Christina Kruml

La seduzione dell'INvisibile

Compendio: Josef Frank (1885-1967)

Università degli Studi di Trieste
Sede Amministrativa del Dottorato di Ricerca

XXII ciclo del dottorato di ricerca
Scuola didottorato di ricerca in scienze dell'uomo,
della società e del territorio

La seduzione dell'INvisibile

Considerazioni sull'abitare attraverso l'architettura di Josef Frank

Settore scientifico-disciplinare Icar-14
Progettazione architettonica e urbana

Dottorando:
Christina Kruml

Responsabile Dottorato di Ricerca
Prof. Giovanni Fraziano

Relatore
Prof. Giovanni Fraziano
Università degli Studi di Trieste

anno accademico 2009/2010

La seduzione dell'**IN**visibile

Compendio:
Josef Frank (1885-1967)

L'architettura "rappresenta una parte importante della nostra vita. Possiamo goderla senza sforzo, la s'incontra per strada e da là essa parla agli uomini come facevano un tempo i filosofi, ed è considerata necessaria da chiunque. Tutti hanno la sensazione di potervi collaborare poiché essa deriva, più di qualsiasi altra arte, da una volontà e da un'attività comuni"

(J.Frank, *Architettura come simbolo*, 1931)

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE
Sede Amministrativa del Dottorato di Ricerca

Scuola di dottorato di ricerca in
scienze dell'uomo, della società, del territorio
XXII ciclo - a.a. 2009/2010

Settore scientifico disciplinare Icar 14
progettazione architettonica e urbana

dottoranda:
arch. Christina Kruml

responsabile del dottorato di ricerca:
prof. Giovanni Fraziano

relatore: prof.Giovanni Fraziano
Università degli Studi di Trieste

© 2011 Christina Kruml, Trieste

Sommario

10 Introduzione

dalla **piaga** alla **piega:**
considerazioni sull'**ABITARE**

26 Rannichiarsi negli spazi amati
36 Il gioco e l'ornamento
52 Parodia del cadavere screziato
64 Ri-vestimento e seduzione
90 L'intonaco bianco come camicia
96 **Glossario *archi*tessile**

La **seduzione** dell'**IN**visibile.
Note a margine nell'opera di Josef Frank

120 La casa e l'opera d'arte
142 L'architettura della sedia
154 La casa dalla cantina alla soffitta
186 **Häuser und Gärten**
190 **How to plan a House**
204 **Modern Architecture**
Spazi amati:
226 Casa Bunzl, Ortmann, 1914
246 Villa Beer, Vienna, 1929-30
282 13 Case per Dagmar Grill, 1947-54
312 D e DD-Häuser, 1953-54

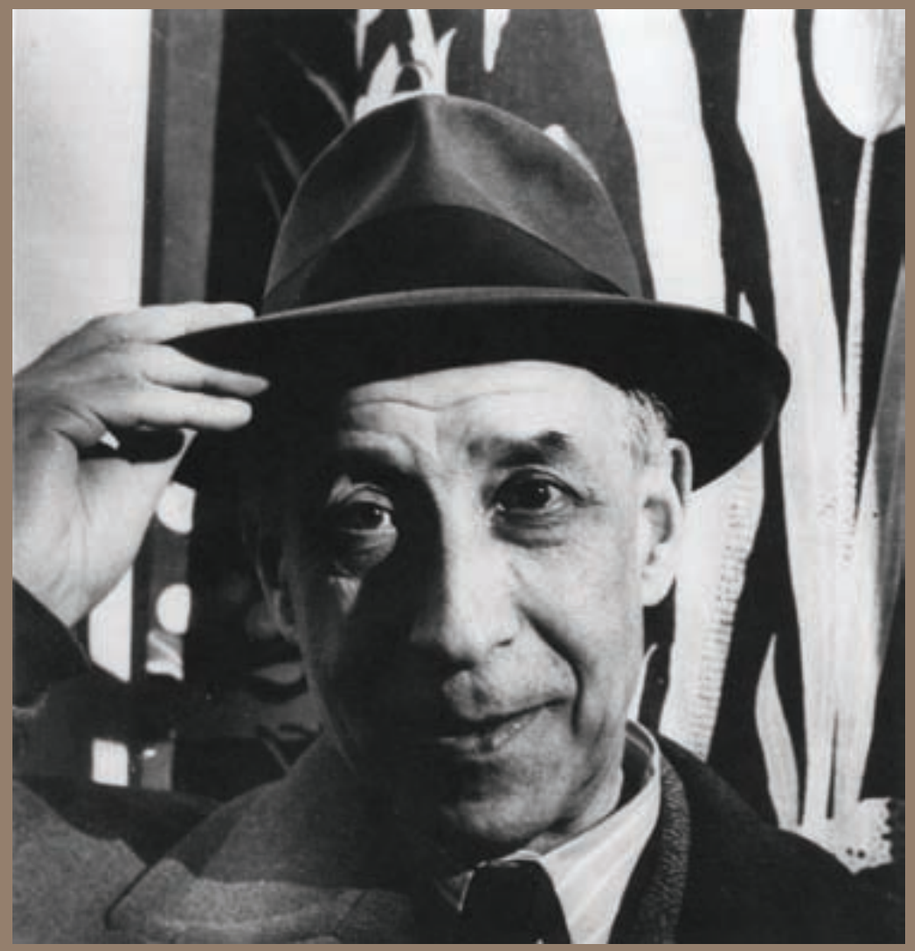
Compendio:
Josef Frank (18 85-1967)

c **010** Formazione a Vienna
c **024** Berlino
c **038** Primi incarichi
c **044** Kunstgewerbeschule
c **050** Siedlungen o Höfe?
c **064** Haus & Garten
c **072** Werkbund e primi CIAM
c **092** Stoccolma
c **104** New York
c **117** Nota ai testi per la NSfSR
c **122** Ritorno in Svezia
c **136** **12 domande a Josef Frank**
c **138** **3 affermazioni e conseguenze**

c **144** **LETTERE A TRUDE WAEHNER**

324 Bibliografia c **189**

Josef Frank
(1885-1967)



[1] Grete Schütte-Lihotzky, *Erinnerungen an Josef Frank*, in "Bauwelt", n.26, *Josef Frank: ein undogmaticher Funktionalist*, 75. Jg, 12 Juli 1985, pp.1052-1053
[2] Estrid Ericson, in *Möbel nach Mass. Frank Malmsen Raab Abmussen*, Ausstellung im Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien, 24 oktober-30 november 1975, p.9
[3] Soma Morgenstern, *Alban Berg und Josef Frank*, in Iris Meder, *Josef Frank. Eine Moderne der Unordnung*, Verlag Anton Pustet, Salzburg Wien München 2008, p.122

Era il 1917, nel mezzo della prima guerra mondiale. [...] Si presentò un uomo vestito con un'uniforme da ufficiale dragone che chiedeva del suo amico Strnad. [...] La porta rimase aperta e io osservai lo sconosciuto con la testa appariscente, da intellettuale, che in qualche modo non armonizzava molto con l'uniforme da cavaliere. Si trattava di Josef Frank, allora 32enne, con il quale rimasi in contatto per tutta la vita, finché morì esattamente 50 anni fa. Frank fu una delle persone più interessanti che abbia mai incontrato. Intelligente, versatile, sarcastico, uno strano miscuglio di caratteristiche contraddittorie, uno spirito distruttivo e contemporaneamente sempre costruttivamente attivo. [...] Negli anni dal 1921 fino alla mia partenza dall'Austria nel 1926 fui invitata spesso la casa di Frank. Il suo appartamento di trovava in una mansarda in una delle consuete case d'affitto di Vienna in via Wiedner Hauptstrasse 64, costruita ancora prima della prima guerra mondiale. Il visitatore era accolto in un soggiorno basso, ma lo stesso grande, con un'atmosfera quasi puritana, tuttavia arredato in maniera molto colta e sensibile, al suo interno una sedia da tessitore, sulla quale lavorava la sua moglie svedese. [...] Sono andata a trovare Frank a Stoccolma nel 1939 e lì potei constatare quale incredibile distribuzione ebbero gli arredi da lui progettati o comunque da lui influenzati. E tutto ciò non solo per i benestanti, ma soprattutto anche per quelli che numerosi vivevano in appartamenti costruiti come cooperativa (G.Schütte-Lihotzky)[1].

Un uomo saggio. Uomo di grande cultura, letterato. Elegante, umile, modesto. Interessato alla musica, come tutti i viennesi. Sapeva a memoria grandi parti delle opere wagneriane. Conosceva molto bene Shakespeare e lo citava volentieri. Collezionava arte romana, greca e cinese. Silenzioso, filosofico. Sapeva parlare più lingue. Apparenza senza grandi pretese, non era però senza temperamento. Era conscio dei suoi valori come artista. Disprezzava la pubblicità. Aveva humor e un'ironia pacata, era pieno di idee [...]. L'arredamento non costituiva per lui proprio un divertimento. Lasciava il proprietario libero di comporre come voleva (E.Ericson)[2].

Professore Dr. Josef Frank era un uomo zitto, che parlava molto solo se veniva interpellato, che riusciva ad essere anche sarcastico, ironico e criticamente distruttivo, soprattutto quando andava contro il falso moderno nell'architettura, nelle arti figurative e a volte anche nella letteratura. L'ho conosciuto all'incirca nello stesso periodo in cui lo conobbe Alban [Berg], ma anche se nei primi anni lo vidi più spesso di Alban, la nostra amicizia si sviluppò in un tempo molto più lento. Credo fu a causa del suo aspetto. Era mediamente alto, aveva una testa ben formata, stretta, un viso allungato e occhi scuri, espressivi, un viso da El Greco, non ci fosse stata la calvizia che gli stava così bene, sembrava quasi che fosse nato con essa. Fin dall'infanzia ho sempre ritenuto coloro che erano calvi e fumavano la pipa, indifferentemente che età avessero, più vecchi e molto saggi. Frank lo era entrambi e ci misi un po' di tempo prima di superare questo ostacolo e comunque in via eccezionale e solo nei suoi confronti (S.Morgenstern)[3].

Formazione a Vienna

Josef Frank nel 1903, TU Wien, da C.Long, 2002, p.4

Josef Frank nasce a Baden, località termale nei pressi di Vienna, il 15 luglio del 1885, nello stesso anno in cui Erik Gunnar Asplund (1885-1940) e Sigurd Lewerentz (1885-1975) nascono a Stoccolma, a sua volta la città in cui Frank morirà nel 1967.

Entrambi i genitori hanno origini ebraiche, pur non essendo praticanti e sono inseriti nell'ambito del commercio dei tessuti[1]: suo padre è Ignaz Frank (1851-1921), commerciante tessile di origine ungherese che collaborava con la ditta Freistadtl & Co.; sua madre Jenny Feilendorf (1861-1941) originaria di Pressburg (Bratislava), si dilettava a produrre stoffe, cuscini, tendaggi e tovaglioli, ispirata dalle opere della Secessione e dalla Wiener Werkstätte.

Josef cresce dunque a stretto contatto con l'arte della tessitura, cosa che influenzerà di molto il suo pensiero architettonico e lo porterà a disegnare ben 160 pattern per tessuti e una cinquantina per tappeti.

È secondogenito di quattro fratelli, prima di Rudof e Hedwig[2] e dopo Philipp, che diventerà un fisico di successo[3] e uno dei membri fondatori della moderna filosofia del Circolo di Vienna (Wiener Kreis) frequentato dallo stesso Josef[4].

Nel 1903 si iscrive alla **Technische Hochschule** di Vienna e non è un caso che scelga proprio questo tipo di scuola, pur non essendo portato per la matematica[5].

All'epoca infatti, a Vienna, vi erano due tipi di scuole a cui corrispondevano due tipi di pensiero differenti: da un lato la Akademie der bildenden Künste dove insegnavano Otto Wagner e Friedrich Ohmann e scelta da architetti come Josef Hoffmann, Josef Maria Olbrich, Josef Plecnik, Rudolph M.Schindler e Max Fabiani; dall'altra la Technische Hochschule appunto (oggi Universität), una fra le migliori scuole politecniche del tempo assieme a quelle di Monaco, Dresda e Berlino, e frequentata soprattutto da studenti di origine ebraica[6] poiché vi insegnava il professore **Carl König** (1841-1915), anche lui ebreo, ma nel 1878 dichiaratosi privo di confessione e dunque visto come modello ideale di uomo che era riuscito ad emanciparsi.

Nato a Vienna nello stesso anno di Otto Wagner, König aveva studiato architettura sia alla Akademie der bildenden Künste che alla Technische Hochschule[7] e dunque il suo insegnamento riusciva a combinare sia l'aspetto tecnico-pratico della costruzione che quello più estetico.

Ammirava moltissimo Viollet-le-Duc e soprattutto l'architetto tedesco Gottfried Semper (1803-1879), per il loro insistere non sull'imitazione delle forme del passato, ma sull'analisi dei processi da cui queste derivano come base fondamentale per il sorgere di una nuova architettura. Per questo spingeva i suoi studenti a studiare la storia - soprattutto quella della Grecia classica e del Rinascimento italiano, considerate come i progenitori della tradizione occidentale.

Tuttavia in generale si dimostrava diffidente nei confronti di architetti contemporanei più moderni come Otto Wagner e Adolf Loos ed è quindi probabile che la componente più fresca e al passo coi tempi nella formazione della Technische Hochschule sia derivata agli studenti dall'influenza esercitata da **Max Fabiani** (1865-1962), assistente alla cattedra di König dal 1886.

Anche lui laureatosi alla Technische Hochschule (nel 1889) avendo però studiato anche alla Akademie der bildenden Künste, dal 1889 al 1896 aveva lavorato presso lo studio di Otto Wagner e compiuto un viaggio di studio di tre anni (dal 1892 al 1895) attraverso l'Europa e l'Asia minore.

Considerava infatti il viaggio come fattore molto importante per una buona formazione dell'architetto, e accompagnava spesso gli studenti a visitare direttamente dal vivo gli edifici, soprattutto i monumenti classici in Italia, insistendo sugli aspetti costruttivi e tecnici e sull'importanza dei bisogni umani, prima ancora che ornamentali. Insegnava loro inoltre che un progetto non è mai finito e rigido, bensì "in continua evoluzione come un organismo in continua crescita"[8], flessibile e capace di trasformarsi nel tempo.

È stato quindi molto probabilmente lo stesso Max Fabiani ad influenzare il giovane Frank ad intraprendere nel 1909 un viaggio di sette mesi in Italia (Firenze, Mantova e Rimini) per approfondire la sua **tesi di dottorato** *Sull'originario aspetto delle costruzioni ecclesiastiche di Leone Battista Alberti*, discussa nel 1910[9].

Partendo dal fatto che "quasi tutte le costruzioni ecclesiastiche del primo rinascimento ci sono pervenute in uno stato incompleto o modificato", la tesi che Frank voleva dimostrare analizzando le trasformazioni subite nel tempo da alcune opere dell'architetto italiano[10], era che l'architettura moderna nasceva proprio con l'Alberti. Agli occhi di Frank, egli era stato infatti capace di reinterpretare in chiave moderna elementi architettonici antichi ed eternamente validi - come la voluta, il

pilastro, l'arco di trionfo, la cupola - non imitandoli passivamente, bensì adattandoli alle esigenze del contemporaneo e affrontando ogni volta la questione come se fosse la prima volta. Il suo metodo non consisteva nel dettare regole rigide e ferree, bensì dei principi in base ai quali ad ogni singolo progetto era possibile una nuova e propria soluzione[11].

All'Alberti non interessava essere innovativo come Brunelleschi, tantomeno era un conservatore: demoliva e ricostruiva dove serviva, non esitando a rivestire il carattere tipico di una chiesa con una nuova veste che ricordava ora un tempio pagano, ora una costruzione romana, o ancora una moschea, oppure un arco di trionfo, nonostante non fosse presa a prestito nessuna forma.

"Egli riunisce tutte le soluzioni a problemi simili e innanzitutto ne ricerca il tipo, e qui risiede la sua vera importanza. A Rimini elabora la prima facciata di chiesa in stile romano con una ovvietà come se non fosse mai stata diversa. A Firenze realizza le due volute laterali che solo così consentono una soluzione organica per la facciata della basilica; egli inserisce l'ordine di pilastri nell'architettura che solo ora permette di vivacizzare le superfici. A Mantova utilizza per primo la croce greca; egli va un passo oltre al suo ordine fiorentino e attraverso intervalli disuguali apporta un nuovo ritmo; egli realizza la prima facciata di chiesa con una forma ad arco di trionfo, che da allora venne utilizzata quasi ovunque. E per tre volte trova il migliore collegamento tra corpo longitudinale e cupola. […]

J.Frank, S.Maria Novella a Firenze, prospetto (tav.20), TU Wien

A fianco: J.Frank, S.Francesco a Rimini e sotto S.Sebastiano a Mantova, prospetti (tav.6 e 3), TU Wien

Questi sono i tipi più importanti che ha creato. […]. Per la prima volta egli aveva adattato lo stile romano alle esigenze moderne e solo in questo modo venne fondato lo stile moderno"[12].

Dall'Alberti Frank impara ad interessarsi non tanto alle forme, quanto ai principi, alla proporzione, al rapporto delle singole parti col tutto, alla combinazione tra vecchio e nuovo fino a raggiungere un equilibrio armonico: "la bellezza è il congiungimento di tutti i pezzi di un corpo tra di loro e con il tutto, in modo che non si possa aggiungere o togliere nulla, se non in peggio"[13].

Risulta evidente il parallelismo con il metodo semperiano basato sulla comparazione (*Vergleichung*) e la sintesi (*Synthesis*) invece che sull'imitazione, attraverso il quale "grazie all'intuizione e alla capacità divinatoria dell'artista [si ha] la possibilità di ricostruire, con gli sparsi frammenti dell'antico, qualcosa di intero"[14]. Metodo utilizzato dalla scuola classica in cui Semper aveva fatto rientrare anche l'architetto tedesco Schinkel, che anche Adolf Loos indicherà come suo modello di riferimento. "Gli antichi monumenti molto giustamente vengono definiti come gli involucri fossili di organismi sociali estintisi, tuttavia questi […] non sono cresciuti come i gusci sul dorso delle chiocciole, né sono spuntati secondo un cieco processo naturale come le scogliere coralline, ma [sono] libere creazioni dell'essere umano che a tale scopo mise in azione intelligenza, osservazione della natura, creatività, volontà, sapere e forza. Conseguentemente, nella questione dell'origine dello stile architettonico, il fattore più importante da prendere in considerazione è anzitutto il libero volere dello spirito creativo dell'essere umano, il quale, nel suo creare, deve naturalmente muoversi all'interno di certe leggi superiori che hanno a che fare con la tradizione e la necessità, ma se ne appropria e, per così dire, se ne serve attraverso una libera obiettiva interpretazione e valorizzazione"[15].

"In origine l'ornamento aveva un significato simbolico (*eine symbolische Bedeutung*) e veniva applicato al monumento in modo che costituisse con esso un'unità. Gli artisti potevano sì modificarlo, semplificarlo o arricchirlo, ma non potevano danneggiare il Tipo"[16].

"L'architetto che rifiuti le forme tradizionali è simile allo scrittore che per trattare il tema prescelto faccia violenza alla propria lingua ed accolga al suo posto una struttura della frase e delle espressioni antiquate, strane o inventate. Solo a fatica verrà compreso"[17].

"Purtroppo gli architetti di oggi (o meglio dell'epoca appena trascorsa) pensano troppo alla standardizzazione […]. Speriamo che ora l'architetto impari di nuovo a pensare in modo da trovare una soluzione individuale per ogni problema e la smettano di ritenere la mascherina

J.Frank, Sacro Sepolcro nella Cappella Rucellai progettata da L.B.Alberti, Chiesa di S.Pancrazio a Firenze, tesi di dottorato, 1910.
sezione longitudinale e pianta (tav.10);
prospetto del sacro sepolcro (tav.2);
pagina a fianco: vista frontale del sacro sepolcro (tav.17)

"La cappella in origine era uno spazio rettangolare aperto verso la chiesa attraverso due colonne che sorreggevano un architrave […] Oggi l'apertura è stata murata - lo spazio è stato ampliato in direzione dell'asse del sacro sepolcro -, dipinta di bianco e una nuova apertura è stata creata sul lato strada.

Al centro della cappella è collocata la piccola costruzione. Su uno zoccolo molto basso stanno i pilastri che suddividono la superficie, ornati in modo simile al piano superiore di S.Maria Novella. Sopra ai pilastri è posto il cornicione, il cui fregio reca una grande iscrizione, come a Rimini. Sopra al cornicione si erge una corona di acroteri che ricordano modelli gotici e che sicuramente servivano come sfondo per dei candelabri che erano collocati come illuminazione sopra al cornicione, come era consigliato nella teoria di Alberti. Le cuspidi sulle quali avrebbero dovuto essere inserite le candele esistono ancora.

Lo spazio interno del sacro sepolcro, attraverso la cui porta molto bassa **si può entrare solo inchinati,** è rettangolare. Sopra al piccolo altare sagomato bene, le cui superfici sono intarsiate con marmo rosso, si trova un quadro, che rappresenta la rinascita di Cristo posto tra due angeli, di Baldovinetti, autore anche degli altri dipinti dello spazio. L'apertura per la luce è un foro circolare nel soffitto, sopra al quale si erge una piccola lanterna di legno. […] La lanterna venne spostata quando l'apertura della cappella verso la chiesa venne murata e [in questo modo] il sacro sepolcro fu visibile solamente da una distanza ravvicinata e la lanterna rimase invisibile. […]

I capitelli dei pilastri mostrano per la prima volta una forma propria per le volute e sono lavorate in modo completamente scultoreo. […] I trenta campi quadrati del lato esterno sono vivacizzati da altrettanti ornamenti circolari diversi, rappresentati in modo più preciso rispetto a quelli sulla facciata della chiesa, cosa che però è condizionata da una migliore visibilità. […]

Tuttavia l'effetto del sacro sepolcro è scomparso. Esso si erge scuro contro le pareti dipinte di bianco, interrotte solo dalla pietra di un freddo grigioblu dei pilastri, mentre prima, vicino ai dipinti che vivacizzavano le pareti come in tutte le cappelle del primo rinascimento, spiccava chiaro. […] Anche il pavimento che oggi è bianco sarebbe risultato più scuro attraverso le piastre delle tombe delle famiglie. […]

Qui Alberti, come nella tomba dei Malatesta a Fano, ha dimostrato di saper risolvere in modo rigorosamente architettonico anche piccole opere, nelle quali però si permette anche una certa libertà come la suddivisione in due parti dei pilastri, cosa che in costruzioni più grandi sarebbe stata impossibile".

Microcosmi entro macrocosmi.

(dalla tesi di dottorato di J.Frank, trad. it. Christina Kruml)

copiativa come un ideale"[18].
Frank citerà esplicitamente l'architetto tedesco nell'articolo "**Akzidentismus**" (1958) in cui critica l'impostazione forzata di uno stile: "nel 1851 Semper scrisse ne *I quattro elementi dell'Architettura*: «[…] **Prima si procurino nuove idee, poi noi troveremo per queste l'espressione architettonica**». Ciò che Semper intendeva con 'espressione', erano i simboli di una nuova società"[19]. E in *Architettura come simbolo* del 1931 Frank specificherà che "possiamo definire lo **stile** di un'epoca **come** una **raccolta dei** suoi **simboli**", dove il simbolo "è **formula** divenuta forma".
In *Theorie des Formell-Schönen*, Semper aveva definito infatti lo stile come "l'emergere, caricato di un significato artistico, del tema fondamentale e di tutti i coefficienti interni ed esterni che incidono, modificandola, sulla concretizzazione dell'opera d'arte", riassumendolo nella formula:

$$Y= F (x,y,z,\ldots)$$

dove Y sta per l'incognita dell'atto ideativo, F per la costante dei bisogni primari umani (ai quali corrispondono altrettanti *Urmotive*), e x,y,z per le variabili interne (come funzione, il materiale, gli strumenti e le tecniche di lavorazione) o esterne all'opera stessa (il clima, le caratteristiche fisiche di un paese, gli influssi culturali, religiosi e sociali, le tradizioni e la memoria storica, i caratteri dell'ambiente circostante, le caratteristiche individuali dell'artista e del committente, le circostanze casuali)[20].

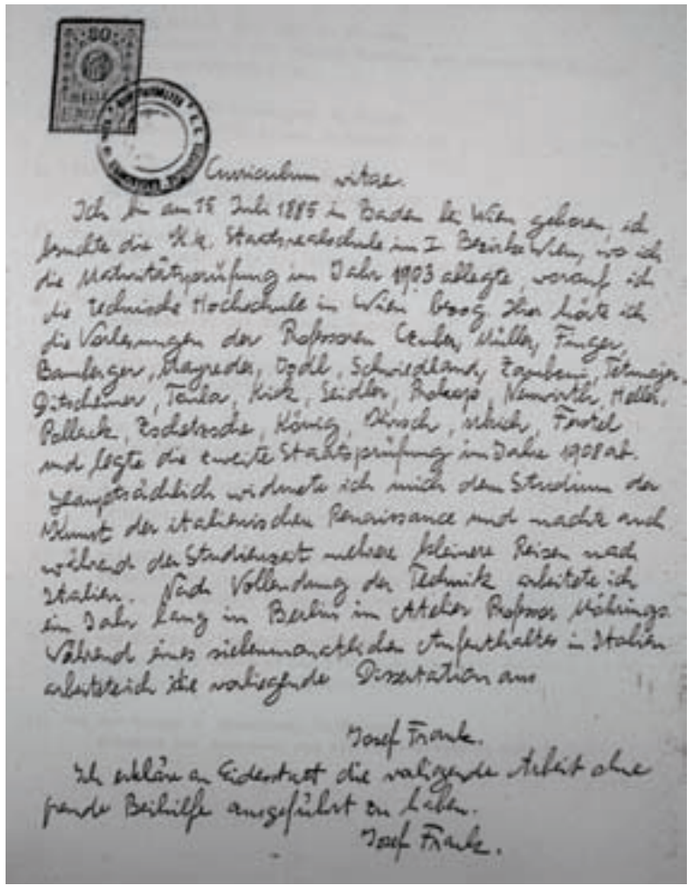
Accompagnano la tesi di dottorato venti acquerelli a colori realizzati da Frank stesso che mostrano alcuni progetti di chiese dell'Alberti[21] dai quali si evincono due caratteristiche molto importanti nello sviluppo successivo dell'architettura di Frank: la presenza della figura umana che non serve solo a far capire la scala della costruzione, ma anche e soprattutto ad animarla, a renderla abitata[22]; e l'attenzione per il trattamento della superficie e il pattern decorativo, probabilmente influenzato dalla colorazione osservata sugli edifici del Rinascimento (proprio a questi anni risale il suo primo pattern tessile, "Florens", ispirato alla Primavera del Botticelli) [23].

J.Frank, pattern Florens, da K.Wängberg-Eriksson, *Josef Frank. Textile Design*, 1999, p.11

Sempre a Max Fabiani gli studenti della Technische Hochschule devono anche la conoscenza dell'architettura di **Adolf Loos**. Fu infatti proprio grazie alla mediazione di Fabiani che Loos riuscì ad ottenere l'incarico della progettazione del Cafè Museum a Vienna nel 1899[24], punto di incontro per moltissimi artisti ed intellettuali dell'epoca come Otto Wagner, Josef Hoffmann, Joseph Maria Olbrich, Oskar Kokoschka, Gustav Klimt, Egon Schiele, Max Oppenheimer, Alfred Adler, Alban Berg, e lo stesso Josef Frank. Qui Loos teneva conferenze e discussioni pubbliche attorno all'arretratezza dei paesi di lingua tedesca legati ancora ad uno stile di vita antiquato rispetto a quelli industriali anglo-americani, come aveva potuto osservare durante il suo soggiorno di tre anni in America (1893-96)[25].
A Chicago in particolare gli si era presentata un'immagine ambivalente: da una parte l'architetto statunitense Daniel Burnhams (1846-1912) – allievo di William Le Baron Jenney e socio di John Wellborn Root (1850-1891) – aveva costruito per l'esposizione universale colombiana la "White City " in legno e stucco bianco in stile neoclassico con la volontà di competere con la appena trascorsa esposizione mondiale di Parigi; dall'altra era in atto, dopo l'incendio del 1871, la ricostruzione della città (tra l'altro in parte per opera dello stesso Burnhams), caratterizzata dalla tipologia del grattacielo con il suo scheletro in acciaio e dallo studio di sistemi per risolvere i nascenti problemi del traffico. I due massimi protagonisti di questa cosiddetta "Chicago School" furono Henry Richardson e Louis Henry Sullivan, i quali avevano accolto reinterpretandolo a modo loro il principio semperiano del rivestimento, fatto conoscere in America grazie alla prima traduzione inglese di *Der Stil* da parte proprio di John Wellborn Root[26]. Loos d'altra parte conosceva l'insegnamento di Semper avendo frequentato per tre anni la Technische Hochschule di Dresda[27], città in cui l'architetto tedesco aveva vissuto dal 1834 al 1849 insegnando alla Hochschule für Bildende Künste.
La ricerca di una conciliazione tra gli aspetti più tecnici della costruzione e il principio del rivestimento semperiano, assieme all'influenza esercitata dalla combinazione di spazi di diversa altezza delle architetture di Richardson reinterpretate come *Raumplan*, costituiranno una costante nell'architettura di Loos. Pur non frequentando mai la Bauschule privata di Loos, Frank visita di persona molti dei suoi progetti e in seguito li mostrerà ai suoi studenti, quando insegnerà progettazione e costruzioni alla Kunstgewerbeschule di Vienna tra il 1919 e il 1926.
Comunque Frank non fu il solo tra gli studenti di Max Fabiani ad essere

un ammiratore di Loos: alla conferenza tenuta il 14 aprile 1914 nella sala Urania a Vienna, Oskar Strnad riprende la storia del povero ricco e le sue tesi sull'ornamento come delitto[28]; Schindler rimane talmente colpito dai discorsi di Loos da partire lui stesso per l'America nel 1914; Kiesler, assiduo frequentatore del Cafè Museum negli anni attorno al 1908, avrebbe persino lavorato nello studio di Loos negli anni Venti[29]; Richard Neutra aveva frequentato la Bauschule e quando emigrerà negli Stati Uniti, nel 1927 pubblicherà *Wie baut Amerika?* (Come costruisce l'America?) riprendendo le tesi avanzate da Loos sull'arretratezza del vecchio continente.

"Adolf Loos – scrive Frank nel 1930 - ci ha dato i fondamenti culturali dell'architettura moderna; essi non sono però limitati ad una moderna architettura della nostra epoca, hanno invece una così vasta portata che, come hanno avuto valore per un'epoca passata, la manterranno per il futuro"[30].
Ciò nonostante in seguito, nella lettera che scriverà a Viktor Mateja l'11 agosto 1965, preciserà che Loos, appartenendo ad una generazione precedente, rimane ancora ancorato ad una "visione aristocratica dell'architettura"[31]. Ed è ciò che ribadisce anche Achleitner quando descrive così la sostanziale differenza tra l'architettura di Frank e quella di Loos: "negli spazi di Frank si respira in una certa maniera aria nuova, ci si sente liberati, non si è oppressi da valore morale o dall'atmosfera di un fondamentalismo Krausiano. […] Gli spazi di Frank sono davvero sfondi che lasciano agli oggetti la propria individualità, li rispettano come prodotti di un determinato sviluppo nella loro storicità. Nell'architettura di Loos l'ovvietà (*Selbstverstaendliche*) rimane ancora una pretesa categorica, in Frank invece la naturalezza è naturale"[32].


Curriculum vitae.
Ich bin am 15. Juli 1885 in Baden bei Wien geboren, ich besuchte die k.k. Staatsrealschule im I. Bezirke Wien, wo ich die Maturitätsprüfung im Jahr 1903 ablegte, worauf ich die Technische Hochschule in Wien besog. Hier hörte ich die Vorlesungen der Professoren Czuber, Müller, Finger, Bamberger, Mayreder, Jodl, Schwiedland, Zamboni, Tetmajer, Ditschemer, Tonla, Kick, Seidler, Prokojo, Neuwirth, Heller, Pollack, Zschetzsche, König, Kirsch, Ulrich, Fustel und legte die zweite Staatsprüfung im Jahre 1908 ab.
Hauptsächlich widmete ich mich dem Studium der Kunst der italienischen Renaissance und machte auch während der Studienzeit mehrere kleinere Reisen nach Italien. Nach Vollendung der Technik arbeitete ich ein Jahr lang in Berlin im Atelier Professor Möhrings. Während eines siebenmonatlichen Aufenthaltes in Italien arbeitete ich vorliegende Dissertation aus.
Josef Frank.
Ich erkläre an Eidesstatt die vorliegende Arbeit ohne fremde Beihilfe ausgeführt zu haben.
Josef Frank.

Alla fine della tesi di dottorato Frank aggiunge a mano un breve curriculum vitae (TU Wien):
"Sono nato il 15 luglio 1885 a Baden presso Vienna, ho frequentato la k.k.Staatsrealschule nel primo distretto di Vienna, dove ho ottenuto la matura nel 1903, dopodichè mi sono iscritto alla technische Hochschule di Vienna. Qui ho frequentato i corsi dei professori Czuber, Müller, Finger, Bamberger, Mayreder, Jodl, Schwiedland, Zamboni, Tetmajer, Ditschemer, Tonla, Kick, Seidler, Prokojo, Neuwirth, Heller, Pollack, Zschetzsche, König, Kirsch, Ulrich, Fustel, e passai il secondo esame di stato nel 1908.
Soprattutto mi dedicai allo studio dell'arte del Rinascimento italiano e durante il periodo di ricerca intrapresi anche alcuni piccoli viaggi in Italia. Dopo la laurea lavorai un anno presso l'atelier del Professor Möhring a Berlino. Durante una permanenza di sette mesi in Italia lavorai a codesta dissertazione. Josef Frank.
Dichiaro di aver elaborato il codesto lavoro senza alcun aiuto esterno.
Josef Frank"

Josef Frank (1885-1967)

Note

[1] E' significativo notare che secondo quanto scrive Carl E. Schorske in *Vienna fin de Siècle. La culla della cultura mitteleuropea*, Bompiani, Bologna 2004 (ed.orig. 1961), gli industriali tessili costituivano all'epoca la comunità più numerosa di proprietari residenti nei palazzi lungo la Ringstrasse.

[2] Hedvig sposerà Karl Tedesko, cugino di Hugo Bunzl direttore della fabbrica di carta Bunzl e futuro committente di Frank.

[3] A soli 28 anni Philipp sostituirà Albert Einstein all'Università di Praga e sarà professore alla Harvard University. Tra gli articoli *Relativitätsprinzip und die Darstellung der physikalischen Erscheinungen im vierdimensionalen Raum* (Il principio della relatività e la rappresentazione del fenomeno fisico nello spazio a quattro dimensioni) venne pubblicato nel 1910 nella rivista "Zeitschrift für physikalische Chemie".

[4] Il Wiener Kreis, conosciuto anche come "Verein Ernst Mach" , era un gruppo di filosofi, teorici ed intellettuali che si riunivano ogni settimana sotto la direzione di Moritz Schlick, fino al 1936 quando lo stesso venne assassinato da un suo ex studente. Il pensiero del gruppo, definito Empirismo Logico, fu influenzato dalle teorie di Ludwig Wittgenstein, Ernst Mach, Bernard Russell, George Edward Moore, David Hilbert, Henri Poincaré, Albert Einstein, Karl Popper e Gottlob Frege: l'uomo come unità di misura di tutte le cose, punti di vista relativi a seconda di come mi muovo o di cosa prendo come riferimento. Del gruppo facevano parte anche Otto Neurath, Moritz Schlick, Rudolf Carnap, Herbert Feigl, Karl Menger, Victor Kraft, Friedrich Waismann, Hans Kahn, Hans Reichenbach, Karl Popper, Kurt Gödel, Carl Gustav Hempel, Alfred Tarski, Willard Van Orman Quine e Alfred Jules Ayer. Il primo anno di fondazione del gruppo, il 1929, Frank vi tenne una lezione dal titolo *Moderne Weltauffassung und moderne Architektur* (Moderna concezione del mondo e architettura moderna). Il flyer (Carnap Papers presso gli Archives of Scientific Philosophy, Special Collections Department, Università di Pittsburgh) è stato pubblicato su permesso della University of Pittsburgh Libraries da Christopher Long, *Josef Frank*, University of Chicago Press, Chicago 2002, p.114

Per un approfondimento sul Wiener Kreis vedi Maria Welzig, *Josef Frank 1885-1967. Das architektonische Werk*, Böhlau Verlag, Vienna 1998, pp.83-84 e Margarethe Engelhardt-Krajanek, *Der Werkbundgedanche und seine Verbindung zur Wiener Kreis am Beispiel von Josef Frank*, in Volker Thurm-Nemeth (a cura di), *Konstruktion zwischen Werkbund und Bauhaus: Wissenschaft – Architektur – Wiener Kreis*, Hölder-Pichler-Tempsky, Vienna 1998, pp. 80-81

[5] Già alla Staatsoberrealschule di Vienna aveva dimostrato di non essere portato per la matematica nè per l'inglese, eccelleva invece in storia, geografia, biologia, modellismo e disegno. La Staatsoberrealschule era una delle scuole fondate dopo la rivoluzione del 1848 per dare un'educazione tecnica ai figli degli industriali della nuova classe media, al contrario dei Gymnasien che davano una educazione umanistica. Forse stimolato dal fatto che i due fratelli della madre erano entrambi ingegneri (uno dei due fu il costruttore della ruota panoramica, lo *Riesenrad*, di Vienna), Frank vi si era iscritto nel 1890, nello stesso anno in cui a Cernauti, in Romania, nasceva Friedrich Kiesler, mentre Adolf Loos si iscriveva alla Technische Schule di Dresda.

[6] Studenti di origine ebraica alla Technische Hochschule furono tra gli altri Viktor Lurje, Oskar Strnad, Oskar Wlach, Felix Augenfeld, Paul Engelmann, Max Fellerer, Clemens Holzmeister, Hans Jaksch, Friedrich Kiesler (si iscrive nel 1908), Richard Neutra, Dagobert Peche, Rudolph M.Schindler (dal 1910), Siegfried Theiss. Molti studenti, come Kiesler, Schindler e Fabiani, frequentavano contemporaneamente entrambe le scuole, la TU e la Akademie.

[7] König fu progettista dell'ampliamento della Technische Hochschule stessa, dove insegnava dal 1885 e di cui divenne rettore nel 1901. Nel 1888 divenne anche membro d'onore della Akademie der bildenden Künste e nel 1908 consigliere di corte.

[8] Max Fabiani, *Regulierung der Stadt Bielitz*, Wien 1899, vedi M.Welzig, *Josef Frank, op. cit*., pp.15-16

[9] Josef Frank, *Über die ursprungliche Gestalt der kirchlichen Bauten des Leone Battista Alberti*, 1910. La tesi di dottorato non è stata ancora mai pubblicata. La sottoscritta ha tradotto l'intero testo, che si trova attualmente presso la biblioteca della Technische Universität di Vienna e che dovrebbe venir pubblicato a breve in Giovanni Fraziano (a cura di), *Percorsi accidentali. Scritti e progetti di Josef Frank*, Lint, Trieste

[10] Le opere progettate dall'Alberti e descritte da Frank sono: il tempio Malatestiano di Rimini, la tomba di Pandolfo Malatesta a Fano, il Palazzo e la Villa e la Loggia Rucellai a Firenze, la chiesa di S.Sebastiano a Mantova, S.Maria Novella a Firenze, la chiesa di S.Pancrazio a Firenze, SS.Annunziata a Firenze, S.Andrea a Mantova. Di questi progetti Frank nota come essi in realtà non siano poi molto religiosi, quanto piuttosto monumenti per i loro committenti: Sigismondo Malatesta, Ludovico II Gonzaga e il Marchese di Mantova: "dietro a tutte le sue costruzioni ecclesiastiche si potrebbe cercare di vedere il committente: il Condottiere di Rimini, che voleva emulare nel bene e nel male gli imperatori romani e che sicuramente prese parte alle sue costruzioni, che considerava come propri monumenti; a scopo veramente religioso non erano dedicate neanche le altre opere, nonostante il pacifico Marchese di Mantova avesse assicurato che l'arte gli era indifferente, che voleva solamente un luogo dove poter compiere le sue preghiere; il terzo committente di Alberti era il commerciante Giovanni Rucellai, il quale, forse orgoglioso della sua provenienza, richiese la riproposizione dello stile fiorentino e che voleva mostrare la sua ricchezza nella decorazione esuberante delle chiese".

