



QUADERNI di ARCHITETTURA e DESIGN

5|2022 **Tecnica e Forma**

Silvia **Aloisio** · Vincenzo Paolo **Bagnato** · Paolo **Baronio**
Alberto **Bassi** · Roberta **Belli** · Federico **Bulfone**
Gransinigh · Alessandro **Canevari** · Alba **Cappellieri**
Giulia **Conti** · Federica **Dal Falco** · Davide **Franco**
Laura **La Rosa** · Monica **Livadiotti** · Anna Christiana
Maiorano · Francesco **Monterosso** · Matteo **Pennisi**
Beatrice **Rossato** · Dario **Russo** · Valentina **Santoro**
Livia **Tenuta** · Susanna **Testa** · Cristiano **Tosco**

QuAD

Quaderni di Architettura e Design

Dipartimento di Architettura, Costruzione e Design – Politecnico di Bari

www.quad-ad.eu

Direttore

Gian Paolo Consoli

Responsabile scientifico della Sezione Design

Rossana Carullo

Caporedattore

Valentina Castagnolo

Comitato scientifico

Giorgio Rocco (Presidente), Antonio Armesto, Salvatore Barba, Michele Beccu, Vincenzo Cristallo, Daniela Esposito, Riccardo Florio, Angela Garcia Codoner, Maria Pilar Garcia Cuetos, Roberto Gargiani, Imma Jansana, Loredana Ficarelli, Fabio Mangone, Nicola Martinelli, Giovanna Massari, Dieter Mertens, Carlo Moccia, Elisabetta Pallottino, Mario Piccioni, Christian Rapp, Raimonda Riccini, Augusto Roca De Amicis, Michelangelo Russo, Uwe Schröder, Cesare Sposito, Fani Mallochou-Tufano, Claudio Varagnoli

Comitato Editoriale

Roberta Belli Pasqua, Francesco Benelli, Guglielmo Bilancioni, Fiorella Bulegato, Luigi Maria Calì, Rossella de Cadilhac, Luisa Chimenz, Fabrizio Di Marco, Elena Della Piana, Fernando Errico, Federica Gotta, Francesco Guida, Gianluca Grigatti, Luciana Gunetti, Matteo Ieva, Antonio Labalestra, Massimo Leserri, Monica Livadiotti, Marco Maretto, Anna Bruna Menghini, Giulia Annalinda Neglia, Valeria Pagnini, Marco Pietrosante, Vittorio Pizzigoni, Beniamino Polimeni, Gabriele Rossi, Dario Russo, Rita Sassu, Francesca Scalisi, Lucia Serafini

Redazione

Mariella Annese, Nicoletta Faccitondo, Antonello Fino,
Tania Leone, Domenico Pastore, Valentina Santoro, Valeria Valeriano

Anno di fondazione 2017

Federica Dal Falco

Forme, tecniche e metodi della modernità

La nuova dimensione dell'abitare nel design policromo del costruttivismo

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright. Le opere che figurano nel sito possono essere consultate e riprodotte su supporto cartaceo o elettronico con la riserva che l'uso sia strettamente personale, sia scientifico che didattico, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale. La riproduzione e la citazione dovranno obbligatoriamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)
<http://www.edizioniquasar.it/>

ISSN 2611-4437 - eISBN 978-88-5491-334-9

Tutti i diritti riservati

FEDERICA DAL FALCO, *Forme, tecniche e metodi della modernità. La nuova dimensione dell'abitare nel design policromo del costruttivismo*, QuAD, 5, 2022, pp. 265-280.

Gli articoli pubblicati nella Rivista sono sottoposti a referee nel sistema a doppio cieco.

5|2022 Sommario

5 EDITORIALE

Gian Paolo Consoli, Rossana Carullo

Architettura

11 DAL NATURALE ALL'ARTIFICIALMENTE NATURALE: LE TRASFORMAZIONI DELL'APERGON

Monica Livadiotti

33 DALLA TECNICA ALLA FORMA: STRUMENTI E TRASFORMAZIONI DELLA CULTURA FIGURATIVA NELLA SCULTURA ANTICA

Roberta Belli

53 TRA CAVE E OFFICINE MARMORARIE: NOTE SULLE FASI DI LAVORAZIONE DEI CAPITELLI PROTOBIZANTINI

Paolo Baronio

73 L'ANASTILOSIS NEL DUALISMO TECNICO-FORMALE DEL NOVECENTO

Valentina Santoro

- 93 LA CALCE TRA FILOLOGIA E INNOVAZIONE. PRATICHE DI CANTIERE TRA TECNICA, FORMA ED ESSENZA
Federico Bulfone Gransinigh
- 119 SULLIVAN E L'IMMAGINE DELL'EDIFICIO ALTO. ORIGINE E ALTRE SORTI DI UN MOTTO DI SUCCESSO
Alessandro Canevari
- 137 DA *ARCHITEKTUR* A *BAUKUNST*: IL CANTONALE E LA MODERNITÀ DI CATANIA
Laura La Rosa, Matteo Pennisi
- 153 UNO STILE PER GLI EDIFICI TECNICI. TECNICA E COSTRUZIONE NELLA *GROSS KRAFTWERK* "KLINGENBERG"
Davide Franco
- 173 FORME ARCHITETTONICHE DEL TENDAGGIO. BERLINO/VENEZIA: STRUMENTI COMPOSITIVI TESSILI A CONFRONTO
Giulia Conti
- 191 ARCHITETTURA TROPICALE IN CALCESTRUZZO ARMATO. LA MODERNITÀ PLASTICA DI MAX BORGES, VICTOR LUNDY E ALEJANDRO ZOHN
Silvia Aloisio
- 211 LA RICOSTRUZIONE TRA TECNICA E FORMA. NOTE SUL PROGETTO D'ARCHITETTURA DOPO IL TERREMOTO
Cristiano Tosco

Design

- 229 *SENSE MAKING*, OLTRE IL DESIGN TECNO-NICHILISTA
Alberto Bassi
- 239 FILOSOFIA COME DESIGN CONCETTUALE. MARI E FLORIDI: ETICA, *PHYSIS* E *TECHNÉ* NELL'INFOSFERA
Francesco Monterosso, Dario Russo

