

“Totalmente moderno”. Il complesso Weißenhof e il concetto modernista di temporalità

DOI: 10.48255/2384-9207.UD 17-18.2022.04

Jörg H. Gleiter

Department of Architectural Theory, Institute for Architecture, Technische Universität Berlin
E-mail: joerg.gleiter@tu-berlin.de

“Totally modern”. The Weissenhof Estate (*Weissenhofsiedlung*) and the modern concept of temporality

Keywords: Weißenhof, future classic, imminente temporality, modern

Abstract

Exemplary for experimental modernism and built in just a few months, the Weißenhofsiedlung in Stuttgart was constructed in 1927. Ludwig Mies van der Rohe was the artistic director. A total of twenty-one buildings were created by sixteen architects. After losses in the war, eleven of them are still preserved today. They are listed as historical monuments. Spellbound and overwhelmed, one stands today, a good hundred years after their completion, in front of the white buildings of the Weißenhofsiedlung, especially after their last restoration in accordance with the preservation order. The Weißenhofsiedlung reveals its own model of the temporality of modernity. Modern is when the newest has the potential to become a classic over time, only to save what was once the newest as a classic into the future, as the basis for the processes of future identity formation. With the centennial of the Weißenhofsiedlung coming soon up we understand that what is modern can only be determined in retrospect. However, with a good hundred years of hindsight, it must also be said that not all the buildings of the Weißenhofsiedlung live up to the claim of absolute modernity. Thus, the buildings of Le Corbusier and Walter Gropius come into focus. Both architects built two buildings in the Weißenhofsiedlung.

Built in 1927 in only a matter of months, the Stuttgart Weissenhof Estate stands out as an example of experimental Modernism. The Weissenhof Estate is located in a prominent position on a prime site on the hills surrounding Stuttgart with views over the city and the surrounding countryside. At the time of its construction, the area around the Weissenhof Estate consisted mainly of vineyards and orchards. Nowadays however, the campus of the State Academy of Art and Design and a new residential district can be found behind the Weissenhof Estate, replacing the exhibition halls built in the 1950s, which had stood there for a good 50 years. It was a wise choice to place the artistic co-ordination in the hands of Ludwig Mies van der Rohe. At that time, his name may only have been known to a small group of architects, but the decision prevented the Weissenhof Estate

Il complesso Weißenhof, costruito in pochi mesi nel 1927 a Stoccarda, assurge a modello del moderno sperimentale. È situato in ottima posizione esposta sulle colline che circondano la città da cui si gode di un'ampia visuale su Stoccarda e le zone circostanti. All'epoca della sua edificazione, il complesso Weißenhof era circondato da vigne e frutteti. Oggi, invece, dietro al complesso sorge il campus dell'Accademia di arti figurative e il nuovo quartiere residenziale Killesberghöhe che ha sostituito i padiglioni fieristici presenti fin dagli anni '50 e qui rimasti per ben 50 anni.

Particolarmente felice fu la decisione di assegnare la direzione artistica a Ludwig Mies van der Rohe, all'epoca conosciuto solo da uno sparuto gruppo di architetti. Questo fece sì che il quartiere Weißenhof non diventasse bersaglio di critiche riconducibili agli strenui detrattori del moderno, molto attivi a Stoccarda, fra i quali figuravano Paul Bonatz e Paul Schmitthenner. Entrambi sono fra i fondatori della Scuola di Stoccarda che invocava un più stretto legame con la tradizione. In virtù del suo orientamento sperimentale, il complesso Weißenhof fu tutt'altro che incontestato anche fra alcuni degli architetti coinvolti nel progetto, come Richard Döcker originario di Stoccarda. Nonostante i contrasti, furono costruiti in tutto ventuno edifici ad opera di sedici architetti. Dopo la guerra ne rimasero undici, attualmente sottoposti a vincolo architettonico.

