalgalerie*.

Nelle recensioni dei primi anni del regime nazionalsocialista i critici guardavano all'arte di Lehmbruck come espressione di un conflitto tra classico e gotico, tra settentrione e meridione, conflitto questo che era il principale responsabile della tensione spirituale presente nelle sue sculture. Esse nella loro «volontaria liberazione dalle forme naturali» erano tuttavia interpretate come “classiche”. Dalle esposizioni dell'epoca erano infatti naturalmente escluse le controverse e più tarde creazioni dell'artista – ovvero la maggior parte di quelle post 1911.

Questo parziale successo di Lehmbruck si rispecchiò anche nelle pubblicazioni di settore del tempo, l'artista era infatti trattato nel testo sulla scultura contemporanea di Max Osborn poi edito da Alfred Hentzen³¹¹ e nel 1936 August Hoff poté pubblicare la seconda edizione della sua monografia.³¹²

Ma nell'autunno del 1936 il clima politico-culturale si inasprì sotto l'influenza di Alfred Rosenberg.³¹³ Un primo e chiaro segnale che l'arte di Lehmbruck non poteva

309Cfr. M. Rudloff, D. Schubert (a cura di), *op. cit.*, pp. 189.

310Cfr. paragrafo 1.1.

311A. Hentzen, *Deutsche Bildhauer der Gegenwart*, Berlin 1934. Cfr. M. Rudloff, D. Schubert (a cura di), *op. cit.*, pp. 191.

312Cfr. paragrafo 1.1.

313Alfred Rosenberg (1893-1946) fu un politico e un filosofo tedesco. Egli fu membro del Partito Nazionalsocialista, nonché uno dei suoi massimi ideologi. Nel 1934 Hitler lo nominò *Beauftragter*

1.5 _ storia di una collezione

essere più a lungo tollerata dalla linea ufficiale del partito fu l'allontanamento di due sue sculture dall'esposizione *Berliner Bildhauer – Von Schlüter bis zur Gegenwart*, organizzata per il 150° anniversario della *Berliner Akademie der Künste*. Oltre a Lehmbruck erano rappresentati tra altri anche Barlach, Belling, Kasper, Kollwitz, Kolbe e Seitz. La mostra, patrocinata da Hermann Göring³¹⁴, aprì i battenti con due settimane di ritardo il 5 novembre 1936, dopo che il Ministro dell'Educazione Bernhard Rust aveva provveduto a far allontanare tutte le opere di Barlach e Kollwitz e alcune di Lehmbruck.³¹⁵

Nella stampa del tempo l'arte di Lehmbruck iniziò ad essere interpretata come una «stella cometa» che nel suo «sviluppo funesto» era tragicamente naufragata nell'errore, in riferimento al cambiamento di linguaggio intercorso tra le “giovani” e le “tarde” opere, le prime delle quali, di stampo classicheggiante, continuavano ad essere tollerate.³¹⁶ Così nel corso dell'operazione *Entartete Kunst* (arte degenerata) alcune sculture di Lehmbruck furono dichiarate “degenerate” e confiscate dalle gallerie e dai musei, mentre altre vi rimasero indisturbate.³¹⁷ I due bronzi di proprietà della città di Duisburg, grazie al direttore del museo Griebitzsch non furono confiscati e la *Kniende* poté rimanere così esposta nel giardino del museo sulla Königstraße.³¹⁸

Nella mostra di Monaco sull'*arte degenerata*³¹⁹ era presente una versione lapidea della *Kniende* – proveniente dal lascito di Lehmbruck – che fu sostituita nell'agosto dello stesso anno a causa di gravi danneggiamenti da un esemplare *Sitzender Jüngling* – proveniente dalla Kunsthalle di Mannheim e oggi alla National Gallery di Washington.

des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der Partei und gleichgeschalteten Verbände (Plenipotenziario del Führer per la Agenzia della Supervisione di tutti gli intellettuali e per l'insegnamento ideologico nel partito nazista NSDAP). Dopo la guerra Rosenberg fu uno dei principali imputati del Processo di Norimberga.

314 Hermann Göring (1893-1946) fu il “numero due” del Terzo Reich e ricoprì varie cariche tra cui quella di Ministro dell'Aviazione e Feldmaresciallo. Nel 1939 creò l'Ufficio Centrale per l'Emigrazione Ebraica.

315 Cfr. M. Rudloff, D. Schubert (a cura di), *op. cit.*, pp. 191. Originariamente dovevano essere presentate quattro opere di Lehmbruck: il torso della *Stehende Frau* (1910), *Drei Frauen* (1911), la *Sinnende* (1913/1914) e la *Badende* (1914). Rust fece allontanare *Drei Frauen* e la *Sinnende*.

316 In G. Hermann, *Die Plastik im neuen Deutschland*, in «Welt Und Haus», 27 gennaio 1938, cit. in M. Rudloff, D. Schubert (a cura di), *op. cit.*, pp. 191.

317 Furono confiscate opere di Lehmbruck dai musei di Breslau, Erfurt, Leipzig, Stuttgart, Berlino, Dresda e Mannheim. Cfr. D. Schubert, *Wilhelm Lehmbruck – Catalogue raisonné der Skulpturen (1898–1919)*, *op. cit.*, p. 131.

318 Cfr. paragrafo 1.1.

319 Cfr. paragrafo 1.1.

capitolo primo

Nella seconda stazione della mostra presentata a Berlino non erano più presenti opere di Lehmbruck.³²⁰

Dal museo di Duisburg – in cui Anita spesso cambiava e sostituiva le opere in prestito – furono confiscate 6 sculture e 8 pitture ad olio provenienti dal lascito.

Anita intentò un'acerrima battaglia per la proprietà delle opere del marito, inviando al Ministero della Propaganda numerose lettere. Nel 1940 il Ministero le comunicò infine che per una certa clausola la proprietà delle opere poteva esserle restituita, ma lei avrebbe dovuto firmare un documento, che la obbligava a non mostrare le opere in pubblico e a non occuparsi di politica artistico-culturale.

Anita considerò tali condizioni come un'ammissione della „degeneratezza“ dell'arte di Lehmbruck e si rifiutò di sottoscrivere l'accordo. Questa decisione la portò a discutere molto con i figli. Ma dopo alcune settimane il Ministero della Propaganda svincolò comunque le opere di proprietà della donna e il lascito le fu in gran parte restituito.³²¹

Giocò un importante e prezioso ruolo per la sopravvivenza delle opere di Lehmbruck durante il nazionalsocialismo il mercante d'arte Karl Buchholz. Nell'autunno del 1938 infatti il Ministero della Propaganda aveva ingaggiato alcuni mercanti d'arte e galleristi – tra cui, oltre Buchholz, Bernhard Böhmer e Ferdinand Möller – per vendere all'estero le opere “degenerate” depositate in due magazzini berlinesi. Già all'inizio del 1939 il Ministero ordinò che i pezzi che non avevano trovato acquirenti dovevano essere distrutti, per questo l'attività di questi personaggi può essere a posteriori considerata effettivamente come un'azione di salvataggio di tali opere.

Buchholz smerciò molti pezzi di Lehmbruck in America, dove aveva contatti con un noto gallerista tedesco attivo a New York. Tramite alcuni stratagemmi gli riuscì inoltre trarre in salvo molte opere che non avevamo trovato acquirenti, come la *Kniende* e il *Sitzender Jünglich* di Duisburg, che non erano stati confiscati, ma si era deciso tuttavia per la loro fusione nel 1940.³²²

320Cfr. D. Schubert, *Wilhelm Lehmbruck – Catalogue raisonné der Skulpturen (1898–1919)*, op. cit., p. 129.

321Anita all'epoca abitava a Berlino.

322Cfr. paragrafo 1.1.

1.5 _ storia di una collezione

Con la fine della seconda guerra mondiale e la caduta del nazismo, l'opera di Lehmbruck e degli altri artisti “degenerati” poteva finalmente essere riscattata.

La famiglia Lehmbruck si trovò di nuovo a disporre liberamente del lascito di Wilhelm. Nel 1947 i figli Guido e Manfred con l'aiuto del governo militare francese e del Prof. Carlo Schmidt – l'allora governatore del Land Württemberg-Hohenzollern – riuscirono a trasferire il lascito da Berlino a Stoccarda. A quel tempo Manfred si trovava in Svizzera, nascosto – poiché privo di un visto ufficiale – presso l'abitazione dell'amico architetto Gustav von Tobel. Con l'aiuto di un funzionario della dogana svizzero, ritornò per quattro mesi circa in Germania, dove con del denaro prestato da Gustav si adoperò insieme al fratello Guido per mettere al sicuro la collezione.

Anita e Guido abitarono prima a Rottemburg e poi a Tübingen, dove il 20 giugno 1948 ebbe luogo la prima grande esposizione delle opere di Lehmbruck del dopoguerra, che si spostò poi in Svizzera, alla Kunsthalle di Bern e nel 1949 a Mannheim ed in altri luoghi.³²³

Dopo anni di trattative il *Nachlaß* fu concesso in prestito permanente alla città di Duisburg e poi ubicato nel nuovo Wilhelm-Lehmbruck-Museum progettato dal figlio Manfred.

Le difficoltà intraprese nel corso del tempo per rimette insieme e preservare il lascito del marito, potrebbero stupire se si pensa che Wilhelm al momento in cui si tolse la vita abitava nel suo atelier di Berlino assieme all'amante, l'attrice Elisabeth Bergner, mentre la moglie viveva a Zurigo con i tre figli, Ollo, Manfred e Guido.

Certamente per la famiglia Lehmbruck il lascito dell'artista rappresentava qualcosa in più di un insieme di opere d'arte. Innanzitutto era l'unico bene lasciato da Wilhelm che rappresentasse una fonte di introiti per la famiglia. Simboleggiava tuttavia anche l'unico e ultimo legame con un marito e un padre molto assente, che in certi anni costrinse i suoi cari a delle condizioni di vita non agevoli e che poi li abbandonò definitivamente con la sua morte. L'impegno volto alla ricostituzione e alla riabilitazione della collezione - dichiarata “degenerata” nel 1937 - fu una sorta di

³²³Cfr. A. Hoff, *op. cit.*, pp. 60-61 e D. Schubert, *Wilhelm Lehmbruck – Catalogue raisonné der Skulpturen (1898–1919)*, *op. cit.*, p. 140.

capitolo primo

operazione catartica che permise a Anita e ai figli di riunire a sé Wilhelm, di “riabilitarlo” anche come marito e padre.

Manfred quando perse il padre aveva appena sei anni. Egli cercò nel corso della sua vita di rielaborare in vario modo questa perdita, anche attraverso la scrittura, come è testimoniato anche da un articolo pubblicato sulla rivista *Kunst der Nation* nel 1933 e poi parzialmente nello stesso anno sul *Berliner Tageblatt*.³²⁴ Nel testo Manfred raccontava dell'infanzia passata con il padre, dei suoi primi anni di vita trascorsi nel suo atelier parigino. E poi chiudeva affermando che era proprio la sua opera il mezzo più potente che lo connetteva con il suo ricordo, con la sua essenza. Quell'opera nella vista e contemplazione della quale egli era cresciuto. «La consapevolezza che le creazioni di mio padre erano strettamente legate alla mia famiglia, fu per me la più bella eredità che egli mi potesse lasciare».³²⁵

L'anno successivo Manfred scrisse per la *Deutsche Allgemeine Zeitung* un altro testo, che però non fu mai pubblicato.³²⁶ In questo scritto emerge con evidenza la percezione che Manfred aveva dell'opera paterna.

«[...] le forme che mio padre creava, vivevano e parlavano di sé e del suo creatore. [...] Non c'era una motivazione o uno specifico concetto alla base delle sue opere, esse scaturivano semplicemente dalla vita. [...] L'opera d'arte sta lì, silente e indipendente. E il contatto con essa mi trasmette la sua forza. L'opera di mio padre è un simbolo di forza in questo tempo di distruzione. Porta con sé ancora le tracce della battaglia, delle sofferenze a sé connesse. [...] la sua morte non gli ha permesso di superare certe difficoltà, ma tramite le sue opere si sono liberate delle energie, che sono giunte sino a noi e ci permettono di superare creativamente le tensioni del nostro tempo».

324M. Lehbruck, *Lehmbruck als Vater*, in «Berliner Tageblatt», 18 dicembre 1933. Il testo fu poi ripubblicato nel 1961 sulla *Frankfurter Allgemeine Zeitung* in occasione degli 80 anni dalla nascita di Wilhelm. (M. Lehbruck, *Lehmbruck als Vater*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 4 gennaio 1961, p. 4. Cfr. S. Wagner, *op. cit.*, p. 194.

325M. Lehbruck, *Lehmbruck als Vater*, in «Berliner Tageblatt», 18 dicembre 1933.

326Il pezzo non fu pubblicato perché troppo lungo e troppo “filosofico” a parere della redazione della rivista. Cfr. lettera della *Deutsche Allgemeine Zeitung* a Manfred Lehbruck del 16 marzo 1934, cit. in da S. Wagner, *op. cit.*, p. 195 e reperita presso il Nachlaß-Archiv di Karlsruhe.

1.5 _ storia di una collezione

Ecco che anche Manfred cercò di «superare creativamente» i propri dolori e le proprie difficoltà. Studiò arte e architettura e ancora nel 1945 si definiva in un questionario redatto per il governo di occupazione degli alleati «architetto libero professionista e scultore».

Il documento in questione – di cui si è reperita una copia presso l'archivio familiare di Manfred – è nient'altro che il ben noto *Fragebogen* (questionario) che tutti i tedeschi furono costretti dagli alleati a compilare dopo la fine della guerra e la caduta del Reich.³²⁷ Dovevano – oltre che dare delle indicazioni sulla propria identità e professione – descrivere quale fosse stato il proprio coinvolgimento nel regime nazionalsocialista.

Manfred nel questionario così scriveva:

«L'arte di mio padre che è conosciuta in tutto il mondo fu confiscata e in parte distrutta dal nazismo. Accanto ai danni materiali per la famiglia, l'onta della “degeneratezza”. Per me non era più possibile lavorare liberamente come artista e architetto, rifiutavo infatti ogni tipo collaborazione alle attività edilizie del regime. Quindi al termine degli studi lasciai la Germania e mi recai a Parigi».

Certamente, data la particolare circostanza in cui furono scritte, queste righe non vanno prese alla lettera. Manfred peraltro durante gli anni della sua formazione fu allievo di Paul Bonatz e lavorò con Werner March e Gerhard Graubner (che fu anche il relatore della sua tesi di Dottorato), entrambi architetti vicini al regime.³²⁸

Ma queste parole sono certo significative per comprendere l'indiscusso peso che ebbe la condanna delle opere paterne sulla vita di Manfred e della sua famiglia, sia dal punto di vista psicologico e spirituale, sia da quello pratico. Dopo la dichiarazione di “degeneratezza” le opere di Lehmbruck non poterono infatti più essere esposte in pubblico, fatto che causò la perdita di una sicura rendita per i Lehmbruck, che non

327Cfr. paragrafo 2.1.1.

328Per il controverso rapporto tra Manfred Lehmbruck e il regime nazionalsocialista cfr. *Manfred Lehmbruck und das dritte Reich* in S. Wagner, *op. cit.*, pp. 203-208 e anche *Manfred Lehmbruck: architetto “apolide”* negli apparati. Manfred fu sostanzialmente un *Unpolitiker* (non politico) come lo avrebbe definito Thomas Mann. La sua collaborazione con March e Graubner fu dettata da motivazioni “pratiche” più che “ideologiche”.

capitolo primo

poterono più contare sulla vendita di pezzi della collezione o sugli introiti ricavati dai diritti per la loro esposizione e la pubblicazione delle immagini.

Le prime opere di Manfred come artista risentono dell'influenza paterna. Durante gli anni della sua formazione presso il Ginnasio umanistico di Monaco egli trascorse delle vacanze di studio a Parigi in cui si applicò in particolare alla scultura. Dopo l'esame di maturità (1932) e il periodo di praticantato presso lo studio di Mies van der Rohe si iscrisse alla TH di Berlin-Charlottenburg in cui studiò con Heinrich Tessenow e Hans Poelzig. Al contempo continuò la sua formazione artistica presso la *Kunstakademie* di Berlino con il Prof. Gerstel.³²⁹

Si può rintracciare anche una certa ascendenza dell'arte paterna sull'architettura di Manfred: nell'attenzione ai materiali e nel loro uso sperimentale, nella forza plastica di molte delle sue opere.

Una prima influenza delle riflessioni artistiche di Wilhelm, ci è svelata dal figlio stesso, nel momento in cui sulla via di accesso al Lehmbruck-Museum decise di installare una lastra di pietra con su scritto una massima di suo padre «Alle Kunst ist Mass» (tutta l'arte è misura). La prima sistematica applicazione di questo principio da parte dello scultore la si ritrova nell'opera *Stehende* (1910), nella cui composizione egli utilizzò un modulo che suddivide la figura in multipli di 25 cm (corrispondenti alla dimensione della testa).³³⁰ Chiaramente anche per Manfred tutta l'arte era misura e l'architettura si basava su misura e proporzione, come dimostra l'uso della griglia miesiana di modulo uniforme che governa il Lehmbruck-Museum, come apparentemente anche le altre sue architetture.³³¹

In una conferenza tenuta dall'architetto presso la sede del *Museumsverein* di Duisburg nel gennaio del 1961 egli, citando Herbert von Einem³³² disse:

329Nel 1933 Manfred si candidò per una borsa di studio presso la UFA (centro internazionale delle arti) di Berlino, ma la sua proposta non fu accolta.

330Cfr. R. Heller (a cura di), *The Art of Wilhelm Lehmbruck*, catalogo mostra (National Gallery of Art Washington, 20 maggio- 13 agosto 1972), Stephenson Lithograph, Washington 1972, pp. 21-22.

331Poiché non sono stati intrapresi sinora studi accurati sulle architetture di Manfred Lehmbruck, è da verificare che le griglie che appaiono nei disegni del *Reuchlihaus* e del *Federsee-Museum* abbiano in effetti la stessa valenza che nel *Lehmbruck-Museum*.

332Herbert von Einem (1905-1983) fu uno storico dell'arte tedesco. Studiò a Göttingen, fu membro del

1.5 _ storia di una collezione

«Le figure [di Wilhelm Lehmbruck] sono costituite e assemblate così tettonicamente, che portano con sé la loro propria architettura, cioè esse non hanno bisogno di un legame, tanto meno di un necessario riferimento a un'opera edilizia.»³³³

Manfred mostrava così di riconoscere nelle sculture del padre una forza “architettonica” che egli cercò di tradurre nel progetto dell'ala-Lehmbruck del museo di Duisburg. Il corpo edilizio diventa portavoce dell'arte di Wilhelm, un' “architettura narrativa”.³³⁴

Un'altra affinità tra Manfred e Wilhelm la si può riscontrare nell'utilizzo dei materiali. Infatti nella descrizione fornita dall'architetto nella pubblicazione del 1964 si legge che essi si limitavano ai «pochi materiali appartenenti al mondo della scultura: cemento, pietra, sabbia qualcosa in acciaio e legno. Questi sono lasciati nei loro colori naturali, che sono così discreti da lasciar parlare solo la forma e la struttura.»³³⁵ E ancora, a riguardo dell'altro corpo edilizio: «I pochi materiali utilizzati per la costruzione, acciaio, cemento, vetro, klinker, sono di casa in questo paesaggio industriale; essi hanno un forte potere espressivo. Il colore a essi attribuito si limita ai toni del bianco e del grigio, che mettono in risalto i colori delle opere d'arte.»³³⁶

Si riconosce qui un eco di riflessioni che svolsero un ruolo importante anche nel circolo di Rudolf Steiner.³³⁷

E' da notare che Wilhelm Lehmbruck, poco prima della sua morte aderì all'«Appello al popolo tedesco e al mondo della cultura», redatto da Steiner nel 1919 per risvegliare

partito nazionalsocialista e dal 1947 insegnò all'università di Bonn. Si cita un in particolare suo articolo su Wilhelm Lehmbruck: H. von Einem, *Zum Werk Wilhelm Lehmbrucks*, in «Die Sammlung», n.2, 1946/47, pp. 38-54.

333Duisburg, 9 gennaio 1961. Il testo della conferenza è stato reperito presso il Nachlaß-Archiv, Karlsruhe.

334Per una definizione di “architettura narrativa” in Manfred Lehmbruck cfr. paragrafo 3.1.

335M. Lehmbruck, *Das Museum – Idee und Gestaltung*, op. cit., p. 12.

336Ibidem.

337Cfr. G. Holländer, *op. cit.*, p. 23. Rudolf Steiner (1861-1925) fu un filosofo e un pedagogista austriaco. Nel 1913 fondò la Società Antroposofica. Si trasferì in Svizzera dove, a Dornach, progettò e realizzò il *Goetheanum*, sede di studio e di promulgazione dell'antroposofia. L'edificio era costruito in legno e fu distrutto da un incendio (forse doloso e appiccato da nazionalisti tedeschi) la notte di capodanno del 1922. Steiner quindi progettò un secondo edificio, questa volta in cemento armato, la cui edificazione fu completata dopo la sua morte.

capitolo primo

gli animi e le energie spirituali dopo la tragedia della prima guerra mondiale.³³⁸

L'artista doveva aver rintracciato nell'antroposofia degli afflati che potevano entrare in risonanza con la sua opera.³³⁹

Osservando il *Goetheanum* di Rudolf Steiner e le sue pareti concave in *béton brut*, come anche il suo movimento dinamico, la suggestione che esso possa essere entrato nell'immaginario di Manfred nei suoi anni svizzeri e che abbia influenzato in particolare l'ala-Lehmbruck del museo di Duisburg³⁴⁰ sorge piuttosto spontanea e decisamente attraente... Forse Manfred, ricordano Steiner, voleva addirittura rendere omaggio ad una inclinazione spirituale degli ultimi momenti della vita del padre?

E' molto possibile che Manfred avesse visitato il secondo *Goetheanum*, un fatto peraltro non eccezionale dato che ad apprezzare la sua architettura furono svariati architetti a lui contemporanei, tra cui Le Corbusier, Mies, Gropius, Scharoun. E dato il suo forte potere evocativo ed espressivo è anche presumibile che in questo caso Manfred ne sia rimasto colpito.³⁴¹ E' inoltre verosimile che l'architetto avesse studiato i principi dell'antroposofia alla ricerca di qualche traccia, di qualche immagine paterna.

Inoltre a Stoccarda – dove egli si stabilì definitivamente a partire dal 1951 – e nei suoi dintorni si poteva trovare più di un'architettura realizzata da seguaci o comunque apprezzatori di Steiner.³⁴²

338 Wilhelm Lehmbruck, data la sua imminente morte, non poté in alcun modo concretizzare nelle sue opere questa adesione all'«appello» di Steiner. Un ponte tra lo scultore e il maestro dell'antroposofia fu rappresentato molti anni dopo dalla figura di Joseph Beuys (1921-1986) artista tedesco e aderente all'antroposofia steineriana, che fu insignito pochi giorni prima della sua morte del Lehmbruck-Preis (premio Lehmbruck). In occasione della cerimonia di premiazione tenne un discorso piuttosto noto: «Dank an Wilhelm Lehmbruck» (Ringraziamento a Wilhelm Lehmbruck) in cui raccontò di come si avvicinò alla scultura dopo aver visto la fotografia di un'opera di Wilhelm, che influenzò anche le sue teorie artistiche e che purtroppo non poté mai conoscere, poiché morto prima della sua nascita. «Ritengo anche che fu come su suggerimento di Wilhelm Lehmbruck, se un giorno trovai in una polverosa libreria l'appello di Rudolf Steiner al popolo tedesco e al mondo della cultura.» (J. Beuys, *Mein Dank an Lehmbruck. Eine Rede*, a cura di L. Schirmer, Schirmer/Mosel, München 2006, p. 21.) Beuys rimase molto colpito dal fatto di leggere tra i firmatari proprio il nome del suo “maestro” Wilhelm Lehmbruck.

339 Cfr. J. Beuys, *op. cit.*, pp. 11-29.

340 Ma anche il terzo corpo edilizio che doveva ospitare l'auditorium e non fu realizzato.

341 Nel Nachlaß-Archiv di Karlsruhe non sono trovate documentazioni in merito. L'archivio tuttavia contiene pochissimo materiale del periodo della vita di Manfred Lehmbruck antecedente al suo ritorno in Germania del 1951. Manfred cita però Rudolf Steiner in alcune delle sue lezioni tenute alla TH Braunschweig. Cfr. in particolare la lezione (non datata) intitolata *Analyse der Funktionen vom Inneren Geschehen* (Analisi delle forme a partire da ciò che accade all'interno)”. SAIB, Braunschweig: G56 I/26.45.

342 Cfr. W. Dechau, *Expressiv – Bauten der Anthroposophen*, in K. W. Schmitt (a cura di), *Architektur in Baden-Württemberg nach 1945*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1990, pp. 178-187.

1.5 _ storia di una collezione

Secondo Steiner la *Baukunst* (arte del costruire) consisteva nel proiettare all'esterno nello spazio l'interno sistema di leggi che governava il corpo umano e l'universo tutto. Una forma architettonica adeguata che entrasse in relazione con l'uomo e con il mondo, con la loro dimensione "vivente", doveva essere generata dai medesimi processi formativi. Se l'uomo era costituito dalla tetrade corpo, anima, spirito e "organismo dell'Io", anche l'architettura doveva essere composta da quattro corrispondenti elementi fondamentali, che Steiner individuò nel materiale, la luce e il colore, la forma, lo spazio (inteso come identificazione e materializzazione della funzione). Come si è visto, anche Manfred pose particolare attenzione a questi fattori e in particolare, nelle sue conferenze del 1962³⁴³, ne indicava tre come fondamentali: spazio, luce e materiale.

L'attenzione nei confronti della funzione in Steiner corrispondeva alla convinzione che un'architettura dovesse essere manifestazione delle leggi dell'uomo e del mondo attraverso un processo conformativo che si dirigesse dall'interno (la legge) verso l'esterno (lo spazio, la forma). Questa posizione non differisce molto dalla riflessione di Manfred, secondo cui la *Baukunst* doveva aderire ad un funzionalismo che egli definì anche "psicologico", regolato sulle leggi interiori del fruitore e su quelle della percezione.³⁴⁴

Come scriveva Lehmbruck:

«Il museo dovrebbe essere un luogo dell'autenticità tanto dell'oggetto quanto dell'ambiente. Il museo non dovrebbe funzionare secondo le leggi del mondo della produzione, ma seguendo quelle naturali della vita.»³⁴⁵

L'importanza attribuita alla percezione, che in Lehmbruck derivava dall'adesione ai principi della *Gestalttheorie*, la ritroviamo anche in Steiner, nella cui concezione

343 Conferenze tenute nel 1962 a Graz, Aachen e Karlsruhe, il cui testo è stato reperito presso il Nachlaß-Archiv.

344 Cfr. paragrafo 3.1. È evidente come sia per Manfred Lehmbruck, sia per Rudolf Steiner sia in questo senso applicabile il principio della *phenomenal transparency* di Colin Rowe. Cfr. paragrafo 1.4.

345 *Ivi*, p. 187.

capitolo primo

architettonica «si mette in evidenza una particolare nozione dello spazio, quale campo di percezioni sensibili, non solo perché tutta la realtà sensibile si offre immediatamente all'esperienza umana soltanto nella veste di percezione [...] ma anche perché l'architettura non ha mai a che fare con l'astratto e isotropo spazio quale è stato concettualizzato dalla geometria cartesiana in poi [...] bensì si misura con quello spazio che viene diurnamente vissuto da chiunque di noi, nella percezione che si ha delle cose, dei rapporti fra le cose e di sé con le cose.»³⁴⁶

Per quanto riguarda il materiale per Steiner acquistava una particolare valenza la trasformazione cui il materiale era soggetto, attuata tramite l'attività artistica dell'uomo. Egli era in grado di trasformare la materia grezza impregnandola della propria essenza spirituale e creando così una sostanza nuova, che “parlasse” del processo tramite cui era stata generata. E una simile accezione, come si è visto, risuona anche nelle riflessioni di Manfred.

E' in questo senso che il *béton brut* del secondo *Goetheanum* è stato definito “sprechend”³⁴⁷(parlante) e che nel complesso la sua architettura, come quella di Lehmbruck, può essere definita come “narrativa”, poiché ha come scopo quello di trasmettere al suo fruitore un determinato messaggio e anche la norma che l'ha configurata.³⁴⁸

Le riflessioni di Steiner sul materiale e sull'architettura ben si adattano ad una pratica artistica come quella della scultura e forse fu per questo che Wilhelm decise di aderire all'«appello». Se la suggestiva ipotesi che Manfred possa essere stato in qualche misura influenzato da Steiner – ipotesi peraltro supportata da plurime considerazioni – non può trovare certa conferma, è tuttavia interessante come ci abbia portato alla constatazione che il processo progettuale di Manfred sia affine a quello del padre scultore.

346V. Leti Messina, *Rudolf Steiner architetto*, Edizione Testo&Immagine, Torino 1996, p. 17.

347R. Raab, A. Klingborg, A. Fant, *Sprechender Beton. Wie Rudolf Steiner den Stahlbeton verwendete*, Philosophisch-anthroposophischer Verlag, Dornach 1972.

348Per un'approfondimento sul concetto di “architettura narrativa” in Lehmbruck, cfr. paragrafo 3.1.

1.5 _ storia di una collezione

«Quando l'uomo esce dal mondo fisico, abbandona il proprio corpo. Come anima, si espande nelle forme dello spazio. Tutta l'architettura vuole manifestare questo rapporto dell'uomo con lo spazio universale visibile, con il cosmo visibile.»³⁴⁹

Queste parole di Steiner rappresentano una bella immagine che fornisce una particolare interpretazione di quale possa essere stata – tramite la sua stessa persona e attraverso le sue opere - l'influenza di Wilhelm su Manfred nell'ideazione del museo di Duisburg... nell'ala-Lehmbruck la sua anima grazie alle sculture, infatti, si percepisce e si «espande nelle forme dello spazio» architettonico dal figlio realizzato.

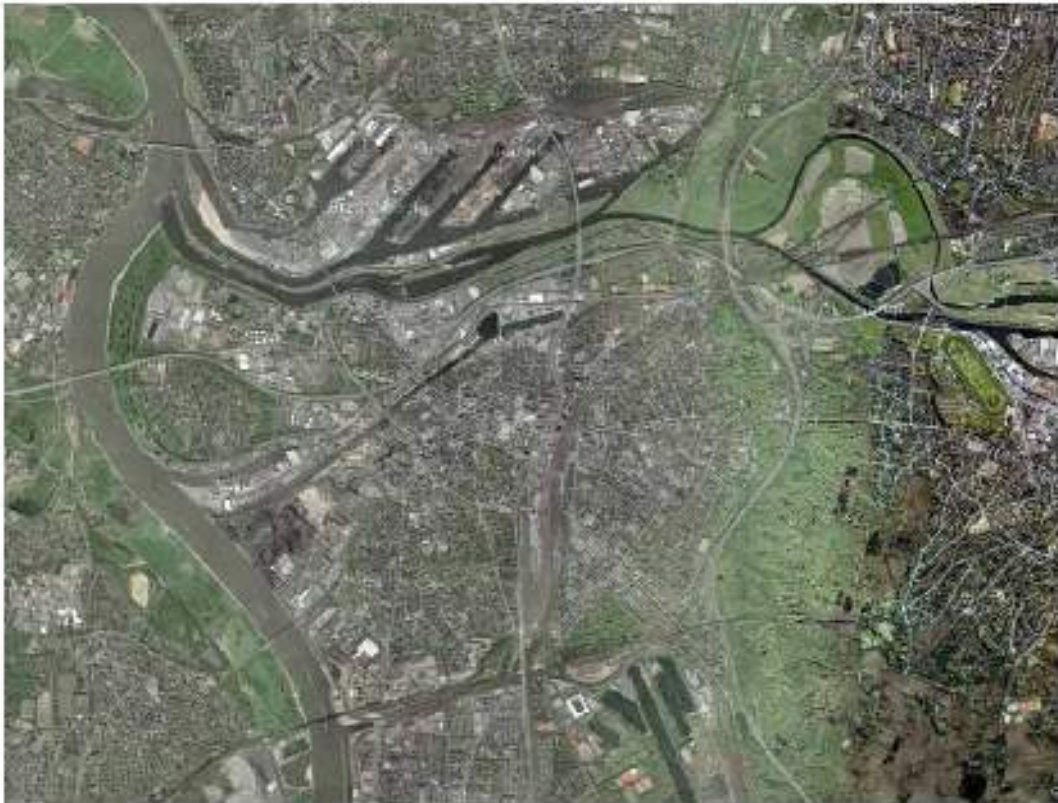
Il *Wilhelm-Lehmbruck-Museum* rappresenta la fusione ultima e completa dell'opera di Manfred con quella del padre. Sancisce il loro definitivo ricongiungimento celebrato nella sacra unione tra arte e architettura.

349R. Steiner, *Antroposofia e arte*, in R. Steiner, *La Missione universale dell'Arte. Il Genio del Linguaggio. Il Mondo dell'Apparenza manifesta*, Editrice Antroposofica, Milano 2011, pp. 102-121.

Duisburg, Germania, Land Nordrhein-Westfalen.



veduta aerea della città di Duisburg alla confluenza della Ruhr nel Reno.

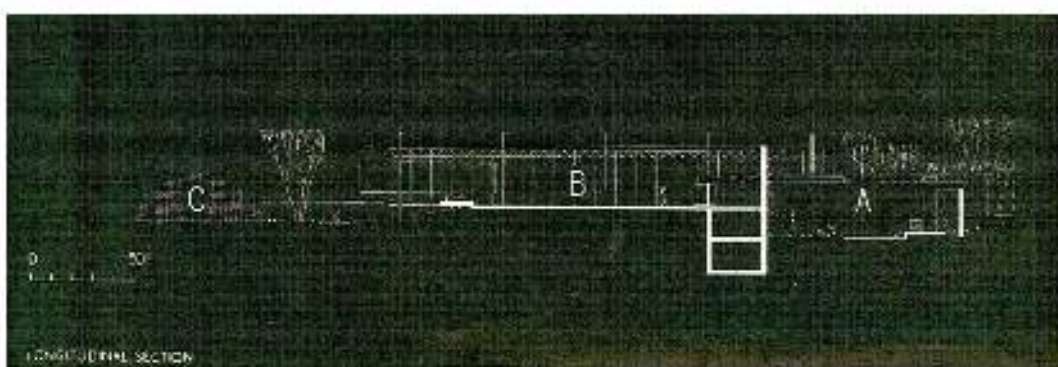
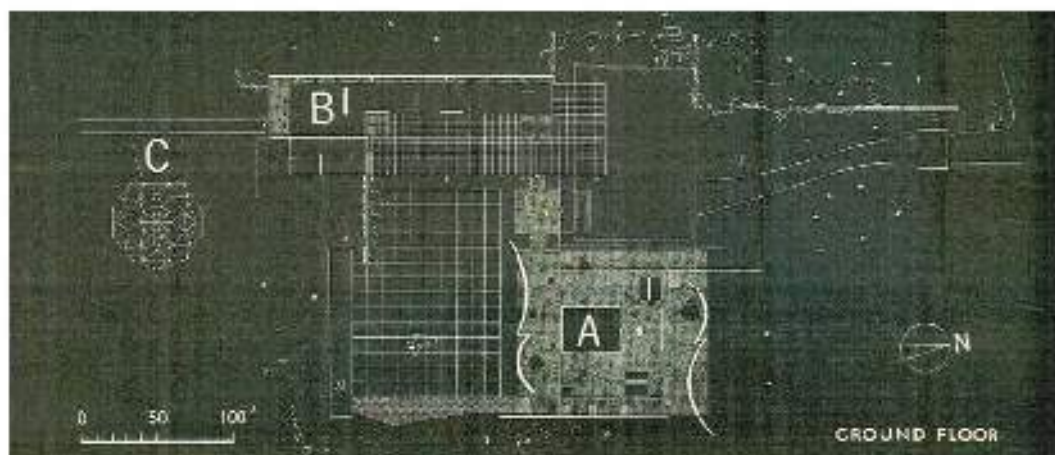




Wilhelm Lehmbruck, 1905.

Wilhelm e Anita Lehmbruck
nell'atelier di Düsseldorf nel 1908.





Museo Wilhelm Lehmbruck _ pianta del piano terreno e sezione.

Museo Wilhelm Lehmbruck _ entrata principale, 1964.





Museo Wilhelm Lehmbruck.



Museo Wilhelm Lehmbruck _ entrata, in princ piano 'a Kniende.



Museo Wilhelm Lehmbruck _ immagini dell'ala Lehmbruck, 1964.





Museo Wilhelm Lehmbruck _ imrugini de.Pals Lehmbruck, 1962.



Museo Wilhelm Lehmbruck _ sla Lehmbruck.



Museo Wilhelm Lehmbruck _ nia dedicata alle esposizioni temporanee





Museo Wilhelm Lehmbruck _ ala dedicata alle esposizioni temporanee.





Museo Wilhelm Lehmbruck.

immagini del cantiere dell'ala delle esposizioni temporanee nel 1962.





Museo Wilhelm Lehmbruck.
immagini del cantiere dell'ala Lehmbruck, 1963-1964.





Mies van der Rohe, *Cullins Hall*, Museum of Fine Arts, Houston (1954-1958).





Mies van der Rohe, *Cullinan Hall*, Museum of Fine Arts, Houston (1954-1958).



Mies van der Rohe, progetto per un allestimento di sculture nel giardino della *Cullinan Hall*. Si può notare la presenza delle statue di Lehmbruck.



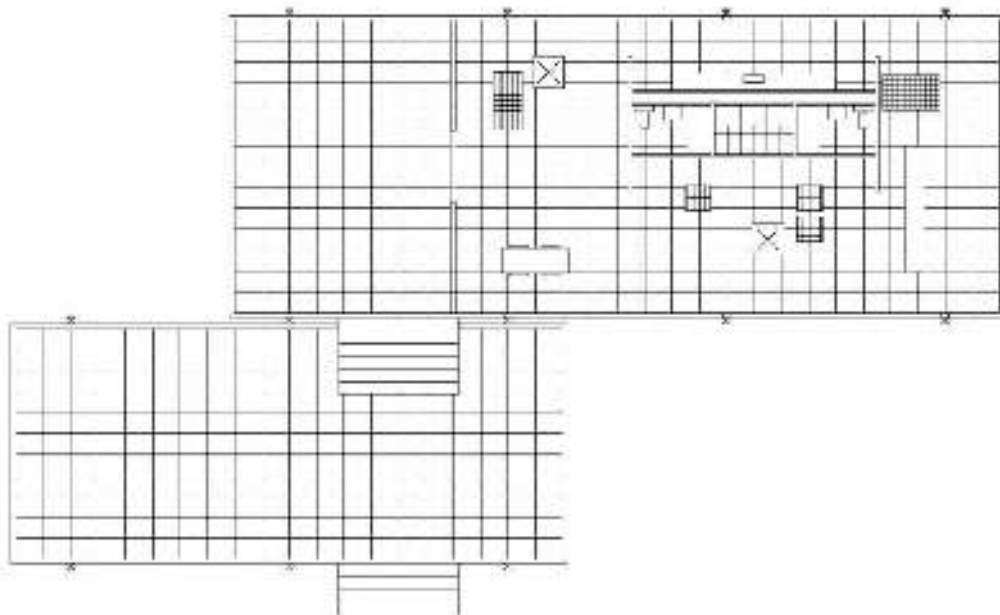


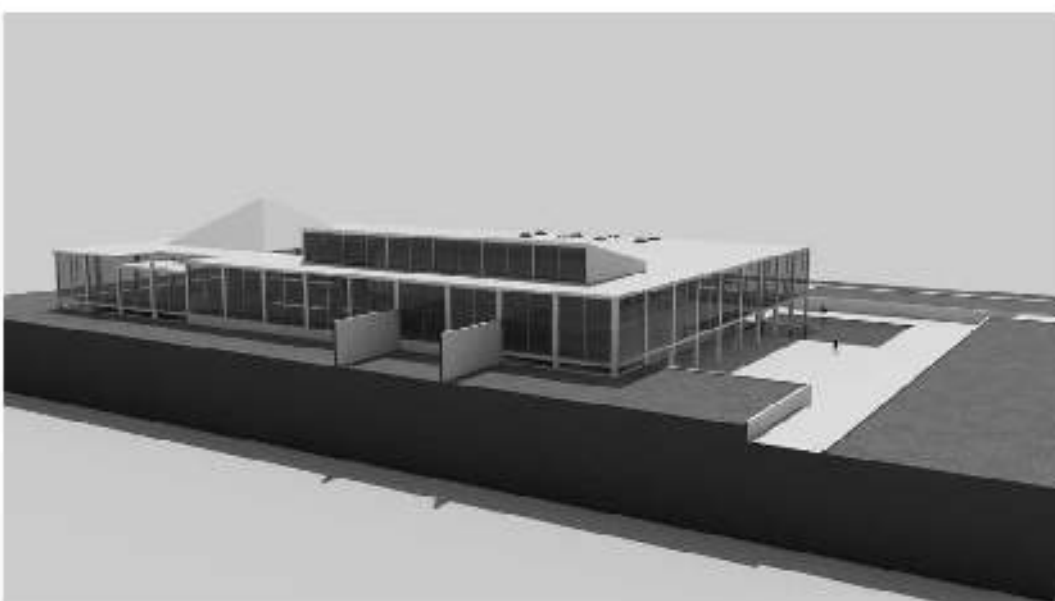
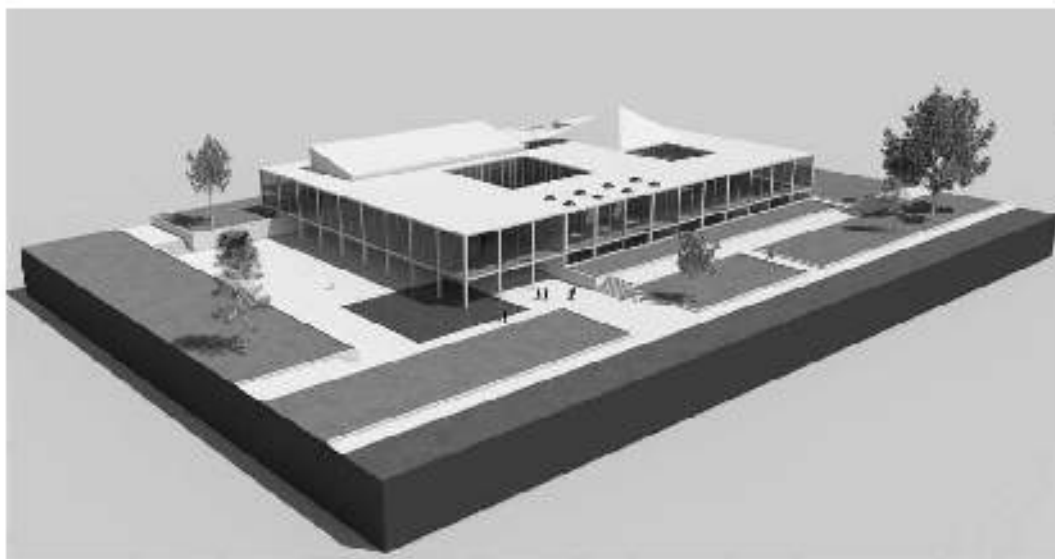
Mies van der Rohe _ *Crown Hall*, IIT, Chicago (1950-1956).





Mies van der Rohe _ *Farnsworth House*, Plano, Illinois (1945-1951).

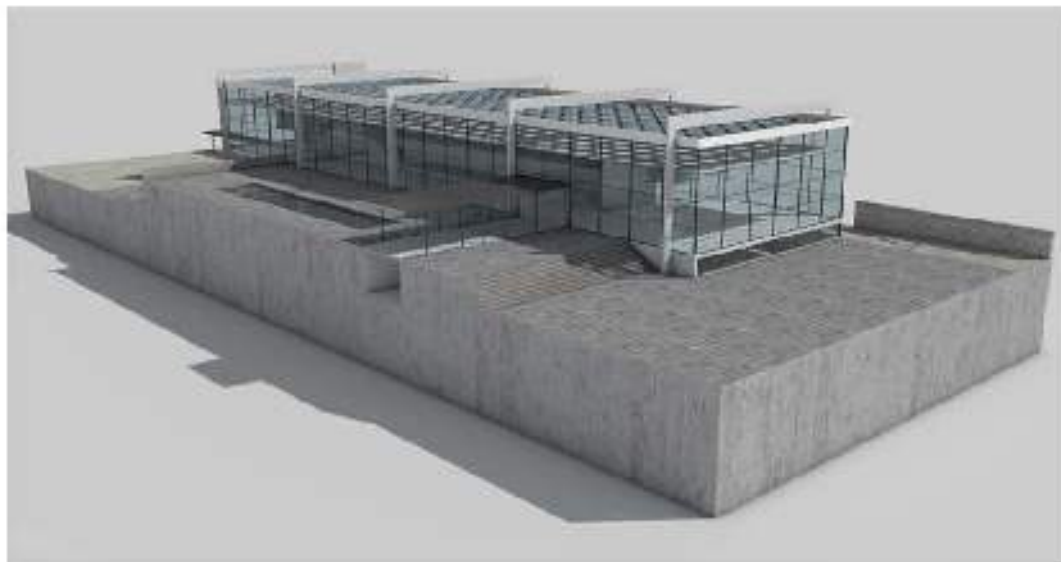




ricostruzione della prima fase progettuale del *Wilhelm Lehmbruck Museum*.
modello.



ricostruzione della seconda fase progettuale del *Wilhelm Lehmbruck Museum*:
modello.



ricostruzione della terza fase progettuale del *Wilhelm Lohmbrück Museum*:
modello.



ricostruzione della quarta fase progettuale del *Wilhelm Lohmbruck Museum*.
modello.



ricostruzione della quinta (sopra) e della sesta (sotto) fase progettuale del *Wilhelm Lehmbruck Museum*. riodello.

CAPITOLO SECONDO
un paradigma, le sue declinazioni



Colonia, il centro della città distrutto dai bombardamenti, 1945.

La Germania dell'immediato secondo dopoguerra è uno scenario particolarissimo, la cui analisi coinvolge inevitabilmente vari ambiti epistemologici. Grandi e profonde questioni, come quella della colpa, della memoria, dell'identità sono i fondamenti imprescindibili da cui dovrebbe partire ogni riflessione che si occupa di questo periodo storico. Ecco che strumenti derivati dagli studi antropologici e sociologici diventano indispensabili per diradare la fitta nebbia, per sciogliere l'intricata tessitura di istanze, necessità, ma anche dei sogni e delle speranze e per recuperare un *filo rosso* che possa far da guida nel viaggio verso questi anni. Un lungo periodo che non può considerarsi limitato all'occupazione delle *Siegermächte* (potenze vincitrici) e nemmeno alla riforma monetaria...

Prendendo spunto da una categoria storiografica coniata da Erich Hobsbawn, l'arco temporale preso qui in considerazione, può essere definito il *lungo dopoguerra* che va dal 1945 al 1968. Il periodo compreso tra questi due anni limite è, infatti, caratterizzato dal perpetuarsi di alcune problematiche – quelle della memoria e del confronto con il passato – che successivamente saranno vissute e analizzate in una modalità assai diversa. Lo studio qui proposto è limitato al dopoguerra nella Repubblica Federale Tedesca, poiché prende avvio dalle riflessioni proposte nel primo capitolo sul *Wilhelm-Lehmbruck-Museum* di Duisburg, preso a paradigma degli sviluppi del compito edilizio del museo in questo neonato stato che aveva da costruire la sua nuova identità di nazione *democratica*.

In questi vent'anni, nonostante i numerosi e importanti cambiamenti cui andarono incontro, il popolo e la nazione tedesca nella *Bundesrepublik* (Repubblica Federale) continuarono a dover costantemente fare i conti con il loro passato. La generazione che visse gli anni del regime nazista, poi la guerra e la grande disfatta, si confrontò con esso talvolta con denuncia, con rabbia oppure con omissione: cioè con la memoria o con l'oblio.

Il 1968, data simbolica delle grandi lotte studentesche, del lancio delle pietre contro le *Amerikahäuser* (case dell'America)³⁵⁰ e più in generale della rivolta della generazione

350Le *Amerikahäuser* erano i centri culturali americani fondati dalle forze di occupazione americane nei

dei „figli“ contro quella dei „padri“, segnò una grande svolta anche nell'ambito di queste questioni.

I „figli“ non sentivano più loro quella colpa, non sentivano più loro quel passato, cui potevano finalmente guardare con occhi distaccati, svincolati da una nemesi che in alcun modo erano più disposti ad accettare. La colpa – se c'era stata – dei padri non poteva ricadere su di loro. Avevano davanti un nuovo futuro, che parlava di Europa e non più solo di Germania. Che parlava di libertà e non più di guerra. Se la questione della colpa e della memoria furono ancora analizzate, ciò fu fatto con un atteggiamento nuovo, con il distacco necessario ad un'analisi che non avesse a che fare con il ricordo – personale, frammentato – ma con la storia – impersonale, continua.

territori sotto la loro egida. Rimasero attive anche dopo la fondazione della *Bundesrepublik*. (Repubblica Federale di Germania, abbr. BRD).

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

2.1.1 _ Germania 1945: "Anno Zero"?

«Bestimmte Dinge kann man mit Worten sagen und andere mit Bewegungen. Aber dann gibt es auch Momente, wo man ganz sprachlos ist, ganz ratlos und hilflos, wo man nicht mehr weiter weiß. Da fängt dann der Tanz an».³⁵¹

(P. Bausch, *Etwas finden, was keiner Frage bedarf*)

Philippine Bausch, meglio nota come Pina Bausch, nacque a Solingen, nella Renania tedesca, il 27 luglio del 1940. Tra le più importanti coreografe della storia della danza moderna, fu lei la madre indiscussa del cosiddetto *Tanztheater*, che da Wuppertal - che la Bausch elesse a sede della sua compagnia e del suo lavoro - si diffuse e fece scuola in tutto il mondo.

Gli albori della Bausch però furono piuttosto duri e difficili. Pina crebbe, infatti, nella difficile realtà del dopoguerra tedesco. Negli anni preadolescenziali, invece che danzare, lavorò nel caffè del padre, dove trascorse le ore a osservare la lotta degli "adulti" in una società devastata e ferita. Questo passato, difficile da cancellare, riaffiorerà anni dopo in alcune delle più emblematiche tra le sue coreografie.³⁵² Tra queste, forse la più autobiografica è *Café Müller*³⁵³, che non a caso è l'unico dei suoi pezzi che la Bausch scelse di danzare in scena.

L'azione ha luogo in un oscuro caffè della memoria. Tale spazio - affollato da sedie vuote e abitato da soli sei personaggi, che danzano al suono delle arie di Henry Purcell - diventa un contenitore di paure, incertezze, sofferenze individuali. Questo "lamento

351«Certe cose si possono dire con le parole, altre con i movimenti, ma ci sono anche dei momenti in cui si rimane senza parole, completamente disorientati e impotenti, in cui non si sa più che cosa fare. A questo punto comincia la danza.» P. Bausch, *Etwas finden, was keiner Frage bedarf*, discorso tenuto in occasione di *The 2007 Kyoto Prize Workshop in Arts and Philosophy*.

352Si cita, tra altre, *Kontakthof* (1978) che rappresentò una svolta fondamentale nell'estetica di Pina Bausch, introducendo nel disegno coreografico la gestualità quotidiana. Questo "Luogo dei contatti" anni Cinquanta, emblematico delle atmosfere della Germania del dopoguerra, esprime le paure, i desideri, la voglia di seduzione, le timidezze e le sofferenze di tutta una società. Lo spettacolo suscitò scandalo al suo debutto, per poi trasformarsi in uno dei pezzi più rappresentati e celebrati del Tanztheater Wuppertal.

353*Café Müller* fu rappresentato la prima volta nel 1978.

capitolo secondo

d'amore" – come lo definì la stessa Bausch – è una metafora, tradotta nel movimento, nel respiro dei corpi, dell'incapacità di un autentico contatto reciproco.

L'intensa *pièce* è una testimonianza preziosa che permette di immergersi, di comprendere, di respirare a pieno la realtà del dopoguerra tedesco. La parola – scritta o orale – non solo non è uno strumento altrettanto efficace, ma forse neppure idoneo per raccontare di quegli anni, il cui carattere più specifico fu il silenzio, il mutismo. La società tedesca, attonita di fronte a tutto quello che aveva passato, non riusciva più a proferire parola.

E' proprio questo il tema del testo *Luftkrieg und Literatur* (Guerra aerea e letteratura), in cui Winfried Sebald raccolse la riscrittura di alcune conferenze da lui tenute a Zurigo nel 1997. La tesi proposta dallo scrittore è che la distruzione delle città tedesche negli ultimi anni del secondo conflitto mondiale, non abbia «trovato posto nella coscienza della nazione [la Repubblica Federale Tedesca] che andava costituendosi *ex novo*». ³⁵⁴

«Se le generazioni del dopoguerra volessero limitarsi alle testimonianze degli scrittori, troverebbero difficoltà a farsi un'idea dello svolgimento, dell'estensione, della natura e delle conseguenze che assunse la catastrofe abbattutasi sulla Germania con la guerra aerea. Certo qualche testo sull'argomento esiste, ma il poco che la letteratura ci ha trasmesso è – sia per quantità sia per qualità – assolutamente sproporzionato al carattere estremo delle esperienze collettive vissute in quel periodo. Il dato di fatto della distruzione di quasi tutte le maggiori città tedesche e di numerose fra quelle di minor estensione – dato di fatto che all'epoca, come è lecito supporre, non poteva davvero passare inosservato e che ancor oggi determina la fisionomia della Germania – si cristallizza, nelle opere nate dopo il 1945, in un silenzio che lo scrittore impone a se stesso, in un'assenza che caratterizza anche altri ambiti di discorso: dalle conversazioni in famiglia sino alla ricerca storiografica». ³⁵⁵

354W. G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur*, Hanser, München 1999; trad. it. A. Vigliani, *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano 2004, p. 73.

355Ivi, pp. 73-74.

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

La riduzione della Germania ad un cumulo di macerie, rimase in tutti i suoi aspetti, quelli più diretti, ma anche quelli più oscuri - ovvero quelli connessi alle cause di tale distruzione - «un infamante segreto di famiglia su cui gravava una sorta di tabù, un segreto che probabilmente non si poteva confessare neppure a se stessi».³⁵⁶

Non è un caso che i personaggi di Heinrich Böll ad esempio, si trovino spesso senza parole. I coniugi narrati nel romanzo dal titolo emblematico *E non disse nemmeno una parola*³⁵⁷ non riescono più a comunicare e a esprimere a voce il loro dolore e ancora Leni, la protagonista di *Foto di gruppo con signora*³⁵⁸, «parla raramente», è «taciturna e riservata».

E' ancora di Böll uno dei pochi romanzi scritti alla fine degli anni quaranta, capace di tratteggiare un'immagine della Germania in rovine. Il testo - il cui nuovamente significativo titolo recita *L'angelo tacque*³⁵⁹ - fu pubblicato solo nel 1992, non avendo l'autore trovato all'epoca alcun editore disposto a pubblicarlo. I contemporanei non l'avrebbero certo accolto. Quello che si esigeva dagli scrittori dell'epoca era altro... era di «giocare a moscacieca».³⁶⁰

Nonostante questa denunciata carenza di voci disposte a raccontare delle macerie e delle miserie tedesche, Sebald nel suo testo - ancorandosi ai soli scrittori che a suo giudizio assolvero all'epoca il compito, cioè Hermann Kasak, Hans Erich Nossack, Arno Schmidt e Peter de Mendelsohn³⁶¹ - riuscì a illustrare, in una prosa tanto reale quanto talvolta crudele, quello che la guerra aerea significò... Il rogo di Amburgo, la distruzione di Berlino e del suo ben noto zoo, le città vuote, popolate solo da ratti, cadaveri e brandelli di case e le masse di sfollati che vagavano da una parte all'altra della Germania... In un reportage su Amburgo di un giornalista inglese citato da

356W. G. Sebald, *op.cit.*, p. 23.

357H. Böll, *Und sagte kein einziges Wort*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1953.

358H. Böll, *Gruppenbild mit Dame*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1971. Il romanzo, anche se di vent'anni successivo, tratta degli anni del dopoguerra. Ne valse anche una trasposizione cinematografica con lo stesso titolo nel 1977, interpretata da Romy Schneider.

359H. Böll, *Der Engel schwieg*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1992.

360In H. Böll, *Bekennnis zur Trümmerliteratur*, 1952; trad. it. In H. Böll, *Rosa e dinamite. Scritti di politica e di letteratura 1952-1976*, a cura di I. A. Chiusano, Giulio Einaudi editore, Torino 1979, pp. 3-7.

361Sebald ritiene che, eccezion fatta per *Der Engel schwieg*, Heinrich Böll non sia da annoverare tra questi.

capitolo secondo

Sebald, si legge della massa di sfollati che «lotta faticosamente per farsi strada nelle vie laterali invase dai detriti: una popolazione assottigliata, vestita di nero – muta come la città.»³⁶²

Ancora, Sebald racconta tramite le pagine del diario di un sopravvissuto al campo di sterminio di Dachau delle masse di sfollati: «Sulla vicina autostrada [si muove] un'interminabile fiumana di profughi, di vecchiette piegate in due che, nel fagotto appeso a un lungo bastone poggiato alla spalla, si portano appresso gli ultimi averi. Povera gente senza casa con gli abiti bruciati, con occhi nei quali è rimasto l'orrore del gorgo di fuoco, delle esplosioni che fanno a pezzi ogni cosa, dell'essersi trovati sepolti sotto macerie e calcinacci, dell'ignominiosa asfissia in fondo ad una cantina.»³⁶³

Questi sfollati, che giungevano nei campi di accoglienza disorientati, muti, impotenti, spesso persi nella loro follia... furono le stesse persone che andarono a costituire – nel caso della Repubblica Federale – la nuova muta società tedesca degli anni cinquanta, che rivendicava la propria dignità e umanità nel miracolo economico, ma che non poteva scrollarsi di dosso quello sbandamento, quel disorientamento, quell'annichilimento. Fu questa la società ricordata in *Café Müller*, di cui la Bausch riuscì a fare una prodigiosa fotografia.

Nessuno *parlava*, nessuno *guardava* più. Due furono le principali motivazioni del silenzio.

Questo mutismo derivò in prima battuta dall'aver visto *troppo*, dall'aver vissuto esperienze inaccettabili e incommensurabili a ogni umana capacità di sopportazione. La rimozione di quei fatti fu quindi un necessario processo psichico volto essenzialmente alla sopravvivenza.

Un altro aspetto è tuttavia da sottolineare, ovvero che l'atto di tacere e di volgere gli occhi altrove fu anche dettato dalla vergogna della miseria patita e dalla coscienza della propria colpa e del proprio disonore. Il silenzio e una sorta di apatica rassegnazione di fronte ai bombardamenti a tappeto della Royal Air Force derivò dal

362W. G. Sebald, *op. cit.*, p. 41.

363W. G. Sebald, *op. cit.*, p. 40.

2.1 _ *il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria*

fatto che le cosiddette fortezze volanti erano come il simbolo di un destino ineluttabile, il cui decorso era stato innescato proprio dalla Germania. I

Il silenzio di allora e degli anni successivi fu una reazione naturale a tale disonore e a tutta la miseria – quante volte compare la parola *Elend* (miseria) nei testi citati da Sebald! - conseguente, all'ignominia della vita trascorsa in mezzo alle macerie, alla vergogna di essersi trasformati in un popolo di ratti. Una reazione questa non priva, in definitiva, di un certo senso di sfida nei confronti dei vincitori.

I tedeschi espulsero questi eventi dal loro bilancio emotivo e ne fecero al contempo la loro forza. Senza quella distruzione, quell'annichilimento e quel silenzio, la Germania non sarebbe potuta risorgere così come fece.

«Fra le premesse del miracolo economico tedesco non ci furono soltanto gli enormi investimenti del piano Marshall, lo scoppio della guerra fredda e la demolizione degli obsoleti impianti industriali cui avevano provveduto con brutale efficienza gli squadroni dei bombardieri, ma ci furono anche l'indubbio ethos del lavoro appreso nella società totalitaria, la capacità di improvvisazione logistica, tipica di un'economia sotto minaccia permanente, l'esperienza nell'impiego della cosiddetta manodopera straniera e la perdita, deplorata in definitiva soltanto da pochi, della zavorra storica andata in fiamme tra il 1942 e il 1945 a Norimberga e a Colonia, a Francoforte, Aquisgrana, Braunschweig e Würzburg insieme con le case di abitazione e le imprese commerciali vecchie di secoli. Se nella genesi del miracolo economico furono questi i fattori più o meno identificabili, a fungere da catalizzatore fu invece un dato di natura puramente immateriale: la corrente di energia psichica, a tutt'oggi ancora inesausta, che ha la sua fonte nel segreto – di cui nessuno fa parola – dei cadaveri murati nelle fondamenta del nostro edificio statale; un segreto che compattò strettamente i tedeschi nei primi anni del dopoguerra e che ancor oggi li unisce più di quanto non sia mai riuscito a fare un fine positivo, quale potrebbe essere ad esempio, la realizzazione della democrazia».³⁶⁴

364W. G. Sebald, *op. cit.*, pp. 25-26.

capitolo secondo

Queste parole di Sebald sintetizzano in maniera straordinaria e insostituibile il senso di ciò che accadde in Germania dal 1945, introducendoci così al racconto di questi fatti.

Parlando di *oblio* lo scrittore si riferisce qui in particolare al dimenticare le macerie, il dolore degli ultimi anni del conflitto e dell'immediato dopoguerra. Il discorso è estendibile senza dubbio a tutto ciò che provocò quella miseria, concreta e morale, ovvero al regime nazionalsocialista, ma anche alla Shoah, la su più atroce conseguenza.

La nuova Repubblica Federale a partire dalla sua fondazione gettò le sue basi su questo silenzio, sulla profonda paura dell'anarchia vissuta dopo il 1943 e sulla conseguente smania di ordine, che la portò a incamminarsi verso il futuro con una urgenza di ridefinizione di una nuova immagine – *democratica?* - piuttosto che con la presa di coscienza della realtà che la circondava.

L'8 maggio 1945 la Germania dichiarò la sua resa incondizionata. A seguito delle conferenze di Jalta e Postdam, fu decisa la divisione della Germania in quattro zone di occupazione, affidate a ciascuna delle quattro grandi potenze vincitrici (Russia, USA, Gran Bretagna e Francia), rinviando così la soluzione definitiva del problema del destino della nazione tedesca alla futuro trattato di pace.³⁶⁵

L'accordo tra i vincitori si ruppe nel 1948, con l'inizio della Guerra Fredda. Le potenze occidentali erano preoccupate del deteriorarsi della situazione economica nelle loro zone: il Piano Marshall di aiuti economici americani fu esteso alla Germania occidentale, mentre una riforma valutaria introdusse il marco tedesco e arrestò

³⁶⁵Il 2 agosto 1945 furono sanciti gli accordi di Potsdam: tra le varie decisioni prese, furono concordate le condizioni iniziali con cui gli Alleati avrebbero governato la Germania e il confine provvisorio tedesco-polacco (conosciuto come "linea Oder-Neisse"). Gli accordi raggiunti furono dichiarati provvisori, in attesa di un trattato di pace vero e proprio che sarebbe stato stipulato al momento in cui la Germania avesse avuto un proprio governo. Il fatto che la divisione della Germania dovesse avere un carattere provvisorio fu un principio per oltre un ventennio accolto nelle convenzioni della diplomazia internazionale e sancito nelle carte costituzionali dei due stati tedeschi. La "questione tedesca" divenne uno dei temi salienti e cruciali della Guerra Fredda e fino a quando questa non si concluse alla fine degli anni ottanta, furono pochi i passi effettuati verso la creazione di un unico governo in Germania. Con la caduta del Muro di Berlino, il popolo tedesco e il governo della BRD e della DDR nella speranza della riunificazione, si dichiararono disposti ad accettare gli accordi di Potsdam. Fu quindi infine possibile negoziare un soluzione definitiva. Il Trattato sullo stato finale della Germania fu firmato a Mosca il 12 settembre 1990 e spianò la strada per la riunificazione tedesca, il 3 ottobre 1990.

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

l'inflazione montante. I sovietici non concordarono con la riforma e si ritirarono dal corpo governativo a quattro.

Il 23 maggio 1949, Stati Uniti, Gran Bretagna e Francia cedettero la sovranità delle rispettive zone di occupazione alla neocostituita *Bundesrepublik Deutschland* (BRD), che divenne così di fatto una nazione occidentale ad economia capitalista e godette di una prolungata crescita economica (*Wirtschaftswunder*, miracolo economico). Il 7 ottobre 1949, l'URSS cedette la sovranità della propria zona di occupazione alla neocostituita *Deutsche Demokratische Republik* (DDR). Stato autoritario con un'economia centralizzata di tipo socialista e alleato dell'URSS, la DDR fu la più ricca e più avanzata tra le nazioni del blocco sovietico, ma molti suoi cittadini guardavano a ovest, per la libertà politica e la prosperità economica. Il muro di Berlino, costruito nel 1961 per fermare la fuga dei tedeschi dell'est verso la Germania ovest, si fece il simbolo della Guerra Fredda.

La Germania occidentale superò sotto Adenauer – capo del primo governo federale – con disciplina e rapidità ammirevoli il “punto zero”³⁶⁶: ricostruì le città distrutte, assorbì circa 8 milioni di profughi orientali e accettò il grave sacrificio della svalutazione del marco (1948), presupposto imprescindibile del “miracolo economico”, i cui primi segnali si percepirono già l'anno successivo. Le potenze vincitrici cercarono di imporre una “educazione democratica” con una propaganda piuttosto vistosa. Questo processo, conosciuto sotto il nome di “denazificazione”, si tradusse in definitiva in un tentativo di cancellare la tradizione culturale, politica, i valori e i costumi della Germania, trasformandola in una comunità – non si poteva parlare certo di nazione! – fondata solo sui principi dello sviluppo economico e sul mito democratico, priva altresì di ogni riferimento propriamente nazionale. La situazione tedesca all'indomani del 1945 offriva a quest'intento delle premesse alquanto favorevoli. Nelle città stravolte dalla guerra aerea, la quasi totale dissoluzione dell'antico volto urbano e dei maggiori monumenti aveva cancellato le testimonianze e le immagini più efficaci che legano un popolo al suo passato e che danno ragione della sua memoria e della sua tradizione. L'interruzione dei contatti tra

366 Cfr. L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, vol. III, tomo III, Einaudi, Torino 1971, p. 1531.

capitolo secondo

le varie zone di occupazione - e poi tra la Germania dell'est e quella dell'ovest - come anche lo spostamento da una regione all'altra della grande massa di profughi avevano alterato *in nuce* la fisionomia degli insediamenti e le comunità urbane. Le gravi condizioni economiche impegnavano la maggioranza della popolazione in una lotta per la sopravvivenza che toglieva spazio a ogni preoccupazione che non fosse puramente materiale. La stessa mancanza dei libri di testo, una volta eliminati quelli del periodo nazionalsocialista, causò nell'insegnamento scolastico una quasi totale sospensione degli insegnamenti concernenti la storia politica e cultura degli ultimi cento anni, acuendo così la cesura che si andava creando tra presente e passato.

Lo storico dell'architettura Giovanni Klaus Koenig, nel testo *Architettura tedesca del secondo dopoguerra*, da osservatore diretto, analizzò questo momento storico con un interessante parallelo con il primo dopoguerra:

«Le condizioni della Germania dell'altro dopoguerra [...] non possono in alcun modo paragonarsi con quelle della “Germania anno zero”, cioè del 1945. [...] la matrice di questo processo, messa a fuoco dall'Argan, era il binomio “angoscia-speranza”, poiché “la sua fede in un avvenire migliore nasconde uno scetticismo profondo, una lucida disperazione”, cioè si proponeva come risolvete, come alternativa al caos politico ed economico in cui versava la Germania. Ma questa volta, dalle ceneri e dalle rovine materiali e morali del nazismo, [...] l'angoscia non poteva attanagliare i superstiti, poiché niente poteva essere peggiore di ciò che era appena passato; e quindi la speranza, che è la legittima reazione alla paura, non era che una speranza di sopravvivenza, ferocemente egoistica [...]. Di fronte alla propria patria irrimediabilmente spaccata in due, con gli alleati in una parte della casa pronti a descrivere il comunismo come un'idea funesta, ed i sovietici dall'altra, pronti a fare lo stesso con la democrazia capitalista; e decisissimi ambedue nel sommergere nella loro giusta furia antinazista ogni cultura germanica (ricordiamo che solo per l'energico intervento del Dr. Borscheidt, proprietario, la “Faguswerk”, fabbrica di forme da scarpe, autore Gropius nel 1911, fu salvata nel 1945 dalla completa distruzione, progettata dagli alleati); di fronte a tutto questo, il tedesco del 1945 a cosa doveva credere?»

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

Indubbiamente solo alla pura sopravvivenza, inibendosi di pensare; anzi, con una profonda sfiducia in qualsiasi tipo di pensiero, considerato non del tutto a torto il colpevole principale dei grossissimi guai che stavano attanagliando la vita tedesca».³⁶⁷

La schiacciante superiorità in ogni campo delle forze dei vincitori, rendeva evidente ai tedeschi l'impossibilità di ogni politica di rinascita nazionale che si scostasse dalle direttive delle potenze occupanti. Fu su questo sfondo che prese avvio la campagna di "denazificazione", perpetrata con particolare impegno da parte degli americani.

(fig. 2.5)

Parallelamente ai processi intentati nei confronti dei criminali di guerra e degli esponenti del partito nazionalsocialista e alla rimozione dalle cariche dirigenziali di chi si fosse dimostrato in qualche misura connivente al regime, essa si incentrò sulla distribuzione di questionari, in cui ogni tedesco era invitato a rendere conto delle proprie attività e responsabilità nel periodo nazista. Ideati in base a paradigmi psicologici piuttosto grossolani, questi finirono per sortire un risultato opposto a quello che si proponevano. I questionari presentavano un'immagine così convenzionale e artificiosa del nazionalsocialismo, che contribuirono in breve tempo a persuadere i tedeschi di non aver mai avuto niente a che fare con "quel" nazionalsocialismo. Gli esiti sull'opinione pubblica delle sentenze pronunciate a seguito dei vari processi non riscosero più successo: l'essere state pronunciate da tribunali di soli vincitori tolse loro credibilità agli occhi dei tedeschi che ci lessero più l'aspetto della vendetta che quello della giustizia. In particolare la condanna di militari per l'esecuzione di ordini ricevuti o per fatti compiuti da loro subordinati – anche quando fu provato che non ne avevano in alcun modo avuta cognizione – suscitò molte reazioni negative, non solo tra i tedeschi, ma anche da parte di illustri esponenti dell'antifascismo come Benedetto Croce. Al di là dell'apparente fallimento immediato di questo tentativo di "rieducazione", questo contribuì alla formulazione di una grande questione, quella della responsabilità e della colpa collettiva del popolo tedesco per ciò che era avvenuto. Se da principio la reazione a tale accusa fu di

³⁶⁷G. K. Koenig, *Architettura tedesca del secondo dopoguerra*, Cappelli, Bologna 1965, pp. 9-11.

capitolo secondo

sbigottimento e di indignazione - accompagnata alla rivendicazione delle proprie sofferenze patite a seguito dei bombardamenti, della crudeltà della guerra sul fronte orientale, dell'espulsione dei tedeschi dai territori dell'Est - questa presa di posizione andò mutandosi negli anni. Le continue e documentate rivelazioni sulle atrocità del regime hitleriano, sui campi di sterminio e al contempo la ricostruzione del nuovo quadro democratico portarono a un atteggiamento volto alla volontà di dimenticare quel passato.

La questione della *Verantwortlichkeit* (responsabilità) - individuale o collettiva - dei tedeschi fu lungamente dibattuta, senza però che questo popolo riuscisse infine a “contenere”, ovvero a chiarire il proprio passato. Giunti al miracolo economico poi, i tedeschi si liberano del loro passato gettandoselo alle spalle, considerandolo hegelianamente superato, cioè non più “valido” nella nuova situazione creatasi. Si sviluppò una sorta di clima di rassegnazione all'interno di un benessere forse troppo facile, sicuramente troppo superficiale.

La questione della colpa collettiva poneva tuttavia problemi di ancora più ampia portata, che portarono ad una rivisitazione e ad un giudizio complessivo - ad una sorta di “demonizzazione” in realtà - dell'intera storia e cultura tedesca. Tale dibattito valicò i confini della Germania. Le radici del nazionalismo si andarono a ricercare nella riforma di Lutero, nel romanticismo e nell'idealismo tedesco, nella politica bismarkiana, nella dedizione ai miti della forza e dello Stato.

Tali questioni dovevano inevitabilmente essere affrontate dalle élite che erano state le depositarie di questa cultura. A queste - nel vuoto ideologico conseguente alla caduta del Reich - fu riconosciuto in prima battuta il ruolo di orientare i dibattiti in merito ai rapporti con il recente passato, alle impellenti necessità del presente, ai programmi sul futuro. Riacciandosi alla grande tradizione tedesca, si riconobbe nello scrittore, nel poeta - protettore ultimo della lingua, dell'arte e della cultura - l'unico possibile *Führer* spirituale. Gli intellettuali decisero con entusiasmo di assolvere questo compito nella convinzione di vivere un cambiamento epocale che avrebbe portato ad un totale rinnovamento tanto culturale quanto politico e sociale di cui essi sarebbero stati gli attivi fautori. Il progetto di un radicale nuovo inizio venne accolto da taluni autori

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

non solo come un compito, ma anche come l'ultima possibilità di poter finalmente creare una nuova letteratura "civile" al servizio delle persone. La Germania ridotta in macerie, fisicamente e moralmente, era vista in definitiva dagli intellettuali ottimisticamente come un foglio bianco da riscrivere.

Ben presto tuttavia la realtà infranse questi sogni: la riforma monetaria, la fondazione di due stati tedeschi, la guerra fredda lasciarono gli intellettuali nuovamente *Draußen vor der Tür* (Fuori di fronte alla porta).³⁶⁸ Si ritirarono dal discorso politico e sociale e si rifugiarono nella loro interiorità, l'unico luogo ove da sempre i tedeschi avevano potuto esprimere le loro autentiche istanze di libertà. Nessuna *Stunde Null*. Il programma del giorno recitava piuttosto un ritorno alla tradizione culturale umanistica, ai pensatori e alle grandi idee del passato: uomo, verità, giustizia, libertà, amore... l' *Humanismus* doveva offrire una cura definitiva per la "malattia" del nazionalsocialismo.

Posizioni come queste erano tuttavia incapaci di indicare prospettive e di intraprendere strade che consentissero di sperare in una vitale ripresa di quel passato. Il riferimento a quella tradizione va interpretato quindi come un fallimento da parte dell'*establishment* culturale tedesco di far fronte con coscienza al presente.

A Hitler e al nazionalsocialismo ci si iniziò a riferire con espressioni metaforiche come: il diavolo, il male, la malattia. Questo approccio non favoriva certo un'analisi critica del recente passato. Al contrario, considerare i dodici anni di nazionalsocialismo come una parentesi di "malattia", li confinava a un episodio eccezionale della storia tedesca e, al contempo, liberava il singolo dalla questione della colpa e della responsabilità: niente sarebbe potuto esser stato fatto contro forze che trascendevano l'essere umano, contro un destino disegnato dalle forze del male.

Il *Faust* di Goethe – rappresentato in ben trenta diverse versioni nei teatri tedeschi nel periodo compreso tra il 1945 e il 1949 - fu preso a emblema del cosiddetto "animo" tedesco. Questo entusiasmo nei confronti di Goethe – che raggiunse il suo apice nel 1949, l'anniversario dei duecento anni dalla nascita del poeta – fu la più evidente

³⁶⁸"Fuori di fronte alla porta" è il titolo di un noto dramma di Wolfgang Borchert (1947). Cfr. W. Wende, *Einen Nullpunkt hat nie gegeben*, in G. Bollenbeck, *Die janusköpfigen 50er Jahre*, Westdeutscher Verlag, Wiesbaden, 2000, p 19.

capitolo secondo

espressione del ripiegamento nell'*Humanismus* cui si accennava e anche la prova di una *continuità* con il passato che andava ad inficiare il mito della *discontinuità* - ovvero della cosiddetta *Stunde Null* - che andò invece propagandosi fin dai primi anni del dopoguerra.

L'inconsistenza del mito dell'*Ora Zero* si registrò anche in altri ambiti, in parallelo all'indebolimento del programma di denazificazione. Gli alti ranghi dell'apparato statale e burocratico in un primo momento rimossi dai loro incarichi furono lentamente e silenziosamente reintegrati, lo stesso valse ad esempio per i docenti universitari. L'eccezionalità del famoso caso *Schmitthenner* fu in questo senso emblematica.³⁶⁹

A partire dal 1949, Adenauer si adoperò per porre fine al processo di denazificazione, osteggiato dalla maggior parte dei tedeschi della BRD, poiché considerato troppo umiliante. Il cancelliere non solo promulgò una serie di leggi di amnistia, ma fece anche pressione per il rilascio dei criminali di guerra e addirittura nominò capo del suo staff Hans Globke, un ex ufficiale nazista. Non si trattava quindi solo di un arresto alla denazificazione, ma di un ripristino dello *status quo*. In questa storia delle speranze disilluse, la restaurazione delle antiche élite politiche ed economiche e il rapido processo di ricapitalizzazione camminarono di pari passo con il cambiamento del clima culturale cui si faceva in precedenza riferimento, sancito in ultima istanza dalla Guerra Fredda.³⁷⁰

Non furono in molti gli scrittori che si schierarono dopo l'incipit del miracolo economico contro l' "amnesia di massa", la generale rimozione del passato. Heinrich Böll si dichiarò a favore di una letteratura che mantenesse vivo il ricordo della guerra e della distruzione.

369Paul Schmitthenner, professore ordinario alla Technische Hochschule di Stoccarda, nonché esponente del reazionario gruppo *Der Block*, fu membro a partire dal 1933 del partito nazionalsocialista. In quanto tale all'indomani del 1945 fu rimosso dal suo incarico istituzionale su ordine del governo di occupazione americano. Anche se nel 1947 venne assolto da una camera di giudizio in merito ai suoi presunti crimini, non fu reintegrato nel corpo docente della Scuola di Stoccarda. Questa presa di posizione dell'allora direttore della scuola, Richard Döcker, non fu inerente alla commistione di Schmitthenner con il regime, ma rappresentò piuttosto un attacco alla straordinaria popolarità dell'architettura tradizionale da lui promossa, che andava contro alla riconfigurazione in senso modernista che Döcker stava attuando nella Technische Hochschule. Cfr. H. Frank, *Der Fall Schmitthenner*, in «Arch+», n. 68, 1983, pp. 68-69.

370Cfr. paragrafo 2.1.3.1.

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

«I primi tentativi letterari della nostra generazione dopo il 1945 sono stati chiamati *Trümmerliteratur* [letteratura delle macerie] e con quest'etichetta si è tentato di liquidarli. Noi non ci siamo opposti a tale qualifica, perché era giustificata: effettivamente le persone di cui scrivevamo vivevano tra le macerie, tornavano dalla guerra, uomini e donne feriti nella stessa misura, anche bambini. E avevano la vista acuta: ci vedevano. Non vivevano affatto in piena pace, il loro ambiente, le loro condizioni di salute, niente in loro e attorno a loro era idilliaco, e noi scrittori ci sentivamo loro così vicini da arrivare a una perfetta identificazione. Identificazione con i borsaneristi e con le loro vittime, con i profughi e con tutti coloro che in qualche altro modo avevano perduto la patria, ma soprattutto con la generazione a cui appartenevamo e che in gran parte si veniva a trovare in una situazione strana e memorabile: perché tornava a casa. Il ritorno a casa da una guerra di cui quasi più nessuno si aspettava che finisse. Scrivemmo dunque sulla guerra, sul ritorno a casa e su ciò che avevamo visto durante la guerra e che trovavamo tornando a casa: ed erano macerie. [...] il lato quasi sospetto era il tono di rimprovero, quasi di offesa con cui si faceva uso di quella definizione: non che ci si volesse addossare la colpa della guerra, di tutte quelle macerie, però era evidente che ci si rimproverava di averlo visto e di continuare a vederlo. Ma noi non avevamo gli occhi bendati e lo vedevamo: avere occhi buoni è uno dei requisiti professionali di chi scrive. Condurre i nostri contemporanei nel mondo dell'idillio ci sarebbe parso troppo crudele, il risveglio sarebbe stato spaventoso, o davvero si pretendeva che giocassimo a moscacieca? [...] Nostro compito è ricordare che l'uomo non esiste solo perché lo si amministri, e che le distruzioni nel nostro mondo non sono soltanto quelle esteriori né di natura così trascurabile che si possa presumere di sanarle in pochi anni. Il nome di Omero è insospettabile per tutto il mondo culturale dell'Occidente; Omero è il capostipite dell'epica, della narrativa europea, ma Omero parla della guerra di Troia, della distruzione di Troia e del ritorno di Ulisse: letteratura di guerra, delle macerie e del reduce. Non abbiamo proprio bisogno di vergognarci di questa definizione».³⁷¹

371 H. Böll, *Bekennnis zur Trümmerliteratur*, 1952; trad. it. In H. Böll, *Rosa e dinamite. Scritti di*

capitolo secondo

Eppure la maggior parte delle opere letterarie del dopoguerra nacque piuttosto da una falsa coscienza, tesa soprattutto a consolidare la posizione piuttosto precaria di chi scriveva in una società a cui c'era molto da rimproverare. La stragrande maggioranza di questi scrittori - e in particolare quelli che erano rimasti in Germania negli anni del Reich - si dedicò con urgenza a ripulire la propria immagine, invece che a raccontare quello che stava accadendo loro intorno. E' in questa «ansia di ritoccare l'immagine», che risiede secondo Sebald una delle principali motivazioni per cui tutta una generazione, o quasi, di autori tedeschi si rifiutò o non si mostrò atta a consegnare alla memoria collettiva ciò di cui era stata testimone.

C'era necessità di ordine, di pulizia. In un libretto scritto sulla città di Worms negli anni del dopoguerra si legge: «L'ora esige uomini probi, limpidi nella condotta e nei fini. E quasi tutti, anche negli anni a venire, saranno impegnati in prima linea nella ricostruzione».³⁷²

La distruzione delle città non fu interpretata come il disastroso esito di un evento cui tutta la società tedesca si doveva sentire corresponsabile, quanto invece come il primo passo di una gloriosa rinascita, di una ineccepibile ricostruzione del proprio paese allo scopo di renderlo ancora più grande e potente di quanto non lo fosse mai stato. Il desiderio di rivincita fu grande e il passo tra l'una e l'altra di queste visioni abissale.

Dopo l'omertà degli scrittori, il *Wiederaufbau* (ricostruzione) fu la seconda grande opera di liquidazione del recente passato: «Con il grande lavoro che essa richiese e con la nuova anonima realtà che riuscì a creare, impedì fin da principio che si volgesse lo sguardo al passato, e orientando la popolazione esclusivamente verso il futuro la costrinse a tacere su quanto aveva vissuto».³⁷³

politica e di letteratura 1952-1976, a cura di I. A. Chiusano, Giulio Einaudi editore, Torino 1979, pp. 3-7.

372W. G. Sebald, *op. cit.*, p. 20.

373Ivi, p. 22.

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

2.1.2 _ *Aufbau* o *Wiederaufbau*? _ L'architettura della ricostruzione

«Quali distanze nel tempo le affinità elettive e le corrispondenze riescono a superare? Come può accadere che in un'altra persona tu veda te stesso, e se non proprio te stesso, almeno il tuo antesignano? [...] Benché spesso mi dica che coincidenze simili sono molto più frequenti di quanto ci si possa immaginare, perché tutti noi, uno dopo l'altro, ci muoviamo lungo la strada già segnata dalle nostre origini e dalle nostre speranze, ciò nondimeno mi ritrovo incapace di contrastare con il raziocinio i fantasmi della ripetizione che sempre più spesso mi si materializzano davanti.»
(W. G. Sebald, *Gli anelli di Saturno*)

Macerie e miseria: queste le parole che sole possono dipingere la scena della Germania alla fine della seconda guerra mondiale. Ma la *tabula rasa* - conseguenza diretta della guerra aerea perpetrata dagli Alleati - acquistò in quegli anni un doppio volto. Se uno fu quello della distruzione, della povertà, dell'umiliazione, l'altro fu invece quello della speranza. Una grande fiducia nella possibilità dell'uomo di ricominciare e di cambiare. Da tale punto di vista, quello scenario devastante fu vissuto quindi come una grande occasione.

La situazione di estrema criticità in cui volgevano le condizioni di vita nelle città tedesche rase al suolo portava a inserire la ricostruzione concreta del paese tra le priorità nel programma del giorno. L'architettura acquisì così un ruolo preponderante in questa istanza di rinascita e rinnovamento. Architetti e urbanisti si trovarono nella straordinaria posizione di poter (ri)costruire tutto da zero. Grado zero. *Stunde Null*: uno scenario in cui avrebbero potuto finalmente realizzare i loro sogni, le loro utopie. Sembrava fosse offerta loro «la straordinaria possibilità, mai verificatasi prima, di creare un mondo nuovo, diverso, migliore, al posto del vecchio e di preparare condizioni di vita incomparabilmente più felici.»³⁷⁴

L'architettura poteva cambiare il mondo, ristrutturare la società, regalare una vita nuova e migliore; essa era ancora una volta - come asseriva Mies nel 1923 - «la volontà

374R. Rainer, *Städtebauliche Prosa, Praktische Grundlagen für den Aufbau der Städte*, Ernst Wasmuth, Tübingen 1948, p. 9; cit. in H. Frank, *La tarda vittoria del Neues Bauen. L'architettura tedesca dopo la seconda guerra mondiale*, in «Rassegna», n.54, 1993, pp. 58-76.

capitolo secondo

di un'epoca concepita in termini spaziali... Vitale, mutevole, nuova. Non il passato, non il futuro, solo il presente è plasmabile. Solo questo costruire prende forma».³⁷⁵

Fu sotto tali spoglie che si guardò nuovamente alla *Baukunst* (arte del costruire) dopo il 1945. Con un anelito che rimandava chiaramente al precedente dopoguerra, allo spirito delle avanguardie degli anni venti.

Quanto di questo anelito fu effettivamente conservato negli anni successivi? Quanto la ricostruzione in Germania assolse il suo compito di rinnovamento concreto e spirituale?

Si può parlare almeno in campo architettonico e urbanistico del 1945 come di una *Stunde Null* ?

O piuttosto le radici vanno ricercate altrove? Non è nuovamente vero – citando Sebald – che «tutti noi, uno dopo l'altro, ci muoviamo lungo la strada già segnata dalle nostre origini e dalle nostre speranze?»

Le pubblicazioni sul tema dell'architettura del secondo dopoguerra – a differenza di altre questioni riguardanti lo stesso periodo storico – sono state fino agli anni ottanta del XX secolo assai scarse. I motivi sono plurimi. Sicuramente un cambiamento di approccio nel metodo della ricerca architettonica che prese campo a partire dagli anni settanta, favorì la riscoperta dell'architettura del dopoguerra, che era stata fino ad allora – nei pochi studi dedicategli – sbrigativamente liquidata come priva di forti innovazioni a livello stilistico e quindi di scarso interesse.³⁷⁶

Possono essere indagate ulteriori motivazioni, che esulano dal campo prettamente inerente alle metodologie di ricerca e si aprono invece a ricercarne le connessioni con un più ampio panorama storico, sociale e culturale. I numerosi studi pubblicati negli anni ottanta misero in evidenza i legami dell'architettura e dell'urbanistica del dopoguerra con gli anni trenta e la *continuità* divenne parola e concetto chiave di queste ricerche. Forse proprio questa era stata una concausa che aveva portato negli anni precedenti a deviare sul tema: la continuità con gli anni del nazionalsocialismo

375 Mies van der Rohe L., *Bürohaus*, in «G», n.1, 1923, p.3.

376 Cfr. Petsch, *Die gebremste Sachlichkeit der Nachkriegsarchitektur. Zum Städtebau und zur Architektur der 50er-Jahre*, in G. Bollenbeck (a cura di), *Die janusköpfigen 50er Jahre*, Westdeutscher Verlag, Wiesbaden 2000 p. 144.

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

era una questione piuttosto scomoda da affrontare da parte delle due giovani repubbliche tedesche, in particolare per la BRD che già aveva dovuto rispondere a similari accuse in altri ambiti.³⁷⁷

Negli anni ottanta una nuova storia della Germania andava scrivendosi, lo sguardo era orientato oramai verso un futuro diverso, in questo caso forse davvero migliore. Le questioni della colpa, della responsabilità e della continuità potevano essere finalmente affrontate.

Il mito degli anni cinquanta come età dell'oro del miracolo economico, del ripristino della democrazia, del benessere iniziò a infrangersi grazie ad un profondo cambiamento della memoria collettiva. Ecco che questi anni iniziarono ad essere indagati anche come l'epoca della Restaurazione, della re-installazione nei posti di potere delle antiche élite tradizionali. Come l'epoca del riarmo e dell'inizio della Guerra Fredda. Anche se si discuteva sulle responsabilità individuali dei tedeschi, presero ad essere tutti più o meno concordi sul fatto che l'ascesa al potere del nazionalsocialismo nel 1933 fu possibile solo grazie all'alleanza tra le antiche élite e il nuovo radicalismo di destra e che dopo il 1945 queste élite tornarono al potere.

Uno delle pubblicazioni fondamentali che segnarono questa nuova direzione di studi è sicuramente *Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900-1970*, di Werner Durth.³⁷⁸ Il testo evidenzia, basandosi sulle biografie dei singoli architetti, le connessioni e le continuità in campo architettonico e urbanistico tra *pre* e *post* 1945, focalizzandosi in particolare sul gruppo di professionisti legato all'*Arbeitsstab für den Wiederaufbau bombenzerstörter Städte* (gruppo di lavoro per la pianificazione della ricostruzione delle città distrutte).

Nessuna *Stunde Null* caratterizzò la ricostruzione tedesca nel dopoguerra. Questa si configurò per la maggior parte sulla base delle teorie sviluppate all'inizio degli anni quaranta, ancora quindi al tempo del Terzo Reich. Il motivo va essenzialmente ricercato nel fatto che gli architetti e gli urbanisti che andarono a ricoprire dopo il 1945 cariche istituzionali nei vari uffici all'edilizia – statali, comunali o dei Land -

³⁷⁷Sul tema della *continuità* in ambito politico e culturale vedi paragrafo 2.1.1 e 2.1.3.

³⁷⁸W. Durth, *Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900-1970*, Friedrich Vieweg&Sohn, Braunschweig/Wiesbaden 1986.

capitolo secondo

erano gli stessi che avevano lavorato nei medesimi uffici e con i medesimi incarichi durante il regime. Tale continuità fu resa possibile da un affievolimento nel tempo del processo di denazificazione – in particolare dopo l'ascesa al potere di Adenauer nel 1949 - che portò in breve nell'apparato statale a un ripristino dello stato di fatto... Tutto cambia affinché niente cambi...

La ricostruzione fu lasciata quindi nelle mani dei vecchi attori, che la portarono avanti in base ai loro immutati concetti pianificatori.³⁷⁹

Al di là di ogni implicazione politica, questo esito appare conforme – se non scontato o inevitabile – date le condizioni di estrema necessità in cui si trovava la popolazione tedesca del dopoguerra. Le macerie che soffocavano le città, la mancanza di alloggi e dei mezzi primari di sostentamento rendevano necessaria un'azione immediata, che a sua volta portava alla scelta di soluzioni già approntate, e questo non solo da parte dei tedeschi, ma anche delle potenze occupanti che coordinarono direttamente i primi anni della ricostruzione.

Il peso dell'*Arbeitsstab* nella storia della pianificazione del dopoguerra fu significativo.

Nel 1943, su invito di Hitler, il ministro Albert Speer³⁸⁰ raccolse attorno a sé i suoi

379Molti esponenti del *Neues Bauen* si scagliarono contro questa “Restaurazione negli uffici edilizi”. Ma a poco valsero le loro proteste: pochi furono i professionisti e i progetti selezionati tramite pubblici concorsi. Cfr. J. Petsch, *Die gebremste Sachlichkeit der Nachkriegsarchitektur. Zum Städtebau und zur Architektur der 50er-Jahre*, in G. Bollenbeck, *op. cit.*, pp.143-169. Un esempio di una certa opposizione alla pianificazione portata avanti dai rappresentanti del vecchio “regime” fu il *Düsseldorfer Architekturstreit* (dibattito sull'architettura a Düsseldorf). I membri dell'*Architektenring* (circolo degli architetti), fondato nell'ottobre del 1949 – tra cui si citano Josef Lehmbruck e Branhard Pfau – si schierarono contro il piano di ricostruzione di Düsseldorf, ideato da Friedrich Tamms, ex membro dell'*Arbeitsstab*. Il piano dava l'assoluta priorità al tema del traffico veicolare e prevedeva per questo la creazione di nuovi grandi assi viari. I rappresentanti dell'*Architektenring* deploravano anche la realizzazione delle cosiddette “case alte” e segnalavano le conseguenze che avrebbe avuto sul traffico veicolare la concentrazione della forza lavoro nella City, cioè nel centro cittadino reinterpretato come sede degli affari e del commercio. I grandi assi viari e gli imponenti edifici per affari ricordavano a loro parere “fatalmente” i modelli di pianificazione elaborati nel Terzo Reich. Gli architetti criticarono aspramente anche il progetto per il comune di Düsseldorf, di Julius Schulte-Frohlinde, anch'egli un architetto che aveva lavorato *nel* e *per* il Reich, a capo dell'Ufficio Edilizia di Düsseldorf dal 1952. Il suo progetto risultava evidentemente ancorato alla tradizione nazionalsocialista. Ma la protesta non era tanto perpetrata contro lo stile dell'edificio, quanto contro la figura di di Julius Schulte-Frohlinde e la sua posizione all'interno dell'amministrazione della città. Nonostante l'ampia risonanza che ebbero in Germania e all'estero, le proteste dell'*Architektenring* non sortirono infine nessun effetto concreto, se non quello di avere aperto una discussione pubblica sulla ricostruzione ed aver messo in luce la questione della *continuità*.

380Albert Speer (1905-1981) fu un architetto e un politico tedesco. Fu Ministro per gli armamenti del Terzo Reich, ma il suo nome è certamente più noto per i suoi progetti ideati negli anni del regime, che interpretavano a pieno lo spirito del nazionalsocialismo.

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

collaboratori di Berlino e i colleghi di altre città e fondò l'*Arbeitsstab für Wiederaufbauplanung zerstörter Städte*.

Il suo *core* era costituito da circa venti professionisti, per lo più originari del nord della Germania. Nonostante il capo ufficiale del gruppo fosse Rudolf Wolters³⁸¹, la sua vera anima fu Konstanty Gutschow³⁸², che assieme ad Albert Speer e Hermann Giesler³⁸³ era stato tra le figure preminenti della pianificazione urbana del Reich. Gutschow utilizzò l'*Arbeitsstab* per creare un'ampia rete di collaboratori estesa a tutto il Reich. Altre figure chiave furono Hanns Dustmann, Ernst Neufert, Reinhold Niemeyer, Julius Schulte-Frohlinde, Hans Reichow, Hans Stepahn e Friedrich Tamms.³⁸⁴

L'attività del gruppo era suddivisa in varie aree: lo sviluppo di un sistema uniforme di valutazione dei danni bellici, l'elaborazione di linee guida e standard per la ricostruzione, lo studio di prototipi di abitazione e l'elaborazione di piani per le 42 città da cui doveva partire il *Wiederaufbau*.