- 253 FUTURE SCENARIOS IN JEWELLERY: SUSTAINABILITY, INNOVATION
AND CHALLENGES FOR THE BODY AT THE JEWELLERY MUSEUM
Alba Cappellieri, Livia Tenuta, Susanna Testa, Beatrice Rossato
- 265 FORME, TECNICHE E METODI DELLA MODERNITÀ. LA NUOVA
DIMENSIONE DELL'ABITARE NEL DESIGN POLICROMO DEL
COSTRUTTIVISMO
Federica Dal Falco
- 281 TECNICA E FORMA NEL DESIGN DELLA MANIGLIA
Vincenzo Paolo Bagnato, Anna Christiana Maiorano

Forme, tecniche e metodi della modernità

La nuova dimensione dell'abitare nel design policromo del costruttivismo

Federica Dal Falco

Sapienza Università di Roma | PDTA - federica.dalfalco@uniroma1.it

The contribution questions the relationship between technique and form of a significant period in the history of the evolution of design, meaning this term in the extended and interdisciplinary sense of the avant-garde of the twentieth century, with a critical historical analysis of experiments carried out in post-revolutionary Russia. In considering the theses of the Soviet architect Moisei Yakovlevich Ginzburg (1892-1946), who in his Stil' i epokha: ocherki o sovremennoy arkhitekture, 1924 (Style and epoch: issues in modern architecture, 1984) considers pre-conditions of modernity styles and concepts from antiquity to the Middle Ages, the paper offers an in-depth study of the "objective method" used in the context of Vchutemas-Vchutein (1920-1930), the Moscow School of Architecture and Design coeval at the Bauhaus of Gropius. The scientific references pursued in the applications of this methodology concern the design of spaces and objects, consistently with new technologies and instruments. In particular, in relation to the radical constructivist vision, the new dimension of the habitat will be investigated with respect to the experimentation on the color of internal surfaces and furnishings, a theme that offers comparisons with contemporary architecture and design of the Modern Movement.

Il contributo si interroga sul rapporto tra tecnica e forma in relazione ad uno dei momenti più significativi della storia dell'evoluzione del design, intendendo tale termine nel senso esteso e interdisciplinare proprio delle avanguardie del Novecento, con un'analisi storico critica delle sperimentazioni attuate nella Russia post rivoluzionaria. Nel considerare le tesi dell'architetto sovietico costruttivista Moisei Yakovlevich Ginzburg (1892-1946) che nel suo Stil' i epokha: Problemy sovremennoi arkhitektury del 1924 (Style and Epoch: Issues in Modern Architecture, 1984) considera pre-condizioni della modernità stili e concetti dall'antichità al Medioevo, il contributo propone un approfondimento sul "metodo oggettivo" attuato nell'ambito di Vchutemas-Vchutein (1920-1930), la Scuola di Architettura e design moscovita coeva al Bauhaus di Gropius. I fondamenti scientifici perseguiti nelle applicazioni di tale metodologia, riguardano il design di oggetti e spazi coerentemente all'utilizzo di nuove tecnologie e strumentazioni. In particolare, della radicale visione costruttivista, sarà indagata la nuova dimensione dell'habitat rispetto alla sperimentazione policroma delle superfici interne e degli arredi, un tema foriero di comparazioni con le contemporanee opere del Movimento Moderno.

Keywords: forms and techniques of modernity, design and avant-garde, constructivism, Vchutemas-Vchutein, Bauhaus

Parole chiave: forme e tecniche della modernità, design e avanguardie, costruttivismo, Vchutemas-Vchutein, Bauhaus

▪ *Vchutemas-Vchutein. Nuovi metodi oggettivi*

Negli anni che seguirono la Rivoluzione dell'ottobre 1917, lo Stato bolscevico avviò una politica culturale di ampio respiro, con azioni improntate a rigenerare teorie e pratiche della sfera artistica finalizzate al superamento del capitalismo e al riscatto del proletariato, educando ai requisiti di civiltà e cultura del socialismo, per mantenere e consolidare le conquiste politiche e sociali.

Lo sviluppo educativo e culturale delle masse era legato all'elevazione della produttività del lavoro e posto al centro del processo di transizione al socialismo, dal momento che la Rivoluzione era avvenuta prima e non a seguito della formazione del nuovo uomo sovietico (*"novyj sovetskij čelovek"*)¹. Il passaggio del potere al proletariato in un paese isolato e arretrato, con larghi strati della popolazione sottomessi a rapporti feudali, doveva avvenire attraverso forme di controllo anche coercitive, atte ad educare al lavoro in modo regolare e disciplinato.

Nel negare i monopoli della borghesia, questa nuova dimensione dell'istruzione divenne parte integrante della politica trasformando spazi, tempi, comportamenti pubblici e privati all'insegna di un simbolo, la bandiera rossa, un colore-segno, rivendicato come esclusivo dai rivoluzionari².

L'iconoclastia bolscevica distrusse registri figurativi e oggetti della tradizione e legò la lotta per il rinnovamento culturale e artistico ad un approccio metodologico di tipo scientifico, fondato su regole oggettive e sul rigore dei linguaggi che contraddistinse percorsi e storie dei propugnatori dell'"arte del popolo".

In questo scenario, il 19 dicembre del 1920 venne pubblicato il verbale del Consiglio dei commissari del popolo a firma di Vladimir Il'ič Ul'janov (Lenin) che sanciva la creazione di Vchutemas (*Vysšie chudožestvenno-techničeskie masterskie*, "Laboratori artistico-tecnici superiori"). La Scuola era basata su una visione politecnica orientata alla sfera industriale e divenne il principale centro deputato alla formazione sistematica in campo artistico della classe operaia e dei contadini³.

L'istituzione prevedeva la fusione dei Primi e Secondi Liberi Laboratori Artistici di Stato (SGChM) creati nel 1918 dalla Scuola artistico-industriale Stroganov e dalla Scuola di pittura, scultura e architettura. Obiettivo primario del nuovo progetto pedagogico era il radicale cambiamento del repertorio prerivoluzionario di forme e tecniche negli ambiti della pittura, della grafica, della scultura e dell'architettura estendendo la sperimentazione al design di prodotti in legno, in metallo, in ceramica e in tessili⁴ (*fig. 1*).

