

Simbologie cristalline. Le radici romantiche dell'Espressionismo

La forma tedesca

“E come la polvere di carbone, catturata dalla violenza degli elementi, si tramuta nella lucente e limpida forma d'un cristallo di diamante, così la vita grezza e senza forma diventa bellezza quando noi la purifichiamo mediante la potenza dell'attività formatrice artistica e ritmica che è innata in noi”¹.

Queste righe commentano il momento culminante di una cerimonia nata da un'idea di Peter Behrens, e messa in scena nel maggio 1901 per l'inaugurazione della mostra della colonia degli artisti della Mathildenhöhe a Darmstadt. Apparve un “vate” che discese, con “il volto estatico, recando un oggetto velato”², la scala del portale principale della casa degli artisti di Olbrich. Egli, accolto con il benvenuto che si meritava un simile “Signore nello spirito, duce e veggente”³, impersonava la moderna condizione dell'artista che intende donare appagamento al “desiderio di bellezza in tutte le forme di vita”⁴, un canto che poco prima era stato intonato da un coro di uomini e di donne coronati di fiori. Tra l'esultanza delle fanfare egli scoprì il cristallo, simbolo della nuova arte nonché “simbolo della nuova vita”⁵, per poi riportarlo nuovamente nella casa reggendolo sulle mani levate, seguito dalla sua comunità oramai unita, costituita dal coro, dai partecipanti alla festa e dal suo aristocratico patrono. A lui, al granduca Ernst Ludwig von Hessen, rende grazie in barocca maniera il poeta Georg Fuchs nel catalogo della mostra, per aver promosso le arti decorative dell'era moderna, che avrebbero dovuto contribuire all’“aumento della forza produttiva della nazione”⁶.

La cerimonia venne intitolata “Il segno”,

ispirandosi a un motivo dello *Zarathustra* di Nietzsche⁷. In essa si intrecciano tuttavia anche altre tradizioni filosofiche e artistiche. L'idea antica di una forza spirituale creatrice operante nella natura stessa, che già il romanticismo aveva ridestato a nuova vita, ritorna nella messa in scena del cristallo come simbolo artistico. Osservando il processo di cristallizzazione, “la scienza attraverso la quale opera la natura”, e rilevandone la diversità rispetto a quella umana, già Schelling aveva affermato che essa “sarebbe connessa con la riflessione di se stessa”⁸, mentre la *natura artifex* diventa modello immediato della produzione artistica. La simbiosi di arte e di vita si comunica mediante un'animazione dell'inorganico, che è espressione di un idealismo soggettivo estremo.

Il disvelamento del cristallo potrebbe rinviare inoltre all'epifania del Graal nella rappresentazione scenica votiva del *Parsifal* di Wagner, così come tutta l'idea della cerimonia si riconnette evidentemente al “Miracolo di Bayreuth”. L'artista che sale sulla scena nei panni del vate, in quanto redentore ha delle affinità elettive con Parsifal e con Zarathustra. Il fatto che alla fine il cristallo venga portato all'interno dell'edificio dimostra l'ambizione di nobilitare lo spazio privato borghese in quanto “espressione visibile di una superiore condotta di vita”⁹. L'obiettivo della mostra di Darmstadt (la presentazione di case d'abitazione completamente arredate in quanto esempi di una “distinta arte borghese da indicare quali modelli universali”) era corredato di una solenne consacrazione.

I commenti dell'epoca alla casa di Behrens mettono in luce le implicazioni nella teoria dell'arte di quell'estetizzazione dell'esi-



stenza, tanto più in quanto Behrens aveva eletto il cristallo a *Leitmotiv* della sua produzione decorativa e poi architettonica. La camera da musica viene descritta come una “ghiaiola cristallina”¹⁰ che nel parquet e nel soffitto, come pure nella decorazione del pianoforte a coda fa predominare il motivo delle superfici geometriche. Un mosaico tra la camera da musica e la sala da pranzo raffigura anche quelle portatrici di cristalli che appaiono già sul frontespizio dello scritto di Behrens *Feste della vita e dell'arte*. La foto dello spazio interno richiama ancora una volta alla mente la donna in quanto latrice della vita estetica. Con la musica e con il cristallo essa s'inoltra in un contesto simbolico assumendo il ruolo di mediatrice tra la natura e l'arte¹¹.

Uno sguardo al quadro di Caspar David Friedrich *Arpista*, il quale prefigura sia i paralleli tra l'architettura e la musica, sia la concezione di un'arte totale e complessiva che prende il posto di esperienze di vita, mostra l'ascendenza romantica di questi nessi di idee¹². E tuttavia proprio il cristallo, come già il ciclo di trasparenti di Friedrich, del quale faceva parte il disegno a seppia andato disperso, vale a connotare un ulteriore tratto, gravido di futuri sviluppi, del moderno romanticismo del cristallo: i valori spirituali della nuova forma che si rivelano in una visione di luce. “Se di notte un visitatore, cui il padrone della casa [Behrens] è propizio, esce da questa porta, sul suo capo divampa una luce. Essa irradia da un vetro cristallino, che è foggia-ta quale nobile gemma montana...”¹³.

Un calamaio dalla complicata sfaccettatura disegnato da Behrens può essere anch'esso interpretato all'insegna del culto sulla base del quale l'architetto di Darm-

stadt improntò la propria vita: il suo ex-libris cinge addirittura il cristallo del diamante con una gloria di raggi¹⁴. Il simbolismo del cristallo nel movimento delle arti decorative non si manifestava però recisamente nella simmetria cristallina. Negli *Edifici di cristallo*¹⁵ di Wenzel Hablik non si ravvisa la presenza di forme regolari dagli spigoli affilati, ma si presentano associazioni di tipo semmai vegetale. La ricchezza delle forme cristalline raffigurate nel 1924 nelle pagine della rivista olandese di architettura “Wendingen” offre in effetti degli esempi anche di questo tipo organico-amorfo che tuttavia non sono in correlazione con delle regolarità di carattere geometrico. Già da questa incongruenza con le formazioni naturali cristalline si desume che l'entusiasmo per i cristalli scaturisce da un costrutto ideale, il quale influì sulla progettazione solo in maniera mediata. L'elemento cristallino, che preme per svincolarsi dall'impiego metaforico, si trova citato nella forma architettonica stessa solo a partire dall'Espressionismo, e può essere seguito, in Behrens, fin negli anni Venti. Ma soprattutto esso svolge un ruolo di primo piano nel territorio di conquista del Neues Bauen, nella sfera degli “architetti immaginari” che si raccolgono intorno a Bruno Taut.

Nell'interpretazione propria della filosofia naturale di Behrens che ravvisava nel cristallo una natura artistica, si preannunciava il grido di battaglia antifrancese dell'Espressionismo, il quale propugnava “l'arte d'espressione” contro “l'arte d'impressione” e con l'aiuto del simbolismo dell'origine cristallina intendeva redimere la forma artistica dalla sua limitata esistenza sensibile e retinale. L'identità di microcosmo e

macrocosmo, motivata pseudomaterialisticamente proprio nel cristallo, preconizza già tuttavia anche il “Credo” del Neues Bauen, vale a dire l’istanza di una corrispondenza dell’articolazione interna e della funzione di un edificio nella sua forma esterna¹⁶. Alla base della feticizzazione del cristallo c’è il desiderio di annientare la forma per ritrovarla, ovvero, secondo le parole di Bruno Taut, per considerare la forma come una “questione secondaria” di fronte al compito prioritario di produrre una “architettura spirituale interna” che poi “avrebbe generato ‘da sé’ la forma vincolante”¹⁷. La provenienza nazionale tedesca di questa figura concettuale è attestata dal poeta dell’evento celebrativo di Darmstadt, Georg Fuchs: dopo che la “Generazione del 1870” si è conquistata la forma esteriore della Germania “nel corso di battaglie che hanno scandito la storia del mondo”, ora il suo obiettivo consiste nel “creare la forma interna [...] sotto la cui egida dovrà vivere il suo carattere nazionale”¹⁸. La “potenza della forma ritmica” trasfigurata nel *Segno* soddisfa la definizione qui espressa della cultura come “violenza della forma operante dall’interno, a partire dalla ritmica del sangue”¹⁹.

Magia del Graal, idea teatrale e nuovo ornamento

Il problema dell’origine del più sublime entusiasmo per i cristalli manifestato dagli architetti va impostato nella cornice del nuovo movimento delle arti decorative. Il già citato opuscolo di Behrens, adorno di cristalli e intitolato *Feste della vita e dell’arte*, proclama con enfasi financo religiosa la fine dello storicismo. Al posto della “mascherata imperniata su una vita da un

pezzo trascorsa e quindi a noi incomprendibile”, per Behrens, “nella gioiosa volontà e [...] fede nella bellezza” si rivela “che qualcosa è già in divenire, qualcosa che corrisponde più profondamente alla nostra vita di quelle forme bizzarre e sofisticate”²⁰. La soluzione ce la promette l’arte totale. Lo stile in quanto “simbolo della sensibilità generale, della concezione di vita complessiva di un’epoca [...] si mostra solo nell’universo di tutte le arti. L’armonia di tutta l’arte è il simbolo bello di un popolo forte”²¹. Il progetto del nuovo edificio teatrale elaborato in seguito per la “Festa della nostra cultura” deve sorgere, certo sulla scorta del modello del *Festspielhaus* di Wagner, sul dorso di una montagna e segue altresì l’idea wagneriana di una disposizione ad anfiteatro. L’opera d’arte totale si concentra qui già in una fantastica costruzione collettiva, nel prototipo di tutte le “case del popolo” a venire per giungere fino al “simbolo cristallino” del primo manifesto del Bauhaus. Sue componenti risultano ancora una volta la musica e il colore. I suonatori di bassotuba fanno echeggiare “richiami a distesa sopra la campagna”²², e inducono ancora una volta l’architettura a entrare in concorrenza ideale con la musica.

Il fatto che l’edificio venga rappresentato con “dei colori brillanti” e che gli abiti dei suonatori di tuba siano definiti “incandescenti” non corrisponde invero alla provvisoria costruzione in legno di Bayreuth, ma tuttavia introduce nella visione un ulteriore elemento dell’opera d’arte totale wagneriana: è l’immateriale fiamma purpurea che avvolge il Graal nel *Parsifal* e che doveva senz’altro risultare nota a ogni contemporaneo che si interessasse culturalmente a questi motivi²³. La costruzione

luminescente e sonante si riallaccia, con il cristallo emblematico, alla logica cristiana della salvezza, alla quale Wagner faceva ritorno nel suo *Parsifal*. Questa restaurazione religiosa è accompagnata da un momento d’ironia. Infatti, nell’attualizzazione della magia del Graal, che com’è noto assicurava cibo e bevande, nonché una vita eterna solo a chi fosse casto, venivano impiegati dei fili elettrici i quali facevano sì che il calice rilucesse d’un rosso incandescente proprio nel momento in cui un raggio di luce proveniente dalla cupola colpiva il Graal, come simbolo del divino presente nel sangue di Cristo²⁴. Il *Castello di cristallo sul mare* di Wenzel Hablik, il *Santuario degli ardenti* di Taut e i suoi edifici di vetro rilucenti come astri nella notte (e sono solo alcuni esempi) citano anche la luce fiammeggiante che circonda il Graal. Chiaramente la visualizzazione elettrificata della transustanziazione eucaristica non è più ancorata al dogma cristiano. Per contro, la contestualizzazione mistica è messa al servizio di un’architettura smaterializzata in colore vitreo grazie alla sua conversione idealistica all’innovazione tecnica e all’autonomia estetica. La variopinta luce del vetro si afferma in quanto realtà astratta nei confronti di quella materiale²⁵. Il fondamento primigenio della vita, che il “vate” annunzia e che Behrens nel suo scritto sull’edificio teatrale invoca come il sentire totale che cerca di prender forma, si dimostra altrettanto utopico quanto la sua espressione artistica. Ciò che si rivendica è quell’“unità dell’espressione” che già Diderot aveva preteso, in quanto rappresentante di una cultura borghese che su questo punto rimpiangeva ed emulava a posteriori il feudalesimo. L’avanguardia

del XX secolo, schierata contro lo storicismo, si apprestava perciò a motivare la “rimozione dell’ornamento” mediante il disvelamento della sua “vera” natura. Perché solo mediante il mantenimento dell’idea di ornamento se ne poteva reclamare l’originaria funzione semantica, che era andata perduta con le tecniche industriali di riproduzione del XIX secolo. Il salvataggio dell’ornamento nella sua critica era perciò connesso anche alla conservazione dell’elemento religioso; solo essa infatti, come aveva compreso già Richard Wagner, avrebbe consentito ai “simboli mitici” di continuare ad avere una loro validità²⁶. Nello stesso senso, Bruno Taut rimaneva fermamente fedele all’idea che un nuovo stile sarebbe sorto non per mezzo della “ricerca di forme” bensì a partire dalla “concezione del mondo, dalla fede”. L’augurio per il nuovo anno, che egli rivolse il 26 dicembre 1919 alla Gläserne Kette, giocava appunto in questo senso con la “questione dell’ornamento” in quanto linguaggio di segni, e dedicava al Bauhaus lo schizzo di una “nuova architettura”, presentata sotto forma di un edificio cristallino di culto²⁷.

Il nuovo ornamento in quanto “gioco di movimento” trova la sua prima realizzazione già nel Padiglione di vetro di Bruno Taut a Colonia, uno dei risultati di maggior successo dell’esposizione del Werkbund del 1914, ancora una volta allestita all’insegna del motto: “forma tedesca”²⁸. Con un chiaro ripudio della costruzione funzionale del padiglione per il Traeger-Verkaufskontor, Taut conferì al padiglione pubblicitario dell’industria del vetro l’aspetto di una “pianta di cristallo”²⁹, mediante l’ausilio di un basamento di cemento dolcemente

arrotondato e di una cupola a forma di gemma. Alla crescita della forma fa riscontro, qui come in Behrens, la sua epifania nella percezione dell’osservatore; eppure, grazie a una tecnica innovativa, il disvelamento simbolico del cristallo-Graal acquista ora il carattere di esperienza vissuta mediante la trasformazione dell’ambiente interno in un cangiante miracolo di colore³⁰.