[11] Frank rileva che spesso Alberti non seguiva le regole scritte nel suo trattato, *I dieci libri dell'Architettura* (scritto fra il 1455 e il 1460, ma pubblicato solo dopo la sua morte) e alle sue maestranze dava spesso indicazioni o a voce o per corrispondenza. Raramente infatti si recava in cantiere e il più delle volte lasciava la decisione dei dettagli ornamentali alle varie maestranze.

[12] Parte conclusiva della tesi di dottorato. Vedi nota 9.

[13] Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria. I dieci libri dell'Architettura*, VI, 2

[14] Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Kuenstler und Kunstfreunde*, Verlag für Kunst und Wissenschaft, Frankfurt a.M., 1860, pp. XVI-XVII, tradotto in G.Semper, *Lo Stile nelle arti tecniche e tettoniche*, a cura di A.R. Burelli, C.Cresti, B. Gravagnuolo, F.Tentori, Laterza, Roma Bari 1992, pp.14-16.

[15] G.Semper, cit. in Manfred e Hans Semper (a cura di), *Kleine Schriften*, Verlag W.Spemann, Berlin Suttgart 1884, p.401

[16] G.Semper, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten*, Johann Friedrich Hammerich, Altona 1834, p. 28

[17] Prefazione alla *Vergleichende Baulehre*, in Wolfgang Herrmann, *Gottfried Semper : architettura e teoria*, Electa, Milano 1990 (ed. orig. 1978), p. 237.

Influenzato dalle ricerche di linguistica comparata del professor Karl Wilhelm von Humboldt, Semper ritiene di fondamentale importanza lo studio del linguaggio come conoscenza della cultura di un popolo, "rappresentato da tipi formali e simboli (*formelle Typer und Symbole*)" che, pur subendo nel corso dei secoli svariate trasformazioni, sono riconducibili a forme originarie comuni (*gemeinsame Urformen*). Per fare ciò occorre seguire a ritroso l'evoluzione dei singoli vocaboli e "mettere in luce i reciproci legami di parentela fra gli idiomi umani". Analogamente dovrebbe avvenire nel campo dell'arte una ricerca sull'origine delle forme e dei simboli dell'architettura, ma non – come si è erroneamente fatto – considerando i popoli primitivi e il loro apparente rozzo linguaggio simile ad un "balbettio infantile (*das Lallen der Kinder*)", come lo stadio originario dell'umanità: le ricerche di linguistica comparata infatti, hanno dimostrato che "quella povertà di linguaggio che apparentemente deriva dall'infanzia del genere umano, ad un esame più attento mostra di essere un'atrofizzazione (*Verkümmerung*), un inselvatichimento (*Verwilderung*) o una violenta mutilazione (*gewaltsame Verstümmelung*) di organismi linguistici più antichi e completi". "Le forme sociali apparentemente più primitive sono dunque, in realtà, […] frammenti staccatisi, in seguito ad eventi naturali o a catastrofi politiche, da grossi coacervi culturali preesistenti", le quali spesso si sono fuse assieme per soddisfare "l'esigenza di difesa e la brama comune delle terre del vicino". Perciò è vano cercare di "ricostruire dai suoi inizi l'architettura, che degli organismi sociali inventa l'espressione e l'involucro (*Ausdruck und das Gehäuse*)", come erroneamente si è fatto a partire da Vitruvio tentando di dimostrare che il tempio dorico abbia origine dalla capanna di legno (*Holzhütte*). Tuttavia è possibile riscontrare, "ogniqualvota [si] incontra[no] tracce monumentali di organismi sociali estinti", sempre gli stessi tipi o forme-base, che perciò si possono ritenere essere "più antiche di tutti gli organismi sociali di cui […] si abbia notizia". Gottfried Semper, *Der Stil, op. cit*., pp. 1-5, tradotto in *Lo Stile, op. cit*., pp.41-44

[18] Josef Frank, *Grosstädtisch gedacht*, 1949, in J.Spalt, H.Czech, *Josef Frank 1885-1967*, Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1981, p.166, trad. it. Christina Kruml

[19] Josef Frank, *Akzidentismus*, comparso nella rivista svedese

"Die Form" nel 1958, ripubblicati in J.Spalt, H.Czech, *Josef Frank, op. cit*., pp. 236-242, trad. it. *Accidentismo*, in G.Fraziano, *Percorsi accidentali*, op. cit.

[20] G.Semper, *Theorie des Formell-Schönen*, 1855. Vedi W.Hermann, *op. cit*., p. 257

[21] Così è scritto a macchina l'elenco delle tavole in allegato alla tesi di dottorato (vedi nota 9):

1. Della Chiesa della S.S.Annunziata a Firenze, Sezione sulla Tribuna in scala 1:90 e pianta 1:180
2. Della Chiesa di S.Pancrazio a Firenze, Sezione longitudinale della Cappella Rucellai e Vista del sacro sepolcro in scala 1:30
3. Della Chiesa di S.Sebastiano a Mantova, Vista principale della chiesa in scala 1:72
4. Della Chiesa di S.Andrea a Mantova, vista del vestibolo in scala 1:72
5. Della Chiesa di S.Andrea a Mantova, sezione longitudinale attraverso la chiesa in scala 1:180
6. Della Chiesa di S.Francesco a Rimini, vista frontale della chiesa in scala 1:72
7. Della Chiesa di S.Francesco a Rimini, vista del lato desto della chiesa in scala 1:72
8. Della Chiesa di S.Francesco a Rimini, sezione longitudinale della chiesa in scala 1:120
9. Della Chiesa di S.Andrea a Mantova, pianta della chiesa in scala 1:180
10. Della Chiesa di S.Pancrazio a Firenze, sezione longitudinale attraverso la cappella Rucellai e il sacro sepolcro e pianta della stessa in scala 1:45
11. Della Chiesa di S.Francesco a Fano, vista e pianta della tomba di Pandolfo Malatesta dal vestibolo della chiesa in scala 1:12
12. Della Chiesa di S.Sebastiano a Mantova, pianta del piano inferiore e dello spazio della chiesa in scala 1:144
13. Della Chiesa di S.Sebastiano a Mantova, sezione longitudinale attraverso la chiesa in scala 1:90
14. Della Chiesa di S.Andrea a Mantova, sezione trasversale attraverso la chiesa in scala 1:180
15. Della Chiesa di S.Francesco a Rimini, sezione trasversale attraverso la chiesa in scala 1:120
16. Della Chiesa di S.Martino a Gangalandi presso Lastra a Signa, vista e pianta del coro in scala 1:36
17. Della Chiesa di S.Pancrazio a Firenze, vista frontale del sacro sepolcro nella cappella Rucellai in scala 1:12
18. Della Chiesa di S.Francesco a Rimini, pianta della chiesa in scala 1:180
19. Della Chiesa di S.Andrea a Manotva, pianta e vista interna della cappella tombale di Andrea Mantegna in scala 1:36
20. Della Chiesa di S.Maria Novella a Firenze, vista frontale della chiesa in scala 1:81

[22] Si tratta della stessa ideologia mostrata nelle fotografie scattate da Gunnar Asplund nel suo viaggio di sei mesi, tra il 1913 e il 1914 tra Italia, Francia e Tunisia, e analizzate dall'architetto Mansilla nella sua tesi di dottorato: ciò che colpisce gli architetti del nord – come già Semper - che arrivano in Italia, nel paese della luce e del sole, è la dinamicità e vitalità dell'architettura mediterranea, un'architettura che è vissuta e abitata, con la quale l'uomo interagisce e comunica, dove spazio e corpo si fondono e costituiscono un insieme essenziale ed inscindibile. E' forse proprio l'incontro tra queste due anime, il carattere più introverso nordico e il temperamento esuberante mediterraneo, a portare a quella "trasparenza fenomenica" che caratterizza le architetture di un Josef Frank o di un Gunnar Asplund.
Vedi Luis M.Mansilla, *Viaggio in Italia. Due vedute di Siena e una passeggiata per lo sguardo*, in "Casabella" n.699, aprile 2002, p.88 e sgg.

[23] È molto probabile che il riconoscimento dell'importanza della policromia e dell'ornamento in architettura gli sia derivata dall'insegnamento di Semper tramite König, come dimostrano i titoli delle tesi di dottorato di altri suoi studenti, amici e futuri colleghi di Frank: Oskar Strnad, *Das Prinzip der Decoration in der frühchristlichen Kunst* (Il Principio della Decorazione nell'Arte precristiana, 1904) e Oskar Wlach, *Die farbige Inkrustation in der Florentiner Protorenaissance. Eine Studie über die Verwendung der Farbe in der Aussenarchitektur* (L'incrostazione policroma nel Primo Rinascimento Fiorentino. Uno studio sull'impiego del colore nell'architettura d'esterni, 1906).

[24] Vedi M.Welzig, *Josef Frank..., op. cit*., pp.14-16

[25] Loos era partito nel 1893 con l'intenzione di visitare l'esposizione universale colombiana di Chicago, inaugurata il 1 maggio in occasione del quattrocentesimo anniversario della scoperta del Nuovo Mondo, decide però poi di rimanerci per qualche tempo abitando dapprima a Philadelphia e poi a New York, dove vive nel deposito di un sarto ebreo e si mantiene a stento con umili lavori occasionali (tra cui il garzone di un parrucchiere, il lavapiatti di notte, il disegnatore e l'apprendista posatore in un laboratorio di intarsi), per poi collaborare con riviste in lingua tedesca scrivendo vivaci recensioni di teatro. Le insistenti pressioni della madre e il periodico rientro per le esercitazioni militari lo costringono a tornare a Vienna nel maggio del 1896, trasferendosi però prima per qualche tempo a Londra, dove rimane colpito dalla moda.

[26] Tra il 1889 e il 1890 infatti John Wellborn Root aveva pubblicato a Chicago alcuni brani di *Der Stil* sulle pagine di "Inland Architect and News Record" e l'anno dopo, in California, Bernard Maybeck avvia la traduzione dell'intero trattato senza tuttavia riuscire a portarlo a termine.

[27] Prima aveva frequentato la k.k.Gewerbeschule di Reichenberg in Boemia e poi quella di Brno (assieme ad Hoffmann che conosce già dai tempi del liceo).

[28] "Conoscerete sicuramente tutti quelle sale da pranzo tristi e noiose, dove tutto è completamente grigio o la sensazione di disagio che si prova in quei salotti tutti rossi. In questi ambienti

G.Asplund, fotografia di piazza di Siena, da L. M.Mansilla, *Viaggio in Italia...*, p.90

non si capisce se una sedia è lì per sedervisi oppure come mera decorazione. Ci si sente costretti e irrequieti e come fuori luogo perché non si è vestiti di rosso o di grigio". Oskar Strnad, conferenza tenuta il 14 aprile 1914 presso la sala Urania a Vienna, Typoscript, Vienna 1960 circa, p.9
E ancora: "L'Ornamento è un talismano, che può e che gli è permesso di portare soltanto colui che capisce il mistero e il valore di questo talismano come parte della sua sacralità. Oggi una collana di perle o ancora un diamante può forse essere qualcosa di simile a quello che un ornamento è per il contadino o per l'ottentotto". Oskar Strnad, *Kultur und Form*, conferenza tenuta il 12 gennaio 1918, Typoscript, Vienna 1960 circa, p.12
Citazioni in M.Welzig, *Josef Frank, op. cit*., p. 41, traduz. it. Christina Kruml

[29] Cosa che però non è accertata. Vedi Maria Bottero, *Frederick Kiesler. Arte, architettura, ambiente*, 19/a Triennale, Electa Mondadori, Milano 1996, p.50

[30] Josef Frank, *Adolf Loos*, 1930, in J.Spalt, H.Czech, *Josef Frank 1885-1967*, Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1981, p.197, trad. it. in G.Fraziano, *Percorsi accidentali...*, op. cit.

[31] "Non deve dimenticare che tutto questo ha oggi più un valore storico e che molte cose sono già invecchiate. Io stesso non appartengo alla stessa generazione di Loos (15 anni dopo), e già allora la sua visione del mondo aristocratica non era più attuale. Loos ha certamente detto molte cose degne di nota che valgono ancora oggi come allora e viene anche molto apprezzato. Tuttavia le sue motivazioni storiche ed economiche sono spesso purtroppo assurde". Viktor Matejka, *12 domande a Josef Frank*, Stoccolma, Rindögatan 52, 1965, In "Die Bauwelt", 76 Jg, Heft 26, 1985, pp.1064-1065. Vedi anche Johannes Spalt, *Moderne Weltauffassung und moderne Architektur*, in "Bauwelt", n.26, 76 Jg, 1985, p.1066

[32] Friedrich Achleitner, *Franks Weiterwirken in der neueren Wiener*

Berlino

Bruno Möhring, Stazione nella Bülowstrasse a Berlino-Schöneberg, 1900-01, da C.Long, 2002, p.15 e Haus Breucker, Traben/Mosel, 1905-06, da M.Welzig, 1998, p.20

Tra il 1908 e il 1909 Frank va a lavorare presso lo studio di **Bruno Möhring** (1863-1929) a Berlino, città la cui industrializzazione deve aver colpito molto il giovane Frank, abituato fino ad allora alle manifatture per lo più ancora artigianali di Vienna. Tuttavia la sua scelta di andare a studiare da Möhring e non da Peter Behrens (1868-1940) manifesta chiaramente la posizione di Frank di fronte alla tradizione. Da Behrens infatti collaborarono Walter Gropius (nel 1907), Mies van der Rohe (dal 1908 al 1911) e Le Corbusier (nel 1910), fautori di una direzione razionale funzionalista dell'architettura. Möhring invece - architetto famoso all'epoca perché tra i soci fondatori del Deutscher Werkbund e progettista di alcuni innovativi edifici industriali, ponti, stazioni, che celebravano la tecnologia e la prefabbricazione, senza per questo trascurare l'elemento decorativo e artigianale - era interessato a cercare di conciliare l'industria e l'artigianato, gli aspetti tecnici con quelli più estetici, la produzione di massa con l'arte individuale.

Da Möhring Frank impara che se da un lato l'artigianato poteva garantire una qualità dovuta alla cura e all'attenzione verso l'oggetto irraggiungibile dalla macchina, dall'altro, a causa dei lunghi tempi e gli alti costi di lavorazione, era ormai impensabile privarsi dell'aiuto della tecnologia. Scrive Frank nel 1923: "oggi sappiamo riconoscere il valore della macchina. Sappiamo che porta con sé potere, risparmio di lavoro faticoso e un innalzamento del benessere generale[…] però abbiamo anche capito che la qualità della vita non si misura in cavalli vapore"[1]. Importante perciò che la macchina rimanga un aiuto per l'uomo e non lo sostituisca.

A Berlino Frank inizia a leggere le riviste americane di design domestico, come "House and Garden" (fondata nel 1901) e "House Beautiful", ma anche libri come *Das moderne Landhaus* (La moderna casa di campagna) che Josef Lux pubblica a Vienna nel 1903 oppure *Das amerikanische Haus. Entwicklung, Bedingungem, Anlage, Aufbau, Einrichtung, Innenraum und Umgebung* (La casa americana. Sviluppo, condizioni, impianto, costruzione, arredamento, spazio interno e intorno) di Rudolf Vogel (Ernst Wasmuth, Berlino 1910) che riprende a sua volta l'opera in tre

volumi *Das englische Haus: Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum* (Wasmuth, Berlino 1903-06) di Hermann Muthesius (1867-1927), fondatore - assieme all'imprenditore Karl Schmidt e al politico Friedrich Naumann - nel 1907 a Monaco del Deutscher Werkbund con lo scopo di saldare la cesura tra industria e artigianato[2].

E' importante sottolineare che, secondo quanto afferma Matthias Boeckl, al contrario delle riviste tedesche[3], quelle viennesi come "Der Architekt" non parlavano quasi mai della casa americana e le biblioteche non tenevano nemmeno le riviste americane. "Architectural Record" per esempio venne abbonata solo dal 1934 e unicamente alla Technische Hochschule.

Attraverso *Das Englische Haus* e gli articoli pubblicati sempre da Muthesius nella rivista "Dekorative Kunst", Frank poté studiare le architetture e le idee di architetti inglesi come Philip Webb, Norman Shaw, Charles F. A. Voysey[4] e Charles Rennie Mackintosh, che Muthesius aveva potuto conoscere durante un soggiorno di sette anni a Londra tra il 1896 e il 1903 dopo essere stato prima in Giappone e in Italia (anni, ricordiamo, in cui Loos torna dall'America e pubblica i due numeri di "Das Andere").

Muthesius aveva identificato William Morris come la figura chiave che aveva aperto la strada al movimento Arts and Crafts ridando valore all'artigianato e all'arte popolare, e in Baillie Scott aveva riconosciuto una profonda sensibilità poetica nordica: "[nelle sue opere] si respira il profumo della terra mescolato con l'aroma di prati fioriti di un tempo antico"[5].

Das Englische Haus mostrava inoltre le architetture di **Frank Lloyd Wright** (1867-1959), che in quegli anni si trovava in Europa e che Frank conoscerà di persona soltanto nel 1945[6].

Lo stesso Bruno Möhrig, dopo un periodo trascorso in America per dirigere l'allestimento della sezione della *Kunstgewerbe* tedesca all'esposizione mondiale di St.Louis del 1904, fu uno dei primi a far conoscere in Germania le opere dell'architetto statunitense attraverso la rivista "Berliner Architekturwelt", della quale era direttore dal 1898[7].

La prima monografia su Wright venne pubblicata nel 1910 proprio a Berlino, presso l'editore Wasmuth: *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright* (Progetti realizzati e non di F.L.Wright), opera in due volumi comprensivi di 100 litografie mostranti opere selezionate di suoi progetti dal 1893 al 1909, soprattutto *Prairie Houses*[8].

Con Frank Lloyd Wright Josef Frank ha in comune il richiamo all'archetipo della capanna e ai quattro elementi dell'architettura

Padiglione giapponese alla World's Columbian Exposition di Chicago nel 1893. Sullo sfondo il padiglione degli Stati Uniti. Da K.Nute, 2000, p.47. Pianta e prospetti da K.Nute, 2000, p.54

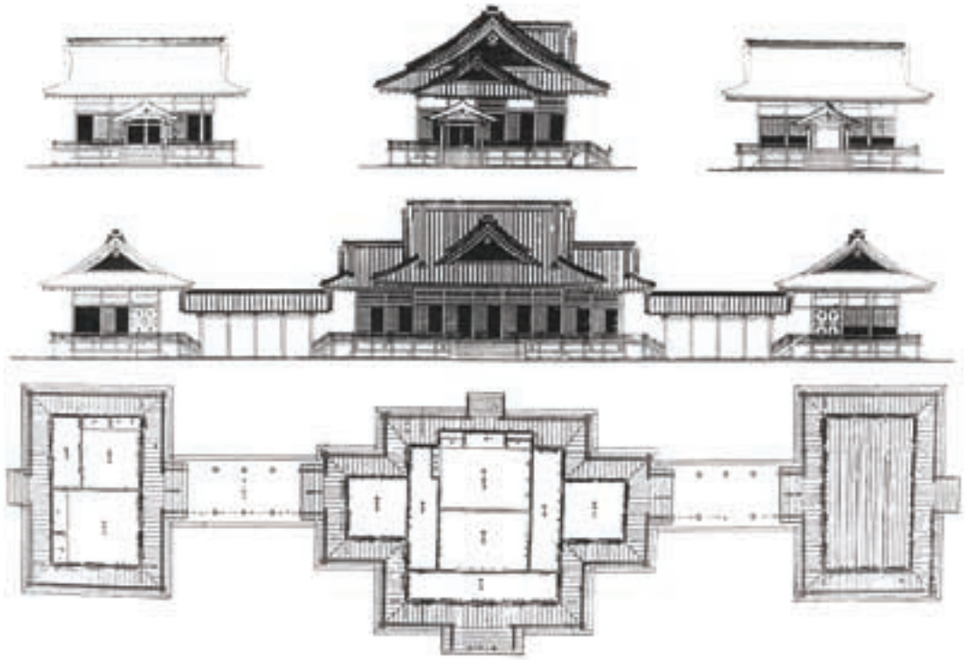
enunciati da Semper. Rispetto agli esponenti della Chicago School tendenti piuttosto ad elogiare le potenzialità dello scheletro in acciaio, quello che a Wright interessa è infatti una dimensione domestica ed intima dell'abitare, dove giocano un ruolo fondamentale: il focolare, cuore della casa attorno al quale di riunisce la famiglia ed elemento di giunzione verticale tra terra e cielo; un unico ed ampio tetto, elemento di cucitura orizzontale che unifica e protegge tutti; un solido basamento che radica profondamente la costruzione al terreno con lo scopo di lasciare un segno su questa terra; ed un recinto sacro inteso come membrana permeabile ed elastica in comunicazione osmotica con il suo intorno.

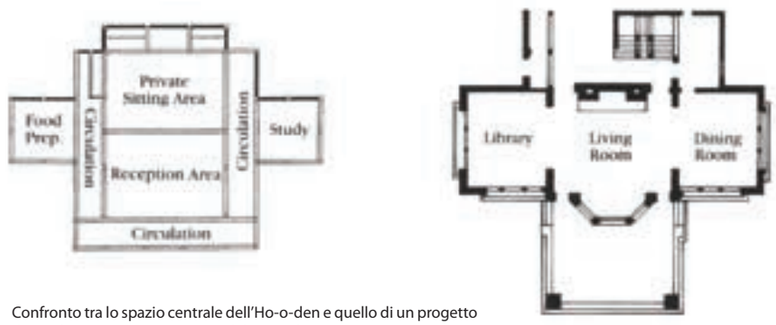
Wright, come Loos, aveva visitato nel 1893 l'Esposizione mondiale di Chicago, rimanendo colpito in particolare dalla costruzione del tempio giapponese Ho-o-den (proprio come Semper con la capanna caraibica nel 1851): "L'Ho-o-den era la dimostrazione che le finestrature a fascia continua, prive di davanzali e sormontate da gronde cui fosse restituita la funzione di elementi schermanti, erano i mezzi con cui la casa poteva, per così dire, essere rovesciata dall'interno all'esterno. Queste nuove indicazioni suggerivano di per se stesse lo 'stile', specie a chi fosse già predisposto"[9].

La sala centrale del Ho-o-den era costituita da un ampio ambiente centrale circondato da uno spazio-veranda destinato alla circolazione e su cui si affacciavano due ambienti minori (uno per la preparazione del cibo, l'altro per la lettura) e il *tokonoma:* una composizione spaziale che riprenderà anche Wright nelle *Prairie Houses* (il *tokonoma* diventerà il focolare[10]) e Frank attraverso i bowindow e le nicchie.

Wright aveva già avuto modo di conoscere l'arte e la cultura orientali grazie alla collezione di stampe giapponesi del suo primo datore di lavoro, Joseph L. Silsbee a Chicago e attraverso lo storico dell'arte Ernest Fenollosa (1853-1908) - cugino dello stesso Silsbee[11], insegnante dal 1878 presso l'Università Imperiale di Tokyo e direttore dal 1890 della sezione giapponese presso il Boston Museum of Fine Arts[12].

Da quando infatti l'ammiraglio Perry nel 1853 era sbarcato con le sue flotte nella baia di Yedo, Tokyo, aveva dato il via ad una vera e propria moda in stile giapponese, già in parte iniziata negli anni cinquanta con le illustrazioni di Owen Jones in *Grammar of Ornament* del 1856[13]. Alle grandi Esposizioni mondiali di Londra (1862), Parigi (1867) e Vienna (1873) vengono esposti prodotti e stampe orientali e nel 1876 a New York esce il libro *A Glimpse at the Art of Japan* di James Jackson Jarves[14] seguito nel 1882 a Londra da *Japan, its Architecture, Art and Art Manifactures* del designer inglese Christopher Dresser[15].





Confronto tra lo spazio centrale dell'Ho-o-den e quello di un progetto di Wright per una Prairie House del 1901, da K.Nute, 2000, p.59

Immagine da K. Hokusai, *Manga*, 1856, in K.Nute, 2000, p.114

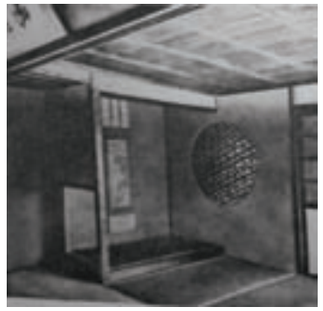
Nel 1886 esce *Japanese Homes and Their Surroundings* di Edward Morse che mostra evidenti parallelismi con quanto scriverà Wright nella sua Autobiografia nel 1938[16], e nel 1899 viene pubblicato *Composition. A series of exercises in art structures for the use of students and teachers* di Arthur Wesley Dow in cui analizzava graficamente possibili interazioni tra linee, *notan* (sfumature senza contrasti accentuati), colori, che Wright poi interpreterà come compenetrazioni di percorsi, spazi, volumi[17].
Inoltre Wright possedeva il libro sui *Manga* di Félix Bracquemond (Parigi 1856), grafico francese che per primo ripubblicò le illustrazioni dell'artista giapponese Katsushika Hokusai (1760-1849)[18], e collezionava egli stesso stampe giapponesi (nel 1912 le pubblica in *The Japanese Print. An Interpretation*).
Nel 1915 Wright apre uno studio in Giappone per progettare l'Imperial Hotel di Tokyo, aiutato da R.M.Schindler, anche lui d'altra parte grande estimatore dell'arte orientale[19].

Importante sottolineare che assistente di Ernest Fenollosa all'Università di Tokyo fu **Okakura Kakuzo** (1862-1913) autore di *The Book of Tea* pubblicato a New York nel 1906 in cui, attraverso la descrizione della cerimonia del tè, egli presenta al pubblico occidentale (è scritto apposta in lingua inglese) la cultura giapponese caratterizzata ovunque dal concetto di semplicità ed essenzialità in contrapposizione allo spreco e al lusso occidentale, anticipando di moltissimi anni ciò che affermerà anche Junichiro Tanizaki nel *Libro d'ombra* (1935) e Roland Barthes nell'*Impero dei segni* (1970). Paradossalmente infatti, proprio nel momento in cui il Giappone si stava gradualmente aprendo al mondo, la cultura tradizionale ed autoctona tanto ammirata e lodata in Europa stava sempre più scomparendo, soppiantata da quella occidentale.
Lo stesso Kakuzo inoltre nel 1906 aveva pubblicato un volume che raccoglieva fotografie dell'*Ho-o-den* esposto a Chicago, di cui l'amico di Frank Lloyd Wright, Frederick Gookin, possedeva alcune copie[20].
Non è dimostrato che Frank abbia effettivamente mai letto *The Book of Tea*, (mentre Wright sicuramente si[21]) tuttavia i libri conservatisi della sua biblioteca privata mostrano molti testi riguardo alla cultura orientale[22], e certamente il suo amico e collega Strnad lo aveva letto, come testimonia uno dei suoi allievi alla Kunstgewerbeschule: "dopo i russi (Dostojewski tra gli altri) fu soprattutto l'oriente che egli ci aiutò a scoprire […] LAOTSE, TSCHUANGTSE, il libro del tè, TAO, il 'sentiero', tutto ciò lo interessava molto allora, condizionò la sua filosofia"[23].
E' quindi probabile che Frank comunque ne avesse almeno sentito parlare.

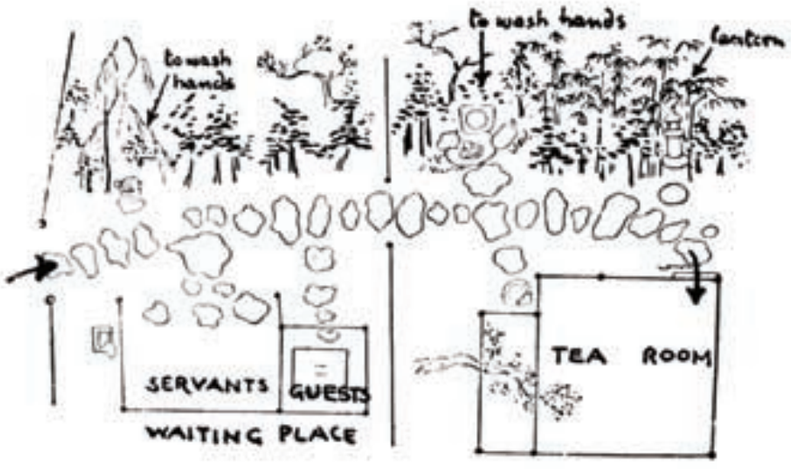
In *Architettura come Simbolo* del 1931 Frank riprenderà la descrizione della cerimonia del tè presentandola come fosse un rituale quasi religioso: è "in fondo il rito di un gruppo di persone radunatesi", in cui tutti sono uguali, "livellati alla quota più bassa di ricchezza ed al grado più alto di cultura". "Lo spazio è largo quattro stuoie e mezza e lungo quattro stuoie e mezza, il pavimento è ricoperto da tappeti di paglia, ognuno dei quali è lungo due volte la sua larghezza; il soffitto basso è in legno di abete, a riquadri sostenuti da travi sottili, messe in opera come sono, appena tagliate dall'albero, senza trattamenti artificiali o personali e arbitrari. Le pareti sono bianche, la finestra rotonda e le pareti scorrevoli sono ricoperte di carta. Nel centro della parete principale, di fronte alla finestra, si trova il tronco di una pianta di azalea: resto simbolico della capanna delle origini. Su un lato dell'albero si trova la nicchia dei quadri, un basso giardino in palissandro ne segna l'accesso: dentro vi è appeso un disegno eseguito su carta bianca, oppure la citazione di un saggio presa per l'occasione dalla torre di mattoni unica parte muraria della casa, dove solitamente giace, arrotolata nella sua cassetta. Il disegno è eseguito con inchiostro di china nero, spirito dell'arte e della saggezza, che aleggia sulle persone convenute. […] Una scatoletta in legno di gelso, il bricco in ferro per l'acqua, il frullino, le tazze da tè, il bricchetto per il tè. Questi oggetti passano da una mano all'altra e vengono osservati, toccati, ammirati. […] La stanza e i suppellettili sono diventati natura, loro stessi ne sono una parte. La tazza da tè e la teiera sono diventati gli elementi che uniscono l'uomo alla terra, sono loro stessi una parte di terra sacra, scelta con un metodo antichissimo, impastata, lavorata, modellata, cotta e smaltata. […] Non sono opera della natura e neppure opera dell'arte, ma sono naturali, come se fossero state fatte il primo giorno della creazione; una uguale all'altra, ma diverse come due foglie o due ciottoli. A nessuno verrebbe in mente di voler inventare qualcosa di nuovo"[24].
Se si confronta il testo con la descrizione che ne dà Kazuko Okakua nel suo *The Book of Tea* sono evidenti i parallelismi: "il tèismo ispira purezza e armonia, il mistero della carità reciproca, il senso romantico dell'ordine sociale. Fondamentalmente è un culto dell'Imperfetto, e al tempo stesso un fragile tentativo di realizzare qualcosa di possibile in quell'impossibile che per noi è la vita. […] il tèismo è l'arte di celare la bellezza così che la si possa scoprire, di accennare quello che non osiamo rivelare apertamente. È il nobile segreto di saper ridere di se stessi, pacatamente ma senza reticente, ed è quindi lo humor stesso – il sorriso della filosofia. […] Da noi il tè, più che l'idealizzazione di una forma del bere, è divenuto una religione dell'arte del vivere"[25].

Immagini da E.Morse, *Japanese Homes and Their Surroundings*, 1886, in K.Nute, 2000, p.41 e 43

"La stanza del tè (*sukiya*) non vuol essere niente di più che […] una semplice capanna di paglia […] Dimora del Vuoto oppure Dimora dell'Asimmetrico. […] struttura effimera costruita per ospitare un impulso poetico. […] è più piccola della più piccola casa giapponese e i materiali con cui è stata costruita devono dare l'impressione di una raffinata povertà. […] Il *roji,* il sentiero nel giardino che porta al *machiai* alla stanza del tè, simboleggia il primo stadio della meditazione […]. Così preparato, l'ospite si avvicina silenziosamente al santuario […] farà un profondo inchino, introducendosi nella stanza attraverso una piccola porta, non più alta di un metro. Questa norma valeva per tutti gli ospiti, importanti o modesti che fossero, e aveva lo scopo di inculcare l'umiltà. […] niente turba il silenzio all'infuori dell'acqua che bolle nel bricco di ferro. Il bricco canta armoniosamente […]. Nella stanza la luce è soffusa anche durante il giorno, perché i bassi spioventi del tetto inclinato lasciano filtrare solo rari raggi di sole. […] La patina del tempo avvolge ogni cosa […tuttavia] ogni cosa è perfettamente pulita […] Uno dei requisiti fondamentali del maestro del tè è sapere come si spazza, si pulisce e si lava, giacché c'è un'arte del pulire e dello spolverare. […] considerava la casa soltanto come un temporaneo rifugio per il corpo. Il corpo stesso era soltanto una capanna in una landa desolata, un fragile rifugio costruito intrecciando le erbe che crescono lì intorno, e che tornano a far parte del tutto originario quando non sono più legate assieme. Nella stanza del tè la caducità è suggerita dal tetto di paglia"[26].



Roji e stanza del tè, da B.Taut, *Houses and People of Japan*, 1958, p.166 e 214



L'avvicinamento di Frank alla cultura giapponese è forse in parte dovuta anche al fatto che nello studio di Möhrig all'epoca collaborava pure l'architetto tedesco **Bruno Taut** (1880-1938)[27], interessato fin dal 1903 allo studio dell'arte giapponese, colpito soprattutto dalla combinazione di colori e superfici che osservava nelle stampe e che lo portarono a concepire lo spazio come fatto di relazioni tra le cose e delle parti col tutto. Taut andrà in Giappone solo nel maggio 1933 in seguito all'ascesa al potere di Hitler, rimanendovi tre anni grazie al sostegno di Isaburo Ueno, architetto giapponese che aveva a lungo soggiornato a Vienna ed era stato compagno di studi di Josef Hoffmann. Qui Taut era stato chiamato a rappresentare l'Europa al congresso dell'associazione giapponese per l'architettura internazionale "Arkitekturo Internaica" ed è significativo il fatto che come simboli di modernità egli indichi proprio gli edifici storici come la Villa di Katsura, provocando la delusione dei membri dell'associazione. Taut infatti aveva notato come l'architettura contemporanea del Giappone non fosse nient'altro che un'imitazione di stili e modelli occidentali, e quindi secondo lui l'unica fonte di rinnovamento per la cultura giapponese erano gli elementi della tradizione. Quello per esempio che lo colpisce del tempio di Ise è il tipo di costruzione a scrigno (contenitore) che rimanda all'utero materno e alla capanna archetipa in cui sono chiaramente definiti i ruoli fra ciò che è portante e ciò che è portato e le giunzioni fra le parti hanno il valore di *sym-bolon*, di cucitura. Soprattutto il tempio di Ise, essendo demolito e ricostruito tale e quale ogni venti anni, rappresenta il concetto del wabi-sabi, del temporaneo, dell'effimero, dell'umano.

Di questa esperienza in Giappone Bruno Taut riporterà in numerosi articoli, un diario di 800 pagine e ben tre volumi: *Japan mit europäischen Augen gesehen* (Il Giappone visto con occhi europei) del 1934, *Japans Kunst* (L'arte giapponese) del 1935 e *Houses and People of Japan* (Case e uomini del Giappone) del 1937[28].

Non è noto se Frank avesse letto i testi sul Giappone scritti da Taut, tuttavia sicuramente i due erano rimasti in contatto fino agli anni Venti: nei volumi sull'architettura moderna che Taut pubblica in quegli anni, Frank compare come l'unico esponente della nuova generazione di architetti austriaci; inoltre entrambi collaborano nel 1926 alla rivista "Der Aufbau" ("La ricostruzione") dell'Österreichischen Monatsheften für Siedlung und Städtebau (Quaderni mensili austriaci per la costruzione di Siedlung e città).

Tuttavia è più probabile che ad alimentare l'interesse per l'architettura orientale sia stata piuttosto l'influenza che le opere dell'architetto scozzese **Charles Rennie Mackintosh** (amico di Christopher Dresser)

esercitavano nei confronti della Wiener Werkstätte fondata da Hoffmann e Koloman Moser nel 1903 e con la quale collaborerà anche lo studio associato Strnad, Wlach e Frank[29]. I progetto di Mackintosh vennero mostrati in due mostre presso la Wiener Sezession nel 1900 e nel 1904 assieme a opere di sua moglie Margaret Macdonald.

Ma a differenza di Hoffmann e dei secessionisti, Frank non recepisce le influenze orientali come elementi decorativi. Come già Wright, ne comprende da una parte il valore dell'ornamento come portatore di un significato simbolico ridotto all'essenziale, e dall'altra la composizione spaziale basata sui concetti di intervallo (*ma*) e vuoto come pieno, come fluido nel quale il corpo di muove con ampia libertà e flessibilità, permettendo al tempo stesso una permeabilità osmotica tra interno ed esterno.

Tuttavia quello che caratterizza in più Frank, e che lo avvicina più a Loos che a Wright, è il voler portare l'archetipo della capanna, di questo nucleo intimo e protetto della casa, anche nelle abitazioni del centro urbano e non solo in campagna. Quello che a Frank e Loos interessa è la *Großstadt*, la metropoli con tutti i suoi problemi e i bisogni del contemporaneo.

"Tutte le volte che il Giappone ci spediva esitando i suoi tesori, dapprima la seta, poi la lacca e la porcellana, poi il legno intagliato, fu sempre come se le nostre **mura di pietra incominciassero a vacillare**, e l'aria fresca entrasse tra le spaccature a risvegliare in noi nuove nostalgie, come quella delle pareti di carta […] Si dimostrò allora che la pesantezza delle costruzioni in pietra, il pensiero della monumentalità e tutto il preservare sul invecchiato non fanno assolutamente parte

Engawa, da B.Taut, *Houses and People of Japan*, 1958, p.84

della nostra tradizione"[30].

"L'arte e l'artigianato dell'Estremo Oriente si appiattirono nello stesso periodo in cui l'Europa si aprì a tutti gli influssi […]. I vasi ad altezza d'uomo che si ordinavano distrussero il loro senso della **misura d'uomo**, e la facile possibilità d'esportazione annullò tutta l'interiorità per facilitare l'imitazione di massa di quei modelli. […] Il cinese o il giapponese non si è mai ritenuto il centro del mondo, ma ha occupato un questo e ben ordinato posto al suo interno. Tutto il suo essere umano rappresenta solo una sosta nell'**eterno peregrinare verso il nulla**. E tutto ciò che lo circonda gli è affine, dato che egli ha vissuto nell'aria come uccello e può divenire pesce d'acqua. Sa che ogni oggetto ha il suo stesso valore e ama tutto ciò […] egli **si rivolge a tutto questo con amore e cura**, poiché la vita eterna gli permette il raggiungimento del traguardo, e può quindi costruire tranquillamente su ciò che hanno avviato i suoi avi […]. Per questo l'arte dell'Estremo Oriente è in **continuo tranquillo sviluppo**, privo di quei sussulti spasmodici che hanno interessato l'europeo, la cui vita è breve e intensa e trova espressione caricaturale nello stile del manifesto pubblicitario. […] La perfezione, che è propria di ogni oggetto naturale, trova la sua immagine speculare in ogni attrezzo dell'Estremo Oriente. Lo si può **prendere in mano**, guardarlo da tutte le parti, da sopra e da sotto, **sentirlo, tastarlo**; non vi è un solo punto dove non sia perfetto. Questo è il suo valore eterno. Infatti solo qui si trovano quei vasetti in lacca per medicinali, gli *inros*, composti di singole parti che si possono smontare. Un quadro è dipinto su tutta la superficie, le fughe sono invisibili in modo da rendere superfluo ogni tentativo di mascherarle o di evidenziarle. I bottoni sono delle figure lavorate in tondo, di avorio o di corallo, che **devono essere presi in mano e rigirati per essere capiti**. […] Il Giappone ci ha liberato dalla maledizione della monumentalità […] Gli uomini **hanno aperto gli occhi e hanno visto che non sono più nudi**"[31].