Il percorso formativo si articolava in quattro anni di studi secondo uno schema concentrico costituito da due aree di apprendimento: il Corso Fondamentale costituito da Unità didattiche (Colore, Volume, Spazio, Grafica) propedeutiche a otto Facoltà caratterizzate da una logica interdisciplinare (Architettura, Pittura, Scultura, Lavorazione dei metalli, Lavorazione del legno, Ceramica, Tessuti, Grafica).

Scopo delle Unità era di fornire conoscenze teoriche e pratiche improntate a una nuova grammatica visiva, filtrata attraverso la lente della psicofisiologia della percezione al fine di garantire un primo livello di competenze adeguate alla progettazione per

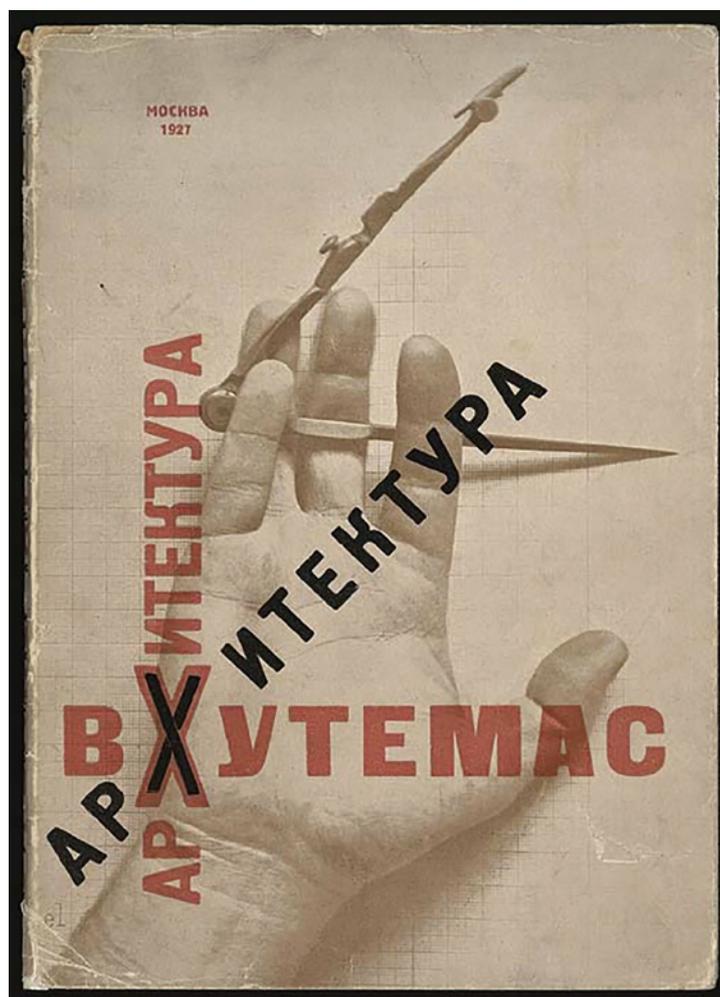


Fig. 1. Copertina del libro di El Lissitzky, *L'Architettura a Vchutemas*, 1927.

l'industria⁵. Le quattro Unità erano concepite secondo un approccio organico che, nel negare la suddivisione in arti superiori e inferiori, prevedeva la compresenza di discipline artistiche, tecnico-scientifiche e socio-umanistiche. Il biennio non solo era la fucina di nuovi linguaggi visivi contro l'estetica della reificazione, ma anche il luogo del confronto tra studenti e docenti secondo relazioni antiautoritarie aperte alla condivisione di metodi e di contenuti⁶.

Nel 1927, Vchutemas venne rinominata Vchutein (*Vysšij chudožestvenno-techničeskij institut*, "Istituto superiore artistico-tecnico") e fino alla definitiva chiusura nel 1930 costituì il centro di eccellenza della ricerca dall'architettura alle arti, al design e il parallelo moscovita del Bauhaus di Weimar e poi di Dessau⁷. La minor fama della Scuola moscovita deriva dalla complessità di molteplici questioni legate ai contesti politico-economici, alla lingua e quindi alla comunicazione, ma anche alle difficoltà di viaggio da e per la Russia.

L'analogia tra le due istituzioni, è stata recentemente oggetto di studi e ricerche che hanno evidenziato la similitudine tra i due ordinamenti costituiti da corsi e laboratori propedeutici, rappresentati con cerchi concentrici e segmenti radiali, in progressione verso il centro, cuore del percorso formativo individuato nel progetto quale luogo della sintesi⁸. Un campo di indagine di grande interesse anche per comprendere gli scambi culturali tra docenti e artisti che hanno insegnato nelle due Scuole, costituendo a posteriori una sorta di *think tank* della modernità nella storia del Novecento.

Una sostanziale differenza tra le due Scuole, si ravvisa nella *Rabfak Iskusstv* ("Facoltà tecnico-artistica operaia") di Vchutemas, che aveva il compito di offrire agli strati sociali meno istruiti una preparazione di base adeguata al Corso Fondamentale, secondo quei principi dell'ideologia socialista basati sull'accesso libero all'istruzione, sulla collettività e partecipazione, finalizzati a rispondere in modo sistematico alle esigenze del sistema produttivo nazionale.

L'offerta formativa si strutturava così in tre livelli, con una gradualità permeata da un approccio interdisciplinare: il primo consentiva l'accesso a Vchutemas, il secondo preparava alle scelte successive attraverso i fondamentali con un'ottica polivalente, il terzo era caratterizzato da specifici indirizzi atti a formare artisti-maestri qualificati per l'industria, nonché docenti per l'istruzione tecnico-professionale⁹.

A partire da studi dedicati agli elementi primari e alle loro proprietà, attraverso la conoscenza delle più avanzate ricerche sui linguaggi figurativi e sulle tecnologie, sugli aspetti psicologici e percettivi, lo studente intraprendeva il suo personale percorso formativo che culminava nell'attività progettuale, orientata all'integrazione tra arti e produzione.