Grazie al suggestivo dissolversi in luce e colore, non solo l’architettura si andava accostando alla pittura astratta, bensì, con la dinamizzazione dei suoi elementi, si situava ancor più marcatamente nel contesto dello spettacolo. Sei anni dopo, *L’architetto del mondo*³¹ tradusse nel linguaggio della cinematografia quella dinamizzazione dell’ambiente interno, allo stesso modo in cui sono dei progetti di film anche gli unici progetti in sé conchiusi scaturiti dallo scambio epistolare della Gläserne Kette. Il *Musikdrama* di Wagner, che a differenza dell’opera produceva un puro contesto epico musicale, offrì tuttavia indubbiamente lo spunto storico per una tematizzazione della musica nel contesto dell’arte moderna. La musica, in quanto arte astratta che tuttavia può essere impiegata “simbolicamente” – vedi la tecnica del motivo conduttore, il *Leitmotiv* – fungeva da immagine riflessa per l’architettura, la quale credeva di ravvisare in quell’immagine la possibilità di costituirsi in maniera a un tempo autonoma e funzionale.

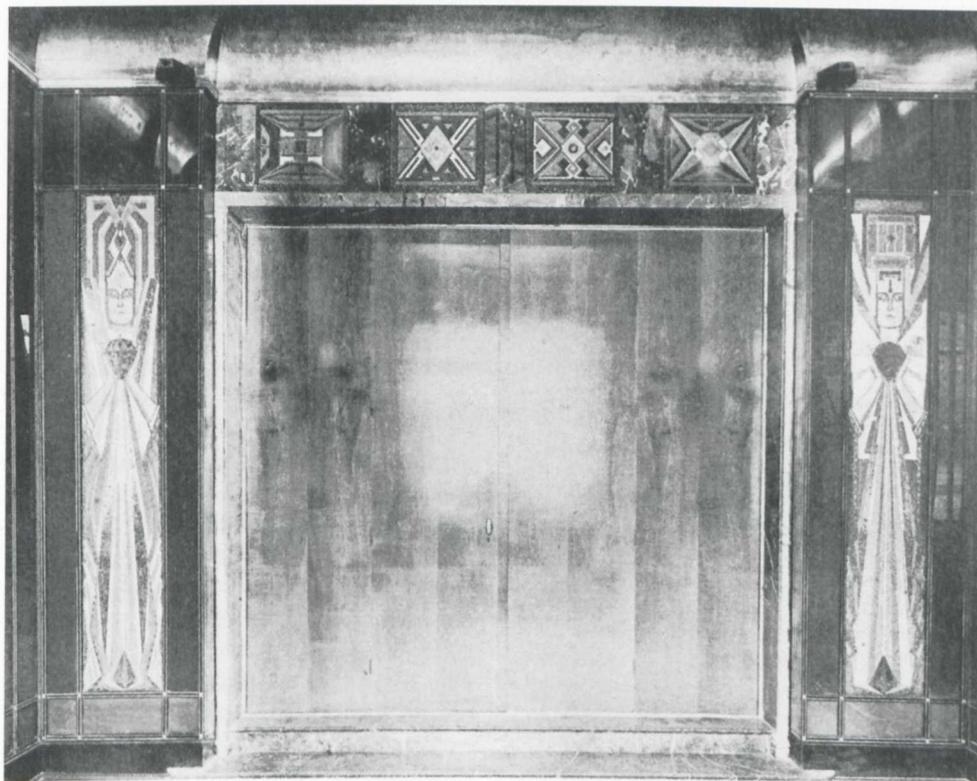
Questo significato dell’elemento musicale nella fede dell’avanguardia per la forma cristallina si dischiude a sua volta solo in connessione con un altro *topos*: la riduzione, già vagheggiata nella fantasia, dell’architettura a una presenza ottica. Già prima

del volgere del secolo Paul Scheerbart aveva realizzato una siffatta illustrazione dell’architettura con delle descrizioni pressoché completamente prive d’azione, quasi cinematografiche, di immaginari palazzi sfavillanti di pietre preziose. Nella tematica misticheggiante del “puro vedere” e dello stato di “arte di natura” della pietra preziosa, veniva qui accelerata l’autonomizzazione dei mezzi artistici³². A ciò si aggiungeva, in Taut, l’elemento musicale, che potenzialmente forniva l’ancoraggio sensibile dell’astratto gioco del movimento, in luogo di un eventuale contesto narrativo. Il modello della musica per film, che fungeva da elemento di mediazione tra l’immagine muta e la pulsione illusoria dello spettatore, risulta evidente soprattutto in *L’architetto del mondo*. Le parole di Taut, secondo il quale la “musica e l’architettura, ambedue astratte e ambedue in purissimo unisono”³³, sarebbero dovute riuscire a produrre qui uno spettacolo cinematografico, svelano solo una mezza verità. Giacché il progettato sottofondo sinfonico dell’architettura-dramma, in quanto veicolo dell’azione, avrebbe reso percepibile ancor più chiaramente l’astratta sequenza di immagini in quanto divenire e trascorrere naturale delle forme, e avrebbe camuffato l’inganno dell’artefatto allo stesso modo della musica da film³⁴.

Ideologizzazione dell’opera d’arte totale
“Via gli ornamenti” scrisse Wagner, anticipando Adolf Loos, sul progetto dell’architetto Otto Brückwald per il teatro del festival di Bayreuth. La sua costruzione funzionale³⁵ provvisoria demarca quindi un fondamentale punto di partenza per quanto riguarda la mediazione svolta dal

crystallo nella lotta contro lo storicismo. Pure, la fortuna dell'idea di teatro delle feste nel contesto dell'avanguardia è dovuta anche al suo stesso capovolgimento storicistico. La costruzione funzionale venne infatti adottata senza il suo contenuto, come ornamento, per così dire. Nella forma del *Festspielhaus* Behrens utilizzava un mezzo espressivo estraneo al fine di risolvere un problema centrale che riguardava il proprio mezzo espressivo. Infatti il teatro offriva un'occasione esemplare di elaborare il rapporto con il "pubblico" e, insieme a esso, il problematico gioco d'insieme di arte e società. L'opera d'arte totale di Wagner non fu recepita nel suo significato artistico, bensì fu trasformata in modello d'un'esperienza artistica globale e vitalistica, che propugnava il costituirsi della forma a partire da una "concezione del mondo", che si opponeva a una scelta stilistica storicistica, ma, pur tuttavia, ne seguiva il suo stesso esempio.

Solo l'ideologizzazione dell'opera d'arte totale wagneriana rende ragione della necessità storica del crystallo. Giacché in fin dei conti l'idea wagneriana della costruzione funzionale e i suoi debiti nei confronti dell'anfiteatro antico non si possono capire senza un'analisi contenutistica dell'opera che lo impegnò nel corso di tutta una vita. L'ornamentazione contraddiceva, in quanto astratto contenitore del "plusvalore"³⁶, il significato del *Ring*, dato che con la restituzione dell'Oro del Reno nel *Crepuscolo degli dei* non solo venne annunciata la fine del mito ma fu altresì abolito, in termini speculari, il processo capitalistico della formazione del valore³⁷. Eppure, con il passaggio dall'Oro del Reno alla violenza re-dentrice del Graal cristallino, Wagner





stesso preannuncia la recezione ideologica della sua opera, che dissolse qualsiasi atteggiamento critico in un imponente pathos collettivo³⁸. Al posto di un concreto contenuto artistico troviamo, in Behrens e in Taut, uno sfumato “tutto e niente”.

La storica svolta si può leggere anche nella tematizzazione dell'anfiteatro. Con questa disposizione dei posti Wagner decretò la sparizione delle file di palchi, in modo da impedire qualsiasi scorcio del “focolaio tecnico” della musica, la fossa dell'orchestra. La “democratizzazione” dell'ambiente teatrale trova qui una motivazione estetica. Wagner tiene anzi a demarcare la separazione tra pubblico e palcoscenico per mezzo del “golfo mistico” dell'orchestra³⁹. Proprio per cancellare questo confine (ossia per riunificare produzione e ricezione dell'opera) Behrens adduce argomenti contro il teatro dei palchi e in favore della disposizione ad anfiteatro che deve “riunire perfettamente” il palcoscenico e la sala, impiegare il pubblico come co-artista e far diventare la rappresentazione nientedimeno che una “rivelazione della vita”⁴⁰. In coerente accordo con questo, alla reinterpretazione dell'opera d'arte totale come simbolo culturale fa seguito, in Behrens, la regressione ludica in direzione del rituale, nel quale l'arte e la vita si intrecciano senza mediazioni l'una nell'altra. Il *Tempio alle stelle* di Taut illustrato nella *Dissoluzione delle città* presenta l'architettura come “devozione coristico-drammatica” che fa seguito al *Segno*. Sono gli stessi abitanti della colonia che, ricoperti di indumenti variopinti, compongono l'edificio la cui sagoma è priva di ornamenti e, quindi, essendo animata, diviene essa stessa ornamento. Anche qui la fantasia dell'architettura è

connessa all'utopia di un teatro nel quale attore e pubblico divengono una cosa sola. Il tempio, che brilla come le stelle e risuona come le campane, evoca a sua volta la trascendenza e, contemporaneamente, l'immediatezza sensibile. Nella *Visione dell'edificio sonoro* Taut porta finalmente alla loro piena compiutezza le idee sul teatro di Behrens e, anche qui, ritroviamo la citazione dell'anfiteatro. Il gesto dell'orante come segno dell'enfasi unisce in sé la sfera del palcoscenico e quella del pubblico. L'aspetto paradossale dell'edificio teatrale di cristallo è evidente. Al palcoscenico dell'illusione viene mosso un rimprovero che, contemporaneamente, esalta un'illusione nuova, quella della concezione dell'arte come una “seconda natura”. Il nuovo teatro, in quanto simbolo culturale, è indirizzato, proprio come il *Tempio alle stelle* e la *Casa del cielo* verso un collettivo ideale, che viene tuttavia creato solo in virtù della nuova arte totale. Il cristallo, in quanto forma contemporaneamente empirica e “spirituale”, implica un'identità mistica della sorgente e della meta. Sotto la sua insegna, l'arte diviene una nuova pietra filosofale. Di conseguenza, nel simbolo del cristallo non risulta solo tangibile ciò che Peter Bürger ha descritto come esperimento dell'avanguardia, cioè l'abolizione dell'autonomia dell'arte nella prassi di vita⁴¹. Nel contempo, infatti, questa prospettiva appare troppo limitata, se è vero che la medesima ambizione si pone anche come un tentativo di ricostituire questa stessa autonomia. La consapevolezza dell'architettura in se stessa in quanto arte era stata messa a repentaglio dalla moderna tecnica ingegneristica. D'altra parte, se la sua pretesa artistica

non era pensabile al di là della funzione sociale, la sua autonomia era scaturita soprattutto dai bisogni di rappresentazione del potere, dalle cui mani gli artisti di Darmstadt speravano altresì di riceverla nuovamente. Il granduca d'Assia veniva magnificato non più certo in quanto monarca per grazia di Dio, bensì in quanto soggetto del sentimento generale.

A partire da questo concetto d'arte non ancora sottoposto a revisione, l'architettura doveva rivendicare nuovamente il proprio ruolo rappresentativo d'un tempo, per potersi costituire in quanto arte "autonoma": questo lo poteva fare nell'aprioristica unione con un'ideale prassi di vita che da Darmstadt si diffondeva nei circoli degli artisti espressionisti dello Arbeitsrat für Kunst, nella Gläserne Kette, per arrivare fino al primo Bauhaus. Ma anche le fantasie architettoniche cristalline di uno Scheerbart, di uno Hablik o di un Taut, che non erano ancora state "socializzate" nel confronto esemplare di un contesto di gruppo, servivano pur sempre alla sintesi di arte e di "pensiero sociale", che si presentava sotto sembianze molteplici e per più versi non ancora identificabili. Una parte da protagonista, nella sintesi teatral-simbolica di arte e di funzione, la svolge pur sempre l'esaltazione sacrale dell'ambiente interno, quale viene evidenziata già dal possente ingresso dell'edificio di Olbrich, poiché l'interno della casa costituisce generalmente il lato della fruizione sociale dell'architettura, quello che limita il suo rango di arte libera e, tuttavia, fonda la sua tradizionale auto-consapevolezza.

Tra industria e astrazione

Malgrado il suo ripudio dello storicismo, lo

Jugendstil continuava a perseguire l'obiettivo di un linguaggio formale rappresentativo, trovando d'altro canto un campo ben più vasto nel regno della natura che non nel repertorio degli stili storici. Il punto di svolta verso un simbolismo della natura è costituito dal gigantesco edificio di Joseph Paxton per la prima Esposizione universale del 1851. Della costruzione di ferro e vetro, qui impiegata per la prima volta con intenti di rappresentatività, ma soprattutto della sua trasfigurazione in un *Crystal Palace*, approfittarono i "cristallisti" del XX secolo, giacché qui il superamento dell'edificio progettato dall'ingegnere nonché degli stili storici era stato preceduto da una ricezione idealizzante. Le riserve avanzate dagli architetti, i quali volevano conferire una dignitosa gravità e dunque una certa qual rilevanza artistica alla costruzione priva di rivestimenti, adottando elementi tradizionali quali i pilastri, vennero poco a poco rimpiazzate dall'idea che la forma architettonica astratta, la quale rinunciava all'ornamento, era quella "naturale" e perciò necessaria. Il cristallo – la "pura forma" – tendeva qui già a prendere il posto dell'ornamento architettonico plastico, a cui un tempo era stato demandato il compito di dare forma al significato.