L'attenzione dell'*Arbeitsstab* non era rivolta a questioni riguardanti il dettaglio architettonico, ma piuttosto alle necessità funzionali della città, in particolare alle questioni legate al traffico: lo *Stadtbild* (immagine della città) prefigurato era quello di una città diffusa, incardinata su una forte rete di infrastrutture. Questa visione era stata in parte comune anche ai *Neugestaltungpläne* (piani di riconfigurazione) di alcune città tedesche promossi da Hitler nei primi anni del regime. A loro volta, se spogliati della loro retorica monumentale e celebrativa, questi piani rivelano assonanze con gli assunti del *Neues Bauen*, ad esempio nell'utilizzo dello *zoning* e nell'attenzione alla questione della viabilità. *Continuità nella continuità...*

381Rudolf Wolters (1903-1983) fu un architetto tedesco attivo al tempo del regime nazionalsocialista. Dal 1933 al 1937 lavorò per le autostrade del Reich, poi l'amico Speer lo coinvolse nel piano di riconfigurazione della città di Berlino.

382Konstanty Gutschow (1902-1978) fu un architetto tedesco originario della città di Amburgo, in cui lavorò nel corso di tutta la sua carriera. Nel 1933 divenne membro delle SA e nel 1937 del partito nazionalsocialista. Questa vicinanza al regime gli permise di fare una rapida carriera e nei fatti per quasi vent'anni la sua autorità nel campo dell'edilizia e dell'urbanistica regnò sovrana nella sua città. nel 1949 a seguito del processo di denazificazione portato avanti dal governo di occupazione inglese fu destituito dai suoi incarichi. Si spostò così a lavorare ad Hannover, dove divenne consigliere dell'Ufficio per la Ricostruzione della città.

383Hermann Giesler (1898-1987) fu dopo Speer uno degli architetti favoriti di Hitler, che nel 1938 lo nominò responsabile del piano di riconfigurazione della città di Monaco e successivamente nel 1941 di quello della città di Linz.

384Cfr J. M. Diefendorf, *In the Wake of War. The Reconstruction of German Cities after World War II*, Oxford University Press, New York/Oxford 1993, p. 173.

capitolo secondo

Il mito di Speer, come unico “uomo” di Hitler, come unica “mente” di innumerevoli progetti è stato ultimamente assai dimensionato. Gli architetti dell'*Arbeitsstab* - un vero e proprio laboratorio in cui si formarono gli *urban planner* della ricostruzione - e il loro mentore Gutschow, furono i veri responsabili dell'ultima attività pianificatoria del Reich e portarono con sé nel dopoguerra le competenze così acquisite. Nessuno di loro aveva avuto interesse nel denunciare l'incognito a cui *de facto* erano stati relegati da Speer, che, anzi, costituì per molti di loro un comodo alibi.³⁸⁵ Fu a questa squadra di tecnici che si rivolsero gli alleati per dare inizio alla ricostruzione, che fu attuata quindi in *continuità* con l'urbanistica nazionalsocialista. Ai grandi assi monumentali si sostituì la viabilità ad alto scorrimento, gli edifici pubblici del partito fecero spazio agli edifici per affari, monumenti al nuovo “regime” capitalistico.

La *tabula rasa* che la guerra aveva lasciato dietro di sé rappresentò una grande occasione per gli architetti che avevano lavorato durante il Reich per realizzare senza compromessi i loro sogni urbanistici: gli antichi centri cittadini non costituivano più un ostacolo per la nascita delle nuove città, poiché per la maggior parte erano stati spazzati via dai bombardamenti alleati. Nessuna *Stunde Null*: la ri-costruzione in Germania fu nei fatti una nuova costruzione sulla base di assunti in larga parte elaborati negli anni del Reich.³⁸⁶

Il termine “ricostruzione” assunse nel dopoguerra un valore metaforico che andava ben oltre l'attività edilizia di per sé. Esso stette a significare in maniera più ampia la riorganizzazione generale della Germania - e questo valse a est come a ovest - delle sue basi politiche, sociali ed economiche. La ricostruzione edilizia diventò quindi la raffigurazione di questo rinnovamento, le sue nuove vesti per così dire. A seguito di ciò si possono portare avanti due tipi di considerazioni.

385Cfr. W. Durth, *Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900-1970*, Friedrich Vieweg&Sohn, Braunschweig/Wiesbaden 1986, p. 20.

386Questo fu certamente il modello di ricostruzione che si affermò in maniera preponderante. Petsch ne enumera quattro diversi tipi: 1- la ricostruzione che si focalizza sul riordinamento del centro cittadino, guardando in particolare alla questione del traffico, 2- la ricostruzione più orientata al legame con la vecchia città (come a Nürnberg, Münster e Freiburg. Cfr. W. Nerding, *Dokumentation. Wiederaufbau der Stadt Münster*, F. Coppenrath, Münster 1982.); 3 - la ricostruzione che prevede una totale ristrutturazione e cambiamento della città storica; 4 - concezioni alternative (Colonia ad esempio). Cfr. J. Petsch, *op. cit.*, p. 163.

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

Innanzitutto appare evidente quanto fosse importante “politicamente” che il *Wiederaufbau* andasse a buon fine. La stimata mancanza di 6 milioni di unità abitative e i 12 milioni di profughi nella Germania occidentale erano la prima e importante prova che la nuova Repubblica Federale doveva superare per legittimarsi.³⁸⁷ La velocità con cui iniziò la ricostruzione, la rapidità con cui furono banditi i concorsi e avviati gli interventi, può essere compresa solo tenendo conto che prese nei fatti avvio, come è stato già sottolineato, prima della fine del conflitto mondiale. Nel 1948 il Piano Marshall e la riforma monetaria contribuirono a garantirne la base economica e a far sì che fosse promossa una sorta di politica generale a favore di essa.

Questa più che essere volta a una pianificazione generale, attraverso la prima Legge per l'edilizia residenziale (1950) e i provvedimenti successivi, relegò la ricostruzione nelle mani del Ministero federale dei Trasporti e delle Comunicazioni e nel Ministero federale dell'Edilizia Residenziale. Il Ministro dell'Edilizia Viktor-Emanuel Preusker³⁸⁸ nel 1954 così affermava: «Il risparmio privato e il desiderio di proprietà privata hanno ritrovato la fiducia nell'edilizia residenziale e in modo particolare nel possesso di una casa propria».³⁸⁹ Questa frase riassume il corso che prese velocemente la ricostruzione nella BRD: nessuna pianificazione imposta dall'alto, ma una promozione e una libertà totale conferita all'iniziativa privata, che significava innanzitutto da un punto di vista politico il radicamento nel mondo capitalistico occidentale e l'adesione al modello americano.³⁹⁰

Da questo momento in poi, di anno in anno, non mancarono di essere sottolineati i grandi successi della ricostruzione. Nel 1955 Konrad Adenauer, nella prefazione a *Deutschland im Wiederaufbau*³⁹¹ (la Germania in ricostruzione) sottolineò lo straordinario sforzo del popolo tedesco e vantò il risultato da esso ottenuto nell'aver

387Cfr. W. Oechslin, *I Darmstädter Gespräche*, in «Rassegna», n. 52, 1992, pp. 76-81.

388Viktor-Emanuel Preusker (1913-1991) fu un politico e un banchiere tedesco. Durante la seconda guerra mondiale fu un ufficiale della *Luftwaffe*. Dal 1953 al 1957 fu Ministro dell'Edilizia della Repubblica Federale.

389Cit. in W. Oechslin, *op. cit.*, p. 77.

390Le differenze con la DDR si fecero sempre più nette anche nel campo dell'architettura e della pianificazione. Nella Repubblica Democratica, infatti, al contrario di quanto successe ad ovest, l'affermarsi di una ben determinata ideologia statale dette subito un'impronta evidente alla pianificazione e all'attività costruttiva.

391La relazione sulla ricostruzione pubblicata annualmente dall'Ufficio Federale per la Stampa e l'Informazione.

capitolo secondo

raggiunto la cifra di 3 milioni di alloggi ricostruiti a partire dal 1949, grazie a cui 12 milioni di persone avevano potuto trovare una casa.³⁹²

Questi successi nell'attività edilizia concorsero a formare una base di legittimazione per la giovane Repubblica Federale, ma al contempo spostarono l'attenzione sull'aspetto quantitativo della ricostruzione, più che su quello qualitativo o, per così dire, “filosofico”.

Ancora una volta, seguendo un ben noto *topos* della tradizione tedesca, la storia della ricostruzione si scisse in prassi e teoria: da una parte c'era l'attività concreta, politica ed economica perpetrata dallo Stato, dall'altra il dibattito intellettuale. Queste due facce della stessa medaglia costituirono entrambe due aspetti essenziali di questi anni, ma non giunsero mai a un dialogo, ad una collaborazione. Gli architetti, gli intellettuali, gli urbanisti portarono avanti una discussione in merito al “come” la ricostruzione avrebbe dovuto svolgersi, che non ebbe alcuna ripercussione – né nei fatti aveva ambizione ad averla – sulla direzione “quantitativa” ad essa imposta dall'alto.

Uno degli scenari privilegiati di questo dibattito fu la città di Darmstadt. A partire dal 1950 e per 5 volte consecutive sino al 1955, furono organizzati dei congressi sulla direzione da conferire al *Wiederaufbau*, i cosiddetti *Darmstadter Gespräche* (i dibattiti di Darmstadt).

Particolarmente significativo il congresso del 1951 – dal titolo *Mensch und Raum* (uomo e spazio) – e la mostra ad esso legata, che rendevano evidente una ricercata connessione con la tradizione architettonica del Moderno.

Il riferimento era in particolare alla ben nota esposizione del 1901 della “Colonia Artistica di Darmstadt”, vista all'epoca come una grande svolta nella storia dell'architettura. Adesso come allora si vedeva la possibilità di dar corso ad un grande rinnovamento in campo architettonico ed erano per questo obiettivo stati chiamati a raccolta i più importanti architetti del paese.³⁹³ Parallelamente alla mostra, dal 4 al 6

³⁹²Cit. in W. Oechslin, *op. cit.*, p. 78.

³⁹³L'esposizione rappresentava un panorama della produzione architettonica moderna a partire dal 1901. Erano, tra altre opere, in mostra: le chiese provvisorie di Bartnig, il Parlamento di Bonn di Schwippert, opere di Weber, Schuster, Schneider, Grund, Neufert, Giefer e Mäckler, Schwarz e Ruf. L'intento era evidentemente di mostrare lo sviluppo del *Neues Bauen* in Germania e di dimostrare il

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

agosto si svolse anche il *Gespräch*, condotto da Otto Bartning. Nonostante l'incitamento di Bartning ad evidenziare anche gli aspetti pratici dell'architettura e della ricostruzione, la discussione si orientò decisamente su un piano teorico. Sedevano infatti, accanto ad architetti come Bonatz, Kreis, Riemerschmidt e Eiermann, Neufert, Ruf, Scharoun, Schwarz, Schweizer, Schwippert e Taut (rappresentanti dell'architettura tradizionale come del *Neues Bauen*) anche i filosofi Martin Heidegger e José Ortega y Gasset e il sociologo Alfred Weber.

Durante il congresso si indagarono più che altro questioni generali e si riprodussero nuovamente gli “antichi” schieramenti, risalenti all'epoca di Weimar: i tradizionalisti da un lato e i modernisti dall'altro. Ben noto divenne l'intervento di Weber che definì l'edificio dell'ONU «un pacchetto di sigarette messo in piedi», un'espressione che ottenne al contempo insulti e applausi. I conflitti ideologici che dividevano gli architetti polarizzarono sì il *Gespräch*, ma non ne compromisero il suo esito finale.³⁹⁴

Infatti al di là di tutte le contrapposizioni il *Neues Bauen* si profilò infine come l'unico indirizzo possibile da dare alla ricostruzione: a sostegno e a legittimazione di ciò stava proprio la mostra, che collegava direttamente l'architettura contemporanea con quella del periodo tra le due guerre.

Una posizione analoga era in realtà già stata espressa qualche anno prima – nel 1947 – nella stessa città, in occasione del Congresso Internazionale sulla Formazione Professionale degli Ingegneri (IKIA), diretto da Ernst Neufert. Gli atti del convegno

legame del Moderno del dopoguerra con quello degli anni venti. Cfr. W. Oechslin, *op. cit.*, p. 77.

³⁹⁴I conflitti all'interno della Germania tra i vari “schieramenti” portarono sostanzialmente alla sua esclusione dal dibattito internazionale, in particolare dai CIAM. Per molto tempo fu tentata la ricomposizione di un gruppo CIAM tedesco. Gropius e Giedion esortarono, negli anni immediatamente successivi alla fine del conflitto, Scharoun e Döcker ad adoperarsi in tal senso. Questa opportunità era ben vista da vari architetti tedeschi, tra cui spicca il nome di Neufert. Al congresso di Bridgwater fu definitivamente incaricato Gropius di assolvere a tale compito, si pensava allora infatti ancora che l'architetto avrebbe ricoperto un ruolo significativo nella ricostruzione della sua patria. Una certa atavica antipatia di Giedion nei confronti della Germania lo portarono a non sollecitare, né a sostenere particolarmente la formazione del gruppo tedesco. I vecchi conflitti vennero a galla e Häring tornò alla carica: «I CIAM sono chiusi nella tecnocrazia [...], sono Le Corbusier e Giedion. [...] Giedion ebreo, un uomo della propaganda, totalmente senza coscienza [...] ha pubblicato un libro sul Neues Bauen, che rappresenta la più grande falsificazione della storia». (Lettera di Häring a Scharoun del 27 dicembre 1947, cit. in J. C. Bürkle, *Berlino e l'influenza dei CIAM in Germania dopo il 1945*, in «Rassegna», n. 52, 1992, p. 75, nota 21). Ecco che infine fallì la chance di poter coinvolgere i CIAM nella ricostruzione tedesca, nonostante in definitiva sia in Germania, sia nei CIAM si dibatesse sugli stessi temi, in particolare sulla necessità della riscoperta di un'architettura più incentrata sull'uomo e i suoi bisogni materiali e spirituali. Cfr. paragrafo 3.2.

capitolo secondo

furono pubblicati nel 1948 e si rifacevano principalmente all'intervento di Otto Bartning. Evitando ogni riferimento alla “parentesi” nazionalsocialista, Bartning argomentò i primi passi del Movimento Moderno e i suoi legami con la storia tedesca. Il favorevole accoglimento e il sostegno di Neufert valsero a dar credito e voce ad un possibile indirizzo da dare alla ricostruzione, che fu poi sancito nel corso del secondo *Darmstadter Gespräch*. Da qui in avanti il mito del legame della *Nachkriegsmoderne* (architettura moderna del secondo dopoguerra) con la *Moderne* (architettura moderna) degli anni venti divenne un *topos*.³⁹⁵

Il *Neues Bauen* impiegò molto tempo per imporsi. A dimostrazione di ciò si può citare il “caso Schwippert” (1948) - ovvero l'ostilità con cui venne accolto il progetto per il Parlamento di Bonn - come anche l'atteggiamento critico con cui si guardò alla risistemazione dei resti della chiesa di San Paolo a Francoforte (1946), di Rudolf Schwarz.

Questi due esempi sono utili a far comprendere come una certa avversione nei confronti del *Neues Bauen* fosse in qualche modo trasversale, nel senso che aveva come oggetto sia un Moderno che più direttamente si rifaceva - o si voleva rifare - a quello degli anni venti, come nel caso di Schwippert, ma anche un “altro Moderno”, quello di Schwarz. Egli non si rivolse, come fece poco tempo dopo il suo collega a Bonn, al “Moderno in acciaio e vetro”, ma optò per un'architettura della “memoria”: l'edificio semplice, essenziale, quasi monacale voleva rimanere ancorato al ricordo di ciò che ne avevano fatto i bombardamenti. Come scrisse lo stesso Schwarz:

«L'imponente rovina era di gran lunga più splendida dello stesso edificio preesistente, un cerchio gigantesco formato da nude pietre bruciate, di una potenza quasi romana. L'edificio non era mai stato così bello, e noi abbiamo fatto in modo che restasse così».³⁹⁶

Le rovine e le macerie, la loro importanza nel processo di elaborazione della colpa: era

395Cfr. W. Oechslin, *op. cit.*, p. 80, nota 12.

396Cit in H. Frank., *op. cit.*, p. 60.

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

questo il tema dell'architettura di Schwarz in questo momento, come risulta ancor più evidente dal progetto della chiesa di Sant'Anna a Düren. Ma non era questo invece che i tedeschi – i francofortesi nel caso della chiesa di San Paolo – volevano: «il ricordo della guerra e del dopoguerra non è così apprezzato come le altezze eccezionali raggiunte dai grattacieli delle banche».³⁹⁷

Un'altra riprova della non facile affermazione del *Neues Bauen* fu l'iniziale cautela con cui fu reintegrata l'architettura del Bauhaus. Nei primi anni del dopoguerra furono assai poche le ricerche su di esso, rare le mostre, nonostante in tal direzione si adoperasse la politica culturale degli Alleati, in particolare quella americana. Il governo militare americano – nell'ottica del programma di rieducazione del popolo tedesco – aveva creato un ente appositamente indirizzato all'allestimento di mostre. Furono organizzate esposizioni itineranti per tutta la Germania sull'architettura moderna degli USA, focalizzate in particolare su quella dei “grandi emigrati”.³⁹⁸ Continuava comunque ad essere diffuso un certo scetticismo nei confronti del Bauhaus, che in parte risentiva dell'antico odio nei confronti dell' “architettura bolscevica” promosso dalla propaganda nazista.

Nel 1951 fu inaugurata a Berlino ovest la prima mostra sul Bauhaus, nella cui recensione la rivista «Baumeister» non mancò di esprimersi con accenti piuttosto caustici, riservando toni particolarmente derisori ai *Bauhäusler* che avevano cercato fortuna nella DDR.³⁹⁹

Fu solo a partire dal 1953, grazie anche all'apertura della *Hochschule für Gestaltung* di Ulm, che l'insegnamento del Bauhaus iniziò ad essere di nuovo accolto.

Nello stesso anno tuttavia non solo questo "rappacificamento", ma anche l'unanimità da poco raggiunta nei confronti del Moderno, rischiò di essere messa in crisi da un dibattito acceso da Schwarz sulle pagine di «Baukunst und Werkform».

La critica di Schwarz nei confronti del funzionalismo non avrebbe dovuto destare così

³⁹⁷*Ibidem.*

³⁹⁸Anche gli inglesi e i francesi perpetuarono una simile politica culturale, anche se disponevano di mezzi meno ingenti. Nel 1948 fu organizzata in Germania dagli inglesi un'esposizione sull'urbanistica, lo stesso fecero i francesi nello stesso anno. Nel 1952 fu portata in Germania la mostra su Le Corbusier già allestita dall'Institute of Contemporary Art di Boston nel 1948. Cfr. H. Frank, *op. cit.*, pp. 61-62 e p. 66, nota 22.

³⁹⁹Cfr. H. Frank, *op. cit.*, p. 61.

capitolo secondo

tanto stupore, essa infatti non solo era già stata espressa dall'architetto negli anni
enti, ma ricalcava anche le posizioni da lui assunte durante il ben più recente
convegno di Darmstadt nel 1951.⁴⁰⁰ Fece certamente scalpore anche la rivista sulle cui
pagine il dibattito ebbe luogo: non «Baumeister» – di Rudolf Pfister, di stampo
notoriamente conservatore – ma la ben più liberale «Baukunst und Werkform» –
diretta da Alfons Leitzl, che non aveva mancato occasione di mostrarsi “amica” della
nuova architettura moderna.⁴⁰¹

Il dibattito si protrasse per svariati numeri e Schwarz rischiò di essere tacciato di
conservatorismo. Per i giovani architetti infatti, il Bauhaus rappresentava già il
simbolo del progresso, il nuovo inizio, tutto quello che era stato loro negato per dodici
anni. Era un punto di riferimento, un modello da imitare contro il tradizionalismo e il
conservatorismo di una generazione che per la gran parte era – che lo si volesse dire a
voce alta o meno – compromessa. Scagliarsi contro il Bauhaus voleva dire attaccare
l'architettura moderna degli anni venti e con essa un simbolo *democratico* della
giovane BRD. La polemicità delle parole di Schwarz, il suo aver portato tutto su di un
piano personale, segnarono in definitiva il fallimento del suo tentativo di suggerire
una via alternativa per la nuova architettura. Le sue critiche furono presto messe nel
dimenticatoio. Anche il suo amico Mies, quando nel giugno del 1953 durante un
soggiorno a Düsseldorf fu messo a conoscenza dell'accaduto, così replicò a Schwarz:
«Lei ha una capacità meravigliosa di render chiare le cose... Ma io penso che si

400 Schwarz conosceva negli anni venti il Bauhaus, sia attraverso le riviste, sia grazie ad un paio di visite
personali effettuate tra il 1926 e il 1929. Da subito non mancò di riservargli le sue critiche che
risparmiarono però il suo ultimo direttore, ovvero l'amico Mies van der Rohe. Cfr. W. Peht, H.
Strohl, *Rudolf Schwarz. 1897-1961*, Electa, Milano 2000, p. 156 e segg.

401 Cfr. W. Peht, H. Strohl, *op. cit.*, pp. 159-162. Schwarz attaccò violentemente l'architettura
funzionalista e il Bauhaus, accusando i professionisti che si riconoscevano sotto tali bandiere di essere
dei dottrinari e di aver imposto la loro egemonia a scapito delle altre correnti architettoniche. Le loro
idee erano da Schwarz giudicate inaccettabili poiché sostanzialmente nemiche dell'Uomo, contrarie
all'umanità della pratica architettonica. L'architetto addirittura accomunò nelle sue critiche questa
Baukunst degli anni venti con quella nazionalsocialista. Schwarz non mancò di riservare parole aspre
per Gropius: un artista a suo parere poco impegnativo e «che chiaramente non sapeva pensare», per i
suoi adepti utilizzò invece la definizione di «cubisti allegri». Leitzl, che non si era reso inizialmente
conto della portata dell'intervento di Schwarz, nel numero successivo della rivista diede spazio a sette
importanti rettifiche. Gropius, da parte sua, dall'America decise di rimanere estraneo al dibattito.
Schwarz ribatté ancora nel numero successivo: «è uno spettacolo commovente quando un architetto
finalmente riesce ad ottenere il suo cubo di vetro [...] ed è rassicurante quasi un fatto metafisicamente
necessario, che ci piova dentro e che il tutto funzioni come una serra. In questo non c'è malizia né
falsità, solo non si deve affermare che questo cubo sia da considerare funzionalistico.» Cit. in H.
Frank, *op. cit.*, p. 61.

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

dovrebbe sempre lottare per qualcosa, non contro qualcosa.»⁴⁰² Il dibattito non nocque al nuovo buon nome acquisito dal Bauhaus, né tanto meno a quello del Moderno. Fu piuttosto un'occasione mancata per dar voce anche ad un “altro Moderno”, che avrebbe potuto dar vita, forse, ad un' “altra ricostruzione”, animata invece che dall'*architettura dell'oblio*, da quella della *memoria*.

Lo scetticismo espresso nei primi anni del dopoguerra nei confronti del Bauhaus non fu dissimile da quello riservato ai “grandi” emigrati. La posizione dei cosiddetti tradizionalisti si mostrò da subito chiara. Quando nel 1946 fu reso pubblico il piano di Berlino elaborato da Scharoun⁴⁰³ e Gropius si schierò a suo favore, Paul Bonatz non mancò di sottolineare come «il professor Gropius» desse «buoni consigli», sottintendendo che poteva continuare a darli senza entrare personalmente in merito alla discussione, né tanto meno all'attiva progettazione. Le conferenze tenute da Gropius durante il suo viaggio nella Germania occidentale nel corso del 1947, furono criticate ancora da Bonatz, poiché a suo parere affrontavano questioni non applicabili alla situazione reale. Bonatz aveva dalla sua la maggior parte della stampa specializzata: chi era fuggito dalla Germania e non aveva vissuto in prima persona la sua distruzione, non poteva avere buoni suggerimenti da dare. Si voleva sostanzialmente impedire che i rappresentanti delle avanguardie che avevano optato per l'esilio tornassero in “patria”.⁴⁰⁴

Negli anni successivi furono promosse delle esposizioni dei progetti di Gropius e Mies – assieme a quelle di altri “eroi” del Moderno come Le Corbusier e Wright – che furono strumentali alla diffusione del *Neues Bauen* come nuovo stile democratico della

402In A. Leitzl, *Anmerkungen zur Zeit. Mies van der Rohe in Deutschland*, in “Baukunst und Werkform”, n. 6 1953, pp. 275 e segg. Cit in: W. Pehnt, H. Strohl, *op. cit.*, p. 163.

403Il 17 maggio 1945 le autorità militari americane affidarono a Scharoun – su suggerimento di Gropius, allora in esilio negli USA - la guida dell'Ufficio Edilizia e Urbanistica della città di Berlino. Scharoun mise su un gruppo di progettazione per elaborare un piano di ricostruzione della città, costituito in larga parte da architetti che avevano preso parte ai CIAM. Il risultato – un piano che si poneva più che altro come progetto teorico – fu oggetto di ampio dibattito a partire dalla sua pubblica esposizione nel 1946 nella mostra *Berlin plant – Erster Bericht*, allestita nelle rovine del Berliner Stadtschloss. Ne venne criticato soprattutto il mancato riferimento alla struttura storica della città, il suo ancoramento a questioni riguardanti il traffico veicolare, il piano senza dubbio si rifaceva ai precetti elaborati nella Carta di Atene. Cfr. J. C. Bürkle, *op. cit.*, p. 70.

404Cfr. J. Cristoph Bürkle, *op. cit.*, pp. 70-71.

capitolo secondo

giovane Repubblica Federale. Le mostre favorivano un collegamento spirituale con l'architettura degli stimati esuli tedeschi negli USA, mitizzati come oppositori dell'antico regime.⁴⁰⁵ Ma in realtà prima del 1957 – anno dell'*Interbau* di Berlino – gli esuli ebbero assai poche occasioni di costruire in patria. Gropius, nonostante la sua collaborazione con le forze occupanti americane – prima di quell'anno realizzò solo una piccola abitazione ad Hannover.⁴⁰⁶

Il ruolo degli emigrati nella diffusione del Moderno e nel collegamento dell'architettura post 1945 con quella dei gloriosi anni venti fu quindi solo uno dei tanti *miti* che popolarono la storia del dopoguerra tedesco. Nessuno dei protagonisti della *Nachkriegsmoderne* era scappato dalla Germania negli anni del Reich, la maggior parte anzi non ebbe nemmeno alcuna intenzione di farlo.⁴⁰⁷

La storia dell'architettura tedesca del dopoguerra è un racconto di dicotomie e contraddizioni... nonostante tutti questi dibattiti, le aspre critiche, si giunse infine alla «tarda vittoria del *Neues Bauen*». Non l'architettura della *memoria*, ma quella *dell'oblio* risultò il paradigma vincente. E non ci fu – né ci poteva essere – celebrazione più emblematica di questo esito della prima esposizione universale del dopoguerra, svoltasi a Bruxelles nel 1958.

Il padiglione tedesco era una struttura trasparente in acciaio e vetro, una costruzione classico-moderna, il cui riferimento architettonico era indubbiamente Mies. Esso non

405Com'è ben noto, questo non corrispose assolutamente a verità. Ad esempio per i primi anni trascorsi da Gropius e Mies nella Germania del Reich, cfr. , tra altri testi: W. Nerdinger, *Bauhaus Architecture in the Third Reich*, in K. James-Chakraborty, *Bauhaus Culture. From Weimar to the Cold War*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2006, pp. 139-152.

406L'*Interbau* fu una grande mostra di architettura che si tenne a Berlino Ovest nel 1957. Essa presentò esempi internazionali delle più significative espressioni dell'architettura moderna, realizzate in un quartiere di Berlino Ovest distrutto durante la guerra, l'*Hansaviertel*. La mostra doveva essere testimonianza della velocità della ricostruzione e dell'immagine della città *democratica* del futuro, in contrapposizione alle sembianze che stava assumendo la ricostruzione nella DDR. Parteciparono molti architetti di portata internazionale: Le Corbusier, Aalto, Gropius, Niemeyer e anche noti esponenti della nuova architettura tedesca quali Schwippert, Eiermann, Ruf... Il successo dell'evento mise a tacere i dubbi rimanenti sulla *Moderne* - anzi la *Nachkriegsmoderne* - come la più appropriata immagine architettonica dello stato democratico e segnò assieme al Padiglione di Bruxelles la fine dei dibattiti in merito alla direzione architettonica che doveva intraprendere la ricostruzione. Cfr. H. Frank, *Built Democracy? Notes on the Architecture of the Federal Republic of Germany*, in *Two German Architectures 1949-1989*, Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern 2004, pp. 12-25.

407Cfr. H. Frank, *op. cit.*, p. 61.

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

rappresentava veramente la realtà architettonica del paese - connotata ancora da forti accenti di tipo tradizionale e regionale - ma piuttosto *il* compromesso: dopo anni di dibattiti sulla ricostruzione, quell'architettura sembrava l'unico modo possibile in cui la Germania potesse presentarsi al mondo. Alludeva alla gloriosa tradizione moderna democratica, soprassedendo all'iniziale sospetto con cui la Repubblica Federale tedesca aveva guardato negli anni immediatamente successivi al 1945 all'architettura "bolscevica" del Bauhaus.⁴⁰⁸ Sussurrava la storia di un paese che aveva cancellato il suo recente passato per ritornare all'età dell'oro di Weimar, ma tralasciava di specificare che quel *Neues Bauen* poco aveva a che vedere nella sostanza con il Moderno degli anni venti. I suoi architetti non erano gli emigrati - i più noti dei quali non vollero tornare in una patria che poco ormai sentivano come propria e da cui non erano reclamati - ma piuttosto i loro antichi discepoli o colleghi. Questi per la maggior parte non erano andati in esilio: alcuni avevano optato per la cosiddetta "emigrazione interna", altri ancora senza alzar troppo la testa si erano impiegati nei pubblici uffici. Durante il regime, nei cantieri dell'industria militare e negli uffici che elaboravano i piani per le autostrade del Reich, si era perpetrata una cultura del Moderno che aveva portato ad una evoluzione rispetto ai precetti radicali degli anni venti. Ecco che il *Neues Bauen* degli architetti della ricostruzione si riallacciava a questo Moderno, piuttosto che a quello dei Maestri. La continuità della loro attività rappresentava una contraddizione alla leggenda - in parte alimentata da loro stessi - del riferimento agli anni di Weimar.⁴⁰⁹ Nei fatti la Repubblica Federale non era erede di quella di Weimar tanto quanto la *Nachkriegsmoderne* non era erede della *Moderne*. Ma alla Germania del 1958 questo faceva comodo far credere, a sé stessa e agli altri paesi.

Il riferimento all'architettura moderna degli anni venti perse ogni connotato di tipo politico, sociale, ogni afflato rivoluzionario. Anzi, proprio al contrario la *Nachkriegsmoderne* divenne un fattore di stabilizzazione a livello politico. Il discorso va ampliato dall'architettura alla cultura in generale, per comprenderne la portata. L'accettazione del Moderno, quanto l'enfatizzazione del più ampio concetto di

408Fu un *topos* dei primi anni dell'era Adenauer lo scagliarsi contro ogni aspetto culturale che potesse sottintendere legami con l'ideologia comunista.

409Cfr. H. Frank, *op. cit.*, p. 59.

capitolo secondo

Modernizzazione, furono utilizzati come correttivo capace di mettere in ombra lo scenario della restaurazione delle antiche élite e dei vecchi rapporti di potere sullo scenario politico e sociale.

Negli anni di Weimar lo zelo dell'alta borghesia tedesca nella diffusione e nel sostegno della cultura favorì lo sviluppo del Moderno, che si inserì nella sua potente rete di protezione artistica, governata da una profonda e alta considerazione nei confronti dell'arte tutta. Ma la situazione andò mutandosi alla fine degli anni venti, quando la crisi della Repubblica polarizzò la scena culturale: il Moderno che da sempre si era posto come sostenitore del nuovo stato democratico iniziò a attirare su di sé lo scetticismo e le paure della società e ad esser sempre più visto all'interno del binomio modernismo/bolscevismo. Di questo scenario approfittò il nazionalsocialismo, che appellandosi ai grandi e così rassicuranti valori della cultura nazionale e dichiarandosi acerrimo nemico di quel bolscevismo (anche culturale) si attirò i favori degli altri suoi detrattori.

«Sono certo che pochi anni di governo politico e sociale nazionalsocialista porteranno ricche innovazioni nel campo della produzione artistica e grandi miglioramenti nel settore rispetto ai risultati degli ultimi anni del regime giudaico. [...] Per raggiungere tale fine, l'arte deve proclamare imponenza e bellezza e quindi rappresentare purezza e benessere. Se questa è tale, allora nessuna offerta è per essa troppo grande. E se essa tale non è, allora è peccato sprecarvi un solo marco. Perché allora essa non è un elemento di benessere, e quindi del progetto del futuro, ma un segno di degenerazione e decadenza. Ciò che si rivela il "culto del primitivo" non è espressione di un'anima naif, ma di un futuro del tutto corrotto e malato. [...] Chiunque ad esempio volesse giustificare i disegni o le sculture dei nostri dadaisti, cubisti, futuristi o di quei malati espressionisti, sostenendo lo stile primitivista, non capisce che il compito dell'arte non è quello di richiamare segni di degenerazione, ma quello di trasmettere benessere e bellezza. Se tale sorta di rovina artistica pretende di portare all'espressione del "primitivo" nel sentimento del popolo, allora il

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

nostro popolo è cresciuto oltre la primitività di tali "barbari"». ⁴¹⁰

Questa diffida nei confronti dell'arte moderna portò tra il 1933 e il 1937 al licenziamento in tronco di famosi direttori di musei e di accademie d'arte, al *Malerverbot* (divieto di dipingere) per gli artisti maggiormente innovativi, alla chiusura di scuole d'arte e associazioni artistiche d'avanguardia (come il Bauhaus), all'impedimento all'attività delle gallerie private e culminò con la cosiddetta operazione *Entartete Kunst*⁴¹¹, ovvero la rimozione dai musei pubblici di tutte le opere degli artisti definiti "degenerati". Nel 1937 le autorità naziste scelsero 650 tra tutte le opere confiscate e le esposero in una speciale mostra itinerante di "arte degenerata", che fu inaugurata a Monaco nello stesso anno da Hitler.⁴¹²

Quando tutto questo fu spazzato via dagli esiti del conflitto mondiale, i tedeschi si trovarono in una situazione totalmente diversa rispetto al primo dopoguerra.

Se nel *post* 1918 ci si poteva ancora ancorare ai valori della tradizione, ai ricordi consolatori del *Kaiserreich*, visto all'epoca della crisi della repubblica come il buon vecchio tempo della sicurezza economica e della grandezza nazionale, nel *post* 1945 tutto questo era oramai perduto. La scoperta dei crimini nazisti, la devastante distruzione della Germania, ponevano un veto su tutto ciò che poteva essere definito profondamente "tedesco". Il tempo delle avanguardie era anch'esso troppo lontano. Se queste nei primi anni del nuovo secolo avevano potuto vivacemente alimentare il clima culturale di Weimar, uno scenario analogo non era stato l'antecedente della nuova Repubblica Federale, che sentiva piuttosto dietro di sé il minaccioso ricordo della dittatura. Fu così che prese vigore una lotta per la libertà dell'arte, per l'individualità dell'artista e della sua formazione: il bisogno di dar voce all'individuo

410Dal discorso di Hitler per l'apertura del congresso della cultura del 1935.

411L'espressione *Entartete Kunst* (Arte Degenerata) indicava quelle forme di arte che erano portatrici di valori o di estetiche non conformi alle concezioni del nazismo, che si opponeva a molte forme di arte contemporanea, nell'intento di conservare i valori "tipici" del popolo tedesco e della sua tradizione culturale.

412Furono confiscate più di seimila opere, tra quadri e sculture, in parte destinate al rogo, in parte vendute all'asta a musei americani e svizzeri. Le opere espressioniste furono quelle più colpite da questa azione di denigrazione e svalutazione, accanto ad esse quelle cubiste, futuriste, dadaiste, l'arte astratta... E' significativo notare che, quando nel 1955 a Kassel fu inaugurata la prima edizione di *documenta*, furono esposte le opere degli artisti messi nel 1937 al bando dal regime nazista. La riabilitazione di quegli artisti era come una dichiarazione di emancipazione dal recente passato. Per i giovani nati durante la guerra fu una delle prime occasioni di conoscere le loro opere.

capitolo secondo

invece che alla massa, un ritorno alla sfera del privato, dell'intimistico. E la politica, i suoi conflitti, le sue ideologie non trovarono alcun posto in questo stato di cose. Max Frisch nel 1949 parlava della cultura come di un alibi, che permetteva agli intellettuali di stare fuori dal mondo. E ancora Adorno, tornato nello stesso anno dagli Stati Uniti in Germania, deplorava una cultura che si appellava a valori eterni facendosi schermo in questo modo di un ritorno alle barbarie.⁴¹³

Il nuovo Moderno si allontanò da ogni posizione critica nei confronti della società: mostrò un atteggiamento sperimentale in campo artistico, senza però intaccare in alcun modo quello politico. Portavoce di libertà e democrazia – *artistica beninteso!* - si prestò bene a far da bandiera alla nuova Repubblica Federale, che cercava proprio legittimazione in questo senso.

Accanto a questa posizione dell'arte per così dire “ufficiale” iniziava a prender campo una potente cultura artistica di massa, che in molto era debitrice della cosiddetta *americanizzazione*.⁴¹⁴

Furono questi due fattori a smantellare definitivamente la posizione di privilegio della tradizione borghese in ambito culturale ed artistico. Il cosiddetto *Sonderweg* della cultura borghese tedesca trovò nell'era Adenauer il suo epilogo.⁴¹⁵

A differenza degli anni venti, non c'era nell'era Adenauer nessun rifiuto “politico”

413Cfr. G. Bollenbeck, *op. cit.*, p. 206.

414Cfr. paragrafo 3.2.3.

415Cfr. G. Bollenbeck, *op. cit.*, p. 204 e segg. La traduzione letterale di *Sonderweg* è “via speciale”. Qui in Bollenbeck è adottato per indicare il particolare ruolo svolto in Germania nella diffusione dell'arte e della cultura da parte della borghesia, che trovava e ricercava in questi ambiti quei margini di libertà che le erano politicamente negati. Più in generale nella storiografia questo termine è utilizzato in riferimento all'idea che la Germania abbia seguito una strada particolare nello sviluppo della sua economia e nella modernizzazione del suo sistema politico. Uno dei fondamenti di questa visione è il fatto che sia stata proprio la Germania a dar nei fatti inizio alle due guerre mondiali; il che connette inevitabilmente il concetto del *Sonderweg* con quello della *Schuldfrage* (questione della colpa). Il dibattito sul *Sonderweg* prese avvio alla nascita della Repubblica di Weimar. Sociologi come Max Weber e Thorstein Veblen illustrarono quale fu il prezzo pagato dalla Germania per una unità politica raggiunta “con il sangue e con il ferro” e per un decollo industriale forse troppo rapido. Esautoramento delle istituzioni parlamentari, perdurare dell'autorità dell'aristocrazia terriera conservatrice e militarista... problematiche come queste portarono con sé la permanenza di un regime antiliberalista che ostacolava la scesa in campo delle forze politiche borghesi. La libertà preclusa politicamente venne così cercata altrove: in quella *Machtgeschützte Innerlichkeit* (interiorità protetta dal potere) di cui e in cui si alimentarono i grandi sistemi filosofici e lo straordinario sviluppo della musica e dell'arte tedesca. Il *Sonderweg* culminò nell'ascesa al potere di Hitler e nella politica guerrafondaia del suo Reich. Cfr. T. Detti, G. Gozzini, *Storia contemporanea: l'Ottocento*, Bruno Mondadori Editore, Milano 2011, p. 196 e segg.

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

della cultura di massa o di quella del Moderno in nome dell'arte tedesca, dello spirito tedesco. Dopo Hitler non ci *pot*eva più essere.

Il nuovo Moderno non era più visto come una minaccia nei confronti dell'arte tedesca o del “carattere nazionale”, semplicemente perché *quel* carattere nazionale non esisteva più. Ne doveva essere inventato un altro e fu quello di Weimar, il Moderno dei gloriosi e *democratici* anni venti.

Il Moderno del secondo dopoguerra divenne la prova concreta del carattere democratico della giovane BRD, del suo impegno nella promozione della “libertà”.⁴¹⁶

E' in questo quadro estremamente liberale in campo culturale e artistico che si può comprendere l'incredibile pluralismo della cultura, dell'arte e dell'architettura dell'era Adenauer.

L'architettura tedesca degli anni cinquanta è stata considerata la «più variegata del secolo»⁴¹⁷. La ricchezza di forme e di dettagli, i riferimenti tanto al *Neues Bauen* degli anni venti, quanto all'architettura della tradizione e agli sviluppi del Moderno nei paesi stranieri, ne hanno fatto fiorire numerose definizioni: «resignativer Modernismus», «neue Leichtigkeit», «Architektur der Bescheidenheit», «dynamische Moderne»⁴¹⁸. Eppure nessuno di questi appellativi può riassumere tutte le tendenze che si svilupparono in quegli anni e i vari atteggiamenti identificabili sono in molti casi riferibili alle personalità dei singoli architetti, alla loro storia particolare e alla loro formazione.

Si è cercato allora spesso di aggettivare questa architettura in “negativo”, ovvero per contrasto con quella degli anni venti e con quella degli anni sessanta-settanta. E così, nel primo caso se ne sono identificate come caratteristiche la snellezza, la vivacità dei

416Questo auspicato carattere “moderno” e “democratico” acquista certamente ancor più una valenza politica se si pensa a quello che accadeva parallelamente nella DDR, in cui invece si stava radicando il Realismo – l'unica vera espressione artistica che proveniva dal popolo - ed una conseguente lotta contro l'arte moderna. Ad ovest l'affermazione del Moderno fu legittimata anche in quanto contrapposizione all'arte dell'est.

417Cfr. W. Hagspiel, H. Krier, U. Krings, *Köln: Architektur der 50er Jahre*, J. P. Bachem Verlag, Köln 1986, p. 31.

418“Moderno rassegnato”, “nuova leggerezza”, “architettura dell'umiltà”, “moderno dinamico”. Per i riferimenti Cfr. W. Nerdinger, *Materialästhetik und Rasterbauweise. Zum Charakter der Architektur der 50er Jahre*, in W. Durth, N. Gutschow, *Architektur und Städtebau der fünfziger Jahre*, Bonn 1990, p. 49, nota 2.

capitolo secondo

materiali, la fluidità del movimento in essa promosso; nel secondo, principalmente le piccole proporzioni e la leggerezza.

Tutti questi tentativi non si escludono l'un l'altro, ma sono da intendere piuttosto come complementari. Possiamo, in definitiva, pensare più semplicemente a questa architettura come allo sviluppo di tendenze nate in Germania negli anni venti, che nei decenni successivi subirono un processo di trasformazione in questa terra, come anche nelle altre nazioni. Già per la maggior parte degli edifici moderni degli anni trenta, vale quello che Rem Koolhaas riconosce come la particolare caratteristica dell'architettura tedesca degli anni 50:

«Non si tratta più dell'affermazione di un pensiero sociale attraverso gli ideali della geometria, di cubi bianchi e di vetro, ugualmente validi in generale per tutti i compiti edilizi, ma dell'espressione della qualità dei materiali, intensificata ancor più da contrasti e della differenziazione di spazi e funzioni».⁴¹⁹

Il vocabolario architettonico degli anni cinquanta è sotto molti aspetti debitore degli anni trenta: coperture leggere, forti membrature in cemento armato, aperture vetrate ritmate, il *béton brut*, l'inserimento in facciata di lamelle lignee, una differenziazione dell'architettura in base ai vari compiti... sono tutti elementi rintracciabili in particolar modo nell'architettura scandinava e svizzera di quel decennio. Nel dopoguerra la Germania poteva finalmente volgere lo sguardo agli esiti del Moderno internazionale e usufruì di questa ritrovata libertà per cercare modelli di riferimento che potessero essere d'aiuto nella configurazione di un nuovo linguaggio architettonico, capace di essere espressione della – così sperata e inneggiata – nuova era che si apprestava a vivere la Repubblica Federale, dei suoi nuovi bisogni, dei nuovi compiti legati ai profondi cambiamenti nella struttura sociale, politica ed economica: la società del benessere, il miracolo economico e soprattutto la *democrazia*.⁴²⁰

Dai paesi scandinavi si mutuò un'attenzione all'estetica dei vari materiali e alla

419Cfr. R. Koolhaas, *Trente ans après*, in *Ausstellungskatalog Les Années 50*, Paris 1988, pp. 474-477. Cit. in W. Nerdinger, *op. cit.*, p. 42. In questo saggio, Nerdinger sottolinea come Le Corbusier, Neutra e Aalto siano stati i principali modelli di riferimento per questo indirizzo preso dall'architettura tedesca negli anni cinquanta.

420Cfr. paragrafi 3.2.1 e 3.2.2.

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

differenziazione dei corpi edilizi, dalla Svizzera invece l'utilizzo del telaio in cemento armato a vista, la cui “tipologia” fu sistematizzata – con assialità variabili e aperture rettangolari – in questo paese negli anni quaranta. Il telaio soddisfaceva un bisogno di anonimato e di ordine, che fungeva da compensazione rispetto al recente passato tedesco: la sua astoricità rendeva tutto uniforme, *uguale*.⁴²¹

Il telaio in cemento armato che emerge in facciata e ne segna la partitura – la cosiddetta *Rasterfassade* utilizzata in Germania principalmente per gli edifici ad uffici – fu poi abbandonato alla metà degli anni cinquanta. Le sedi delle amministrazioni e del commercio cambiarono aspetto adottando il *curtain wall*, con lo sguardo rivolto all'America e in particolare ad un edificio che costituì forse il più importante modello per questo compito edilizio in quegli anni: il *Lever Building* di New York (1952).

Tutti questi esiti sono stati designati sotto il nome di *Nachkriegsmoderne*, ovvero di “architettura moderna del secondo dopoguerra”, una categoria che è stata piuttosto dibattuta e che si è scelto di prendere a modello di riferimento in questa riflessione.⁴²²

Le ricerche sull'architettura tedesca del dopoguerra, portate avanti nel corso degli anni novanta del XX secolo, si indirizzarono piuttosto unanimemente nel sottolineare gli aspetti di continuità con il passato. Se non mancarono di evidenziare i già citati legami con il periodo nazionalsocialista, tornarono anche ad analizzare criticamente i riferimenti al Movimento Moderno, che anche se rivisitati non potevano in alcun modo essere negati. Ecco come nacque il termine *Nachkriegsmoderne*, che andava a definire i connotati dell'architettura tedesca del dopoguerra in un arco temporale che partiva dal 1945, per protrarsi sino al 1975.⁴²³

421Cfr W. Nerdinger, *op. cit.*, p. 44.

422La categoria di *Nachkriegsmoderne* fu coniata nel corso delle ricerche sull'architettura del dopoguerra portate avanti a partire dalla metà degli anni ottanta del XX secolo. Si definì in contrapposizione all'opinione in parte diffusa dopo il 1945, che l'architettura degli anni cinquanta e sessanta non potesse essere compresa nella categoria di *Moderne*. Uno dei principali sostenitori di tale opinione fu Christoph Hackelsberger, che nel suo noto testo *Die aufgeschobene Moderne* (il Moderno differito) argomentò appunto le sue riflessioni in merito. (C. Hackelsberger, *Die aufgeschobene Moderne. Ein Versuch zur Einordnung der Architektur der Fünfziger Jahre*, Deutscher Kunstverlag, München/Berlin 1985.) A riflessioni analoghe a quelle di Hackelsberger si accompagnava in genere un giudizio negativo nei confronti della *Nachkriegsmoderne*, perpetrato assai sovente dagli stessi architetti sin dagli anni cinquanta. Fatto che portò alla nascita di molti cliché negativi su questa architettura che furono poi con difficoltà messi da parte.

423Per una definizione di questi limiti temporali cfr. R. Hillmann, *Die erste Nachkriegsmoderne. Ästhetik und Wahrnehmung der westdeutschen Architektur 1945-63*, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2011.

capitolo secondo

All'interno di questo ampio periodo se ne distinsero due fasi: la *Erste Nachkriegsmoderne* (prima architettura moderna del dopoguerra) e la *Zweite Nachkriegsmoderne* (seconda architettura moderna del dopoguerra). Queste fasi corrispondevano, più o meno, rispettivamente agli “anni cinquanta” e agli “anni sessanta”.

La prima fase fu caratterizzata principalmente dai suoi rapporti ancora stretti – e già citati – con l'architettura di epoche precedenti e con quella di paesi stranieri.

Del periodo prebellico si ereditò in questi anni non solo l'adesione a determinati modelli, ma anche le contrapposizioni, l'antica appartenenza a determinati gruppi: il *Neues Bauen*, l'architettura organica e l'architettura tradizionale.⁴²⁴

Da non trascurare furono anche i sopravvissuti riferimenti all'architettura nazionalsocialista, evidenti in numerose opere realizzate nella prima metà degli anni cinquanta.⁴²⁵ Particolarmente significative furono quelle architetture che cercavano un riferimento al Moderno, ma in cui permeavano evidenti alcuni stilemi dell'architettura nazionalsocialista. Un esempio calzante a tal proposito sono l'*Europahalle* di Julius Schulte-Frohlinde (1952) e il *Künstlerhaus Malkasten* di Helmut Hentrich e Hans Heuser (1953/1954), situati entrambi a Düsseldorf. Le grandi hall dal maestoso prospetto d'accesso vetrato, partito da pilastri e poi “contenuto” da una massiccia muratura agli angoli erano state un Leitmotiv dell'architettura nazionalsocialista.⁴²⁶ Hentrich e Heuser tradussero questo modello in un linguaggio più aderente al Moderno: la muratura laterale, invece che in mattoni faccia a vista è pensata in bianche pareti lisce, i pilastri sono tondi e la soletta in cemento che protegge l'entrata addolcisce l'insieme con la sua forma dinamica. Questi sforzi di adattamento sono meno evidenti nell'edificio di Schulte-Frohlinde, che fu criticato da Leidl sulle pagine di «Baukunst und Werkform» nel 1953. Egli si espresse con questi ironici toni:

424All'inizio degli anni cinquanta il primato del Moderno non si era ancora definitivamente affermato. Erano ancora molteplici gli attacchi da parte dei tradizionalisti. Figure come quella di Bonatz erano ancora forti ed influenti, in particolare nel sud della Germania, in cui l'architettura tradizionale regnava sovrana nelle principali Technische Hochschulen, quella di Stoccarda in primis.

425Cfr. R. Hillmann, *op. cit.*, p. 251, nota 896.

426Si contrapponevano in questo senso agli “angoli vetrati” utilizzati invece nel linguaggio del *Neues Bauen*, vedi ad esempio il Fagus-Werk o il Bauhaus a Dessau.

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

«E' incredibilmente e completamente moderna. Ma c'è qualcosa che non torna, qualcosa come un'impressione, un ricordo. Ma cos'è? Sono le massicce superfici laterali, la polpa a ragione tanto amata? [...] Oppure è il gesto un po' troppo costruito? Dobbiamo averlo visto già un'altra volta. Ma certo che l'abbiamo visto! E adesso sappiamo anche dove. Ma ce lo teniamo per noi...».⁴²⁷

E' interessante come Leidl in questo passo non solo non citi espressamente il nome dell'edificio, ma lasci sottinteso anche il legame con l'architettura nazionalsocialista. Siamo nel 1953: ancora di certe cose non si riusciva apertamente a parlare...

Cadde l'ideale di una ragione ordinatrice... niente in effetti dopo quello che era accaduto nel recente passato poteva essere poi considerato così “ragionevole”... anche in architettura ci si aprì all'accettazione di più punti di vista diversi... una corralità di voci che infiammarono le discussioni comuni e soprattutto che ne determinarono il suo carattere fondamentale, quello “integrativo”.

Per *Integrationsarchitektur*⁴²⁸ (architettura dell'integrazione), si intende la capacità di questo Moderno di accogliere in sé varie tendenze e in qualche modo di adattarsi volta volta. Questa fu una caratteristica prettamente tedesca dell'architettura di quegli anni e le sue ragioni si riscontrano del già citato carattere *democratico* riconosciuto a questo Moderno. Gli architetti si sentivano legittimati ad esprimersi liberamente nell'elaborazione dei loro progetti. I gruppi non erano mai “esclusivi”, nel senso che la priorità non era data ad una ferrea coerenza verso principi condivisi. Le comuni riflessioni non costituivano un legame, anche in questo ambito era lasciata libertà al singolo professionista, che non esitava se necessario ad adattare il proprio linguaggio in base al committente, al compito, alla funzione. Portavoce dei diversi gruppi erano le riviste specialistiche, che sostenevano le loro posizioni con una larga

⁴²⁷Cit. in R. Hillmann, *op. cit.*, p. 252.

⁴²⁸Cfr. R. Hillmann, *op. cit.*, p. 250. Hillmann propone questa definizione, scostandosi così da quella proposta da Nerdinger di *Anpassungsarchitektur* (architettura dell'adattamento) (vedi W. Nerdinger, *op. cit.*, p. 42), in cui Hillmann scorge una nota come di passività, che ricorda ad esempio certe affermazioni di Hackelsberger, come «Si accettava senza porsi domande.» (C. Hackelsberger, *op. cit.*, p. 64) Vedi R. Hillmann, *op. cit.*, p. 53, nota 243.

capitolo secondo

tolleranza, che favoriva un buon accoglimento delle diverse correnti e costituiva un buon deterrente per l'affermazione di una posizione a scapito di un'altra.⁴²⁹

Nel suo noto *Demokratie als Bauherr*⁴³⁰ (la democrazia come committente) Adolf Arndt⁴³¹ invocò il principio democratico per promuovere l'accoglimento di tutte le tendenze architettoniche nel campo della forma. L'architettura democratica si traduceva quindi essenzialmente in una forma liberamente espressa.

L'associazione dei concetti di "architettura moderna" con "democrazia" fu sicuramente favorita dall'adesione della Germania di Adenauer al *Westfront* nell'ambito della Guerra Fredda. Il riferimento e l'accoglimento di certi canoni dell'architettura democratica degli Stati Uniti possono essere proprio interpretati su questa scia. Degli esempi concreti sono costituiti da architetture per il loro compito esemplari di questo legame con la democrazia: la *Kongressaal* a Francoforte di Gerhard Weber (1949-1950), il *Bundeshaus* di Bonn di Hans Schwippert (1948-1949) e certamente anche il già citato Padiglione tedesco all'esposizione universale di Bruxelles del 1958.

L'ideale democratico si traduceva in questi casi – ove per l'appunto di costruiva *per* la democrazia - in una architettura trasparente: la Germania non aveva più niente da nascondere. Così Schwippert si esprime sul suo progetto per Bonn: «Volevo una casa della schiettezza, un'architettura dell'incontro, del dialogo.»⁴³²

La riscoperta della “sensualità” in architettura fu sicuramente anch'essa una caratteristica della prima *Nachkriegsmoderne*. Un'architettura percepibile attraverso i sensi, che fosse cosciente della propria “corporeità”, espressa attraverso i materiali, le

429Il cosiddetto *Bauhausdebatte* del 1953 è uno degli ultimi grandi dibattiti tra gli architetti tedeschi nel dopoguerra.

430*Demokratie als Bauherr* (la democrazia come committente) è il titolo di un noto discorso di Arndt, tenuto in occasione dell'apertura della Berliner Bauwoche (settimana edilizia di Berlino) nel 1960. Arndt elaborò qui alcuni principi inerenti agli edifici per la democrazia. La definizione nasce evidentemente come contrapposizione al suo opposto ovvero la *Diktatur als Bauherr*. Cfr. per approfondire il tema: K. Wilhelm, *Demokratie als Bauherr. Überlegungen zum Charakter der Berliner politischen Repräsentationsbauten*; in «Aus Politik und Zeitgeschichte», n.34-35, 2001, pp. 7-15; vedi anche D. Ascher-Barnstone, *The Transparent State: Architecture and Politics in Postwar Germany*, Routledge, London 2005.

431Karl Adolf Arndt (1904-1974) fu un politico tedesco afferente alla SPD. Nel 1945 divenne consigliere del Ministro della Giustizia del Land Hesse, successivamente fu membro del *Bundestag*.

432H. Schwippert, *Das Bundeshaus in Bonn*, in «Neue Bauwelt», n. 17, 1951, pp. 65-67; cit. in H. Frank, *op. cit.*, p. 59.

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

forme, il dinamismo delle partiture architettoniche, il rapporto con la natura e ancora un'architettura costituita di spazi suggestivi, che si aprivano al fruitore e risvegliavano la sua curiosità nell'attraversarla.

La *Baukunst* rinunciò in questo caso ad ogni tipo di monumentalità, spesso si frammentò in corpi edilizi plurimi che accoglievano ciascuno una specifica funzione.

La gioia di vivere fu un sentimento che permeò al di là di tutto questi primi anni del dopoguerra: dopo la catastrofe: la vita, la voglia di attingere a tutte le possibilità da essa offerte. Si tese ad allontanare il dolore, a dimenticarlo, si cercò di farlo come unica possibilità di riancorarsi alla vita.

Rispondono a talune di queste caratteristiche – chi all'una, chi all'altra - ad esempio certe opere di Rolf Gutbrod, come il *Milchbar* (Stuttgart 1960) o la *Loba-Haus* (Stuttgart 1948-1952), ma anche la *Schwarzwaldhalle* a Karlsruhe di Franz Dischinger, Ulrich Finsterwalder e Erich Schelling (1953), la *Berliner Philharmonie* di Scharoun (Berlino 1960-1963), il *Reuchlinhaus* di Pforzheim di Manfred Lehbruck (1953-1961) ed in parte anche la *Hochschule für Gestaltung* di Ulm di Max Bill (1955).

Tracce di questo tipo di architettura si riscontrano anche in una serie di parchi pubblici: il *Dortmunder Westfalen Park*, il *Rheinpark* di Colonia e il *Gluga* di Essen. In essi sono disseminati una serie di padiglioni, ristoranti, caffetterie, “variopinti” per i diversi materiali in cui furono realizzati. Ancora una certa istanza di “leggerezza” fisica e morale la ritroviamo nell'opera di Frei Otto, che utilizzò per la prima volta le sue strutture leggere metalliche alla *Bundesgartenschau* di Colonia nel 1957. Gottfried Böhm, con le sue chiese e i comuni di Bensberg e Bocholt, di nuovo Gutbrod con gli edifici dell'Università di Colonia oppure il gruppo di progettisti dell'Università di Bielefeld ricercarono un'estetica della sensualità, della tattilità, della corporeità. La pelle degli edifici è ruvida, è viva... Essi si chiudono nei confronti del loro desolato ambiente e al contempo offrono riparo nel loro ventre.⁴³³

La pluralità, che abbiamo riconosciuto come peculiarità essenziale della prima *Nachkriegsmoderne*, fu spesso criticata come una mancanza di carattere. Un esempio

⁴³³Cfr. W. Pehnt, *Zwischen Bescheidenheit und Hybris*, in S. Hnilica, M. Jäger, W. Sonne (a cura di), *Auf den zweiten Blick. Architektur der Nachkriegszeit in Nordrhein-Westfalen*, transcript Verlag, Bielefeld 2010, pp. 15-27.

capitolo secondo

significativo è il giudizio espresso nel 1962 da Ulrich Conrads⁴³⁴, che riteneva che il collegamento con gli anni antecedenti al 1933 avesse comportato un indebolimento delle peculiarità dell'architettura degli anni cinquanta, che spesso si era spinto fino all'“irriconeoscibilità”.⁴³⁵ Un certo giudizio negativo si diffuse anche tra gli architetti del tempo e portò ad una sorta di discrepanza tra la teoria e la pratica. Si progettavano architetture con determinate caratteristiche che poi erano criticate dagli stessi progettisti nelle discussioni teoriche. Discussioni che a loro volta non avevano quasi mai influsso sugli esiti pratici della loro attività. Un caso lampante fu la critica perpetrata tra il 1948 e il 1956 nei confronti della *Rasterfassade*, uno dei modelli architettonici tra i più in voga al tempo. Franz Hart nel 1956 ne elaborò questa definizione: «I *Rasterbauten* sono quegli edifici strutturati su telai – principalmente in cemento armato – in cui la struttura portante, cioè i pilastri verticali e i solai o le travi orizzontali, vengono mostrati in facciata e diventano uno strumento della partizione architettonica».⁴³⁶

Alfons Leitl scriveva nel 1953: «Alles rastert die Straßen aller Städte auf und ab.»⁴³⁷ La pertinenza di questa affermazione era confermata dall'immagine delle città che andavano ricostruendosi, i cui principali assi viari erano caratterizzati da un susseguirsi di *Rasterbauten*, una omologazione questa che stava mettendo in pericolo l'originalità dei siti e delle opere architettoniche stesse. Questa tipologia fu utilizzata in Germania principalmente per gli edifici adibiti ad uffici. Il ritmo della partitura di facciata era visto come interpretazione della serialità dei compiti svolti all'interno. Il modulo di una singola “cella” in cui risultava suddiviso il piano di facciata fu in alcuni casi addirittura calcolato sulla base dello spazio di lavoro necessario ad un impiegato. Questo atteggiamento ricalcava certi principi dell'architettura del Moderno: ovvero il funzionalismo e la sincerità strutturale, che soppiantavano qui ogni esigenza di rappresentatività. I *Rasterbauten* furono tanto realizzati, quanto criticati dai loro stessi progettisti. Ma non deve stupire: come già accennato questa contrapposizione in architettura tra teoria e pratica è uno dei tanti “Giano bifronte”, che popolarono lo

434Ulrich Conrads dal 1952 al 1954 fu redattore della rivista «Baukunst und Werkform», che diresse poi dal 1954 al 1957. Dal 1957 sino al suo pensionamento nel 1988 fu capo redattore di «Bauwelt».

435Cfr. R. Hillmann, *op. cit.*, p. 19.

436F. Hart, *Skelettbauten*, München 1956, cit in R. Hillmann, *op. cit.*, p. 24.

437“Tutto è una griglia su e giù per le strade delle città”. Cit in R. Hillmann, *op. cit.*, p. 268.

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

scenario di questo complesso periodo.⁴³⁸

La *Rasterfassade* venne soppiantata verso la fine degli anni cinquanta dal *curtain wall* di stampo americano. Edifici simbolo e modelli in tal senso per gli architetti tedeschi furono l'Edificio delle Nazioni Unite di New York (Oscar Niemeyer, 1949-1950) e il *Lever Building* (New York – Gordon Bunshaft, Skidmore, Owings & Merrill architects, 1952).

Questa svolta segnò anche il passaggio alla seconda *Nachkriegsmoderne*, in cui si accentuò il ricorso all'ideale della “leggerezza” come caratteristica peculiare dell'architettura di questo Moderno. Si diffusero pubblicazioni che narravano di una nuova immagine dell'architettura moderna, che riprendeva sempre di più i caratteri dell'*International Style* ed era molto orientata alle nuove tecniche costruttive.⁴³⁹

Questa nuova fase dell'architettura tedesca fu caratterizzata da una profonda razionalità nell'approccio all'opera architettonica. La ragione ordinatrice era il principio che governava la progettazione e si esplicitava in una raffinata ricerca di nuove soluzioni costruttive e in una rigida scientificità di approccio al progetto.

Presero vita talune dicotomie che arricchirono l'attività progettuale del tempo. La più significativa fu quella tra ordine esterno e vitalità interna dell'edificio, come ad esempio in certi progetti per edifici per uffici: la razionale partitura esterna cela un brulicare interno di energie legate al movimento e al lavoro dell'uomo. Altrove fu la presenza della natura a conferire al progetto una tal vivacità.⁴⁴⁰

Roman Hillmann indica il 1975 come data della fine della *Nachkriegsmoderne*, l'anno

438Uno degli esempi più eclatanti in tal senso è il caso di Walther Schimdt, che critica aspramente, ma realizza anche numerosi *Rasterbauten*. Cfr. sul tema: R. Hillmann, *op. cit.*, pp. 268-273.

439Si indirizzarono in tal senso molte importanti case editrici tedesche come la Stuttgarter Verlage, Karl Krämer Verlag, Verlagsanstalt Alexander Koch, Verlag Gerd Hatje e successivamente anche la Verlag Georg D. W. Callwey. Cfr. R. Hillmann, *op. cit.*, p. 26. Hillmann divide la prima *Nachkriegsmoderne* in due fasi: la prima dal 1945 al 1957 – anno della Internationale Bauausstellung di Berlino – e la seconda dal 1957 al 1963. La seconda *Nachkriegsmoderne* è indicato dallo stesso autore come quel Moderno che si sviluppa in Germania tra il 1963 e il 1975, il cosiddetto *Denkmalschutzjahr* ovvero l'anno europeo della Tutela dei Monumenti.

440Tra gli esempi del primo caso si possono citare: il *Bürogebäude der C.F. Boehringer & Söhne*, (Mannheim - Curt Siegel e Rudolf Wanneberg, 1960) e il *Continental Gummiwerke* (Hannover - Ernst Zinnser e Meyer-Delvendal, 1964/1967). Un esempio invece del secondo caso è il progetto per una clinica a Bad Lippspringe, di Gerhard Wragge (1966). Cfr. R. Hillmann, *Ordnung und Vielfalt. Zur Architektur der 1960er Jahre*, in K. J. Philipp (a cura di), *Rolf Gutbrod. Bauten der sechziger Jahre*, Mury Salzmann Verlag, Salzburg 2011, pp. 51-67.

capitolo secondo

europeo della Tutela dei Monumenti. Esso da una parte rappresentò una svolta nel modo in cui guardare alla città e ai suoi monumenti, dall'altra segnò l'avanzata del Postmoderno.

Anche se negli anni immediatamente successivi a questa data la maggior parte degli architetti continuarono a rimaner fedeli ad una progettazione legata al funzionalismo, all'attenzione verso il sistema costruttivo e i materiali, presero ad entrare in gioco anche altri fattori. Si cominciò ad accusare l'architettura di ignorare l'uomo e i suoi desideri. Ulrich Conrads nei suoi editoriali di *Bauwelt* si scagliava contro la griglia come elemento ordinatore in architettura e urbanistica, che a suo parere stava portando queste discipline verso un vicolo cieco. Furono criticate in vari ambiti e sedi, l'ortogonalità, l'uniformità, la regolarità dell'architettura moderna giungendo a discriminarla o addirittura a criminalizzarla per il suo formalismo e la sua inumanità. Fu la fine della lunga *Nachkriegsmoderne*. La società andava strutturalmente trasformandosi, si reclamava una nuova architettura che potesse darle voce.

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

2.1.3 _ la reinvenzione del passato

2.1.3.1 _ dicotomie

Come sottolineato nei precedenti paragrafi, il *lungo dopoguerra* tedesco fu un periodo caratterizzato da forti dicotomie: continuità/discontinuità, memoria/oblio, tradizione/modernità sono categorie applicabili a svariati ambiti della cultura tedesca di quegli anni e sono, tutte, le due facce della stessa medaglia. Ci raccontano della medesima, continua, pressante questione: noi, tedeschi, chi siamo... e chi eravamo?

Nonostante lo studio qui proposto sia focalizzato sulla Repubblica Federale, nel tentativo di comprendere profondamente l'origine delle dicotomie cui si accennava non si può eludere dal guardare alla Germania come un tutto, ovvero come *Bundesrepublik Deutschland* (BRD) e *Deutsche Demokratische Republik* (DDR).

La Germania è nella sua essenza, in questo momento storico, un Giano bifronte. La coesistenza dei due stati, questa dualità intrinseca si ritrova come caratteristica peculiare – espressa in vario modo – nei tratti identitari delle due Germanie e si protrarrà sino al 1989, la data della loro ri-unificazione.

Alla caduta del muro, furono in molti, dentro e fuori la/le Germania/e a temere che una omologazione della DDR alla BRD potesse portare ad una “sanatoria” del passato nazista. Era come se la divisione della Germania all'indomani della fine del conflitto mondiale non fosse stato soltanto un costo storico del nazismo, ma una forma di riparazione morale per i suoi immensi crimini. Come se fosse il pegno che questa nazione dovesse pagare, la “giusta punizione” per Hitler, la guerra, l'Olocausto...

Il punto, ovviamente, è e fu un altro e non ebbe a che fare con motivazioni morali, bensì profondamente politiche. La divisione del paese derivò dalla incapacità delle potenze vincitrici di trovare un accordo sul suo destino. Da qui la logica della spartizione in zone di influenza. L'elemento morale non solo ebbe un peso relativo, ma funzionò oltretutto come mera copertura e razionalizzazione.⁴⁴¹

Questa maschera ebbe particolarmente peso nella DDR: l'esistenza separata dello stato

⁴⁴¹Cfr. G. E. Rusconi, *Capire la Germania. Un diario ragionato sulla questione tedesca*, Società editrice Il Mulino, Bologna 1990, p. 30 e segg.

capitolo secondo

socialista diventava pegno della irripetibilità dell'infamante passato, le cui tracce alcuni ritenevano invece di ravvisare ancora nella Repubblica Federale.

La DDR all'indomani del 1949 si definì per contrapposizione alla BRD. La propria identità fu quindi, proprio per questo, imprescindibilmente legata a quella della sua sorella/antagonista.

Nella Repubblica Democratica l'instaurazione della *democrazia* significò la riduzione di questa all'ideologia antifascista, intesa nell'equivalenza tra antifascismo e lotta contro il capitalismo imperialista e militarista, concretamente identificato con la BRD.

Tale antifascismo fu a sua volta ridotto ad una mobilitazione partitica dall'alto. La rimozione del passato nazionalsocialista coincise con la costruzione del nuovo presente socialista, con la sostituzione di fede con fede, simboli con simboli, devozione con devozione. Il «suddito fedele allo Stato» - come descritto da Heinrich Heine - si riambientò nel nuovo contesto: l'autorità era mutata, ma la fedeltà, quella rimaneva intatta, almeno nei primi anni della “repubblica”.

Nella BRD la questione dell'identità si sviluppò diversamente, almeno in apparenza.

L'identità della Repubblica Federale era più difficile da definire per contrapposizione tanto al Reich, quanto alla DDR. Essa si trovava in una posizione scomoda, poiché più facilmente passibile di accuse – reali o presunte - di collegamento con il passato nazionalsocialista. In questo caso nessuna nuova ideologia imposta dall'alto andò a sostituire quella passata.

L'onnipresenza delle forze di occupazione, in particolare quella americana, ebbe un peso decisivo in questa prima fase di ricostruzione fisica e morale della Germania.⁴⁴²

Nell'immaginario popolare, tuttavia, questa americanizzazione contrastava con la desiderata immagine di una Germania purificata, che era alimentata in particolare da una nutrita serie di film dal tono nostalgico, appartenenti al genere del cosiddetto cinema *Heimat* (patria).⁴⁴³ Queste pellicole raccontavano di una terra che non conosceva miseria, guerra, bombardamenti, di una Germania “profonda“, florida, contadina, felice, bionda. La loro atemporalità suggeriva la rassicurante immagine di

442Cfr. paragrafo 3.2.3.

443Cfr. T. Judt, *Dopoguerra. Com'è cambiata l'Europa dal 1945 ad oggi*, Mondadori, Milano 2007, p. 337.

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

un paese e un popolo non solo liberati dagli occupanti, ma anche purificati da qualsiasi senso di colpa e dal ricordo del recente passato. Questi film riflettevano il provincialismo e il conservatorismo caratteristici dei primi anni di vita della BRD e il profondo desiderio dei suoi cittadini di essere lasciati in pace. Una profonda necessità di *intimismo*...

Sul piano politico, il desiderio di potenza del passato fu sostituito dall'adozione di un punto di vista *europeo*. Come spiegò al suo governo il 4 febbraio 1952 lo stesso Adenauer per illustrare l'importanza del Piano Schuman⁴⁴⁴: «Al popolo dev'essere data una nuova ideologia. E può essere soltanto un'ideologia europea». ⁴⁴⁵ La BRD si trovava in una situazione del tutto particolare: era l'unico paese che avrebbe potuto recuperare la propria sovranità soltanto con l'adesione alle organizzazioni internazionali. La stessa idea di Europa poteva riempire il vuoto nella vita pubblica lasciato dalla sradicamento del nazionalismo, come Schuman aveva esplicitamente dichiarato di sperare.

Per le élite politiche ed intellettuali, questo reindirizzamento si dimostrò efficace ma, per l'uomo comune, il vero sostituto della vecchia politica non fu la nuova “Europa”, ma lo sforzo di sopravvivere e di raggiungere il benessere. Alla fine della guerra – come raccontava il politico laburista inglese Dalton – Churchill aveva espresso il desiderio che la Germania potesse diventare «grassa, ma impotente». E accadde proprio questo, in modo più rapido e profondo di quanto egli avesse mai osato sperare. Nel primo ventennio dopo la sconfitta di Hitler, non ci fu alcun bisogno di *distrarre* dalla politica l'attenzione dei tedeschi dell'ovest e indirizzarla verso produzione e consumo: si mosse in questa direzione in modo assolutamente spontaneo e compatto.⁴⁴⁶

Guadagnare, risparmiare, comprare e spendere divennero non soltanto la principale attività, ma anche lo scopo pubblicamente proclamato e approvato della vita nazionale.

⁴⁴⁴Per Piano Schuman si intende il discorso tenuto nel maggio del 1950 a Parigi dal Ministro degli Esteri francese Robert Schuman. Esso - considerato il primo discorso politico ufficiale in cui compare il concetto di “Europa” come unione economica - dette il via al processo di integrazione europea dei vari stati. Fu la premessa della nascita nel 1951 della CECA: Comunità europea del carbone e dell'acciaio.

⁴⁴⁵Citato in: T. Judt, *op. cit.*, p. 338.

⁴⁴⁶Cfr. *Ibidem*, p. 340.

capitolo secondo

Condannati dal mondo per la cieca obbedienza agli ordini immorali di Hitler, i tedeschi seppero trasformare in virtù nazionale il difetto della loro sottomessa operosità. Questo popolo di «sudditi fedeli allo Stato» si guadagnò durante gli anni cinquanta il rispetto internazionale per l'altrettanto sincera e assoluta fedeltà nei confronti dell'efficienza, la laboriosità, la qualità della loro produzione industriale.

Secondo figure quali lo scrittore Günter Grass o il sociologo Jürgen Habermas, la BRD era una *democrazia senza democratici*. Si era passati con facilità impressionante da Hitler al consumismo: si era cancellato il ricordo della colpa con la prosperità. Nell'allontanamento dalla politica e nella devozione all'arricchimento, Grass e altri intellettuali riconoscevano una negazione delle responsabilità civiche passate e presenti.

Se infatti di oblio si trattò, questo non fu solo limitato ai dodici anni bui del nazionalismo, ma si estese anche al presente della Guerra Fredda, della dolorosa divisione di una nazione, del sangue tedesco versato nei tentativi dei *Mauerspringer*.⁴⁴⁷

La nuova identità della BRD si definì sulla base del volontario *Dikat* all'oblio, che si nutriva dello specchio del suo doppio, ovvero degli accadimenti nella DDR.

Se per Josef Haym Yerushalmi l'oblio è rappresentato come un “cader fuori”, come opposto del “tenere nella mente” della memoria⁴⁴⁸, si può affermare che la rimozione collettiva – attuata tramite un adesione al consumismo capitalista – significò far cader fuori dalla mente non solo il passato nazista, ma anche la divisione della Germania, suo costante memento.

Questa identità fondata sul rifiuto, non può quindi che trovare le sue radici profonde proprio in tutto ciò che veniva rifiutato, incarnabile appunto nella DDR... l'altro volto del nuovo, tedesco, Giano bifronte...

447“*Il saltatore del muro*” è il titolo di un romanzo di Peter Schneider, pubblicato nel 1982.

448Cfr. Y. H. Yerushalmi, *Riflessioni sull'oblio*, in *Usi dell'oblio*, a cura di Y. H. Yerushalmi, 1987, ed. it. 1990.

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

2.1.3.2 _ Nascita e tramonto del Mito di Weimar

La Repubblica Federale rispose con il miracolo economico alla domanda sul “chi siamo”. Rimase aperta quella sul “noi tedeschi, chi eravamo?”...

L'identità è una costruzione simbolica che per sussistere deve fondarsi sulla memoria. Nel riferirsi all'identità di un popolo o di una nazione, essa è da pensarsi necessariamente connessa non alle singole memorie degli appartenenti a quel gruppo sociale, bensì alla memoria collettiva del gruppo stesso.⁴⁴⁹ Maurice Halbwachs nei suoi studi mise in evidenza come la memoria collettiva, cioè il ricordo di un passato condiviso, possa sussistere solo in presenza di tre elementi fondamentali: il riferimento a coordinate spazio-temporali determinate; una relazione simbolica del gruppo con se stesso; una ricostruzione continua della memoria stessa.⁴⁵⁰

Prendendo in considerazione il primo dei citati fattori – che sono *conditio sine qua non* – risulta da subito evidente come nella Germania del dopoguerra sussistesse un vuoto di memoria collettiva e quindi di identità: la nazione non solo era stata divisa in due stati distinti, ma erano state amputate alla Germania come *unicum* vari territori anticamente appartenenti al Reich, in particolare ai suoi confini orientali.⁴⁵¹ Non c'era quindi più uno spazio definito a cui far corrispondere il concetto di “nazione tedesca”, che sempre di più si stava trasformando in un'idea astratta.

In merito al secondo fattore, ovvero al rapporto tra memoria collettiva e gruppo, Halbwachs insiste sul fatto che questo elabora una memoria di sé che si concentra sulla specificità del gruppo stesso in contrasto ad altri, oltre che sulla sua continuità nel tempo. Il gruppo in sintesi opera una selezione di elementi che sottolineano la sua diversità rispetto ad altri gruppi. Sul piano della durata, l'identità del gruppo viene concepita come inalterabile nella sua sostanza nel corso del tempo.⁴⁵² Anche da questo

449Il riferimento è qui al concetto di memoria collettiva come elaborato da Halbwachs. Essa è definita come l'insieme di quelle tracce del passato elaborate da un gruppo sociale e trasmesse alla generazione successiva. Il gruppo seleziona le immagini del passato in base alle esigenze del presente: la “memoria collettiva” non è quindi “data”, ma è in continua trasformazione.

450Cfr. U. Fabietti, V. Matera, *Memorie e identità. Simboli e strategie del ricordo*, Meltemi editore, Roma 1999, p. 9

451La cosiddetta e contesa *linea Oder-Neisse*.

452Cfr. U. Fabietti, V. Matera, *op. cit.*, p. 10.

capitolo secondo

punto di vista si registra un vuoto di memoria e di identità. Dopo il 1945 non era più possibile di parlare di un “noi” in *opposizione* agli altri, la propaganda nazionalsocialista troppo aveva, infatti, insistito sulla specificità e sulla superiorità del popolo tedesco perché lo si potesse ancora fare... Per non parlare della “inalterabilità” della memoria e dell'identità nel corso del tempo: i dodici anni di regime avevano causato una profonda cesura che non permetteva - almeno in teoria perché quello che accadde nei fatti fu, come già visto, diverso - di pensare in termini di *continuità*.

Analizziamo ora l'ultimo dei tre citati fattori. La memoria del passato - che sia condivisa o contesa - è un processo continuo che è chiamato a rendere ragione dello stato presente e la “politica” della memoria, ovvero la sua costruzione, è sempre finalizzata al raggiungimento di obiettivi ben determinati. Fu così che, in base al “presente” del dopoguerra, la BRD si cucì addosso il suo nuovo, splendente abito di nazione democratica, capitalistica, occidentale.

Nel processo di costruzione dell'identità, la memoria in tutte le sue declinazioni ha sempre la medesima funzione, cioè di offrire una rappresentazione dotata di senso del proprio presente. Essa non è una “registrazione” del passato, ma una rappresentazione di quest'ultimo ottenuta attraverso la compartecipazione di ricordo e oblio; essa opera cioè per selezione, per inclusione ed esclusione. Come tutti i “fenomeni di memoria” anche l'identità è il frutto di una attività che assume determinati elementi caricandoli di un preciso significato simbolico e parallelamente ne rimuove altri non conformi allo scenario che intende rappresentare.

Ecco che la memoria collettiva tedesca del dopoguerra poteva essere rifondata - e l'identità tedesca con essa - solo attraverso una nuova rappresentazione del passato, che si sarebbe attuata tramite il necessario e consueto meccanismo di ricordo/oblio. Certo è che in questo caso la bilancia pendette decisamente a favore di quest'ultimo e non possiamo non identificare anche in questa attitudine all'oblio uno dei tanti dei già citati aspetti di *continuità* tra Terzo Reich e BRD che sussistettero all'indomani del 1945.

La politica dell'oblio del nazionalsocialismo fu esercitata nei confronti di tutti gli oppositori al regime, certo è che in nessun caso si dimostrò più potente, più

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

determinata, più scientificamente costruita che in quello degli ebrei.⁴⁵³ I nazisti non intendevano solo sterminare gli ebrei, ma cancellarli definitivamente dalla storia, dalla memoria collettiva. A questo erano finalizzati i campi di sterminio (*Vernichtungslager*) - ed in questo si differenziavano dai campi di concentramento. Essi erano lo strumento di realizzazione della “soluzione finale”: dopo di essi non un nome, non una tomba... anche la morte stessa non doveva sopravvivere nel ricordo... la soluzione finale era stata infatti accuratamente studiata per rimanere celata negli antri oscuri della storia.⁴⁵⁴

Nella visione nazista la memoria della popolazione ebraica doveva essere relegata ad una sede ben precisa: il *Museum der ausgestorbenen Rasse* (il Museo della razza estinta). Il museo - mai realizzato - doveva raccogliere tutti gli oggetti tipici della vita ebraica nonché i simboli e gli arredi religiosi e sarebbe servito come giustificazione per i posteri della “soluzione finale”.⁴⁵⁵

Ma non un nome doveva sopravvivere... non un nome che potesse ricordare il singolo individuo, la sua personale storia, la sua famiglia... non un nome, non una *identità*. Avishai Margalit parla in questo senso di una “doppia morte” o di una “morte a due volti”: alla morte del corpo si aggiunge quella del nome, a cui è connessa l'unica possibilità di sopravvivenza, quella nel ricordo.⁴⁵⁶ Ecco che si spiega nella sua evidenza il bisogno manifestatosi nel dopoguerra della realizzazione di memoriali che questi nomi li ricordassero.

Hanna Arendt dopo la guerra definì i lager e l'omicidio praticato in essi degli oppositori politici come parti di un sistema dell'oblio, tramite cui si era creata una cesura nella storia occidentale: fino ad allora al nemico era stato sempre riconosciuto un diritto alla sopravvivenza nel ricordo o per lo meno questo diritto non gli era stato

453La politica nazista si contraddistinse più in generale nel tentativo di cancellazione della memoria culturale dei suoi oppositori. L'atto più esplicito di tale volontà fu senza dubbio il *Librozid* (vedi D. Rupnow, *Vernichten und Erinnern. Spuren nationalsozialistischer Gedächtnispolitik*, Wallstein Verlag, Göttingen 2005, p. 23), il cosiddetto rogo dei libri (*Bücherverbrennung*) del 10 maggio 1933.

454Gli studiosi che si sono applicati in questo campo hanno coniato termini ad hoc per cercare di spiegare ciò che successe: Christoph Münz parla di *Gedächtnozid*, Aleida Assmann di *Mnemozid* e Harald Weinrich di *Gedächtnismord* e *Memorizid*.

455Cfr. E. Pirazzoli, *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 2010, p. 22.

456Cfr. A. Margalit, *The Ethics of Memory*, Harvard University Press, Cambridge 2002.

capitolo secondo

sistematicamente negato. In questo modo la morte poteva per così dire acquisire un senso ed i caduti divenire vittime. L'omicidio di massa perpetrato dai sistemi totalitari portò invece con sé l'anonimizzazione della morte, la sua perdita di senso.⁴⁵⁷

Riferendosi alle vittime del nazionalsocialismo, anche Jean-François Lyotard sottolineò la connessione tra annientamento e ricordo, in occasione della sua *querelle* nei confronti del silenzio di Martin Heidegger sulle milioni di morti degli ebrei europei: «di questa piccola cosa non doveva rimanere traccia, non doveva essere pensata in nessun ricordo. [...] le SS hanno fatto tutto il possibile per cancellare le tracce dell'annientamento. Il più alto ordine era che non dovesse rimanere la più piccola traccia. [...] doveva essere una “soluzione finale”, che avrebbe risposto una volta per tutte alla “questione ebraica”. [...] il delitto doveva essere perfetto, e il giudizio doveva essere una sentenza di assoluzione per mancanza di prove. Si tratta di una “politica” dell'oblio, dell'oblio assoluto.»⁴⁵⁸

Questa politica dell'oblio assoluto fu portata avanti anche negli anni del dopoguerra. In questo periodo nella BRD si manifestò un forte desiderio per il cosiddetto “Schlußstrich”: portare velocemente a chiusura il processo del ricordo. Esso si realizzò non solo in breve tempo, ma anche in maniera sommaria e riduttiva. Questo bisogno di oblio non poteva ovviamente essere avallato dalle vittime, ma ne è stata discussa la validità invece se osservato dalla prospettiva dei carnefici.⁴⁵⁹

Sicuramente per i tedeschi la scoperta dei crimini del Reich, le sofferenze patite nel corso della guerra aerea, la miseria del dopoguerra, lo smembramento della patria... tutto questo andava a costituire un forte trauma che metteva in discussione il loro sentimento di sicurezza e di “coerenza” nel mondo. Come avviene nel singolo individuo, anche nei gruppi sociali i ricordi di questo tipo di traumi sono sottoposti al

457Cfr. H. Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a.M. 1955, p. 898. E' da notare che la Arendt non parla qui solo del caso del nazionalsocialismo, ma estende il suo ragionamento a tutti i sistemi totalitari. Cfr anche D. Rupnow, *op. cit.*, p. 24.

458Cfr. J-F Lyotard, J-F Lyotard, *Heidegger et 'les juifs'*, Galilée, Paris 1988. p. 35 e segg.; cit. in D. Rupnow, *op. cit.* p. 25.

459Cfr A. Mitscherlich, M. Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens*, R. Piper & Co, München 1967. I coniugi Mitscherlich hanno studiato questi anni dal punto di vista psico-sociale e hanno evidenziato la differenza tra la memoria delle vittime e quella dei carnefici, ponendo l'attenzione sulla limitata capacità di ricordare di questi ultimi da un lato e sull'illimitata capacità di ricordare delle loro vittime dall'altro.

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

lavoro della memoria che cerca costantemente di restituire un equilibrio fisico e psichico per assicurare la sopravvivenza del soggetto. Questi ricordi entrano quindi in un meccanismo della memoria che lavora parallelamente su due fronti: da una parte c'è la cosiddetta memoria “funzionale”, che mantiene presenti e a disposizione in maniera selettiva gli elementi indispensabili all'orientamento cosciente del soggetto, dall'altra la memoria “archivio”, che immagazzina e allo stesso tempo nasconde dei ricordi, mettendoli da parte. Essi rimarranno a disposizione per un tempo in cui sarà necessario e opportuno riattivarli.⁴⁶⁰

Questo lavoro di evocare e di mantenere presente da un lato e di immagazzinare, di

460I concetti di *Funktionsgedächtnis* (memoria funzionale) e *Speichergedächtnis* (memoria-archivio) sono stati introdotti da Aleida Assmann nel suo testo: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München 1999). La memoria funzionale è da pensare come quella che sta in “primo piano”: è quella che assolve principalmente il compito della costruzione dell'identità e della legittimazione della struttura politica e sociale. La memoria-archivio sta invece sullo sfondo, ma non è per questo meno importante. Essa è come una riserva delle future memorie funzionali possibili, è la fonte dei rinnovamenti sociali e delle trasformazioni culturali, che avvengono appunto quando una memoria che era sullo sfondo, entra in “figura” per utilizzare un'immagine mutuata dalla psicologia della Gestalt. Fu questo che avvenne nel Sessantotto in Germania ad esempio: i segreti che erano sullo sfondo entrarono improvvisamente in figura e lo fecero ferocemente, clamorosamente. Il concetto di “memoria archivio” può essere paragonato a quello di *oubli de réserve* di Ricœur (P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Le Seuil, Paris 2000), che secondo lo studioso è essenzialmente ciò che permette la memoria, ne è freudianamente l'altro volto. La memoria-archivio è quel tipo di memoria che si trasmette attraverso l'arte, la cultura e i musei. A differenza della memoria funzionale – che è supportata dalla società – i detentori della memoria-archivio sono gli individui. Essa si definisce così come plurima, mentre la memoria funzionale è uguale e comune a tutti gli appartenenti al gruppo. Questi due tipi di memoria sono due espressioni della “memoria culturale”. Questo concetto è stato fondato dai coniugi Assmann alla fine degli anni ottanta. Essi hanno così approfondito la categoria coniata da Halbwachs di “memoria collettiva” - a cui comunque fanno riferimento – accentuando l'interdipendenza tra memoria, cultura, formazione dell'identità e legittimazione politica. Gli Assmann distinguono due tipi di memoria collettiva: la “memoria comunicativa” e la “memoria culturale”. La prima «si innesta e cresce storicamente nel gruppo: essa nasce nel tempo e passa con il suo passare o, più precisamente con il passare dei suoi detentori; quando coloro che la incarnano muoiono, essa lascia il posto ad una memoria nuova». Jan Assmann indica questo tipo di memoria come appartenente allo stesso campo della storia orale. La seconda invece «si orienta in base a punti fissi del passato. Anche in essa, il passato non è in grado di conservarsi in quanto tale, ma si coagula piuttosto in figure simboliche a cui viene agganciato il ricordo: le storie dei padri – l'esodo, la peregrinazione nel deserto, la conquista del paese, l'esilio – sono alcune di tali figure di ricordo celebrate liturgicamente nelle feste, le quali gettano luce su situazioni del presente» (Cfr. J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Harvard University Press, Cambridge 1997, pp. 25-26, U. Fabietti, V. Matera, *op. cit.*, p. 19 e A. Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, Verlag T. B. Metzler, Stuttgart/Weimar 2005, p. 27 e segg.) Il passaggio dalla memoria comunicativa a quella culturale, che consente di ricordare anche ciò che potrebbe causare dissenso, è un'acquisizione delle democrazie moderne. L'alleanza tra potere e oblio è invece caratteristica dei regimi totalitari, «di cui il rogo dei libri nazista è un esempio emblematico, così come le cerimonie commemorative: la memoria del buon nazista è comunicativa, si rafforza ogni giorno e si ravviva nell'interazione sociale e linguistica nella commemorazione». (Vedi U. Fabietti, V. Matera, *op. cit.*, p. 124.)

capitolo secondo

dimenticare e anche di rifiutare dall'altro, è fondamentale per l'economia della memoria nel singolo essere umano in generale e vale anche per i gruppi sociali. Ecco che si comprende la necessità dell'oblio in Germania nei primi anni del dopoguerra: non si poteva fare altrimenti, senza di esso il popolo tedesco non si sarebbe potuto risollevarsi.

E' significativo in tal senso un passo dell'introduzione del testo *Träume in Trümmern* (sogni nelle macerie), in cui gli autori, Werner Durth e Niels Gutschow riconoscono a quel silenzio, che tanto era pesato loro in giovinezza, un importante ruolo: il silenzio come premessa necessaria alla ricostruzione.⁴⁶¹

«Soltanto il tacito accordo nel silenzio sui fondamenti del nuovo sviluppo sociale rese possibile quella pace, in cui dopo gli anni del terrore del nazionalsocialismo i carnefici accanto alle vittime potevano spendere le loro infaticabili energie per lo scopo comune di una rapida ricostruzione. Così potevano molti carnefici sentirsi ora come vittime, mentre ad altri si esigeva la dolorosa sopportazione».⁴⁶²

In discussione non è quindi la legittimità di una prima fase di silenzio, ma il fatto che esso fu poi protratto nella BRD per più di un ventennio. L'equilibrio e la collaborazione tra memoria e oblio dovrebbe infatti essere la base di una riconciliazione tra vittime e carnefici – premessa necessaria per una società pacificata - che non è possibile senza la ricostruzione della verità nella mente di entrambi. Il superamento del trauma non può non passare da un processo di riscoperta del trauma stesso e delle sue cause, per permettere che i conseguenti conflitti entrino in un equilibrio non paralizzante, ma produttivo tra memoria e oblio.⁴⁶³ La politica dell'oblio perpetrata nella BRD condannò il suo popolo all'impossibilità di redenzione dal suo passato. Come scriveva Walter Benjamin nel 1947: «solo a un'umanità redenta tocca in eredità il suo passato. Il che vuol dire: solo a un'umanità redenta il passato è diventato

461W. Durth, N. Gutschow, *Träume in Trümmern. Planungen zum Wiederaufbau zerstörter Städte im westen Deutschlands 1940-50*, Braunschweig/Wiesbaden 1988.

462W. Durth, N. Gutschow, *op. cit.*, p. 12.

463Cfr. A. Sohn (a cura di), *Memoria: Kultur – Stadt – Museum/Mémoire: Culture – Ville – Musée*, Verlag Dr. Dieter Winkler, Bochum 2006, pp. 67-69.

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

criticabile in ognuno dei suoi momenti». ⁴⁶⁴

La redenzione mancata, il perdono mancato sfociarono inevitabilmente qualche anno più tardi in nuovi e sanguinosi conflitti... ⁴⁶⁵

La Repubblica Federale, in vista della ricostruzione della propria identità perduta, intese rifondare la memoria collettiva accogliendo del proprio passato, solo quei riferimenti strettamente fautori di un'immagine positiva di sé, che supportavano fini specifici per il futuro che si era figurata. Ciò che non calzava a questa immagine “eroica” venne taciuto e dimenticato. Ma gli elementi da dimenticare erano così tanti e di così intensa portata che, tacendoli, fu come se non rimanesse più niente degli ultimi vent'anni di storia. La storia andava così riscritta: non un passato rivisitato, ma un nuovo passato avrebbe permesso alla BRD di procedere lungo la vittoriosa strada appena imboccata del miracolo economico.

Dopo la caduta del Reich parole come patria, popolo, nazione erano bandite dal linguaggio scritto e orale... la neonata Repubblica Federale, perduta la propria identità prettamente “tedesca”, si trovò di fronte alla necessità di riscrivere la propria storia e di “inventarsi” un passato a cui riferirsi. Da qui nacquero le grandi leggende, i miti della “Germania Anno Zero” e della gloriosa Repubblica di Weimar come origine, riferimento e giustificazione di una auspicata rinascita morale e culturale. Altro non fu che una *invenzione di tradizioni*...

Si parla qui di *miti*, poiché come già mostrato, una *Stunde Null* non ci fu mai stata, ma al contrario una forte *continuità* in svariati ambiti – non ultimo quello architettonico – con gli anni del regime, continuità che nei fatti dissolve anche il *mito* della filiazione diretta della BRD dalla *Weimarer Republik*. ⁴⁶⁶

464Cit. in U. Fabietti, V. Matera, *op. cit.*, p. 121.

465Ci si riferisce qui alle rivolte del Sessantotto, vedi successivamente. Il tema del perdono è stato recentemente affrontato da Ricœur nel testo *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris 2000) come parte integrante degli studi sulla memoria. Egli pensa al perdono come ad una relazione di scambio tra vittime e carnefici, collegandosi all'etimologia della parola “pardon”, derivante appunto da “don”. La via del perdono – ed è proprio su questo concetto che Ricœur chiude il suo saggio – è l'unico cammino possibile verso una “*mémoire heureuse*”, che contiene gli effetti “sani” dell'oblio, ovvero di quell'oblio che si può infine attuare dopo il perdono. I rapporti con la memoria potranno così non essere più pensati in termini di opposizione (memoria/oblio, vittima/carnefice), ma in termini di complementarietà.