Maestri e studenti avevano il compito di trasformare insieme i desueti repertori stilistici della tradizione per creare il nuovo arredo del mondo sovietico, comprensivo di tutte le varianti del design considerate vettori del cambiamento sociale, le cui peculiarità erano integrate in modo interscalare. Soprattutto, teorie e azioni avrebbero dovuto innescare un nuovo *byt*, termine russo dal significato elementare, ma intraducibile in altre lingue con una sola parola, perché in esso sono presenti tutte le sfumature e le tensioni della vita quotidiana, pubblica e privata, della cultura materiale, dell'esistenza terrena e oggettiva indipendentemente dai suoi aspetti spirituali¹⁰.

In tutte le discipline, venne sperimentato con diverse varianti il cosiddetto "metodo oggettivo", un approccio pedagogico interdisciplinare unificato, messo a punto anche per rispondere al problema dell'organizzazione e della gestione del notevole numero di studenti, tanto da poter definire Vchutemas, una se non la prima Università di massa. I concetti pedagogici radicali della Scuola russa vennero quindi immaginati e praticati in sinergia con la ricerca di nuovi registri visivi e spaziali e hanno costituito i principi guida dello sviluppo dell'architettura e del design sovietico con reciproche influenze, che ancora necessitano di indagini approfondite, sui protagonisti e gli artefatti del Movimento Moderno, fino alla contemporaneità¹¹.

La Scuola divenne quindi il luogo della sperimentazione di metodi scientifici di apprendimento, che a distanza di un secolo costituiscono un riferimento

sul quale interrogarsi per capire la radice e l'evoluzione di quel rapporto tra arti e scienze, divenuto poi il fulcro delle ricerche più avanzate nell'ambito del design.

Tra i campi e temi d'interesse scientifico e culturale rappresentativi delle diverse tendenze, delle analogie e differenze tra le avanguardie russe e quelle europee, vi è la ricerca sul colore, perseguita a tutto campo, dagli oggetti, alla moda, ai nuovi habitat, quei condensatori sociali rappresentati dalla "casa comune" e dalla "*Kommunalka*".

Sono queste le due tipologie, tuttora esistenti, che hanno caratterizzato gli stili di vita dei cittadini sovietici per i primi quarant'anni dopo la Rivoluzione, la cui diffusione diminuì dal 1957, quando su iniziativa di Chruščëv, vennero costruite le *chruščëvke*, condomini con appartamenti dotati dei confort di base.

Caduta nell'oblio durante l'impero di Stalin, la memoria di Vchutemas-Vchutein è stata riabilitata solo negli anni Cinquanta, a seguito del nuovo corso della cultura progettuale sovietica che oppose il suo rifiuto a perpetuare il decorativismo di Stato. Le molteplici storie della Scuola sono state ricostruite dallo storico dell'architettura Khan-Magomedov attraverso le testimonianze degli ex allievi e la raccolta documentale dei lavori sviluppati nei corsi, nelle mostre e nelle tesi di laurea¹². La Scuola è quindi un riferimento obbligato per gli studi sulla modernità e sulle relazioni tra avanguardie russe e europee, anche perché i più importanti artisti, poeti e architetti dell'URSS ne furono appassionati docenti.

▪ *La scienza del colore. Un approccio interdisciplinare*

La nuova dimensione delle relazioni tra individuo, ambiente e aspetti visivi legati alle cromie divenne uno dei principali interessi scientifici della cultura progettuale sovietica. A Vchutemas, l'insegnamento della teoria del colore fu affidato nel 1924 al fotografo Gustav Klustis, coniuge dell'artista Valentina Kulagina, allieva e seguace del pittore, fotografo e grafico Aleksandr Michajlovič Rodčenko, figura di spicco dell'avanguardia costruttivista e del produttivismo¹³.

Una famosa fotografia recentemente pubblicata¹⁴ ritrae Klustis in un Laboratorio della Scuola dove, tra due alte pareti, sono esposti gli esercizi sullo studio del colore in cerchi realizzati dagli studenti. Questa figura geometrica è fondamentale nella scienza del colore e venne utilizzata da Albert Henry Munsell, dal modello a stella di Wilhelm Ostwald del 1919 e da Johannes Itten, che sviluppò le sue ricerche sugli accostamenti "armonici" e sulle relazioni espressive tra le tinte nel corso propedeutico al Bauhaus di Weimar. Tali insegnamenti erano associati a principi di filosofia orientale, a pratiche di digiuno, a diete vegetariane, a esercizi di respirazione e sincretismo religioso¹⁵.

Tra i principali fautori delle teorie cromatiche, Klustis utilizzò il colore come un materiale carico di significati ideologici, definendo il rosso il pigmento dell'epoca marxista e un'allegoria del sacrificio dei rivoluzionari.

La sua arte è stata dapprima influenzata dal suprematismo di Kazimir S. Malevič di cui fu allievo dalla fine degli anni Dieci, con forme eidetiche astratte come quadrati,

Fig. 2. Gustav Klustis, Fotomontaggio, 1924.



righe e triangoli, per poi orientarsi con le opere *Dynamic City* alla rappresentazione astratta del reale tramite una varietà di *textures*. Considerato uno tra i principali inventori del fotomontaggio declinato ad interpretare l'iconografia politica, Klustis associò le geometrie rosse con immagini fotografiche documentarie al fine di una massima incisività sociale. Immagini che naturalmente reiterarono la figura di Lenin¹⁶ (fig. 2).

La questione del colore venne trattata sulla rivista SA «Sowremennaja Arhitektura» (CA «Contemporary Architecture») che nel 1929 pubblicò un numero monografico dedicato al rapporto tra luce e cromatismi, con analisi approfondite di architetti, designer e psicologi e articoli di tipo tecnico scientifico, illustrati da grafici, equazioni, diagrammi e tabelle¹⁷. L'apporto delle scienze psicologiche, con gli studi sviluppati in URSS sulla riflessologia e il comportamentismo e a livello internazionale sull'analisi oggettiva dei processi psichici, era considerato dirimente nella concezione architettonica e del design.

