

## CAPITOLO 1

### La scuola di Ulm

Un altro caso storico molto importante da esaminare all'interno di questa panoramica è quello della Hochschule für Gestaltung, la Scuola Superiore per la Progettazione, ufficialmente inaugurata nel 1955 nella città tedesca di Ulm.

Questo istituto nacque ad opera della Fondazione Hans e Sophie Scholl, intitolata ai due fratelli membri del gruppo di resistenza La Rosa Bianca, giustiziati dai nazisti nel 1943. Rettore della fondazione era Inge Scholl, sorella di Hans e Sophie, la quale diede vita ad un'università popolare, coltivando l'idea di creare successivamente un Istituto superiore per una educazione civica e democratica.

Per capire le ragioni di questa iniziativa dobbiamo considerarla nel contesto della Germania del dopoguerra, in cui erano molti i tentativi di democratizzare il paese: nascevano infatti riviste e varie forme di organizzazioni, tutte accomunate dal perseguimento di ideali di libertà e democrazia.

A promuovere questa attività dopo il 1945 c'erano alcuni di quelli che erano emigrati durante il nazismo: *“Molti ritornarono, titubanti, ma anche con la speranza di poter ricostruire una nuova Germania democratica. Insieme con i pochi rimasti che non si erano lasciati corrompere dal Terzo Reich, cercarono non già di “ricostruire”, bensì di costruire ex novo, entrarono negli enti radiofonici e nei giornali, fondarono riviste e istituzioni culturali. Inge Scholl e Hans Werner Richter, [...] e con loro molti altri. Oggi siamo stupiti e impressionati dalla fiducia che allora si nutriva nelle possibilità che la società avrebbe offerto e dall'entusiasmo con cui si progettava di democratizzare la Germania; di democratizzarla dall'alto, dunque una sorta di educazione illuminata. [...] Si credeva nella potenzialità di un “adesso”, sembrava a portata di mano, una sorta di catarsi dell'intera società.”*

**ERLHOFF, Michael, *Tra utopia e restaurazione*, in *La Scuola di Ulm*, Costa & Nolan, Genova, 1988, p. 41**

In seguito ai contatti che Inge Scholl ebbe con personalità come Otl Aicher, Max Bill e altri ex esponenti del Bauhaus, l'idea iniziale si trasformò in quella di creare una scuola per la progettazione: la

Hochschule für Gestaltung, comunemente indicata come Scuola di Ulm.

La HfG dunque, all'interno del clima appena descritto, si proponeva di affrontare il problema di costruire una nuova cultura e quindi una nuova società in modo molto concreto, cioè affrontando *“i problemi della progettazione della società industriale futura.”*

**LINDINGER, Herbert, *Ulm: leggenda e idea vitale*, in *La Scuola di Ulm*, Costa & Nolan, Genova, 1988, p.11**

Questa dicitura si riferisce ad un campo estremamente vasto, che va da *“gli oggetti destinati all'uso quotidiano, tecnico-produttivo, tecnico-amministrativo e scientifico e all'ambito dell'edilizia, dall'altro i portatori, visivi e linguistici, dell'informazione, quelli che vengono diffusi dai moderni mass-media.”*

**LINDINGER, Herbert, *Ulm: leggenda e idea vitale*, in *La Scuola di Ulm*, Costa & Nolan, Genova, 1988, p.10**

Ciò è perfettamente rappresentato dall'ordinamento dell'Istituto, le cui sezioni vanno dal design del prodotto, all'edilizia, passando per la comunicazione visiva e l'informazione, con il successivo sviluppo di una sezione dedicata a cinema e televisione.

Caratteristica distintiva dell'Istituto fin dall'inizio, oltre alla posizione nettamente antifascista dei suoi fondatori, è una forte volontà di indipendenza. La HfG, proprio in quanto sostenuta non dallo stato ma da una fondazione privata, si propose di condurre percorsi di ricerca con un atteggiamento sperimentale e di aperta critica sociale.

Un altro fattore molto importante della HfG era l'internazionalità: infatti non solo la metà degli studenti ma anche la metà dei docenti provenivano da paesi diversi dalla Germania.