466Vedi l'esempio il padiglione tedesco alla prima esposizione universale di Bruxelles del 1958: la Repubblica Federale si presenta al mondo – riferendosi con la sua architettura direttamente al Moderno degli anni venti – come una nazione *democratica, trasparente*, erede diretta della Repubblica di Weimar. Ma la realtà architettonica – e non solo - del paese ben si discostava da tale

capitolo secondo

La tesi dell'*invenzione di tradizioni* ha origine in ambito etnologico, ed è stata poi mutuata con un significato più generico dal campo di studi concernenti la memoria.⁴⁶⁷

Secondo Maurice Halbwachs non c'è nessuna autentica immagine del passato, ma la memoria collettiva nasce piuttosto da «atti di memoria».⁴⁶⁸ Accanto al rifiuto del passato, sorse così, nella Germania post 1945, un interesse per la sua „ricostruzione“.⁴⁶⁹ La ricostruzione di un passato rivisitato, che fosse capace di fornire le basi per una nuova identità... una *identità transitoria*... necessaria alla BRD per superare un grave momento di crisi, di vuoto: non voltarsi indietro era una condizione necessaria per poter ripartire per superare quel momento di crisi e per ripartire.⁴⁷⁰

Erich Hobsbawm nel suo lavoro *The invention of Tradition* si sofferma su alcuni punti in particolare per spiegare cosa intende per invenzione di una tradizione. Egli definisce una “tradizione inventata” un insieme di pratiche in genere dotate di una natura rituale o simbolica, volte a propugnare determinati valori, per cui è implicita la continuità con il passato. Queste tentano solitamente di affermare la continuità con un passato opportunamente selezionato.⁴⁷¹

L' invenzione di una tradizione si verifica più di frequente quando una rapida trasformazione indebolisce o distrugge i modelli sociali a cui si erano informate le

rappresentazione. Ecco una riprova della legittimità dell'utilizzo del termine “mito”. Cfr. paragrafo 2.1.2.

467Cfr. E. Hobsbawm, T. Ranger, *The invention of Tradition*, Harvard University Press, Cambridge 1983 e A. Assmann, *Gedächtnis als Leitbegriff der Kulturwissenschaften*, in L. Musner, G. Wunberg (a cura di), *Kulturwissenschaften:Forschung - Praxis - Positionen*, Wien 2002, pp. 27-45.

468Cfr. M. Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, [1925], Presses Universitaires de France, Paris 1952. e M. Halbwachs, *La mémoire collective*, [1939], Presses Universitaires de France, 1950.

469Simili considerazioni sono state utilizzate da G. Vinken nell'analizzare il rapporto Stadt/Altstadt nella Germania dell'immediato dopoguerra. Cfr. G. Vinken, *Zone Heimat. Altstadt im modernen Städtebau*, Deutscher Kunstverlag, Berlin/München 2010. In particolare vedi pp. 13-16 e pp. 112-120.

470Premesso che l'identità di un gruppo sia frutto della sua memoria collettiva – così come definita da Halbwachs – e che questa a sua volta non sia mai “data”, ma sempre in continua trasformazione poiché funzione delle necessità del presente, l'identità di un gruppo è sempre passibile di cambiamento. Il caso del dopoguerra tedesco si presenta tuttavia come singolare: non si registrò un mutamento di identità, ma ne venne coniata una nuova *ad hoc*. Una nuova identità per una nuova nazione. La memoria connessa a questo tipo di identità ha caratteristiche analoghe alla cosiddetta “memoria comunicativa” (vedi nota 12): nella Repubblica Federale non c'erano certo riti simili a quelli cui partecipava il “buon nazista”, ciò che tuttavia si ravvivava *ritualmente* ogni giorno era l'adesione alla società del consumo, al modello di produzione occidentale capitalista che alimentava il miracolo economico. Il rito era quello del tacito lavoro. La Germania lavorava, taceva e alimentava così la sua nuova identità. Come ogni memoria comunicativa, anche questa della BRD doveva essere transitoria e perdere di validità con la morte dei suoi detentori, o comunque al momento del cambio generazionale. Nel 68 così fu.

471Cfr. E. Hobsbawm, T. Ranger, *The invention of Tradition*, Harvard University Press, Cambridge 1983, p. 17.

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

"vecchie" tradizioni, producendone di nuovi a cui tali tradizioni non sono più applicabili.

Nel riferimento ad un dato passato storico è, inoltre, caratteristico delle "tradizioni inventate" il fatto che l'aspetto della continuità sia in larga misura fittizio.

Pare evidente la legittimità dell'utilizzo della categoria di "tradizione inventata" nel contesto del dopoguerra nella Repubblica Federale Tedesca: caduto il Reich le "vecchie" tradizioni si trovarono ad essere improvvisamente non più valide; nel tentativo di ricostruire una nuova identità, nella BRD si operò una selezione del passato che cancellò gli anni del nazionalsocialismo ricollocando la giovane Repubblica Federale nella tradizione di Weimar; questo riferimento risultò tuttavia fittizio, poiché nei fatti quello della *Stunde Null* fu solo uno dei tanti miti che popolarono il dopoguerra tedesco.

Il mito di Weimar si ancorò e si fortificò tramite l'accettazione in seno alla BRD del Moderno internazionale - in campo architettonico e artistico più in generale - che per la prima volta nella storia tedesca andò assumendo una funzione di stabilizzatore politico: dichiarare la completa libertà e *democraticità* dell'arte era un buon paravento per nascondere quello che nella realtà dei fatti stava accadendo. Un Moderno "restaurativo" e una società dei consumi di successo: ecco la fine del *Sonderweg* culturale tedesco, ecco il nuovo vero volto della BRD.⁴⁷²

A proposito del concetto di mito, Édouard Glissant così si esprime a riguardo del "mito fondatore":

«Il ruolo principale dei miti fondatori è di consacrare la presenza di una comunità su di un territorio, riallacciando attraverso una filiazione legittima questa presenza ad una Genesi, ad una creazione del mondo. Il mito fondatore rassicura oscuramente sulla perfetta continuità di questa filiazione e autorizza da quel momento la continuità a considerare la terra diventata territorio come assolutamente propria».⁴⁷³

472Cfr. G. Bollenbeck, *Die fünfziger Jahre und die Künste*, in G. Bollenbeck (a cura di), *Die janusköpfigen 50er Jahre*, Westdeutscher Verlag, Wiesbaden 2000, pp. 190-209 e paragrafo 2.1.2.

473É. Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Paris, 1996, p. 49; cit. in U. Fabietti, V.

capitolo secondo

Risulta quindi una discrepanza nel concetto di “mito fondatore” della Repubblica di Weimar: il suo territorio non corrispondeva a quello della Repubblica Federale. Questo da un lato sottintende l'intrinseca labilità della nuova identità della BRD e del mito su cui si costruì, ma dall'altro è sintomo di un diverso atteggiamento. Di fatto la nuova identità della Repubblica Federale si fondò sull'oblio non solo del passato nazionalsocialista, ma anche della divisione della nazione in due stati.

«“La Germania è divisa in due parti”, sembrava si pensasse, “ma questa può essere soltanto una condizione temporanea. Semplicemente, non si deve ammettere che non sia così. Non si deve parlare della 'DDR' o del 'popolo tedesco occidentale'. L'unificazione della Germania si compirà perché deve compiersi. Nulla di decisivo è avvenuto. Tutto è rimasto come prima. *Buisness as usual*”».⁴⁷⁴

In questa ottica il mito fondatore della Repubblica di Weimar poteva essere interpretato anche come presagio di nuove brame imperialiste. Se la Germania era la BRD e la BRD si legittimava in Weimar il sillogismo non poteva che chiudersi con la legittimazione della caduta del regime comunista nella DDR e dell'inclusione dei suoi territori sotto l'egida della Repubblica Federale. Sembra che il tempo non abbia smentito queste premesse... Per terminare la citazione di Glissant: «Per estensione di legittimità [...] succede che, passando dal mito alla coscienza storica, la comunità si senta depositaria del diritto di estendere i confini del territorio».

La Repubblica Federale, temeva la memoria... ed anche in questo non si dimostrava erede della *democratica* Repubblica di Weimar. E' noto infatti il difficile rapporto con la memoria dei regimi totalitari, che scelgono piuttosto di vivere in un eterno presente e di allearsi con l'oblio. Al contrario una società democratica può “permettersi” di assumersi la responsabilità del proprio passato, di tutte le sue plurime memorie.⁴⁷⁵

Matera, *op. cit.*, p. 29.

474N. Elias, *I tedeschi. Lotte di potere ed evoluzione dei costumi nei secoli XIX e XX*, Edizioni il Mulino, Bologna 1991. Ed originale M. Schröter (a cura di), *Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*, Suhrkamp, Frankfurt 1989, p. 471.

475«I regimi totalitari temono la memoria; a differenza dei regimi dinastici (come una monarchia) che fondano la legittimità del loro potere proprio sul tempo passato, le dittature impongono il loro potere attraverso una sospensione della temporalità: l'eterno presente in cui il partito ha sempre ragione è

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

Ma quanto a lungo potevano ancora sussistere questi miti? Quanto poteva perpetrarsi il silenzio? Quanto l'oblio? Quanto poteva essere ancora questo atteggiamento funzionale ad allontanare tendenze “disgreganti” dall'ordine del giorno?

Quando, nel corso degli anni Sessanta, le istituzioni democratiche ebbero acquisito un certo grado di accettazione all'interno della società, il silenzio sul passato iniziò a divenire disfunzionale e oggetto di fraintendimento... Le proteste giovanili del Sessantotto assunsero in Germania una portata ben diversa da quella degli altri paesi: rappresentarono non solo la rivolta della generazione dei figli contro quella dei padri... ma di una generazione che si ribellava al pensiero dell'eredità di una *colpa* ad essa estranea, che voleva sapere la verità. I figli non si sentivano responsabili delle colpe dei padri e al contempo li accusavano di essere rimasti silenziosi nei confronti del passato nazionalsocialista.⁴⁷⁶

I giovani tedeschi che avevano vissuto la prima parte dell'adolescenza negli anni cinquanta – i cosiddetti “figli di Hitler” – erano nel decennio successivo ancora immersi in un'atmosfera assai cupa: un passato minaccioso soffocato in un silenzio impenetrabile sul nazismo e la Shoah, un futuro vago e dalle tinte fosche, caratterizzato da relazioni familiari e intergenerazionali strette e opprimenti, dalle tensioni legate alla guerra fredda e al riarmo della BRD e dalla sua ipocrita e tagliente propaganda anticomunista.

In una lettera scritta a Leo Loewenthal nel 1950, poco dopo il suo rientro dall'esilio negli Stati Uniti, Adorno racconta dei suoi studenti, come di una nuova generazione affamata di verità: «Il mio seminario assomiglia ad una scuola talmudica [...] è come se gli spiriti degli intellettuali ebrei assassinati fossero transitati negli studenti tedeschi. Silenziosi, inquietanti. Ma proprio per questo – in senso veramente freudiano – anche

instaurato attraverso un cambiamento radicale e unico. L'assetto del mondo è dato una volta per tutte nel modo giusto, naturale, immutabile. Un regime dittatoriale si allea con l'oblio: il passato va cancellato. [...] differentemente da quanto il potere in una società democratica può permettersi – vale adire l'assunzione piena (più o meno) e responsabile del passato in tutte le sue articolazioni, garantendo quindi la pluralità delle memorie – il potere dittatoriale non può permettersi il confronto con le memorie che conservano elementi che potrebbero provocarne la caduta. Per questo chi si oppone al regime – spesso richiamandosi ad un passato cancellato – deve essere messo a tacere e così la sua memoria». In U. Fabietti, V. Matera, *op. cit.*, p. 135.

⁴⁷⁶Cfr. A. Langenohl, *Memory in Post-Authoritarian Societies*, in *Cultural Memory Studies*, a cura di A. Erll, A. Nünig, Walter de Gruyter Editor, Berlin/New York 2008, pp. 163-172.

capitolo secondo

infinitamente accoglienti». ⁴⁷⁷ I giovani tedeschi avevano visto crollare ogni riferimento, ogni autorità genitoriale credibile, si sentivano “orfani”, in mezzo ad una generazione di adulti devastati dal nazismo, silenziosi, forse “colpevoli”... Il grande “non detto” di questi anni stava diventando un fardello troppo pesante, ecco che i giovani si riscoprivano bisognosi di sapere, di scoprire la verità.

Con queste parole lo scrittore Uwe Timm racconta della sua generazione:

«Noi, la mia generazione eravamo cresciuti quasi tutti nell’opposizione ai padri, educati invece all’obbedienza e a conquistare il mondo e che avevano perso la guerra, i padri coinvolti consapevolmente, o ben determinati a non voler saperne nulla, nell’uccisione in massa di ebrei, sinti e rom, e i quali in seguito, sia che avessero combattuto con audacia sia che avessero lavorato zelanti nell’industria degli armamenti, dopo la guerra avevano dovuto accettare contro voglia di farsi rieducare, mantenendo tuttavia con tenacia il loro stile di vita avvezzo agli ordini che imponevano ostinatamente nelle famiglie, nelle associazioni, nei partiti, pretendendo obbedienza, loro erano stati insegnanti, giudici, pubblici ministeri, ufficiali, che avevano continuato a prestare servizio, erano stati membri del partito e ora, sotto la pressione delle potenze vincitrici in Occidente, si convertivano alla democrazia. Quanto era fuori tempo la pretesa di essere successori dell’Impero tedesco, una Ddr che non doveva esistere, una frontiera che arrivava alla Memel, quanto era meschina la lingua, ottusa la musica, gli *Heimatfilme* [...] Rudolf Prack e Sonja Ziemann che con il cane da caccia, al quale era stata mozzata la coda, scomparivano dal quadro inoltrandosi nella brughiera». ⁴⁷⁸

Senza questo sfondo socio-culturale, risulterebbe incomprensibile la radicalità del 68 tedesco. Il *silenzio* che regnò negli anni cinquanta e sessanta, il cosiddetto “accordo di normalità” ⁴⁷⁹ che permeava tutti i settori della società inclusa la famiglia, causò

⁴⁷⁷Cit. in D. Claussen, *Theodor W. Adorno. Ein letztes Genie*, S. Fischer, Frankfurt am Main 2003, p. 242.

⁴⁷⁸U. Timm, *L'amico e lo straniero*, Mondadori, Milano 2007, p. 91.

⁴⁷⁹“Verabredung zur Normalität”, cfr. J. Gauck, *Konflikte und gemeinsame Zukunft: Auf dem Weg zu einer internationalen Aufarbeitung von Schuld?* In H. Weber (a cura di), *Konflikte und gemeinsame*

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

un'accumulazione di un potenziale conflittuale e l'indebolimento della democrazia e dei valori. Alcuni studiosi, tra cui Joachim Gauck, hanno individuato una prima manifestazione di questo potenziale conflittuale proprio nelle rivolte del 1968.⁴⁸⁰

Il Sessantotto rafforzò un processo che aveva iniziato a svilupparsi già nel corso degli anni Sessanta: la rivisitazione della questione della *Vergangenheitsbewältigung* (il superamento del passato). Questa sino ad allora era stata più o meno limitata ai primi anni del dopoguerra ed era stata guidata dall'esterno e cioè dalle potenze vincitrici e poi occupanti, tramite l'opera di denazificazione, il processo di Norimberga ed una certa *Wiedergutmachung*.⁴⁸¹ Il processo perpetrato nel 1961 a Gerusalemme contro Adolf Eichmann, seguito dai cosiddetti “processi di Auschwitz” a Francoforte nel 1963-65, portò finalmente all'attenzione dell'opinione pubblica le atrocità compiute dai nazisti.⁴⁸² Nel 1967, Alexander e Margarete Mitscherlich pubblicarono il saggio *L'incapacità di essere afflitti*, in cui si sosteneva che il silenzio ufficiale della BRD sui crimini del regime non era mai stato accompagnato da una vera assunzione di responsabilità da parte dei singoli individui.⁴⁸³ Il testo ebbe molta influenza sugli intellettuali della BRD. In molti iniziarono a focalizzare il loro lavoro sul nazismo e sulla sua non accettazione nella Repubblica Federale.⁴⁸⁴ Un più giovane gruppo di intellettuali, nati dagli anni quaranta in poi, assunse invece una posizione più rigida. Essi non avevano vissuto in prima persona il nazismo ed analizzavano la questione tedesca focalizzandosi sulla Repubblica di Bonn: il problema a loro giudizio risiedeva proprio in questa “democrazia”. La BRD, protetta dagli americani, aveva avvolto e sepolto dietro alla nuova identità consumistica e anticomunista la memoria di quello

Zukunft: Zur Frage von Schuld und Versöhnung in unserer Zeit, KAAD, Bonn 2000, pp. 112-127.

480Cfr. H. Weber, *Mémoire culturelle et réconciliation*, in A. Sohn..., pp. 171-185.

481Per *Wiedergutmachung* si intende la politica di riparazione, che vide la restituzione – per quello che risultò possibile – dei beni illegittimamente confiscati dal regime e il riconoscimento di un'indennità per i periodi di detenzione e di lavoro sofferti dalle vittime e dai sopravvissuti all'Olocausto.

482Tuttavia, in particolare in seno al dibattito parlamentare sulla prescrittibilità dei crimini nazisti del 1965, si continuò ancora a dibattere l'opportunità di perseguire o meno penalmente i responsabili. Un sondaggio del 1965 rivelò che il 50% circa dei tedeschi era favorevole ad un'immediata interruzione di questi processi.

483A. Mitscherlich, M. Mitscherlich, *op. cit.*

484Si citano Günther Grass, Martin Walser, Hans-Magnus Enzensberger, Jürgen Habermas, Rolf Hhohhuth, Edgar Reitz, tutti nati tra il 1927 e il 1932. Cfr. T. Judt, *op. cit.*, p. 516. Il “passato che non passa” tornò a scuotere le coscienze solamente a partire dagli anni Sessanta, anche grazie alle mostre tematiche: *Ungesühnte Nazijustiz* (giustizia nazista impunita) del 1959-1962 e *Die Vergangenheit mahnt* (Il passato ammonisce) del 1960-1962.

capitolo secondo

che era stato, crimini compresi. Benessere materiale, stabilità e rispettabilità erano tutto ciò a cui rimaneva inflessibilmente legata la “vecchia” generazione nata tra gli anni dieci e trenta, essi vivevano – come avrebbe poi spiegato Peter Schneider – in un grande vuoto: nessuno parlava mai di “quella cosa”. La loro identificazione con l'America e con l'Occidente, scaturiva in larga misura dalla volontà di evitare ogni associazione possibile con la propria “germanicità”. La ribellione della “nuova” generazione si fondò sul rifiuto di tutto quanto i padri potevano rappresentare, assolutamente *tutto*: orgoglio nazionale, nazismo, denaro, cultura occidentale, pace, stabilità, legge, democrazia.⁴⁸⁵

La mancata pacificazione con il passato – che sola avrebbe potuto facilitare l'acquisizione del senso della loro identità come tedeschi – ostacolata dall'ostinato rifiuto della politica ufficiale di compiere una pubblica “resa dei conti” spinse i giovani a cercare la propria identità nel marxismo: era quella l'unica concezione che potesse fornire loro una spiegazione del fascismo e al contempo desse loro la possibilità di sentirsi estranei a “quel” passato, immuni da “quella” colpa.⁴⁸⁶

Il Sessantotto tedesco accelerò il processo di *Vergangenheitsbewältigung* che iniziò a configurarsi per quello che in realtà avrebbe da sempre dovuto essere: superamento non come rimozione, ma come consapevole accettazione del passato, attraverso una sua riflessione critica.⁴⁸⁷

485Cfr. T. Judt, *op. cit.*, p. 517 e segg. I giovani tedeschi del 68 attaccarono aspramente la Repubblica di Bonn, le sue ipocrisie (vedi il caso Strauss), i suoi legami con il nazionalsocialismo (nel dicembre 1966 divenne cancelliere Kiesinger, ex membro stipendiato del partito nazista), il legame con l'“Amerika” e la produzione capitalistica, ma non spostarono mai la loro attenzione sulla questione dell'Olocausto, anzi si dimostrarono sempre a disagio nell'affrontarla, scegliendo piuttosto di seppellirla dietro una più generica avversione al fascismo.

486Cfr. N. Elias, *op. cit.*, p. 485. Questo fu essenzialmente la strada che la DDR intraprese per superare il passato.

487L'analisi del passato nazionalsocialista fu “scientificamente” affrontata a partire dagli anni ottanta. Tutto cominciò nel 1986 con l'*Historikerstreit*, il dibattito tra gli storici tedeschi sul rapporto tra nazismo e bolscevismo. Da una parte i cosiddetti storici revisionisti, Ernst Nolte e Andreas Hillgruber in testa, misero in discussione un'interpretazione del passato che fino ad allora aveva visto nei crimini del nazionalsocialismo un evento unico e incommensurabile. Dall'altra un nutrito gruppo di studiosi e intellettuali capitanati dal filosofo Jurgen Habermas, contestarono questo revisionismo accusandolo di tendenze apologetiche neo-conservatrici. Secondo Habermas, l'intento di Nolte era di voler creare una nuova integrazione sociale basata sulla coscienza nazionale invece che sul concetto di colpa, il tutto nell'aura di una adesione all'immagine propugnata della BRD come parte integrante e attiva del blocco occidentale. Fu un articolo di Nolte pubblicato sulla *Frankfurter Allegemeiner Zeitung* del 6 giugno 1986 a dare ufficialmente avvio all' *Historikerstreit*, intitolato *Il passato che non vuole passare*

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

Un episodio - divenuto forse simbolico - di questo rinnovato atteggiamento fu il cosiddetto *Warschauer Kniefall* (l'inchino di Varsavia). Nel 1970, Willy Brandt - l'allora Cancelliere della BRD - si inchinò inaspettatamente di fronte al monumento alle vittime dell'insurrezione del ghetto di Varsavia nel corso di una sua visita ufficiale nella capitale polacca.⁴⁸⁸ Proprio grazie a Brandt ed alla sua *Ostpolitik* furono segnati i primi passi verso un dialogo tra le due Germanie.

La Dicotomia di fondo si stava allentando... e l'identità su di questa fondata - e con essa le sue "tradizioni inventate", stavano perdendo le loro basi. L'appartenenza ad un popolo non poteva più essere concepita come *esclusiva* (chiusa), sostanzialmente ascritta, data una volta per tutte. Ma andava mutandosi in identità *inclusiva*, ovvero aperte alla differenza portata dall'altro⁴⁸⁹... il doppio... l'opposto. La giovane generazione cambiò prospettiva. Invece che essere incentrati su di sé, sulla propria *nazione*, i tedeschi iniziarono ad affacciarsi fuori, si aprirono alle culture straniere e guardarono al proprio futuro proprio nella prospettiva di questa apertura: il nuovo punto di vista era essenzialmente quello europeo.

Ed ecco che infine il *mito* del Moderno - nei fatti il "moderno restaurativo" - degli anni cinquanta e sessanta non aveva più motivo di fungere da radice simbolica identitaria della Repubblica di Bonn. Questa non aveva più bisogno di travestimenti, ma di nuovi fondamenti. La maschera infine cadde e le speranze acquisirono nuovo respiro.

(Vergangenheit, die nicht vergehen will). Il sottotitolo - *Eine Rede, die geschrieben, aber nicht mehr gehalten werden konnte* (Un discorso che potrebbe essere scritto ma non pronunciato in pubblico) dichiarava apertamente l'approccio di rottura e di critica nel trattare argomenti dolorosi e controversi per la storia tedesca.

488Brandt fu insignito l'anno successivo del Premio Nobel per la Pace. Il 48% dei tedeschi, tuttavia, giudicò il suo gesto "eccessivo".

489Cfr U. Beck, *Che cos'è la globalizzazione. Rischi e prospettive della società planetaria*, Carocci, Roma 1999.

2.1.3.3 _Musei: uno strumento identitario

Dalle riflessioni finora proposte appare con evidenza come la fine del secondo conflitto mondiale sia stato uno di quei momenti della storia tedesca in cui si verificò una rottura nel legame con la memoria. E' proprio in momenti come questi che il bisogno dei *luoghi della memoria* si fa pressante. Come afferma, infatti, Pierre Nora: «I luoghi della memoria diventano necessari quando la storia spezza il legame inconscio e naturale con la memoria, le usanze e la tradizione». ⁴⁹⁰

I luoghi della memoria sono siti in cui si condensano le immagini di un passato carico di significati. Essi hanno forme molteplici – possono ad esempio essere reali o immaginari – ma in tutte le loro accezioni sono tali da evocare il senso di appartenenza degli individui ad un determinato gruppo. Ecco che spesso sono utilizzati come luoghi di costruzione della memoria di un gruppo sociale, che si attua tramite una manipolazione di oggetti, di eventi, di rappresentazioni tramite cui si mira a produrre una data identità che chiede di essere ufficialmente e unanimemente accettata. Un esempio di questo tipo di luoghi sono certamente i musei: le opere d'arte - ma più in generale tutti gli oggetti provenienti da un passato “comune”, pensiamo ai musei storici, ai musei archeologici, a quelli etnografici o addirittura a quelli di storia naturale... – sono raccolte in base a criteri finalizzati alla produzione di una storia condivisa, di una base identitaria.

I musei possono quindi essere interpretati come custodi di *oggetti della memoria*, oggetti che possiedono la caratteristica di richiamare alla mente un dato passato e al contempo di collegarlo a una determinata dimensione spaziale, come potrebbe essere il territorio appartenente ad una nazione. In questo senso tutti musei – e non solo quelli *storici* – hanno in sé la capacità di evocare la memoria collettiva di un gruppo sociale, di un popolo o di una nazione: sono luoghi che rimandano all'identità collettiva, sono luoghi deputati alla costruzione di tale identità. ⁴⁹¹

Essi sono strumenti atti a saziare la «sete di passato» - per citare Walter Benjamin ⁴⁹² -

490P. Nora (a cura di), *Les lieux de la mémoire*, Gallimard, Paris 1997, pp.11-14.

491Cfr. S. A. Crane, *(Art)efakte: Nation, Identität, Museum*, in «*Der Deutschen Kunst...*» *Nationalgalerie und nationale Identität 1876-1998*, a cura di C. Rückert, S. Kuhrau, Verlag der Kunst, Amsterdam 1998, pp. 186-197.

492E. Pirazzoli, *op. cit.*, p. 24, nota 38.

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

e rappresentando la memoria della collettività, ne sono in questo senso la «casa», l'«*intérieur* elevato a potenza». In questi luoghi del ricordo, il passato viene sistematizzato e normalizzato, come nel caso delle pinacoteche in cui la contiguità spaziale delle sale ospitanti le opere d'arte disposte in ordine cronologico è atta a suggerire una visione della storia come processo unitario in divenire, in cui ogni epoca è fondata sulla precedente e tutte assieme volgono al medesimo traguardo, che è il momento presente.

Questa «sete di passato» ha portato nell'Ottocento – secolo della formazione dei grandi stati nazionali – allo sviluppo e alla proliferazione della tipologia del museo, che si fece così espressione della necessità di legittimazione dello stato nazionale.

Il legame tra museo e identità nazionale in Germania si instaurò al momento stesso della nascita del museo, inteso in senso moderno come edificio pubblico. Sulla scia degli ideali dell'illuminismo, questa nuova tipologia nacque in Francia all'indomani della rivoluzione: il museo non era più ubicato nelle gallerie principesche, non era appannaggio del principe e della corte, ma un luogo in cui la cultura di una nazione poteva essere messa a disposizione – come guida, come insegnamento – a tutto il suo popolo. Divenne uno strumento di trasformazione sociale, fondata sullo stimolo apportato dal modello dei grandi personaggi, artisti, pensatori del passato.

Questo modello fu esportato in Germania all'indomani delle guerre napoleoniche assieme alla filosofia dell'Illuminismo. Esso in terra tedesca perse la sua attitudine politicamente rivoluzionaria e si tradusse in *rivoluzione culturale*. Come sempre in questo paese, la libertà non fu cercata e rivendicata su un terreno reale, ma il poeta, il letterato, l'intellettuale, sconcertato da circostanze socio-politiche sfavorevoli e dalla presenza – talvolta ingombrante, talvolta invece paradossalmente rassicurante – del Principe, si rifugiò nel suo mondo interiore e trasformò questa ricerca in uno slancio di elevazione morale e spirituale. Ecco che la ben nota *Bildung* perse ogni afflato sociale e si indirizzò al singolo individuo, quello *staatstreuer Untertan* (suddito fedele allo stato) raccontato da Heine, che si fece Titano nella sua *Machtgeschützte Innerlichekeit* (interiorità protetta dal potere).⁴⁹³

493La *Machtgeschützte Innerlichekeit* è un'espressione coniata da Thomas Mann. Egli si rammaricava

capitolo secondo

E' in questa chiave che va letta la politica culturale dei primi decenni dell'Ottocento promossa in Prussia dalla casata degli Hohenzoller, che vide appunto la nascita del primo museo “moderno” tedesco. l'**Altes Museum** di Schinkel fu uno degli esiti del processo di ricostruzione dell'identità dello stato prussiano nell'età post-napoleonica, attuato con perizia tramite uno studiato “cambiamento di immagine”.

Il fiero regno di Friedrich der Große era stato sottomesso, umiliato. Ma sotto le ceneri ardeva ancora il fuoco sacro dello spirito tedesco, quello spirito romantico che si era acceso allo scoppio della rivoluzione francese, in un anelito cosmopolita e universale e che poi - rimasto fortemente disilluso dai suoi esiti - in parte si era staccato dall'impegno politico per invocare la legge morale classica, in parte invece si era contaminato di nazionalismo, nuova declinazione degli accenti romantici di fine Settecento.

All'indomani dell'occupazione napoleonica e del ritorno in Prussia delle opere d'arte depredate dai francesi, i regnanti decisero di donare la loro collezione ai sudditi e quindi di promuovere l'edificazione di un edificio atto ad accoglierla. Il museo doveva essere uno strumento di educazione del suo popolo, doveva instillare in esso un senso di appartenenza e di orgoglio nazionale e nel contempo di responsabilità individuale, che potessero costituire una nuova risorsa per lo stato prussiano. Si vedeva infatti nel passivo e apatico suddito dell'antica Prussia una delle cause della disfatta nazionale subita durante le guerre napoleoniche. Non quindi il suddito, ma il libero cittadino educato attraverso l'arte e la cultura classica era la premessa necessaria per la formazione e la rinascita del nuovo stato borghese.

Humboldt⁴⁹⁴ fu l'uomo prescelto per portare avanti questo progetto. Già nel 1792, nel suo saggio *Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen* (Idee per un saggio sui limiti dell'attività dello Stato) illustrava come i membri di una nazione fossero in grado di formare realmente una comunità solo in una libera unione promossa dalla più elevata e proporzionata *Bildung* (formazione) delle loro capacità.⁴⁹⁵

della rassegnata “interiorità protetta dal potere” dei tedeschi, che rifugiandosi nella cultura, nell'arte, nella filosofia, rinunciavano a combattere per la loro libertà nella realtà mondiale. Cfr a esempio: T. Mann, *Adel des Geistes*, Bermann-Fischer Verlag, Stockholm 1945.

494 Wilhelm von Humboldt (1767-1835), linguista, diplomatico e filosofo tedesco, fu ministro dell'Educazione in Prussia dal 1809 al 1810. Ad egli si deve la riforma radicale dell'educazione scolastica prussiana, che rimase in vigore sino al 1933.

495 La *Bildung* promossa da Humboldt è nient'altro che la trasposizione e la reinterpretazione del concetto

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

La *Bildung* era concepita come un elemento indispensabile per un'esistenza piena e degna.

«Cosa si pretende da una nazione, da un'epoca, da tutto il genere umano per accordargli il proprio rispetto e la propria ammirazione? Si pretende che formazione, saggezza e virtù dominino sotto di lui, diffuse quanto più vigorosamente e ampiamente possibile, che esse elevino il suo intimo valore così in alto, che qualora si dovesse ricavare da lui, come unico esempio, il concetto dell'umanità, a quest'ultimo sia assegnato un grande e degno contenuto».⁴⁹⁶

Quell'*unico esempio* non poteva essere che il mito greco. L'esperienza dei fatti accaduti in Francia, fece maturare in Humboldt la convinzione che la rivoluzione – per quanto portatrice di un innegabile progresso per l'umanità – si era rivelata un insuccesso per il suo carattere astratto, che prescindeva dall'individualità dei popoli e delle nazioni. La nazione - trasposizione su scala maggiore delle prerogative di un individuo – doveva essere un'unità del molteplice. Solo in un tale contesto l'uomo poteva sviluppare in modo armonioso e proporzionato le sue facoltà. I Greci in questo senso erano l'ideale da perseguire: poiché raggiunsero la più grande armonia sia come nazione, sia come singoli individui.

L'*Altes Museum* – come anche la maggior parte delle altre numerose architetture realizzate da Schinkel per Berlino negli anni venti dell'Ottocento – è in stile classico, più precisamente neogreco. La scelta non è casuale, e come si può ben comprendere è da inserire nel più ampio contesto della riforma culturale portata avanti da Humboldt. Egli e Schinkel – amici dai tempi di Roma – condividevano gli stessi obiettivi, le stesse “visioni”: la nuova Prussia doveva scegliere vesti nuove... quali se non quelle gloriose dell'antica Grecia? Patria di giustizia, di progresso, di cultura, di *libertà*. La germanicità era celebrata nel riferimento al *mito* dell'Ellade.

greco di *paideia*, intesa come una cultura, una formazione che portava l'individuo a realizzarsi nella propria umanità, inserita comunque nell'imprescindibile contesto della polis e quindi nell'impegno civico e politico.

496 W. von Humboldt, *Idee per un saggio sui limiti dell'attività dello Stato*, Ed. Riuniti, Roma 1974, p. 24.

capitolo secondo

Il classico in Germania non fu mai uno stile, un prototipo da imitare. Il classicismo tedesco, innestatosi sulle radici degli *Stürmer*, rimarrà impregnato del loro afflato: il riferimento al *mito* della Grecia classica sarà un inno all'*uomo greco*, alla sua profonda spiritualità, alla sua potenza, al suo legame primigenio e incorrotto con la natura. La Grecia è «il tipo formato in precedenza. Modello originario atavico in cui la vita ulteriore si riconoscerà e sulle cui orme procederà. E' quindi mito, giacché il tipo è mitico e l'essenza del mito è il ritorno. E' l'indipendenza dal tempo, perenne presenza».⁴⁹⁷

Nell'*Altes Museum*, il linguaggio dell'antichità classica è tradotto in vari dispositivi spaziali, di cui sicuramente il primo che balza agli occhi è il poderoso porticato di ingresso segnato da una *enfilade* di 18 colonne ioniche. La soglia del museo segna il discrimine tra sacro e profano, la separazione dal mondo materiale, per salire poi ad un livello più alto di moralità e umanità. L'accesso alla cultura rimane qualcosa di stra-ordinario, cioè di estraneo alla vita dell'uomo comune. Il museo è un tempio, che trova la sua origine nel tempio greco delle Muse, è il luogo sacrale di celebrazione del potere educativo dell'arte, concessa dal sovrano ai suoi sudditi. Per accedervi l'uomo deve elevarsi dal mondo reale ed entrare in quello dell'arte. Un percorso catartico - tradotto architettonicamente nella maestosa scalinata di ingresso al museo - gli permetterà di esser degno di accedere al grande tempio dell'arte, in cui potrà essere educato e permeato dei grandi ideali della classicità, validi certamente anche nel mondo a lui contemporaneo. L'opera d'arte è godibile pubblicamente, ma diventa oggetto di culto. L'accesso al *Sancta Sanctorum* - la rotonda, il *core* del museo, sormontata da una cupola su modello del Pantheon e contenente i tesori più preziosi della collezione - contribuirà alla "formazione" di degni cittadini.

Il dado è tratto. Lo scatto tra vita e arte è compiuto. Nel contatto con la bellezza dell'arte classica il visitatore eleva il suo spirito e si fa incline tanto al godimento estetico delle opere d'arte, quanto alla ricezione e alla riflessione sugli insegnamenti e le virtù morali trasmessegli dal modello classico. E' questa l'essenza del celebre motto

497A. R. Burelli, *Schinkel e lo spirito del tempo*, in G. Riemann, R. Kroll (a cura di), *1781-1841 Schinkel l'architetto del principe*, Marsilio editori, Venezia 1989, p. 27.

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

di Schinkel: «Erst erfreuen dann belehren». (Prima rallegrare, poi istruire).

Il visitatore ha anche un'altra opzione: dopo la scalinata e oltrepassato il colonnato, può proseguire nella salita e intraprendere un'ulteriore percorso di ascesa che lo porta non in un interno, ma in un nuovo esterno: un belvedere che si affaccia sul Lustgarten e sullo Schloß. L'arte e l'accesso più in generale alla cultura si fa educazione, *Bildung* che rende l'uomo atto ad un possibile confronto con il potere.

Il museo è anche un santuario a *Mnemosyne*, la divinità della memoria: ricordare quello che si è stati, per capire ciò che si può diventare, imparando dall'esempio degli illustri antenati. E' anche un santuario all'autorità astratta della Educazione, promossa sotto l'egida dello stato nazionale, verso cui – in maniera subliminale – è indotto un sentimento di subordinazione.⁴⁹⁸

Il caso dell'*Altes Museum* e del panorama storico-culturale che gli fece da contesto, dà luce sul legame atavico che in terra tedesca si instaurò sin dagli inizi del XIX secolo tra museo, educazione, identità nazionale e *mito* – che in questo caso fu appunto quello della Grecia classica. Esso costituisce per così dire un illustre antesignano, un *ante quem*.

La storia del museo di Schinkel è anche un'importante base di riflessione sul carattere precipuo del museo tedesco dell'inizio dell'Ottocento e sulla differenza dal suo modello, ovvero il museo “rivoluzionario” francese. Se quest'ultimo si configurò da subito come museo *borghese*, come espressione di una volontà e di un desiderio del popolo, il museo moderno tedesco, anche se si staccò dalla residenza del Principe rimase pur sempre un *Fürstenmuseum* (museo principesco): era una concessione del regnante ai suoi sudditi, non una conquista dei liberi cittadini. In tal modo, non si fece che rafforzare il ruolo della nobiltà come detentrici della cultura ostacolando così l'emancipazione della borghesia. La cultura divenne uno strumento di legittimazione che si estendeva anche all'ambito politico ed economico. I principi tedeschi sembravano aver imparato dalla Rivoluzione molto più della borghesia: essi resero accessibile agli intellettuali borghesi le loro collezioni, prima che essi stessi lo

⁴⁹⁸Questo non vale solo per l'*Altes Museum* e per la Germania, un caso analogo ad esempio è il British Museum. Cfr. C. Samaurez Smith, *Architecture and the Museum: The Seventh Reyner Banham Memorial Lecture*, in «Journal of Design History», n. 4, 1995, pp. 243-256.

capitolo secondo

esigessero o rivendicassero! E il museo rimase un tempio sacro dell'arte. L'accesso ad esso comportava una sensazione di privilegio... il privilegio di poter godere di qualcosa – l'opera d'arte – che era nei fatti un appannaggio del principe. La borghesia accettò questo “dono”, dimentica della sua insita pregnanza politica di *concessione dall'alto*.⁴⁹⁹

Questa situazione andò mutando nel corso degli anni quaranta dell'ottocento, quando la borghesia tedesca, sulla scia dei nuovi ideali che sfociarono poi nei moti del 48, si prese in carico finalmente la responsabilità e la coscienza della propria *Bildung*. Il crescente interesse per la storia nazionale tedesca portò alla nascita di numerose associazioni (*Geschichtsverein*), a cui era garantito il libero accesso per tutti i ceti sociali. Il loro scopo era essenzialmente una *Volksbildung* (educazione del popolo) di indirizzo nazionale, che si esplicava in un accentuato interesse nei confronti dell'arte e della scienza. Questi *Verein* non avevano un fine dichiaratamente politico, ma si può riconoscervi tuttavia un carattere di “criptopoliticizzazione”: formare ed educare una borghesia consapevole era una base essenziale per il suo *engagement*. Alle attività di queste associazioni si affiancò ben presto la nascita di musei, sia storici – come ad esempio il *Nationalmuseum* di *Nürnberg* – sia più specificatamente dedicati all'arte. In tutti i casi, però, si verificò un medesimo cambiamento di registro: i musei non erano templi dell'arte o della cultura, ma luoghi afferenti alla vita di tutti i giorni. Lo scopo dei primi *Verein* che si interessavano specificatamente al campo dell'arte era di intessere contatti tra cittadini ed artisti, di trasmettere e diffondere la cultura artistica ed anche di costituire delle proprie collezioni di opere. Le esposizioni inizialmente avevano luogo nei locali delle associazioni, ma poi – anche a seguito dell'accrescimento delle collezioni – si iniziarono ad allestire spazi appositi, dei piccoli musei di cui significativi esempi sono la *Karlsruher Kunsthalle* e la *Bremer Kunsthalle*.⁵⁰⁰

499Cfr. W. Hochreiter, *Von Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800-1914*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1994, pp. 26-28.

500Rispettivamente: arch. H. Hübsch 1836/46; arch. L. Rutenberg, 1844/9. Oltre ai *Kunstmuseen* legati alle *Kunstvereine* ci sono anche esempi in questi anni di musei che espongono collezioni d'arte municipali, oppure collezioni private. E' questo il caso del *Wallraf-Richartz-Museum* di Colonia. Il collezionista Ferdinand Franz Wallraf lasciò nel 1824 alla città di Colonia la sua collezione di opere d'arte renane. La collezione fu ospitata in un edificio ubicato nel centro della città. Solo nella seconda metà degli anni quaranta dell'Ottocento fu realizzato un edificio preposto ad accoglierla, a seguito di

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

Se lo stile era pur sempre quello classico, le loro ridotte dimensioni rispetto ai *Fürstenmuseen* conferirono a questi musei un aspetto nuovo, che trasmetteva un senso di accessibilità e un contatto più diretto con la città e quindi con il pubblico.

L'attività dei *Kunstverein* si protrasse anche dopo la delusione dei moti del '48, ma scomparve tuttavia quell'afflato nazional-patriottico precipuo degli anni della loro apparizione. Lo scopo sotteso non era più la formazione di una base culturale identitaria che potesse instillare un senso di rivendicazione del proprio *engagement* politico: la seconda metà del XIX secolo vide la configurazione definitiva del *Sonderweg* dell'arte e della cultura (borghese) tedesca. La cultura nazionale si fece definitivamente compensazione simbolica della mancata unità statale e assunse la funzione di catalizzatore identitario: in suo nome gli intellettuali si potevano riconoscere come “tedeschi”. Essa era detenuta da una borghesia politicamente deficitaria, ma culturalmente egemonica, che aveva rinunciato ad ogni possibile rivendicazione in ambito politico, ma si ergeva a plenipotenziaria in quello artistico: in questo campo – e in questo campo soltanto – riuscì ad acquisire uno spessore e un ruolo sociale e “nazionale”. La cultura era in definitiva l'unico suo strumento di legittimazione. Questa borghesia promosse uno zelo artistico quasi “religioso”, che si manifestò in un'elevatissima considerazione delle arti in ambito privato e in una parallela promozione e preservazione in quello pubblico. Questa particolare semantica artistica si basava su tre argomentazioni fondamentali: l'arte prende origine dal popolo; è garante dell'idea di “nazione”; essa è volta essenzialmente al bello.⁵⁰¹

Proprio questo zelo permise successivamente la diffusione proprio in Germania anche di un'arte – quella moderna – che si sottrasse alla rappresentazione artistica borghese. Questa era da proteggere e da preservare in quanto Arte, pur suscitando un cattivo accoglimento presso la maggioranza delle élite culturali.

Le condizioni relative alla realizzazioni dei singoli musei nel corso dell'Ottocento erano così disparate, che per ciascuna si era dovuto trovare una singola e particolare

una donazione nel 1854 da parte di Johann Heinrich Richartz, un ricco commerciante di Colonia. Il progetto fu realizzato da August Stüler, un allievo di Schinkel.
501Cfr. G. Bollenbeck, *op. cit.*, p. 205 e segg.

capitolo secondo

soluzione. Il compito edilizio del museo fu rielaborato di volta in volta grazie alla dedizione degli architetti, dei committenti, dei collezionisti e degli storici dell'arte. Ogni edificio museale - situato nei diversi stati tedeschi e nelle loro varie municipalità - fu realizzato con grande attenzione alla scelta del sito, alla conformazione dei corpi edilizi, delle facciate, all'organizzazione delle collezioni e al loro programma espositivo: doveva essere un'*opera d'arte che ospitava opere d'arte*.⁵⁰²

La letteratura di settore era stata piuttosto esigua sino agli anni settanta dell'Ottocento. Si accese poi un certo interesse in merito e riviste specialistiche come la «Deutsche Bauzeitung» o la «Zeitschrift für Bauwesen» presero a pubblicare dei resoconti sui singoli progetti e anche nei manuali per architetti furono inserite parti riguardanti il tema.⁵⁰³

Verso la fine del XIX secolo nacque in Germania anche un'altra tipologia di museo, l'*Heimatismuseum*, il cosiddetto “museo della piccola patria”. Queste piccole istituzioni sorsero per valorizzare la storia delle piccole comunità, potevano celebrare un eminente personaggio del luogo o semplicemente raccontare la realtà locale attraverso ad esempio l'illustrazione di un'attività lavorativa tipica. Anche in questo caso i musei non erano interpretati come templi della cultura, ma mostravano invece uno spiccato interesse per la vita quotidiana e la realtà dell'uomo comune. L'*Heimatismuseum* conobbe il suo massimo sviluppo nel periodo tra le due guerre mondiali. Nelle difficili condizioni del primo dopoguerra, infatti, emerse un forte bisogno di coesione sociale a livello locale e questa istituzione fu quindi valorizzata in tal senso. L'importanza attribuita all'attività didattica e ad un certo carattere dinamico ed evolutivo, furono oggetto di strumentalizzazione negli anni del regime nazionalsocialista: gli *Heimatismuseen* furono trasformati in luoghi di indottrinamento e di propaganda dei presunti valori del popolo germanico.⁵⁰⁴

502Cfr V. Plagemann, *Zur Museumarchitektur in 19. Jahrhundert*, in B. Grashorn (a cura di), *Dortmunder Architekturausstellung 1979. Museumsbauten. Entwürfe und Projekte seit 1945. Ausstellungskatalog Museum am Ostwall Dortmund 25.4. - 29.5.1979*, Lensing Druck, Dortmund 1979.

503Vedi ad esempio il secondo volume del *Deutsches Bauhandbuch* del 1884. Cfr. V. Plagemann, *op. cit.*

504Negli anni del Reich sorsero in Germania oltre 2000 *Heimatismuseen*.

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

All'inizio del nuovo secolo – il XX – i musei tedeschi stavano vivendo un periodo piuttosto fiorente, e si trovavano al centro della vita culturale del paese. Non solo lo stato, ma anche singoli e illuminati mecenati si adoperavano per arricchire le collezioni e favorire la loro fruizione da parte della comunità, considerando i musei veri e propri istituti per l'educazione del popolo – al pari delle scuole e delle università – capaci di favorire il senso di appartenenza e di identità nazionale.⁵⁰⁵

Nacquero in questi anni due importanti organizzazioni: il *Verband der Museumsbeamten zur Abwehr von Fälschungen* (Unione degli impiegati nel settore museale per la difesa dalle falsificazioni), un'organizzazione internazionale rivolta agli addetti al settore e il *Kunsthistorischer Kongress* (congresso degli storici dell'arte). Fu inoltre fondata nel 1905, in particolar modo grazie a Karl Koetschau, direttore del museo di Dresda, la rivista «*Museumskunde*». A differenza dell'inglese «*Museums Journal*», che era l'organo ufficiale della *Museums Association*, la rivista non si appoggiò inizialmente ad una organizzazione, ma andò comunque a costituire il più significativo strumento di diffusione delle notizie, riflessioni e novità del settore in terra tedesca. Sulle sue pagine venivano discusse questioni riguardanti i criteri di installazione, l'illuminotecnica, la falsificazione delle opere d'arte, la sicurezza, la climatizzazione, le collezioni, la pedagogia applicata nei musei. Si guardava anche agli sviluppi del settore all'estero, con particolar riguardo agli Stati Uniti.

Nel 1917 fu istituito il *Deutscher Museumsbund* (associazione tedesca dei musei). L'associazione – fondata da Karl Koetschau, Gustav Pauli e Georg Swarzenski, tutti e tre direttori di importanti musei tedeschi – contemplava nel suo campo di interesse tutti i tipi di musei (musei storici, di storia culturale, antropologia, tecnologia, storia naturale, musei d'arte...). Nel suo statuto erano annoverati come precipui compiti: «l'unione dei musei tedeschi di storia dell'arte e storia della cultura, la promozione del lavoro museo e la rappresentazione dell'onore professionale degli impiegati nel settore del museo, i loro doveri e diritti nella vita pubblica».⁵⁰⁶

⁵⁰⁵Cfr. W. Klausewitz, *66 Jahre Deutscher Museumsbund*, Deutscher Museumsbund Verlag, Köln 1984, p. 9.

⁵⁰⁶Cfr. W. Klausewitz, *op. cit.*, p. 15. Membri dell'associazione erano i direttori delle più importanti collezioni pubbliche d'arte tedesche: Ernst Gosebruch Hildebrand Gurlitt, Eberhard Hanfstaengl, Ludwig Justi, Gustav Pauli, Max Sauerlandt. Ma già nella Repubblica di Weimar ed ancor più con l'affermarsi del nazismo e della sua politica culturale, la loro attività fu oggetto di aspre critiche, soprattutto a causa dell'acquisto delle costose opere d'arte francesi o straniere più in generale.

capitolo secondo

Nel primo dopoguerra si accese una forte critica nei confronti dei musei così come erano stati interpretati sino ad allora: strumento di legittimazione del potere principesco o comunque di promozione del sentimento di appartenenza e di identità nazionale nel caso dei musei borghesi. Nel 1919 Gustav Pauli osservava: «... in realtà il museo è una creazione del modo di pensare moderno ed è il più democratico di tutti gli istituti di educazione e formazione, esso offre ad ognuno il beneficio del suo silenzioso insegnamento senza che ci sia per questo necessità di una legittimazione...». ⁵⁰⁷

Nei successivi vent'anni anche gli architetti si approcciarono al museo guardandolo e cercando di rendere evidente il suo compito di “istituto democratico”. I primi e più significativi esempi in questo senso sono da ricercare al di fuori della Germania: il **Newark Museum** (New Jersey, USA, 1923-6, arch. J. Hunt) presenta per la prima volta un allestimento interno liberato da pareti fisse, i **musei di Seattle e Portland** ⁵⁰⁸ - entrambi inaugurati nel 1932 - mostrano invece una forte riduzione dell'ornamentazione esterna, distanziandosi dalla concezione del museo come *Gesamtkunstwerk*. Nel 1939 aprì i suoi battenti il **MoMa**, in un rivoluzionario “International Style”. ⁵⁰⁹

Anche in Europa si lavorava con interesse sul tema: Le Corbusier con il progetto mai realizzato del *Museo a crescita illimitata*, ma anche Berlage con il *Gemeentemuseum* a *Den Haag* (1935) o Van de Velde con il primo corpo edilizio della fondazione *Kröller-Müller* ad Otterlo. Tutti questi ben noti esempi mostrano - ciascuno a modo proprio, con le proprie finalità e scelte stilistiche ed espressive - come in questo periodo si cercasse una nuova formula per il museo moderno, che potesse così prendere le definitive

⁵⁰⁷G. Pauli, *Das Kunstmuseum der Zukunft*, in *Das Kunstmuseum und das deutsche Volk*, München 1919, p. 3; cit. in P. J. Tange, *Museologie und Architektur. “Neuer” Museumbau in Deutschland*, in B. Grashorn, *op. cit.* Gustav Pauli fu uno storico dell'arte tedesco, nonché direttore della *Kunsthalle* di Bremen (1905-1913) e della *Kunsthalle* di Hamburg (1914 - 1933). Nel 1933 fu allontanato dalla sua carica dai nazisti.

⁵⁰⁸Seattle Art Museum: arch. C. F. Gould; Portland Art Museum: arch. P. Belluschi.

⁵⁰⁹L'edificio in questione è il *Time & Life Building*, ubicato nel *Rockefeller Center*. Fu progettato da P. L. Goodwin e E. Durell Stone. Il MoMa nacque in realtà dieci anni prima, ad opera di Abby Aldrich Rockefeller (moglie di J. D. Rockefeller) e di due amiche: Lillie P. Bliss e Mary Quinn Sullivan. Furono loro attribuiti a seguito di ciò vari soprannomi, tra cui “the ladies”, “the daring ladies”, “the adamantine ladies”. Come prima sede del museo, presero in affitto un modesto edificio, aperto al pubblico il 7 novembre 1929, pochi giorni dopo il crollo di Wall Street. E' stato uno dei primi musei degli Stati Uniti ad essere totalmente dedicato all'arte contemporanea e d'avanguardia.

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

distanze dall'ottocentesco tempio dell'arte.⁵¹⁰

In Germania la realizzazione in questo periodo di musei “moderni” fu piuttosto limitata, uno dei pochi esempi è il *Deutsches Hygiene-Museum* di Dresda. La costruzione del museo fu promossa da Karl August Lingner, un imprenditore della città che possedeva un'industria di prodotti per l'igiene. Per la progettazione del museo fu indetto un concorso nel 1920, cui parteciparono tra i più eminenti e avanguardisti architetti dell'epoca, tra cui Hans Scharoun e i fratelli Hans e Wassili Luckhardt. Al concorso non seguì tuttavia la realizzazione del museo, per la quale si dovette attendere la seconda *Internationale Hygiene-Ausstellung* del 1930. In occasione dell'esposizione Wilhelm Kreis progettò nel Blüherpark l'Hygiene-Museum, in uno stile *Neues Bauen*, non privo tuttavia di echi classici.⁵¹¹

Il 1933 rappresentò una radicale cesura in questo, come in ogni altro ambito della cultura tedesca. Werner Noack - direttore della sezione per i musei d'arte e di cultura del *Deutscher Museumsbund* - così si espresse durante una riunione dell'agosto di quell'anno: «Abbiamo vissuto una rivoluzione, che per la sua misura, i suoi sviluppi e le sue conseguenze, lascia ormai lontano e dietro di sé tutto ciò che è accaduto a partire dal 1918.»⁵¹² La maggior parte dei più eminenti membri dell'associazione fu rimossa dai loro incarichi o spinta ad un pensionamento anticipato. A causa dell'allontanamento di questi personaggi di spicco, il *Museumsbund* perse ogni attitudine e influenza nel campo della politica culturale. Poté quindi senza troppi intoppi sopravvivere sino al 1945.

Nel 1937 l'operazione *Entartete Kunst* stigmatizzò definitivamente la messa al bando dai musei tedeschi del Moderno: nello stile degli edifici ad essi preposti, come nelle loro collezioni. I musei tornarono ad essere templi, non dell'arte però, ma templi del

510Cfr. P. J. Tange, *op. cit.*

511Il museo era volto alla trasmissione di conoscenze inerenti all'anatomia umana, nozioni sulla sana alimentazione e la corretta igiene personale. Durante il Terzo Reich il museo cadde sotto l'influenza del nazismo, che ne fece strumento di propaganda della sua ideologia razzista e di promozione eugenetica. Tra il 1933 e il 1941 furono ubicati nell'edificio vari uffici del partito nazionalsocialista. Il museo, assieme alla sua collezione, fu in gran parte distrutto dal bombardamento di Dresda da parte degli Alleati.

512Cit in W Klausewitz, *op. cit.*, p. 22.

capitolo secondo

regime, delle sue autoritarie e inalienabili rappresentazioni.

Le nuove costruzioni museali assunsero – nel loro aulico stile classico – un carattere prettamente monumentale, un valido esempio è la nota *Haus der Kunst*, costruita a Monaco su progetto di Paul Ludwig Troost tra il 1933 ed il 1937.⁵¹³ Il palazzo espositivo fu inaugurato nel 1937 con la mostra *Große Deutsche Kunstausstellung*, che doveva mostrare l'autentica arte tedesca in contrapposizione a quella “degenerata” esposta contemporaneamente nella ben nota mostra *Entarte Kunst* presso l'edificio espositivo ubicato dell'*Hofgarten* (l'attuale *Deutsches Theatermuseum*).⁵¹⁴

Dopo la fine della seconda guerra mondiale, la ricerca nel campo dell'architettura dei musei dovette cercare nuove strade e nuove – o antiche? – tradizioni. Il museo riacquistò l'afflato di strumento identitario, instillatore di appartenenza nazionale: anche in questo momento – come era avvenuto per la Prussia degli Hohenzoller – la Repubblica di Bonn era alla ricerca di una legittimazione “nazionale”. Il riferimento non fu più al mito dell'Ellade, ma a quello della Repubblica di Weimar. Ecco che i musei parlarono il linguaggio del Moderno degli anni venti, l'età dell'oro della democrazia tedesca, furono *atti di memoria...* una memoria in qualche modo *ricostruita* ed in parte manipolata. La loro architettura – e più in generale tutta l'architettura del

513Non solo in Germania l'architettura dei musei continuò ad assumere sembianze neoclassiche. Anche in altri paesi, europei ed extraeuropei, anche se non sempre per motivazioni “di regime”, lo stile neoclassico nelle sue diverse varianti fu ancora utilizzato – anche se non esclusivamente – nella progettazione dei musei. Vedi ad esempio il *Musée des Travaux publics* di Parigi, progettato da Auguste Perret e inaugurato nel 1937 o la *National Gallery of Art* di Washington (1937-1941, arch. J. Russell Pope).

514Presso la Galleria all'*Hofgarten* erano esposte oltre 650 opere delle avanguardie del XX secolo, con una grande rappresentanza dell'arte espressionista, senza cornici e nella più totale confusione. I titoli erano stati aggiunti dagli organizzatori. Un quadro, raffigurante un gruppo di lavoratori agricoli, era intitolato ad esempio “Contadini tedeschi visti alla maniera yiddish”. Un opuscolo fungeva da guida e mostrava al visitatore quale fosse il modo “giusto” di interpretare le opere esposte paragonandole a prodotti di dilettanti o di malati di mente. Si condannava ulteriormente le opere accusandole – in quanto appartenenti ad istituzioni pubbliche – di essere state acquistate col denaro del “popolo lavoratore tedesco”. Adolf Ziegler – presidente della *Reichskammer der bildenden Künste* incaricato dal ministro Göbbels di sequestrare le opere “degenerate” che si trovavano nei musei e nelle gallerie e di esporle – tenne il discorso di inaugurazione della mostra e definì i lavori esposti un prodotto della follia, dell'incapacità e della spudoratezza di artisti “degenerati”. La mostra fu visitata da 2 milioni di persone, contro le 400.000 che si recarono alla *Haus der Kunst*. Il successo della mostra – testimoniato anche sulle pagine del *New York Times* – rappresentò uno scomodo boomerang della propaganda nazionalsocialista, tanto che Ziegler si apprestò a chiuderla prima del tempo. Nel 1963, in un tentativo di simbolica riparazione – fu allestita un'omonima mostra presso la *Haus der Kunst* in cui era proposto un gruppo di opere di arte contemporanea epurate dai musei tedeschi durante il Reich.

2.1 _ il lungo dopoguerra: tra oblio e memoria

“lungo dopoguerra” - fu quasi sempre un'architettura dell'oblio, che rimandava alla leggenda di Weimar e si faceva piena espressione della rinascita economica.

Il legame tra museo-identità si esplicitò, però, nel post 1945 in maniera più articolata di quanto potrebbe apparire da questa prima analisi, sviluppandosi su due piani coesistenti e paralleli. Da un lato l'architettura dei musei si fece espressione della necessità di un oblio collettivo e scelse così il linguaggio della *Moderne* di Weimar; dall'altro tuttavia non respinse il bisogno del singolo individuo di un *silente* accoglimento della sua personale storia, del suo personale, frammentato, doloroso ricordo. I musei del dopoguerra, con il loro carattere dimesso e intimistico, scevro di velleità monumentali, della volontà di affermare una qualsiasi *verità*, divenne il luogo di una riflessione intima e introiettiva. Essi assunsero così l'aspetto di un Giano bifronte: un volto consacrato alla memoria/oblio collettiva, l'altro al ricordo individuale. Questa attitudine sembra ricalcare perfettamente la doppia faccia dello spirito tedesco, tanto libero nella sua intimità, nella *Machtgeschützte Innerlichekeit* (interiorità protetta dal potere), quanto di fatto sottomesso all'autorità dello Stato. La contrapposizione tra “intimo”, e “pubblico”, si propose come una delle tante dicotomie del “lungo dopoguerra”, che pare ricalcare quella tra *Funktionsgedächtnis* (memoria funzionale) e *Speichergedächtnis* (memoria-archivio), così come definite da Aleida Assmann.⁵¹⁵ L'una assolve principalmente il compito della costruzione dell'identità e della legittimazione della struttura politica e sociale. L'altra è invece come un archivio delle future “memorie funzionali” possibili. La “memoria-archivio” è quel tipo di memoria che si trasmette attraverso l'arte, la cultura e i musei. A differenza della memoria funzionale - che è supportata dalla società - i detentori della memoria-archivio sono gli individui.

Ecco che i musei del dopoguerra paiono essere perfetta espressione di questa dicotomia: nella loro immagine sono bandiera della memoria - o meglio dell'oblio - ufficialmente promossa, nella sua configurazione e articolazione “a misura d'uomo” paiono invece al servizio del ricordo individuale.

Già in questi anni è evidente un allontanamento dal concetto di museo come tempio,

⁵¹⁵Cfr. paragrafo 2.1.3.2.

capitolo secondo

come luogo “eccezionale” lontano dal quotidiano: *Museumtempel*. Esso si avvicina invece al *Lernort*, ovvero a luogo dell'apprendimento pensato per l'uomo, un concetto che sarà formulato a partire dalla metà degli anni sessanta.

Su queste premesse si basa l'ipotesi di partenza della riflessione qui proposta, ovvero che la ricostruzione dei musei in Germania nel secondo dopoguerra sia un fenomeno inseribile nella più vasta questione dell'identità perduta del popolo tedesco all'indomani della caduta del Terzo Reich.

Quando alla fine degli anni sessanta una nuova generazione si affacciò prepotente sul palcoscenico della storia, rivendicando una identità propria e scevra delle inquietudini riguardo la colpa ed il passato da dimenticare, anche i musei cambiarono volto: “atti” di una memoria collettiva che guardava al passato non più con la volontà di cancellarlo, ma con la consapevolezza di poterlo affrontare, comprendere e solo poi superare.

Ecco che anche l'architettura dei nuovi musei parlò allora un linguaggio nuovo, essi si aprirono alla città con forme plurime sganciandosi definitivamente dal Moderno.

2.2 _ i musei nella Repubblica Federale Tedesca

2.2.1_ tra *Musentempel* e *Lernort*: i musei tedeschi del lungo dopoguerra

Il 1945 rappresentò in terra tedesca una significativa svolta nell'ambito dell'architettura dei musei. La condizione in cui volgevano gli antichi edifici danneggiati o talvolta distrutti dai bombardamenti, nonché la necessità di salvaguardare ciò che rimaneva delle collezioni – andate già in parte perdute a seguito dell'operazione *Entartete Kunst* (arte degenerata) - non permettevano di posticipare di molto azioni mirate ad affrontare la questione.

Le limitazioni economiche e materiali del dopoguerra comportarono innanzitutto il tentativo di recuperare il più possibile i musei già esistenti e danneggiati dai bombardamenti. Questa tendenza si mantenne viva successivamente nella DDR, mentre nella Repubblica Federale si riscontrerà a partire dalla metà degli anni cinquanta anche un impulso alla costruzione di nuovi edifici museali nel medesimo sito di quelli distrutti, o addirittura di musei costruiti *ex novo*, anche se in questo caso il numero fu piuttosto limitato.⁵¹⁶

La ricostruzione degli edifici danneggiati dai bombardamenti si esplicò in varie modalità. Nel caso dell'*Alte Pinakothek* di Monaco ad esempio si optò per un recupero “innovativo” dell'antica struttura, su progetto di Hans Döllgast (1957).

L'architetto definì quello della *Alte Pinakothek* il più bell'incarico della sua carriera. Questa frase può in un certo senso stupire, considerando che Döllgast non poté realizzare in effetti tutte le sue idee progettuali e dovette scendere più di una volta a compromessi. Ma il coinvolgimento dell'architetto si esplicò su un terreno ben più

⁵¹⁶Nella Repubblica Democratica la completa ricostruzione – *com'era, dove'era* – degli edifici storici rappresentativi, giocò un ruolo importante nell'epoca del *Wiederaufbau*. I musei costruiti *ex novo* rappresentarono un'eccezione (vedi la *Lunsthalle Rostock*, 1968-69, arch. H. Fleischhauer e M. Halwas) e furono invece numerosi gli edifici storici riallestiti per essere convertiti ad uso museale. Cfr. U. Fendel, *Wiederaufbau nach dem 2. Weltkrieg in Deutschland Ost und West. Ein Vergleich anhand Kommunalen Repräsentativbauten*, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, 1996, p. 225.

capitolo secondo

ampio della semplice progettazione, poiché fu anche grazie al suo interesse e alla sua determinazione che l'*Alte Pinakothek* fu salvata dalla distruzione definitiva. Il ben noto edificio di Leo von Klenze, completato nel 1836, svolse all'epoca della sua realizzazione il ruolo di un importante modello per i moderni musei ottocenteschi in tutta Europa. Nel 1939, il giorno successivo alla dichiarazione della guerra, fu fortunatamente chiuso e la sua collezione evacuata. Se questo tempestivo accorgimento preservò le opere d'arte in essa contenute, non valse tuttavia a salvaguardare la *Pinakothek*, che fu gravemente danneggiata durante la guerra aerea. Il tetto crollò e un incendio lasciò in piedi solamente le murature esterne dell'edificio. Dati i gravi danni subiti, fu previsto di demolirne le rovine, ma Döllgast – grazie alle sue convincenti proposte di natura tanto architettonica, quanto economica – riuscì a preservarlo e a conferirgli nuova vita.

Il progetto prevede una consistente alterazione dell'edificio rispetto alla sua configurazione originaria e una combinazione del “vecchio” con il “nuovo”, sì realizzata da apparire come un atto naturale, che intendeva conservare senza artifici le tracce della storia.⁵¹⁷

La decisione di non ricostruire semplicemente le parti danneggiate e mancanti delle facciate, ma di sostituirle con una muratura in mattoni faccia a vista, tale da mettere in luce le “ferite” inferte all'edificio dalla guerra, fu certo segno di un atteggiamento volto al desiderio di *non dimenticare*.

In risposta alle ripetute richieste di mettere a punto una soluzione da molti considerata come “non-finita”, Döllgast ribadì: «Perché cancellare tutto? La gente dovrebbe vedere che la Pinacoteca ha la una sua storia e che nemmeno questa è stata spazzata via dalla guerra».⁵¹⁸

E questa storia poteva essere letta proprio sulla facciata dell'edificio, nella tessitura della muratura in mattoni, recuperati dalle macerie dall'unica manodopera all'epoca disponibile: quella femminile. La *Pinakothek*, così, dopo essere stata simbolo dell'orgoglio nazionale della Baviera di Ludwig I, si fece commemorazione della

517Cfr W. Nerdinger, *Hans Döllgast: ricostruzione della Alte Pinakothek a Monaco*, in «Casabella», n. 636, 1996, pp. 46-55. Le principali modifiche rispetto all'impianto originario riguardarono la disposizione delle scale, la copertura, il sistema di circolazione e distribuzione.

518Cit. in *Ibidem*, p. 50.

2.2 _ i musei nella Repubblica Federale Tedesca

distruzione di Monaco, delle difficoltà affrontate dai suoi cittadini nel dopoguerra, della forza e del coraggio di quelle donne che con le loro mani iniziarono la ricostruzione della loro patria.⁵¹⁹

Il ricordo della guerra e del dopoguerra e un'architettura che fosse espressione della sofferenza e delle rovine non era tuttavia quello che la maggior parte dei tedeschi mostrava di desiderare.

Questo atteggiamento risulta emblematico ad esempio considerando la strenua volontà espressa dai francofortesi nel ripristino della **Casa di Goethe** nel suo aspetto originario (1947-1951). L'edificio – privo di un significativo valore architettonico, risalente agli anni 1755-1756 e già rimaneggiato nel corso del XIX secolo – custodiva e metteva in mostra alcuni arredi ed oggetti appartenuti al grande poeta, che vide la luce proprio in questo luogo. Tali suppellettili vennero eroicamente tratte in salvo da un gruppo di cittadini dopo un violento bombardamento della città.⁵²⁰ Attorno alla sua ricostruzione si accese un dibattito che coinvolse la cittadinanza di Francoforte, le istituzioni che si occupavano della tutela del patrimonio e un nutrito gruppo di architetti tedeschi – tanto moderni, quanto tradizionalisti – che si opposero, quest'ultimi, senza successo ad un progetto che ne prevedesse la fedele ricostruzione. I sostenitori di questa opzione invece difesero le proprie idee affermando la necessità di preservare la memoria storica per le giovani generazioni tedesche. Ma una ricostruzione *com'era dov'era* nei fatti rispecchiava più che altro la volontà di cancellare la memoria della distruzione... e quale miglior occasione per farlo della casa natale di uno dei simboli della Germania, della grande nazione di filosofi e poeti... La casa di uno dei padri di quella patria che nei fatti non esisteva più, ma la cui assenza si voleva sublimare tramite la fondazione *ex novo* di una nuova patria che potesse esser di lei degna figlia?

519Cfr. F. Scott, *On altering architecture*, Routledge, London/New York 2008.

520Cfr. J. Friedrich, *Der Brandt. Deutschland im Bomben Krieg 1940-1945*, Propyläen Verlag, München 2002.

capitolo secondo

Se la Casa di Goethe rimaneva lì, intatta... voleva certo dire che *quella* patria era ancor viva, che risorgeva dalle ceneri del Reich, dando vita alla giovane Repubblica di Bonn. Com'era rassicurante tutto ciò!⁵²¹

Simili prese di posizione si manifestarono principalmente nei confronti di edifici emblematici e simbolici, in merito alla cui sorte la popolazione non peritò a schierarsi contro l'opinione comune alla gran parte degli architetti, che nell'immediato dopoguerra si dichiararono acerrimi nemici della ricostruzione del patrimonio distrutto nella sua forma storica: esso avrebbe potuto solo risorgere «in nuova forma e per nuove funzioni».⁵²²

La ricostruzione della maggior parte dei musei si realizzò in un clima molto più accondiscendente.

Nel *Museum am Ostwall* di Dortmund, ad esempio, le fondamenta e le parti di muratura sopravvissute all'incendio di cui era rimasto vittima furono recuperate e rivestite in un nuovo involucro, per poi essere collegate ad un'ala costruita *ex novo*, così da far suscitare l'impressione che si trattasse totalmente di una nuova costruzione.⁵²³

Già nel 1947 erano tuttavia stati ripristinati, sulle macerie dell'antico edificio, degli spazi espositivi: nel 1949 erano già disponibili e attivi a tal scopo ben cinque vani, che ospitarono la prima esposizione di arte contemporanea del dopoguerra in terra tedesca.⁵²⁴

Quello del museo di Dortmund fu un caso emblematico della velocità con cui nel dopoguerra si mirò a ricostruire il tessuto artistico e culturale. Una forte volontà di riscatto morale, mista ad un sentimento di rivalsa nei confronti del nazismo, portò a

521 Per ulteriori notizie in merito al dibattito sulla ricostruzione della Casa di Goethe Cfr. H. Frank, *op. cit.*, p. 66 nota 16.

522 Così recitava un manifesto firmato nel 1947 da 38 architetti, sia moderni (Leitl, Schwippert, Cocker), che tradizionalisti (Schumacher, Tessenow), pubblicato sulla rivista «Baukunst und Werkform». Cfr. J. M. Diefendorf, *op. cit.*, p. 70, nota 19.

523 La riconfigurazione del museo di Dortmund fu portata avanti dal 1947 al 1956 ad opera dell'Ufficio Tecnico Comunale in collaborazione con la direzione del museo.

524 Cfr. L. Rygers, *The museum am Ostwall, Dortmund*, in «Museum», n. 15, 1962 e *Für Leonie Rygers. Direktorin des Museums am Ostwall in Dortmund*, Freunden Neuer Kunst, Dortmund 1975.

2.2 _ i musei nella Repubblica Federale Tedesca

sentire l'urgenza della ricostituzione delle collezioni del Novecento e alla rivalutazione dell'*arte degenerata*. Collezionisti privati, amministratori pubblici e direttori di musei si mossero alacremente in tal senso e ne fecero una sorta di imperativo morale.

Questo slancio si esplicitò chiaramente nella prima mostra **documenta** di Kassel, del 1955. In parallelo alla *Bundesgartenschau* (esposizione nazionale del giardino), il Prof. Arnold Bode e lo storico dell'arte Werner Haftmann organizzarono una esposizione di arte contemporanea. Essa fu sostanzialmente pensata come una retrospettiva del Moderno classico, diffamato e messo al bando durante il Nazismo. Lo stesso termine “documenta”, fu coniato in riferimento alla volontà di “documentazione” di quell'arte moderna, la cui fruizione era stata preclusa per così tanti anni al popolo tedesco.

L'impegno nei confronti del ristabilimento di una certa “normalità” in seno alla vita culturale della Repubblica Federale si manifestò in primo luogo nella riedificazione dei teatri e delle sale da concerto, che prese avvio nell'immediato dopoguerra e si protrasse fino agli anni sessanta.

Un altro significativo esempio è la ricostruzione del **Gürzenich** a Colonia, su progetto di Rudolf Schwarz. L'edificio, nato nel XV secolo come sede del mercato e del magazzino comunale e come edificio per feste, mantenne nel corso del tempo unicamente quest'ultima funzione. La guerra aerea lasciò in piedi solo il guscio bruciato di questo complesso architettonico, prezioso simbolo identitario per i cittadini di Colonia. La città si accordò subito affinché il Gürzenich non andasse perduto. Nei mesi successivi all'incendio fu subito puntellato e nel 1948 fu istituito un comitato che si occupasse della sua ricostruzione. I due progetti vincitori risultarono quello di Karl Band con Rudolf Schilling e Rudolf Schwarz con Josef Bernard.

Schwarz e Band si associarono e portarono avanti insieme la proposta progettuale, che prevede il mantenimento del rudere della limitrofa chiesa di St. Alban e la ricostruzione *ex novo* del Gürzenich. Così Schwarz si espresse in merito alla scelta di tale soluzione:

capitolo secondo

«Le volte [di St. Alban] erano crollate e a cielo aperto stava ormai soltanto un ammasso incomprensibile di archi, pilastri e pareti, un cumulo privo di senso e triste... Esso ammonisce sull'insondabile malvagità del cuore umano. Così esso sta accanto al palazzo delle feste. Le feste della vita vengono poste davanti allo sfondo della morte». ⁵²⁵

Lo scenario finora tratteggiato mostra con evidenza quale importanza giocò la volontà di ristabilire un ordine e una consuetudine nella vita culturale della Repubblica Federale. Da un lato questo impulso nasceva dal bisogno di dimenticare la miseria e le macerie del dopoguerra, di creare delle parentesi di libertà e di normalità nella vita quotidiana dei tedeschi. Dall'altro fu sicuramente un sintomo dell'altrettanto impellente bisogno di aggrapparsi alla cultura come ancora di un'identità collettiva andata in frantumi prima ad opera del regime e poi, ancor più concretamente, per mano della *Royal Air Force*.

Se lo slancio verso la ricostruzione e la nuova edificazione dei teatri si spense nel corso degli anni sessanta, accomiatandosi per così dire con lo *Schauspielhaus* di Düsseldorf di Bernhard Pfau (1965), la costruzione dei musei, iniziata anch'essa negli anni cinquanta, continuò a progredire, raggiungendo poi il suo apice negli anni ottanta. ⁵²⁶ Ciò può essere interpretato come una riprova del fatto che tra tutte le istituzioni culturali pubbliche, furono essenzialmente i musei ad assolvere il ruolo di strumenti identitari nel dopoguerra. E lo fecero con atteggiamento dimesso, silente: la questione dell'identità era nel lungo dopoguerra ancora troppo scottante per essere affrontata apertamente ed in piena coscienza. L'architettura di questi musei rispecchierà questa attitudine e adotterà un paradigma riconoscibile nelle indiscutibili varianti dei singoli casi.

Il compito edilizio del museo nel dopoguerra doveva soddisfare alcune necessità e condizioni di base. Oltre al fabbisogno di spazi che accogliessero le vecchie collezioni,

⁵²⁵Cit. in W. Pehnt, H. Strohl, *Rudolf Schwarz 1897-1961*, Electa, Milano 2000, p. 200. Per un approfondimento sulla ricostruzione del Güzernich, vedi *Ibidem*, pp. 198-202.

⁵²⁶Cfr. H. Klotz, W. Krase (a cura di), *La nuova architettura dei musei nella Repubblica Federale di Germania*, Ernst Klett Verlage, Stuttgart 1985, pp. 7-8.

2.2 _ i musei nella Repubblica Federale Tedesca

lo slancio spontaneo verso il recupero e la valorizzazione dell'arte “degenerata” portò alla costituzione di nuove collezioni e implicò quindi la richiesta di nuovi spazi atti a custodirle. Inoltre l'interesse sempre crescente verso le esposizioni temporanee promosse una riflessione architettonica rispetto alla conformazione che dovevano assumere questi nuovi ambienti. Un contributo importante fu apportato anche dalle discussioni in merito all'illuminotecnica.

Il primo museo costruito completamente ex novo nel dopoguerra fu il **Wallraf-Richartz-Museum** di Colonia, di Rudolf Schwarz.⁵²⁷ Esso merita una menzione a parte poiché presenta alcune caratteristiche che si differenziano dal modello adottato dai musei del dopoguerra.⁵²⁸

Nel 1946 il collezionista Josef Haubrich donò alla città di Colonia la sua collezione di arte moderna e diede così l'impulso per la ricostruzione del museo distrutto durante la guerra aerea. Nel 1951 fu indetto un concorso, vinto da Rudolf Schwarz e Josef Bernhard. Il museo fu costruito sull'antico sito, limitrofo alla chiesa dei Minoriti.

Il complesso presenta un impianto ad U, le cui tre ali sono suddivise in sei tratti orientanti da est a ovest (tre per la costruzione principale a nord e tre per i due bracci laterali). Questi tratti sono coperti con tetti a falde e si presentano così nei prospetti laterali come una sequenza di case con frontone. Il prospetto di ingresso è invece partito tramite contrafforti gradonati, che conferiscono all'edificio un aspetto massiccio e certamente poco accogliente.⁵²⁹ Nel *Wallraf-Richartz-Museum* permane la concezione del museo come luogo pseudo-sacrale: l'edificio è una fortezza, un forziere per il tesoro dell'arte che deve essere protetto – assieme ai suoi visitatori – dal caos della vita quotidiana della metropoli. Sul cortile interno si affacciano finestre verticali e *bowindow* con zone di riposo per i visitatori. Le finestre verticali, presenti anche sui prospetti esterni, instaurano un rapporto visivo anche con la strada e la chiesa dei Minoriti. L'illuminazione dello spazio interno – articolato in sale di diversa altezza e mezzanini – utilizza in parte luce zenitale, in parte luce laterale, in un rapporto

527Cfr. H. Schubert, *Moderner Museumsbau. Deutschland. Österreich. Schweiz*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1986, pp. 18-40.

528Si ricorda che lo studio è qui circoscritto ai musei della Repubblica Federale Tedesca.

529Cfr. W. Pehnt, H. Strohl, *op. cit.*, pp. 204-209.

capitolo secondo

rispettivamente del 40% e del 60%. Questa preferenza della luce laterale e l'utilizzo di vetrate esposte a sud furono molto criticate. Le motivazioni addotte da Schwarz in merito alla scelta furono di natura piuttosto "personale". L'opera d'arte era da lui considerata come un oggetto mistico che recava in sé preziose e segrete testimonianze del passato. L'architetto diffidava dell'idea del museo come uno strumento "scientifico" per lo studio e la conservazione delle opere. Queste dovevano piuttosto essere semplicemente percepite immerse nella luce proveniente dalle finestre, che variava a seconda della posizione del sole nella volta celeste. Nel periodo in cui fu concepito il progetto per il *Wallraf-Richartz-Museum* si svolse anche sulle pagine di «Baukunst und Werkform» il dibattito sul Bauhaus.⁵³⁰ Il museo fornì a Schwarz l'occasione per precisare quale fosse la sua idea di architettura. L'edificio suscitò aspre critiche sia da parte dei tradizionalisti, sia dei modernisti. I primi lo attaccarono per la sua immagine di sobrio e inospitale edificio industriale in contrapposizione con la città antica, ai secondi invece parve adattarsi eccessivamente all'intorno, tramite i contrafforti sul fronte nord ed i prospetti est ed ovest che alludevano alle abitazioni storiche della città.⁵³¹

In molti furono gli architetti oltre a Schwarz che, per svariate motivazioni optarono per l'utilizzo della luce laterale nei musei. Esempi di questo tipo si trovano in questi anni anche all'estero. Uno per tutti è quello del *Louisiana Museum* di Humlebæk (Copenaghen, 1958), progettato da Wilhelm Wohler e Jørgen Bo.⁵³² Il museo, situato in un grande parco su di un piccolo promontorio sul mare, si snoda in vari ambienti e gallerie vetrate, che permettono alla luce naturale di entrare copiosamente, sposando le opere d'arte con il paesaggio circostante.

⁵³⁰Vedi paragrafo 2.1.2.

⁵³¹Konrad Adenauer ne chiese la demolizione, ma il giudizio negativo del cancelliere portò paradossalmente ad una maggiore accettazione dell'edificio da parte del pubblico. Cfr. W. Pehnt, H. Strohl, *op. cit.*, p. 208.

⁵³²Il museo fu fondato dal ricco collezionista danese Knud Jensen (1916-2000). Jensen voleva un museo dove i danesi potessero approcciarsi all'arte moderna, che fino ad allora aveva trovato limitato spazio nelle istituzioni museali del paese, uno scopo che egli perseguì e realizzò grazie alle numerose esposizioni da lui allestite al Louisiana. Alla base del suo pensiero stava la convinzione che l'arte non fosse appannaggio delle élite colte, ma dovesse essere offerta e trasmessa democraticamente a tutti gli strati sociali.

2.2 _ i musei nella Repubblica Federale Tedesca

Anche Willem Sandberg⁵³³ non si schierò a favore delle sale illuminate dall'altro, a cui associava una sensazione di claustrofobia, che non era a suo giudizio a sufficienza bilanciata dall'indubbio vantaggio di poter disporre di tutte e quattro le pareti delle sale per collocare le opere. Lo spazio doveva avere una direzione ben precisa e questa poteva essere suggerita grazie all'illuminazione laterale.

Oltre alle discussioni in merito all'illuminazione zenitale o laterale, si accesero in questo periodo dibattiti sull'illuminazione naturale e quella artificiale. Quest'ultima fu introdotta principalmente sulla base dei modelli dei musei americani. La luce artificiale permetteva una più corretta illuminazione e conservazione degli oggetti d'arte e favoriva anche un'economia nell'utilizzo dei piani dell'edificio che non era permessa invece dalla luce naturale zenitale. In Europa questo tipo di illuminazione non fu inizialmente molto amato, Sandberg affermava ad esempio che il variare della luce durante le ore del giorno rendeva più interessante l'opera esposta, mentre giudicava l'illuminazione costante poco “vitale”.⁵³⁴

Un giudizio simile venne espresso da Gropius, sulle pagine di «Jahresring», che giudicò l'illuminazione naturale “vitale” e dinamica, mentre quella artificiale troppo statica e semplificata.⁵³⁵

Manfred Lehbruck, nei suoi studi sul tema del museo, nonché nelle sue realizzazioni, individuò proprio nell'illuminazione uno dei fondamenti per la progettazione dei musei. L'intensità della luce, la sua direzione, i contrasti e lo spettro luminoso dovevano essere al servizio della fruizione dell'opera d'arte da parte del visitatore. Egli si schierò a favore di una illuminazione naturale “dinamica” che, nel suo variare nel corso del giorno, permettesse al fruitore di restare in contatto con l'ambiente esterno. Nel caso in cui fosse stata necessaria anche la presenza di luce artificiale, i due sistemi dovevano essere organizzati di modo da evitare bruschi passaggi dall'uno all'altro. Il suo utilizzo doveva comunque a suo giudizio essere limitato:

⁵³³Willem Sandberg (1897-1984) fu un grafico olandese e direttore dal 1945 al 1962 dello Stedelijk Museum di Amsterdam, in cui lavorò sin dal 1938. Cfr. paragrafo 2.2.2.

⁵³⁴Cfr. P. J. Tange, *op. cit.*

⁵³⁵W. Gropius, *Gestaltung von Museumgebäuden*, in “Jahresring. Jahrbuch für moderne Kunst”, 1955/6, p. 131.

capitolo secondo

l'argomentazione in base alla quale la luce artificiale era divenuta una consuetudine per l'uomo moderno era per l'architetto addirittura un motivo in più per non utilizzarla nei musei. Essi dovevano essere dei luoghi “autentici”: non dovevano essere regolati dalle leggi del mondo dell'economia e della produzione, ma piuttosto secondo da quelle della natura.⁵³⁶

Una commistione tra luce artificiale e luce naturale fu utilizzata dagli architetti Heinrich Bartmann e Reinhold Kalger nel *Focke-Museum* di Bremen.⁵³⁷

La luce artificiale illuminava alcuni minuti pezzi della collezione risalenti al medioevo. Per il resto gli oggetti esposti beneficiavano della luce naturale provenienti dalle grandi superfici vetrate che si aprivano sul parco.

L'ampio complesso si sviluppa in due corpi edilizi distinti e ruotati l'uno rispetto all'altro di circa 10°. Ciascun fabbricato si sviluppa attorno ad una corte interna. I due volumi cubiformi sono collegati da un corpo edilizio basso e allungato, in cui è ubicata la hall di ingresso. Da qui si può raggiungere l'ala della collezione permanente, la sede dell'amministrazione – il più piccolo dei due fabbricati principali – e un auditorium esagonale, disposto all'estremità sud dell'amministrazione.

Lo spazio espositivo occupa il padiglione di dimensioni maggiori, il cui lato lungo è l'unica parte del complesso che si sviluppa su due livelli. Questo è uno spazio aperto, suddiviso solo da leggere partizioni che non raggiungono mai tutta l'altezza dell'edificio, sì da preservare la sensazione di un grande spazio aperto. Questa percezione è accentuata dalle pareti vetrate che si aprono sul parco e sulla corte. Il carattere semplice della costruzione è sottolineato dalle pareti in mattoni, dalle luci ad incasso nel soffitto, dagli esili pilastri rotondi e dal pavimento rivestito in legno e

⁵³⁶Lehmbruck utilizzò tuttavia un'illuminazione totalmente artificiale per il padiglione dedicato all'arte orafa del *Reuchlinhaus* di Pforzheim. Il padiglione è uno dei primi *Dunkelmuseen* (cioè i musei “scuri”, ovvero privi totalmente di aperture e con un'illuminazione di fondo smorzata) progettati in Germania. La luce artificiale era qui giustificata dalla particolarità degli oggetti esposti, che necessitavano di una illuminazione che ne potesse esaltare la brillantezza e lo splendore.

⁵³⁷Il *Focke-Museum* realizzato tra il 1959 ed il 1964 è un *Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte*. Il museo era ospitato in un edificio della fine del XVII secolo, che fu vittima durante la guerra di un incendio che portò nel 1947 alla demolizione delle sue rovine. Il museo venne ospitato temporaneamente in una struttura ubicata in un'area verde in un quartiere ad est del centro cittadino. Nel 1955 si decise per la costruzione di un nuovo edificio, posto nel medesimo parco urbano.

2.2 _ i musei nella Repubblica Federale Tedesca

pietra. Tali materiali furono scelti per rafforzare la connessione con la natura circostante, in cui il museo riesce bene ad immergersi grazie al suo limitato sviluppo in altezza e alla suddivisione in più corpi edilizi. Lo stretto rapporto con il parco presenta sicuramente anche i suoi svantaggi: il tetto piano, le grandi finestre prive di isolamento e la mancanza dell'aria condizionata non permettono una corretta conservazione delle opere.⁵³⁸

Il *Focke-Museum* presenta le principali caratteristiche degli edifici museali costruiti nella Repubblica Federale all'indomani del 1945. La loro ricorrenza è tale da poter delinearne un comune paradigma. Essi hanno un carattere dimesso e discreto. Si articolano spesso in più corpi cubiformi – di uno, due livelli di altezza – aventi ciascuno una diversa funzione e raggruppati attorno ad una corte interna, dedicata nella maggior parte dei casi alla esposizione di sculture.⁵³⁹ Ogni monumentalità è evitata: il museo non è un simbolo di grandezza o magnificenza e rinuncia al carattere glorioso di tempio dell'arte. E' piuttosto un edificio al servizio dell'arte stessa, un tramite tra il visitatore e l'opera esposta. Arte e museo sono *a servizio dell'uomo* e uomo e opera sono al centro dell'architettura.

Ammettendo la stretta connessione ipotizzata tra museo-memoria-identità, è come se in quel momento la Repubblica Federale necessitasse di un'architettura e di un'arte che potessero riabilitare il popolo tedesco: un popolo fatto di uomini, non una "nazione". E quindi l'architettura voleva essere dimessa, voleva parlare un linguaggio quotidiano, essere appunto *a misura e a servizio dell'uomo*.

Le piccole dimensioni, la suddivisione in più padiglioni, la copiosa luce naturale che penetra attraverso le pareti vetrate aperte sul parco: questi caratteri favorivano

538Il museo è stato ampliato nel 2003 con un grande magazzino di opere aperte al pubblico su progetto degli architetti Jan Jakob Schulze e Martin Pampus.

539Alle diverse funzioni corrispondeva sovente una diversa configurazione dei padiglioni, che si differenziavano anche nell'utilizzo dei materiali. Un esempio calzante è il *Reuchlinhaus* di Pforzheim, di Manfred Lehbruck. Cfr. paragrafo 3.1. Alla base della suddivisione del museo in più fabbricati stava anche la presa di coscienza che il museo non poteva essere accessibile al pubblico in ogni sua parte, ad esempio negli spazi occupati dagli uffici amministrativi o in quelli dedicati alla ricerca e al deposito delle opere d'arte non in mostra. Per quanto riguarda il tema della corte interna, questo fu un elemento caratteristico dell'architettura dei musei sin dalla loro nascita. Esse erano necessarie come fonti di illuminazione, ma il loro utilizzo e la loro importanza accrebbero nel tempo: le corti erano parti del museo a cielo aperto in cui erano ospitate le statue, erano allestite installazioni temporanee e successivamente anche happening e potevano anche diventare dei potenziali teatri all'aperto.

capitolo secondo

certamente un raccoglimento e un atmosfera intima. Il museo era il luogo di una riflessione personale e si rivolgevano non alla società, ma al singolo individuo, al suo dolore, alla sua ricerca, al suo *frammentato ricordo*.

La distinzione in più unità funzionali, oltre ad essere sicuramente un'eredità del funzionalismo degli anni venti, rispondeva anche alle nuove necessità espositive del tempo. Gli spazi per le esposizioni temporanee erano spesso separati da quelli adibiti alla custodia della collezione permanente del museo. I primi dovevano disporre di una maggiore flessibilità ed erano perciò ubicati in ampi volumi privi di partizione interna ed aperti con pareti vetrate all'intorno. La collezione permanente invece era più spesso collocata in luoghi separati e chiusi all'intorno. La diffusione di questo tipo di differenziazione fu debitrice delle riflessioni teoriche di Alexander Dorner.⁵⁴⁰

Le parti del museo adibite alle esposizioni temporanee furono spesso configurate come architetture in ferro e vetro che, con la loro trasparenza, permettevano l'integrazione dell'oggetto esposto con la realtà circostante. L'arte pur mantenendo la sua *autonomia* perse così nei fatti la sua *sacralità*. Il museo divenne un ponte tra due mondi: quello reale e quello spirituale. *Autonomia* o *eteronomia* dell'arte? Il museo del *lungo dopoguerra* non fu espressione né dell'una, né dell'altra posizione teorica, ma rimase su quel *limes*, sì da richiamare quel «doppio carattere» formulato da Adorno come caratteristica di ogni forma artistica. Ma rispetto a questo modello non fu raccolta la visione di un'arte contestativa, quella sua capacità visionaria di prospettare possibili alternative. Essa era vista piuttosto come uno strumento *silenzioso* di osservazione e non di critica della realtà. L'arte ed il museo non davano voce all'uomo, ma semplicemente lo volevano accogliere, consolare, pacificare.

Neutralità, flessibilità, trasparenza: questi furono i tratti innovativi dei musei del dopoguerra... li si voleva *lebend*: spazi vivi, liberi, mutevoli e in continua evoluzione. Alexander Dorner fu il primo a formulare il concetto di *Lebendes Museum*. Egli propose

⁵⁴⁰Alexander Dorner (1893-1957) fu uno storico dell'arte e un insegnante tedesco e uno dei più innovativi e influenti direttori di musei del XX secolo. Cfr. paragrafo 2.2.2.

2.2 _ i musei nella Repubblica Federale Tedesca

questo tema - frutto delle sue riflessioni teoriche portate avanti sin dagli anni Hannover - in occasione di un workshop organizzato per la *Harvard Graduate School of Design* nel 1947. Il modello proposto da Dorner suscitò un grande interesse anche in Europa - uno dei suoi più illustri fautori fu certamente Willem Sandberg - e in particolare nella Repubblica di Bonn. La formula *Lebendes Museum* fu sempre più utilizzata come sinonimo del museo moderno. La ritroviamo anche nella pubblicazione del 1964, edita in occasione dell'apertura del *Wilhelm-Lehmbruck-Museum* di Duisburg. Il suo architetto, Manfred Lehmbruck, lo aveva appunto pensato come un museo che potesse significare e configurare la vita, nel *mutuo* dialogo tra uomo ed arte.⁵⁴¹

Il ***Lehmbruck-Museum*** presenta peraltro varie caratteristiche che lo fanno avvicinare al modello proposto da Dorner. Oltre alla flessibilità e alla trasparenza del *Großraum* delle esposizioni temporanee, anche l'ala dedicata alla scultura di Lehmbruck ricalca i tratti da lui indicati come i più appropriati per gli spazi adibiti per le collezioni permanenti. Questi infatti dovevano differenziarsi da quelli per le mostre temporanee e prediligere un carattere introflesso e chiuso verso l'esterno.⁵⁴²

Come molti altri esempi del periodo, il *Wilhelm-Lehmbruck-Museum* è ubicato in un parco posto nelle vicinanze del centro della città.

Quello del *Museum im Park* (museo nel parco) fu un tema che è certamente debitore di alcuni importanti modelli stranieri: il già citato ***Louisiana Museum*** a Humlebæk, di Wilhelm Wohler e Jørgen Bo, ma anche il ***museo Kröller-Müller***, progettato da Henry van de Velde e costruito dopo alterne vicende nel 1938 nel parco di Hoge Veluwe, a pochi chilometri dalla cittadina olandese di Otterlo.⁵⁴³ Il museo è costituito da un fabbricato massiccio di un solo piano, completamente chiuso all'esterno. L'architetto scelse di non aprire il museo verso il parco attraverso finestre o pareti vetrate per far

541Cfr. M. Lehmbruck, *Das Museum – Idee und Gestaltung*, in *Wilhelm-Lehmbruck-Museum • Duisburg*, Carl Lange Verlag, Duisburg 1964, pp. 9-12.