Oggi si rimane affascinati e sopraffatti da questi edifici bianchi, in particolare dopo l'ultimo restauro di conservazione monumentale. Essi si presentano come totalmente moderni. Nel 1938 Bruno Taut definì in *Das japanische Haus und sein Leben* con il termine “totalmente moderna” (Taut, 2000) la villa imperiale di Katsura a Kyoto. Taut, che fu anche architetto di uno degli edifici nel complesso Weißenhof, cercò così di esprimere il fascino che ai suoi occhi emanava il palazzo dell'inizio del XVII secolo che era moderno e attuale e al contempo anche intramontabile e classico. Il termine “totalmente moderno” descrive la situazione in cui l'attuale si fonde indissolubilmente con l'eterno, il contemporaneo con l'intramontabile o la moda con il classico.

Così si pone la questione del modello di temporalità alla base del moderno. Perché la totale modernità del complesso Weißenhof oggi, ben cento anni dopo l'ultimazione, contraddice l'opinione secondo cui il moderno consiste nel sostituire continuamente qualcosa di nuovo con qualcosa di ancora più nuovo. Effettivamente nel complesso Weißenhof si rivela un altro modello di temporalità. Con una definizione più ampia del concetto di moderno si può affermare che il moderno è quando il nuovo ha le potenzialità di diventare classico al di là del tempo, per trasportare nel futuro come classico ciò che era prima il nuovo, con lo scopo della formazione identitaria delle future generazioni.

Laddove la modernità totale ha come presupposto il divenire classico dell'attuale e del nuovo, ne consegue che la modernità può essere definita solamente a posteriori. Inoltre, poiché non tutto l'attuale e il nuovo diventa classico, significa che anche la totale modernità può presentarsi solo in edifici esemplari. Oggi, a circa un secolo di distanza, si deve peraltro constatare anche che non tutti gli edifici del quartiere Weißenhof soddisfano questa esigenza. Rientrano nella definizione di totale modernità l'edificio di Jacobus Johannes Pieter Oud, Mart Stam e Mies van der Rohe, ma soprattutto quelli di Le Corbusier e Walter Gropius.



Fig. 1 - Weißenhofsiedlung oggi. CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=42286>.

Weißenhofsiedlung today. CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=42286>.



Fig. 2 - Casa bifamiliare di Le Corbusier ed automobile, <https://architare.de/de/magazin/die-weissenhofsiedlung-stuttgart>.

Semi-detached house by Le Corbusier and car, <https://architare.de/de/magazin/die-weissenhofsiedlung-stuttgart>.

Entrambi questi ultimi due architetti hanno costruito due edifici nel complesso Weißenhof. Gli edifici di Le Corbusier, la casa unifamiliare e la casa bifamiliare, sono stati dichiarati patrimonio dell'umanità dall'UNESCO, mentre gli edifici di Gropius sono andati distrutti durante la guerra. Ma per questo si può far riferimento alle Case dei maestri di Gropius a Dessau che furono costruite solo un anno prima in base ai medesimi principi teorici, ma con maggiore libertà di sperimentazione.

Il nuovo nel vecchio

Per non cadere nell'astrazione di un'argomentazione meramente teorica, si fa riferimento a una fotografia che ha valore iconico per il moderno. E tuttavia, per quanto chiari sembrino i soggetti raffigurati, essa rimane oscura. La foto, scattata nel 1927, raffigura l'allora ultimo modello di Mercedes Roadster 8 con sullo sfondo la casa bifamiliare di Le Corbusier. Davanti ad essa una giovane donna con una gamba sul predellino dell'automobile che indossa abiti all'ultima moda dell'epoca.

Al momento dello scatto della fotografia, l'automobile, l'architettura moderna e l'abito della giovane donna rappresentavano la modernità, la tecnica più nuova, la frenesia della vita moderna e la libertà personale. In particolare la giovane donna rappresentava allegoricamente lo stile di vita dell'epoca. Ma dopo cento anni solo la casa bifamiliare è sinonimo di assoluta modernità. L'auto è superata, mentre come simbolo dello spirito del tempo, la moda è anch'essa superata, ma presenta le potenzialità di ritornare e, nel senso del nuovo nel vecchio, potrà fornire impulso all'era attuale.

from falling under the influence of the critics of Modernism, who were powerful in Stuttgart and included Paul Bonatz and Paul Schmitthenner. Both were among the founders of the Stuttgart School, which insisted on preserving closer ties to tradition. Because of its experimental focus, the Weissenhof Estate was not without controversy even among some of the architects involved, such as Richard Döcker, who came from Stuttgart. All together, twenty-one buildings were created by sixteen architects. After some losses in the War, eleven of them still survive today. They are listed as buildings of special architectural interest.