Inoltre moltissimi di questi insegnanti erano assunti a contratto e ciò comportava un'atmosfera di grande vivacità culturale che ebbe come risvolto la costante presenza di contraddizioni e conflitti interni alla gestione dell'Istituto. Questo fece sì che, pur nel ristretto numero di anni di attività dell'HfG, vari punti di vista si siano avvicinati alla sua guida, permettendoci a posteriori di distinguere una serie di fasi diverse, di cui noi prenderemo in esame gli snodi principali.

*“Almeno sei fasi assai diverse l'una dall'altra delineano l'immagine dell'HfG in quei quindici anni. Esse rispecchiano*

*sostanzialmente la ricerca di una nuova identità del designer della società industriale, ma anche di una vita che debba concepirsi in un mondo industrializzato di merci e di media.”*

LINDINGER, Herbert, *Ulm: leggenda e idea vitale*, in *La Scuola di Ulm*, Costa & Nolan, Genova, 1988, p.11

La prima forte contraddizione derivava dal rapporto con l'eredità che questa scuola portava con sé. Avendo infatti tra i suoi fondatori in gran parte personalità provenienti dall'esperienza del Bauhaus, la HfG in un primo momento venne pensata proprio come un nuovo Bauhaus, almeno in attesa dell'elaborazione di un nuovo modello di riferimento.

Il suo primo rettore fu proprio un ex-allievo del Bauhaus, Max Bill, che si occupò anche di progettare gli edifici dell'Istituto; da lui derivarono *“l'impostazione razionalistica nel processo progettuale”*

LINDINGER, Herbert, *Ulm: leggenda e idea vitale*, in *La Scuola di Ulm*, Costa & Nolan, Genova, 1988, p.11 e l'assetto dei corsi, che definì assieme ad ex-insegnanti del Bauhaus.

Il tentativo fu però fin dall'inizio, anche da parte sua, quello di superare questa tradizione, chiamando e accogliendo a Ulm personalità di varie provenienze che portavano nuove idee; un tentativo ambizioso e rischioso che portò infine Bill a lasciare la HfG quando la gestione dell'Istituto imboccò una nuova direzione.

La filosofia di Max Bill era quella riassunta da una sua frase spesso citata: lui si proponeva di *“contribuire, dal cucchiaino alla città, all'edificazione di una nuova cultura”*

LINDINGER, Herbert, *Ulm: leggenda e idea vitale*, in *La Scuola di Ulm*, Costa & Nolan, Genova, 1988, p.11

#### Aggiungere una frase esplicativa

Intervistato nel 1986 a proposito della Scuola di Ulm, tra le altre cose Bill dice: *“[...] gli oggetti di uso quotidiano rappresentano una gran parte della nostra cultura, oggi consideriamo gli oggetti comuni usati in passato come beni culturali di quelle epoche – e si tratti pure delle cose più semplici, come ad esempio i più semplici strumenti, noi oggi li consideriamo come opere meravigliose di una antica cultura. E così, fondando la Hochschule, ci ponemmo la questione se qualcosa che avessimo inventato oggi sarebbe stata degna dei musei futuri. Quest'idea, che in qualche modo si colloca sullo sfondo della fondazione della Hochschule, già significava che noi intendevamo fondare una cultura dell'epoca industriale e crearne delle componenti.”*

ERLHOFF, Michael, *Conversazione con Max Bill*, in *La Scuola di Ulm*, Costa & Nolan, Genova, 1988, p.68

La sua visione, pur comprendendo idee come la responsabilità sociale del designer, resta ferma all'idea di un primato assoluto dell'arte, come testimonia il riferimento ai musei del futuro.

Non a caso, nel progettare gli edifici per la scuola, Bill aveva incluso anche atelier per artisti e laboratori, segno che per lui le categorie del Bauhaus valevano ancora come riferimenti validi e della sua intenzione di includere tra le materie anche pittura e scultura.

Per gli uomini che fondarono Ulm però, l'idea di attenersi ad una visione artistica, di portare avanti una ricerca principalmente estetica significa ignorare i problemi del loro tempo, che si ponevano loro come uomini del dopoguerra. Almeno per coloro che succedettero a Max Bill alla guida della Scuola di Ulm, si sentiva il bisogno di una cultura che affrontasse l'attualità perché una ricerca estetica fine a se stessa non poteva avere senso in quel momento e in quel contesto.

Inoltre, applicare la creatività solo nel campo dell'estetica pura senza rivolgersi alle cose quotidiane significava in qualche modo affermare una superiorità dei valori spirituali rispetto a quelli materiali e non occuparsi degli aspetti della vita concreta.