542Cfr. paragrafo 2.2.2.

543Cfr. A. Criconia, *op. cit.*, pp. 51-52 e H. Hesse-Frielinghaus, *Die Museumsbauten Henry van de Veldes und ihre Vorgeschichte*, in «Museumskunde», n. 33, 1964. Il museo prende il suo nome da Helene Kröller-Müller (1869-1939), che, grazie all'aiuto del suo consulente H. P. Bremmer, collezionò più di 11.500 opere d'arte. Helene era in possesso di una delle più grandi collezioni di Van Gogh del mondo. La donna sognava una "casa-museo", ove poter ospitare e mettere in mostra la sua collezione, sogno che si concretizzò nel 1938, quando divenne prima direttrice del *Rijksmuseum Kröller-Müller*.

capitolo secondo

sì che il visitatore, una volta entrato, si potesse isolare completamente dal mondo esterno ed immergere in quello dell'arte. Per sopperire all'assenza di illuminazione diretta, van de Velde inserì nel cuore del museo una sorta di patio, che aveva la funzione di illuminare le sale circostanti che ospitavano le opere di Van Gogh. Le altre sale furono invece dotate di lucernari. Il museo così concepito, venne completato solo nel 1953, quando van de Velde fu richiamato per aggiungere una galleria di sculture e un auditorium.⁵⁴⁴

Nel 1961 una parte del parco fu adattata a giardino di sculture, una sorta di estensione del museo nella natura, che permetteva al passante – e non solo al visitatore – di poter godere di una parte della collezione. Nonostante entrambi i musei citati siano ubicati in uno scenario naturale di gran pregio, il rapporto che instaurano tra arte, architettura e natura è agli antipodi: il *Kröller-Müller Museum* separa il visitatore dal paesaggio, promuovendo un dialogo esclusivo con l'arte, mentre il *Louisiana Museum* porta la natura all'interno del museo, in giustapposizione e non in contrapposizione con le opere d'arte. I due musei si differenziano anche nella loro configurazione spaziale. Il primo è un edificio introverso che si sviluppa secondo un asse principale a cui sono collegate sale di ampiezza pressoché uniforme. Lo schema suggerisce al visitatore un percorso preferenziale e lo indirizza ad una precisa lettura delle opere esposte. Il secondo al contrario si articola in una struttura aperta e asimmetrica, costituita da padiglioni legati l'un l'altro e disposti in pianta in un disegno a gradoni. Gli ambienti espositivi presentano piante variate - che vanno dalla semplice stanza rettangolare, alla galleria di pianta curvilinea - creando un'alternanza e un ritmo spaziale che si traduce in un approccio dinamico alla visita da parte del fruitore, favorito anche dalle grandi vetrate aperte sul parco, che inseriscono di fatto la natura come fattore attivo nel contatto tra individuo e opera d'arte. Le differenze che si riscontrano nell'organizzazione dei due edifici possono essere spiegate mediante le intenzioni programmatiche dei loro fondatori: il *Kröller-Müller Museum* incarna lo spirito pedagogico e la concreta teoria storico-artistica di Helene Müller, mentre il *Louisiana Museum* riecheggia l'inclinazione di Knud Jensen verso la “curiosità”, come

544Un ulteriore ampliamento – su progetto dell'architetto Wim Quist - è datato 1977.

2.2 _ i musei nella Repubblica Federale Tedesca

fattore essenziale nell'approccio con l'arte, nonché l'idea del museo come luogo di piacere e divertimento.

La diffusione del modello del *Museum im Park* in Germania trova una sua interessante premessa nell'allestimento della seconda mostra **documenta** di Kassel (1959). Nella distrutta *orangerie* del castello della città venne allestita una esposizione di sculture che si addentrava sin nel prospiciente Auepark. Nell'introduzione ad uno dei tre volumi del catalogo della mostra - quello dedicato specificatamente alla scultura - Eduard Trier scriveva:

«qui la scultura non è più un riempitivo tra i dipinti. Essa acquista un proprio valore nel rapporto con l'ordine in rovina dell'architettura storica e quello naturale che si esplica nel parco. Essa si deve affermare - in qualche modo - nei confronti dell'architettura e della natura. Per la scultura del nostro tempo, abituata a condizioni espositive ben normate e protetta dal museo, questa è una prova ardua ma necessaria; poiché la scultura è un'arte pubblica in misura maggiore rispetto alle altre arti ed in quanto tale si deve affermare».⁵⁴⁵

Anche Mies van der Rohe approcciò il tema del *Museum im Park*, quando fu contattato per progettare il nuovo *Folkwang-Museum* ad Essen, nel 1954. In questa fase la committenza aveva previsto di ubicare il nuovo museo non nel suo sito originario, ma nel parco della Villa Hügel, di proprietà del gruppo Krupp.⁵⁴⁶

Il **Folkwang-Museum** era uno dei più importanti centri dell'arte moderna tedesca e per questo fu assai danneggiato dalla politica culturale dei nazisti, che confiscarono la

545Cit. in: G. Holländer, *Lehmbruck in Duisburg. Eine rezeptiongeschichtliche Studie*, Becker-Kunst Verlag, Aachen 1995, p. 21.

546Cfr. P. J. Tange, *op. cit.* Non sono state recuperate ulteriori notizie su questo progetto mancato di Mies. Sono stati contattati gli archivi americani che custodiscono il lascito di Mies, ma non sono state reperite tracce utili in tal senso. Nell'archivio dell'Art Institute of Chicago, pur non essendoci documenti riguardanti il museo, è stata rintracciata una menzione di un progetto per Essen in *Oral History of Gene Summers*, un'intervista di Pauline A. Saliga redatta per il *Chicago Architects Oral History Project - Ernest R. Graham Study Center for Architectural Drawings, Department of Architecture Art Institute of Chicago* (1993). Nelle pagine 62-64 del suddetto documento, l'architetto Gene Summers riferisce di un intervento commissionato a Mies dal gruppo Krupp ad Essen, a cui egli stesso collaborò. Si trattava di un progetto nello Hügel Park, ma Summers parla qui di un edificio per uffici.

capitolo secondo

maggior parte dei pezzi della collezione.⁵⁴⁷ Il museo fu duramente danneggiato durante la guerra aerea e nel 1952 fu indetto un concorso – vinto da Werner Kreuzberger e Erich Hösterey – per la costruzione di un nuovo museo nel medesimo sito, la cui realizzazione (1956-1960) venne poi affidata a Horst Loy.

Il complesso si articola in due corpi edilizi collegati da una hall di ingresso vetrata. La diversa configurazione dei due tratti rispecchia le distinte funzioni in essi accolte. L'edificio a più piani che ospita l'amministrazione, i laboratori e una sala conferenze, è chiuso verso l'esterno con pareti rivestite da grigie lastre di basalto, in cui si aprono sottili bande finestrate. Lo spazio espositivo è ubicato in un edificio ad un solo piano, la cui struttura metallica è rivestita in vetro e pietra naturale. Si sviluppa attorno a due corti interne – anch'esse vetrate – principali fonti di illuminazione. Le grandi superfici trasparenti permettono ai passanti di guardare fin dentro al museo, una caratteristica questa che dà espressione alle idee del suo fondatore Karl Ernst Osthaus, che voleva che la sua collezione potesse essere sempre a disposizione di tutta la comunità.⁵⁴⁸

La semplicità e la sobrietà dei materiali, l'essenzialità delle linee guida del progetto non sono solo la conseguenza delle limitatezze dei mezzi a disposizione in quel difficile momento storico, ma corrispondono anche alla volontà di creare non un *tempio*, ma una *casa* per l'arte.

Rinunciare al carattere rappresentativo e monumentale dei musei significò anche iniziare a pensarli come spazi neutrali e funzionali alla fruizione dell'opera d'arte.

L'esempio del **MoMa** e l'attività del suo primo direttore Alfred Barr svolsero un ruolo guida in tal senso, in Germania come nel resto dell'Europa. Barr fu tra i primi a promuovere quello che venne poi definito il *white cube*: uno spazio neutro, privo di orpelli e ornamenti, in cui nella dissoluzione delle tensioni tra individuo e

⁵⁴⁷Il *Folkwang-Museum* nacque a seguito della fusione della collezione di arte del XIX e XX secolo dell'industriale Karl Ernst Osthaus – prima custodita ad Hagen – con quella dello *Städtisches Museum* di Essen. Nel 1929 venne costruito un nuovo edificio apposito, su progetto di Edmund Körner.

⁵⁴⁸Cfr. P. Vogt, *Das Museum Folkwang Essen. Die Geschichte einer Sammlung junger Kunst im Ruhrgebiet*. Verlag DuMont, Köln 1965; e anche: P. Vogt, *Zur Eröffnung des Museums Folkwang in Essen*, in «Das Kunstwerk», n.13, 1959/1960, p. 23 e segg.

2.2 _ i musei nella Repubblica Federale Tedesca

molteplicità era favorito il pieno godimento dell'opera d'arte e garantita la sua integrità, nell'egida dell'intenzione e della volontà dell'autore.⁵⁴⁹

Il *white cube* può essere visto come uno strumento di affermazione dell'*autonomia* dell'arte, che immersa nello spazio neutrale della nuova galleria moderna era privata di ogni possibile relazione con il tempo e lo spazio circostante. Il visitatore ivi immerso era pensato al singolare. Egli era indotto ad assumere un atteggiamento raccolto, quasi contrito, e a mantenere un silenzio artificiale lontano dalla congerie metropolitana.

Il *white cube* è elemento di *quell'estetica del silenzio* indagata dalla Sontag alla fine degli anni sessanta: strumento di evocazione di sentimenti universali, ma anche di astrazione dal flusso continuo della storia.⁵⁵⁰

L'estetica del silenzio è anche *estetica dell'oblio...*

Il MoMa costituì un modello di riferimento non solo per l'allestimento degli spazi interni, ma anche per la sua architettura: un museo moderno costruito secondo lo Stile Internazionale e suddiviso in aree ben differenziate.⁵⁵¹ Le zone pubbliche (il giardino, la caffetteria, i negozi) sono accessibili indistintamente a tutti, quelle semi-pubbliche (le gallerie d'arte e il teatro) ai visitatori e quelle private solo al personale del museo. Le gallerie si suddividono a loro volta in quelle per la collezione permanente, per le esposizioni temporanee, quelle destinate ai workshop ed altre private. Anche il modello della collezione – incentrata su tutte le forme d'arte del XX secolo – riscosse successo e influenzò i musei americani ed europei dell'epoca.

549Il modello espositivo inaugurato da Barr in occasione della prima mostra del MoMa nel 1929 (*Cezanne, Gauguin, Seurat, van Gogh*) è essenzialmente caratterizzato da pareti bianche, illuminazione dall'alto uniforme e controllata, assenza di elementi architettonici – come i pilastri – che potevano distogliere l'attenzione dalle opere. Queste – non protette ma tacitamente intoccabili – sono disposte lungo una linea orizzontale posta ad un livello corrispondente all'altezza media dello sguardo e distanziate a sufficienza in modo da non interferire l'un l'altra.

550Cfr. S. Sontag, *The Aesthetics of Silence*, in «Aspen Magazine», n. 5/6, 1967, item 3. In questo numero della rivista, curato da Brian O'Doherty sono contenuti tre emblematici saggi. Oltre a quello di Susan Sontag: *The death of the author* di Roland Barthes e *Style and the representation of historical time* di George Kubler.

551Cfr. paragrafo 2.1.2.3.

capitolo secondo

Sulla scia della citata tendenza all'antimonumentalismo, nei musei tedeschi del dopoguerra si registrò un tentativo di abolire il cosiddetto “timore dell'entrata”: al posto delle consuete imponenti facciate, accoglievano il visitatore delle *hall* di ingresso completamente vetrate. Esse sono permeabili, raggiungibili direttamente dalla strada e prive delle tipiche scalinate di accesso dei musei tradizionali. Il museo non era più un tempio dell'arte e l'arte non era più qualcosa di stra-ordinario per la cui ricezione il visitatore doveva “elevarsi” dal suo quotidiano.

Il contesto sociale e tutte le questioni ad esso legate rimanevano tuttavia estranee al museo: se la sua architettura era divenuta più umile e “quotidiana”, il concetto del museo non si era più di tanto modificato alle sue radici.

Le ampie superfici vetrate imperversavano, a detrimento di una illuminazione e di una conservazione corrette delle opere d'arte, come anche del rispetto delle condizioni climatiche interne all'edificio. Quella “fame di luce” che tanto caratterizzò l'architettura tedesca degli anni cinquanta e che parlava del desiderio di cancellare anni bui, del bisogno di calore e della volontà di trasparenza, pareva più importante di ogni scientificità espositiva. Il caso del *Theodor-Heuss-Bau* del Nationalmuseum di Norimberga⁵⁵² è in tal senso particolarmente calzante. La concezione espositiva che sta dietro questo museo è resa nella sua evidenza nelle foto di Jorg Lerderer: gli oggetti – anche se raccolti in vetrine – sono isolati, estetizzati e per dar valore alla luce in cui venivano presentati, il fotografo li coglie contro luce, stagliati sulla ampia superficie interamente vetrata esposta a sud.⁵⁵³

In linea con le tematiche portate avanti nei dibattiti architettonici del momento, i musei tedeschi del dopoguerra ricercarono in conclusione un linguaggio “moderno”, moderno nel senso di Weimar. Non può non saltare all'occhio, come questi edifici - di piccole dimensioni, poco sviluppati in altezza e con ampie superfici vetrate -

552Architetto Sep Ruf. L'edificio – realizzato tra il 1956 ed il 1958 - è un ampliamento del *Nationalmuseum* di Norimberga ed è stato costruito sulle fondamenta dell'edificio dell'amministrazione del museo, andato distrutto durante la guerra. Il Theodor-Heuss-Bau ospita gli spazi adibiti alle esposizioni temporanee. Lo stesso Ruf progettò un ulteriore ampliamento del museo (1960-64), che accogliesse la biblioteca e l'amministrazione.

553Cfr. H. Schubert, *op. cit.*, p. 9.

2.2 _ i musei nella Repubblica Federale Tedesca

riecheggino il **Museo per una piccola città**, un progetto elaborato da Mies van der Rohe nel 1943 su invito di «Architectural Record» per il numero 194X. L'architettura a cui si guardava - o cui si decise di guardare in base alla leggenda del ritorno alle gloriose origini del *Neues Bauen* - era quella degli anni venti, quella degli emigranti che la esportarono oltreoceano nella loro fuga dalla Germania nazionalsocialista.

Queste tendenze rimasero in auge sino alla metà degli anni sessanta, quando prese avvio un dibattito che si rivelò poi essenziale per la storia dei musei tedeschi. In questo periodo si registrò una crisi dei visitatori il cui numero diminuì drasticamente nel corso di questo decennio. Furono raramente promosse nuove edificazioni, molti musei distrutti durante il conflitto dovevano ancora essere ricostruiti e la maggior parte delle collezioni continuò ad essere ospitata in antichi palazzi storici, che troppo ricordavano il museo come tempio dell'arte, come luogo di contemplazione e rivelazione estetica. I musei non riuscivano ad attirare le nuove generazioni e l'interesse del pubblico nei confronti della cultura si spostò sempre più verso il teatro e l'opera. I musei presero ad essere considerati come luoghi elitari e reazionari, istituti rimasti ancorati al XIX secolo. Il «visitatore medio» era così descritto da Sandberg nel 1966: «abito scuro, cappello, occhiali».⁵⁵⁴

Nel corso degli anni sessanta il Ministero della Cultura della Repubblica Federale si interessò alla questione e si espresse a favore di un'apertura del museo verso il pubblico e di un'accentuazione della sua funzione educativa, un'istanza che non doveva soccombere a vantaggio di quelle della conservazione delle opere d'arte e della ricerca.⁵⁵⁵

Nel 1960 riaprì i battenti anche il *Deutscher Museumsbund* - fondato nel 1917 e chiuso all'avvento del Nazionalsocialismo - e con esso due anni più tardi la rivista «*Museumskunde*», che divenne il suo organo di stampa.⁵⁵⁶ Nel nuovo statuto erano

⁵⁵⁴Cfr. W. Sandberg, *Ein Lebendiges National-Museum. Das Israel Museum in Jerusalem*, in «Das Kunstwerk», n. 9/10, giugno-luglio 1967, pp. 38-42.

⁵⁵⁵Cfr. Conferenza del Ministero della Cultura del febbraio 1963 e del luglio 1969. Vedi anche H. Hense, *Das Museum als gesellschaftlicher Lernort. Aspekte einer pädagogischen Neubestimmung*, Extrabuch, Frankfurt a. M. 1985, p. 100 e segg.

⁵⁵⁶La sezione che si occupava dei musei di storia naturale non era mai stata chiusa durante il nazionalsocialismo e quella dei musei d'arte e di storia della civiltà riprese le sue attività nel 1957. Nel

capitolo secondo

indicati come obiettivi principali dell'associazione l'unione di tutti i musei all'interno della medesima senza distinzione di genere, la promozione di pubblicazioni di settore, un impegno per la riorganizzazione dei musei dal punto di vista sia scientifico che amministrativo e un rinnovato impegno per favorire l'apertura dei musei nei confronti del pubblico.

Già nel 1953 era stato inoltre fondato il comitato nazionale tedesco dell'ICOM, che si proponeva - in ottemperamento alle finalità prefisse dal comitato ICOM internazionale - di instaurare un dialogo tra i musei e le altre istituzioni culturali e di promuovere nella vita pubblica l'interesse nei confronti dei musei stessi.⁵⁵⁷

Né il *Deutscher Museumsbund*, né il comitato nazionale tedesco dell'ICOM, riuscirono tuttavia a stabilire una reale collaborazione tra le varie realtà museali o un dialogo tra istituzioni e musei, che potesse ad esempio promuovere delle direttive “dall'alto”, volte a intaccare la situazione di crisi.

Questa inquietudine si accrebbe all'inizio degli anni settanta. Per i 150 anni dalla fondazione dell'*Historisches Museum*, nel 1970, si discusse a Darmstadt in merito al *museo del futuro* e la *Deutsche Forschungsgemeinschaft* (comunità di ricerca tedesca) iniziò ad interessarsi al problema.⁵⁵⁸ Nel 1971 venne pubblicato un programma di emergenza, che si focalizzava sulla mancanza di personale specializzato e sulla difficile situazione relativa agli spazi a disposizione.⁵⁵⁹ Seguì nel 1974 uno studio più accurato: *Zur Lage der Museen* (la situazione dei musei).⁵⁶⁰ In un momento in cui le università si aprivano per abbattere i privilegi di accesso alla cultura e alla formazione, in cui le biblioteche e le scuole lanciavano un'ampia offerta culturale, i musei non potevano stare da una parte a guardare. L'educazione e la formazione

1960 venne promulgato durante un congresso ad Hannover un nuovo statuto che proponeva un totale rinnovamento dell'associazione.

557L'ICOM (International Council of Museum) è un'organizzazione non governativa che ha relazioni formali e un ruolo consultivo presso l'UNESCO. Fu fondata nel 1946 allo scopo di conservare, trasmettere e far conoscere il patrimonio naturale e culturale mondiale, presente e futuro, tangibile e intangibile.

558Cfr. la pubblicazione degli atti del convegno: G. Bott (a cura di), *Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, Verlag M.DuMont Schauberg, Köln 1970.

559*Die Notlage der Museen in der Bundesrepublik Deutschland. Appel zur Soforthilfe*, Dt. Forschungsgemeinschaft, Bonn/Bad Sodesburg 1971.

560*Denkschrift Museen. Zur Lage der Museen in der BRD und Berlin (West)*, Boldt Verlag, Boppard 1974.

2.2 _ i musei nella Repubblica Federale Tedesca

democraticamente aperta a tutti dovevano aver come conseguenza anche un'evoluzione dei musei in tal senso.

Se i nuovi musei del dopoguerra avevano tentato di superare lo status di luoghi elitari e si erano rivolti all'uomo e all'opera, lo avevano fatto con un atteggiamento intimistico. Il museo era luogo di una riflessione personale, sempre introiettiva, lo sguardo non era rivolto alla società, ma al singolo, al suo dolore, al suo ricordo, alla sua ricerca.

Sulla scia delle rivendicazioni sociali della fine del decennio e del conflitto generazionale che portò a contrapporsi a tutto quello che risultava vecchio e afferente alla tradizione, ci si scagliò contro il museo inteso come *Musentempel*, rivendicandolo invece come *Lernort*: luogo dell'apprendimento, aperto a tutti, permeabile alla vita quotidiana. Un luogo che potesse accogliere dibattiti e discussioni che riguardassero l'arte nei suoi legami con la società.

Nel *Museumtempel* l'opera d'arte era messa in scena come creazione ispirata dell'artista, la sua esistenza era giustificata e trovava ragione nell'emozione suscitata nel visitatore. Nel *Lernort* lo stesso oggetto diveniva, invece, una testimonianza del configurarsi del mondo – natura e società – attraverso l'attività dell'uomo. Per il visitatore l'opera d'arte si faceva occasione di un'esperienza sia sensoriale che razionale. Con il *Lernort* si superò la condizione elitaria del museo, se ne allargarono i compiti. I musei aprirono le loro porte per accogliere corsi, conferenze... Diventarono luoghi di crescita e di educazione della società. Luoghi di apprendimento e non solo di godimento estetico. Alla base del concetto di *Lernort* stava la considerazione della società come una sorta di forma di vita educabile, plasmabile, un fattore non “oggettivo”, ma in continuo mutamento.

Il museo doveva riconquistare un ruolo fondamentale nella *Bildung*, così come lo aveva avuto – anche se con afflato decisamente meno *democratico* – nel corso del XIX secolo. Esso doveva in particolare essere in grado di collaborare attivamente all'educazione estetica dei cittadini, in un momento in cui, a seguito della riforma scolastica, questa era stata praticamente tagliata fuori dai programmi istituzionali.⁵⁶¹

⁵⁶¹All'indomani del 1945, quando si tentò di riordinare il sistema scolastico dopo gli stravolgimenti

capitolo secondo

Nei *Lernort* acquisiva una sempre maggiore importanza anche lo spazio antistante i musei, che doveva essere l'anello di collegamento tra la città e l'arte, nonché un luogo di incontro per la vita urbana della comunità. Con essi si rivendicava un museo che potesse soddisfare la nuova disponibilità di tempo libero, aperto oltre l'orario tradizionale. I direttori dei musei si chiedevano come poter attirare i giovani visitatori: questi furono sempre più trattati come “clienti”. Caffetterie, librerie, ludoteche furono inserite nel programma delle nuove edificazioni e pensate in spazi separati dalle collezioni, spesso legati più direttamente alla città. La scelta del sito assunse un'importanza sempre maggiore e fu studiata con cura. L'obiettivo cui si mirava era attirare il visitatore e far sì che fosse invogliato ad entrare nel museo anche non premeditadamente.

I musei tedeschi furono in parte debitori, in questo impulso, del modello dei musei americani. L'influsso americano, come si è visto, fu da subito presente in qualche misura nei musei del dopoguerra. Il modello del *MoMa*, come anche quello di Mies si inserirono in una dinamica che corrispondeva al tentativo di importare nella Repubblica Federale dagli Stati Uniti direttamente il proprio passato, di riallacciarsi ad esso attraverso un riferimento all'architettura di un paese che aveva accolto i grandi

nazional-socialisti, fu promossa un'educazione basata sull'esperienza pratica. (Cfr. il pensiero di eminenti studiosi in questo campo come Josef Derbolav, Dietrich Benner, W. Schmied-Kowarzik). Si mantenne un forte legame nei confronti della tradizione – soprattutto quella filosofica ed Hegel in particolare – che era interpretata tuttavia non in senso esegetico, ma come fondamento di un nuovo sistema della scienza dell'educazione, che doveva essere tanto teorica, quanto pratica. Il motto era: *Die Theorie von und für die Praxis* (la teoria della e per la pratica). L'educazione continuò tuttavia ad essere molto “tedesca”, fondata su principi quali la lealtà, l'autorità, la responsabilità, ma anche lo sport e un severo sistema punitivo. Pochi gli influssi provenienti dall'estero, limitati agli USA e all'Inghilterra. Negli anni sessanta prese avvio una critica a questa pedagogia con una spinta verso la *socializzazione* al posto della mera e pura *educazione*. Non solo lo studio, ma anche il talento individuale era promosso e auspicato. (Per un approfondimento di questi temi cfr.: H. E. Ternort, *Geschichte der Erziehung*, Juventa Verlag, Weinheim/München 2008). In questo periodo a seguito della cosiddetta *Bildungskrise* (crisi dell'educazione) fu promosso un rinnovamento delle istituzioni scolastiche. Data la necessità di forza lavorativa qualificata, si puntò ad una ristrutturazione che favorisse le conoscenze scientifiche e tecnologiche e l'introduzione di materie e di indirizzi volti alla formazione lavorativa. Fu così ridotto l'impegno a riguardo della formazione musicale e artistica; quest'ultima doveva pertanto trovare una compensazione nei programmi degli istituti museali. Lo stretto legame tra il museo e l'educazione, instauratosi in Germania alla nascita del museo moderno (cfr. paragrafo 2.1.3.2), trovò quindi in questo momento un'ulteriore conferma. La trasformazione cui furono entrambi soggetti mirava all'allontanamento da rigidi schematismi e ad un'immersione nel flusso della vita.

2.2 _ i musei nella Repubblica Federale Tedesca

emigranti e che era diventato quindi come il protettore dell'architettura e dell'arte tedesca degli anni venti.⁵⁶²

Alla fine degli anni sessanta l'ascendente americano si tradusse tuttavia, in due importanti casi, nella ripresa di un certo monumentalismo; ci si riferisce alla *Neuenationalgalerie* di Berlino (1962-1968) e alla *Kunsthalle Bielefeld* (1966-1968), opere appunto di due architetti d'oltreoceano, rispettivamente Mies van der Rohe e Philip Johnson. Questi musei scardinarono il paradigma sinora affermatosi per i nuovi musei tedeschi: essi si affermarono nuovamente come *Musentempel*. La *Neuenationalgalerie* proprio come un tempio del Moderno, si erge con il suo volume in acciaio e vetro su di un basamento che la eleva dalla città, dalla vita quotidiana. La *Kunsthalle* di Bielefeld invece sottolinea questa separazione dell'arte dal mondo reale attraverso un volume possente, isolato, chiuso ed introverso, un forziere che preserva il tesoro dell'arte a cui si accede tramite un'imponente scalinata.

Quali furono le profonde ragioni di queste soluzioni formali e concettuali? Quali le interdipendenze con il contesto sociale e culturale di quel dato momento?

Esse non devono essere ricercate in una precisa volontà degli autori di queste opere, ma semmai nella scelta di questi stessi autori - e quindi dei loro peculiari linguaggi espressivi - da parte della committenza. I due musei furono inaugurati in un anno decisamente particolare: il 1968. In parallelo agli aneliti di rinnovamento e alle rivolte sociali promosse con vigore dai giovani tedeschi, la generazione dei "padri" e con essa i loro rappresentanti che erano al governo della BRD inasprirono le loro posizioni reazionarie. Gli anni sessanta non furono solo il tempo dei "processi di Auschwitz", ma anche del famoso scandalo di «Der Spiegel», di cui furono perquisiti da cima a fondo gli uffici e arrestato l'editore per aver insinuato la possibilità di loschi affari portati avanti da Franz Joseph Strauss, ministro della difesa del governo Adenauer. Questo attacco alla libertà di stampa da parte dell'autorità politica attirò una condanna unanime da parte di tutti gli organi di informazione. E ancora, nel 1966 fu nominato cancelliere l' ex nazista Kurt Georg Kiesinger, una conferma ulteriore e

⁵⁶²Il museo americano fu a sua volta debitore del modello tedesco: Barr sottolineò che per il MoMa voleva un museo che fosse *Kunsthalle* e *Kunstmuseum* assieme.

capitolo secondo

definitiva dello spietato cinismo della Repubblica di Bonn. Nel corso dei tre anni del suo governo maturò la rivolta studentesca che si scagliò contro l'America e il suo militarismo. Gli Stati Uniti – fascisti, imperialisti, capitalisti – erano attaccati dai giovani tedeschi anche come modello da cui traeva ispirazione l'ormai detestata Repubblica Federale. Slogan come «US=SS» o «Il Vietnam è la Auschwitz dell'America» mostravano con evidenza tale parallelo. Kiesinger non smentì queste illazioni: durante i moti del 68 approvò l'applicazione di leggi di emergenza che gli avrebbero permesso, se necessario, di governare tramite decreti, suscitando il timore che la democrazia si trovasse ad un punto di non ritorno, la porta aperta sul baratro della dittatura militare.

La particolare storia della *Kunsthalle* di Bielefeld sembra confermare la plausibilità di questo parallelo tra il ritorno al modello del *Musentempel* e un certo irrigidito atteggiamento dell'*establishment* politico e culturale. La realizzazione del museo fu promossa dall'industriale Rudolf August Oetker, un ex membro delle SS. Egli voleva chiamare la *Kunsthalle* *Richard-Kaselowsky-Haus*, in onore del suo patrigno, un membro del partito nazista. Ciò scatenò un aspro dibattito nella città che si intrecciò e si alimentò con i moti del 68.

Il compositore Hans Werner Henze si rifiutò di presenziare all'inaugurazione, in cui era stato invitato a esibirsi con il suo concerto per pianoforte scritto per l'occasione. Il Presidente del Nordrhein-Westfalen e due ministri federali, addussero delle scuse e mancarono ad un evento forse troppo compromettente anche per loro. La festa per l'inaugurazione – che prevedeva circa 1.200 invitati – fu dunque annullata. Nonostante tutto ciò il consiglio comunale mantenne ferma la propria decisione riguardo l'approvazione del nome proposto da Oetker. L'apertura *silenziosa* della galleria, il 27 settembre 1968, fu accompagnata da proteste e manifestazioni. Il museo mantenne questo nome fino al 1998, anno in cui l'allora consiglio comunale di sinistra, decise per la modifica in *Kunsthalle Bielefeld*. E' presente tuttavia ancora oggi al suo ingresso una targa che commemora Richard Kaselowsky, come vittima dell'attacco aereo del 30 settembre 1944, e che ovviamente *tace sul suo scomodo passato nazista...*

2.2 _ i musei nella Repubblica Federale Tedesca

Tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta il riferimento all'America non si tradusse più nel neomonumentalismo utilizzato da Mies e Johnson. Si cercavano piuttosto dei modelli alternativi che potessero rispondere in maniera più esaustiva ai bisogni di quella società dei consumi nata nel dopoguerra, che vedeva adesso il suo pieno sviluppo. Ma non fu solo questo: i musei dovevano diventare dei *Lernort* per una società che, dopo i moti del '68, andava evolvendosi e prendendo coscienza di sé.

La società stava cambiando e mutava anche il rapporto da essa instaurato con la memoria, con la colpa, con l'identità. Adesso non servivano più luoghi della memoria, in cui ricucire una rottura con la propria recente storia che sembrava incolmabile. In cui ripensare intimamente al proprio passato, in cui far pace con esso. Questa fase era ormai superata e apparteneva ormai al mondo dei "padri": i "figli" non volevano più averci niente a che fare. L'identità da ricercare - e che i musei dovevano adesso soddisfare - era una nuova identità, quella di una società più leggera, aperta al mondo, vogliosa di tempo libero... E i musei cambiarono volto per soddisfare queste istanze.

Uno degli esiti più interessanti di questo processo fu lo ***Städtisches Museum Abteiberg*** della città di Mönchengladbach, progettato da Hans Hollein nel 1972.⁵⁶³ Più che di un edificio, si può qui parlare di un «paesaggio di edifici», che si articola in vari fabbricati diversificati tra loro nei materiali e nella forma e adagiati in una sorta di piccola valle.⁵⁶⁴

Tali fabbricati si innalzano su una piattaforma che costituisce la copertura delle sale espositive sottostanti e che dà vita al contempo ad una piazza pedonale. Il complesso architettonico acquista una forte dimensione urbana e la sua influenza si propaga sino al parco sottostante, collegato al museo tramite un sentiero pedonale che si adagia lungo la collina terrazzata.

Anche gli spazi interni sono assai variati e rivendicano l'importanza di creare un'atmosfera che sposi l'oggetto esposto e lo spazio ad esso circostante, rinunciando così alle grandi sale flessibili con pareti variabili. Il museo, in adeguamento anche alle

⁵⁶³Il museo venne terminato ed inaugurato nel 1981.

⁵⁶⁴Cfr. H. Klotz, W. Krase, *op. cit.*, pp 16-20.

capitolo secondo

richieste del suo direttore e committente Johannes Cladders, diventa un'opera d'arte totale: non più un contenitore sterile e neutro, ma un organismo che vive e “collabora” con le opere che espone.

«L'arte è fondamentale e, per natura, definisce sempre e in ogni modo lo spazio. Liberatasi dall'architettura, l'arte ha avanzato l'esigenza di essere autonoma e specificatamente articolata. L'architettura, liberatasi dall'arte, esige di essere un'opera d'arte autonoma. Questo conflitto culmina nel museo. Il museo lo supera – e in tal modo supera anche se stesso – soltanto nella misura in cui dimostra di essere anch'esso un'opera d'arte».⁵⁶⁵

Anche nel caso della *Neue Staatsgalerie* di Stuttgart, progettata da James Stirling e Michael Wilford qualche anno dopo (1977-1984) si può parlare di un «paesaggio di edifici», seppur strutturato più rigidamente rispetto al museo di Hollein, che trova il suo *core* nell'ampia rotonda interna. Stirling rivoluziona la rotonda schickeliana e del forziere introflesso che racchiude i tesori più preziosi della collezione, ne fa uno spazio aperto, attraversato da un passaggio pedonale pubblico che si collega al complesso sottostante grazie ad un sistema di rampe. Il museo si apre alla città e rinuncia ad ogni velleità rappresentativa per farsi parte di essa. «In questo punto la città si cristallizza in un luogo denso di significato, che non può essere scambiato con nessun altro edificio e nessun altro luogo.»⁵⁶⁶

Questi due musei segnano una rottura radicale con la concezione del museo tedesco moderno: non si vuole né un contenitore unitario, né uno spazio neutro consacrato all'arte, ma un luogo che compartecipi alla vita della città e dei suoi abitanti.

Ci si allontanò quindi in questi anni anche dal modello del *white cube*, recuperando il valore della connessione tra arte, spazio e tempo, così come l'aveva pensata Walter Benjamin già nel XIX secolo: « la sua esistenza unica è irripetibile nel luogo in cui si trova».⁵⁶⁷

⁵⁶⁵Johannes Cladders, cit. in: H. Klotz, W. Kruse, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁶⁶Cfr. *Ibidem*, p. 22.

⁵⁶⁷ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in W. Benjamin, *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1955; trad. it.: W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, p. 22.

2.2 _ i musei nella Repubblica Federale Tedesca

In questa atmosfera critica nei confronti della tradizione modernista sono da inserire i saggi di Brian O'Doherty - pubblicati sulla rivista americana «Artforum» tra il 1976 e il 1981 e poi raccolti nel noto testo *Inside the White Cube*⁵⁶⁸ - che ebbero un efficace e immediato impatto sul mondo dell'arte e dei musei contemporanei. Con un ampio sguardo che abbraccia gli ambiti dell'arte, dell'economia, della sociologia, l'autore ripercorre le vicende che portarono alla definizione del *white cube*, un limbo in cui l'*hic et nunc* vengono aboliti a favore di una sacrale assolutezza, che allontana l'arte dalla vita.

Nel corso degli anni settanta acquisirono sempre più importanza atteggiamenti che rivendicavano la rilevanza sociale dell'arte, la sua *eteronomia*, la sua forza critica. L'arte non poteva essere più neutralizzata all'interno della *scatola bianca*, ma doveva infine scendere in campo.

Essa inoltre non era più pensata come il frutto dell'individualità dell'autore: il suo significato non era da lui fissato a-priori, ma co-generato dal destinatario, un concetto questo indagato anche da Roland Barthes come “morte dell'autore”⁵⁶⁹ e da Umberto Eco con la formula di “opera aperta”. Da una parte l'artista «pone capo ad un oggetto compiuto e definito, secondo un'intenzione ben precisa», mentre dall'altra l'oggetto d'arte «viene fruito da una pluralità di fruitori ciascuno dei quali porterà nell'atto di fruizione le proprie caratteristiche psicologiche e fisiologiche, la propria formazione ambientale e culturale».⁵⁷⁰

Furono anche queste posizioni a contribuire al cambiamento dell'immagine dei musei e certamente ad una rivoluzione nella tipologia degli allestimenti.

Il passaggio da *Musentempel* a *Lernort* fu connesso ad una rivoluzione del sistema di valori e di significati oltre che dell'arte, anche dell'estetica. L'estetica si evolse, nel corso del XIX secolo, come disciplina autonoma parallelamente alla crescita della società borghese. Annullando i legami con una tradizione che aveva fatto dell'arte un proprio appannaggio, la cultura borghese rivendicò, assieme e a ragione della propria,

568B. O'Doherty, *Inside the White Cube: the Ideology of Gallery Space*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 1986.

569R. Barthes, *The death of the author*, in «Aspen Magazine», n. 5-6, 1967, item 3.

570U. Eco, *La definizione dell'arte*, Mursia, Milano 1968, p. 163.

capitolo secondo

anche l'*autonomia* dell'arte e quindi il suo carattere *estetico*. Sotto la spinta dell'Idealismo, l'arte entrò a far parte così del campo della conoscenza e dell'educazione e solo in quanto tale mantenne un certo ruolo nell'orientamento degli affari sociali. La distruzione della tradizione ad opera dell'emancipazione borghese rese possibile l'acquisizione da parte dell'arte di un valore "scientifico" autonomo ed essa, in quanto *Geisteswissenschaft* (scienza dello spirito), divenne momento di conoscenza storica.

Ma quale peso acquistò di fatto l'arte in questo tipo di conoscenza? Essa svolse il compito di dar voce al ricordo del passato, a cui si riconobbe un valore nella misura in cui era capace di dar luce alle questioni attuali. La storia era interpretata come uno strumento di comprensione volto al presente, non più una giustificazione dello *status quo* e una legittimazione della tradizione.

La rottura con la tradizione comportò la necessità di una nuova modalità di identificazione nel passato – e non nella tradizione! Il passato fu così richiamato alla mente come fattore necessario per l'identità del soggetto – la borghesia – dei suoi affari, dei suoi sentimenti *attuali*. E l'arte si erse garante del *vivo presente del passato umano*.⁵⁷¹

Il *Kunstmuseum*⁵⁷² si fece quindi uno strumento di coscienza/conoscenza, un luogo in cui l'arte si manifestava nella sua essenza di rappresentazione sensibile dell'epifania della storia.

Questo paradigma caratterizzò la concezione dell'arte e del museo per tutto il XIX secolo ed oltre. E' indubbia la sua persistenza anche nei musei del *lungo dopoguerra*: arte e storia – opportunamente selezionate – erano invocate come giustificazione e legittimazione del presente.

Il grande cambiamento avvenne solo alla fine degli anni sessanta, quando l'arte rivendicò la propria *eteronomia* in quanto fattore non che manifesta, ma compartecipa della realtà e del cambiamento sociale. Arte come elemento attivo all'interno della

571 Cfr. J. Rüsen, *Kunst und Geschichte. Theoretische Überlegungen zur Präsentation menschlicher Vergangenheit*, in E. Spickernagel, B. Walbe (a cura di), *Das Museum: Lernort contra Musentempel*, Anabas Verlag, Gießen 1976, pp. 7-17.

572 Il museo d'arte. Il ragionamento può essere peraltro esteso anche alle altre tipologie di museo: l'oggetto esposto, in quanto strumento di conoscenza, era una traccia del passato che poteva dar luce e significato al presente.

2.2 _ i musei nella Repubblica Federale Tedesca

società, che per essere accolta necessitava di un luogo vivo, mutevole, che agisse da catalizzatore in questo processo. Il museo come *Lernort* diventò strumento di emanazione del potere dell'arte nella realtà contemporanea e di trasmissione delle testimonianze del passato, introdotte adesso nel processo attivo della trasformazione sociale.

I musei del *lungo dopoguerra* non possono essere definiti in conclusione, né *Musentempel*, né *Lernort*. Essi sono piuttosto espressione di un momento di transizione tra questi due modelli. Con il loro carattere antimonumentale si distaccarono dall'immagine tradizionale del museo ottocentesco e innescarono un cambiamento nella concezione dell'arte stessa, che da fatto, oggetto eterno e sacrale, si avvicinò invece alla transeunte condizione umana. Il distacco mantenuto nei confronti della società, dettato fondamentalmente dalla permanenza del paradigma dell'*autonomia* dell'arte, non permise a questi musei di divenire veri e propri *Lernort*. Ma al contempo non impedì loro di essere *lebend*: vivi, attivi, mutevoli. Fu proprio l'impermanenza, la caratteristica principale degli istituti museali nel *lungo dopoguerra*. Essi vissero in un tempo sospeso, in cui la necessità di allontanare le difficili questioni riguardanti la colpa e la memoria li portarono a prendere le distanze dalla società e ad indirizzarsi al singolo individuo, con un atteggiamento quindi intriso non tanto di sociologia, quanto più di psicologia. Cristallizzando le esigenze dell'uomo del dopoguerra, nell'arco di meno di vent'anni si dimostrarono non più adeguati ad una società dal volto nuovo, decisa a cambiare le regole del gioco. Come *Lebende Museen* essi furono specchio ed epifania di una *identità provvisoria* e vissero una breve quanto intensa stagione, per essere poi bruscamente messi da parte.

La legge del contrappasso ricadde infine su queste architettura dell'oblio...

2.2.2 _ modelli

All'indomani del 1945 in ambito museale non c'erano in Germania modelli temporalmente vicini cui poter fare riferimento. Considerando ad esempio il *Kunstmuseum* di Basel – che si trova in Svizzera, ma fu progettato e realizzato dall'architetto tedesco Paul Bonatz tra il 1931 e il 1936⁵⁷³ - l'edificio era evidentemente il prodotto di un'altra epoca; tra i suoi connotata: spreco di spazio, monumentalità, preziosità dei materiali. Queste caratteristiche non si confacevano certo ad un museo progettato nel dopoguerra, in cui l'economia – di spazi, di materiali – era un *Diktat* imprescindibile cui attenersi, data la situazione di difficoltà in cui versava la Germania. E un museo non poteva senz'altro essere nemmeno monumentale: il concetto di "monumento" ne trascinava con sé a catena altri, come quello di una patria gloriosa... un'immagine non soltanto poco calzante per la neonata Repubblica Federale, ma anche “bandita” perché indubbiamente afferente al vicino e infamante passato nazionalsocialista.

I modelli andavano allora cercati altrove. La Svizzera, l'Olanda e soprattutto i *democratici* Stati Uniti erano sicuramente luoghi fisici e mentali cui si poteva guardare nel tentativo di “inventarsi” il nuovo museo tedesco.⁵⁷⁴

E' interessante notare come nel panorama internazionale abbiano inizialmente giocato ruoli chiave nella configurazione del museo moderno non tanto degli architetti, quanto dei direttori e curatori. Ma non c'è motivo di stupirsene: nessuno meglio di loro, infatti, poteva individuare le necessità espositive delle opere di arte moderna e contemporanea o le richieste del pubblico e poteva più che presagire, veramente dettare le nuove tendenze in questo ambito.

Una menzione particolare meritano su questo panorama le carismatiche figure di Willem Sandberg, Alexander Dorner e Arnold Rüdinger e i musei da loro diretti, ideati e ispirati.

⁵⁷³Manfred Lehbruck inizia i suoi studi alla Stuttgarter Schule nel 1936, proprio sotto la guida di Bonatz.

⁵⁷⁴Vedi l'esempio del *Museo Kröller-Müller* e del *Louisiana Museum* per l'Olanda e del *MoMa* per gli stati Uniti.

2.2 _ i musei nella Repubblica Federale Tedesca

2.2.2.1 _ musei in Svizzera

I nuovi musei realizzati in Svizzera dopo il 1945 rispecchiarono significativamente l'atmosfera del dopoguerra nel paese. La Svizzera non aveva certamente subito le distruzioni delle altre nazioni e men che meno era stata soggetta alla dittatura, ma fu comunque toccata da quella tendenza al monumentalismo – compagna di ogni regime totalitario – che aveva permeato l'Europa prima e durante il secondo conflitto mondiale e a causa di quest'ultimo aveva subito un forzato isolamento. Gli anni successivi al 1945 segnarono una riscoperta dell'arte e dell'architettura moderna e un'apertura verso le esperienze dei paesi esteri. In questo senso giocò un ruolo decisivo sulla scena svizzera lo storico dell'arte e direttore di musei Arnold Rüdlinger. Egli dal 1946 al 1955 fu a capo della *Kunsthalle* di Bern e dal 1955 al 1967 di quella di Basilea. Durante entrambi questi incarichi Rüdlinger promosse la diffusione del Moderno classico e dell'arte contemporanea svizzera e straniera, con un'attenzione particolare a quella americana.

Lo scopo di Rüdlinger sin dai tempi di Bern fu quello di rinnovare la vita artistica svizzera e lo perseguì sia volgendo lo sguardo all'estero, sia andando alla ricerca nella sua terra di nuovi talenti.

Dal 1946 in poi le esposizioni di arte moderna dei paesi stranieri si susseguirono a ritmo serrato: Belgio, Olanda, Italia, Germania... Espressionismo, cubismo, surrealismo, i *fauves*... Rüdlinger era bramoso di far respirare aria nuova alla Svizzera e le sue mostre riscuotevano sempre un grande successo di pubblico e critica.⁵⁷⁵

Kunsthau^s Glarus (Hans Leuzinger 1950-1952)

La citata volontà di riscoperta dell'arte e dell'architettura moderna si ritrova nell'esempio del *Kunsthau^s Glarus*, che rappresentò un ritorno alla *Neue Sachlichkeit* (nuova oggettività), nella reminiscenza dello stile Bauhaus. Per Glarus si trattava di realizzare un edificio atto ad accogliere una collezione modesta e con un piccolo

⁵⁷⁵Si segnalano in particolare due esposizioni allestite alla *Kunsthalle* di Bern, che suscitano un certo interesse per il tema della ricerca: La mostra «Lehmbruck, Macke, Marc» (21 agosto – 26 settembre 1948) e la mostra «Le Corbusier» (24 luglio – 5 settembre 1954). In occasione della mostra del 1948 Rüdlinger e Manfred Lehmbruck ebbero un lungo scambio epistolare. Si ricorda che al tempo il lascito di Wilhelm Lehmbruck era ancora nelle mani della vedova Anita e dei suoi figli.

capitolo secondo

budget a disposizione. Il concetto portante del progetto fu *Ehrlichkeit der Baugesinnung* (onestà del principio costruttivo): niente doveva essere nascosto dietro false forme o rivestimenti e tutti gli ambienti dovevano essere chiaramente leggibili all'esterno.

Un'altra caratteristica dell'edificio è la chiara separazione delle funzioni: al centro la *hall* di ingresso con uno spazio per l'amministrazione e poi da qui l'accesso alle ali che ospitano la collezione e le esposizioni temporanee. I materiali sono limitati a vetro, cemento e pietra locale. L'architettura, infatti, doveva appartenere al luogo e al contempo rispondere a criteri di economicità.

Fu qui inoltre introdotto il concetto di *luce laterale*: lo spazio espositivo al livello inferiore riceve la luce da aperture praticate sulle pareti corrispondenti ai due lati lunghi del rettangolo in pianta.

Si iniziò così ad elaborare un tema che fu poi ampiamente studiato da Sandberg per l'ampliamento dello *Stedelijk Museum* di Amsterdam: uno spazio ampio e indiviso, che poteva essere facilmente partito al bisogno da pannelli mobili, tra i quali la luce riusciva a penetrare copiosamente da est ed ovest.⁵⁷⁶

Bührle-Bau _ Zürcher Kunsthaus. (Arch. Otto e Werner Pfister, 1944-1957)⁵⁷⁷ _

Il primo edificio che ospitò stabilmente la Kunsthaus di Zurigo fu progettato e realizzato dall'architetto Karl Moser nel 1910, che si occupò anche del suo primo ampliamento del 1925. Con un finanziamento di Emil G. Bührle venne realizzata a partire dal 1944 una sala per le esposizioni temporanee, su progetto dei fratelli Pfister, che vinsero il concorso indetto in quell'anno.⁵⁷⁸ Il cosiddetto Bührle-Bau, venne inaugurato nel 1958. Il progetto è degno di nota perché rappresenta uno dei primi esperimenti di uno spazio totalmente neutro, libero e flessibile, particolarmente adatto quindi alle esposizioni temporanee, poiché di volta in volta poteva essere

⁵⁷⁶Cfr. H. Schubert, *Moderner Museumbau. Deutschland, Österreich, Schweiz*, Deutsche Verlag-Anstalt, Stuttgart 1986, p.8.

⁵⁷⁷L'edificio sarà poi ulteriormente ampliato su progetto di Erwin Müller (1968-1974). La nuova ala è costituita da vari ed ampi ambienti espositivi, articolati su più livelli, che ospitano oggi la collezione di arte contemporanea.

⁵⁷⁸Manfred Lehbruck seguì con particolare interesse lo svolgimento e gli esiti del concorso. Lo dimostrano i vari numeri della rivista svizzera «Schweizerische Bauzeitung» conservati dall'architetto – e rinvenuti nell'archivio familiare – che pubblicavano articoli sul progetto e che furono studiati con perizia da Lehbruck.

2.2 _ i musei nella Repubblica Federale Tedesca

facilmente modificato ed allestito in base alle mostre ospitate. Questa tipologia segnò una grande innovazione nell'ambito dell'architettura museale e costituì uno dei modelli poi perseguiti nei musei del dopoguerra.

La nuova ala del museo è ubicata all'estremità ovest del fabbricato preesistente e si colloca nella tradizione del Moderno degli anni venti, fatto che comportò sin dalla sua apertura svariate critiche ad un'architettura che non sembrava all'altezza del compito. I progettisti portarono avanti il progetto con numerose modifiche a quello presentato al concorso.

Il cuore centrale è costituito da una vasta sala espositiva (70mx18m) elevata su possenti pilastri e chiusa all'esterno da una facciata in cemento armato a vista. Lo spazio, ampio e flessibile, è illuminato dall'alto da una copertura vetrata. Al piano terreno due cubi vetrati, separati da un percorso, ospitano il ristorante e la sala conferenze.

2.2.2.2 _ Willem Sandberg e lo Stedelijk Museum di Amsterdam

E' difficile figurarsi oggi cosa significò nel 1954 la realizzazione del Museo di Amsterdam e soprattutto quale impressione poté suscitare questo semplice edificio. All'antico museo storico venne affiancato con una disinvoltura straordinaria un fabbricato chiaro, moderno, semplicemente organizzato. Sandberg - all'epoca già rinomato curatore - rinunciò ad ogni tipo di "abbellimento"; alla smorzata luce zenitale preferì una decisa luce laterale; pretese pareti bianchissime su cui le opere d'arte spiccavano ed erano chiaramente disposte nello spazio. Lo sguardo poteva correre da un'opera all'altra partendo da svariati punti di vista, che intrecciandosi creavano rapporti e collegamenti inediti tra gli oggetti esposti. Luce e chiarezza a profusione per scacciar via il buio e la muffa dei secoli dai musei.⁵⁷⁹

All'indomani della guerra, gli artisti ed i curatori tedeschi, che erano rimasti estranei a tutti i risvolti dell'arte internazionale dell'ultimo decennio, vivevano una condizione

⁵⁷⁹Cfr. H. Schubert, *op. cit.*, p. 9.

capitolo secondo

di "provincialismo" da cui non era loro ancora chiaro come emanciparsi. In questo senso giocò sicuramente un ruolo di grande importanza la presenza sul territorio tedesco delle forze di occupazione. Fu nelle biblioteche delle *Amerikahäuser* (case dell'America) - allora ancora non così odiate come negli anni a venire - che quegli artisti e curatori si informarono su quello che era avvenuto e stava avvenendo nel panorama artistico mondiale. Anche nel territorio di occupazione inglese era stata creata una simile istituzione, *Die Brücke* (il ponte) e in quello francese era stato fondato un *Institut français*. In questi luoghi erano spesso ospitate mostre itineranti provenienti dai paesi degli Alleati. Questo importante compito di diffusione dell'arte non fu espletato solo da queste istituzioni, ma anche da singoli e particolari personaggi. Tra questi si possono citare Daniel-Henry Kahnweiler, un mercante d'arte tedesco di origine ebraica attivo principalmente nella zona francese, l'ufficiale britannico e critico d'arte John Anthony Thwaites o il pittore Emil Schumacher. Oltre a queste figure, che operavano per lo più nelle rispettive zone di occupazione e al servizio degli Alleati, ce ne furono altre che rimasero invece nei loro paesi e da qui riuscirono comunque a contribuire fortemente alla rinascita della vita artistica in terra tedesca. Tra questi il più noto è sicuramente l'olandese Willem Sandberg.

Prima del nazismo il giovane pittore e grafico Sandberg aveva frequentato spesso la Germania. Più volte si era recato al Bauhaus per incontrare uno dei suoi più importanti modelli e riferimenti: Johannes Itten. Queste peregrinazioni - oltre che in Germania anche in Svizzera e in Austria - lo avevano portato a intraprendere la strada della tipografia. Quando nel 1949 tornò per la prima volta in Germania dopo la guerra, era già direttore dello *Stedelijk Museum* di Amsterdam, in cui aveva iniziato a lavorare - prima come collaboratore, poi come curatore - nel 1920. Già dal 1938 con esposizioni come *Abstrakte Kunst*, era balzato agli occhi di tutti lo spirito nuovo e radicalmente moderno che caratterizzava il lavoro di Sandberg, che lo portò in seguito a spostare gradualmente in altri spazi espositivi della città le antiche collezioni di arte orientale o di *Kabinetten* scientifici.

Egli non si limitò a rivoluzionare il carattere delle mostre, ma iniziò da subito a lavorare anche sulla qualità dello spazio espositivo. Sempre nel 1938 ridipinse di bianco l'antica scala del museo e avendo giudicato l'illuminazione esistente troppo

2.2 _ i musei nella Repubblica Federale Tedesca

chiara, la smorzò allestendo un velo appositamente progettato da Itten. Furono i primi passi verso il cosiddetto *white cube*, che a partire dal 1945 divenne il nuovo standard nell'architettura espositiva. Sandberg la trasformò in un'arte e divenne un riferimento imprescindibile in questo campo.

Dopo la guerra si misurò anche con la *fabbrica* stessa del museo. Nel 1954 collaborò all'ideazione dell'ampliamento dello *Stedelijk Museum*.⁵⁸⁰ Una delle prerogative fondamentali fu che l'interno delle sale espositive dovesse essere visibile anche all'esterno. I passanti dovevano comprendere che la collezione ivi custodita era una proprietà pubblica e che per prenderne possesso non dovevano far altro che varcare la soglia del museo. La nuova ala si aprì quindi sulla strada con una grande parete vetrata. Fu una grande innovazione, il cui eco si fece da subito sentire anche in terra tedesca.

Per quanto riguarda la messa a punto del sistema di illuminazione laterale, Sandberg sperimentò l'utilizzo delle persiane, un indizio questo di quanta cura ponesse nella corretta esposizione alla luce delle opere. Invece che costringere il visitatore a seguire un percorso attraverso sale contigue illuminate da una luce laterale obliqua, Sandberg optò per uno spazio ampio e indiviso in cui installare pannelli di supporto ai dipinti.

Il pubblico rispose con entusiasmo: nello stesso anno della sua inaugurazione, il museo ebbe più di 200.000 visitatori, questo sicuramente anche grazie alla presenza dei numerosi dipinti di van Gogh.

Lo *Stedelijk* assunse il ruolo che fu del Louvre nel XIX secolo, quello cioè di modello di riferimento. Vi si potevano ammirare i dipinti dei pittori contemporanei, proprio come se si trattasse di una galleria d'arte più che di un museo. Una simile predisposizione verso l'arte contemporanea brulicava anche in Germania, in cui un ruolo importante svolgevano da sempre le numerosissime *Kunstverein* e *Kunsthalle*. Ciò sicuramente stimolò l'interesse e la curiosità di Sandberg, che iniziò a recarsi spesso nella Germania dell'ovest, in particolare a Krefeld e a Recklinghausen.

Sandberg divenne membro del comitato espositivo della *Ruhrfestspiele* ed aiutò molto i curatori del luogo nell'intessere una fitta rete di contatti internazionali.

⁵⁸⁰Il progetto fu realizzato dagli architetti dell'Ufficio Tecnico del Comune di Amsterdam; l'allestimento degli ambienti interni dal Prof. F. A. Eschauzier.

capitolo secondo

Egli non si limitò però a frequentare la regione della Ruhr: quando nel 1958 lo Stedelijk allestì una mostra sull'architettura moderna olandese e poi ne organizzò il tour all'estero, tra le mete c'erano Monaco, Karlsruhe, Dortmund, Amburgo e Kiel. Sandberg promosse la cultura tedesca del dopoguerra anche nel verso opposto. Nel 1952 allestì ad Amsterdam la mostra *Kunst aus Krefeld*, cui seguirono nel 1954 *Duiste kunst na 1945* e nel 1959 *Jonge duiste kunst*.

Nessun altro paese ha posto così tanta attenzione all'arte tedesca, nei due decenni seguenti la fine della guerra, come l'Olanda nello *Stedelijk Museum*.⁵⁸¹

2.2.2.3 _ Alexander Dorner e il *Living Museum*

Uno dei modelli di Sandberg fu sicuramente Alexander Dorner.⁵⁸² Dorner fu uno dei più innovativi e influenti direttori di musei del XX secolo. Iniziò la sua carriera presso il *Landesmuseum* di Hannover, che diresse dal 1925 al 1935, anno in cui – a seguito della politica culturale e artistica del Nazionalsocialismo – fu costretto a dimettersi dalla sua carica e scelse di lasciare la Germania.

Nel suo lavoro presso il *Landesmuseum*, Dorner adottò una strategia innovativa mirata a rinnovare i criteri allestitivi adottati nel suo museo. Egli innanzitutto riorganizzò la collezione: catalogò le opere, le ordinò cronologicamente e ripensò poi la loro disposizione. Si deve a lui la formulazione della nozione di *Atmosphären-Räume* (spazi-atmosfera), che avevano l'intento di provvedere le opere d'arte di un determinato e specifico contesto all'interno delle gallerie espositive. Dorner indirizzò il proprio interesse alla pavimentazione, il plafond, gli arredi, gli infissi: tutti questi elementi dovevano collaborare per creare un'immagine coerente e corrispondente ai vari

581 Nel 1956 Sandberg allestì allo *Stedelijk Museum* una mostra delle opere di Wilhelm Lehmbruck, che all'epoca erano in quell'anno ancora gestite dalla famiglia Lehmbruck (proprio nel 1956 morì i primi passi la progettazione del *Wilhelm-Lehmbruck-Museum*). Per questo Sandberg nell'organizzare la mostra prese contatti diretti con Manfred e suo fratello Guido. Tracce di questa collaborazione sono testimoniate da una corrispondenza tra Sandberg e i fratelli Lehmbruck, custodita nel fondo Sandberg presso l'archivio dello Stedelijk.

582 Cfr: W. Sandberg, *Ein Lebendiges National-Museum. Das Israel Museum in Jerusalem*, in «Das Kunstwerk», n. 9/10, giugno-luglio 1967, pp. 38-42. In questo articolo Sandberg riprende chiaramente le tesi di Dorner e si riferisce al modello del *Living Museum*.

2.2 _ i musei nella Repubblica Federale Tedesca

periodi storici. Ad esempio, nella sala che accoglieva le opere medioevali, utilizzò colori scuri per le pareti che dovevano suggerire l'atmosfera delle cattedrali in cui erano originariamente ospitati i dipinti. Gli ambienti interni del museo – certo privati degli ingombranti suppellettili e delle ornamentazioni che caratterizzavano il museo tradizionale - dovevano sostanzialmente richiamare i luoghi per cui erano state pensate le varie opere d'arte, al fine di creare quella particolare atmosfera che avrebbe permesso alle opere di «parlare da sole».⁵⁸³

Dorner fu tra i primi curatori ad acquistare per il suo museo opere di arte contemporanea: Piet Mondrian, Naum Gabo, Kazimir Malevich, El Lissitzky, Laszlo Moholy-Nagy.

Nel 1925 commissionò a El Lissitzky per il museo di Hannover **Das Abstrakte Kabinett** (gabinetto astratto). La finalità era quella di presentare i dipinti dell'arte astratta contemporanea in un modo nuovo, che favorisse il coinvolgimento del visitatore nello spazio espositivo e incoraggiasse una relazione dinamica tra l'arte e l'ambiente che la ospitava. Lissitzky privò le tele delle loro cornici e le dispose su pannelli scorrevoli, che muovendosi rivelavano dietro di sé nuove superfici su cui erano appese altre opere. Arte e architettura si fondevano così in un *unicum* dinamico e in perenne mutamento, in cui il visitatore era il vero agente di cambiamento. Inoltre il trattamento delle pareti con rivestimenti di tre toni distinti ed applicati in diverse direzioni, permetteva un variazione della percezione dello spazio via via che il visitatore vi si addentrava. L'intero “meccanismo” favoriva l'illusione di una variazione del sistema di riferimento spazio-temporale, una qualità precipua a giudizio di Dorner dell'arte astratta.⁵⁸⁴

Nel 1930 il direttore commissionò inoltre a Laszlo Moholy-Nagy il **Raum der Gegenwart** (stanza del presente), uno spazio che non venne mai realizzato, ma che prevedeva l'utilizzo di proiettori di immagini ed una modalità di fruizione dello spazio

583Cfr. S. Cauman, *The Living Museum: Experiences of an Art Historian and Museum Director-Alexander Dorner*. New York University Press, New York 1958. p. 91.

584Il gabinetto degli astratti venne smantellato dai nazisti nel 1937. Su iniziativa di Lydia Dorner, la vedova di Alexander, fu ricostruito nel 1968 all'interno del *Landesmuseum*. Nel 1979 è stato trasferito nello *Sprengler Museum* di Hannover.

capitolo secondo

e delle opere decisamente innovativa, che avrebbe permesso un coinvolgimento totale del visitatore, anche a livello fisico e sensoriale.

Il Museo di Hannover fu la grande opera teorica e pratica di Dorner: un incredibile tentativo di rinnovare radicalmente il rapporto tra opera d'arte e visitatore, che non era più visto come uno spettatore passivo, ma come un attivo collaboratore alla messa in scena artistica, uno scopritore dei suoi reconditi significati.

Nel 1935 Dorner fuggì prima in Francia e poi nel 1937 si trasferì negli USA, dove, grazie all'amico Panofsky, entrò in contatto con il direttore del MoMa Alfred H. Barr.⁵⁸⁵

Se in Germania – la cui cultura era ancora impregnata dell'influenza dei grandi sistemi di Kant e Hegel – non fu facile per Dorner applicare i suoi innovativi principi, egli riuscì negli States a giungere ad una elaborazione definitiva delle sue teorie, certamente influenzata dal pragmatismo americano, in particolare di Charles Peirce e John Dewey. La sua *Kunstphilosophie* assorbì gli esiti delle ricerche nel campo delle scienze naturali e si fondò sull'assunto del continuo progresso dell'arte e della cultura.⁵⁸⁶ Il *Kunstmuseum* doveva quindi adeguarsi a questa nuova visione, per essere in grado di mettere in scena la grande storia dello sviluppo dell'uomo tenendo insieme passato e presente. Esso non poteva certo essere ubicato in un palazzo antico, ma doveva invece trovar accoglienza in un edificio moderno, un edificio pubblico progettato in uno stile «consueto», i cui ambienti interni dovevano essere spogli, sì da poter ospitare i diversi stili delle opere esposte, tutte di ugual valore, poiché sempre espressione di una data fase del pensiero umano.

Dorner lavorò alla formulazione di questo nuovo modello di museo in particolare durante un workshop che era stato chiamato a dirigere nel 1947 per gli studenti della Harvard Graduate School of Design, il cui titolo emblematico era *a living museum*.

⁵⁸⁵Dorner fu dal 1937 al 1941 direttore del Rhode Island School of Design; dal 1941 al 1948 insegnò Storia dell'arte e Estetica alla Brown University di Providence e dal 1948 al Bennington College nel Vermont.

⁵⁸⁶Queste riflessioni sono contenute nel suo saggio *Il superamento dell'arte*, apparso per la prima volta nel 1947 col titolo *The Way beyond Art*. (A. Dorner, *The way beyond Art: The Work of Herbert Bayer*, Wittenborn, Schultz, New York 1947.)

2.2 _ i musei nella Repubblica Federale Tedesca

Questo museo “vivente” doveva accogliere sia la collezione permanente, sia le esposizioni temporanee. Per la prima erano previsti spazi privi di un collegamento visivo con l'esterno. Essa rappresentava lo sviluppo storico, la crescita artistica dell'umanità e doveva svilupparsi in una successione di spazi confluenti l'uno nell'altro. Essi non dovevano essere definiti dalle classiche quattro pareti, ma solo attraverso i pannelli su cui erano appesi i dipinti. Come nel *Landesmuseum*, i vari ambienti dovevano rappresentare il contesto in cui avevano trovato origine le opere d'arte, per questo era importante che non ci fossero collegamenti visivi con la realtà attuale.

Se la collezione permanente era interpretabile come un albero genealogico che rappresentava lo sviluppo della realtà, una linea verticale raffigurante la crescita artistica dell'uomo, le esposizioni temporanee raffiguravano – come delle linee orizzontali - le varie tappe di questa crescita. Esse dovevano essere pensate in spazi neutri e flessibili, che si potessero di volta in volta adattare ai vari allestimenti, su modello del *Crystal Palace* di Londra. Questi edifici non dovevano essere *rappresentativi*, ma piuttosto capaci di *presentare* efficacemente le opere d'arte.

I grandi spazi aperti all'esterno tramite pareti vetrate, erano pensati privi di sostegni interni: la loro architettura doveva scomparire di fronte all'opera ed essere a servizio di questa.

Dorner si interessò negli anni successivi alle ricerche architettoniche di Pier Luigi Nervi, Felix Candela, Eduardo Catalano e Buckminster Fuller. Con quest'ultimo instaurò un interessante scambio sul tema del museo, che trovò i suoi frutti in un progetto che utilizzava la soluzione della cupola geodetica, che permetteva la realizzazione di un grande spazio libero e flessibile.

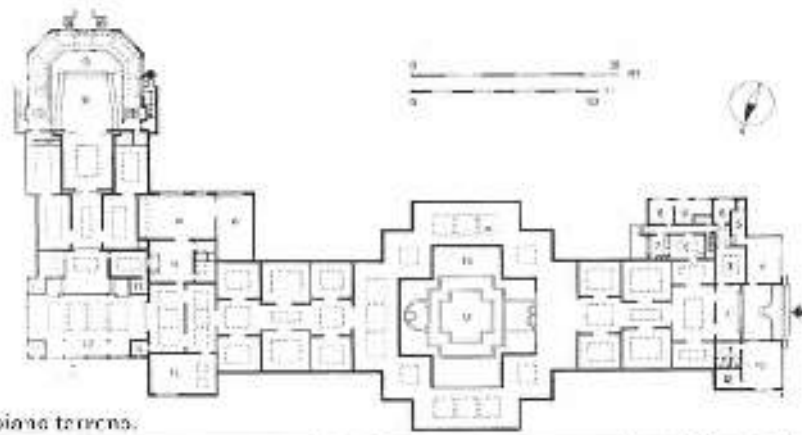
«I musei di oggi sono mausolei, non sono vivi. Sono templi di valori eterni, una fila di gallerie e di spazi. Gli oggetti sono separati per epoche e proposti come reliquie. Coscientemente o meno, l'uomo moderno fa resistenza a questa filosofia. Noi sappiamo grazie alla nostra formazione scientifica, che la vita – ivi comprese le nostre attività spirituali – non può essere compressa in un modello statico di libertà e bellezza. La vita può essere solo vitale, perché nella sua intera

capitolo secondo

essenza è sempre mutevole e perché questo cambiamento ha un'intima connessione con essa; la compenetrazione reciproca di tutte le fasi della vita è il risultato di questo mutuo cambiamento. Noi chiamiamo questo risultato la crescita evolutiva».⁵⁸⁷

(A. Dorner)

⁵⁸⁷Cit. in S. Cauman, *op. cit.*, p. 180.



pianta del piano terreno.



ingresso.



in una sala espositiva dedicata alle opere di scultura si riconosce la *Stehende* di Wilhelm Lehmbruck.

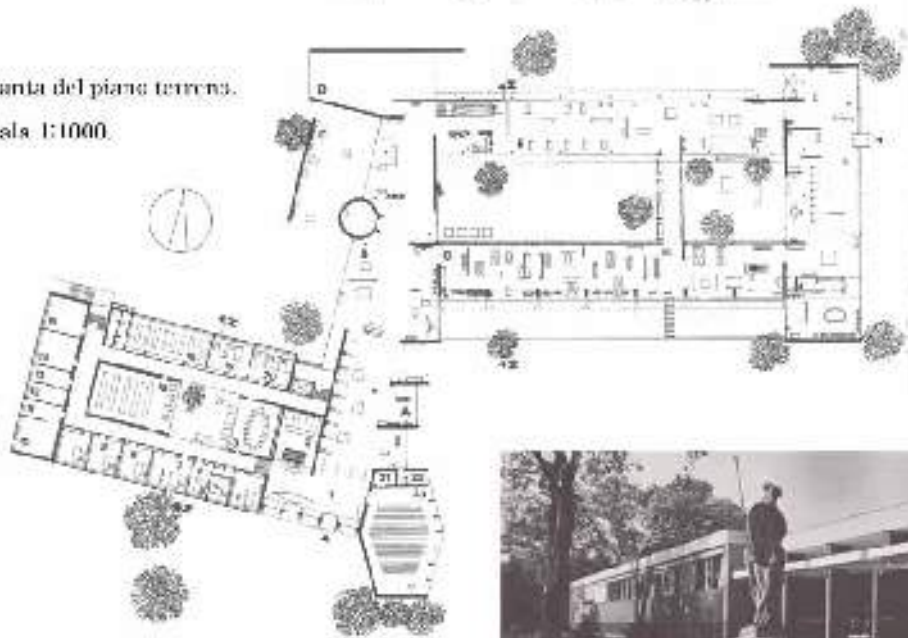


H. Van de Velde, *Kröller Müller Museum, Otterlo (1938)*.

pianta del sito.
scala 1:2000.



pianta del piano terreno.
scala 1:1000.

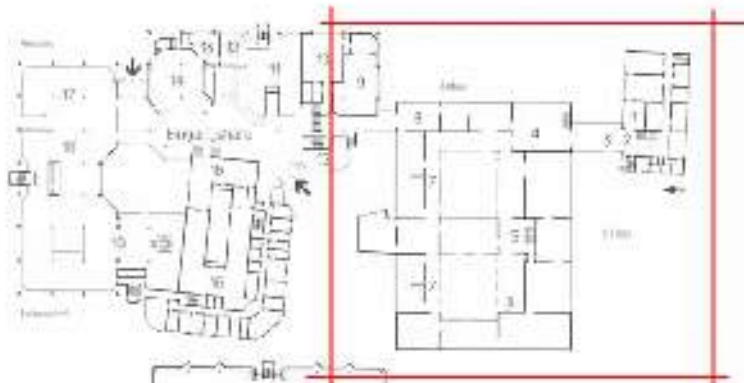


ingresso.



una sala espositiva.

H. Bartmann, R. Kalger _ *Focke Museum*, Bremen (1959-1964).



piano del piano terreno.

scala 1'2000.

in rosso evidenziato

l'edificio inaugurato nel 1960

L'ampliamento risale agli anni ottanta.

un ulteriore ampliamento è stato di recente realizzato su

progetto di David Chipperfield (2009).



piano del primo piano.

scala 1'2000.



una sala espositiva

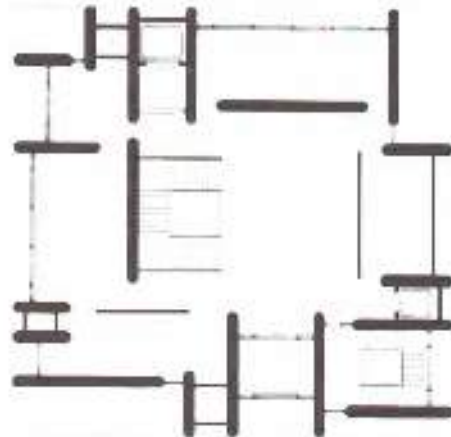
Ingresso.



W. Kreisberg, E. Hosteroy, H. Loy - *Folkwang Museum*, Essen (1956-1960).



pianta del piano terreno,
scala 1:500.



pianta del primo piano,
scala 1:500.



sezione, scala 1:500.

una sala espositiva.



P. Johnson - *Kunsthalle*, Bielefeld (1966-1968).

CAPITOLO TERZO
Manfred Lehbruck: architetto di musei

«Non è che il passato getti la sua luce sul presente o che il presente getti la sua luce sul passato; l'immagine è piuttosto ciò in cui il passato viene a convergere con il presente in una costellazione».
(W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*)

Le architetture di Manfred Lehbruck - e i suoi musei in particolare - nacquero dal complesso e articolato contesto fino ad ora tratteggiato. Sembra quindi riduttivo pensarli in riferimento unicamente al modello miesiano, come è stato fatto fino a questo momento nella letteratura prodotta sull'argomento.

La *Reuchlinhaus*, il *Wilhelm Lehbruck Museum* e il *Federsee Museum* - scelti come esemplificativi della riflessione di Lehbruck sul tema del museo - si inseriscono perfettamente sullo sfondo delineato e riflettono pienamente le citate caratteristiche dell'architettura tedesca e dei musei del *lungo dopoguerra*.⁵⁸⁸ Questi musei sono anche rappresentativi della riflessione teorica di Lehbruck su questo particolare compito, che egli affrontò sin dagli anni dei suoi studi e che portò poi a compimento nella redazione di un numero monografico della rivista *Museum*. In questa pubblicazione si stagliano con evidenza le tematiche che accompagnarono Lehbruck nel corso della sua attività di progettista di musei, tra cui sicuramente la più interessante è l'attenzione all'uomo, al fruitore, affrontata e rielaborata attraverso lo strumento della psicologia della *Gestalt*.

Lehbruck non fu tanto - o non solo - debitore di Mies, ma le sue opere furono piuttosto il risultato di svariate ibridazioni. Certo, Mies rimase comunque per Lehbruck, il maestro spirituale. Nel corso della sua vita e in particolare nella sua carriera universitaria come docente presso la TH di Braunschweig, l'architetto amò raccontare agli studenti e ai collaboratori dell'incontro con Mies agli esordi degli studi in architettura, del praticantato svolto nel cantiere della *Haus Lemcke* e del progetto poi svanito di seguirlo negli Stati Uniti. Peraltro il riferimento a Mies si tradusse

⁵⁸⁸I tre musei sono stati progettati alla fine degli anni 50 e realizzati nel decennio successivo.

talvolta in citazione: è questo il caso dei corpi edilizi dedicati alle esposizioni temporanee della *Reuchlinhaus* e del *Wilhelm Lehmbruck Museum*, in cui Manfred si riferisce direttamente alla *Crown Hall* dell'IIT (Chicago 1950-1956) e alla *Cullinan Hall* (Houston, 1954-1958). Ebbe inoltre sicuramente un peso particolare per l'elaborazione dei musei di Lehmbruck, l'esempio del *Museo per una piccola città*, un progetto elaborato da Mies nel 1943 su invito di *Architectural Record* per il numero 194X.

Questo capitolo, dopo aver affondato lo sguardo sui tre citati musei di Lehmbruck, si pone l'obiettivo di rintracciare la trama delle citate contaminazioni, ripercorrendo la vita e la carriera dell'architetto e ricongiungendosi poi ad un discorso più generale: queste influenze, infatti, non sono tanto importati poiché circostanziate a questo caso particolare, ma in quanto peculiari di tutta un'epoca. Lehmbruck e la sua opera sono uno strumento per raccontare della scena architettonica di un periodo complesso e difficile da decifrare. Per questo il Lehmbruck Museum può essere considerato un "paradigma" dell'architettura tedesca del dopoguerra: è espressione di un tempo, di un luogo, di una storia.

Ecco che al di là di Mies c'è molto ancora: la Svizzera, i paesi scandinavi, un'altra America... e Stoccarda, la città dove Lehmbruck studiò e meta finale del suo vagabondaggio per l'Europa, in cui si stabilì definitivamente a partire dal 1951.

Lehmbruck fu inoltre influenzato da due tematiche importanti che connotarono il dopoguerra tedesco: *uomo* e *natura* corsero alla ribalta dei tavoli di discussione nazionali ed internazionali, infiammarono gli animi, abitarono la nuova architettura.

3.1 _ musei a misura d'uomo

L'interesse per il compito edilizio del museo sorse in Manfred Lehbruck già negli anni della sua formazione. Molto probabilmente l'architettura museale rappresentò un compromesso che Lehbruck accolse per non allontanarsi del tutto dalla sua prima e autentica passione, quella per l'arte. Spinto dalla madre a scegliere la carriera dell'architetto invece che quella dell'artista, Manfred si iscrisse così prima alla TH di Berlino e poi alla TH di Stoccarda.

Durante gli anni di studio presso la Scuola di Stoccarda lavorò nello studio di Gerhard Graubner⁵⁸⁹ al progetto della *Ehrenhalle* (sala d'onore) della *Reichgartenschau* (esposizione dei giardini del Reich) di Stuttgart che si svolse nel 1939. Il progetto fu redatto da Graubner in collaborazione con l'architetto paesaggista Hermann Mattern. Le riflessioni di quest'ultimo in merito allo stretto rapporto di reciproco completamento tra uomo e natura che si doveva instaurare all'interno dei progetti dei giardino influenzarono certamente il giovane Manfred, che nella sua maturità sviluppò questo tema, intersecandolo con quello dell'arte e dei musei.⁵⁹⁰

⁵⁸⁹Gerhard Graubner (1899-1970) fu un allievo e assistente di Paul Bonatz presso la Scuola di Stoccarda. Dal 1927 lavorò come architetto nell'amministrazione pubblica, poi dal 1932 al 1939 come libero professionista. Successivamente, fino al 1942 fu a capo della *Stadtplanungsgesellschaft* (società di pianificazione urbana) di Düsseldorf. Dal 1940 al 1967 insegnò alla TH di Hannover. Nel dopoguerra divenne noto per la progettazione e realizzazione di numerosi teatri: lo *Stadttheater* di Bremerhaven (1953), lo *Stadttheater* di Lünen (1956-1958), la ricostruzione del *Nationaltheater* di Monaco (1958-1963), lo *Stadttheater* di Krefeld (1963), lo *Stadttheater* di Trier (1964), lo *Schauspielhaus* di Wuppertal (1966), la *Kammerspiele* di Bochum (1966), lo *Stadttheater* di Lippstadt (1967).

⁵⁹⁰Hermann Mattern (1902-1971) fu un architetto paesaggista tedesco, tra i più noti nella Germania del XX secolo. Collaborò tra altri con Hans Scharoun e Adolf Loos. A partire dal 1935 fu attivo come consulente del paesaggio al progetto delle autostrade del Reich. Dal 1936 al 1939 lavorò al progetto della *Reichgartenschau*. Nel dopoguerra lavorò a Kassel come docente alla Kunstakademie e dal 1951 al 1955 al progetto e alla realizzazione della *Bundesgartenschau*. Fu coinvolto da Hubert Hoffmann nella direzione del Bauhaus di Dessau. Dal 1961 al 1970 insegnò *Landschaftsbau und Gartenkunst* alla Technische Universität Berlin.

Quando dopo il 1945 gli americani permisero che Fritz Hesse – che fu negli anni venti uno dei fautori della candidatura di Gropius come direttore del Bauhaus - tornasse a ricoprire la carica di sindaco di Dessau, egli decise di resuscitare il Bauhaus e affidò l'impresa all'architetto (ed ex Bauhäusler) Hubert Hoffmann. Uno dei fondamenti dell'insegnamento della scuola del dopoguerra fu il concetto di “orticoltura”. L'abbandono della metafora della macchina fu una conseguenza del trauma della “guerra totale”. L'enfasi era ora data alla natura, i cui processi creativi erano presi a paradigma ed esempio dell'attività artistica e progettuale. Questo sguardo “revisionista” fu alla base della nomina di Hermann Mattern come futuro direttore della scuola. Cfr. K. James-Chakraborty, *From Isolationism to Internationalism. American Acceptance of the Bauhaus*, in K. James-

Quando dopo il diploma Manfred emigrò in Francia, trovò impiego presso lo studio di Auguste Perret, dove lavorò al completamento del progetto del *Musée des Travaux Publics*. Nel 1940 Manfred tornò in Germania, a Berlino. Su richiesta del Prof. Graubner collaborò con lui ad un progetto poi non realizzato per la *Neue Kunsthalle* di Düsseldorf. Nel 1941 fu chiamato alle armi, ma per un anno ottenne un permesso di licenza per la sua dissertazione di dottorato: *Grundsätzliche Probleme des zeitgenössischen Museumbaus* (Problemi fondamentali dei musei contemporanei). La tesi fu da lui discussa nel 1942 presso la TH di Hannover, il suo relatore fu il Prof. Graubner.

Nel corso degli anni trascorsi in Svizzera (1947-1951), Manfred non si applicò più direttamente al tema dell'architettura dei musei, ma continuò ad aver premura e a informarsi sull'argomento. Egli ad esempio seguì attentamente lo svolgimento e gli esiti del concorso del *Bührle-Bau* del *Kunsthaus* di Zurigo, come è testimoniato dagli svariati numeri della rivista svizzera «Schweizerische Bauzeitung» conservati dall'architetto e da lui accuratamente studiati e sottolineati, reperiti presso il suo archivio familiare.⁵⁹¹ Quando nel 1948 fu allestita alla *Kunsthalle* di Bern la mostra *Lehmbruck, Macke, Marc*, Manfred entrò in contatto con il suo direttore, Arnold Rüdlinger. All'epoca infatti il lascito di Wilhelm Lehmbruck era ancora nelle mani della vedova Anita ed era da lei gestito insieme ai figli. Manfred e Rüdlinger intesero un rapporto epistolare per l'organizzazione dell'esposizione delle sculture di Wilhelm, rapporto che si protrasse poi anche nel corso dell'anno successivo. Rüdlinger aiutò Manfred a rimettere insieme parte del lascito del padre che si trovava in Svizzera e a riportarlo in Germania. Il direttore fece inoltre avere a Lehmbruck un visto ufficiale di tre mesi per la Svizzera⁵⁹². Il visto era giustificato da un invito da parte della *Kunsthalle* di Bern per una collaborazione alle attività allestitive. Queste informazioni sono state estrapolate da una parte dell'epistolario Rüdlinger-Lehmbruck, custodito tra i documenti inerenti Rüdlinger presso l'archivio della *Kunsthalle* di Bern. Non è chiaro se l'invito a Bern fosse un *escamotage* per far

Chakraborty (a cura di), *Bauhaus Culture. From Weimar to the Cold War*; University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2006.

591Cfr. paragrafo 2.2.2.1.

592Al tempo Manfred viveva tra la Svizzera – senza visto ufficiale tuttavia – e la Germania (Monaco e Tübingen).

3.1 _ musei a misura d'uomo

ottenere a Manfred il visto, o se fosse prevista veramente una collaborazione. In una lettera del gennaio 1949, Rüdlinger parlava di un progetto per la Kunsthalle: *Das Museum, seine Entwicklung und seine Aufgabe* (il museo, il suo sviluppo e il suo compito) e chiedeva a Manfred di soggiornare a Bern dal febbraio all'aprile di quell'anno per prendervi parte. Non ne sono state però reperite ulteriori notizie. Al di là dello svolgimento dei fatti è interessante notare come in una di queste lettere Manfred si definisse «Fachmann im Museumsbau» (esperto nella costruzione di musei), segno che il suo legame con questo tema si mantenne vivo per tutto il suo periodo svizzero.⁵⁹³

Nel 1951 iniziò il più fiorente periodo dell'attività progettuale di Lehmbruck, che si protrasse sino alla fine degli anni sessanta. L'architetto si era trasferito definitivamente a Stoccarda e aveva aperto un suo studio professionale. Di grande importanza fu l'incontro con Willy Häussler, il direttore della *Mechanische Weberei PAUSA AG* (industria tessile PAUSA AG), per cui realizzò nel corso degli anni svariati progetti.⁵⁹⁴ Nel 1952 partecipò con successo a numerosi concorsi⁵⁹⁵, uno tra questi fu quello del *Reuchlinhaus*, il primo museo da lui interamente progettato e realizzato.

Seguirono poi – oltre ad altre commissioni in diversi ambiti – il progetto per il *Federsee-Museum* e per il *Wilhelm-Lehmbruck-Museum* e le loro realizzazioni.

E' inoltre del 1961 un progetto preliminare per il *Karl-Ernst-Osthaus* di Hagen e del 1964 uno per un nuovo museo a Rottweil, entrambi gli incarichi non portarono poi alla realizzazione delle idee progettuali.

Dal 1962 Manfred fu membro del Consiglio Internazionale per i Musei (ICOM) dell'UNESCO. A seguito di questo incarico intraprese negli anni a venire numerosi viaggi nel blocco sovietico, in Asia, Africa, Giappone, Cina, Corea, Indonesia. Fu spesso negli Stati Uniti a partire dal 1965.

⁵⁹³Più volte nei documenti reperiti presso lo Stadtarchiv di Duisburg e riferiti agli anni 1956/1957, ovvero al momento dell'attribuzione a Manfred dell'incarico del *Lehmbruck-Museum*, si trova citato che l'architetto aveva inoltre collaborato con Alfred Roth in «numerosi progetti di allestimento», così come riferisce anche Gerhard Händler nel suo dattiloscritto *Duisburger Kunstereignisse 1954-1970*. Si è cercata conferma di tale notizia nel fondo Roth del GTA Archiv, ma non se ne è tuttavia trovato riscontro.

⁵⁹⁴Cfr. negli Apparati: *Manfred Lehmbruck: architetto "apolide"*.

⁵⁹⁵In particolare Lehmbruck vinse il primo premio per il progetto dello *Stadtbad Mitte* a Frankfurt (1952-1961) e per la *Volks- und Mittelschule* a Moessingen (1953-1957), entrambi poi realizzati.

Fu chiamato inoltre da quel momento in poi varie volte come membro della giuria di concorsi di architettura.

A partire dalla fine degli anni sessanta, Lehmbruck si dedicò più alle riflessioni teoriche, al suo ruolo di membro dell'ICOM e alla sua attività di docente di progettazione presso la TH di Braunschweig (dal 1967) che alla pratica progettuale.

Nell'ambito dei musei fu attivo in qualche collaborazione o consulenza, come nel caso della *Kunsthalle* di Tübingen (1968-1969), il *Wilhelm-Hack-Museum* di Ludwigshafen (1972-1979), la ricostruzione del *Kunst- und Kunstgeschichtemuseum* di Lubeca (1976-1977), lo *Übersee-Museum* a Bremen (1977-1978), un museo a Wangerooger (1978-1980). Lasciò il suo studio per lo più nelle mani dei suoi collaboratori e questo fatto traspare nei progetti realizzati negli anni settanta e ottanta, che persero l'iniziale afflato sperimentale, ricadendo in soluzioni ricorrenti, come si può notare nel progetto per il *Nicosia Cultural Center* (1973-1977) e per il *Nubia Museum* (1978-1979), entrambi rimasti irrealizzati e anche in parte nell'ampliamento del *Wilhelm-Lehmbruck-Museum* (1979-1987), redatto in collaborazione con l'architetto Klaus Hänsch.

Dalla lettura degli appunti delle lezioni di Lehmbruck reperiti nell'archivio della TH Braunschweig⁵⁹⁶, risulta con chiarezza quale fu l'esito delle sue riflessioni teoriche che cercò di trasmettere ai suoi studenti, contestualizzandole in un ampio quadro che non si limitava ai riferimenti da lui prediletti e con un atteggiamento che rifuggiva dalla volontà di fornire formule o “ricette” - un vocabolo spesso utilizzato da Manfred - utilizzabili aprioristicamente.

Nelle sue architetture Lehmbruck mostrò di apprezzare la geometria delle forme pure, la cui trattazione fu un tema ricorrente delle sue lezioni.

«L'uomo ha da sempre utilizzato la geometria nelle sue costruzioni. Questa scelta ha certamente motivazioni tecniche e pratiche, ma anche una profonda ragione psicologica. Lo spirito umano ha astratto le manifestazioni della natura [...] si distanzia dalle sue forme amorphe ed è felice nel riconoscere un semplice ordine all'interno dello spazio. Del resto la maggior parte delle forme libere sono

⁵⁹⁶Nachlaß Manfred Lehmbruck, SAIB, Braunschweig.

3.1 _ musei a misura d'uomo

riducibili a figure stereometriche standard oppure si avvicinano esse stesse a quel medesimo valore espressivo. La bellezza delle forme matematico-geometriche sta nella loro chiarezza e nella loro evidente semplicità. L'effetto di un cubo elementare è ancor di più accentuato se tutti gli accessori, gli aggetti e i dettagli – come ad esempio le grondaie – sono collocati all'interno e ricompresi nella grande forma. La purezza cristallina di un cubo pulito e intatto è sempre esperita piacevolmente e la sua validità è così sempre mantenuta. Il pericolo di uniformità e banalità che può portare con sé l'utilizzo di forme pure può essere sventato tramite un attento proporzionamento, l'inserimento di dettagli appropriati e un corretto uso dei materiali.»⁵⁹⁷

Manfred non rifuggiva tuttavia dall'espone ai suoi studenti anche la controparte di questo tipo di architettura, che egli identificava con l' "architettura organica" di Hugo Häring, Hans Scharoun e anche del *Goetheanum* di Rudolf Steiner. Nonostante un atteggiamento decisamente più critico, il docente riconosceva a questa architettura anche dei meriti, riscontrabili soprattutto nei tempi moderni in cui «il trionfo dell'ordine umano sulla natura non è più sentito dalle masse; al contrario molte persone percepiscono come schiavizzante il potere della tecnica e delle forme da essa dettate.»⁵⁹⁸

Lehmbruck rimpiangeva la vera essenza del funzionalismo così come era nato e si era sviluppato nei primi anni del Movimento Moderno, in cui aveva significato per l'architettura la purificazione dalle falsità degli storicismi e l'attenzione verso l'essenziale. In particolare apprezzava quella attitudine a non aderire a forme predeterminate e a pensare alla *Baukunst* (arte del costruire) come a un processo che partisse dall'interno – cioè dal compito – per poi determinare l'esterno, la forma.

A suo giudizio tali precetti si erano purtroppo isteriliti nel corso del tempo, perdendo la loro base simbolico-emozionale e mantenendo solo quella meccanico-razionale, che si andava paradossalmente traducendo in formalismo. Lehmbruck era fautore di un

597SAIB: G56 I/26.7. Gli espedienti citati da Lehmbruck che permettono di sventare il rischio di cadere nell'uniformità e nella banalità furono da lui certamente utilizzati nelle sue architettura e nei suoi musei, vedi in particolare il Lehmbruck-Museum e il Reuchlinhaus.

598SAIB: G56 I/26.8.

nuovo funzionalismo, che riprendesse il carattere eroico e visionario degli anni venti, arricchendosi ulteriormente tramite delle riflessioni inerenti alla psicologia umana, un campo di studi che stava prendendo vigore e approfondendosi in quegli anni. E che fosse sempre e comunque un costruire che andasse dall'interno – i bisogni del fruitore – verso l'esterno.

«Solitamente il funzionalismo viene confuso con il razionalismo ed è falsamente indicato come un nemico della fantasia e dell'arte. In ciò si svela lo spirito del nostro tempo che vorrebbe manipolare l'uomo sulla base del modello della macchina. Ma c'è anche un funzionalismo in un senso diverso e più alto, per esempio nel senso psichico. Nei primi tempi del funzionalismo, con questa accezione si intendeva proprio il contrario rispetto ad oggi: gli architetti che pensavano in modo funzionale, come ad esempio Häring, sostenevano l'opinione che l'organico dell'esistenza e dell'attività umana era contrapposto al razionalismo della tecnica e dell'organizzazione. [...] Questo tipo di funzionalismo si è sviluppato poi diversamente, come affermava lo stesso Gropius 40 anni più tardi: “già sin dall'inizio degli anni venti ero convinto che il funzionalismo fosse l'unico sentiero che ci poteva condurre verso il futuro. Nell'interpretazione di persone con una capacità cognitiva 'parzialmente sviluppata' questo sentiero si è fatto così stretto e diritto, da divenire un vicolo cieco. Il suo originariamente complesso carattere insieme alle deduzioni psicologiche connesse, così come noi lo svilupparammo nel Bauhaus, è caduto nell'oblio. Questa via è divenuta un atteggiamento primitivo e puramente utilitaristico, che rigetta ogni fantasia. Posso solo dire che la rivoluzione degli anni venti aveva accenti vasti ed etici. I suoi protagonisti consideravano la bellezza non come qualcosa a cui bramare esteriormente, ma come la proprietà dell'essenza di un progetto, quella che gli conferiva vita, pregnanza e carattere psicologico. [...]»⁵⁹⁹

599SAIB: G56 I/26.45. La lezione (non datata) è intitolata *Analyse der Funktionen vom Inneren Geschehen* (Analisi delle forme a partire da ciò che accade all'interno). Si nota che nell'espressione «l'organico dell'esistenza e dell'attività umana era contrapposto al razionalismo della tecnica e dell'organizzazione» risuonano le parole del suo Maestro Mies: «dall'estetico all'organico, dal formale al costruttivo». (Cit. in F. Neumeier, *Ludwig Mies van der Rohe. Le architetture, gli scritti*, a cura di

3.1 _ musei a misura d'uomo

Il funzionalismo promosso da Lehmbruck, così attento ai bisogni dell'uomo inteso nella sua unità psicofisica – una visione che riecheggia la fenomenologia di Maurice Merleau-Ponty⁶⁰⁰ – fu da lui specificatamente promosso e utilizzato nei suoi edifici scolastici e soprattutto nei suoi musei.⁶⁰¹ Una riprova è certo il fatto che quando nel 1974 gli fu affidata la redazione di un numero monografico della rivista «Museum», organo di stampa dell'ICOM, egli incentrò tutta la sua riflessione sul tema della psicologia umana, letta attraverso la chiave della *Gestalttheorie* (teoria della Gestalt).⁶⁰²

La teoria della *Gestalt* (forma, rappresentazione) nacque intorno agli anni dieci del Novecento a Berlino in seno al dibattito inerente agli studi sulla percezione e la sensazione.⁶⁰³ La prima pubblicazione in cui comparve questa nuova impostazione fu l'articolo di Max Wertheimer: *Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung* (Studi sperimentali sulla visione del movimento) del 1912, in cui l'autore illustrava gli esperimenti da lui condotti sul fenomeno „phi“, ovvero un particolare tipo di

M. Caja, M. De Benedetti, Skira editore, Milano 1996, p. 127.)

600Cfr. paragrafo 1.4.

601Per una panoramica sugli altri progetti di Manfred Lehmbruck vedi negli Apparati: *Manfred Lehmbruck: architetto "apolide"*.