When we stand in front of the white buildings today, we are filled with fascination and awe, especially since their last restoration in keeping with their listed building status. They come across as totally modern. "Totally modern" (Taut, 2000) was the expression used by Bruno Taut in 1938 in Das japanische Haus und sein Leben to describe the Katsura Imperial Villa in Kyoto. Taut, who was also the architect of one of the buildings in the Weissenhof Estate, was trying to express his fascination with the fact that, as he saw it, the palace from the beginning of the 17th century was excitingly contemporary and topical, yet also timeless and classical. The term "totally modern" describes the fact that something is modern if the topical combines with the eternal, the contemporary with the timeless or the fashionable with the classic, to form a unity. This raises the question of the model of temporality underlying Modernism, because today, more than one hundred years after the Weissenhof Estate was completed, its total modernity challenges the opinion that modernity consists in permanently replacing the new with something even newer. A different model of temporality can indeed be identified in the Weissenhof Estate. In a broader definition, it could be said that the new can be considered "modern" if it has the potential to become a classic in the course of time, so that what was once new can be transported into the future, where, now a classic, it is then in a position to shape the identity of future generations. If total modernity is based on the premise that the topical and contemporary should become classic, this implies that it can only be identified with the benefit of hindsight. Since not everything contemporary and new becomes classic, this also means that total modernity can only be found in exemplary buildings. With that in mind and now that more than a hundred years have passed, we can also acknowledge that not every building in the Weissenhof Estate deserves that title. If we expect total modernity, the focus shifts to the buildings by Jacobus Johannes Pieter Oud, Mart Stam and Mies van der Rohe, and above all the buildings by Le Corbusier and Walter Gropius. Both architects designed two buildings in the Weissenhof Estate. The buildings by Le Corbusier, the single house and the double house, are now UNESCO World Heritage Sites, while the buildings by Gropius were destroyed in the War. It is some consolation that Gropius's masterpiece buildings in Dessau still survive. They were built only one year earlier and deal with the same theoretical questions, but with more freedom for experimentation.

The newest in the oldest

In order not to succumb to the temptation to seek an abstract principle in a purely theoretical argument, let us consider a photograph which has iconic status for Modernism. However unambiguous the motifs may appear to be, the picture still preserves a mystery. Taken in 1927, it shows the latest model of the Mercedes

Roadster 8 with Le Corbusier's double house in the background. In front of it is a young woman with one foot on the car's running board and wearing what was then the latest fashion. At the time when the photograph was taken, the car, the modern architecture and the young woman's dress stood for modernity, the latest technology, a fast-paced lifestyle and individual freedom. The young woman stood allegorically for the lifestyle of the time. Now, however, a hundred years on, only the double house still stands for unbroken modernity, the car is now a veteran, and the woman's fashion as the most obvious symbol of the spirit of the age is probably also outdated, though it does have the potential to return and embody the newest in the old, providing impulses for the present day. Considering the modernity of the Weissenhof Estate, an obvious comparison to make is with the architecture of Andrea Palladio, such as Villa Emo, which dates from 1559. As we stand before Villa Emo, do we not feel a sense of total modernity in view of the geometrical clarity of the composition and the use made of basic architectural elements, the ramp, the loggia, the smooth, unadorned walls and the arcades stretching out to the left and right into the landscape? These are typologically clearly defined architectural elements, which were also employed in other villa projects by Palladio and were borrowed and varied by other architects for their own projects. These elements determined the architecture of the Venetian villa on terra ferma for many decades, if not even centuries. As with the Katsura Villa, these are surely totally modern. This is all the more valid when we remember that the rediscovery of Palladio a few decades ago was triggered by the critical analysis of the early Modernism of the 20th century. The modern criticism of Modernism caused people to view not only Modernism but also the objective relevance of the Renaissance and especially Palladio with different eyes. If we are not to dismiss this comparison as simply disrespectful towards the history of architecture, and especially towards Palladio, the greatest of architects, the question arises as to the model of temporality in Modernism. The fascination that proceeds from the buildings of the Weissenhof Estate and from Palladio's villa architecture consists in the fact that they by no means appear to us as antiquated architecture, but instead they render us speechless and almost defenceless with their total modernity.