A prescindere dal modo in cui Semper aveva contrapposto la regolarità dei cristalli di neve in quanto forma estetica primigenia all'involucro ornamentale applicato delle arti decorative industriali⁴², l'argomento dell'analogia naturale nella ricezione del *Crystal Palace* sostituisce poco a poco l'argomento della corretta scelta stilistica. Il presupposto della valutazione artistica della "pura forma" era, a ogni modo, il



completo distacco dell'esperienza spaziale dalle effettive funzioni dell'edificio in quanto cornice di una mastodontica esibizione di merci. L'epifania del cristallo, così come l'abbiamo potuta ricostruire in Behrens e in Taut, si costituisce qui in un enfatico atto percettivo, che rende onore alla costruzione tecnica in quanto "creatura d'aria magicamente poetica" e la dissolve in una prospettiva "infinita", che è ormai solamente luce e colore, e in un certo senso è lo stesso cielo⁴³. La dilatazione del concetto di spazio nello spazio naturale rese possibile il mantenimento ideale del corpo architettonico "organico" e con ciò stesso della decisiva categoria dell'architettura come arte. In seguito il celebre nome di Palazzo di Cristallo si condensò in una figura che legittimava la forma architettonica spoglia di ornamenti, in quanto pur sempre "più naturale": "Come in un cristallo, anche qui non esiste un vero e proprio dentro e fuori. Noi siamo separati dalla natura, ma quasi non lo sentiamo [...] Ci troviamo in una porzione separata di atmosfera"⁴⁴. La trasparenza di fatto del vetro veniva dunque ora interpretata come trasparenza metaforica. La costruzione "nuda", nella quale si preannuncia l'estetica del costruire oggettivo, ascese al rango di una seconda natura e poté così essere incorporata nell'estetica tradizionale. I giudizi riguardanti il *Crystal Palace* di Paxton anticipano l'idea di una "cultura del vetro", ornata in maniera fantastica soprattutto da Paul Scheerbart, la quale intendeva seppellire, assieme al mattone in cotto, il comfort borghese e aprire la strada a un mondo ludico, privo di gerarchie. Ma da quelle descrizioni si evince altresì che il simbolismo del cristallo, pur essendosi sviluppato con la tec-

nica della costruzione in vetro e ferro, non era affatto ristretto a tale tecnica costruttiva né poteva essere confuso con essa. Il modello percettivo che trova un credibile impiego nel *Crystal Palace* risale già al romanticismo. Friedrich Schlegel, nelle sue visionarie descrizioni del duomo di Colonia ultimato, considerato come una proliferazione cristallino-vegetale, aveva messo a disposizione il modello schematico dello spazio naturale infinito nel quale trovano posto sia forme astratte, sia forme organiche⁴⁵. Il gotico, inteso come preludio dell'architettura di vetro, sta a rappresentare tanto l'unità e l'autonomia delle arti quanto la loro natura "spirituale" e d'altra parte spiega, sullo sfondo della strumentalizzazione nazionalista, il sentore di antifrancesismo e di restaurazione insito nel progetto dell'avanguardia.

Tuttavia l'utopia architettonica di Paul Scheerbart e di Bruno Taut restò legata alla costruzione in vetro, il che ha contribuito a diffondere l'erronea convinzione che al simbolismo del cristallo non spetti alcuna rilevanza al di là di questo ambito⁴⁶. Eppure già nell'evoluzione di Behrens appare chiara la cristallina propensione verso l'elemento costruttivo-oggettivo, la quale ne anticipa l'autentico significato del motivo cristallino simbolistico-espressionistico. Spiritualizzazione dello scopo e smaterializzazione del corpo dell'architettura erano le strategie da tempo predisposte al fine di togliere all'architettura priva d'ornamento il suo carattere artificiale connesso alla società industriale, e farle mantenere il suo *status* spiccatamente "organico" e tradizionalmente feudale.

Il semplice fatto che a Londra le nazioni industriali mettersero in mostra i propri

prodotti, fu esaltato sino a farne un'idea universale in grado di unire la borghesia mercantile e la classe lavoratrice nel senso di una rappresentazione della sovranità⁴⁷. In Hablik e Taut troviamo quest'idea universale portata fino a dimensioni cosmiche. Spesso le visioni di Taut sfociano addirittura nel Grande Nulla con cui viene espressa la verità riguardo a quell'iconografia universale, vale a dire riguardo a quella crisi della rappresentazione che proprio in essa stava maturando. L'Astro Terra ricoperto di colorata architettura di vetro nell'*Architettura alpina* di Bruno Taut, e il globo adorno delle idee dei socialisti utopisti di Proudhon nella *Dissoluzione delle città* si presentano dunque come delle variazioni storicamente progredite della cornice arabescata del Palazzo di Cristallo. Al pari dell'opera dell'illustratore dell'esposizione mondiale, l'appello rivolto da Taut ai popoli europei perché si consacrino come artefici della bellezza dell'astro Terra, trasforma la società industriale in un sereno ciclo naturale. Il corteo delle nazioni, partito dal globo come simbolo sostitutivo della "borghesia universale", perviene a un'allegorica promessa di amicizia tra le parti della Terra stipulata sotto il controllo di Pallade Atena, la cui comparsa è facilmente decifrabile nei termini di un richiamo alla monarchia inglese, che d'altra parte si ripromette di trarre il suo meritato profitto da questa conciliazione dei popoli. Trova qui le sue radici storiche la dittatoriale definizione del cosmo fornita da Taut, secondo la quale esso consisterebbe in un compito architettonico in certo qual senso attinente all'ambito della corte. L'arabesco del pathos unitario in quanto rappresentazione del prestigio borghese si

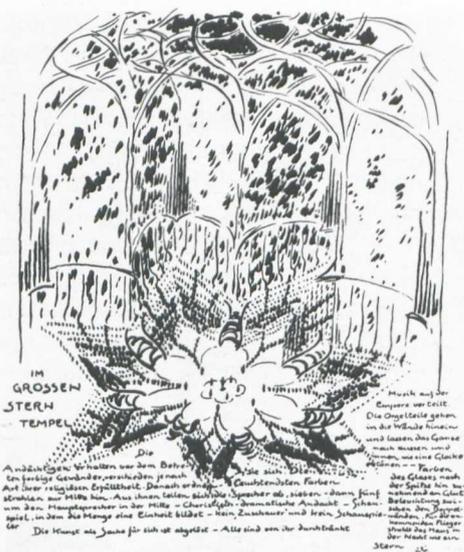
fonda sulla negazione del conflitto di classe ribadita alla presenza di un proletariato che sta entrando in campo; così nella rappresentazione dei produttori di merci, in quanto servitori che partecipano a una processione di omaggio feudale, viene trasfigurata la riconciliazione storica della borghesia con l'aristocrazia.

Ma cosa c'entra con l'architettura la rappresentazione della borghesia universale ottenuta per mezzo dell'elemento ornamentale del globo? La perdita del centro nella progettazione "anorganica" dell'edificio dell'esposizione metteva a repentaglio lo status dell'architettura in quanto arte, giacché tale perdita costituiva un'espressione fin troppo intelligibile dell'epoca industriale e della sua forza ugualitaria. L'elemento astratto doveva essere corredato di qualità organiche, e così il cristallo si collegava alla linea vegetale dello Jugendstil, entrava in associazione con il nuovo ornamento dinamico che, essendo espressione dell'inconscio, andava contro il linguaggio simbolico convenzionale. Dunque, prima che Georg Fuchs equiparasse la "violenza degli elementi" all'intenzione artistica nel *Segno* cristallino e che van de Velde ancorasse l'ornamento nella psiche⁴⁸, la progettazione tecnica veniva mitizzata, esaltandola a creazione.

Storia dell'arte come cristallizzazione

La palese irrazionalità della mitologia del cristallo non deve trarre in inganno riguardo alla sua portata storica. Proprio qui hanno trovato invece un ludico sviluppo alcune figure concettuali, le quali fino a oggi hanno contribuito a che la decisiva frattura artistica del moderno rispetto alla tradizione venisse generalmente trascurata e





per lo più addirittura consapevolmente negata. Il cristallo offriva un compenso alla crisi della rappresentazione che si era resa percepibile in pittura nella scomparsa del soggetto, e in architettura nella rinuncia all'ornamento. La conformità del "divenire" alla legge di natura e il suo contraltare, la ricezione emozionalizzata dell'arte assunsero il posto, dal punto di vista ideologico, dei contenuti sociali precedentemente comunicati in forma affermativa nell'opera d'arte. La fittizia epifania di un occulto fondamento primigenio dell'arte, così com'era stato celebrato dal "vate", non era soltanto lo scopo fantastico di una colonia d'artisti e del suo seguito d'espressionisti. L'interpretazione del cristallo nei termini della filosofia naturale, citata all'inizio, trova un'analogia formulazione nell'opera di Alois Riegl, il quale intendeva la cristallizzazione come una legge formale che abbraccia, comprendendole entrambe, l'arte e la natura, e la poneva alla base del suo concetto fondamentale di "volontà artistica"⁷⁴⁹. Pächt caratterizza in maniera appropriata i seguaci di Behrens e di Riegl con la sua definizione degli iconologi come "disvelatori di cose occulte"⁷⁵⁰.

La retorica del cristallo anticipa la fondazione metodologica di un carattere segnico dell'arte compiuta da Warburg e Panofsky. Contemporaneamente però si rende conto della dissoluzione storica del tradizionale carattere simbolico, anche se sotto le spoglie dell'antico è presente, occultamente, il nuovo. Nel cristallo significante e significato non si fronteggiano più, bensì sono diventati una cosa sola. Il significato si costituisce nel processo della percezione che intende riprodurre il processo della configurazione, così come il cristallo illu-

stra la propria crescita in termini figurativi. Di conseguenza nel *Segno* di Behrens si rispecchia la tendenza antiestetica della storia dell'arte, il suo rifiuto operativo nella contemplazione del processo dell'opera e delle sue componenti. Questo significato del simbolo del cristallo, nel quale si intrecciano arte e teoria, si spiega a partire dalla sfida universale lanciata sia agli artisti, sia agli spettatori dell'arte, dalla mondanizzazione che l'astrazione comportava.

La svolta metafisica del Cubismo

Il repertorio espressionistico di metafore legate al cristallo trae il proprio dinamismo dalla ricezione del Cubismo, che prendeva il posto del *Musikdrama* wagneriano in quanto modello dell'arte totale, e veniva salutato generalmente quale avvento del nuovo stile. Nel 1914 Taut vide "un'architettura segreta che percorre queste opere [...] come le cattedrali gotiche [...] colme di un'unità meravigliosa", Un'architettura che deve trovare prosecuzione nell'"edificio architettonico ideale che già oggi rappresenta l'arte nuova"⁷⁵¹. Il modello della pittura si basa certamente sul presupposto che nelle sue tendenze astratte è giunto a frutto solamente quello che l'architettura possiede già da molto tempo "per sua stessa essenza": "la libertà dalla prospettiva e dalla limitatezza di singoli punti di vista"⁷⁵².

Con questo orientamento nei confronti della pittura Taut giustificava anzitutto la libertà dell'architettura dagli scopi funzionali: "Si deve evitare ogni pensiero che possieda dei contenuti sociali"⁷⁵³. Nello stesso tempo egli propagandava, nella sua qualità di architetto delle Siedlungen, il pensiero sociale in quanto espressione di

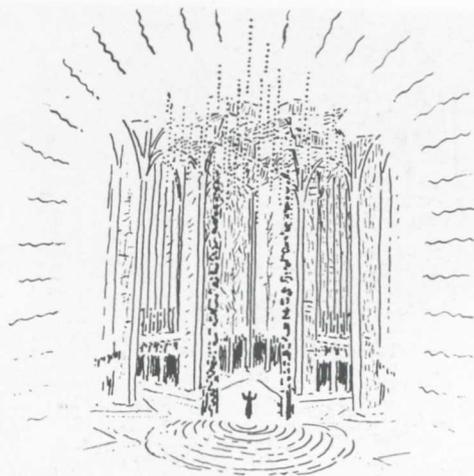
una concezione moderna del mondo, che stava per affermarsi e alla quale l'architetto doveva dare forma⁵⁴. Poco dopo, il cristallino, come nella Casa di Vetro di Colonia e nei suoi successivi sviluppi immaginari, diventa fattore di mediazione tra obiettivi non ancora conciliati. Il suo risultato simbolico è particolarmente chiaro in connessione con il cubismo, che destava scalpore, come l'edificio di Paxton, per via del suo grado d'astrazione. In breve, l'innovazione introdotta da Braque e da Picasso consisteva appunto in ciò, nel trasformare l'oggetto e lo spazio in particelle tendenzialmente omogenee della struttura estetica per mezzo di un'uniforme frammentazione geometrica della superficie del quadro, e nel far entrare nell'ambito della coscienza il supporto dell'immagine in quanto superficie piana. Questa interiorizzazione delle sfaccettature cubistiche in "cristalli dell'anima"⁵⁵ favoriva chiaramente la nuova estetica solo dal punto di vista di una rigenerazione spirituale e culturale. Nel contempo venivano respinte la nuova materialità dell'immagine astratta rinnegata dal genio artistico, nonché il suo evidente rifiuto dei temi socialmente rilevanti. Il richiamo alle condizioni della percezione, che già aveva giustificato l'atteggiamento satirico riservato al Cubismo e, in generale, all'arte moderna, viene così nobilitato a contemplazione dell'essenza dell'arte stessa.

La formula della commozione cerca di conferire espressione all'"occultarsi" dell'arte e, contemporaneamente, di abolirlo mediante una falsa fondazione dell'identità tra arte e vita. Così la produzione e il consumo dell'architettura vengono unificati mediante sintesi sempre rinnovate. I co-

struttori della *Architettura alpina* ne sono simultaneamente anche gli spettatori. Il compito architettonico di tutta l'Europa è il solo rudimentale ambito d'azione che rimane, mentre la gran parte delle immagini si possono comprendere come visioni sperimentate all'interno del Palazzo di Cristallo. Dai commenti al *Crystal Palace*, alla camera da musica di Behrens, fino all'idea della Casa di Cristallo di Taut, l'esperienza dell'ambiente domestico traspone sul piano simbolico la dimensione d'uso dell'architettura, incessantemente rielaborata *ex novo* in esperienza estetica.