Non solo: assegnare un'importanza primaria all'arte rispetto ad altri fattori all'interno del processo progettuale, significava produrre arte applicata invece che design, cioè applicare uno stile, un'estetica alle cose invece che far nascere le forme da precisi vincoli materiali.

Allo stesso tempo, pur rifiutando l'idea della preminenza dell'arte, a Ulm si cerca una conciliazione tra ricerca estetica e progettazione razionale: le categorie estetiche sono importanti e vanno indagate e sperimentate *“non però come fini a se stesse e meno che mai come disciplina sovraordinata, sovrachiantante e spirituale, bensì come una sorta di grammatica, di sintassi del progettare.”*

AICHER, Otl, *Il Bauhaus e Ulm*, in *La Scuola di Ulm*, Costa & Nolan, Genova, 1988, p.127

Una conferma di queste idee la troviamo anche nel fatto che la sezione che si occupa di immagini porta il nome di Comunicazione Visiva, dove già la dicitura contiene l'idea di utilizzare le immagini come strumenti per raggiungere degli obiettivi concreti, non certo per esprimere una qualche verità superiore.

(citazione forse da mettere in nota)

*"... Nel campo della progettazione grafica si è venuto delineando un analogo sviluppo che riguarda una nuova collocazione della disciplina. Il tradizionale ambito di intervento, vale a dire manifesti, copertine dei libri, mostre, è stato ampliato e sono stati eliminati, per la scelta dei temi progettuali, i criteri di tipo artistico."*

LINDINGER, Herbert, (cur.), *La Scuola di Ulm*, Costa & Nolan, Genova, 1988, p. 149

Il designer deve occuparsi delle esigenze della società contemporanea, anche in fatto di immagini e allora si parla già di progettazione di codici visivi, segnali stradali, sistemi di segni per impianti elettronici o congegni di vario tipo.

La maturazione di queste idee, che spingevano sempre più in direzione di un approccio scientifico a scapito dell'aspetto artigianale/artistico, portarono Tomas Maldonado a sostituire Max Bill; nelle sue parole del discorso inaugurale dell'anno accademico 1957/'58 Maldonado esprime la sua posizione nei confronti della tradizione del Bauhaus, principio ispiratore della fondazione della HfG:

*"...Il tentativo di proseguire il Bauhaus alla lettera equivarrebbe a uno sforzo di mera restaurazione. I migliori tra coloro che appartennero al Bauhaus concorderanno sicuramente nel riconoscere che una prosecuzione del Bauhaus implica oggi l'essere in un certo senso contro il Bauhaus. Noi assumiamo solo il suo atteggiamento progressista, anticonvenzionale, l'aspirazione a dare un contributo alla società nella rispettiva situazione storica. In questo senso, e solo in questo senso, noi seguiamo il lavoro del Bauhaus..."*

LINDINGER, Herbert, (cur.), *La Scuola di Ulm*, Costa & Nolan, Genova, 1988, p.22

In un altro discorso, tenuto da Maldonado alla HfG nel 1957, vediamo come le concezioni universali di Bill stiano lasciando il posto a più modeste ipotesi di lavoro; ci si sposta cioè su un piano più concreto, scientifico e razionale, meno rivolto ad una dimensione ideale e spirituale, meno artistica.

*"[...] l'aspirazione a risolvere l'intera esperienza umana nell'ambito del design inteso come una teoria dell'essere è un'aspirazione vana. Dal cucchiaino da caffè alla città: siamo d'accordo, ma senza farci irretire in una visione troppo uniforme della realtà. Non esiste il cucchiaino da caffè definitivo, perfetto, così come non esiste la città perfetta, definitiva. Quel che ci può essere realmente sono delle approssimazioni al migliore dei cucchiaini da caffè possibili e delle approssimazioni alla migliore delle città pensabili in una determinata cultura e in un determinato assetto sociale."*

LINDINGER, Herbert, (cur.), *La Scuola di Ulm*, Costa & Nolan, Genova, 1988, p.102

Inizia dunque per la Scuola di Ulm una fase dominata dall'approccio scientifico e tecnologico, durante la quale cambia la stessa idea di designer, della figura professionale che si va formando:

*"[...] poichè ora si volevano affrontare cose più complesse che non sedie e lampade, all'interno del processo industriale ed estetico il designer non poteva più intendere se stesso come un artista superiore a questo stesso processo, ma doveva perseguire il lavoro d'équipe con scienziati, laboratori di ricerca, commercianti e tecnici per realizzare la sua visione di una progettazione sociale dell'ambiente."*

LINDINGER, Herbert, *Ulm: leggenda e idea vitale*, in *La Scuola di Ulm*, Costa & Nolan, Genova, 1988, pp.11-12

Non solo c'è un'idea di lavoro di gruppo e stretto legame con la realtà produttiva, ma si profila anche l'idea del ruolo di coordinamento che il progettista deve svolgere, in quanto colui che integra i molti aspetti di un progetto, cioè tutti i vari vincoli per le quali è necessario trovare una soluzione ottimale.

*"... Sicuramente tutti questi compiti sono al tempo stesso compiti dell'ingegnere o dell'architetto o dello scienziato. Ma il designer non è in concorrenza con tutti questi specialisti, al contrario: egli integra la loro attività, non solo, ma va predisponendo, piuttosto, una sorta di importante terra di nessuno tra tutti questi settori specialistici. Egli prende le mosse dalla determinazione delle funzioni che l'oggetto da progettare deve soddisfare e il suo progetto va ottimizzato sotto svariate angolature; il suo punto di partenza è la pianificazione dell'intera struttura e del suo complicato intrecciarsi con l'ambiente circostante. [...] Mentre il punto di partenza dell'ingegnere consiste nello sforzo di una risposta tecnologica alle richieste funzionali e quello dell'artista consiste nella sola tensione verso un enunciato estetico, il designer oltre a tutto ciò deve prendere in considerazione molti altri aspetti, quegli aspetti che sono propri, per l'appunto, della terra di nessuno di cui si diceva."*

LINDINGER, Herbert, (cur.), *La Scuola di Ulm*, Costa & Nolan, Genova, 1988, p. 94

Questa lunga citazione ci permette di mostrare molto chiaramente come la concezione complessiva del progettista elaborata presso la scuola di Ulm preannunci già quella che troveremo, pochi anni più tardi, nelle idee di Bruno Munari; il salto, dall'arte applicata al design, insomma, è già stato compiuto, proprio grazie alla HfG.

Tra la fine degli anni '50 e l'inizio dei '60 alla HfG vengono affidati anche alcuni grandi progetti da parte dell'industria, come quello della metropolitana di Amburgo.

Nel frattempo viene posto sempre più l'accento sull'approccio metodologico della progettazione, fino a portarlo all'estremo.

Proprio gli approfondimenti scientifici (presenti fin dall'inizio) *NOTA* “*La formazione professionale del designer doveva essere in pari tempo una formazione alla responsabilità sociale e culturale. L'impostazione pedagogica della HfG mirava a una solida capacità professionale corroborata da consapevolezza critica.*” **LINDINGER, Herbert, *Ulm: leggenda e idea vitale*, in *La Scuola di Ulm*, Costa & Nolan, Genova, 1988, p. 10)**

diventano una parte importante dell'attività, in quanto tesi a dare delle solide basi al processo progettuale: è in questo periodo che Bruce Archer formula la sua metodica progettuale, messa in pratica alla HfG.

“*[...] va ricordata la nostra sconfinata curiosità, in quegli anni, di fronte a tutto quanto era nuovo o sembrava esserlo. Una curiosità febbrile, avida, che privilegiava soprattutto alcune discipline allora in fase emergente: la cibernetica, la teoria dell'informazione, la teoria dei sistemi, la semiotica, l'ergonomia. [...] L'elemento trainante della nostra curiosità, dei nostri studi e del nostro travaglio teorico era costituito dalla nostra volontà di fornire una solida base metodologica al lavoro progettuale.*”

**MALDONADO, Tomás, *Ulm rivisitata*, in *La Scuola di Ulm*, Costa & Nolan, Genova, 1988, p. 222**

Un tentativo definito da Maldonado come ambizioso e prematuro ma che, ciononostante, ha prodotto alcune intuizioni rivelatesi lungimiranti negli anni successivi.

Un esempio di idea che ha avuto fortuna negli anni successivi nel settore dei mobili è stata quella concepita da Hans Gugelot di scomporre sistemi complessi in parti più semplici da produrre, arrivando a progettare per composizione di elementi modulari.