La riproduzione a colori di cinque opere di Fernand Léger apriva il numero della rivista ed era accostata per analogia cromatica al progetto di concorso per la casa del



Fig. 3. Fernand Léger, *Opera*. (da «Sowremennaja Architektura», 1929).

governo della Repubblica Kazaka Alma-Ata del 1929, firmato da Moisei Ginzburg¹⁸ (figg. 3, 4, 5). Vicina all'estetica purista per i suoi toni vivaci e a contrasto, la pittura di Léger assegnava al colore un'influenza benefica sull'individuo, mentre assumeva nella sfera collettiva una dimensione politica e sociale.

L'articolo *Farben in der architektur* di Ginzburg illustrato dal citato progetto per Alma-Ata¹⁹ era seguito dai contributi di Mikhail Baršč²⁰ e dello psicologo Boris Mikhailovich Teplov, studioso delle differenze individuali nell'ambito emotivo dell'apprendimento, dell'osservazione e della memoria, anche con ricadute sull'esistenza del talento innato in determinati campi della creatività e del sapere.

Teplov trattò la sua ricognizione sulla scienza del colore, coerentemente alle ricerche sulla determinazione "oggettiva" delle cromie, sviluppate nei primi decenni del Novecento. Il suo contributo ricostruisce un quadro di tipo tecnico scientifico con esemplificazioni di dati quantitativi applicati in modo sistematico a diversi fenomeni in questo campo. La disquisizione è accurata e la sua finalità dichiarata in modo esplicito: è la ricerca di un modello oggettivo, un sistema di definizione del colore utile



Fig. 4. Moisej Ginzburg con Ignatij F. Milinis, Concorso per la casa del governo della Repubblica Kazaka Alma-Ata (da «Sowremennaja Architektura», 1929).

all'architetto per effettuare le sue scelte cromatiche, ovvero spaziali, percettive e legate alla produttività individuale, tutelando la salute. Ma non basta. Perché la distinguibilità dei colori dipende soprattutto dalla loro differenza in termini di luminosità, che quanto più è minore tanto più rende difficile la distinzione²¹.

Dopo un'attenta analisi delle caratteristiche generali del colore definite dal *Committee on Colorimetry dell'Optical Society of America* attivo negli Stati Uniti dal 1919, Teplov segnala i già menzionati sistemi cromatici di Albert Henry Munsell, Robert Ridgway e Wilhelm Ostwald, evidenziandone pregi e svantaggi, con riferimento alle loro specifiche pubblicazioni²². Inoltre, definisce i principi del metodo cromatico in due punti: il colore è misura di una determinata grandezza e la percezione umana va correlata a tutte le proprietà cromatiche. Per esempio, se il rosso stimola le capacità lavorative e il blu ha un effetto contrario, è necessario stabilire se quest'ultimo dipenda da una differenza di tonalità, luminosità o saturazione, o da una differente combinazione.

Nel suo articolo, Ginzburg definisce quattro principi di base: realtà del colore, simbologia, rapporto con la luce e spazio colore, descrivendoli con un approccio oggettivo, anche con riferimento ad esperienze coeve²³. L'influenza del colore sulle attività umane dal punto di vista della psicofisiologia è considerata da Ginzburg ad ampio spettro, secondo relazioni interdipendenti applicabili in ambito lavorativo e nello spazio pubblico, nonché nella dimensione privata. In tal senso, la necessità di una sistematizzazione dei dati scientifici e la ricerca sui sistemi cromatici sono considerati dirimenti nel progetto dell'habitat moderno, nella loro sinergica funzionalità sul benessere psico-fisico e sulla definizione degli ambienti.

In particolare, la prima indicazione riguarda le modalità con cui il colore può facilitare l'orientamento nello spazio, attribuendo specificità a singoli elementi e particolari architettonici.

Agli effetti cromatici sulla psiche umana "realtà del colore e sensazione associata", e alla "simbologia del colore", quel secondo principio che aiuta a comprendere l'organizzazione dello spazio attraverso il colore, Ginzburg associa una

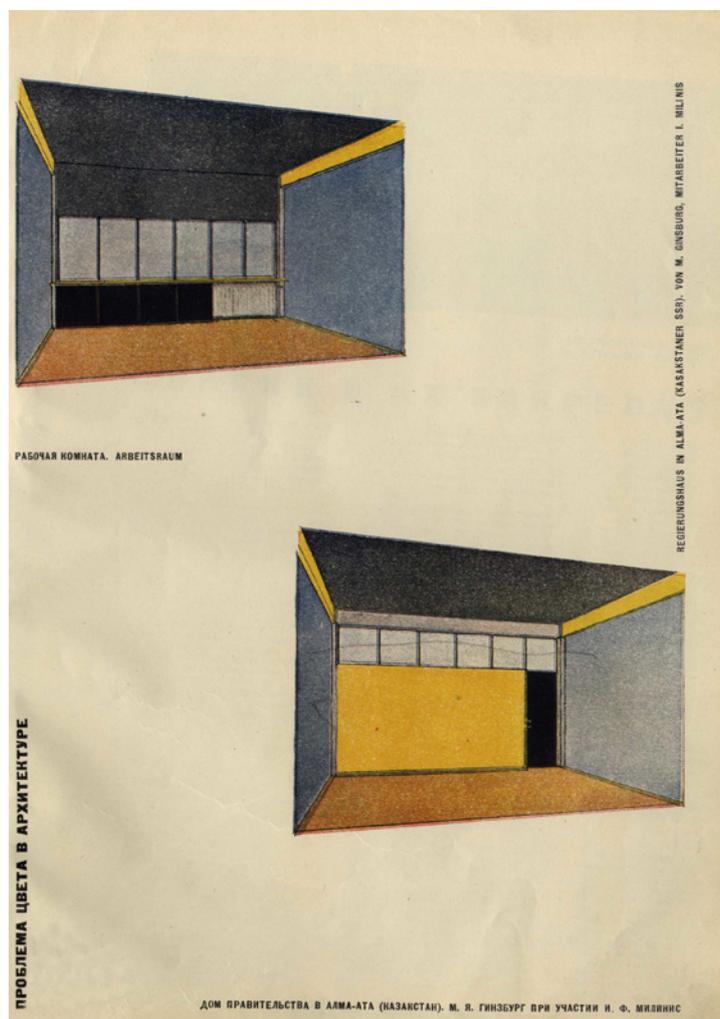


Fig. 5. Moisej Ginzburg con Ignatij F. Milinis, Concorso per la casa del governo della Repubblica Kazaka Alma-Ata spazio di lavoro (da «Sowremennaja Architektura», 1929).

