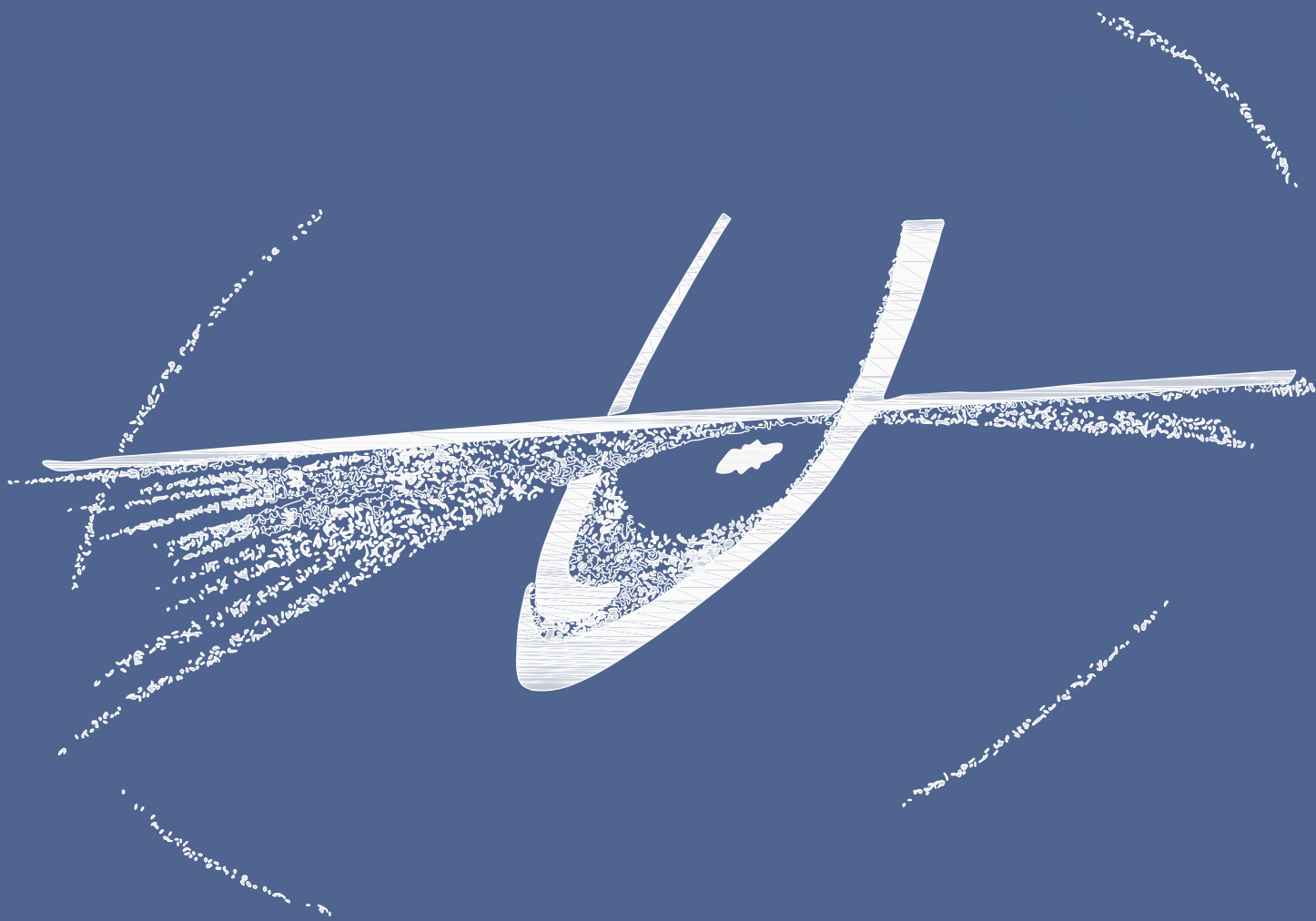


rassegna per l'architettura organica vivente

DYNAMEIS



Focus Architettura Organica Vivente • Il primo Goetheanum emblema di funzionalismo organico
Protagonisti L'Architettura dello Studio Alberts & Van Huut di Amsterdam Realizzazioni La
scuola Waldorf di Verona Iniziative Il logo per la Fondazione Antroposofica Milanese

Per informazioni: Rossano Albatici
Associazione Culturale ars lineandi - Trento
arslineandi@email.it

Idea grafica: Michele Filippi

Editing: Paolo Bottura

Gli articoli e le note pubblicate esprimono
l'opinione dell'autore e non impegnano la
Redazione della rassegna.

Numero chiuso il 30 ottobre 2015
Pubblicazione gratuita. Eventuali donazioni a
sostegno del lavoro della redazione possono
essere inviate al conto corrente intestato a
"Associazione Culturale ars lineandi",
Credito Valtellinese,
IBAN IT92H0521601801000000001726
con causale "Sostegno rassegna Dymameis"

Per ricevere copia della rassegna, inviare una
e-mail di richiesta a: arslineandi@email.it

In copertina: logo Dymameis,
di Rossano Albatici e Fausto Dallarosa

- 03.** EDITORIALE
Rossano Albatici

- 04.** INTRODUZIONE
Stefano Gasperi

- 06.** RIFLESSIONI SULLA NASCITA DI UNA NUOVA RASSEGNA DI ARCHITETTURA
Stefano Andi

- 07.** ARCHITETTURA ORGANICA VIVENTE
Stefano Andi

- 14.** IL PRIMO GOETHEANUM DI RUDOLF STEINER COME EMBLEMA DI FUNZIONALISMO ORGANICO - prima parte - David Adams

- 24.** L'ARCHITETTURA DELLO STUDIO ALBERTS & VAN HUUT DI AMSTERDAM: ovvero quando l'architettura organica vivente è in grado di connettere, non solo idealmente, momenti storici lontani, luoghi fisici distanti, culture diverse - Alberto Nadiani

- 29.** LA SCUOLA WALDORF DI VERONA
Luigi Fiumara

- 34.** IL NUOVO LOGO PER LA FONDAZIONE ANTROPOSOFICA MILANESE
Walter Gervasi

- 38.** ARCHEDDOTI (aneddoti di architettura)
Luigi Sertori

- 39.** EVENTI

- 41.** RECENSIONI

Rossano Albatici

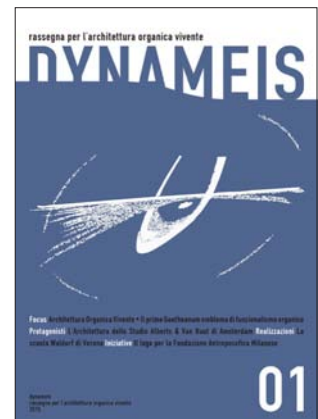


L'intento che ci ha spinti a iniziare l'avventura di una rassegna di Architettura Organica Vivente è essenzialmente la volontà di avere uno strumento di diffusione e, insieme, uno spazio di discussione relativi a temi che spesso sono poco noti e poco dibattuti anche fra gli addetti ai lavori e nei gruppi stessi che coltivano lo studio dell'Antroposofia. A livello internazionale, vi sono alcune riviste che si occupano di arte e architettura interpretate alla luce della Scienza dello Spirito di Rudolf Steiner: ricordiamo *Stil. Goetheanismus in Kunst und Wissenschaft* (rivista fondata nel 1979 e divenuta nel 2012 organo della Sezione di Arti Figurative del Goetheanum, Libera Università di Scienza dello Spirito, Dornach), *Mensch und Architektur* (organo ufficiale del Forum Internazionale Uomo e Architettura, rivista trimestrale la cui redazione ha sede a Berlino), *Les Cahiers d'IFMA-France* (la rivista della sezione francese del Forum Internazionale Uomo e Architettura), *Art Section Newsletter* (la rivista della Art Section del Goetheanum, realizzata dalla Art Section in North America, USA). Nulla in italiano. Vorremmo riempire questa assenza. La rassegna che proponiamo ha quindi lo scopo di diffondere i temi legati all'Architettura Organica Vivente per dare loro un respiro e una risonanza più

ampi rispetto a quanto avvenuto sinora, trovando spazio presso enti e istituzioni anche non di matrice antroposofica, come Ordini professionali, Università di progettazione, Scuole superiori, Amministrazioni pubbliche. La rassegna è aperta a tutti coloro che possono e vogliono contribuire con articoli, suggerimenti, commenti, proponendo temi di approfondimento e informazioni che possono essere di interesse per tutto il settore. Nei numeri che si succederanno, verranno in particolare approfonditi temi di base legati all'Architettura Organica Vivente e ai movimenti artistici ad essa collegati e riconducibili, proposti e discussi progetti realizzati o in via di realizzazione in Italia, presentati i principali protagonisti del movimento e le loro opere, portate a conoscenza iniziative e condivisi i loro risultati. È un tentativo. Un tentativo di approfondire, di cercare, di capire, di condividere, di conoscere. Ma, soprattutto, è la volontà di mettersi in movimento, anche interiormente, perché, per dirla con Lusseyan, "l'IO cresce a certe condizioni: si nutre soltanto del movimento che lui stesso fa". Ecco, movimento. DYNAMEIS, per l'appunto. Buona lettura!

Rossano Albatici.

Ingegnere e professore universitario, è Presidente dell'Associazione Culturale ars lineandi - Trento.



INTRODUZIONE

Stefano Gasperi

È con grande piacere e intima soddisfazione che saluto la nascita di questa rivista che ambiziosamente si propone di contribuire ad aprire un dibattito culturale sull'architettura. Uomo e architettura si appartengono come l'uccello al proprio nido. A differenza dell'animale, l'uomo non è in armonia con il proprio ambiente, la natura ed il cosmo: la deve ricercare e ricreare da sé. L'uomo, rispetto all'animale, è caratterizzato da una "carezza istintuale"; da questa esperienza dell'incompletezza e dell'inabilità nasce il bisogno e la necessità di trasformare la natura, adattarla ai propri bisogni, anche e soprattutto in funzione dell'evolversi della coscienza; l'invenzione di attrezzi e utensili, il bisogno di coprirsi, di trasformare il cibo, di costruirsi un riparo per proteggersi e poi un luogo confortevole come dimora, nascono come rimedio a questa "incompletezza biologica"¹. L'uomo antico però non si riconosceva solamente come "creatura naturale", come avviene nell'epoca moderna, ma era in grado di contemplare nella corporeità terrestre la sua natura celeste, sentiva di appartenere, con la sua parte più intima ad un mondo divino-spirituale a cui guardava con venerazione e a cui anelava innalzarsi: da questa concezione del mondo, unita ad una forte religiosità nacque il bisogno di ricercare dei luoghi sacri ove poter custodire e far dimorare il divino: inizia l'edificazione dei templi, templi che possiamo ammirare ancora oggi, testimonianze imperiture di civiltà fondate sul principio dell'Antropocosmo, cioè di un uomo concepito come universo, di un universo che diventa corpo.

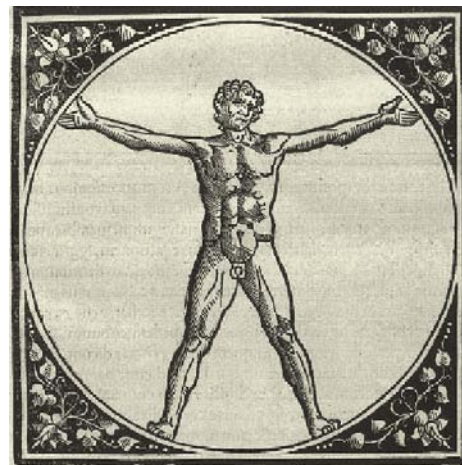
"Ignori dunque, o Asclepio, che l'Egitto è la copia del Cielo, o per meglio dire, il luogo in cui si trasferiscono e si proiettano qui in basso tutte le operazioni che governano e mettono in opera le forze celesti? Anzi, per proprio dire la verità, la nostra Terra è il tempio di tutto il mondo"².

Stefano Gasperi.

Medico antroposofico, è Segretario Generale della Società Antroposofica in Italia.

La vista ineffabile delle maestose piramidi egizie, alitanti eternità, la compiutezza armonica di un tempio greco, gli arditissimi trafori materici e lo slancio metafisico di una cattedrale gotica, le forme plastico-organiche del Goetheanum, rappresentano tappe fondamentali dell'evoluzione dell'architettura, ma anche soluzioni artistiche per rappresentare e incantare nelle forme della materia la complessità e la bellezza dell'essere uomo, dalla sua dimensione fisica a quella spirituale. La storia dell'architettura è una fedele testimonianza di quanto affermato. Antonio Averlino (meglio noto con lo pseudonimo Filateo "amico della virtù") ispirandosi ai maestri che l'avevano preceduto, Vitruvio e L.B. Alberti, rielabora, alla luce della tradizione cristiana, il mito vitruviano della capanna primigenia, con una serie di illustrazioni che mostrano Adamo, cacciato dal Paradiso terrestre, nel tentativo di costruirsi un rifugio rudimentale, la cui struttura sarebbe all'origine di tutte le forme architettoniche più evolute successive. Tutte le dimensioni della capanna primigenia, da Filateo in poi, sono riconducibili alle divine proporzioni umane, alla perfezione formale del corpo umano creato a "immagine e somiglianza

FIGURA 1. Homo ad circulum (Vitruvio, De Architectura).



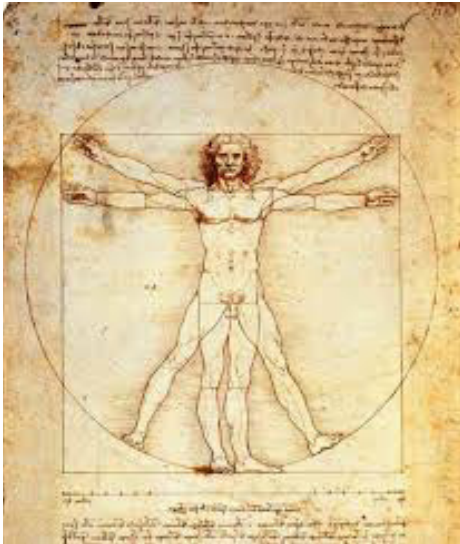


FIGURA 2. Uomo di Leonardo.

di Dio" (Genesi, 1, 26).

Vitruvio (De Architectura) (Fig. 1), nello spiegare il significato dell'*eurhythmia* e della *simmetria*, stabiliva un paragone fra il corpo umano ideale e quello di un edificio. La natura che l'architetto deve imitare, ha composto il corpo dell'uomo ideale che è articolato secondo misure sacre. Vitruvio riconduce l'uomo ideale (inteso come microcosmo) alle figure geometriche della circonferenza e del quadrato, simboli rispettivamente dell'Universo e della Terra (macrocosmo), e di conseguenza della doppia natura dell'uomo: celeste e terrestre. Immagine fortemente presente in tutto il Medioevo ed il Rinascimento, che ispirerà anche il famoso disegno di Leonardo esposto presso la Galleria dell'Accademia di Venezia (Fig. 2). Ma l'uomo era destinato a perdere questa visione armonica: l'ingresso nell'epoca della libertà, l'emanciparsi dell'individualità, operarono quella drammatica cesura della coscienza che ha generato la cultura contemporanea: inizia quel processo riduzionistico-atomistico della realtà che, da una parte, ha portato ai grandi indiscutibili progressi della scienza e della

tecnica, dall'altra ha finito per incatenare e imprigionare l'uomo nelle maglie di una cultura materialistica, di una "scienza occidentale basata sull'assunto antiestetico per cui qualità e bellezza non hanno dignità scientifica, all'interno di una rigida concezione meccanicistica in cui contano solo quantità, misure e numeri"³.

Inizia la desacralizzazione della natura e dell'uomo, una sorta di "antiumanesimo" che celebrerà nelle scienze del vivente (biologia e medicina) quella "riduzione cadaverica" e parcellizzazione della realtà capace di cogliere nella natura solo quanto è morto e perituro. In tal modo la civiltà ha finito per sprofondare in forme sempre più preoccupanti di decadenza. "Abbiamo rinunciato alla civiltà dal momento che non abbiamo riflettuto su di essa.... Non è stata più elaborata alcuna concezione globale dell'universo in grado di portare alla civiltà. Dalla concezione del mondo deve derivare la concezione della vita"⁴.

L'opera e l'impulso di Rudolf Steiner (1861-1925) si propongono come una nuova "rivoluzione copernicana" nella concezione dell'uomo e del mondo; lungi dal limitarsi ad un rinnovamento di una singola branca del sapere, Rudolf Steiner pone le basi e i fondamenti gnoseologici per una completa trasformazione dell'uomo nel modo di porsi nei confronti della realtà: opera una vera e propria "deideologizzazione" del pensare che, spogliato dal suo incatenamento ossessivo al puro dato sensibile, è in grado di innalzarsi conoscitivamente alle sfere del vivente e dell'animico spirituale dell'uomo, della natura e del cosmo. È una sorta di nuovo Umanesimo, ove l'uomo riacquista la sua perduta dignità, diventa il nuovo centro di un universo che ritrova nell'uomo stesso la sua finalità ed il suo completamento. Sussiste un intimo rapporto tra cultura, arte e vita interiore dell'uomo. Essi rappresentano le facce esteriori e interiori di una medesima realtà, si fecondano e si

condizionano reciprocamente. Così, "ogni opera d'arte nasce da un particolare mondo interiore esperienziale e dalle relative rappresentazioni, sentimenti e intenzioni. Questo vale sia per le arti figurative e per l'architettura, come pure per la letteratura, le arti musicali e tutte le altre espressioni artistiche. Nella forma definitiva che assume un'opera d'arte o una cultura, si rispecchiano il mondo d'esperienza e la disposizione interiore dell'uomo che l'hanno prodotta. Questo rende l'arte e la cultura così affascinanti: immedesimandosi in un'opera d'arte o in una cultura, si può sviluppare un sentimento per quel mondo d'esperienza da cui sono scaturiti"⁵. Una lettera di Rudolf Steiner a Marie von Sivers del 25 novembre 1905, esprime in una forma ancora embrionale, l'intimo scopo della sua missione che sarà a fondamento di quella nuova forma di scienza dello Spirito, da lui chiamata Antroposofia.

"Questo dovrà essere il nostro ideale: creare forme quali espressione della vita interiore. Perché un'epoca che non sia in grado di contemplare le forme e creare contemplando, deve necessariamente volatilizzare lo spirito in forme astratte prive di essere e la realtà deve star di fronte a questo spirito astratto come una aggregazione di materia priva di spirito. Se gli uomini sono in grado veramente di comprendere le forme, allora per essi rapidamente non ci sarà più una materia priva di spirito".

NOTE:

1. Umberto Galimberti, Psiche e techne
2. Corpus Hermeticum
3. Enzo Tiezzi, La bellezza e la scienza
4. Albert Schweitzer, Filosofia della civiltà
5. Pieter van de Ree, Formen schaffen als Ausdruck inneren Lebens

RIFLESSIONI SULLA NASCITA DI UNA NUOVA RASSEGNA DI ARCHITETTURA

Stefano Andi

Poter disporre di uno strumento, come una rassegna di architettura, dove trovare elementi, tracce, riflessioni, documentazione, informazioni dell'ambito culturale e spirituale che si coltiva è sicuramente un aiuto importante per approfondire e ampliare le proprie esperienze e le proprie motivazioni di crescita e sviluppo. Al contempo è una possibilità concreta, anche per chi vi scrive o pubblica propri contributi e realizzazioni, di dialogare con altri interlocutori o "compagni di strada", o meglio "compagni d'arte", confrontarsi ed esserne a sua volta stimolato.