602M. Lehmbruck, *Museum and Architecture*, «Museum», n.3/4, 1974. Il testo rappresenta anche una rielaborazione e una riscrittura delle lezioni tenute presso la TH di Braunschweig sul tema del museo, come emerge dal confronto del numero della rivista con gli appunti delle lezioni, rinvenuti presso l'archivio SAIB di Braunschweig e il Nachlaß-Archiv di Karlsruhe. La pubblicazione si suddivide in più capitoli: *Introduzione* _ *Politica: committente e direttore dei lavori* _ *Urbanistica: studio e scelta del sito* _ *Sociologia: tendenze sociali e organizzazione dello spazio* _ *Fisiologia: condizionamento del visitatore* _ *Psicologia: percezione e comportamento* _ *Conservazione: fisicochimica dell'oggetto* _ *Funzioni: spazio e circolazione* _ *Tecnologia: flessibilità, estensibilità* _ *Estetica: forma e semantica* _ *Conclusioni*. Già nell'introduzione appare evidente quale sarà il nucleo della riflessione: il museo è lo strumento che permette l'instaurarsi di un virtuoso legame tra visitatore e oggetto esposto. Su questa base Lehmbruck affrontò tutti i temi citati nell'indice della pubblicazione e nel capitolo *Psicologia*, mise in luce la base teorica a partire da cui si dipanavano le varie questioni e considerazioni. Lehmbruck utilizzò quindi la psicologia della Gestalt come fondamento teorico e metodologico.

603I fondatori della *Gestalttheorie* sono tradizionalmente considerati Kurt Koffka (1887-1967), Wolfgang Köhler (1886-1941) e Max Wertheimer (1880-1943). I tre studiosi svilupparono le loro teorie tra gli anni dieci e gli anni trenta del XX secolo nelle università di Berlino e di Francoforte e proseguirono poi gli studi ad esse inerenti negli USA, dove si stabilirono nel periodo delle persecuzioni naziste. I gestaltisti si contrapposero alla teoria dell'associazionismo allora in voga, che riteneva che la percezione di un oggetto fosse il risultato dell'associazione di elementi sensoriali distinti. Criticarono inoltre l'empirismo e il comportamentismo, poiché la loro nuova visione non contemplava il fatto che l'esperienza passata e l'apprendimento potessero essere fattori determinanti nella percezione della realtà fenomenica. Dall'approccio fenomenologico mutuarono invece la convinzione che oggetto di studio dovevano essere i fatti così come erano direttamente forniti dagli organi sensoriali. Secondo questo approccio ad esempio non erano necessarie particolari procedure sperimentali (ripetizione delle prove, raccolta e analisi dei dati) nell'ottica che il fenomeno si presentava immediatamente e di per sé per ciò che era: una sua unica manifestazione era sufficiente per verificarne l'esistenza.

movimento definito apparente poiché era percepito pur non esistendo nella realtà.⁶⁰⁴

Lo studioso tramite questo tipo di esperimenti arrivò alla conclusione che non c'era corrispondenza diretta tra la realtà empirica e la realtà percettiva: per comprendere quest'ultima in definitiva non si doveva partire dalla descrizione dei singoli elementi sensoriali, ma prendere in considerazione la strutturazione di questi elementi in un insieme organizzato, in una determinata *Gestalt*. L'atto percettivo risultava così essere un'operazione complessa che andava oltre la mera sommatoria di dati sensoriali e si traduceva nella capacità di strutturare le sensazioni elementari in *figure* emergenti da uno *sfondo* che per varie ragioni risultavano per il soggetto in quel dato momento più significative di altre. Era l'insieme quindi ciò che conferiva il senso ultimo a una data percezione: esso superava la semplice sommatoria dei suoi elementi costitutivi.

In base alla teoria della Gestalt, gli elementi del campo percettivo tra loro solidali si aggregavano in strutture più vaste sulla scorta di alcune leggi fondamentali che Wertheimer enunciò nel 1923.⁶⁰⁵

La *Gestalt* che ne derivava era un fenomeno irriducibile alle sue componenti, un sistema governato da un equilibrio fenomenologicamente dinamico in cui le forze si auto-organizzavano seguendo istanze proprie e tendevano spontaneamente ad assumere la configurazione più regolare, più simmetrica, più armonica: la “buona” forma.⁶⁰⁶

Tali considerazioni si ampliarono poi negli anni successivi dal campo della percezione

604L'esperimento di Wertheimer era così strutturato: in un ambiente buio si proiettavano su uno schermo due luci alternativamente in un limitato intervallo di tempo (inferiore a 60 msec). Il soggetto non percepiva ciò che fisicamente accadeva – due luci separate che si accendevano e spegnevano – ma un'unica luce che si muoveva da un punto all'altro. La deduzione dello studioso era che la percezione umana non poteva essere sempre spiegata riconducendola alle sue componenti elementari.

605Le leggi o principi di unificazione formale sono: 1- vicinanza (all'interno di un campo percettivo gli elementi più vicini sono percepiti come un tutt'uno); 2- somiglianza (gli elementi identici o molto somiglianti sono percepiti insieme); 3- continuità di direzione (le linee rette o curve sono percepite unitariamente quando sono intersecate da altre); 4- pregnanza o buona forma (entra in figura la *Gestalt* costituita da elementi non in contrapposizione fra loro che tendono ad armonizzarsi in un sistema ben equilibrato); 5- chiusura (l'uomo è portato a fornire le informazioni mancanti per chiudere una figura e distinguerla dal suo sfondo, così che i margini chiusi - o che tendono a chiudersi - si impongono come unità su quelli aperti); 6- destino comune (gli elementi si allineano secondo la direzione principale del sistema cui appartengono); 7- articolazione senza scarti (a parità di condizioni, sono preferite le soluzioni in cui sono impiegati tutti gli elementi presenti nel campo percettivo); 8- esperienza passata (l'esperienza passata favorisce l'organizzazione del sistema in figure familiari).

606Vedi anche la teoria del campo di Kurt Lewin (1890-1947).

3.1 _ musei a misura d'uomo

a quello del comportamento umano: l'uomo era visto come un tutto composto da varie parti integrate in un unico individuo auto-realizzantesi, il cui equilibrio dinamico era reso possibile dalla soddisfazione dei propri svariati bisogni, che entravano via via in *figura*, si delineavano cioè come preponderanti stagliandosi da uno *sfondo* ad essi comune.⁶⁰⁷

Ma da dove derivò l'interesse di Manfred per la psicologia della Gestalt?

Recentissimi studi hanno messo in evidenza il rapporto tra Gestalt e Bauhaus. Hannes Meyer introdusse nel 1930 delle lezioni di psicologia al Bauhaus tenute dal Dott. Karlfried Graf von Dürkheim, uno specialista della *Gestalttheorie*, ma più ampi e vari furono gli intrecci, che si arricchirono negli anni di comuni influenze e anche di rapporti diretti.⁶⁰⁸

607La terapia della Gestalt fu ufficializzata negli anni quaranta da Fritz Perls (1893-1970) – assieme alla moglie Laura – negli USA. Perls vi si era stabilito per sfuggire alle persecuzioni naziste. I coniugi Perls organizzarono in questo tipo di terapia contributi provenienti dalla psicoterapia freudiana e junghiana, dai principi della teoria del campo di Lewin, dalla filosofia dell'esistenzialismo e della fenomenologia e dalla psicologia della Gestalt, da cui appunto prese il nome.

608Una recente pubblicazione ha approfondito i legami sussistenti tra Gestalt e il Bauhaus. Su questo argomento, nell'estate del 2011, intercorse uno scambio di e-mail tra alcuni importanti esponenti della GTA (Society for Gestalt Theory and its Applications) e altri studiosi nel campo dell'arte e del design: Roy Behrens, Brenda Danilowitz, William S. Huff, Lothar Spillman, Gerhard Stemberger e Michael Wertheimer. La discussione prese avvio da un articolo pubblicato da Barbara Veigl-Trouvain sulla rivista «Gestalt Theory», l'organo di stampa della GTA, in cui la dottoressa faceva riferimento ad una visita di alcuni membri della GTA al Bauhaus di Dessau: «Nonostante non sia stata dimostrata ancora alcuna relazione diretta tra il Bauhaus e la teoria della Gestalt, sono evidenti alcuni punti di contatto – come la questione della connessione tra la materia (forma) e la funzione (contenuto).» (Cfr. B. Veigl-Trouvain, *Bericht über die 17. Wissenschaftliche Arbeitstagung der GTA „Gestalt-Organisation-Entwicklung. Kurt Lewin und die Organisationsentwicklung“ in Potsdam*, in «Gestalt Theory», n.2, 2011, pp. 1-3.) Lo scambio epistolare che ebbe come oggetto l'approfondimento di tale questione fu pubblicato sulla rivista «Gestalt Theory» l'anno successivo. (*Gestalt Theory and Bauhaus – A Correspondence*, in «Gestalt Theory», n.1, 2012, pp. 81-98.) Da questo articolo emergono interessanti dati che rafforzano e danno ragione alla suggestione proposta dalla Veigl-Trouvain. Innanzitutto i soggetti che hanno partecipato al dibattito, fanno presente che la vicinanza di talune riflessioni, come suggerita dalla dottoressa, possa essere stata il risultato di precedenti influenze comuni ai due gruppi, come ad esempio il pensiero di Goethe e di Lao-Tzu. Un condiviso legame con Goethe sarebbe confermato in parte anche dalla presente ricerca: Manfred Lehmbruck nelle sue lezioni, citando il motto della Gestalt «il tutto è più della somma delle sue singole parti» sembra riferirlo a Goethe piuttosto che ai gestaltisti. Tramite il citato confronto epistolare sono emerse tuttavia anche relazioni più dirette tra Gestalt e Bauhaus. Sembra che Karl Duncker (uno psicologo della Gestalt, allievo di Wertheimer, Koffka e Köhler) avesse tenuto delle lezioni al Bauhaus; è invece certo che nel 1930/31 il Dott. Karlfried Graf von Dürkheim giunse da Lipsia a Dessau – su invito di Hannes Meyer - per tenere un ciclo di lezioni sulla *Gestalttheorie*. Questi interventi influenzarono – per lo meno – uno studente, Karl Kranz e un insegnante, Josef Albers. Quando quest'ultimo si trasferì negli USA e divenne docente a Yale trasmise ai suoi studenti queste sue pregresse conoscenze, intrecciando strettamente i principi della Gestalt con quelli del design. Albers inoltre invitò Rudolf Arnheim (psicologo della Gestalt e storico dell'arte) per delle conferenze. I due si erano verosimilmente

E' quindi possibile ipotizzare che Manfred sia entrato per la prima volta in contatto con la *Gestalttheorie* proprio nel breve periodo trascorso al Bauhaus, tra il 1932 e il 1933.⁶⁰⁹

Lehmbruck utilizzò la teoria della Gestalt per realizzare nei suoi musei un ambiente chiaramente strutturato in cui si potesse verificare un'armonizzazione tra spazio architettonico e opera d'arte esposta e i musei fossero così in grado di adempiere a quello che Lehmbruck considerava il loro compito fondamentale e cioè risvegliare e acuire la sensibilità del visitatore.⁶¹⁰

L'unità tra spazio architettonico ed opera costituiva il punto di partenza per un corretto approccio del visitatore nei confronti dell'opera d'arte.

«La percezione umana obbedisce al principio dell'equilibrio biologico nel senso che le contraddizioni non sono soppresse, ma mantenute in uno stato di tensione e compensazione simultanea. Inoltre queste contraddizioni devono essere riconoscibili come tali in seno alla struttura che le ingloba. Lo stesso ritmo psicologico governa anche il visitatore del museo, che deve trovare un equilibrio tra gli impulsi che lo stimolano e quelli che lo frenano, tra emozioni e critiche. A tutte le percezioni sono associate delle attività intellettuali che possono essere descritte come una configurazione di forze. Esse si adagiano su delle costanti come la direzione, la grandezza, la forma, il colore e altre ancora, che stanno alla base della reazione del visitatore. [...] l'esperienza vissuta di uno spazio tridimensionale risulta di un gradiente di percezione che può essere

conosciuti a Dessau, quando Arnheim vi si recò per lavorare al suo saggio *Das Bauhaus in Dessau*. E' peraltro dimostrato che gli artisti e i docenti del Bauhaus avessero studiato la letteratura scientifica sulla Gestalt. Se ne riconoscono gli echi in alcune affermazioni di Walter Gropius e di altri insegnanti. Vassily Kandinsky menzionava di frequente i gestaltisti e negli anni trenta Paul Klee utilizzò alcune immagini della nota pubblicazione di Wertheimer del 1923 in svariate delle sue tele. Anche Hannes Meyer era interessato ai principi della Gestalt e alla loro applicazione nell'architettura e nel design. Tomas Maldonado ad Ulm assegnava ai suoi studenti esercizi sulla Gestalt e li incoraggiava a leggere testi specialistici a riguardo. Nel testo sul Bauhaus di Hans Wingler (H. Wingler, *Das Bauhaus*, Verlag Rasch & Co; Bramsche 1962), l'autore pubblica delle informazioni sulle lezioni di psicologia tenute dal Dott. Karlfried Graf von Dürkheim. (Cfr. H. Wingler, *op. cit.*; trad. it. H. Wingler, *Il Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin 1919-1933*, Feltrinelli editore, Milano 1976, p. 187.)

609Per un approfondimento vedi negli Apparati: *Manfred Lehmbruck: architetto "apolide"*.

610Cfr. M. Lehmbruck, *op. cit.*, p. 191.

3.1 _ musei a misura d'uomo

appreso più facilmente e con meno fatica in un ambiente chiaramente strutturato piuttosto che in uno spazio la cui configurazione mal definita è il risultato di una intersezione di forme e di effetti complicati di colore o illuminazione. Premesso che è l'oggetto e non lo spazio che deve trovarsi in primo piano, si deve poter determinare facilmente lo spazio con l'aiuto di superfici che lo limitano o di altri riferimenti. [...] se lo spazio non è agevolmente percepibile, il visitatore continuerà a cercare dei riferimenti – anche solo inconsciamente. L'inquietudine che ne risulta rende il contatto con l'oggetto più difficile. Il museo è uno spazio particolare nella misura in cui, accanto alla relazione uomo-spazio, esiste anche una relazione complessa spazio-oggetto. Idealmente l'architettura e l'oggetto devono formare un tutt'uno. [...] solo la constatazione della concordanza tra oggetto e spazio può – in quanto scoperta di identità – costituire un'esperienza estetica. [...] è importante non dimenticare che l'identità spazio-oggetto aumenta la capacità del visitatore dal punto di vista della psicologia della percezione.»⁶¹¹

E ancora:

«Il museo dovrebbe essere un luogo dell'autenticità tanto dell'oggetto quanto dell'ambiente. Il museo non dovrebbe funzionare secondo le leggi del mondo della produzione, ma seguendo quelle naturali della vita.»⁶¹²

Questa affermazione di Lehmbruck ci aiuta nuovamente a focalizzare il punto di partenza della sua indagine sull'architettura museale: i musei devono seguire le leggi della vita, le leggi dell'uomo.

Se nel particolare funzionalismo di Lehmbruck, tutta l'architettura deve essere permeata dai bisogni, anche psicologici dell'essere umano, è proprio nell'architettura dei musei che questa interazione tra soggetto e architettura è più necessaria e raggiunge la sua massima potenza, la massima efficacia. I motivi fondamentali sono

611M. Lehmbruck, *op. cit.*, pp. 191-192.

612Ivi, p. 187.

due. Innanzitutto l'esperienza della visita di un museo è circoscritta a un lasso temporale limitato, in cui sono esaltate le diverse esigenze della psiche umana. Esse devono inoltre raffrontarsi con quelle dell'opera d'arte, che in quanto essa stessa soggetto *vivente*⁶¹³, necessita di molti accorgimenti per la sua fruizione, conservazione e disposizione spaziale.

«Ogni oggetto ha bisogno di uno spazio per valorizzare le proprie qualità. Ogni forma visibile deborda al di là dei propri limiti e informa sino ad un certo punto il suo ambiente “vuoto”. Solo alcuni degli innumerevoli sistemi di relazione spaziale che è teoricamente possibile costruire attorno a ciascuna figura sono percepiti spontaneamente; essi sono quelli che danno vita alle più semplici condizioni per la figura e l'osservatore. Premesso che la forma e la posizione dell'oggetto visibile dipendono dalle caratteristiche spaziali dell'ambiente, l'organizzazione dello spazio deve essere in armonia con esse. Dal punto di vista della psicologia della percezione, si tratta quindi di unire lo spazio e l'oggetto in un tutto la cui definizione esatta non cessa tuttavia di essere costantemente modificata. Come l'uomo dovrà determinare i propri rapporti con ciò che lo circonda, l'oggetto di rango elevato deve essere considerato come un “essere vivente” le cui condizioni ambientali devono essere ottimizzate in ogni caso. E' incontestabile che in un museo la priorità sia data all'oggetto e non all'architettura, che deve tuttavia essere considerata come un fattore decisivo dell'ambiente e non solo come un “accompagnamento” ottico. [...] le relazioni tra gli oggetti e tra di essi e lo spazio compongono una costellazione di grandezze, di forme, di proporzioni, di distanze che è sottoposta in via di principio agli stessi criteri di un'opera d'arte in base alla psicologia gestaltista. [...] in ragione dell'interdipendenza tra oggetto e spazio è evidente che l'architettura debba ricevere dei forti impulsi da parte dello spirito fondamentale e della concezione della presentazione della collezione affinché il fine psicologico desiderato possa essere realizzato. La complessità dei

613Cfr. il testo delle conferenze tenute da Lehmbruck nel 1962 ad Aachen, Graz, Karlsruhe. Nachlaß-Archiv, Karlsruhe.

3.1 _ musei a misura d'uomo

componenti rende molto difficile la realizzazione di questo ideale. [...] in un museo statico il cui contenuto è stabilito, la forma costruita può rispondere direttamente all'oggetto, ma in un museo dal carattere flessibile, questo fine non può essere realizzato se non attraverso l'allestimento interno.»⁶¹⁴

Inoltre in un museo, il cui fine ultimo è il contatto tra uomo e arte, il rapporto tra soggetto e ambiente architettonico dovrà essere sì virtuosamente studiato in modo da consentire il maggior benessere psicofisico possibile del fruitore, indispensabile premessa per un corretto approccio all'opera esposta. L'architettura deve a sua volta dialogare con essa e andare a costituire un ideale tutt'uno. Architettura e opera devono fondersi in un'unità gestaltica in cui l'equilibrio del sistema risolve in sé tutte le contraddizioni, non sopprimendole, ma mantenendole in uno stato di tensione dinamico. Un sistema così creato rappresenta il fondamento dell'esperienza estetica, il suo „sfondo“ corretto su cui di volta in volta l'opera si potrà stagliare in „figura“ secondo le leggi della *Gestalttheorie*. In altre parole, Lehmbruck non fa altro che immaginare un museo che sia uno strumento gestaltico per la corretta percezione dell'opera d'arte, un marchingegno che, seguendo le stesse „leggi della vita“ sia perfettamente aderente alle necessità dell'uomo, del fruitore.

In questo complesso sistema visitatore, opera e architettura devono fondersi in una sorta di „triangolo magico“ - come lo definì lo stesso Lehmbruck - e il compito dell'architetto è proprio la sua realizzazione. L'unità tra questi tre fattori, che si combinano virtuosamente in un museo ben realizzato, è un «tutto che è più della somma delle singole parti», come recita il motto che la Gestalt riprende da Aristotele e da Goethe e che Lehmbruck citava spesso nelle sue lezioni.

Così l'intera analisi di Lehmbruck guarda a questo obiettivo ultimo: la forma, la tecnica di realizzazione, l'illuminazione, l'ubicazione, i dispositivi atti alla conservazione delle opere... tutto questo è pensato per espellere i fattori disturbanti e vedere così la nascita del famoso triangolo... per realizzare la magica unità gestaltica.

614M. Lehmbruck, *op. cit.*, pp. 199-200.

La luce ad esempio dovrà essere studiata tenendo conto che essa «deve rispondere ad una duplice esigenza, poiché deve servire all'interpretazione dell'oggetto, come a quella dello spazio. Se l'uno o l'altro di questi compiti non sono adempiuti, non c'è più unità dal punto di vista della psicologia della Gestalt.»⁶¹⁵

Il tema della luce è particolarmente caro a Lehmbruck, a suo parere «oggetto e architettura „vivono“ di luce; anche Picasso la descrive come „uno strumento di misura in un mondo di forme“.»⁶¹⁶ Non per niente il modulo che sta alla base della griglia – tanto gestaltica quanto miesiana – sottesa al *Lehmbruck-Museum* e garantisce l'unità delle singole parti si conforma proprio a partire dalla dimensione della singola cupoletta di vetro acrilico, che, moltiplicata, struttura la copertura dell'ala dedicata alle esposizioni temporanee e alla collezione cittadina.

In un museo la luce deve permettere una corretta illuminazione e conservazione dell'opera e al tempo stesso non arrecare disturbo al visitatore, ad esempio con passaggi troppo repentini tra zone di luce a zone d'ombra.⁶¹⁷ Per Lehmbruck la questione cruciale è sempre quella di armonizzare tensioni contrastanti, di risolverle in unità mantenendo in vita la complessità dei diversi fattori.

E' per questo che anche nel capitolo dedicato alla conservazione delle opere, Manfred specifica che la sfida è quella di non ricadere in soluzioni simili a quella del museo come „macchina per la conservazione“, ma di trovare sempre una terza via, che sfrutti i nuovi sviluppi della tecnologia per mediare le esigenze dell'opera con quelle del suo fruitore.

Ad esempio nel *Federsee-Museum* gli oggetti esposti, provenienti dal territorio circostante e risalenti a lontane ere geologiche, sono mantenuti in un microclima a se stante, grazie all'allestimento di vetrine perimetrali delimitate da lastre di vetro a tutta altezza. All'interno della sala lo spazio architettonico si estende otticamente sino alla parete di fondo della vetrina, di modo che questi dispositivi non vadano a scapito dell'ampiezza dei vani. Essi permettono al contempo una buona fruizione degli oggetti

615M. Lehmbruck, *op. cit.*, p. 202.

616M. Lehmbruck, *op. cit.*, p. 202.

617L'autore analizza anche gli aspetti più tecnici e anche i vantaggi e svantaggi della luce naturale e artificiale, dell'illuminazione laterale e di quella zenitale. Questo sempre con un approccio che guarda alla psicologia del visitatore e alla fruizione dell'opera d'arte.

3.1 _ musei a misura d'uomo

esposti, che possono essere ammirati da vari punti di vista. Inoltre una combinazione di illuminazione naturale e artificiale permette di mantenere un livello di illuminazione elevato all'interno della vetrina, sì da ovviare al problema dei riflessi. Inoltre le grandi aperture vetrate presenti sulle pareti del museo permettono di stabilire un rapporto diretto tra l'oggetto e il luogo in cui fu reperito.

Poiché, secondo Lehmbruck, in un museo percezione e comportamento si identificano, anche lo studio del percorso si fonda sulle leggi della Gestalt. L'architettura rappresenta una limitazione alla libertà di movimento dell'uomo. Tale violazione provoca nel soggetto un profondo turbamento, che deve essere in qualche modo compensato per far sì che si possa ristabilire l'equilibrio gestaltico che, si ricorda, è dinamico e pieno di contraddizioni. Una condizione peraltro necessaria dal momento che l'equilibrio statico dovuto ad esempio ad un'architettura molto semplice e schematica in cui le contraddizioni sono sopresse, risulta oltremodo "pesante" per l'occhio che di sua natura vuole realizzare quell'equilibrio tramite le proprie capacità creatrici e va perciò alla ricerca del contrasto. Se esso è assente, la ricerca non troverà sfogo e il soggetto ricadrà in uno stato di inquietudine. E' per questo che la condizione ottimale è quella di una configurazione in cui il suo principio di organizzazione - e non la forma - sia chiaramente strutturato ed espresso.

La compensazione per la privazione della totale libertà del visitatore è conferita dalla corretta percezione dell'opera... questo è il premio finale! Essa deve peraltro essere controbilanciata da una costante percezione della posizione del fruitore nello spazio, il suo costante orientamento - la mancanza del quale provocherebbe disagio e quindi minore attenzione all'opera d'arte - che può essere realizzato tramite la presenza di aperture verso l'esterno e soprattutto grazie alla chiarezza dell'organizzazione dello spazio.

Qual è quindi quell'organizzazione spaziale che permette il corretto orientamento? Che è percepita spontaneamente dal soggetto sì da non affaticarlo? Che si può fondere con l'opera per realizzare quell'unità gestaltica che sola permette la sua corretta

fruizione? Che disponga della giusta illuminazione?

Lehmbruck, già nell'introduzione, specifica che il suo intento non è quello di mettere a disposizione delle “formule”, ma solo di fornire quelle informazioni utili al progettista per trovare di volta in volta la soluzione più adeguata. Dalla sua trattazione emerge comunque la sua inclinazione verso due modelli di museo, particolarmente atti a perseguire gli intenti proposti. Essi si differenziano in base alla tipologia della collezione esposta e quindi alle diverse esigenze da essa dettate: una volta in più Manfred mostra come la sua attenzione non sia volta all'architettura, alla sua magnificenza o al gesto creativo del progettista, ma sempre e solo all'uomo e all'opera.

Questi due modelli sono quello del museo che accoglie una collezione permanente e quello invece di uno spazio atto ad ospitare esposizioni temporanee.

Questa fondamentale differenziazione mostra il debito di Lehmbruck nei confronti delle ricerche di Alexander Dorner⁶¹⁸ e dei suoi studi su quel *museo vivente* che sembra incarnarsi in particolar modo proprio nel *Lehmbruck-Museum*. Il suo accentuato bipolarismo, la tensione dicotomica che pervade le sue parti – come Manfred ebbe modo più volte di specificare nelle conferenze da lui tenute su questa sua opera – è dettato essenzialmente dalla diversa destinazione dei due corpi edilizi: l'uno adibito essenzialmente alle mostre temporanee, l'altro dimora permanente del lascito paterno. Il *Lehmbruck-Museum* può essere quindi considerata quasi un manifesto architettonico del “credo” di Manfred, la concretizzazione del suo modello teorico, un manuale di museologia in acciaio, vetro e cemento.

In effetti Lehmbruck nel corso della sua carriera fu essenzialmente un teorico.⁶¹⁹ Portò

618 Alexander Dorner (1893-1959) fu uno storico dell'arte tedesco. Per un approfondimento sulla sua figura e la sua attività vedi paragrafo 2.2.2.3.

619Le sue carenze come *Baumeister* si rintracciano anche nella vicenda della realizzazione del *Lehmbruck-Museum* come tratteggiata nel paragrafo 1.3. Manfred riuscì con difficoltà, anzi non riuscì affatto, a rispettare il budget che la committenza aveva inizialmente messo a disposizione, giustificandosi più volte con l'affermazione che il museo non era un “edificio di routine” e che per essere realizzato aveva bisogno delle migliori soluzioni offerte dalla moderna tecnologia. Certo l'aumento esorbitante e costante dei costi rispetto alle iniziali previsioni fu soprattutto dovuto ai numerosi cambiamenti al progetto apportati in corso d'opera da Manfred, che evidentemente stava portando avanti di pari passo la sua ricerca teorica e la intendeva subito mettere in pratica. Anche la sua scarsa presenza sul cantiere non permise sicuramente una fruttuosa collaborazione con le ditte costruttrici e la ricerca di una concertazione in merito a soluzioni più economiche. Addirittura più di

3.1 _ musei a misura d'uomo

avanti le sue idee sull'architettura e in particolar modo sui musei in maniera così coerente da incorrere nel rischio di crearsi uno schema da cui gli fu poi difficile emanciparsi. La sua ricerca teorica - che si nutrì e si rafforzò anche grazie alla sua attività di docente presso la TH Braunschweig - rimase ancorata ad un momento storico ben preciso, quello del *lungo dopoguerra*⁶²⁰, cosicché all'indomani del sessantotto perse quei riferimenti nel quadro socio-politico che ne avevano costituito la validità. Ecco che anche i suoi progetti di musei successivi a quella data subirono l'influsso di questo mancato ancoramento nella contemporaneità e, anche perché elaborati non da lui stesso ma quasi esclusivamente dai suoi collaboratori, non ottennero il successo e il riconoscimento di quelli degli anni precedenti, tanto che non furono poi realizzati.

Nella pubblicazione *Museum and Architecture*, Manfred descrive il “museo a struttura chiusa” come un edificio che risponde ad una intenzione ben precisa. E' pensato per ospitare una collezione permanente ed è capace di conferirle una interpretazione architettonica ben precisa che si traduce nella configurazione stessa dell'edificio. La ricerca dell'architetto deve quindi mirare alla realizzazione di una architettura affine all'opera che non incorra nell'errore di un'interpretazione troppo personale dell'oggetto esposto, né tanto meno si manifesti come un'espressione plastica fine a se stessa. L'adesione all'opera deve permettere la realizzazione di uno sfondo in armonia con essa, che la esalti ogni volta che essa “entra in figura” nel momento in cui è oggetto dell'attenzione del visitatore.

In questa tipologia di musei lo spazio ha una struttura fissa, statica ed è modulato in base all'opera esposta e alla struttura interna della collezione.

Pure in questo frangente si sente l'influenza di Alexander Dorner e dei suoi *spazi-atmosfera*⁶²¹, una suggestione che trapela anche nella tesi di dottorato di Manfred, quando afferma: «L'atmosfera desiderata può essere raggiunta non attraverso

una volta Manfred si lamentò della mancata o erronea messa in opera di alcuni particolari, la correzione dei quali portò a un ulteriore dispendio di denaro e di tempo. Si ricorda che l'edificazione del *Lehmbruck-Museum* si protrasse per due anni oltre la data inizialmente prevista.

620Si intende per “lungo dopoguerra” il periodo compreso dal 1945 al 1968. Per un approfondimento e una motivazione dell'utilizzo e della coniazione di questa categoria vedi l'introduzione al secondo capitolo.

621Cfr. paragrafo 2.2.2.3.

l'esteriorità e la reminiscenza, ma tramite i semplici mezzi della disposizione dello spazio e della luce.»

Il “museo a struttura chiusa” permette di far trasparire all'esterno, tramite la propria forma, il significato delle opere in esso contenute. Si tratta in questo caso non di un'architettura “parlante”, che necessita di riferimenti letterari per essere compresa, ma piuttosto di un'architettura “narrativa” che con la propria forma e i propri materiali riesce a trasmettere determinate informazioni, come nel caso del *Reuchlinhaus*, in cui i vari materiali scelti per i diversi padiglioni comunicano la natura delle particolari opere che accolgono.⁶²²

Ma ancor di più è nell'ala-Lehmbruck del museo di Duisburg che è stata creata da Manfred una forma rispondente ai principi della psicologia della Gestalt, carica di un livello elevato e complesso di informazione estetica. Le pareti concave e convesse ad esempio non solo si mettono in rapporto con l'opera, ma ne convogliano anche all'esterno la sua forza. Dal momento che l'uomo ha una capacità limitata di percezione e di memoria, l'informazione estetica apportata dalla forma architettonica deve essere in armonia con l'opera d'arte in modo da non introdurre elementi aggiuntivi che potrebbero distrarre dalla collezione.

Anche la scelta dei materiali risponde a tali principi. Come affermò Manfred nella pubblicazione edita in occasione dell'inaugurazione del museo di Duisburg, essi si limitavano ai «pochi materiali appartenenti al mondo della scultura: cemento, pietra, sabbia qualcosa in acciaio e legno. Questi sono lasciati nei loro colori naturali, che sono così discreti da lasciar parlare solo la forma e la struttura.»⁶²³

Il “museo a struttura aperta” è invece pensato per ospitare mostre temporanee e trova il suo esempio ideale in un cubo vuoto, indifferente. Le presentazioni che si susseguono su questo sfondo neutrale sono organizzate grazie a quinte di volta in volta allestibili, sono queste che garantiscono la rispondenza ai vari beni esposti e

622E' Lehmbruck stesso a differenziare il concetto di “architettura parlante”, da quello di “architettura narrativa”, utilizzati in questa distinta declinazione sia nella pubblicazione *Museum and Architecture*, sia in numerose sue lezioni i cui testi sono stati reperiti nel fondo Lehmbruck dell'archivio SAIB di Braunschweig. Cfr. anche paragrafo 1.4.

623M. Lehmbruck, *Das Museum – Idee und Gestaltung*, in *Wilhelm-Lehmbruck-Museum • Duisburg*, Carl Lange Verlag, Duisburg 1964, p. 12.

3.1 _ musei a misura d'uomo

quindi l'unità gestaltica tra architettura e opera. Questa tipologia di museo è certamente più dinamica rispetto alla precedente poiché dominata da un'estrema flessibilità. La realizzazione di un grande cubo vetrato privo di sostegni verticali porta al grado estremo le potenzialità di questo tipo di museo: le pareti vetrate permettono la penetrazione della luce da ogni angolazione possibile e i *brises-soleil* mobili la modulano in base alle esigenze espositive. L'assenza di pilastri fa sì che non ci siano elementi verticali interni che si potrebbero mettere in competizione a livello percettivo al momento del contatto tra fruitore e opera d'arte. La costruzione deve essere curata sino al minimo dettaglio e pensata come un sistema modulare omogeneo che governi l'architettura sia in pianta, sia in alzato e che permetta così un facile allestimento degli elementi rimovibili.

La predominanza esclusiva dello spazio neutro a struttura geometrica riduce l'attività progettuale all'elaborazione di un meccanismo, di uno sfondo gestaltico perfetto nella sua neutralità poiché infinitamente adattabile, in cui misura e proporzione creano una struttura di ordine superiore chiara, riconoscibile ed efficace che favorisce al massimo la percezione dell'opera e la sua fusione con l'architettura.

Tale configurazione risponde perfettamente alla necessità gestaltica di ottenere uno spazio chiaramente strutturato tramite un sistema di coordinate riconoscibile e un ordine perpetrato sino al più piccolo dettaglio.

Essa permette inoltre un'apertura sociologica verso l'ambiente esterno: tutte le barriere tra arte e collettività sono abbattute e l'opera d'arte, tramite le pareti vetrate può essere addirittura goduta senza entrare nel museo. La scatola vetrata garantisce anche una unione con lo spazio urbano o naturale in cui il museo è ubicato e una costante percezione da parte del visitatore della posizione in cui si trova rispetto all'ambiente interno ed esterno.

La trasposizione concreta di questo modello trova sicuramente esemplificazione nel corpo edilizio vetrato del *Lehmbruck-Museum*, ma anche nel padiglione dedicato alle esposizioni temporanee del *Reuchlinhaus* e al contempo trova le sue radici nel miesiano progetto del *Museo per una piccola città*.

Come si è potuto vedere, questi due modelli teorici incarnano una particolare

declinazione dei precetti della psicologia della Gestalt e sono una loro «trasposizione autentica nel linguaggio astratto di un'architettura che parla solamente attraverso lo strumento astratto della geometria, delle proporzioni, delle forme, dei colori e dei materiali.»⁶²⁴

Il tipo di museo a cui si riferisce Lehbruck, come specifica nell'introduzione a *Museum and Architecture*, è quello pluralista, peculiare della sua epoca.⁶²⁵ Proprio per questo motivo Manfred giudica particolarmente rispondente al museo moderno una struttura a padiglioni, in cui le varie parti possano essere declinate diversamente in base alle funzioni ospitate e tenute al contempo insieme da una struttura generale che ne garantisca l'unità gestaltica. Questa molteplicità favorisce anche la rispondenza all'altra caratteristica precipua, secondo Lehbruck, del museo moderno, ovvero il dinamismo dell'insieme, che peraltro è anche uno dei dettami, come si è visto, della psicologia della percezione.

I musei di Manfred Lehbruck possono essere definiti musei a misura d'uomo non solo – o non tanto – per le loro dimensioni contenute o poiché si adattano al contesto, ma perché sono la rappresentazione di una sorta di “rivoluzione copernicana”: non è l'architettura, ma il suo contenuto “vivente” - rappresentato da uomo e opera – ad essere al centro... anzi, più l'uomo che l'opera. Questa infatti non è più concepita come sacrale, ma vista piuttosto come uno strumento al servizio dell'uomo, del suo benessere, del suo godimento estetico e, come nella migliore tradizione tedesca, della sua educazione.⁶²⁶

624M. Lehbruck, *op. cit.*, p. 258.

625Lehbruck definisce il museo dell'epoca a lui contemporanea come “pluralista” sia nel senso delle varie tipologie di visitatore a cui è aperto - a differenza del passato in cui solo i ricchi borghesi, gli studiosi o gli artisti e i letterati frequentavano questi istituti culturali - sia in vista dell'estrema varietà di opere che si troverà ad accogliere.

626I musei moderni sorsero nel XIX secolo in Germania – e non solo in questa terra – sulla scia degli ideali dell'Illuminismo con il fine dell'educazione del popolo ai valori della cultura, dell'arte, dell'etica, ma anche dell'identità nazionale. Cfr. paragrafo 2.1.3.3. In una conferenza tenuta il 9 gennaio 1961 a Duisburg su invito del *Museumsverein* della città, Lehbruck argomentò che i musei borghesi del XIX secolo erano spazi privi di amore, lontani dall'essenza dell'arte. Il loro scopo era quello di educare, ma portavano avanti solo un tipo di educazione superficiale. Anche Paul Valéry nel suo testo *Le problème des musées* li criticava come luoghi governati dalla noia, in cui tutto era musealizzato e messo in vetrina. L'opera d'arte, secondo Manfred, reagiva in maniera educativa solo in un ambiente privo di connotazioni stilistiche, uno spazio architettonico semplice ed elementare. (Nachlaß-Archiv, Karlsruhe)

3.1 _ musei a misura d'uomo

Alla luce di queste considerazioni, potranno adesso essere certamente meglio comprese le ragioni da cui si sviluppa l'architettura dei musei di Lehmbruck. Qui di seguito una breve descrizione del *Reuchlinhaus* e del *Federsee-Museum*, che assieme al *Wilhelm-Lehmbruck-Museum* rappresentano la concretizzazione materica di queste teorie.

Reuchlinhaus Pforzheim (progetto 1953-1956 realizzazione 1956-1961)

Nel febbraio del 1945 i bombardamenti degli alleati danneggiarono gravemente la cittadina di Pforzheim.⁶²⁷ L'amministrazione comunale decise nel dopoguerra di adoperarsi per la ricostruzione non solo delle abitazioni e delle infrastrutture, ma anche degli istituti culturali. Nell'ottobre 1952 fu deliberata l'edificazione di un complesso culturale ubicato nei terreni a nord della *Schlosskirche* (chiesa del castello), che avrebbe dovuto ospitare l'*Heimatmuseum*, il museo dell'arte orafa, la *Kunstverein* (associazione dell'arte) e la *Kunstgewerbverein* (associazione delle arti applicate).⁶²⁸ Nel luglio del 1953 fu indetto un concorso e risultò vincitore il progetto di Manfred Lehmbruck.⁶²⁹

Furono apportate successivamente delle modifiche al programma iniziale: il complesso doveva ospitare anche la biblioteca e l'archivio comunale, inoltre il sito in definitiva prescelto fu il parco della città. La realizzazione del progetto - da modificare in base al nuovo programma - fu affidata allo stesso Lehmbruck.⁶³⁰ I lavori presero avvio nel 1956 e terminarono nel 1961.

Gli istituti culturali che il complesso avrebbe ospitato erano di particolare importanza per la cittadina di Pforzheim. L'*Heimatmuseum* nacque negli anni venti del XIX secolo,

627Pforzheim è una piccola cittadina del Baden-Württemberg situata al limite settentrionale dello *Schwarzwald* (Foresta Nera), a circa 25 Km ad est di Karlsruhe e a 27 Km ad ovest di Stoccarda. Nel 1945 un bombardamento aereo distrusse completamente il centro della città uccidendo più di 20.000 persone - quasi un terzo degli abitanti - in soli 22 minuti.

628Per il significato di queste associazioni, cfr. paragrafo 2.1.3.3. Oggi il complesso è stato interamente convertito in museo delle arti orafe.

629I progetti presentati furono 24. La giuria deliberò la vittoria di Lehmbruck l'11 dicembre 1953. Il progetto fu elaborato in collaborazione con l'architetto Günter Sturm.

630In collaborazione con l'Ing. Breitschädel.

sulla base di una collezione raccolta a partire dall'inizio del secolo e dedicata in larga misura al materiale concernente la figura di Johannes Reuchlin, un noto umanista del XV secolo che vide i natali nella città. Il museo era ospitato in un edificio situato presso la *Schlossberg* (collina del castello), andato distrutto insieme alla gran parte della collezione ivi ospitata sotto i bombardamenti del 1945.

In un libretto dattiloscritto realizzato in occasione dell'avvio dei lavori del museo progettato da Lehbruck⁶³¹, si legge che l'*Heimatmuseum* aveva da sempre svolto a Pforzheim un importante ruolo nell'educazione dei giovani all'attaccamento alla loro patria. Il museo era visitato da molti studenti e tutta la cittadinanza dimostrava interesse e affezione per la figura di Johannes Reuchlin.

Lo *Schmuckmuseum* (museo dell'arte orafa) fu fondato nel 1938 ed era ubicato in un edificio del centro cittadino, distrutto nel 1945. Sin dal XVIII secolo, l'oreficeria rappresentò una delle attività peculiari e identitarie della città e per questo motivo si decise di dedicarle un museo apposito. Nel dopoguerra l'amministrazione comunale si attivò per arricchire la collezione, custodita provvisoriamente presso la *Badische Bank*, in collaborazione con i più eminenti industriali del luogo allo scopo di realizzare la «più grande collezione di arte orafa del mondo».⁶³² Il museo doveva mettere in mostra questa importante attività della città e al contempo ricoprire un ruolo educativo per gli studenti della scuola di arte orafa e favorire così lo sviluppo dell'industria locale.

Negli antichi spazi del museo di arti orafe aveva sede anche l'associazione dell'arte e delle arti applicate, nata alla fine del XIX secolo come la più importante organizzazione culturale della città.

La biblioteca comunale era ospitata prima della guerra presso il *Bohnenberger Schlösschen* (il piccolo castello Bohnenberg), distrutto anch'esso nel 1945. Dei più di 13.000 volumi, ne furono tratti in salvo solo un migliaio, ma già nello stesso anno la cittadinanza si adoperò per rimettere in piedi il fondo librario, che nel corso di un anno appena contava già 2.250 volumi. L'alacrità dei cittadini e dell'amministrazione di Pforzheim nel ricostituire tale fondo si può comprendere alla luce del fatto che non era andato distrutto sotto i bombardamenti solo il patrimonio librario comunale, ma

631 *Denkschrift über den geplanten Museumsbauten in Pforzheim. REUCHLINHAUS*, Mai 1956. SAAI, Karlsruhe.

632 In *Denkschrift über den geplanten Museumsbauten in Pforzheim. REUCHLINHAUS*, Mai 1956, p. 11.

3.1 _ musei a misura d'uomo

anche per la maggior parte quello privato dei singoli cittadini. Era quindi di fondamentale importanza per poter dare un orientamento e un sostegno “spirituale” alla popolazione in quel disperato momento, andare a ricostruire il suo patrimonio culturale. Per lo stesso motivo anche l'archivio comunale fu da subito riorganizzato e arricchito: rappresentava la memoria storica della città, la memoria di qualcosa che era andato perduto per sempre sotto i bombardamenti della *Royal Air Force* e che ormai poteva essere preservato solo nei vecchi documenti dello *Stadtarchiv* (archivio comunale).

Da queste brevi notazioni appare evidente come il nuovo complesso culturale dovesse assolvere l'importante compito di custodire, rappresentare, incentivare l'identità culturale di Pforzheim, messa certamente a dura prova dalle distruzioni conseguenti al secondo conflitto mondiale. Non a caso il nome prescelto per questo edificio fu *Reuchlinhaus*, ovvero la Casa di Reuchlin, illustre cittadino e memoria dell'antica Pforzheim.

Manfred Lehbruck tradusse questo compito in un edificio che si inserisce nella tradizione del *Neues Bauen*: del Bauhaus, ma in particolare del suo Maestro Mies. Il modello non è però copiato, ma piuttosto reinterpretato alla luce delle plurime influenze che contaminarono l'opera di Lehbruck: l'esperienza svizzera, la conoscenza dell'architettura dei paesi scandinavi, ma anche la formazione presso la *Stuttgarter Schule* (Scuola di Stoccarda) portarono l'architetto ad un'attenzione speciale nella scelta, nell'uso e nella messa in opera dei materiali, che a sua volta lo condusse a una predisposizione verso un'architettura “narrativa”, che potesse parlare da sé ed esprimere il suo contenuto.⁶³³

Il complesso è strutturato in un insieme di padiglioni cubiformi, situati nei pressi dell'angolo nord-est del parco cittadino, organizzati in una configurazione a “ruota di mulino”. La scelta del sito venne certamente incontro alle predisposizioni di Lehbruck, convinto del rapporto virtuoso che si poteva instaurare tra arte e natura:

⁶³³Cfr. paragrafo 3.2.

questa era uno strumento di esaltazione delle opere d'arte esposte nei musei – in particolare delle sculture – e fungeva anche da fattore di mediazione nella loro percezione da parte del visitatore. L'interesse nei confronti della natura si traduce anche nella predilezione della luce naturale e nel rapporto tra interno ed esterno, questioni tutte già analizzate in questo progetto, che rappresenta la prima realizzazione in ambito museale dell'architetto ed è in questo senso un'opera tanto sperimentale, quanto programmatica per i suoi musei successivi.

Il *Reuchlinhaus* presenta una chiara differenziazione funzionale dei suoi spazi. I quattro padiglioni sono dedicati ciascuno ad una precisa finalità indicata nel programma. Il visitatore è introdotto tramite una piccola scalinata nella hall di ingresso, un basso parallelepipedo vetrato da cui si può avere accesso a tutte le altre ali. Lo spazio antistante all'entrata è definito da un lato dal padiglione ospitante la biblioteca e dall'altro dall'*Heimatmuseum*. La pavimentazione in pietra locale di questa piccola piazza prosegue sin dentro alla hall di ingresso, sì da stabilire una continuità reale e virtuale tra i due spazi e da invitare e preparare il visitatore all'accesso.

Sul lato opposto rispetto all'entrata si trova una piccola corte - situata a livello del piano interrato - pensata per ospitare le statue. Doveva qui esser presente un'opera di Henry Moore, una scelta poi che per motivi economici non fu più intrapresa.⁶³⁴ Sulla corte si affacciano i livelli interrati dello *Schmuckmuseum* e dello spazio espositivo della *Kunstverein*.

L'elemento qualificante della hall è certamente la grande scala elicoidale in acciaio e plexiglas situata al centro dello spazio quadrato, che conduce al piano interrato.⁶³⁵ Qui il vano di distribuzione è aperto all'esterno solo su un lato e guarda al cortile delle statue. Questa apertura garantisce al visitatore di comprendere facilmente in che posizione si trova rispetto all'intero complesso e al parco.

634Il famoso scultore si recò a Pforzheim su invito di Manfred Lehbruck nel 1959. Egli lo convinse ad accettare l'incarico dell'amministrazione comunale di realizzare una statua per il *Reuchlinhaus*. I due si recarono insieme anche in una cava della Foresta Nera dove doveva essere estratta la pietra per l'opera. L'amministrazione poi chiese a Manfred di interrompere le trattative con lo scultore per mancanza di fondi. Cfr. S. Wagner, *Manfred Lehbruck. Ein architekt der Moderne*, Baier-Digitalbuch-Verlag, Heidelberg 2006, p. 35.

635Questa scala elicoidale ricorda quella presente nell'atelier parigino di Auguste Perret, in cui Manfred Lehbruck lavorò nel 1938.

3.1 _ musei a misura d'uomo

Ogni padiglione del museo si differenzia dall'altro per il materiale, l'illuminazione e l'allestimento dello spazio, in adeguamento alla particolare funzione di volta in volta ospitata. Dall'esterno il *Reuchlinhaus* appare così tanto uniforme nella compattezza dell'insieme, nella predominanza delle linee orizzontali, nella serrata articolazione e nel contenuto sviluppo in altezza delle sue parti, quanto eterogeneo nella matericità e nel cromatismo dettati dai vari sistemi costruttivi e di rivestimento prescelti. I vari fabbricati dovevano essere lo specchio degli oggetti in essi custoditi e in tal modo immediata trasposizione visiva del programma del centro culturale.

Anche all'interno i vari spazi sono assai distinti gli uni dagli altri, ma in comune presentano l'assenza di elementi strutturali interni, sì da offrire la massima flessibilità di utilizzo possibile.

Lo *Schmukmuseum* è un cubo rivestito da un'intelaiatura metallica, tamponata alternativamente da superfici quadrate in vetro opaco e da lamine di alluminio. Quest'ultime hanno un trattamento in rilievo peculiare, che suggerisce l'idea del metallo grezzo. Una parete in cemento a vista di grana particolarmente fine posta all'entrata di questo padiglione impedisce alla luce naturale di entrare direttamente, garantendo l'instaurazione di un'atmosfera intima, necessaria per la fruizione delle opere di oreficeria, caratterizzate da un piccolo formato, ma anche da un'estrema raffinatezza di particolari. Il setto sostiene la scala interna che porta al livello interrato.

Al primo livello le vetrine appoggiate alle pareti esterne sono illuminate da una commistione di luce artificiale e luce naturale, che filtra attraverso un sistema di specchi da delle fenditure presenti sulla parte bassa delle facciate. Al piano inferiore sono in mostra i pezzi storici di oreficeria, che per esser meglio fruiti necessitano a parere di Lehmbruck della luce laterale naturale. La luce proviene dalle strisce vetrate prima citate.

L'*Heimatmuseum* è un volume compatto, rivestito da pietra locale. La fuga pronunciata tra le varie lastre di pietra – di forma irregolare – denuncia il suo carattere di rivestimento. Il piano terreno è dedicato alla preistoria ed è allestito come un ampio

spazio libero. Gli oggetti esposti sono illuminati da una commistione di luce naturale zenitale e artificiale, indirizzata sulle opere e smorzata all'esterno. Il piano interrato ospita oggetti e documentazioni inerenti alla storia della città e si apre sulla corte.

Lo spazio espositivo della *Kunst e Kunstgewerbeverein* è una cubo in acciaio e vetro di chiara reminiscenza miesiana e costituisce il modello di sperimentazione dell'architettura della futura ala dedicata alle esposizioni temporanee del *Wilhelm-Lehmbruck-Museum*. Le ampie superfici vetrate connettono lo spazio verso il parco da un lato e una piccola strada dall'altro. La luce può essere regolata da un sistema di persiane controllate elettronicamente. Il soffitto è costituito da una struttura metallica a cui sono appesi elementi in parte trasparenti e in parte opachi, così da favorire un'ulteriore possibilità di regolazione della luce. Tali elementi sono spostabili anche in altezza. La hall può essere allestita tramite un sistema di pareti mobili ideato da Lehmbruck. Il piano terreno e quello interrato - che ospita un piccolo auditorium - sono collegati da un montacarichi.

Un altro corpo edilizio allungato organizzato in tre livelli ospita la biblioteca, l'archivio comunale e l'amministrazione. Al piano terreno è ubicata la biblioteca, cui si accede separatamente rispetto al museo da un ingresso che affaccia sulla strada. La sala di lettura a doppia altezza si affaccia sul parco con grandi superfici vetrate che danno sulla terrazza lastricata prospiciente - la stessa che poi conduce alla hall di ingresso al museo - che nelle giornate di bel tempo poteva esser utilizzata come una sala di lettura all'aperto. Lo spazio interno è libero e indifferenziato, framezzato solo da delle strutture autoportanti in legno di teak che fungono da scaffali.⁶³⁶ In facciata, negli infissi delle aperture vetrate e anche nelle impronte delle cassaforme del cemento a vista, ritorna l'immagine del legno di teak, che così richiama all'esterno la configurazione e metaforicamente la funzione interna dell'edificio.

Il piano superiore di questa ala si affaccia sul doppio volume della sala di lettura della biblioteca e ospita l'archivio comunale.

E' interessante notare la volontà di Lehmbruck di creare tanti "mondi" distinti. L'architetto utilizza proprio la parola *Welt* (mondo) nel dattiloscritto prima citato. C'è

⁶³⁶Queste scaffalature furono progettate dallo stesso Lehmbruck.

3.1 _ musei a misura d'uomo

il “mondo” della storia dell'*Heimatmuseum*, quello dei metalli preziosi del museo di arte orafa, c'è il “mondo” della contemporaneità, rappresentato dalla sala espositiva della *Kunstverein...* Ogni parte del museo doveva adattarsi, evocare, raccontare e far vedere all'esterno queste diverse atmosfere. In questa attitudine si rivedono chiaramente le idee di Alexander Dorner sugli *Atmosphäre-Räume* (spazi-atmosfera), realizzate prima nel *Landesmuseum* di Hannover e poi rielaborate nel periodo americano.⁶³⁷

Federsee-Museum Bad Buchau (progetto 1954-1959 realizzazione 1964-1968)

Il *Federsee-Museum* è un museo di storia naturale e di storia della civiltà e custodisce importanti reperti preistorici rinvenuti nella palude del Federsee, datati sino a 16.000 anni fa. La sua progettazione prese avvio alla metà degli anni cinquanta, su commissione del comune di Bad Buchau⁶³⁸, ma i lavori non iniziarono che nel 1964. Solo all'inizio degli anni sessanta infatti il consiglio del Land Baden-Württemberg dette l'autorizzazione per la costruzione sul terreno alle sponde dell'antica palude. Inizialmente il complesso oltre al museo avrebbe dovuto ospitare un ostello per la gioventù. Il programma cambiò successivamente e vide trasformarsi il *Federsee-Museum* in un centro di ricerca associato all'Università di Tübingen. Neanche questa idea fu poi concretizzata.⁶³⁹

Il museo si erge su di un laghetto artificiale con una struttura a palafitta costituita da

⁶³⁷Cfr. paragrafo 2.2.2.

⁶³⁸Bad Buchau è un piccolo centro termale situato vicino a Biberach an der Riß (nel Land del Baden-Württemberg), nei pressi del *Federsee*, un lago di circa 1,4 Km². La zona circostante al lago, anticamente paludosa, fu sottoposta ad un'opera di bonifica a partire dal XVIII secolo.

⁶³⁹La storia della realizzazione di questo museo fu piuttosto travagliata. Sino alla data di apertura furono perperate discussioni in merito all'opportunità o meno di realizzare il lago artificiale su cui si erge il museo, per motivazioni principalmente economiche. Altre discussioni nacquero per il fatto che inizialmente il *Federsee* era stato concepito come un museo estivo ed invece successivamente ci fu bisogno di aggiungere il riscaldamento. Quando nel 1967 i lavori furono terminati, la stampa si mostrò entusiasta. Prima dell'inaugurazione tuttavia crollò una parte della copertura e si ruppe una parete vetrata. Tutti i problemi furono infine risolti per l'inaugurazione, avvenuta il 2 agosto 1968. Furono sorte delle querele per il danno alla copertura, che Manfred Lehbruck dovette in parte rimborsare con la propria assicurazione. Tali questioni si protrassero fino al 1973. Cfr. S. Wagner, *op. cit.*, p. 55.

una piattaforma e dei pilotis in cemento armato.⁶⁴⁰ Il complesso si articola in due corpi edilizi di un unico livello: il più piccolo ospita un piccolo centro di studi sulla preistoria e dei vani tecnici, il più grande invece rappresenta l'ambiente espositivo vero e proprio. Le quattro ali di questo fabbricato sono raggruppate in una configurazione regolare a pianta quadrata che segue una logica spiraliforme e si sviluppa attorno ad un atrio, anch'esso quadrato.

I due corpi sono collegati da una piccola hall vetrata a cui si accede da una passerella lignea che corre sul bacino artificiale. Lo scheletro dell'edificio è interamente ligneo. Le pareti sono rivestite all'esterno e all'interno da pannelli in Afzeila, un tipo di legno proveniente dall'Africa, particolarmente resistente agli agenti atmosferici, agli attacchi degli insetti e scarsamente infiammabile. Il vuoto presente tra la superficie lignea interna e quella esterna è colmato da un riempimento in pietra pomice.

I quattro setti esterni che vanno a delimitare il corpo edilizio ospitante la sala espositiva non sono perfettamente coincidenti agli angoli, ma slittano tutti uno rispetto all'alto, in base ad una logica spiraliforme o a "pale di mulino". Osservando la pianta e percorrendola in senso orario, si nota che ogni faccia del corpo cubiforme presenta in corrispondenza del suo angolo destro una superficie vetrata piuttosto ampia, che crea pertanto un'apertura visiva verso la pianura circostante. Sopra tali aperture sono presenti delle pensiline lignee che sono la prosecuzione in parte della struttura di copertura e in parte dei *brises-soleil* orizzontali che regolano la luce zenitale proveniente da quattro fenditure vetrate. Il disegno di queste si proietta sul pavimento traducendosi in una differenziazione di materiale: invece del cemento battuto, una striscia di grossi ciottoli amalgamati da un sostrato di malta.

La composizione segue una logica semplice, ma serrata, che unifica l'interno all'esterno nei materiali e nei sistemi costruttivi. Il corpo edilizio pare un organismo che respira, si articola, si muove. Ampie superfici vetrate mettono in comunicazione lo spazio espositivo con la corte interna, accessibile al visitatore tramite pochi gradini e ne rappresentano la principale fonte di illuminazione.

Gli oggetti esposti sono racchiusi in bacheche di vetro che corrono dal pavimento al soffitto. Il materiale delle vetrine è lo stesso della copertura e delle pareti e gli oggetti

640Il cemento armato utilizzato è di una particolare tipologia resistente all'acqua paludosa.

3.1 _ musei a misura d'uomo

sembrano così immergersi nell'edificio e tramite di esso nel paesaggio. Le alte vetrine sono illuminate da lucernari e da luci artificiali ove necessario.

Il museo è uno strumento di fusione tra gli oggetti esposti e quella natura circostante di cui tali oggetti sono originari. In tale ambientazione quasi alchemica è invitato a immergersi il fruitore, che in questo *Atmosphäre-Raum* (spazio-atmosfera) può certamente godere della visita e coglierne a pieno il significato. Lo spazio è a misura d'uomo, e il movimento insito nella sua configurazione suggerisce – senza imporre – il percorso del visitatore al suo interno. L'architettura si inserisce a pieno nel suo intorno, si fonde con il luogo circostante grazie ai materiali, ma anche al suo limitato sviluppo in altezza. Il complesso si dispiega e si adagia sul terreno anticamente paludoso in adattamento ad esso.

Nonostante la vista dall'alto ricordi il *Musée à croissance illimitée* di Le Corbusier, qui Lehmbruck non cerca “citazioni colte” come quelle miesiane presenti nel *Reuchlinhaus* o nel *Wilhelm-Lehmbruck-Museum*. Egli vuole piuttosto – sulla base della sua formazione moderna e funzionalista – adempiere al compito nel rispetto del luogo. Questa modalità riecheggia gli assunti del *Neues Bauen* di Hugo Häring, secondo cui quello dell'architetto è un operare maieutico volto a liberare la forma insita nella natura del progetto e dettato dal sito e dall'adempimento al compito dell'edificio: «La configurazione funzionale, nonostante il carattere atemporale, è costantemente legata al luogo e assai prossima alla natura [...] non possiamo dare forma alla nostra individualità, bensì a quella delle cose». ⁶⁴¹

Anche in questa opera sono quindi presenti le numerose contaminazioni che caratterizzarono l'architettura del secondo dopoguerra: architettura variegata, molteplice, versatile, sensuale. L'attenzione ai materiali si traduce qui in una vera e propria qualità tattile e vibrazionale degli stessi, grazie ai sottili pannelli di legno di Afzelia, alle loro rade giunzioni e ai continui e mutevoli riflessi di tutto l'impianto

⁶⁴¹ H. Häring, *Versuch einer Orientierung*, in «Die Form», n.7, 1932, pp. 218-223; trad. it. In: H. Häring, *Il segreto della forma, storia e teoria del Neue Bauen*, a cura di S. Polano, Jaca Book, Milano 1984, p.221. Häring era tra l'altro originario di Biberach an der Riß - nella cui giurisdizione è ubicata Bad Buchau – e trascorse qui gli ultimi anni della sua vita.

capitolo terzo

nell'acqua del sottostante lago artificiale.

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

3.2.1 _ eredità elvetica

Nel giugno 1952 fu inaugurata una mostra sull'Architettura Svizzera Contemporanea a Torino. Le opere esposte abbracciavano un periodo che va dal 1930 sino al 1950 circa ed erano di architetti allora ben noti al pubblico italiano, tra questi spiccavano i nomi di Salvisberg, Brechbühler e Roth, cui appartenevano tre delle cinque opere pubblicate nella recensione della mostra in *Atti e Rassegna della società degli ingegneri e degli architetti in Torino*.⁶⁴² Una piccola traccia, tra numerosissime e sicuramente anche più significative, che ci racconta quanto questi progettisti abbiano segnato la storia del Movimento Moderno in Svizzera. Sarà presso lo studio di questi tre architetti che Lehbruck lavorerà durante i suoi anni svizzeri, tra il 1947 e il 1950.⁶⁴³

Negli anni venti fu tramite Le Corbusier, l'eco del Bauhaus e di grandi eventi quali la *Weissenhofsiedlung* di Stoccarda, a farsi strada in Svizzera l'architettura moderna. Nel decennio successivo la Svizzera entrò in scena nel panorama internazionale con una propria architettura "tipica". Si citano ad esempio il *quartiere di Neubühl* (Zurigo, 1930-32) realizzato dal gruppo del Werkbund svizzero (tra cui spiccano i nomi di Ernst Haefeli, Werner Moser, Rudolf Steiger, Emil Roth, Paul Artaria, Carl Hubacher e Hans Schmidt) e le note *case a Doldertal* commissionate nel 1935 da Sigfried Giedion a Alfred, Emil Roth e Marcel Breuer.⁶⁴⁴

642Cfr. G. Levi-Montalcini, *Architettura svizzera contemporanea*, in "Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino", n.7, 1952, pp. 204-207. Le opere citate nell'articolo sono: la *Casa del Parco* (O. H. Senn e R. Mock, 1935, Basilea), la *Gewerbeschule* (H. Brechbühler, 1937-1939, Berna), il *Betriebsgebäude Hoffmann Bern* (o. R. Salvisberg 1936), la *St. Antoniuskirche* (K. Moser, 1925-1931, Basilea), la *Casa di Zürichberg* (A. Roth, 1943-1944, Zurigo).

643Otto Salvisberg muore nel 1940. Collabora con Brechbühl dal 1917 e fonda con lui uno studio a Berna nel 1922. E' questo uno degli studi svizzeri in cui lavora Lehbruck.

644Gli svizzeri furono inoltre presenti attivamente oltreoconfine: in Germania Hannes Meyer e Karl Moser, in Francia e America Alfred Roth, in Olanda e Unione Sovietica Hans Schmidt, in Italia Max Bill, come organizzatore della sezione svizzera alla Triennale di Milano. Non è un caso che il primo congresso dei CIAM del 1928 si svolse a La Sarraz: la delegazione svizzera era la più numerosa e i

Durante gli anni trenta prese avvio nel paese una sorta di evoluzione costante dell'architettura moderna, che grazie alle proprie garanzie di esecuzione, fu sempre più spesso preferita ai linguaggi ed alle tecniche costruttive tradizionali. Contemporaneamente si diffuse tuttavia anche la volontà di affermare uno stile nazionale elvetico in contrapposizione a quello tedesco promosso dal nazionalsocialismo. Il successo di questa tendenza fu favorito dall'utilizzo ad essa intrinseco delle tecniche costruttive tradizionali basate sull'impiego del legno e della pietra e parallelamente dalla convinzione che il Moderno avesse trascurato le qualità artistiche ed umane dell'architettura, per occuparsi esclusivamente degli aspetti tecnici e pratici e di questioni di forma.⁶⁴⁵

La seconda guerra mondiale pose la Svizzera in una posizione particolare. Unico paese nel cuore dell'Europa - assieme alla Spagna - a essere sfuggito alle devastazioni della guerra, si trovò negli anni del dopoguerra escluso dai dibattiti e dalle urgenze della ricostruzione. Molti tra gli architetti e gli intellettuali che vi si erano rifugiati durante il conflitto, abbandonarono il paese richiamati altrove dalle numerose possibilità di lavoro.

In Svizzera si rilesse e si ripensò a quanto era stato proposto in architettura negli anni trenta. Molti dei protagonisti della scena architettonica degli decenni passati, che adesso insegnavano nelle scuole di architettura, proseguirono la loro ricerca architettonica privata tuttavia della spinta ideale degli anni precedenti al conflitto. L'attenzione scivolò piuttosto verso la tecnica costruttiva e l'accuratezza

suoi membri erano già tra i protagonisti della scena internazionale. I partecipanti svizzeri al primo CIAM furono: P. Artaria, H. Schmidt, M. E. Haefeli, A. Hoechel, H. Meyer, W. Moser, A. Sartoris, E. Steiger, H. Von der Muhl, E. Roth. Il presidente è anch'esso uno svizzero, l'architetto K. Moser. Cfr. J. Gubler, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Lausanne 1975, pp. 145-160.

⁶⁴⁵Questa direzione, definita poi *Heimatstil*, fu difesa sulle colonne di *Werk* dal suo direttore, lo storico dell'arte Peter Meyer. Fu nell'ottica di difendere l'architettura moderna e di conferirle contemporaneamente un nuovo afflato, che Alfred Roth si mosse al momento della successione a Meyer alla direzione di *Werk* nel 1943. Roth promosse un più aperto e differenziato approccio, indirizzato ad uno sviluppo organico della nuova oggettività. «L'idea di una democrazia organica si oppone in modo categorico ad ogni predominio di forma di provenienza sia imperialista, fascista, che di altri partiti politici». (A. Roth, *Zeitgemässe Architekturbetrachtungen*, in «Werk», n.3, 1951, pp. 65-77, cit in: C. Zarrilli, *Alfred Roth. La testimonianza di un protagonista*, Firenze 1993, p. 75.) Cfr. S. von Moos, *Alfred Roth. Architect of Continuity*, Zürich 1985, pp. 22-23.

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

dell'esecuzione.⁶⁴⁶ Si sviluppò una certa attenzione all'architettura regionale, che – senza cadere nel vernacolo – si identificò in scuole locali di recente formazione, che si interessavano specificatamente agli elementi caratteristici delle varie aree di influenza in cui nacquero.⁶⁴⁷

Mies van der Rohe e Alvar Aalto furono tra i riferimenti di molti degli architetti svizzeri più giovani. Il modello di maggior forza rimase però Le Corbusier. Se ne percepiva la presenza in tutti i campi: nel dibattito teorico, nella prassi architettonica, nell'urbanistica.

«Il carattere che ha esercitato l'impressione più profonda sulla maggioranza degli ammiratori svizzeri di Le Corbusier è la veemenza scultorea della sua arte: la capacità di alcune delle sue opere recenti di attingere alla loro validità oggettiva attraverso una soggettività estrema. [...] gli architetti Walter M. Förderer, Rolf G. Otto, e Hans Zwimpfer hanno esaltato con una prodigalità fino allora ignota le possibilità scultoree offerte dal calcestruzzo. In realtà gran parte dell'impiego architettonico del calcestruzzo in funzione monumentale, sviluppatosi negli ultimi anni, si ispira apertamente a Förderer, i cui primi progetti hanno rappresentato per molti architetti il punto di partenza delle loro ambizioni scultoree».⁶⁴⁸

Questo era il quadro che si presentò a Lehmbruck quando giunse in Svizzera, in fuga dalla Russia, nel 1945.⁶⁴⁹ Manfred oltrepassò illegalmente il confine e si rifugiò a Zurigo da un ex commilitone, l'architetto Gustav von Tobel, che lo nascose in casa con la complicità della moglie per quattro mesi. Grazie ad un prestito di denaro dell'amico,

646 Tale attenzione era equamente conferita ai materiali tradizionali, come anche al cemento armato, il cui utilizzo è assai diffuso in Svizzera sin dagli anni precedenti. Vedi ad esempio: *Chiesa di Sant'antonio* (K. Moser, Basilea, 1925-1931), *Goetheanum* (R. Steiner, Dornach, 1925-1928), *Gewerbeschule* (H. Brechbühler, Berna, 1937-1939).

647 Vedi il concetto di *Regionalismo critico* elaborato da Frampton. Cfr. K. Frampton, *Prospects for a critical regionalism*, in «Perspecta», n.20, 1983, pp. 147-162.

648 J. Bachmann, S. von Moos, *Orientamenti nuovi nell'architettura svizzera*, Milano 1970, p. 18.

649 Lehmbruck aveva già vissuto in Svizzera, a Zurigo, tra il 1916 e il 1924 e aveva qui frequentato le scuole primarie.

capitolo terzo

Lehmbruck si recò in Germania per trasferire il lascito dell'opera paterna da Berlino a Stoccarda.

Con un visto ufficiale, Manfred tornò in Svizzera nel 1947 e vi rimase sino al 1950 lavorando presso gli studi di vari architetti. Durante il soggiorno in Svizzera, Manfred conobbe la futura moglie Dora Suter, architetto e scultrice. Dora fu una delle prime donne a laurearsi in architettura, compì i suoi studi alla ETH di Zurigo con il Prof. Salvisberg e discusse la sua tesi nel gennaio del 1938.

I due si incontrarono a Zurigo tramite Otto Brechbühl, presso il cui studio - condiviso con Salvisberg sino alla morte di quest'ultimo nel 1940 - Manfred lavorò per qualche mese.

Nello studio Brechbühl, Lehmbruck si occupò principalmente di progetti di scuole e ospedali, tra cui: il *Lory-Spitals* a Berna, i concorsi per il *Bezirksspital Langenthal*, la *Schwesternheim* della Croce Rossa a Berna e la *Primarschule* ancora a Berna.

Manfred passò poi allo studio di Alfred Roth, sempre a Zurigo e successivamente lavorò presso Hans Brechbühler a Berna.

Non si hanno notizie dell'arco di tempo preciso in cui Lehmbruck rimase presso Roth e Brechbühler, né si conoscono i progetti a cui lavorò da uno e l'altro. Si può tuttavia valutare l'importanza di queste esperienze ripercorrendo la carriera dei due architetti svizzeri sino al 1950, per poi formulare alcune ipotesi in merito all'influenza che possono aver avuto su Lehmbruck.

Occorre innanzitutto sottolineare che sia Roth che Brechbühler si erano formati presso lo studio parigino di Le Corbusier. L'esperienza svizzera per Manfred rappresentò quindi un momento di approfondimento, seppur indiretto, dell'architettura del maestro franco-svizzero, che Lehmbruck aveva già conosciuto a Parigi alla fine degli anni trenta quando lavorava da Perret.

Hans Brechbühler fu sicuramente un tramite importante del messaggio lecorbuseriano per Lehmbruck. Dopo gli studi presso l'ETH di Zurigo con Salvisberg, Brechbühler lavorò tra il 1930 e il 1931 nello studio di Le Corbusier a Parigi, all'epoca dei grandi progetti della *Cité de Refuge*, il *Pavillon Suisse* e l'*Immeuble Clarté*.⁶⁵⁰ E' in questa

⁶⁵⁰Brechbühler nei mesi passati a rue de Sèvres lavora principalmente al progetto per la casa di Hélène

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

preziosa eredità di metodo e di linguaggio che è da inquadrare la sua opera più nota, l'*Istituto Professionale* di Berna (1937-1939), considerato un edificio simbolo del Moderno in Svizzera. L'opera è un esempio di padiglione su pilotis, con una vigorosa struttura portante in *béton brut*. L'avancorpo centrale, ritmato da una maglia pressoché quadrata ordita dalle membrature in cemento armato, è incastrato tra due fianchi che sia aprono lateralmente in ampie superfici vetrate. Il basamento è costituito da una muratura portante in cemento armato a vista.

L'atmosfera imperante nello studio di Brechbühler era di ammirazione incondizionata per Le Corbusier e si alimentava quotidianamente di riferimenti agli obiettivi e ai metodi di lavoro del maestro, che Brechbühler aveva appreso per esperienza diretta.⁶⁵¹ Brechbühler fu particolarmente influenzato dalle nuove idee sviluppate da Le Corbusier a partire dagli anni trenta. Nel 1930 fu pubblicato *Précisions*, il libro che secondo l'architetto svizzero, ben più di *Vers une architecture* costituiva la chiave di lettura dell'opera lecorbuseriana. Il testo, che rivisitava l'esperienza degli anni venti del maestro, aprì il suo lavoro verso altri orizzonti: le possibilità offerte da nuovi modelli e materiali e la ricerca di un rapporto tra architettura e territorio. Un esempio dei risultati di queste riflessioni è la *Villa Le Pradet*, progetto cui lavorò lo stesso Brechbühler nei mesi parigini.

Al suo ritorno in Svizzera Brechbühler portò con sé questi esiti e riuscì a farli propri. Egli appartenne di diritto alla seconda generazione di architetti del *Neues Bauen* e accolse in parte quei cambiamenti che presero campo in terra elvetica a partire dagli anni trenta, rimanendo tuttavia sempre ancorato al Funzionalismo di stampo classico. Se infatti si discostò dal “bianco assolutismo” anni venti – ad esempio utilizzando nelle sue opere anche materiali tradizionali – si dichiarò contrario ad un'interpretazione dei suoi intenti come afferenti ad un Funzionalismo nuovo, «più

de Mandrot a *Le Pradet* e quello della casa per l'*Immeuble locatif à Porte Molitor*.

⁶⁵¹Cfr. *Atelier 5: tre decenni*, in “Architettura cronache e storia”, n.2, 1986, pp. 87-89. L'articolo illustra l'attività di Atelier 5, un gruppo fondato nel 1955 da Erwin Fritz, Samuel Gerber, Rolf Hesterberg, Hans Hostettler e Alfredo Pini. Quattro dei cinque architetti avevano lavorato allo studio di Brechbühler tra il 1953 e il 1955, pochi anni prima rispetto a Manfred Lehbruck. E' interessante notare come le opere degli anni 50-60 del gruppo siano per la maggior parte in cemento armato a vista. Gli architetti avevano verosimilmente imparato ad apprezzare questo materiale durante l'esperienza da Brechbühler. Si citano ad esempio: *Halen residential complex* (Kirchlindach, Svizzera, 1955-1961), *Former Boiler Factory* (Thun, Svizzera, 1956-1959), *Adler House* (Rothrist, Svizzera, 1957-1958), *Flamatt Terrace Houses* (Flamatt, Svizzera, 1957-1958).

bello» e «più umano».⁶⁵² Oltre all'utilizzo di materiali tradizionali, manifesto in alcuni dei suoi progetti⁶⁵³, una nota che lo accomunava alle riflessioni svizzere del tempo era l'attenzione alla differenziazione dei compiti edilizi: il suo linguaggio cambia così tanto da una tipologia all'altra che sembra talvolta che le varie opere non abbiano la firma dello stesso architetto. Queste tendenze si rafforzarono negli anni quaranta e in particolare dopo il congresso CIAM di Bergamo del 1949 cui Brechbühler partecipò come membro svizzero dei CIAM⁶⁵⁴, prendendo le parti degli oppositori al gruppo Ascoral.

In *A Decade of New Architecture*⁶⁵⁵, Giedion, facendo un bilancio dell'architettura degli anni quaranta, narra della svolta avvenuta nei CIAM con queste parole: «Poi si osò fare un balzo, che portava ad allontanarsi dal programma di La Sarraz: il riferimento al valore del sentimento».⁶⁵⁶ I progetti di Brechbühler di quegli anni seguono la svolta indicata da Giedion e, in assonanza a numerose architetture svizzere del tempo, mostrano un pluralismo di forme e materiali.

Un esempio di queste tendenze è il progetto della *Haus am Königsbergwald* (1943/1944) e quello per la *Tea-Room Bäreck* a Berna, del 1948, anno in cui Manfred Lehbruck potrebbe già essere stato assunto come collaboratore nello studio di Brechbühler.

Giedion pubblica in *A Decade of New Architecture* il primo dei citati progetti, rapportandolo agli esiti delle ricerche dell'architetto svedese Sven Markelius e del *new empiricism*.

Nel periodo in cui Lehbruck lavorò da Brechbühler, lo studio era impegnato nel concorso e poi nella realizzazione della *Primarschulhaus Statthaltergut* a Bern-Bümpliz, vicino alla *casa allo Schlosspark*. Le principali tematiche qui sviluppate sono l'immersione nel paesaggio circostante e la ricerca di soluzioni in pianta di tipo classico, con la disposizione di assialità poi riconoscibili anche all'esterno.⁶⁵⁷ Questa

652Cfr. U. Zbinden (a cura di), *Hans Brechbühler. 1907-1989*, Zürich 1991, p. 14.

653Si citano ad esempio le abitazioni unifamiliari degli anni trenta-quaranta, tra cui: la *Ferienhaus a Vallamond* (Mutensee, 1937), la *Haus im Schlosspark* (Bern-Bümpliz, 1937), la *Haus am Königsbergwald* (Bern, 1944). Questi progetti sono caratterizzati da un forte legame con il paesaggio circostante e dall'utilizzo di materiali (pietra e legno) e di tecniche tradizionali (nell'ultimo caso la struttura della casa è interamente lignea).

654Brechbühler fu membro dei CIAM dal 1937.

655S. Giedion, *A Decade of New Architecture*, Zürich 1951.

656Cit. in: U. Zbinden, *op. cit.*, p. 17. Mia traduzione.

657Il complesso è suddiviso in più fabbricati dedicati alle differenti attività della scuola, conformati

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

opera è, tra quelle di Brechbühler la più importante del dopoguerra e rispecchia le caratteristiche della sua produzione architettonica da quel momento in poi: la Modernità di Brechbühler mantiene come sfondo quella del *Neues Bauen*, pur tradendola sotto vari aspetti, specialmente nella scelta dei materiali. La differenziazione dei materiali e delle strutture per i vari corpi indipendenti, rispondenti a diverse funzioni, è una delle principali caratteristiche dei musei di Lehmbruck, che potrebbe esser così stato influenzato in tal senso dall'esperienza presso lo studio di Brechbühler.

Il caso di Alfred Roth è esemplificativo della svolta intrapresa dall'architettura svizzera nel secondo dopoguerra, prima ricordata a proposito di Brechbühler. Roth, dopo essersi diplomato con Karl Moser all'ETH di Zurigo, si recò a Parigi nel 1927 e lavora presso lo studio di Le Corbusier per il Concorso di Ginevra. Si trovò al posto giusto al momento giusto: terminati i lavori per il concorso, Le Corbusier propose a Roth di recarsi a Stoccarda per supervisionare il cantiere del *Weissenhof*. Roth fu così al centro di uno dei più significativi eventi architettonici dell'epoca, ove poté far la conoscenza dei maestri dell'architettura moderna: Mies, Gropius, Behrens, il fratelli Taut, Poelzig, Stam, Oud. La rete di relazioni internazionali continuò ad arricchirsi al suo ritorno in *Rue de Sèvres 35*. Nel luglio del 1928 accettò l'invito di Ingrid Wallberg⁶⁵⁸ a trasferirsi in Svezia, a Goetegorg, per aprire con lei uno studio. Nel periodo svedese, che si protrasse sino al 1930, Roth conobbe Asplund, Markelius, Ahren.⁶⁵⁹

Tornato in Svizzera nel 1930, Roth scelse di aprire il suo studio a Zurigo, città

secondo modelli distinti: l'edificio a blocco, il padiglione, la torre e il portico. L'autonomia volumetrica è sottolineata dall'impiego di diversi materiali e sistemi costruttivi. Per il blocco delle classi elementari è impiegata una maglia in cemento armato, i cui i pilastri principali sono rivestiti con mattoni, mentre quelli secondari sono lasciati in cemento a vista. Il resto della facciata è rivestito in pietra locale. Il padiglione, che ospita le aule di ricreazione e il *Kindergarten*, ha una struttura lignea, combinata con una muratura portante in pietra. La *Turnhalle* invece presenta un telaio in cemento armato con ampie aperture vetrate.

658Ingrid Wallberg è la cognata di Albert Jeanneret, il fratello di Le Corbusier residente in *square du Docteur Blanche*.

659Di questo periodo si ricorda la realizzazione della *Haus Simonson* (1930), considerata uno dei primi esempi di architettura moderna in Svezia, le *abitazioni sociali HSB* a Goeteborg (1930-1), il progetto non realizzato per la casa di Ingrid Wallberg (1929) e la partecipazione all'esposizione di Stoccolma nel 1930. L'esposizione, ispirata alla *Weissenhofsiedlung* di Stoccarda, fu promossa da Gunnar Asplund, Sven Markelius e dallo storico dell'arte Gregor Poulson. . Le opere svedesi di Roth sono di chiara ispirazione lecorbusieriana.

particolarmente fervente dal punto di vista culturale e crocevia delle avanguardie internazionali ed entrò a far parte dei CIAM. Durante e dopo il conflitto mondiale, Roth viaggiò molto, partecipando ad esposizioni e conferenze sul tema della ricostruzione.

Negli anni di docenza presso l'Università di Saint Louis e Cambridge negli Stati Uniti, tra il 1949 e il 1953, Roth conobbe Wright e Neutra. L'architetto svizzero instaurò uno stretto rapporto, di amicizia oltre che professionale, con Alvar Aalto, che lo portò alla fine degli anni sessanta anche ad una collaborazione per la realizzazione del centro commerciale *Schoenbuehl* di Lucerna.⁶⁶⁰

Lo storico dell'architettura Stanislaus von Moos descrive l'architettura di Alfred Roth come una sintesi di diversi linguaggi formali dell'architettura moderna che vanno da Le Corbusier a Mondrian, da Wright a Aalto. Roth cercò in questi ultimi due architetti degli stimoli che potessero dar nuovo respiro ad una tradizione moderna a suo giudizio troppo legata al materialismo e al razionalismo, come anche intrinsecamente connessa con l'idea classica di un'architettura astratta e rappresentativa (Le Corbusier).⁶⁶¹

La ricerca di Roth a partire dal 1945 si indirizzò al tentativo di dimostrare come l'architettura wrightiana – e scandinava – potesse essere compatibile con la tradizione

⁶⁶⁰Si ricorda che la presenza di Aalto sulla scena architettonica svizzera ebbe inizio a partire dal 1941, quando l'architetto fu invitato dall'associazione "Freunde des Neuen Bauens" a tenere delle conferenze in alcune città svizzere sul tema della ricostruzione in Finlandia. Queste conferenze stimolarono Roth a promuovere delle pubblicazioni sulla questione della ricostruzione in Europa. Prese così avvio il progetto di *CIVITAS – Sammelwerk die menschliche Siedlung – Collection de la Cité Humaine – The Human City Collection*, che trova riscontro positivo in numerosi membri del CIAM, tra cui Le Corbusier. Il comitato consultivo era composto da Hans Bernoulli, Hans Schmidt, Rudolf Steiger, Ernst F. Burkhardt e Max Bill. L'idea era di produrre una serie di pubblicazioni di urbanistica sul tema del risanamento della "Città Umana" dopo la guerra. Della collana fecero parte infine solo due volumi: *Die Stadt und ihr Boden* di Hans Bernoulli del 1946 e *Das Neue Schulhaus* di Alfred Roth del 1950. I lavori di *CIVITAS* si interruppero alla fine della guerra, quando molti degli architetti coinvolti, a causa dei numerosi incarichi lavorativi ottenuti a seguito della ricostruzione, non ebbero più tempo da dedicare al progetto. Cfr. C. Zarrilli, *op. cit.*, pp. 135-136.

⁶⁶¹A. Roth, *Planen und Bauen in den USA*, in "Werk", 1945, p. 262; cit. in S. von Moos, *op. cit.*, p. 28. A tal proposito si ricorda ad esempio la conferenza tenuta da Aalto presso la Zentralvereinigung Wiener Architekten nel 1955 poi pubblicata su "Der Bau" e "Werk". Vedi: A. Aalto, *Zwischen Humanismus und Materialismus*, in „Baukunst und Werkform“, n. 6, 1956, pp. 298-300. Cfr. paragrafo 3.2.2. I rapporti tra Svizzera e paesi scandinavi sono estremamente vitali in questo periodo. I parallelismi negli sviluppi dell'architettura delle due regioni sono stati interpretati analizzando le similarità delle loro strutture socio-politiche. Cfr. T. Jokinen, B. Mauer, *Alvar Aalto und die Schweiz. Der Magus des Nordens und seine Zauberlehrdinge*, in T. Jokinen, B. Maurer (a cura di), *Der Magus des Nordens. Alvar Aalto und die Schweiz*, Zürich 1998, pp. 45-104.

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

costruttiva svizzera (ad esempio con l'uso del legno e del tetto a due spioventi), svincolando così quest'ultima dal monopolio dell'*Heimatstil*. Roth riconobbe in Aalto il portavoce di un Moderno radicato nell'identità regionale.⁶⁶²

Wright divenne un riferimento costante, e forse ancora più potente di Aalto. Per un certo periodo di tempo, termini come *umano*, *organico* e *creativo* acquistarono un afflato quasi profetico per Roth. In totale accordo con il punto di vista wrightiano, Roth criticò aspramente i blocchi monolitici vetrati, dotati di aria condizionata e privi di relazione con il luogo in cui sono ubicati, menzionando Mies van der Rohe come l'iniziatore di questa tendenza.⁶⁶³

Nel periodo in cui Lehmbruck era in Svizzera, nello studio di Roth si lavorava al progetto del *Kindergarten* a Wangen an der Aare (1948), influenzato dal modello di Aalto, e all'ampliamento dell'ETH di Zurigo, in particolare al nuovo piano sovrastante i laboratori di meccanica. Roth pensò ad una struttura leggera che non gravi troppo sull'edificio esistente, costituita da un telaio in acciaio e una copertura parzialmente lignea. Le pareti sono bucate da ampie finestrate e rivestite all'esterno in lamine di alluminio.

I due progetti che Lehmbruck si trovò davanti nello studio di Roth hanno caratteri assai dissimili. Sono tuttavia accomunati da una ricerca verso tecniche costruttive e materiali – legati alla tradizione nel *Kindergarten* e invece decisamente innovativi nel

⁶⁶²Nel 1943 organizzò una serie di conferenze in Svizzera per l'architetto finlandese e utilizzò le pagine di *Werk* – di cui fu direttore dal 1943 - - per introdurre il nuovo regionalismo di Aalto come una forma architettonica compatibile con i caratteri svizzeri. Un esempio concreto dell'influenza di Aalto nella sua opera è il *Kindergarten* a Wangen an der Aare (1948), la sua città natale, come anche successivamente la *Fellowship Home* (Zurigo, 1960-1961) nella chiara reminiscenza dei suoi interni con la *Villa Mairea* (Noormarkku, Finlandia, 1937). Tra il 1939 e il 1940 Roth divenne il portavoce dell'avanguardia architettonica svizzera, in particolare dopo che Giedion lasciò la patria per recarsi ad insegnare ad Harvard nel 1938, in disaccordo con i nuovi sviluppi culturali e architettonici del paese. Dalle pagine di *Werk*, Roth lottò contro l'*Heimatstil* che stava tornando in auge in Svizzera in quegli anni, una tendenza evidente ad esempio nell'Esposizione Nazionale Svizzera del 1939. Roth schierò la rivista in favore del movimento moderno e ne affinò la qualità permettendole di acquisire per la prima volta una risonanza internazionale. Nel 1939 fu pubblicata la sua opera più nota, *Die neue Architektur*.

⁶⁶³Cfr. S. von Moos, *op. cit.*, p. 28. L'immediata influenza di Wright sull'opera di Roth è tangibile nel progetto della *casa per Madame de Mandrot* a Zurigo nel 1944, che rimanda alla *Paul R. Hanna House* a Palo Alto (California). Bruno Zevi la definisce come il capolavoro dell'architettura organica in svizzera (Cfr. S. von Moos, *op. cit.*, p. 28, nota 64) e la cita come esempio di un'architettura che richiama i principi wrightiani durante il CIAM di Bergamo del 1949.

caso dell'ETH – esemplificativi dell'architettura svizzera del tempo. L'eredità più significativa che Lehmbruck ricevette da Roth fu tuttavia sicuramente il nuovo sistema di riferimenti che l'architetto svizzero andò tessendo a partire dalla fine del conflitto mondiale, i cui capisaldi erano rappresentati da Wright e Aalto.

L'opera architettonica e la riflessione artistica di un altro protagonista della scena del tempo pare essere di un certo interesse in questa analisi dei contributi svizzeri all'architettura di Lehmbruck.

Ad Ulm, in Germania, fu inaugurata nel 1955 la nota *Hochschule für Gestaltung*⁶⁶⁴: progettista e primo direttore fu l'artista, designer e architetto svizzero Max Bill. Il 2 ottobre, giorno dell'apertura ufficiale della scuola, apparve chiaramente agli occhi di tutti il debito, ma al contempo anche il profondo abisso che separava la scuola dal suo diretto modello ispiratore, il *Bauhaus*. La discrepanza tra il raffinato edificio di Gropius ed il possente *Betonbunker* sulla Kuhberg, parlava da sé. Se quindi da un lato la Scuola di Ulm fece proprio il funzionalismo gropiussiano nella differenziazione dei corpi edilizi in base al programma della *Hochschule*, dall'altro Max Bill, in totale assonanza con gli sviluppi del Moderno in Svizzera, arricchì la sua opera di ulteriori peculiarità. In un articolo del 1946 pubblicato su *Werk*⁶⁶⁵, Bill criticò per la prima volta

⁶⁶⁴La scuola di Ulm fu tra i primi edifici in cemento armato faccia a vista realizzati nella Germania del dopoguerra. La HfG nacque negli anni immediatamente successivi alla guerra su iniziativa di Inge Scholl, che desiderava creare un Istituto superiore per una educazione civica e democratica. Nella Germania del dopoguerra era in atto un'opera di denazificazione e democratizzazione portata avanti dalle potenze vincitrici come anche dai molti esuli tedeschi. «Molti ritornarono, titubanti, ma anche con la speranza di poter ricostruire una nuova Germania democratica. Insieme con i pochi rimasti che non si erano lasciati corrompere dal Terzo Reich, cercarono non già di “ricostruire”, bensì di costruire ex novo, entrarono negli enti radiofonici e nei giornali, fondarono riviste e istituzioni culturali. Inge Scholl e Hans Werner Richter, [...] e con loro molti altri. Oggi siamo stupiti e impressionati dalla fiducia che allora si nutriva nelle possibilità che la società avrebbe offerto e dall'entusiasmo con cui si progettava di democratizzare la Germania; di democratizzarla dall'alto, dunque una sorta di educazione illuminata. [...] Si credeva nella potenzialità di un “adesso”, sembrava a portata di mano, una sorta di catarsi dell'intera società.» (M. Erlhoff, *Tra utopia e restaurazione*, in *La Scuola di Ulm*, Genova 1988, p. 41). In seguito ai contatti che Inge Scholl instaurò con personalità come Otl Aicher, Max Bill e altri ex esponenti del Bauhaus, l'idea iniziale si modificò in quella di una scuola di progettazione. La HfG si prefisse come scopo la costruzione di una nuova cultura e quindi di una nuova società. Ulm si trovava nella parte di Germania occupata dagli americani, anch'essi tra i promotori della HfG. Questa, collegandosi idealmente con il Bauhaus era perfettamente in consonanza con l'atmosfera del dopoguerra tedesco, nel riferimento ai gloriosi anni della Repubblica di Weimar.

⁶⁶⁵M. Bill, *Erfahrungen bei der Formgestaltung von Industrieprodukten*, in «Werk», n.5, 1946, pp. 168-171.

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

direttamente il puro funzionalismo e sottolineò invece l'importanza della «configurazione estetica della forma funzionale», come principio alternativo cui attenersi e cioè quello di una forma che sia il più possibile tanto funzionale, quanto bella. «Si tratta dell'andamento armonico di una curva, del preciso bilanciamento di proporzioni e volumi, che sono tanto importanti quanto la pura funzione». ⁶⁶⁶

La scuola rispecchiava l'ideale che l'artista svizzero aveva dell'opera architettonica: un sistema complesso in cui le caratteristiche essenziali erano il dialogo spaziale tra interno ed esterno, l'introduzione di rapporti tra il costruito e il paesaggio circostante e un esito finale da cui emergeva un certo senso di «primitivo». ⁶⁶⁷

La *Hochschule für Gestaltung* fu debitrice anche della ricerca in campo artistico di Bill. A partire dal 1936 egli si avvicinò all'arte concreta. La sua idea di *Konkretion* trascinò con sé, nella sua riflessione sulla *materia*, un'attenzione costante alle peculiarità dei singoli materiali: il *contenuto* è imprescindibilmente legato alle leggi dei materiali e alla tecnica utilizzata. E' rafforzato il ruolo del *mezzo*, che diventa il tema autentico della configurazione. ⁶⁶⁸ Il tutto e le sue parti sono collegati in una costellazione che conferisce significato al singolo elemento (costruito).

In questa ottica è da interpretare tanto la complessa articolazione spaziale dei corpi costituenti la *Hochschule für Gestaltung*, quanto l'attenzione al materiale, alla sua messa in opera, ma più profondamente alla sua natura “concreta”, alla sua forza in quanto “materia”.

Queste riflessioni possono essere estese anche ad altre opere meno note di Bill, ma altrettanto significative a riguardo. Un esempio è la *Haus Villiger* (Bremgarten, Svizzera, 1942). Interessante è l'articolazione spaziale ad L che crea una sorta di cortile-loggia, filtro tra l'abitazione e il giardino. Bill in una lettera a Walter Gropius del 1954, scriveva di esser stato influenzato in questo progetto dalla tradizione architettonica giapponese. ⁶⁶⁹ Se ne ritrovano i richiami nell'apertura dell'edificio nei

⁶⁶⁶*Ibidem.*

⁶⁶⁷«Der 1953 begonnene Baukomplex entspricht in wesentlichen Teilen meiner Auffassung eines Baukomplexes: die räumliche Gliederung Innen und Außen, die Einfügung in die durch Landschaft und Topografie gegebenen Verhältnisse, ja selbst die etwas zu primitive Baudurchführung.» M. Bill, in un dépliant della HfG, 1956. Mia traduzione.

⁶⁶⁸Cfr. H. Frei, *Konkrete Architektur? Über Max Bill als Architekt*, Baden 1991, p. 141.

⁶⁶⁹Lettera di Max Bill a Walter Gropius, 11 agosto 1954 (Bauhaus-Archiv Berlin), cit. in H. Frei, *op. cit.*, p. 227.

capitolo terzo

confronti del giardino, nelle piccole proporzioni della costruzione, nell'utilizzo di materiali naturali come la pietra locale ed il legno. Questo atteggiamento corrisponde alle riflessioni che al tempo erano portate avanti in Inghilterra e nei paesi scandinavi nell'ambito del *new empiricism*.⁶⁷⁰ L'intenzione era quella di accordare per quanto possibile il purismo stilistico e i principi fondamentali della nuova tecnica alle pratiche costruttive tradizionali.⁶⁷¹

Il riferimento a Bill, che può apparire forzato dal momento che Lehmbruck non lo conobbe di persona e non ebbe con lui rapporti diretti, è tuttavia estremamente significativo per riassumere il contributo dell'esperienza svizzera all'architettura di Lehmbruck. Le diverse istanze, reperite nelle riflessioni e nelle opere di Brechbühler, Roth e Bill, hanno un punto in comune: un nuovo atteggiamento nell'utilizzo dei materiali, che si distanzia dalla neutrale uniformità degli edifici del *Neues Bauen*. Le architetture si ancorano al terreno e al contempo si differenziano, a seconda nelle funzioni cui sono demandati, nella struttura e nei materiali utilizzati.

Ecco che il funzionalismo dei musei di Lehmbruck, che a prima vista può sembrare afferente alla tradizione Bauhaus, si avvicina invece piuttosto alle scelte di Bill: la sostanza dell'architettura è essenzialmente materia e il differente impiego di materiali e di sistemi strutturali nei vari corpi edilizi della *Reuchlinhaus*, come anche nel *Lehmbruck Museum*, non è un pluralismo stilistico di facciata, ma piuttosto una fiducia nelle potenzialità espressive di quella materia.⁶⁷²

La matericità del cemento armato a vista di Ulm è la stessa che ritroviamo nel *Lehmbruck Museum*. Certo questo particolare uso del *béton brut* è parte dell'eredità svizzera di Lehmbruck, che qui può conoscere in maniera approfondita le

670Cfr. paragrafo 3.2.2.