J.Frank, pattern Rock & Fix, 1941-44, Stritzler-Levine, 1996, p.248

Josef Frank (1885-1967)

Note

[1] Josef Frank, *Handwerks- und Maschinen-Erzeugnis. Die Abgrenzung beider Gebiete*, in "Innendekoration", VIII, 3, 1923, cit. in Johannes Spalt, *Josef Frank 1885-1967. Möbel & Geräte & Theoretisches*, Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1981, p.6

[2] Tra gli altri membri Thodor Fischer (che ne fu il primo presidente), Peter Behrens, Josef Hoffmann, e in seguito anche Heinrich Tessenow, Joseph Maria Olbrich e Henry van de Velde.

[3] "Deutsche Bauzeitung" per esempio tra il 1881 e il 1914 pubblica articoli riguardo la casa di campagna in generale, su Henry Hobson Richardson, sulla esposizione di Chicago del 1893, un reportage di viaggio nel Nordamerica nel 1894, sui grattacieli del nord America e sul Central Station di New York. Vedi Matthias Boeckl, *Visionäre und Vertriebene. Österreichische Spuren in der modernen amerikanischen Architektur*, Ernst & Sohn, Wien 1995, pp.19-42

[4] Charles Francis Annesley Voysey (1857-1941) architetto inglese e disegnatore di tessuti e arredi in stile arts and crafts. Nonostante fosse influenzato da A.W.N. Pugin e William Morris e l'art nouveau, era fautore di uno stile semplice, pochi colori, poche ombre e dettagli e riteneva che il legno dovesse rimanere del suo colore naturale e non venir rivestito. Le sue architetture sono caratterizzate da ampi tetti a padiglione, finestrature orizzontali, pareti esterne intonacate di bianco

[5] Diane Haigh, *Baillie Scott. The Artistic House*, Academy Editions, London 1995, p.24

[6] Dal 1909 al 1911 Wright aveva intrapreso un lungo viaggio in Europa e per più di un anno si era trasferito a Firenze, proprio nello stesso periodo in cui Frank vi stava completando la sua ricerca di dottorato. Non è noto però che i due si fossero incontrati.

In una lettera a Lurçat, il 15 settembre 1945, Frank descrive così il suo incontro con F.L.Wright: "è un uomo con grande fantasia, ha 76 anni e nonostante ciò lavora ancora. Purtroppo è difficile parlare con lui, è troppo Nazi. Le prime parole che mi disse furono «non vi è differenza tra Roosevelt e Stalin», questa era la loro propaganda qui. Vi era anche un processo contro di lui perché aveva cercato di convincere i suoi studenti a non andare nell'esercito". Cit. in Maria Welzig, *Entwurzelt. Sobotka, Wlach und Frank in Pittsburgh und New York*, e in M. Boeckl, *Visionäre und Vertriebene, op. cit.,* pp.205-206.

Secondo quanto racconta Lillian Kiesler (intervista in Maria Bottero, *Frederick Kiesler. Arte, architettura, ambiente*, 19/a Triennale, Electa Mondadori, Milano 1996, p. 97) anche Friedrich Kiesler conobbe personalmente Wright ed uno dei pochi libri che portò con sé quando nel 1926 si trasferisce a New York, furono le poesie *Leaves of Grass* di Whitman, tanto ammirato anche da Wright. Riguardo al museo Guggenheim di New York scriverà: "al Museo ho visto brevemente, per la prima volta di giorno, lo stimolante spazio a spirale di Wright vivacemente illuminato attraverso la cupola che lascia passare una piacevole luce bianca. Non era molto efficace per le sculture esposte – non potevo vedere affatto i quadri per via delle rampe – ma trasformava i visitatori in sculture mobili". Friedrich Kiesler, *Inside the Endless House*, Simon & Schuster, New York 1966, p. 482.

Sempre nello stesso museo nel 1964 verrà allestita una mostra delle sculture di Kiesler organizzata dal Thomas Messer: "Kiesler non era mai soddisfatto dell'installazione delle sue sculture e cercava di creare intorno a queste un ambiente particolare, che le isolasse dallo spazio del Guggenheim […]. Così creò attorno a queste una serie di gusci, con modificazioni continue che terminarono solo col il suo ricovero in ospedale per un attacco cardiaco". Vedi Thomas Messer, direttore della Guggenheim Foundation, intervista di Maria Bottero New York, 13 ottobre 1990, in M.Bottero, *Frederick Kiesler, op. cit.,* pp. 122-23

[7] In Olanda sarà invece Berlage che, dopo lo studio al politecnico di Zurigo e il suo viaggio nel 1911 in America, farà conoscere l'architettura di Sullivan e Wright (1925, nella rivista "Wendingen").

[8] L'introduzione verrà scritta dall'architetto inglese Cahrles Robert Ashbee (1863-1942) che conosceva Wright di persona.

Due anni dopo sulla "Schweizerische Bauzeitung" uscirà l'articolo *Neue amerikanische Architektur* in cui Berlage mostrerà i progetti sia di Sullivan che di Wright scrivendo: "Il suo allievo è Frank Lloyd Wright, un architetto di un rilievo molto speciale. Non so se Sullivan abbia studiato a Parigi, ma Wright è uno studente della École des Beaux-Arts. Ciò nonostante, come Sullivan, le sue forme architettoniche non mostrano nulla che ricordi gli stili storicisti, bensì un'architettura assolutamente autonoma. Egli da un lato si avvicina ai moderni europei, ancora di più che il suo maestro, ricercando la semplicità dei volumi e trattando l'ornamento come un elemento secondario, tuttavia dall'altro lato la sua composizione delle masse è talmente originale che alla fine la sua tendenza europea non viene quasi percepita" (H.P.Berlage, *Neuere amerikanische Architektur*, in "Schweizerische Bauzeitung" n.14, 21 settembre 1912, p.150, cit. in August Sarnitz, *Transatlantische Begegnungen. Der Wagnerschühler Rudolph M.Schindler in den Vereinigten Staaten,* in M. Boeckl, *Visionäre und Vertriebene, op. cit.,* p. 98)

[9] G.C.Manson, *Frank Lloyd Wright. La prima età dell'oro*, Officina Edizioni, Roma 1967 (ed. orig. Reinhold Publ. Co., New York 1958). Vedi anche capitolo *The Ho-o-den: the temple and the villa married in south Chicago* in Kevin Nute, *Frank Lloyd Wright and Japan: the role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright*, E & FN Spon, London 1993, pp.48-72

[10] K.Nute, *Frank Lloyd Wright..., op. cit*., p.61

[11] *Ivi*, pp.22-23. A p.26 Nute fa notare che Fenollosa era anche amico di John Dewey, insegnante alla University of Chicago School of Education, in seguito anche alla New School of Social Research di New York e autore nel 1934 di *Arte come esperienza*, in cui intende l'arte non come qualcosa da contemplare passivamente, ma come esperienza interattiva ed educativa dell'uomo.

[12] Presso il Boston Museum of Fine Arts, Fenollosa aveva organizzato nel 1893 una mostra di stampe ukiyo-e "Hokusai and his School" e aveva tenuto una serie di conferenze presso l'Art Institute di Chicago sponsorizzate dall'amico di Wright Frederick Gookin, lui stesso collezionista di stampe giapponesi.

Per un approfondimento sul tema vedi capitoli *Japanism and the Boston orientalists e Fenollosa and the 'Organic' Nature of japanese Art* in K.Nute, *Frank Lloyd Wright ..., op. cit*., pp.10-27 e pp.74-84

[13] Owen Jones (1809-1874) venne incaricato nei primi anni Sessanta dell'Ottocento da Henry Cole di progettare l'Indian Court e la Chinese & Japanese Court per il nuovo South Kensington Museum di Londra. Era stato inoltre "Superintendent" alla Great Exhibition di Londra del 1851 e responsabile della decorazione generale della ricostruzione del Crystal Palace a Sydenham e per questo rivale di Gottfried Semper. Assieme all'architetto francese Jules Goury, lo stesso con cui Semper aveva intrapreso il viaggio in Italia, aveva effettuato un approfondito rilievo dell'Alhambra in Granada che, a causa della morte per colera di Goury, Jones finisce da solo pubblicandolo tra il 1842 e il 1845 a Londra in due volumi (*Plans, Elevations and Details of the Alhambra*).

Per un approfondimento della concorrenza tra Semper e Jones vedi W. Nerdinger, W. Oechslin, *Gottfried Semper 1803-1879. Architektur und Wissenschaft*, Prestel Verlag, gta Verlag Zürich, 2003

[14] K.Nute, *Frank Lloyd Wright..., op. cit*., p.15

[15] Christopher Dresser (1834-1904) collaborò con Owen Jones alla realizzazione delle tavole in *Grammar of Ornament*.

[16] K.Nute in *Frank Lloyd Wright..., op., cit*., pp.37-38, evidenzia i parallelismi tra le descrizioni della casa giapponese data da Edward Morse e da Wright.

Japanese Homes and Their Surroundings venne tanto apprezzato dall'amico di Wright, Frederick Gookin, il quale si complimentò con Morse in una lettera dell'aprile 1886 citata da K.Nute a p.36. Inoltre anche Morse, come Fenollosa, tenne conferenze presso l'Art Institute di Chicago, che Wright probabilmente aveva ascoltato.

[17] Vedi capitolo *Composition: the pictures, the plan, and the pattern as aesthetic line-ideas*, in K.Nute, *Frank Lloyd Wright, op., cit*., pp.86-98 e anche pp.112-113 per il concetto di *notan*

[18] *Ivi*, pp.11-12. A p. 16 Nute sottolinea il fatto che la madre di Wright nel 1876 aveva visitato la Philadelphia Centennial Exposition e aveva quindi regalato al figlio di nove anni il gioco di Froebel. Vedi anche Grant Carpenter Manson, *Wright in the Nursery: The Influence od Froebel Education on the Work of Frank Lloyd Wright*, in "Architectural Review", n.678, June 1953, pp.349-51

[19] La sua raccolta di riviste del 1931-35 e 1936-1940 annovera anche quella giapponese "Kokusai Kentiku Kyosai" che era una delle riviste dell'epoca che più mostrava i progetti degli architetti moderni come Mendelsohn, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Scharoun, Lurçat, Chermayeff, Welzenbacher, Salvisberg, Brinkmann, Haefeli, Margold, Riha e Raymond. Vedi A.Sarnitz, *Transatlantische Begegnungen, op. cit.,* in M. Boeckl, *Visionäre und Vertriebene, op. cit.,* pp.97-113

[20] K.Nute, *Frank Lloyd Wright, op. cit*., p.50. Okakuro però non visitò l'Esposizione di Chicago e il padiglione Ho-o-den venne allestito dall'architetto Masamichi Kuru.

[21] *Ivi*, pp.122-123

[22] K.E.Neumann, *Die Rede Gotamo Buddhas*; H.Beck, *Buddha und*

seine Lehre, 1916; Kung Futse, *Gespräche* (Lun Yii), 1914; *Mong Dsi* (Mong ko), 1913; *Chinesische Novellen*. Oggi si trovano in una collezione privata a Stoccolma, vedi M.Welzig, *Josef Frank, op. cit*., p.155.
Anche Strnad possedeva molti libri di cultura orientale, ed è probabile che li scambiasse con Frank: Otto Kümmel, *Die Kunst Ostasiens* in W.Cohn, *Die Kunst des Ostens IV*, Berlin 1921; W.Cohn, *Indisce Plastik*, in *Die Kunst des Ostens II*, Berln 1922; K.With, *Geist, Kunst und Leben Asiens*, Bd.I, Hagen i.W., 1922; K.With/G.Kraue, *Bali*, Bd.II,III, Hagen i.W., 1922.
Vedi nota 162 in Corinna Elsesser, *Die Rezeption der japanischen Architektur bei Josef Frank und Bruno Taut*, Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich, Worms am Rhein, relatori Prof. Dr. Stanislaus von Moos e Prof. Dr. Peter Cornelius Claussen, giugno 2004

[23] Karl Anton Bieber, in J.Spalt, *Der Architekt Oskar Strnad*, (Katalog) Wien 1979, p.10, citato in Maria Welzig, *Die Wiener Internationalität des Josef Frank. Das Werk des Architekten bis 1938*, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, Jänner 1994, p.186

[24] Josef Frank, *Architettura come simbolo*, a cura di Hermann Czech, Zanichelli, Bologna 1986 (ed. orig. 1931), Civiltà, pp. 95-96

[25] Kakuzo Okakura, *Lo zen e la cerimonia del tè*, Feltrinelli, Milano 2006, (ed.orig. *The Book of tea*, New York 1906), pp.11-71 e 27

[26] *Ivi*, pp.43-49

[27] Bruno Taut si formò lavorando prima con Bruno Möhring e poi con Theodor Fischer a Stoccarda e Heinz Lassen a Berlino (anche lui allievo di Fischer), per poi aprire un proprio studio nel 1909, sempre a Berlino, assieme a Franz Hoffmann (1884-1951). Theodor Fischer (1862-1938) a sua volta fu il primo presidente del Deutscher Werkbund nel 1907, architetto e professore a Monaco e Stoccarda, noto anche ad Asplund che attorno al 1910 pubblica alcuni dei suoi progetti nella rivista "Arkitektur". Suoi allievi furono tra gli altri Hugo Häring, Erich Mendelsohn e Sigurd Lewerentz (per due mesi e mezzo nel 1909).

[28] Di questi, soltanto *Houses and People of Japan* è stato tradotto in lingua tedesca e solo nel 1997: *Das japanische Haus und sein Leben* (Gebrüder Mann, Berlin)

[29] La Wiener Werkstätte era un laboratorio dedicato a tutta l'arte applicata formato sulla base della tradizione inglese iniziata da Morris che Hoffmann aveva potuto vedere durante un viaggio in Inghilterra in compagnia di Muthesius. La prima mostra della Wiener Werkstätte avvenne nel 1904 a Berlino nel negozio di Van de Velde. Nel 1910 aprì il suo primo negozio e nel 1924 erano state aperte delle filiali in Karlsbad, Zurigo, Berlino, New York. Nel 1931 venne chiusa.

[32] J.Frank, *Architettura come simbolo, op. cit*., Trasparenza, p. 87

[31] *Ivi*, L'Estremo Oriente, pp. 88-89

Peasants' Houses Reminiscent of Shrines, da B.Taut, *Houses and People of Japan*, 1958, p.114

Primi incarichi

J.Frank, Turnschule Strömberg-Palm, 1910, da C.Long, 2002, p.20

Tornato a Vienna, Frank inizia ad intraprendere la sua carriera professionale come architetto progettando nel 1910 la **Turnschule** (scuola di ginnastica) svedese **Strömberg-Palm**: in questo progetto è rintracciabile l'influenza dei motivi della tradizione popolare svedese, visti forse alla mostra sull'"arte popolare e industria domestica svedese" (*Schwedische Volkskunst und Hausindustrie*) organizzata nello stesso anno presso l'Österreichisches Museum für Kunst und Industrie di Vienna.
Importante notare che nello studio di Bruno Möhring Frank aveva anche conosciuto l'architetto svedese Sigurd Lewerentz (1885-1975) che in quegli anni collaborava con Möhring e al quale probabilmente si deve il primo avvicinamento di Frank alla cultura svedese, rafforzato anche dal fatto che negli stessi anni a Berlino conosce Anna Regina Sebenius (1880-1957)[1], insegnante di musica e sua futura moglie nel 1912[2]. Da quel momento in poi passerà spesso le estati a Falsterbo, sulla costa sud della Svezia, dove costruirà alcune case per le vacanze per amici e parenti[3].

NEL 1910 VIENE FONDATO IL WERKBUND AUSTRIACO ED È IN COSTRUZIONE LA CASA DI LOOS SULLA MICHAELERPLATZ A VIENNA (1909-1911) CHE PROVOCA UN ACCESO DIBATTITO ATTORNO ALLA QUESTIONE DELL'ORNAMENTO.

J.Frank, V.Lurje, O.Strnad, H.Gorge, Stanza 2 alla mostra di Arti Applicate Austriache presso l'Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, 1911/12, da C.Long, 2002, p.25

Nell'inverno tra il 1911 e il 1912 il gruppo di ex allievi di Carl König composto da **Josef Frank, Viktor Lurje, Oskar Strnad con Gorge**, espongono un soggiorno presso l'Österreichischen Museums für Kunst und Industrie. Rispetto agli arredi in un unico stile presentati dagli studenti dell'Akademie der bildenden Künste - Josef Hoffmann, Otto Prutscher e Carl Witzmann -, i giovani studenti della Technische Hochschule combinavano diversi elementi ispirati al movimento inglese Art and Craft, con altri del rinascimento italiano assieme a forme ornamentali della tradizione popolare. Gli arredi non seguivano un unico stile, bensì principi compositivi comuni come pareti bianche e la dotazione di gambe per i mobili in modo che si potesse leggere e percepire le dimensioni effettive della stanza dandole una sensazione di trasparenza e leggerezza: un principio questo a cui Frank rimarrà sempre fedele.

Nel 1912 allestisce gli interni del **Museo di arte dell'Asia orientale** a Colonia[4], incarico che gli venne affidato grazie a Josef Hoffmann. Il direttore del museo, il viennese Adolf Fischer (1859-1914) aveva già esposto alcune sue collezioni di arte orientale nel 1900 in occasione di una mostra sul Giappone della Secessione a Vienna.
Il principio che Frank segue in questo progetto è chiaramente orientale, non far prevalere cioè l'architettura rispetto agli oggetti esposti: "non un colore che alteri il tono della stanza, non un suono che turbi il ritmo delle cose, non un gesto che comprometta l'armonia, non una parola che infranga l'unità dell'ambiente, tutti i movimenti devono essere compiuti in modo semplice e naturale", scrive Okakura a proposito della stanza del tè[5].
Frank mantiene quindi le pareti di colore bianco in modo che restino sfondi neutrali e realizza delle bacheche che possano essere guardate da tutti i lati facendo attenzione a non creare uno stacco netto tra oggetto esposto e basamento su cui appoggia (sculture di pietra per esempio sono poste su una base di pietra), mentre la stessa scelta del materiale mogano voleva ispirare ad un'atmosfera orientale.
In questo progetto sono inoltre già riconoscibili alcuni principi che svilupperà in seguito e che lo porteranno ad intendere "la casa come via e come piazza": è evitata un'unica centralità e un unico asse, l'ingresso è posto lateralmente e non frontalmente, i percorsi si snodano, gli ambienti sono diversi tra loro e i passaggi da uno all'altro (i nodi, le giunzioni) sono segnati da cornici. In questo modo si vengono a formare delle sequenze spaziali attraverso cui il movimento diventa fluido e dinamico.

J.Frank, Museo di Arte Orientale a Köln, 1912/13, da C.Long, 2002, pp.28-29

Nel 1913 entra a lavorare per due anni nello studio di Oskar Wlach (1881-1963) e Oskar Strnad (1879-1935)[6], suoi amici e anche loro ex studenti di König. Lo studio associato collaborò con **Josef Hoffmann** e la sua Wiener Werkstätte, arredando per esempio la casa di campagna Primavesi in Winkelsdorg progettata da Hoffmann nel 1913-14.
Frank aveva conosciuto Hoffmann al Cafè Museum e nel 1912 diviene membro del Deutscher Werkbund alla cui fondazione nel 1907 partecipò anche Hoffmann. Sebbene all'inizio fra i due vi fu una stima reciproca[7] per l'interesse verso la domesticità della casa e alle qualità tattili dei materiali, ben presto le divergenze si fecero sempre più manifeste. Se infatti ancora all'inizio degli anni Venti Hoffmann e Frank si trovarono più volte a collaborare assieme su uno stesso progetto, già alla fine degli stessi anni si lanceranno pesanti accuse reciproche. Frank riteneva infatti che gli arredi prodotti dalla Wiener Werkstätte fossero troppo costosi e lussuosi, non adatti alle esigenze di un'epoca in profonda crisi economica. In un incontro del Werkbund austriaco nel 1933 Frank arriverà a definire l'architettura di Hoffmann come "datata e provinciale".

A questi anni risalgono anche gli arredi per l'appartamento per i coniugi Karl e Hedwig Tedesko a Vienna (1910, in cui si trova anche una lampada cinese[8]) e quello di Emma e Malte Jacobsson a Göteborg (1912, suo primo progetto in Svezia). Tra il 1913 e il 1914 progetta e costruisce alcune delle sue case d'abitazione più importanti: Casa Bunzl ad Ortmann presso Pernitz e a Vienna le case Scholl e Strauss sulla Wildbrandtgasse e Haus Wassermann.

J.Frank, Faccia-te come camicia bianca delle case sulla Wildbrandtgasse a Vienna, 1914 ca, da C.Long, 2002, p.39

Josef Frank (1885-1967)

J.Frank, proprio appartamento, 1913, da C.Long, 2002, pp.18 e M.Welzig, 1998, p.30
Da notare il parallelismo tra la collocazione del pianoforte sotto ad una sporgenza del muro e l'analoga posizione dello stesso nel sottoscala in Casa Bunzl.

Durante la **prima guerra mondiale**, alla fine del gennaio 1915, Frank viene chiamato alle armi nell'unità di costruttori di ponti e binari del treno sul confine austro-ungarico e in Serbia. Di questa esperienza scriverà nel suo libro *Architettura come simbolo*, pubblicato nel 1931. A conclusione della guerra, nel 1919 realizzerà il pattern per tessuti dal titolo "Pax", come inno alla pace.

R.M.Schindler, fotografia di un interno Pueblo scattata durante il viaggio in New Mexico nel 1915, da G.Todisco p.114

CONTEMPORANEAMENTE IN QUESTI ANNI IN SVEZIA, ASPLUND VINCE IL CONCORSO PER IL CIMITERO DI STOCCOLMA, A CUI AVEVA PARTECIPATO ASSIEME A LEWERENTZ, E NEL 1917 DIVENTA DIRETTORE PER TRE ANNI DELLA RIVISTA "ARKITEKTUR". INOLTRE REALIZZA ALCUNE DELLE SUE OPERE PIÙ IMPORTANTI, COME VILLA CALLIM, VILLA SNELLMANN (1917-18), E LA CAPPELLA NEL BOSCO (1918-20).

SCHINDLER – CHE ERA EMIGRATO IN AMERICA NEL 1914 PER LAVORARE COME DISEGNATORE PER TRE ANNI NELLO STUDIO DI ARCHITETTURA DI CHICAGO HENRY A.OTTENHEIMER, STERN E REICHERT (OSR), SPECIALIZZATO SOPRATTUTTO NELLA PROGETTAZIONE DI EDIFICI COMMERCIALI[9] - NEL 1915 INTRAPRENDE UN VIAGGIO IN NEW MEXICO SCOPRENDO E APPREZZANDO L'ARCHITETTURA AUTOCTONA DEI PUEBLO E NEL 1917 SI OFFRE DI LAVORARE ANCHE SENZA COMPENSO PRESSO LO STUDIO DI WRIGHT CHE LO IMPEGNA SUBITO NEL PROGETTO PER L'IMPERIAL HOTEL DI TOKYO (1916-1922)[10].

NEL 1918, MENTRE FRANK REALIZZA IL PROPRIO APPARTAMENTO NEL PALAZZO PROGETTATO DA ARTHUR BARON A VIENNA, LOOS VIENE OPERATO PER UN CANCRO ALLO STOMACO.

NELLA GIOIA COME NELLA TRISTEZZA, I FIORI SONO I NOSTRI AMICI FEDELI. CON I FIORI MANGIAMO, BEVIAMO, DANZIAMO, AMOREGGIAMO. CON I FIORI CI SPOSIAMO E BATTEZZIAMO. […] SONO LORO CHE RESTANO A PIANGERE SULLE NOSTRE TOMBE".

(K.Okakuro, *Lo zen e la cerimonia del tè*, 1997, p.67)

J.Frank, pattern Pax per Wiener Werkstätte, 1919, da K.Wängberg-Eriksson, *Josef Frank. Textile Design*, 1999, p.14

Note

[1] Figlia di Lennart Sebenius e Anna Grill.

[2] Una volta trasferitasi a Vienna, diventerà maestra di pianoforte alla Schwedische Turnschule Strömberg-Palm, progettata da Frank stesso. Vedi Hedvig Hegqvist, *Rechteckige Sitze – Totalitäre Gedanken*, in Iris Meder, *Josef Frank. Eine Moderne der Unordnung*, Verlag Anton Pustet, Salzburg Wien München 2008, p.13.

[3] Casa per Signhild e Alex Claeson nel 1924/27; Casa per Signe e Alan Carlsten nel 1926/27; Haus Seth e Haus Låftman nel 1935; l'ampliamento di Casa Anders Österling sempre nel 1935; Haus Wehtje nel 1936 e Casa Bahrke attorno agli stessi anni.

[4] Per seguire i lavori si trasferirà per alcuni mesi a Köln. Il museo viene inaugurato il 25 ottobre 1913, e distrutto nel 1944.

[5] Kakuzo Okakura, *Lo zen e la cerimonia del tè*, Feltrinelli, Milano 1997 (ed. orig. 1906), p.28

[6]Nato a Vienna il 26 ottobre 1879, dopo la laurea nel 1904 alla Technische Hochschule con König con una tesi sulla decorazione dell'arte protocristiana (*Das Princip der Dekoration in der frühchristlichen Kunst*) va a lavorare nello studio di Friedrich Ohmann e poi Fellner & Helmer (specializzati in architetture di teatro), per aprire quindi uno studio assieme a Oskar Wlach nel 1906. Nel 1909 insegna alla Kunstgewerbeschule, dapprima Formenlehre e dal 1914 uno dei due corsi di architettura con Frank in sostituzione di Heinrich Tessenow. Fin dagli anni Trenta si manifesta la sua malattia al cuore. Morirà nel 1935.

[7] Hoffmann a casa sua, arredata quasi esclusivamente da mobili da egli stesso progettati, possedeva anche una vetrina disegnata da Frank (H.Hedqvist, *Rechteckige Sitze...*, in I.Meder, *Josef Frank, op. cit*., p.15) e fu proprio lui a mettere una buona parola affinché ottenesse l'incarico per la progettazione dell'Ostasiatische Museum di Colonia nel 1912-13. Durante i lavori rimasero in contatto per corrispondenza.

[8] Altri oggetti di ispirazione orientale progettati da Frank: il tavolo in salotto di casa Bunzl ad Ortmann, presso Pernitz (1914); il tavolino da tè di Casa Claeson (1919), la sedia nella sala d'aspetto dell'appartamento Löbel (1923), il padiglione del tè del 1924.

[9] Giunge a New York il 7 marzo 1914 e lavora presso il OSR fino al 1917.

[10] Come afferma lui stesso nell'articolo *Space Architecture* nel 1934, Schindler aveva visto per la prima volta le opere di Frank Lloyd Wright nell'autunno 1911 nel libro *Ausgeführte Bauten und Entwürfe* pubblicato nel 1910 a Berlino.

Kunstgewerbeschule

Nella primavera del 1919 e fino al 1926, grazie al supporto di Hoffmann e Strnad, Frank diventa professore di costruzione e progettazione architettonica alla Kunstgewerbeschule (oggi Universität für angewandte Kunst) di Vienna, in sostituzione di Heinrich Tessenow che era tornato a Dresda[1].

La scuola di artigianato artistico era nata nel 1868 come annesso al Museum für Kunst und Industrie (oggi Museum für angewandte Kunst – MAK, museo di arte applicata), sorto cinque anni prima su modello del South Kensington Museum (oggi Victoria & Albert Museum) di Londra. Nella scuola insegnavamo anche Kolomann Moser, Josef Hoffmann (insegnante dal 1899 al 1936, tra i suoi allievi Carl Witzmann e Walter Loos), ed Oskar Strnad (dal 1909).

La questione della riforma della scuola e della didattica era un argomento che stava a cuore a tutti quegli architetti come Josef Frank, che intendevano l'uomo come risorsa da stimolare e incoraggiare invece che sfruttare, e la formazione come qualcosa che lasciasse libero lo studente di sviluppare autonomamente le proprie idee e la propria creatività invece di costringerlo a seguire regole rigide e schemi già pronti.

Per questo molti architetti dell'epoca si dedicarono anche all'insegnamento in diverse scuole o persino a fondarne di nuove, cercando di conciliare la separazione tra teoria e prassi, istituti tecnici e accademie di belle arti[2].

Frank si impegnò a incentivare la Kunstgewerbeschule, fino ad allora considerata di livello inferiore rispetto alla Technische Hochschule e la Akademie der bildenden Künste, e soprattutto si interessò a combinare gli aspetti tecnici della costruzione con quelli più estetici. Nelle sue lezioni discorreva di storia e teoria dell'architettura, ma anche arredo d'interni, mostrando spesso diapositive[3] di esempi di case inglesi e americane assieme a progetti di F.L.Wright. Insisteva inoltre sull'importanza delle architetture di Otto Wagner, Joseph Maria Olbrich e Adolf Loos, spesso organizzando anche – probabilmente memore dell'insegnamento ottenuto da Max Fabiani - delle visite guidate per le strade del centro di Vienna in cui faceva notare agli studenti come finestre allineate con la facciata riflettano la luce sulla strada, mentre aperture scavate nella superficie muraria creino profonde ombre[4].

I suoi studenti – tra cui Trude Waehner (che diventerà sua grande amica), Anton Brenner, Oswald Haerdtl, Gabriel Guévrékian, Johann Vinzenz Kabele, Margarete Lihotzky, Otto Niedermoser, Ernst Plischke[5] e Herbert Thurner - ricordano Frank come un professore preparato e ironico, "il più moderno fra quelli della scuola", contrario a formule già precostituite preferendo discutere con i suoi alunni in piccoli gruppi non dalla cattedra, ma passando tra i banchi per avere un rapporto più umano e diretto con loro. Egli confrontava i suoi allievi con le questioni di base dell'architettura - come si apre una porta, che aspetto deve avere la finestra, qual è la forma migliore di un soggiorno – lasciandoli liberi di esprimere il proprio stile personale.

Secondo quanto racconta Thurner, "il suo metodo di insegnamento - se di metodo di insegnamento si può parlare – era la discussione, che egli padroneggiava con maestria, la critica e lui stesso come esempio. La naturalezza (*Selbstverständlichkeit*) con la quale egli analizzava le necessità fondamentali della costruzione e dell'abitare, ha indirizzato il nostro pensiero verso l'essenziale. […] Già solo il suo domandare allo

J.Frank, alcune delle diapositive mostrate agli studenti che mostrano esempi di arredi inglesi e americani e il controesempio tedesco (in alto a destra), da M.Welzig, 1998, p.43 e 199 e Spalt/Czech 1981 p.238

studente "perché lei fa questo?" ci fece capire cosa significano disciplina e responsabilità. Egli ci insegnò che una casa non è una macchina, bensì un organismo vivente e trasformabile in ogni momento, che deve servire a soddisfare il benessere dell'abitante. Ci ha insegnato che un edificio che risponde alla sua funzione non è ancora un'opera d'arte, ma che – così come ogni altro risultato di un'attività umana – può diventare un'opera d'arte. […] Tutto ciò che allora Josef Frank aveva detto e fatto, non ha ancora perso – dopo quasi mezzo secolo – freschezza e attualità"[6].

Rispetto alle scuole di architettura dell'epoca come il Bauhaus, Frank si era dimostrato sempre critico. L'idea di un *Gesamtkunstwerk*, di un'opera d'arte totale, significava secondo lui voler inventare un nuovo stile e insistere su aspetti estetici, cosa che vedeva come inappropriato per la nuova epoca e per una scuola che secondo il nome 'BAUhaus' appunto avrebbe dovuto concentrarsi sulla costruzione[7]. Inoltre non accettava assolutamente il fatto che, siccome si supponeva che tutto venisse disegnato e creato come se fosse la prima volta, non ci fosse l'insegnamento della storia nella scuola.

Nel 1931 aveva sostenuto: "il più delle volte si dà troppa importanza alla facciata, alla costruzione, all'economia, ma di rado si pensa che la Scuola non ha tanto il compito di produrre cose utili, ma di dare agli studenti le basi che consentano loro, in seguito, di continuare a pensare autonomamente; […] non si tratta di trasmettere la conoscenza di ciascun singolo professore agli studenti, bensì di sviluppare il loro ingegno personale. […] Come si entra in un giardino? Che aspetto ha il percorso che conduce alla porta d'ingresso? Come si apre la porta d'ingresso? Che forma ha l'atrio? Come si arriva in soggiorno dal vestibolo passando dal guardaroba? Come sono i posti a sedere in relazione a porte e finestre? A tutte queste domande va trovata una risposta; è con tutti questi elementi che si compone una casa: questa è l'architettura moderna"[8].

Già Gottfried Semper, impegnandosi attivamente per una riforma del sistema scolastico del suo tempo, aveva sottolineato la necessità di educare il gusto del popolo in modo che assumesse una capacità autonoma di giudizio estetico garantendogli così "l'inalienabile diritto di decisione che spetta all'essere umano come individualità e collettività"[9].

Frank riprenderà questo concetto nell'articolo *How to plan a house*, scritto per una lezione tenuta il 13 aprile 1943 presso New School for Social Research di New York, dove insegnerà a partire dal 1942: "esistono due metodi di insegnamento all'Architettura, che io vorrei chiamare 'positiva' e 'negativa'. Quella positiva consiste nel mostrare allo studente come deve fare ogni cosa, che il più delle volte significa seguire il modo dell'insegnante. […] questo è l'insegnamento accademico […] Se l'allievo non riesce ad opporsi al proprio insegnante, rimarrà tutta la sua vita uno studente […].

Non ritengo giusto anteporre allo studente un sistema già pronto, soprattutto se non ha una base nella tradizione […]ritengo piuttosto che la scuola serva a stimolare lo studente a pensare autonomamente […]. Non credo che l'insegnante più bravo sia quello che non ha ancora una convinzione troppo limitata, quanto piuttosto quello che è ancora capace di svilupparsi e che lo vuole anche e lo ricerca; per lui ogni nuovo compito sarà un nuovo problema per il cui risultato esisteranno diverse possibilità. Egli può perciò venire incontro alle idee dei suoi studenti, anche quando contraddicono le sue stesse opinioni, dato che non sa ancora a quali risultati lo porteranno. Il suo metodo di insegnamento sarà quello 'negativo'. Egli pregherà gli studenti ad esprimere le proprie idee, senza tener troppo conto se hanno un senso o meno, dato che spesso saranno costituite da pregiudizi; e pezzo per pezzo questi pregiudizi andranno eliminati, e non in un modo in cui l'insegnante spiegherà come, bensì perché. […]

Non è compito della scuola insegnare e far imparare a memoria cose che ci si può guardare da soli nei manuali […]. Il sapere è molto meno importante della comprensione […] Quello di cui necessita l'architetto è solo la comprensione della costruzione; egli deve saper pensare in modo costruttivo, altrimenti diviene un decoratore. […] L'ornamento classico aveva almeno una sua logica interna, per ogni elemento costruttivo sul quale era usato aveva il suo proprio carattere; poteva aiutare a simbolizzare la statica, non era mai una indifferente "decorazione fine a se stessa".

Per questo motivo ha una grande importanza l'insegnamento degli stili storici […]. Non si tratta di imitare queste forme, ma di capirne la logica […]. E chi non è in grado di rendere inseparabili le esigenze pratiche con le regole formali, potrà essere un ingegnere o un decoratore, ma certamente non un architetto"[10].

Josef Frank (1885-1967)

Josef Frank (1885-1967)

Note

B.F.Dolblin, in "Bau- und Werkkunst", Wien 1926, da "Umbau", n.10 (1986), p.132

[1] Fino al 1913 aveva insegnato alla Technische Hochschule di Dresda ed ora all'università statale per le arti figurative.

[2] Adolf Loos per esempio, nel 1912 fonda la propria scuola di architettura privata, la Bauschule, che durerà due anni, per riaprire poi di nuovo nel 1919, e di cui sono enunciati i principi nel saggio *Meine Bauschule* del 1913. Fra gli iscritti Ernst Freud, Heinrich Kulka (in seguito collaboratore di Loos e autore del primo libro sull'opera dell'architetto), Richard Neutra, Rudolph M.Schindler, Giuseppe De Finetti, Feliz Augenfeld, Paul Engelmann (uno dei suoi studenti migliori), Jaques Groag, Zlatko Neumann, e Gustav Schleicher. Vedi Adolf Loos, *La mia scuola d'architettura* in *Parole nel vuoto*, (ed. orig. 1962), Adelphi, Milano 1972, p. 246

Anche Erik Gunnar Asplund, assieme a Lewerentz e Almquist, aveva fondato nel 1910 una propria scuola privata, la Klara School, in opposizione all'insegnamento troppo accademico del professor Claes Grundstroem ricevuto presso la Facoltà di Architettura dell'Accademia di Belle Arti (Kungliga Konsthoegskolans Arkitektskola), alla quale si era iscritto dopo aver frequentato prima l'Istituto di tecnologia di Stoccolma (Kungliga Tekniska Hoegskolan – KTH). Ad insegnare alla Klara School vengono chiamati gli architetti svedesi più di successo dell'epoca, come Ragnar Oestberg, Carl Westman, Carl Bergsten e Ivar Tengbom, con l'obiettivo di offrire agli studenti un approccio più tecnico-pratico che teorico-accademico e legato direttamente alla professione e al contemporaneo. La scuola tuttavia ebbe poco successo e durò solamente sette mesi.

Infine è utile ricordare che Friedrich Kiesler dal 1937 insegna alla Columbia University di New York, dove fonda il Laboratory for design Correlation in cui sperimenta le sue idee sul correalismo e sulla biotecnica, e che poi sintetizza nel lungo articolo pubblicato in "Architectural Record" nel settembre 1939.

[3] Le diapositive oggi si trovano all'Arkitekturmuseet di Stoccolma (inv.1968-102-72 e 44). Vedi N.Stritzler-Levine 1996 pp.114-115 e Maria Welzig, *Josef Frank 1885–1967. Das architektonische Werk*, Böhlau Verlag, Vienna, 1998, nota 157 a p.43 e nota 75 a p.201

[4] *Ivi*, pp.14-16 e Christopher Long, *Josef Frank*, University of Chicago Press, Chicago 2002, pp.10-11

[5] Brenner, Niedermoser e Plischke studiarono anche da Peter Behrens alla *Akademie der bildenden Künste* di Vienna (dove insegnò dal 1922 al 1936), mentre Haerdtl divenne assistente e collaboratore di Hoffmann.

[6] Herbert Thurner, *Über Josef Frank*, in Johannes Spalt, Hermann Czech, *Josef Frank 1885-1967*, Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1981, p.7, trad. it. *Il mio metodo di lavoro*, in Giovanni Fraziano (a cura di), *Percorsi accidentali. Scritti e progetti di Josef Frank*, Lint, Trieste

[7] Lettera di Frank a Hannes Meyer, 7 ottobre 1930, Bauhaus Correspondence, file 870570, Library, Getty Research Institute. Vedi nota 68 del capitolo 5 in C.Long, *Josef Frank, op. cit.*, p.285

[8] Josef Frank, *Das Haus als Weg und Platz*, 1931, in J.Spalt, H.Czech, *Josef Frank, op. cit.*, pp.37-39, trad. it. *La casa come strada e come piazza*, in G.Fraziano, *Percorsi accidentali*, op. cit.