Queste esigenze erano sentite da tempo in Italia da chi si occupa di Architettura Organica Vivente e che, non trovando uno strumento siffatto in lingua italiana, era costretto ad attingere a riviste similari pubblicate all'estero e in altre lingue: tedesco, inglese, francese. Già all'inizio degli anni 2000, nei gruppi di studio e ricerca attorno all'impulso di architettura organica vivente di Rudolf Steiner esistenti allora in Italia (Milano, Vicenza, per breve tempo in Sicilia) si era tentato un paio di volte di concretizzare l'iniziativa di una pubblicazione in lingua italiana, ma diversi ostacoli e dubbi, di vario tipo (organizzativo, economico, editoriale, giuridico, fiscale) avevano impedito di dare avvio alla cosa.

Solo ora e grazie all'entusiasmo, all'energia e costanza, alla fiducia e al coraggio di alcuni amici e colleghi Trentini, componenti della giovane *Associazione Culturale ars lineandi* di Trento, già promotrice di altre iniziative meritorie sul piano concreto, è stato possibile dare inizio a questo nuovo modo di far conoscere, diffondere e promuovere il movimento di architettura organica vivente, nato 100 anni fa dall'iniziativa di Rudolf Steiner.

Come ogni inizio, che deve superare le difficoltà pratiche e teoriche del nuovo, anche questa nuova nata (una rassegna di idee e di realizzazioni concrete di architettura, che si prefigge di far conoscere anche in Italia la realtà del movimento organico vivente) ha però i caratteri della freschezza, dell'entusiasmo, della spontaneità, della generosità e dell'assenza di interessi di bottega (è una pubblicazione digitale, gratuita e costruita con pure forze di libero volontariato), ma al contempo anche i caratteri del frutto acerbo e in via di maturazione, di un *incipit* che richiederà sempre più cura amorevole ed elaborazione consapevole, esperienza e competenza, attenzione e partecipazione.

Ogni suo aspetto, dalla grafica e dalla veste esteriore ai contenuti, dalle modalità di diffusione a quelle di interloquire con i lettori, dalle collaborazioni ai mezzi di sussistenza economica, dall'approfondimento culturale all'attenzione ai fenomeni del nostro tempo, dall'autenticità e veridicità spirituale, alla configurazione di una propria consapevole identità, ogni sua caratteristica, dunque, attende di essere pienamente formata, edificata, ideata, motivata dal libero e partecipe apporto di coloro che la sosterranno, siano essi autori, redattori, grafici, artisti, e soprattutto lettori.

Lo stesso nome *Dynameis*, che si rifà alla regione degli Spiriti del Movimento, i quali secondo la scienza dello spirito stanno dietro quella dove si configurano le forze che creano Forma, e quindi da dove originano le immagini dell'Architettura, richiede un impegno continuo di miglioramento ed approfondimento dei modi e dei contenuti dell'iniziativa.

Auguriamo quindi alla nuova nata una sana e feconda crescita.

Stefano Andi.

Architetto libero professionista
e coordinatore del Gruppo di
Architettura Organica Vivente in Italia
all'interno del Forum Internazionale
Uomo e Architettura con sede
ad Amsterdam.

ARCHITETTURA ORGANICA VIVENTE

Stefano Andì

"Un'autentica armonia dell'anima può essere provata solo là dove nell'ambiente, in forme figure e colori, si rispecchia ai sensi umani ciò che l'anima riconosce come i propri più degni pensieri sentimenti ed impulsi".

Rudolf Steiner,
Rivista "Lucifer - Gnosis",
n.34 anno 1907.



FIGURA 1. Rudolf Steiner, Secondo Goetheanum. Scorcio fianco nord.



FIGURA 2. Dudler, Sede IBM, Zurigo.

Lo stato attuale dell'attività del costruire, in generale in Europa e in particolare nel nostro Paese, sembra oggi arrivato a un punto zero. A causa della crisi economica, che sottrae pesantemente le risorse finanziarie alle iniziative edilizie per indirizzarle a operazioni speculative borsistiche, oppure per

sostenere in qualche modo immoificate strutture burocratiche e istituzionali che richiederebbero invece di essere radicalmente riformate; oppure, infine, per finanziare settori della vita sociale che non sono di importanza essenziale ma sono strumento di soddisfacimento di bisogni futili o distrazione della

FIGURA 3. Edilizia abitativa, Torino.



coscienza dai temi evolutivi essenziali (e da cui provengono fenomeni che ormai quasi tutti stigmatizzano: consumismo, parassitismo sociale, litigiosità, ...) il lavoro nel campo dell'edilizia si è ridotto ai minimi termini. Questa crisi professionale e di settore però trova riscontro in un altro aspetto della realtà odierna, che agisce contemporaneamente come alimento inibitore sullo sviluppo dell'attività edilizia: la saturazione del "mercato" che si manifesta da una parte nella sovrabbondanza dell'offerta di prodotti-casa rispetto alla richiesta della società (con un enorme massa di vani vuoti, invenduti e non occupati) e dall'altra nell'occupazione esorbitante e disordinata di suolo libero, con un consumo del territorio sproporzionato assai preoccupante.

Perché l'uomo in realtà costruisce?

Ma, a ben vedere, questi due fattori di crisi, che oggi sono evidenti e sono stati ormai sufficientemente denunciati ed analizzati, nascondono un terzo fondamentale e ben più importante fattore, che investe alla base il senso dell'attività del costruire, dell'architettura.

Infatti, se ci si chiede perché l'uomo in realtà costruisce, la risposta comune più immediata è quella che poi sta alla base oggi di ogni corso scolastico di edilizia: per proteggersi da fattori esterni. Infatti, che si ricorra a questa motivazione per spiegare i primi esempi di costruzione da parte dell'uomo "primitivo" (per difendersi dalle fiere o dalle intemperie) o che la si ripeta ovviamente e implicitamente in ogni passaggio evolutivo della storia dell'architettura e del costruire, questa motivazione indica un aspetto reale ma elementare dell'arte dell'edificare, che riguarda la necessità del corpo umano di avere un riparo fisico, così come per esempio l'embrione dell'essere umano ha bisogno del grembo materno con tutte le



FIGURA 4. Stampa settecentesca, Edizione francese del trattato di Vitruvio sull'Architettura.

sue proprietà fisiologiche-biologiche per formarsi, svilupparsi, crescere.

Questo è solo, però, un primo fattore materiale che sta alla base dell'azione edificatoria. Un secondo, più sottile ma altrettanto evidente, è la necessità di fornire all'essere umano, all'interno di quel confine protettivo, anche delle condizioni di vita che gli consentano di prosperare. I due fattori non sono identici: infatti mentre il primo, l'involucro per dividersi dall'esterno, dal mondo, trova la sua giustificazione nel gesto appunto del separarsi, di opporsi a forze provenienti da fuori, in questo secondo fattore giunge

invece ad espressione il gesto di sviluppo da dentro che si apre alle forze e ai processi biologici che stanno alla base della vita e che hanno lo scopo anche di trasformare completamente ciò che filtra da fuori per adattarlo alle condizioni di vita interna. Sia le condizioni, che i processi, che le forze, che le sostanze sono differenti e se per l'essere umano neonato questo significa per esempio godere di un ambiente abitativo che gli consenta di sviluppare i processi vitali essenziali (respirazione, nutrimento, ...), di giungere nei primi anni di vita alle fondamentali conquiste fisiche e spirituali dell'ergersi-camminare, del



FIGURA 5. Studio BPR, Scuola Waldorf di Salisburgo. Atrio.



Figura 6. Studio BPR, Scuola Waldorf di Stoccarda Uhlandshoehe. Teatro.

parlare e del pensare, di acquisire tutti quegli elementi su cui poggiano benessere e salute, le abitudini di vita, le capacità di rapportarsi alle persone che lo attorniano (in primis i genitori), le attitudini a usare il proprio organismo per percepire sé stessi e il mondo con i propri sensi; il riflesso di questi fenomeni sull'architettura è la predisposizione di qualità dell'edificio che non solo consentano ma anche favoriscano fattivamente questi processi. Il contenitore edilizio non dovrebbe solo limitarsi a creare barriera verso l'esterno in modo da fornire un ambiente protetto e dotato delle necessarie caratteristiche fisiche (adeguato isolamento termico ed acustico, necessaria robustezza e durabilità dei manufatti, resistenza statica e strutturale, etc.) e dimensionali (adeguati spazi di vivibilità, adeguate condizioni ambientali naturali, di illuminazione, aerazione riscaldamento, raffrescamento, umidità, etc.) e delle dotazioni impiantistiche

moderne (adeguata dotazione tecnologica: impiantistica elettrica, idrotermica, telefonica, informatica, etc.) per il funzionamento pratico delle attività materiali, ma dovrebbe offrire anche quelle qualità formali e distributive, organizzative e logistiche che sostengono lo svolgimento dei processi vitali e della conduzione quotidiana dell'esistenza.

La qualità Forma

Infatti l'aspetto morfologico in senso lato e formale in senso stretto degli ambienti e delle costruzioni ha un diretto rapporto con lo sviluppo delle condizioni e dei processi vitali. Mentre il nesso consequenziale del primo ambito ricordato, cioè tra qualità fisiche dell'edificio e condizioni di vita materiali dell'essere umano, cioè le motivazioni per un giusto e necessario livello quantitativo del progetto architettonico è evidente e conosciuto, il

nesso tra qualità della vita e qualità formali (cioè, anche, estetiche) dell'architettura non è oggi per niente considerato. Questa grave lacuna poggia sul fatto che la cultura scientifica, ma anche quella specialistica e settoriale del nostro tempo, ancora di stampo riduzionistico, deterministico e materialistico, non ha strumenti conoscitivi (e quindi operativi) per affrontare e comprendere la vita, la dimensione vivente della realtà, ma solo quella inorganica, morta. Questo grave limite si manifesta oggi palesemente non solo nelle ricadute negative di una tale impostazione scientifica aliena dalla vita e delle sue conseguenze tecnologiche e tecniche (inquinamenti, sfruttamento ed esaurimento delle risorse naturali, impoverimento dei suoli, mutazioni genetiche, patologie moderne, etc.), ma anche nel disagio abitativo indotto sull'uomo da ambienti edilizi ed architettonici privi di qualità

formali organiche, persino nell'azione sottilmente patogena che molte caratteristiche morfologiche e formali degli spazi domestici e cittadini ingenerano nell'abitante (nevrosi, allergie, depressioni, ...). Questo aspetto assai importante della progettazione architettonica, ignorato dalla disciplina corrente razionale, di stampo Bauhaus e funzionalista, intuita vagamente dall'approccio alternativo della "bioarchitettura" sotto la generica formulazione di "effetto forma", ma mai chiaramente studiato e individuato, attende urgentemente di essere considerato scientificamente (e artisticamente). Le condizioni e le qualità della vita si manifestano infatti nel ritmo, nelle proporzioni, negli intervalli, nei rapporti tra crescita e decrescita, tra materia e forma, tra pieno e vuoto, tra dinamica e stasi, tra movimento ed arresto, nell'equilibrio e armonia delle parti, nell'unità delle componenti, nell'organicità dell'insieme.

FIGURA 7. Rex Raab, Scuola Waldorf di Engelberg (DE). Sala Musica.



Un rinnovato valore dello Stile?

Un terzo fattore importante, che possiamo riconoscere come motivazione per l'arte del costruire, riguarda un livello più interiore dell'esperienza dell'uomo. Egli non si accontenta infatti di costruire degli abitacoli qualsiasi essi siano, ma si ingegna nel dar loro un aspetto piacevole, che corrisponda al proprio gusto, che abbia un contenuto estetico. Alle prestazioni fisiche materiali di abitabilità cui il manufatto deve corrispondere, ai requisiti di vivibilità e comfort che deve avere, si aggiunge per l'abitante il bisogno che l'architettura abbia un aspetto significativo, d'immagine, di rappresentanza e che, in ultima analisi, susciti delle emozioni, dei sentimenti, che stimoli dei pensieri, trasmetta dei concetti, inviti all'azione e permetta l'attività interiore ed esteriore. Tutto ciò ha quindi un rapporto con la vita animica della persona, con lo sviluppo di contenuti culturali, artistici, civili e umani dell'individuo, ma anche della società, in quanto la manifestazione di qualità estetiche e artistiche nell'architettura, soprattutto dove essa concorre a formare gli spazi pubblici e aperti, è legata al carattere del tempo e del luogo, ossia alle qualità di una civiltà e di una cultura che esprimono l'essere di un popolo o di una comunità, la natura di un territorio o di una località con tutte le sue caratteristiche naturali, ambientali climatiche, geologiche, con tutto il portato della sua storia sia materiale (la stratificazione e la presenza delle architetture e degli insediamenti storici) che spiritualmente (gli stili, le mode, le concezioni estetiche ed artistiche affermatesi nel tempo, i sostrati culturali spirituali e morali che determinano e hanno determinato il sorgere di modelli e organismi architettonici, con le religioni, i sistemi filosofici, i movimenti artistici, le correnti di affermazione dell'impulso dell'uomo a trasformare la terra). In questo

senso allora l'architettura ha una terza dimensione che riguarda lo "stile" in cui è realizzata, e i caratteri artistici ed espressivi che la connettono con il luogo, il tempo e il contesto sociale in cui è sorta. Dal punto di vista dell'elemento del linguaggio architettonico, attraverso questa dimensione, se la prima lo fa attraverso materiali, tecnologie e caratteristiche fisiche, e la seconda attraverso le forme e tutti gli elementi morfologici, questa terza si esprime dunque attraverso quei caratteri formali che si rivolgono in primis all'esperienza interiore dell'individuo, all'anima: luce e ombra, colore, decorazioni ed ornamenti, qualità percettive come calore, gusto, proporzioni e armonia, musicalità dell'insieme e delle parti, etc.

Bisogna riconoscere che questa, la dimensione più prettamente artistica dell'architettura, oggi viene trascurata, oppure interpretata in modo distorto in funzione di altri fini estrinseci al fatto architettonico (fini ideologici, politici, economici, commerciali, ...). Le scelte progettuali si orientano prevalentemente, se non esclusivamente, nel campo dell'attività edilizia corrente, su motivazioni economiche (il più basso costo di costruzione), tecniche e tecnologiche (il risparmio o la redditività in termini di consumo energetico, la "casaclima"), la dotazione spinta di congegni ed impianti automatizzati (la domotica, la "casa intelligente", etc.) o anche di soddisfacimento di istanze sociali generiche e demagogiche (la "casa per tutti", l'occupazione e il lavoro garantito, ...). Benché oggi alcuni di questi idoli ideologici non siano più un tabù, la qualità artistica nell'architettura contemporanea, schiacciata ed espulsa inoltre anche dal sistema soverchiante e anacronistico della legislazione edilizia e della burocrazia delle autorizzazioni, è ridotta ai minimi termini, confinata



FIGURA 8. Rudolf Steiner, Secondo Goetheanum, fronte ovest. Particolare.

in quegli interventi eccezionali delle "archistar" o delle realizzazioni dimostrative che non toccano la vita della gente comune. E anche quando, giustamente, ci si appella ai valori ambientali ed estetici di armonico inserimento nel contesto preesistente, oggi in Italia lo si pensa solo in termini di conservazione e di mimesi del passato. L'architettura, quindi, non esercita quell'importante ruolo di ambiente dove la vita interiore dell'uomo viene alimentata, sostenuta, sviluppata.

Spazio e identità

Infine va considerato un ultimo importante aspetto del compito dell'architettura oggi, quello di porsi come strumento di riconoscimento, di autocoscienza e autoformazione della spiritualità dell'individuo. Questo è un compito nuovo che in passato non era attuale, almeno in rapporto all'individuo umano, bensì era rivolto all'individualità di gruppo delle

comunità di uomini o dei popoli. L'edificio architettonico, quasi sempre di carattere religioso (il Tempio, la Chiesa, il Duomo) o pubblico (la sede del governo, del sovrano, dell'autorità) aveva i caratteri formali e materiali, simbolici ed ideali tali da indicare il ruolo di rappresentazione, ma anche di esercizio concreto della presenza dell'evento o dell'entità che lì era presente (la divinità, oppure l'incontro con essa attraverso il culto), oppure che lì aveva sede e azione (l'esercizio della giustizia, del governo, ...). Tutto, dalla monumentalità delle dimensioni e grandiosità delle forme, dalla ricchezza delle decorazioni, dalla solennità dell'atmosfera e sacralità del luogo, concorreva a trasmettere il senso e la realtà di una presenza superiore, divina, ad innalzare il singolo e il gruppo a una superiore altezza di coscienza, coadiuvato in ciò dalle cerimonie, i culti, le ritualità, in modo da condurli a un'evoluzione spirituale necessaria. Questa non è più una situazione adeguata al nostro tempo, poiché esso chiede invece

la crescita e lo sviluppo dell'individuo, della coscienza libera e autonoma del singolo, non più vincolato dalle dinamiche di gruppo. Di conseguenza, nel campo dell'architettura questo cambiamento si manifesta per esempio nell'importanza che ha oggi l'abitazione del singolo, della persona rispetto al passato, dove questa tipologia quasi non esisteva. Al contempo però l'architettura deve mostrare questa destinazione individuale, deve corrispondere ai bisogni, alle necessità, al carattere e alla sostanza spirituale dell'individuo o degli individui che la vogliono, la creano, la costruiscono, la abitano, rifuggendo ogni massificazione ed omologazione, standardizzazione e generalizzazione: deve essere la controimmagine positiva e autentica di quella persona; e così facendo questa si rispecchia in quella e acquista autocoscienza, il che vuol dire si "autocostruisce".

Oggi raramente l'architettura moderna e contemporanea è in grado di svolgere questo ruolo fondamentale; anzi si assiste a fenomeni opposti. Gli edifici non hanno più una loro specifica caratteristica e identità, individualità: il linguaggio internazionale omologato delle forme e dei materiali genera strutture senza legame con il luogo e con le cose; prefabbricazione, standardizzazione, automazione dei sistemi costruttivi e progettuali inducono uniformità, ripetitività, genericità, monotonia delle soluzioni e delle forme; mode e consuetudini passivamente acquisite di concezione progettuale e stilistica producono conformità, sciattezza, banalità, superficialità; malintesi intenti di democraticità e di comunanza si traducono in povertà o assenza di inventiva, in mancanza di carattere ed espressività dell'architettura, omologazione.

Oppure si assiste anche a travisamenti, dove la funzione e il senso di un edificio



FIGURA 9. Paul Gerhard-Reeh, Scuola Waldorf di Moenchengladbach (DE). Atrio.

si perdono o vengono mascherati (una chiesa sembra un capannone, una scuola sembra una fabbrica, l'abitazione collettiva diventa un allevamento in batteria, un luogo di lavoro diventa una caserma, un luogo di divertimento o di cultura diventano una "casa di tolleranza" o di seduzione, di corruzione). Molto spesso, di fronte a fabbricati contemporanei ci si chiede disorientati a cosa servono, cosa contengono, qual è la loro funzione, cosa sono; dov'è l'entrata, dov'è il davanti e dove il dietro, e così via. Di fronte all'astrattezza del fabbricato e della sua concezione (certo: si motivano con la necessità di economizzare, di rendere flessibili e intercambiabili le strutture e gli spazi!), l'uomo perde il senso delle cose e della realtà concreta, di sé stesso; e il paesaggio si riempie di macchine, di oggetti senza qualità architettonica, volumi ingombranti che invecchiano rapidamente.