La rigorosa eliminazione delle reali condizioni della produzione architettonica nella sua riduzione all'aspetto visuale, che aveva trovato un'anticipazione nel golfo mistico dell'orchestra wagneriana, arriva fino al suicidio simbolico. L'artista si cristallizza nella propria opera.

Già Behrens venne caratterizzato come "teorico, quasi astratto, rigidamente solenne, patetico. Egli stesso un cristallo"⁵⁶. Bruno Taut si scelse come pseudonimo quello di "Vetro" per trascendere se stesso come "medium della forza primigenia"⁵⁷. E Paul Klee, ancora prima, aveva parafrasato la propria svolta artistica verso l'astrazione come un "costruire in direzione di un oltre", di una "regione al di là"⁵⁸. La litografia *La morte per l'idea* illustra appunto questa autocristallizzazione. "Qui una torreggiante costruzione cubista di superfici stratificate viene trasformata in una costruzione architettonica: una 'Idea' monumentale che la figura del costruttore sconta evidentemente con la morte."⁵⁹ Come Taut, Klee cerca di togliere al Cubismo il suo potenziale distruttivo e di vedere in esso semmai la costruzione di un nuovo mon-



Druckener R. Symphonie.
3. Satz
14. 4. 19



do spirituale-astratto. Entrambi partono dall'espressionistica "teoria dell'arte" di Worringer, che conferiva al *topos* romantico "attraverso la morte, verso una nuova vita" la dignità di una presunta serietà scientifica. E allo stesso modo in cui Worringer ravvisava nel duomo gotico l'elemento organico-astratto, riconoscendovi la suprema esplicazione della "volontà artistica nordica", così anche Klee faceva sorgere una costruzione scandita dalla dimensione sacrale quale simbolo dell'astrazione.

L'immagine della cristallizzazione impronta di sé le riflessioni di Klee sull'arte, senza tuttavia trovare in seguito un'illustrazione altrettanto immediata quanto quella di *La morte per l'idea*. I titoli dei quadri *Cristallizzazione fisiognomica* e *Cristallizzazione* suscitano solo un'impressione parziale, senza mai rendere accessibile il quadro in questione che si rivela anzi in aperto contrasto con le premesse del repertorio metaforico del cristallo. In ambedue i casi il tema è la riflessione di un elemento formale nella sua "contestualizzazione": nel primo esempio quello dell'ombreggiatura, nel secondo quello della linea. La sua rifrazione dialettica nell'ambiente circostante di volta in volta dato non risulta più riconoscibile nella sua corrispondenza di forma e contenuto, bensì solo nel processo della percezione che percepisce se stessa. Con la propria opera Klee contraddice il pathos unitario della propria teoria figurativa delle forme, elaborata a fondo nel Bauhaus in tutte le sfumature.

Tale trasparenza "letterale" risulta semmai riconoscibile nei quadri di Heckel e di Feininger. La *Giornata di vetro* di Erich Heckel tramuta la sintesi cubista di corpo

e spazio nell'exasperata forma cristallina di un paesaggio peraltro composto in maniera del tutto tradizionale. Allo stesso modo Feininger, nel suo dipinto del 1912, applica ai *Ciclisti* del 1908 un trattamento prismatico che non ha nulla in comune con il Cubismo analitico. Seguendo questo percorso egli giunge tuttavia a un'architettura figurativa prismatico-astratta che, malgrado la persistente associazione con la trasparenza vitrea, non offre più chiavi di lettura unidimensionali.

Sembra peraltro che l'esaltazione metafisica del Cubismo sia stato il veicolo necessario per la sua radicalizzazione. Evidentemente né per un Malevič né per un Mondrian era possibile una progressione che giungesse fino alla completa astrazione, senza il fondamento di una concezione idealistica i cui contenuti (la teoria del "mondo non oggettuale" e della "realtà astratta", dalla quale trasse origine in seguito l'arte "concreta") sono in accordo con il culto del cristallo, poiché la questione è sempre quella della giustificazione di un'arte "priva di soggetto" (di un'arte cioè che non serva più all'espressione individuale) in quanto simbolo universalmente valido.

*Organico-inorganico, ovvero:
"Desiderio è gioia soltanto"*

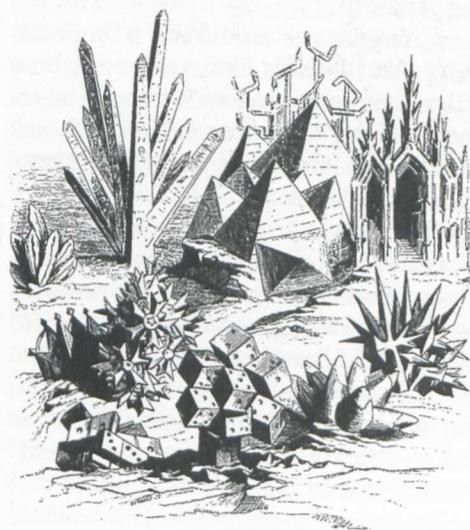
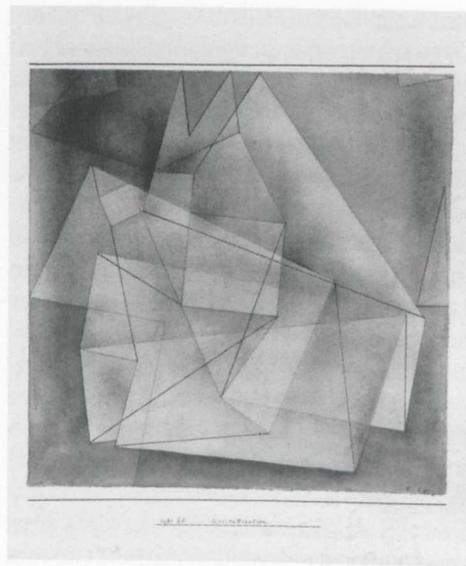
La continuità monistica tra natura inorganica e organica venne tramutata da Grandville in un ironico raffronto di "architetture" cristalline e vegetali formate da "accessori della moda e articoli da toilette, armi e distintivi". Nelle metamorfosi delle merci, la valorizzazione della natura inorganica trova il suo sfondo materiale. Grandville smaschera argutamente lo

schema ideologico che fornisce semplicemente l'occasione di una differenziazione specifica per generi dell'industria di lusso. L'avanguardia per contro prende nuovamente sul serio (malgrado la sua predilezione per il gioco e la danza) il fondamentale pensiero monistico e perviene inoltre a una decisiva revisione della concezione romantica: il cristallo non viene più inteso (come ancora in Semper e Riegl) quale fonte primitiva o principio materiale della vita organica che pure si eleva ben più in alto, esso diventa "corona" della creazione, e non solamente nella *Architettura alpina* di Taut. La perdita dell'elemento utopico, commentata sarcasticamente nell'"altro mondo" di Grandville, viene essa stessa trasfigurata in utopia. Il cristallo in quanto origine assolutizzata, prolungata nel futuro, si colloca al fianco del primitivismo moderno. A esso si addice una naturalezza organica, che ha inizio con gli inni di Richard Lucae sul Palazzo di Cristallo, la cui costruzione gli appare non solamente cristallina, bensì anche "come il bell'intreccio di rami di un albero spoglio, che disegna nell'aria una nitida silhouette"⁶⁰.

Nell'epistolario della Gläserne Kette l'opposizione fenomenica tra il repertorio di forme cristalline-geometrizzanti e le forme organico-vegetali risulta incessantemente armonizzata dalla radice comune. Così Hans Luckhardt riconduce l'opposizione ai due poli della stessa forza naturale la quale fa sì che "l'albero si ramifichi liberamente nell'aria", ma anche che "le sue foglie possiedano una forma regolare e che le stelle percorrano le loro orbite con moto eternamente uniforme"⁶¹. È un ponte gettato romanticamente tra il fiore e la stella, che già Clemens Brentano aveva rappre-

Paul Klee, *Cristallizzazione*, 1930.
Kunstmuseum Berna, Paul-Klee-Stiftung

Cristallizzazioni architettoniche, da
Grandville, *Un autre monde*, 1844



sentato in forma di arabesco, e che qui asurge a luogo nel quale viene sottoposta a verifica la sintesi tra la vita e l'arte. Il fatto che il cristallo, in Runge ancora rappresentato quale inorganico punto di partenza della vita⁶², compaia ora al posto della stella dimostra ancora una volta l'identificazione di origine e fine. Da un punto di vista puramente esteriore, come riferisce il già menzionato critico d'architettura di Darmstadt, esiste una contraddizione tra gli artisti, le cui opere sbocciano "senza intenzione, come i fiori nel campo", e le opere (come quelle di Behrens) che "concretiscono in cristalli in base a leggi rigorose"; giacché "fiore, o cristallo, ogni cosa cresce e soddisfa nella sua forma le esigenze della propria struttura e le condizioni della propria esistenza"⁶³.

Le differenze tra "cristallisti" e "organici" nella Gläserne Kette rappresentano tuttavia la contemporaneità di ciò che invero contemporaneo non è. Il cristallo corredato di qualità organiche è storicamente connesso all'ornamento dinamico del movimento delle arti applicate. Nelle loro architetture utopistiche Wenzel Hablik e Bruno Taut ripercorsero questo processo storico, che logicamente all'inizio propagandava il "divenire" della forma, prima che la forma astratta si affermasse da ultimo sulla base del teorema della sua naturalità e annunciassero nell'immagine del cristallo il "ritorno alle forme originarie"⁶⁴. Il motivo della "crescita dell'edificio" costituì perciò la prima concezione simbolica di una nuova architettura, nella quale la fantasia entra a pieno titolo nei progetti. Questo può essere confermato dal confronto tra gli *Edifici di cristallo* di Wenzel Hablik con l'*Eremo* di Heinrich Tessenow (Wo 82) del

1905. Il *Ciclo di edifici per esposizioni* di Hablik attesta la svolta verso la linea inorganica in quanto processo immanente del simbolismo del cristallo, perché a questo sviluppo formale non è legata una modificazione della sua concezione del mondo.

La sintesi di cristallo e di fiore in quanto rappresentanti dell'arte e della vita risulta del resto direttamente riconoscibile, ad esempio nelle *Case di vetro colorate* di Hablik ovvero nel *Grande fiore* illustrato nella *Dissoluzione delle città* di Taut. Nel simbolismo sessuale di questi disegni tornano dei contenuti connessi all'elemento cristallino in quanto surrogato ornamentale; d'altra parte proprio tale simbolismo sembra dare ragione ad Adolf Loos, il quale aveva affermato che l'ornamento non solo presentava identità di significati rispetto alla doppia morale borghese, ma nella propria costituzione interna rappresentava altresì sostanzialmente gli organi genitali⁶⁵. Taut tenta, nel senso indicato da Loos, di eliminare in se stesso il "crimine" dell'ornamento, poiché tale crimine, in quanto elemento cristallino, presenta una "non velata genitalità" antiborghese. L'elemento maschile e femminile si trovano uniti senza sottostare a esigenze pulsionali: "Desiderio è gioia soltanto". Questo ascetico erotismo non può essere ricondotto frettolosamente a una repressione delle pulsioni o a una semplice e preconcepita avversione nei confronti del desiderio; così infatti se ne trascurerebbe il contesto estetico, vale a dire l'elaborazione del problema dello storicismo. Nello "smascheramento" dell'ornamento deve venire alla luce la sua vera natura: pura sessualità liberata dalle pulsioni, come architettura libera da scopi che pur tuttavia quegli scopi

adempie. In questa sublimazione (da cui i prestiti ricevuti dall'ornamento organico) le pretese della vita rimangono formalmente rispettate sia pur nell'assenza delle forze distanziatrici dell'intelletto. E qui è già riconoscibile il fascino contemporaneo per gli automatismi.

Allo stesso modo dell'evidente eliminazione di ogni confine tra ambiente esterno e ambiente esterno, tra palcoscenico e pubblico, anche la duplice figura organico-inorganica del cristallo "animato" si riconnette alla rappresentazione del desiderio di un'ideale bisessualità che Hermann Finsterlin così formula, commentando la camera da musica di Behrens: "Nell'ambiente interno della nuova casa si avrà non solo la sensazione di risiedere in una favolosa ghiandola di cristallo, bensì anche di essere l'abitante interno di un organismo, e di migrare da un organo all'altro, quale simbiote in grado non solo di ricevere ma anche di donare all'"enorme corpo materno fossile" nel quale si è insediato"⁶⁶.