671Questa alleanza tra industria e artigianato costituì lo sfondo teorico del testo *Wiederaufbau*, che Bill pubblicò alla fine del secondo conflitto mondiale. Le peculiarità di *Haus Villiger* si possono riscontrare anche in altre opere di Bill. Si citano qui il progetto per il padiglione svizzero alla Biennale di Venezia del 1951 e il padiglione della città di Ulm alla *Landesgewerbeausstellung* di Stoccarda del 1955.

672Lehmbruck si scagliò veementemente, ad esempio, contro il *Pluralismus* del Postmodern e dedicò a questo tema una *lectio magistralis* al TH Braunschweig, in occasione della sua presa in carica della cattedra di progettazione, nel 1968. *Formenpluralismus und Wertmaßstäbe in der Architektur*. (Pluralismo delle forme e scala di valori in architettura), pubblicato su «Der Architekt», 2/1969, pp. 41-69.

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

caratteristiche di questo materiale.⁶⁷³ La Svizzera infatti, non solo presenta una lunga tradizione nell'uso del *béton brut* e sviluppa nel secondo dopoguerra un'interessante sperimentazione del telaio in cemento armato⁶⁷⁴, ma è anche – e soprattutto! – tramite per Lehbruck dell'insegnamento di Le Corbusier, iniziatore dell'uso espressivo di questo materiale.⁶⁷⁵

Manfred, inoltre, grazie a Roth⁶⁷⁶ – ma anche ai dibattiti sull'*Heimatstil* o sulle pagine di *Werk* – poté approcciarsi a un Moderno che non si limitava al puro funzionalismo, ma spaziava ripercorrendo le tracce di plurime contaminazioni: le riflessioni scandinave sul *new empiricism*, l'opera di Aalto e di Wright, gli spunti derivati dall'architettura tradizionale. Sono tutti elementi che convergono nei suoi musei degli anni cinquanta-sessanta, esplicitandosi nelle scelte dei materiali, nel rapporto con la natura ed il paesaggio circostante, in un'articolazione dell'opera in più corpi distinti o in volumi diversificati, nel rifiuto dalla monumentalità alla ricerca di un'architettura che si immergesse con umiltà nel luogo (inteso come luogo fisico e naturale, ma anche come luogo antropologico) senza sovrastarlo.

673Lehbruck svolge un periodo di praticantato presso lo studio di Auguste Perret a Parigi nel 1939-1940. E' sicuramente già qui che entra in contatto con il cemento armato.

674Cfr. W. Nerdinger, *op. cit.*

675E' da ricordare che negli anni del dopoguerra, l'uso del cemento armato a vista fu diffuso anche grazie al lavoro di Alison e Peter Smithson (Cfr. la Hunstanton Secondary Modern School _ Norfolk, 1949-1954), iniziatori del cosiddetto *New Brutalism*.

676Si ricorda che Lehbruck lavora nello studio di Roth proprio in un momento in cui quest'ultimo inizia il suo insegnamento presso le Università di Saint Louis e Cambridge negli USA, e si era già aperto verso l'architettura di Wright e di Aalto.

3.2.2 _ Scandinavia: un approccio umanistico all'architettura moderna

Gli anni svizzeri rappresentarono per Lehmbrock anche un'occasione di contatto con l'architettura di Alvar Aalto. La conoscenza dell'opera del maestro finlandese da parte di Manfred si rintraccia tuttavia già molto tempo prima. Nella sua tesi di dottorato⁶⁷⁷ Lehmbrock cita come caso studio il *Tallinn Art Museum*, un progetto che Aalto elaborò in occasione di un concorso bandito nel 1937 per un museo d'arte nella capitale estone⁶⁷⁸. Il motivo strutturante del progetto è quello della hall di ingresso che sarà poi riproposto per il padiglione finlandese alla Fiera Mondiale di New York (1938-1939). Invece di pensare ad una successione di sale passanti l'una nell'altra, Aalto propone qui una *promenade architecturale* gradonata, da cui si accede separatamente e in un ordine a scelta del visitatore, ai vari spazi espositivi. Sulla sinistra rispetto all'entrata si trova una corte che distribuisce gli ulteriori ambienti del museo. Lehmbrock pone particolare attenzione a questo elemento, come strumento di connessione con «la natura, la luce e l'aria». Se si osservano la pianta, i prospetti e le sezioni del museo di Aalto, le analogie con gli studi preliminari del 1957 per il museo Lehmbrock sono evidenti: la disposizione volumetrica, l'importanza conferita alla corte, la fusione di un volume quadrangolare ed uno più allungato, l'utilizzo di pilotis. La sezione longitudinale e il prospetto ovest del *Tallinn Museum* hanno una configurazione analoga al *Lehmbrock Museum*, anche nella versione definitiva di quest'ultimo.

677Manfred Lehmbrock discute la sua tesi di dottorato *Grundsätzliche Probleme des zeitgemäßen Museumbauten*, (Questioni fondamentali dell'attuale edilizia museale) il 14 novembre 1942, relatore il prof. Graubner.

678Il progetto rimase sulla carta. Vinsero il concorso due architetti estoni. La giuria giudicò il museo proposto da Aalto per vari aspetti inappropriato: la luce zenitale poco adatta al clima nevoso di Tallinn, i costi previsti troppi elevati a causa delle ampie superfici vetrate e l'esterno "inusuale" e perciò incompatibile con la città. Cfr. G. Schildt (a cura di), *The architectural drawings of Alvar Aalto. Tallinn art museum, Kauttua terrace house, Finnish pavilion at the 1939 worlds fair in New York, and other buildings and projects, 1937-1939*, New York/London 1994. Il progetto viene pubblicato nel 1937 in "Arkitekten" e in "Werk" nel 1940. (*Tavlingen om konstmuseum i Reval: arkitekt Alvar Aaltos tavlingsproject*, in "Arkitekten. Finland", 5/1937, pp. 65-70; *Kunstmuseum für Tallin, Estland*, in "Werk", 3-4/1937, p. 111.)

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

Un altro tema interessante, tra l'altro ampiamente approfondito da Manfred nella sua tesi e a lui poi sempre particolarmente caro, è quello della luce. Nel *Tallin Museum* è studiata una illuminazione zenitale tramite lucernari rotondi analoghi a quelli della *biblioteca di Viipuri*, che coprono quasi tutta la pianta della copertura. Lehmbruck utilizzò un tipo di illuminazione analoga per i suoi musei, già a partire dalla *Reuchlinhhaus* di Pforzheim.

Non è tanto il riferimento alla tecnologia dell'impianto adottato ad essere interessante – Lehmbruck studiò accuratamente i dispositivi illuminanti, senza esserne ad alcuno debitore – quanto piuttosto l'attenzione alla luce, come fattore, assieme allo spazio, strutturante l'architettura. «Spazio e luce sono gli elementi architettonici di base, la cui fusione di una composizione unitaria, determinerà da sola le peculiarità del museo», scrive Lehmbruck nella citata tesi, un concetto che ribadì nel numero speciale da lui curato della rivista «Museum» nel 1974.⁶⁷⁹

La luce, studiata nell'ottica della fruizione del museo e delle opere esposte da parte dei visitatori, è uno degli elementi fondanti la composizione architettonica allo stesso modo di certi progetti di Aalto, primo fra tutti quello per la biblioteca di Viipuri, per le cui sale di lettura il maestro studiò l'illuminazione commisurando l'incidenza dei raggi luminosi alle necessità degli utenti e configura il soffitto in base a tali esigenze.

«Alvar Aalto, [...], passando di opera in opera alla soluzione di nuovi e più complessi problemi di forma e di tecnica, procederà senza soste [...] verso un ideale di ricerca architettonica che si può definire come un modellare l'architettura con la luce e per la luce, quale argomento funzionale determinante della vita interna e come via per tentare soluzioni spaziali sempre più complesse e ricche di significato umano».⁶⁸⁰

679M. Lehmbruck, *Museum and Architecture*, «Museum», n.3-4, 1974.

680L. Mosso, *La luce nell'architettura di Alvar Aalto*, in «Zodiac», 7/1960, p. 70. Il tema della luce presentò interessanti sviluppi nel secondo dopoguerra tedesco. Si è parlato in certi casi – ad esempio per la tipologia dell'abitazione unifamiliare – di *Lichtshunger* (fame di luce). Le abitazioni si aprirono verso il giardino con ampie vetrate per catturare più luce possibile. Piuttosto che guardare al modello della casa borghese tradizionale ci si indirizzò all'estero: Neutra, Mies, Wright, ma anche all'architettura tradizionale giapponese. La luce svolse nel dopoguerra una funzione non dissimile da quella della natura: strumento purificatore di un recente passato da dimenticare. (Su questo tema cfr. O. E. Schweizer, *Die architektonische Grossform*, Karlsruhe 1957, p.247; W. Köhler, *Lichtarchitektur – Licht und Farbe als Raumgestaltende Elemente*, Berlin 1956; e K. Müller-Rehm, *Wohnbauten von*

Queste parole ci portano a soffermarsi su alcuni concetti, che potrebbero essere stati non tanto mutuati da Aalto, quanto percepiti da Manfred nell'avvicinamento all'opera del maestro finlandese: la luce (e nello specifico il suo uso funzionale) e l'importanza del fattore umano nell'architettura. Lehmbruck nei suoi testi ribadì costantemente l'importanza in architettura dell'attenzione all'utente, alla sua psicologia oltre che al mero soddisfacimento dei suoi bisogni oggettivi. E' la triade architettura-oggetto esposto-fruitori a governare la composizione dei suoi musei ed in questa triade è proprio il fruitore ad essere al vertice.

I progetti del maestro finlandese, sin dagli anni trenta, incarnarono un nuovo umanesimo in architettura, in cui quegli elementi pragmatici e funzionali del *Bauen* furono commisurati con riflessioni di carattere psicologico, storico e sociale.⁶⁸¹

«L'architettura moderna è stata razionalizzata principalmente dal punto di vista della tecnica... L'architettura moderna ha generato costruzioni dove la tecnica razionalizzata è stata esagerata e le funzioni umane non sono state enfatizzate a sufficienza... Ma dal momento che l'architettura ricopre l'intero campo della vita umana, la vera architettura funzionale, deve essere funzionale principalmente dal punto di vista umano».⁶⁸²

Questa importanza al fattore umano fu propria in genere della riflessione architettonica del dopoguerra, che fu certo anche per questo terreno fertile per la diffusione del pensiero e le opere di Aalto.⁶⁸³ Il riferimento all'aspetto psicologico dell'architettura (nel senso di reazione emotiva prodotta nel suo fruitore), una peculiare attenzione alla natura (intesa come contesto e come "luce"), l'attenzione ai materiali tradizionali e autoctoni, sono elementi fortemente presenti anche nei musei di Lehmbruck.

heute, Berlin 1955.) Cfr. paragrafo 3.2.5.

681Si cita, tra altre importanti fonti, una conferenza di Aalto tenuta a Vienna nel 1955: A. Aalto, *Zwischen Humanismus und Materialismus*, in "Baukunst und Werkform", 6/1956, pp. 298-300.

682A. Aalto, *The Humanizing of Architecture*, 1940, in G. Schild (a cura di), *Alvar Aalto in His Own Words*, New York 1997, p. 102. Cit. in W. Nerdinger, *Alvar Aalto's Human Modernism*, in W. Nerdinger (a cura di), *Alvar Aalto. Toward a Human Modernism*, Munich/London/New York 1999, pp. 7-27. Mia traduzione.

683Cfr paragrafo 3.2.5.

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

Il rapporto tra l'architettura dei paesi scandinavi⁶⁸⁴ e quella della vicina Germania si nutrì negli anni – anzi, nei secoli – di reciproche influenze. Soffermandosi in particolare al periodo del Moderno, si può notare come in Scandinavia, dopo un breve revival neoclassico nel corso del primo conflitto mondiale e negli anni immediatamente successivi, i giovani architetti si rivolsero curiosi all'architettura tedesca, alla ricerca di modelli innovativi.⁶⁸⁵ Questi architetti, a partire dal 1925 iniziano a elaborare una versione scandinava del *Neues Bauen*, a cui si riferiscono con il termine di *funzionalismo*. Questo ottenne una notevole popolarità negli anni trenta e iniziò in maniera crescente a enfatizzare non solo le geometrie elementari e la metafora tecnologica caratteristiche dell'International Style, ma anche una preferenza verso i materiali naturali, un'attenzione al sito e al ruolo delle arti applicate nel progetto di architettura e una certa inclinazione verso il Romanticismo nazionale.⁶⁸⁶

Prese avvio un passaggio dal *Neues Bauen* ad una *neue Baukunst* attenta all'uso dei materiali, come anche ad una differenziazione architettonica dei vari compiti edilizi.⁶⁸⁷ Tramite la rivista *Moderne Bauformen* e soprattutto grazie al testo di Steen Eiler Rasmussen *Nordische Baukunst*⁶⁸⁸, questi modelli iniziarono a diffondersi in

684Si utilizza qui la generica definizione di “paesi scandinavi” per indicare come di consueto la Svezia, la Norvegia e la Finlandia.. Nella consapevolezza delle differenze certo esistenti negli sviluppi dell'architettura dei vari paesi, si accomunano qui in una medesima riflessione, supportati da un analogo atteggiamento adottato in alcuni dei principali testi presi a riferimento, come: B. Miller Lane, *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, Cambridge University Press, New York 2000; C. Norberg-Schulz, *Scandinavia: Architettura, gli ultimi vent'anni*, Electa, Milano 1990; S. Ray S., *l'architettura moderna nei paesi scandinavi*, Edizioni Cappelli, Bologna 1965.

685Le pubblicazioni di Taut, May e del Bauhaus si diffusero velocemente in Scandinavia e furono molti i giovani architetti che si recarono in Germania a visitare Dessau, Francoforte, Stoccarda e Berlino. Giocarono un ruolo significativo nell'introduzione di questi modelli l'architetto svedese Uno Åhrén e l'architetto norvegese Lars Backer, che pubblicarono sulle più importanti riviste del settore approfonditi report sugli sviluppi delle ricerche tedesche. Le opere dei due segnarono, con le ampie superfici vetrate e i tetti piani, la prima fase del *funzionalismo scandinavo*. Cfr. tra altri: *Ekerberg Restaurant* di L. Backer (Oslo, 1929) e il *New Union Building* del Royal Institute of Technology di U. Åhrén e S. Markelius (Stoccolma, 1932).

686A partire dagli anni quaranta è possibile identificare nel *funzionalismo* una “sintesi scandinava” tra il Romanticismo nazionale e il Moderno internazionale. Cfr. B. Miller Lane, *National Romanticism and Modern architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, Cambridge 2000, pp. 280-290.

687Alcune architetture danesi particolarmente esemplificative di questo allontanamento dal Moderno purista sono: l'Università di Aarhus di K. Fisker, P. Stegmann e C. F. Moller (1935-1938), il comune di Aarhus di A. Jacobsen (1938) e la Scuola di Sund di K. Gottlob (1938). Cfr. W. Nerdinger, *op. cit.*, p. 43-44.

688S. E. Rasmussen, *Nordische Baukunst*, Berlino 1940.

Germania già negli anni trenta.

L'esposizione di Stoccolma del 1930 viene tradizionalmente considerata come la prima occasione in cui la nuova architettura scandinava fa sfoggio di sé in un contesto internazionale.

«Cosa rivelavano i padiglioni di Stoccolma? Una totale libertà dalla riga a T, dalle squadrettature, dagli angolarismi, dalle stereotomie puriste, dal formulario dottrinale mitteleuropeo. Fragranza inventiva, freschezza tematica, temperie festosa ad un grado tale da stupire il continente. Si dimostrava che l'architettura moderna poteva sprigionare uno charme, un'eleganza, una varietà e una ricchezza semantica, persino una vena di gaiezza e sense of humor insospettabili nel razionalismo dedito all'austera ricerca dell'utilità pratica e del rigore tecnico, tetramente legato all'Existenzminimum. In breve, una dichiarazione di indipendenza dal puritanesimo e dai suoi dogmi sintattici, un invito gioioso ad una maturazione del linguaggio. Dai tempi di Olbrich gli architetti non avevano più parlato in tono così affabile e spontaneo, ironico e brioso».⁶⁸⁹

Già un anno prima, tuttavia, in Germania, nel Thaulow Museum di Kiel, fu allestita *Nordische Kunst*, una mostra contenente esempi di recenti architetture, considerate oggi come rappresentative dei primordi del Moderno nei paesi scandinavi. Erano esposte, tra le altre, alcune opere di Aalto: la biblioteca di Viipuri, il teatro Maalaisten, il Turun Sanomat.⁶⁹⁰

689B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Torino 2001⁵, p. 234.

690Oltre ad Aalto erano in mostra altri architetti finlandesi: Hilding Ekelund, Jarl Eklund, Eino Forsman, Oiva Kallio, Bertel Liljequist, Corolus Lindberg, Yrjö e Armas Lindegren, Johan Sigfrid Sirén, Lars Sonck e Gunnar Taucher. Cfr. il catalogo dell'esposizione del Thaulow Museum (15 giugno – 15 luglio 1929): *Nordische Kunst in Kiel, 1929*, Hamburg 1929. L'evento fu largamente pubblicizzato dalla stampa specialistica tedesca: se ne trovano recensioni sul *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, su *Bauwelt*, *Die Baugilde* e *Zentralblatt der Bauverwaltung*. A partire da questo momento furono numerose le occasioni in cui le opere di Aalto apparvero sulle riviste tedesche e in questi casi l'architetto non fu intervistato, né coinvolto nella redazione degli articoli. Evidentemente Aalto non era interessato ad essere pubblicato in Germania, come testimonia il perpetuo silenzio nei confronti di Hoffmann, direttore di *Moderne Bauformen*, che per più di quattro anni chiese ad Aalto materiale sul Paimio Sanatorium senza mai ricevere risposta. Cfr. U. Höhns, *Learning from the Forest Apes: Alvar Aalto's influence on North German Architecture*, in: W. Nerdinger (a cura di), *Alvar Aalto. Toward a Human Modernism*, Munich, London New York 1999, pp. 153-166. Durante la guerra il maestro

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

All'inizio degli anni cinquanta le riviste specializzate si concentrano sulle opere recenti di Aalto, dedicandogli numerosi articoli e preferendo ad altri i lavori in cui l'architetto finlandese faceva uso del mattone faccia a vista e di elementi tratti dal repertorio del Moderno classico, mentre mostrava soluzioni innovative solo negli interni.⁶⁹¹

In Germania, la brusca fine del periodo eroico del Moderno, dettata dall'ascesa al potere di Hitler, e il successivo fallimento dell'architettura vernacolare, violata dalla politica del "Blut und Boden", resero particolarmente attraenti per i giovani architetti gli sviluppi della *Baukunst* dei paesi scandinavi, in cui la continuità di governi democratici aveva favorito la nascita di modelli che mediavano tra questi due estremi. Modernismo e tradizionalismo sembravano qui coesistere in naturalezza e armonia. Numerosi furono, in particolare, gli architetti formati alla *Stuttgarter Schule* che designarono i paesi scandinavi come meta favorita delle loro ricognizioni architettoniche e ne trassero particolare ispirazione per l'architettura scolastica.⁶⁹²

«Sembrava che si fosse incapaci, o quantomeno poco propensi, a ripristinare la realtà degli anni trenta, perché negli animi era profondamente radicata l'idea

mantenne sporadici contatti con i colleghi tedeschi e l'oggetto principale di tali rapporti non fu tanto l'architettura in sé, quanto riflessioni sui concetti di razionalizzazione e standardizzazione. Nel novembre 1943 Aalto si recò in Germania con alcuni colleghi; accompagnati da Speer e Neufert visitarono un certo numero di prestigiose architetture realizzate nel Terzo Reich. Durante una discussione Aalto sottolineò che i finlandesi non erano «né nazisti, né bolscevichi» e aggiunse: «in realtà noi siamo primati della foresta provenienti dalla terra degli eschimesi». Cit. in: U. Höhns, *op. cit.*, p.155.

691 Cfr. la *Baker House*, MIT, Cambridge, il *Finnish National Pensions Institute* a Helsinki, la *Town Hall a Säynätsalo* e il primo edificio per la *Università di Jyväskylä*. Fu edita in Germania una sola pubblicazione in questi anni dedicata all'opera di Aalto – e tuttavia limitata al dopoguerra – da parte di Eduard e Claudia Neuenschwander, due architetti svizzeri che lavorarono nel suo studio. Cfr. E. Neuenschwander, C. Neuenschwander, *Finnische Bauten: Atelier Alvar Aalto, 1950-1951*, Zurich/Erlenbach 1952. Oltre i confini della Finlandia, la maggior concentrazione di edifici di Aalto si trovava proprio in Germania. Qui, dalla metà degli anni 50 in poi, vinse concorsi e ricette incarichi di grande rilievo, la sua opera fu apprezzata per il suo carattere originale e vista come un'alternativa all'International Style di stampo miesiano. La prima occasione di costruire in Germania arrivò nel 1954, quando fu invitato all'Interbau di Berlino. Seguiranno la *Neue Vahr* di Brema (1954-1962), il Centro Culturale a Wolfsburg (1958-1962), il Teatro dell'Opera di Essen (1959, 1981-88).

692 I viaggi di studio nei paesi scandinavi per i giovani architetti, furono fortemente incentivati dagli americani nei loro territori di occupazione. Tali iniziative fecero parte del cosiddetto programma di *denazificazione* portato avanti dagli alleati dopo il 1945. I paesi scandinavi erano indicati come "modello di democrazia" e gli architetti tedeschi avrebbero quindi lì potuto imparare una "nuova architettura democratica". Cfr. i racconti di viaggio dell'epoca, tra cui si cita: H. Krajewski, G. Wilhelm, *Schulbau in Skandinavien: Ein Reisebericht*, Bremen/Stuttgart, 1951. Cfr. paragrafo 3.2.4.

che fosse un'epoca sospetta. Le cose buone di quel periodo vennero scoperte gradualmente e solo in seguito, quando molti grandi maestri erano emigrati e altri erano morti... Gli architetti accettarono con entusiasmo le idee provenienti da Scandinavia e Svizzera. In quei paesi si tendeva a evitare formule troppo estreme in favore di un'architettura umana, gradevole e disinvolta, che contrastava nettamente con lo pseudo classicismo monumentale dei regimi totalitari». ⁶⁹³

Non fu solamente il Moderno ad attirare le attenzioni internazionali sui paesi scandinavi. Nel 1947, in un articolo a proposito dell'architettura scandinava apparso su *The architectural review* si leggeva:

«Finora non è evidente una forte reazione contro i principi del funzionalismo; in effetti, essi non furono mai seguiti più di ora. La tendenza è piuttosto di umanizzare le teorie sul terreno estetico e di ritornare, allo stesso tempo, al primitivo razionalismo sul terreno tecnico. IL Nuovo Empirismo è il tentativo di essere più obiettivi del funzionalismo, di introdurre una nuova scienza – quella della psicologia». ⁶⁹⁴

Ancora, sulla stessa rivista, Eric de Maré scriveva sei mesi più tardi:

«[...] gli architetti tentano di formulare una nuova poetica che vitalizzi la loro ispirazione e permetta di sfuggire a quella sterilità cui porta automaticamente un'aderenza troppo dottrinarica e puritana al funzionalismo. [...] Quali sono le caratteristiche di questo cosiddetto Nuovo Empirismo? In generale si tratta di una reazione contro posizioni troppo rigidamente formalistiche. L'entusiasmo per gli esperimenti strutturalistici è superato e v'è un ritorno al buon senso comune. Vi è la coscienza che gli edifici sono fatti per servire gli esseri umani

⁶⁹³G. Feuerstein, *New Directions In German Architecture*, New York 1968, Cit in: P. Reed, *Alvar Aalto and the New Humanism of the Postwar Era*, in P. Reed (a cura di), *Alvar Aalto. Between Humanism and Materialism*, New York 1998; trad. it. In: P. Reed (a cura di), *Alvar Aalto. 1898-1976*, Milano 1998, p. 103.

⁶⁹⁴Cit. in: S. Ray, *l'architettura moderna nei paesi scandinavi*, Edizioni Cappelli, Bologna 1965, p. 7.

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

assai più che per aderire alla fredda logica di una teoria. La parola *spontaneità*, così frequentemente sulle labbra dei giovani architetti svedesi, dà forse la chiave di questa nuova tendenza [...] il pendolo architettonico si muove ora verso il lato empirico [...] i materiali indigeni sono usati sia nell'interno che all'esterno, specialmente i mattoni e il legno [...] gli edifici sposano il terreno e il paesaggio, e la sistemazione delle piante fa parte integrale della composizione».⁶⁹⁵

A partire dal 1947 i paesi scandinavi divennero stabili protagonisti della scena architettonica internazionale. E non solo grazie all'opera dei maestri, ma anche attraverso quella nuova sensibilità architettonica che cerca di sposare tradizione e modernità, il *new empiricism*. Questa tendenza - paragonabile peraltro a quello che stava avvenendo in Svizzera nello stesso momento - si distanziava dal vernacolare e riprendeva toni propri di quel particolare Moderno che si era sviluppato nei paesi nordici. L'attenzione all'uomo, all'*umanizzazione* dell'architettura fu un tema caratteristico di Aalto, sin dal progetto per il Sanatorium Paimio. Se il maestro tentò una sintesi alta di questi temi con i precetti del funzionalismo nord europeo di stampo Bauhaus - giungendo poi, almeno a parole, a rigettarlo - nel caso del *new empiricism*, come suggerisce la definizione stessa, tale sintesi rimase cosa da affidare alla prassi costruttiva, senza essere oggetto di grandi riflessioni teoriche.

Ai fini del nostro discorso non è di interesse tanto approfondire la nascita e gli sviluppi del *new empiricism*, quanto soffermarsi sui temi che porta in gioco, tra cui quello chiave è il recupero dell'utente, in quanto *individuo*, nella fruizione di un'opera architettonica, come anche di un oggetto di design. La qualità di un'architettura è soppesata in base al soddisfacimento della necessità particolare, alla rispondenza alle aspirazioni e alla psicologia dell'utente, quando invece nel quadro funzionalista compariva come un insieme di esigenze oggettive, da accordarsi poi con le leggi della standardizzazione e della produzione industriale.⁶⁹⁶ Il *new empiricism* può essere letto

⁶⁹⁵Cit. in: S. Ray, *op. cit.*, p.7.

⁶⁹⁶Nel caso del *new empiricism* il riferimento interessante non è tanto a determinati modelli architettonici, quanto a concetti come *umanizzazione*, *spontaneità*, *psicologia*, forse addirittura in quegli anni un po' troppo abusati. (Cfr. S. Ray, *L'architettura moderna nei paesi scandinavi*, Bologna 1965, p. 10). Nel numero di "Museum" del 1974, Lehmbrock dedica un'intera parte della trattazione

come fase non contrapposta, ma conseguente al funzionalismo di stampo scandinavo.⁶⁹⁷

Il quadro tratteggiato è volto a mostrare la diffusione in Germania di un certo tipo di istanze provenienti dai paesi scandinavi, di cui furono portatori architetti di fama internazionale – vedi il caso di Aalto – ma anche radicate più intrinsecamente nell'architettura “anonima” di quei luoghi.

Queste tematiche giunsero ai giovani architetti tedeschi nel dopoguerra attraverso esperienze dirette (i citati viaggi di studio) e grazie alle riviste di settore. Lehbruck ne fu certamente influenzato tramite questi canali, come anche grazie all'esperienza svizzera e mostrò nei progetti elaborati negli anni cinquanta – in particolare nei musei oggetto di studio in questo capitolo – di averne acquisito determinati atteggiamenti.

Lehbruck contaminò con queste istanze le sue radici funzionaliste, senza mai arrivare tuttavia a rinnegarle. E in questo senso la sua posizione è coerente con gli sviluppi dell'architettura tedesca del dopoguerra, che in tanta parte sente l'influenza delle ricerche svizzere e scandinave, introiettandone tuttavia pienamente solo gli esiti degli anni trenta.⁶⁹⁸

alla *psicologia*: cioè all'importanza della comprensione dell'uomo, della mente umana, dei suoi comportamenti per poter ben progettare un museo.

697«[...] la semplicità, l'essenzialità, la funzionalità, la stessa razionalità sono solo un repertorio in cui attingere spunti formali, tecniche compositive. Senza le connotazioni ideologiche e utopistiche, le categorie dell'architettura razionale risultano perfettamente congruenti con la tradizione antierica e antiaccademica della progettazione scandinava. [...] E' proprio la sintesi razionalità-umanesimo-naturalismo, raggiunta peraltro in poche opere del decennio '30-'40, che dà adito alla individuazione di un movimento organico europeo, di cui il neo-empirismo del dopoguerra costituirebbe lo sviluppo. Si delinea così la tesi di una tendenza scandinava-anglosassone, nella quale si concretizzerebbe il superamento, per involuzione o per evoluzione, del razionalismo». S. Poretti, *Edilizia e architettura in Svezia e Danimarca. 1945/60*, Roma 1979, p. 10-11. Cfr anche nota 6, p. 11. Questa tesi è introdotta da Eric de Maré sulle pagine di *The architectural review* nel 1948 ed è poi fatta propria dagli stessi architetti scandinavi (Aalto, Backstrom, Reinius tra altri).

698Cfr. W. Nerdinger, *Materialästhetik und Rasterbauweise. Zum Charakter der Architektur der 50er Jahre*, in W. Durth, N. Gutschow, *Architektur und Städtebau der fünfziger Jahre*, Bonn 1990, p. 49, nota 2.

3.2.3 _ Manfred Lehmbruck: un architetto a Stoccarda

Al suo definitivo ritorno in patria, nel 1951, Manfred Lehmbruck si stabilì a Stoccarda dove iniziò a lavorare in proprio come libero professionista. Non sono ben chiare le motivazioni di questa scelta, che fu però certamente influenzata da una importante commissione da parte dell'imprenditore tessile e appassionato collezionista d'arte moderna Willy Häussler che lo incaricò del progetto della nuova sede della sua ditta PAUSA AG a Mössingen, una cittadina del Baden-Württemberg, non lontana dalla capitale sveva. I due avevano stretto rapporti qualche anno prima, quando Manfred faceva ancora la spola tra Svizzera e Germania. Molto probabilmente l'interesse di Häussler nei confronti dell'arte di Wilhelm Lehmbruck lo aveva spinto ad entrare in contatto con Manfred e il fratello Guido, che in quel periodo abitava a Tübingen con la madre Anita.⁶⁹⁹

La collaborazione che prese avvio tra Häussler e Manfred Lehmbruck si protrasse per vari anni e garantì all'architetto numerosi incarichi, che gli offrirono una certa sicurezza economica e gli permisero quindi di partecipare con tranquillità anche ai numerosi concorsi banditi in quel periodo di grande fermento architettonico dettato dalla ricostruzione.

Inoltre per Lehmbruck Stoccarda era luogo già familiare, dal momento che vi aveva trascorso due anni nel periodo della sua formazione e si era diplomato alla Technische Hochschule della città con il Prof. Paul Bonatz nel 1938.

La TH Stuttgart era una scuola rinomata sin dall'inizio degli anni venti, addirittura una delle più facoltose di tutta la Germania. Il suo indirizzo - dettato da alcune

⁶⁹⁹E' inoltre ipotizzabile che Häussler conoscesse Manfred sin dai tempi in cui frequentò il Bauhaus, dato che la ditta negli anni trenta era in stretto contatto con la scuola. Cfr. negli apparati: *Manfred Lehmbruck: architetto "apolide"*.

personalità cardine tra cui Paul Bonatz⁷⁰⁰, Paul Schmitthenner⁷⁰¹ e Heinz Wetzel⁷⁰² in primis, che ne detennero le redini per oltre trent'anni - era ben chiaro: un'opposizione allo storicismo che assumeva le sembianze di quello che è stato poi definito *modernismo conservatore*, che trovava i suoi fondamenti nel ricorso a sistemi costruttivi tradizionali, nell'utilizzo e l'esaltazione delle qualità dei materiali naturali e delle tecniche artigianali, espressi attraverso un linguaggio purista ispirato al classicismo *Biedermeier*.

Nonostante la scuola prese ad essere identificata con l'etichetta di *Stuttgarter Schule*⁷⁰³ l'insegnamento qui proposto non mirò mai alla codifica di regole o di “ricette” poi applicabili indistintamente da parte degli studenti. In particolare Paul Bontaz era una personalità molto aperta ai vari tipi di linguaggi e incitava i suoi studenti a sperimentare tutto il ventaglio di possibilità loro disponibili, compreso - anche se nelle sue meno radicali accezioni - quel *Neues Bauen*, che aveva visto i natali a Berlino all'inizio degli anni venti e da lì si stava diffondendo grazie all'attività dei membri

700 Paul Bonatz (1877-1956) intraprese gli studi di architettura alla TH München e poi fu assistente di Theodor Fischer alla TH Stuttgart, ove dal 1908 insegnò come suo successore. Rimase in carica alla TH sino al 1943. Suo il progetto della *Hauptbahnhof* di Stoccarda (1927) che ben sintetizza i principi accomunanti le varie voci che animavano la “prima” scuola di Stoccarda. Aderì al gruppo *Der Block*, che si opponeva all'architettura del moderno “radicale” portata avanti dai membri di *Der Ring*, e partecipò alla realizzazione della *Koehnhofsiedlung*. Non fu membro del NSPD, ma collaborò con Fritz Todt al progetto delle autostrade del Reich e poi successivamente anche con Albert Speer. Nel 1943 partì per la Turchia - a causa di alcuni dissapori con Hitler - ove rimase sino al 1954. al suo ritorno in Germania partecipò alla ricostruzione di Stuttgart e Düsseldorf e riprese ad insegnare alla TH Stuttgart, un incarico a cui restò fedele sino alla sua morte, nel 1956. Per un approfondimento sulla figura di Paul Bonatz in particolare il catalogo di una recente mostra allestita al *Deutsches Architekturmuseum* di Francoforte: R. May, P. Cachola Schmall, D. J. Schreiber, W. Voigt (a cura di), *Paul Bonatz 1877-1956*, catalogo della mostra *Paul Bonatz 1877-1957. Leben und Bauen zwischen Neckar und Bosphorus*, DAM, Frankfurt a.M., 22 gennaio-20 marzo 2011, Wasmuth, Tübingen 2010.

701 Paul Schmitthenner (1884-1972) studiò architettura a Karlsruhe e a Monaco. Nel 1918 ricevette l'incarico di docente di progettazione e costruzioni alla TH Stuttgart. Nel 1933 si iscrisse al NSPD e collaborò al progetto della *Koehnhofsiedlung* come membro di *Der Block*. Collaborò al progetto delle autostrade del Reich e poi con Speer ai piani di ricostruzione delle città tedesche. Dopo la guerra fu sospeso dall'insegnamento a causa del suo coinvolgimento con il nazionalsocialismo. Fu poi assolto dalla *Spruchkammer*; ma non fu reintegrato nel corpo docente della TH Stuttgart. Lavorò al piano di ricostruzione di Freudenstadt (1946-1949) e Mainz (1947-1949) e negli anni del dopoguerra la sua attività professionale continuò a lungo ad essere assai prolifica. Per un approfondimento sulla figura di Paul Schmitthenner cfr. H. Frank, W. Voigt, *Paul Schmitthenner 1884-1972*, Wasmuth Verlag, Tübingen 2003.

702 Heinz Wetzel (1882-1945) fu professore di urbanistica alla TH Stuttgart dal 1925 al 1945. Lavorò per il regime a progetti di edilizia abitativa.

703 Questa definizione fu utilizzata per la prima volta dal critico di architettura Werner Hegemann nel 1928 sulle pagine della rivista «Wasmuths Monatshefte für Architektur und Städtebau», di cui fu direttore dal 1924.

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

dell'associazione *Der Ring*.⁷⁰⁴ Questo approccio particolarmente pluralista di Bonatz non fu condiviso in toto dalla scuola, che in generale rimase orientata su posizioni più conservative. Quando il *Deutscher Werkbund* affidò nel 1925 a Mies van der Rohe l'incarico di organizzare l'esposizione di architettura moderna *Die Wohnung* proprio alle porte della TH Stuttgart, la reazione del corpo docente fu di un'opposizione in blocco. Solamente Hugo Keuerleber⁷⁰⁵ si schierò a favore dell'evento – con l'appoggio dell'ex assistente di Bonatz, Richard Döcker⁷⁰⁶ – mentre gli altri esponenti della scuola imbastirono una campagna contro l'iniziativa, che peraltro, come è ben noto, ebbe luogo e riscosse enorme successo anche senza il loro sostegno.

Per reazione i rappresentanti della *Stuttgarter Schule*, assieme a Paul Schultze-Naumburg, fondarono nel 1928 l'associazione *Der Block*, che nel rigetto tanto dello storicismo quanto del modernismo radicale e nella promozione di un'architettura ancorata al luogo e alle tradizioni artigianali promosse l'edificazione della *Kochenhofsiedlung*⁷⁰⁷, che doveva proporre un modello di Moderno alternativo a quello della *Weißenhofsiedlung*.

L'attività del gruppo si concluse per lo più qui e non fu animata dall'iniziale fervore, tant'è che la *Kochenhofsiedlung* fu realizzata solo anni più in là, nel 1933. Il modernismo conservatore, l'adesione e l'esaltazione della tradizione locale fecero sì che la *Stuttgarter Schule* entrasse ben presto nelle grazie del nazionalsocialismo. Paul Schmitthenner divenne membro del NSDP nel 1933 e fu da subito attivo in seno alla

704Cfr. W. Durth, *Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900-1970*, DTV Wissenschaft, München 1992, p. 66. *Der Ring* era un'associazione di architetti orientati al *Neues Bauen* nata nel 1923 (come *Der Zehnerring*) e poi ampliata nel 1926. Tra i membri fondatori: Otto Bartning, Peter Behrens, Hugo Häring, Erich Mendelsohn, Mies van der Rohe, Hans Poelzig e i fratelli Taut.

705Hugo Keuerleber (1883-1949) era l'unico membro del corpo docenti della TH Stuttgart ad essere orientato verso il *Neues Bauen*. Tra il 1902 e il 1909 studiò alla TH e dal 1926 al 1949 fu professore di progettazione e materiali costruttivi.

706Richard Döcker (1894-1968) dal 1912 al 1916 studiò alla TH Stuttgart e poi dal 1922 al 1924 fu assistente di Paul Bonatz. Nel 1926 si unì al gruppo *Der Ring*. Nel 1927 partecipò all'esposizione *Die Wohnung* per cui svolse anche il ruolo di *Bauleitung des Gesamten Weissenhofsiedlung Entwurf* (responsabile generale dell'esecuzione del progetto della Weissenhofsiedlung). Nel 1928 Döcker divenne membro del *Deutscher Werkbund* e partecipò poi ai CIAM. Durante gli anni del nazionalsocialismo la sua attività professionale subì un arresto e durante la sua "emigrazione interna" studiò biologia all'Università di Stoccarda. Nel 1945 fu nominato presidente del BDA (*Bund Deutscher Architekten*) e dal 1946 ricoprì l'incarico di direttore generale dell'Ufficio Edilizia della città di Stoccarda. Dal 1947 al 1960 insegnò urbanistica alla TH Stuttgart e fu direttore del dipartimento di architettura.

707La *Kochenhofsiedlung* fu progettata e realizzata tra il 1927 e il 1933 nel quartiere Killesberg della città di Stuttgart. Il progetto nacque in collaborazione con l'Associazione dei costruttori di carpenteria lignea. La *Siedlung* fu realizzata integralmente in legno e secondo modelli edilizi tradizionali.

propaganda del regime. Nonostante i suoi colleghi non avessero aderito in massa al partito, la scuola partecipò degli esiti di questo tentativo di Schitthenner di mettere la propria architettura al servizio del regime e di portarne la ricerca sotto la sua protezione. Schmitthenner approfittò anche della sua posizione privilegiata per sferrare attacchi contro il *Neues Bauen* e Richard Döcker, uno dei suoi antagonisti per eccellenza dal tempo del *Weißenhof*, che a seguito dell'ascesa al potere di Hitler e alla campagna contro l'architettura moderna, perse la possibilità di accedere a qualsiasi tipo di incarico e nel periodo della sua "emigrazione interna" si dedicò agli studi di biologia.

Anche gli altri docenti di Stoccarda non mancarono di approfittare della benevolenza del partito e accettarono di buon grado incarichi dalle sue mani, ad esempio Paul Bonatz collaborò alla costruzione del *Reichsautobahn* e partecipò a vari progetti di Speer. Nonostante il suo scetticismo nei confronti del nazionalsocialismo, Bonatz si adattò alla situazione venutasi a creare. Questa sua debolezza ideologica faceva in qualche modo da pendant alla ben più apprezzabile apertura e al pluralismo linguistico che mostrava nella sua pratica architettonica e nel suo metodo di insegnamento.

Non c'è da stupirsi se Manfred scelse proprio Bonatz come relatore della propria tesi di laurea, doveva infatti sentirsi a suo agio con una persona che stava condividendo il suo stesso atteggiamento verso la situazione socio-politica del tempo. Manfred non mostrò mai una chiara posizione nei confronti del regime: non lo appoggiò ma nemmeno apertamente vi si oppose e non esitò negli anni di studio a lavorare a progetti commissionati dal Reich nello studio degli architetti Werner March⁷⁰⁸ e Gerhard Graubner⁷⁰⁹, che fu anche il relatore della sua tesi di dottorato discussa presso

708Werner March (1894-1976) fu un architetto tedesco di Berlino. Nel 1933 divenne membro del NSDP e gli fu commissionato il suo progetto più noto, quello del *Reichssportfeld* per i giochi olimpici del 1936. La sua carriera continuò anche nel post 1945. Lavorò alla ricostruzione della città di Minden (nelle vicinanze di Bielefeld, Nordrhein-Westfalen) in cui si era trasferito dopo che la sua abitazione e il suo atelier di Berlino erano stati distrutti dai bombardamenti aerei. Nel 1953 fu nominato professore di urbanistica alla TH Berlin dove insegnò fino al suo pensionamento, nel 1960.

709Gerhard Graubner (1889-1970) fu allievo e assistente di Paul Bonatz presso la TH Stuttgart. Dal 1927 lavorò come architetto nell'amministrazione pubblica, poi dal 1932 al 1939 come libero professionista. Dal 1939 al 1942 fu a capo della *Stadtplanungsgesellschaft* (società di progettazione urbana) di Düsseldorf. Dal 1940 al 1967 insegnò alla TH Hannover. Allo studio di Graubner, Manfred lavorò in

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

la TH Hannover nel 1942.

Quando tempo dopo Manfred dichiarò nel *Fragebogen*⁷¹⁰ di aver lasciato la Germania nel 1938 – anno in cui partì alla volta di Parigi e vi soggiornò un anno lavorando presso lo studio di Perret – poiché nel 1937 il regime aveva bandito l'arte di suo padre come “degenerata”, le sue parole non devono esser certo prese alla lettera: in una Germania sotto il controllo degli alleati che stavano portando avanti la loro politica di *denazificazione* era opportuno mostrarsi prudenti e giocare tutte le carte che si aveva in mano per convincere le forze occupanti di non esser stati in alcun modo favorevole al regime.

Certamente durante gli anni della sua formazione il nostro architetto aveva avuto bisogno di un impiego per mantenersi agli studi e all'epoca i professionisti che lavoravano erano per la maggior parte sostenitori – o per lo meno non oppositori – del partito nazionalsocialista. Manfred può essere così definito – utilizzando un'espressione di Thomas Mann - un *Unpolitiker* (non-politico), che adattandosi alle circostanze tentò di portare avanti la sua vita e la sua carriera. Questa caratteristica lo accomuna a molti degli architetti attivi nella Germania di quegli anni.

Manfred dovette inoltre aver apprezzato Bonatz anche sotto altri punti di vista e difatti l'influsso che ebbe su di lui l'insegnamento appreso alla *Stuttgarter Schule* è stato certamente sottovalutato negli studi fino ad ora intrapresi sulla figura di Lehmbruck.

Ciò che contraddistinse tanto la “prima”, quanto la “seconda” scuola di Stoccarda⁷¹¹ e che ne rappresentò la forza fu - nell'assenza di ogni intenzionalità di trasmettere ideologia o teoria alcuna - un atteggiamento di grande attenzione nei confronti dei materiali e delle tecniche costruttive, tematiche queste che certo furono declinate in

particolare al progetto per la *Ehrenhalle* (sala d'onore) della *Reichgartenschau* (esposizione dei giardini del Reich) di Stuttgart che si svolse nel 1939.

⁷¹⁰Per *Fragebogen* si intende il questionario che tutti i tedeschi furono costretti dagli alleati a compilare dopo il 1945. Essi dovevano dare delle indicazioni sulla propria identità e professione e dichiarare quale fosse stato il proprio coinvolgimento nel regime nazionalsocialista. Cfr. paragrafo 2.1.1.

⁷¹¹Per “prima scuola di Stoccarda” si intende quella che prese avvio alla fine degli anni dieci del Novecento e i cui principali rappresentanti furono Paul Schmitthenner, Paul Bonatz, Wilhelm Tiedje, Heinz Wetzel, Martin Elsaesser, Carl Kersten. Con l'espressione “seconda scuola di Stoccarda”, si indica la scuola rifondata nel dopoguerra in cui insegnarono Richard Döcker, Rolf Gutbier, Rolf Gutbrod, Günter Wilhelm, Otto Jäger.

maniera diversa nel pre e post 1945, ma che rappresentarono la vera linea guida e quella caratteristica unitaria che rese la definizione di “scuola” nei fatti ammissibile. Fu proprio qui a Stoccarda che Manfred poté quindi far propria quella predisposizione verso l'uso di molteplici materiali, lo studio delle loro diverse qualità espressive e delle tecniche di messa in opera che divennero tratti distintivi della sua architettura. Egli pare inoltre essere debitore dei suoi ultimi anni di studio nella città sveva per la sua dedizione verso il particolare costruttivo e il suo trattamento accurato e quasi artigianale, caratteristiche che si riflettono ad esempio nella cura di Lehmbruck per la scelta delle casseforme del *béton brut* che ne riuscissero a garantire la voluta e opportuna resa plastica o per la selezione di particolari qualità di legno, come nel caso di quello di Afzelia per il *Federsee-Museum*.

E' inoltre noto come Schmitthenner in particolare fosse incline a ricercare – anche attraverso l'intermediazione del materiale costruttivo – un'unità tra natura e architettura, una predisposizione certo condivisa da Manfred e da svariati altri architetti che si formarono alla “prima” scuola di Stoccarda e poi lavorarono nella medesima città negli anni del dopoguerra, come Rolf Gutbrod⁷¹² e Günter Behnisch⁷¹³. Nel testo di una conferenza tenuta da quest'ultimo nel 2002 dal titolo *Der zweite Aufbruch in die Moderne*⁷¹⁴, l'architetto propone un racconto autobiografico sulla rinascita della scuola nel dopoguerra. Behnisch, narrando della difficile condizione in cui si trovarono gli studenti negli anni immediatamente successivi al 1945 – privi dei primari strumenti di lavoro, ma anche del vestiario e di un alloggio adeguato – sottolinea come essi fossero animati da un grande sentimento di forza e di speranza per il futuro. Nella scuola rifondata dopo la guerra, nonostante il cambiamento della quasi totalità del corpo docenti e un deciso reindirizzamento verso il *Neues Bauen*,

712Rolf Gutbrod (1910-1999). Nativo di Stoccarda studiò negli anni dell'infanzia alla scuola steineriana di *Walldorf*. Dal 1929 al 1930 studiò architettura alla TH Berlin-Charlottenburg e poi si trasferì alla TH Stuttgart. Dopo il diploma lavorò negli studi di alcuni architetti del posto, tra cui Günter Wilhelm (assistente di Bonatz tra il 1934 e il 1936 e dal 1946 docente alla TH Stuttgart). Dal 1947 al 1972 (con una parentesi di qualche anno a partire dal 1957 in cui si recò a insegnare e lavorare in Turchia) fu professore di progettazione alla TH Stuttgart. Fu attivo come architetto libero professionista negli anni del dopoguerra, tra le sue opere più note la *Liederhalle* di Stoccarda (1954-56, con Adolf Abel) e il padiglione della Repubblica Federale all'esposizione universale di Montreal del 1967 (con Frei Otto).

713Günter Behnisch (1922-2010), famoso architetto tedesco nativo di Dresda. Studiò architettura alla Th Stuttgart dove si iscrisse nel 1947. Aprì nel 1952 nella città sveva il suo studio professionale.

714Conferenza tenuta nell'ambito del convegno *Von der Moderne zur europäischen Stadt*, svoltosi a Stoccarda nel giugno del 2002.

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

permanevano alcune tendenze di fondo che avevano caratterizzato già la “prima” scuola di Stoccarda, ovvero l'assenza di un atteggiamento dogmatico e una generale libertà lasciata agli studenti di trovare la propria strada di approccio al progetto. Tale presupposto faceva sì che fosse compito degli stessi studenti di andare alla ricerca di propri riferimenti, che furono rintracciati essenzialmente nell'architettura dei paesi scandinavi, della Svizzera, degli “esuli” tedeschi e certamente in quella dei maestri del Moderno il cui esempio era lì, a portata di mano, al *Weißenhof*. Un'altra fonte di ispirazione fu fornita anche dai nuovi docenti della scuola, tra cui Rolf Gutbier, Rolf Gutbrod e Günter Wilhelm, che peraltro erano a loro volta stati formati dalla “vecchia guardia” della scuola, di cui in larga parte erano stati assistenti durante gli anni trenta. Accanto a questi insegnanti, svolsero un importante ruolo di riferimento anche altri architetti operanti nel territorio svevo, tra cui Behnisch cita: Werner Gabriel, Genia e Kurt Marohn, Wolf Irion, Walter Salver, Elisabeth e Karl Gonser e anche il nostro Manfred Lehbruck.

Manfred quindi, anche se dopo la sua esperienza alla *Stuttgarter Schule* non rimase come molti altri suoi colleghi legato alla facoltà, continuò a costituire un riferimento per gli studenti della giovane generazione.

Egli intraprese una strada diversa, molto probabilmente la sua natura “errante” lo spinse a staccarsi, a conclusione dei suoi studi, dalla città. Le sue sorti si legarono poi con quelle di Graubner, che aveva studiato pure alla scuola di Stoccarda ed era stato per alcuni anni assistente di Bonatz, ma aveva poi lasciato prima l'incarico e poi la capitale sveva per partire alla volta di Düsseldorf – ove dal 1939 al 1942 fu a capo della *Stadtplanungsgesellschaft* (società di pianificazione urbana). Fu con Graubner che Lehbruck portò a termine i suoi studi e svolse il suo dottorato alla TH Hannover.

Il carattere piuttosto introverso di Manfred determinò poi al suo ritorno a Stoccarda nel 1951 un certo isolamento nei confronti dei suoi colleghi architetti.⁷¹⁵ Egli portò avanti la sua attività partecipando a concorsi, lavorando per Häussler, ma senza uno scambio virtuoso con l'ambiente culturale a lui prossimo. E' verosimile che questa

⁷¹⁵Questo particolare della biografia di Lehbruck è emerso da un colloquio dell'autrice con la figlia Christine Rotermund-Lehbruck svoltosi nel marzo del 2012, in cui la donna raccontava di carattere schivo del padre, che aveva poche amicizie e nessuna nella cerchia degli architetti.

circostanza abbia costituito per Manfred anche un ostacolo e un deterrente per una sua ulteriore crescita professionale: la sua ricerca progettuale rimase infatti sempre molto legata agli esiti raggiunti nel primo decennio del dopoguerra e l'architetto mostrò di riuscire con fatica ad adattarsi alle richieste di una società in veloce evoluzione, a cui i suoi progetti sembravano non riuscire più a dar voce.

Nonostante ciò si possono notare delle forti affinità tra i progetti di Lehmbruck e quelli ad esempio di Rolf Gutbrod, un architetto che come lui studiò alla *Stuttgarter Schule* nel corso degli anni trenta e che poi ricoprì la carica di docente di progettazione nella scuola rifondata del dopoguerra.

La biografia di Gutbrod, ivi comprese le sue esperienze formative e professionali, differiscono molto da quelle di Manfred. Gutbrod, nativo di Stoccarda, studiò in fanciullezza nella scuola steineriana di *Waldorf* e per tutta la sua vita e la sua carriera si portò dietro quell'eredità antroposofica che riuscì poi a tradurre in architettura combinandola con gli insegnamenti della “prima” scuola di Stoccarda e con un'attitudine funzionalista vicina al costruire organico di Hugo Häring – peraltro molto in voga nella “seconda” scuola di Stoccarda, grazie alla mediazione prima di Döcker e poi anche di Jürgen Joedicke e Heinrich Lauterbach⁷¹⁶.

La distinzione tra “prima” e “seconda” *Stuttgarter Schule* è dettata dal radicale cambiamento nel corpo docenti che seguì alla riconfigurazione della Technische Hochschule all'indomani del 1945. Il Ministro alla Cultura del Land Baden-Württemberg Theodor Heuss si trovò nell'immediato dopoguerra a dover intraprendere delle scelte importanti che avrebbero segnato il corso della scuola da lì in avanti. Paul Schmitthenner e Wilhelm Tiedje erano stati sospesi dall'insegnamento a seguito del processo di *denazificazione* a causa della loro commistione con il regime nazionalsocialista, Heinz Wetzel era morto e Paul Bonatz se ne era andato ad insegnare in Turchia. Venivano quindi meno quei pilastri che avevano caratterizzato la scuola e ne avevano deciso le sorti nei trent'anni precedenti.

Heuss rimase lungamente indeciso se reintegrare o meno Schmitthenner nel corpo

⁷¹⁶Jürgen Joedicke (1925-) e Heinrich Lauterbach (1893-1973) sono stati entrambi docenti alla TH Stuttgart nel dopoguerra. Porta la loro firma la prima monografia su Hugo Häring: J. Joedicke, H. Lauterbach, *Hugo Häring. Schriften, Entwürfen, Bauten*, Karl Kramer Verlag, Stuttgart 1965.

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

docenti, dopo che nel 1947 fu “riabilitato” dalla *Spruchkammer*, l'organo giuridico istituito per gestire la questione della *denazificazione*.

Al seguito del ritardo in merito ad una decisione definitiva riguardo a Schmitthenner, l'opinione pubblica prese a intuire qualcosa e scoppiò a breve il cosiddetto “caso Schmitthenner”, che fu sintomatica espressione dello scetticismo con cui i tedeschi guardarono alla denazificazione promossa dagli alleati.

Nonostante da parte della stampa – in particolare sulle pagine della «*Süddeutsche Zeitung*» in cui prese avvio la discussione – fu manifestata in genere una decisa opinione critica nei confronti della possibilità di un reintegro di Schmitthenner, che avrebbe continuato a trasmettere agli studenti il suo disprezzo nei confronti dell'architettura moderna e li avrebbe invece indirizzati verso un *Heimatstil* a quel tempo ancora troppo legato ideologicamente al nazismo, ci fu chi si schierò dalla parte dell'ex docente, tra di essi anche molti vecchi e nuovi studenti.⁷¹⁷

In seno al dibattito forte fu certamente la voce di Richard Döcker – a cui nel 1947 era stata affidata la cattedra di urbanistica – che lottò strenuamente contro il rientro di Schmitthenner. Döcker aveva certamente i suoi motivi per temere il ritorno dell'antico e acerrimo rivale. La sua architettura tradizionale trovava ancora molte simpatie, soprattutto nell'opinione pubblica, che vi ritrovava tracce di quella Germania che sembrava ormai per sempre perduta e che faceva la sua sporadica apparizione ormai solo nei film del cinema *Heimat*.⁷¹⁸ Ma anche in ambito architettonico non erano in pochi coloro che continuavano a sostenere Schmitthenner e la sua architettura, come mostra l'appoggio dimostratosi da parte di Rudolf Pfister, direttore della nota rivista «*Baumeister*».

Opporsi al ritorno di Schmitthenner significò essenzialmente per Döcker scongiurare il riaffermarsi dell'architettura tradizionale e proteggere il *Neues Bauen*, che avrebbe dovuto, nella sua visione e nelle sue speranze, guidare la ricostruzione, o meglio la “costruzione” di una patria totalmente rinnovata e purificata da ogni scomodo e infausto retaggio del passato.

A Schmitthenner non fu infine rinnovato l'incarico, ma a molte delle figure a lui

⁷¹⁷Anche Günter Behnisch era favorevole al reintegro di Schmitthenner.

⁷¹⁸Cfr. paragrafo 2.1.3.

vicine e altrettanto compromesse con il regime nazionalsocialista sì, come ad esempio Wilhelm Tiedje. Se di vittoria si può parlare quella di Döcker fu quindi una vittoria di Pirro, che lo portò poi ad occupare una posizione piuttosto isolata all'interno della scuola.⁷¹⁹

La cattedra di Schmitthenner fu assunta da Günter Wilhelm e furono poi chiamati altri docenti – in parte già citati – tra cui Gutbrod.

Rimasero quindi attive all'interno della Technische Hochschule una pluralità di voci e di punti di vista, che riuscirono a coesistere grazie ad una sostanziale tendenza anti-ideologica, ma anche alla permanenza di una piattaforma comune – ereditata dalla “vecchia guardia” – che si alimentava dell'interesse nei confronti della tecnica e dei materiali e che garantiva quindi una certa unità alla “scuola”.

L'insegnamento di Gutbrod era improntato da una virtuosa ampiezza di vedute. Le particolari circostanze del dopoguerra dettavano un'architettura orientata verso il pragmatismo, ma Gutbrod attribuiva invece una grande importanza, proprio in questa difficile congiuntura storica, anche al lato “spirituale” del fare progettuale. In un momento in cui gli studenti quasi non avevano da mangiare e da vestire, Gutbrod proponeva temi come quello di un albergo in Italia: gli studenti non dovevano rimanere sempre incatenati al presente e alla necessità contingenti, ma dimostrarsi invece ancora capaci di sognare e di dar espressione alla loro capacità immaginifica.

La grande libertà offerta agli studenti di trovare una propria *Wege zur Form* (strada verso la forma)⁷²⁰ derivava da una medesima attitudine che Gutbrod dimostrava nella sua pratica progettuale. Essa non trovava le sue ragioni in una ricerca di soluzioni formali imponibili a priori, ma era piuttosto incentrata sulla convinzione che per ogni compito ci fosse una forma e una soluzione spaziale specifica che si nutriveva anche delle particolari condizioni del sito e si arricchiva di un'attenzione verso il fruitore, inteso come essere umano e “spirituale” e non come semplice sistema di bisogni materiali da soddisfare.

719Cfr. H. Frank, *Die “Stuttgarter Schule” im Wiederaufbau*, in K. W. Schmidt (a cura di), *Architektur in Baden-Württemberg nach 1945*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1990. Cfr. sul tema anche: H.

Frank, *Der “Fall Schmitthenner”*, in «Arch+», n. 68, 1983, pp. 68-69.

720Cfr. H. Häring, *Wege zur Form*, in «Die Form», n. 1, 1925, pp. 3-5.

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

Queste inclinazioni, come anche la cura nei confronti dei materiali si fecero da subito evidenti nelle sue prime opere del dopoguerra come il *Milchbar* realizzato nel 1950 in occasione della *Deutsche Gartenschau* nell'*Höhenpark Killesberg* di Stuttgart e la *Loba-Haus* (Stuttgart 1949-1950). Nel primo caso il trattamento dei due grandi setti murari in pietra naturale e l'apertura con grandi vetrate sul parco, nel secondo caso il rude, materico ma anche sensuale setto ricurvo in *béton brut* ricordano da molto vicino l'architettura dei musei di Lehmbruck.

La particolare fedeltà al compito e alla funzione specifica non solo di ogni edificio, ma anche di ogni parte dello stesso, si manifestano con evidenza nel suo progetto per l'ambasciata della Repubblica Federale Tedesca a Vienna, ideata e realizzata tra il 1959 e il 1964, un lasso di tempo coincidente con quello della nascita del museo Lehmbruck. Come nei musei di Manfred, anche nell'ambasciata di Gutbrod, alle diverse necessità funzionali corrisponde una peculiare calibratura e dosatura delle grandi superfici vetrate, un'apertura nei confronti dell'ambiente urbano circostante o piuttosto verso il cortile interno e una particolare scelta dei materiali edilizi, tra cui è nuovamente presente il *béton brut*.

La differenziazione delle varie parti di un'architettura in base ai particolari compiti da esse svolte è peraltro presente - e ne è una delle caratteristiche più peculiari - in una delle opere più note di Gutbrod, la *Liederhalle* di Stoccarda, che progettò e realizzò assieme a Adolf Abel (1954-1956). In questa architettura dal forte impatto, le tre grandi sale sono diversamente configurate in base ai particolari generi musicali che dovevano accogliere; l'impianto dell'edificio mostra chiari punti di tangenza con l'architettura di Häring e Scharoun e fu forse proprio questo riferimento - assente in Manfred - a marcare poi il distinguo nell'approccio e negli esiti progettuali in Gutbrod e Lehmbruck.

Le significative assonanze rintracciate nelle opere dei due architetti, dal momento che deve essere esclusa una più che superficiale conoscenza o un confronto professionale, furono dettate dalla loro comune formazione, ipotesi che può trovare conferma nel fatto che Behnisch - che pure aveva studiato a Stoccarda - riconoscesse, in occasione

capitolo terzo

della citata conferenza, entrambi come propri riferimenti.⁷²¹

Manfred fu quindi più che un architetto “a” Stoccarda, un architetto “da” Stoccarda. Queste radici sveve segnarono la sua architettura tanto quanto il lungo peregrinare per l'Europa e fu forse per questo che scelse di rimanere nella città sino alla sua morte. Ma al contempo non dispense le sue vesti di *Wanderer* (viandante): a partire dal 1962, come membro dell'ICOM, girò in lungo e in largo per tutto il mondo e continuò così ad affermare la sua identità “altra”, un po' solitaria e profondamente apolide.

⁷²¹Nel già menzionato colloquio, Christine Rotermund-Lehmbruck riferì anche che il padre non aveva particolari predilezioni nei confronti degli architetti a lui contemporanei e la sua ammirazione pareva sempre circoscritta all'opera di Mies van der Rohe. L'unica eccezione era costituita da Günter Behnisch, la cui architettura Lehmbruck pareva molto apprezzare e sentire vicina alle sue riflessioni.

3.2.4 _ oltreoceano: oltre Mies van der Rohe

Il museo Lehmbruck rivela sin da un primo e superficiale sguardo un'innegabile debito nei confronti dell'architettura di Mies van der Rohe. L'assonanza dell'ala dedicata alle esposizioni temporanee con il progetto mai realizzato del *Museo per una piccola città* (1941-1943), con la *Farnsworth Haus* (Plano, Chicago, 1945-1951), la *Crown Hall* dell'IIT (Chicago, 1950-1956) e la *Cullinan Hall* (Museum of Fine Arts, Houston, 1954-1958) è talmente evidente da essere interpretabile come vera e propria citazione. Questo iniziale impatto trova inoltre conferma nella biografia di Manfred Lehmbruck, che intraprese i primi passi nel mondo dell'architettura proprio a fianco di Mies, che fu il suo primo interlocutore, nonché il suo primo vero maestro. Manfred infatti si rivolse al caro e vecchio amico di suo padre quando decise di intraprendere gli studi di architettura e nel 1932 lavorò come apprendista al cantiere della *Haus Lemcke* e frequentò per qualche tempo il Bauhaus.

Questi evidenti, quanto indiscutibili constatazioni hanno fatto sì che assai di frequente il lavoro di Manfred sia stato interpretato sulla scia del riferimento miesiano e che con questo sia stata interamente risolta l'indagine su quegli influssi che arricchirono la sua architettura.

Come si è già finora potuto constatare, la costellazione delle contaminazioni che fece da sfondo all'operare di Manfred fu assai più ricca e di molto fu debitrice del peregrinare del nostro architetto – prima del definitivo trasferimento a Stoccarda, nel 1951 – tra Francia, Svizzera e varie città della Germania stessa nel periodo della sua formazione e nei primi anni della professione.

Questo approccio porta adesso al tentativo di un'analisi più critica della stessa influenza di Mies van der Rohe, che per quanto certa – e confermata dallo stesso Manfred⁷²² – deve essere indagata a partire dal preciso contesto in cui ebbe origine.

⁷²²L'ammirazione nei confronti dell'architettura di Mies van der Rohe da parte di Manfred Lehmbruck, fu da lui dichiarata in varie circostanze ed occasioni. E' noto come l'architetto amasse raccontare ai suoi studenti alla TH Braunschweig del periodo di praticantato con Mies e un'inclinazione verso le sue opere traspare anche dai testi delle sue lezioni, reperiti presso l'archivio SAIB di Braunschweig. Inoltre questo aspetto è chiaramente emerso in un colloquio dell'autrice con la figlia dell'architetto, Christine Rotermund-Lehmbruck, svoltosi presso la sua abitazione di Karlsruhe nell'aprile del 2012.

Le citazioni miesiane che si possono rintracciare nei musei di Manfred⁷²³ si riferiscono non tanto ai progetti del maestro degli anni venti e trenta, ovvero a quella lezione che il giovane Manfred poteva aver direttamente esperito e acquisito, quanto più che altro alle sue prime opere americane. Le fonti attraverso cui Manfred poté apprezzare questo sviluppo dell'architettura di Mies sono plurime.

Il progetto del *Museo per una piccola città*, fu pubblicato nel 1943 sulla rivista americana *The Architectural Forum*, che a partire dal 1942 si rivolse a vari architetti e urbanisti di spicco con la richiesta di contributi su tre temi, che furono poi trattati in un arco di tempo di due anni e segnarono un'autentica svolta nella modernizzazione dell'architettura americana: «la nuova casa 194X», «nuovi edifici per 194X» e «quartieri pianificati per 194X».⁷²⁴ Per “194X” si intendeva ovviamente il periodo – non ancora concluso – del secondo conflitto mondiale e il significato di questo emblematico riferimento temporale contenuto nel titolo dei tre citati articoli rimandava quindi a tutte quelle aspirazioni, ai sogni architettonici che si erano originati durante la guerra, in parte anche grazie alle opportunità di sviluppo e cambiamento nel campo della professione e dell'industria delle costruzioni da essa offerte e favorite.

La rivista chiese agli architetti interpellati di liberarsi dai limiti del presente e di proporre delle ipotesi per un'architettura del dopoguerra aperta verso ogni tipo di possibilità immaginabile.⁷²⁵ Da questo appello ebbe origine il progetto del museo miesiano, che si emancipava quindi da precedenti europei, ergendosi piuttosto come proclama di un sogno tutto americano.

Al momento in cui furono editi questi numeri di *The Architectural Forum*, Manfred stava combattendo sul fronte orientale, ma ebbe certamente modo di venire a conoscenza di questi nuovi sviluppi dell'architettura americana durante gli anni successivi,

⁷²³Analogie con l'architettura di Mies van der Rohe si reperiscono non solo nel museo Lehmbruck, ma anche nel *Reuchlinhaus* di Pforzheim. Cfr. paragrafo 3.1.

⁷²⁴*The new House 194X*, in «The Architectural Forum», n.3, 1942, p. 65; *New Buildings for 194X*, in «The Architectural Forum», n. 5, 1943, p. 69-152; *Planned Neighborhoods for 194X*, in «The Architectural Forum», n.4, 1942, pp. 65-140 e 4/1944, p. 72.

⁷²⁵Cfr. J-L Cohen, *Architecture in Uniform. Designing and Building for the Second World War*, CCA, Éditions Hazan, Paris 2011, p. 374.

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

quando visse e lavorò in Svizzera, ma ancor di più a partire dal momento in cui si trasferì a Stoccarda, che nella Germania vinta e spartita tra le quattro potenze alleate si trovò ubicata prima nel settore occupato dagli americani e dopo il 1949 nel territorio della *Bundesrepublik Deutschland* (BRD).

E' ben noto come nell'immediato dopoguerra gli alleati si attivarono per imporre alla popolazione tedesca un' "educazione democratica", che passò inizialmente da un'azione di *denazificazione*, per poi declinarsi in una più attiva promozione di modelli e di ideali alternativi desunti essenzialmente dai paesi stranieri, che potessero arricchire ed anzi sostituire il *background* culturale dei tedeschi, a cui era stato precluso ogni contatto con l'estero nel corso dei dodici anni di regime.⁷²⁶ Questa politica fu portata avanti con particolare forza ed attenzione dagli americani nella loro zona di occupazione e, all'indomani del 1949, l'influenza degli States si estese poi a tutta la Repubblica Federale, estremo baluardo del fronte occidentale in seno alla Guerra Fredda.

Un potente strumento di diffusione di modelli alternativi e *democratici* furono le cosiddette *Amerikahäuser* (case dell'America), centri culturali gestiti dagli americani in cui venivano organizzati incontri, conferenze, proiettati film e messe a disposizione svariate tipologie di libri e riviste provenienti da oltreoceano.

Non solo il governo statunitense, ma anche alcune istituzioni private come la Ford Foundation, nel corso degli anni cinquanta e i primi anni sessanta stanziarono fondi per colmare le distanze tra gli USA e la Germania (Federale) e più in generale tutta l'Europa. Infatti, nonostante la forza che il modello americano aveva da ben prima della fine della guerra esercitato sull'immaginario collettivo e sebbene l'ingente presenza di soldati americani in Germania e nelle numerose basi sparse in tutta Europa, per la maggior parte della popolazione che non conosceva la lingua inglese e che non si era certo potuta permettere un costoso viaggio oltreoceano, gli USA continuavano a rimanere un universo estraneo e ignoto.

Tra il 1948 e il 1955 furono 12.000 i tedeschi a cui fu finanziato un viaggio negli States per un mese e più⁷²⁷ e tra questi numerosi architetti. Nel corso del *lungo dopoguerra* l'

⁷²⁶Cfr. paragrafo 2.1.1.

⁷²⁷Cfr. T. Judt, *op. cit.*, p. 434.

capitolo terzo

“educazione americana” ebbe esiti incredibili e fu solo inizialmente promossa direttamente dalle istituzioni governative. Essa fu ben presto inglobata in quella rivoluzione dei costumi che travolse parimenti tutto l'Occidente. I tedeschi (della Repubblica Federale) e tutti gli europei assieme a loro, ebbero improvvisamente accesso ad una quantità e varietà senza precedenti di merci già da tempo appartenenti alla quotidianità degli americani: elettrodomestici, cibi in scatola, automobili, vestiti... valgono per tutti gli esempi dei jeans e della Coca-Cola. Tutti questi tasselli andavano a comporre l'immagine e l'essenza della società del benessere e dei consumi che trovava il proprio modello ideale e agognato nell'*American way of life*. Questa non si limitava solo all'ambito dei prodotti di diretto consumo, ma si estendeva anche all'universo culturale, che si trasformò radicalmente: la cultura di massa dei film hollywoodiani, della musica jazz e pop, andò ben presto a minare alle radici la ben più elitaria tradizione culturale europea, attirando dalla sua parte in particolare il pubblico giovanile.

In un interessante saggio su *La cultura letteraria americana nella Germania postbellica*, Heinz Ickstadt⁷²⁸ narra del suo primo e giovanile contatto con la cultura americana, sullo sfondo del deserto di macerie del post 1945 e sottolinea come l'adesione al modello americano significò per i giovani tedeschi in quel particolare momento storico, un atteggiamento di rivolta contro la generazione dei “padri”.

«Punivamo il silenzio con cui rispondevano alle nostre domande sulla guerra e la loro passata fedeltà ideologica abbracciando con sincero entusiasmo ciò che aborrissero: la *Negermusik* (musica dei negri). Il loro disgusto divenne la misura della nostra indipendenza e del nostro essere diversi. Nonostante la sconfitta militare della Germania e il totale crollo morale che ne seguì, il senso di superiorità della cultura tedesca – l'impressione di essere in qualche modo migliore dell'Oriente barbaro o dell'Occidente grezzo e materialista (per non parlare del Meridione solare, ma superficiale) – era riuscito a sopravvivere alla guerra; e io ricordo quale fu il mio scoramento quando mi resi conto di come

⁷²⁸Heinz Ickstadt (Mainz, 1936) è docente di letteratura americana al Kennedy Institut della Freie Universität di Berlino e presidente della European Association of American Studies (EAAS).

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

mio padre – uomo non particolarmente erudito – perseverava nella sua convinzione che l'America fosse una nazione priva di cultura, ripetendo tutti gli abusati cliché antiamericani che da lungo tempo facevano parte dello sciovinismo culturale proprio della borghesia tedesca. [...] Accettare l'America anima e corpo contro i nostri genitori e insegnanti rappresentò quindi un atto di protesta (più una silenziosa noncuranza che una manifestazione di aperta ribellione), un atto di purificazione e di costruzione di identità. Questo contribuì ad allontanarci dalle persone più anziane di noi le quali, secondo quanto sentivamo, non potevano insegnarci nulla riguardo a come vivere la nostra vita e ci aiutò ad affrontare la realtà di essere anche noi, dopo tutto, dei tedeschi, benché forse, e questa era la nostra speranza, non della stessa specie.»⁷²⁹

Certamente lo scenario tedesco in cui si dispiegò questa fagocitazione del modello americano aveva connotati ben diversi rispetto a quello degli altri paesi europei ed ebbe anche motivazioni decisamente più radicali.

Per cercare di spiegare quello che avvenne nella Repubblica Federale Tedesca e mettere in luce le conseguenze che trovarono riflesso anche in ambito architettonico è necessario introdurre alcuni concetti chiave: americanismo, americanizzazione, occidentalizzazione.

I primi due termini sono legati al concetto del trasferimento di una serie di modelli inerenti più che altro alla sfera della cultura, della produzione, della vita quotidiana da una sponda all'altra – ma a senso unico – dell'oceano. Sono definibili come “americanismi” oggetti di uso quotidiano, sistemi di comportamento e di produzione, visioni del mondo, simboli, icone ed immagini percepibili come peculiarmente americani, che conformano un'immagine dell'America – in positivo o in negativo – come antitesi all'Europa e al suo antico e comune retaggio culturale.

Il complesso processo di appropriazione di questi elementi all'interno delle specifiche culture è sempre selettivo e subisce una particolare operazione di adattamento. Il

⁷²⁹In H. Ickstadt, *La cultura letteraria americana nella Germania postbellica*, in «Acoma», n. 11, 1997, pp. 75-84. E' interessante notare, come breve inciso, che questo atteggiamento di opposizione nei confronti dei padri, alla fine degli anni sessanta, andò di pari passo con un violento antiamericanismo, che comportò il rifiuto in toto della nuova identità “americana” assunta dalla Repubblica Federale nel dopoguerra. Cfr. in seguito.

termine scientifico di “americanizzazione” acquisisce così un senso compiuto solo se lo si connette con il suo particolare “recipiente”, come mette in evidenza lo storico della cultura Kaspar Maase⁷³⁰ e come illustra lo studioso olandese Rob Kroes tramite la sua metafora della “scatola nera”, che rappresenta «la scatola semiotica nella quale i messaggi subiscono un processo di traduzione, dove vengono decodificati e recrittati, decontestualizzati e ricontestualizzati, in modo da adattarsi ai quadri di riferimento dei riceventi.»⁷³¹

I concetti di americanismo e americanizzazione sono stati anche da alcuni studiosi posti in successione cronologica, per cui in Germania fino agli anni trenta si potrebbe parlare più che altro di americanismo in riferimento ad alcune forme di modernità viste come nuove, ma anche “altre” e non capaci quindi di produrre modifiche strutturali all'interno del paese. Mentre nel post 1945 si dovrebbe parlare di “americanizzazione”, poiché il nuovo status di potenza egemonica assunto dagli Stati Uniti avrebbe indotto un'assimilazione di tutto un sistema di valori, ma anche di *modus operandi* inerenti al campo tanto della cultura quanto della politica e dell'economia che avrebbero modificato nella sostanza l'identità della Germania (occidentale in questo caso).

Il modello proposto da Maase e da Kroes riesce a dar spiegazione di un fenomeno tipicamente tedesco: l'assimilazione di certi americanismi e al contempo il totale rigetto di altri. La borghesia guglielmina, ma anche il regime hitleriano accolsero l'americanizzazione – intesa come *Rationalisierung* e come fascinazione nei confronti del mondo della tecnica e della produzione di massa – del sistema produttivo strizzando l'occhio al modello fordista, ma al contempo respinsero in blocco tutte le implicazioni culturali che l'assunzione di tale modello poteva portare con sé, rifiutandole poiché “volgari” (nel caso della borghesia guglielmina) e assolutamente poco “tedesche” (nel caso del nazionalsocialismo).

Ciò che distinse questa “americanizzazione”, da quella che ebbe luogo nella

730Cfr. K. Maase, *BRAVO Amerika: Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren*, Junius, Hamburg 1992.

731R. Kroes, *If You've Seen One, You've Seen the Mall. Europeans and American Mass Culture*, University of Illinois Press, Chicago 1997, pp. X-XI; cit. in L. Riberi, *Americanismo e Americanizzazione nella Germania del Novecento. Note su alcune recenti ricerche*, in «Ricerche di storia politica», n. 2, 2003, pp. 225-254.

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

Repubblica Federale del dopoguerra fu la presenza in quest'ultimo caso di un numero ridotto di barriere e di filtri, in particolare da parte della giovane generazione come emerge dal racconto di Ickstadt.⁷³² La Repubblica di Bonn scelse il modello *democratico* americano come il controaltare di tutto ciò a cui essa non voleva e non poteva più aderire: comunismo e nazismo. La scelta “americana” risolveva due problemi in un colpo solo... e investì tutti i campi. La società del benessere e del consumo di massa divenne la nuova identità, la nuova bandiera “nazionale” che sventolava a Bonn, sul parlamento costruito in chiaro e “americano” *International Style*. Americanismo era sinonimo di modernità, ma soprattutto del *nuovo*, di un nuovo inizio che potesse cancellare il recente ed infausto passato.

Certamente questa fu anche l'unica scelta possibile: dopo la divisione della Germania nelle due Repubbliche antagoniste e l'inizio così della Guerra Fredda, la Repubblica Federale si ritrovò sul fronte “occidentale”. Gli USA nel 1947 con il Piano Marshall esportarono – e la Repubblica Federale con l'adesione al medesimo accolse – tutto un sistema complesso e completo. Accettare l'aiuto economico prevedeva anche aderire ad un modello politico (della democrazia parlamentare) ed economico (del libero mercato) che fosse compatibile con quello della grande potenza vincitrice e che la schierasse al suo fianco nell'opposizione al comunismo sovietico.

La Repubblica Federale durante il dopoguerra, nel tentativo di riscrivere una propria valida identità, assorbì quindi certi – molti, importanti, decisivi – *americanismi* importati e “suggeriti” dagli USA, ma questa ripresa, presente anche se di minor portata pure in altre nazioni europee, acquisì in questo stato un significato peculiare che ben si rispecchia in ambito architettonico.

L'assunzione del *Neues Bauen* come riferimento architettonico ufficiale della giovane

⁷³²Nonostante un generale orientamento filo-occidentale, la gran parte dei tedeschi avrebbe fatto ben volentieri a meno degli americani. I tedeschi infatti non tolleravano l'esperienza dell'occupazione e non ne tollerarono poi il ricordo. La perdita della propria identità culturale fu bilanciata a stento dalla protezione e dall'aiuto – non certo disinteressato - offerto dagli Stati Uniti. L'adesione alla cultura di massa americana da parte della giovane generazione fu sintomo di una profonda depoliticizzazione dei giovani tedeschi occidentali. Cfr. M. Geyer, *America in Germany. Power and the Pursuit of Americanisation*, in F. Trommelr, E. Shore (a cura di), *The German-American Encounter. Conflict and Cooperation between Two Cultures 1800-2000*, Berghahn Books, New York/Oxford 2001; U. Poiger, *Jazz, Rock and Rebels: Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*, University of California Press, Berkeley 2000; L. Riberi, *op. cit.*, p. 246.

repubblica – sancito nel 1958 con il padiglione tedesco all'esposizione universale di Bruxelles - da un lato aveva il valore di un collegamento dell'immagine di Bonn con quella di Weimar, dall'altro rappresentava un chiaro rimando all'*International Style*, celebrazione e traduzione americana dell'architettura moderna di origine europea. Un importante ruolo nel radicamento e nello sviluppo in terra americana di questo “stile” fu certamente svolto da Mies van der Rohe e da Gropius, che secondo la leggenda si erano trasferiti negli States per sfuggire al nazismo. Tale leggenda certamente andava a consolidare l'immagine degli USA come nazione democratica e le affidava in più il compito di garante e protettrice ultima del Moderno. Questa versione rivisitata dei fatti⁷³³, unita alla fortuna che Mies, Gropius, come anche altri “emigranti” ottennero oltreoceano in campo professionale e accademico resero queste figure particolarmente funzionali ad assurgere a riferimento – nonostante il loro minimo coinvolgimento nella realtà della ricostruzione⁷³⁴ per la *Nachkriegsmoderne* (architettura moderna del dopoguerra) nella Repubblica Federale, che andò quindi a ricercare in America non tanto “un” modello, ma “quel” modello, intese cioè riscoprire oltreoceano le mitiche e democratiche radici della propria tradizione architettonica.

Si trattò di un processo bidirezionale – da Germania ad USA e poi da USA a Germania – che non può quindi essere interpretato in seno al paradigma dell'*americanizzazione*, che come si è visto ha come caratteristica intrinseca quella della unidirezionalità, ma può essere invece compreso nell'ambito della cosiddetta *occidentalizzazione*.

Secondo lo storico tedesco Anselm Doering-Manteuffel⁷³⁵, uno dei suoi maggiori sostenitori, l'*occidentalizzazione* è una forma di influenza ideologica e politica di più ampio respiro rispetto all'*americanizzazione* e che in un certo senso la completa e la integra. Essa identifica un processo di trasferimento di modelli politici, economici,

733E' ben noto ad oggi l'iniziale coinvolgimento professionale con il regime dei due architetti menzionati e le ragioni che li spinsero infine ad abbandonare la patria. Cfr. anche P. Betts, *The Bauhaus as Cold War Legend: West German Modernism Revisited*, in «German Politics and Society», n.12, 1996, pp. 75-100.

734Gropius progettò nel 1957 una casa per appartamenti per l' *Interbau* di Berlino e nel 1960 propose un progetto di massima – aspramente criticato – per il quartiere residenziale Britz-Buckow-Rudow (Berlino). Di Mies è il progetto del 1963 per la *Neue Nationalgalerie*, sempre a Berlino. Cfr. paragrafo 2.1.2.

735A. Doering-Manteuffel, *Wie westlich sind die Deutschen? Amerikanisierung und westernisierung im 20. Jahrhundert*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1999.

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

culturali tra l'Europa e il Nordamerica, che si realizzò prevalentemente in direzione est-ovest nel periodo tra il XVIII secolo e gli anni venti del Novecento e poi mostrò una decisiva inversione di rotta nel post 1945.

«Americanizzazione e occidentalizzazione sarebbero quindi concettualmente distinte, in quanto la prima indicherebbe un movimento *unidirezionale* di beni e modelli culturali, mentre la seconda denominerebbe una *circolazione* di idee e istituzioni politico-sociali attraverso reti e reciproche influenze.»⁷³⁶

Ecco quindi che l'importazione del modello americano in campo architettonico nella Repubblica Federale sembra ben aderire alla categoria di *occidentalizzazione*, che rende ragione delle complesse ragioni che ne furono alla base.

In questa prospettiva si può leggere ad esempio il radicamento del modello “americanissimo” del *curtain-wall* vetrato che negli anni sessanta andò a scalzare negli edifici per uffici della Repubblica Federale quello dei *Rasterbauten*⁷³⁷: gli States rappresentavano la modernità e il *curtain-wall* poteva così celebrare compiutamente il successo del miracolo economico, la nascita della nuova società del benessere e dei consumi di massa, dell'*American way of life*. E al contempo, sotto sotto, a qualcuno poteva anche venire in mente che Mies nel 1921 aveva previsto per la Friedrichstraße una “casa alta” interamente vetrata e che i prospetti trasparenti del Fagus-Werk di Gropius nel 1911 erano a ragione passibili di esser visti come un embrionale antecedente delle grandi superfici vetrate dei grattacieli americani.⁷³⁸

I due edifici - simbolo del modello del *curtain-wall* - realizzati entrambi negli anni cinquanta a Park Avenue a New York - svelavano peraltro la sua origine “bilingue”: si tratta del *Lever House*, del noto studio americano Skidmore, Owings & Merrill (SOM) e del *Seagram Building*, firmato Mies van der Rohe. Come affermava ironicamente Frank Lloyd Wright, Mies giunse d'oltremare e favorì l'invasione della “scatole di vetro”

736L. Riberi, *op. cit.*, p. 251.

737Cfr. paragrafo 2.1.2.

738Cfr. sul tema A. von Buttlar, “*Germanic*” *Structure versus “American” Texture in German High-Rise Building*, in «GHI Bulletin Supplement», n.2, 2005, pp. 65-86. Per un approfondimento sul tema dei grattacieli tedeschi cfr. anche H. Frank, *Des gratte-ciel pour le Führer. Les constructions en hauteur du III^e Reich*, in J-L. Cohen, H. Damisch (a cura di), *Américanisme et modernité. L'ideal américain dans l'architecture*, EHESS, Paris 1993, pp. 385-402.

negli Stati Uniti.⁷³⁹

Le vicissitudini inerenti alla “riscoperta” del Bauhaus nel dopoguerra possono anch'esse essere analizzate sulla scorta del paradigma dell'*occidentalizzazione*.

Tra gli architetti della Repubblica Federale nei primi anni del post 45 era ancora vivo il ricordo dell'attacco della propaganda nazista all'architettura “bolscevica” del Bauhaus. Dal momento che gran parte dei professionisti attivi nel dopoguerra si era formata negli studi professionali che lavoravano per il regime o negli uffici tecnici del Reich, non era per loro facile né scontato prendere le distanze da questo imprinting. Ma l'occasione che il Bauhaus poteva offrire per la costruzione di un forte e garantito ponte culturale tra USA – in cui si erano “rifugiati” ed erano ora attivi con successo vari *Bauhäusler*, nonché il loro mentore Gropius - e Repubblica Federale era troppo preziosa per andar perduta. E così gli alleati cercarono attraverso varie mostre e conferenze di avvicinare i tedeschi ai lavori dei maestri del Bauhaus, certo inizialmente senza troppo successo.⁷⁴⁰ Ma non era sufficiente per abbattere il muro di scetticismo tentare di diffondere immagini, progetti e ricordi... era necessaria una rivisitazione dell'intera storia del Bauhaus da cui fosse estirpato ogni scomodo riferimento. Il mito “edulcorato” del Bauhaus, epurato dai legami con la figura troppo “bolscevica” di Hannes Meyer e incentrato invece su quella dell'eroe “buono” - e americano! - Gropius, sfuggito dalla patria vilipesa dal nazionalsocialismo, fu in mostra nella prima esposizione del Bauhaus del dopoguerra svoltasi presso la *Haus der Kunst* di Monaco nel 1950, dal titolo *Die Maler am Bauhaus* (Pittori al Bauhaus). Ogni riferimento alla “cattedrale socialista” era ovviamente scomparso e questo incredibile esperimento culturale e pedagogico della Repubblica di Weimar usciva piuttosto come una innocente scuola di arti applicate pervasa da un forte afflato umanistico.⁷⁴¹

Successivamente la diffusione dello “stile Bauhaus” nella vita quotidiana della classe

739Cfr. P. Krieger, *The American Impact on Western Europe: Americanization and westernization in Transatlantic Perspective*, Conference at the German Historical Institute Washington D. C., March 25-27, 1999, www.ghi-dc.org/conpotweb/westernpapers/krieger.pdf.

740Cfr. H. Frank, *La tarda vittoria del Neues Bauen. L'architettura tedesca dopo la seconda guerra mondiale*, p. 62 e p. 66 nota 22.

741Cfr. P. Betts, *Das Bauhaus als Waffe im Kalten Krieg. Ein amerikanisch-deutsches Joint Venture*, in *Bauhaus Streit 1919-2009. Kontroversen und Kontrahenten*, Hatje Cantz, Ostfildern 2009, pp. 196-213.

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

media della Germania Ovest (attraverso arredi, poster, oggetti di design di uso comune) de-radicalizzò il Bauhaus agli occhi del pubblico e al contempo rese i suoi prodotti accessibili per la prima volta al consumo di massa. A seguito di queste considerazioni si può affermare che il Bauhaus fu oggetto di una sorta di “americanizzazione” che gli permise infine di essere nuovamente accettato dai tedeschi. Questo processo di riappropriazione per mano americana trovò un utile strumento – che fu a posteriori interpretato come una vera e propria celebrazione – nella creazione della *Hochschule für Gestaltung* di Ulm, inaugurata nel 1955.

L'idea della scuola nacque negli anni immediatamente successivi alla guerra inizialmente su iniziativa di Inge Scholl, che desiderava creare un Istituto superiore per una educazione civica e democratica in onore dei suoi due fratelli Hans e Sophie, uccisi dai nazisti poiché membri di *Die Weiße Rose* (la Rosa Bianca).⁷⁴² L'Alto Comando Americano della Germania e il governo della Repubblica Federale appoggiarono congiuntamente il progetto di Ulm, enfatizzandolo nel suo collegamento alla tradizione del Bauhaus. La cerimonia inaugurale - con il discorso di Gropius - rappresentò una sorta di “show” della nuova e democratica Repubblica Federale. I giornalisti applaudirono questo “ritorno a casa” del Bauhaus come una prova dell'effettivo rinnovamento della Repubblica di Bonn e del superamento del suo passato nazista. La scuola di Ulm assunse lo speciale compito di coniugare in sé l'eredità dell'antifascismo e l'adesione al modernismo internazionale (e americano) e svolse anche il ruolo altrettanto “politico” di contribuire al rafforzamento di un'alleanza culturale tra USA e Repubblica Federale, in quanto progetto “tedesco” appoggiato e finanziato dagli “americani”.⁷⁴³

Un altro e più tardo esempio di questi proficui scambi transoceanici è offerto dall'*Europa-Center* di Berlino (Ovest), progettato e realizzato tra il 1963 e il 1965. La storia personale delle figure coinvolte in questa opera – gli architetti Helmut Hentrich e Hubert Petschnigg e i consulenti Werner Düttmann e Egon Eiermann – rafforza il

⁷⁴²La Rosa Bianca fu un gruppo di studenti cristiani tedeschi che si opposero al regime nazista in modo non-violento. Essi furono attivi dal giugno del 1942 al febbraio del 1943, quando furono arrestati, processati e poi impiccati.

⁷⁴³Cfr. P. Betts, *op. cit.*, pp. 202-203. Cfr. anche paragrafo 3.2.1.

racconto fin qui proposto e lo arricchisce con dati ed esperienze concretamente registrabili. Il complesso, che adotta chiaramente il linguaggio dell'*International Style*, persegue l'idea dell'integrazione di più funzioni in un medesimo sito. E' ubicato nel quartiere di Charlottenburg in prospicenza alla *Gedächtniskirche*⁷⁴⁴, su un sito anticamente occupato dal famoso *Romanische Café*, luogo di ritrovo degli artisti dada negli anni venti del Novecento. Si articola in una serie di bassi edifici che ospitano un centro commerciale e luoghi di svago e di ritrovo e un edificio per uffici di 22 piani – struttura in acciaio e *curtain-wall* – ispirato al *Seagram Building* e al *Lever House*. Esso divenne ben presto uno dei simboli del “miracolo economico” e della nuova cultura del consumo di massa.⁷⁴⁵

L'architetto Werner Düttmann (1921-1983) svolse il ruolo di consulente per l'urbanistica. Dal 1960 al 1966 ricoprì l'incarico di direttore dell'Ufficio Edilizia di Berlino Ovest e la sua carriera fiorì sulla scia dei finanziamenti accordati alla città dagli States e dal governo federale. Collaborò – tra altri - al progetto del *George C. Marshall-Haus*⁷⁴⁶ (1950) e firmò quello per l'*Akademie der Künste* di Berlino Ovest (1960).

Gli architetti Helmut Hentrich (1905-2001) e Hubert Petschnigg (1913-1997) di Düsseldorf, erano già divenuti portavoce della nuova architettura dei grattacieli *curtain-wall* nella Repubblica Federale, in particolare con il cosiddetto *Dreischeibenhause*⁷⁴⁷ realizzato per il gruppo Thyssen (1957-1960), durante la costruzione del quale i due architetti intrapresero un viaggio per gli USA e visitarono lo studio SOM. Hentrich aveva già soggiornato e lavorato negli Stati Uniti tra il 1930 e il 1931 (New York e Chicago) e al suo ritorno in Germania, dopo qualche tempo entrò nel team di Albert Speer, in cui tra altri incarichi si applicò allo studio di un possibile

744La *Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche* (chiesa della memoria Kaiser Wilhelm) fu progettata e realizzata da Egon Eiermann tra il 1956 e il 1962, come recupero delle macerie di un'antica e omonima chiesa eretta negli anni 1891-95 in stile neoromanico, su il progetto di Franz Schwechten, in memoria dell'imperatore di Prussia Guglielmo I.

745Cfr. A. Sedlmaier, *Berlin's Europa-Center (1963-1965): Americanization, Consumerism, and the Uses of the International Style*, in «GHI Bulletin Supplement», n. 2, 2005, pp. 87-99.

746Padiglione degli Stati Uniti per la *Deutsche Industrieausstellung* di Berlino del 1950, progettato da Werner Düttmann e da Bruno Grimmeck.

747L'espressione, traducibile letteralmente come “casa a tre fette”, rimanda alla particolare conformazione di questo elevato edificio per uffici (94m) realizzato in acciaio e vetro.

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

adattamento “tedesco” dei modelli americani.⁷⁴⁸ Negli anni sessanta fu in contatto sia con Henry-Russel Hichcock, che con Philip Johnson.

Consulente artistico dell'*Europa-Center* fu Egon Eiermann (1904-1970). L'architetto non si dimostrò nel corso degli anni sessanta un entusiastico sostenitore dell'America, ma svolse comunque un ruolo chiave in questo scambio tra le due sponde dell'Atlantico. Si recò più volte in America, in particolare da quando fu incaricato della realizzazione dell'Ambasciata della Repubblica Federale Tedesca a Washington (1958-1964).

L'*Europa-Center* – questo nome fu emblematicamente preferito all'espressione tedesca *Europa-Haus* – condensa in sé quindi, anche tramite le biografie dei personaggi che lo idearono, il peso che ebbe l'influenza americana e lo scambio BRD-USA nel *lungo dopoguerra* della Repubblica Federale.

Poco tempo dopo l'inaugurazione dell'*Europa-Center*, la zona in cui era – ed è - ubicato, divenuta il nuovo centro del commercio di Berlino Ovest si vide trasformata nel teatro delle più aspre rivolte del movimento studentesco tedesco, che culminarono nel giugno del 1967, quando lo studente Benno Ohnesorg fu ucciso da un poliziotto durante una manifestazione alla *Deutsche Oper* contro lo Shah iraniano Mohammad Reza Pahlavi. I giovani tedeschi, alla fine del *lungo dopoguerra* davano voce al loro dissenso nei confronti della politica della Repubblica Federale e del suo stretto legame con gli States... Il vento stava cambiando e l'*americanizzazione* della società tedesca subiva una battuta d'arresto grazie alla presa di coscienza della nuova generazione, vogliosa, bisognosa di verità, di cambiamento... essa intese abbattere il muro di silenzio eretto dai “padri” in merito al passato nazionalsocialista, volle anche con il proprio *antiamericanismo*, attaccare la Repubblica Federale e smascherare il suo volto “democratico”.