terza questione basilare dell'architettura moderna: il rapporto con la luce. L'architetto si trova quindi a calibrare le relazioni tra spazio, colore, superfici e oggetti, considerando la variabilità delle condizioni legate all'illuminazione naturale e artificiale e agli effetti della riflessione sulle pareti verticali e orizzontali.

Il quarto e ultimo tema è lo spazio-colore, inerente le reciproche relazioni tra costruzione dei volumi e scelte cromatiche, tra disegno dei piani e spazialità da essi generata.

Ginzburg sostiene che toni di intensità crescente delle pareti di una stanza, per esempio nella scala dei grigi, comportano una sensazione di espansione dell'ambiente, corrispondendo dal punto di vista visivo e tattile all'aria misurabile necessaria alla respirazione di un individuo. In tal senso, il colore è definito quale indice del benessere psicofisico, misurabile analogamente al volume d'aria individuale.

Tale concezione deriva anche da una visita dell'architetto russo al Bauhaus di Dessau, descritta attraverso l'esempio del diverso trattamento cromatico delle superfici verticali di corridoi e pianerottoli rispetto ai piani dell'edificio. In particolare, Ginzburg ricorda l'esperienza provata nel laboratorio di Oskar Schlemmer a Dessau, dove le pareti erano dipinte con due intensità di grigio, chiaro e scuro, precisando che nel primo caso la percezione era dominata dalla presenza dei muri, nel secondo dallo spazio²⁴.

La visita alla Scuola tedesca potrebbe essere fatta risalire al 1923 in occasione dell'esposizione del Bauhaus, dove alcuni studenti, sotto la guida di Schlemmer realizzarono i decori murali degli *ateliers*, con risultati attenti al rapporto tra forme cromatiche, plastiche e architettoniche e alla reciprocità degli aspetti strutturali ed espressivi²⁵.

Ma c'è di più. Perché il ruolo del colore può essere esperito con diversi gruppi cromatici, per esempio trovando i giusti intervalli di intensità equivalente che vanno dal bianco al giallo chiaro, al rosso brillante e al marrone scuro, al fine di valorizzare quelle caratteristiche luminose che amplificano la sensazione di estensione spaziale. Ginzburg pone anche altre questioni legate al trattamento delle superfici, alle trame e *texture* di colore e alla necessità di una radicale revisione dell'illuminazione artificiale associata allo sviluppo dello spazio architettonico.

▪ *Nuovi habitat e superfici cromatiche. La casa comune del Narkomfin*

La questione abitativa era naturalmente legata all'utopia socialista della formazione dell'"uomo nuovo sovietico" e della collettivizzazione della vita quotidiana, con la creazione prima di falansteri ad opera dei rivoluzionari *raznočincy* ("persone di ranghi diversi") e poi di case-comuni.

Questa tipologia è stata il manifesto della critica radicale alla borghesia e al vecchio *byt*, nel segno di una nuova visione culturale dell'habitat. Il condensatore sociale è il concetto spaziale perseguito negli alloggi collettivi preposti ad accogliere una comunità educandola allo spazio pubblico quale specchio di una società priva di gerarchie sociali²⁶.

Tra le più importanti architetture di questa tipologia, vi è la casa comune del Narkomfin (Dom Narkomfina), costruita a Mosca tra il 1928 e il 1930 per i lavoratori del Commissariato delle Finanze del RSFSR (Narkomfin) dagli architetti Moisei Ginzburg e Ignatij F. Milinis, con l'ingegnere Sergej Prochorov e la supervisione di Nikolaj Aleksandrovič Miljutin, architetto e capo del Narkomfin (*fig. 6*). La casa venne abitata da numerosi esponenti della *nomenklatura* sovietica, oltre agli stessi Ginzburg e Miljutin²⁷.

Il complesso era stato concepito e costruito con evidenti riferimenti ai cinque punti di Le Corbusier: la struttura di pilastri e travi in cemento armato, la vetrata a nastro, la pianta e la facciata libera, il tetto piatto e l'esterno intonacato bianco. Le pareti esterne e interne erano realizzate in mattoni di bentonite, un minerale



Fig. 6. Moisej Ginzburg, Ignatij F. Milinis, Sergej Prochorov, *La casa comune di Narkomfin a Mosca* (1928-1930).

argilloso di origine vulcanica, mentre per le tramezzature era utilizzato il fibrocemento. Le unità di tipo “K” erano previste per famiglie numerose, mentre gli appartamenti di tipo “F” e le doppie unità “2F” simmetriche agli estremi dell’edificio, variavano dai 37 ai 90 mq ed erano arredate con mobili standard, trasformabili e parzialmente integrati²⁸.

Il parallelo tra Le Corbusier e Ginzburg si ravvisa anche nei testi che i due architetti pubblicarono negli stessi anni. L’analogia è evidente nei concetti e nelle illustrazioni, riconducibili al repertorio per antonomasia delle tecniche nuove. Due tesi simili filtrate da culture diverse, che prevedono lo sviluppo dell’architettura moderna, le sue connessioni con il progresso tecnologico e i cambiamenti sociali, anche attraverso la rilettura del rapporto tra antico e moderno, di grande interesse nel dibattito contemporaneo. Come è noto, le immagini e le teorie sul nuovo linguaggio architettonico pubblicate sulla rivista «L’Esprit Nouveau» (1920-1925) fondata a Parigi da Le Corbusier, Paul Dermée e Amédée Ozenfant, confluirono nel 1923 in *Vers une architecture*, modello dell’*habitat* individuale e collettivo e della nuova estetica della macchina.