Una nuova prospettiva attuale

Che fare? L'esigenza attuale di ripensamento della nostra società in tempi di crisi per quanto riguarda anche l'architettura e le sue professioni, deve andare al fondo di questi quesiti e rifondare la concezione a tutti i livelli del senso e del compito del costruire. L'architettura deve riguadagnare in senso moderno i suoi fondamenti spirituali oggi perduti e iniziare con il porre l'uomo al centro dei propri interessi. Questo richiede una conoscenza dell'essere umano, allargata dall'immagine riduttiva, materialistica e omologata di oggi a una immagine dove la dimensione fisica corporea si arricchisce conoscitivamente della dimensione vivente dell'antropologia spirituale dell'organismo (corporeità "eterica" o vitale), della dimensione psicologica e animica reale (e non convenzionalmente ridotta e imbrigliata in schemi psicoanalitici), dove pulsa la vita interiore della persona;

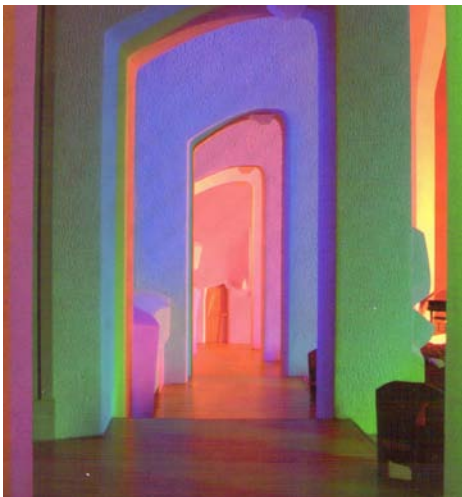
della dimensione, infine, spirituale vera e propria (non travisata da interpretazioni sociologiche, ideologiche, religiose confessionali o pseudo-filosofiche), che è fondamento dell'individuo umano e che è il teatro dove si sviluppano la sua autocoscienza, il senso e la realtà della libertà, il rapporto veridico con il mondo e altruistico con gli altri uomini: in una parola, dove egli impara a sviluppare la sostanza di amore spirituale.

Questi obiettivi sono possibili e offerti oggi dalla esistenza della "scienza dello spirito antroposofica" ossia quell'impulso conoscitivo, impostato su rigorosa base scientifica, ma indagatore e applicato al campo soprasensibile dell'esperienza umana, fondato e proposto da Rudolf Steiner (1861-1925), a partire dalla sua rivalutazione e rilancio dell'opera artistica e scientifica di Wolfgang Goethe; impulso che è anche fecondo nel campo delle attività concrete umane, della pratica operativa in molti campi, compreso quello dell'architettura.

Infatti, dall'impulso antroposofico proviene liberamente e oggettivamente, consapevolmente e conseguentemente, lontano da approcci religiosi confessionali così come da coloriture ideologiche, anche il rinnovamento dell'architettura per il nostro tempo. La corrente dell'"architettura organica vivente", nata appunto da Rudolf Steiner e sviluppatasi in molti Paesi e in molti campi, in questo secolo di vita fino ad oggi, con il contributo di molti artisti e architetti, presenta i caratteri necessari a rispondere alle esigenze sopra ricordate. La sua rinnovata qualità è molteplice e a tutta prima rivolta a quei quattro ambiti:

- Sul piano fisico materiale regola e amplia l'esperienza e la tecnica costruttiva contemporanea a elementi e pratiche rivolte all'esser umano e alla

FIGURA 10. Rudolf Steiner/Christian Hitsch, Secondo Goetheanum. Ombre colorate.



- sua corporeità sostanziale e strutturale: materiali naturali, o elaborati, ma tratti dalla natura; lavorazioni bioecologiche e sostenibili, impiantistica ecologica e oggettivamente utile e sostenibile dalla persona, corretti dimensionamenti dei corpi e delle membrature, razionale, espressiva e veritiera organizzazione delle strutture statiche e meccaniche.
- Sul piano vitale l'architettura organica vivente si sostanzia in soluzioni non solo materiali ma figurative, formali, con adeguatezza e ricchezza, varietà di forme e soluzioni morfologiche, atte a favorire i processi di vita e abitativi, organismi armonici e coerenti, linee dinamiche e mutevoli che però trapassano dal movimento alla quiete e ancora dalla quiete al movimento, forme plastiche modellate e modulate, volumi articolati e differenziati, varietà di aperture e chiusure degli involucri; introduce il principio della metamorfosi delle forme.
 - Sul piano dell'esperienza psicologica e animica questa architettura si presenta con qualità percettive e sensitive, ma anche concettuali che alimentano e sostengono la salute dell'anima e la vita interiore nei processi conoscitivi di pensiero, di sentimento e sensibilità, di decisionalità e azione volitiva (i suoi valori linguistici ed espressivi vanno dalla chiara funzionalità delle soluzioni, alla composizione distributiva equilibrata, al senso e significato fondati e reali degli elementi compositivi, all'inveramento di un linguaggio stilistico organico, armonico tra le parti e il tutto, in unità e diversificazione coerente ed equilibrata, coagulandosi il tutto in quella che è la percepibilità del corpo dell'edificio in luci e ombre e colori, vividi e luminosi, trasparenti e vibranti).
 - Infine, sul piano essenziale del senso primo e ultimo del costruire, l'architettura organica vivente cura

la creazione di organismi abitativi e di vita dove l'uomo si senta accolto e contenuto, rappresentato e sostenuto nelle sue necessità, dove si riconosca nei suoi propri caratteri e aneliti, ideali ed azioni. In una parola, dove attraverso lo spazio che viene generato e qualificato come intervallo da tutte le membrature, come quid intercluso, dei corpi concreti espressi dai punti sopraindicati, egli trovi sé stesso, cresca in autocoscienza, senso di responsabilità, in libertà e dedizione al proprio motivo esistenziale, al compito che si è dato per la "realizzazione" della propria individualità e per il suo ruolo nella comunità umana sulla terra.

Così rinnovandosi e rifondandosi, anche l'architettura ritroverà un suo reale e sano attuale compito, all'interno del necessario urgente e radicale cambiamento di tutta la società di oggi.

IL PRIMO GOETHEANUM DI RUDOLF STEINER COME EMBLEMA DI FUNZIONALISMO ORGANICO - prima parte

David Adams

Articolo pubblicato in "The Journal of the Society of Architectural Historians" (51,2, giugno 1992), pp. 182-204

Traduzione: Rossano Albatici 2015

Rudolf Steiner, progettista austriaco, voleva che l'edificio del primo Goetheanum da lui progettato a Dornach, Svizzera (1913-1922), avesse come scopo, fra gli altri, quello di essere un'illustrazione sensibile dei principi di un nuovo stile architettonico, allo stesso tempo organico e funzionale. Nelle forme inusuali del primo Goetheanum, scavate nel legno e modellate col calcestruzzo, che dovevano anche essere un'introduzione visibile alle idee metafisiche dell'antroposofia, egli fu pioniere di nuove tecniche e di nuovi stili, in grado di influenzare molti artisti e architetti del ventesimo secolo, assieme alle sue conferenze e ai suoi scritti. La dinamica centrale dell'edificio era l'intersezione delle due cupole di differente dimensione, che volevano esprimere l'unione di spirito e materia nelle funzioni di palco e auditorium. Il contrasto fra i due spazi voltati era caratterizzato da numerosi dettagli, anche nello spazio interno.

Steiner applicò i principi formativi del mondo naturale alla progettazione architettonica, tentando di raggiungere una relazione fra la parte e il tutto tipica degli organismi viventi, un adattamento armonioso fra l'edificio e il contesto e una qualità formale organica che fosse in relazione di simpatia con l'osservatore. In particolare, Steiner utilizzò il principio formale della metamorfosi nelle forme astratte delle decorazioni e del piano terra, relazionandolo agli studi di morfologia del vivente di Goethe. Egli creò forme e spazi che non solo assolvevano la loro funzione ma che permettevano anche di immaginarla direttamente, includendo così una specifica relazione con l'utente. Egli enunciò il suo nuovo approccio architettonico nel contesto di una teoria solida, il cui impulso principale fu la promozione di un chiaro adattamento del progetto dell'edificio alla natura umana concepita in maniera olistica.

I diciassette edifici progettati fra il 1908 e il 1925 da Rudolf Steiner, filosofo,

scienziato, educatore, teorico sociale, artista e antroposofista austriaco, sono stati relativamente poco considerati dai critici e dagli storici dell'architettura. Steiner, che morì nel 1925, fu rivalutato come architetto solo durante gli anni '60¹. Negli ultimi anni il suo monumentale Secondo Goetheanum costruito a Dornach in Svizzera (Fig. 1) è stato considerato come esempio di architettura espressionista in numerose ricerche di architettura moderna, fra cui Pevsner e Curtis, ma con commenti brevi e poco attenti. Tuttavia, il primo edificio del Goetheanum, costruito sempre a Dornach sul medesimo sito del secondo fra il 1913 e il 1921, anno della sua distruzione, è un esempio più completo e maggiormente rivelatore delle intenzioni progettuali di Steiner (Fig. 2). Questa inusuale composizione assiale di due cupole lignee intersecantesi di dimensione differente, rifinite in ardesia e poggianti su un basamento in calcestruzzo, fu edificata come sede della Società Antroposofica. Quando l'edificio, a costruzione quasi terminata, fu raso al suolo da un drammatico incendio di origine dolosa la sera del capodanno del 1921-22, Steiner cominciò immediatamente a progettare il secondo Goetheanum, più grande ma meno complesso, realizzato interamente in conglomerato cementizio armato². Lo stesso Steiner affermò che egli intendeva il suo primo Goetheanum e le strutture ausiliarie come una prima iniziale illustrazione dei principi di un nuovo stile architettonico. Questo fatto viene rilevato nella maggior parte delle trattazioni accademiche sul primo Goetheanum³, tuttavia i principi e le caratteristiche essenziali che Steiner ascriveva a questo nuovo stile architettonico sono state definiti solo in maniera parziale, occasionale o inaccurata. Steiner pensava che il primo Goetheanum dovesse essere: un esempio di *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale), quella ideale unione di

David Adams.

Ph.D., è uno storico dell'arte che insegna al Sierra College in California dal 1996 ed è autore di numerosi articoli sul funzionalismo organico e sul metodo di progettazione di Rudolf Steiner.

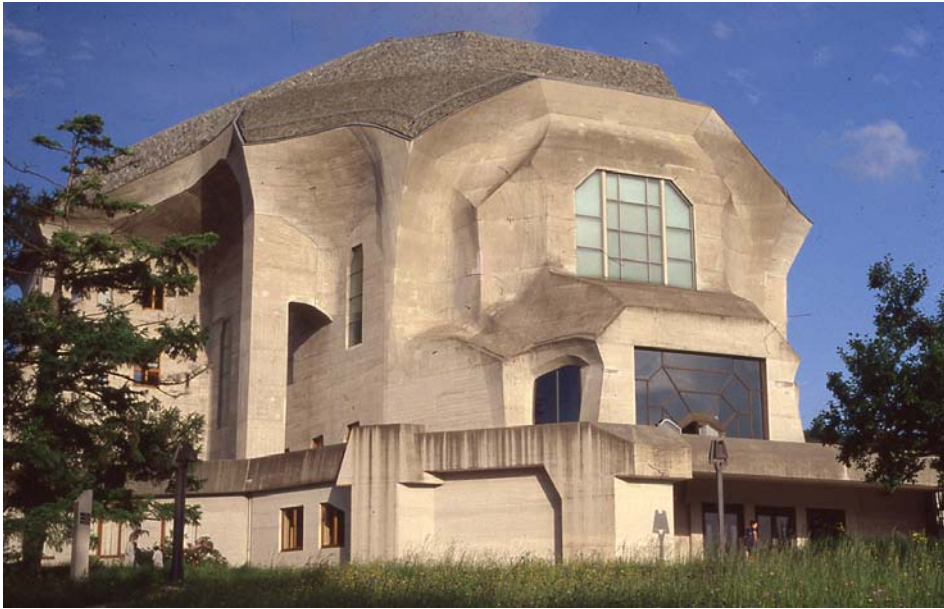


FIGURA 1. Rudolf Steiner, Secondo Goetheanum, Dornach, Svizzera, 1924-1928. Vista da nord-ovest.

tutte le arti che è stata spesso sposata in tempi moderni a partire dal movimento romantico; servire come un'introduzione artistica ed esperienziale a molti dei concetti relativi all'elaborato insegnamento filosofico e metafisico dell'antroposofia; essere omaggio alla visione scientifica e filosofica del poeta scienziato tedesco Goethe; essere un teatro e una sede adeguata per la Società Antroposofica fondata da Steiner nel 1913; infine, essere un'indicazione per uno stile architettonico nuovo e pienamente moderno, applicabile a qualsiasi tipologia o progetto edilizio. In questo articolo verrà considerato principalmente quest'ultimo aspetto, la dimostrazione di uno stile che io ho etichettato come *funzionalismo organico*⁴, anche se non potrà ovviamente ignorare completamente le altre intenzioni, che gli si sovrappongono. Sebbene elementi di funzionalismo organico possano essere intravisti nei progetti e nelle dichiarazioni di molti altri architetti del primo periodo moderno, è stato sottolineato che il linguaggio progettuale e formale di

Steiner fu poco influenzato dall'esterno e non è propriamente classificabile come esempio di uno stile o di un contesto già riconosciuti⁵. In gran parte presenterò la filosofia progettuale di Steiner parafrasando o citando le descrizioni relative alle sue idee e alle sue intenzioni architettoniche che egli stesso ha fatto nelle sue circa sessanta conferenze sull'argomento (almeno questo è il numero di quelle ufficialmente trascritte). Steiner conseguì un dottorato di ricerca in filosofia, scrisse più di 100 libri e fu piuttosto articolato riguardo i suoi progetti architettonici e le loro basi teoretiche. Fonti per ulteriori letture relative ad altri scopi o aspetti progettuali del primo Goetheanum, su altri edifici di Steiner o su Steiner stesso saranno citate nelle note per chi fosse interessato ad eventuali approfondimenti personali.

Un profilo biografico

Rudolf Steiner nacque a Kraljevec in Austria (ora Croazia) il 27 febbraio 1861. Durante

i suoi studi a Vienna cominciati nel 1879 presso il Politecnico, egli si concentrò sulle scienze, la matematica e la filosofia, ma scoprì anche gradualmente la figura di Goethe come poeta e scienziato. Il suo forte interesse verso Goethe gli diede la possibilità nel 1882 di curarne gli scritti scientifici per la serie *Kurschners Deutsche National-Litteratur* pubblicata fra il 1883 e il 1901⁶. Steiner si convinse che il metodo della scienza naturale moderna poteva considerare solo ciò che in natura era morto, non i processi viventi. Goethe, invece, aveva mostrato una via per indagare il regno dell'organico e aveva fornito in germe un possibile ponte metodologico fra natura e spirito. Nel 1890 Steiner lasciò Vienna per gli Archivi di Goethe e Schiller a Weimar e diventò co-editore per le edizioni *Sophia* degli scritti scientifici di Goethe⁷. L'anno successivo ricevette il Dottorato in filosofia presso l'Università di Rostock e non tornò mai più a vivere in Austria, spostandosi a Berlino nel 1897 come editore di una rivista letteraria settimanale, *Magazin für die Literatur des In- und Auslandes*. Durante questi anni Steiner scrisse e pubblicò una serie di libri filosofici, principalmente di epistemologia, etica e sulla concezione del mondo di Goethe; ma anche su Nietzsche, Hegel e Haeckel⁸. Nel 1900 Steiner sorprese la maggior parte dei suoi colleghi accademici tenendo una serie di conferenze presso la Società Teosofica di Berlino e dal 1902 al 1912 diventò capo della Società Teosofica in Germania. Dal 1902, i temi delle sue conferenze e dei suoi libri cominciarono pian piano ad allargarsi includendo argomenti quali i vangeli, la reincarnazione e la fisiologia occulta, così come l'economia, la pedagogia, la storia, le scienze, l'agricoltura, la medicina e le arti. La Società Teosofica era stata fondata a New York da Madame Helena P. Blavatsky (1831-1891) e da Henry Steel Olcott (1832-

1907) per promuovere l'insegnamento della spiritualità occidentale e orientale. Dopo che la Società spostò la sua sede in India nel 1879, divenne abbastanza popolare sia lì sia in occidente, ma i suoi insegnamenti presero per di più una direzione orientaleggiante. Steiner distinse sempre chiaramente il suo approccio Cristiano e Rosicruciano dall'enfasi orientale della Società Teosofica. Quando la Società decise di promuovere il ragazzo Indu Krishnamurti come veicolo per l'incarnazione del nuovo Maestro del Mondo, il Cristo, uno Steiner deluso lasciò la Società Teosofica e fondò la Società Antroposofica a Berlino nel 1913. Steiner sentiva che nell'epoca moderna la conoscenza spirituale non dovesse basarsi su rivelazioni esteriori ma piuttosto sullo sviluppo dei poteri della mente umana in ogni individuo. Affermò che non avrebbe insegnato nulla di cui egli stesso non fosse venuto a conoscenza attraverso i metodi della ricerca "scientifico spirituale" che egli descrisse, basata sui suoi precedenti scritti epistemologici. Siccome il suo approccio alla conoscenza spirituale era fenomenologico o empirico (in sintonia con il metodo scientifico di Goethe) e ognuno poteva personalmente verificare le sue scoperte con la stessa metodologia che egli aveva sistematicamente seguito per aumentare i poteri della cognizione cosciente, Steiner considerò il suo insegnamento come pienamente scientifico, come una "scienza dello spirito". I suoi lavori seguenti in antroposofia avevano lo scopo di mostrare che soluzioni efficaci e a lungo termine dei problemi pressanti dell'uomo moderno e della vita sociale richiedevano di essere basati su un sapere spirituale. Fino alla sua morte nel 1925, egli e un gruppo crescente di collaboratori antroposofi in parecchie nazioni elaborarono esempi di applicazioni pratiche dell'antroposofia in diversi campi, inclusa la pedagogia, l'agricoltura,



FIGURA 2. Rudolf Steiner, Primo Goetheanum, Dornach, Svizzera, 1913-1922, distrutto nel 1922. Vista da sud.

l'economia, la medicina e l'architettura⁹. Anche se uno dei suoi maestri, Josef Baier, era un "ammiratore e discepolo" di Gottfried Semper, Steiner non aveva un'educazione formale in architettura a parte i suoi studi universitari in fisica, chimica, meccanica e geometria¹⁰. Egli lavorò in collaborazione con un rilevante numero di architetti e specialisti, trasmettendo le sue idee progettuali a voce e con schizzi, modelli in plastilina, indicazioni riguardanti le piante e le dimensioni, istruzioni pratiche in cantiere e in seminari, e con periodiche analisi critiche dei disegni e dei progetti dei suoi colleghi. Nel suo approccio ad ogni livello della progettazione, Steiner sottolineò in particolare il rapporto fra la forma e la funzione.

Un funzionalismo individualizzato

In una recente pubblicazione, Larry Ligo descrive una concezione allargata del funzionalismo in architettura basata

su cinque tipi di funzione che sono state ripetutamente citati dalla critica architettonica del Ventesimo secolo: l'articolazione strutturale, la funzione fisica, la funzione psicologica, la funzione sociale e la funzione culturale/esistenziale¹¹. Ligo ci ricorda che allusioni alle ultime tre "più alte" funzioni, inclusi riferimenti ai principi "organici" del progetto, sono apparse frequentemente nelle dichiarazioni dei pionieri del movimento moderno quali Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe e Walter Gropius. Tuttavia, a causa di una molteplicità di circostanze, prima di tutto le incomprensioni degli interpreti/successori dei grandi architetti prima citati e la presenza di professionisti di secondo ordine, divenne dominante un tipo di funzionalismo più limitato e utilitaristico (chiamato "funzionalismo assoluto" da J.M. Richards¹²) che fu considerato sostanzialmente sinonimo di architettura moderna. Steiner stesso fu uno dei primi sostenitori



FIGURA 3. Rudolf Steiner, Centrale Termica, Dornach, Svizzera, 1914-1915. Vista da sud-est.