A differenza di Hablik, Finsterlin rimane legato al cristallismo dell'epoca dello Jugendstil, senza però riuscire a prender congedo dall'"infinito poliedrico" per aprirsi a un nuovo interesse nei confronti della forma geometrica elementare. Le sue forme biomorfe, che trovarono applicazione anche nel contesto decorativo, vennero ricondotte, non a torto, anche al Surrealismo⁶⁷. "L'architettura tipicamente umana" si collocava per lui "tra il cristallo e l'amorfo"⁶⁸. L'elemento cristallino di Taut significava per lui semplicemente una variante razionalistica dei precedenti stili architettonici, e per poter dimostrare questo egli costruì l'*Albero di cristallo* di elementi componibili: potenziale parte del

suo gioco di costruzioni architettonico. All'“epoca minerale, che frantuma gli elementi formali primari e li pone in una relazione armonica l'uno con l'altro” doveva seguire, secondo la sua volontà, un'“epoca organica” la quale “raggiunge, per una via puramente intuitiva, un'imprevedibile unione organica di elementi formali già di per sé ibridi”⁶⁹. Allo scopo di esercitarsi nello “spirito architettonico della natura” era stato ideato il *Gioco dello stile* che metteva liberamente a disposizione le forme costruttive dell'architettura mondiale con una componibilità che ha qualcosa di post-moderno. Ma anche Taut, con il suo *Gioco di costruzioni* composto di elementi di vetro colorato voleva far diventare “il bambino il nostro committente”⁷⁰. Ambedue i giochi si appropriano come motto dello scioglilingua inventato dal “padre del vetro”, Scheerbart: “Alla fine, il gioco è lo stile”⁷¹. “Da questi giochi così anarchici non scaturirà mai alcuna forma nuova” decretava già Willi Wolfradt a proposito di questo Jugendstil “ampliato”⁷². Il rifiuto da parte di Finsterlin dell'elemento cristallino geometrico era in realtà sostanzialmente connesso con la sua fedeltà all'edificio di culto, nel quale l'uomo delimita il sito “della propria riunificazione spirituale con il padrone del suo mondo”, mentre l'“edificio profano [...] è impuro e inessenziale ai fini della contemplazione dell'architettura”⁷³. Anche per Paul Gösch, un altro “organicista” della Gläserne Kette, l'architettura rimane forma ornamentale ed è legata a motivi ieratico-culturali. Il motivo dell'ingresso in quanto simbolo della trascendenza, in tutte le sue molteplici variazioni, viene inserito formalmente nell'accentuata assenza di gravità degli elementi architettonici

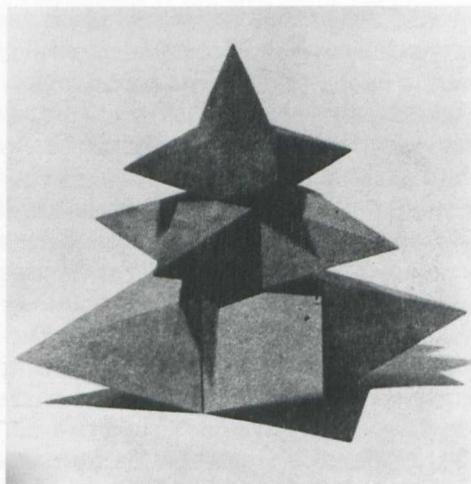
rappresentati e nelle strutture grafiche a forma di tela, che aboliscono forma e non-forma nel contesto decorativo della superficie. *Ornamento concentrico*, non datato, presenta delle somiglianze con il cosmico dispiegamento della *Architettura alpina* di Taut nella figura intitolata “*Le sfere! I cerchi! Le ruote!*”, nella quale si giunge a una pura enfasi di concitate invocazioni d'aura divina. L'impercorribilità di simili universi d'immagini, saturi di magia religiosa, acquista tuttavia un'altra valenza nel caso di Gösch, sullo sfondo della vicenda che lo vide cadere vittima della schizofrenia. Dopo aver collaborato con Taut a Magdeburgo, a partire dal 1921, la malattia lo obbligò a un lungo ricovero in una clinica. Non solamente il momento di questo aggravarsi delle sue condizioni dopo la fine della Gläserne Kette, bensì anche l'evidente congruenza tra la perdita psicotica dell'identità e la “cosmoiconografia” del cristallo mette in luce in termini preliminari un problema fondamentale che non può essere ulteriormente sviluppato in questa sede: quello dell'evidente nesso tra la proliferante fondazione dell'esperienza del delirio e la “poliedricità” tanto esaltata nell'elemento cristallino.

Architettura come monumento

Il nesso tra le fantasie sul cristallo e “il tutto”⁷⁴, sia che esso venga definito come Siedlung, terra o collettività socialista, si articola nell'edificio di culto, non nella costruzione funzionale. Quando si tratta di dimostrare la devozione a una legge d'ordine superiore, il rimando all'universo vitale funge di volta in volta quale materia e quale esemplificazione di una potenza “più elevata”, in conformità all'idea di fondo di

quella filosofia naturale. Questo vale anche per la ricezione degli accadimenti rivoluzionari del dopoguerra. Nella sua *Dissoluzione delle città* Bruno Taut menziona, ponendola significativamente in relazione con Lenin e Engels, una descrizione dei peruviani di W. H. Prescott, nella quale viene illustrata in termini entusiastici la loro completa “rassegnazione allo stato presente delle cose”⁷⁵. Già l'interrogativo: “Che contributo porta la rivoluzione all'architettura?” dimostra che gli avvenimenti contemporanei vengono posti al servizio degli ideali artistici e non viceversa⁷⁶.

Il dato che colpisce nelle produzioni utopistiche, che a partire dal 1918 si ampliano in senso collettivo, è la graduale sparizione di un obiettivo architettonico, la quale sembra corrispondere alla vagheggiata autodissoluzione dell'artista. Se nella sua *Corona della città* (iniziata già nel 1916) Taut aveva immaginato ancora un altissimo edificio di cristallo come espressione della volontà collettiva, negli anni del dopoguerra il “grande edificio” va via via sfumando nell'evocazione del costruire stesso. L'elemento cristallino viene completamente generalizzato a simbolo dell'elemento spirituale diventato materia; indipendentemente dal compito architettonico, l'architettura è “espressione del tempo diventata forma”⁷⁷. Se nel 1914 Taut progettava di “presentare un bel giorno in un'opera architettonica visibile [...] l'edificio ideale” che aveva trovato nella pittura cubista, ora questo obiettivo pare farsi sempre più remoto: “Un giorno esisterà una visione del mondo, e ci sarà allora anche il loro segno, la loro chiarezza, l'architettura” scrisse in occasione della “Mostra per architetti sconosciuti” organizzata dallo Arbeitsrat



für Kunst⁷⁸. “Vogliamo, ideiamo, creiamo insieme *il nuovo pensiero costruttivo*” era il suggerimento di Gropius per la progettazione della Cattedrale del futuro⁷⁹ che un giorno, “si leverà verso il cielo dalle milioni di mani di artefici, quale simbolo cristallino di una nuova fede”⁸⁰. L’illustrazione di Feininger per il manifesto del Bauhaus non fa riferimento né al socialismo né ad alcun determinato obiettivo architettonico, ma scomoda il duomo gotico semplicemente quale simbolo dell’arte.

Anche la neoromantica visione dell’artigianato formulata dal primo Bauhaus serve alla difesa di un atto creativo in primo luogo spirituale, e quindi all’equiparazione dell’architettura alle arti libere. La creazione di valori d’uso e forma artistica dovevano scaturire da *una* stessa sorgente e trovarsi riuniti in *una* figura. Di conseguenza, fra gli apporti di prioritaria importanza del Bauhaus non vi fu il lavoro architettonico, bensì la riflessione sulla volontà creativa e sulla sua fondazione teorica e pratica. La teoria di Klee sulla figurazione pittorica approfondì ulteriormente la metafora espressionista della cristallizzazione facendola assurgere a “genesi dell’opera”. La percezione, dalla quale deve scaturire l’invenzione⁸¹ viene trasferita nelle condizioni e nei mezzi stessi del processo di produzione.

In tal modo, si andava aprendo in segreto il cammino non solo all’ideologia del Funzionalismo, bensì anche all’estetica del Neues Bauen. Il costruire limitato a puro pensiero rinnega non soltanto il carattere tecnico dell’architettura bensì anche il suo tradizionale rapporto con la *physis* umana⁸². La dissoluzione del corpo architettonico chiuso nell’architettura geometrica astratta

degli anni Venti ha già ricevuto, pur nella trasfigurazione idealistica delle “debolezze materiali”, il riconoscimento di “forza di pensiero”⁸³.

Alla negazione del fine architettonico culturale e rappresentativo nell’ambito della “volontà artistica”, prima avvisaglia dell’oggettivizzarsi dell’architettura nel Neues Bauen, veniva tuttavia opposta resistenza: e proprio in questa riluttanza ad accogliere il nuovo consisteva in fin dei conti la ragion d’essere del repertorio metaforico connesso al cristallo. Essa salvaguarda la qualità semantica dell’edificio di culto, individuando proprio nel Kunstwollen il suo contenuto. La fedeltà al principio feudale della rappresentazione, e questo proprio nel contesto socialista rivoluzionario, si esprime soprattutto nel generale entusiasmo per il genere del monumento, che il secolo dello storicismo aveva reclamato per l’architettura, poiché ravvisava in esso la sua storicità.

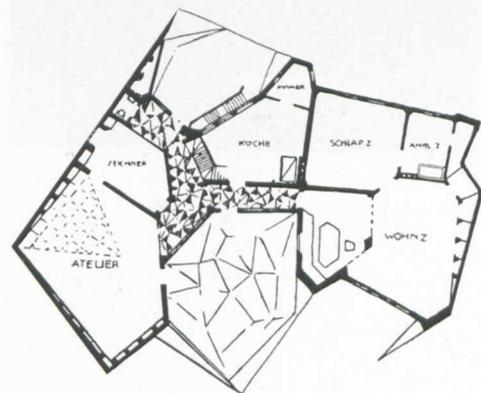
Nel carattere monumentale dell’architettura il suo legame sociale viene tematizzato in quanto decisiva qualità estetica⁸⁴, in netta contrapposizione al suo ruolo di arte sostanzialmente “astratta”⁸⁵. Sembrerebbe che il monumento di cristallo intenda inverare proprio quell’impossibile sintesi di forma pura e *Mnemosyne*. Alla base dell’entusiasmo per il cristallo sta generalmente l’idea del monumento, nella misura in cui esso è intimamente connesso con la tomba e con il monumento sepolcrale. La nuova architettura scaturisce sempre, e non solo per Taut, dall’annientamento dell’antico che poi tuttavia rispecchia, come viene illustrato in maniera esemplare nell’*Architetto del mondo* dove, proprio dalla frantumazione del duomo gotico, sorge dal

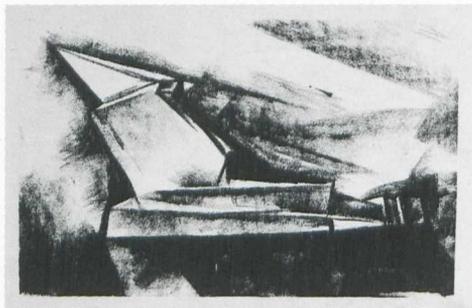
nulla il palazzo di cristallo in quanto, appunto, erede del duomo stesso. L'identificazione romantica di storia e natura, che determina l'"eros cosmogonico" dell'*Architetto del mondo*, costituisce appunto il fondamento del culto storicistico del monumento che qui va sviluppandosi; la figura ciclica del cerchio si contrappone al senso di uno sviluppo progressivo⁸⁶. Anche l'*Architettura alpina* di Taut è un gigantesco monumento funebre ai "valorosi eroi che sono caduti nei molteplici pericoli dei lavori, nel cuore del mondo dei ghiacciai", e in ciò somiglia al camposanto ricoperto di vetro che Taut progettò nel 1916⁸⁷. Nella prima immagine della *Dissoluzione delle città*, le nuove forme insediative, che avevano la propria corona cristallina nel Tempio alle stelle, crescevano dal terreno che in certo qual modo era fertilizzato dalla metropoli in disfacimento.

Nel *Monumento della nuova legge* Taut, alias *Vetro*, trasforma in modo esemplare l'architettura in un edificio mentale. Le citazioni giustapposte in forma di collage sono collegate, come già nella *Dissoluzione delle città*, solo dal concrescere, che in esse viene dimostrato, in qualcosa di più elevato, e non da un concreto contenuto in termini di concezione del mondo. Il monumento è solamente introduzione alla lettura, e non strumento d'uso. Esso però mette in mostra, se letto nel senso contrario al verso di lettura, il vero nocciolo della concezione storicistica del monumento in quanto raffigurazione della realtà storica, ossia dimostra il fiasco di quell'opzione per il senso comune che unisce monumento e ornamento. Della scomparsa del soggetto conoscente, il quale proprio in quel periodo viene relegato da Panofsky in un luogo ar-

chimedico al di fuori della storia⁸⁸, non è rimasta che una indicazione, mentre qualsiasi contenuto appare ormai consumato nel Grande Niente.

Il principio quantitativo fondamentale dell'architettura storicistica, che confluisce nel reciproco gioco al rialzo delle citazioni stilistiche e che in certo qual senso risulta amplificato all'infinito dal cristallo, appariva riconoscibile, in quanto momento fantastico, già nello storicismo, come ad esempio nel Palazzo di giustizia di Poelaerts a Bruxelles⁸⁹. In questo edificio l'architetto isola in una sua autonomia l'involucro ornamentale plastico facendolo diventare un monumento di proporzioni gigantesche, ma nello stesso tempo sacrifica lo svuotamento di ogni contenuto dando all'ingresso una forma di fauci che conferisce all'edificio stesso il carattere di un *passage*. Le variazioni architettoniche di Otto Kohtz su questo genere di storicistiche costruzioni a torre anticipano gli schizzi fantastici degli anni di guerra e ne illustrano il valore per la teoria dell'architettura. Se per Kohtz il semplice edificio funzionale e il monumento formano un chiaro contrasto, per Taut questi due ambiti vengono accostati già nella *Corona della città* quando, ad esempio, egli trae spunto dall'organismo "concresciuto" della città medievale, illustrato attraverso una silhouette unitaria. Questa riunificazione viene sviluppata in maniera ancora più coerente nel *Monumento della nuova legge*. Le case d'abitazione aderiscono allo stesso monumento, in maniera dapprima a malapena percepibile, come fossero delle particole. Qui il cristallo trapassa in un tipo e la realizzazione dell'utopia del cristallo stesso appare già manifesta nella struttura seriale dell'insediamen-





to. Anche l'impiego arbitrario delle forme cristalline nel monumento, in edifici per le feste e musei, così come appare nei progetti di Wassili Luckhardt, mostra, accanto a un ostinato attaccamento ai compiti architettonici ottocenteschi tesi a fondare una comunità, come il loro effettivo appiattimento vada a tutto vantaggio di un linguaggio formale indipendente. Questo processo diffusivo del compito architettonico coincide con l'arbitrarietà del modello figurativo nella pittura cubista, e dunque riproduce il processo di astrazione che tematizzò anche l'esoterismo della Gläserne Kette orbitando intorno ad una meta numinosa. Da ultimo però l'"ornamento"-cristallo entra anche nella configurazione di insediamenti residenziali e, in questa sede, smarrisce il carattere "aggregante" proprio del "monumento". Le reminiscenze cristalline nei progetti di Willy Zabel e di Luckhardt si oppongono tuttavia all'astrazione in un punto decisivo, pur conservando, con l'ausilio degli elementi prismatici, il "comfort" del tetto tradizionale in quanto corrispondente architettonico della testa umana e della sua copertura.