[9] Vedi G.Semper, *Der Stil...*, p.IX, tradotto in *Lo Stile...*, p.9. Prendendo le distanze dalle tre scuole di pensiero dell'epoca, da Semper definite dei "materialisti, degli storicisti e dei puristi", egli aveva proposto a Sir Henry Cole di fondare a Londra una scuola di architettura su modello di quella francese di Christian Gau - presso il quale Semper aveva studiato nel 1826 - dedicato allo studio combinato di architettura civile e ingegneria attraverso esercitazioni pratiche.

A suo giudizio infatti, il principale problema delle scuole del tempo consisteva nella tendenza a separare le diverse discipline nonché la teoria dalla pratica atrofizzando così l'impulso creativo dello studente e limitandosi a formare degli specialisti (*Fachmenschen*).

La sua proposta di una *Empirische Kunstlehre o Stillehre*, cioè un insegnamento empirico dell'arte, non voleva essere né un manuale pratico per dettare regole su come si produce tecnicamente una forma artistica (quello che gli interessa è come essa nasce, l'idea, non la forma stessa), né una semplice storia dell'arte (le diverse epoche e popoli vengono analizzati nel loro divenire secondo molti coefficienti variabili e non presi come modelli già pronti da imitare come invece fanno gli storicisti), né infine una pura estetica del bello che isola l'arte privandola di qualunque relazione con il corporeo (*Leibliche*) e il divenire del mondo fenomenico (*Erscheinungswelt*).

La scuola da lui proposta avrebbe invece dovuto contenere al suo interno laboratori, collezioni d'arte, biblioteche, sale auditorium, tutto in funzione di "stimolare liberamente l'impulso alla conoscenza già stimolato nell'allievo con il processo creativo". Lo stimolo inoltre sarebbe stato accresciuto dal confronto tra i diversi studenti, non divisi secondo l'età o livello, ma anche attraverso gare e viaggi di studio.

[10] Josef Frank, *How to plan a House*, lezione tenuta il 13 aprile 1943 presso la New School for Social Research, in J.Spalt, *Josef Frank 1885-1967. Möbel & Geräte & Theoretisches*, Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1981, pp.156-167.

Siedlungen o Höfe?

La situazione nel dopoguerra in tutta Europa risulta difficile, trovandosi la popolazione in uno stato di povertà e di incertezza per il futuro. In Austria in particolare l'interruzione del commercio austriaco con la Cecoslovacchia, l'Ungheria, la Yugoslavia e la Romania produsse una forte inflazione che raggiunse il suo apice nel 1922 con gravi conseguenze economiche e sociali per la nuova Repubblica Austriaca.
Alla fine della guerra più di diecimila famiglie viennesi erano senza tetto o vivevano in alloggi temporanei, molte altre vivevano nelle cosiddette "Zinskasernen", cioè caserme d'affitto composte da alloggi costituiti da camera e cucina, a volte anche un ripostiglio, con gabinetto con acqua fredda in corridoio. Per contribuire alle spese oltre ai familiari, spesso convivevano sotto lo stesso tetto, negli spazi già così molto stretti, anche degli affittuari.
Molti, per far fronte alla crisi degli alloggi, si erano perciò appropriati abusivamente dei terreni periferici della città autocostruendovi la propria casa con orto annesso, fino a formare interi quartieri chiamati *Siedlungen*. Durante l'inverno tra il 1918 e i 1919, iniziarono a formarsi anche delle unioni di autogoverno di questi cosiddetti *Siedler*, che nei primi mesi del 1919 fecero appello alle autorità cittadine per avere ulteriori terre, materiali da costruzione e supporto tecnico.
Alcuni provvedimenti per migliorare le condizioni di vita della popolazione erano stati presi negli anni precedenti, ma si trattava di tentativi sporadici e isolati[1]. La situazione iniziò a migliorare quando venne eletto sindaco di Vienna – mediante le prime elezioni pubbliche - il socialdemocratico Jacob Reumann che diede l'avvio ad una serie di riforme e al programma sociale della "Vienna Rossa", coadiuvato dall'avvocato Gustav Scheu (1875-1935), il quale nel 1921 invita Adolf Loos a diventare architetto capo della Wiener Siedlungsamt[2]. Le sue proposte di Siedlungen si rifacevano al modello delle città giardino di origine inglese e alle case suburbane americane. Lo schema compositivo era costituito da case a schiera a due piani con tetto piano e all'interno pareti mobili divisorie realizzate da tendaggi, armadi o pannelli di legno, realizzate con tecnologie povere e prive di ornamenti in modo da contenere al massimo i costi di costruzione, e dotando gli alloggi di un orto, considerato un prolungamento dello spazio interno e indispensabile per promuovere un'economia di autoconsumo (a tal fine mancavano anche i servizi igienici in modo da favorire l'autoproduzione di concimi).
Frank, iscritto al partito socialista austriaco, fin dall'inizio aveva simpatizzato con questo movimento della *Siedlerbewegung*, visto come un'opportunità per migliorare gli standard abitativi della città, ma riconoscendone anche i limiti (mancavano di strade adeguate, piazze, servizi pubblici, e di un rapporto con il contesto). Grazie anche al coinvolgimento da parte dell'economista e sociologo ebreo suo amico, Otto Neurath, prende quindi attivamente parte alle riforme in atto, progettando, tra il 1919 e il 1932, circa venti Siedlungen.
Otto Neurath conosceva Josef Frank tramite il fratello Philipp con il quale aveva studiato matematica all'Università di Vienna prima che i suoi interessi si orientarono piuttosto sull'economia e la storia (nel 1906 Neurath si laurea in economia a Berlino). Fu uno dei membri fondatori nel 1922 del "Circolo di Vienna" (*Wiener Kreis*); segretario esecutivo dell'Österreichischen Verband für Siedlungs- und Kleingartenwesen (ÖVSK, Associazione austriaca per Siedlungen e strutture con piccoli giardini) fondato nel 1921 assieme al Gemeinwirtschaftlichen Siedlungs- und Baustoffanstalt (GESIBA, l'Ufficio per il Housing cooperativo di Vienna); segretario del Forschunginstitut für Gemeindewirtschaft (Istituto di ricerca per l'economia comunale); fu promotore dello sviluppo del Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum (GWM, Museo dell'economia e della società) di Vienna, alla cui ideazione ed organizzazione collaborò anche Frank.
Neurath confidava molto nell'efficienza dell'architettura come strumento di trasformazione sociale: come spiega nell'articolo *Rationalismus, Arbeiterschaft und Baugestaltung* (Razionalismo, lavoro e costruzione) pubblicato in "Der Aufbau" nel 1926, il rapporto tra macchina ed edificio non era secondo lui una questione di estetica, ma piuttosto dell'appropriatezza delle sue parti componenti allo scopo per cui l'oggetto architettonico era progettato. Funzionalismo ed espressione della funzione perciò non erano assolutamente la stessa cosa: un edificio che funziona non necessariamente deve apparire funzionalista, così come un edificio che sembra funzionale non è detto che lo sia davvero. Suo intento era rendere chiare le complesse relazioni tra società ed economia, biologia, ingegneria, scienza ed educare il proletariato, semi analfabeta, ad un gruppo organizzato e in grado di pensare autonomamente[3].

Josef Frank (1885-1967)

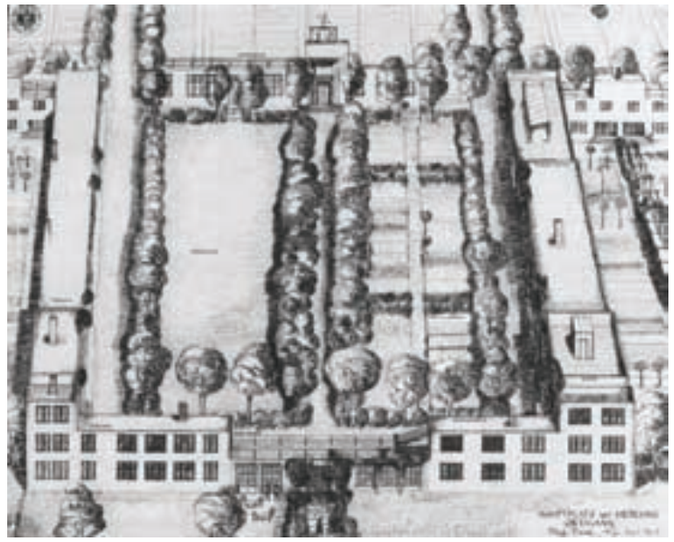
Per questo si impegnò a chiamare ad offrire assistenza tecnica e collaborazione nella costruzione delle *Siedlungen* alcuni degli architetti più progressiste della Vienna del tempo, tra cui anche Frank appunto, Adolf Loos e Margarete Schütte Lihotzky.
Sempre a Neurath si deve poi l'istituzione di una *Siedlerschule*, una scuola per insegnare ai *Siedler* alcuni principi costruttivi e di progettazione, per un totale di 19 corsi tenuti da Frank, Hans Kampffmeyer (che nel 1908 aveva proposto per Vienna una città-giardino), Max Emers e Adolf Loos che su questa esperienza scriverà alcuni articoli: "Der Tag der Siedler" (Il giorno dei Siedler, 1921), "Wohnen lernen" (Imparare ad abitare, 1921), "Die moderne Siedlung" (La Siedlung moderna, 1926)[4].
Nel 1919, in collaborazione con i due ingegneri Hugo Fuchs e Franz Zettinig, anche Frank aveva pubblicato un articolo intitolato *Siedlung* nella rivista "Der Architekt" sostenendo la costruzione di una serie di progetti di housing finanziati dalla città, facilmente e rapidamente costruibili ed economici, a cui aveva allegato le piante di una *Siedlung* prototipo: su un lotto diviso in una maglia irregolare di strade con una grande piazza quadrata al centro, erano collocate delle case a tre piani, tutte uguali e prive di decorazioni, allineate secondo strade rettilinee, con orto sul retro e finestre quadrate. Ciascun appartamento misurava 65 mq e comprendeva un piccolo vestibolo, una zona giorno e due camere da letto.
Venendo a mancare nel dopoguerra il carbone che serviva per la cottura nelle fornaci, a mattoni e stucco si era previsto di sostituire il cemento armato, fino ad allora utilizzato in Austria prevalentemente solo per la costruzione di edifici commerciali ed industriali, e non residenziali come invece in America. Fuchs aveva progettato anche delle forme in metallo, facilmente assemblabili, rimovibili e riutilizzabili, da usare al posto delle tradizionale e costose casseforme in legno. Per ridurre ulteriormente i costi di costruzione, era stato proposto che finestre, porte, scale ed altri elementi di finitura fossero standardizzati.
È importante tuttavia precisare che Frank non intendeva considerare questo tipo di case progettate per le *Siedlungen* come un prototipo standardizzabile dell'abitare futuro dell'operaio: si trattava semplicemente di soluzioni di minima per adattarsi alle dure condizioni di vita postbelliche in cui erano costretti temporaneamente.
Nel 1920 l'Österreichische Museum, per evidenziare la riforma degli alloggi nella giovane repubblica austriaca, allestisce una mostra dal titolo "Einfacher Hausrat (Semplice arredo domestico)"[5]. Nella sala centrale vennero esposti progetti e planimetrie di *Siedlungen* e nelle gallerie laterali 48 arredi di interni. L'organizzazione della mostra fu

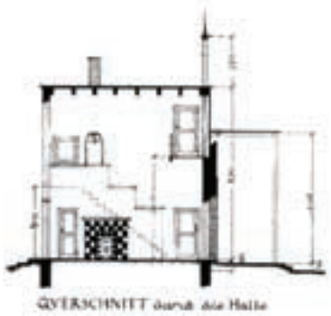
dovuta a Carl Witzmann, un allievo di Hoffmann e professore per Allgemeine Formenlehre (Forme generali) alla Kunstgewerbeschule.
Frank vi presenta alcune stanze degli alloggi progettati per la **Siedlung ad Ortmann**, presso Pernitz, iniziata nel 1919 e portata a termine nel 1923, per i circa 6000 operai della fabbrica di carta di Hugo Bunzl[6], per il quale Frank aveva già progettato la casa nel 1914, sempre ad Ortmann, e che anche negli anni seguenti costituirà uno dei suoi più importanti committenti[7].
In generale le *Siedlungen* progettate da Frank tra il 1919 e il 1932 presentano alcune caratteristiche comuni:
- democrazia e unitarietà del quartiere attraverso linee guida generali (case con tetto piano e intonacate), evitando tuttavia la monotonia attraverso asimmetrie, differenziazioni di colore, trattamento particolare degli spazi aperti e dei percorsi, cura di dettagli a scala umana, variazioni tipologiche, possibilità di personalizzazione, variazione nella dimensione degli alloggi (da monolocali per singles ad appartamenti con tre stanze per famiglie);
- aspetto comunque urbano, pur non risultando né monumentale né pittoresco a imitazione di un villaggio;
- attenzione all'inserimento nel contesto e realizzazione di spazi di relazione e socializzazione all'aperto;
- interesse per lo spazio dedicato ai bambini, sia per quanto riguarda l'unità di misura (l'asilo ad Ortmann per esempio è progettato a misura di bambino), ma anche nel disegno degli spazi all'aperto con campi da gioco e aree protette dalle automobili;
- orientamento delle case preferibilmente nordest-sudovest, contrariamente al solito est-ovest o a quanto consigliava Loos (nord-sud), poiché così non solo tutti i lotti ricevevano abbastanza luce, ma si evitava anche che le facciate fossero esposte al vento proveniente dal nord;
- attenzione a dotare gli alloggi di un doppio affaccio per permettere un'ottima ventilazione naturale;
- stretta relazione tra interno ed esterno delle abitazioni attraverso concavità e sporgenze, spazi soglia e di filtro (come verande e bowindws), ma anche attraverso la presenza dell'orto che viene inteso come parte integrante della casa;
- sostituzione degli stretti spazi di soggiorno e cucina separati, con un'unica ampia zona giorno comune, la *Wohnküche* o cucina abitabile, pratica, confortevole, luminosa e ariosa;
- libertà di scelta per l'abitante di arredare la sua abitazione secondo il suo gusto e le sue esigenze personali.

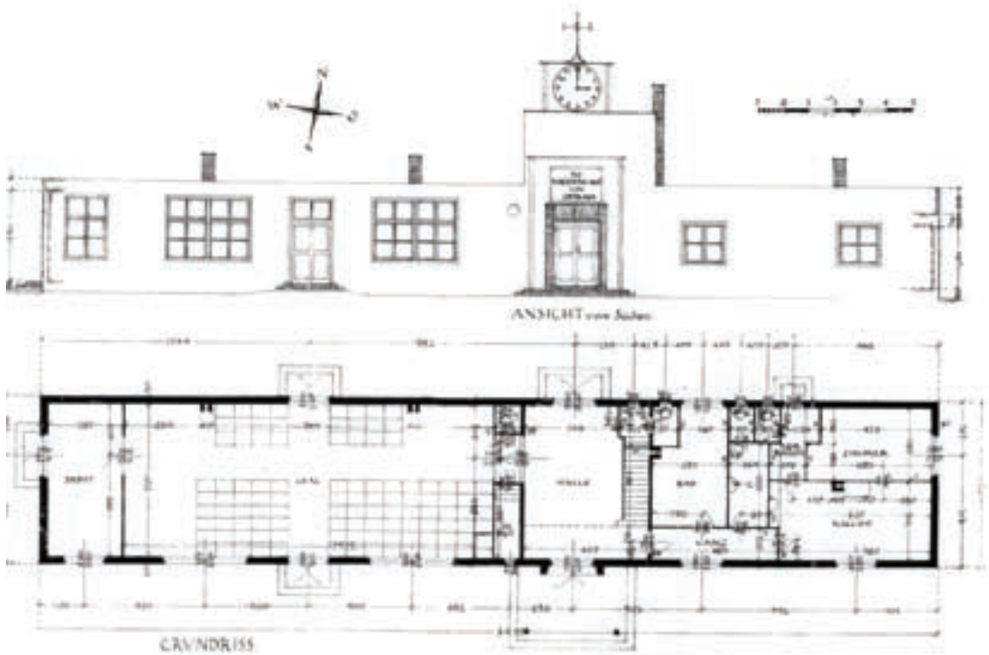
J.Frank, Asilo di Ortmann, fotografia Christina Kruml, dicembre 2009

J.Frank, piazza principale di Ortmann, 1923, da Czech/Spalt, 1981, p.119
Sotto: asilo di Ortmann, da Long, pp.48-49

Pagina seguente:
sopra: planimetria e casa-tipo prima fase.
centro: facciata e Wohnküche, prima fase; facciata seconda fase.
sotto: casa tipo VII seconda fase.
da Long pp.39-43, M.Welzig (1998) p.89 e "Umbau" n.10 (1986) p.41

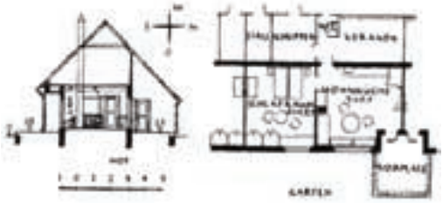




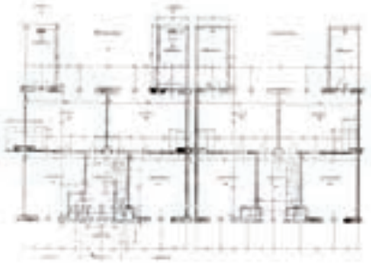


Siedlung ad Ortmann, presso Pernitz, 1919-23

La prima fase di progetto, completata nel 1921, consistette nel prolungamento della "Casa Rossa", già esistente, di un modulo con 6 nuovi appartamenti e la realizzazione di 8 piccole case a schiera ad un solo piano (*Arbeiter-Probewohnhäuser*), lungo il canale *Werkskanal*, disposte a ferro di cavallo attorno ad una corte pensata come luogo di socializzazione, circondata da tigli e con una fontana e panchine al centro.
Ciascuna di queste case a schiera era profonda 4,50 m e composta da: sul lato sud una zona giorno (*Wohnküche*) aperta sul giardino e una camera da letto, mentre su quello nord una piccola stalla con corte, un ripostiglio, il bagno, una veranda. Gli ingressi avvenivano da una nicchia comune a due alloggi composta da una loggia con pergolato al piano terra e, soprastante, una piccola terrazza pavimentata con un motivo a scacchiera. Nel sottotetto vi era un ulteriore vano, le facciate erano disadorne.
A causa della difficile reperibilità del mattone nel dopoguerra, i muri erano in cemento, spessi 26 cm (con uno spazio vuoto centrale di 14 cm per l'isolamento), realizzati mediante casseforme, cosa che permetteva anche una costruzione più veloce e di ridurre i costi di costruzione.



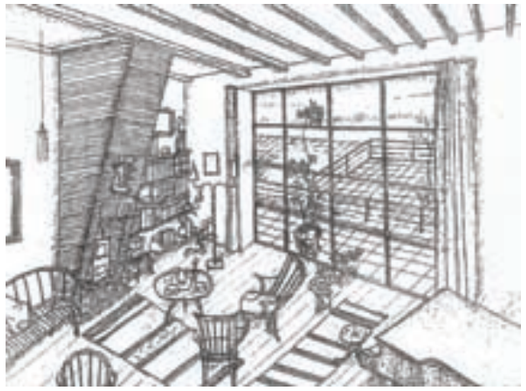
Prima ancora che la costruzione di questa prima fase fosse completata, Frank progettò, tra il 1920-21, un'altra *Siedlung* lì vicino, di cui però vennero realizzati solo l'asilo e due file perpendicolari tra loro di case a schiera. La prima fila, più corta e orientata est-ovest, era composta da tre case doppie ad un unico piano ("Tipo II") simili a quelle della prima fase solo che qui, a causa del vento proveniente da ovest, la *Wohnküche* si trovava ad est.
La fila più lunga invece, orientata nord-sud, era a due piani, con giardino sia sul davanti che sul retro, e proponeva diverse tipologie abitative:
la "VII" era a pianta rettangolare divisa in due unità abitative adiacenti in modo che ciascuna avesse un doppio affaccio, sia a nord che a sud, ed era così composta: al piano terra un atrio in comune per le due unità in cui si trovavano anche le scale per salire ai piani superiori; una *Wohnküche* e una camera con bagno; una veranda sporgente verso il giardino. Al primo piano due camere da letto con bagno e sopra alla veranda una terrazza. Al livello sopra ancora una soffitta;
la "VIII" era analoga alla "VII", ma questa volta, per ampliare la superficie del giardino, le singole unità vennero fatte affacciare o solo a nord o solo a sud, sporgenti attraverso una veranda ed un corpo contenente i servizi. Per fare in modo che ogni unità abitativa affacciasse almeno con un piano verso sud, al piano superiore le camere erano ruotate di 90° (nella "VIII a") oppure traslate diagonalmente (nella "VIII b").
In previsione, ma non realizzati, vi era pure tutta una serie di edifici a tetto piano contenenti i servizi della collettività disposti attorno ad una corte divisa in due parti (campo giochi e giardino) da un sentiero alberato: oltre all'asilo, vi erano una palestra, un biblioteca, una taverna, un negozio, una scuola, e un piccolo ospedale.



Come già il "Disegno di interno" di Loos del 1889, i tre disegni di interni per ipotetiche *Siedlungen* che Frank realizza nel 1923, mostrano ambienti ampi ed ariosi, con grandi vetrate e confluenti l'uno nell'altro attraverso elementi divisori flessibili come tende.
Il soggiorno è concepito come un unico grande spazio in cui si affacciano altri ambienti minori, per cui i soffitti qui sono più alti, mentre in cucina e negli ambienti di servizio sono più bassi (questa combinazione di ambienti di differente altezza e dimensione era già stata sperimentata da Loos come *Raumplan* il quale a sua volta l'aveva ripresa da Richardson).
Tutti e tre i disegni presentano travi in legno a vista; l'elemento verde (rappresentato anche solo semplicemente da un vaso di fiori); mobili leggeri e facilmente rimovibili (tavoli ribaltabili, armadi componibili, sedie di diverso tipo) disposti liberamente nello spazio; stoffe e tappeti sul pavimento; un caminetto o comunque il focolare della cucina; pareti bianche con appese delle cornici (mancano in Frank i rivestimenti a parete in legno o marmo che ritroviamo invece in Loos).
Inoltre, nonostante manchi effettivamente la figura umana, la sua presenza è segnata dagli oggetti di uso quotidiano come bicchieri, libri, il servizio per il tè, e dal fatto che le sedie non sono mai attaccate al tavolo, quasi vi si fosse appena alzato qualcuno, senza che per questo gli ambienti appaino in disordine.

J.Frank, camera da letto di una Siedlung, mostra "Einfacher Hausrat" presso l'Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, 1920, da "Innendekoration", 1921
Sotto zona giorno per una Siedlung, da "Innendekoration", ottobre 1926

Tuttavia gli alti costi di costruzione delle *Siedlungen*, la mancanza di territori liberi da costruire, e la difficoltà di integrare le nuove edificazioni nella rete già esistente di trasporti ed infrastrutture, portò al graduale prevalere delle *Höfe* - grandi blocchi di edilizia popolare con una corte interna in cui erano concentrati i servizi collettivi di base - sostenute anche dal fatto che il 21 dicembre 1923 il consiglio comunale di Vienna aveva lanciato un "Programma quinquennale" per l'edilizia residenziale, che prevedeva la costruzione di ben 5000 appartamenti l'anno[8].
Per dare lavoro alla grande massa di disoccupati dell'epoca, questi nuovi *Wohnhöfe* vennero costruiti per lo più in mattoni e non in cemento armato, ancora poco conosciuto. Gli alloggi di dimensioni variabili erano dotati di acqua corrente, un forno a gas e un proprio wc, mentre spesso il bagno – poiché era costoso progettarne uno per ogni alloggio – era sostituito da uno pubblico (*Tröpferlbad*). Disponevano inoltre di ambienti comuni come lavanderia, asili e clubs.
Tra il 1924 e il 1925 vennero realizzati due progetti di Höfe nella zona di Brigittenau a Vienna, quartiere operaio lungo il Donau Kanal, a poca distanza l'uno dall'altro: **l'Otto-Haas-Hof e il Winarsky Hof**. Per la



Progetti per Wohnküche e soggiorno per Siedlungen, da "Innendekoration", n.34, 1923, anche in C.Long, 2002, p.62 e J.Spalt, 1981, pp.6-7

Planimetria del Winarskyhof dalla relazione per il Comune.

loro costruzione vennero incaricati due gruppi separati di progettisti composti rispettivamente da: Adolf Loos, Karl Dirnhuber, Schuster e Margarete Schütte-Lihotzky[9] per il primo, Peter Behrens, Josef Hoffmann, Oskar Strnad, Oskar Walch e Josef Frank per il secondo.
La parte progettata da Josef Frank è chiaramente riconoscibile: egli aveva optato per un carattere umile e democratico, privo di elementi monumentali o decorazioni che potessero intaccare l'uguaglianza degli abitanti, pur non per questo rendere monotono l'insieme. Il trattamento delle logge, l'utilizzo del colore per le facciate, l'uso delle finestre incorniciate e del ritmo irregolare delle aperture, mostrano similitudini con gli alloggi popolari progettati in quegli anni da Bruno Taut.
Di questa esperienza tuttavia, sia Loos che Frank rimasero insoddisfatti: la tipologia a corte era stata imposta dal consiglio comunale, mentre Loos in alternativa aveva proposto una tipologia a terrazzamenti, che però non era stata accettata.

Otto-Hof (fronte strada) e Winarsky-Hof (cortile) fotografie: C.Kruml, dicembre 2009

Nel 1924 l'Österreichisches Verband für Siedlungs- und Kleingartenwesen, nella speranza di riuscire a convincere l'amministrazione comunale a dedicare almeno alcune delle terre ancora libere per la realizzazione di Siedlungen a bassa densità, commissiona a Frank, Peter Behrens, Josef Hoffmann, Adolf Loos e Strnad l'ideazione di un *Generalarchitekturplan* per Vienna, come alternativa al progetto presentato dal Comune che prevedeva quasi esclusivamente grandi casermoni a più piani che andavano ad intaccare le aree verdi al bordo della città. Il piano consisteva nella divisione della città in due zone principali: una al centro per blocchi ad alta densità edilizia, l'altra nella fascia attorno per la realizzazione di *Siedlungen* a bassa densità.
Le autorità municipali però non reagirono alle proposte, anche perché, in conseguenza dell'abbattimento del blocco alleato, venne meno la crisi alimentare e non si sentì più così forte la necessità di possedere un

Winarsky-Hof, Vienna

Il Winarsky-Hof era un complesso di tre lunghi blocchi paralleli alla Kaiserwasserstrasse (oggi Winarskystrasse) e attraversati perpendicolarmente dalla Leystrasse, per un totale di 123 appartamenti. Le linee guida generali vennero imposte dal comune, come la percentuale degli appartamenti da 1, 2 o 3 camere, la grandezza delle stanze, le normative riguardo a porte e finestre e persino la lunghezza delle rampe (i progettisti proposero dei tetti piani, che però non vennero accettati).
Le riunioni di gruppo furono solamente tre (le prime due da Peter Behrens all'Akademie der bildenden Künste, il terzo incontro presso il consigliere comunale Siegl) nelle quali si discusse su come affrontare il problema dal punto di vista urbanistico: la proposta migliore risultò quella di Strnad[*].
Affinchè ciascun architetto potesse essere libero e responsabile della proprio progetto, il complesso venne suddiviso in cinque sezioni e ognuno elaborò un proprio progetto senza discuterlo più con gli altri.
Mentre la parte di Behrens era caratterizzata da mura monumentali con bande orizzontali lungo la facciata su fronte strada, e quella di Hoffmann da elementi storici come archi e frontoni, le sezioni di Frank, Strnad e Wlach si distinguevano per le facciate disadorne e regolari, che seguivano piuttosto un'estetica democratica che l'ideale di monumentalità.
In particolare Frank, propose facciate semplici, lisce ed essenziali, senza cornicioni, composte da una griglia di aperture rettangolari ritagliate nella muratura e incorniciate di bianco e fasce marcapiano anch'esse bianche interrotte soltanto da balconi sporgenti con ringhiere in ferro e dai corpi scala aggettanti contraddistinti da una finestra verticale continua. Ai suoi occhi non ci doveva essere nessun elemento stilistico decorativo che intaccasse l'uguaglianza degli abitanti. Ciò nonostante questo non significava un'omologazione dell'abitare: la monotonia venne evitata attraverso il diverso ritmo delle finestre che variava a seconda delle partiture in 2, 3 o 4, e a gruppi di 1, 2 o 3; attraverso una grande varietà nella dimensione degli alloggi che andavano dai monolocali per single (21 mq) ad abitazioni con due camere di 50-51 mq; attraverso leggere traslazioni e disallineamenti in favore di una asimmetria compositiva di ispirazione orientale. L'asimmetria si nota anche nel trattamento degli angoli del volume che da un lato sono lasciati come spigoli duri, dall'altro, verso la Kaiserwasserstrasse, sono scavati da logge sorrette da pilastri.
Frank inoltre si era preoccupato che vi fossero aperture sia verso il fronte strada che sulla corte in modo da facilitare la ventilazione di ciascun alloggio. Gli ingressi invece avvenivano solamente dalla corte in modo da aumentare la privacy e la sicurezza del complesso.

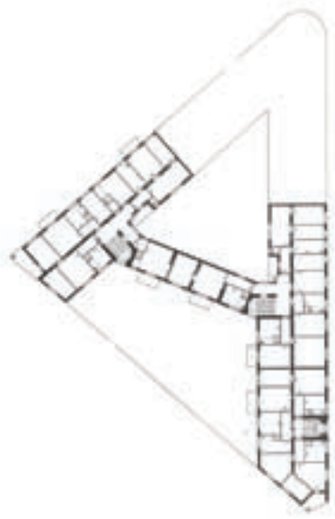
[*] Vedi Grete Schütte-Lihotzky, Erinnerungen an Josef Frank, in "Bauwelt", n.26, Josef Frank: ein undogmatischer Funktionalist, 75. Jg, 12 Juli 1985, pp.1052-53.

P.Behrens, fronte sulla Kaiserwasserstrasse, da J.Frank, relazione per il Comune

J.Hoffmann, fronte sulla Stromstrasse, da E.F. Sekler, 1991, p.242.

J.Frank, fronte sulla Pasettistrasse (da M.Welzig, 1998, p.98) e angolo Pasetti- e Kaiserwasserstrasse, dalla relazione per il Comune

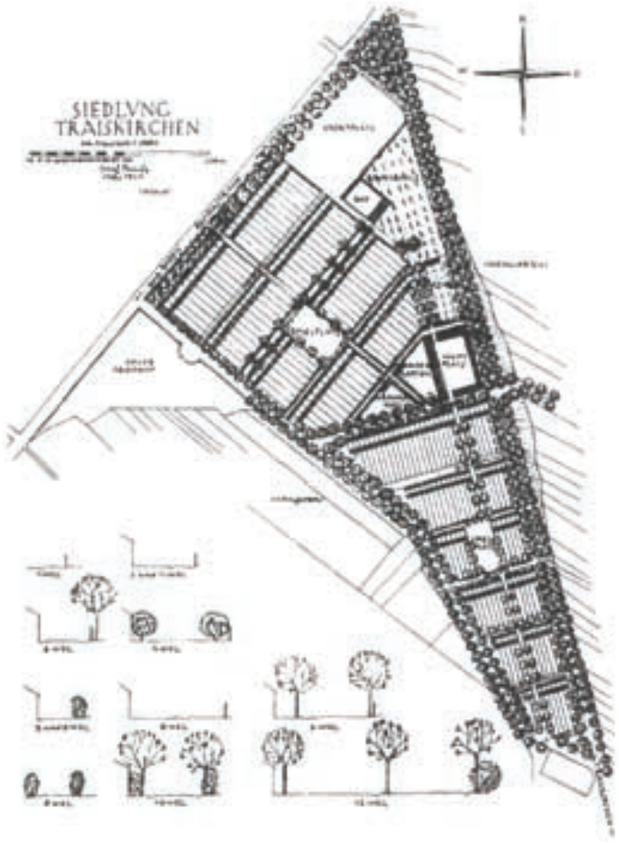
J.Frank, Sebastian-Kelch-Gasse Hof, 1928/29, da M.Welzig, p.99 e tav.XI



proprio orto da coltivare. Questo portò Loos a dimettersi nel 1924 dal suo posto come dirigente del dipartimento degli alloggi (*Siedlungamt*) di Vienna.

Frank invece - nonostante la pubblicazione nel 1926 della *Nicht gehaltene Rede contro la Wiener Volkswohnungspalast* (Conferenza non tenuta contro il Palazzo Viennese per alloggi popolari) in cui si dichiarava apertamente contrario alla costruzione dei grandi casermoni popolari che secondo lui si limitavano a trasformare il vecchio palazzo aristocratico in appartamenti per le classi operaie senza tener conto che avevano esigenze del tutto diverse - continuerà a lavorare per il Comune fino al 1932 realizzando ben cinque blocchi abitativi[10]. Tuttavia tenterà tutta una serie di sperimentazioni alternative alle *Höfe*, per dare maggiore flessibilità e dinamicità ai volumi ed evitare così l'omogeneità e monotonia dell'insieme[11]: "il pericolo della monotonia esiste, non tanto per il visitatore quanto per l'abitante, il quale non deve assolutamente sentirsi semplicemente un numero, come avviene nei casermoni d'affitto. Evitare ciò è compito dell'architetto"[12].

Una direzione in questo senso fu la casa per appartamenti nella **Sebastian-Kelch-Gasse** (1928-29) al cui progetto collabora anche Ernst Plitschke. Qui, invece del tipico blocco viennese a corte centrale, Frank opta per una forma ad H le cui due ali si dispongono a formare due corti di forma e dimensioni diverse dovute anche alla irregolarità del lotto trapezoidale circondato su tre lati da strade e sul quarto da un edificio esistente. In questo modo ciascun appartamento (53 in totale) - che fosse per una singola persona (monolocali da 22,5 mq) oppure con due camere (46-54,5 mq) o ancora con tre (62,5 mq) - aveva un affaccio diretto su almeno un lato verso l'esterno e godeva di un'ottima ventilazione naturale. Attraverso l'uso del colore e la combinazione di elementi verticali e orizzontali, Frank riesce inoltre a creare delle facciate dinamiche per mantenendo un senso di uniformità d'insieme.



Siedlung a Traiskirchen (1921): attraverso il cambiamento di direzione dell'orientamento delle 200 case (4,25x6,45 m) inserite in un lotto triangolare, Frank ottiene al centro lo spazio per una piazza dove far affacciare i servizi comuni. Nella prima versione aveva inoltre circondato il lotto con una strada verde, studiata attentamente in sezione cercando diverse combinazioni tra alberature, siepi, recinzioni, sentieri, in modo da ottenere degli spazi di socializzazione, facilitare l'orientamento, ed evitare la monotonia dell'insieme. Vedi "Um Bau", n. 10, 1986, p.46

Josef Frank (1885-1967)

Note

[1] Nel 1916 per esempio, per conto del k.k. Ministerium für öffentliche Arbeiten venne indetto un concorso per "offrire alla popolazione povera delle zone colpite dalla guerra nuove tipologie di arredi buoni, piacevoli, funzionali ed economici". Ne derivò un catalogo di 50 progetti di mobili, tra cui quelli di Strnad, Karl Hagenauer (allievo di Hoffmann) e Franz Schuster (allievo di Tessenow). Vedi Hartwig Fischel, *Ausstellung Einfachen Hausrates*, in *Kunst und Kunsthandwerk*, 1916, pp.251-61, cit. in Eva Ottillinger, *Wohnen zwischen den Kriegen. Wiener Möbel 1914-1941*, Katalog der Ausstellung in Hofmobiliendepot 14 Oktober-Februar 2009, Böhlau, Wien 2009, p.22

[2] Per Gustav Scheu Adolf Loos aveva progettato tra il 1912 e il 1913 una casa in Wien-Hietzing. Per la Wiener Siedlungsamt Loos progetta le Siedlungen "Friedenstadt" a Lainz, quella a Hirschstetten e una a Heuberg. In quest'occasione inoltre sviluppa e brevetta la "Casa con un muro solo".

[3] A tal fine tra il 1925 e il 1934 Neurath, assieme a grafici e tipografi che ruotavano attorno al GWM, cercò di sviluppare un linguaggio internazionale facilmente comprensibile a tutti, il cosiddetto "ISOTYPE" (*International System Of Typolgraphic Picture Education*) o *Wiener Methode*. Esso si basava sul concetto che la grafica era più immediata, memorizzabile e comprensibile rispetto al linguaggio verbale. Come le parole che a seconda delle relazioni che hanno l'una con l'altra danno origine a frasi sempre diverse, così i tipi davano luogo a combinazioni sempre diverse. Nel 1933 Neurath venne chiamato da Cornelius van Eesteren a partecipare al quarto congresso CIAM, dedicato alla città funzionalista, affinchè illustrasse il metodo degli Isotipi per poterlo utilizzare per descrivere le mappe di 33 città alla stessa scala utilizzando simboli e codici unificati e rendere visibili dei fenomeni invisibili. Il metodo di Neurath però non ottenne un gran successo perché, al contrario, riusciva bene solo nell'analisi di dati obiettivamente visibili e quantificabili come il housing, i dati di mortalità e nascita, la nutrizione, le ore lavorative, la produzione di carbone, la disoccupazione e così via, mentre difficilmente riusciva a rappresentare le relazioni qualitative tra le cose. Neurath tuttavia ne era consapevole e difatti intendeva gli isotipi solamente come uno strumento d'aiuto e non come regola fissa da applicare ovunque.
Vedi Eve Blau, *Isotype and Architecture in Red Vienna: The Modern Projects of Otto Neurath and Josef Frank*, in *Austrian Studies*, Vol. 14, No. 1. (2006), Harvard University, pp.227-259

[4] Inge Podbrecky, Rainald Franz, *Leben mit Loos. Schriften des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker*, Band 3, Wien Köln Wiemar 2008, pp.131-147 cit. in E.Ottillinger, *Wohnen..., op. cit*., p.28

[5] Pubblicazioni in "Der Architekt, XXIII/1920, pp.81-94 e in "Innen Dekoration", 32/1921, pp.182-193. Cit. anche in E.Ottillinger, *Wohnen..., op. cit*., p.25

[6] Hugo Bunzl era sposato con Olga Tedesko, parente di quel Karl Tedesko che aveva sposato la sorella di Frank, Hedwig. A sua volta la madre di Karl Tedesko era una Bunzl (Klara Bunzl).
Simpatizzante socialista, Bunzl fu per molti anni direttore del "Settlement Verein" che si interessava di alloggi sociali e di promuovere la formazione e la didattica. A Pernitz fondò numerose iniziative per ospedali infantili e per la prevenzione della tubercolosi, in gran parte finanziati da Bunzl stesso, ed anche con i propri dipendenti cercava di mantenere un rapporto amichevole. Vedi Iris Meder, *Die Sprache Josef Franks*, in Iris Meder (a cura di), *Josef Frank. Eine Moderne der Unordnung*, Verlag Anton Pustet, Salzburg Wien München 2008, p.35.

[7] Per la famiglia Bunzl Frank progetterà nel 1923, sempre ad Ortmann, una villa per il giurista ebreo suo amico Theodor Herzberg-Fränkel (dal 1921 direttore tecnico della fabbrica di carta), nel 1923-24 una casa per Felix Bunzl, a Wattens nel Tirolo e nel 1935 una casa a Vienna, oltre a numerosi mobili.

[8] L'anno precedente, il 7 dicembre, era stato approvato a livello nazionale il "Disegno di legge per il controllo degli affitti".