The ephemeral and the eternal

As Jürgen Habermas demonstrated in *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Modernism's model of temporality becomes apparent where "the aesthetic and the historical experience of modernity" (Habermas, 1993) blend. Habermas cites Charles Baudelaire, who wrote around the middle of the 19th century: "Modernity is the transient, the fleeting, the contingent, [it] is one half of art, the other being the eternal and the immutable" (Habermas, 1993). The modern work of art thus stands at the intersection between the present and the eternal or the ephemeral and the intrinsic. Baudelaire already expressed what was later to take on its most radical form in the 20th century: Modernism between the extremes of the classic and the fashionable. Modernism goes to extremes, it is not conciliatory, as Theodor W. Adorno once observed. Modernism is when the transient and the eternal amalgamate and the extremes are forced to become a unit, though without losing their contrasting characters. That sheds some light on the time model

Davanti alla modernità del complesso Weißenhof si impone il confronto con l'architettura di Andrea Palladio, per esempio con Villa Emo del 1559. Non facciamo proprio anche con Villa Emo un'esperienza di totale modernità grazie alla chiarezza geometrica della composizione e degli elementi architettonici utilizzati, della rampa, del loggiato, delle pareti lisce e spoglie e grazie anche alle arcate che si estendono a destra e a sinistra sul paesaggio?

Si tratta di elementi architettonici chiaramente definiti sotto l'aspetto della tipologia, impiegati dal Palladio anche in altri progetti di ville e ripresi in varie interpretazioni da altri architetti per i loro progetti. Questi elementi definiscono l'architettura della villa veneziana sulla terraferma per molti decenni, per non dire persino per secoli. Essi sono in questo caso, come nel caso di villa Katsura, totalmente moderni. A maggior ragione considerando che la riscoperta di Palladio alcuni decenni fa fu scatenata dalla discussione critica del primo moderno del XX secolo. L'attuale critica del moderno non fece solo vedere la modernità con occhi diversi, ma anche l'oggettività del Rinascimento e in particolare del Palladio.

Se non si vuole semplicemente liquidare questo confronto come irrilevante nei confronti della storia dell'architettura, in particolare nei confronti del Palladio, grande architetto, occorre porsi la domanda relativa al modello di temporalità del moderno. Perché il fascino che emana dagli edifici del quartiere Weißenhof come anche dall'architettura delle ville del Palladio, consiste nel fatto che non ci si trova in alcun modo davanti a una architettura superata, bensì si rimane quasi senza parole e disarmati davanti a una totale modernità.

Il fugace e l'eterno

Il modello della temporalità del moderno si rivela, come evidenziato da Jürgen Habermas in *Il discorso filosofico della modernità* (*Der philosophische Diskurs der Moderne*), dove "l'esperienza estetica (si fonde) con l'esperienza storica della modernità" (Habermas, 1993). Habermas fa riferimento a Charles Baudelaire che, verso metà del XIX secolo, scrisse: "La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile" (Habermas, 1993). L'opera d'arte moderna è quindi dove si incrociano l'attuale e l'eterno o l'effimero e il sussistente. In Baudelaire si palesa ciò che più tardi nel XIX secolo ha trovato la sua radicalizzazione: ovvero il moderno tra gli estremi del classico e della moda.