Ecco che, a conclusione di questo racconto, è possibile riflettere sui plurimi significati che assunse una figura del calibro di Mies van der Rohe nell'ambito del complesso periodo del dopoguerra tedesco. Mies e la sua architettura rappresentarono uno dei tanti simboli del processo di *americanizzazione* della Repubblica Federale, ma furono anche un importante tassello di quello più complesso – e bilaterale – della sua

⁷⁴⁸Cfr. A. Sedlmaier, *op. cit.*, p. 90.

capitolo terzo

occidentalizzazione.

Se la ricerca da parte di Manfred Lehbruck di un riferimento in Mies fu innescata da motivazioni da ricercare nella sua biografia, essa fu alimentata da questo contesto storico. Quando Manfred al suo ritorno in Germania si stabilì a Stoccarda, nella città doveva percepirsi fortemente l'influsso – o forse il peso? – della politica culturale di “educazione democratica” portata avanti dagli alleati che si declinò in special modo in “chiave americana”.

La microstoria di Lehbruck si inserisce così perfettamente nella macrostoria della Repubblica di Bonn e una volta ancora offre un'occasione e una chiave di lettura per comprendere il particolare animo di questo complesso periodo della storia tedesca.

3.2.5 _ uomo e natura: visioni del dopoguerra

In un già citato discorso tenuto in occasione dell'inaugurazione di una mostra su Mies van der Rohe, Manfred Lehbruck così introduceva la figura del Maestro:

«La sua concezione dell'architettura nasce in un momento storico in cui l'uomo diventa consapevole del proprio potere sulla natura, su cui poteva prevalere grazie all'aiuto della tecnica. Cambiò così il rapporto umano con l'intorno non più denotato da paura e isolamento. [...] il trionfo sulla natura oggi non è più un tema esistenziale del progresso della costruzione. [...] Il problema oggi si è spostato sul rapporto con il nostro prossimo e con noi stessi. Il mondo denaturato e tecnocratico si è tramutato in un pericolo per l'uomo, che ha trovato il suo risvolto anche nel sentimento spaziale: è stato riscoperto il concetto del riparo che mette al sicuro, che ci scherma da una società sempre più pressante e ci deve ricondurre a noi stessi. [...] La generazione degli anni venti sognò la visione futura di un uomo ideale in una città ideale: progetto e perfezione dovevano portarci fuori dal disordine di forze oscure. L'ordine severo di elementi il più possibile uguali – non solo dal punto di vista tecnico, ma anche sociale – doveva garantire un funzionamento privo di attriti e produrre „felicità“ come esito finale in modo per così dire automatico e collettivo. Nel frattempo abbiamo sperimentato che l'uomo emancipato non può essere né manipolato illimitatamente, né impunemente messo da parte e che egli dà senso alla propria vita a partire da tensioni estremamente differenziate.»⁷⁴⁹

Queste parole di Lehbruck forniscono una volta ancora l'occasione di una riflessione sull'architettura del secondo dopoguerra e nella fattispecie di un approfondimento su due importanti tematiche – uomo e natura - che furono *Leitmotiv* dell'opera teorica e pratica dell'architetto in questione.

⁷⁴⁹Manoscritto di Manfred Lehbruck redatto per un discorso tenuto in occasione dell'inaugurazione della mostra *Ludwig Mies van der Rohe* (Landesgewerbeamt Stuttgart marzo-aprile 1969). Nachlaß-Archiv, Karlsruhe. Cfr. anche paragrafo 1.4.

E' ormai noto ed evidente dai ragionamenti fino ad ora proposti, come Manfred avesse incentrato la sua attività progettuale attorno all'uomo, al fruitore delle sue architetture e dei suoi musei... ma quale "uomo"? Che caratteristiche aveva questo "uomo" tedesco nel secondo dopoguerra? E in cosa si differenziava rispetto alle visioni contemporanee che si andavano sviluppando negli altri paesi o che si erano imposte negli anni antecedenti al secondo conflitto mondiale?

Il terreno di indagine è piuttosto scivoloso e necessita quindi di alcune premesse metodologiche. Ci sono diversi approcci possibili al tema dell'uomo, del soggetto. Come fa presente lo storico dell'architettura Michael Hays nell'introduzione al suo testo *Modernism and the Posthumanist Subject*⁷⁵⁰, per *soggetto* si può intendere sia un concetto generalizzato che sopprime le differenze individuali – e la cui condizione nell'ambito del reale è così equiparabile a quella dell'*oggetto* – sia invece un agente attivo, fautore del proprio destino, che domina l'*oggetto* passivo, a lui assoggettato.⁷⁵¹ Questa differenziazione è funzionale al ragionamento portato avanti da Hays, che nell'approccio all'architettura di Hilberseimer e Meyer, utilizza la categoria di *posthumanist subject*, che coincide con la prima delle definizioni sopra accennate e che l'autore identifica come quel soggetto frutto del processo di modernizzazione. Questa visione si contrappone a quella del pensiero umanistico borghese, che poneva al centro l'uomo come artefice della propria sorte e della realtà a lui circostante, in cui regnava sovrana la sua attività conformatrice anche nel campo della produzione e della ricezione artistica e, ovviamente, architettonica. Il soggetto era in questo caso contrapposto all'oggetto a lui subordinato, che si faceva sua creatura, suo prodotto. Con l'avvento della modernizzazione e l'industrializzazione mutò la cornice di riferimento e il soggetto da fattore originario/originante si trasformò in un'entità variabile e dispersa e così accomunabile all'oggetto, che a sua volta acquistò un'esistenza materiale indipendente dal suo antico artefice.

Al di là degli esiti di queste riflessioni nel testo di Hays, quello che qui interessa è la differenziazione messa in campo tra un soggetto individuale, particolare ed uno

750K. M. Hays, *Modernism and the Posthumanist Subject. The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*; MIT Press, Cambridge 1992.

751Cfr. *Ivi*, pp. 7-8.

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

invece omologato e le due differenti declinazioni del concetto di *umanismo* che ne derivano.⁷⁵²

Come scriveva Martin Heidegger nella sua celebre *Lettera sull' «umanismo»*⁷⁵³:

«Se per umanismo si intende in generale la preoccupazione che l'uomo diventi libero per la sua umanità, e trovi in ciò la sua dignità, allora l'umanismo è diverso a seconda della concezione della “libertà” e della “natura” dell'uomo. Ugualmente sono diverse anche le vie che portano alla sua realizzazione. L'umanismo di Marx non ha bisogno di alcun ritorno all'antico, e così pure l'umanismo che Sartre concepisce come esistenzialismo. Anche il cristianesimo, nel senso ampio che abbiamo indicato, è un umanismo [...]. Per quanto queste forme di umanismo possano essere differenti nel fine e nel fondamento, nel modo e nei mezzi previsti per la loro effettiva realizzazione, nella forma della dottrina, nondimeno esse concordano tutte nel fatto che l'*humanitas* dell'*homo humanus* è determinata in riferimento a un'interpretazione già stabilita della natura, della storia, del mondo, del fondamento del mondo, cioè dell'ente nel suo insieme. Ogni umanesimo o si fonda su una metafisica o pone se stesso a fondamento di una metafisica.»⁷⁵⁴

752Una postilla sulla scelta di utilizzare il termine “umanismo”, anziché “umanesimo”. Nella lingua italiana si intende per “umanismo” quell'atteggiamento comune a varie filosofie che pongono al centro delle proprie riflessioni l'uomo, inteso come figura unica e irripetibile, fulcro di ogni processo di conoscenza e di trasformazione della realtà. Tale concetto è pure esprimibile con il vocabolo - più frequentemente utilizzato - “umanesimo”, che come noto indica anche un preciso periodo della storia (identificabile all'incirca con il XV secolo) caratterizzato dalla riscoperta in vari ambiti del mondo classico. In inglese, in tedesco ed in francese entrambi questi termini si indicano con il medesimo vocabolo, rispettivamente *Humanismus* (per l'inglese ed il tedesco) e *humanisme* (francese). La traduzione italiana del testo di Heidegger, *Brief über den “Humanismus”*, recita *Lettera sull'«umanismo»* (cfr. nota successiva). In considerazione a questo fatto si è preferito quindi anche nella presente ricerca impiegare il termine “umanismo”.

753«La *Lettera sull' «umanismo»* è lo scritto che Heidegger fece pervenire a Jean Beaufret nel dicembre del 1946 in risposta agli interrogativi da questo rivoltigli in una lettera del 10 novembre. La versione originaria della lettera fu pubblicata per la prima volta, in forma parziale, con il titolo *Lettre à Jean Beaufret* nella rivista “Fontaine”, accompagnata da un saggio introduttivo di Beaufret: *Heidegger et le problème de la vérité* (n.63, 1947, pp. 758-85). [...] questa prima versione della *Lettera sull' «umanismo»* fu ampiamente rielaborata da Heidegger e pubblicata in appendice alla nuova edizione del suo saggio sulla dottrina platonica della verità [...]: *Platons Lehre von der Wahrheit. Mit einem Brief über den “Humanismus”*, Francke, Bern, 1947. La lettera fu ripubblicata due anni più tardi separatamente con il titolo: *Brief über den “Humanismus”*, Klostermann, Frankfurt a.M., 1949, e più volte ristampata.» In: M. Heidegger, *Lettera sull'«umanismo»*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1995, pp. 11-12.

754M. Heidegger, *Brief über den «Humanismus»*, Klostermann, Frankfurt a.M. 1949; trad. it. M.

Ogni umanismo quindi dipende in ultima istanza dalla sua «metafisica», dal suo quadro di interpretazione – ovviamente un a-priori - di riferimento.

Bypassando Hays – nel cui testo non sembra in definitiva sia espressa una chiara posizione sulla possibilità che «il modello post-umanistico [...] possa estendersi al più generale processo storico, progressista e positivo, di sviluppo dell'architettura moderna»⁷⁵⁵ - e com'esuggerito da Heidegger, si può pensare ad un umanismo frutto di una particolare “metafisica” scaturita dal processo di razionalizzazione legato ai nuovi modi di produzione capitalistici sviluppatisi in particolare a partire dall'inizio del XX secolo, avente come fulcro un soggetto omologato; essa vedeva sì l'uomo al centro della realtà a lui inerente e garante unico della propria esistenza, ma ne negava al contempo la sua particolarità di individuo, differenziandosi così dalla precedente accezione borghese, più afferente al quadro umanistico quattrocentesco.

Chi era questo *homo novus* del XX secolo? Un'immagine altamente pregnante e significativa è offerta dal saggio *Der neue Mensch. Körperbau und Baukörper in der Moderne* (L'uomo nuovo. L'architettura del corpo e il corpo dell'architettura) di Fritz Neumeyer, pubblicato nel catalogo della mostra *Expressionismus und Neue Sachlichkeit*.⁷⁵⁶ L'autore apre il suo testo con un'accurata descrizione del quadro di George Grosz⁷⁵⁷, *L'uomo nuovo*.

«L'uomo nuovo, così come lo ritrae Grosz, è sportivo e ingegnere a un tempo. Fa la spola tra il tavolo da disegno e il ring ed è dotato di uno spirito preciso e

Heidegger, *Lettera sull'«umanismo»*, op. cit., p. 42.

755M. Casciato, *La dialettica degli opposti: un irrisolto territorio della modernità*, in «Casabella», n. 605, 1993, pp. 39-40.

756F. Neumeyer, *Der neue Mensch. Körperbau und Baukörper in der Moderne*, in V. Magnago Lampugnani, R. Schneider (a cura di), *Moderne Architektur in Deutschland bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, catalogo della mostra (Deutsches Architektur-Museum, 15 aprile-7 agosto 1994, Frankfurt-am-Main), Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1994, pp. 15-32.

757George Grosz (1893-1959) fu un pittore tedesco. La sua arte utilizzò vari linguaggi, quello del cubismo, del futurismo, dell'espressionismo. Nei suoi dipinti, nei disegni e nelle litografie degli anni venti, afferenti alla corrente della *Neue Sachlichkeit* (Nuova Oggettività), egli raccontò - con un approccio violentemente aspro e critico - la tragedia del primo conflitto mondiale e soprattutto la situazione disastrosa in cui versava la Germania nel dopoguerra. Queste sue opere sono state basilari per la nascita di quella visione della Germania di quel tempo ancora oggi viva nell'immaginario popolare. Con l'avvento del nazismo Grosz lasciò la Germania e si trasferì a New York. Tornò a vivere in patria nel 1958.

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

costruttivo, non meno che di un corpo fisicamente allenato nello sport. Ambedue questi aspetti lo qualificano come il rappresentante di un nuovo tipo d'uomo in una società moderna che richiede un freddo intelletto calcolatore non meno che un energico impiego dei gomiti: qualità utili che facilitano l'impresa di affermarsi in un ambiente di vita caratterizzato dalla competizione. Nell'epoca moderna, così si potrebbe sintetizzare in termini discorsivi il messaggio di Grosz, occorre farsi strada a colpi di boxe. [...] Sia l'ingegnere, sia il pugile possedevano in pari misura tale temperamento: il primo, l'uomo delle macchine, era in grado di scatenare e di incanalare, con l'ausilio della tecnica e della scienza, le energie sopite nella natura, e di conquistare con ardite costruzioni lo spazio e il tempo; il secondo, l'uomo dei muscoli, poteva fare affidamento sui propri istinti naturali e sapeva impiegare efficacemente le forze fisiche, essendo pronto di riflessi e robusto, resistente e buon incassatore.»⁷⁵⁸

Questo uomo degli anni venti, proprio come asseriva Manfred Lehbruck nel discorso citato in apertura, “trionfa” sulla natura e la domina con l'ausilio della tecnica, plasma se stesso e il mondo a propria immagine ed è protagonista – come artefice e fruitore – della nuova architettura moderna.

«Come nel caso della figura del ballerino del *Balletto meccanico* di Oscar Schlemmer, i cui arti erano prolungati nello spazio da altrettante pertiche, non era più possibile stabilire in maniera inequivocabile se la tecnica della protesi costituisse un prolungamento del corpo umano o se, per contro, l'essere umano, arricchito di nuove membra meccaniche, non rappresentasse semmai un prolungamento del congegno tecnico.»⁷⁵⁹

Tale visione permeò sin dalla sua nascita nel 1919 anche il Bauhaus, che si poneva l'obiettivo di «costruire l'uomo nuovo in un ambiente nuovo liberando in tutti la

⁷⁵⁸F. Neumeyer, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁵⁹*Ivi*, p. 22.

propria spontaneità creativa»⁷⁶⁰. Nei primi anni di vita della scuola, le concezioni che ne costituirono i fondamenti furono in gran parte debitrice di quelle sviluppatesi in seno all'*Arbeitsrat für Kunst* (Consiglio del lavoro per l'arte), di cui già era membro infatti Gropius. L'*Arbeitsrat* inneggiava all'unione delle arti sotto le ali di una grande architettura, che, recuperando la sua funzione sociale, doveva concretizzare i sogni di ricostruzione nati tra le macerie della prima guerra mondiale. La cattedrale gotica – poi ripresa nel celebre manifesto del Bauhaus firmato da Lyonel Feiniger – diventò l'immagine di riferimento, non solo perché ricordava appunto la sintesi della arti, ma anche rimandava al coinvolgimento nella sua edificazione, dell'intera società. Nella pubblicazione del 1919 *Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst* (Sì! Voci del consiglio del lavoro dell'arte) - risultato di una inchiesta eseguita tra i membri dell'associazione in occasione della loro prima esposizione - in risposta a una delle domande del questionario Gropius proponeva:

«Una confederazione su base amichevole di artisti di caratteri omogenei. Con una sincera comunanza non solo in senso artistico, ma anche in senso umano. Con incondizionato e reciproco aiuto in ogni rispetto. La cosa più importante non è l'arte e nemmeno l'opera, ma l'uomo. [...] L'affetto dell'uomo verso l'uomo, lo spirito delle piccole comunità deve riportare la vittoria, la vittoria delle comunità piccole e feconde, delle fratellanze, le quali in silenzio ed in segretezza custodiscono un segreto inspiegabile e tireranno fuori dalla sporcizia del giorno ferialo la bandiera dell'arte.»

All'uomo quindi era conferito il grande e potente compito della ricostruzione: non al singolo individuo, ma al soggetto immerso e fecondamente disperso nella sua comunità.

Tale slancio perdurò, seppur declinato diversamente, anche in seguito.

⁷⁶⁰Lettera di Walter Gropius a Tomás Maldonado del 1963, in «Ulm, Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung», n.10-11, 1964, cit. in N. Colin, *Il contesto filosofico del Bauhaus. Tra "Kulturkritik" e utopia sociale*, in J. Fiedler, P. Feierabend (a cura di), *Bauhaus*, Könemann Verlagsgesellschaft, Köln 2000, pp. 22-25.

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

«Anche dopo la celebre svolta del 1923 – quando Gropius sotto la spinta del motto “Arte e tecnica: una nuova unità” fece sì che il Bauhaus si volgesse da una concezione artistico-artigianale a una tecnica – la scuola, rispetto al crescente entusiasmo per la tecnica e all'americanismo molto di moda a quell'epoca, rimase pur sempre un centro di cultura collettiva artistico-spirituale, anche se esteriormente i principi che sovrintendevano alla creazione artistica sembravano essersi rivolti nel frattempo verso la tecnica e la modernizzazione.»⁷⁶¹

Questo connubio di uomo e tecnica non fu sempre acclamato in toni entusiastici e l'arte degli anni venti non mancò di offrire un'immagine degli aspetti minacciosi che ne potevano derivare, come emerge ad esempio dalla pellicola *Metropolis* di Fritz Lang: le parti si capovolgono ed è la macchina a dominare l'uomo. Delle visioni simili furono fornite più in generale da molta arte espressionista di inizio secolo.

«A tale paurosa ontologia delle cose, cui l'uomo non sa più imporre il metro umano, corrisponde l'uomo staccato dalle cose, privo di qualsiasi determinazione concreta e perciò privo anzitutto di nome, cioè di personalità; è l'“uomo nudo” (o cosmico o metafisico, in realtà metastorico e astorico) dell'espressionismo, in cui si riflette anche l'aspetto sociale della crisi. [...] in Germania l'Uomo nudo, salvo poche eccezioni, non riuscì a spezzare i suoi ceppi da “uomo incatenato”, ma si esaurì nel dilemma [...] dello slancio vitale e della forma vuota. [...] L'operaio anonimo, idealmente nudo nella tuta che lo renda uguale a tutti gli altri operai, obbligato a ripetere sempre gli stessi movimenti che ottundono la sua umanità ed esauriscono le sue forze, stramazza e muore, in vari drammi e film, ai piedi della macchina, sua insensibile e crudele dominatrice. [...] [il nuovo pathos] era una violenza frenetica e quasi sempre disperata, mossa dall'insofferenza di un mondo sentito come inumano e non più valido e dal bisogno di cambiarlo in qualche modo, in qualsiasi modo, pur di cambiarlo nella sua intima sostanza. Ora questa “sostanza” era intesa in senso assai più cosmico che politico; perciò l'espressionismo nasce soprattutto dalla

761A. Haus, *Il contesto storico del Bauhaus*, in J. Fiedler, P. Feierabend (a cura di), *op. cit.*, pp. 14-21.

capitolo terzo

previsione terrificante di apocalissi cosmiche debolmente illuminate da vaghi sogni di mistica rigenerazione.»⁷⁶²

Sembrava tuttavia dominare l'immagine positiva dell' *homo novus* che «non si lascerà modificare dalle macchine, ma sarà lui a modificarle»⁷⁶³, così come tratteggiata da Bertold Brecht nel 1927. Una visione altrettanto positiva della circostanza è peraltro propria anche di Walter Benjamin, che nel suo testo *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, 1936) riconosceva nell'avvento delle nuove tecniche e nel loro carattere di massa l'occasione per porre fine alla concezione aristocratica dell'arte, la cui “aura” di unicità scompariva a seguito – appunto – della riproducibilità.

Il quadro qui riportato cambiò radicalmente all'indomani del 1945. Quell'afflato che aveva accomunato la Germania di Weimar agli altri paesi europei e non, dopo questa data fatidica non solo scomparve, ma si tradusse anche in diverse tendenze che fecero intraprendere alla Germania delle vie peculiari.

La tragedia della guerra, la ferocia dei bombardamenti e l'indicibile genocidio degli ebrei d'Europa, assieme al clima di tensione sorto a seguito della Guerra Fredda, furono certamente fattori che favorirono lo sviluppo di un certo umanismo, che cercò in generale di arginare e dar risposta al predominio di quell'alleanza tra uomo e tecnica che fu tra le principali cause della catastrofe bellica e anche all'insorgere di una società disumanizzata caduta preda e fattasi palcoscenico delle più infauste previsioni espressioniste.

In questa cornice è da collocarsi ad esempio la posizione di Jean-Paul Sartre, che, con la sua celebre conferenza del 1945 *L'esistenzialisme est un humanisme*⁷⁶⁴ conferì una

762L. Mittner, *L'espressionismo*, Laterza, Bari 1965, p. 63.

763Cit. in: W. Benjamin, *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, a cura di P. Pullega, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2000, p. 9.

764Conferenza tenuta a Parigi il 29 ottobre 1945 nella *Salle de Centraux*, il cui testo fu poi pubblicato l'anno successivo in un omonimo opuscolo (casa editrice Éditions Nagel, Parigi). Le riflessioni di Sartre saranno poi controbattute da Heidegger nel già citato *Brief über den Humanismus*, in cui il filosofo capovolve la prospettiva sartreana, proponendo come unico ruolo dell'uomo quello di «pastore dell'essere».

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

svolta al proprio pensiero d'anteguerra. Al nichilismo passivo dell' «uomo gettato nel mondo», che aveva condiviso con Heidegger, il filosofo francese ne sostituì uno attivo, una visione, che partendo dalla consapevolezza dell'assenza di punti di riferimento e di un sistema aprioristico che attribuisse significato al mondo e all'esistenza, dalla certezza della sostanziale estraneità reciproca di soggetto e oggetto, si trasformava ora in una interpretazione della libertà umana come possibilità di progettare il proprio destino, di dare un senso ultimo alla propria esistenza e a quella delle cose. L'uomo/soggetto rimaneva qui certamente inteso nella propria e particolare individualità.

Tracce dell'influsso che queste riflessioni ebbero sull'architettura del tempo si ritrovano anche nei CIAM del dopoguerra, in cui si registrò un certo cambiamento di rotta rispetto alle proposte della Carta di Atene del 1943.⁷⁶⁵ Nell'ottavo congresso, che si svolse a Hoddesdon nel 1951 sul tema «Il cuore della città: verso l'umanizzazione della vita urbana», l'accento posto sull'uomo fu certo una prova di questa mutata tendenza che si rispecchiò anche nel numero e nella varietà di voci che negli atti del convegno erano afferenti all'aggettivo “umano”: *Umanità/ Essere umano / Natura umana/ Attività umane/ Bisogni umani/ Dimensioni umane/ Valori umani/ Umanizzazione ...*⁷⁶⁶

E' necessario tuttavia nuovamente chiedersi: che connotazioni aveva questo “uomo”? In che direzione fu declinato questo astratto concetto?

Un suggerimento per una possibile risposta a queste domande può essere rintracciato in un passo di un articolo del Prof. Jos Bosman, *I CIAM del dopoguerra: un bilancio del Movimento Moderno*⁷⁶⁷, in cui l'autore, sottolineando il timore di Sigfried Giedion che un

⁷⁶⁵Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, in *Le Groupe Ciam-France. Urbanisme des C.i.a.m La Charte d'Athènes*, Paris 1943; trad. it. *La Carta di Atene*, Milano 1960. L'interesse per l'uomo serpeggiava in tutta Europa negli anni della ricostruzione. Un altro esempio che si può citare è il progetto di *CIVITAS – Sammelwerk die menschliche Siedlung – Collection de la Cité Humaine – The Human City Collection*, promosso da Roth e da altri architetti svizzeri con l'idea di creare una collana di pubblicazioni di urbanistica sul tema del risanamento della “Città Umana” dopo la guerra.

⁷⁶⁶Cfr. E. N. Rogers, J. L. Sert, J. Tyrwhitt (a cura di), *The Hearth of the City: Towards the Humanisation of Urban Life*, Pellegrini & Cudahy, New York 1952. E' il testo in cui sono pubblicate le relazioni presentate all' VIII CIAM di Hoddesdon (Inghilterra) del 1951.

⁷⁶⁷J. Bosman, *I CIAM del dopoguerra: un bilancio del Movimento Moderno*, in «Rassegna», n. 52-54, 1992, pp. 6-21.

certo pessimismo culturale avesse potuto incidere sull'architettura moderna, scrive:

«Egli aveva lanciato un monito contro l' "esistenzialismo" nel 1943: "In tutta l'Europa, e anche altrove, comincia a muoversi l'onda effimera dell'esistenzialismo che proviene dalla Francia e dalla filosofia di Heidegger. Nasce dalla disperazione di oggi, dal punto di vista di una generazione che non vede altro che, tradimento, debolezza e declino".»⁷⁶⁸

A queste tendenze disgreganti Giedion si oppose affermando il valore di un soggetto unificante – che si differenziava quindi da quello proposto dall'esistenzialismo – di una fede nella coscienza umana in grado di contrastare gli effetti distruttivi della modernità.⁷⁶⁹ L'uomo nella visione di Giedion è comunque sempre inteso nella sua absolutezza e non nelle sue singole e individuali accezioni. Nel secondo dopoguerra in particolare, Giedion – e non solo – declinò all'interno dei CIAM questa idea di soggetto in una più ampia idea di comunità, architettonicamente tradotta nel concetto di *core*. Così scriveva a tal proposito nel *Breviario di architettura*⁷⁷⁰:

«Il secondo momento dell'architettura moderna si occupa e deve occuparsi dell'umanizzazione della città. Il problema preminente è la relazione delle parti col tutto, è la ripresa di contatto tra l'individuo e la comunità. [...] Dovunque aumenta oggi l'esigenza di ristabilire l'equilibrio tra la sfera individuale e quella collettiva. Fu questa appunto la ragione della scelta, come argomento dell'VIII Congresso internazionale di architettura moderna, che ebbe luogo nel luglio 1951 a Hoddesdon in Inghilterra, del tema *The Core of the City*. Furono gli inglesi a inventare questa locuzione in luogo dell'altra *Civic Center*, spesso limitata esclusivamente ad edifici amministrativi: una espressione che dovrebbe presto divenire di uso comune. [...] Gli inglesi la chiariscono come «l'elemento che fa di una comunità una comunità e non un semplice aggregato casuale di individui».

⁷⁶⁸Ivi, p.18.

⁷⁶⁹Cfr. anche M. Hays, *op. cit.*, pp. 12-15.

⁷⁷⁰S. Giedion, *Architektur und Gemeinschaft*, Rowohlt Verlag, Hamburg 1956; trad. it S. Giedion, *Breviario di architettura*, Officine Grafiche Garzanti, Milano 1961.

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

L'interesse per il *core* fa parte del processo generale di umanizzazione; esso significa: ritorno alla misura umana; alla considerazione dei diritti dell'uomo di fronte alla tirannia della macchina. [...] Il problema del «cuore» della città è un problema eminentemente umano. Dall'uomo dipende la misura in cui questo cuore si riempirà di calda vita.»⁷⁷¹

Anche in terra tedesca si discusse su questi temi, anche se entrambe le neonate repubbliche non presero mai parte con propri rappresentanti ai CIAM del dopoguerra.⁷⁷²

Nella Repubblica Federale furono organizzati invece, sul tema della direzione che avrebbe dovuto intraprendere la ricostruzione del paese, i *Darmstädter Gespräche* (dibattiti di Darmstadt), che si svolsero per cinque anni consecutivi. I temi proposti furono: *La figura umana nel nostro tempo* (1950), *Uomo e Spazio* (1951), *Uomo e Tecnica* (1952), *Individuo e Organizzazione* (1953), *Teatro* (1955). Da notare non solo la contemporaneità, ma la evidente assonanza tematica tra l' VIII CIAM e il II *Gespräch*.

Lo storico dell'architettura Werner Oechslin scrive in merito in un articolo apparso sulla rivista «Rassegna» nel 1992:

«A Hoddesdon nel 1951 come a Darmstadt la formulazione delle domande e le tematiche si assomigliano: la “riscoperta” dello spazio urbano, rispettivamente la messa in rilievo della città e dei suoi compiti contro la politica di ricostruzione a senso unico del governo – e così anche le risposte. Occorre ammettere, che si voglia o no, che furono le circostanze esteriori che non permisero di giungere a rapporti più diretti.»⁷⁷³

Certamente la cornice di tali circostanze, descritta approfonditamente da Oechslin nel citato testo, giocò un ruolo importante nella mancata conciliazione e connubio finale tra i CIAM e i *Gespräche*. Ma è così certo che nei due ambiti si discutesse veramente

⁷⁷¹Ivi, pp. 91-94.

⁷⁷²Cfr. sul tema: J. C. Bürkle, *Berlino e l'influenza dei CIAM in Germania dopo il 1945*, in «Rassegna», n. 52-54, 1992, pp. 68-75.

⁷⁷³W. Oechslin, *I Darmstädter Gespräche*, in «Rassegna», n. 52-54, 1992, pp. 76-81.

delle stesse questioni? Qual era l'uomo di cui si parlava a Darmstadt? Quale la visione dell'uomo, quale il particolare *umanismo* del secondo dopoguerra nella Repubblica Federale?

Il recupero della dimensione *umana* percorse nella giovane repubblica due strade parallele.

Da un lato si verificò un potente ritorno all'*Humanismus*, alla grande tradizione letteraria e filosofica tedesca del XVIII e XIX, in primis a Goethe. Nei cinque anni successivi alla fine del secondo conflitto mondiale il *Faust* di Goethe fu pubblicato in non meno di trenta diverse edizioni, una celebrazione che culminò nel 1949, per il 200° anniversario della nascita dello scrittore, a cui nemmeno una rivista rinunciò a dedicare un numero o una menzione speciale.⁷⁷⁴ L'*Humanismus* era visto come l'unica possibile cura alla “malattia” del nazionalsocialismo, una posizione sostenuta anche dall'eminente filosofo Karl Jaspers.⁷⁷⁵

Gli *Studia Humanitatis*, che così grande importanza avevano assunto nella storia e nella costruzione dell'identità del popolo tedesco all'inizio del XIX secolo in particolare in Prussia⁷⁷⁶, furono ripresi come portatori di quei valori che avrebbero potuto

⁷⁷⁴Stessa sorte non toccò al *Doktor Faustus* (1947) di Thomas Mann. Questa opera conteneva una dura accusa nei confronti di tutti i tedeschi nei confronti della guerra, del nazismo e della Shoah. Il testo fu condannato nel 1949 dal critico Hans Egon Holthusen, che utilizzò l'*escamotage* di attaccarlo come libro anti-religioso. Mann, dal suo esilio californiano, ebbe toni molto severi nei confronti dei tedeschi sin dal 1945. Nacque una contesa tra Mann da una parte e Walter von Molo e Frank Thiesse dall'altra che appassionò tutto il paese. Von Molo e Thiesse, replicarono alle accuse di Mann verso il popolo tedesco, sostennero le ragioni degli scrittori rimasti in Germania negli anni del Reich – creando il mito della cosiddetta “emigrazione interna” - e invitarono sarcasticamente il celebre scrittore a far ritorno in Germania per salvare la patria. Mann replicò che tutti i libri editi in Germania dal 1933 al 1945 erano sostanzialmente da gettare e che non sarebbe tornato in Germania perché non sapeva dove trovarla «dal punto di vista geografico». Quando nello stesso anno gli fu assegnato il premio Goethe tornò per un breve soggiorno in Germania e pronunciò a Francoforte (BRD) e Weimar (DDR) dei discorsi pubblici di grande impatto, cercando di non lasciarsi coinvolgere nella logica politica delle *due* Germanie. Cfr. L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1971, p. 1576.

⁷⁷⁵Karl Jaspers (1883-1969) fu un filosofo e uno psichiatra tedesco. A partire dal 1913 insegnò all'università di Heidelberg e fu amico di Heidegger. Con l'avvento del nazionalsocialismo la sua attività accademica fu limitata poiché nel 1910 aveva sposato Gertrud Mayer, di origine ebrea. Nel 1937 fu forzatamente messo a riposo dal regime che gli pose l'out-out: o divorziare o emigrare. Jasper non fece nessuna delle due cose e rimase nascosto ad Heidelberg sino alla fine della guerra. Con la vittoria alleata fu riabilitato all'insegnamento e scrisse il celebre testo *Die Schuldfrage* (la questione della colpa) in cui analizzava la colpa dei tedeschi nei confronti del nazionalsocialismo e delle tragedie ad esso conseguenti. (K. Jaspers, *Die Schuldfrage*, Schneider-Artemis Verlag, Heidelberg/Zürich, 1946). Fu “maestro” di Hannah Arendt.

⁷⁷⁶Cfr. paragrafo 2.1.3.3. Da notare che il termine latino *humanitatis* è la traduzione del greco *paidèia*, la

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

traghettare la giovane repubblica fuori dalle macerie concrete e morali del dopoguerra.

Ma se su questo piano fu propugnato dall'*establishment* culturale un modello astratto, ideale , quello dell'*homo novus* appunto, ciò che avvenne nella pratica – come spesso accade in terra tedesca – fu assai diverso.

La ricostruzione nella Repubblica Federale fu portata avanti principalmente ad opera del Ministero Federale dell'Edilizia Residenziale, con un atteggiamento incentrato verso la conservazione e la tutela della proprietà privata.⁷⁷⁷ La sostanziale *restaurazione* del precedente ordine sociale e dell'economia capitalistica che ebbe luogo nei primi anni del dopoguerra e che trovò la sua definitiva affermazione nel miracolo economico, disegnò il volto della “nuova” democrazia borghese. La base ideologica che permise questo processo fu essenzialmente l'affermazione dell'assoluto diritto alla libertà del singolo individuo, identificata sempre di più con la proprietà privata del suolo e dei mezzi di produzione.⁷⁷⁸

La libertà e il diritto di autodeterminazione caratterizzanti la sfera privata davano l'illusione al singolo membro della società di un uguaglianza universale anche nell'ambito della politica; il fondamento ideologico della vita quotidiana della popolazione – fatta di singoli individui piuttosto che di una vera e propria comunità – prese a identificarsi con la nuova società del benessere e del consumo. Fu questo che rese possibile nei fatti la reinstallazione dei rapporti sociali d'anteguerra. Fece da *pendant* anche una tendenza alla soggettivizzazione e individualizzazione nell'ambito politico, promossa dal governo Adenauer.

L'uomo/soggetto era quindi inteso nella Repubblica Federale del dopoguerra essenzialmente come il singolo individuo. E certo sarebbe stato difficile pensarlo come effettivo membro di una comunità: una comunità non esisteva più nel devastato territorio tedesco del dopoguerra, non più una identità che la poteva determinare.

cui trasposizione tedesca è incarnata dal concetto di *Bildung* (educazione, formazione), che aveva impregnato la politica culturale degli Hohenzollern con il tramite della figura di Humboldt – ma anche di quella di Schinkel – all'indomani delle guerre napoleoniche.

⁷⁷⁷Cfr. paragrafo 2.1.2.

⁷⁷⁸Cfr. W. Petsch, J. Petsch, *Bundesrepublik – eine neue Heimat? Städtebau und Architektur nach '45*, Verlag für Ausbildung und Studium in der Elefanten Press, Berlin 1983, pp. 10-38.

Questa interpretazione del soggetto assumeva accezioni esistenzialiste, non è un caso infatti che nei primi anni della giovane repubblica l'opera di Sartre riscuotesse un grande successo; egli fu l'autore straniero - assieme a Saint-Exupéry - più letto in Germania nel primo decennio del dopoguerra.⁷⁷⁹

«"Il mondo è un progetto", scriveva Sartre negli anni della seconda guerra; è frutto di una scelta fatta dall'individuo che può affermare la propria volontà specialmente di fronte alla tirannia dei sistemi totalitaristici soltanto passando senza alcuna giustificazione da un progetto all'altro, pur sapendo che tutti i progetti si equivalgono, essendo tutti destinati allo scacco. L'individuo esiste dunque, perché, sia pure sempre sull'orlo dell'abisso, afferma kierkegaardianamente il valore morale della sua libera scelta, anche se è incapace di attribuire un valore morale all'oggetto della sua scelta, all'oggetto.»⁷⁸⁰

Certo l'ottica esistenzialista, nell'accezione "positiva" di Sartre, era particolarmente funzionale in quel momento storico, poiché reagiva non solo - o non tanto - al meccanicismo della società moderna, ma soprattutto alle ideologie totalitaristiche e al contempo massificanti del ventennio 1920/1940, responsabili dei disastri contemporanei.

Così si intendeva l'uomo nel secondo dopoguerra tedesco. E se a Darmstadt ad un primo sguardo il riferimento fu sostanzialmente al modello dell'*homo novus* degli anni venti - poiché lo scopo ultimo era la "tarda vittoria del *Neues Bauen*"⁷⁸¹, come effigie e maschera della neonata Repubblica Federale - ciò che serpeggiava nel retroscena era qualcosa di diverso. Gli antichi conflitti, che si riaccessero tra i protagonisti della ricostruzione e che trovarono nei *Gespräche* il loro palcoscenico ideale, mostravano l'assenza di una vera e propria comunità architettonica, di un indirizzo comune. Questa generale tendenza poco costruttiva fu in un certo senso coronata dalla

⁷⁷⁹Cfr. L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione*, op. cit., p. 1547.

⁷⁸⁰*Ivi*, p. 1525.

⁷⁸¹Cfr. H. Frank, *La tarda vittoria del Neues Bauen. L'architettura tedesca dopo la seconda guerra mondiale*, in «Rassegna», n. 54, 1993, pp. 58-67.

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

relazione che Martin Heidegger – sì, proprio Heidegger, che era stato così vicino al regime nazionalsocialista, fu invitato alla conferenza di Darmstadt! - espose al secondo *Gesprach*, dal titolo *Costruire, abitare, pensare*. Concentrando la sua attenzione non tanto sul costruire, quanto sull'abitare come strumento portatore di significato al luogo e allo spazio, il filosofo esautorò ad un tempo le singole voci che volevano aver la meglio l'una sull'altra, reificandone sia il pensiero, sia l'effettiva attività progettuale.

E' qui che si giocò la sostanziale differenza tra CIAM e *Gespräche*: se l'atteggiamento dei primi intendeva muoversi nell'ottica della traduzione dei principi teorici in esperienze concrete, i secondi non riuscirono ad uscire da un piano meramente teorico e la “tarda vittoria del *Neues Bauen*” si realizzò forse su un livello più pratico, più afferente alla politica di quanto non possa trasparire dalle vicende di Darmstadt. Inoltre le tendenze disgreganti che regnarono sovrane nei *Gespräche* trovavano un corrispettivo in terra tedesca, come si è notato, in una profonda idea del soggetto come singolo individuo, scevro di una vera connotazione comunitaria e certamente nazionale. Era ancora troppo vivo il ricordo dell'heideggeriano uomo «gettato nel mondo» che aveva preso corpo e sostanza in Germania sin dai primi bombardamenti alleati e aveva abitato le macerie del dopoguerra. Avrebbe mai potuto Giedion invitare, nella sua avversione verso ogni forma di nichilismo, Heidegger ad un congresso dei CIAM? Questa domanda – retorica – varrebbe da sola per comprendere la sostanziale incompatibilità tra CIAM e *Gespräche*, l'abissale differenza tra il significato che la ricostruzione assunse in Germania rispetto al resto del mondo.⁷⁸²

L'ideologia prettamente soggettiva che regnò nei primi anni del dopoguerra nella Repubblica Federale si sposò con una certa *Naturideologie*, che guardava alla città come

⁷⁸²Nota Jos Bosnam a proposito della sostanziale incompatibilità tra CIAM ed esistenzialismo: «Quando l'esistenzialismo tornò di moda dieci anni dopo, trovò eco nello stile di dibattito dei mentori del convegno di Otterlo. Però è difficile nell'espressione architettonica indicare caratteristiche diverse da quelle della scuola degli Smithson a Hunstanton.» (In J. Bosnam, *op. cit.*, p. 18). E in effetti l'assonanza tra l'architettura degli Smithson e certe posizioni esistenzialiste ben traspare in questo passo citato da Bruno Zevi nella sua *Storia dell'architettura moderna*: «Il nostro funzionalismo significa accettare la realtà della situazione con tutte le contraddizioni e incertezze, e puntare a farne qualcosa.» (Cit. in B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, vol. II, Biblioteca Einaudi, Torino 2001, p. 407.

ad un covo di vizi e invece alla campagna come luogo in cui l'uomo poteva realizzarsi a pieno come individuo libero.⁷⁸³ Questa avversione nei confronti della città fu certo debitrice dell'identificazione nell'immaginario collettivo dei centri urbani con quella società industriale, capitalistica e massificata in gran parte responsabile dell'attecchimento del nazifascismo come della guerra. In più c'è da considerare che nei primi tempi le grandi città tedesche, desolati deserti di macerie, regni di fame e povertà, non dovevano essere certo troppo attraenti o stimolare i sogni individuali di una vita nuova e migliore.

La natura era vista non più come il campo d'azione del tecnologico *homo novus* degli anni venti, l'oggetto ad esso sottomesso, lo strumento necessario per conservare ben in salute il suo atletico corpo.⁷⁸⁴ Essa si fece strumento catartico del recente passato da dimenticare. Spuntavano ovunque ampie aree verdi... per detergere il suolo intriso di sangue tedesco e straniero... da quel suolo doveva nascere nuova vita e una nuova Germania.

Occorre ricordare che gli alleati ebbero inizialmente in programma tramite il Piano Morgenthau⁷⁸⁵ di riportare la Germania ad una condizione pre-industriale, ad economia prettamente agricola. Fu quindi in parte anche dall'esterno che si impose questa particolare idea di una natura risanatrice, connessa ad un concetto di primitivo che ricorda quello rousseauiano del *buon selvaggio*.

Negli stessi anni, il primo modello urbanistico che fu utilizzato nella ricostruzione fu quello della città diffusa⁷⁸⁶, popolata da abitazioni unifamiliari e *Kleinsiedlung* (piccole *Siedlung*). E successivamente, negli anni cinquanta, le case borghesi abbandonarono i

783Cfr. W. Petsch, J. Petsch, *op. cit.*, p. 14.

784 Queste accezioni sono certamente evidenti ad esempio nei progetti di Le Corbusier degli anni ventitrenta. Cfr. sul tema F. Neumeyer, *op. cit.*, pp. 151-153.

785Il Piano Morgenthau era un programma – poi non realizzato - per l'occupazione della Germania dopo la seconda guerra mondiale, che prevedeva rigide misure volte ad impedire alla Germania la possibilità di risollevarsi come potenza economica e militare. Era noto anche come piano di "pastoralizzazione". Nella proposta originale questo programma doveva essere attuato in tre aspetti principali: la Germania doveva essere divisa in due stati indipendenti; i principali centri industriali ed estrattivi tedeschi, comprese le zone della Saar, della Ruhr e della Slesia Superiore dovevano essere internazionalizzati o annessi dalle nazioni vicine; tutta l'industria pesante doveva essere smantellata oppure distrutta. Il Piano fu redatto nel 1944 dall'allora Ministro del Tesoro degli Stati Uniti, Henry Morgenthau Jr.

786Cfr. J. Göderitz, R. Rainer, H. Hoffmann, *Die gegliederte und aufgelockerte Stadt*, Wasmuth, Tübingen, 1957.

3.2 _ riferimenti e contaminazioni

modelli tradizionali per aprirsi con grandi vetrate sui giardini.⁷⁸⁷

Quando dopo il 1945 gli americani permisero che Fritz Hesse - che fu negli anni venti uno dei fautori della candidatura di Gropius come direttore del Bauhaus - tornasse a ricoprire la carica di sindaco di Dessau, egli decise di resuscitare il Bauhaus e affidò l'impresa all'architetto (ed ex *Bauhäusler*) Hubert Hoffmann⁷⁸⁸. Uno dei fondamenti dell'insegnamento della scuola del dopoguerra avrebbe dovuto essere il concetto di "orticoltura". L'abbandono della metafora della macchina era una conseguenza del trauma della "guerra totale" e certamente rispecchiava questo rinnovato e profondo interesse nei confronti della *Naturideologie*. L'enfasi doveva essere conferita appunto alla natura, i cui processi creativi erano presi a paradigma dell'attività artistica e progettuale. Questo sguardo "revisionista" fu alla base della prevista nomina dell'architetto paesaggista Hermann Mattern come futuro direttore della scuola.⁷⁸⁹

Mattern collaborò con Gerhardt Graubner al progetto della *Ehrenhalle* (sala d'onore) della *Reichgartenschau* (esposizione dei giardini del Reich) svoltasi a Stuttgart nel 1939, un progetto a cui partecipò anche Manfred Lehmbrcuk, che lavorava al tempo allo studio di Graubner mentre stava completando gli studi. E' molto probabile che l'incontro con Mattern abbia contribuito a far nascere in Manfred quella particolare inclinazione al rapporto uomo-natura-architettura che emerge soprattutto nei suoi edifici museali.

⁷⁸⁷I modelli diventarono Neutra, Mies e Wright, come anche la casa tradizionale giapponese. Cfr. O. E. Schweizer, *Die architektonische Grossform*, Karlsruhe 1957, p. 247; W. Köhler, *Lichtarchitektur – Licht und Farbe als Raumgestaltende Elemente*, Bauwelt Verlag, Berlin 1956; e K. Müller-Rehm, *Wohnbauten von heute*, Rembrandt Verlag, Berlin 1955.

⁷⁸⁸Hubert Hoffmann (1940-1999) fu un architetto tedesco. Studiò al Bauhaus di Dessau. Durante gli ultimi anni della Repubblica di Weimar insegnò al Bauhaus e fu membro tedesco dei CIAM. Tra il 1934-36 fu assistente del Prof. Georg Müller alla TH Berlin e collaborò al progetto delle autostrade del Reich. Dal 1938 al 1939 lavorò come urbanista a Potsdam. Dal 1942 al 1944 visse in Lituania. Dal 1944 al 1945 presso la *Deutsche Akademie für Städtebau reichs- und Landesplanung* di Berlino e assieme a Johannes Göderitz e Roland Rainer collaborò ai piani di ricostruzione delle città tedesche. Dopo la guerra lavorò come urbanista a Magdeburg e Dessau e poi a Berlino ovest, ove diresse l'Ufficio Urbanistica dal 1949 al 1952. Nel 1959 fu nominato professore ordinario alla TH Graz.

⁷⁸⁹Cfr. K. James-Chakraborty, *From Isolationism to Internationalism. American Acceptance of the Bauhaus*, in K. James-Chakraborty (a cura di), *Bauhaus Culture. From Weimar to the Cold War*; University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2006. Vedi anche paragrafo 3.1. Il progetto di ricostituzione del Bauhaus naufragò poi trovando opposizione da parte del SED (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* – Partito socialista unificato di Germania). Si ricorda che dopo la divisione della Germania, Dessau si trovò a far parte della DDR.

capitolo terzo

La mostra in occasione della quale Manfred espose le riflessioni citate in apertura, ebbe luogo nel 1969. Allora la situazione era assai mutata rispetto ai primi anni del dopoguerra. L'industrializzazione e la razionalizzazione avevano di nuovo preso il sopravvento a seguito della la stabilizzazione dell'economia, assieme alla massificazione generata dalla nuova società del benessere. La natura aveva perso il suo valore simbolico e si era piuttosto trasformata in merce da “consumarsi” nel tempo libero. Il modello urbano che prese piede a partire dall'inizio degli anni sessanta fu quello della *Urbanität durch Dichte* (urbanità tramite la concentrazione); la città diffusa infatti non era certo funzionale alla società “del miracolo”: attiva, vorace... voleva non la separazione, ma una intersezione delle varie funzioni urbane che avrebbero vitalizzato i luoghi dell'abitare.

Del particolare umanismo dei primi anni del dopoguerra, perdurò nel decennio successivo unicamente quella sua accezione *individuale* che però sempre più prese a declinarsi come *individualismo*. L'uomo adesso era di nuovo heideggerianamente «gettato nel mondo», la differenza rispetto al *post 45* stava nel fatto che non era più cosciente di esserlo.

Manfred Lehbruck, anima particolarmente sensibile, non andò tuttavia perdendo – come molti altri architetti – quell'iniziale afflato, ma lo mantenne quasi immutato, sì poi da trovarsi al di fuori dei giochi poiché intenzionato a non scendere a compromessi con quella nuova società che mostrò molto spesso, anche nelle sue lezioni, di criticare. Egli si rivolse sempre al singolo individuo, alla sua dimensione intima e psicologica.

La sua proposta – come si percepisce dalle righe prima citate – rimase quella di proteggere quell'uomo spaurito, naufrago nel mare della storia, di accudirlo con la sua architettura, di nutrire la sua parte spirituale e di indirizzarlo in un connubio con la natura a lui circostante, patria vera e ultima di ogni spirito inquieto.

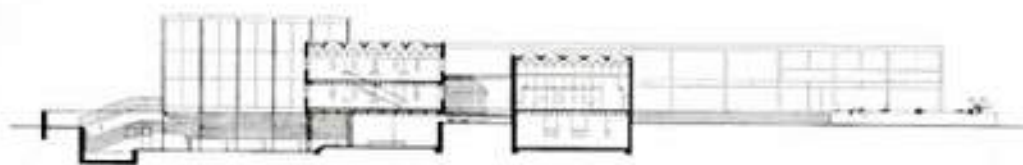


l'interno dello Schreckmuseum.



il padiglione dedicato alle esposizioni temporanee.

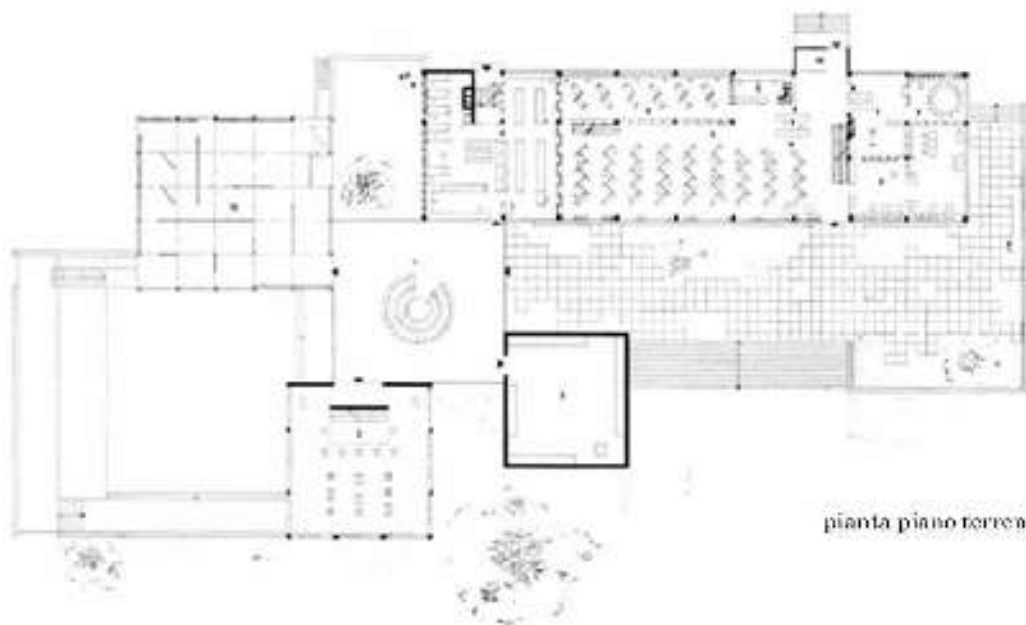
M. Lehmbruck _ Reichlinhaus, Pforzheim (1954-1961).



sezione.

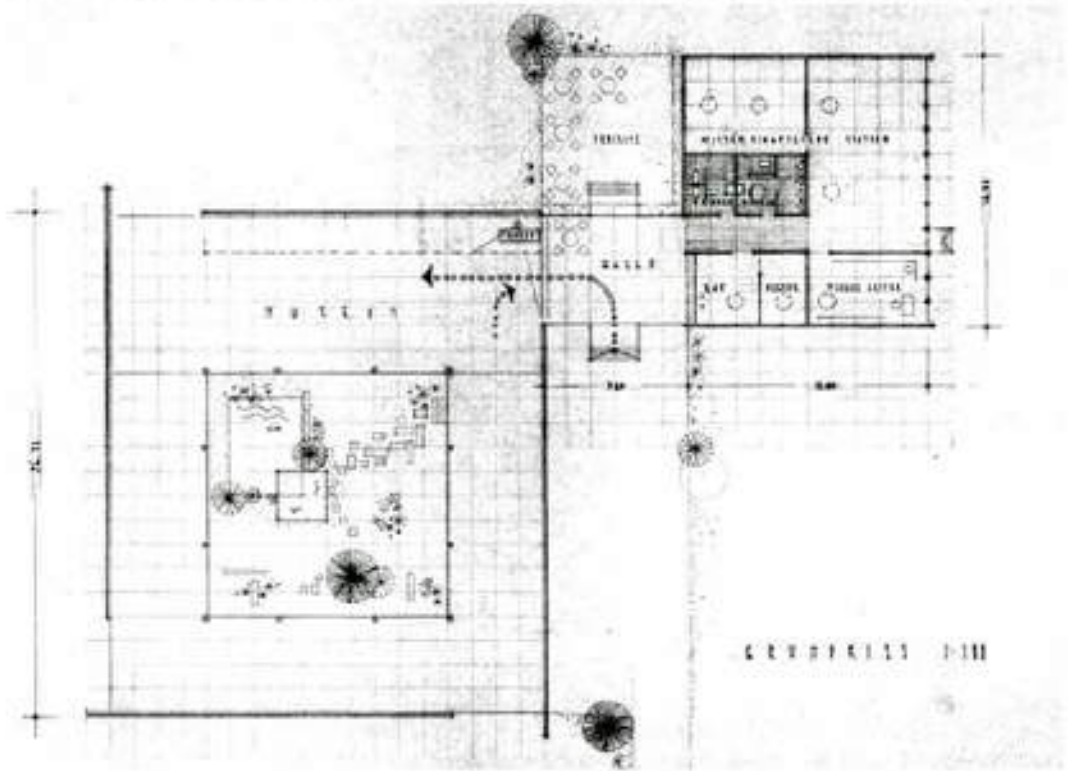


piano piano seminterrato.



piano piano terreno.

M. Lehmbruck _ *Reuchlinhaus*, Pforzheim (1954-1961).

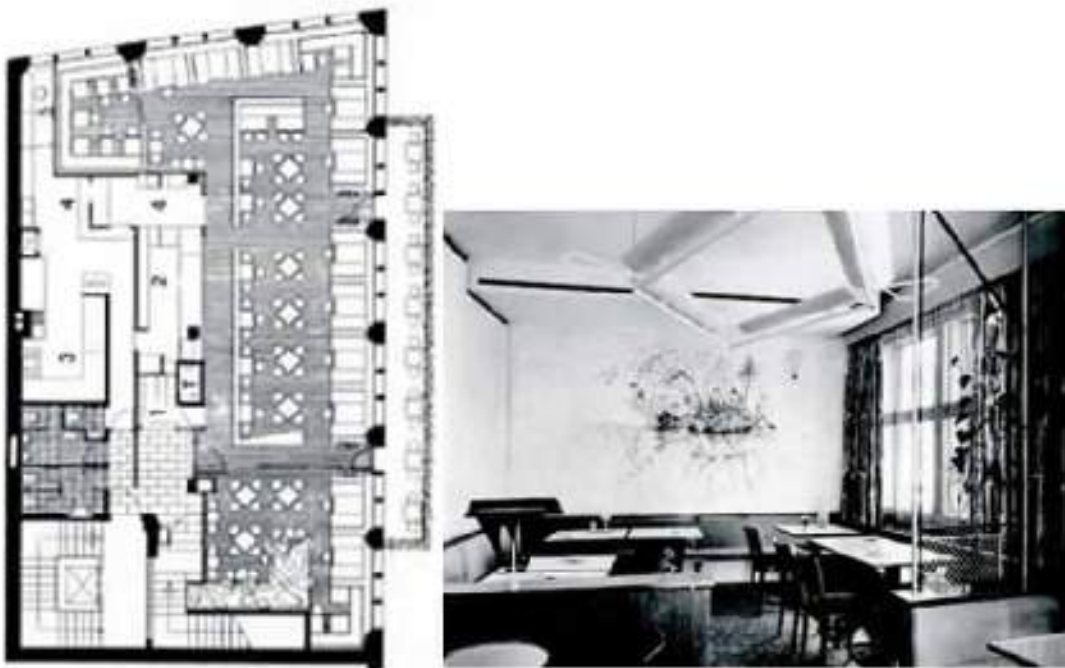


pianta piano terreno.

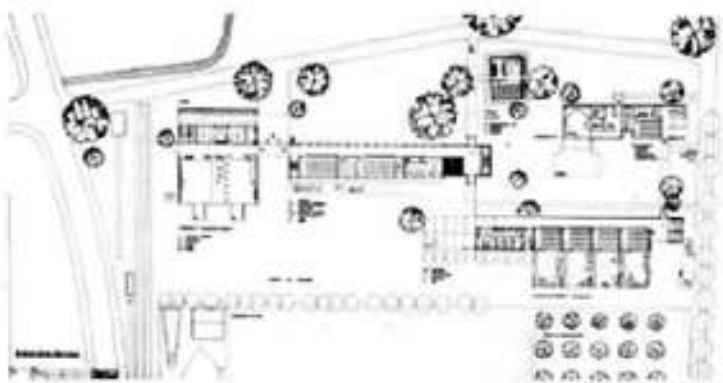
M. Lehmbruck _ *Federssee-Museum*, Bad Buchau (1954-1964; 1964-1968).



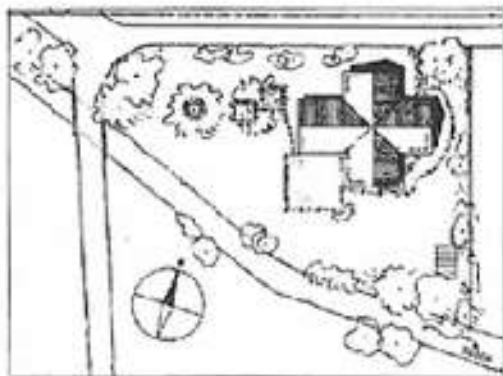
M. Lehmbruck ... *Federsee-Museum*, Bad Buchau (1954-1964; 1964-1968).



H. Brechbühler _ Tea-Room, Bern (1948).



H. Brochbühler _ Primarschule Statthaltergut, Born (1948-1951).



Site plan 1:1000

Lageplan 1:1000

Ground floor 1:350
Erdgeschoss 1:350



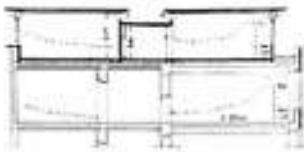
- 1 Lobby
- 2 Activity room
- 3 Hobby corner
- 4 Play hall
- 5 Kitchen, teacher's room
- 6 Stairs to heating storage

A. Roth _ Kindergarten, Wangen an der Aare (1943).



South elevation of the new story

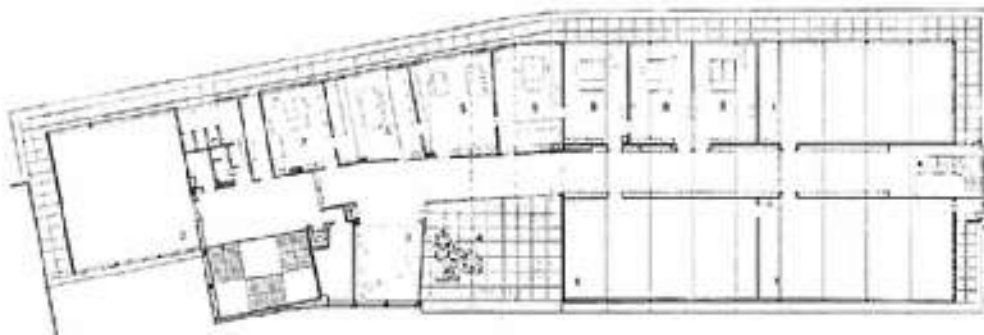
Sudfront des neuen Geschosses



Cross-section 1:500

Querschnitt 1:500

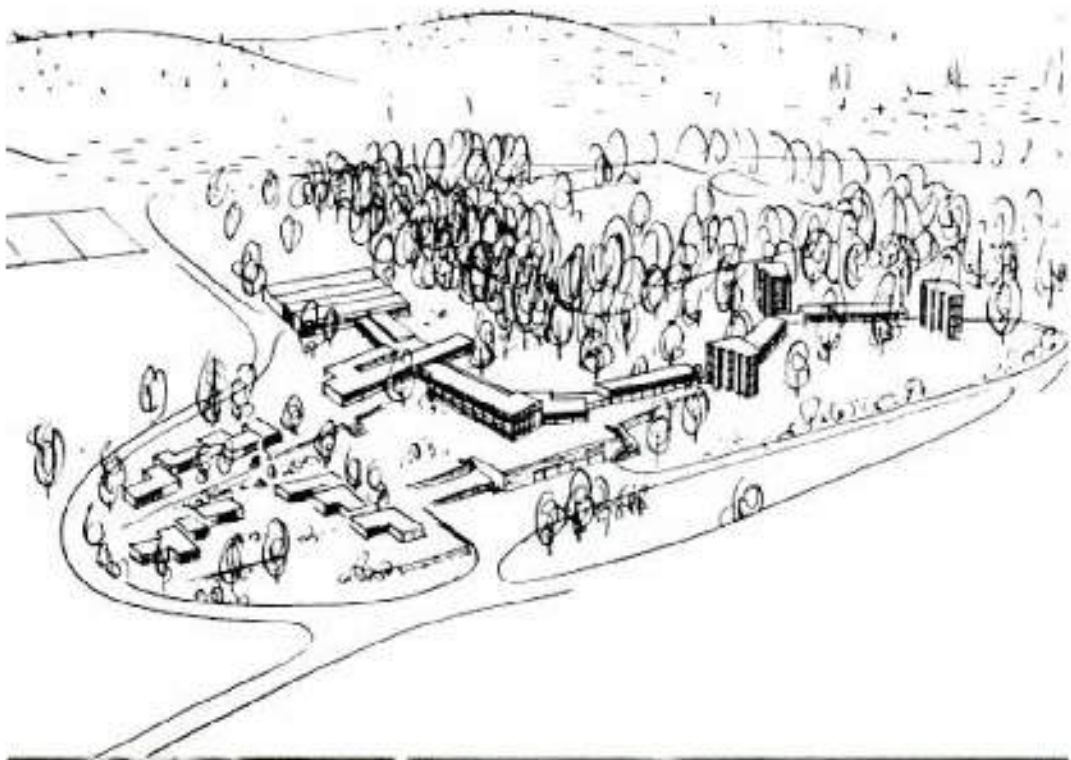
- 1 Drawing room
- 2 Exhibition hall
- 3 Sitting room
- 4 Open hall
- 5 Director's office
- 6 Meeting room
- 7 Assistants
- 8 Office



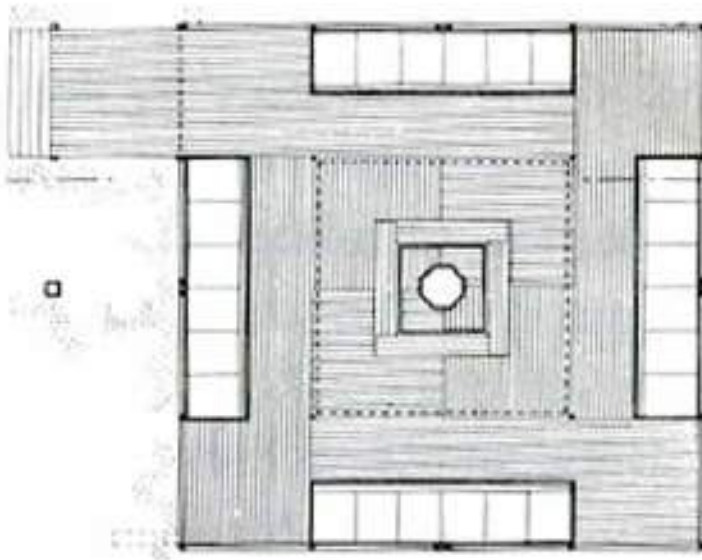
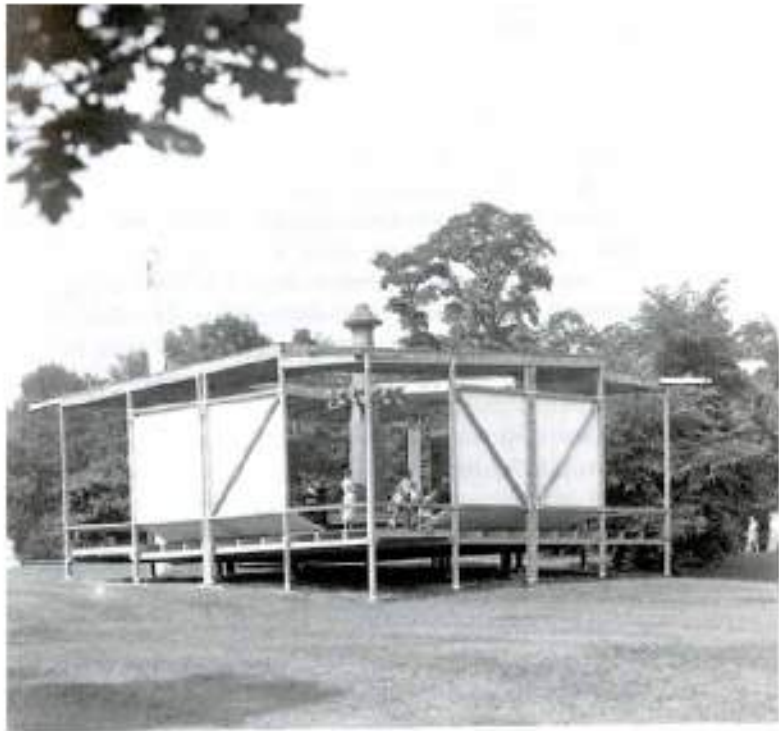
Floor plan 1:500

Etage plan Geschoss 1:500

A. Roth _ *ampliamento ETH Zurigo, (1943).*



M. Bill _ Hochschule für Gestaltung, Ulm (1950-1955).



M. Bill e O. Aicher _ *Padiglione della città di Ulm alla Landesgewerbeausstellung di Stoccarda, (1955).*

APPARATI
A

Wilhelm Lehmbruck: scultore "degenerato"

Wilhelm Lehmbruck nacque nel 1881 a Meiderich, una piccola cittadina dell'attuale Land tedesco del Nordrhein-Westfalen, situata nei pressi di Duisburg, cui fu incorporata all'inizio del XX secolo. Il padre, un minatore, e la madre erano entrambi discendenti da famiglie di agricoltori della zona.

Il giovane Wilhelm lasciò ben presto il luogo natio e si recò appena quattordicenne a Düsseldorf, ove si iscrisse alla Scuola di Arti e Mestieri con una borsa di studio sovvenzionata dalla sua città. Completò i suoi studi all'Accademia di Belle Arti di Düsseldorf. Nel 1904 all'Esposizione Internazionale di Düsseldorf (1° maggio – 23 ottobre) fece per la prima volta conoscenza del lavoro di Rodin. Il suo linguaggio fu uno dei primi adottati da Lehmbruck per attuare un processo di liberazione dallo stile accademico e dalle forme neoclassiche appresi negli anni di formazione e per dar voce a quello che fu d'ora in poi il suo credo artistico, ovvero l'interpretazione dell'arte e della scultura come rappresentazione e simbolizzazione di stati emotivi. Da Rodin mutuò in particolare l'uso dell'intero corpo umano come strumento espressivo e simbolo gestuale.

Nel 1910 si trasferì con la moglie e il primogenito Ollo a Parigi, dove fu in mostra al *Salon d'Autumne* dello stesso anno con tre opere di chiara influenza rodiniana. Ma lo scultore rigettò ben presto questo modello. In base ai racconti della moglie Anita, l'imitazione e l'ammirazione nei confronti di Rodin si interruppe bruscamente dopo la visita di Lehmbruck all'atelier del suo maestro spirituale nel 1910. Anita raccontava che al suo ritorno il marito iniziò subito a lavorare all'opera *Stehende*, con cui si trovò a riaffermare l'attaccamento alla sua formazione accademica tedesca e a ricercare una sintesi tra il Moderno tedesco e la tradizione classico-romantica.

La figura si erge nuda, eccezion fatta per un drappo che ricade sulle sue gambe. La postura deriva chiaramente dai modelli della Grecia antica, ma non è al tempo stesso una imitazione. Utilizzando un modulo che suddivide la figura in multipli di 25 cm (corrispondenti alla dimensione della testa), Lehmbruck vira verso un linguaggio che

apparati

guarda alla forma quasi con sguardo architettonico: un tutto armonico in cui la coesistenza delle varie parti è garantita dalla silhouette che le contiene e le comprende. Questa fu la prima sistematica applicazione del suo principio: «tutta l'arte è misura, misura contro misura, questo è tutto». Egli rigettò ogni dettaglio aneddótico per attenersi al senso severo di un'immagine in cui il gesto era limitato all'atto di ergersi con grazia in uno stato di pensierosa malinconia.⁷⁹⁰ La tendenza all'unificazione e alla semplificazione formale non appiattisce, ma anzi arricchisce di morbide linee avvolgenti il corpo femminile e gioca con la materia sì da rendere l'immagine di una figura leggera, paradossalmente eterea. La statua richiama l'arte di Maillol – che è stato spesso considerato come il maestro che aveva rimpiazzato Rodin nell'immaginario artistico di Lehmbruck – ma se ne differenzia anche nel senso di intima malinconia che affiora dalle soffici forme magistralmente plasmate.

Nella capitale francese l'arte di Lehmbruck conobbe una grande evoluzione ed egli iniziò ad essere conosciuto e apprezzato. Entrò in contatto con Derain, Léger, Brancusi e Modigliani e divenne amico di Archipenko. L'iniziale orientamento quasi classicista fu ben presto abbandonato da Lehmbruck, che con la *Kniende* (inginocchiata) del 1911 realizzò una nuova svolta nella sua opera.

La *Kniende* non mostra apparentemente alcun tipo di legame con le sue opere precedenti. La figura femminile inginocchiata e malinconica si fa eterea, perde di matericità, ma contemporaneamente prende forza la linea che segna la sua silhouette. Il processo di stilizzazione che traduce il modello nell'opera è simile a quello che caratterizza le cattedrali gotiche: la linea, la verticalità e il movimento prendono il sopravvento sulla massa. Tali caratteristiche si rivelano non solo nella figura nel suo complesso, ma trapelano *in nuce* in ogni suo singolo frammento. Il busto della *Kniende* poteva essere isolato da Lehmbruck come un concentrato della malinconica, contemplativa essenza dell'intero. Come affermava lo scultore: «il dettaglio è il modulo della grandezza».⁷⁹¹

Il rivoluzionario e quasi gotico allungamento delle membra della *Kniende* divenne il paradigma della scultura di Lehmbruck. Non mettere in evidenza la sua qualità

790Cfr. R. Heller (a cura di), *The Art of Wilhelm Lehmbruck*, catalogo della mostra (National Gallery of Art Washington 20 maggio- 13 agosto 1972), Stephenson Lithograph, Washington 1972, pp. 21-22.

791Cfr. R. Heller, *op. cit.*, p. 26.

Wilhelm Lehmbruck: scultore "degenerato"

massiva, ma ricercare e rivelare del corpo umano tutto ciò che stava nascosto dietro la sua materica apparenza: questo fu d'ora in poi la strada intrapresa dall'arte di Lehmbruck.

Nel 1913 alcune sue opere furono in mostra al famoso *Armory Show* di New York.

Nel 1914 allo scoppio della prima guerra mondiale, Wilhelm fece ritorno in Germania e fu impiegato come paramedico all'ospedale militare di Berlino, ove rimase sino al 1916.

A Berlino Lehmbruck strinse amicizia con Mies van der Rohe, che aveva già conosciuto negli anni parigini. Secondo il figlio Manfred, i due uomini e le loro famiglie si frequentarono spesso negli anni 1915 e 1916, scambiandosi vicendevolmente visite a Berlino e Werder. Questa amicizia fu una delle più strette della prima età adulta di Mies, forse di tutta la sua vita. Lehmbruck era di 5 anni più vecchio di Mies e al tempo del loro incontro a Parigi, durante un viaggio dell'architetto del 1912, aveva già dietro a sé un decennio di esperienza nel mondo dell'arte ed era divenuto uno scultore di fama internazionale. Lehmbruck incarnava il tipo di artista la cui compagnia Mies prediligeva. Manfred ricordava: «Certamente i due [Mies e Lehmbruck] conoscevano i loro lavori reciproci e parlavano infinitamente, sino a notte fonda. Spesso discutevano di temi filosofici.»⁷⁹²

Nel corso della sua carriera, Mies utilizzò spesso le opere dell'amico per inserirle nelle sue architetture. Si citano come esempi il *Glasraum* a Stuttgart (allestito in occasione della mostra "Die Wohnung", Stuttgart 1927), *Haus Lange* (Krefeld 1928), *Villa Tugendhat* (Brno 1928-30).⁷⁹³ E' noto che l'architetto avesse scelto per il Padiglione di Barcellona (1929) una statua di Lehmbruck al posto di quella di Kolbe, utilizzata poi a seguito dell'impossibilità di reperirne una dell'amico.

Nel 1916, provato dalle atrocità osservate in prima persona, Lehmbruck decise di scappare con la famiglia a Zurigo, ove visse fino alla fine della guerra. Dopo il 1918 fece la spola tra la Svizzera e Berlino, ove pure allestì un atelier.

In questi anni egli andò rafforzando quanto sperimentato con la *Kniende*. Nel *Gestürtzter* (caduto) del 1916 e nel *Sitzender Jünglich* (giovane seduto) del 1916/17 il corpo umano è

⁷⁹²Cfr. F. Schulze, *Mies van der Rohe. A critical Biography*, The University of Chicago Press, Chicago 1985, p. 80 e segg.

⁷⁹³Rimane da verificare l'utilizzo delle opere di Lehmbruck anche nelle architetture americane di Mies.

apparati

disegnato da una serie di superfici nette e geometriche. Le figure sono costruite attorno ad una sorta di vuoto, un potente spazio scultoreo delimitato dalla loro silhouette.

Wilhelm si tolse la vita nel suo atelier berlinese nel marzo del 1919, pochi giorni prima che fosse sancita la sua prestigiosa nomina a membro della *Preußische Akademie der Künste*.

La grande modernità della sua opera fu la principale responsabile della sua condanna di “degeneratezza” nel corso dell'azione *Entartete Kunst*, perpetrata dal regime nazionalsocialista. Varie delle sue opere furono confiscate e tra queste un gran numero trovò salvezza in America, dove Lehmbruck era un artista conosciuto e apprezzato sin dal tempo dell'*Armory Show*, e molti galleristi e collezionisti si interessarono alla svendita dei suoi lavori promossa dai funzionari del regime.

Tale “degeneratezza” fu costituì però anche parte della sua fortuna nel dopoguerra tedesco, quando si ricercò nel Moderno perseguitato da Hitler un appiglio a quella “germanicità” rimasta aliena da ogni seduzione nazista e per questo atta a costituire uno dei tratti identitari della neonata Repubblica Federale.

Gli artisti “degenerati”- e Lehmbruck con essi - furono celebrati nuovamente nel 1962 in una esposizione allestita a Monaco, questa volta presso la *Haus der Kunst*, il museo a cui nel 1937 non avevano avuto accesso. Il titolo della mostra fu: „*Entartete Kunst*“. *Bildersturm vor 25 Jahren*.

CENNI BIOGRAFICI

Cfr. R. Heller (a cura di), *The Art of Wilhelm Lehmbruck*, catalogo della mostra (National Gallery of Art, Washington 20 maggio-13 agosto 1972), Stephenson Lithograph, Washington 1972.

1881 _ il 4 gennaio Wilhelm Lehmbruck nasce a Meiderich, figlio del minatore Wilhelm Lehmbruck e di Margareta Lehmbruck-Wützmann. Il 6 febbraio è battezzato secondo la fede luterana e riceve il nome di Heinrich Wilhelm.

1895 _ si diploma alla *Volkschule* di Meiderich e si iscrive alla Scuola di Arti Applicate di Düsseldorf. Le spese per questo primo anno di studi sono pagate da uno dei suoi insegnanti di Meiderich, G. von Diepenbrock.

1896 _ riceve una borsa di studio dalla città di Meiderich.

1899 _ il padre muore. Per contribuire al sostentamento della famiglia lavora come illustratore per testi di botanica e anatomia. E' assistente in vari atelier di scultura a Düsseldorf.

1901 _ si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Düsseldorf e studia con Karl Janssen. In questo periodo realizza nudi di grandi dimensioni e un progetto per un monumento agli eroi della mitologia.

1904 _ alla mostra internazionale di Düsseldorf visita la retrospettiva dei lavori di Rodin. Viaggia in Olanda e in Inghilterra.

1905 _ entra in contatto con i mercanti d'arte Bismeyer e Kraus per realizzare un modello in piccola scala di un monumento civico di Düsseldorf. Passando da Monaco arriva in Italia dove visita Milano, Genova, Pisa, Firenze, Roma, Napoli e Capri.

1906 _ lascia l'Accademia di Düsseldorf.

apparati

1907 _ diventa membro dell'associazione di artisti di Düsseldorf e della *Société Nationale des Beaux-Arts*. Si reca a Parigi ove esibisce per la prima volta le sue opere.

1908 _ soggiorna a Parigi. Si unisce in matrimonio con Anita Kaufmann.

1909 _ realizza la statua *Mann* (uomo), ove è evidente l'influenza di Michelangelo e Rodin. Nasce a Düsseldorf il suo primogenito Gustav Wilhelm.

1910 _ si trasferisce a Parigi con la famiglia. Frequenta il *Café du Dôme* dove si incontrano gli studenti tedeschi dell'*Académie Matisse*. Entra in contatto con Brancusi, Derain, Léger e Modigliani e stringe amicizia con Alexander Archipenko. Visita l'atelier di Rodin e da lì in poi si allontana dalla sua opera, come è dimostrato nella statua *Stehende* (donna in piedi).

1911 _ realizza la *Kniende* (donna inginocchiata).

1912 _ viaggia nuovamente in Italia con i soldi ricavati dalla vendita della *Stehende* al *Museumsverein* di Duisburg. Si reca a Berlino in viaggio. E' poi a Colonia dove partecipa all'esposizione del *Sonderbund*. E' invitato a partecipare all'*Armory Show* di New York.

1913 _ La *Kniende* è in mostra all'*Armory Show*. Nasce a Parigi il secondo figlio Manfred. Gli sono commissionate due sculture per l'esposizione del *Werkbund* di Colonia.

1914 _ allo scoppio della guerra lascia Parigi con la sua famiglia e si trasferisce prima a Colonia e poi a Berlino, ove apre il suo atelier.

1916 _ è di servizio come paramedico all'ospedale militare di Berlino. Soffre di una grave depressione e scappa dalla guerra rifugiandosi a Zurigo.

1917 _ alcuni suoi lavori sono esposti alla *Kunsthau*s di Zurigo. Nasce il terzo figlio Guido. Realizza il *Gestürtzte* (uomo caduto) e il *Sitzender Jünglich* (giovane seduto). Si lega all'attrice Elisabeth Bergner.

Wilhelm Lehmbruck: scultore "degenerato"

1918 _ vive tra Zurigo e Berlino.

1919 _ nel gennaio di questo anno è selezionato come membro della *Preußische Akademie der Künste* insieme a Lovis Corinth, Georg Kolbe, Franz Metzner, Käthe Kollwitz e Ernst Barlach.

Si toglie la vita il 25 marzo.



W. Lehmbruck _ *Stehende* (1910).



W. Lehmbruck _ *Kniende* (1911).



W. Lehmbruck _ *Sitzender Jüngling* (1916-17).

W. Lehmbruck _ *Gestürzter* (1916).



Manfred Lehbruck: architetto "apolide"

Manfred Lehbruck fu un architetto tedesco noto in particolare per i musei progettati nella Repubblica Federale tedesca nel secondo dopoguerra.

Manfred nacque nel 1913 a Parigi, dove il padre – il famoso scultore Wilhelm Lehbruck – aveva deciso di stabilirsi due anni prima per portare avanti la sua carriera di scultore. Gli anni parigini furono un periodo felice per i Lehbruck – tanto che Manfred amerà nel corso della sua vita definirsi “metà parigino” – poiché nonostante le ristrettezze economiche essi condivisero il progetto di Wilhelm: la moglie Anita fu spesso modella e musa per le sue opere e i figli – Ollo e Manfred – vissero a diretto contatto con l'arte paterna nella casa-atelier di Avenue du Marne.⁷⁹⁴ Questo idillio si interruppe nel 1914, quando allo scoppio della prima guerra mondiale la famiglia fu costretta a far ritorno in Germania e si stabilì prima a Berlino e poi a Zurigo.

Manfred rimase però molto legato alla capitale francese e negli anni di formazione trascorse dei periodi di studio a Parigi, durante le vacanze estive, in cui si dedicò alla scultura: evidentemente questa arte, tanto quanto la città, gli permettevano di ristabilire un legame con il padre, perso così presto, a seguito del suo suicidio nel 1919. Nel 1923 la difficile situazione politica e la grave inflazione portarono Anita alla decisione di far ritorno in Germania e precisamente a Monaco, dove Manfred frequentò il liceo umanistico e si diplomò nel 1932. In quell'anno la famiglia Lehbruck si trasferì nuovamente, questa volta a Berlino. Manfred contattò Mies van der Rohe – caro amico di suo padre – quando decise di diventare architetto. Svolse un praticantato presso il cantiere di *Haus Lemcke* e frequentò il *Bauhaus*. Ma non erano tempi propizi e, consigliato dal *Meister*, si iscrisse alla TH Berlin-Charlottenburg, dove studiò con Heinrich Tessenow. Contemporaneamente frequentò la *Berliner Kunstakademie*, sotto la guida del Prof. Gerstel.

⁷⁹⁴Nel 1917 nacque il terzo fratello Guido.

Manfred Lehbruck : architetto "apolide"

Dopo il servizio militare, dal 1935 al 1936 svolse un anno di pratica allo studio del Prof. Werner March⁷⁹⁵ a Berlino, dove collaborò al progetto dell'*Olympiastadion*.

Nel 1936 si iscrisse alla TH Stuttgart per completare gli studi di architettura e si diplomò con il Prof. Paul Bonatz nel 1938 con un progetto per un ospedale. Durante gli studi lavorò allo studio di Gerhard Graubner⁷⁹⁶, in particolare al progetto per la *Ehrenhalle* (sala d'onore) della *Reichgartenschau* (esposizione dei giardini del Reich) di Stuttgart che si svolse nel 1939.

Nel 1937 le opere di Wilhelm furono bandite a seguito dell'operazione *Entartete Kunst* e Manfred, deluso dalla patria, emigrò a Parigi, d'accordo con il *Meister* Mies van der Rohe di seguirlo poi negli USA. Lo scoppio della guerra ostacolò il progetto e Manfred trovò impiego presso lo studio di Auguste Perret, dove lavorò al completamento del progetto del *Musée des Travaux Publics* e a quello della *Chiesa di Carmaux*. In questo periodo Manfred ebbe anche l'occasione di visitare più volte lo studio di Le Corbusier. Quando la Francia fu occupata dai nazisti, Lehbruck fu costretto a tornare in Germania e si stabilì a Berlino dove collaborò nuovamente con l'architetto Gerhard Graubner, che fu anche il relatore della sua tesi di dottorato discussa presso la TH Hannover nel 1942.

Questa nuova *Heimkehr* (ritorno in patria) di Manfred fu quindi caratterizzata da un'apparente, ma ambivalente adesione all'architettura del regime. Il rapporto di Manfred con il nazionalsocialismo è tuttavia difficile da decifrare: egli da un lato

⁷⁹⁵Werner March (1894-1976) fu un architetto tedesco. Studiò presso la TH Dresden e poi la TH Charlottenhof e si laureò nel 1919. a partire dal 1923 lavorò nell'Ufficio Edilizia della *Reichsbank* di Berlino e poi come architetto libero professionista. Nel 1933 divenne membro del partito nazionalsocialista e del comitato organizzativo dei giochi olimpici per cui progettò il noto *Olympiastadion* a Berlino (1936) in collaborazione con Albert Speer. Dopo la guerra visse e lavorò a Minden, una piccola cittadina del Nordrhein-Westfalen nei pressi di Bielefeld. Si occupò della ricostruzione del Duomo e del Comune. Dal 1953 fu professore ordinario di Urbanistica alla TH Berlin, dove lavorò fino al 1960. Continuò anche a portare avanti la libera professione. Morì a Berlino nel 1976.

⁷⁹⁶Gerhard Graubner (1899-1970) fu un allievo e assistente di Paul Bonatz presso la Scuola di Stoccarda. Dal 1927 lavorò come architetto nell'amministrazione pubblica, poi dal 1932 al 1939 come libero professionista. Successivamente, fino al 1942 fu a capo della *Stadtplanungsgesellschaft* (società di pianificazione urbana) di Düsseldorf. Dal 1940 al 1967 insegnò alla TH di Hannover. Nel dopoguerra divenne noto per la progettazione e realizzazione di numerosi teatri: lo *Stadttheater* di Bremerhaven (1953), lo *Stadttheater* di Lünen (1956-1958), la ricostruzione del *Nationaltheater* di Monaco (1958-1963), lo *Stadttheater* di Krefeld (1963), lo *Stadttheater* di Trier (1964), lo *Schauspielhaus* di Wuppertal (1966), la *Kammerspiele* di Bochum (1966), lo *Stadttheater* di Lippstadt (1967).

apparati

dichiarò successivamente nel *Fragebogen*⁷⁹⁷ di aver lasciato la Germania nel 1938 per l'attacco nazista all'opera paterna, dall'altro al suo ritorno in patria lavorò presso un architetto vicino al regime come Graubner, con cui peraltro aveva stretto rapporti già in precedenza. Certamente egli doveva mantenersi agli studi e aveva bisogno di un impiego e all'epoca gli architetti che lavoravano erano per la maggior parte sostenitori – o per lo meno non oppositori – del partito nazionalsocialista. Manfred può essere piuttosto definito – utilizzando un'espressione di Thomas Mann - un *Unpolitiker* (impolitico), che si adeguò alla situazione venutasi a creare. Questa caratteristica lo accomunò certamente a molti degli architetti attivi nella Germania di quegli anni.

Dopo la sua dissertazione di dottorato, Manfred fu chiamato al fronte e fatto poi prigioniero in Russia. Nel 1945 si rifugiò in Svizzera ove chiese ospitalità all'architetto Gustav von Tobel, un amico dei tempi di Stoccarda che lo nascose per alcuni mesi in casa propria (Manfred aveva infatti oltrepassato il confine elvetico illegalmente). Dopo quattro mesi circa fece ritorno in Germania, dove, grazie a del denaro prestatogli dall'amico raggiunse il fratello Guido e insieme a lui trasferì il lascito paterno da Berlino a Stoccarda. Nel 1947 ottenne un visto per la Svizzera, dove rimase – tra Berna e Zurigo - fino al 1951 e collaborò negli studi di Roth, Brechbühler e Salvisberg. In quest'ultimo conobbe la sua futura moglie, Dora Suter, architetto e scultrice svizzera. Manfred strinse anche rapporti con Arnold Rüdlinger, il direttore della *Kunsthalle* di Bern, che organizzò una mostra su Wilhelm Lehmbruck nel 1948 e aiutò Manfred a rimettere insieme parte del lascito paterno che si trovava in Svizzera per riportarlo poi in Germania.

Arricchito da queste esperienze e senza una precisa apparente motivazione, Manfred decise di tornare nuovamente in Germania e di stabilirsi a Stoccarda. Molto probabilmente fu decisivo l'incarico per il progetto di una fabbrica per la ditta tessile PAUSA AG di Mössingen (una piccola città del Baden-Württemberg), il cui proprietario,

⁷⁹⁷ Per *Fragebogen* si intende il questionario che tutti i tedeschi furono costretti dagli alleati a compilare dopo il 1945. Essi dovevano dare delle indicazioni sulla propria identità e professione e dichiarare quale fosse stato il proprio coinvolgimento nel regime nazionalsocialista.

Manfred Lehbruck : architetto "apolide"

Willy Häussler, fu uno dei principali committenti di tutta la sua carriera. In questo progetto Manfred mostrò per la prima volta chiaramente la sua adesione all'architettura della *Moderne*, o meglio della *Nachkriegsmoderne* (architettura moderna del dopoguerra).

Häussler era un imprenditore tessile, ma anche un grande appassionato di arte e un collezionista, fu probabilmente per questo motivo e per un suo interesse per l'opera di Wilhelm Lehbruck, che fece la conoscenza del figlio. E' anche possibile che avesse conosciuto Manfred nel periodo in cui frequentò il Bauhaus, dal momento che la ditta negli anni trenta era in stretto contatto con la scuola.⁷⁹⁸

La famiglia Häussler aveva commissionato un progetto per una villa a Reutlingen (una città tedesca situata nel Land del Baden-Württemberg), che Manfred ebbe modo di visionare e che giudicò molto criticamente, guadagnandosi così infine l'affidamento dell'incarico nel 1950.⁷⁹⁹ Questo fu il primo lavoro che l'architetto svolse come libero professionista.

Haus Häussler presenta i tratti tipici di molte abitazioni di questo tipo nel dopoguerra. La presenza di ampie pareti finestrate, oltre a rispecchiare quella “fame di luce”, che caratterizzò in gran parte l'edilizia abitativa tedesca – soprattutto unifamiliare – degli anni cinquanta⁸⁰⁰ è anche precorritrice dell'ampio utilizzo che fece Lehbruck delle grandi superfici vetrate nelle sue opere successive. La scelta dei materiali e in particolare l'utilizzo di pietra e legno richiamava le tendenze dell'architettura elvetica di quegli anni⁸⁰¹, ma rispose anche certamente alle preferenze della committenza. Anche il legame dell'abitazione con l'ampio giardino circostante è un tratto comune alle nuove case unifamiliari tedesche di quegli anni.

Anche **Haus Flitner** a Tübingen, di un decennio successiva (1959), presenta caratteristiche simili, anche se qui il linguaggio del Moderno si accentua, grazie alle marcate linee orizzontali, alle bande finestrate e a un'orditura quasi grafica del prospetto, disegnata in larga misura proprio dagli infissi. La pianta in apparenza molto convenzionale, mostra in realtà una forte flessibilità: la casa unifamiliare era

⁷⁹⁸Cfr. R. Krisch, *Licht und Schatten*, in A. K. Vetter, R. Krisch, *op. cit.*, pp. 36-47.

⁷⁹⁹Nel periodo trascorso in terra elvetica, Manfred tornò più volte per brevi periodi in patria – Berlino, Stoccarda, Monaco - dove continuò a cercare lavoro.

⁸⁰⁰Cfr. paragrafo 3.2.5.

⁸⁰¹Cfr. paragrafo 3.2.1.

apparati

predisposta infatti per essere suddivisa in tre unità abitative.

La realizzazione di *Casa Häussler*, permise certamente a Lehmbruck di guadagnarsi la fiducia del committente, che non solo lo incaricò della progettazione della nuova sede della ditta – che fu una delle commissioni più importanti della sua carriera e si protrasse con i successivi ampliamenti fino al 1961 – ma gli garantì anche contatti con il mondo dell'arte, grazie ai vari artisti che collaboravano con Häussler (tra cui Hap Grieshaber e Willi Baumeister) e incarichi anche da parte di altre figure legate a PAUSA AG (impiegati, amministratori...). Tutti questi lavori gli permisero una certa sicurezza economica, che gli diede anche la possibilità di partecipare a numerosi concorsi.

Il complesso industriale **PAUSA AG** di Mössingen doveva ospitare l'industria tessile di Häussler, di cui era stato previsto lo spostamento dal centro della città a un terreno ad essa limitrofo, ubicato ad est del centro abitato. Il primo edificio realizzato (1951/2) è un grande ambiente che doveva essere utilizzato per la stampa dei tessuti. La copertura è realizzata tramite delle volte a botte ordite perpendicolarmente al lato lungo della pianta rettangolare. Essa è sostenuta da possenti archi interni in cemento armato, che fanno sì che l'ambiente riecheggi la *Fabrik Prowodnik* a Riga (1914) dell'ingegnere svizzero Robert Maillart.⁸⁰²

L'ambiente è illuminato da lucernari posti sulla copertura, ma anche da finestre a nastro laterali, che permettono un contatto visivo con l'intorno e rendono quindi possibile l'instaurarsi di una buona atmosfera lavorativa. La struttura in cemento armato, lasciata in vista all'interno e all'esterno, è tamponata da setti costituiti da blocchi di cemento.

Seguì poi la realizzazione delle officine e del vano caldaia (1955), poi l'edificio per l'amministrazione e uno per la produzione (1956), la mensa aziendale (1960) e un ampliamento dell'amministrazione e della produzione (1961).

Il complesso mostra una sorta di graduale sviluppo stilistico. Ad esempio la sala produzione del 1956 presenta un linguaggio assai diverso rispetto al primo edificio: la

⁸⁰²Cfr. S. Wagner, *op. cit.*, p. 61.

Manfred Lehbruck : architetto "apolide"

sua aula priva di sostegni interni, la copertura leggermente arcuata e le fasce finestrate regolate da una fitta orditura di telai verticali conferiscono un aspetto più radicalmente moderno al corpo edilizio che si lega all'edificio dell'amministrazione, la cui peculiarità è rappresentata dai due vani scala interamente vetrati, che ricordano quelli dell'*Arbeitsamt* di Vienna (1930-1) di Ernst A. Plischkes.⁸⁰³

L'intero complesso è stato da non molto inserito nella lista dei monumenti tutelati dallo stato tedesco ed è da considerarsi come uno dei più alti punti raggiunti dall'architettura industriale degli anni cinquanta nel sud della Germania.⁸⁰⁴

Tra il 1952 e il 1954 Manfred vinse quattro concorsi, che lo portarono alla realizzazione del complesso dello *Stadtbad und kaufmännische Berufsschule* (piscina comunale e della scuola professionale commerciale) a Stuttgart-Feuerbach (1958-1964), la *Gottlieb-Rühle-Schule* di Mössingen (1954-1957), il *Reuchlinhaus* di Pforzheim (1953-1961) e l'*Ospedale di Ehingen* (1958-9).

Del complesso dello **Stadtbad und kaufmännische Berufsschule** – inserito nel 2000 nella lista dei monumenti sotto tutela - è particolarmente interessante il corpo edilizio in cui è ubicata la piscina; esso si apre su tre lati verso l'intorno con pareti completamente vetrate leggermente inclinate verso l'intorno e assieme alla copertura, una soletta in cemento armato leggermente concava di uno spessore di soli 8 cm, crea un insieme dinamico e desueto. All'interno della piscina è presente anche una vetrata dipinta da Hap Grieshaber. Gli altri componenti del complesso sono un edificio di sette piani e un altro a quattro piani ospitanti la scuola (entrambi in cemento armato a vista).

Sino al 1960 Lehbruck partecipò ancora a svariati concorsi, poi delegò questa parte della sua attività ai suoi collaboratori e si concentrò sulla realizzazione dei suoi progetti più importanti.⁸⁰⁵

Iniziò il periodo più fervente della carriera di Lehbruck come architetto libero

803Cfr. S. Wagner, *op. cit.*, p. 62.

804Cfr. R. Krisch, *op. cit.*, p. 33.

805Fu anche molto attivo come membro della giuria di numerosi concorsi di architettura.

apparati

professionista, che si protrasse più o meno fino al 1968.

In questi anni gli fu commissionato il *Wilhelm-Lehmbruck-Museum* e il *Federsee-Museum*⁸⁰⁶ e poi la *Friedrich-List-Realschule* a Mössingen (1967).