[9] Nel 1923 Margarete Lihotzky (1897-2000), allieva di Strnad alla Kunstgewerbeschule, progetta la Kernhaus Typ 7 che venne esposta in scala 1:1 nella quinta Wiener Kleingarten-, Siedlungs- und Wohnbauasusstellung nel Rathhausplatz a Vienna. Si componeva di un piano terra con Wohnküche con zona pranzo, una dispensa e una lavanderia con annesso gabinetto. Nella mansarda al piano superiore vi era la zona notte. Il tutto dotato di arredi a parete progettati su misura, mentre per la zona da pranzo – "che non serviva solo per mangiare. Qui si abitava, qui si viveva"- la Lihotzky progettò delle sedie e un tavolo leggeri, che semplificavano i modelli di Strnad presentati alla mostra "Einfachen Hausrat" del 1916. Da ora in poi sviluppò un progetto per una moderna cucina che portò nel 1926 alla famosa cucina di Francoforte. Vedi Margarete Schütte-Lihotzky, *Warum ich architektin wurde*, Salzburg, 2004, p.89, cit. in in E.Ottillinger, *Wohnen zwischen den Kriegen, op. cit*., p.30

[10] Blocchi abitativi realizzati per il Comune a Vienna: Wiedenhofer-Hof (1923-24), Winarsky-Hof (1923-25), Sebastian-Kelch-Gasse (1928-29), Leopoldine-Glöckel-Hof (1931), Simmeringer Hauptstrasse (1931). Vedi Werkverzeichnis di Maria Welzig, *Josef Frank 1885–1967. Das architektonische Werk*, Böhlau Verlag, Vienna, 1998, pp.240-251

[11] Tra cui la Leopoldine-Glöckel-Hof [1930-31; 318 appartamenti che variavano da monolocali di 18-19 mq ad alloggi a 1 stanza (32-35,5 mq), o due (40,5 mq) o tre camere (49-52-53 mq)] e quella sulla Simmeringer Hauptstrasse [1931, 254 appartamenti che variavano da monolocali di 19 mq ad alloggi a 1 stanza (34 mq), o due (40-42 mq) o tre camere (55 mq)].
Nel 1927 Frank aveva tentato un progetto per una Siedlung composta da case ad L adiacenti tra loro a formare un patio, di cui, per ragioni di soleggiamento, l'ala verso sud ad un piano, quella a est a due. Ogni alloggio era composto da una Wohnküche di 5 mq orientata a sud e rialzata di 80 cm rispetto all'ingresso, e al piano superiore da due camere e un bagno.

[12] Josef Frank, *Siedlungsbau*, in "Wirtschaftshefte der Frankfurter Zeitung", Heft 3, 1927 o 1928, p.12, in M.Welzig, *Josef Frank, op. cit*., p.94. e in J. Spalt, H. Czech, *Josef Frank 1885-1967*, (catalogo), Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1981, pp.130 e sgg.

Haus und Garten

Negozio Haus & Garten nella Bösendorferstrasse 5 a Vienna, 1930ca, da C.Long, 2002, p.93

IL 1925 È UN ANNO IMPORTANTE: IL FILOSOFO MARTIN HEIDEGGER TIENE A DARMSTADT LA CONFERENZA DAL TITOLO COSTRUIRE, ABITARE, PENSARE IN CUI CONTRAPPONE ALLO "SPAZIO" CARTESIANO ASTRATTO IL "LUOGO", SIMBOLICO VISSUTO E ABITATO;
LOOS LASCIA LO STUDIO A VIENNA IN GESTIONE AL SUO COLLABORATORE CROATO ZLATKO NEUMANN E ALCUNI PROGETTI INTRAPRESI ALLA COLLEGA MARGARETHE SCHÜTTE-LIHOTZKY, PER TRASFERIRSI QUATTRO ANNI A PARIGI DOVE PROGETTA LA CASA PER TRISTAN TZARA E ALLA SORBONA TIENE UN CICLO DI CONFERENZA IN TEDESCO DAL TITOLO DER MENSCH MIT MODERNEN NERVEN (L'UOMO DAI NERVI MODERNI);
FRIEDRICH KIESLER È A VIENNA, PROBABILMENTE COLLABORATORE ANCHE PER UN BREVE PERIODO NELLO STUDIO DI LOOS, SI OCCUPA PRINCIPALMENTE DI SCENOGRAFIA E TEATRO[1] E SCRIVE IL "MANIFESTO DEL CORREALISMO". DIVIENE FAMOSO COME DIRETTORE DELLA MOSTRA INTERNAZIONALE DELLE NUOVE TECNICHE DEL TEATRO A VIENNA ED ENTRA IN CONTATTO CON TUTTI GLI ARTISTI DELL'AVANGUARDIA EUROPEA (LÉGER, VAN DOESBURG, RICHTER, MOHOLY-NAGY, EL LISITZKIJ, SCHWITTERS, PRAMPOLINI, MARINETTI, MIES VAN DER ROHE). NEL GENNAIO DELL'ANNO DOPO SI TRASFERIRÀ A NEW YORK, MENTRE RICHARD NEUTRA RAGGIUNGERÀ R.M. SCHINDLER GIÀ EMIGRATO A LOS ANGELES.

Frank il 16 giugno 1925 fonda l'impresa d'arredamento *Haus & Garten* assieme a Wlach (1881-1963) e Sobotka (1888-1927), che però già nel gennaio 1926 esce lasciando la direzione artistica e progettuale in mano a Frank e quella amministrativa a Wlach.
La sede era strategicamente situata in centro a Vienna, in una via da cui partiva il treno che portava a Baden, dove i benestanti della città andavano a vedere le gare di cavallo. I clienti dunque erano per lo più appartenenti alla ricca borghesia di religione ebraica.
Come biglietto da visita e forma pubblicitaria servivano anche le riproduzioni degli arredi nelle varie riviste dell'epoca oltre che la partecipazione e l'allestimento di mostre.
Appena fondata la ditta partecipa all'**Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne di Parigi**, dove si incontrano i maggiori artisti dell'epoca: Melnikov progetta il Padiglione sovietico; Le Corbusier realizza assieme a Pierre Jeanneret il Padiglione dell'Esprit Nouveau; nel padiglione svedese, progettato da Bergsten - ma per il quale anche Asplund aveva fatto un progetto -, espone la ditta Svenskt Tenn (la stessa per la quale Frank lavorerà in seguito). La Germania invece non fu invitata dato che l'esposizione in realtà servì per ribadire

l'alleanza della Francia con le nazioni che avevano partecipato al suo fianco nella Grande Guerra conclusasi pochi anni prima.
Nella sezione austriaca Kiesler espone il progetto *City in Space* commissionatagli da Josef Hoffmann; mentre *Haus & Garten* espone alcuni dei progetti di Frank tra cui il ristorante terrazzato, Casa Stiegl, Casa Claeson, "una nicchia con mobili pratici" (*Niesche mit Nutzmöbeln*, uno sgabello egizio a quattro gambe, un tavolo per la toilette con specchio rotondo, una sedia con alto schienale e seduta in canne intrecciate, una poltrona con cuscini rimovibili, una credenza e una sedia con braccioli), ed anche pattern per tessuti realizzati da sua madre Jenny Feilendorf. Frank inoltre vi progetta il Cafè viennois.
A differenza della Wiener Werkstätte, la ditta Haus & Garten non aveva una propria fabbrica di produzione e si appoggiava dunque a una quarantina di artigiani esterni che realizzavano i pezzi su ordinazione, all'inizio in collaborazione con la ditta londinese G.P. and J.Baker.
Nell'ottobre 1926 Dr.Wolfgang Born descrive così l'impresa Haus & Garten nella rivista "Innen-Dekoration": "La realizzazione dei lavori comuni dei due architetti viennesi Prof. Josef Frank e Dr. Oskar Wlach si distinguono dagli altri per una nota particolare, la quale, contrariamente alle mutevoli tendenze della moda degli ultimi decenni, è contraddistinta da un **carattere senza tempo**. Non a caso hanno chiamato il loro laboratorio '*Haus & Garten*' (Casa e Giardino). Nell'unione di queste due parole risiede già il riconoscimento di un certo stile di vita che, lottando contro la meccanizzazione della metropoli, segue la natura organica. 'Haus & Garten', essa è **l'abitare nel paesaggio**, mentre il cittadino della metropoli, quando se lo può permettere, non fa altro che sostituire la casa d'affitto (*Mietskaserne*) con la 'Villa', e in questo modo si attribuisce da solo il concetto di 'signorile', tipico del 19° secolo! Dunque rappresentanza, servitù, salone, corpo scala, e simili attributi che vogliono dimostrare la ricchezza della borghesia.
Nulla di tutto ciò vi è in Frank e Wlach. Qui non si nasconde dietro a forme pseudo-moderne il vecchio appartamento che esigeva lusso. Qui inoltre non civetta nemmeno una oggettività superficiale (*Sachlichkeit*) con elementi formali presi dalla tecnica. Al radicalismo, che non può mai fare a meno di quantità considerevoli di metallo e trucchi macchinosi, si contrappone l'**esigenza di comfort, una richiesta antichissima** (*uralt*) che ha a che fare più con un sano intelletto che con programmi estetici e che risulta naturale al tedesco che ragiona in modo autonomo. Non si può mai elogiare abbastanza gli architetti Frank e Wlach per aver mantenuto imperterriti questa linea nei loro allestimenti di interni.

J.Frank, mobili Haus & Garten e Cafè Viennois, Esposizione internazionale di arti decorative ed industriali moderne di Parigi nel 1925, da "Innendekoration" n.37 (ottobre 1926); "Moderne Bauformen" n.24 (1925)

Mobili Haus & Garten esposti nel 1926, da "Innendekoration" n.37 (ottobre 1926)

Ciò che poco tempo fa veniva lodato come modello per l'architettura d'interni, è ora diventato insopportabile! E questo soprattutto per il fatto che l'artista ideatore ha affrontato il compito pensando in modo formale invece di lasciarsi guidare da una sensibilità originaria e creativa.

Sensibilità artistica, questa è l'opposto del razionalismo. Essa comprende, oltre alla capacità di realizzare del nuovo, il **collegamento interno con la tradizione**, dunque nell'ambito dell'arte qualunque abilità artigianale che conferisce agli oggetti una **piacevole ovvietà** (*Selbstversändlichkeit*). I mobili realizzati nei laboratori 'Haus & Garten', così come gli interni in cui trovano collocazione, risultano ovvi. Questo è una virtù che oggi è più attuale che mai.

Quando una giovane coppia di oggi ha intenzione di metter su casa, ha in mente sempre l'ideale di una propria piccola casetta, collocata sull'acqua e con un fronte aperto al sole. Si incrocia in qualche modo l'esigenza di abitare un pezzo di terra tedesca con l'eterno desiderio che hanno i tedeschi verso il sud. Questo ideale è oggi raramente realizzabile. Ci si deve accontentare in generale di un appartamento in affitto, le cui finestre si affacciano su strada e le cui stanze, seguendo principi antiquati, sono inscatolate come celle di un alveare. Tutto questo non è certo quello che desideravamo… A questo punto viene in aiuto l'architetto! Frank e Wlach si trovano spesso di fronte a questi problemi ed è molto interessante come pensano di risolverli. Innanzitutto secondo lo stato d'animo: **le pareti rimangono bianche, i mobili distribuiti in maniera parsimoniosa e la scelta delle stoffe cade su quelle con grandi fiori, colori chiari e disegni vicini al naturale**. In questo modo, fin dall'ingresso, lo spazio ottiene qualcosa che si avvicina alla casa di campagna, un legame spirituale con la natura. **Dal giardino dipende lo spazio interno, anche lì dove giardino non esiste**. Ma si interviene sullo spazio anche architettonicamente: vengono unite piccole stanze singole [...] in modo da far sembrare lo spazio più grande. **Tutto è arioso e luminoso**. Si ha più spazio per muoversi e aria per respirare. […]

Non si può esprimere con una sola parola qual è la legge interna che accomuna tutti questi spazi conferendo loro la propria individuale caratteristica. **L'assenza di costrizione con la quale sono ordinati tra loro i singoli pezzi di arredo è molto lontana dall'essere casuale**. Se Frank e Wlach preferiscono combinare assieme mobili diversi, lo fanno seguendo un principio: al posto di un sistema fisso decorativo vogliono sostituire una **struttura variabile, che si adatta alle esigenze della vita quotidiana** e che non costringe l'abitante. Tuttavia

Haus & Garten:
padiglione per il tè nel giardino di Villa Kahane a Vienna, 1930, da "Moderne Bauformen", n.29 (1930);
bagno di Casa H. ed M. Blitz, Vienna 1927/28, da "Innendekoration" n.39 (dicembre 1928);
cucina e sala da pranzo, Albertina 156 e 146

questo principio divenne esteticamente possibile solo attraverso una **composizione d'insieme in senso più alto**, anche dei singoli pezzi apparentemente così diversi. Il dare forma è una questione di persuasione, se si vuole di carattere. Dall'unitarietà della personalità cresce l'unitarietà dell'opera"[2].

La collaborazione con *Haus & Garten* continuerà anche quando, all'inizio del 1934, Frank deciderà di emigrare in Svezia, anche se la situazione sarà sempre più difficile tanto che per paura del regime Wlach eviterà i contatti con Frank: nel luglio 1938 Dagmar Grill va a Vienna per incontrare Wlach: "era molto riservato e non le ha raccontato molto, con me ovviamente non vuole più aver assolutamente alcun contatto, non ha permesso a Dagmar nemmeno di entrare nel negozio". "Si preoccupava continuamente che il telefono e la radio fossero spenti"[3].
"Nel negozio Haus und Garten siede ora non solo un commissario, bensì addirittura un commissario-capo, che si differenzia dal primo per guadagnare invece di 15 marchi, 25. Poi il negozio verrà quindi venduto, questo significa – aggiunge sarcastico - che fino ad allora si troverà una frode, verrà confiscato e poi lo prenderà in mano Kalmår"[4].
Qui Frank si riferisce al produttore di lampade Julius Kalmår, suo amico, al quale nel 1940 verrà venduto Haus & Garten per non rischiare che venisse confiscato dai nazisti (Kalmår lo affiderà poi in seguito alla nipote Lea Calice e all'architetto Anna-Luelja Praun)[5].
Nel 1939 infatti anche Wlach era stato costretto a lasciare il negozio che era stato "arianizzato" e ad emigrare in America. Frank gli aveva proposto di aprire un nuovo negozio a Haifa, ma Wlach aveva rifiutato[6]: avrebbe preferito andare in Italia a lavorare presso il negozio "Casa e giardino" di Giò Ponti a Milano[7].

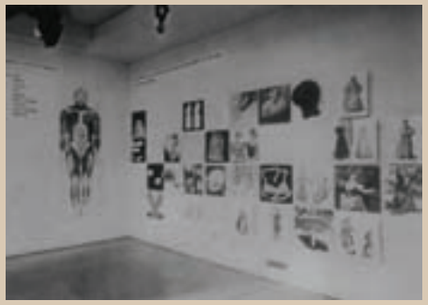
L'architetto italiano **Giò Ponti** (1891- 1979) infatti apprezzava molto gli oggetti e gli arredi di *Haus & Garten* e nella rivista "Domus", da lui stesso fondata nel 1928, pubblicherà alcuni dei loro lavori[8]: nel numero del febbraio 1932 in cui è tradotto in italiano l'articolo di Frank *Das Haus als Weg und Platz* è riportata la seguente introduzione: "L'abitazione è un tema (tema-base) dell'architettura civile, aggiungiamo che essa involge una rappresentazione o meglio una interpretazione della nostra civiltà. Daremo via via, su questo tema, testimonianze d'idee di architetti moderni. Quelle qui esposte sono di Joseph Frank, architetto viennese di grande autorità, noto ai lettori di «Domus» anche attraverso la pubblicazione di una sua interessante costruzione (fascicoli di luglio e agosto 1931). Acuto è il punto di partenza delle sue idee, la mansarda, e il paragone della planimetria della casa con quella di una città: pieno di vita, di colore, di presenza dell'uomo, dell'individuo, è il suo concetto di casa. Egli fa parte del movimento ideale che vuole un ritorno della considerazione delle facoltà interiori dell'uomo, al «raggiungimento» (quindi al perfezionamento) dell'individuo, contro l'organizzazione livellatrice e «l'eguale per tutti» che riduce l'uomo schiavo della forma, mentre è la forma che deve servire l'uomo"[9].
Secondo Strizler-Levine, Ponti deve aver visto i lavori di *Haus & Garten* all'Esposizione delle arti decorative di Parigi nel 1925 dove egli era direttore artistico per Richard-Ginori. In ogni caso, da quanto si evince dalla lettera che Frank scrive a Trude Waehner l'8 novembre 1953, Ponti e Frank si conoscevano di persona: "Ieri è venuto a trovarmi il signor arch.Ponti da Milano ed è molto entusiasta di tutto e vuole pubblicare di nuovo un numero di DOMUS con le [mie] cose (*Zeugs*), ma ahimè, mi risulta difficile già adesso già solo il tirar fuori qualcosa. Tale architetto è ora un uomo molto importante in Italia, si può individuare la sua direzione circa come tra Peche e Holzmeister, ovviamente in italiano, cosa che in ogni caso è molto meglio rispetto ad alpino"[10].
Haus & Garten partecipa alla quarta (1930), quinta (1933) e sesta (1936) Triennale di Milano.

Vedi Marianne Lamonaca, *Josef Frank and Giò Ponti: Reflections on the "House" and the "Garden", a view from Italy* in N.Stritzler-Levine, *Josef Frank, Architect and Designer. An Alternative Vision of the Modern Home*, Yale University Press, New Haven, Connecticut 1996, pp. 128-39

Con Ponti nel 1937 collaborerà anche **Rudofsky**, a sua volta estimatore di Frank. La ripresa della tipologia della casa a corte era un tema che interessava entrambi, così come l'amore per l'Italia e l'Oriente. Rudofsky possedeva una stampa di un progetto di Frank per una casa ideale a corte in Skärgården vicino Stoccolma del 1927[11].
Nel 1946 Frank dal canto suo scriverà l'introduzione al catalogo di una mostra sull'architettura sudamericana a Stoccolma nella quale sono esposte anche opere di Rudofsky: "ieri ho tenuto la conferenza presso il Werkbund locale [in Svezia] sull'artigianato artistico in America […]. Gli architetti vogliono che scriva l'introduzione a un loro catalogo su una mostra sull'architettura sudamericana, ma ne so davvero troppo poco. Eppure loro ritengono che questo poco sia comunque di più di quanto ne sappia uno di loro. Per questo oggi vado a vedere il materiale, che sarà lo stesso di quanto già visto, cioè Niemeyer e Rudowsky"[12].
I 15 aprile ha già scritto l'introduzione al catalogo: "molto rivoluzionaria nel pensiero del nostro amico Orosco, piena di citazioni di Rivera, dato che occorre in ogni caso diffondere le lodevoli tendenze di questi artisti, dove gli sponsor di questa mostra sono diversi di questi paesi ed esportatori, tutti banditi. Gli architetti più significativi secondo Anschen, sono accanto a Niemeyer e Rudowsky, Kubistschek e Navratil, entrambi ora di origine indiana, seguaci del famoso Böhm in America"[13].

Giò Ponti, Casa Laporte (per se stesso), Milano 1936, da "Domus" marzo 1937, p.6

B.Rudofsky, Luigi Cosenza, Casa Dr. Oro , mobili con stoffe di Josef Frank, da M.Boeckl, 1995, p.177



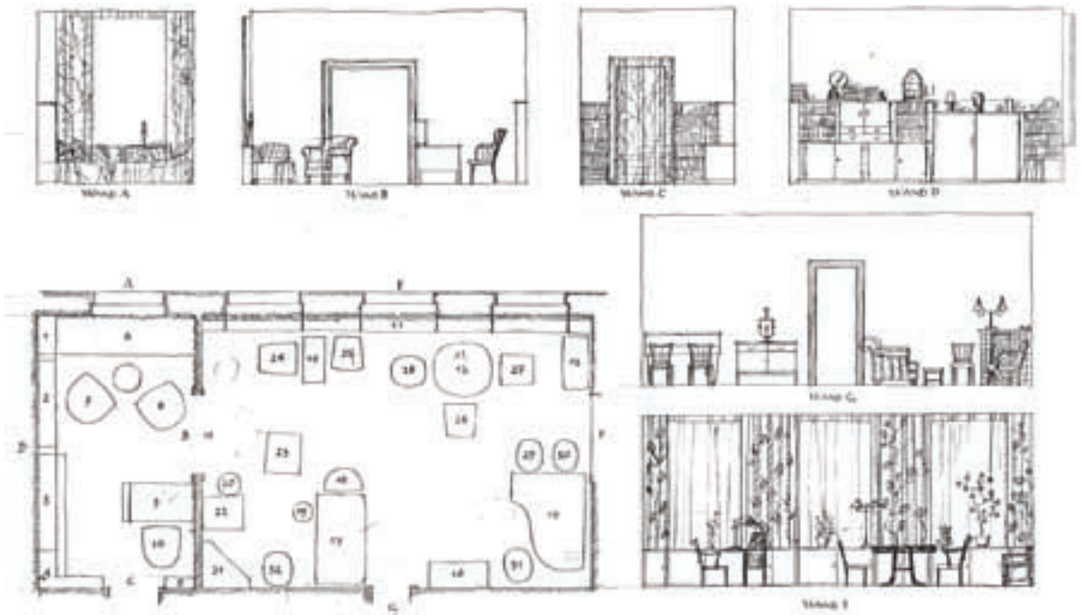
B.Rudofsky, *Are Clothes Modern?*, mostra al Museum of Modern Art di New York, 1944 , da M.Boeckl, 1995, p.183

Note

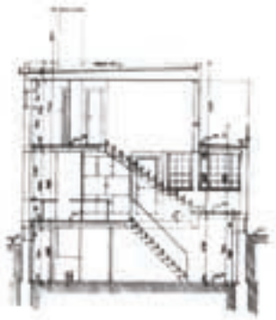
[1] Scenografia per "R.U.R." di Karel Čapek (1923) basata sull'uso di immagini cinetiche e di "Emperor Jones" di O'Neill (1924); progetto del palcoscenico circolare Raumbuhne per il festival della musica e teatro del 1924 e dell'Endless Theatre (1923-25).
[2] Dr. Wolfagang Born, *Neue Innenräume von "Haus & Garten"*, in "Innen-dekoration", Jg. XXXVII, Darmstadt, Oktober 1926
[3] Vedi lettere di Frank a Trude Waehner (LÖNW), 12 e 13 luglio 1938
[4] *Ivi*, 11 luglio 1938
[5] Nella lettera alla Waehner del 12 luglio 1938 (LÖNW) Frank scrive: "Kalmar cerca di ambientarsi nel nuovo spirito [del negozio], […] anche lui non sa che cosa ne sarà di lui visto che anche il suo negozio sta per fallire a causa della concorrenza tedesca".
[6] *Ivi*, 28 maggio 1938
[7] *Ivi*, 11 luglio 1938. Nella lettera del 12 luglio tuttavia Frank afferma il suo dubbio riguardo alla veridicità dell'intenzione di Wlach di andare in Italia.
[8] Interni di villa Beer in "Domus" del luglio 1931 (Carmela Haerdtl, *Una nuova casa di Josef Frank*); agosto 1931 (Carmela Haerdtl, *Una casa privata a Vienna*); traduzione italiana di Carmela Haerdtl dell'articolo di Josef Frank, *Das Haus als Weg und Platz* (*Quale sarà la nostra casa, domani. Strade e piazze nella casa*), febbraio 1932, pp.68-69; immagini di interni di Villa Beer e sedie nel numero 99 del marzo 1936 (*Espressione e carattere nell'opera di Frank e Wlach*); un'immagine di villa Beer e di uno dei pattern nel numero 449, aprile 1967 (Carmela Haerdtl, *Un ricordo di Josef Frank*), p.6.
[9] "Domus", febbraio 1932, p.68
[10] Lettera di Frank a Trude Waehner, 8 novembre 1953 (LÖNW).
[11] Citata in Maria Welzig, *Josef Frank 1885–1967. Das architektonische Werk*, Böhlau Verlag, Vienna, 1998, p.218
[12] Lettera di Frank a Trude Waehner (LÖNW), 10 aprile 1946
[13] *Ivi*, 15 aprile 1946

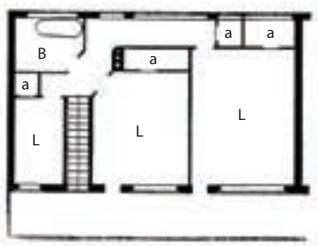
Haus & Garten, camera da letto di Casa A.S.F. (Vienna 1932ca) e biblioteca di Casa W. (Vienna 1933ca). Da "Innendekoration" n.44 (1933)

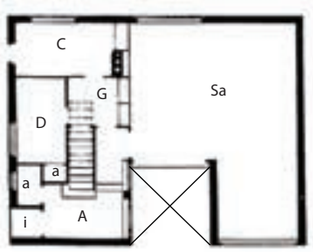
Haus & Garten, salotto nell'appartamento per Viktor Aufricht a Vienna, 1925, da H.Czech e J.Spalt, 1981, pp.92-93



Werkbund e primi CIAM







i: ingresso
A: atrio
a: armadio
D: dispensa
C: cucina

G: guardaroba
Sa: salotto
L: camera da letto
B. bagno

Nel 1927, in occasione della seconda esposizione del Werkbund tedesco, i maggiori architetti dell'epoca vengono invitati a partecipare all'esperienza della **Weissenhofsiedlung**, cioè la progettazione di un quartiere modello da costruirsi sul Killesberg a Stoccarda: sono presenti per la Francia Le Corbusier e suo cugino Pierre Jeanneret; i tedeschi Gropius, Peter Behrens, Richard Döcker, Ludwig Hilbersheimer, Hans Poelzig, Adolf Schneck, Hans Scharoun, Adolf Rading, Bruno e Max Taut; gli olandesi J.J.P. Oud e Mart Stam; e il belga Victor Bourgeois.

Mies van der Rohe ne è il direttore artistico e, dopo una lunga discussione con Hugo Häring in quanto ritenevano gli architetti austriaci arretrati rispetto agli altri, decide di invitare come unico rappresentante austriaco proprio Josef Frank e non Adolf Loos, criticato per le sue posizioni ostili rispetto al Werkbund[1].

In sole 21 settimane vennero costruite 21 case per un totale di 63 appartamenti, caratterizzate da tetto piano, intonaco liscio e prive di decorazioni. Anche gli interni delle case vennero progettate e per la costruzione vennero utilizzati e sperimentati nuovi materiali e nuove tecniche costruttive come l'utilizzo del cemento alleggerito.

A Frank venne assegnata la progettazione di una casa composta da due unità, ciascuna per una famiglia con figli e una domestica. Ogni edificio era a pianta rettangolare, a due piani, con facciate intonacate di bianco, finestre a ghigliottina e il primo piano arretrato in modo da ricavare una grande terrazza lungo tutto il fronte stradale. La casa era pensata per poter essere combinata addirittura in linea come case a schiera. Per quanto riguarda gli impianti, una unità era progettata per funzionare a gas, l'altra a elettricità. Entrambe vennero arredate con pezzi *Haus & Garten*, compresi tende, tappeti e tessuti.

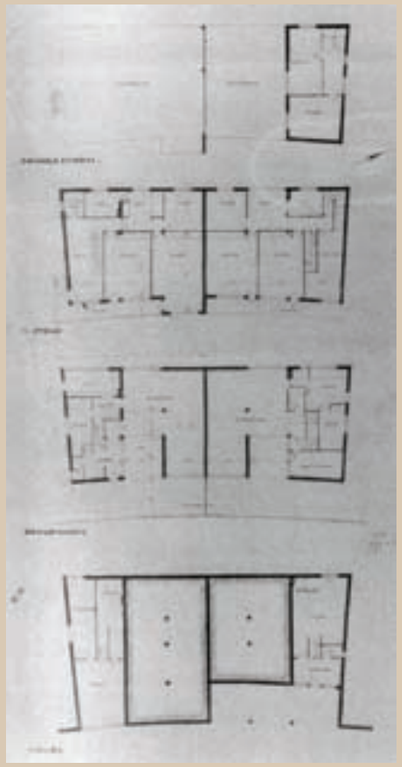
Rispetto agli altri edifici progettati dai suoi colleghi, che erano arredati con mobili in tubolare metallico, gli interni di Frank, colorati e pieni di arredi prodotti artigianalmente, ottennero una doppia reazione del pubblico, diviso tra coloro che ne lodarono "l'eccellente distribuzione degli spazi interni"[2] e la capacità di utilizzare tecnologie innovative senza far prevalere l'aspetto funzionale, e coloro i quali invece li criticarono aspramente, soprattutto gli architetti tedeschi del

Weissenhofsiedlung a Stoccarda (1927)

Al piano interrato vi erano una lavanderia e la cantina; al piano terra l'ingresso, la cucina con la dispensa, la stanza della domestica e una zona giorno ad L che si apriva su una piccola corte coperta dal piano superiore dove invece si trovavano tre camere da letto, tutte affacciate sul terrazzo, un bagno e un wc. Al posto delle solite ringhiere in ferro come in Casa Bunzl, qui utilizza un parapetto in muratura. Per la struttura, inizialmente aveva pensato ad uno scheletro metallico riempito di mattoni, ma poi si decise per una tecnica nuova inventata dall'ingegnere tedesco Albert Feifel che consisteva nell'utilizzo di blocchi portanti in mattoni formati ad L facilmente combinabili in modi differenti a formare diversi spessori da 12 a 30 cm (*Feifel-Bausteine*). Questo sistema permetteva inoltre di ridurre i ponti termici grazie allo sfasamento dei giunti. All'interno invece utilizzò pannelli di gesso orizzontali con linguette ed angoli scanalati in modo da poter essere infilati in una struttura metallica che li teneva in posizione, una tecnica affine al *balloon frame* americano di invenzione recente, ma che divenne di uso comune a Vienna soltanto dopo la seconda guerra mondiale.

Il costo di costruzione di questi due edifici fu di 39.222 marchi, una cifra molto alta se si pensa che il costo totale di costruzione di tutta la *Siedlung*, compresi strade e paesaggio, fu di 61.502 marchi (Long. pp. 105-106). In questo caso Frank – che di solito era attento a ridurre i costi di costruzione - approfittò dell'occasione per sperimentare nuove tecniche edilizie senza preoccuparsi dei costi: gli alloggi infatti non erano pensati come alloggi per operai , ma destinati ad una classe media acculturata.

In una prima versione del progetto*, l'edificio era leggermente incurvato a seguire la strada e sopraelevato su un basamento contenente il piano seminterrato in modo che la copertura di questo fungesse anche da terrazza per il piano terra. I due alloggi inoltre erano asimmetrici presentando quello verso nord un piano interrato arretrato a portico e un secondo piano con altre due camere, mentre quello verso sud una scala esterna per salire alla terrazza in copertura. Anche la disposizione interna delle stanze fra i due alloggi era leggermente diversa e la divisione al primo piano tra le due unità avveniva mediante la sporgenza di una delle camere da letto, che veniva così ad occupare parte del terrazzo. Il salotto aveva un pilastro al centro e le ringhiere erano in ferro.



* Il disegno di questa versione si trova oggi al Mies van der Rohe-Archiv del Museum of Modern Art in New York, e venne mostrato per la prima volta da Maria Welzig, in *Josef Frank 1885–1967. Das architektonische Werk*, Böhlau Verlag, Vienna, 1998, p.103

J.Frank, Casa alla Weissenhofsiedlung di Stoccarda, 1927. In questa pagina esterni e piante prima versione da M.Welzig, 1998, pp.102-103; interni da SOK UfAK; e "Innendekoration" 1927. Pagina precedente piante da M.Bergquist, O.Michélsen, 1994, pp.100-109. Sezione da Czech e Spalt, 1981, p.35

Bauhaus e quelli olandesi, definendoli "femminili e provocatoriamente conservativi, adatti ad un bordello"[3].
Alle critiche Frank rispose con l'articolo *Ornamenti inutili per lo spirito e ornamenti inutili come problema* comparso in "Bau und Wohnung", una delle ufficiali riviste dell'esposizione[4].
Inoltre tra la primavera e l'estate del 1930 scriverà una critica ai "Radikal-Modernen" e ai funzionalisti in *Die Grossstadt unserer Zeit*, in cui polemizzerà contro l'architettura come *Menschenfresser*, mangia-uomini, di cui la sedia tubolare metallica viene scelta come rappresentante.
Frank infatti si dimostra sempre più critico nei confronti della Neue Sachlichkeit[5] e di architetti come Walter Gropius, fondatore nel 1926 del *Bauhaus* di Dessau[6], ma anche Mies van der Rohe perché a suo giudizio volevano standardizzare e razionalizzare la costruzione.
"Che il Bauhaus sia orribile, spero che venga capito sempre di più, anche se auguro ai suoi membri soltanto del bene. Si tratta però di un'associazione molto antiquata ed in fondo solo di un desiderio di standardizzazione, sottomissione di ogni individualità e blocco di ogni cosa per l'eternità, dunque dello stesso ideale tedesco che invece dovrebbe in teoria ostacolare"[7].
La meccanizzazione e massificazione dei processi di produzione causava, a suo giudizio, l'eliminazione di quel grado di sentimentalismo indispensabile per un corretto abitare e trasformava il "Tipo" inteso nell'accezione semperiana come sviluppo storico in continuità con gli usi e costumi della tradizione, in "proto-tipo" industriale, cioè nell'immaginario della macchina costituita di parti altamente specializzate e separate che non hanno più nulla a che vedere con il bagaglio culturale del passato.

La critica alla standardizzazione e al funzionalismo era risultata evidente già nel suo discorso tenuto all'incontro inaugurale dei **CIAM a La Sarraz**, Svizzera, nel giugno 1928 dove Frank era stato invitato anche qui come unico rappresentante austriaco[8].
Rispetto al programma in sei punti (tecnologia moderna, standardizzazione, istanze economiche, urbanistica, educazione, condizione attuale dell'architettura) redatto da Le Corbusier e Giedion, allora segretario dei CIAM, Frank attaccò duramente molte delle convinzioni del movimento moderno, dichiarando che non era un unico stile moderno di cui aveva bisogno la nuova era della macchina, bensì pluralismo. Il mondo moderno a suo giudizio era troppo multisfacettato e diversificato per essere compreso in un unico stile in cui non è possibile alcuna variazione. Era assurdo volersi sbarazzare

del passato, era giusto invece lasciare l'individuo libero di esprimere se stesso.
Nella lettera a Trude Waehner del 30 marzo 1946 manifesterà la sua critica persino nei confronti di Le Corbusier: ha appena letto un'intervista all'architetto francese che inizia con le parole "Di politica non ci capisco nulla: se uno inizia in questo modo, si sa già sempre di che sorta di uomo si tratta. Ora egli elabora dei progetti per il famoso ASCORAL per La Pallice e stende lì (sulla carta) un grandioso porto moderno, cosa che mi dispiace molto dato che quello preesistente, che è distrutto, era molto bello e non vedo come mai quello nuovo deve apparire diverso: non ovunque servono cose grandiose. Ma a cosa servirebbe altrimenti una *functional Architecture*?"[9].
E ancora il 15 aprile dello stesso anno: "Ho letto della ricostruzione dell'Ascoral di Parigi: molti architetti vengono citati, ma non Lurçat. Corbusier continua a scrivere, ma viene ora spesso ostacolato, soprattutto dai comunisti. Innanzitutto dicono che ne abbiamo abbastanza di tutta questa produzione con la macchina, ha stufato, poi però progetta sempre città mondiali ideali senza preoccuparsi assolutamente del fatto che non ci sono i soldi e che la gente avrebbe bisogno [piuttosto] di capanne"[10].
Il 15 maggio 1946 racconta che ha ricevuto una lettera da Lurçat: "Le Corbusier continua ad elaborare progetti d'aria per condizioni ideali, non ne può fare a meno, e perciò al momento non fa nulla dato che non è possibile distruggere città intere. […] preferisco allora la rozzezza [*Rohheit*] (mi si addice di più)"[11].
La critica di Frank tuttavia non era rivolta contro il moderno in sé, quanto piuttosto alla riduzione dei bisogni umani a ragioni esclusivamente biologiche. In *Architettura come simbolo* scrive: "tra i concetti cucinare, mangiare, dormire, lavorare e quello di abitare vi è quello che chiamiamo Architettura"[12].
Allo stesso modo non si dimostrava contrario nemmeno alla standardizzazione in sé: "nessuno nega la necessità della standardizzazione. Una cosa simile è esistita in tutte le epoche, nel XIX secolo in grande quantità", e come esempio positivo riporta le case in legno americane: "se teniamo conto che nove decimi di tutte le case sono fatte di legno, allora ci sembra impossibile non considerare questo tipo di costruzioni"[13]. A proposito dell'affermazione di Lurçat, secondo il quale l'acciaio e il cemento armato rappresentavano i mezzi migliori per soddisfare le esigenze del contemporaneo, Frank aveva sottolineato che dovevano essere presi in considerazione non solo l'acciaio e il cemento armato, ma tutti i materiali nel loro complesso

Gruppo CIAM a La Sarraz, giugno 1928, da M.Welzig, 1998, p.139. Frank è il primo in piedi sulla destra.

perché ognuno era in grado, con le proprie caratteristiche e qualità, di soddisfare le particolari esigenze del presente.

Il secondo incontro dei **CIAM** tenuto a **Francoforte** nell'ottobre 1929, dedicato all'analisi dell'*Existenzminimum*, diede a Frank la conferma definitiva del fallimento di questi congressi internazionali di architettura moderna, secondo lui pieni di intrighi e interessi politici e non interessati ai problemi sociali e reali del suo tempo.
Sei lettere indirizzate a Siegfried Giedion tra il 18 agosto 1928 e il 5 novembre 1929 dimostrano la graduale rottura dell'architetto con il gruppo dei CIAM. Se il 19 agosto 1928 - dopo un lungo viaggio in Palestina, dove Frank era stato chiamato come membro di giuria per un concorso - si era dimostrato ancora entusiasta comunicando a Giedion la sua intenzione di organizzare un capitolo locale dei questi congressi internazionali in Austria includendo anche gli architetti moderni cecoslovacchi, polacchi, svedesi e palestinesi (fra gli austriaci aveva in mente Oswald Haerdlt, Ernst Plischke e Sobotka), tuttavia già nella lettera del 25 maggio 1929 – deluso anche dall'incontro del CIRPAC (Congresso Internazionale per la Risoluzione dei Problemi di Architettura Contemporanea) a Basilea a cui aveva partecipato nel febbraio dello stesso anno - i dubbi riguardo all'organizzazione del congresso dei CIAM a Francoforte si fanno seri: "ho sentito che in Germania vi è una certa opposizione al congresso […]. Sono anch'io dell'opinione, come molti altri, che a Basilea abbiamo frantumato troppo i nostri impegni distogliendoli dai compiti reali, cioè quelli architettonici. […] Vi sono due generazioni che non possono pensarla alla stessa maniera. E poi esistono, non si può dirla altrimenti, la corrente tedesca e quella non tedesca, la prima fondata su basi presumibilmente razionali, l'altra artistiche".
Fin dalla prima riunione a La Sarraz infatti erano risultate evidenti le opinioni discordanti tra coloro i quali, come Le Corbusier, André Lurçat, Sartoris, Pierre Chareau e A.J.Mercadal, erano fautori degli aspetti estetici e artistici delle costruzione, e dall'altra parte gli architetti tedeschi, olandesi e svizzeri, che insistevano invece sugli aspetti funzionalisti.
Così, con la lettera del 5 novembre 1929, Frank informa Giedion di voler lasciare il suo posto come delegato austriaco al congresso dei CIAM "per due motivi: innanzitutto il clima di intrighi, ma anche i lamentevoli risultati ottenuti dal congresso stesso […]. Ma la ragione principale è, come Le ho già detto, che ritengo tutta l'impostazione del congresso assolutamente disonesta"[14].