Il moderno è ciò che si spinge all'estremo, non ciò che concilia, per dirla con le parole di Theodor W. Adorno. Il moderno è quando il fugace e l'eterno si amalgano e gli estremi vengono costretti in un'unità, senza perdere il proprio carattere di opposti. Ciò getta una luce sul modello temporale iscritto nella modernità. Perché il momento fuggevole di ciò che va di moda non rappresenta null'altro se non il "passato autentico di un presente futuro" (Habermas, 1993). Qui l'accento va posto sulla parola *autentico*. Come si può constatare, l'autenticità di un periodo può scaturire solo dall'immediatezza dei momenti fuggevoli. Solo questi garantiscono l'autenticità del presente. Sono i momenti fuggevoli che si trasformano in classico e quindi in punti di identificazione di una società futura.

Per comprendere il modello moderno di temporalità bisogna andar oltre il XIX e il XVIII secolo per arrivare al XVII secolo. Fu nella disputa accademica francese, la *querelle des anciens et des modernes*, in cui si rivelò per la prima volta il moderno concetto di tempo. Nel campo dell'architettura i due avversari di questa controversia furono François Blondel (1617-1686) e Claude Perrault (1613-1688). Mentre Blondel insisteva sull'esemplarità dell'antichità che gli architetti sono riusciti solo a imitare, ma mai a raggiungere, Claude Perrault (1613-1688) invocava invece l'apertura dello stile classico in modo da accogliere lo spirito del tempo. Perrault argomentò che ogni periodo ha i suoi usi e il suo gusto specifici, dunque anche il proprio concetto di *bello* che troverebbe espressione nell'architettura.

Motivo scatenante della *querelle des anciens et des modernes* fu la ricerca di una forma adeguata di rappresentare il Re Sole Luigi XIV. A fronte dell'unicità



*Fig. 3 - Casa bifamiliare di Le Corbusier. Foto: Andreas Praefcke - Self-photographed, CC BY 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=11149752>.
Semi-detached house by Le Corbusier.
By Photo: Andreas Praefcke - Self-photographed, CC BY 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=11149752>.*



Fig. 4 - Casa bifamiliare Muche/Schlemmer, Dessau 1926. Foto: Carsten Krohn, da: Krohn C. (2019) Walter Gropius. Bauten und Projekte, Birkhäuser Verlag, Basel, p.80.

Semi-detached house Muche/Schlemmer, Dessau 1926. Photo: Carsten Krohn, from: Krohn C. (2019) Walter Gropius. Bauten und Projekte, Birkhäuser Verlag, Basel, p. 80.

del re, non sarebbe stato necessario, se non invalidare del tutto, almeno modificare le regole dell'architettura? Nel concreto si parlava dell'ampliamento dell'ala est del Louvre con un ordine gigante di colonne disposte a coppie. Già solo questo motivo si poneva al di sopra dei canoni classici e del vitruvianesimo. Al contempo la progettazione combinata di mura e ferro in cui doveva essere realizzato l'edificio, rappresentava un'importante novità in campo edilizio. Perrault parlava quindi di *principes arbitraires* (principi arbitrari), che l'architetto doveva poter seguire secondo lo spirito del tempo e il suo genio. Egli quindi non chiedeva di infrangere le regole classiche, bensì esigeva solo il permesso di variare. Fu dunque solo in parte il progresso tecnico quanto molto più lo spirito del tempo, il passeggero, l'effimero e il fugace la forza trainante del modernismo estetico.

Il classico futuro

Alla base della modernità si pone la dinamizzazione del modello di temporalità. L'obiettivo era la possibilità di accogliere in architettura l'attuale e il tipico del tempo, ma allo stesso tempo anche la possibilità del suo divenire classico. La trasformazione dell'attuale in un classico futuro è il modo in cui il presente attuale ha l'opportunità di diventare un passato autentico.