FIGURA 4. Rudolf Steiner, Radiatore del Goetheanum, Dornach, Svizzera, 1914-1920.

di una concezione più ampia di funzionalismo. Quando il suo collaboratore Hermann Ranzenberger gli chiese come fosse possibile toccare la sorgente dell'immaginazione architettonica per creare soluzioni valide e diversificate, Steiner semplicemente rispose "Devi chiedere a te stesso cosa accade"²³. Praticato come lo intendeva Steiner, questo processo progettuale di auto conoscenza (anticipatore di quello che più tardi Louis Kahn descrisse come contemplazione di "cosa un oggetto vuole essere") includeva necessariamente in ogni istante la moltitudine di effetti che un edificio ha sull'essere umano: fisici, emozionali, estetici, psicologici e spirituali. Per Steiner, un edificio era pienamente (e idealmente) funzionale solo quando tutti questi aspetti erano soddisfatti dall'ambiente costruito che, per fare

questo, doveva essere stato sviluppato "organicamente" tenendo conto di esigenze funzionali interne sue proprie e delle attività previste per l'utente. Già nel 1908 Steiner esprime la sua speranza che le stazioni ferroviarie e i futuri aeroporti esprimessero il fatto che tali luoghi erano utilizzati per le partenze e gli arrivi di locomotive e aeromobili²⁴. Dal 1907 egli aveva cominciato a descrivere l'importanza degli effetti psicologici e spirituali degli edifici in termini di salute mentale e, in particolare, la loro influenza sulla possibilità di progredire negli esercizi meditativi che aveva cominciato a insegnare quando ancora era Direttore della Sezione tedesca della Società Teosofica prima del 1913. In un articolo apparso in quell'anno, egli scrisse che "Un'autentica armonia dell'anima può essere provata solo là dove nell'ambiente,

in forme figure e colori, si rispecchia ai sensi umani ciò che l'anima riconosce come i propri più degni pensieri sentimenti ed impulsi"²⁵. Il fatto che molti dei progetti di Steiner furono effettivamente costruiti, mentre così tanti altri progetti del periodo Espressionista non lo furono, fu dovuto soprattutto al desiderio urgente dei suoi sostenitori e collaboratori nella Società Antroposofica di poter vivere e lavorare in edifici che rispecchiavano a pieno questi criteri progettuali. Secondo una concezione popolare del primo modernismo, Steiner affermò inoltre che edifici propriamente progettati avrebbero esercitato una notevole influenza dal punto di vista curativo e morale sia su aspetti psicologici individuali sia, a scala più vasta, sull'intera società. Nel 1914 egli proclamò che gli edifici progettati secondo l'approccio che aveva

introdotto potevano agire come "law-givers", in grado di purificare le passioni umane ribelli e di scoraggiare il crimine più di tutti i trattati di legislazione penale¹⁶. Egli disse che "Nella nostra civiltà c'è talmente tanta falsità nelle nostre forme che ci si può difficilmente meravigliare che molto di ciò che gli uomini dicono è altrettanto falso"¹⁷. Nel 1914 dichiarò anche che "Gli edifici cominceranno a parlare. Parleranno un linguaggio di cui attualmente gli uomini non hanno nessun sentore"¹⁸.

In aggiunta agli aspetti "organici" di cui parlerò più avanti, l'approccio di Steiner alla progettazione funzionale aggiunse un'ulteriore innovazione alle concezioni correnti sulla natura dei materiali, sulle tecniche costruttive moderne e sullo scopo della struttura di un edificio. Le forme e gli spazi realizzati da Steiner erano progettati non solo per soddisfare le loro specifiche funzioni ma anche perché queste fossero immaginate. Infatti, a volte sembra che singoli elementi negli edifici di Steiner esprimano visivamente le loro funzioni multi-dimensionali senza che necessariamente le adempiano tutte, sebbene idealmente questi due aspetti dovrebbero essere correlati. Questa distinzione spesso diventa sottile quando si considerano le funzioni psicologiche, dove immaginare una certa funzione nell'edificio equivale effettivamente a realizzarla, almeno in parte.

Lo scopo di Steiner sembra essere stato quello di raggiungere una sorta di trasparenza della forma alla funzione, in modo che una persona che sperimenta l'edificio dovrebbe essere in grado di "leggere" la sua funzione e quella delle sue parti dalla loro apparenza visibile¹⁹. Per esempio, le maniglie delle porte dovrebbero essere disegnate per adattarsi perfettamente alla forma irregolare della mano, indicando solo con la loro propria forma - per esempio con una adeguata incavatura/dentellatura - dove la mano

dovrebbe impugnare la maniglia e se deve spingere o tirare. Per Steiner, piuttosto che presentare progetti opachi o poco chiari che creano ostacoli o provocano sentimenti semi coscienti di alienazione negli utenti, l'architettura dovrebbe essere "user-friendly", sia fisicamente sia psicologicamente.

La via più diretta per trasmettere il concetto di funzionalismo di Steiner è esaminare alcuni dei più piccoli e più accessibili esempi della sua progettazione, tutti connessi strettamente col progetto del Goetheanum. Sicuramente, fra questi il più esplicito è la Centrale Termica completata in calcestruzzo armato nel 1915 (Fig. 3). Steiner sentì che era necessario un edificio separato dal primo Goetheanum per la centrale termica in modo tale da permettere uno sviluppo architettonico dell'edificio principale non condizionato, che fu pertanto svincolato dalla necessità di contemplare ed esprimere le funzioni dell'impianto di riscaldamento.

L'acqua calda era pompata dalla Centrale Termica sottoterra fino ai radiatori del Goetheanum. Tutti i radiatori erano ricoperti da schermi in calcestruzzo, le cui diversificate forme scultoree esprimevano ognuna la duplice funzione di "contenere/ proteggere" e di "apertura verso l'alto" per permettere al calore di salire dentro le stanze (Fig. 4).

Come le vicine Glashaus (laboratorio di vetreria) e Casa Duldeck (Fig. 5), costruite anch'esse nel periodo 1913-1916, la Centrale Termica rivelava la sua affinità con la doppia cupola del Goetheanum attraverso le sue due piccole cupole. Le due cupole frontali sono controbilanciate dal corpo retrostante, rettangolare e più sfaccettato (Fig. 6). Proprio dove queste due differenti elementi si incontrano, si erge in tre stadi il fiammeggiante camino, caratterizzato da superfici piane che generano superfici curve. Ogni stadio termina in una coppia di "fiamme" che si proiettano lateralmente. Anche le finestre

FIGURA 5. Rudolf Steiner, Casa Duldeck. Dornach, Svizzera, 1915-1916. Vista nord-est.





FIGURA 6. Rudolf Steiner, Centrale Termica, Dornach, Svizzera, 1914-1915. Vista da sud.



FIGURA 7. Rudolf Steiner, Cabina Elettrica, Dornach, Svizzera, 1921. Vista da sud-ovest.

e la porta al piano inferiore richiamano queste forme fiammeggianti. Il camino si innalza fra le espressioni formali di due funzioni connesse con la Centrale Termica: ossia, l'utilità fisica (la parte posteriore rettilinea) e quella culturale (le due piccole cupole).

Steiner tentò di portare ad espressione in questo edificio i processi che vi si svolgono: la combustione nella caldaia, la circolazione nelle condotte, il salire e ramificarsi del fumo e la trasformazione della corrente elettrica. Egli espresse la sua metodologia progettuale con una metafora che indicava la stretta relazione forma-funzione che stava cercando: "Io devo accettare la tecnologia per il riscaldamento e l'illuminazione come necessaria; questo è il gheriglio della noce, attorno a cui io ho costruito il guscio e modellato il camino appropriato"²⁰. Egli utilizzava anche l'analogia della stretta relazione fra la torta e il suo stampo per illustrare la connessione

armoniosa che intendeva esistere fra le forme (interne) dell'edificio e le attività che vi si svolgono.

In un edificio di servizio costruito successivamente, la Cabina elettrica del 1921, Steiner tentò di rendere visibile con un linguaggio formale più squadrato la conversione della corrente alternata (Fig.7). Prismi a falda di varie dimensioni sono uniti l'uno all'altro ad angolo retto così che la struttura comincia ad assomigliare a un interruttore elettrico di grandi dimensioni. Non solo i cambi di direzione ad angolo retto vogliono esprimere l'immissione, la trasformazione e l'emissione di energia elettrica, ma il rapporto fra le dimensioni dei vari corpi si dice che sia pari al rapporto della caduta di tensione della corrente²¹. Il funzionalismo può difficilmente essere più letterale di questo, sebbene per un processo fisico relativamente semplice. Quello di Steiner era un funzionalismo individualizzato, nel senso che ogni

progetto doveva avere la sua forma e il suo gesto strutturale appropriati dal punto di vista funzionale. Steiner sentiva che quando questo succede, una delle cause principali di separazione e alienazione fra l'essere umano e l'ambiente costruito moderno viene superata. Tutte le funzioni architettoniche diventano chiare e trasparenti agli utenti grazie alla loro forma. Inoltre, per garantire una relazione ancora più diretta e completa fra forma architettonica e utente, Steiner desiderava non solo un funzionalismo visibile, ma un funzionalismo visibile organico.

I principi organici di Steiner

In questo contesto Steiner fu capace di prendere ispirazione dai lavori scientifici di Goethe. Egli accettò il concetto di Goethe relativo all'esistenza di "leggi di natura", che regolano le forme visibili e gli schemi di crescita di tutti gli organismi²².

Opponendosi all'espressione arbitraria della soggettività nell'arte, Steiner sentiva, così come il suo mentore Goethe (che egli lodò come "il Copernico e il Keplero del mondo organico")²³, che ci deve essere qualcosa di vero e giusto nell'arte così come nella natura. Steiner spesso citava Goethe dicendo: "L'arte è la manifestazione delle leggi segrete della natura, senza la quale esse non sarebbero mai rese visibili".

Secondo Steiner, capire un organismo e le sue leggi richiede una speciale forma intuitiva del pensiero, che egli chiamò "pensiero strutturale organico" (*organischen Baugedanken*)²⁴. Steiner tentò di progettare il suo primo Goetheanum proprio secondo questo "pensiero strutturale organico" basato sulle leggi essenziali della natura vivente. Egli affermò ripetutamente che nessuna forma dell'edificio era imitazione di alcuna forma organica esistente in natura, e che nessun elemento voleva essere allegoria o simbolo di nulla se non di se stesso. "... ogni cosa nell'edificio", egli affermò, "è anche in un rapporto di unione organica con il suo pensiero strutturale unitario"²⁵.

In aggiunta alla stretta relazione fra forma e funzione appena menzionata, sembrano esserci almeno cinque principi secondo i quali Steiner considerava che il suo edificio fosse architettura "organica", ossia, architettura modellata con lo stesso principio formativo attivo nella natura vivente.

Il *primo principio* era relativo al conseguimento di una relazione armoniosa fra l'edificio e l'ambiente circostante. Questa relazione fra edificio e luogo sarà brevemente illustrata nel seguito durante la discussione riguardante il primo Goetheanum e il suo adattamento all'ambiente sub-alpino delle montagne dello Jura.

Il *secondo principio* rifletteva un'analogia con il mondo organico che, come la

connessione forma-funzione, è stata ripetutamente sollevata nelle teorie architettoniche tedesche durante il diciannovesimo secolo. Ossia, che un edificio dovrebbe mostrare una relazione essenziale fra le parti e il tutto simile a quella che esiste in un organismo vivente, dove ogni forma si sviluppa sistematicamente dalla relazione con il tutto ed è connessa da una interiore necessità con ogni altra forma. Io chiamo questo principio "olismo"²⁶. Steiner disse del Goetheanum: "L'intero edificio è stato concepito come un tutto. Ogni singola parte è formata individualmente in base alla propria posizione e deve essere di necessità proprio in quel posto"²⁷. E ancora: "... ogni singola forma in questo edificio concepito organicamente..., siccome rappresenta una parte del tutto, deve rendere evidente nella sua propria forma che è indispensabile. La più piccola appendice nelle diverse parti dell'edificio deve essere manifestamente indispensabile come il lobo dell'orecchio, o come un braccio o una mano lo sono per l'organismo umano"²⁸. Steiner progettò nel dettaglio sia gli interni sia gli esterni del primo Goetheanum, tentando di raggiungere questa relazione organica fra la parte e il tutto.

Un *terzo principio* organico è la concezione di Steiner del "muro vivente". Piuttosto che meri limiti spaziali o barriere che eliminano l'esperienza dell'ambiente esterno, i muri sono concepiti da Steiner come facciate plastiche che crescono in unità organica con l'intero organismo edilizio. Visti dall'esterno o dall'interno, i suoi muri sono superfici continue plastiche che esprimono il gioco polare fra concavo e convesso, sopra e sotto, destra e sinistra, gravare e sostenere. "Il muro non è semplicemente un muro" sosteneva "è vivente, proprio come un organismo vivente che fa nascere dal proprio interno altezze e profondità"²⁹. Steiner portava, come modello dell'effetto

del muro vivente, la terra ricoperta di vita vegetale come un "rilievo pieno di significato": "La terra è la superficie vivente che fa nascere le sue creature direttamente dal suo proprio essere. La nostra arte del rilievo deve essere basata sul fatto che il muro è vivente nello stesso modo in cui la terra produce le sue piante"³⁰. Se questo viene concepito correttamente, i muri "vivono in accordo con la verità stessa" e allora anche la parte interna del muro assume un senso di mobilità e "trasparenza", un'espressione formale piena di significato che porta una persona sensibile a focalizzare l'attenzione su quell'aspetto mentale e spirituale dell'espressione artistica che la solidità fisica del muro sembrerebbe ridurre. "Noi stiamo provando a realizzare muri le cui forme facciano sembrare che i muri stessi svaniscano"³¹.

Per sviluppare questo senso di muro vivente furono utilizzate parecchie tecniche. Steiner escogitò nuovi metodi per pitture murali luminose e velate e per vetrate colorate realizzate con particolari incisioni, che saranno nel seguito descritte nel paragrafo relativo al Goetheanum. Steiner tentò inoltre di rendere virtualmente visibile in maniera plastica in ogni parte dell'edificio ogni dettaglio delle varie relazioni tensionali e spaziali e meccaniche esistenti fra gli elementi. Hagen Biesantz ha sottolineato come Steiner in molti luoghi, sia con il cemento sia con il legno, creò "una transizione plastico-formale ininterrotta fra l'elemento portante e il carico portato"³². Steiner enfatizzò specialmente l'uso di una superficie a doppia curvatura, ossia un piano piegato sia in modo convesso sia concavo. Egli disse che non solo questa forma è tipica degli organismi viventi, specialmente l'essere umano (si consideri, per esempio, la zona fra mento e collo o la forma di molte ossa), ma anche che è l'unico modo di esprimere plasticamente

"la vita della superficie stessa, l'anima della forma stessa"³³. Per Steiner, la superficie a doppia curvatura incarna sia la convessità prodotta dalle forze formative periferiche o "cosmiche" della natura che lavorano dall'esterno verso l'interno, sia la concavità risultante dalle forze centrifughe polari che lavorano in senso opposto. Egli chiamò questa forma "l'archetipo (*Urphänomen*) più semplice della vita"³⁴.

Per quanto riguarda il *quarto principio* organico della sua architettura, il più originale e centrale di tutta la sua concezione, Steiner disse le seguenti parole: "Si può sviluppare un pensiero strutturale organico dell'edificio solo se si comprende interiormente ed intuitivamente il principio della metamorfosi"³⁵. La metamorfosi, intesa come legge della forma attiva in tutti gli organismi viventi, è stata inizialmente scoperta e articolata da Goethe come parte della morfologia delle piante. Egli disse che una pianta era fondamentalmente una "foglia", ma una foglia che si metamorfosava ritmicamente seguendo un processo ordinato di espansione e contrazione attraverso gli stadi di seme, calice, fiore, frutto. La sequenza ordinata di trasformazione di queste forme, fra loro differenti ma strettamente relazionate, avviene durante le stagioni, anche se tutti gli organi che appartengono a una pianta non possono mai essere osservati contemporaneamente in un singolo esemplare. Essi devono essere visti sequenzialmente nella loro progressione temporale. Gli studi di Goethe sulla metamorfosi delle piante mostrarono che le qualità di ogni forma della sequenza sono sempre nascoste o prefigurate nella forma precedente e continuano in certo grado nella forma successiva³⁶. In una conferenza del 1920 Steiner spiegò che, introducendo il principio della metamorfosi nell'architettura organica, egli stava tentando di muoversi dalla

concezione statica del tradizionale sistema a telaio basato sul gravare e sostenere verso il principio dinamico della crescita, dove una forma emerge dall'altra in una molteplicità di modi diversi. "Laddove altrove le dinamiche della geometria sono presentate semplicemente come ripetizione di elementi in equilibrio, qui si è di fronte alla crescita di un elemento dall'altro"³⁷. In questa "crescita" metamorfica di un elemento dall'altro, Steiner chiarì più tardi che egli stava seguendo il modello utilizzato dagli organismi più evoluti che crescono lungo un asse o "spina", piuttosto che la crescita da un centro caratteristica invece di certi organismi minori.

Nella sua modalità di progettazione degli ornamenti architettonici, Louis Sullivan aveva in qualche modo anticipato l'utilizzo della metamorfosi organica in architettura, ma Steiner usò questo principio in maniera più empatica, visibile, conseguente e comprensiva di Sullivan, il cui metodo non fu pubblicato prima del 1924³⁸. Laddove Sullivan iniziò con una semplice forma organica o geometrica e poi la sottopose a una serie di trasformazioni metamorfiche per arrivare a un singolo motivo finale da utilizzare come ornamento, Steiner raffigurò una serie di passi successivi in un processo metamorfico astratto, integrando il senso di progressione direzionale risultante con specifiche strutture e funzioni architettoniche (per esempio, la progressione dal retro al fronte dell'auditorium del Goetheanum con la risultante direzione formale dello sguardo dello spettatore e del senso di movimento). Questa trasformazione graduale di un motivo o di una forma è anche correlata al modo in cui si sviluppano i temi musicali, una connessione menzionata da Steiner: "Noi tentiamo di portare le forme architettoniche in un flusso musicale, e il sentimento che una persona può avere nel vedere l'interazione fra i pilastri e tutto

quanto è con loro connesso, può da solo far sorgere uno stato musicale nell'anima"³⁹. Steiner aveva fondato un movimento artistico o "danza", chiamata euritmia, che aveva lo scopo di tradurre gli elementi del linguaggio e della musica direttamente nelle forme visibili di un'arte scenica. Si può facilmente immaginare come egli esplorò anche delle vie per tradurre l'esperienza musicale nelle più stabili forme visuali dell'architettura, della pittura e della scultura - un interscambio artistico che egli dichiarò essere necessario per lo sviluppo futuro sia della musica sia delle arti visive stesse⁴⁰.

Nell'approccio funzionalistico di Steiner non solo i processi formativi organici ma anche l'esperienza psicologica dell'uomo, come quella della musica e del linguaggio, dovevano essere fondamento per la formazione dell'involucro dell'edificio, che quindi avrebbe rappresentato "il negativo vivente delle parole pronunciate e delle azioni compiute nell'ambiente interno"⁴¹. Come auditorium per conferenze, per rappresentazioni drammatiche, corali e di euritmia, e come ambiente per incontri fra le persone, il Goetheanum e le sue principali funzioni erano essenzialmente connessi con la parola. Steiner a volte chiamava il suo edificio la Casa della Parola e correlava questo elemento mobile della comunicazione fra uomini alle forme architettoniche: "Fino alla nostra epoca il pensiero architettonico era connesso con le qualità dell'immobilità senza vita, meccanica. Ora, invece, il pensiero architettonico diventa il pensiero della *parola*, del movimento interiore, di ciò che ci porta con essa"⁴².