Il Monumento ai caduti di marzo, in quanto cristallina punta di freccia, memore del *Mare di ghiaccio* di Friedrich, progettato da Gropius per Weimar nel 1921, incarna una volta di più in maniera esemplare, con la sua dinamica fisionomia, l'elemento organico astratto, in un certo qual modo come frammento del "simbolo di cristallo" il cui recipiente e la cui sorgente volevano essere appunto le arti riunite del Bauhaus. Il contenuto politico come "testimonianza della memoria del proletariato vittorioso" non risulta tangibile e dev'essere stato considerato inessenziale dallo stesso Gro-

pius⁹⁰. In *Frühlicht* il monumento venne commentato semmai come "simbolo di un impeto puramente intellettuale, eternamente e intramontabilmente proteso oltre la morte verso la vita"⁹¹, che evoca non tanto le energie rivoluzionarie quanto la cristallizzazione del sentimento artistico messa in scena da Behrens.

L'espressionistico "socialismo dell'artista" si rivela esercizio espansionistico del culto del genio⁹². In questo senso l'*Idea per la casa del popolo* di Scharoun si presenta come monumento all'invenzione creativa in quanto auto-testimonianza. L'iscrizione che esso reca non potrebbe risultare più esplicita. In quanto congiungimento tra "Io" e "Io", esso viene interpretato come pianta cristallina nell'atto di germogliare, mentre il "Tu" (decisamente più piccolo) costituisce l'intersezione. I risultati della rimozione preservati nella norma idealistica di una 'natura spirituale' portano qui inavvertitamente a un effetto detonante quasi dadaistico.

Cristallo e oggettività

La "fuga reca sempre l'impronta di ciò che viene rifuggito"⁹³. Il simbolo del cristallo in quanto incarnazione delle tendenze escapistiche dello Jugendstil tradiva già nel suo travestimento vegetale la tendenza oggettiva e costruttiva, che condusse alla fine alla rimozione della linea vegetale e raggiunse il culmine nell'architettura Oggettiva degli anni Venti. Lo stesso Behrens introdusse questa nuova fase nel proprio lavoro di architetto, già prima della prima guerra mondiale. Il repertorio di metafore legate al cristallo si dimostrò adatto, già in Berlage e in un suo seguace, il teosofista J. L. M. Lauweriks, a una dottrina

architettonica geometrica⁹⁴. Ma anche senza l'uso diretto del simbolo del cristallo i suoi contenuti vengono attualizzati in riferimento alla moderna società industriale, la quale prende il posto della "vera" natura un tempo svelata dal "vate". Rifacendosi direttamente alla "volontà d'arte" di Riegl, Behrens dà voce all'esigenza che la tecnica venga innalzata a cultura grazie all'arte, diventando un simbolo⁹⁵.

Se nella casa d'abitazione di cristallo la conciliazione tra arte e mondo risultava ancora circoscritta all'ambito della sfera privata, ora essa trapassava nel mondo della produzione materiale. Il cristallo in quanto surrogato dell'ornamento dispiega qui la sua forza d'integrazione sociale. Grazie all'abolizione dell'ornamento (su cui gravava ancora il retaggio aristocratico con cui s'era presentata la borghesia imprenditrice dell'Ottocento), il processo di monopolizzazione del capitalismo veniva reinterpretato nel senso dell'avvento del socialismo⁹⁶. In questo senso Richard Hamann aveva giudicato Behrens nel 1917 come uno degli artisti che "con le loro case forniscono all'industria una grande forma, un'espressione nella quale è rappresentata non la persona del padrone della fabbrica, bensì l'idea del lavoro, dell'organizzazione delle forze della produzione"⁹⁷. Prendendo le distanze da ogni "esaltazione mistica", egli considera "l'apprezzamento di questa spiritualità che si oggettivizza" come una "esigenza del tempo" che ci mostra "la vera arte monumentale del nostro tempo: l'architettura dei nostri edifici funzionali, fabbriche, stazioni, ponti..."⁹⁸.

La nobilitazione della vita quotidiana da parte della colonia d'artisti di Darmstadt, così come veniva simboleggiata nel cristal-

lo, sfociò, prima ancora della prima guerra mondiale, nella teoria del design, che interpreta la progettazione del prodotto industriale come il cristallizzarsi di una forma essenziale latente. Il postulato di Behrens, secondo cui la forma artistica doveva apparire come la "vera" espressione del prodotto, contrasta con la separazione, tecnologicamente obbligata, dell'involucro dell'apparecchio dalla sua meccanica, con la sua riduzione alla funzione protettiva delle parti delicate⁹⁹, nello sforzo di conservare la tradizionale identità fra forma e funzione. A questo postulato aderì Gropius nella sua visione dell'artista come "potenziamento dell'artigiano".

Dopo il 1914 la reviviscenza dell'idea cristallina dell'arte totale era palesemente indebitata con la "ripulsa d'appropriazione" dell'astrazione la quale, prendendo spunto dalla pittura, indicò anche agli architetti le radicali potenzialità cui essi effettivamente diedero seguito nel corso degli anni Venti. La coerenza storica del modello cristallino coincide con l'architettura astratta legittimata in quanto edificio funzionale. La "forma ritmica" rivendicata da Georg Fuchs trova realizzazione nella "ritmica monumentalità" dei silos granari americani e nel "ritmo" della costruzione in serie¹⁰⁰. Chiaramente la citazione diretta delle forme cristalline, così come la riscontriamo in numerosi progetti, edifici e decorazioni dell'inizio degli anni Venti, segue pur sempre alla richiesta espressionistica di ornamento, determinata non tanto nell'ambito della produzione artistica quanto nell'ambito ideale. Ed è altresì "storicistico" il tentativo di Taut, nelle vesti di assessore all'urbanistica di Magdeburgo, di applicare il simbolico colore luminoso delle case di cri-



stallo (che stava a rappresentare l'elemento artistico nell'architettura) nella tinteggiatura di numerose facciate. Il colore verrà integrato nel contesto architettonico solo dal Neues Bauen. Il cristallino in quanto simbolo dell'arte scompare nella forma architettonica improntata all'estetica di De Stijl. Eppure i suoi contenuti, che rinviano al XIX secolo, paiono tuttora conservare la loro attualità.

Il prisma come compito architettonico

La storia dell'efficacia del simbolismo espressionistico del cristallo ha due binari, in quanto occorre distinguere fra la "trasparenza letterale" del vetro come materiale di costruzione e la trasparenza metaforica nel contesto delle concezioni legate alla filosofia della natura.

Certamente esiste un legame con il moderno grattacielo di vetro, che è prefigurato in maniera esemplare in Mies van der Rohe. Anche *La corona della città* di Taut si confrontava già con lo *skyscraper* di Manhattan. L'ambizione a quel coronamento cristallino che poteva conferire espressione all'insieme di una collettività si è senz'altro dimostrato più affermativo che utopistico. Come l'articolazione trasparente del primo grande magazzino, con i cortili d'illuminazione e il rivestimento in vetro a tutta altezza serviva a trasfigurare il prodotto industriale di massa e a presentarsi al cliente come un tutto d'ordine "superiore" (il quale beninteso non si chiamava collettività bensì profitto)¹⁰¹, così *La corona della città* di Taut, in quanto "rappresentazione cristallizzata della stratificazione umana"¹⁰², rispecchiava la liberalità della tolleranza repressiva. Supporre che vi possa essere un principio democratico nel fatto che alcu-

ni palazzi per uffici consentano di vedere all'interno delle loro strutture¹⁰³ significa scambiare la controllabilità per collettivizzazione. Il fatto che l'utopia di Scheerbart di una cultura del vetro senza più confini prendesse in considerazione solo la tendenza egualitaria del sistema economico capitalista, si dimostra nel legame tra i moderni edifici di vetro e i compiti architettonici indicati dall'economia; questa utopia, infatti, non riuscì ad affermarsi nella costruzione di edifici residenziali, come propagandata da Bruno Taut negli anni Venti. Il protagonista della mitologia del cristallo non costruì affatto grattacieli di vetro, bensì Siedlungen.

La funzione del patrimonio fantastico dell'Espressionismo si colloca dunque al di là dell'architettura di vetro reale la quale, come è già stato detto, divenne realtà solo in quanto occasione materiale per un'ideale smaterializzazione dell'architettura. La continuità dell'irrazionale nell'era dell'oggettività non si attua sul piano visivo: i riflessi sulla fantasia relativa al cristallo sono tanto risposta quanto negazione. Trova così in certo qual senso una conferma il Grande Edificio che si dissolve nel nulla, nel centro vuoto della Hufeisensiedlung. Al posto dell'edificio centrale capace di dare forma a una comunità, troviamo un avvallamento nel terreno con uno stagno che, in quanto leggibile quale suo punto d'origine, è sovrastato dalla figura della Siedlung. Qui la superficie inedita non si identifica più con il maestoso trono vuoto che la casa di cristallo intendeva rappresentare, al posto di quella divina. Il ferro di cavallo, nel quale viene nuovamente citata la figura dell'anfiteatro, non ha una funzione gerarchica, bensì è una figura geometrica

elementare come tante altre nel contesto della pianta del complesso.

L'intenzione del simbolismo cristallino non si appaga nell'obiettivo architettonico del Grande Edificio, bensì nel primato estetico della superficie che per mezzo di esso viene simbolicamente anticipato. L'ampliarsi dell'architettura alle dimensioni microcosmiche e macrocosmiche serviva alla "despazializzazione" dell'architettura stessa, mentre la vitalizzazione delle sue forme astratte, ottenuta con l'ausilio dello spettacolo scenico, del cinema e della musica le assicuravano un suo vincolo organico a posteriori.

Il fatto che la fantasia architettonica cristallina intendesse accostarsi anzitutto alla figura astratta della pittura, e ciò sullo sfondo della sua specifica problematica di arte applicata, appare con la massima chiarezza possibile nel motivo del gioco cromatico. Ma il significato di questo paragone risulta veramente evidente solo tenendo presente De Stijl. Per Mondrian, proprio come per Oud, il problema centrale era rappresentato da una "liberazione" della superficie. Il dipinto su tavola, come l'architettura, smarrì il rapporto con la fisiognomica umana.

La fondazione di questa nuova estetica in una peculiare concezione del mondo attuata dal Modernismo tedesco illustra questo passaggio come un mutamento di paradigmi che può essere confrontato con il Rinascimento. Infatti l'abolizione della prospettiva nella poliedricità del cristallo si serve dello stesso simbolismo della geometria, reificato nel poliedro regolare, che all'inizio dell'età moderna si faceva garante della prospettiva¹⁰⁴. Ora le sue fondamenta, che fanno capo alla geometria, assumo-

no rilevanza in quanto tali, anche in assenza del contesto mimetico.

La realizzazione del cristallino nella riduzione a superficie degli elementi architettonici è certamente soltanto parziale, giacché l'ambizione unificante della mitologia del cristallo non veniva assolutamente soddisfatta. Il tutto collettivo della Hufeisensiedlung consiste solamente nella sua struttura astratta e sussiste indipendentemente dalle funzioni vitali che in essa si svolgono¹⁰⁵. Riflettere su una siffatta contraddizione della produzione architettonica con la sua cornice sociale e la sua destinazione non dev'essere sembrato affatto possibile ai protagonisti del Neues Bauen. Proprio perciò Taut, e non fu il solo, traspose il concetto di totalità del simbolismo del cristallo all'idea funzionalistica di una morfogenesi "naturale" scaturita dalle condizioni del compito architettonico. Quest'ultimo assume le funzioni di profano successore della totalità del cosmo, che nell'*Architetto del mondo* aveva "generato" la Siedlung e la casa di cristallo, e aveva emancipato da sé la forma artistica e la forma d'uso. Se nel 1914 Scheerbart aveva potuto ancora scrivere: "La luce vuole attraversare il Tutto nella sua totalità e diviene vivente nel cristallo"¹⁰⁶, nel 1932 Bruno Taut formulava il compito dell'architetto, in termini esplicitamente positivistic, nei seguenti termini: "Come la luce si scompone nel prisma, così il tema si scompone nei propri ambiti. A seconda della sfaccettatura del prisma la luce si scompone in ampi e approssimativi settori [...] che con la crescente precisione del prisma stesso possono venir differenziati sempre più nettamente." L'approfondimento in questioni isolate (erano in discussione i limiti minimi

per il dimensionamento degli alloggi) doveva "respirare lo spirito della totalità, uno spirito che potremmo chiamare enciclopedico"¹⁰⁷.

¹Alexander Koch, *Großherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstlerkolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901*, Darmstadt 1901, p. 60.

²"Istruzioni di regia" dalla riduzione per pianoforte della musica per la rappresentazione di *Das Zeichen* di Willem de Haan, *ibidem*, p. 71.

³Georg Fuchs, *Das Zeichen*, *ibidem*, p. 65.

⁴Cit. dall'articolo sulla festa (non firmato), *ibidem*, p. 60.

⁵Fuchs, *op. cit.*, p. 66.

⁶Georg Fuchs, *Großherzog Ernst Ludwig und die Entstehung der Künstler-Kolonie*, in Koch, *op. cit.*, pp. 17-22, citazione a p. 22.