Ciò si vede nei due edifici del quartiere Weißenhof di Le Corbusier, in particolare nella casa unifamiliare. In *Oeuvre complète* Le Corbusier presentò la casa come evoluzione dell'idea della Maison Citrohan del 1922. In quest'opera aveva illustrato per la prima volta i cinque punti dell'architettura moderna: pilotis, finestre a nastro, facciata libera, pianta libera e tetto giardino (Le Cor-

attributed to Modernism, because the transient moment of the fashionable is nothing other than the "authentic past of a future present" (Habermas, 1993). The emphasis here is on authenticity. As we can then also establish, the authenticity of a time can only emerge from the immediacy of the transient moments of life. Only these can guarantee the authenticity of the present. It is the transient moments which are transformed into classics and hence into points of identification for a future society. In order to understand the modern model of temporality, we have to back beyond the 19th and 18th centuries to the 17th century. It was the dispute in the Académie Française, the Querelle des anciens et des modernes, which first brought forth the modern understanding of time. In the field of architecture, François Blondel (1617-1686) and Claude Perrault (1613-1688) were the two adversaries in this controversy. Whereas Blondel insisted on the exemplary nature of Antiquity, which architects could only imitate but never match, Claude Perrault (1613-1688), on the other hand, demanded that the Classical style should open up to accommodate the spirit of the age. Perrault argued that every age had its own customs and its own taste, i.e. its own sense of beauty, and that this should be made visible in architecture. The trigger for the Querelle des anciens et des modernes was the search for an appropriate form of representation for the Sun King Louis XIV. In view of the King's uniqueness, should not the rules of architecture be – if not annulled completely – then at least modified? The specific issue was the extension of the East side of the Louvre with a giant order of columns arranged in pairs. This motif alone showed a complete disregard for the rules of Classicism and Vitruvianism. At the same time, the combined masonry and iron structure needed to execute the building was a major innovation in the field of building construction. Perrault then spoke of the principes arbitraires or arbitrary principles which an architect should be allowed to adopt in accordance with the spirit of the age and his own genius. He was not therefore demanding a total breach with the Classical rules, but only the right to vary them. Hence, it was only technical progress on the one hand, but even more than that the spirit of the age, the momentary, the ephemeral and the transient which were the driving force of aesthetic Modernism.

A future classic

Modernism is based on the dynamisation of the model of temporality. Its aim was for architecture to absorb what was contemporary and typical of its age, and at the same time to create the possibility of its becoming classic in its own right. The transformation of the contemporary into a future classic is what gives today's present an opportunity to become an authentic past.

This can be seen in the two buildings by Le Corbusier in the Weissenhof Estate, especially the detached single house. In the *Oeuvre complète*, Le Corbusier presented the single house as a further development of the idea of the Maison Citrohan from 1922. It was there for the first time that he initiated the discussion of the five points of modern architecture. The five points – pilotis, ribboned windows, free design of the façade, free design of the ground plan and a roof garden (Le Corbusier, 1994) – were then consistently implemented for the first time in the single house in the Weissenhof Estate. With the five points, Le Corbusier was aiming for no less than to connect Modernism to Classicism. With the free design of the ground plan and the free design of the



Fig. 5 - Casa bifamiliare Feininger/Moholy-Nagy, da: Krohn C. (2019) Walter Gropius. Bauten und Projekte, Birkhäuser Verlag, Basel, p. 79.
Semi-detached house Feininger/Moholy-Nagy, from: Krohn C. (2019) Walter Gropius. Bauten und Projekte, Birkhäuser Verlag, Basel, p. 79.

façade, he opened up Modernism on the one hand to Perrault's principles arbitraires, while at the same time defining the basic principles of modern architecture with the five points and, thanks to the analogy with the five Classical orders of columns, placing Modernism in a continuum with the Classical tradition. Originally, there were not five, but seven points defining modern architecture. In Feststellungen zu Architektur und Städtebau, he listed another two points: an "independent building skeleton" and "in the interior, the house is equipped with cabinets and devoid of furniture" (Le Corbusier, 1964). It was, however, easy to subsume these two points under the points of the "pilotis" and the "free ground plan". Why did Le Corbusier reduce the seven points to the familiar five? He wanted the analogy with the five Classical orders of columns. In fact, he could have reduced the list still further to four points, because the ribboned windows are one possible form of the free façade, and he would have had no difficulty in subsuming it under "free façade". But Le Corbusier wanted five points.