Questo introduce l'ultimo aspetto dell'approccio organico di Steiner. Incorporando pienamente nel progetto del Goetheanum lo sviluppo della metamorfosi della forma, l'olismo e altri principi organici, Steiner non stava tentando di realizzare un edificio che fosse vagamente

e genericamente rispondente a leggi universalmente valide, così come a volte è stato detto⁴³. Piuttosto, egli sperava di rendere il suo edificio armonico con la psicologia umana vivente, di realizzare nel suo edificio una organica "parvenza di coscienza"⁴⁴ che fosse rispondente e in connessione con quello che poteva sorgere nella coscienza stessa dell'essere umano che utilizzava e viveva l'edificio. "Le nostre colonne e tutte le forme architettoniche e scultoree che vi appartengono hanno un'anima, e possono essere percepite come una musica invisibile" dichiarò Steiner⁴⁵. Egli sottolineò che, sia per mostrare i suoi vari livelli di funzionalismo sia per parlare in modo olistico agli esseri umani, il primo Goetheanum "deve in un certo senso portare a espressione l'aspetto spirituale, animico e fisico come in un essere vivente"⁴⁶.

Eugene Santomaso ha ipotizzato che su questo aspetto del pensiero architettonico di Steiner avesse avuto influenza la teoria estetica dell'empatia proposta dallo psicologo Theodor Lipps (1851-1914) ed elaborata da Wilhelm Worringer (e altri) come base teoretica del movimento espressionista⁴⁷. Secondo la teoria dell'empatia, le caratteristiche estetiche espressive di un organismo vivente o di un oggetto stimolano un'impressione che influenza sia fisicamente sia psichicamente lo spettatore. Steiner conosceva certamente il lavoro di Lipps, e probabilmente anche quello di Worringer, ma, così come ampiamente dimostrano gli scritti di Steiner, egli aveva poche ragioni per attingere da teorie di altri la concezione dell'influenza psicologica di un oggetto esterno sulla psiche dell'uomo. Come spiegato in precedenza, era una necessità centrale dell'approccio organico funzionalista di Steiner trovare la modalità affinché i suoi edifici si relazionassero nel modo più diretto possibile a tutte le dimensioni (fisica, animica, spirituale)

degli uomini che li utilizzavano. Infatti, in accordo con gli architetti dell'antichità, egli sentiva come la sorgente di tutte le grandi architetture risiedesse nell'organizzazione delle proporzioni dell'essere umano:

"Tutta l'architettura consiste nel proiettare nello spazio esteriore le leggi interiori del corpo umano"⁴⁸. Il Goetheanum di Steiner, spesso in maniera complessa, incorpora proporzioni e relazioni tipiche dell'essere umano come ulteriore elemento per comunicare direttamente a vari livelli con il visitatore.

- continua -

NOTE:

1. Questa riscoperta è riportata in Rex Raab, Arne Klingborg, and Ake Fant, *Eloquent Concrete: How Rudolf Steiner Employed Reinforced Concrete*, London, 1979, 11-22.

2. Sebbene l'identità dell'incendiario rimane avvolta in un alone di incertezze e mistero, sembra fosse un uomo instabile di mente che fu eccessivamente influenzato da commenti negativi di altre persone fino a convincersi che l'edificio andasse bruciato. Gli impegni in campi metafisici e sociale di Steiner, per ragioni differenti e in periodi differenti, suscitarono le ire di vari gruppi come la Chiesa cattolica e protestante, comunisti e nazisti.

3. Si vedano Carl Kemper, *Der Bau. Studien zur Architektur und Plastik des ersten Goetheanum*, Stuttgart, 1966; Dennis Sharp, *Modern Architecture and Expressionism*, New York, 1966, 145-165; Wolfgang Pehnt, *Expressionist Architecture*, trad. J. A. Underwood and Edith Kustner, New York, 1973, 137-148; Hagen Biesantz, et al., *The Goetheanum: Rudolf Steiner's Architectural Impulse*, trad. Jean Schmid, London, 1979; Raab, et al., *Eloquent Concrete*; Eugene Anthony Santomaso, "Origins and Aims of German Expressionist Architecture: An Essay into the Expressionist Frame of Mind in Germany, especially as Typified in the Work of Rudolf Steiner," Ph.D. diss., Columbia University, 1973, 192-322.

4. Questo stesso termine è stato usato, direi in maniera corretta, da Heinrich Klotz nel suo libro *The History of Postmodern Architecture*, trad. Radka Donnell, Cambridge, Mass., 1988, 24. Klotz utilizza questo termine in connessione con le idee architettoniche di Hugo Haring. La possibilità che ci siano influenze reciproche fra Steiner e Haring è tutt'oggi argomento di discussione.

5. Ilse Meissner Reese in "Steiner's Goetheanum at Dornach," *Progressive Architecture*, 46, September 1965, 146-153, scrisse del Goetheanum: "Dal punto di vista stilistico l'edificio è inclassificabile." Wolfgang Pehnt in *Expressionist Architecture*, 137, sottolineò: "Nella storia dell'arte, le creazioni di Steiner... rimangono in un isolamento virtuale." Dennis Sharp si chiede se l'architettura di Steiner debba essere classificata come Espressionismo ("Steiner disponeva di un linguaggio

formale tutto suo" *Modern Architecture*, 148), ma apparentemente poi decide che lo stile si conforma perfettamente a quello dell'Espressionismo. Sebbene questa possa essere una possibile soluzione, nessuno degli altri architetti "Espressionisti", ad eccezione di Hugo Haring, hanno collegato in maniera così essenziale il loro lavoro al funzionalismo come Steiner. Inoltre, il progetto di Steiner non fu una espressione empatica di un sentimento artistico soggettivo (o almeno non era inteso essere tale), ma seguiva chiaramente dei principi progettuali articolati che si richiamavano in qualche modo a una forma di oggettività. Dando al termine Espressionismo una definizione metafisica e psicologica propria, Steiner stesso suggerì che il suo lavoro rappresentava una sorta di bilanciamento o correlazione fra Espressionismo e Impressionismo e, in generale, rifiutò l'Espressionismo come un movimento artistico troppo di parte. Vedi Rudolf Steiner, *An Introduction to Eurythmy*, trans. Gladys Hahn, Spring Valley, N.Y., 1984 (1920) (Euritmia, una presentazione, Antroposofica editrice, 2006 in ITA) 31-32; Rudolf Steiner, "The Physical-Superphysical: Its Realization through Art," trans. V. E. Watkin (conferenza del 15 febbraio 1918 a Monaco) (Il sensibile-soprasensibile e la sua realizzazione attraverso l'arte, in "Arte e conoscenza dell'arte", Editrice antroposofica 1998, in ITA), Rudolf Steiner Library, Ghent, N.Y. (Typewritten), 21-25; e, soprattutto, Assia Turgeniev, *The Goetheanum Windows*, London and New York, 1938, 4-5. Mentre alcuni aspetti dei progetti di Antoni Gaudì in Barcellona, ispirati da forme organiche, possono assomigliare ai progetti di Steiner, i lavori di Gaudì sono basati su un approccio completamente differente. Per esempio, Steiner basò la sua architettura su quelli che lui percepiva essere i principi formativi della natura organica, mentre Gaudì riceveva ispirazione dalle forme percepibili e finite della natura. Inoltre, non c'è ragione per credere che Steiner abbia mai conosciuto i lavori di Gaudì. Egli non visitò mai Barcellona o la Spagna, e la cronologia dei lavori dei due artisti rende difficile che egli abbia visto fotografie degli edifici di Gaudì prima di progettare i suoi.

6. Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes naturwissenschaftliche Schriften*, ed. e intro. Rudolf Steiner, 4 vols., Stuttgart, Berlin, and Leipzig, 1884-1897 (ristampa di Kurschner's Deutsche National-Literatur, and Goetheswerke, herausgegeben im Auftrag der Grossherzogin Sophie von Sachsen, Weimar, 1887-1919. (Introduzione agli scritti scientifici di Goethe, Antroposofica editrice 2008, in ITA). Steiner lavorò nel Goethe-Schiller Archives di Weimar dal 1889 al 1897.

7. Idem, *Goetheswerke* (herausgegeben im Auftrag der Grossherzogin Sophie von Sachsen), Weimar, 1887-1919. Dal 1889 al 1897 Steiner lavorò nell'archivio Goethe-Schiller di Weimar sui volumi di scienza naturale di questa "edizione Sofia" dell'opera completa di Goethe.

8. In ordine cronologico, le più importanti di queste pubblicazioni furono: *Goethean Science*, trad. William Lindeman, Spring Valley, N.Y., 1988 (o una traduzione precedente di Olin D. Wannamaker intitolata *Goethe the Scientist*, Spring Valley, N.Y., 1950) (1883) (in Introduzione agli scritti scientifici di Goethe, Antroposofica editrice 2008, in ITA); *The Science of Knowing: Outline of an Epistemology Implicit in the Goethean World View*, trad. William Lindeman, Spring Valley, N.Y., 1988 (o una traduzione precedente di Olin D. Wannamaker titled *The Theory of Knowledge Implicit in Goethe's World Conception*, Spring Valley, N.Y., 1968) (1886); *Goethe as the Founder of a New Science of Aesthetics*, trad. G. Metaxa, London, n.d. (1889) (Goethe padre di una nuova estetica, in "Arte e conoscenza dell'arte", ed. Antroposofica 1998,

in ITA); Truth and Knowledge, trad. Rita Stebbing, 2nd ed., Blauvelt, N.Y., 1981 (1892) (Verità e scienza - Proemio di una filosofia della libertà, in "Saggi filosofici" Antroposofica editrice 1990, in ITA); The Philosophy of Spiritual Activity: Basic Features of a Modern World View, trad. William Lindeman, Hudson, N.Y., 1986 (o una traduzione precedente di Michael Wilson titled The Philosophy of Freedom: The Basis for a Modern World Conception, Spring Valley, N.Y., 1964) (1894, rev. 1918) (La filosofia della libertà, Antroposofica editrice 2013, in ITA); "Friedrich Nietzsche, a Fighter Against His Time" in Friedrich Nietzsche: Fighter for Freedom, trad. Margaret Ingram de Ris, Englewood, N.J., 1960, 37-149 (1895) (Friedrich Nietzsche, lottatore contro il suo tempo, ed. Tilopa, 1985, in ITA); Goethe's World View, trad. William Lindeman, Spring Valley, N.Y., 1985 (o una traduzione precedente, Goethe's Conception of the World, London and New York, 1928) (1897, rev. 1918) (La concezione goethiana del mondo, ed. Tilopa 1991, in ITA); "Haeckel and His Opponents," trad. Bertram Keightley, in Three Essays on Haeckel and Karma, London, 1914, 52-166 (1900) (Haeckel e i suoi avversari, in O,O, n. 30 Basi metodologiche dell'antroposofia, in ITA); e Conceptions of the World and of Life in the Nineteenth Century (1900), più tardi inserita da Steiner in The Riddles of Philosophy, trad. Fritz C. A. Koelln, Spring Valley, N.Y., 1973 (1914), 237-444. (Gli enigmi della filosofia, ed. Tilopa 1998, in ITA).

9. Per maggiori informazioni sulla biografia di Steiner, si veda Rudolf Steiner, An Autobiography, trad. Rita Stebbing, Blauvelt, N.Y., 1977 (La mia vita, Editrice Antroposofica 2012, in ITA); Guenther Wachsmuth, The Life and Work of Rudolf Steiner, trad. Olin D. Wannemaker and Reginald E. Raab, 2nd ed., New York, 1955; A. P. Shepherd, Scientist of the Invisible, New York, 1983 (1954); Stewart C. Easton, Rudolf Steiner: Herald of a New Epoch, Spring Valley, N.Y., 1980; Johannes Hemleben, Rudolf Steiner: A Documentary Biography, trad. Leo Twyman, East Grinstead, England, 1975; e Rudi Lissau, Rudolf Steiner: Life, Work, Inner Path, and Social Initiatives, Stroud, England, 1987.

10. R. Steiner, Verso un nuovo stile architettonico (Editrice Antroposofica 1999, in ITA), cinque conferenze dal 17 giugno al 26 luglio 1914 a Dornach. Sebbene riconoscendo Semper come un "essere indubbiamente molto dotato", Steiner ha sempre rifiutato il suo approccio architettonico come troppo materialistico e troppo focalizzato all'aspetto tecnico.

11. Larry L. Ligo, The Concept of Function in Twentieth-Century Architectural Criticism, Ann Arbor, 1984, soprattutto 7-19.

12. J. M. Richards, Modern Architecture, Baltimore, 1962, 37.

13. Vedi Rex Raab, "Rudolf Steiner as Architect," Architectural Association Quarterly, 12, 1980, 54.

14. 14 giugno 1908 a Monaco, come riportato in Hedwig Hauck, Handwork and Handicrafts from Indications by Rudolf Steiner, Part I, trans. Graham Rickett, Forest Row, 1968, 12.

15. Lucifer-Gnosis, 34, 1907, trad. James Langbecker in "Forms for the New Architecture," News and Views of the Los Angeles Branch (of the Anthroposophical Society), 2, 1985, 8.

16. Rudolf Steiner, Ways to a New Style in Architecture, trad. sconosciuto, London and New York, 1927, 16-17 (conferenza del 17 giugno 1914 a Dornach) (Verso un nuovo stile architettonico, Editrice Antroposofica 1999, in ITA)

17. "Wir haben ja in unserer Kultur gerade in den Formen so viel Erlogenes, dass es schliesslich nicht wunderbar ist, dass wir auch in dem, was die Menschen sprechen, so viel Erlogenes haben." Rudolf Steiner, Architektur, Plastik und

Malerei des Ersten Goetheanum, Dornach, 1972, 19 (conferenza del 23 gennaio 1920 a Dornach).

18. Sharp, Modern Architecture, 145; per una traduzione alternativa, vedi Steiner, Ways, 17. (Verso un nuovo stile architettonico, Editrice Antroposofica 1999, in ITA)

19. Louis Sullivan parlò in modo simile di un osservatore che "legge attraverso" un edificio per comprenderne lo scopo: "Conseguentemente ogni parte deve esprimere così chiaramente la sua funzione che essa può essere letta attraverso la parte stessa". Kindergarten Chats and Other Writings, New York, 1947, 46-47. L'originale del 1901 Kindergarten Chats fu revisionato da Sullivan nel 1918.

20. "Da ist mir alles dasjenige gegeben, was als Beleuchtungsmaschinerie, als Beheizungsmaschinerie notwendig ist: das ist mir Nusskern, um den habe ich die Nusschale herumzubilden, für den Rauchabzug das Notige zu bilden." Rudolf Steiner, Das Goetheanum als Gesamtkunstwerk: Der Baugeданke des Goetheanum, Dornach, 1986, 27 (conferenza del 29 giugno 1921 a Berna); per una traduzione alternativa, si veda The Architectural Conception of the Goetheanum, London and New York, 1938, 10 (Il pensiero dell'edificio del Goetheanum, in ITA)

21. Ho sentito per la prima volta questa lettura in una conferenza dell'architetto Americano Walter Leicht nella Spring Valley, New York nel 28 marzo 1981. Tuttavia, non ho trovato ancora nessuna verifica indipendente sulla corrispondenza fra il rapporto dimensionale e le cadute di corrente elettrica.

22. "Un prodotto artistico non è meno una parte della Natura che un prodotto naturale, tranne che la legge naturale è stata riversata nel primo così come si manifesta nell'anima umana" Steiner, Theory of Knowledge, 117.

23. Steiner, Goethean Science, 76 (Introduzione agli scritti scientifici di Goethe, Antroposofica editrice 2008, in ITA). Egli si riferì anche a Goethe come "Il Galileo dell'organico" in Steiner, An Autobiography, 103. (La mia vita, Editrice Antroposofica 2012, in ITA)

24. Steiner, Architektur, 15, 18, 27 (Verso un nuovo stile architettonico, Editrice Antroposofica 1999, in ITA)

25. "... alles dasjenige, was der Bau umschliessen soll, soll zugleich in organischer Verbindung mit dem ganzen Baugedenken sein." Ibid., 26.

26. Quello che io chiamo "olismo" è stato descritto da Hagen Biesantz con la distinzione fra un edificio i cui elementi strutturali sono stati assemblati paratatticamente e un edificio dove ogni dettaglio è ipotatticamente coordinato col tutto. The Goetheanum, 39.

27. Raab, et al., Eloquent Concrete, 31; per una traduzione alternativa vedi Steiner, Architectural Conception, 8.

28. Rudolf Steiner, "The Building at Dornach," (traduzione di Steiner, Architektur), Rudolf Steiner Library, Ghent, N.Y. (Typewritten), I, 8. (L'edificio di Dornach. Come simbolo del divenire storico e di impulsi di trasformazione artistica, ed. Arcobaleno, 1989, in ITA)

29. Steiner, Ways, 21. (Verso un nuovo stile architettonico, Editrice Antroposofica 1999, in ITA)

30. Ibid., 22.

31. Ibid., 25; vedi anche Biesantz, et al., The Goetheanum, 28; e Rudolf Steiner, Bilder okkultur Siegel und Saulen, 2nd ed., Dornach, 1977, 148.

32. Biesantz, et al., The Goetheanum, 29.

33. Steiner, "Physical-Superphysical," 19. Vedi anche Rudolf Steiner, "Das Sinnlich-Übersinnliche. Geistige Erkenntnis und Künstlerisches Schaffen" (conferenza del 1 giugno 1918 a Vienna) in Kunst und Kunsterkenntnis, Stuttgart, 1961, 130 (Arte e conoscenza dell'arte. Fondamenti di una nuova estetica, Editrice Antroposofica 2014, in ITA); e Kemper, Der Bau, 56-62.

34. In Kemper, Der Bau, 57. Vedi anche Rudolf Steiner,

"Anthroposophy and the Visual Arts" (conferenza del 9 aprile 1922 a L'Aia) in The Golden Blade, 13, 1961, 28-31. (Per diventare pienamente uomo. L'importanza dell'antroposofia nella vita spirituale del presente con il titolo Cultura e Antroposofia, Antroposofica editrice 1996, in ITA)

35. "Man kann nur einen organischen Baugeданke entfalten, wenn man das Prinzip der Metamorphose wirklich innerlich intuitiv erfasst." Steiner, Architektur, 17. (Verso un nuovo stile architettonico, Editrice Antroposofica 1999, in ITA)

36. Vedi Johann Wolfgang von Goethe, The Metamorphosis of Plants, trans. rev. Anne E. Marshall and Heinz Grotzke, Wyoming, R.I., 1974; o Johann Wolfgang von Goethe, "The Metamorphosis of Plants" in Scientific Studies, trans. and ed. Douglas Miller, New York, 1988, 76-97; or Johann Wolfgang von Goethe, Goethe's Botanical Writings, trans. Bertha Mueller, Honolulu, 1952. (La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura, ed. Guanda 2008, in ITA)

37. "... wo sonst bloss das Geometrisch-Dynamische in Wiederholungen vorliegt oder so vorliegt, dass sich gegenseitig das Gleiche trägt, hat man es hier zu tun mit einem Hervorwachsen des einen aus dem anderen." Steiner, Architektur, 28. (Verso un nuovo stile architettonico, Editrice Antroposofica 1999, in ITA)

38. Louis Sullivan, A System of Architectural Ornament According to a Philosophy of Man's Powers, New York, 1924. Non sono a conoscenza di alcuna evidenza che Steiner sia stato influenzato dagli scritti di Sullivan o che neppure ne fosse a conoscenza.

39. Rudolf Steiner, "Of the Goetheanum and the Music of Its Architecture," (traduzione di una conferenza del 2 gennaio 1915 a Dornach), Rudolf Steiner Library, Ghent, N.Y. (Typewritten), 8; per una traduzione alternativa vedi Rudolf Steiner, Art as Seen in the Light of Mystery Wisdom, trad. Pauline Wehrle, London, 1984, 117. (L'arte alla luce della saggezza del mistero, Antroposofica Editrice 2010, in ITA).