Tutto è coerente con l'assunto: le fotografie delle rare architetture pubblicate sono perlopiù di altre epoche, mentre abbondano opere d'ingegneria e industriali come fabbriche e silos, i mezzi di trasporto, quali treni, aerei, dirigibili. In particolare, i piroscafi e i transatlantici sono indicati come esemplificativi della moderna unità di abitazione. È in queste immagini, e nel primo richiamo lecorbuseriano all'architettura quale gioco sapiente di volumi raccolti sotto la luce, alle forme elementari, ai cubi, ai cono, alle sfere, ai cilindri e alle piramidi dell'architettura egiziana, greca e romana, che emergono le principali similitudini con *Stil' i epokha*, pubblicato da Ginzburg nel 1924²⁹.

Nella prefazione di Kenneth Frampton all'edizione inglese del 1984, Ginzburg è riconosciuto quale figura dirimente del movimento costruttivista, in grado di integrare le sue competenze di studioso alla sperimentazione progettuale. Un approccio che si ravvisa nella struttura e nei contenuti del libro, il cui obiettivo era di contribuire alla creazione di una rete tra avanguardie russe e europee. *Stil' i epokha* venne considerato una pietra miliare dell'architettura moderna sovietica, sorta di manifesto del Costruttivismo, anche per i numerosi progetti di architetti russi pubblicati nella sezione conclusiva. Il libro è quindi una riflessione colta e articolata sul concetto di stile, una dialettica tra principi, forme e tecniche del passato e i nuovi caratteri costruttivi mutuati dal mondo delle macchine, considerati la sola oggettiva opportunità nella definizione dei nuovi linguaggi della modernità.

Ma torniamo al tema del colore e alla Dom Narkomfina. Le scelte cromatiche delle superfici interne erano state affidate a Hinnerk Scheper, allievo al Bauhaus tra 1919 e il 1922 di Johannes Itten, Paul Klee e Oskar Schlemmer, poi direttore del Laboratorio di pittura murale fino al 1933.

Dal 1929 al 1930, Scheper era a Mosca per creare un centro di consulenza statale dedicato al design del colore, con studi di progettazione e attività di formazione ramificate in tutta l'Unione Sovietica³⁰. In accordo con Ginzburg, nelle sue teorie il cromatismo era concepito come proprietà dell'architettura funzionale a superfici e oggetti e agente di trasformazione dello spazio³¹.

All'esterno, i pilastri erano intonacati di bianco e le cornici delle finestre di nero, mentre gli interni erano dipinti nelle tonalità calde (soffitto ocra chiaro e pareti limone) che limitavano la percezione dello spazio e in quelle fredde (soffitto blu, pareti grigie o verdastre) che la ampliavano, con un'inversione delle tinte negli ambienti adiacenti. I colori erano in relazione all'orientamento est-ovest delle stanze, e quindi all'illuminazione naturale. Parzialmente abitato fino a tempi recenti, l'edificio, sostanzialmente in rovina, è stato oggetto di lavori di restauro, diretti dall'architetto e ricercatore di Storia dell'Architettura Aleksej Ginzburg, impegnato nella promozione del patrimonio culturale degli anni Venti e Trenta del Novecento e nel restauro di monumenti del costruttivismo sovietico. Della casa comune del Narkomfin è stata preservata la planimetria e ripristinate le soluzioni cromatiche, elementi quali le finestre e i termosifoni³².

▪ Conclusioni

Il quadro tratteggiato, nel restituire una delle tante narrazioni sull'esperienza di Vchutemas, apre alla riflessione sull'evoluzione delle Scuole di design del Novecento, dalla Scuola di Ulm (*Hochschule für Gestaltung*) fino alle molteplici Istituzioni e Università europee, ancora oggi caratterizzate da una formazione interdisciplinare che pone al centro dell'esperienza il progetto, quale sintesi di un processo di ricerca e sperimentazione basato sull'evoluzione di linguaggi, metodi e tecniche. Nel considerare le questioni cogenti della contemporaneità, il richiamo allo spirito del Bauhaus di Walter Gropius e di Vchutemas-Vchutein, può avviare una riflessione teorica e pratica su un rinnovato concetto di bellezza implicitamente legato a valori quali: l'inclusione sociale, la distribuzione delle ricchezze, l'accessibilità degli spazi, la sostenibilità intesa quale dialogo e costruzione di sinergie tra ambiente costruito, approcci rigenerativi e preservazione della biodiversità. In tal senso, il concetto di bello è segnato da una tridimensionalità che accorpa aspetti sociali, economici e ambientali, secondo principi di intersezione e equilibrio. Una visione che pur nelle differenze storiche, culturali, sociali e politiche trova alcuni tra i suoi riferimenti anche nelle teorie e nelle metodologie scientifiche, che caratterizzarono Vchutemas-Vchutein attraverso la ricerca paziente e la sperimentazione dei suoi maestri e allievi.

▪ NOTE

¹ LENIN 1918, p. 229.

² PIRETTO 2020, pp. 5-6, VYAZEMTSEVA 2013, pp. 85-95.

³ KHAN-MAGOMEDOV 1990.

⁴ ELIA 2008, p. 24.

⁵ JAimakina 1978, p. 52.

⁶ ELIA 2008, p. 44.

⁷ WINGLER 1987.

⁸ BOKOV 2020.

⁹ KHAN-MAGOMEDOV 1990, p. 104.

¹⁰ KELLY 2004, pp. 149-168.

¹¹ DAL FALCO 2020, pp. 71-77.

¹² KHAN-MAGOMEDOV 1990.

¹³ LAVRENTIEV 2011.

¹⁴ BOKOV 2020, p. 287.

¹⁵ ITTEN 1964, FALCINELLI 2017, pp. 170-174.

¹⁶ MASTERKOVA-TUPITSYNA 2017, pp. 128-139.

¹⁷ MERIGGI 2020, pp. 62-67.

¹⁸ GINZBURG 1929, pp. 74-77.

¹⁹ GINZBURG 1929, pp. 74-77.