Immanent temporality

While Le Corbusier's five points of architecture were aiming at defining a formal typology of individual elements, Gropius, on the other hand, adopted his concept of the building block system in pursuit of the modularisation of architecture. Both strategies demonstrated modern temporality, but in two different concepts. With

busier, 1994), che implementò per la prima volta in maniera sistematica nella casa unifamiliare del quartiere Weißenhof.

Con i cinque punti Le Corbusier non perseguiva null'altro se non il collegamento della modernità con il classico. Con la pianta e la facciata libera aprì il moderno da un lato ai *principes arbitraires* di Perrault, mentre con i cinque punti definì i principi fondamentali dell'architettura moderna e attraverso l'analogia ai cinque ordini classici di colonne inserì il moderno in un *continuum* con la tradizione classica.

Inizialmente i punti di un'architettura moderna non erano neanche cinque, bensì sette. In *Precisazioni sullo stato presente dell'architettura e dell'urbanistica* indicò altri due punti: " scheletro della casa indipendente" e "all'interno la casa è dotata di armadi a muro e libera da mobili" (Le Corbusier, 1964). Questi due punti potevano essere facilmente subordinati ai punti "pilotis" e "pianta libera", motivo per cui Le Corbusier ridusse i sette punti ai noti cinque. Voleva l'analogia con i cinque ordini classici di colonne. In realtà avrebbe potuto ridurre la lista a quattro punti, perché la finestra a nastro è una forma possibile della facciata libera che avrebbe potuto far rientrare senza problemi in "facciata libera". Ma Le Corbusier voleva cinque punti.

Temporalità immanente

Mentre Le Corbusier con i cinque punti dell'architettura aspirava a una tipologizzazione formale di singoli elementi, Gropius persegua con il sistema modulare da lui concepito la modularizzazione dell'architettura. In entrambe le strategie si rivelava la temporalità moderna, ma in due concezioni diverse.

Con il sistema modulare Gropius radicalizzò il modello di temporalità del moderno, andando così concettualmente oltre l'approccio classicistico di Le Corbusier. Mentre Le Corbusier, ispirato da Perrault, rivendicava la libertà creativa dell'architetto, Gropius, all'opposto, diversamente dall'opinione comune, con il sistema modulare interessava meno un procedimento additivo quanto più un procedimento di processualità. Effettivamente appare fuorviante l'associazione con elementi di legno come quelli sviluppati da Friedrich Fröbel a inizio del XIX secolo come gioco creativo per l'educazione dei bambini che tutt'oggi sono considerati pedagogicamente utili. A Gropius non interessava l'impilamento additivo, bensì la dinamizzazione dell'architettura.

Questo concetto si ritrova nelle Case dei maestri di Dessau. Esse si caratterizzano per una composizione complessa, in cui i singoli volumi penetrano l'uno nell'altro. Di ciò si trovano riferimenti nella facciata. Si ritrovano così tetti aggettanti che creano un angolo negativo con la parete come se fosse l'impronta di un volume qui un tempo esistente, ma che adesso manca. Al piano terra sono presenti balaustre in muratura che creano anch'esse un angolo negativo, venendo a creare uno spazio vuoto con le pareti della casa e il lato inferiore del balcone o delineando appunto un volume mancante. E nella facciata ci sono porte che conducono a balconi e terrazze che sembrano fenditure o fessure, nate dallo spostamento opposto di due volumi.

Le case sperimentali di Gropius si distinguono per una temporalità propria. Nelle case dei maestri, Gropius sostituì la temporalità storica, che prima della modernità era il grande tema dell'architettura negli elementi stilistici e ornamentali, con una temporalità immanente all'edificio. Le case dei maestri sono il crocevia di due epoche. In esse si rivela la dialettica che contraddistingue la modernità, tra statico e in movimento, ideale e fuggevole, classico e attuale. Come nella Villa Emo del Palladio, la geometria pura, gli spigoli vivi dei volumi, le pareti spoglie e le superfici nere delle finestre conferiscono all'architettura immortalità e trascendenza, mentre nelle tracce e nei segni indicativi si mostra una nuova temporalità, ora però immanente, che non è più una temporalità storica nel senso della storia, bensì annuncia il processo immaginario del progettare e del concepire dell'edificio. La storia evolutiva dell'architettura viene sostituita da un'immaginaria storia evolutiva della singola casa.