40. Vedi, per esempio, Steiner, Art as Seen, 28 e 117. La prima si riferisce a una conferenza del 28 dicembre 1914 a Dornach; per una traduzione alternativa vedi Rudolf Steiner, "Technology and Art: Their Bearing on Modern Culture," The Golden Blade, 1959, 14. (L'arte alla luce della saggezza del mistero, Antroposofica Editrice 2010, in ITA)

41. Steiner, Ways, 10. (Verso un nuovo stile architettonico, Editrice Antroposofica 1999, in ITA)

42. Ibid., 30.

43. In Santomasso, "Origins and Aims," 297.

44. Scheine der Bewusstheit. Steiner, Architectural Conception, 10 and 19.

45. Steiner, "Of the Goetheanum," 8; per una traduzione alternativa, vedi Steiner, Art as Seen, 117.

46. "... muss sich gewissermassen in ihm als in einem Organischen das Geistige, das Seelische, das Physische zum Ausdruck bringen." Steiner, Architektur, 47. (Verso un nuovo stile architettonico, Editrice Antroposofica 1999, in ITA)

47. Santomasso, "Origins and Aims," 298 e 305; ed Eugene Santomasso, "Rudolf Steiner," saggio in Adolf K. Placzek, ed., Macmillan Encyclopedia of Architects, vol. 4, New York, 1982, 123-124. Anche Dennis Sharp affermò che Steiner zetestò la teoria dell'empatia (Einfühlung) all'architettura" Sharp, Modern Architecture, 151.

48. In Biesantz, et al., The Goetheanum, 41; per una traduzione alternativa vedi Rudolf Steiner, Art in the Light of Mystery Wisdom, trans. Johanna Collis, London, 1970, 19. (L'arte alla luce della saggezza del mistero, Antroposofica Editrice 2010, in ITA)

L'ARCHITETTURA DELLO STUDIO ALBERTS & VAN HUUT DI AMSTERDAM: ovvero quando l'architettura organica vivente è in grado di connettere, non solo idealmente, momenti storici lontani, luoghi fisici distanti, culture diverse.

Alberto Nadiani

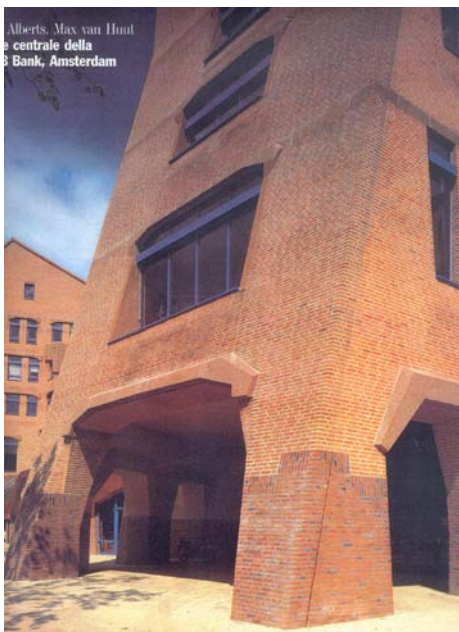


FIGURA 1. Base di una delle dieci torri costituenti la Banca ING di Amsterdam (foto tratta dalla rivista Domus n.714, Marzo 1990).



FIGURA 2. Casa del centro storico di Forlimpopoli (FC).

Cosa può legare un edificio abitativo a schiera, edificato da anonimi costruttori in epoca probabilmente medioevale, al centro di un piccolo aggregato urbano posizionato nel cuore della pianura romagnola, con un imponente edificio per uffici (una banca, per la precisione, l'ex sede centrale della banca NMB, ora banca ING), (Fig. 1), progettata e realizzata negli anni '80 da uno dei più noti studi di architettura olandesi - lo studio di architettura Alberts & van Huut - nella periferia, piuttosto degradata, posta a Sud-Est di Amsterdam? Apparentemente nulla.

Ma il modo in cui i due edifici in questione si radicano al terreno, la modalità con cui gli stessi si staccano dal suolo per tendere dinamicamente verso l'alto, sembrano alludere ad un "processo progettuale comune", palesemente applicato in due epoche storiche diverse, in ambiti geografici, però, non così lontani tra loro; la pianura romagnola da una parte e le terre basse olandesi dall'altra: un'ampia

zona paludosa bonificata dall'acqua in epoca storica, posta nella fascia Centro-Nord dell'Italia, a confronto con un'area strappata faticosamente al mare e situata nel Nord dell'Europa; la stessa piatezza dell'orizzonte ed un clima piuttosto simile. Un processo progettuale comune realizzato da mani artigiane contraddistinte da differenti abilità, ma capaci di esprimersi, in entrambi i casi, ad un altissimo livello qualitativo; attraverso un materiale - il mattone in laterizio - ora certamente prodotto in maniera differente rispetto alle modalità artigianali del passato, ma, comunque, da sempre intimamente legato al territorio olandese così come a quello emiliano-romagnolo, ed alle rispettive architetture grazie all'argilla, naturalmente presente nel sottosuolo di questi due territori, in quantità tale da non poter impedire alle loro genti di arrivare a sfruttarlo quale materiale costruttivo per eccellenza.

Se nell'esempio romagnolo (Fig. 2) il

Alberto Nadiani.

Architetto e libero professionista a capo dello Studio di Architettura "la Casa di Dagda" che si occupa di progettazione di edifici in bioedilizia e a basso consumo energetico.

risultato finale è la diretta conseguenza di una tecnica costruttiva non ancora del tutto matura, ma applicata con lo scopo di garantire una maggiore stabilità al costruito, attraverso l'allargamento della sua base e la successiva rastremazione verso l'alto, in quel tipico gioco di equilibri che da sempre impone all'architettura di risolvere il contrasto tra forze che spingono dall'alto e forze che rispondono dal basso, nell'esempio olandese la "necessità dichiarata" è quella di inclinare la facciata al fine di esporla correttamente alla radiazione solare e poterla sfruttare al meglio per il soddisfacimento delle finalità energetiche dell'involucro edilizio.

Tuttavia, la "volontà decisamente più velata" è, anche in questo caso, quella di arrivare ad enfatizzare nella struttura quel fantastico connubio di spinte e contropinte già visto nel caso romagnolo. E per farlo, ecco allora che l'architettura del caso olandese si inclina rispetto alla verticale per piantarsi adeguatamente al terreno ed accompagnare le forze del peso, provenienti dall'alto, nel punto di incontro con quelle di sostegno provenienti al basso. Il risultato finale è tutto tranne che staticità e pesantezza, è un elemento vegetale, una sorta di grande albero, che con grande dinamicità sembra crescere naturalmente verso l'alto.

Il parallelo che si sta tentando, in chiave teorica, è certamente ardito quanto affascinante, ma lo si può cogliere appieno solamente facendo esperienza diretta, pratica di questo imponente edificio per uffici, edificio che riesce ad esprimere il meglio di sé soprattutto se messo a confronto con il contesto ambientale in cui si trova dislocato: il quartiere Bijlmermeer - periferia Sud-Est di Amsterdam - quartiere dormitorio per immigrati, integrato, se così si può dire, da numerosi palazzoni per uffici, da diversi centri commerciali e da un imponente stadio da calcio. Camminando attorno a questo vasto complesso urbano che è la Banca ING,

FIGURA 3. Veduta del complesso della Banca ING dalla Abcouderpad (Bijlmerplein).



(Fig. 3), (dieci torri di differente altezza che si aggregano a formare in pianta un'enorme "S" avente la funzione di "scardinare urbanisticamente" la maglia piuttosto rigida del quartiere popolare), passando dalla piazza antistante all'ingresso ai porticati prospicienti la banca ed uscendo poi di nuovo verso le strade rettilinee fiancheggiate dai grigi palazzoni abitativi (Fig. 4), ci si dimentica di essere al centro di quella destabilizzante sperimentazione urbana anni '60 - '70, prodotta dalle logiche funzionaliste del CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) che è il quartiere Bijlmermeer (non a caso diventato presto terreno di coltura per tutte quelle forme di disadattamento così tipicamente collegate al fenomeno dell'immigrazione, in questo caso della gente proveniente dalle ex-colonie olandesi) e, per un attimo, è possibile sentirsi a proprio agio, come se si passeggiasse all'interno di quel fenomenale mix di stimolazioni sensoriali che può essere uno qualsiasi dei tanti centri storici disseminati per l'Europa. È molto interessante vedere come il "tema del portico", tema tra l'altro piuttosto inusuale nel panorama urbanistico fiammingo, sia stato proposto in questa situazione da Alberts & van Huut per affrontare il contesto di forte degrado architettonico ed urbanistico, prima ancora che sociale, di Bijlmermeer e notare, soprattutto, come abbiano inteso utilizzarlo proprio con il fine di ricucire quello strappo generatosi inizialmente dall'inserimento della planimetria, piuttosto articolata, dello stesso complesso bancario all'interno della regolarità urbanistica della periferia in questione. I due architetti olandesi, consapevoli delle forti necessità sociali in cui si trovavano ad operare, hanno volutamente deciso di utilizzare un elemento architettonico come il portico - così favorevole all'incontro ed allo scambio delle persone e così adatto



FIGURA 4. Veduta della Abcouderpad (Bijlmerplein) dal porticato della Banca ING.

FIGURA 5. Veduta di una delle torri della Banca ING dalla Abcouderpad (Bijlmerplein).



a proteggere i passanti dalle intemperie tipiche del difficile clima olandese - proprio per accompagnare l'intero quartiere verso un'azione di miglioramento sociale, ma non bisogna dimenticare il ruolo svolto dallo stesso porticato nella sua qualità di filtro tra la funzione terziaria della banca e quella commerciale-residenziale del contesto, oltre alla capacità di riuscire a stemperare quel senso di solidità e fermezza trasmesso dall'imponente organismo edilizio in mattoni, senso, con tutta probabilità, volutamente richiesto dalla dirigenza bancaria del tempo ai due progettisti incaricati. Questa grande attenzione al contesto

è, certamente, parte sostanziale ed integrante del cosiddetto "approccio progettuale organico-vivente" e lo è, in modo particolare, nel lavoro svolto dallo studio di architettura Alberts & van Huut; questo approccio vuole che ogni progetto venga affrontato nella complessità dei singoli aspetti componenti, ma impone anche che ogni soluzione parziale ai singoli aspetti sia parte coerente di una risposta di tipo unitario, organica appunto, nella quale riescono a fondersi a pari livello necessità di tipo urbanistico ed architettonico oltre che sociale ed economico. Se nel corso dell'auspicata passeggiata tra le torri della banca ci si sofferma

ad esaminarne una dal basso (Fig. 5), apprezzandone l'inusuale profilo inclinato, oppure ci si avvicina all'edificio, provenendo dalle vie del quartiere e cogliendo in questo modo la profonda differenza che sussiste a livello di orientamento dei fronti, è possibile sperimentare direttamente la grande capacità che ha l'architettura organica vivente, in modo particolare quella interpretata dallo studio Alberts & van Huut, di scardinare la logica della forma squadrata in pianta e della perfetta verticalità in alzato (di cui sono, purtroppo, impregnate molte delle nostre costruzioni contemporanee) facendo riprendere

FIGURA 6. Uffici della Banca ING ad Apeldoorn (NL).



all'uomo confidenza con un'architettura quale può essere quella, ad esempio, della tradizione storica: un'architettura che può essere anche tecnicamente imperfetta, certamente non rigidamente conformata, ma forse proprio per questo più entusiasmante, per la grande varietà formale e l'alta qualità visiva che è in grado di offrire all'occhio umano nel suo continuo ed inevitabile lavoro di esplorazione della realtà e, dunque, anche all'animo umano sempre alla ricerca di nuove emozioni e stimoli; un'architettura che, proprio grazie alle sue forme non necessariamente dettate da una logica esclusivamente funzionale e per questo motivo spesso irregolari o apparentemente non finite, è capace di parlare a tutte le componenti dell'essere umano.

La chiave di lettura proposta a partire dal confronto tra la costruzione romagnola e la banca olandese è soltanto una delle tante che è possibile intraprendere nel tentativo di comprendere in modo esauriente il lavoro di Alberts & van Huut.

In buona sostanza ciò che si è voluto sottolineare è la fortissima vicinanza, per non dire la similitudine, che si può cogliere tra la matrice stilistico - formale di molte opere realizzate dallo studio olandese (quasi esclusivamente in patria) e gran parte di quella che viene chiamata, almeno in Italia, "architettura spontanea", ossia quell'insieme di costruzioni, prevalentemente a funzione residenziale, realizzate nel passato quasi sempre per rispondere a necessità abitative contingenti, spesso per opera di maestranze improvvisate raramente coordinate da figure di responsabilità tecnica ed all'interno di nuclei urbani sorti storicamente per aggregazione di cellule successive senza una visione urbanistica unitaria, ma con l'unico vincolo imposto dal bisogno di assecondare le caratteristiche morfologiche del terreno, dunque, espandendosi secondo linee di

sviluppo casuali, nervose e, per necessità, raramente rettilinee, secondo cioè quell'alternarsi tipico di allargamenti e restringimenti spaziali, di espansioni e contrazioni che rendono i nostri centri storici del tutto simili al movimento respiratorio di un essere vivente. Da un primo e veloce sguardo ai lavori realizzati dallo studio Alberts & van Huut, soprattutto a quelli più importanti sviluppati a partire dalla scala urbana, possiamo individuare conformazioni piuttosto simili a quelle ritrovabili a livello dell'architettura spontanea sopra descritta; conformazioni che, già in planimetria, presentano forme estremamente variegata, che nulla hanno a che fare con una matrice di sviluppo di tipo ortogonale, che, magari, possono scendere al compromesso della serialità, ma che, nel loro insieme, riescono a proporre un'articolazione complessa e diversificata, frutto dell'apparentemente casuale miscela di elementi che aggettano ed elementi che rientrano e dove la linea spezzata, aperta spesso ad angolo ottuso, diventa la matrice dello sviluppo anche in alzato delle opere di questi architetti olandesi.

Da questo loro modo di lavorare ne deriva una risultante architettonica decisamente curiosa, a volte affascinante, a volte inquietante, spesso divertente, estremamente difficile da catalogare, ma, certamente, originalissima nel panorama architettonico contemporaneo.

Una risultante nella quale sembra spesso prevalere un senso di "non finito", di "inconcluso", messo in risalto dall'accostamento, quasi mai accompagnato, di materiali dalle caratteristiche contrastanti (il mattone con il vetro, il legno con il metallo, etc...) (Fig. 6), dai coronamenti dei fronti spesso risolti tramite il ricorso a linee spezzate, dai volumi mai impostati sulla rigidità simmetrica e, per questo motivo, densi di vitalità. In questo modo l'architettura di

Alberts e van Huut appare quasi come il frutto di un'azione di congelamento dove tutto, improvvisamente, sembra bloccarsi in uno stato di "non completa risoluzione dell'opera", stato che, però, non impone alla stessa un'immagine da "nuova rovina romantica", anzi ne lascia presagire un prossimo futuro cambiamento, mantenendola, in questo modo, in una condizione di eterna tensione dinamica.

LA SCUOLA WALDORF DI VERONA

Luigi Fiumara



FIGURA 1. L'edificio nella sua configurazione originaria.



FIGURA 2. La facciata dell'edificio dopo la ristrutturazione.

La scuola Waldorf di Verona, con classi dalla prima all'ottava e una sezione di materna, aveva utilizzato per anni gli ambienti di un antico mulino situato in una ridente località con vista sui colli Euganei. Nonostante la bellezza del luogo, le dimensioni dei locali imponevano un trasloco in un edificio più capiente, pena l'impossibilità di proseguire l'attività didattica. Con urgenza si cercò uno stabile da poter ristrutturare, al fine di ridurre i tempi di attesa. Il capannone artigianale sito nel comune di Mozzecane si dimostrò l'unica alternativa praticabile ma il suo aspetto architettonico – insieme ad altre questioni legate alla località scelta, molto distante dalla precedente sede – destava preoccupazioni fra insegnanti e genitori. Già prima dell'acquisto dell'immobile mi fu chiesta una bozza di modifica planimetrica per verificare l'adattabilità alle esigenze della scuola. Dopo alcuni mesi privi di notizie appresi dell'imminente inizio dei lavori sulla base di un progetto redatto dall'architetto Valeriano Benetti, genitore di alunni della scuola, a cui era stato chiesto di fornire una soluzione puramente funzionale, priva di una specifica qualità architettonica, al fine di contenere i costi di costruzione. Il consiglio di amministrazione della scuola intendeva chiedermi in un secondo momento di "abbellire" l'edificio tramite il progetto del colore ma senza intervenire sostanzialmente sugli altri

aspetti. Fortunatamente ebbi l'occasione di visitare Verona poco prima dell'apertura del cantiere e proposi di modificare il progetto esistente al fine di ottenere una qualità spaziale ed architettonica quanto più possibile in sintonia con la pedagogia Waldorf e con i principi dell'architettura organica vivente. Negli incontri avuti con gli insegnanti e con i membri del consiglio di amministrazione emerse chiaramente il desiderio di trasformare lo stabile, accompagnato però dal timore di spese eccessive. Per questo cercai di proporre delle soluzioni efficaci ma di basso impatto economico.

All'esterno le modifiche hanno riguardato principalmente la facciata di ingresso, all'origine priva di aperture, piatta e relativamente alta, vista l'assenza di differenziazione (Fig 1 e 2). Con l'aggiunta del volume della segreteria al piano terra e della necessaria scala antincendio (rispettivamente sui lati destro e sinistro) si è ottenuto un prospetto più movimentato, suddiviso in due livelli in modo da rapportarsi alla scala umana e del bambino. Contemporaneamente è stata introdotta un'espressione individuale grazie all'apertura di una nuova finestra al secondo piano, in asse con il colmo del tetto. Tale finestra è intesa come occhio dell'edificio e la sua importanza viene ulteriormente sottolineata dalla ripartizione della facciata in campi

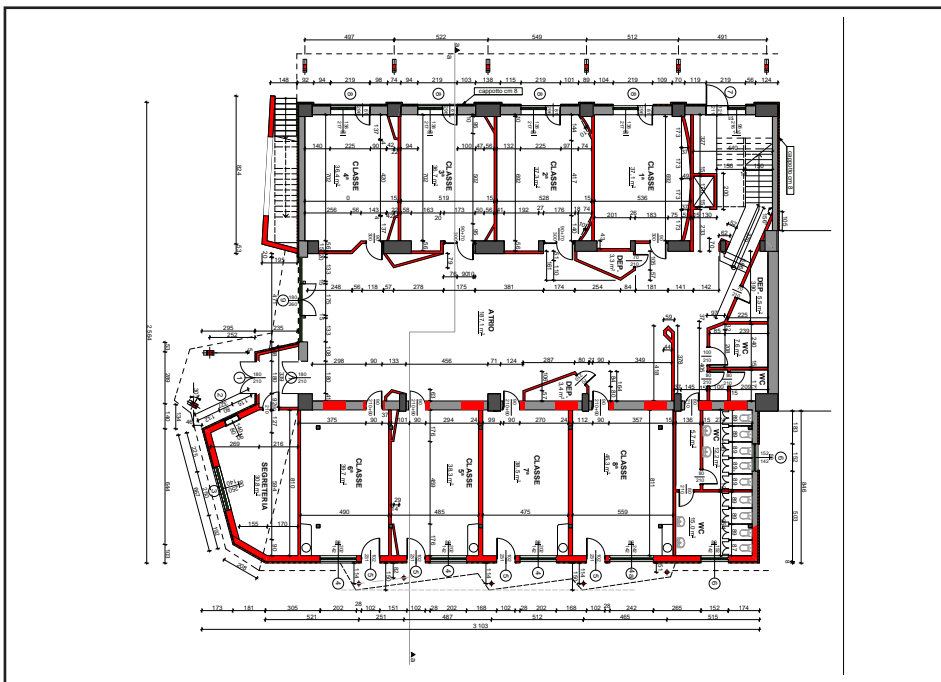
Luigi Fiumara.