Decide allora di concentrare la sua attenzione sul **Werkbund austriaco**, di cui era diventato vicepresidente assieme a Hoffmann nel novembre del 1928[15], credendo in questo modo di poter realizzare il suo ideale di collaborazione tra arte, artigianato e industria.
L'associazione era nata nel 1910 sulla base di quello tedesco per opera di Josef Maria Olbrich, Josef Hoffmann e lo scrittore e storico dell'arte Josef August Lux. Già nel dopoguerra però al suo interno si erano formate due fazioni opposte, fra coloro i quali volevano valorizzare la creatività del singolo artigiano e chi invece era più propenso a promuovere lo sviluppo industriale di massa, tanto che nel 1921 Hoffmann aveva deciso di uscire dall'associazione formando il Werkbund Wien, seguito due anni dopo dallo Steiermärkischer Werkbund.
Solo quando nel 1928 vennero eletti come presidente Dr. Hermann Neubacher, l'allora direttore dell'Ufficio per il Housing cooperativo di Vienna, Frank e Hoffmann vicepresidenti e László Gábor come *Geschäftsführenden Vorstandsmitglied*, le due fazioni opposte trovarono di nuovo un punto di incontro e il Werkbund Wien e lo Steiermärkischer Werkbund si riunificarono nell'Österreichischer Werkbund.
Assieme a Frank, erano soci anche Viktor Fardrus, direttore dell'Istituto pedagogico di Vienna, Otto Neurath, e gli architetti Max Fellerer, Oswald Haerdtl, Walther Sobotka e Oskar Strnad.
L'articolo *Gespräch über den Werkbund* contenuto nell'annuario del 1929 spiega le speranze di Frank riguardo l'associazione: "Il Werkbund non si occupa del miglioramento generale del mondo, ma solo di una piccola parte di esso. Noi siamo dell'avviso, infatti, che, ogni casa debba essere fatta così bene e resa così bella quanto è possibile che lo sia". "Non vedo perché, se già un uomo si impegna a fare una certa cosa, non la debba anche fare bene. L'economia di lavoro va bene per l'attività meccanica che è priva di valore spirituale e come tale non può interessare nessuno", ma non il vivere quotidiano.
"I nostri musei ci illudono. In essi vengono conservati solo pezzi particolari, perché tutto ciò che serviva per i bisogni quotidiani di un determinato periodo è andato perduto. Nessuno ha mai pensato di conservare questi oggetti perché vengono continuamente sostituiti con altri più nuovi e più pratici. […] Se [invece] si fosse conservato tutto, potremmo [ora] constatare con grande meraviglia che nulla è cambiato" poiché non vi è motivo di cambiare ciò che è già pratico e perfetto. Tuttavia ciò non significa che bisogna imitare le forme del passato. "Rifarsi a forme del tutto superate non ha senso. Se per tradizione si intende continuità di pensiero e rinuncia a sensazioni dell'ultima ora, siamo senz'altro a favore. Se però con questa parola si

intende sciatteria, abbandono e menefreghismo, certo non possiamo essere d'accordo". Infatti "tutto ciò che oggi è brutto e viene fatto male dipende da assenza di idee, indifferenza e smania di seguire la moda" , ma "anche dalla paura di farsi notare con qualcosa di buono ed esprimere così con chiarezza un'opinione". Una soluzione a questo problema è possibile solamente attraverso l'educazione, "E precisamente con l'educazione al pensiero autonomo". Perché "nulla nasce da solo", "ogni forma di dittatura, fosse anche solo quella del buon gusto, è lontana da noi. […] **Nulla riesce mai al primo tentativo, ma nel tentativo sono in ogni caso presenti delle idee**. E un uomo che pensa in modo errato è sempre meglio di uno che non pensa affatto".
"Insegnando a osservare. Noi non mostriamo le forme in sé, ma cerchiamo di spiegarne le origini, le condizioni di allora e come all'epoca tutto fosse moderno. Tutto sta nell'impostare correttamente il problema". "Con l'arte noi non abbiamo nulla a che fare. […] Non esiste una direzione né uno stile del Werkbund. […] L'unitarietà è il fine che ci proponiamo, ma lo vogliamo raggiungere con l'educazione e l'esempio e non con imposizioni"[16].

Nell'assemblea del 29 novembre 1929 vengono programmati una serie di eventi per incentivare il Werkbund: vengono organizzate conferenze presso l'Istituto pedagogico di Vienna e l'Österreichische Museum[17]; vengono sponsorizzate tutta una serie di mostre incluse "Das neue Wien" a Berlino (1929)[18], la mostra itinerante "Internationale Plan- und Modellausstellung Neuer Baukunst" del Werkbund tedesco che aveva avuto inizio già nel 1927 a Stoccarda contemporaneamente alla Weissenhofsiedlung e che ora viene allestita alla Hofburg di Vienna[19], la mostra di "Film und Foto" europei e americani a Stoccarda (dal febbraio al marzo 1930), e persino a Chicago, Boston, Milwaukee e New York vengono esposti alcuni lavori dei membri del Werkbund emigrati in America[20]. Tutte quante ottennero un grande successo.
Inoltre Frank organizza, in collaborazione con Haerdtl, Sobotka e Neurath, alcune diffusioni radio invitando a parlare personaggi come Ernst May, Hugo Häring (che aveva conosciuto a Stoccarda) e il regista tedesco Hans Richter.
Nel frattempo Frank nel 1929 era diventato consulente assieme a Ernst Lichtblau per la *Beratungstelle für Inneneinrichtung und Wohnungshygiene* (BEST, Centro consultivo per l'arredamento e l'igiene domestica) fondata nel 1929 come parte dell'associazione austriaca per la riforma dell'abitazione (*Österreichischer Verband für Wohnungsreform*) con sede nel Karl-Marx Hof.

Nel 1930 il Werkbund austriaco organizza una mostra tenutasi dal giugno all'ottobre presso l'*Österreichische Museum für Kunst und Industrie*, il cui tema era "**Viaggio e turismo**". Secondo quanto scritto nel catalogo della stessa[21], per renderla più dinamica (*lebendig*) vennero esposti accanto a prodotti dell'industria, dell'artigianato artistico e della moda austriaci, anche "un gran numero di locali pubblici, che fanno parte delle esperienze quotidiane dell'uomo della civilizzazione moderna" arredati con "forme semplici, concreti (*sachlich*) e mobili pratici". Esposero tra gli altri Hoffmann (un cafè), Clemens Holzmeister (una taverna), Ernst Lichtblau (un cafè con terrazza), Strnad (un bar)[22].
Frank vi espose una sala per il tè, molto semplice, con sedie e tavoli Thonet color verde chiaro laccato, un pianoforte rosso, lampade da terra *Haus & Garten*, porcellane, posate, tovaglie e pareti di diversi colori pastello (dipinti da László Gábor) e in parte coperti da un grande specchio.
La sala fece discutere molto: c'era chi ne lodava l'atmosfera serena e luminosa, mentre chi invece ne criticava lo stile decorativo.
In risposta Frank tenne una conferenza di 90 minuti intitolata *Was ist modern?*[23] che provocò una discussione che si protrasse per più numeri di "Die Form", rivista ufficiale del Werkbund austriaco. In questo articolo Frank si richiama ancora una volta alla dialettica modernità e tradizione sostenendo che non è l'avvento della macchina a separare passato e presente, poiché ciascuna epoca possiede conoscenze tecniche. Ciò che caratterizza il presente è la conoscenza del passato da cui può e deve imparare. Moderno allora non è l'invenzione di stili nuovi, singoli e continuamente trasformabili come la moda, bensì il

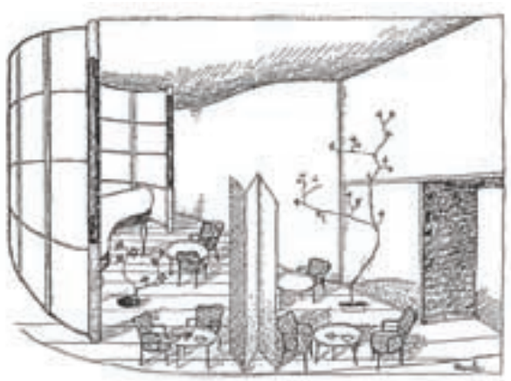
J.Hoffman, sala centrale, Mostra del Werkbund austriaco" Viaggio e turismo", 1930. Nella planimetria viene indicato lo spazio dove Frank allestisce la sala per il tè. Dal catalogo della mostra.

miglioramento di uno stile passato in base alle nuove esigenze della società moderna. Architettura e design non sono a suo avviso una questione di rappresentazione, di immagine: la macchina è solo uno strumento, uno strumento che rende possibili, non che detta nuove forme. Perciò l'architetto non deve operare come un ingegnere. Invece della macchina, è l'uomo che deve rimanere ad essere al centro dell'attenzione[24].

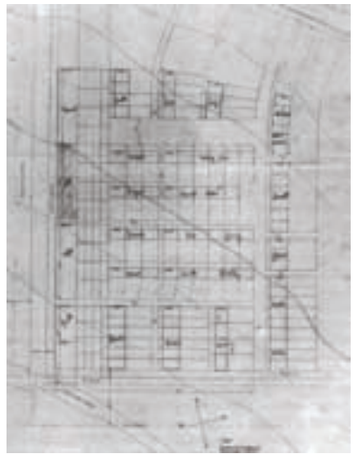
NEL 1930 LOOS COMPIE SESSANT'ANNI E PER L'OCCASIONE GLI AMICI RACCOLGONO UNA SERIE DI SCRITTI IN SUO ONORE, VENGONO INAUGURATE DUE MOSTRE PERSONALI A MILANO E VIENNA, MENTRE IL GOVERNO CECOSLOVACCO GLI DONA UNO STIPENDIO ANNUALE ONORIFICO COME RICONOSCIMENTO DEL SUO LAVORO DI ARCHITETTO.
ASPLUND CURA LA PRIMA GRANDE ESPOSIZIONE DI ARCHITETTURA MODERNA E ARTI DECORATIVE A STOCCOLMA DOVUTA ALLA SVENSKA SLÖDFÖRENINGEN MODELLATA SULLA BASE DEL WERKBUND TEDESCO E L'ANNO SUCCESSIVO, DIVENUTO PROFESSORE ALL'ISTITUTO REALE DI TECNOLOGIA KHT DI STOCCOLMA, ASSIEME AD ALCUNI AMICI (TRA CUI SVEN MARKELIUS, UNO AHRÉN, WOLTER GAHN, ESKIL SUNDAHL, GREGOR PAULSSON) SCRIVE IL MANIFESTO "ACCEPTERA" IN RISPOSTA A "VERS UNE ARCHITECTURE" DI LE CORBUSIER[25].
NEL MAGGIO 1930 KIESLER RICEVE INVECE IL CERTIFICATO DI ARCHITETTO DALLO STATO DI NEW YORK, E CONOSCE FRANK LLOYD WRIGHT (L'ANNO DOPO VINCERÀ IL CONCORSO PER IL WOODSTOCK THEATRE AL QUALE AVEVA PARTECIPATO LO STESSO WRIGHT, MA NON VERRÀ REALIZZATO).

Gruppo di progettisti della Werkbundsiedlung, (Die Bühne 1932), da I.Meder 2008 p.40

Sempre nel 1930 inoltre si sarebbe dovuta concludere la costruzione a Vienna di un **quartiere modello** sulla base di quello del Weissenhof di Stoccarda, per la cui organizzazione il Werkbund austriaco incaricò Josef Frank (e non Loos). Per ragioni economiche[26] però la mostra venne posticipata di due anni e si tenne dal 4 giugno al 7 agosto 1932. Frank concepisce l'esposizione come una sorta di raccolta di più possibili soluzioni architettoniche per piccole case unifamiliari a schiera, in alternativa alla politica dei blocchi ad alta densità edilizia e rievocando così il suo interesse per le *Siedlungen*. Non si trattava infatti di un unico tipo ripetuto in modo monotono, ma di piccole case diverse che sembravano quasi cresciute lì negli anni, progettate tuttavia secondo uno stesso programma in modo da conferire all'insieme un carattere di unitarietà.
A differenza dell'esperienza del Weissenhof dove si volle dimostrare in primo luogo nuovi materiali e nuove tecnologie costruttive, a Vienna Frank volle mostrare piuttosto che era possibile un nuovo modo di abitare. Invita perciò a partecipare solamente quegli architetti che non erano stati presenti a Stoccarda, con un particolare interesse anche verso quegli architetti austriaci emigrati in altri paesi, come Neutra e Plitschke, in modo da vedere anche come si affrontava il problema abitativo all'estero.



J.Frank, Sala per il tè, Mostra del Werkbund austriaco" Viaggio e turismo", 1930, fotografie e disegno da M.Welzig, 1998, p.155; Czech e Spalt, 1981, p.211; Long, 2002, p.121.



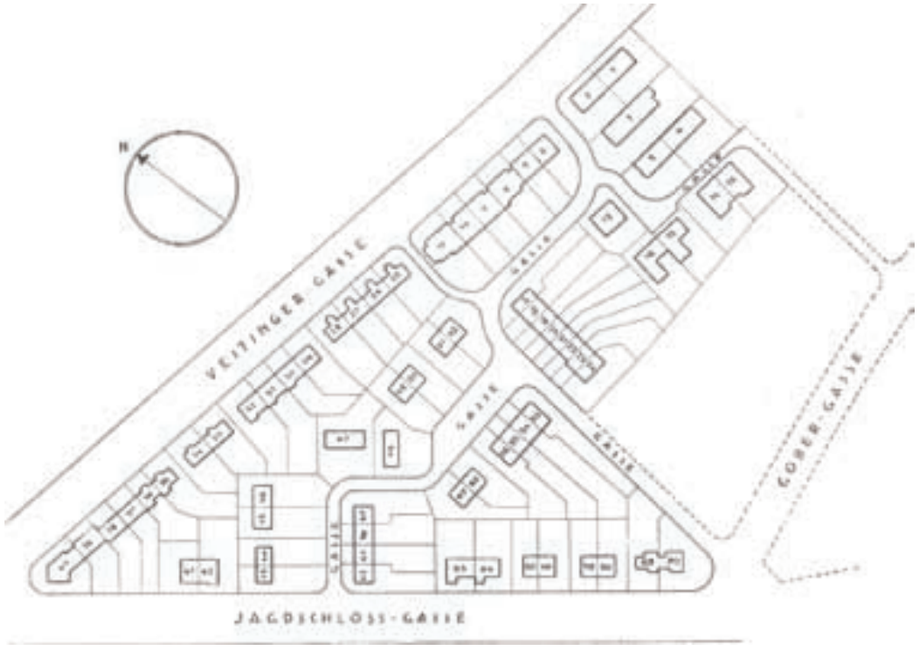
O.Sobotka, Werkbundsiedlung, planimetria del 1929 da M.Welzig 1998 p.105

J.Frank, Werkbundsiedlung, planimetria del 1930 da Czech-Spalt 1981 p.153 e quella definitiva, 1930-32, da Bergquist-Michélsen 1994 p.70 e M.Welzig 1998 p.107

In totale furono 70 edifici progettati da 31 architetti[27] secondo circa 50 diverse tipologie di alloggi, diversificati in dimensione da uno a quattro abitanti (le piante variavano da 32 a 48 mq per case a più piani, oppure 80 mq per le costruzioni ad un solo piano). Le uniche imposizioni costituirono i metodi di costruzione e i materiali da utilizzare[28], il tetto piano e le pareti interne dipinte di bianco. L'artista Làszlò Gàbor, che Frank conosceva dal Cafè Museum, venne chiamato a progettare uno schema dei colori per gli intonaci esterni e scelse toni pastello.
Per dimostrare che l'arredamento è qualcosa che appartiene al gusto dell'abitante e che può perciò cambiare nel tempo e secondo le sue particolari esigenze, per l'allestimento degli interni furono chiamati oltre agli architetti citati anche altri progettisti[29], e vennero scelti non solo mobili nuovi e prodotti in serie, ma anche arredi già esistenti ritenendo che l'effetto migliore era dato proprio dalla combinazione tra vecchio e nuovo, tra pezzi diversi quasi fossero stati trovati per caso. Inoltre venne utilizzato il legno, economico, piuttosto che il metallo. Gli interni vennero dotati di tutto ciò che era necessario per il moderno abitare quotidiano e d'aiuto alla donna casalinga per permetterle così di avere tempo anche per se stessa. La cucina e il bagno erano dotati di acqua calda, gas e luce elettrica.
Nel 1985 Margarete Schütte-Lihotzky noterà che "se si passeggia oggi attraverso la Werkbundsiedlung, le cui case sono abitate già da decenni e i giardini piantati a verde – così come si era immaginato l'architetto per il futuro – si percepisce in ogni punto come tutti gli spazi armonizzano tra loro a formare dei luoghi chiusi e arrotondati, si capisce come Frank abbia pensato l'impianto in modo equilibrato e sapiente"[30].

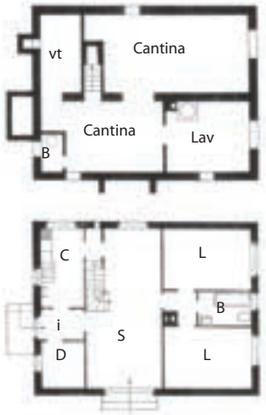
Tuttavia, nonostante anche all'epoca l'editore della rivista "Der Baumeister", Guido Habers, lodò la scala umana del quartiere, in generale i progettisti vennero criticati per la planimetria urbanistica disordinata, per non aver sperimentato nuove tecnologie costruttive e per gli alti costi di costruzione[31]. L'esposizione infatti avvenne in un periodo in cui la disoccupazione del paese contava quasi un quarto della popolazione e a Vienna una persona su tre era senza lavoro: alla fine della mostra solo 15 unità vennero vendute[32], il resto venne dato in affitto all'autorità municipale[33].
Subito dopo l'inaugurazione della *Werkbundsiedlung* iniziarono a farsi sentire all'interno dell'associazione anche le critiche antisemite. Così dichiara Franz Friedrich Wilke durante una conferenza all'associazione antisemita "Neue Gilde" nel 1933: "Una Siedlung del tipo come venne mostrato lo scorso autunno dal Werkbund, è un tipico esempio di

J.Frank, Werkbundsiedlung, da Czech-Spalt 1981 p.155



nord

sud



ovest

est

Werkbund Siedlung (1929-1932)

Il primo progetto, datato 1 dicembre 1929* e firmato Sobotka, mostra un lotto rettangolare con dei corpi regolari lungo il perimetro orientati perpendicolarmente alla strada verso sud (Triesterstrasse), mentre al centro del lotto, orientati in direzione parallela, erano previste 80 case in linea e 50 abitazioni ad un solo piano.
Nel catalogo del 1981 di Czech e Spalt (p.153) è mostrato una seconda versione del progetto datata 1930, meno rigida: i corpi lungo il perimetro vengono spezzati in unità più piccole; verso sud l'orientamento degli edifici diventa parallelo alla strada e non più perpendicolare; sul lato nord del lotto i corpi vengono ruotati seguendo l'andamento della strada cosa che conferisce all'insieme un certo movimento.
Nell'aprile del 1930 tuttavia venne scelto un altro lotto, triangolare a Lainz, nella parte ovest della città, su un terreno paludoso che richiese anche la costruzione di piani interrati prima non previsti, cosa che innalzò i costi e ritardò i tempi di costruzione.
Il lato verso nord venne edificato con case in linea parallele alla strada che comprendevano un diverso numero di unità abitative (secondo un ritmo di 6-2-4-4-6-2 partendo da ovest). Il resto del lotto era occupato da case in prevalenza uni o bifamiliari orientate parallelamente o perpendicolarmente alle strade perimetrali, con l'aggiunta di due edifici da 4 unità abitative in linea e una da 8. Venne realizzato anche un padiglione temporaneo progettato da Fritz Judtmann ed Egon Riss utilizzato come bar.
L'edificio costruito da Frank si richiama ai primi progetti per la Wilbrandtgasse: una casa unifamiliare isolata a due livelli (superficie 100 mq), orientata a sud mediante una terrazza, con un ingresso laterale e un soggiorno che occupa tutta la profondità della pianta. Inizialmente era previsto ad un piano solo, ma il futuro acquirente richiese un piano in più. Infatti il piano terra presenta una divisione in tre parti: dall'ingresso laterale si può passare nella cucina a sinistra o nel ripostiglio a destra oppure direttamente in soggiorno e da qui, secondo un asse leggermente traslato, nelle due camere da letto separate da un disimpegno e un bagno. La disposizione della zona notte adiacente a quella giorno era tipica della casa americana. Al piano superiore vi erano due ulteriori ambienti affacciati su un ampia terrazza che occupava metà pianta nel senso della lunghezza. All'esterno il soggiorno si prolunga attraverso un pergolato e le facciate sono intonacate di bianco con il camino come unico elemento in muratura faccia a vista.

*Ora conservato nel lascito di Walter Sobotka nella Avery Library della Columbia University di New York e pubblicato per la prima volta da Maria Welzig in *Josef Frank 1885–1967. Das architektonische Werk*, Böhlau Verlag, Vienna, 1998, p.105. A p.106 descrive inoltre i disegni dell'abitazione progettata da Sobotka.
Vedi anche articolo di Frank, *Entstehung der Werkbundsiedlung*, 1932, in "Bau und Werkunst", n.8, 1932, pp.169-70

J.Frank, Werkbundsiedlung, piante, prospetti, fotografie degli esterni ed interni dell'edificio progettato da Frank e vista d'insieme da Bergquist-Michélsen 1994 pp.72-730; M.Welzig 1998 p.108-109; Czech-Spalt 1981 p.102; Long 2002 p.183

un modo di costruire che è totalmente estraneo alle caratteristiche del nostro paesaggio, del nostro clima, e in generale a tutto ciò che immaginiamo sotto il concetto di 'abitabile'. Che un tedesco definisca una casa del genere come *Vaterhaus*, casa paterna, è un vero disprezzo. Essa appartiene alla Mesopotamia"[34].
Ed anche contro Frank stesso le accuse si fecero sempre più accese, soprattutto da parte di Josef Hoffmann e Clemens Holzmeister.
Perciò nel dicembre 1933 – anno in cui muore Adolf Loos (23 agosto) - Frank decide di dimettersi dall'Österreichisches Werkbund e di emigrare in Svezia, a Stoccolma, dove inizierà la collaborazione con Estrid Ericson (1894-1981) presso la ditta d'arredo e design Svenskt Tenn.

Il 23 dicembre la rivista "12-Uhr-Blatt" pubblica l'articolo "Ausschaltung der Juden im Werkbund" (Spegnimento degli ebrei dal Werkbund): "il massimo esponente dell'orientamento della razza straniero (*fremdrassig*) nell'Österreichische Werkbund era il professor Dr. Josef Frank. E' da ritenere che Frank fosse un esponente dell'orientamento matematico nell'arte. E' favorevole all'arte internazionale e rifiuta quella nazionale, la quale da sola può risultare creativa. Soprattutto Frank si dibatteva per l'insegnamento dell'architetto francese Le Corbusier. Frank (che è di chiara origine ebraica) ha creato attorno a sé un gruppo chiuso, già solo a causa dei loro legami di razza, che tendeva ad escludere artisti creativi ariani"[35].

ANCHE JOSEF HOFFMANN ERA USCITO DEFINITIVAMENTE DAL WERKBUND NEL 1933, OFFESO PER IL FATTO CHE AD ALLESTIRE LA SEZIONE AUSTRIACA ALLA MOSTRA DI ARTE APPLICATA ALLA TRIENNALE DI MILANO AVEVA ESPOSTO STRNAD E NON LUI (E FRUSTRATO GIÀ PERCHÉ L'ANNO PRIMA ERA STATO COSTRETTO A CHIUDERE LA WIENER WERKSTÄTTE).
NEL WERKBUND AUSTRIACO RIMASERO IN CARICA HERMANN NEUBACHER COME PRESIDENTE[36], STRNAD E LÁSZLÓ GÁBOR, MENTRE VICEPRESIDENTE DIVIENE EDUARD WIMMER. BEN PRESTO PERÒ ANCHE NEUBACHER, MEMBRO SEGRETO DELL'ALLORA ILLEGALE PARTITO NAZISTA, SI DIMETTE PER LA "CRESCENTE SEMITIZZAZIONE" DEL WERKBUND, SEGUITO POI DA HAERDTL.
IL 24 FEBBRAIO 1934, PRESO IN MANO DAL PARTITO DI DESTRA, IL WERKBUND AUSTRIACO VIENE RINOMINATO "NEUER WERKBUND ÖSTERREICHS" DA CUI VENNERO ESPULSI TUTTI I MEMBRI DI ORIGINE EBRAICA, TRA CUI ANCHE STRNAD, E DI IDEE POLITICHE DI SINISTRA. PRESIDENTE DIVENNE CLEMENS HOLZMEISTER E VICEPRESIDI JOSEF HOFFMANN E PETER BEHRENS. VI FACEVANO PARTE ANCHE OSWALD HAERDTL E MAX FELLERER[37].
NELLO STESSO ANNO ANCHE OTTO NEURATH ABBANDONA L'AUSTRIA PER TRASFERIRSI DAPPRIMA IN OLANDA E POI NEL 1940 IN INGHILTERRA, DOVE MORIRÀ CINQUE ANNI DOPO[38].

Werkbundsiedlung di Vienna, Casa progettata da Josef Frank, fotografie: C.Kruml, dicembre 2009

Josef Frank (1885-1967)

Note

[1] Già nell'estate del 1908, in occasione della prima assemblea annuale del Deutscher Werkbund, organizzata a Monaco, Frank aveva invitato Loos a tenere un discorso che però gli era stato impedito da Josef Hoffmann (1870-1956) che aveva imposto che solo i soci potessero prendere parte alla discussione. Come risposta Loos, colpito da un'ulcera gastrica per l'agitazione, aveva scritto l'articolo *Ornamento e delitto* sulla rivista "März" (Ornament und verbrechen, agosto 1908), dopo aver visitato la mostra dei lavori di Hoffmann e della Wiener Werkstätte nella Kunstschau di Vienna.

[2] Julius Zeitler, *Die Werkbundausstellung 'Die Wohnung' in Stuttgart*, in "Decorative Kunst", n.31, 1927-28, p.34-35, cit. in C.Long, *Josef Frank*, University of Chicago Press, Chicago 2002, p. 108

[3] Paul Meller, assistente di Oud, in una lettera ad Oud datata il 31 agosto 1927, Oud Archive, Rotterdam, pubblicata in Kirsch, *Briefe zur Weissenhofsiedlung*, pp.201-202, citata in *Ivi*, p.108.

[4] Josef Frank, *Der Gschnas fürs Gmut und der Gschnas als Problem*, in "Deutscher Werkbund, Bau und Wohnung", catalogo dell'esposizione, Dr.Fr.Wedekind & Co., Stuttgart 1927, p.49 e sgg., trad.it. *Ornamenti utili per lo spirito e ornamenti inutili come problema* in Giovanni Fraziano (a cura di), *Percorsi accidentali. Scritti e progetti di Josef Frank*, Lint, Trieste

[5] La *Neue Sachlichkeit* (Nuova Oggettività), movimento artistico nato in Germania alla fine della prima guerra mondiale come reazione all'espressionismo e alle dure condizioni del dopoguerra tedesco, volevano osservare la realtà senza falsificazioni, con oggettività ed esattezza clinica. Nel 1925 organizzarono una mostra a Mannheim in cui i soggetti più esposti furono sfruttatori, prostitute, mutilati di guerra, messi vicino a distruzioni e rovine. La Nuova Oggettività terminò con la presa del potere da parte dei nazisti, che la considerarono arte degenerata, e l'emigrazione di molti artisti negli Stati Uniti. Vi appartenevano, tra gli altri, Bertold Brecht per il teatro; G. Grosz e Otto Dix per la pittura; in campo musicale P. Hindemith; in letteratura A. Zweig, E. Kästner, E.M. Remarque e Alfred Döblin; in campo cinematografico W. Ruttmann e C. Meyer.

[6] La situazione migliora l'anno dopo quando direttore del Bauhaus diventa Hannes Meyer. Egli chiama a tenere delle lezioni presso la scuola Frank stesso, assieme al fratello Philipp, a Neurath, Rudolf Carnap e Herbert Feigl, tutti membri del Circolo di Vienna. Già nel 1930 tuttavia Meyer sarà costretto a dare le dimissioni.

[7] Lettera di Frank a Trude Waehner, 5 marzo 1939, (LÖNW)

[8] Vi parteciparono Mme de Mandrot de la Sarraz, Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Sigfried Giedion, Hendrik Berlage, Gabrie Guevrékian, Hugo Häring, Ernst May, Hannes Meyer, Gerrit Rietveld, Alberto Sartoris, Hans Schmidt, Mart Stam, Richard Dupierre, Pierre Chareau, Victor Bourgeois, Max Haefeli, Rudolf Steiger, Gabriel Guevrékian, Zavala, Lucienne Florentin, Paul Artaria, Friedrich Gubler, P.Rochat, André Lurçat, Henri Robert von der Mühll, Gino Maggioni, Huib Hoste, Wener Moser, Garcia Mercandal, Molly Weber, Tadevossian. Hoffmann, Loos, e nemmeno F.L.Wright furono invitati a partecipare.

[9] Lettere di Frank a Trude Waehner (LÖNW), 30 marzo 1946

[10] *Ivi,*15 aprile 1946

[11] *Ibidem*

[12] J.Frank, *Architettura come simbolo*, a cura di Hermann Czech, Zanichelli, Bologna 1986 (ed. orig. 1931), p.150

[13] Armand Brulhart, *Josef Frank und die CIAM bis zum Bruch 1928-1929*, in "Bauwelt", n.26, *Josef Frank: ein undogmaticher Funktionalist*, 75. Jg, 12 Juli 1985, pp.1058-1059

[14] Lettere di Frank a Giedion, tra il 18 agosto 1928 e il 5 novembre 1929. Vedi M.Welzig, *Josef Frank, op. cit.*, pp.139-141.

[15] L'Österreichische Werkbund nel 1916 aveva edito a Vienna il libro di Max Eisler, *Österreichische Werkkultur*, che per la prima volta pubblicava alcune opere di Frank.

[16] Josef Frank, *Gespräch über den Werkbund*, 1929, in Johannes Spalt, Hermann Czech, *Josef Frank 1885-1967*, (catalogo), Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1981, pp. 202-209, trad. it. *Dialogo sul Werkbund*, in G.Fraziano, op. cit.

[17] Presso l'Istituto pedagogico di Vienna: Josef Hoffmann "Die Zukunft des österreichischen Kunsthandwerks"; Oswald Haerdtl "Die Wohnkultur der Vergangenheit und Zukunft" e "Das öffeltliche Gebäude; László Gábor "Die Kunst der Gegenwart und ihre Auswirkung auf Strasse, Heim und Schule"; Josef Frank "Das Wohnhaus"; Oskar Strnad "Theather und Kino"; Otto Neurath "Kinderbücher und Schulbilder"; Walter Sobotka "Die Wohnung"; Hugo Gorge "Stadt und Strasse"; Adolf Vetter "Dal Kino". All'Österreichische Museum: Josef Frank "Neues Bauen und Wien".

Il 16 dicembre 1930 Neurath tiene la lezione "Magia e Tecnica" presso l'Österreichische Werkbund (recensito in "Arbeiter-Zeitung" del 3 gennaio 1931 sotto lo pseudonimo "F.T., p.5) in cui sottolinea il parallelismo tra l'utilizzo degli strumenti primitivi delle culture panteistiche e la scienza tecnologica moderna: la tecnica sarebbe lo sviluppo della magia su una cultura più evoluta. Di fronte alla natura i primitivi agivano per istinto, quasi per magia. Si richiama a Totem e Tabù di Freud che cita anche , ma ignora ciò che invece per Frank è fondamentale, cioè il bisogno di sentimentalismo. Vedi Margarethe Engelhardt-Krajanek, *Der Werkbundgedanke und seine Verbindung zum Wiener Kreis am Beispiel von Josef Frank*, in Volker Thurm-Nemeth, *Konstruktion zwischen Werkbund und Bauhaus*, Verlag Hölder-Pichler-Tempsky, Wien 1998, pp.79-123

[18] Il Werkbund austriaco è rappresentato da un salotto progettato da Frank e dall'esposizione di alcuni prodotti scelti dei membri del Werkund.

[19] Dura tre settimane e viene visitata da diecimila persone. In questa occasione vengono mostrati anche i progetti per il concorso per il *Völkerbundpalast*, il Palazzo del Parlamento sul lago di Ginevra. Vi avevano partecipato tra gli altri Schindler e Neutra, Le Corbusier con Jeanneret, Hannes Meyer e Hans Wittwer, Frank, Strnad, Felix Augenfeld e Clemens Holzmeister. Nella giuria rientravano anche Berlage, Victor Horta, Hoffmann e Karl Moser. Alla fine non venne assegnato nessun primo premio, e i nove progetti selezionati (su 377 presentati) vennero divisi in tre gruppi. In seguito venne dichiarato come progetto pilota quello di Paul Nenot e Julien Flegenheimer. Vedi Otto Kapfinger, Adolph Stiller, *Neutra und Schindler. Zwei Europäer in Kalifornien*, in Matthias Boeckl, *Visionäre und Vertriebene. Österreichische Spuren in der modernen amerikanischen Architektur*, Ernst & Sohn, Wien 1995, pp. 124-28

[20] In conseguenza di queste mostre, di cui l'organizzatrice fu Marianne Willisch, si formò il "Society of Friends of the Austrian Werkbund" che nel 1929 contava oltre cinquanta membri.

[21] Secondo il catalogo della mostra, nel 1930 l'Österreichisches Werkbund era così composto:

Presidente: Dr. Ing. Hermann Neubacher, direttore generale

Vicepresidente: Oberbaurat Prof. Dr. h. c. Josef Hoffmann, architetto e Prof. Dr. Josef Frank, architetto

Geschäfteführendes Vorstandsmitglied: László Gábor, pittore; Herta Bucher, ceramista; Viktor Fadrus, consigliere ministeriale e direttore dell'Istituto pedagogico di Vienna; Clemens Frömel, consigliere ministeriale e professore; Oswald Haerdtl, architetto; J.T.Kalmar, direttore della fonderia di bronzo A.G.; Otto Lagus, direttore della organizzazione commerciale dei membri dell'Österreichische Werkbund; Dr.Otto Neurath, direttore del Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum; Dr. August Schestag, consigliere giudiziario Hofrat e direttore dell'Österreichische Museum für Kunst und Industrie; Walter Sobotka, ingegnere e architetto; J.Soulek, fabbricante di mobili; Max Welz, consigliere commerciale e fabbricante di cornici;

Presidente Dr. Adolf Vetter, capo sezione a.D.;

ispettore edilizio: Robert Oerley, architetto

Consiglio: Josef Böck, Kommerzrat; Hans Brahm, regista del Burgtheater; Dr. Max Eisler, professore universitario; Dr. Richard Ernst, vicedirettore dell'Österreichische Museum für Kunst und Industrie; Max Fellerer, architetto; Mathilde Flögl, pittrice; Alexander Hutterstrasser, capo del Fa. Bösendorfer; Julius Jirasek, architetto; Heinrich Kathrein, architetto e ispettore capo; Franz Kuhn, architetto; Hertha Mahler-Jirasko, smaltatrice; Otto Niedermoser, architetto; Robert Obsieger, professore; Mäda Primavesi, Wiener Werkstätte; Lucie Rie-Gomperz, ceramista; Sigmund Rosenbaum, Kommerzialrat; Richard Rothe, Schulrat; Max Schmidt, Kommerzialrat; Carl Schulda, capo del Fa.Rollinger & Co.; Gustav Siegel, architetto; Maria Strauss-Likarz, pittrice; Dr. Oskar Strnad, professore e architetto; Dr. Fritz Teltscher, fabbricante; Max Ungethüm, fabbricante di mobili; Eugen Wachberger, architetto; Ferdinand Otto Wagner, Kommerzialrat; Emmy Zweybrück-Prochaska, Kunstgewerblerin.

Vedi catalogo della mostra dell'Österreichische Werkbund tenutasi dal giugno all'ottobre 1930 presso l'Österreichische Museum für Kunst und Industrie di Vienna.

[22] Stanza 1, Atrio: progetto di Arch. Oswald Haerdlt

Stanza 2, Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum di Vienna: direttore Dr.Otto Neurath, progettista Arch. Oswald Haerdtl

Stanza 3, Grande sala centrale: progettista Prof. Arch. Josef Hoffmann, collaboratore F.Humhal

Stanza 4, Vetrine per la Kunstgewerbe

Stanza 5, Cantina di liquori: progettista Mathilde Flögl

Stanza 6, Negozio per strumenti musicali: progettista Prof. Arch. Ernst Lichtblau

Stanza 7, Esposizione della Österreichische Tabakregie:

progettista Arch. Oswald Haerdtl
Stanza 8, Espresso: progettisti arch. Karl Hofmann e arch. Felix Augenfeld
Stanza 9, Negozio di specialità gastronomiche: progettista arch. Franz Kuhn
Stanza 10, Vetrine per la Kunstgewerbe
Stanza 11, Esposizione di moda: progettista arch. Alfred Soulek
Stanza 12, Negozio di J.& L.Lobmeyr: progettista Prof. Dr. Oskar Strnad
Stanza 13, Atrio di albergo: progettista Walter Sobotka
Stanza 14, Salone di bellezza: progettista arch. Prof. E.J. Wimmer
Stanza 15, Sala principale di un caffè: progettista arch. Oberbaurat Prof. Dr. h.c. Josef Hoffmann
Stanza 16, Bar: progettista arch. Prof. Oskar Strnad
Stanza 17, Salone da tè: progettista prof. Dr. Josef Frank, pitture a parete di László Gábor
Stanza 18, Spazio economico delle aziende
Stanza 19, Terrazza del caffè: progettista arch. Oberbaurat Prof. Dr. h.c. Josef Hoffmann
Stanza 20, Terrassenstrasse
Stanza 21, Specchio d'acqua con fontana: progettista arch. Oswald Haerdtl
Stanza 22, Vestibolo dell'atrio industriale Industriehalle
Stanza 23, Industriehalle: progettista arch. Oswald Haerdtl
Stanza 24, Enoteca: progettisti arch. Baurat h.c. e prof. Dr. Clemens Holzmeister
Stanza 25, Heuriger: progettista Regierungsrat prof. Karl Witzmann
Stanza 26, Pasticceria: progettista arch. Hugo Gorge
Stanza 27, Negozio di fiori: progettista arch. Fritz Rosenbaum
Stanza 28, Padiglione del il traffico straniero: progettista arch. Prof. Ernst Lichtblau
Stanza 29, Trafik.Kiosk dell'Österreichische Tabakregie: progettista arch. Oswald Haerdtl
Vedi catalogo della mostra dell'Österreichische Werkbund tenutasi dal giugno all'ottobre 1930 presso l'Österreichische Museum für Kunst und Industrie di Vienna.

[23] Josef Frank, *Was ist modern?*, conferenza tenuta il 25 giugno 1930 presso il Werkbund a Vienna, in "Die Form", V, Heft 15, 1 august 1930, pp.399-406, ripubblicato in "Der Baumeister", n.XXVIII, Heft 10, oktober 1930, pp.388-411

[24] Vedi C.Long, *Josef Frank, op. cit.*, p.122

[25] Dieter Bogner, *Friedrich Kiesler 1980-1965 Architekt, Maler, Bildhauer*, Löcker, Wien 1988, p. 57

[26] vedi Adolf Krischanitz, Otto Kapfinger, *Die Wiener Werkbundsiedlung. Dokumentation einer Erneuerung*, Wien 1985

[27] Nella prima fase erano stati invitati 27 architetti, tra cui Josef Hoffmann, Strnad, Oskar Wlach, Walter Sobotka, Adolf Loos, Clemens Holzmeister, Anton Brenner, Karl August Bieber, Oswald Haerdlt, Otto Niedermoser, Margarete Schütte-Lihotzky, Hans Vetter, Walter Loos, Josef F.Dex, Max Fellerer, Hugo Gorge, Julius Jirasek, Ernst Lichtblau, Eugen Wachberger, Helmut Wagner-Freynsheim, Josef Wenzel. Tra gli stranieri vennero invitati André Lurçat (Francia), Hugo Häring (Germania) e Gerrit Rietveld (Olanda). Nel secondo progetto si aggiunsero Gabriel Guévrékian da Parigi, Ernst A.Plitschke (che nel 1929 si trovava negli Stati Uniti), Otto Breuer, Richard Bauer, Richard Neutra e Arthur Grünberger. Esclusi nel secondo progetto invece furono Viktor Lurje e Franz Schuster.