Totalmente moderno

Negli edifici di Gropius e Le Corbusier il modello della temporalità che definisce la modernità totale si rivela in modo esemplare. Si concretizza da un lato nell'apertura dell'architettura allo spirito del tempo, al nuovo e quindi alla moda, dall'altro lato, Gropius e Le Corbusier evidenziano che ciò non è fine a sé stesso. L'appropriazione del nuovo si mette al servizio dello scopo superiore del suo diventare classico. Perché solo come classico, quello che un tempo era il nuovo presenta le potenzialità di permettere alle generazioni future di costruire su di esso la propria identità. La modernità si basa propriamente sulla possibilità del diventare classico il nuovo e alla moda. È moderno ciò che oggi è attuale e domani diventerà classico. Dunque cosa vieta di sostituire, per prova, il termine *classico* con il termine *moderno*? Dopotutto si parla anche di modernità classica.

Riferimenti bibliografici_References

- Taut B. (2000) *Das japanische Haus und sein Leben*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, p. 272.
 Habermas J. (1993) *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt/M., pp. 17, 17f, 18.
 Le Corbusier (1994) *Oeuvre complète*, Vol. 1: 1910-1929, Les Editions d'architecture, Zürich, p. 128.
 Le Corbusier (1964) 1929. *Feststellungen zu Architektur und Städtebau*, Ullstein, Berlin, p. 119.

the building block system, Gropius radicalised Modernism's model of temporality and thus went further in conceptual terms than Le Corbusier's classicistic approach. Le Corbusier took his lead from Perrault and demanded freedom of design for architects. Contrary to the general opinion, Gropius on the other hand, with his building block system, was concerned less with an additive method and more with a method of processuality. In fact, the association with wooden building blocks, which Friedrich Fröbel had developed at the beginning of the 19th century as a creative toy for children's education, and which are still regarded as paedagogically valuable even today, is misleading. Gropius was not aiming for additive stacking, but rather for the dynamisation of architecture. This can be seen in the Masters' Houses in Dessau. They are characterised by a complex composition in which the individual volumes interpenetrate one another, indications of which can be seen in the façade. There are cantilevered roof elements, for example, which form a negative corner with the wall as though it were the impression of a volume that once stood in this position, but has now disappeared. On the ground floor, for example, there are masonry balustrades, which also form a negative corner and in this way, together with the walls of the house and the underside of the balcony, trace an empty space or again a missing volume. And in the façade there are doors leading onto balconies and patios, which look like cracks or slots in the façade that resulted from the mutual displacement of two volumes. Gropius's experimental houses are characterised by a temporality of their own. In the Masters' Houses, Gropius replaced historical temporality, which was the major issue in stylistic elements and ornamentation in architecture before Modernism, with a temporality immanent in the building itself. The Masters' Houses stand at a crossroads between two ages. They illustrate the dialectic which is so characteristic of Modernism, between static and moving, ideal and transient, classic and topical. As with Palladio's Villa Emo, the clear geometry, the sharp edges of the volumes, the unadorned walls and the black areas of the windows give the architecture a timelessness and transcendence, while the traces and indexical signs demonstrate a new, but now immanent temporality, which is no longer a historical temporality in the sense of the past, but which reveals the imaginative process of designing and planning the building. The historical evolution of architecture is replaced by an imaginative evolution of the individual house.

Totally modern

The buildings of Gropius and Le Corbusier stand as examples which illustrate the model of temporality that characterises total modernity. It consists on the one hand in the opening up of architecture for the spirit of the age, for the newest and hence for fashion. On the other hand, Gropius and Le Corbusier show that this is not an end in itself. Adopting the newest serves the higher goal of enabling it to become a classic, because only as a classic does what was once the newest obtain the potential for future generations to shape their identities according to it. Modernity in the true sense is based on the possibility that the newest and fashionable can become classics. Modern is what is topical today and classic tomorrow. What about experimenting now by replacing the terms classic and classical by the term modern? After all, we also speak of classical Modernism.