Architetto - Presidente del Forum Internazionale Uomo e Architettura (IFMA) - Professore onorario presso la Facoltà di Architettura di Kiev.



FIGURA 3. Interno del capannone artigianale.

FIGURA 4. Pianta piano terra - progetto.



colorati differenti, di cui quello centrale delimita la finestra e trasmette un senso di verticalità e di presenza individuale. Mi è sembrato anche importante introdurre una fascia colorata più scura che fungesse visualmente da zoccolo, al fine di mediare fra il terreno e la facciata. L'andamento a tratti ondulato di tale fascia può forse apparire inusuale ed è stato già oggetto di critiche e perplessità da parte di alcuni amici architetti di ambito tedesco, non abituati ad un simile uso del colore e più ligi alle tradizioni funzionaliste in materia. Io credo che tale soluzione conferisca una maggiore vitalità all'edificio e che si adatti alla presenza dei bambini, i quali percepiscono prevalentemente ciò che si trova alla loro altezza. Anche gli insegnanti e il consiglio della scuola, posti di fronte alla scelta sul realizzare o meno il progetto del colore della facciata, hanno optato per la soluzione che a loro parere comunica maggiore vivacità, nonostante fosse chiaramente più impegnativa. Io stesso sono rimasto colpito dall'affermazione di uno degli insegnanti, che, a lavori completati, affermò che senza zoccolo l'edificio sarebbe stato come privo di vita. Le maggiori preoccupazioni in fase di progettazione mi venivano offerte tuttavia più dagli spazi interni che dai prospetti, data la rigida struttura del capannone, che non permetteva di realizzare ambienti altro che rettangolari e che costringeva ad ordinare le aule sui due lati di un lungo atrio pressoché privo di luce, se non dal lato dell'entrata (Fig 3). Come spesso accade, proprio il nodo più problematico è divenuto un elemento chiave del progetto, conferendo una qualità particolare al tutto. (Fig 4 e 5) Così l'atrio, dopo essere stato articolato in zone con diverse caratteristiche e dimensioni mediante sporgenze delle pareti per lo più utilizzate come ripostigli (ambienti di grande valore data la scarsità di superficie), si è trasformato in uno spazio polifunzionale

dotato di grande vitalità, molto apprezzato da insegnanti, genitori e visitatori della scuola. A partire dall'ingresso vetrato si succedono un'area emiciclica più luminosa rivolta verso l'esterno, uno spazio centrale leggermente meno luminoso tendente all'ovale, usato dagli insegnanti per attività di gruppo (gioco, attività motoria), quindi una zona più raccolta presso le classi superiori, con possibilità di sedere e lavorare in comune, ed infine un'area-disimpegno basata su un principio esagonale da cui si accede ai servizi, alla scala e all'ascensore. Le forme spaziali delle varie zone sono sottolineate dal controsoffitto in tavole di legno applicate alla soletta in cemento armato, anche questo un dettaglio di costo non eccessivo ma in grado di conferire all'ambiente un maggior senso di calore ed accoglienza e di rafforzare la percezione delle caratteristiche accennate in pianta (Fig 6).

Le aule, di forma rettangolare, sono state differenziate in parte mediante diverse configurazioni della parete destinata alla lavagna, riprese dalla specchiatura in tavole del soffitto piano delle classi I – IV. Per le classi V – VIII è stato possibile realizzare soffitti tridimensionali evolventesi da una situazione di confronto dinamico insegnante – alunni ad una di cooperazione nell'ottava classe (Fig 7-8-9). La scelta dei colori per le aule si discosta in parte dalle tradizioni Waldorf in base alle peculiarità dell'orientamento, con le classi dalla quinta all'ottava rivolte a nord, e in base al carattere della comunità scolastica e della regione. Per motivi di tempo non è stato purtroppo possibile applicare la tecnica delle velature.

Il piano superiore della scuola ospita una sala per euritmia ed una per la musica (Fig. 10), separate da un arco scenico che permette di utilizzarle come teatro, nonché due laboratori per materie artistiche e scientifiche ed una sala insegnanti. Al secondo piano si è volutamente ridotto lo

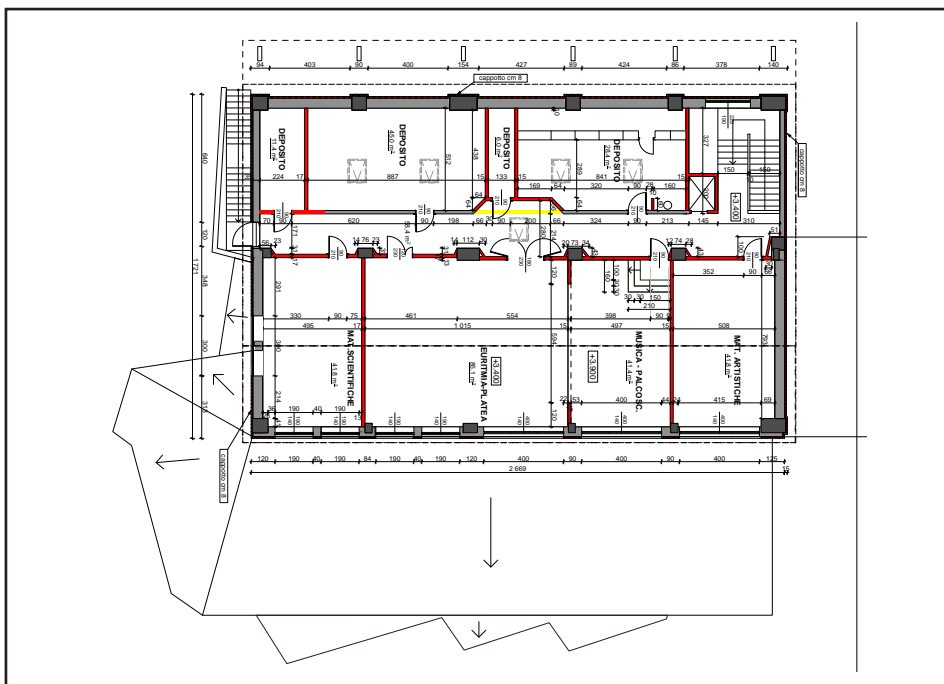


FIGURA 5. Pianta primo piano - progetto.

FIGURA 6. Il progetto dei soffitti - pianta.

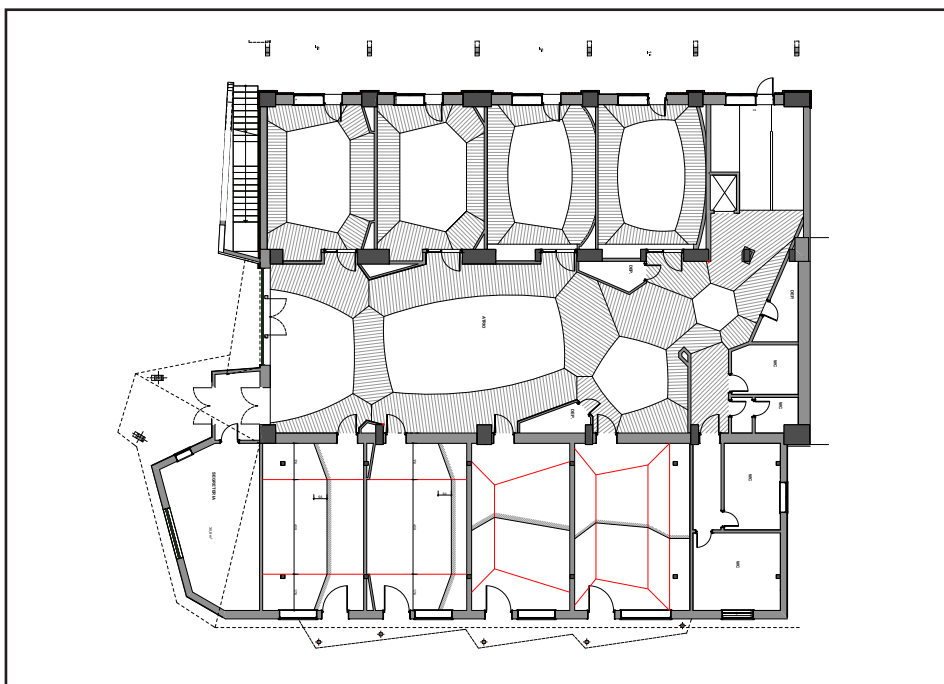




FIGURA 7. L'atrio utilizzato come spazio polifunzionale.

FIGURA 8. Aule - interni.



sforzo di trasformazione dello stabile, sia per motivi di risparmio che a causa delle funzioni ospitate. Il maggior impegno è fluito forse nel progetto del non ampio corridoio centrale del piano, dalle cui pareti sporgono alcuni pilastri e che rischiava di diventare uno spazio opprimente e privo di qualità architettonica. Smussando il passaggio fra pareti e pilastri e variando la larghezza del corridoio in corrispondenza dell'entrata del teatro si è riusciti a mio parere a creare un percorso movimentato e piacevole, pur nella ristrettezza dei mezzi a disposizione.

Un fattore determinante per il buon esito del progetto è stato sicuramente l'aspetto sociale e il grande spirito di collaborazione dimostrato da insegnanti e genitori, alcuni dei quali hanno attivamente partecipato ai lavori consentendo di ridurre notevolmente i costi e di ottenere risultati di alta qualità.

Vorrei citare per tutti il signor Fabio Gasparato, membro del consiglio della scuola e titolare di una ditta di materiali edili ecologici, che ha coordinato l'intero processo esecutivo con una presenza pressoché continua in cantiere. L'esperienza di Verona ha anche mostrato come la qualità architettonica di un intervento sia una componente determinante per lo sviluppo dei rapporti sociali nella comunità scolastica e quanto essa influenzi l'attività pedagogica. Pur essendo da tempo convinto di questi fatti, sono stato ugualmente sorpreso dalle affermazioni degli insegnanti su quanto il nuovo edificio li sostenesse nel loro lavoro. Alcuni di loro notavano persino una stanchezza di gran lunga minore al termine della giornata in confronto con la situazione sperimentata nella sede precedente; altri si sono accorti di trovarsi più volentieri a scuola che a casa propria, ragion per cui hanno deciso di mettere mano alla propria abitazione per renderla più accogliente.

Tempistica di progetto:

- studio di fattibilità: settembre 2010
- inizio progettazione e lavori: maggio 2011
- termine lavori e inaugurazione: aprile 2012



FIGURA 9. Aule - interni.

FIGURA 10. Sala per euritmia e per la musica.



IL NUOVO LOGO PER LA FONDAZIONE ANTROPOSOFICA MILANESE

Walter Gervasi

La Fondazione Antroposofica Milanese, di recente formazione, oltre all'eredità della precedente Associazione Antroposofica, con sede in via Vasto n°4, a Milano, acquisisce finalmente nel giugno 2013 anche la proprietà dei muri, fino ad allora ancora di proprietà della Società Antroposofica Universale a Dornach (Basilea) Svizzera, inserendosi così nella realtà milanese in completa autonomia e con una storica esperienza operante sul territorio lombardo dal 1979.

Oggi la Fondazione continua ad ospitare le attività dei Gruppi Antroposofici cittadini, di altri gruppi spontanei attivi in ambiti di studio e ricerca collegati con l'antroposofia, ed anche di attività artistiche e artistico terapeutiche private, ma sempre ispirate alla Scienza dello Spirito antroposofica. Inoltre svolge una propria attività di proposizione dei contenuti antroposofici attraverso conferenze, corsi, seminari, mostre e manifestazioni varie all'interno della sede stessa.

Dopo un primo periodo di adattamento e riorganizzazione, nasce per la Fondazione l'urgente necessità di un'immagine grafica che la caratterizzi per la propria nuova natura, un Logo, che segni il cambiamento dalla precedente Associazione.

Con questo intento, nel marzo 2014 viene organizzato un "Bando di Concorso di Grafica Artistica" internazionale con regolare Giuria, composta da: Dott. Giancarlo Buccheri (Presidente della Fondazione), Claudia Chiodi, Maestra ed Euritmista e l'Arch. Stefano Andi. Oltre al compito di esaminare i lavori presentati, la Giuria formula i 3 principi ispirativi a cui dovrà informarsi l'operato dei concorrenti:

1. gli aspetti artistici di matrice antroposofica e goetheanistica;
2. l'adozione, come esempio ispirativo artistico e contenutistico da interpretare liberamente, del Motivo del Secondo Goetheanum, creato

da Rudolf Steiner e illustrato dal disegno alla lavagna da lui fatto durante la conferenza del 1 gennaio 1924 nell'ambito del Convegno di Natale della Società Antroposofica Universale. Rudolf Steiner presentò allora questo motivo con le seguenti parole: *"Mediante questa forma vorrei cercare di rendere manifesto che il Goetheanum deve costituire una specie di protezione per chi in esso cerca la spiritualità"*. Dovrebbero essere quindi, queste parole, un riferimento per la realizzazione del nuovo logo, uno spunto di ispirazione attraverso i concetti di *solidità e protezione*;

3. esprimere il senso e l'essenza specifica della Fondazione e delle sue attività.

Il bando, inoltre, chiede che il Logo sia presentato sia come soggetto a se stante, che con la dicitura "Fondazione Antroposofica Milanese" secondo una composizione da Carta Intestata. L'opera sarà riconoscibile con un "Motto".

Al Concorso hanno partecipato 14 concorrenti, numero incoraggiante e soprattutto con qualità di ricerca grafico-espressiva e contenuti di grande soddisfazione.

Prima di entrare nel merito dei premiati, è interessante scoprire i criteri di assegnazione ed analisi adottati dalla Giuria esaminatrice.

Dopo aver esaminato i 14 bozzetti in concorso, la Commissione ha elaborato 4 tipologie nelle quali sono state raggruppate le opere.

(Tale elenco e relativa valutazione è stato estratto da: - Verbale di Giuria - "Concorso di grafica artistica").

I - Elaborazione grafica, più o meno complessa e raffinata, del Motivo del Secondo Goetheanum, dato nel bando come libero riferimento ideale per il progetto.

Walter Gervasi.

Architetto in Milano. Lavora presso lo Studio Forma e Flusso.

II - Invenzione artistica di un'immagine che prende spunto dagli elementi di riferimento del bando, ma non adotta direttamente il modello formale del Motivo, bensì esplora diverse traduzioni figurative dei suoi contenuti, talvolta esplicite, talvolta nascoste.

III - Un terzo piccolo gruppo non prende spunto dal Motivo del Secondo Goetheanum, ma comunque fa palese riferimento alle forme dell'Edificio, per elaborarle in modo più o meno artistico, più o meno efficace.

IV - Un quarto gruppo, infine, arriva ad esiti inventivi autonomi che non prendono spunto dal Motivo formale del Secondo Goetheanum, né dalle sue forme in generale, e che esplorano raffigurazioni libere che attingono a propri significati e suggestioni, però non sempre collegate con i riferimenti ispirativi richiesti dal bando.

Confrontando quindi le varie opere con le richieste del bando, sono stati aggiudicati i tre primi premi alle seguenti proposte:

Terzo Premio: alla proposta presentata con il motto "Metamorfofi, Fusione, Sintesi". Questa proposta fa parte del gruppo IV. Le motivazioni di questa scelta sono: l'insieme del logo figurativo e delle scritte

"Metamorfofi, Fusione, Sintesi".



è indubbiamente chiaro ed efficace. Pur non presentando esplicitamente un riferimento formale al Motivo del Secondo Goetheanum, comunica tuttavia alcuni dei suoi valori, richiamati nel bando: solidità, protezione. Al contempo presenta una sua moderata dinamica interna, data dall'asimmetria della forma grafica e dal suo rapporto con la scritta intestatrice, che la sostiene e l'accompagna.

Il segno nel suo complesso è elegante, anche se le due parti non sono del tutto fuse in un unico insieme, ma tendono a rimanere un po' staccate tra loro. Il logo, preso a sé, è conciso ed essenziale, ma artisticamente non risolto, presentando un profilo che si sviluppa sui due lati del contorno, l'interno ed esterno, tra loro estranei e non organicamente dialoganti. La scritta è elegante e moderna, ma non si relaziona compiutamente al logo. Inoltre, pur apprezzabile per lontane atmosfere artistiche moderniste, non sembra però interpretare lo specifico carattere di una realtà antroposofica quale è la Fondazione.

Secondo Premio: alla proposta presentata con il motto "Solo una forma".

Di tutti i bozzetti esaminati, questo è quello che dal punto di vista puramente grafico tecnico presenta le migliori qualità. È quindi caratteristico del I raggruppamento individuato sopra.

Molto chiaro ed efficace ed elegante, di



"Solo una forma".

solida concezione grafica sia tecnica che formale, si ispira anche in modo diretto al Motivo del Goetheanum, che elabora secondo una sequenza di trasformazioni e ribaltamenti ingegnosi, sia ai presupposti ideali, non tutti per altro, che vengono espressi nel bando come carattere che la Fondazione desidera rappresentare e comunicare. Il logo e la scritta sottostante ben si legano e rapportano reciprocamente; in una versione colorata, anche la scelta cromatica è indovinata ed espressiva. Infine lo studio delle applicazioni tecniche e tipografiche denota una professionalità di livello.

Ciò che ha impedito a questa proposta di prevalere nella scelta della giuria sono: una certa rigidità e schematicità formale sia del processo di sviluppo delle forme, sia della loro natura simbolica, che in un tema artistico goetheanistico come questo

"Sacra Famiglia".



<p><i>fondazione antroposofica milanese</i></p> 	 <p>FONDAZIONE ANTROPOSOFICA MILANESE</p>	 <p>FONDAZIONE ANTROPOSOFICA MILANESE</p>
<p>DYNAMEIS</p>	<p>La vita è nel movimento</p>	<p>Chi non vuole trova i monti chi vuole trova le vie</p>
 <p>Fondazione Antroposofica Milanese</p>	 <p>Fondazione Antroposofica Milanese</p>	 <p>Fondazione Antroposofica Milanese</p>
<p>La casa della parola</p>	<p>Non si evade il Mondo</p>	<p>Stelle parlarono un dì agli uomini</p>
 <p>Fondazione Antroposofica Milanese</p>	 <p>FONDAZIONE ANTROPOSOFICA MILANESE</p>	 <p>FONDAZIONE ANTROPOSOFICA MILANESE</p>
<p>Unterbruch des taeglichen caos</p>	<p>Ciò che è dentro ciò che è fuori</p>	<p>L'unione fa la forza</p>
 <p>FONDAZIONE ANTROPOSOFICA MILANESE</p>		
<p>La vita è bella</p>	<p>Puoi vedere solo ciò per cui sei pronto</p>	

dovrebbe essere superata, sia nel risultato finale che, dall'aspetto un po' generico, e quindi debolmente espressivo della specificità antroposofica della Fondazione, sconta appunto una genesi e un carattere da congegno grafico sapiente ma non vivo.

Primo Premio: alla proposta presentata con il motto "Sacra Famiglia".

L'opera che è stata scelta per il primo premio appartiene con tutta evidenza alla seconda tipologia sopra descritta. Essa si è fatta preferire alle altre per il carattere di libera, adeguata ed espressiva artisticità delle forme che, lungi dall'essere gratuito ed autereferenziale esercizio di fantasia, si collega invece bene con il tema del concorso e con i suoi intenti.