[28] Utilizzo delle tradizionali opere in muratura (spessore dei muri 32 cm + 6 cm con spazio vuoto di 7 cm per isolamento: 45 cm totali), fondazioni in cemento, solai in legno o cemento, pavimentazioni in legno o in linoleum, mentre in atrio, cucina, bagno pavimento in piastrelle, lavanderia e cantina in cemento a vista. Finestre in legno.

[29] Friedrich Euler, Ilse Bernheimer, Hans Bicher, Erich Boltenstern, Fischel-Siller, Hermann John Hagemann, Otto Hellwig, Hofmann-Augenfeld, Johann Jonasch, Josef Ludwig Kalbac, Heinrich Kulka, Willy Legler, Karl Panigl, Leonie Pilewski, Josef Proksch, Schlesinger-Wiesner, Fritz Sternschein, Toni K.Strahal, Herbert Thurner, Rudolf Trostler, Hans Voeth, Rosa Weiser, Egon Wiltschek. Vedi Josef Frank, *Werkbundsiedlung. Internationale Ausstellung Wien 1932*, Heimbauhilfeaktion Gemeinde Wien – Gesiba, 1932

[30] Grete Schütte-Lihotzky, *Erinnerungen an Josef Frank*, in "Bauwelt", n.26, *Josef Frank: ein undogmaticher Funktionalist*, 75. Jg, 12 Juli 1985, pp.1052-1053

[31] In J.Frank, *Werkbundsiedlun, op. cit*. vi è l'elenco delle case progettate con i rispettivi costi:
HUGO HÄRING: case n.1,2,3,4 e 5. Da 27000 S (69 mq) a 48000 S (127 mq).
RICHARD BAUER: case n.6 e 7. 43000 S (51 mq), 45000 S (53 mq).
JOSEF HOFFMANN: case n.,9,10 e 11. Da 38000 S (66 mq), a 48000S (84mq).
JOSEF FRANK: casa n.12. 55000 S (83 mq).
OSKAR STRNAD: case n.13 e 14. 45000 S (77mq).
ANDRE LURCAT: case n.25,26,27 e 28. Da 39000 S (38 mq) a 42000 S (se con terrazzo coperto).
ARCH. ING. WALTHER SOBOTKA: case n.29 e 30. 34000-35000 S (45-46 mq).
ANTON BRENNER: case n.15 e 16. 40000-41000 S (81mq).
A.BIEBER E OTTO NIEDERMOSER: case n.17 e 18. 34000-35000 S (34mq).
WALTER LOOS: case n.19 e 20. 26000 S (33mq).
ING. CLEMENS HOLZMEISTER: case n. 23 e 24. 29000-30000 S (35mq).
ARCH. ING. OSKAR WLACH: 37000-38000 S (49mq).
JULIUS JIRASEK: case n.33 e 34. 34000 S (42mq).
ERNST PLISCHKE: case n.35 e 36. 30000 S (38 mq).
JOSEF WENZEL: case n.37 e 38. 35000 S (44mq).
OSKAR HAERDTL: case n.39 e 40. 33000 S (44mq).
ERNST LICHTBLAU: case n.41 e 42. 37000-38000 S (48-50 mq).
HUGO GORGE: case n. 43 e 44. 37000 S (42mq).
ARCH. ING. J.GROAG: case . 45 e 46. 40000-41000 S (43-45 mq).
RICHARD NEUTRA, NY, USA: casa n.47. 43000 S (76mq).
HANS VETTER: casa n.48. 32000 S (45mq).
ADOLF LOOS: case n.49,50,51 e 52. 42000-43000 S (47mq).
C.H.RIETVELD: case n.53,54,55 e 56. 45000-46000 S (46mq).
MAX FELLERER: case n.57 e 58. 25000 S (36mq).
ARCH. ING. OTTO BREUER: case n.59 e 60. 35000-36000 S (45 mq).
GRETE SCHUETTE-LIHOTZKY: case n. 61 e 62. 25000 S (35 mq).
ARTHUR GRUENBERGER, HOLLYWOOD, USA: case n. 63 e 64. 40000 S (53 mq).
JOSEF F.DEX: case n.65 e 66. C 34000 S (43 mq).
GABRIEL GUEVREKIAN, PARIS: case n. 67 e 68. 37500-38000 S (46 mq).
HELMUT WAGNER-FREYNSHEIM: case n. 69 e 70. 32000 (44 mq).

[32] Venne inoltre deciso che gli abitanti sarebbero stati proprietari delle case fino all'anno 2000 (68 anni), in modo da essere poi di nuovo disponibili per le generazioni future.

[33] Per cercare di dare una risposta alla crisi economica e alla disoccupazione, nel 1931-32 nel Österreichische Museum für Kunst und Industrie di Vienna si tenne una mostra del Werkbund dal titolo "Der gute, billige Gegenstand" (L'oggetto buono, economico) organizzata da Walter Sobotka, alla cui preparazione partecipò anche Trude Waehner, membro del Werkbund. Esposero tra gli altri E.Plitschke, E.Lichtblau, L.Gábor, W.Sobotka, F.Schuster e O. Neurath. Fu uno degli ultimi tentativi del Werkbund per cercare di trovare un modo per riunire artigianato e industria attraverso oggetti e mobili semplici, pratici, economici, ma allo stesso tempo anche belli.
Vedi *Der Gute billige Gegenstand*, Österreichische Werkbund, Austellung im Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien, november 1931-januar 1932, in "Deutsche Kunst und Dekoration", 1932, pp.304-310.
Contiene scritti di : Friedrich Baumeister, *Wirtschaftlichkeit und Produktion*; Viktor Fadrus, *Erziehung zum Guten billigen Gegenstand*; Laszlo Gàbor, *Erzeuger, Käufer und der Werkbund*; J.T.Kalmar, *Architekt – Industrie Norm und Type*; Gustav Klumpp, *Wie kommen Industrie-Artikel zustande?*; Soma Morgenstern, *Billige Haltung*; Walther Sobotka, *Der gute billige Gegenstand und die Wege zu seiner Verbilligung*; Hans Tietze, *Zweckkunst und Volkstum*; Stadtrat Anton Weber, *Der Weg zum schlechten zum guten und vom teueren zum billigen Gegenstand.*

[34] Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeine Verwaltungsarchiv, 3379/29157 del 1.6.1933, cit. in V. Thum-Nemeth, *Konstruktion zwischen Werkbund und Bauhaus, op. cit*., p.134

[35] M. Welzig, *Josef Frank, op. cit*., p. 163, traduz. it. Christina Kruml

[36] Nella lettera del 12 luglio 1938 a Trude Waehner (LÖNW) Frank scrive in tono sarcastico: "Mi rallegra enormemente che Holzmeister torni per l'onore. Sarebbe stato davvero una macchia sulla medaglia dell'onore se la sua persona non fosse stata presente. E così può osservare da vicino i processi contro i suoi amici".
E ancora il 13 luglio 1938 Frank afferma: "Holzmeister mi reca continuamente un grande piacere, sarebbe davvero proprio mancato in questa società, ed ora Neubacher può tranquillamente prendere il posto come presidente in questo nuovo Werkbund. Se sarebbe il caso di fondarne uno ancora più nuovo come avevo originariamente in mente di fare, senza però averlo mai potuto organizzare, mi risulta ora in dubbio perché riceverebbe di nuovo il sapore del patriottismo di Schuschnigg. E non so neanche se la ricostruzione dell'Austria sia una meta da sperare".

[37] Essi aspiravano ad una liberazione da influssi internazionali come dimostra la mostra "die befreite Hand" (la mano liberata) del 1934, in polemica contro "Der gute, billige Gegenstand".

[38] Frank rimane in contatto con Otto Neurath dopo che emigra in Svezia, come testimonia la lettera a Trude Waehner del 5 marzo 1939 (LÖNW).

Stoccolma

Estrid Eriksson che tiene in mano una sfera in cui si riflette Josef Frank, fotografia di Lennart Nilsson, da K.Wängberg-Eriksson 1989, p.145

Nata nel 1894 a Öregrund sulla costa est della Svezia, dopo la laurea come maestra di arte al Politecnico di Stoccolma (Tekniska Skolan oggi National College of Art and Design), **Estrid Eriksson** aveva lavorato come consulente nella ditta di interior design "*Vackrare Vardagsvaror*" (essenziale e bello) dove il designer Nils Fougsted le aveva insegnato la lavorazione del peltro.

Il 24 ottobre 1924 apre un proprio laboratorio-negozio di peltri, la Svenskt Tenn (*tenn* in svedese significa peltro), in via Smålandsgatan 40, che ben presto ottiene un successo internazionale, partecipando anche alle esposizioni di arti decorative svedesi in Inghilterra e negli Stati Uniti, e nel 1925 all'*Exposition Intemationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* di Parigi dove riceve la medaglia d'oro.

E' in quest'occasione che molti degli architetti scandinavi (tra gli altri Poul Henningsen, Sigur Lewerentz, Gunnar Asplund, Sven Markelius e Uno Åhrén) entrano per la prima volta in contatto con il movimento moderno e l'architettura funzionalista.

DURANTE LA PRIMA GUERRA MONDIALE INFATTI, ESSENDO VENUTI A MANCARE I CONTATTI CON IL CONTINENTE, I PAESI NORDICI ERANO RIMASTI IN QUALCHE MODO ISOLATI TRA LORO, COSA CHE PERÒ DA UN LATO AVEVA ACCRESCIUTO LA LORO CONSAPEVOLEZZA CULTURALE E LA SENSIBILITÀ PER LA TRADIZIONE. PER ALCUNI ANNI FU IN PARTICOLARE LA DANIMARCA A COSTITUIRE LA PRINCIPALE FONTE DI ISPIRAZIONE, SOPRATTUTTO IN SEGUITO ALLA PUBBLICAZIONE NEL 1918 DI UN LIBRO SUL PICCOLO CASTELLO DI LISELUND COSTRUITO ALLA FINE DEL SETTECENTO SULL'ISOLA DI MØN, DI CUI GUNNAR ASPLUND NEL 1919 AVEVA SCRITTO UNA RECENSIONE NELLA RIVISTA "ARCHITEKTUR": "QUANDO LO SI HA LETTO, SI PRENDE UN FOGLIO DI CARTA E SI INIZIA A PROGETTARE CON UN NUOVO PUNTO DI VISTA"[1]. ASPLUND, AL TEMPO IMPEGNATO CON IL PROGETTO DEL CIMITERO DI STOCCOLMA, AVEVA SCELTO NEL 1918 COME META PER IL SUO VIAGGIO DI NOZZE CON GERDA SELLMAN PROPRIO L'ISOLA DI LISELUND, DA CUI TRARRÀ ISPIRAZIONE PER LA CAPPELLA NEL BOSCO, IN PARTICOLARE DAL PADIGLIONE SVEDESE (*Schweiserhytten*), IN ORIGINE L'ABITAZIONE DEL GIARDINIERE, COSTRUITO AI PIEDI DI UN TUMULO DELL'ETÀ DEL BRONZO CON AMPIO TETTO A FALDE IN PAGLIA, COLONNE IN TRONCHI DI ALBERO GREZZI, INTONACO BIANCO.

FINITA LA GUERRA, MOLTI ARCHITETTI SCANDINAVI INIZIANO AD INTRAPRENDERE DEI VIAGGI DI STUDIO ALL'ESTERO, SOPRATTUTTO IN GERMANIA DATO CHE LA MAGGIOR PARTE DEGLI INTELLETTUALI SCANDINAVI SAPEVA LEGGERE MEGLIO IL TEDESCO CHE L'INGLESE[2]. ASPLUND PER ESEMPIO NEL 1928 COMPIE UN VIAGGIO IN COMPAGNIA DI GREGOR PAULSSON, LEADER DELLA ARTS AND CRAFTS SOCIETY, PER VEDERE LA BRNO EXHIBITION. NELL'ITINERARIO PASSA PER VIENNA (DOVE INCONTRA JOSEF HOFFMANN), STOCCARDA (DOVE VISITA LA WEISSENHOF SIEDLUNG E INCONTRA GIEDION), E PARIGI (DOVE VISITA LO STUDIO DI PIERRE JEANNERET E LE CORBUSIER, CHE PERÒ È ASSENTE).

IL PAESE PIÙ CRITICO DI FRONTE ALL'EMERGERE DEL FUNZIONALISMO RIMASE LA DANIMARCA, MA IN GENERALE FU RITENUTO COME UNA BUONA SOLUZIONE PER GARANTIRE LUCE SOLARE A TUTTE LE ABITAZIONI, FATTORE INDISPENSABILE PER DEI PAESI, QUELLI NORDICI, IN CUI GRAN PARTE DELLE GIORNATE SONO CARATTERIZZATE DAL BUIO.

Schweiserhytten, Liselund

Il primo edificio funzionalista in Scandinavia fu un ristorante ad Oslo, progettato nel 1927 da Lars Backer, ma si trattava ancora di un episodio isolato. Nel marzo 1928 Gropius tiene una conferenza a Stoccolma, invitato da Sven Markelius[3], e nello stesso anno viene completata la biblioteca di Stoccolma progettata da Asplund, della quale Uno Åhrén (suo collaboratore al progetto dello Skandia Cinema) scrive che è "la fine di un'epoca e l'inizio di un'altra", criticandone tuttavia la monumentalità[4].

La svolta tuttavia avviene nel 1930, quando la *Svenska Slöjdföreningen* (Società svedese di design) modellata sulla base del Werkbund tedesco, tiene a Stoccolma la prima grande **esposizione di architettura moderna e arti decorative** in Scandinavia, curata da Gunnar Asplund. Tra gli architetti svedesi invitati a partecipare Sven Markelius (1889-1972), Paul Hedqvist (1895-1977) e Uno Åhrén (1897-1977). Vengono esposti tra le altre cose mobili in serie come la sedia Windsor e quella Thonet, ma anche quella tubolare in acciaio di Breuer tanto criticata da Frank[5].

Anche Estrid Eriksson visita la mostra e, rimasta colpita soprattutto

Esposizione di Stoccolma, sulla sinistra il Paradiset Restaurant progettato da G.Asplund, 1928-30

dalle linee pure e austere dei mobili, decide nell'autunno dello stesso anno di aprire all'interno della Svenskt Tenn anche una sezione di arredo e tappeti avvalendosi della collaborazione dei progettisti Uno Åhrén e Björn Trägårdh.

Nel 1927 la sede della ditta si era trasferita in via Strandvägen 5A, in un ambiente non molto grande, ma con una grande vetrina concava, fatta importare apposta dall'Inghilterra, che attirava l'attenzione dei passanti, anche perché fu la prima del genere a Stoccolma.

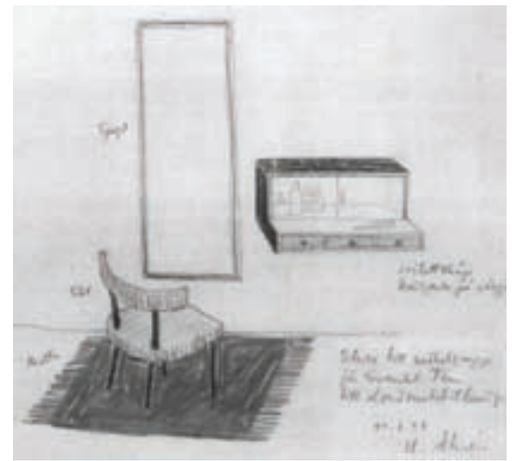
Collaboratrici nel negozio Svenskt Tenn attorno al 1930 e il canarino-mascotte della Eriksson, da K.Wängberg-Eriksson 1989, p.11

La filosofia della Eriksson, prima che Frank iniziò a collaborare con lei, è descrivibile già da come voleva che i suoi dipendenti fossero vestiti: "abiti discreti, con colori assolutamente non vistosi né invadenti, vietato il senza maniche e acconciature esagerate. Scarpe comode"[6].

Lo stile di questi primi arredi infatti era sobrio e spartano, con linee pure e rettangolari, superfici lisce e levigate, senza dettagli decorativi o tessuti con pattern vistosi. I colori preferiti dalla Eriksson erano il bianco, il nero e il blu scuro. Il legno più utilizzato la betulla lucidata oppure verniciata di nero e le piaceva utilizzare il cuoio. "Nella stanza tutto deve essere sobrio ed elegante. Ho sempre insistito sui colori neutri per quanto riguarda l'arredo domestico. La camera deve dare un'impressione di calma e tranquillità, non ci dovrebbero essere esagerazioni di colore"[7].

La prima mostra di arredi allestita dalla Svenskt Tenn si tenne nel settembre 1931 alla Galleria Moderna di Stoccolma. Nello stesso anno la ditta espose per la prima volta mobili all'estero, alla **Dorland House** in Regent Street a Londra, cioè un tavolino in legno di olmo e peltro, un tappeto in pelle di foca e una sedia che ricordava molto la "Fauteuil Grand Confort" disegnata da Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand nel 1928: una forma cubica compatta in pelle e acciaio, contro la quale Frank si sarebbe sicuramente dimostrato contrario. La versione di Uno Åhrén tuttavia era in legno di olmo, il preferito dalla Eriksson, e la pelle sostituita da una stoffa a peluche rosso corallo.

Inoltre vi era presentato lo schizzo di un angolo per la toilette che sarà poi contenuto nel primo catalogo di arredi della Svenskt Tenn del 1931: un tavolo sospeso in legno di pero verniciato di nero, all'interno rivestito di peltro e con tre cassetti foderati in pelle scamosciata[8]. Tale tavolo era stato realizzato nel 1930 nell'appartamento che la Eriksson fece arredare per se stessa da Åhrén, collocato nello stesso edificio della Svenskt Tenn in Strandvägen: "un attico idilliaco con finestre vicine al cielo e una vista dall'alto su tutta la città. L'alcova del letto, ricoperta con una tappezzeria floreale con colori ad acquerello, aveva tre ripiani fissati a parete su ciascun lato del letto, il quale era ricoperto da una

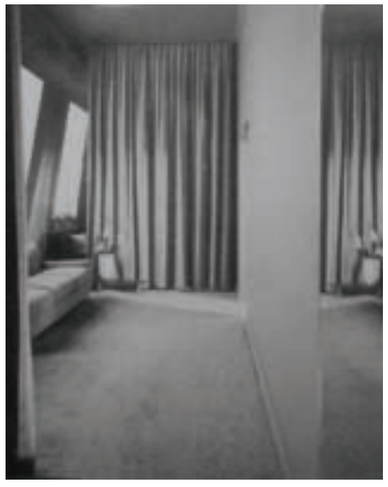


Sopra: Uno Åhrén, toilette esposta a Londra (1931) e camera da letto della Eriksson (1930)
Sotto: mobili esposti a Londra (1931) e salotto in mostra a Göteborg (1932); da K.Wängberg-Eriksson 1989, pp.92-99

pelle di capra"[9].
Nel 1932 la Svenskt Tenn espone un salotto al **Röhsska Museum of Arts and Crafts a Göteborg**: un divano blu scuro e una poltrona color caffè entrambi compatti e con imbottiture che arrivavano fino al pavimento, collocati sopra ad un tappeto bianco di pecora che andava da una parete all'altra, con cuscini a pavimento color caffè, e un'atmosfera severa e austera. Del salotto venne criticato il fatto che tappeto e divani fossero difficili da pulire e da spostare. Si può notare infatti come i mobili siano pesanti e fissi, la credenza compatta e poggiante fino a terra ed anche le sedie imbottite non lasciano intravedere gli angoli e i contorni della stanza, cosa che invece per Frank sarà indispensabile per la riuscita di un buon ambiente domestico.
Nel marzo 1933 viene esposta una camera da letto alla **Ålsten Exhibition Modern Home**: tutto è dominato dal colore bianco e dalla linea retta.

camera da letto alla Ålsten Exhibition (1933) da K.Wängberg-Eriksson 1989, pp.92-99

Quando poi nel **settembre 1934** Josef Frank inizia la sua collaborazione con la Svenskt Tenn, la filosofia della ditta cambia: allo stile sobrio, geometrico e privo di decorazioni di Åhrén e Trägårdh, Frank sostituisce la combinazione di diversi materiali come teak e mogano, marmo verde, travertino, pelli leopardate e zebrate, tessuti floreali; mobili pratici, leggeri e flessibili; un'illuminazione non fissa; colori accesi e linee sinuose. E tutto questo mantenendo il carattere della semplicità, così caro alla Eriksson.
I due si erano conosciuti nel 1921 grazie ad un amico comune, Ragnhild Lundberg, per il quale Frank nello stesso anno aveva disegnato l'arredo della zona giorno dell'appartamento a Djursholm. Probabilmente la Eriksson si trovò per la prima volta di fronte alle opere di Frank all'Esposizione di Parigi del 1925. In ogni caso la Eriksson aveva visto alcuni lavori degli anni dieci di Frank pubblicati nella rivista londinese "The Studio"[10] e nel libro di Max Eisler del 1916 (Österreichische Werkkultur), rimanendone impressionata.
Nel 1932, avendo in mente di aprire un secondo piano della Svenskt Tenn, la Eriksson scrisse perciò una lettera a Frank chiedendogli di mandarle alcuni disegni d'arredo per la progettazione del suo negozio.
Da allora la loro collaborazione durò trent'anni, chiamandosi all'inizio ancora "Fräulein Eriksson" e "Professor Frank", ma dopo alcuni anni "Estrid" e "Pepi".
In comune avevano l'insistere sull'uomo e non la macchina come centro del pensiero progettuale, l'interesse per i valori democratici, per



Appartamento della Eriksson, confronto tra l'allestimento di U.Åhrén (1930) e J.Frank (1939), da K.Wängberg-Eriksson 1994, p.166-67

l'arte orientale, e soprattutto per la cura degli oggetti.
Hedvig Hedquist[11], praticante presso la ditta Svenskt Tenn alla fine degli anni cinquanta, racconta che la prima cosa che ogni giorno si faceva nel negozio era pulire i mobili dalla polvere perché secondo Frank questo comportava un contatto tattile con gli oggetti. All'interno del negozio erano stati inoltre allestiti dei tavoli imbanditi con tovaglie e servizi da tavola, lampade e tessuti disegnati da Frank, con l'intento che il cliente si sentisse come a casa.
Questo amore per le cose del quotidiano, questo interesse per i cassetti come luoghi dotati di un proprio misterioso fascino perché racchiudenti gli oggetti dei nostri ricordi e del nostro vissuto, era una caratteristica che accomunava anche la Eriksson, la quale, era affascinata dagli specchi concavi, dal vetro veneziano, dalle mappe cartografiche, dai disegni botanici e dalle conchiglie. Durante i suoi numerosi viaggi in giro per il mondo, amava raccogliere oggetti di arte etnica e orientale, soprattutto nei mercati[12], da cui traeva ispirazione per i suoi progetti: l'elefante dei pattern tessili era ispirato dal Congo Belga; altri si richiamavano a quelli di Baker e William Morris (di cui esisteva un ritratto nel negozio), ma anche ai broccati cinesi del seicento; la mappa del mondo era usata come tappezzeria; il leone e il dromedario comparivano spesso come statuine. Una delle sue citazioni preferite era "**The World is a book and he who stays at home reads only one page**" (il mondo è un libro e colui che rimane a casa n legge solamente una pagina), che fece incidere su un porta-biglietti-da-visita in peltro.

Porta-biglietti in peltro della Svenskt Tenn, 1931; J.Frank, studio per Svenskt Tenn, 1935ca.
Sotto: vetrina nell'appartamento di Estrid Eriksson a Strandvägen e negozio Svenskt Tenn nel 1952. Da K.Wängberg-Eriksson 1989, p.20, 26, 27 e 103

Così riassume nel 1939 la Ericson le sue idee con quelle di Frank scrivendo "**Catechism of Interior Design**": "Un appartamento in affitto non va costruito per un unico individuo, bensì, se è progettato bene dovrebbe rispondere a quei bisogni che la maggior parte delle persone hanno probabilmente più o meno in comune. […] Un tempo, quando le stanze erano della stessa forma [e dimensione, per ottenere una propria caratteristica] dovevano essere arredate in uno stile o colore particolari, ma oggi non vi è più alcuna necessità di una camera rossa o verde o blu.

Ci si sente sempre chiedere: quale tappezzeria dovrei usare? Qual è il colore migliore e più bello per le mie pareti? Risposta: **bianco**. Ci permette una completa libertà. […] il bianco inoltre rende la stanza più grande, mentre pareti scure la rendono più affollata. È una buona idea dipingere le porte della stessa tonalità di bianco delle pareti in modo che appaino meno invadenti […].

Un appartamento deve essere arredato in modo spartano. Non bisogna dimenticare che l'abitante necessita di **spazio libero per muoversi**. Al giorno d'oggi non compriamo più mobili solamente come decorazione". Per ridurre lo spreco di spazio, una scrivania per esempio può essere integrata con un mobile contenitore in modo da poter essere chiusa quando non serve più; le sedie poi non devono essere tutte per forza care, "la betulla è altrettanto resistente del palissandro" e tessuti e lampade possono essere tranquillamente costituiti da pezzi **economici** in quanto sono oggetti che cambiano frequentemente seguono la moda. "La casa moderna perciò è un **miscuglio di oggetti**, alcuni più cari degli altri che non per forza devono andare d'accordo. La cosa più importante […] è semplicemente comodità e piacevolezza.

I mobili devono essere **leggeri e facilmente movibili** e non più larghi del necessario. […] in questo modo all'abitante servirà un numero minore di elementi. […]

E' un pregiudizio ritenere che i mobili in una stanza debbano essere realizzati nello stesso tipo di legno. […] **Esistono 300 specie diverse di essenze** […] e ciascuna ha le proprie caratteristiche, il proprio colore e venatura. Il legno deve essere lasciato libero di mostrare il proprio **colore naturale**, in modo da conferire giustizia alla sua bellezza. Non deve essere verniciato né tinto […]. A volte un'imitazione può costare anche di più di un articolo in legno naturale. L'uso di una certa essenza è complessivamente una questione di abitudine, e un legno trattato naturalmente non potrà mai perdere la sua bellezza. […]

La **luce elettrica** non implica alcun rischio di incendio. […] Non richiede [perciò] paralumi di vetro rigidi e pesanti […]. La luce può

essere orientata verso l'alto o il basso, in qualunque direzione si vuole, e in questo modo l'illuminazione di una stanza può avvenire con grande possibilità di variazione. La lampada da tavolo appartiene all'età della paraffina, quella a soffitto all'epoca del gas. La lampada del nostro tempo - l'era elettrica - è quella **standardizzata, flessibile e mobile**. La lampada a soffitto era sempre appesa permanentemente al centro della stanza e l'arredo doveva organizzarsi attorno a questo oggetto sospeso. La lampada da tavolo spesso occupava troppo spazio sul piano ed era poco adatta al suo scopo. […] I colori di una camera sono determinati dai tessuti, i quali, a differenza dei mobili, non devono per forza avere una lunga durata e perciò l'abitante ha una maggiore libertà nello sceglierli. Così come è sbagliato usare un'unica essenza di legno per una stanza, allo stesso modo non bisogna usare un unico tessuto o un solo colore. […] La casa riceve la sua impronta personale non da un'artificiosa e predeterminata armonia di colori, bensì da tutte le **cose che l'abitante ha raccolto durante il corso della propria vita**, da tutte quelle cose che ha amato un tempo e di cui si appassiona oggi. **Le nostre case non sono mai finite**; impieghiamo la maggior parte della nostra vita a costruirle"[13].

Salotto esposto alla Liljevalchs Kunsthalle di Stoccolma, 1934 (da K.Wängberg-Eriksson 1989, p.105) e sotto salotto esposto alla New York World's Fair, 1938, da K.Wängberg-Eriksson 1994, p.185.

Il 3 settembre 1934, viene dunque inaugurato il secondo piano del negozio: vengono allestiti un salotto, una sala da pranzo e una camera da letto in cui si trovavano un letto in mogano chiaro con testata in cannucciato e copriletto in cotone a righe blu, una poltrona con poggiapiedi color bianco giallognolo, una pelle di zebra sul pavimento, tende in cretonne, un tavolo da toilette, un pouf in seta bianca e un tappeto anch'esso bianco. Viene organizzata anche una sezione tessile, alla cui direzione è posta Margit Heyman[14].
Sempre nel 1934 la Svenskt Tenn espone nella Liljevalchs Kunsthalle di Stoccolma alcune camere tra cui un salotto in cui si poterono vedere una poltrona e un divano con tessuto floreale, un tavolino rotondo con ripiano in marmo italiano, delle lampade a pavimento, degli sgabelli.
Da allora in poi ogni autunno e primavera verranno organizzate delle mostre nel negozio e la ditta parteciperà a numerose esposizioni in giro per il mondo: all'Esposizione internazionale di Parigi nel 1937 e nel 1938 a Varsavia, Praga, al New York World's Fair e alla Golden Gate Exhibition a San Francisco, entrambe accolte positivamente dalla critica americana.
Nel 1938 la Svenskt Tenn allestisce nel suo negozio una mostra di William Morris per la quale Frank tiene una lettura intitolata "W.Morris e il suo tempo", dopo essere stato a Londra in cerca di materiale.

Come Morris, anche Frank era contrario ad una società dominata dalla sola tecnologia, ma ciò nonostante egli non rifiutava la tecnologia in sé ed insisteva sulla necessità di trovare un equilibrio tra arte e industria, interessato piuttosto ad un'arte legata alla quotidianità e alla creatività del lavoro di ogni giorno, un'arte intesa come potente mezzo educativo e formativo della personalità umana[15].

In un'intervista del 1965 Frank affermerà: "Ho costruito in Svezia dal 1924, e in un modo che lì era piuttosto sconosciuto, dato che la Svezia era ancora legata al romanticismo, anche se le condizioni abitative erano in generale molto alte. Ho però abbandonato il costruire molto presto [nel 1936], perché in realtà lo ritenevo troppo complicato, consistente per la maggior parte nel rapporto con i committenti, burocrati e fornitori. Quando mi trasferii a Stoccolma nel 1933, continuai ad occuparmi della progettazione di oggetti d'arredo, resi già famosi grazie alla grande esposizione di Parigi del 1925. I mobili svedesi fino ad allora erano solo storici, poco modificati. Contemporaneamente a Stoccolma e dintorni iniziò l'influenza del Bauhaus tedesco. Nel 1934 esposi (a Stoccolma) una grande mostra di mobili con praticamente le stesse cose che avevo già prodotto a Vienna, che però erano ancora sconosciuti al grande pubblico. Il successo fu molto sorprendente e i pezzi non vennero solo apprezzati, ma anche molto imitati. Questi mobili non potevano basarsi su una certa tradizione viennese, dato che Vienna da molto tempo produceva i mobili più inutili, che non potevano costituire dei modelli di riferimento. Fin dall'inizio dunque dovemmo cercare dei punti d'appoggio migliori (allora lavoravo assieme a Strnad) e li trovammo nei mobili inglesi. Il nuovo risultò dall'adattamento dei modelli alle nuove esigenze e contemporaneamente liberarli dalle particolarità nazionali e storiche. A Vienna all'inizio c'erano più ostacoli che aiuti, sia da parte degli architetti che dei falegnami. In Svezia lavorai non con fabbriche, ma con una piccola impresa, ma allora esisteva ancora l'artigianato e i miei tipi erano facilmente adattabili ad una produzione di massa. In un breve periodo di tempo, tutta la industria del mobile svedese vi si adattò e in seguito anche quella danese, e questo stile anche oggi viene ritenuto scandinavo, dimenticandone l'origine. Questi mobili vengono oggi esportati in massa in tutto il mondo, cosa che avrebbe potuto fare anche l'Austria, se qualcuno se ne fosse occupato"[16].

Pattern Cray di W.Morris (1884) e Mirakel di J.Frank (1920), da K.Wängberg-Eriksson 1994, p.44

Pur continuando a lavorare per la Svenskt Tenn fino alla fine degli anni Cinquanta[17], Frank non sarà soddisfatto di questo lavoro e lo scriverà spesso nelle lettere a Trude Waehner, soprattutto perché gli incarichi

architettonico-costruttivi diventeranno sempre più rari: tra il 1935 e il 1936, Casa Bunzl a Vienna e la villa per l'industriale Walter Wehtje a Falsterbo, sono gli ultimi progetti che realizzerà.

Quando nel settembre 1947 verrà invitato a tenere una mostra con le sue opere a Stoccolma, rifiuta: "perché non sapevo proprio che cosa mostrare (questo è ovviamente solo uno dei motivi), ma non lo sapevo davvero. La proposta di fare qualcosa di retrospettivo, ovviamente non si pone neanche per me, perché non sopporto occuparmi con qualunque cosa del mio passato, dato che nonostante tutto non sono ancora davvero morto! Se invece penso alle cose che potrei fare, queste risultano essere alla fine tutte cose che già tempo prima avevo progettato almeno una volta e dunque mi fanno schifo perché sono appunto di nuovo cose che non voglio […]. E allora penso in silenzio che, invece di far brutta figura, sia meglio piuttosto non fare nulla […] non voglio passare dopo la morte come *designer*"[18].

Bisogna però precisare che quello che Frank frustrava non era il passare come "designer" nel significato autentico della parola, cioè "progettista", bensì nel senso consumistico e imitativo della moda, si potrebbe dire nel senso hoffmanniano di designer come *Gesamtkunstwerk*. La sua intenzione non era mai stata quella di creare un nuovo stile e lo sostiene anche nelle lettere a Trude Waehner: "il critico più autorevole (che ovviamente non ci capisce molto di più degli altri) ha scritto che avrei inventato il moderno stile svedese, cosa che purtroppo è vera siccome ora ogni cosa mi imita ed anche quelli che prima la pensavano in maniera del tutto diversa hanno cambiato idea. Ma questo stile non si discosta molto da quello finora viennese, eccetto che coloro che attualmente hanno i piedi per terra si impegnano a imitare questo stile nel solito modo nazionale molto noioso, cosa che non era mia intenzione. Del resto questi stili nazionali sono già di per sé una faccenda un po' discutibile"[19].

Il 30 marzo 1946 ironizzerà: "Ho qui ora una rivista di Copenhagen in cui vengono mostrate un paio di cose mie e in cui si legge: «di J.F. si vedono alcuni mobili particolari e ricchi di stile, i primi con una forma delicata, si potrebbe dire super delicata, che vennero poi introdotti in Svezia». Così con gran rammarico penso a quella sedia che si rompe continuamente o che in parte rimane ancora da Dr.Braun e che già da quattro anni mi ripropongo di far riparare. […] Che buoni erano un tempo gli gnocchi di prugne e la Künstlerhaus, mentre oggi questo si è uniformato ad un *universal style*"[20].

J.Frank per Svenskt Tenn, Golden Gate Exhibition, San Francisco, 1939, da Stritzler-Levine 1996 p.236

Note

[1] Per un approfondimento dello sviluppo dell'architettura scandinava di quegli anni vedi Eva Eriksson, *Der langsame Weg in die Moderne Skandinaviens*, in "Der Architekt. Zeitschrift des Bundes Deutscher Architekten BDA", n.1, Januar 1996, pp.40-45

[2] Per esempio i principi di Heinrich Tessenow contenuti nel suo *Hausbau und dergleichen*, pubblicato in Scandinavia nel 1916, avevano ispirato molto il classicismo nordico: essenzialità, gioco di volumi puri, ritmo, proporzioni semplici.

[3] Sven Markelius, progettista della sala da concerti a Helsingborg. Durante il suo viaggio di studio a Stoccolma nel 1926, Aalto conosce Markelius e visita la Biblioteca di Asplund in costruzione. Nel 1929 Markelius venne invitato a diventare membro del CIAM. Poco tempo dopo divennero membri anche Aalto, Poul Henningsen e Uno Åhrén. La cosa fu utile soprattutto per Aalto, che divenne amico di Maholy-Nagy e conobbe Gropius di persona.

[4] E.Eriksson, *Der langsame Weg..., op. cit.*, p.45

[5] Riguardo all'esposizione di Stoccolma del 1930 vedi anche Peter Blundell Jones, *Gunnar Asplund*, Phaidon, London 2006, p.127-141

[6] Cit. nel memorandum del 1927, in Kristina Wängberg-Eriksson, *Estrid Ericson. Founder of Svenskt Tenn*, Carlsson Bokförlag, Stockholm 1989, p.10

[7] *Ivi*, p.13

[8] Prezzo 295 corone svedesi. Una versione in lego di olmo ed ebano, senza fodera costava 175 corone.

[9] In K.Wängberg-Eriksson, *Estrid Ericson, op. cit.*, p.91

[10] Amelia Levetus, *Austrian Architecture and Decoration*, "The Studio Yearbook for Decorative Art", 1913, pp.187-190

[11] Hedvig Hedquist, *Rechteckige Sitze - Totalitäre Gedanken*, in Iris Meder (a cura di), *Josef Frank. Eine Moderne der Unordnung*, Verlag Anton Pustet, Salzburg Wien München 2008, p.26

[12] Come il "Caledonian Market" a Londra o il "Porte d'Italie flea market" a Parigi che frequentava spesso, ma il suo paese favorito restava l'Italia. Nel 1935 in compagnia di Ragnhild Lundberg visitò gli Stati Uniti, ma secondo lei gli americani non avevano molto da insegnare riguardo all'arredo di interni e rimase più colpita dagli oggetti che poté vedere a Chinatown, San Francisco, e le produzioni artigianali in Messico. K.Wängberg-Eriksson, *Estrid Ericson, op. cit.*, p.26

[13] *Estrid Ericson's Catechism*, 1939, in *Ivi*, pp.60-61

[14] Margit Heyman (poi Thorén) rimase a lavorare presso la Svenks Tenn per nove anni quando divenne socia della ditta Edna Martin Textil (poi Emte Textil), ma continuò a collaborare con la Ericsson fornendole tessuti sia lavorati a mano che a macchina. *Ivi*, p.21

[15] Nel 1966 viene fondato il "Josef Frank Fond" della ditta Svenskt Tenn per cui dal 1968 si conferisce uno stipendio per studenti e neolaureati in Architettura come borsa di ricerca per un viaggio di studio in Svezia.