⁷Il titolo *Das Zeichen* si riferisce all'ultimo capitolo di *Così parlò Zarathustra*. Un libro per tutti e per nessuno, di Friedrich Nietzsche, Milano, Adelphi, 1970 ma non collima con il repertorio delle metafore relative ai cristalli o alle gemme impiegate da Nietzsche. L'evidentissima arbitrarietà nell'impiego della terminologia di Nietzsche da parte di Behrens (che pure nietzscheano doveva senza dubbio ritenersi) fa apparire discutibile l'interpretazione esclusiva del simbolismo del cristallo propugnata da Tilmann Buddensieg nel contesto della ricezione di Nietzsche (*Das Wohnhaus als Kultbau. Zur Darmstädter Haus von Behrens*, nel catalogo dell'esposizione *Peter Behrens und Nürnberg. Geschmackswandel in Deutschland. Historismus, Jugendstil und die Anfänge der Industriereform*, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1980, pp. 37 sgg.). L'idea dell'elemento cristallino, ispirata dalla filosofia naturale, viene riproposta nei termini più chiari in un passo di *La volontà di potenza*, dove Nietzsche descrive il "pensiero" primitivo asserendone l'identità con l'agire creativo e con l'atto dell'imporsi, e lo paragona al cristallo.

⁸F. W. J. Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur* (1807), in Schelling, *Werke*, a cura di Manfred Schröter, III volume di supplementi, München 1968, p. 399.

⁹W. Schäfer, *Das Haus Peter Behrens in Darmstadt*, in "Die Rheinlande. Monatszeitschrift für deutsche Kunst", agosto 1901, pp. 28-30.

¹⁰*Ibidem*, p. 28.

¹¹Il popolare motivo della donna al pianoforte nella pittura d'interni del volger del secolo (Ensor, Knopff), attesta questo collegamento nel senso di una sensualità non fisica.

¹²Helmut Börsch-Supan, Karl-Wilhelm Jähnic, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und*

bildmäßige Zeichnungen, München 1973, cat. n. 436, p. 451. Secondo le indicazioni di Friedrich, il Trasparente avrebbe dovuto essere contemplato al suono di canti e di musiche d'arpa. La sorgente luminosa posta dietro a esso doveva servire, come il simbolo del cristallo in Behrens, all'ancor più suggestiva che non metaforico-filosofica strategia di presentare un ordine estetico della percezione come concezione della natura immediatamente commovente.

¹³Kurt Breyssig, *Das Haus Peter Behrens. Mit einem Versuch über Kunst und Leben*, in Koch, *op. cit.*, p. 347. La citazione è connessa a un encomio del "portone principale" della casa, le cui linee ornamentali si confanno "al tempio di qualche culto da lungo tempo dimenticato" e sortiscono l'effetto di "un gesto di benedizione sacerdotale". Questo risalto sacrale posto sull'ingresso e sulla vita dell'ambiente interno si rivelerà un elemento fondamentale della fantasia architettonica cristallina.

¹⁴Vedi Peter-Klaus Schuster, *Behrens in Nürnberg und ein Nürnberger Aushang an Behrens*, catalogo della mostra *Peter Behrens*, *op. cit.*, p. 114; Wolfgang Pehnt, *Die Architektur des Expressionismus*, Stuttgart 1973, p. 38, fig. 58.

¹⁵Anche le fantasie sul cristallo di Hablik si situano nel contesto di un ideale d'arte totale, e furono concepite quale parte di una progettazione d'interni; vedi al riguardo un'estesa trattazione in Axel Feuß, *Wenzel Hablik (1881-1934). Auf dem Weg in die Utopie. Architekturphantasien - Innenräume - Kunsthandwerk*, tesi di laurea, Hamburg 1989.

¹⁶Queste tesi trovano un'esauriente esposizione nella mia tesi di laurea *Das Kristalline als Kunstsymbol - Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Theorie der Moderne*, Hildesheim 1991. Le argomentazioni che seguono si basano in gran parte su questo lavoro.

¹⁷Bruno Taut, 3. 2. 1920, cit. da Iain Boyd Whyte e Romana Schneider (a cura di), *Die Briefe der Gläsernen Kette*, Berlin 1986.

¹⁸Georg Fuchs, *Deutsche Form. Betrachtungen über die Berliner Jahrhundert-Ausstellung und die Münchner Retrospektive*, München-Leipzig 1907², p. VI (prefazione).

¹⁹*Ibidem*. Il corsivo è mio. Nel cristallo si dispiega così l'"ideologia tedesca" già analizzata da Marx e Engels nel movimento storico del Vormärz. Karl Marx, Friedrich Engels, *L'ideologia tedesca. Critica della più recente filosofia tedesca nei suoi rappresentanti Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e del socialismo tedesco nei suoi vari profeti (1845-1848)*, in *Opere*, vol. V, a cura di Fausto Codino, Roma, Editori Riuniti, 1972.

²⁰Peter Behrens, *Feste des Lebens und der Kunst*, Leipzig 1900, p. 8 e pp. 6 sgg.

²¹*Ibidem*, p. 10.

²²*Ibidem*, p. 12.

²³*Ibidem*, p. 11.

²⁴Sull'immateriale fiamma purpurea che avvolge il Graal, vedi Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, vol. 30, *Dokumente zur Entstehung und ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels Parsifal*, a cura di Martin Geck e Egon Voss, Mainz 1970, p. 72.

²⁵Le pareti di vetro colorate illuminate elettricamente rientrano fra i motivi favoriti di Paul Scheerbart. Vedi in particolare *Das Graue Tuch und zehn Prozent Weiß. Ein Damenroman*, 1914 e *Architettura di vetro*, Milano, Adelphi, 1982. Con analoghi intenti Theo van Doesburg si servì della reclame luminosa per attestare la realtà dell'astratto. Theo van Doesburg, *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, "Bauhausbücher", 6 (1924), nuova serie, a cura di Hans M. Wingler, Mainz-Berlin, fig. 30. Trad. italiana in Theo van Doesburg, *Scritti di arte e di architettura*, a cura di Sergio Polano, Roma, Officina, 1979, pp. 304-337. Nella prefazione van Doesburg rende noto che il manoscritto originale è stato redatto fra il 1915 e il 1917 e serve allo scopo di "fornire una spiegazione logica nonché una difesa della nuova impostazione creativa dell'arte" dai "violenti attacchi dell'opinione pubblica". Proprio questo è lo scopo che persegue il simbolismo del cristallo, anche se con un minore impiego della "logica".

²⁶Richard Wagner, *Religion und Kunst* (1880), in *Dichtungen und Schriften*, vol. 10; *Bayreuth. Späte weltanschauliche Schriften*, a cura di Dieter Borchmeyer, Frankfurt 1983, p. 117.

²⁷Whyte, Schneider, *op. cit.*, pp. 25 sgg.

²⁸*Jahrbuch des Deutschen Werkbundes. Deutsche Form im Kriegsjahr. Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914*, München 1915.

²⁹È noto che Paul Scheerbart (che Herwarth Walden definì il "primo espressionista") fu in effetti un ideatore risolutivo dei dettagli dell'architettura del vetro (H. Walden, *Paul Scheerbart*, in "Der Sturm", 6, 1915, p. 96). Tuttavia Scheerbart avrebbe potuto conoscere Behrens anche nel circolo della rivista "Der Sturm". Vedi al proposito Rosemarie Haag-Bletter, *Bruno Taut and Paul Scheerbart's Vision: Utopian Aspects of German Expressionist Architecture*, Columbia University 1973, p. 79. Taut attinse sicuramente da più fonti, e fu chiaramente ispirato anche dai *Gedanken über Architektur* (1909) di Otto Kohtz, come pure dal ciclo di Wenzel Hablik, *Schaffende Kräfte*. Dieci fogli vennero esposti nel 1908 alla *Berliner Sezession*; la serie completa fu pubblicata nel 1912 nella terza esposizione di grafica della galleria Der Sturm. Al riguardo vedi Anthony Tischhauser, *Schaffende Kräfte und kristalline Architekturen*, in "Daidalos", 1 (1981), p. 50.

³⁰Dettagli tecnici e artistici in Angelika Thiekötter (a cura di), catalogo della mostra *Kristallisationen - Splitterungen. Bruno Tauts Glashaus Köln 1914*, Berlin 1993.

³¹Bruno Taut, *Der Weltbaumeister. Architektur-Schauspiel für symphonische Musik - Dem Geiste Paul Scheerbart gewidmet*, Hagen 1920.

³²Paul Scheerbart, *Das Paradies. Heimat der Kunst*, Berlin 1889, p. 122; anticipa anche i giochi di colore realizzati nella Casa di Vetro di Colonia.

³³Cit. da Franziska Bollerey e Kristiana Hartmann, *Bruno Taut. Vom phantastischen Ästhetem zum ästhetischen Sozial(ideal)isten*, catalogo della mostra, *Bruno Taut 1880-1938*, Akademie der Künste, Berlin 1980, p. 69.

³⁴Su questo ultimo aspetto vedi Friedrich Sieburg, *Die Transzendenz des Filmbildes*, in "Die neue Schaubühne", 2 (1920) 6, pp. 144-146. L'autore trae spunto dall'impressione del film (muto) senza accompagnamento musicale, vissuto come alienante, che senza l'immediatezza sensibile della musica non consente alcuna commozione, cioè rende consapevole la propria artificialità.

³⁵L'esterno corrispondeva "con schiettissima chiarezza" alla funzione del teatro e non celava più in alcun modo la posizione accostata del piccolo ambiente per il pubblico e del ben più grande ambiente destinato alla scena. Richard Wagner, *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben*, in *Dichtungen und Schriften*, *op. cit.*, pp. 21-44, citazione a p. 42. Ringrazio qui Adi Luick per aver richiamato la mia attenzione sugli scritti di Wagner dedicati a questo teatro e sul relativo materiale iconografico.

³⁶Sul carattere di merce dell'ornamento nelle condizioni della produzione industriale di massa, cfr. Michael Müller, *Die Verdrängung des Ornaments. Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis*, Frankfurt 1977, p. 29.

³⁷Nell'*Oro del Reno*, che precede l'azione vera e propria, il dramma si svolge ancora nell'ambito del mito, gli uomini sono assenti. Con Wotan tuttavia appare un'anticipazione dei rapporti borghesi, quando egli, nel corso della lotta contro i giganti e i nani, insiste sulla potenza dei patti ma nello stesso tempo la abolisce lui stesso, non da ultimo per mezzo del fatto che egli non è in grado di resistere alla propria natura mitica, incarnata dall'influenza di Loge. La preistoria dell'umanità si adempie nel superamento del divino grazie al libero eroe, il cittadino puro e semplice, che supera l'influenza di Wotan ma contemporaneamente fallisce poiché non è in grado di cogliere (quasi marxianamente) la propria posizione nella storia. Alla fine l'oro esce dalla circolazione della produzione del valore: ritorno al mito e sua simultanea abolizione, dato che l'acqua è l'opposto del fuoco rappresentato da Loge, che incendia il Walhall, e distruggendolo, annienta se stesso. Questa interpretazione, per la quale esprimo qui la mia riconoscenza, è dovuta a Gerd Prange. Purtroppo in questo ambito non è possibile passare in rassegna la bi-

biografia sull'argomento.

³⁸Sulla soluzione del dibattito estetico mediante l'evocazione degli "impulsi rigeneratori", vedi Susanne Grossmann-Vendrey, *Bayreuth in der deutschen Presse. Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Festspiele. Dokumentband 2: Die Uraufführung des Parsifal (1882)*, Regensburg 1977, p. 60.

³⁹Vedi Wagner, *Bühnenfestspielhaus*, *op. cit.*, pp. 35-39. L'invenzione wagneriana dell'orchestra abbassata mi è stata indicata da Jürgen Paul.

⁴⁰Behrens, *op. cit.*, p. 19 e p. 17. Cfr. lo stesso motivo, enfatizzato in quanto obiezione al "carattere di merce" del teatro, in Bruno Taut, *Zum neuen Theaterbau*, in "Das hohe Ufer", 12 (1919), pp. 204 sgg.

⁴¹Peter Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, a cura di Riccardo Ruschi, Torino, Bollati-Boringhieri, 1990, pp. 43-65.

⁴²Raffigurazione di cristalli di neve per illustrare l'euritmia (simmetria radiale) nel capolavoro di Gottfried Semper *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für den Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Bd. 1 Textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Frankfurt 1960, p. XXV.

⁴³Richard Lucae, *Die Macht des Raumes in der Baukunst*, estratto da un supplemento speciale della "Zeitschrift für Bauwesen", 19 (1869) 4/7, pp. 15 sgg., cit. da Julius Posener, *Berlin auf dem Weg zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II*, München 1979, p. 485.

⁴⁴*Ibidem*, p. 486.

⁴⁵Friedrich Schlegel, *Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich (1804/05)*, in *Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe*, vol. *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, a cura di Hans Eichner, München-Paderborn-Wien 1959, pp. 177 sgg.

⁴⁶Bruno Taut si accorse del malinteso quando scrisse: "Architettura di vetro: apparentemente un concetto materiale... Eppure si tratta di un errore; perché architettura e costruire... altro non è che portare luce. Il vetro è appunto luce, e l'architettura del legno e della pietra hanno sempre voluto essere portatrici di luce. Così la storia dell'architettura di vetro è la storia dell'architettura in genere". Bruno Taut, *Glasmarchitektur*, in "Die Glocke", 6 (1920/21) 49, dell'8 marzo 1921, pp. 1374-76, citazione a p. 1374.

⁴⁷Sull'idea universale d'unità dell'esposizione, cfr. Utz Haltern, *Die Londoner Weltausstellung 1851. Ein Beitrag zur Geschichte der bürgerlich-industriellen Gesellschaft*, Münster 1971, pp. 355 sgg. Quel che Benjamin aveva notato riguardo all'ideologia delle esposizioni, vale analogamente per la dematerializzazione dell'architettura che in essa si esplica: "Le esposizioni universali trasfigurano il valore di scambio delle mer-

ci. Esse forniscono una cornice nella quale il loro valore d'uso passa in secondo piano." Walter Benjamin, *Illuminationen*, Frankfurt 1977, p. 175.