Il presupposto degli uomini di Ulm, condiviso da tutti era che “*l'industria è cultura e che esiste la possibilità (e anche la necessità) di una cultura industriale*”

**MALDONADO, Tomás, *Ulm rivisitata*, in *La Scuola di Ulm*, Costa & Nolan, Genova, 1988, p. 223**

Quindi non più all'idea di applicare dall'esterno l'arte per migliorare i prodotti industriali, bensì un tentativo di sviluppare le possibilità di miglioramento dall'interno dell'industria stessa.

“*Questa apertura verso l'industria vista come una manifestazione culturale non implicava però un approccio acritico e assertivo. Anzi, erano precisamente i fenomeni di insufficienza funzionale, estetica e sociale propri della produzione industriale a promuovere la reattività della HfG e il suo tentativo di contribuire a eliminarli?*”

**BONSIEPE, Gui, *Il modello Ulm in periferia*, in *La Scuola di Ulm*, Costa & Nolan, Genova, 1988, p. 266**

A questa impostazione, in gran parte positivista, fanno da contraltare le idee che Adorno va in quegli anni sviluppando all'interno della Scuola di Francoforte e che porteranno più avanti Maldonado a “*esaminare il rapporto cultura industriale-industria culturale e a indagare criticamente il ruolo del “design” fra queste due realtà.*”

**MALDONADO, Tomás, *Ulm rivisitata*, in *La Scuola di Ulm*, Costa & Nolan, Genova, 1988, p. 223**

(tema da sviluppare ulteriormente nel paragrafo su Maldonado e gli anni '80?)

Ma da dove nasceva questa preminenza riservata alla scienza e alla razionalità?

“*Il predominio del razionale a Ulm ha varie origini: in primo luogo noi tutti ricordavamo il fascismo come il tentativo di privare gli uomini della loro “ratio”, scientemente asservendoli mediante l'uso di simboli e facendo leva sull'irrazionalità. Noi, al contrario, credevamo nella possibilità di “fare” il mondo, credevamo nella ragione e nella necessità di riallacciarsi alla tradizione degli illuministi. [...] Tutta l'impostazione di Ulm è “illuminista”, proprio per quel tentativo di operare un collegamento organico tra società e cultura, da una parte, e tra scienza e tecnologia dall'altra. [...] La preferenza accordata al razionale ci fece naturalmente prediligere il pensiero matematico, anche nella progettazione. In ciò fummo sicuramente influenzati da Max Bill e dal suo saggio: *Die mathematische Denkweise der Kunst in unserem Jahrhundert*. [...] La storia non consiste però in un solo dualismo tra razionalità, da una parte, e irrazionalità, o emozioni, dall'altra;*

*i punti di contatto tra questi poli sono molti e contraddittori. Ma a Ulm noi lo negavamo, come dimostra il nostro ostinato perseguire la sistematizzazione. [...] Noi operavamo innanzi tutto là dove la ragione può spaziare indisturbata. Ciò motiva anche il fatto che Ulm non si è impegnata nel design di prodotti "di moda" e per l'arredamento [...]."*

LINDINGER, Herbert, ERLHOFF, Michael, *La ricerca dei fondamenti e dei sistemi*, in *La Scuola di Ulm*, Costa & Nolan, Genova, 1988, pp. 77-78

(prendere in considerazione il saggio di Max Bill?)

(Aggiungere qualcosa sullo styling secondo Munari, cioè applicare un certo stile a prescindere).

Mentre si cercava di ricomporre le fratture create all'interno della HfG per divergenze di opinioni sull'assetto da dare all'Istituto, le difficoltà finanziarie cominciarono a pesare fortemente sulle sue vicende. La HfG, ormai da tempo passata a dipendere dai finanziamenti pubblici, chiuse i battenti nel 1968, quanto ormai non era più possibile trovare un'alternativa all'ipotesi di rinunciare del tutto alla propria indipendenza diventando soltanto un istituto di istruzione superiore controllato dallo stato come tutti gli altri. Dopo la sua chiusura la Scuola di Ulm non è stata dimenticata, anzi: i suoi studenti e docenti hanno portato la sua filosofia in tutto il mondo, influenzando molti campi della cultura e ispirando gli ordinamenti di altre scuole di design.