²⁰ BARŠČ 1929, pp. 77-79.

²¹ TEPLOV 1929, pp. 82-86.

²² MUNSELL 1913; RIDGWAY 1912; OSTWALD 1923.

²³ MERIGGI 2020, pp. 62-67.

²⁴ GINZBURG 1929, p. 77.

²⁵ MONIER 2016, p. 130.

²⁶ BOKOV 2017.

²⁷ LANINI, PULCINELLI 2021, pp. 158-165.

²⁸ KHAN-MAGOMEDOV 1975.

▪ BIBLIOGRAFIA

BARŠČ 1929

Baršč M., *Farbe und arbeit*, in «SA: Sovremennaiia Arkhitektura (CA: Contemporary Architecture)», 2, 1929, pp. 77-79

BOKOV 2017

Bokov A., *Soviet workers' clubs: lessons from the social condensers*, in «The Journal of Architecture», 22, 2017, 3, pp. 403-436

BOKOV 2020

Bokov A., *Avant-Garde as Method: VKhUTEMAS and the Pedagogy of Space 1920–1930*, Zurich 2020

DAL FALCO 2020

Dal Falco F., *Artistic culture, education, and design in the 1920s. The centenary of three Schools: VKHUTEMAS, Bauhaus, Faculty of Architecture of Rome*, in Basnina E.Yu., Ermolenko E.V., Ivanova-Veen L.I., Lavrentiev A.N., Sazikov A.V. (a cura di), Moscow 2020, pp. 71-77

ELIA 2008

Elia M., *Vchutemas. Design e avanguardie nella Russia dei soviet*, Milano 2008

ITTEN 1965

Itten J., *Arte del colore. Esperienza soggettiva e conoscenza oggettiva come vie per l'arte*, Milano 1965

FALCINELLI 2017

Falcinelli R., *Cromorama. Come il colore ha cambiato il nostro sguardo*, Torino 2017

GABETTI, OLMO 1976

Gabetti R., Olmo C., *Le Corbusier e «L'Esprit Nouveau»*, Torino 1976

GINZBURG 1924

Ginzburg M., *Style and Epoch: Issues in Modern Architecture*, A. Senkevitch (translated by), MIT Press, New York City 1984, *Stil' i Epokha: Problemy sovremennoi arkhitektury*, Moscow 1924

GINZBURG 1929

Ginzburg M., *Farben in der architektur*, in «SA: Sovremennaiia Arkhitektura (CA: Contemporary Architecture)», 2, 1929, pp. 74-77

JAIMAKINA 1978

Jaimakina E. (1978), *Vchutemas: per una grammatica visiva. Tre scuole: Bauhaus, Vchutemas, Ulm*, in «Casabella», 435, 1978, p. 52

KHAN-MAGOMEDOV 1975

Khan-Magomedov S.O., *Moisei Ginzburg*, Milano 1975

KHAN-MAGOMEDOV 1990

Khan-Magomedov S.O., *Vchutemas: Moscou 1920-1930*, Paris 1990

KELLY 2004

Kelly C., *Byt: Identity and everyday life*, in Franklin S., Widdis E. (a cura di), *National Identity in Russian Culture: An Introduction*, Cambridge 2004, pp. 149-168

LANINI, PULCINELLI 2021

Lanini L., Pulcinelli G., *La seconda vita del Narkomfn. Una 'protesi' per il capolavoro di Ginzburg e Milinis*, in «AGATHÓN. International Journal of architecture, arts and design», 2021, 09, pp. 158-165

LAVRENTIEV 2011

Lavrentiev, A., *Aleksandr Rodčenko: gli esordi della fotografia d'avanguardia in Russia*, in Rodčenko A. (a cura di), *Catalogo della mostra (Roma, 11 ott. 2011-8 genn. 2012)*, Roma 2011, pp. 212-221

LE CORBUSIER 1923

Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris 1923

LENIN 1918

Lenin, V.I., *Opere complete*, Vol. 27 (febbraio-luglio 1918), Roma 1967

MASTERKOVA-TUPITSYNA 2017

Masterkova-Tupitsyna M., *Gustav Klutis, pioneer of photomontage*, in Lavrentiev A., Gantseva N.N., Sazikov A.V. (a cura di), *Revolution in art and innovations in education. Materials of the International Scientific Conference Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov*, (Moscow, 24-11-2017) Moscow 2017, pp. 128-139

MECACCI 1974

Mecacci L. (a cura di), *La psicologia sovietica 1917-1936*, Roma 1974

MERIGGI 2020

Meriggi M., *The colour in architecture and the teaching of "colour"*, in Basnina E.Yu., Ermolenko E.V., Ivanova-Veen L.I., Lavrentiev A.N., Sazikov A.V. (a cura di), Moscow 2020, pp. 62-67

MONIER 2016

Monier A., *Peinture murale*, in *L'Esprit de Bauhaus*, Catalogue de l'exposition (Paris, 19 octobre 2016 - 26 février 2017), Paris 2016, pp. 128-135

MUNSELL 1915

Munsell, A.H., *The Atlas of the Munsell Color System*, Baltimore 1915

OSTWALD 1923

Ostwald W., *Farbnormen-Atlas*, Leipzig 1923

PIRETTO 2020

Piretto G. P., *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, Milano 2020

TEPLOV 1929

Teplov B. M., *Grundlagen der anwendung der farbenlehre in der architektur*, in «SA: Sovremennaja Arkhitektura (CA: Contemporary Architecture)», 2, 1929, pp. 82-86

WINGLER 1987

Wingler, H. M., *Il Bauhaus*, Milano 1987

VYAZEMTSEVA 2013

Vyazemtseva A., *Il colore della Rivoluzione: cromatismo e avanguardie storiche nella Russia Sovietica*, in Jean G. (a cura di), *La conservazione delle policromie nell'architettura del XX secolo Conservation of colour in 20th Century architecture*, Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana, Firenze 2013, pp. 85-95

VYAZEMTSEVA 2020

Vyazemtseva A., *Abitare e costruire ambienti in Russia/URSS. Testimonianze*, in «eSamizdat», XIII, 2020, pp. 481-498