Il valore centrale della proposta è dato dal logo grafico in quanto tale: una soluzione che, oltre ad esprimere i contenuti di riferimento del bando, li interpreta artisticamente ed efficacemente con una resa plastica e organica, nonché equilibrata. Si percepisce nella figura sia il carattere organico vivente della forma, che vuol corrispondere ai valori che la Fondazione di matrice antroposofica vuol rappresentare ed esprimere, sia il richiamo sottile ma intuibile al processo elaborativo sotteso allo sviluppo grafico, che come detto nella relazione di presentazione dell'autore, tocca sia l'aspetto segnico delle iniziali della Fondazione, sia il carattere di gioco dell'invenzione. Il messaggio del logo è quindi forte e deciso, originale, artisticamente risolto e richiama anche lontanamente un'atmosfera ispirativa che rimanda decisamente alla matrice antroposofica dei legami ideali della Fondazione, pur risolvendosi in un contesto locale.

Nel complesso questa proposta è quella che più sembra rappresentare figurativamente una realtà come la Fondazione Antroposofica Milanese, che

ha una sua specificità legata alla storia dell'antroposofia a Milano (nella nostra città Rudolf Steiner diede personalmente avvio a questo impulso), che vuole esprimere il proprio legame con la Scienza dello Spirito antroposofica, con la Società Antroposofica Universale e il Goetheanum di Dornach e che come tale vuole porsi e dialogare apertamente e sinceramente, collaborativamente con le altre realtà milanesi.

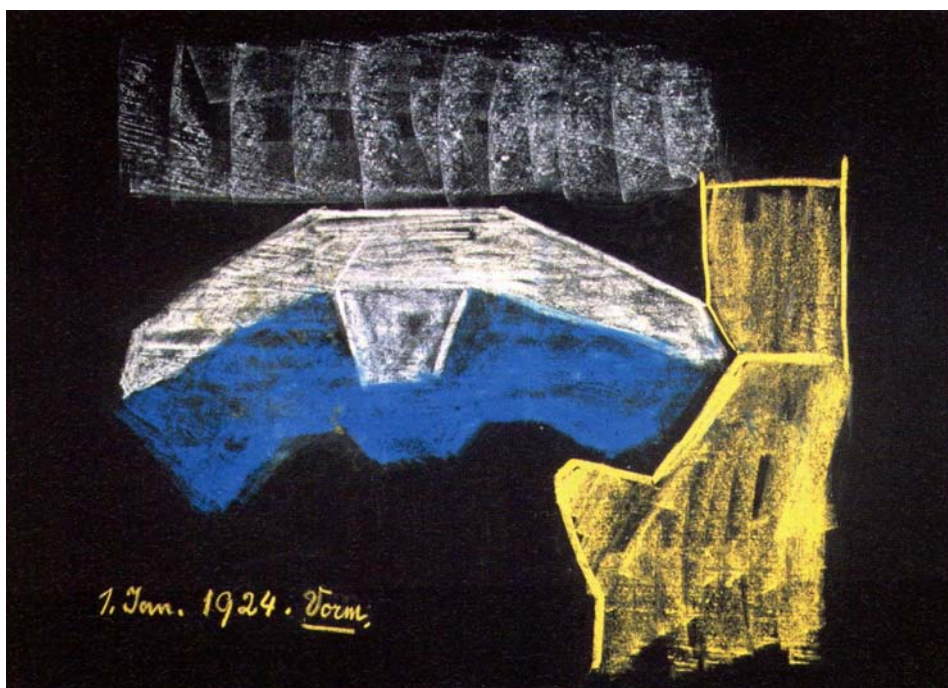
Nelle pagine precedenti sono mostrate, a pari merito, tutte le opere che hanno partecipato al bando, contraddistinte dal loro motto.

A posteriori, a mio parere, è degna di segnalazione un'opera che ha colto nelle forme del Goetheanum l'ispirazione, anche se non al motivo indicato dal Bando, ma ne ha seguito gli intenti, distinguendosi per l'espressione artistica e la ricerca

cromatica- formale in un raffinato rigore grafico.

Il motto è: "Non si evade il mondo in modo più sicuro che attraverso l'arte e non si lega ad esso in modo più sicuro che attraverso l'arte".

Motivo del II Goetheanum, R. Steiner 1 gennaio 1924 "Mediante questa forma vorrei cercare di rendere manifesto che il Goetheanum deve costituire una specie di protezione per chi in esso cerca la spiritualità"



Luigi Sertori

Ilona Schubert in "Selbsterlebte im Zusammensein mit R.Steiner und Marie Steiner"

(Ilona Schubert euritmista, tra le prime nella cerchia di Marie e Rudolf Steiner, ha avuto il destino, mentre Steiner lavorava alla statua del "Rappresentante dell'umanità" e cadde da un'alta impalcatura, di afferrarlo e salvargli così la vita)

Luigi Sertori.

Filosofo e pittore, è referente del ramo Antonio Rosmini di Trento della Società Antroposofica in Italia.

Episodi di rispetto e devozione verso il primo Goetheanum.

Nel primo Goetheanum, avevamo spesso prove molto lunghe sul palcoscenico. Allora alle colonne erano apposti i seggi. Che nessuno potesse sedersi sopra, era per noi cosa del tutto ovvia. Una volta posi il mio piccolo orologio d'oro, proprio dietro, nel punto in cui il seggio era fissato alla colonna; era un piccolo angolino dove sapevo che il mio orologio era al sicuro, che' non lo volevo tenere mentre mi esercitavo. Dalla sala questo angolino non era visibile. Quando giunse R. Steiner per spiegare qualcosa sulla scena, vide l'orologio e chiese: "Di chi è l'orologio?" lo mi feci subito avanti e lui disse: "Non ho mai ritenuto possibile che a qualcuno potesse venire in mente di porre qualcosa sui seggi. Anche lì non si può mettere nulla, è del tutto impossibile, ci pensi una buona volta". Sia le euritmiste che io, eravamo molto colpite; e fu per noi una buona lezione. Una cosa simile accadde nella grande sala degli spettatori dove un'altra euritmista, durante una prova, stava mangiando un panino vicino all'entrata ovest, dietro una colonna. Anche stavolta R. Steiner la chiamò a sé e disse: "Se lei vuol mangiare, lo faccia nel guardaroba o nel ridotto, ma non nella sala: non vede in ciò una cosa impossibile? Un qualcosa del genere non lo si può fare." Un'altra volta che vide alcuni giovani seduti sul davanzale della terrazza, li invitò, il più presto possibile, a venir giù, in quanto era maleducazione comportarsi così nell'edificio. Non avrebbe mai permesso di entrare nell'edificio senza calze, e ad una signora che voleva entrare nell'edificio in pantaloni, le proibì in modo cortese ma determinato l'accesso (a quei tempi, una signora in pantaloni era molto inusuale). Anche uomini senza giacca non erano ben accetti. "In un concerto non andate certo così trasandati! In una chiesa non

vi permettereste certo tutto ciò" diceva. Molti anni dopo, quando raccontai questi fatti ad un'allieva, questa disse: "Ma l'edificio non è una chiesa". "No, risposi io, ma molto di più." Persino l'allora principe consorte d'Olanda che venne a visitare l'edificio, fu pregato da R. Steiner in questi termini: "Altezza, mi voglia scusare, ma non si può entrare con la sigaretta nell'edificio." E sua Altezza si scusò molto e lasciò fuori la sigaretta! Forse sarebbe anche oggi opportuno, di far propri i punti di vista di R. Steiner! Oggi in un tempo così povero di devozione!

Dopo l'incendio, tutte le manifestazioni si svolsero nella falegnameria. Com'era difficile e doloroso abituarsi di nuovo agli spazi angusti, e tuttavia come si era grati che almeno questo era rimasto risparmiato. ...

(Tratto da "Lo Steinbock" Anno 2, Nr.4, aprile 2000, pp.2 e 3.- responsabile Dr. Sertori Luigi - Notiziario del ramo A. Rosmini Tn.)

EVENTI

Trento

In ottobre ha preso avvio il Corso di Approfondimento in Architettura Organica Vivente, organizzato dall'Associazione Culturale ars lineandi, che si tiene a Rovereto presso la Sala delle Arti dell'Asilo Colle Fiorito con cadenza mensile. Gli incontri proposti hanno lo scopo di fornire ai partecipanti elementi utili per avvicinarsi ai principi progettuali relativi all'architettura con impulso antroposofico con una duplice valenza: sia di studio e approfondimento culturale, sia pratico - applicativa.

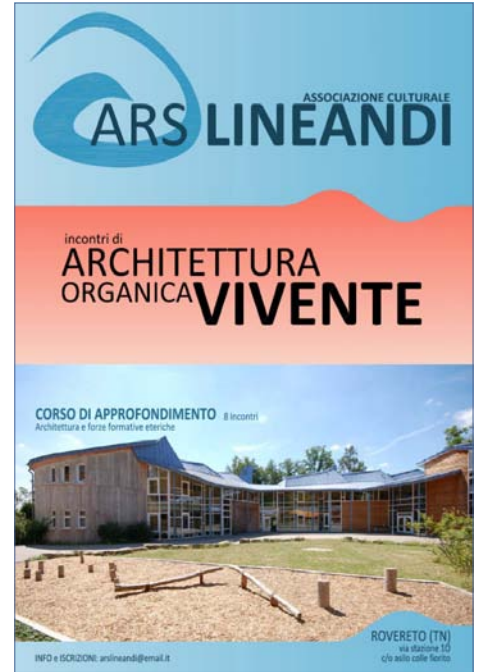
Il tema dell'anno è "La dimensione creativa dell'Architettura Organica Vivente: la forma e la sua genesi". Attraverso seminari teorici e laboratori artistico-pratici, durante gli incontri viene affrontato il tema dell'ideazione della forma in architettura, sia in riferimento all'uomo e al suo essere tripartito, sia in relazione all'ambiente circostante e all'evoluzione storica dell'umanità. I partecipanti sono guidati a una rinnovata e più profonda percezione del materiale e delle sue capacità espressive con osservazioni di opere architettoniche esistenti e con esercitazioni pratiche di disegno e modellaggio. Il fine è quello di entrare in relazione alla materia come forma dello spirito e pertanto elevarne le intrinseche qualità in maniera creativa.

Il Corso di Approfondimento, tradizionalmente rivolto a coloro che a vario titolo operano nell'ambito dell'architettura e del settore delle costruzioni in genere, è riservato a quanti hanno già frequentato il Corso Introduttivo negli anni precedenti e che siano quindi adeguatamente formati sui fondamenti di Architettura Organica Vivente.

Il Corso di Approfondimento ha ricevuto l'accreditamento dall'Ordine degli Architetti PPC della Provincia di Trento. A fronte di una frequenza di almeno l'80 % degli incontri, vengono riconosciuti 15 crediti formativi professionali.

Contestualmente al Corso di Approfondimento, è stato dato avvio a un Gruppo di Studio, coordinato dall'arch. Stefano Andi, relativo alla conferenza "Goethe, padre di una nuova estetica" di Rudolf Steiner del 1888. Gli incontri si tengono presso la Sala delle Arti dell'Asilo Colle Fiorito di Rovereto, il venerdì antecedente al Corso di Approfondimento, ad ore 17.00. La partecipazione, gratuita, è aperta a tutti gli interessati.

Vedi anche <http://www.architetturaorganicavivente.org/content/blogcategory/19/39/>



Milano

In ottobre hanno preso avvio gli incontri organizzati dal Gruppo di Architettura Organica Vivente di Milano, che si tengono presso la Fondazione Antroposofica Milanese. Il tema di studio di quest'anno parte dall'osservazione del fenomeno dei profughi proveniente dall'esterno della Comunità Europea, dall'Europa dell'Est, dal Nord Africa, dal Medio Oriente, che riversandosi nei Paesi del Vecchio Continente ha preso in quest'ultimo anno un crescendo impressionante e drammatico. Oltre a tutti i gravi problemi legati al ricevimento e all'accoglienza di questo gran numero di uomini, il corso di quest'anno vuole toccare il tema degli spazi da offrire loro. Il mondo occidentale offre infatti a queste anime (quando hanno superato le prime condizioni di rifugio precario) delle abitazioni e dei luoghi di soggiorno che, secondo i principi architettonici ed edilizi moderni, sono sicuri, confortevoli, puliti e dotati di tutte le caratteristiche di decoro civile; ma anche improntate a un concetto di casa che non solo è lontanissimo da quelli che queste persone avevano nelle loro regioni di provenienza, ma anche è incentrato solo su parametri tecnologici e formali che non lasciano nessuno spazio a una vita animica, spirituale, e talvolta biologica, sana, equilibrata, accogliente. Sono le stesse profonde carenze dell'edilizia moderna e contemporanea che affliggono anche l'esistenza degli abitanti dei nostri Paesi europei; ma per quelli l'impatto è ancor più traumatico e violento. Si vuole quindi porre attenzione al fatto che una nuova architettura esista, che sia orientata ai caratteri universalmente umani, a dialogare con la vita biologica, animica, spirituale della persona, in generale, a prescindere dalle specificità delle sue condizioni particolari, e che sappia inoltre adattarsi attraverso i propri processi ideativi, progettuali, creativi, tecnici e tecnologici, a quelle condizioni di origine etnica, regionale, climatica, tecnologica. E' l'architettura organica vivente, che Rudolf Steiner creò a partire dall'immagine vivente dell'Uomo, dal suo rapporto con il Cosmo e le sue forze, dalle esigenze più vere e vive, concrete e profonde dell'essere umano, in ogni sua situazione esistenziale. Con queste riflessioni sullo sfondo, che possono orientare un poco nelle problematiche dell'attualità, il Gruppo di Milano per l'Architettura Organica Vivente propone un nuovo anno di lavoro, ricerca e studio su vari ambiti dell'impulso organico vivente steineriano, improntato sempre all'approfondimento di temi di fondo (il Primo Goetheanum, la Storia dell'Architettura) e a diverse modalità esperienziali: pittura e disegno a chiaroscuro, modellaggio di forme.

Vedi anche <http://www.architetturaorganicavivente.org/content/blogcategory/19/39/>



**Conferenza IFMA in Norvegia
Bergen - Stavanger - Oslo - Moss, 9-13 luglio 2014**

L'architettura sta chiamando

L'esperienza Norvegese è stata per me molto arricchente, specialmente nel vedere come queste architetture nordiche parlano all'uomo (bambino) e modificano il materiale attorno a lui e per lui.

Io sono dalla parte del progettista, perché è molto difficile sia comprendere questo punto di vista, sia avere l'idea giusta per un luogo, essere in grado di esprimerla, ed essere in grado di controllarne la crescita. Sappiamo bene come le pressioni esterne ci distolgano da essa: normative, artigiani, etc.

Controllare la crescita dell'edificio come se fosse un corpo, nelle sue fasi di costruzione senza perdere di vista l'idea, stando attenti a non spostarsi da essa con il rischio che non si legga più. Riuscire a mantenere quest'idea ed esprimerla, questo per me è arte. Tutti i progettisti ambirebbero ad arrivare a questo, ma purtroppo non tutti hanno successo. Penso che quando puoi leggere il gesto o l'idea dell'edificio sia già un'altissima espressione, perché attraverso di essa puoi ricevere il significato, se ce n'è uno. È come se l'architettura prendesse vita e ti ricevesse, come se diventasse una persona e ti accogliesse, ti abbracciasse.

Quando arrivi in una stanza stai così bene che ne vorresti una nella tua casa!

Mi è accaduto questo nelle aule della scuola di Stavanger, mi riferisco in particolare alla libreria con la scala a ponte, e all'aula circolare nell'edificio separato, e sicuramente anche alla forma esterna della scuola materna di Bergen, che è una vera scultura.

Vorrei ringraziare Espen e Ole Rasmus, per averle progettate altrimenti non avrei potuto provare questi sentimenti nel viverle, e l'arch. Stefano Andi che mi ha mostrato questa nuova strada.

Chiara Andreus, architetto

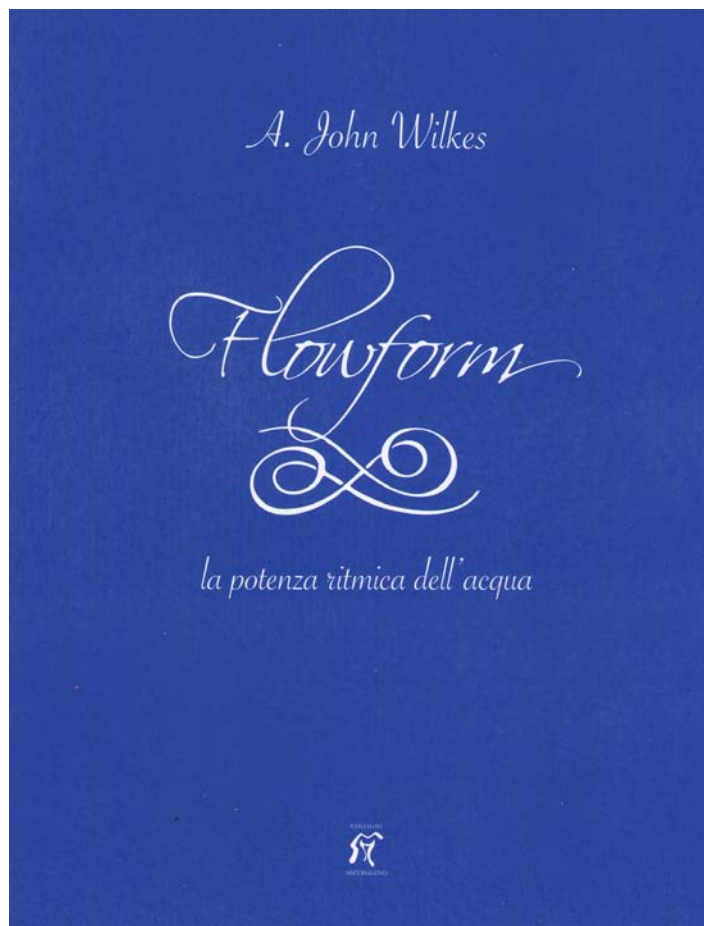


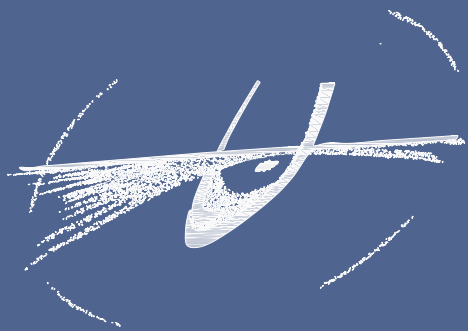
"FLOWFORM - La potenza ritmica dell'acqua" di A. John Wilkes
(luglio 2015), Edizioni Arcobaleno,
pp. 248

ISBN 978-88-88362-68-7
Traduzione dall'inglese di Silvia Pederiva

L'acqua che scorre in un ruscello, in un fiume o in un canale crea una varietà quasi infinita di forme affascinanti, molto simili a quelle degli organismi viventi. Lo scultore John Wilkes negli anni '70 cerca di fissare in modo plastico alcune di queste forme, scoprendo che se l'acqua vi fluisce attraverso, entra in una risonanza ritmica. Nascono così le Flowform, che da un lato valorizzano l'elemento ritmico, fondamento di ogni processo vitale e dall'altro rappresentano un elemento estetico particolarmente apprezzato. I liquidi che oscillano ritmicamente nelle Flowform acquistano nuove qualità vitali molto particolari. Questo comporta una ricca serie di ricadute operative sia nell'area ecologica, sia salutistica.

Questo testo, già tradotto in molte lingue, viene ora pubblicato per la prima volta in Italia. Nei primi capitoli l'autore presenta il percorso e le ricerche che lo hanno condotto all'idea delle vasche Flowform, quindi illustra l'ampia gamma dei diversi modelli di Flowform e le svariate applicazioni pratiche che ne derivano. Il libro è arricchito da molte immagini e disegni esplicativi.





dynameis rassegna per l'architettura organica vivente