La **Friedrich-List-Realschule** è l'ultimo grande progetto portato avanti da Lehmbruck, cui fu attribuito l'incarico a seguito della realizzazione della precedente scuola inaugurata nel 1957. Il compito dell'architetto sarebbe stato quello di creare un nuovo edificio su modello del precedente, ma l'unione della scuola con una sala per le feste, portò ad un insieme curioso e decisamente nuovo. Questo spazio fu pensato coincidente con il grande atrio attorno a cui si concentra il volume edilizio. Esso costituiva il cuore del complesso e rispecchiava anche un particolare concetto che aveva permeato la progettazione, quello di comunità scolastica. Nel discorso tenuto per l'inaugurazione della scuola, l'architetto sottolineò quanto fosse a suo giudizio importante che gli insegnanti non si trovassero “di fronte”, ma “insieme” agli allievi. Per realizzare ciò erano necessari dei presupposti spaziali. Ad esempio le classi erano pensate con una pianta quadrata, che insieme ad ottimali condizioni di illuminazione e areazione avrebbe permesso dei liberi raggruppamenti degli allievi all'interno dello spazio. In questo modo veniva spazzata via la latente linea di divisione tra docenti e discenti. «La forma dello spazio e la penetrazione della luce rendono le classi dei “palcoscenici” per un metodo educativo moderno e variabile.»⁸⁰⁷

I materiali utilizzati sono essenzialmente legno, *béton brut* e vetro.

Successivamente Lehmbruck si dedicò soprattutto alla sua attività di docente di progettazione alla TH Braunschweig (dal 1967 al 1978), alle sue riflessioni teoriche e alla sua attività di membro dell'ICOM (The International Council of Museums), che gli permise di girare il mondo pur rinunciando a quella condizione di apolide *Wanderer* (viandante) che aveva caratterizzato una lunga parte della sua vita.

806Cfr. paragrafo 3.1.

807Discorso tenuto da Lehmbruck per l'inaugurazione della *Friedrich-List-Schule* l'8 dicembre 1967. Cit. in S. Wagner, *op. cit.*, p. 70.

CENNI BIOGRAFICI

Cfr. S. Wagner, *Manfred Lehbruck. Ein Architekt der Moderne*, Baier-Digitalbuch-Verlag, 2006.

1913 – Manfred Lehbruck nasce a Parigi, secondo figlio dello scultore Wilhelm Lehbruck e della moglie Anita Lehbruck-Kaufmann. Il fratello Gustav-Wilhelm, detto Ollo, era nato nel 1909 (muore nel 1954).

1914 – la famiglia Lehbruck fa ritorno in Germania a seguito dello scoppio della prima guerra mondiale e si trasferisce a Berlino.

1916 – I Lehbruck si trasferiscono Zurigo, ma Wilhelm trascorre lunghi periodi nel suo atelier di Berlino.

1917 – nasce Guido, il terzo figlio di Anita e Wilhelm.

1919 – Wilhelm Lehbruck si toglie la vita a Berlino. Dopo la morte del marito, Anita gira le grandi mostre svizzere ed europee per raccogliere le opere del marito.

1923 – Anita si trasferisce a Monaco con i tre figli. Manfred frequenta dal 1924 al 1932 il ginnasio umanistico. Trascorre parte delle vacanze estive a Parigi dove studia scultura. Nel 1925 Anita affida per la prima volta al museo di Duisburg parte del lascito del marito.

1932 – i Lehbruck si trasferiscono a Berlino. Manfred si diploma e svolge un periodo di praticantato presso il cantiere di *Haus Lemke* (da maggio a ottobre) di Mies, inoltre frequenta il Bauhaus. Su consiglio di Mies nel 1933 si iscrive alla TH Berlin-Charlottenburg dove studia con Heinrich Tessenow.

1935 – dopo il servizio militare svolge sei mesi di pratica nello studio di Werner March.

apparati

1936 – si iscrive alla TH Stuttgart e durante gli studi lavora nello studio di Gerhard Graubner. Si diploma nel 1938 con il Prof. Paul Bonatz.

1938 – si trasferisce a Parigi e lavora nello studio di Auguste Perret.

1940 – ritorna a Berlino e lavora presso Gerhard Graubner, che è anche il relatore della sua tesi di dottorato *Grundsätzliche Probleme des zeitgenössischen Museumbaues* (Problemi fondamentali dei musei contemporanei), discussa nel 1942 presso la TH Hannover.

1942 – parte per il fronte ed è fatto prigioniero in Russia.

1945 – scappa dalla Russia e raggiunge a piedi Monaco, dove lavora per qualche tempo con l'arch. Robert Seitz. Oltrepassa poi illegalmente il confine svizzero e si reca dall'amico architetto Gustav von Tobel. Torna poi qualche mese in Germania dove, grazie ad un aiuto finanziario dell'amico insieme al fratello Guido trasferisce il lascito del padre da Berlino a Stoccarda.

1947-1949 – è in Svizzera con visto ufficiale, ma senza permesso di lavoro. Nel frattempo cerca un impiego anche in Germania e si reca a Berlino, Monaco, Stoccarda. Conosce la futura moglie Dora Suter, architetto e scultrice svizzera. Dora è tra le prime donne a laurearsi in architettura, studia all'ETH di Zurigo con il Prof. Salvisberg. Manfred è collaboratore presso lo studio di Salvisberg e Brechbühl a Bern, poi a Zurigo da Alfred Roth.

1950 – nasce a Zurigo la prima figlia Christine. La famiglia si trasferisce a Stoccarda e Manfred lavora come libero professionista. Il suo primo incarico è per *Haus Häussler*. Il committente, Willy Häussler è un ricco imprenditore tessile che gli commissiona anche il nuovo complesso industriale della sua fabbrica PAUSA AG. Questo progetto e i successivi ampliamenti garantiscono a Manfred per un decennio una certa sicurezza economica che gli permette di partecipare anche a numerosi concorsi.

Manfred Lehbruck : architetto "apolide"

1951 – nasce la seconda figlia Bettina.

1952/1954 – vince quattro concorsi: lo *Stadtbad und kaufmännische Berufsschule* (piscina comunale e della scuola professionale commerciale) a Stuttgart-Feuerbach, la *Gottlieb-Rühle-Schule* di Mössingen, il *Reuchlinhaus* di Pforzheim e l'*Ospedale di Ehingen*, che portano poi agli incarichi per la progettazione e realizzazione dei rispettivi edifici.

1957 – è incaricato del progetto per il *Wilhelm-Lehmbruck-Museum* di Duisburg. Vince il concorso per il monumento ai caduti a Dusslingen, realizzato poi nel 1964.

1960 – ottiene l'incarico per il progetto del *Federsee-Museum* a Bad Buchau.

1961 – inaugurazione del complesso dello *Stadtbad und kaufmännische Berufsschule* e del *Reuchlinhaus*. Nello stesso anno August Hoff prende contatti con l'architetto facendo da tramite per l'attribuzione dell'incarico dell'ampliamento dello *Städtisches Kunstmuseum* di Hagen di van de Velde, sperando anche in un possibile coinvolgimento di Mies van der Rohe. Le trattative non avranno però seguito. Nel luglio del 1961 muore la madre Anita.

1962 – Manfred diventa membro dell'ICOM. Questo incarico comporterà numerosi viaggi in tutto il mondo: URSS, USA, India, Indonesia, Thailandia, Giappone, Corea, Cina.

1964 – inaugurazione del *Wilhelm-Lehmbruck-Museum* e inizio dei lavori al *Federsee-Museum*. Nello stesso anno Manfred è impegnato nella progettazione di un museo a Rottweil. Al progetto non seguirà poi la realizzazione. (Un nuovo museo sarà edificato solo nel 1991, ma non su progetto di Lehbruck.)

1967 – entra in carica come docente di progettazione di “edifici alti” alla TH Braunschweig. Sarà un insegnante molto sensibile e con una ampia conoscenza di respiro internazionale, cosa non comune per quella università.

apparati

1968 – inaugurazione del *Federsee-Museum*. Lehmbruck inoltre rende pubblico il suo progetto per il *Möbelsystem INPUT* (in collaborazione con Günter Grabow), che riprende il particolare sistema di scaffalature a spina di pesce utilizzato nel *Reuchlinhaus*. Tra il 1968 e il 1969 è consulente per la progettazione della *Kunsthalle* di Tübingen, affidata all'architetto Abbe Schmid e promossa dalla vedova del pittore Friedrich Zundel. Manfred era stato membro della giuria del concorso e si offre poi di affiancare Schmid nell'elaborazione successiva del progetto, che sotto la sua guida viene molto modificato. La *Kunsthalle* sarà inaugurata nel 1971.

1972-1979 – Lehmbruck lavora come consulente al *Wilhelm-Hack-Museum* di Ludwigshafen. L'architetto era stato membro della giuria del concorso, ma poi viene richiamato nel 1976 dal collezionista Wilhelm Hack, che non è soddisfatto di come stava procedendo la progettazione e la realizzazione del museo e minaccia di ritirare la sua collezione. Lehmbruck fornisce così la sua consulenza ed è incaricato dell'architettura degli interni. Il museo è inaugurato nel 1979.

1973-1977 – progetto del *Nicosia Cultural Center*. Il progetto – svolto in collaborazione con un suo assistente universitario, l'arch. Klaus Hänsch – non sarà poi realizzato a causa della difficile situazione politica insorta a Cipro.

1976-1977 – svolge un piccolo ruolo nel progetto per la ricostruzione del *Museum für Kunst und Kunstgeschichte* di Lubeca.

1977-1978 – svolge un piccolo ruolo nel progetto per la ricostruzione dell' *Übersee Museum* di Brema.

1978-1980 – è consulente nella conversione in museo dell'antico faro della città di Wangerooge.

1978-1979 – con altri esperti nel settore dei musei, anch'essi membri dell'ICOM, lavora alla progettazione del *Nubia-Museum* ad Aswan. Il museo sarà realizzato molti anni

Manfred Lehbruck : architetto "apolide"

dopo su diverso progetto.

1978 – pensionamento dalla carica di docente alla TH Braunschweig.

1983-1987 – progetto e realizzazione dell'ampliamento del *Wilhelm-Lehmbruck-Museum* di Duisburg in collaborazione con l'arch. Klaus Hänsch.

1992 – Manfred Lehbruck muore a Stoccarda a seguito di una grave e breve malattia.



M. Lehmbruck _ *Paasa AG*, Mössingen (1950/1961).



M. Lehmbruck _ *Stadtbad*, Stuttgart-Feuerbach (1952/1961).

Duisburg: ritratto di città

Duisburg è una moderna città di circa 470.000 abitanti, segnata nel suo aspetto sin dalla fine del XIX secolo dallo sviluppo dell'industria siderurgica. Le industrie Thyssen nel nord della città, Krupp nell'ovest e Mannesmann nel sud non solo sono forti agenti della configurazione dell'immagine della città, ma rappresentano anche i motori della sua economia insieme ad altre grandi imprese, come ad esempio Klöckner o Haniel. Le infrastrutture sorte assieme a queste attività, segnano anch'esse il volto di Duisburg: le ferrovie, le autostrade e l'*Innenhafen* (porto interno). Gli insediamenti abitativi legati a tale sviluppo industriale si diramano nella città con un'architettura spesso di poco pregio e soprattutto non inserita in validi programmi di pianificazione.

Duisburg è debitrice di questo grande sviluppo industriale alla sua particolare ubicazione: la città è, infatti, situata presso la confluenza della Ruhr nel Reno, fattore questo, che l'ha resa sin dall'antichità un importante centro del commercio. Le materie prime necessarie per la lavorazione dell'acciaio, come il carbone e i minerali metallici, sono trasportati in città via acqua o tramite ferrovie e autostrade. Lo stretto legame tra l'estrazione del carbon fossile e l'industria dell'acciaio ha permesso a Duisburg di guadagnarsi una posizione di eccellenza anche in questo campo.

Il paesaggio ove scorre il fiume Reno è ormai da tempo interamente segnato dall'industria. A Duisburg si può ancora intravedere un nucleo storico, ma la città non si è poi sviluppata in maniera organica e strutturata. A livello topografico si possono distinguere due parti: una a nord, l'altra a sud della Ruhr. La compagine della città è un variopinto caleidoscopio costituito da una sovrapposizione di *Siedlung*, per lo più indipendenti l'una dall'altra.⁸⁰⁸

Sulle rive del Reno sono ubicati i grandi stabilimenti industriali della città. Questo può aver costituito un vantaggio sul piano economico e produttivo, ma non certo per lo

808A partire dalla seconda metà del XIX secolo iniziarono a sorgere come una cintura attorno al centro della città numerose *Siedlung*. Ad oggi l'abitato di Duisburg ne comprende circa 150. Inizialmente furono realizzate dagli imprenditori vicino ai luoghi di produzione per ospitare i lavoratori. Queste prime *Siedlung* erano caratterizzate da un'architettura vicina allo stile regionale e tradizionale. Successivamente si diffuse invece anche la tipologia in linea.

sviluppo del sistema insediativo: polveri e scarichi sono trasportati dal vento dell'ovest sulla città, compromettendone la salubrità dell'abitare.

Duisburg ieri _ la storia della città

Per poter inquadrare l'importanza di Duisburg in un quadro storico di riferimento, è necessario andare molto indietro nel tempo.

Intorno al 740 d.C. nell' area oggi occupata dall'*Altstadt* (città vecchia), era ubicato un *Königshof* (corte reale) dei franchi, che poi nel X secolo divenne Palatinato. L'insediamento fu circondato a partire dal 1120 da una cerchia muraria con quattro porte. Alla fine del XIII secolo lo sviluppo del centro rese necessario un ampliamento della cerchia. La prosperità della città fu strettamente connessa alla sua ubicazione, nei pressi di una stretta ansa del fiume Reno - a nord delle mura cittadine - e della confluenza della Ruhr in esso. Inoltre presso Duisburg passava la *Hellweg*, una delle più importanti vie commerciali dell'epoca che collegava il Reno all'Elba. Alla fine del XIII secolo il Reno modificò il suo corso allontanandosi da Duisburg e minando il suo ruolo e la sua importanza commerciale. La città da prospero centro commerciale, protetto dall'imperatore del Sacro Romano Impero Germanico in quanto *Freie Stadt*⁸⁰⁹ e membro della Lega Anseatica, si trasformò lentamente in un centro agricolo e crebbe così lentamente che solo all'inizio del XIX secolo si registrarono nuove costruzioni oltre la cerchia muraria.

Nel 1655 a Duisburg, divenuta nel frattempo prussiana, fu fondata una importante università calvinista, aperta a tutte le confessioni, che contava circa 6000 studenti tanto da essere la terza università per importanza di tutto il Brandeburgo-Prussia. L'università fu chiusa dopo la rivoluzione francese e le guerre napoleoniche.

Le sorti economiche della città si risollevarono nel XIX secolo, con l'inizio dell'industrializzazione, che prese avvio con le manifatture tessili e del tabacco, per poi indirizzarsi verso l'industria chimica, mineraria e metallurgica. Alla fine del secolo erano già sorti a Duisburg i suoi più importanti stabilimenti industriali: Phonix, Thyssen e Krupp. In molti migrarono dai poveri territori dell'est della Prussia verso

⁸⁰⁹"Città libera", cioè sottoposta direttamente all'imperatore. In quanto tale, Duisburg fu risparmiata dalle lotte per il potere tra i signori del luogo, fatto che contribuì a promuoverne la prosperità. A partire dal 1290 tuttavia, fu sottomessa all'autorità del principe di Kleve.

Duisburg: ritratto di città

questo centro, in particolare per lavorare nelle miniere.

Tra il 1828-32 fu costruito l'*Aussenhafen*⁸¹⁰ (porto esterno) che ripristinò dopo secoli il collegamento diretto tra Duisburg ed il Reno. Per avere un ruolo attivo nel commercio del carbone nel *Ruhrgebiet* (territorio della Ruhr), i commercianti e gli imprenditori di Duisburg decisero di realizzare anche un canale di collegamento con la Ruhr, nacque così nel 1844 il *Ruhrkanal*, che nel 1890 fu in parte interrato, la parte ovest rimanente andò a costituire il cosiddetto *Innenhafen* (porto interno).

Lo sviluppo industriale portò con sé cambiamenti strutturali notevoli, la città vecchia crebbe rapidamente oltre la cerchia muraria e anche i borghi limitrofi iniziarono a espandersi. Nel 1905 si unirono le municipalità di Duisburg e Ruhrort e successivamente anche quella di Meiderich. Duisburg tornò così a essere il punto nodale del traffico fluviale all'incontro del Reno e della Ruhr e divenne uno dei più grandi porti fluviali d'Europa.

Si sviluppò notevolmente il commercio di cereali, tanto che Duisburg divenne uno dei più attivi centri di stoccaggio e successivamente di produzione di farina. Furono costruiti, quindi, numerosi magazzini e mulini, caratteri distintivi del volto della città sino alla seconda guerra mondiale, oggi per la maggior parte trasformati in musei o centri culturali.

In precedenza al secondo conflitto mondiale il cuore di Duisburg era costituito dall'area attorno alla *Burgplatz*, ove era ubicato il comune. Ad anello attorno alla piazza, nel terreno tra la *Schwanentor* e la *Kuhstrasse* si diramavano importanti luoghi urbani, vie commerciali, piazze. In particolare era però la *Beeckstrasse* la via commerciale più importante e lussuosa della città. Tutto il nucleo storico dell'*Altstadt* (città vecchia) era caratterizzato da una struttura unitaria con perno nella *Burgplatz*. Dal 1937 vennero elaborati piani per sanare la città vecchia. Quest'operazione prese però avvio solo con la ricostruzione successiva alla fine della guerra.

Duisburg 1945

Il 12 aprile 1945 Duisburg fu occupata dalle truppe americane, furono poi gli inglesi a presiedere la città e i territori limitrofi negli anni successivi. Il numero degli abitanti

810Il porto "esterno" è un porto situato sul Reno, che si collega con una serie di canali alla città.

apparati

durante la guerra scese da 432.000 a 150.000, ben in 25.000 persero la vita tra il 1940 e il 1945. La guerra lasciò intatto solo il 3% delle abitazioni, la città e le sue strade furono sommerse da 5 milioni di metri cubi di macerie. I problemi legati alla mancanza di alloggi, di mezzi di sostentamento, di alimenti costituirono lo sfondo su cui mosse i primi passi la ricostruzione della città.

La mancanza di materiali da costruzione fu uno degli ostacoli principali al *Wiederaufbau* (ricostruzione). I primi provvedimenti edilizi furono promossi nel novembre del 1945 e avevano linee direttive molto severe, il cui mancato adempimento era punito con giudizio militare. Innanzitutto i provvedimenti furono volti all'approvvigionamento di carbone, dato il vicino avvento dell'inverno. Furono poi previsti i primi lavori di riparazione delle abitazioni e l'allestimento di ospedali, luoghi di approvvigionamento di cibo e di prima accoglienza per gli sfollati. Delle 140 scuole presenti nel territorio di Duisburg erano utilizzabili solo 62. L'edilizia scolastica divenne uno dei compiti prioritari della ricostruzione.

L'inizio della ricostruzione

Una ricostruzione pianificata prese avvio a Duisburg solo nel 1948 con la riforma monetaria. I provvedimenti sino ad allora realizzati furono di iniziativa di privati, senza la possibilità di essere approvati dall'amministrazione cittadina. All'inizio dell'anno fu indetta un'assemblea comunale in previsione dell'imminente arrivo dei contributi alla ricostruzione derivanti dal Piano Marshall. La discussione fu segnata dal pragmatismo: non furono presi in considerazione per la ricostruzione particolari modelli edilizi, la situazione di emergenza e necessità pose in secondo piano riflessioni sulle possibili alternative in campo architettonico o urbanistico. Semplicemente si indicò come prioritaria la ricostruzione di abitazioni, scuole, infrastrutture e la rimozione delle macerie.⁸¹¹

La ricostruzione procedette sotto la guida del *Land Nordrhein-Westfalen*, nato nel 1947. Il *Land* mise a disposizione di Duisburg nel 1949 dei fondi per l'edilizia abitativa.

⁸¹¹ Sette anni più tardi, in una riunione del consiglio comunale del 1955, quando il tempo dell'emergenza era passato, l'edilizia abitativa costituì ancora una questione centrale. Per assicurare a tutti i cittadini di Duisburg un alloggio si prevede la costruzione di 82.630 unità abitative. Cfr. G. Schörken, *Wiederaufbauplanung in Duisburg nach dem Zweiten Weltkrieg 1945-1960*, Der andere Verlag, Tönning 2004, p. 113.

Pianificazione a Duisburg

La ricostruzione del dopoguerra modificò completamente il volto della città. A partire dal 1948 – e per i successivi vent'anni – furono elaborati numerosi piani che in varia misura puntarono a riconfigurare la città sulla base di criteri legati al potenziamento del traffico veicolare e alla trasformazione dell'antico centro cittadino in una cittadella per gli affari e il commercio, da cui fu inevitabilmente allontanata la funzione abitativa.

Questa nuova immagine della città derivò in parte da un'adesione alle tendenze della ricostruzione intraprese nella *Bundesrepublik Deutschland* (BRD), ma in parte fu debitrice di un processo che trova le sue radici negli anni del Reich e che quindi conferma a suo modo l'inconsistenza del mito della *Stunde Null*.⁸¹² Cerchiamo di ritesserne le fila.

Nella città occupata dagli inglesi il programma di denazificazione fu più blando rispetto a quello portato avanti nelle zone di occupazione americana. Fu forse questa una delle ragioni per cui, nella città di Duisburg, il responsabile dello *Stadtsplanungsamt* (Ufficio Urbanistica) Heinrich Bähr non fu sollevato dal suo incarico dopo il 1945.

La storia di Bähr è particolare e pare interessante accennarla. Dopo gli studi a Düsseldorf e un periodo di praticantato in Austria presso lo studio di Holzmeister⁸¹³, nel 1926 si trasferì a Duisburg. Già nei primi anni della sua attività, individuò nella riflessione sul traffico e la viabilità la questione centrale cui si doveva attenere la pratica urbanistica. Collaborò alla progettazione di alcune *Siedlung*, in cui mise in atto gli insegnamenti appresi a Vienna e mostrò di apprezzare i dettami del *Neues Bauen*. Dal 1935 fu a capo dello *Stadtsplanungsamt* di Duisburg, fatto non scontato a quei tempi per un simpatizzante dell'architettura moderna. La sua vicenda sembra ricalcare quella del *Neues Bauen* negli anni ante e post 1945: l'architettura moderna proseguì il suo cammino in Germania, anche se seguendo strade secondarie e furono proprio quegli architetti che la perpetrarono nella loro terra negli anni bui del

812 "Anno zero", "ora zero". Cfr. paragrafo 2.1.2.

813 Clemens Holzmeister dal 1920 al 1922 fu a capo con Adolf Loos dell'Ufficio per le *Siedlung* del Comune di Vienna.

apparati

nazional-socialismo ad esserne i portavoce dopo la caduta del regime.

Il falso mito della rinascita del *Neues Bauen* e della sua acclamazione negli anni del dopoguerra pare trovare riscontro anche nelle vicende dello *Stadtplanungsamt* di Duisburg. Dopo il 1945 Bähr, come antico portavoce della *Moderne* aveva le carte in regola per assolvere indisturbato i suoi compiti nel pubblico ufficio. Già nel 1945 elaborò un piano di ricostruzione per il centro storico della città, in cui prevedeva la realizzazione di un ampio asse viario in direzione nord-sud che seguiva il tracciato delle antiche mura cittadine. Il piano tuttavia fu respinto dall'allora sindaco Weitz. Sembra che proprio i cattivi rapporti con il sindaco portarono Bähr a un pensionamento anticipato nel 1947, anche se sono state fatte altre supposizioni in merito, ovvero che sia stata la sua attività nello *Stadtplanungsamt* ante 1945 e la collaborazione con l'*Arbeitsstab für Wiederaufbauplanung*⁸¹⁴ (gruppo di lavoro per la pianificazione della ricostruzione) di Speer ad essere la causa del suo ritiro.⁸¹⁵ Ma se così fosse, non pare strano che il suo successore a capo dell'ufficio edilizio fu Johannes Babenzien, un architetto che lavorò dal 1939 al 1945 come urbanista ad Amburgo, la città in cui dal 1937 regnava sovrana l'autorità in campo di pianificazione urbanistica di Konstanty Gutschow, figura chiave dell'*Arbeitsstab*?

Perché Babenzien e non Bähr? Forse Bähr era paradossalmente troppo legato al Moderno degli anni venti, mentre Babenzien era persona più fidata... o *affiliata*? Babenzien avrebbe consentito il rafforzamento della rete di relazioni instauratasi in seno all'*Arbeitsstab*, garantendone anche a Duisburg l'esclusivo appannaggio nell'ambito della ricostruzione. Se così fosse - e non pare troppo azzardato supporlo - la microstoria dello *Stadtplanungsamt* di Duisburg si svolgerebbe in perfetta assonanza con gli sviluppi della macrostoria tedesca: nello stesso anno in cui Babenzien assunse l'incarico a Duisburg, Adenauer in qualità di cancelliere della neonata Repubblica Federale, pose tra le sue priorità la fine della denazificazione e gettò le basi per la sua inversione di rotta.⁸¹⁶

814 Cfr. paragrafo 2.1.2.

815 Cfr. G. Schörken, *op. cit.*, p. 124

816 Nel 1949 Adenauer si adoperò per porre fine alla denazificazione, osteggiata da gran parte della popolazione tedesca. Promulgò una serie di leggi di amnistia per invertire il processo di denazificazione, nominò capo del suo staff Hans Globke, un ex ufficiale nazista e fece pressione per il rilascio dei

Duisburg: ritratto di città

Alla pianificazione di Duisburg nel dopoguerra collaborarono in varia misura come consiglieri alcuni membri dell'*Arbeitsstab*: Tamms, Dustmann, ma anche Schmitthenner e Bonatz, è a quest'ultimo che si devono le prime proposte riguardanti il destino dell'antico centro storico della città.

Già nel 1945 l'amministrazione iniziò a elaborare piani per la *Innenstadt*⁸¹⁷, gravemente danneggiata dai bombardamenti. Il primo progetto fu quello – prima citato – di Bähr, che prevedeva la demolizione delle abitazioni rimaste in piedi tra la *Sonnenwall* e la *Wallstrasse*, per lasciar spazio ad una strada a scorrimento veloce con una alberatura nel mezzo a separare le due direzioni di marcia. Il piano inoltre mirava ad una forte diminuzione della densità abitativa e una parallela dislocazione delle abitazioni nella periferia della città, un'idea questa già formulata negli anni del regime per far fronte ai problemi igienici, di illuminazione e di sovraffollamento che gravavano su questa area.

Il *Neuordnungsplan Innenstadt*⁸¹⁸ approvato nell'ottobre del 1948, ripropose questo modello, anche se venne affievolito il ruolo della *Sonnenwallstrasse* - poi negli anni successivi sostituita dalla *Steinische Gasse* come asse nord-sud. Si puntò piuttosto alla creazione di un potente asse viario in direzione est-ovest, tra la *Schwanentor* e la *Kuhtor* – antiche porte della città – che tagliava la città vecchia per proseguire poi nella *Königsstrasse*. Anche in questo caso, l'idea nacque negli anni del nazismo. Nel 1937 in vista di un risanamento della *Altstadt* (città vecchia) e di un potenziamento della maglia viaria, l'amministrazione cittadina iniziò ad acquistare gli immobili posti tra le due porte cittadine per poterli poi demolire e realizzare un ampio viale. I bombardamenti spianarono – letteralmente – la strada a questi progetti.

Il volto antico della città fu sacrificato all'idea di un moderno centro, dominato dagli edifici per gli affari e da una potente maglia infrastrutturale.

Nel 1957 fu varato il piano regolatore (*Leitplan*) di Duisburg, elaborato dall'amministrazione Babenzien a partire dal 1953. Il destino della *Innenstadt* era ormai segnato: il piano non fece che riconfermare per questa parte di città – con

criminali di guerra.

817Per *Innenstadt* (città interna) si intende quella parte della città un tempo racchiusa dalle mura.

818Piano di riorganizzazione della *Innenstadt*.

apparati

qualche variazione nel tracciato viario - le linee guida indicate negli anni precedenti. Nell'introduzione alla relazione che accompagnava gli elaborati grafici, i pianificatori specificarono che il *Leitplan* trovava le sue premesse in precedenti progetti e ordinanze, alcuni dei quali elaborati negli anni del Reich.

I protagonisti della ricostruzione

Si accenna di seguito a quell'*intelligentia* architettonica che operò nella città tra il 1945 e il 1960: i protagonisti della ricostruzione di Duisburg e i loro interventi.

Heido Stumpf

Studiò tra il 1947 ed il 1951 architettura a Karlsruhe, seguendo i corsi di Eiermann, si trasferì poi a Duisburg ove lavorò presso lo studio di Peter Poelzig. Nel 1955 si trasferì ad Essen dove fu attivo come libero professionista. L'anno successivo partecipò, in collaborazione con Peter Voigtländer, al concorso per la *Stadthalle* di Duisburg e risultò primo classificato a pari merito con altri progettisti (Kalenborn, Schwarz, Graubner). Si decise poi di affidare la realizzazione della *Stadthalle* a Graubner e Stumpf/Voigtländer. Nel settembre del 1959 fu posata la prima pietra del nuovo importante edificio, denominato oggi *Mercatorhalle*. Stumpf e Voigtländer vinsero altri due concorsi per la *Stadthalle* di Oberhausen e di Braunschweig. Stumpf dal 1964 fu consigliere comunale a Duisburg e progettò numerosi edifici per la città.

Peter Poelzig (Breslau 1906 - Duisburg 1981)

Figlio dell'architetto Hans Poelzig, studiò architettura a Stuttgart con il Prof. Theodor Fischer, poi al TH Charlottenburg. Alla fine dei suoi studi lavorò presso l'Ufficio Edilizia dell'aeronautica militare. Dal 1938 fu consigliere comunale per l'edilizia a Münster. All'inizio del 1944, quando Speer cercava architetti che potessero collaborare con lui per la pianificazione delle città distrutte durante la guerra, il comune di Münster propose il nome di Poelzig. Egli si ritirò poi nel 1945 a Duisburg come architetto libero professionista. Nel 1954 ricevette un incarico per una cattedra presso la TH Charlottenburg, come successore di Hans Freese, anch'egli attivo nel team di Speer.

Duisburg: ritratto di città

Poelzig realizzò a Duisburg le *Siedlung* per l'industria Kupfer, l'ospedale evangelico a Dinslaken (1963-65), la *Gesamthochschule* sulla Lotharstrasse (1964-65), l'*Europahaus* sulla Düsseldorfstrasse.

Heinz e Kurt Conle

I fratelli Conle furono molto attivi a Duisburg nella ricostruzione e realizzarono una gran parte dei progetti a essa legati. Heinz fu l'architetto e Kurt il manager della loro società, che aveva come finalità non solo l'elaborazione di progetti, ma anche la vendita degli edifici. La ditta Conle era in stretti rapporti con l'amministrazione comunale, lo stesso Heinz nell'immediato dopoguerra lavorò come impiegato nell'Ufficio Urbanistica e nel 1961 divenne membro del consiglio della frazione locale della SPD. Tra i progetti più significativi: il complesso abitativo presso la Brüderstrasse, la *Haus am Park* all'angolo tra la Karl-Jarres-Strasse e la Düsseldorfstrasse, l'ospizio di Hamborn, la casa atelier *am Freischütz*.

Max Taut (Koenigsberg 1884 – Berlin 1967)

Ritenendo in questa sede superfluo soffermarsi sulla vita e l'attività di questo ben noto architetto, se ne indicano solo i progetti e le realizzazioni per la città di Duisburg:

Siedlung Eickelkamp, 1952/53, 1956/58

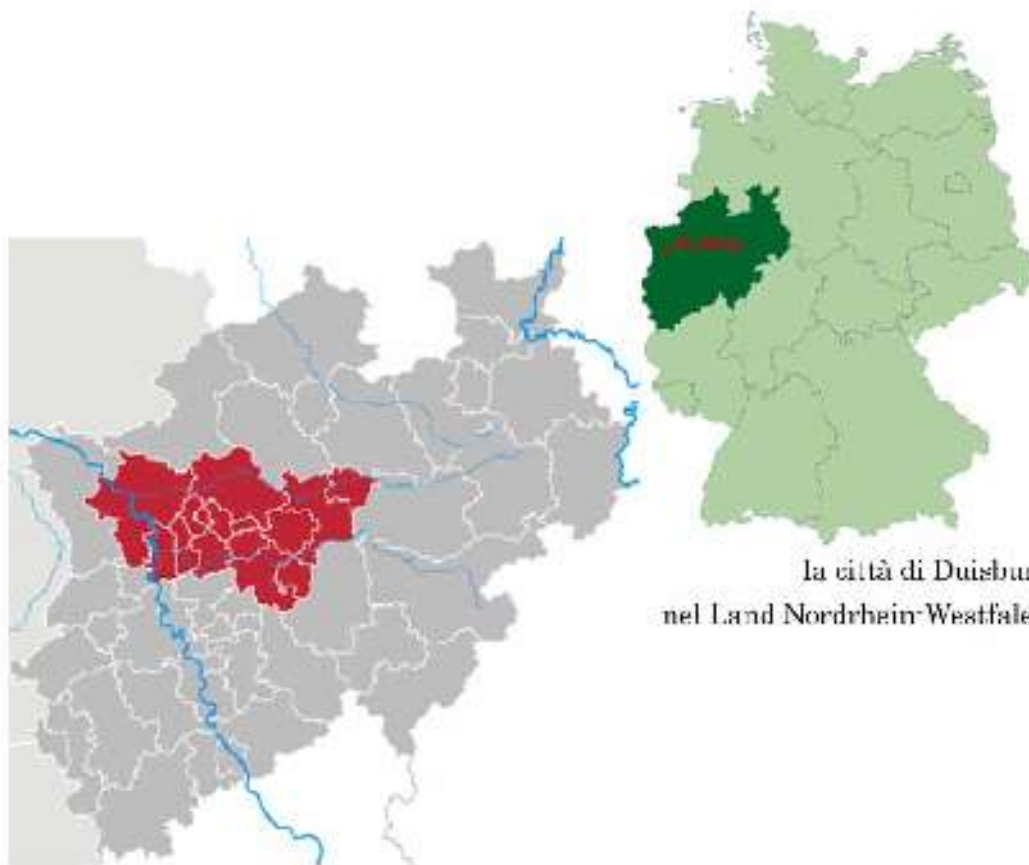
Siedlung Vierlindenhof, 1955/64

Siedlung Röttgersbach/Am Bischofskamp, 1955/56

Klinkersiedlung, Walsum Aldenrade, 1956/57

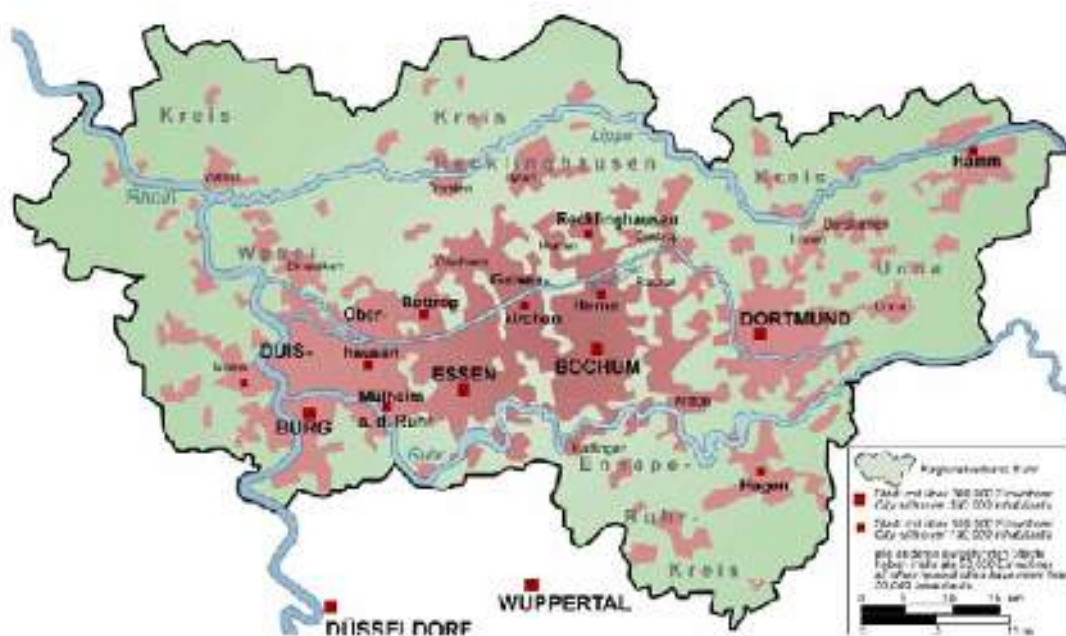
Siedlung Zinkhüttenplatz, 1954/64

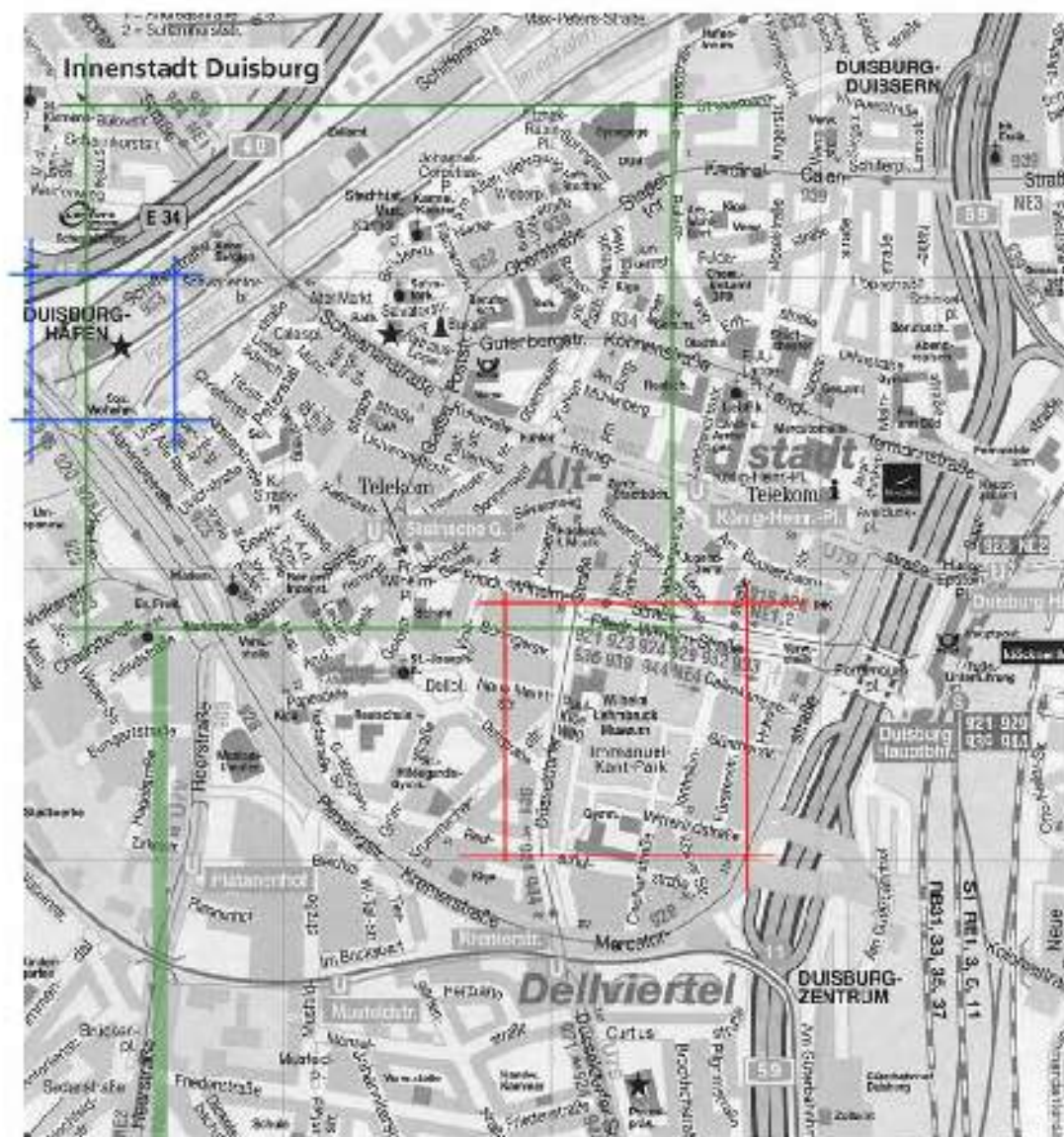
Si elencano di seguito alcuni importanti esempi di edifici e complessi edilizi non citati in precedenza: le *Siedlung* della August-Thyssen-Hütte (1951-57), la *Kalderonihochhaus* (1961, Arch. Wilhelm Mädge), l'*EXPO-Brücke* (1958, Arch. Egon Eiermann e Sep Ruf), la sede amministrativa della ditta Klöckner (1951, Arch. Emil Fahrenkamp), la *Gewerkschaftshaus* (casa del sindacato)



la città di Duisburg
nel Land Nordrhein-Westfaler.

il bacino della Ruhr.





pianta del centro della città di Duisburg, evidenziato in verde,
 il nucleo originario della città storica in rosso, il Kant Park
 in blu, il porto.



Duisburg nel 1850.



Viste aeree della città di Duisburg: 1930 (in alto), 1945 (in basso).



il porto di Duisburg, in ordine, partendo dall'alto: 1930, 1945, 2011.

APPARATI
B

bibliografia

il lungo dopoguerra

- H. Böll, *Erzählungen, Hörspiele, Aufsätze*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1961.
- H. Böll, *Neue politische und literarische Schriften*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1973.
- H. Böll, *Einmischung erwünscht: Schriften zur Zeit*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1977.
- H. Böll, *Rosa e dinamite. Scritti di politica e di letteratura 1952-1976*, a cura di I. A. Chiusano, Giulio Einaudi editore, Torino 1979.
- H. Boll, *Bekentnis zur Trummerliteratur, 1952*, in *Essayistische Schriften und Reden 1952-1963*, a cura di B. Balzer, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1979.
- A. Grosser, *Deutschlandbilanz: Geschichte Deutschlands seit 1945*, Carl Hanser Verlag, München 1972; trad. it.: *Storia della Germania dopo il 1945*, Cappelli, Bologna 1980.
- S. Brockmann, *German Culture at the "Zero Hour"*, Department of Modern Languages. Paper 7, http://repository.cmu.edu/modern_languages/7, 1996.
- P. K. Schuster, K. Arndt, *Nationalsozialismus und "Entartete Kunst" - Die Kunststadt München 1937*, München 1998.
- G. Bollenbeck (a cura di), *Die janusköpfigen 50er Jahre*, Westdeutscher Verlag, Wiesbaden 2000.
- W. G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur*, Hanser, München 1999; trad. it. A. Vigliani, *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano 2004.
- C. Kleßmann, *1945 - welthistorische Zäsur und "Stunde Null"*, in *Docupedia-Zeitgeschichte*, 15. 10. 2010, <http://docupedia.de/zg/1945>.

"Germania Anno Zero": la questione della colpa, della memoria, dell'oblio

- K. Jaspers, *Die Schuldfrage, Schneider, Heidelberg 1946*; trad. it. R. De Rosa, *La colpa della Germania*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1947.
- Halbwachs, *La mémoire collective*, [1939], Presses Universitaires de France, 1950.
- M. Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, [1925], Presses Universitaires de France, Paris

bibliografia

1952.

H. Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a.M. 1955

W. L. Shirer, *Storia del Terzo Reich*, Einaudi, Torino 1962.

E. Hobsbawn, T. Ranger, *The invention of Tradition*, Harvard University Press, Cambridge 1983

G. E. Rusconi, *Germania: un passato che non passa*, Einaudi, Torino 1987.

J-F Lyotard, *Heidegger et 'les juifs'*, Galilée, Paris 1988.

Y. H. Yerushalmi, N. Loraux, H. Mommsen H., *Usages de l'oubli: contributions au colloque de Royaumont*, Seuil, Paris 1988.

N. Elias, *I tedeschi. Lotte di potere ed evoluzione dei costumi nei secoli XIX e XX*, Edizioni il Mulino, Bologna 1991. Ed originale M. Schröter (a cura di), *Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*, Suhrkamp, Frankfurt 1989.

P. Rossi, *Il passato, la memoria, l'oblio*, Il Mulino, Bologna 1991.

É. Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Paris, 1996.

J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Harvard University Press, Cambridge 1997.

P. Nora (a cura di), *Les lieux de la mémoire*, Gallimard, Paris 1997.

S. A. Crane, *(Art)efakte: Nation, Identität, Museum*, in "Der Deutschen Kunst..." *Nationalgalerie und nationale Identität 1876-1998*, a cura di C. Rückert, S. Kuhrau, Verlag der Kunst, Leipzig 1998.

A. Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Verlag C. H. Beck, München 1999.

U. Fabietti, V. Matera, *Memorie e identità. Simboli e strategie del ricordo*, Meltemi editore, Roma 1999.

P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Le Seuil, Paris 2000.

H. Weber (a cura di), *Konflikte und gemeinsame Zukunft: Zur Frage von Schuld und Versöhnung in unserer Zeit*, KAAD, Bonn 2000

M. Csáky, P. Stachel (a cura di), *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive, Passagen Verlag*, Wien 2000-2001.

A. Assmann, *Gedächtnis als Leitbegriff der Kulturwissenschaften*, in L. Musner, G. Wunberg (a cura di), *Kulturwissenschaften:Forschung - Praxis - Positionen*, Wien 2002

M. Csáky, Moritz, *Gedächtnis, Erinnerung und die Konstruktion von Identität. Das Beispiel Zentraleuropas*, in: C. Bosshart-Pflugler, J. Jung, F. Metzger (a cura di), *Nation und Nationalismus*

bibliografia

in Europa. Kulturelle Konstruktion von Identitäten, Festschrift für Urs Altermatt. Frauenfeld/Stuttgart/Wien 2002, pp. 25-49.

A. Margalit, *The Ethics of Memory*, Harvard University Press, Cambridge 2002.

L. Musner, G. Wunberg (a cura di), *Kulturwissenschaften:Forschung - Praxis - Positionen*, WUVUniv.-Verlag, Wien 2002.

A. Assmann, *Four Formats of Memory: From individual to collective forms of constructing the past*, in *Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-Speaking World Since 1500*, a cura di C. Emden, D. Midgley, Peter Lang, Bern 2004, pp. 19-37.

A. Confino, *Introduction*, in «History and Memory», n. 1-2, 2005, pp. 5-11.

A. Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, Verlag T. B. Metzler, Stuttgart/Weimar 2005.

U. Frevert, *Europeanizing Germany's Twentieth Century*, in «History and Memory», n. 1-2, 2005, pp. 87-116.

D. Rupnow, *Vernichten und Erinnern. Spuren nationalsozialistischer Gedächtnispolitik*, Wallstein Verlag, Göttingen 2005.

A.Sohn (a cura di), *Memoria: Kultur – Stadt – Museum/Mémoire: Culture – Ville – Musée*, Verlag Dr. Dieter Winkler, Bochum 2006.

A. Erll, A. Nünning (a cura di), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Walter de Gruyter, Berlin/New York 2008.

E. Pirazzoli, *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 2010.

G. Vinken, *Zone Heimat. Altstadt im modernen Städtebau*, Deutscher Kunstverlag, Berlin/München 2010.

la (ri)costruzione della Repubblica Federale Tedesca

J. Fourastié, *Die große Hoffnung des zwanzigsten Jahrhunderts*, Bund-Verlag, Köln 1954

K. Müller-Rehm, *Wohnbauten von heute*, Rembrandt-Verlag, Berlin 1955.

G. Hatje, H. Hoffmann, F. Kasper, *Neue deutsche Architektur*, Cantz Verlag, Stuttgart 1956.

K. Kaspar, *Neue deutsche Architektur*, Arthur Niggli, Stuttgart 1956.

R. Jaspert (a cura di), *Handbuch moderner Architektur*, Safari Verlag, Berlin 1957.

O. E. Schweizer, *Die architektonische Grossform*, Verlag G. Braun, Karlsruhe 1957.

bibliografia

- A. Gießer, *Planen und Bauten im Neuen Deutschland*, Westdeutscher Verlag, Köln/Opladen, 1960.
- J. Schulte-Frohlinde, *Baukunst zwischen Gestern und Heute*, Werner-Verlag, Düsseldorf 1960.
- H. R. Hitchcock, *Germany 1955-1965 more especially Düsseldorf*, in «Zodiac» n.14 1965, pp. 4-35, pp. 176 - 186.
- G. K. Koenig, *Architettura tedesca del secondo dopoguerra*, Cappelli, Bologna 1965.
- G. Feuerstein, *New Directions in German Architecture*, Ed. G. Braziller, New York 1968.
- J. Joedicke, *Moderne Architektur. Strömungen und Tendenzen*, Krämer, Stuttgart 1969.
- C. Norberg-Schulz, *Existence Space and Architecture: New Concept of Architecture*, Praeger Publishers, London 1971.
- J. Petsch, *Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich*, Carl Hanser Verlag, München/Wien 1976.
- H. Bofinger, M. Bofinger, J. Paul, H. Klotz, *Architektur in Deutschland*, Kohlhammer, Stuttgart 1979.
- D. Hoffmann-Axthelm, *Die 50er Jahre - oder warum es keine deutsche Architektur gibt...*, in «Arch+», n.56, 1981, pp. 13-21.
- R. Isaacs, *Walter Gropius: Der Mensch und sein Werk*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1983.
- W. Pehnt, *Der Anfang der Bescheidenheit - Kritische Aufsätze zur Architektur des 20. Jahrhundert*, Prestel Verlag, München 1983.
- J. Petsch, W. Petsch, *Bundesrepublik, Eine neue Heimat? Städtebau und Architektur nach 1945*, Verlag für Ausbildung und Studium in der Elefanten Press, Berlin 1983.
- H. Klotz (a cura di), *Die Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960-1980*, Prestel Verlag, München 1984.
- H. Klotz, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*, F. Viehweg, Braunschweig/Wiesbaden, 1984.
- C. Hackelsberger, *Die aufgeschobene Moderne. Ein Versuch zur Einordnung der Architektur der Fünfziger Jahre*, Deutscher Kunstverlag, München/Berlin 1985.
- V. Magnago Lampugnani, *L'avventura delle idee in architettura 1750-1980*, Electa, Milano 1985.
- J. Petsch, W. Petsch, *Neuaufbau statt Wiederaufbau. Architektur und Städtebau in Nordrhein-Westfalen 1945-1952*, in K. Honnef, H. M. Schmidt (a cura di), *Aus der Trümmern. Kunst und Kultur im Rheinland und in Westfalen 1945-1952: Neubeginn und Kontinuität*, Rheinland-Verlag, Köln 1985, pp. 71-116.

bibliografia

- W. Durth, *Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900-1970*, Friedrich Vieweg&Sohn, Braunschweig/Wiesbaden 1986.
- W. Hagspiel, H. Krier, U. Krings, *Köln: Architektur der 50er Jahre*, J. P. Bachem Verlag, Köln 1986, p. 31.
- B. Miller-Lane, *Architektur und Politik in Deutschland 1918-1945*, Wiesbaden, Braunschweig 1986.
- M. Schreiber (a cura di), *Deutsche Architektur nach 1945. Vierzig Jahre Moderne in der Bundesrepublik*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1986.
- H. Klotz, *Vision der Moderne. Das Prinzip Konstruktion*, Prestel-Verlag, München, 1986.
- U. Krings, W. Hagspiel, *Architektur der 50er Jahre*, Bachem Verlag, Köln, 1986.
- K. von Beyme, *Der Wiederaufbau: Architektur und Städtebaupolitik in beiden deutschen Staaten*, Piper, München 1987.
- W. Durt, N. Gutschow, *Architektur und Städtebau der Fünfziger Jahre*, Schriftenreihe des deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Band 33, Bonn 1987.
- B. E. Werner, *Neues Bauen in Deutschland*, Prestel Verlag, München 1987.
- W. Durth, N. Gutschow, *Träume in Trümmern: Planungen und Wiederaufbau zerstörter Städte im Westen Deutschlands 1940-1950*, Friedrich Vieweg&Sohn, Braunschweig/Wiesbaden 1988.
- W. Schirmer (a cura di), *Egon Eiermann 1904-1970. Bauten und Projecte*, Dt. Verl.-Ans., Stuttgart 1988.
- R. Koolhaas, *Trente ans après*, in *Les Années 50*, catalogo esposizione 30 giugno-5 ottobre 1988 Centre Pompidou, Editions du Centre Georges-Pompidou, Paris 1988, pp. 474-477.
- W. Durt, N. Gutschow, *Architektur und Städtebau der Fünfziger Jahre*, Schriftenreihe des deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Band 36, Bonn 1989.
- W. Durt, N. Gutschow, *Architektur und Städtebau der Fünfziger Jahre*, Schriftenreihe des deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Band 41, Bonn 1990.
- H. Frank, U. Höhns, R. Badouï, J-L Cohen, W. Voigt, *Architettura dell'occupazione: Francia e Germania 1940-1950*, in «Casabella», n. 567, 1990, pp. 40-63.
- K. W. Schmitt (a cura di), *Architektur in Baden Württemberg nach 1945*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1990.
- K. v. Beyme, W. Durth, N. Gutschow, W. Nerdinger, T. Topfstedt (a cura di), *Neue Städte aus Ruinen. Deutscher Städtebau der Nachkriegszeit*, Prestel, München 1992.
- K. von Beyme (a cura di), *Neue Städte aus Ruinen. Deutscher Städtebau der Nachkriegszeit*, Pieper, München/Zürich 1992.

bibliografia

- J. C. Bürkle, *Berlino e l'influenza dei CIAM in Germania dopo il 1945*, in «Rassegna», n. 52, 1992, pp. 68-75.
- I. Flagge, W. J. Stock (a cura di), *Architektur und Demokratie*, Hatje, Stuttgart 1992.
- V. Magnago Lampugnani, R. Schneider (a cura di), *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Reform und Tradition*, catalogo della mostra (Deutsches Architektur-Museum, 15 agosto-29 novembre 1992, Frankfurt-am-Main), Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1992.
- W. Oechslin, *I Darmstädter Gespräche*, in «Rassegna», n. 52, 1992, pp. 76-81.
- T. Schmidt, *Werner March. Architekt des Olympia-Stadions 1894-1976*, Birkhäuser Verlag, Basel/Berlin/Boston 1992.
- J. M. Diefendorf, *In the Wake of War. The Reconstruction of German Cities After World War II*, Oxford University Press, New York/Oxford 1993.
- H. Frank, *La tarda vittoria del Neues Bauen. L'architettura tedesca dopo la seconda guerra mondiale*, in «Rassegna», n.54, 1993, pp. 58-76.
- V. Magnago Lampugnani, *Moderne Architektur in Deutschland bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, catalogo della mostra (Deutsches Architektur-Museum, 15 aprile-7 agosto 1994, Frankfurt-am-Main), Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1994.
- W. Nerdinger (a cura di), *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*, Prestel, München 1993.
- W. Nerdinger, *Architekturführer Deutschland 20. Jahrhundert*, Birkhäuser Verlag, Basel/Berlin/Boston 1996.
- H. Glaser, *Deutsche Kultur 1945-2000*, Hanser Verlag, München/Wien 1997.
- W. Pehnt, H. Strohl, *Rudolf Schwarz. 1897-1961*, Gerd Hatje, Stuttgart 1997.
- M. Bender, R. May, *Architektur der fünfziger Jahre. Die Darmstädter Meisterbauten*, Krämer, Stuttgart 1998.
- R. Schneider, W. Wang (a cura di), *Moderne Architektur in Deutschland 1900-2000. Macht und Monument*, catalogo della mostra (Deutsches Architektur-Museum, 24 gennaio - 5 aprile 1998, Frankfurt-am-Main), Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1998.
- M. Kieser, *Heimatschutzarchitektur im Wiederaufbau des Rheinlandes*, Beiträge zur Heimatpflege im Rheinland, Band 4, Köln 1998.
- H. Klotz, *Architektur des zweiten Moderne. Ein Essay zur Ankündigung des Neuen*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1999.
- V. Magnago Lampugnani, W. Nagel (a cura di), *Deutsche Architektur im 20. Jahrhundert*, Mark Jovis Verlag, Berlin 2000.

bibliografia

- K. Wilhelm, *Demokratie als Bauherr. Überlegungen zum Charakter der Berliner politischen Repräsentationsbauten*, in: «Aus Politik und Zeitgeschichte», n. 34-35, 2001, pp. 7-15.
- D. Ascher-Barnstone, *Transparency. A Brief Introduction*, in «Journal of Architectural Education», n.4, 2003, pp. 3-5.
- R. Lange, *Architektur und Städtebau der sechziger Jahre*, Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Band 65, Bonn 2003.
- H. Frank, *Built Democracy? Notes on the Architecture of the Federal Republic of Germany*, in *Two German Architectures 1949-1989*, Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern 2004, pp. 12-25.
- D. Ascher-Barnstone, *The transparent State. Architecture and Politics in Postwar Germany*, Routledge, London/New York 2005.
- K. James-Chakraborty, *Bauhaus culture. From Weimar to the cold war*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2006.
- A. von Buttlar, C. Heuter (a cura di), *Denkmal Moderne. Architektur der 60er Jahre. Wiederentdeckung einer Epoche*, Berlin 2007.
- S. Wagner-Conzelmann, *Die Interbau 1957 in Berlin. Stadt von heute – Stadt von morgen. Städtebau und Gesellschaftskritik der 50er Jahre*, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2007.
- A. Cuomo, *Nichilismo e utopia nell'architettura contemporanea tedesca*, Franco Angeli, Milano 2009.
- U. Hassler, W. Nerdinger (a cura di), *Das Prinzip Rekonstruktion*, Hochschulverlag, Zürich 2010.
- S. Hnilica, M. Jäger, W. Sonne (a cura di), *Auf den zweiten Blick. Architektur der Nachkriegszeit in Nordrhein-Westfalen*, catalogo della mostra (Università di Dortmund, 25 settembre – 9 novembre 2010), transcript Verlag, Bielefeld 2010.
- A. Maahsen-Milan, *Tradizione e modernità dei luoghi urbani. Le città ricostruite della Repubblica Federale Tedesca. Il caso "renano" 1945-1960*, Edizioni CLUEB, Bologna 2010.
- W. Nerdinger (a cura di), *Geschichte der Rekonstruktion. Konstruktion der Geschichte*, Prestel Verlag, München 2010.
- R. Hillmann, *Die erste Nachkriegsmoderne. Ästhetik und Wahrnehmung der westdeutschen Architektur 1945-63*, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2011.
- R. Hillmann, *Ordnung und Vielfalt. Zur Architektur der 1960er Jahre*, in K. J. Philipp (a cura di), *Rolf Gutbrod. Bauten der sechziger Jahre*, Mury Salzmann Verlag, Salzburg 2011, pp. 51-67.
- K. J. Philipp (a cura di), *Rolf Gutbrod. Bauten der sechziger Jahre*, Mury Salzmann Verlag, Salzburg 2011.

bibliografia

uomo e natura: visioni del dopoguerra

P. Zucker, *The Humanistic Approach to Modern Architecture*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», n.7, 1943, pp. 21-26.

J-P. Sartre, *L'esistenzialismo est un humanisme*, Éditions Nagel, Parigi 1946.

H. B Reichow, *Organische Stadtbaukunst. Von der Großstadt zur Stadtlandschaft*, Westermann, Braunschweig 1948.

S. Giedion, *A decade of new architecture. CIAM, Les Congres Internationaux d'Architecture Moderne*, gta Verlag, Zürich 1951.

E. N. Rogers, J. L. Sert, J. Tyrwhitt (a cura di), *The Hearth of the City: Towards the Humanisation of Urban Life*, Pellegrini & Cudahy, New York 1952.

S. Giedion, *Architektur und Gemeinschaft*, Rowohlt Verlag, Hamburg 1956; trad. it.: *Breviario di Architettura*, Garzanti, Milano 1961.

W. Köhler, *Lichtarchitektur - Licht und Farbe als Raumgestaltende Elemente*, Bauwelt Verlag, Berlin 1956.

J. Göderitz, R. Rainer, H. Hoffmann, *Die gegliederte und aufgelockerte Stadt*, Wasmuth, Tübingen, 1957.

O. F. Bollnow, *Mensch und Raum*, Kohlhammer, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1963.

S. Giedion, *The eternal present: the beginnings of architecture*, Bollingen Foundation, New York 1964; trad. it.: *L'eterno presente: uno studio sulla costanza e sul mutamento*, Feltrinelli, Milano 1969.

L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1971.

W. Petsch, J. Petsch, *Bundesrepublik - eine neue Heimat? Städtebau und Architektur nach '45*, Verlag für Ausbildung und Studium in der Elefanten Press, Berlin 1983.

U. Conrads, Peter Neitzke (a cura di), *Mensch und Raum. Das Darmstädter Gespräch 1951*, Vieweg & Sohn, Braunschweig 1991.

J. Bosman, *I CIAM del dopoguerra: un bilancio del Movimento Moderno*, in «Rassegna», n. 52-54, 1992, pp. 6-21.

K. M. Hays, *Modernism and the Posthumanist Subject. The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*, MIT Press, Cambridge 1992.

W. Oechslin, *I Darmstädter Gespräche*, in «Rassegna», n. 52-54, 1992, pp. 76-81.

M. Casciato, *La dialettica degli opposti: un irrisolto territorio della modernità*, in «Casabella», n. 605, 1993, pp. 39-40.

bibliografia

- F. Neumeyer, *Der neue Mensch. Körperbau und Baukörper in der Moderne*, in V. Magnago Lampugnani, R. Schneider (a cura di), *Moderne Architektur in Deutschland bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, catalogo della mostra (Deutsches Architektur-Museum, 15 aprile-7 agosto 1994, Frankfurt-am-Main), Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1994, pp. 15-32.
- K. M. Hays, *Modernism and the posthumanist subject: the architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*, The MIT Press, Cambridge 1995.
- M. Heidegger, *Brief über den Humanismus*, Klostermann, Frankfurt a.M., 1949; trad. it. M. Heidegger, *Lettera sull'«umanismo»*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1995.
- N. Ruff, E. Janofske, *Beiträge zu einer organischen Architektur im 20. Jahrhundert*, Reihe des Instituts für Umweltgestaltung Stuttgart Heft 2, Stuttgart 1995.
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, a cura di P. Pullega, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2000.
- J. Fiedler, P. Feierabend (a cura di), *Bauhaus*, Könemann Verlagsgesellschaft, Köln 2000.
- V. Magnago Lampugnani, *Architektur für Benutzer?*, in «Stuttgarter Zeitung», 3 luglio 2000.
- E. Mumford, *The CIAM Discourse On Urbanism. 1928-1960*, The MIT Press, Cambridge 2000.
- W. Thöner, *From an “Alien, Hostile Phenomenon” to the “Poetry of the Future”: On the Bauhaus Reception in East Germany, 1945-70*, in «GHI Bulletin Supplement», n.2, 2005, pp. 115-137.
- K. James-Chakraborty, *From Isolationism to Internationalism. American Acceptance of the Bauhaus*, in K. James-Chakraborty (a cura di), *Bauhaus Culture. From Weimar to the Cold War*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2006.
- J. Molinari, *Crisi umanistica e modernità*, in «Philosophia. Bollettino della Società Italiana di Storia della Filosofia», n.1, 2012, pp. 167-188.
- S. Petrucciani, *Adorno, Habermas e l'autocritica dellamodernità*, in «Philosophia. Bollettino della Società Italiana di Storia della Filosofia», n.1, 2012, pp. 103-120.

la Scuola di Stoccarda

- P. Schmitthenner, *Baugestaltung. Das deutsche Wohnhaus*, Engelhornverlag, Stuttgart 1932.
- P. Bonatz, *Leben und Bauen*, Engelhornverlag, Stuttgart 1950.
- H. Lauterbach, *Die Welt ist noch nicht ganz fertig*, in «Die neue Stadt», n.6, 1952, pp. 177-180.
- J. Joedicke, *Für eine lebendige Baukunst*, Krämer, Stuttgart 1965.

bibliografia

- F. Budde, W. Theil, *Schulen. Handbuch für die Planung und Durchführung von Schulbauten*, Verlag Georg D.W.Callwey, München 1969.
- B. Burkhard, F. Otto, *Brutalism in Stuttgart?*, in «Stuttgarter Zeitung», 220/1977, p. 34.
- J. Joedicke, *Die Stuttgarter Schule*, in: J. Voigt (a cura di), *Festschrift zum 150-jährigen Bestehen der Universität Stuttgart*, DVA, Stuttgart 1979.
- J. Joedicke, *Die Stuttgarter Schule*, in «Deutsches Architektenblatt», n.10, 1981, pp. 1415-1418.
- H. Frank, *Der Fall Schmitthenner*, in «Arch+», n.68, 1983, pp.68-69.
- J. Voigt., *Die "Stuttgarter Schule" und die Alltags-Architektur des Dritten Reichs*, in «Arch+», n.68, 1983, pp. 64-71.
- G. Müller-Menckens (a cura di), *Schönheit ruht in der Ordnung. Paul Schmitthenner zum 100 Geb.*, Sebaldsbrück Wolfdruck Verlag, Bremen 1984.
- F. Mehrlau-Wiebking, *Richard Döcker. Ein Architekt im Aufbruch der Moderne*, Vieweg Verlag, Braunschweig/Wiesbaden 195.
- J. Joedicke, *Zum Werk von Paul Schmitthenner*, in «DAB», n.3, 1985, pp. 287-292.
- I. Flagge, *Architektenporträt Günter Wilhelm*, in «Der Architekt», n.9, 1986, pp. 393-398.
- W. Nerdinger, *Theodor Fischer. Architekt und Städtebauer 1862-1938*, Ernst & Sohn, Berlin 1988.
- H. Frank, *Die "Stuttgarter Schule" im Wiederaufbau*, in K. W. Schmidt (a cura di), *Architektur in Baden-Württemberg nach 1945*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1990.
- L. Fehn, *Stuttgarter Architekturschule. Vielfalt als Konzept*, Krämer, Stuttgart 1992.
- D. Worbs, *Paul Bonatz. Ein konstevartiver Reformier?*, in «Der Architekt», n.12, 1992, pp. 605-611.
- K. Geipel, *Junge Architekten in Süddeutschland. Das Stuttgarter Beispiel*, in «Arch+», n.118, 1993, pp. 42-48.
- J. Busmann, *Die revidierte Moderne: der Architekt Alfons Leidl 1909-1975*, Müller + Busmann, Wuppertal 1995.
- D. Kimpel, D. Worbs (a cura di), *Richard Döcker (1894-1968). Ein Kolloquium zum 100. Geburtstag*, Universitätsbibliothek Stuttgart, Stuttgart 1996.
- D. Gauzin-Müller, *Behnisch & Partner: 50 Jahre Architektur*, Ernst & Sohn, Berlin 1997.
- G. Lupfer, *Architektur der fünfziger Jahre in Stuttgart*, Silberburg-Verlag, Tübingen/Stuttgart 1997.
- L. Biscogli, *Günter Behnisch. Poetica Situazionale*, Testo & immagine, Milano/Torino 1998.

bibliografia

- P. Blundell Jones, *Günter Behnisch*, Birkhauser, Basel/Boston/Berlin 2000.
- M. Dongus, *Rolf Gutbrot. Studien über das Leben und Werk des Architekten*, Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen/Berlin 2002.
- W. Voigt Frank H., *Paul Schmitthenner 1884-1972*, Wasmuth Verlag, Tübingen 2003.
- R. Ostertag, *Stuttgarter Schule?! Die Schule der Ingenieure: Geschichte und Ausblick*, in «Deutsche Bauzeitung», n.5, 2008.
- J. Fischer, W. Schuster, *Neue Architektur in Stuttgart*, Taschenbuch Verlag, Hamburg 2009.
- R. May, P. Cachola Schmall, D. J. Schreiber, W. Voigt (a cura di), *Paul Bonatz 1877-1956*, catalogo della mostra *Paul Bonatz 1877-1957. Leben und Bauen zwischen Neckar und Bosphorus*, DAM, Frankfurt a.M., 22 gennaio-20 marzo 2011, Wasmuth, Tübingen 2010.

americanismo, americanizzazione, occidentalizzazione

- K. Maase, *BRAVO Amerika: Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren*, Junius, Hamburg 1992.
- J-L. Cohen, H. Damisch (a cura di), *Américanisme et modernité. L'ideal américain dans l'architecture*, EHESS, Paris 1993.
- J-L Cohen, *Scènes de la vie future. L'architecture européenne et la tentation de l'Amérique 1893-1960*, catalogo della mostra (CCA Montréal 14 giugno-24 settembre 1995), Flammarion, Paris 1997.
- P. Krieger, *Spiegelnde Curtain Wall als Projektionsflächen für politische Schlagbilder*, in H. Hipp, E. Seidl (a cura di), *Philosophia Practica. Architektur als politische Kultur*, Reimer, Berlin 1996, pp. 297-310.
- P. Betts, *The Bauhaus as Cold War Legend: West German Modernism Revisited*, in «German Politics and Society», n.12, 1996, pp. 75-100.
- H. Ickstadt, *La cultura letteraria americana nella Germania postbellica*, in «Acoma», n. 11, 1997, pp. 75-84.
- R. Kroes, *If You've Seen One, You've Seen the Mall. Europeans and American Mass Culture*, University of Illinois Press, Chicago 1997.
- A. Doering-Manteuffel, *Wie westlich sind die Deutschen? Amerikanisierung und westernisierung im 20. Jahrhundert*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1999.
- P. Gassert, *Amerikanismus, Antiamerikanismus, Amerikanisierung. Neue Literatur zur Sozial-, Wirtschafts-, und Kulturgeschichte des amerikanischen Einflusses in Deutschland und Europa*, in «Archiv für Sozialgeschichte», n.39, 1999, pp. 531-561.

bibliografia

P. Krieger, *The American Impact on Western Europe: Americanization and westernization in Transatlantic Perspective*, Conference at the German Historical Institute Washington D. C., March 25-27, 1999, www.ghi-dc.org/conpotweb/westernpapers/krieger.pdf.

U. Poiger, *Jazz, Rock and Rebels: Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*, University of California Press, Berkeley 2000.

P. Siegel, *Exponiert. Deutsche Pavillons auf Weltausstellungen*, Verlag Bauwesen, Bonn 2000.

P. Krieger, *Learning from America: Postwar Urban Recovery in West German*, in H. Fehrenbach, U. Poiger, *The challenge of mass American culture*, Berghahn Book, Oxford 2000.

M. Geyer, *America in Germany. Power and the Pursuit of Americanisation*, in F. Trommelr, E. Shore (a cura di), *The German-American Encounter. Conflict and Cooperation between Two Cultures 1800-2000*, Berghahn Books, New York/Oxford 2001.

L. Riberi, *Americanismo e Americanizzazione nella Germania del Novecento. Note su alcune recenti ricerche*, in «Ricerche di storia politica», n. 2, 2003, pp. 225-254.

A. von Buttlar, «Germanic» Structure versus «American» Texture in German High-Rise Building, in «GHI Bulletin Supplement», n.2, 2005, pp. 65-86.

A. Sedlmaier, *Berlin's Europa-Center (1963-1965): Americanization, Consumerism, and the Uses of the International Style*, in «GHI Bulletin Supplement», n. 2, 2005, pp. 87-99.

P. Betts, *Das Bauhaus als Waffe im Kalten Krieg. Ein amerikanisch-deutsches Joint Venture*, in *Bauhaus Streit 1919-2009. Kontroversen und Kontrahenten*, Hatje Cantz, Ostfildern 2009, pp. 196-213.

A. Doering-Manteuffel, *Amerikanisierung und Westernisierung*, in «Docupedia-Zeitgeschichte», 13.12.2010, http://docupedia.de/zg/Amerikanisierung_undWesternisierung.

J. L. Cohen, *Architecture en uniforme. Projeter et construire pour la Seconde Guerre mondiale*, Hazar, Paris 2011.

architettura moderna in Svizzera

M. Bill, *Erfahrungen bei der Formgestaltung von Industrieprodukten*, in «Werk», n.5, 1946, pp. 168-171.

A. Roth, *Zeitgemässe Architekturbetrachtungen*, in «Werk», n.3, 1951, pp. 65-77.

H. Volkart, *Schweizer Architektur. Ein Überblick über das schweizerische Bauschaffen der Gegenwart*, O. Maier, Ravensburg 1951.

G. Levi-Montalcini, *Architettura svizzera contemporanea*, in «Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino», n.7, 1952, pp. 204-207.

J. Altherr, *New Swiss Architecture*, Alfred. Niggli, Teufen 1965.

bibliografia

- A. Krafft, *La Suisse, les Suisses et l'Architecture*, in «L'architecture d'aujourd'hui», n.121, 1965, pp. 2-3.
- A. Roth, *Das neue Schulhaus*, Girsberger, Zürich 1966.
- B. De Sivo, *L'architettura in Svizzera oggi*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1968
- H. Girsberger, F. Adler, O. Riege, (a cura di), *Architekturführer Sweiz*, Ed. d'Architecture Artemis, Zürich 1969.
- J. Bachmann, S. Von Moos, *Orientamenti nuovi nell'architettura svizzera*, Electa, Milano 1970.
- J. Gubler, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, L'Age d'Homme, Lausanne 1975.
- K. Frampton, *Prospects for a critical regionalism*, in «Perspecta», n.20, 1983, pp. 147-162.
- C. Lichtenstein, *O. R. Salvisberg: die andere Moderne*, gta Verlag, Zürich 1985.
- A. Von Moos (a cura di), *Alfred Roth. Architect of Continuity*, Waser, Zürich 1985.
- Atelier 5: tre decenni*, in «Architettura cronache e storia», n.2, 1986, pp. 87-89.
- M. Erlhoff, *Tra utopia e restaurazione*, in *La Scuola di Ulm*, Costa & Nolan, Genova 1988.
- H. Frei, *Konkrete Architektur? Über Max Bill als Architekt*, Verlag Lars Müller, Baden 1991.
- U. Zbinden (a cura di), *Hans Brechbüler. 1907-1989*, gta Verlag, Zürich 1991.
- D. Pastore, *Pionieri e contemporanei. 100 anni di architettura moderna*, in «Controspazio», n. 3, 1993, pp. 8-19.
- C. Zarrilli, *Alfred Roth. La testimonianza di un protagonista*, Alinea, Firenze 1993.

architettura moderna nei paesi scandinavi

- E. Neufert, *Bauen und Bauten bei unseren nordischen Nachbarn*, in «Bauwelt», n.48, 1933, pp. 1-8.
- Kunstmuseum für Tallin, Estland*, in «Werk», n.3-4, 1937, p. 111.
- S. E. Rasmussen, *Nordische Baukunst: Beispiele und Gedanken zur Baukunst unserer Zeit in Danemark und Schweden*, Wasmuth Verlag, Berlin 1940.
- H. Krajewski, G. Wilhelm, *Schulbau in Skandinavien: Ein Reisebericht*, Bremen/Stuttgart 1951.
- K. Müller-Rehm, *Wohnbauten von heute*, Rembrandt-Verlag, Berlin 1955.
- A. Aalto, *Zwischen Humanismus und Materialismus*, in «Baukunst und Werkform», n. 6, 1956, pp.

bibliografia

298-300.

W. Köhler, *Lichtarchitektur – Licht und Farbe als Raumgestaltende Elemente*, Bauwelt Verlag, Berlin 1956.

O. E. Schweizer, *Die architektonische Grossform*, Verlag G. Braun, Karlsruhe 1957.

L. Mosso, *La luce nell'architettura di Alvar Aalto*, in «Zodiac», n.7, 1960, pp. 66-115.

S. Ray, *L'architettura moderna nei paesi scandinavi*, Cappelli, Bologna 1965.

Alvar Aalto, Architectural Monographs Academy Editions, London 1978.

S. Poretti, *Edilizia e architettura in Svezia e Danimarca. 1945/1960*, Mondadori, Roma 1979.

L. Björn, *Alltagsklassizismus als Ursprung. Der Übergang vom Klassizismus zum Funktionalismus in Skandinavien*, in «Werk, Bauen und Wohnen», n.4, 1987, pp. 24-29.

S. Ray, *Sven Markelius 1889-1972*, Officina, Roma 1989.

C. Norberg-Schulz, *Scandinavia: Architettura, gli ultimi vent'anni*, Zanichelli, Milano 1990.

G. Schildt, *Alvar Aalto*, Rizzoli, New York 1991.

S. Poole, *The new finnish architecture*, Rizzoli, New York 1992.

J. Bo, V. Wohlert, *Louisiana Museum, Humlebæk*, Wasmuth, Tübingen/Berlin 1993.

G. Schildt (a cura di), *The architectural drawings of Alvar Aalto. Tallinn art museum, Kauttua terrace house, Finnish pavilion at the 1939 worlds fair in New York, and other buildings and projects, 1937-1939*, Garland, New York/London 1994.

G. Schildt. (a cura di), *Alvar Aalto in His Own Words*, Rizzoli, New York 1997.

P. Reed (a cura di), *Alvar Aalto. Between Humanism and Materialism*, The Museum of Modern Art, New York 1998.

T. Jokinen, B. Maurer (a cura di), *Der Magus des Nordens. Alvar Aalto und die Schweiz*, gta-Verlag, Zürich 1998.

W. Nerdinger (a cura di), *Alvar Aalto. Toward a Human Modernism*, Preste Verlag, Munich/London New York 1999.

D. Kuhlmann (a cura di), *Mensch und Natur. Alvar Aalto in Deutschland*, Universitätsverlag **Weimar**, Weimar 1999.

B. Miller Lane, *National Romanticism and Modern Architecture in germany and the Scandinavian Countries*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.

P. Čeferin, *Trasformare la realtà con l'architettura: il contributo finlandese*, Fondazione Premio

bibliografia

Bruno Zevi, Roma 2008.

H. Mattsson, S. O. Wallenstein, *Swedish Modernism. Architecture, consumption and the welfare state*, Black Dog, London 2010.

i musei nella Repubblica Federale Tedesca

A. Dorner, *The way beyond Art: The Work of Herbert Bayer*, Wittenborn, Schultz, New York 1947.

S. Cauman, *The Living Museum: Experiences of an Art Historian and Museum Director- Alexander Dorner*. New York University Press, New York 1958.

R. Aloï, *Musei-Architettura-Tecnica*, Hoepli, Milano 1962.

Michael Brawnes, W. Pehnt, *Neue Museen. Planung und Einrichtung*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1965.

W. Sandberg, *Ein Lebendiges National-Museum. Das Israel Museum in Jerusalem*, in "Das Kunstwerk", n. 9/10, giugno-luglio 1967, pp. 38-42.

G. Bott (a cura di), *Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, Verlag M.DuMont Schauberg, Köln 1970.

H. W. Grohn, W. Stubbe, *Museum und Kunst*, Hamburg 1970.

Die Notlage der Museen in der Bundesrepublik Deutschland. Appel zur Soforthilfe, Dt. Forschungsgemeinschaft, Bonn/Bad Sodesburg 1971.

J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit....* trad. it. J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Bari 1971.

Denkschrift Museen. Zur Lage der Museen in der BRD und Berlin (West), Boldt Verlag, Boppard 1974.
W. von Humboldt, *Idee per un saggio sui limiti dell'attività dello Stato*, Ed. Riuniti, Roma 1974.

E. Spickernagel, B. Walbe (a cura di), *Das Museum: Lernort contra Musentempel*, Anabas Verlag, Gießen 1976.

B. Grashorn (a cura di), *Dortmunder Architekturausstellung 1979. Museumsbauten. Entwürfe und Projekte seit 1945. Ausstellungskatalog Museum am Ostwall Dortmund 25.4. - 29.5.1979*, Lensing Druck, Dortmund 1979.

W. Klausewitz, *66 Jahre Deutscher Museumsbund*, Deutscher Museumsbund Verlag, Köln 1984.

H. Klotz, W. Krase (a cura di), *La nuova architettura dei musei nella Repubblica Federale di Germania*, Ernst Klett Verlage, Stuttgart 1985.

bibliografia

- B. O'Doherty, *Inside the White Cube: the Ideology of Gallery Space*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 1986.
- H. Schubert, *Moderner Museumsbau. Deutschland. Österreich. Schweiz*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1986.
- M. Gaenßler, F. Kurrent, W. Nerdinger, F. Peter (a cura di), *Hans Döllgast 1891-1974*, Verlag Georg D. W. Callwey, München 1987.
- J. Montaner, J. Oliveras, *Die Museumsbauten der neuen Generation*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart/Zürich 1987.
- K. Pomian, *Der Ursprung des Museums*, Berlin 1988.
- G. Riemann, R. Kroll (a cura di), *1781-1841 Schinkel l'architetto del principe*, Marsilio editori, Venezia 1989.
- W. Pehnt, *Die Erfindung der Geschichte. Aufsätze und Gespräche zur Architektur unseres Jahrhunderts*, Prestel-Verlag, München 1989.
- P. Guth, S. Braunfels, O. M. Ungers, *Räume für Kunst - Europäische Museumarchitektur der Gegenwart*, Graz 1992.
- A. Preiss, *Das Museum und seine Architektur - Wilhelm Kreis und der Museumbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Alfter 1992.
- A. Piva, M. Basso, *Lo spazio del museo: proposte per l'arte contemporanea in Europa*, Venezia 1993.
- P. Stepan, *Die deutschen Museen*, Braunschweig 1993.
- B. Bergdoll, *Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia*, Rizzoli International Publications, New York 1994.
- W. Hochreiter, *Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800-1914*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1994.
- D. Watkin, *Architettura neoclassica tedesca (1740-1840)*, Mondadori Electa, Milano 1994.
- B. Samaurez Smith, *Architecture and the Museum: The Seventh Reyner Banham Memorial Lecture*, in "Journal of Design History", vol. 8, n. 4, 1995, pp. 243-256.
- P. Blake, *Philip Johnson*, Birkhäuser Verlag, Basel/Berlin/Boston, 1996.
- U. Fendel, *Wiederaufbau nach dem 2. Weltkrieg in Deutschland Ost und West. Ein Vergleich anhand Kommunalen Repräsentativbauten*, tesi di dottorato discussa presso la Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität di Bonn, 8 giugno 1996.

bibliografia

- W. Nerdinger, *Hans Döllgast: ricostruzione della Alte Pinakothek a Monaco*, in "Casabella", n. 636, 1996, pp. 46-55.
- U. Borsdorf, T. H. Grütter (a cura di), *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*, Campus, Frankfurt a. M. 1999.
- V. Magnago Lampugnani, *Museen für ein neues Jahrtausend – Ideen, Projekte, Bauten*, München 1999.
- V. Magnago Lampugnani, A. Sachs (a cura di), *Museums for a New Millennium. Concepts, Projects, Buildings*, Prestel Verlag, Munich/London/New York 1999.
- R. Beier-de Haan (a cura di), *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne*, Campus, Frankfurt a. M. 2000.
- W. Pehnt, H. Strohl, *Rudolf Schwarz 1897-1961*, Electa, Milano 2000.
- G. D. Rosenfeld, *Munich and Memory. Architecture, monuments and the legacy of the third Reich*, University of California Press, 2000.
- J. Friedrich, *Der Brandt. Deutschland im Bomben Krieg 1940-1945*, Propyläen Verlag, München 2002.
- C. Bosshart-Pflüger, J. Jung, F. Metzger (a cura di), *Nation und Nationalismus in Europa. Kulturelle Konstruktion von Identitäten*, Verlag Huber, Frauenfeld/Stuttgart/Wien 2002.
- P. v. Naredi-Rainer, O. Hilger (a cura di), *Entwurfsatlas Museumsbau*, Birkhäuser Verlag, Basel/Boston 2004.
- R. Beier-de Haan, *Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte. Ausstellungen und Museen in der Zweiten Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2005.
- K. Tzortzi, *Krölller-Müller vs Louisiana: Alternative Explorations of Museum Experience*, in *Proceedings of the Fifth International Space Syntax Symposium TU Delft*, Techne Press, Amsterdam 2005, p.205-217.
- M. Raffler, *Museum – Spiegel der Nation? Zugänge zur Historischen Museologie am Beispiel der Genese von Landes- und Nationalmuseen in der Habsburgermonarchie*, Böhlau Verlag, Wien/Köln/Weimar 2007.
- F. Scott, *On altering architecture*, Routledge, London/New York 2008.
- H. E. Ternort, *Geschichte der Erziehung*, Juventa Verlag, Weinheim/München 2008.

bibliografia

H. K. Vieregg, *Geschichte des Museums. Eine Einführung*, Wilhelm Fink Verlag, München 2008.

W. Nerdinger, M. Eisen, H. Strobl, *Geschichte der Rekonstruktion, Konstruktion der Geschichte*, Prestel Verlag, München 2010.

A. Criconia, *L'architettura dei musei*, Carocci editore, Roma 2011.

Wilhelm Lehmbruck

P. Westheim, *Wilhelm Lehmbruck*, Gustav Kiepenheuer, Berlin 1919.

A. Hoff, *Wilhelm Lehmbruck*, Klinkhardt & Biermann, Berlin 1933.

A. Hoff, *Wilhelm Lehmbruck. Seine Sendung und sein Werk*, Rembrandt-Verlag, Berlin 1933.

A. Hoff, *Wilhelm Lehmbruck. Leben und Werk*, Rembrandt-Verlag, Berlin 1961.

Wilhelm Lehmbruck. Sieben Beiträge zum Gedenken seines 50. Todestages, Duisburger Forschungen, Band 13, Walter Braun Verlag, Duisburg 1969.

R. Heller (a cura di), *The Art of Wilhelm Lehmbruck*, catalogo della mostra (National Gallery of Art Washington 20 maggio- 13 agosto 1972), Stephenson Lithograph, Washington 1972.

D. Schubert, *Lehmbruck, Wilhelm*, in *Neue Deutsche Biographie*, Band 14, Verlag Dunker & Humblot, Berlin 1985.

P. Betthausen, C. Brockhaus, B. Lepper *Wilhelm Lehmbruck (1881-1919): Plastik, Malerei, Graphik*, Das Museum Verlag, Duisburg 1987.

J. Milz, *Lehmbrucks "Gestürzter" - Ein Denkmal für Duisburgs Ehrenfriedhof?*, in *Duisburger Forschungen*, Band 35, Walter Braun Verlag, Duisburg 1987.

D. Schubert, *Die Kunst Lehmbruck*, Wernersche Verlagsgesellschaft Worms/Verlag der Kunst, Dresden 1990.

bibliografia

G. Syamken, U. M. Schneede (a cura di), *Wilhelm Lehmbruck*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1991.

G. Holländer, *Lehmbruck in Duisburg. Eine rezeptionsgeschichtliche Studie*, Becker-Kunst Verlag, Aachen 1995.

M. Rudloff, D. Schubert (a cura di), *Wilhelm Lehmbruck*, Gerhard Marcks-Stiftung Verlag, Bremen 2000.

D. Schubert, *Wilhelm Lehmbruck – Catalogue raisonné der Skulpturen (1898–1919)*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 2001.

J. Beuys, *Mein Dank an Lehmbruck. Eine Rede*, a cura di L. Schirmer, Schirmer/Mosel, München 2006.

C. Brockhaus (a cura di), *Seit Lehmbruck. Duisburger Künstlerportraits*, Duisburger Forschungen, Band 54, Walter Braun Verlag, Duisburg 2008.

Manfred Lehmbruck

A. K. Vetter, R. Krisch, (a cura di), *Manfred Lehmbruck. Architektur um 1960*, catalogo della mostra (Architekturgalerie am Weißenhof, Stuttgart 9 febbraio/3 aprile 2005), Deutscher Spurbuchverlag, Baunach 2005.

S. Wagner, *Manfred Lehmbruck. Ein Architekt der Moderne*, Baier-Digitalbuch-Verlag, 2006

Il Museo Wilhelm Lehmbruck

G. Händler, *Aufgabe und Ziele des Städtischen Kunstmuseum*, in «Duisburger Forschungen», Band 1, Verlag für Wirtschaft und Kultur Werner Renckhoff KG., Duisburg 1957.

C. Rowe, R. Slutzky, *Transparency: Literal and Phenomeal*, in «Perspecta», n. 8, 1963, pp. 45-54.

M. Lehmbruck, *Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg*, in «Deutsche Bauzeitung», n.11, 1964, pp. 881-894.

Wilhelm-Lehmbruck-Museum • Duisburg, Carl Lange Verlag, Duisburg 1964.

Museo a Duisburg di M. Lehmbruck, in «L'architettura cronache e storia»n.12, 1965, pp. 824-825.

bibliografia

- Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg*, in «Baumeister», n.62, 1965, pp. 1262-1265.
- H. R. Hitchcock, *Germany 1945-1955 more especially Düsseldorf*, in «Zodiac», n.14, 1965, pp. 4-36.
- W. vom Endt, *Le musée Wilhelm Lehmbruck à Duisburg, Allemagne*, in «L'architecture d'aujourd'hui», n.117, 1964, pp. 86-91.
- Das Wilhelm Lehmbruck Museum in Duisburg*, in «Werk», n.52, 1965, pp. 212-219.
- P. Johnson, *Whence and Whither: the Processional Element in Architecture*, in «Perspecta (Yale Architectural Journal)», n.9/10, 1965, pp. 167-178.
- Showcase for sculpture*, in «The architectural forum», n.126, 1967, pp. 31-37.
- L. Kremer, *Die Integration von Architektur und Bildender Kunst*, in «Architektur und Wohnform», n. 6, 1967, pp. 379-380.
- M. Lehmbruck, *Formenpluralismus und Wertmassstäbe in der Architektur*, in «Der Architekt», n.2, 1969, p. 41.
- Sculpture gallery, Duisburg*, in «The architectural review», n.145, 1969, pp. 202-204.
- Museum architecture in Germany*, in «Bauwelt», n.34, 1970, pp. 1295-1310.
- R. Raab, A. Klingborg, A. Fant, *Sprechender Beton. Wie Rudolf Steiner den Stahlbeton verwendete*, Philosophisch-anthroposophischer Verlag, Dornach 1972.
- P. C. Johnson, *Mies van der Rohe*, Secker & Warburg, London 1978.
- D. Porphyrios, *Heterotopia: a study in the Ordering Sensibility of the Work of Alvar Aalto*, in *Alvar Aalto. Architectural Monographs*, Academy Editions, London 1978, pp. 8-19.
- M. Lehmbruck, *Freiraum Museumsbau*, in «Deutsche Bauzeitung», n.8, 1979.
- M. Cacciari, *Eupalinos or Architecture*, in «Oppositions», n. 21, 1980, pp. 106-115.
- S. Salzmann, *Das Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg*, Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen 1981.
- S. Salzmann, *Wilhelm Lehmbruck (1881-1919)*, in: W. Janssen (a cura di), *Rheinische Lebensbilder*, Rheinland Verlag, Köln 1982, pp. 275-282.
- I. Flagge, *Museumsarchitektur*, Christians & Reim, Hamburg 1985.
- F. Schulze, *Mies van der Rohe. A Critical Biography*, The University of Chicago Press, Chicago/London 1985.

bibliografia

Shaping up: new extensions to the Wilhelm Lehmbruck Museum in Duisburg, in «Building Design», n. 859, 1987, pp. 20-21.

R. Vetter, *Kulturpolitik in Duisburg nach dem zweiten Weltkrieg*, in *Duisburger Forschungen*, Band 35, Walter Braun Verlag, Duisburg 1987.

M. Geisler-Hansson, *Wilhelm-Lehmbruck-Museum detrStadt Duisburg*, in «Architektur - Innenarchitektur - Technischer Ausbau», n.9, 1988, pp. 100-101.

J. Quetglas, *Fear of Glass: "The Barcellona Pavilion"*, in B. Colomina, *Architectureproduction*, Princeton Architectural Press, New York 1988.

R. Evans, *Mies Van der Rohe's Paradoxical Symmetries*, in «AA Files – Annals of the Architectural Association School of Architecture», n.19, 1990, pp. 8-19.

C. Brockhaus, G. Leinz (a cura di), *Skulpturen Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg: Bestandkatalog*, Verlag Bild-Kunst, Bonn 1991.

K. Lepper, J-P. Barblian, *Moderne Kunst im Nationalsozialismus: Die Kampagne „Entartete Kunst“ und die Sammlung des Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg 1933 bis 1945*, Museumspädagogisches Begleitheft, Oberhausen 1992.

I. de Solà-Morales, *Mies van der Rohe: Barcelona Pavilion*, Gili, Barcelona 1993.

M. Foucault, *Dits et écrits*, a cura di D. Defert e F. Ewald, Gallimard, Paris 1994.

S. Höper, *Sechs Kapitel aus der Geschichte des Wilhelm Lehmbruck Museums (1924-1994). I. Kapitel: 1924-1933 Ära Dr. August Hoff, Direktor des Museumsvereins Duisburg 1924-1933*, in «Duisburger Journal», n.8, 1994, pp. 42-43.

S. Höper, *Sechs Kapitel aus der Geschichte des Wilhelm Lehmbruck Museums (1924-1994). II. Kapitel: 1934-1945 Ära Dr. Herbert Griebitzsch, Direktor des Städtischen Kunstmuseum 1934-1945*, in «Duisburger Journal», n.9, 1994, pp. 58-59.

S. Höper, *Sechs Kapitel aus der Geschichte des Wilhelm Lehmbruck Museums (1924-1994). III. Kapitel: 1945-1954 Ära Dr. Jur. Ernst D'Ham, Leiter des städtischen Kunstmuseums 1945-1954*, in «Duisburger Journal», n.10, 1994, pp. 35-36.

S. Höper, *Sechs Kapitel aus der Geschichte des Wilhelm Lehmbruck Museums (1924-1994). VI. Kapitel, 1. Teil: Ära Dr. Gerhard Händler, Museumsdirektor 1954-1970*, in «Duisburger Journal», n. 12, 1994, pp. 31-33.

T. Villani (a cura di), *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, Mimesis editore, Milano 1994.

bibliografia

- K. Frampton, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, The MIT Press, Cambridge 1995.
- S. Höper, *Sechs Kapitel aus der Geschichte des Wilhelm Lehmbrock Museums (1924-1994). VI. Kapitel, 2. Teil: Ära Dr. Gerhard Händler, Museumsdirektor 1954-1970*, in «Duisburger Journal», n. 1, 1995, pp. 34-35.
- S. Höper, *Sechs Kapitel aus der Geschichte des Wilhelm Lehmbrock Museums (1924-1994). VI. Kapitel, 3. Teil: Ära Dr. Gerhard Händler, Museumsdirektor 1954-1970*, in «Duisburger Journal», n. 2, 1995, pp. 32-35.
- P. Blake, *The Master Builders: Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright*, New York, Norton 1996.
- V. Leti Messina, *Rudolf Steiner architetto*, Edizioni Testo&Immagine, Torino 1996.
- F. Neumeyer, *Ludwig Mies van der Rohe. Le architetture, gli scritti*, a cura di M Caja, M. De Benedetti, Skira editore, Milano 1996.
- N. Levine, "The Significance of Facts": *Mies's Collages Up Close and Personal*, in «Assemblage», n. 37, 1998, pp. 70-95.
- W. Blaser, *Mies van der Rohe - Farnsworth House*, Basel 1999.
- C. Brockhaus (a cura di), *Stadtbild Duisburg. Identität, Wandel und Vision*, Plitt Druck- und Verlag, Oberhausen 1999.
- Museum, psychology and architecture*, in «Museum International», n.4, 2001, pp. 60-64.
- M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis editore, Milano 2001.
- P. Curtis, *The Modern eye-catcher: Mies van der Rohe and sculpture*, in «Architectural Research Quarterly», n.3/4, 2003, pp. 361-370.