⁴⁸Vedi al riguardo Müller, *op. cit.*, pp. 96-98.

⁴⁹Alois Riegl, *Grammatica storica delle arti figurative*, Bologna, Cappelli, 1983, p. 43: "La mano umana crea le sue opere dalla materia inerte esattamente secondo le stesse regole formali con le quali la natura crea le proprie... La legge fondamentale secondo cui la natura crea la materia inerte è la medesima della cristallizzazione..." Lo schema evolucionista di Semper viene dunque supportato anche dal suo presunto avversario.

⁵⁰Otto Pächt, *Kritik der Ikonologie*, in Ekkehard Kaemmerling (a cura di), *Ikonographie und Ikonologie. Theorien - Entwicklung - Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem*, vol. 1, Köln 1979, pp. 353-376, citazione a p. 354.

⁵¹Bruno Taut, *Eine Notwendigkeit*, in "Der Sturm", 4, 1914, p. 174.

⁵²*Ibidem*, p. 175.

⁵³*Ibidem*.

⁵⁴Bruno Taut, *Kleinhausbau und Landaufschließung vom Standpunkt des Architekten*, Leipzig 1913, in "Die Gartenstadt" 8 (1914), p. 9. L'idea dell'arte totale e l'idea sociale sono perciò state sempre ricondotte a concezioni del mondo polarmente opposte, come l'estetismo dello Sturm e l'azionismo di Hiller. Così in Iain Boyd Whyte, *Bruno Taut: Baumeister einer neuen Welt. Architektur und Aktivismus 1914-1920*, Stoccarda 1981. Questo punto di vista iconologico è servito a sostenere la periodizzazione storica del fantastico e dell'"Oggettività" senza che però l'aspetto regressivo dell'Espressionismo potesse diventare comprensibile nel contesto dell'avanguardia.

⁵⁵Theodor Däubler, *Der neue Standpunkt*, Leipzig 1919, p. 160 (a proposito di Picasso).

⁵⁶Schäfer, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁷Bruno Taut, 19 dicembre 1919, cit. da Whyte, Schneider, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁸Paul Klee, *Tagebücher 1898-1918*, nuova edizione critica a cura della Paul-Klee Stiftung del Kunstmuseum di Berna, edita da Wolfgang Kersten, Stuttgart 1988, p. 950-952. Trad. italiana, *Diari 1898-1912*, prefazione di G.C. Argan, Milano, Saggiatore, 1990: "... Abstraktion... credevo di morire, guerra e morte. Ma posso io morire, io cristallo?"

⁵⁹Marcel Franciscano, *Paul Klees kubistische Druckgraphik*, nel catalogo della mostra *Paul Klee. Das graphische und plastische Werk*, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 1974 e Kunstmuseum, Bern 1975, pp. 46-57, citazione a p. 50. Riguardo alla tradizione figurativa romantica e alla concezione modernistica della morte simbolista dell'artista, vedi Regine Prange, *Hinüberbauen in eine jenseitige Gegend. Paul Klees Lithographie "Der Tod für die Idee" und die Genese*

der Abstraktion.

⁶⁰Lucae, *op. cit.*, p. 485. Adolf Behne riprende l'immagine dell'albero nel suo commento sulla Casa di Vetro di Colonia, per reintegrare formalmente l'aspetto dell'uso, nettamente escluso da Lucae: "Gli scopi non sono le radici, bensì le foglie di un albero. Essi non nutrono il tutto, ma partecipano della linfa che irrorà il tutto... L'architetto degrada le forme a scopi, il vero architetto innalza gli scopi a forme." (Adolf Behne, *Gedanken über Kunst und Zweck, dem Glashauss gewidmet* in: "Kunstgewerbeblatt" 27, fascicolo 1 (1915/16), p. 2).

⁶¹Hans Luckhardt, 15 luglio 1920, cit. da Whyte, Schneider, *op. cit.*, p. 128.

⁶²Nella porzione centrale inferiore della *Nacht* delle *Zeiten* di Runge, la natura inorganica è rappresentata in forma di pietre cristalline e raffigurata graficamente quale scaturigine della vita. Jörg Traeger, *Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog*, München 1975, cat. n. 283.

⁶³Schäfer, *op. cit.*, pp. 28 sgg.

⁶⁴Wassili Luckhardt, lettera non datata, cit. da Whyte, Schneider, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁵Adolf Loos, *Ornamento e delitto*, in *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi, 1972, pp. 217-228. Il radicale accusatore dell'ornamento fa parte dei conservatori dell'idea di ornamento in quanto egli, come poi anche Taut, fa diventare segno la forma d'uso stessa. Non fu l'ornamento a essere "rimosso", bensì la forma astratta, in quanto essa trovò legittimazione come "nuovo ornamento".

⁶⁶Hermann Finsterlin, *Casa Nova*, in *Frühlicht 1920-1922. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baudenkens*, a cura di Ulrich Conrads, Berlin-Frankfurt-Wien 1963, p. 107. Trad. italiana, Ulrich Conrads, *Programmi e manifesti dell'architettura del XX secolo*, Firenze, Vallecchi, 1970.

Sul tema, vedi anche Regine Prange, *Der kosmogonische Eros. Zur Geschlechtersymbolik in Bruno Tauts Architekturphantasien*, in Susanne Deicher (a cura di), *Die weibliche und die männliche Linie. Geschlechterverhältnis in Kunst und Theorie der Avantgarde*, Berlin, 1993, pp. 113-127.

⁶⁷Hans Hildebrandt, *Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Handbuch der Kunstwissenschaft*, 1924, p. 425.

⁶⁸Hermann Finsterlin, *Formdomino und Zukunftsarchitektur*, in Hermann Dohl, catalogo della mostra *Hermann Finsterlin. Eine Annäherung*, Graphische Sammlung, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1988, pp. 323-329, citazione a p. 327.

⁶⁹Hermann Finsterlin, *Die Genesis der Weltarchitektur oder die Deszendenz der Dome als Stilspiel. Ein Lehr-Spiel- und Versuchsbaukasten* (1922), *ibidem*, pp. 319-323.

⁷⁰Bruno Taut, *Glasarchitektur*, *op. cit.*, p. 1376.

⁷¹"Am Ziel ist das Spiel der Stil". Finsterlin si appropriò della citazione di Scheerbart fatta da Taut il 1°

gennaio 1920 nella sua lettera del 3 febbraio 1920 (vedi Whyte, Schneider, *op. cit.*, p. 34 e p. 58).

⁷²Cit. da Döhl, *op. cit.*, p. 43.

⁷³Finsterlin, *Genesis*, *op. cit.*, p. 319.

⁷⁴Uno spunto per la chiarificazione di questa problematica viene fornito dall'interpretazione di Eissler delle idee di Goethe sulle scienze naturali nel contesto di una parziale psicosi. K. R. Eissler, *Goethe. Eine psychoanalytische Studie 1775-1786*, München 1987, 2 voll., pp. 1239-1277.

⁷⁵Bruno Taut, *La dissoluzione delle città oppure la terra una buona abitazione, oppure anche la via dell'architettura alpina*, Faenza, Faenza editrice, 1976, p. 162.

⁷⁶Bruno Taut, *Was bringt die Revolution der Baukunst?*, in "Vorwärts" del 18 novembre 1918. Sull'atteggiamento del circolo di Taut rispetto agli eventi dell'epoca, cfr. Norbert Huse, "Neues Bauen" 1918 bis 1933, München 1975, p. 19.

⁷⁷Bruno Taut, *An die sozialistische Regierung*, in "Sozialistische Monatshefte", 25 (1919), p. 1051.

⁷⁸Bruno Taut, Adolf Behne, Walter Gropius, *La nuova concezione dell'architettura*, (1919), ristampato in Ulrich Conrads, *Programmi e manifesti dell'architettura del XX secolo*, Firenze, Vallecchi, 1970, p. 41.

⁷⁹Gropius *op. cit.* p. 40. Il corsivo è mio.

⁸⁰Walter Gropius, *Programm des staatlichen Bauhauses in Weimar 1919*, cit. da Conrads, *op. cit.*, p. 43.

⁸¹Walter Gropius, *Neues Bauen*, in "Der Holzbau", supplemento della "Deutsche Bauzeitung" (1920) 2, p. 5: "Questo è il grande positivo guadagno dal crollo, poiché la sensazione è la fonte dell'invenzione, della forza creatrice e dell'invenzione formale, in una parola: della forma".

⁸²Sull'estetica del Neues Bauen, vedi Huse, *op. cit.*, pp. 47-49. Sul compito del riferimento mimetico al corpo umano come categoria architettonica di riferimento, vedi in particolare Hamann, *op. cit.*, p. 48.

⁸³Bruno Taut, *An die sozialistische Regierung*, cit., p. 1051.

⁸⁴Al riguardo si veda Klaus Döhmer, *In welchem Style sollen wir bauen? Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil*, München 1976, pp. 73 sgg.

⁸⁵Che l'architettura così come le arti applicate siano in più elevato grado arte di qualsiasi altro settore, proprio a causa del loro carattere "anorganico" è stato affermato, e non per la prima volta, da Riegl, *op. cit.*, vol. 2 (1899), p. 254.

⁸⁶Andreas Schüller, *Erfindergeist und Technikkritik*, Stuttgart 1990 pp. 146 sgg. Questo studio mi è stato indicato da Konrad Hoffmann.

⁸⁷Bruno Taut, *Rede des Bundeskanzlers von Europa am 24 April 1993 vor dem europäischen Parlament*, in "Sozialistische Monatshefte", 25 (1919), p. 816; Bruno Taut, *Die Vererdung. Zum Problem des Totenkults*, in "Die Werkstatt der Kunst", 16, (1916) 8, p. 220.

⁸⁸Erwin Panofsky, *Der Begriff des Kunstwollens*, in "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 14 (1920), p. 29. Dato che una considerazione storica dell'arte deve essere messa alla pari con le sue descrizioni puramente fenomeniche e quindi viene percepita come insoddisfacente, la sua collocazione e la sua importanza assoluta dev'essere definita "da un punto archimedeo fissato al di fuori del Ciclo dell'Essere", e un principio esplicativo dev'essere reperito in ambito filosofico, in analogia con quello della teoria della conoscenza.

⁸⁹Däubler, *op. cit.*, elogia la "frammentazione, la fusione di stili ecletticamente rivitalizzati in virtù della sintesi consona alla dimensione metropolitana" (p. 16).

⁹⁰Cfr. Peht, *op. cit.*, pp. 111 e 113.

⁹¹Johannes Schlaf, *Das neue Denkmal in Weimar*, cit. da *Frühlicht 1920-1922*, *op. cit.*, p. 192. La teoria del "cristallo liquido" di Ernst Hueckel è evidentemente il modello che è servito di esempio a questa iconologia dell'astrazione, che appaga l'osservatore inizialmente disorientato.

⁹²Cfr. Bruno Taut, *Der Sozialismus des Künstlers*, in "Sozialistische Monatshefte", 25 (1919), pp. 259 sgg.

⁹³Walter Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo. I "passages" di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, Tori-

no, Einaudi, 1986, p. 707

⁹⁴Hendrik Petrus Berlage, *Grundlagen und Entwicklung der Architektur*, Berlin, 1908. Per Berlage la natura è "geometria vivente", e così si mostra preferibilmente nella formazione dei minerali (pp. 7 sgg.) e in montagna. Nel 1913 Lauweriks succedette a Steiner quale direttore della società teosofica tedesca. L'analogia romantica di arte e natura viene impostata programmaticamente anche nell'architettura antroposofica, che intendeva le costruzioni geometriche quale "riflesso di processi psichici oggettivi e di cosmiche conformità a legge in virtù di un'arte che procedeva come la natura". Peht, *op. cit.*, p. 141.

⁹⁵Peter Behrens, *Kunst und Technik*, in "Der Industriebau", 1 (1910), p. 178.

⁹⁶Cfr. Müller, *op. cit.*, p. 40.

⁹⁷Richard Hamann, *Krieg, Kunst und Gegenwart*, Marburg 1917, p. 105.

⁹⁸*Ibidem*, p. 107.

⁹⁹Vedi Tilmann Buddensieg, *I prodotti*, nel catalogo della mostra, *Cultura e industria: Peter Behrens e la AEG 1907-1914*, Milano, Electa, 1978, p. 31.

¹⁰⁰"De Stijl", 4 (1921) 6; Bruno Taut, *Von der architektonischen Schönheit des Serienbaus*, in "Aufbau", 1 (1926), p. 106 (sulla *Hufeisensiedlung*, il complesso re-

sidenziale a ferro di cavallo).

¹⁰¹Si veda al riguardo Posener, *op. cit.*, pp. 465 sgg.

¹⁰²Taut, *Auflösung*, *op. cit.* p. 66.

¹⁰³Così Donat de Chapeaurouge, *Der Ursprung des Glashauses*, in *Alte und moderne Kunst*, pp. 14-19.

¹⁰⁴Sul poliedro come simbolo geometrico, si veda Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983, p. 308. Nel ritratto di Luca Pacioli (1495, Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte), appare raffigurata esemplarmente la rappresentazione cristallina della geometria. Il contesto storico è stato tematizzato, in maniera inconsapevole, da Friedrich August Nagel, in *Der Kristall auf Dürers Melancholie*, Nürnberg 1922.

¹⁰⁵Si veda al riguardo Regine Prange, *Die Hufeisensiedlung im Spiegel des Glashauses. Gedanken über Kunst und Zweck. Teil I und II*, in Thiekötter, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁶Paul Scheerbart, *Sprüche für das Glashaus*, in *Frühlicht 1920-22*, cit., p. 20.

¹⁰⁷Bruno Taut, *Rationelle Bauweisen und das Seminar für Wohnungsbau und Siedlungswesen auf der Technischen Hochschule Berlin*, in "Deutsche Bauzeitung", 66 (1932) 14, p. 263.