[16] Viktor Matejka, *12 Fragen an Josef Frank*, Stockholm, Rindögatan 52, 1965, in "Die Bauwelt", 76 Jg, Heft 26, 1985, pp.1064-1065

[17] Nella 9 dicembre 1956 a Trude Waehner Frank scrive che ha intenzione di abbandonate del tutto il negozio (LÖNW)

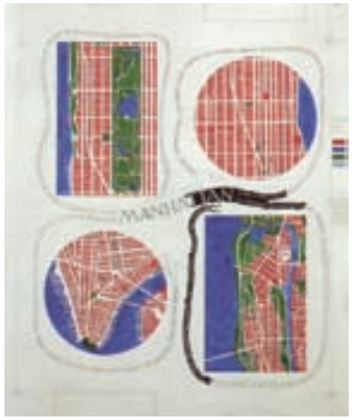
[18] Lettere di Frank a Trude Waehner (LÖNW), 15 aprile 1946

[19] *Ivi*, 11 luglio 1938

In una lettera indirizzata a Spalt e Kurrent, conferma: "ero impegnato a sufficienza con così tanto successo che oggi lo "stile" che all'epoca avevo introdotto, oggi viene considerato ovunque lo stile nazionale scandinavo", mentre in un'intervista rilasciata alla stessa Eriksson: "io costruisco sulla tradizione colta, ho salvato tutto l'arredamento svedese e creato lo stile scandinavo". Friedrich Kurrent, *Die Rükkehr von Josef Frank aus der Emigration*, in "Bauwelt", Berlin, mai 1985 e in *Josef Frank zum 100 Geburtstag am 15 Juli 1885*, Ausstellung vom 15 Juli bis 2 August 1985, Fakultät für Architektur der Technischen Universität München, p.13

[20] Lettera di Frank a Trude Waehner, 30 marzo 1946 (LÖNW)

New York



J.Frank, pattern Manhattan, 1943-44, da Stritzler-Levine 1996 p.258

Se fino al 1938 Frank si recava ancora regolarmente a Vienna anche perché continuava a collaborare con Wlach progettando arredi per *Haus & Garten*, dopo l'annessione tedesca dell'Austria (l'*Anschluss*) non ci tornerà più (nel caso andrà Dagmar Grill, per lui[1]) decidendo di acquistare la cittadinanza svedese[2] e attivandosi con le autorità svedesi per aiutare i prigionieri ebrei dei campi di concentramento tedeschi e chiunque volesse emigrare negli Stati Uniti (invia anche regolarmente del denaro ad amici[3], e ospita nel suo appartamento a Stoccolma molti rifugiati austriaci e tedeschi[4]).
La situazione però è difficile: "con le collette ecc. qui non si va avanti, la gente non ne vuole sapere [forse per paura che i soldi spediti vadano persi]. Quando [invece] qualcuno è [già] qui le cose vanno diversamente, anche gli ebrei contribuiscono all'aiuto, specialmente per permettere una partenza veloce. Per il resto il partito fa molte cose per i suoi membri, procura i visti, anche se sembra solo per i lavoratori che poi si possono sistemare di nascosto, quindi solo per ex funzionari. Nel caso di Danneberg hanno persino spedito un visto per aiutarlo ad uscire da Dachau, finora senza risultato. Nelle mie ricerche sono riuscito a sapere che questo è possibile solo attraverso l'Inghilterra, dato che si considerano i paesi più piccoli già come annessi. Tuttavia finora è servito a qualcosa in due casi soltanto, per la signora Deutsche e un tale Habsburg. Per il resto qui ci sono 7000 visti da controllare, nel comitato c'è anche un viennese (34 anni) e anche lui fa le revisioni. La mia garanzia non servirebbe a niente, dato che sono tollerato solo provvisoriamente per un soggiorno temporaneo. Con la mia cittadinanza le cose vanno molto lentamente, vengono fatti sempre nuovi problemi e quindi si tirerà avanti per tutta l'estate ed è incerto come le cose andranno a finire, dipende soprattutto se ci sarà un uomo che conosco (se non sarà in vacanza)"[5].
D'altra parte anche in Svezia nel 1939 "inizia ad esserci un'atmosfera sempre più spiacevole contro tutti gli stranieri che viene aizzata anche da tutta la stampa giuridica. Questo non si riferisce solo agli ebrei o ai tedeschi, ma si estende sempre più (eccetto gli americani ovviamente

perché vengono visti bene come potenziali acquirenti). In generale prende sempre più piede una sorta di nazionalismo primitivo, cosa che in queste circostanze europee non mi meraviglia molto. Ora si attende appunto l'inizio della guerra, soltanto non si è certi se questo avverrà in primavera o in autunno. E se non inizia ancora quest'anno, allora probabilmente sarà già tardi, ma attualmente anche qui sono tutti impegnati avidamente nei preparativi"[6].
Anche il lavoro in questi anni è scarso e frustrante: "non ho molto da raccontarti su di me, le cose continuano ad essere sempre uguali senza alcuna emozione notevole. Ho appena spedito [i progetti per] i due spazi espositivi per New York e San Francisco[7] […] e perciò ora mi dedico di nuovo alle solite cose sempre così poco interessanti. […] Qui [a Stoccolma] vivo piuttosto isolato (*einsam*) e sono per così dire abbandonato a me stesso. Perciò non riesco a produrre granché e mi limito a ripetermi"[8].

Nell'aprile 1940 (anno in cui muore Asplund perché malato di cuore), fattasi la situazione troppo pericolosa dopo l'invasione della Danimarca e della Normandia, Frank decide di emigrare negli Stati Uniti, dove lo attendevano già suo fratello Philipp e gli amici Trude Waehner, Oskar Wlach, Sobotka e László Gábor. "E' molto triste il fatto che ora siamo di nuovo costretti a disseminarci, tuttavia come disse Artur Schnabel a Křenek, gli austriaci avrebbero ora il bel compito di diffondere la cultura, come un tempo i greci nell'impero romano. Una magra consolazione, dato che non credo neanche ai compiti nella storia. Ma tutto è comunque preferibile rispetto al vivere in queste condizioni animalesche o addirittura di adattarvisi"[9].
Il 18 dicembre 1941 raggiunge New York (durante il viaggio viene a sapere dell'attacco giapponese a Pearl Harbor), e per quattro anni abiterà a Manhattan, in un appartamento con due camere nella 50 Park Terrace East vicino all'angolo con la West 215th Street e alla casa dove abitava Trude Waehner[10], emigrata nel 1938 da Parigi ed ora insegnante alla Sarah Lawrence College.
Frank era già stato una prima volta in America tra il 16 e il 28 maggio 1927 quando aveva intrapreso un viaggio a New York per sovrintendere la sezione austriaca alla Machine-Age Exposition[11], e già nel 1938 aveva riflettuto di emigrare negli Stati Uniti: "Per me [Gàbor] avrebbe trovato nel frattempo qualcosa di buono, cioè un padiglione per una mostra, peccato che non c'ero e nemmeno Sobotka, così si è rivolto a Gropius. La gente del Bauhaus si comporterebbe lì ora in modo già molto civilizzato e umano. […] Perciò sto riflettendo ora, purtroppo ancora

Industrie americane mostrate nell'annuario del Deutschen Werkbund, Jena 1913, da M.Boeckl 1995, p.29. Sotto G.Asplund, Silos a Klagstorp, 1917, da P.Blundell Jones 2006 p.82

troppo a lungo, se andare davvero in America, sarebbe sicuramente la cosa migliore da fare dato che il lavoro attuale non è soddisfacente e noioso"[12].
Fu proprio László Gàbor infatti ad aiutare Frank e sua moglie Anna a poter emigrare in America. I due si scrivevano regolarmente. Dalla corrispondenza tra Frank e Trude Waehner si evince che Gàbor aiutò anche Walter Sobotka, Oskar Wlach e suo nipote Tobias, lo scrittore Soma Morgenstern, l'ex socialdemocratico Hugo Breitner, oltre che la stessa Trude Waehner e suo figlio Gustav[13].

F.Kiesler all'arrivo del materiale per l'International Theatre Exposition nel porto di New York, 1926, da D.Bogner 1988 p.32

Con l'affermarsi del nazismo infatti molti artisti e intellettuali dell'epoca erano emigrati dall'Austria: Ernst Freud e Jacques Groag a Londra, Ernst Plitschke[14] e Heinrich Kulka in Nuova Zelanda, Clemens Holzmeister in Turchia, Walter Loos in Argentina, ma la maggior parte cercò rifugio in America: in parte perché ispirata dagli articoli di Adolf Loos e dalle illustrazioni delle fabbriche americane che le riviste europee pubblicavano numerose in quegli anni (soprattutto i silos venivano tanto ammirati da architetti come Gropius e Le Corbusier, ma anche Gunnar Asplund[15]); in parte anche per l'influenza che ebbero le storie dello scrittore tedesco Karl May sugli indiani e i cowboy e il romanzo di Mark Twain *La capanna dello zio Tom* (di cui Richard Neutra era un appassionato), come anche le storie d'avventura di Julius Verne)[16]. Inoltre nel 1923 Henry Ford aveva pubblicato a Leipzig la sua autobiografia rappresentando agli occhi degli europei l'ideale dell'imprenditore libero, della standardizzazione industriale e della produzione economica di massa.
Secondo i dati raccolti dal Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes (archivio documentaristico della resistenza austriaca) – la prima istituzione che a partire dalla metà degli anni Settanta inizia a documentare il destino degli emigrati austriaci dal 1938 riuniti sotto la parola chiave "Exilforschung"[17] (ricerca sull'esilio) – vi furono principalmente due ondate di emigrazioni verso gli Stati Uniti: la prima vide protagonisti R.M.Schindler (marzo 1914, Chicago e poi 1920 Los Angeles[18]), Richard Neutra (1923, Los Angeles), Paul Theodore Frankl (1914, New York), Josef Urban[19] (nel 1911, Boston e poi 1922 New York), e Friedrich Keisler (nel 1926, New York), uomini in cerca non solo di un nuovo mondo, ma anche di nuove idee, e quindi chiamati da Boeckl "visionari" (*Visionäre*); la seconda avvenne dopo il 1935 e costrinse gli architetti ad emigrare a causa dell'avvento del nazismo e quindi chiamati "esiliati" (*Vertriebene*): Walter Sobotka[20] (a New York dal 7 luglio 1938, nel 1941 si trasferirà a Pittsburgh), László Gábor[21] (nel gennaio

1935 si trasferisce a Pittsburg), Felix Augenfeld[22] (nel 1939 a New York dopo essere stato un anno a Londra), Oskar Wlach[23] (emigrato a New York nel 1939, dopo essere stato nel 1938 prima a Zurigo e poi a Londra), Ernst Lichtblau[24] (nel 1939 a New York passando per l'Inghilterra), Hans Adolf Vetter[25] (professore dagli anni quaranta al Carnegie Institute of Technology di Pittsburg), e per un breve periodo anche Bernard Rudofsky[26] (nel 1935 a Pittsburg passando per Capri e Parigi).
In generale tuttavia, quello che in Europa era stato visto come un ideale e tanto lodato soprattutto nelle riviste tedesche come "Deutsche Bauzeitung", in realtà si era ben presto rivelato essere una delusione.
Nell'autunno del 1947 Vetter descrive così la città di Pittsburgh: "è talmente brutta che le brutture come tali non si percepiscono più. Piuttosto si intravede la forza drammatica che vi sta dietro e si prevede che nei prossimi 50 anni l'intera città verrà o abbandonata oppure bonificata e trasformata"[27].
Schindler, appena giunto a Chicago, scrive agli amici[28] di essere si rimasto positivamente impressionato dai grattacieli con le loro strutture in acciaio e le innovazioni tecnologiche come ascensori e impianti, ma critica subito i loro rivestimenti fasulli e la decorazione posticcia ed economica che chiama "painted tin gothic" (gotico metallico dipinto). "Se devo parlare di 'architettura americana', – scrive Schindler a Neutra nel 1921 - devo innanzitutto dire che essa in realtà non esiste come tale. Vi sono un paio di inizi, ma l'arte della costruzione non si è mai realmente sposata con l'America e quei pochi grattacieli che hanno fatto salire l'enorme forza vitale delle infinite e fertili praterie non hanno nulla di umano in sé. Gli unici edifici che testimoniano la vera sensazione del terreno che le sorregge sono le vecchie costruzioni di fango e mattoni dei primi coloni e dei loro successori – i messicani e gli spagnoli – nella parte sudovest del paese. Quello che l'americano colto con sentimenti sensibili di arte patriottica dichiarava come suo, lo 'stile coloniale', è un tentativo di trapiantare il contesto sociale europeo – tedesco, inglese – nel nuovo continente, che si annientò non appena si esaurì il flusso dei migliori immigrati da ogni paese. E tutto ciò che rimane sono un paio di bei vecchi edifici all'est e la sfortunata tendenza dei successori di imitare tutto ciò che è europeo – cosa che alla fine li manda senza speranza nelle mani della École des Beaux-Arts di Parigi"[29].
Ed anche quando Schindler nel 1920 si trasferisce a Los Angeles per lavorare con Wright nella direzione dei lavori per la Aline Barnsdall Hollyhock House, la situazione in fondo non cambia e in generale l'adattamento degli architetti austriaci al nuovo stile di vita americano

risulta difficile: il punto forte degli architetti viennesi continuava in sostanza a rimanere la casa d'abitazione, portando con sé una ricca esperienza in fatto di case isolate e *Siedlungen*, le quali però non corrispondevano a nessun formato americano caratterizzato dalla grande dimensione e dal grattacielo[30].

Per questo gli americani apprezzavano piuttosto gli architetti tedeschi come Walter Gropius (1883-1969), Marcel Breuer (1902-1981), Mies van der Rohe o Ludwig Hilberseimer (1885-1967), emigrati negli Stati Uniti attorno al 1937[31].

Lo affermerà anche lo stesso Frank in una lettera a Lurçat nel 1945: "The German architects, who have been here longer, have had great success. Gropius, Breuer, Mies, Hilbersheimer are professors and have influenced architecture (mainly on paper and not in reality). But the American architects […] are convinced that the Bauhaus and modern architecture are one and the same"[32].

Basti citare il fatto che nella mostra "Modern Architecture" al Museum of Modern Art di New York del 1932 vi furono solo due architetti austriaci, Richard Neutra - che già da dieci anni abitava a Los Angeles[33] - e Lois Welzenbacher più vicino alle tendenze tedesche. Inoltre nel catalogo della mostra, i curatori Henry Russell Hitchcock e Philip Johnson trascurarono del tutto di trattare dell'Austria[34]. Schindler non venne neanche invitato a partecipare, cosa che non fece altro che incrementare la sua concorrenza con Neutra[35] e il suo rifiuto verso l'International Style[36].

Ed anche lo stesso Neutra in fondo non riesce a competere con i suoi concorrenti americani. In una lettera a Trude Waehner nel settembre 1948, Frank affermerà che Mr.Kaufmann "vede il futuro in Mr. Mies. Riguardo alla Casa di Neutra in California [invece] sono molto scontenti, Wright era appunto migliore. Mr. Wright afferma ora che il suo Museum for Non obj. Art non possa venir distrutto da alcuna bomba atomica, esso verrebbe al massimo soffiato via e andrebbe a posarsi in un altro luogo (? un peccato)"[37].

Anche Josef Frank rimane dunque deluso dall'ideale americano e soprattutto è frustrato per non poter esercitare la professione di architetto: le sue uniche occupazione riguardano la scrittura (scrive anche tre romanzi che però non verranno mai pubblicati[38]) e il disegno di pattern tessili[39]: la ditta Schumacher&Co stampa la maggior parte di queste stoffe, ma Frank è insoddisfatto in confronto alla qualità svedese.

A partire dal febbraio 1942 fino al semestre invernale 1943/44, grazie

all'interessamento di suo fratello Philipp che insegnava ad Harvard, ottiene un incarico come insegnante nella sezione "Arte" alla **New School for Social Research** di New York.

Fondata nel 1919[40], nel 1933, dopo la presa di potere del partito nazionalsocialista in Germania, la New School aveva aperto una propria "University in Exile" (in un edificio progettato da Josef Urban) composta da una serie di intellettuali europei emigrati in America: in tutto furono ben 178 ad ottenere un incarico di insegnamento alla scuola[41]. Assieme a Frank vi furono Trude Waehner, gli scrittori W.H. Auden, T.S.Eliot, André Maurois, il filosofo Bertrand Russell, l'economo J.M.Keynes, il sociologo Lewis Mumford, lo storico dell'arte Meyer Schapiro, il pittore Amédée Ozenfant, la coreografa e ballerina Martha Graham, lo psicologo Max Wertheimer, e l'architetto Paul Zucker. Tra gli studenti lo psicologo Erich Fromm e l'antropologo Claude Lévi-Strauss.

Josef Urban, New School for Social Research, 1929-31, fronte da M.Boeckl 1995 p.75

Il titolo delle lezioni tenute da Frank, scritte in tedesco e tradotte in inglese dalla Waehner, dimostrano il suo continuo insistere su temi legati alla contrapposizione modernità e tradizione, nonché sull'importanza della libertà individuale contro le influenze massificanti tra cui faceva rientrare non solo i regimi totalitari della guerra, ma anche il funzionalismo del Bauhaus: "L'obiettivo dell'architettura moderna è maggiore libertà. Il suo mancato raggiungimento nei tempi passati fu dovuto non solo ad una costruzione più primitiva ma principalmente a causa della convinzione che il nostro intorno richiedesse unità formale, stile. L'approccio moderno più scientifico ha permesso una più grande varietà e una maggiore individualità tra le opere di architettura, ingegneria e decorazione. Per questo non dobbiamo mai più tornare ad uno stile nel vecchio senso della parola. I tentativi di crearne uno oggi, sia che sia moderno che storico modernizzato, hanno un effetto reazionario e totalitario. Accettato questo punto di vista, almeno in teoria, la lotta rimane tra due gruppi, uno che difende il gusto per gli stili antichi dando loro nuove forme, l'altro che cerca l'estinzione degli stili per fare spazio alla libertà e l'umanità"[42].

Accompagnavano le lezioni delle diapositive di interni e case americane che Frank aveva già collezionato durante il suo primo viaggio in America nel 1927[43].

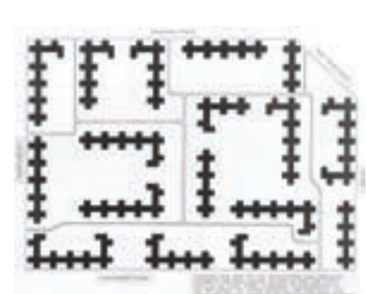
Dal 18 gennaio 1942 al 9 febbraio 1943 si tenne pure una mostra dei progetti architettonici di Frank presso la scuola, in cui espone anche una sua proposta del 1942 per la "**City of New York Slum Clearance**", che avrebbe dovuto risanare uno dei quartieri più poveri della città (tra la 1. E la 2. Avenue e la 12. e la 16. Street). La proposta di Frank consisteva nello spezzare i quattro blocchi di alta densità edilizia

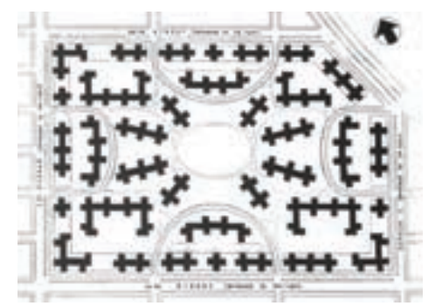
J.Frank, pattern
California, ispirato alle illustrazioni contenute in G.Lynwall Pratt, *American Garden Flowers* (New York 1943);
Drinks, window patternche mostra piante di caffè, tè e cacao;
Djungel, fiori e fauna esotica

esistenti posizionando otto edifici a 24 piani intervallandoli con zone verde, sentieri e pozzi d'acqua. Sei di questi hanno una forma a doppio uncino e sono collocati agli estremi di questa enorme area di circa 5,5 ettari. Gli altri due hanno una pianta a croce irregolare. Le facciate sono colorate e viene evitata ogni simmetria. Il progetto non venne però preso in considerazione dal Comune e al suo posto venne realizzato un progetto della Metropolitan Life Insurance Company, decorativo-simmetrico, con blocchi a croce composti da due, tre fino a cinque unità[44].

Tuttavia Frank non rimarrà soddisfatto nemmeno di questa esperienza di insegnamento alla New School e spesso con Trude Waehner ironizza sulla "logica per scimmie" della scuola, chiamandola "New School of the Urwald"[45], cioè della foresta amazzonica. In una lettera a Sobotka infatti, Frank spiega che le lezioni, solamente una a settimana, erano troppo impegnative per gli studenti - sei donne - interessate piuttosto alla decorazione di interni[46]. Inoltre lo stipendio era esiguo e per arrotondare sua moglie cuciva guanti e insegnava musica. Nel febbraio 1946 deciderà quindi di tornare in Svezia.

J.Frank, Slum Clearance, New York City, 1942, planimetria e vista a volo d'uccello, Graphische Sammlung Albertina (inv. JFA41), da C.Long 2002 p.226 (bn) e I.Meder 2008 p.72 (a colori, ma leggermente tagliata in alto)





J.Frank, Modified site plan for the Metropolitan Life Insurance Company's low cost housing project in the "Gas House" District, New York City, 1943, planimetria, Graphische Sammlung Albertina (inv. JFA19), e proposta di Irwin Clavan, da C.Long 2002 p.227-228

Josef Frank (1885-1967)

Note

[1] Vedi lettere di Frank a Trude Waehner (LÖNW): 28 maggio 1938, 14 giugno 1938, 12 luglio 1938. Dagmar Grill era la cugina della moglie, sua collaboratrice e futura compagna. Vedi anche l'approfondimento *13 Case per Dagmar Grill*.

[2] La riceverà però solo dopo il marzo 1939 dopo una estenuante attesa. Nella lettera del 5 marzo 1939 afferma che non l'ha ancora ricevuta, avendola richiesta già l'anno prima. L'11 luglio 1938 aveva scritto che avrebbe dovuto aspettare 5 anni per averla, e si lamenta che chi invece ha conoscenze, o è un personaggio importante come un giocatore di calcio, la ottiene subito (14 giugno 1938). Eppure, scrive in tono ironico, "sarebbe sicuramente molto meglio anche per gli svedesi se l'inventore del loro stile fosse almeno un loro compatriota".

[3] Vedi lettere di Frank a Trude Waehner (LÖNW), 12 luglio 1938.

[4] Tra questi anche Bertold Brecht e Ernst Krenek. Vedi C.Long, *Josef Frank*, University of Chicago Press, Chicago 2002, pp.216-217

[5] Lettere di Frank a Trude Waehner (LÖNW), 14 giugno 1938

[6] *Ivi*, 5 marzo 1939

[7] Qui Frank si riferisce agli allestimenti del padiglione svedese alla World's Fair di New York (uno studio) e alla Golden Gate Exhibition di San Francisco (una camera da letto), entrambi progettati per la Svenskt Tenn assieme a Estrid Erikson. Del 1939 è ancora solo il progetto d'interno per l'appartamento di Estrid Eriksson a Stoccolma.

[8] Lettere di Frank a Trude Waehner (LÖNW), 5 marzo 1939

[9] *Ivi*, 12 luglio 1938

[10] Trude Wahner abitava nel Park Terrace West al numero 31 (New York 34) e appena arrivato a New York ospita Frank per un breve periodo, come ricorda Gustav Szekely, figlio di lei: *Erinnerungen an Josef Frank* in Iris Meder, *Josef Frank. Eine Moderne der Unordnung*, Verlag Anton Pustet, Salzburg Wien München 2008, p.117

[11] Maria Welzig, *Josef Frank 1885–1967. Das architektonische Werk*, Böhlau Verlag, Vienna, 1998, p. 198. In quell'occasione forse è andato anche in visita di Neutra e Schindler a Los Angeles, anche se la cosa non è accertata. Vedi C.Long, *Josef Frank*, *op. cit*., p.139

[12] Lettere di Frank a Trude Waehner (LÖNW),11 luglio 1938

[13] *Ivi,* 14 giugno, 11 luglio e 12 luglio 1938

[14] Nato a Vienna nel 1903, suo padre lavora nel ministero delle costruzioni e tiene uno studio edile al quale collabora anche Plitschke. Esercita un praticantato presso la ditta di mobili M. Niedermoser & Sohn, dal 1919 al 1923 studia alla Kunstgewerbeschule di Vienna, e poi fino al 1926 alla Akademie der bildenden Künste dove insegna Peter Behrens (per un breve periodo è suo collaboratore). Nel 1905 apre uno studio con l'amico Max Frey. Nella primavera del 1927 diventa l'unico collaboratore di Frank e due anni dopo si trasferisce a New York dove conosce F.L.Wright. Il crollo della Borsa del 1929 lo costringe a tornare a Vienna passando per Parigi, dove conosce Le Corbusier. A causa del nazismo, nel 1939 emigra in Nuova Zelanda per ritornare a Vienna solo nel 1963, dove muore nel 1992.

[15] Quando Asplund nel 1920 e poi nel 1938 andrà a visitare di persona gli Stati Uniti, rimarrà profondamente impressionato soprattutto dai silos per cereali, traendone ispirazione per i propri progetti. Tra l'altro tra il 1917 e il 1919 (negli stessi anni in cui progetta Villa Snellman) egli stesso aveva progettato nove silos assieme all'ingegnere Carl Forsell che pubblicherà sulla rivista "Arkitektur" (oggi solamente tre sono ancora esistenti, ma comunque modificati: a Eslöv, a Hallsberg e a Vara). Anche Le Corbusier userà i silos americani per illustrare *Vers une architetture*, ma ad Asplund interessa ad-domesticarli, renderli abitabili e per questo usa tetti a capanna, finestre rotonde o diocleziane, riferimenti classici come pilastri, per conferire cioè alle solide masse una faccia-ta, una maschera, una personificazione. Vedi P. Blundell Jones, *Gunnar Asplund*, Phaidon, London 2006, p.82

[16] Oliver Rathkolb, *Zeithistorische Rahmenbedingungen*, in Matthias Boeckl, *Visionäre und Vertriebene. Österreichische Spuren in der modernen amerikanischen Architektur*, Ernst & Sohn, Wien 1995, pp. 43-50

[17] In occasione della prima mostra su Kiesler a Vienna nel 1987-88 curata da Dr. Dieter Bogner, divenne chiaro come ci fosse tutta una rete di relazioni con altri architetti, intellettuali e artisti viennesi emigrati negli Stati Uniti che non era stata ancora sondata. Tra il 1985 e il 1988 vi fu una nuova ondata di ricerche attraverso le documentazioni *Vertriebene Vernunft* (Ragione esiliata) e *Die Vertreibung des Geistigen aus Österreich* (L'esilio degli intellettuali dall'Austria), tuttavia le ricerche sono ancora aperte.

Il libro di M.Boeckl, *Visionäre und Vertriebene..., op. cit*., è uscito in occasione della mostra tenutasi dal 24 febbraio al 16 aprile 1995 presso la Kunsthalle di Vienna, a cura di Matthias Boeckl, Otto Kapfinger e Adolph Stiller. Direttore della mostra fu Toni Stooss.

[18] All'epoca Los Angeles stava subendo un processo di rapido sviluppo grazie ai giacimenti di petrolio, all'industria del cinema, di quella aeronautica e automobilistica – la seconda del paese dopo Detroit – oltre al fatto che veniva apprezzata per il clima ed il paesaggio. Qui Schindler, incaricato da Frank Lloyd Wright di seguire i lavori della Aline Barnsdall Hollyhock House, aprirà un proprio studio di architettura ricevendo tra il 1926 e il 1938 più di 50 incarichi, la maggior parte dei quali tuttavia rimase non realizzata a causa della crisi della Depressione. Sua moglie Pauline S.Gibling a Los Angeles si impegna nell'ambito della pedagogia ed educazione, fondando una scuola elementare con Leah Lovell, moglie di Dr.Philip Lovell, curatore di uno studio medico di grande successo (il Physical Culture Center) e direttore della colonna The Care of the Body nella rivista "Los Angeles Times" sulla quale anche Schindler scriverà alcuni articoli: *Lüftungen* (impianti di areazione); *Installation und Gesundheit* (impianti e salute); *Über das Heizen* (sul riscaldamento); *Über die Beleuchtung* (sull'illuminazione); *Möbel* (mobili); *Obdach oder Spielplatz* (Soffitta o spazio per il gioco). I Lovell saranno i committenti per la Lovell Beach House.

Altri architetti emigrati a Los Angeles in quegli anni sono Kem Weber, J.R.Davidson (che costruì la casa di Thomas Mann nel 1941), William Lescaze, Paul Laszlo, van Keppel e Detlef Peters; mentre tra gli artigiani vi furono i coniugi Otto e Gertrude Natzler (emigrati nel 1938 da Vienna), la ceramista Glen Lukensm Beatrice Wood, Maria Kipp (disegnatrice di stoffe per Schindler), Tilli Lorch e anch Paul Theodore Frankl (giunto dopo la depressione da New York). Inoltre anche altri intellettuali europei risiedevano temporaneamente a Los Angeles come Thomas Mann, Theodor W.Adorno, Bert Brecht, Alfred Döblin, Lion Feuchtwanger, Herbert Marcuse e Arnold Schönberger.

Vedi August Sarnitz, *Transatlantische Begegnungen. Der Wagnerschühler Rudolph M.Schindler in den Vereinigten Staaten*, in M.Boeckl, *Visionäre und Vertriebene, op. cit*., p.106

[19] Nato nel 1872 a Vienna, nel 1911 accetta l'incarico come scenografo capo all'Opera di Boston e poi al Metropolitan Museum di New York. Tenta di finanziare di tasca sua la creazione di una Wiener Werkstätte a New York alla quale avrebbe dovuto collaborare anche Schindler aprendone una a Los Angeles, ma l'iniziativa fallì. Nel suo studio lavoravano dal 1925 anche Wolfgang Hoffmann – figlio di Josef Hoffmann - e sua moglie Pola interessata di design e membro del American Union of Decorative Artists and Craftsmen AUDAC, associazione di designer immigrati e americani fondato nel 1928, di cui faceva parte anche Bel Geddes. Josef Hoffmann scriverà il necrologio per la sua morte avvenuta nel 1933 a New York.

[20] Nato a Vienna nel 1888, Frank e Sobotka furono grandi amici dai tempi della Technische Hochschule ed intrapresero dei viaggi assieme come nell'autunno 1929 in Inghilterra. Durante l'esilio in America, Sobotka si autodefinirà come il "follower", il seguace, di Frank e il rappresentante della "Viennese School" intendendo l'architettura viennese degli anni Venti. Secondo la lettera di Frank a Trude Waehner del 14 giugno 1938, László Gàbor si impegna a trovare un impiego come architetto per Sobotka, ma "per gli ebrei è un'impresa difficile". A New York lavora prima come disegnatore di mobili in legno presso la ditta Thonet Bros, poi alcuni mesi come collaboratore del designer americano Russell Wright, quindi nel 1939 la catena di cinema RKO lo incarica di modernizzare alcune sale e foyer.

A Pittsburg otterrà un incarico dapprima come Assistant Professor e poi come professore associato per arti applicate e tessili al Research Bureau for Retail Training (in seguito chiamata School of Retailing), una scuola professionale per commercianti al dettaglio fondata nel 1918 in cooperativa tra l'Università di Pittsburgh e il Department Store di Emil Kaufmann. Vi rimarrà ad insegnare fino al 1958. Tra il 1941 e il 1947 inoltre insegna Decorazione d'interni alla Facoltà di Architettura del Carnegie Institute of Technology. Muore a New York nel 1972. Il lascito di Sobotka, Principles of Design, che contiene anche la corrispondenza con Frank, si trova nella Avery Library della Columbia University di New York, e fino ad ora non è stato ancora pubblicato.

Vedi Maria Welzig, *Entwurzelt. Sobotka, Wlach und Frank in Pittsburgh und New York* in M.Boeckl, *Visionäre und Vertriebene, op. cit*., p.207

[21] László Gábor, nato a Budapest, conosce Frank dai tempi del Cafè Museum di Vienna e nel 1928 diventa amministratore delegato del Werkbund austriaco. Dal giugno 1935 è direttore

artistico del Kaufmann's Department Store a Pittsburg sulla Smith Street, negozio e spazio espositivo di cui proprietario era Edgar J.Kaufmann (1885-1955), uno degli uomini più influenti della città. Acculturato, in possesso di una ricca collezione di opere d'arte, Kaufmann fu il mecenate per molti artisti statunitensi tra cui anche Neutra (a cui viene commissionata la progettazione di Casa Kaufmann, di cui però non rimane soddisfatto, come testimonia Frank in una lettera del 24 maggio 1946 a Trude Waehner) e Frank Lloyd Wright (il quale tra il 1935 e il 1937 venne incaricato di arredare il Kaufmann's Office e costruire la Falling Water House).

Gábor aveva ricevuto l'incarico attraverso il figlio Edgar J.Kaufmann jun. (1910-1989), storico dell'arte e direttore della sezione arti industriali e design presso il Museum of Modern Art di New York, il quale aveva conosciuto Gábor probabilmente tra il 1928 e il 1929 avendo studiato scultura alla Kunstgewerbeschule di Vienna.

Tra il 1936 e il 1941 Gábor è anche Part Time Assistant Professor for Architecture presso il Carnegie Institute of Technology di Pittsburgh. Il 12 ottobre 1942 tiene una lezione presso al Department Store dal titolo *The Store Interior as an Architectural Problem*.

22 Felix Augenfeld, nato a Vienna nel 1984 aveva studiato dapprima alla Technische Hochschule e poi due anni alla Bauschule privata di Loos ed era amico di Ernst Freud. A Vienna aveva collaborato con Oskar Strnad partecipando assieme anche al concorso per il Völkerbundpalast. Nonostante visiterà più volte l'Europa dopo la guerra, non tornerà mai più a Vienna. Morirà a New York nel 1984.

23 Oskar Wlach, nato a Vienna il 14 aprile 1881, figlio di un orologiaio, aveva studiato assieme a Frank presso Carl König alla Technische Hochschule (laurea nel 1906 con la tesi *Die farbige Incrustation in der Florentiner Protorenaissance*) e per un breve periodo anche alla Kunstakademie dove insegnava Friedrich Ohmann. Costretto a lasciare *Haus & Garten* nel 1938, dapprima in Svizzera e poi in America nel 1939 passando per Londra. A New York non riceve molti incarichi e sopravvive soprattutto grazie al negozio di moda di sua moglie Klara Hynal, pittrice e stilista. Morirà a New York nel 1963. Per maggiori informazioni vedi nota n.19 a p.49 in Iris Meder, *Die Sprache Josef Franks*, in I.Meder, *Josef Frank..., op. cit.*

24 Nato nel 1883 a Vienna, frequenta la scuola privata per architettura (Meisterschule für Architektur) di Otto Wagner presso la Akademie der bildenden Künste, uno dei pochi studenti ebrei della scuola. Alla fine degli anni venti diventa direttore dell'Ufficio informativo per l'arredamento degli interni (Beratungsstelle für Inneneinrichtungen BEST) con sede nel Karl-Marx-Hof collaborando con Frank. In America insegna arredo di interni alla School of Design a Rhode Islands. Tornerà a Vienna in età ormai avanzata dove morirà nel 1963.

25 Hans Adolf Vetter (1897-19) negli anni trenta era stato assistente di Oskar Strnad e Josef Hoffmann alla Kunstgewerbeschule di Vienna, dove aveva anche studiato, allievo di Frank.

26 Anche Bernard Rudofsky, nato nel 1905 in Cecoslovacchia e laureato alla Technische Hochschule di Vienna (dove aveva discusso una tesi di dottorato sull'architettura dell'isola di Santorini: *Eine primitive Betonbauweise auf den Kykladen*, Un primitivo metodo costruttivo in cemento sulle Cicladi), trovò rifugio presso Kaufmann's Department Store nel 1935 collaborando assieme a Gàbor e conoscendo Frank Lloyd Wright . Nel 1937 andrà a Milano per collaborare con Giò Ponti.

In seguito vivrà un periodo in America latina (allestirà l'interno per il negozio Casa y Jardine a Sao Paulo in Brasile, prendendo a riferimento proprio il Department Store di Pittsburgh) e nel 1941 vincerà un concorso per Organic Design curato dal Museum of Modern Art che lo farà tornare a New York dove sarà direttore dal 1942 al 1943 della rivista "New Pencil Points". Nel 1944 allestisce la mostra "Are Clothes Modern?" presso il MoMA, e nel 1948 ottiene la cittadinanza americana. Scrive articoli nelle riviste "Interiors" (di cui è direttore artistico dal 1946 al 1949), "The Architectual Review", "Ars and Architecture", "Domus" e la rivista giapponese "Kokusai Kentiku". Nel 1955 intraprende un primo viaggio in Giappone dove conosce Kengo Tange e nel 1959 è ricercatore presso la Waseda University di Tokyo. Nel 1972 torna per la prima volta a Vienna dopo la guerra per ritirare il premio Prechtl, che gli viene conferito dalla Technische Universität. Nel 1986 riceve il Premio per l'architettura dalla Città di Vienna e Hans Hollein tiene la laudatio. Muore a New York nel 1988.

27 Vetter a Milan Dubrovic e Max Fellerer, Pittsburgh, 3 ottobre 1947, in M.Welzig, *Entwurzelt, op. cit*., p. 201

28 Rudolf Wondracek, gli architetti Neutra, Franz Kaym e Alfons Hetmanek, i suoi ex datori di lavoro Hans Mayr e Theodor Mayer.

29 Lettera di Schindler a Neutra, Los Angeles, dicembre 1920 o gennaio 1921, University of California at Santa Barbara, Architectural Drawings Collection, lascito di Schindler. Cit. in August Sarnitz, *Transatlantische Begegnungen, op. cit*., p. 98, traduz. it. Christina Kruml

30 Adolf k.Placzek - bibliotecario della Avery Librarian della Columbia University di New York, anche lui ebreo emigrato da Vienna - testimonia che molti architetti austriaci accanto alle riviste americane come "Progressive Architecture" e "Architectural Record", continuavano comunque a leggere *Moderne Architektur* di Otto Wagner e le nuove edizioni degli scritti di Loos. Rispetto agli architetti tedeschi come Gropius invece rileva che non si interessavano affatto per i libri storici. M.Boeckl, *Visionäre und Vertriebene, op. cit*., pp.7-10

31 Gropius diventa direttore della sezione di architettura presso la "Graduate School of Design" ad Harvard, dove è chiamato ad insegnare anche Breuer (che lavora con Gropius); Mies van der Rohe è nominato direttore dell'Armour Institute of Chicago (poi Illinois Institute of Technology - ITT) e tra il 1940 e il 1956 progetta e costruisce il nuovo campus; Hilberseimer dal 1938 lavora con Mies van der Rohe ed insegna anche lui presso Armour Institute of Chicago.

32 Frank a André Lurçat, 15 settembre 1945 (Fonds Lurçat, Archives Nationales Paris), cit. in C.Long, *Josef Frank, op. cit*., pp.225-226 e in M.Welzig, *Josef Frank, op. cit*., p.206

33 Neutra, oltretutto aveva lavorato presso lo studio di Mendelsohn a Berlino, per un breve periodo in quello di Wright a Taliesin nel 1924 e quindi in quello di Holabird & Roche prima di aprire uno studio proprio negli anni Trenta. Nella lettera del 5 marzo 1939 a Trude Waehner (LÖNW), Frank scrive: "È molto interessante notare come l'ex profeta di Loos, Neutra, ora si è trasferito del tutto lì e non capisce che non si tratta di uno sviluppo delle idee di Loos, bensì al contrario di applicazioni decorative".

34 Nota 22 a p.75 di I.Meder, *Josef Frank, op. cit*., (capitolo C.Long, *Josef Frank in New York*).

35 L'inimicizia fra i due era iniziata a partire da quando il progetto che avevano elaborato assieme per il concorso per il *Völkerbundpalast* nel 1926 (Neutra collabora per quattro anni nello studio di Schindler a Los Angeles) viene pubblicato due anni dopo nella mostra del Werkbund presso la Hofburg di Vienna solamente con il nome di Neutra. Oltretutto nel 1927 i Lovell incaricano Neutra e non Schindler nella progettazione della Lovell Health House, nonostante Schindler avesse già buttato giù qualche idea, probabilmente perché avevano avuto dei problemi con la precedente Beach House. Negli anni Trenta la concorrenza tra i due è tale che Neutra mostrerà le opere di Schindler come esempio di "impure modern", mentre Schindler definirà i progetti di Neutra come "meccanicisti".

Nel 1949, mentre Schindler si troverà isolato, Neutra verrà elogiato dal "Time-Magazine" ricevendo un articolo di prima pagina ed anche in Europa avrà un grande successo: dopo che già nel 1927 il suo libro *Wie baut Amerika?* (Stuttgart) gli aveva conferito una fama internazionale (in copertina aveva messo una fotografie della Palmer House di Holabird & Roche al cui progetto aveva collaborato anche lui), nel 1958 riceverà il *Preis der Stadt Wien*, sarà invitato a tenere conferenze presso l'università di Vienna e in occasione del suo 75 esimo compleanno verrà organizzata una grande mostra delle sue opere al Wiener Bauzentrum mentre il canale televisivo ORF produrrà un documentario. Schindler e Neutra si ritroveranno nel 1970 in ospedale, l'uno reduce dal cancro e l'altro da un attacco di cuore.

36 Come risposta alla Mostra al MoMA nel 1932 pubblica l'articolo *Points of View – Contra* e nel 1934 *Space Architecture* in cui rimarca la sua delusione per non essere stato invitato e la sua polemica contro l'International Style. Negli anni quaranta l'architettura di Schindler inizia persino a rifiutare il vetro e l'acciaio e la sua Haus Tischler (1949-50) può essere letta come un'opposizione alla casa Farnsworth di Mies van der Rohe (1945-1951). Schindler verrà riscoperto dopo la sua morte: in America Esther McCoy, *Five California Architects* (New York 1960) e David Gebhard, *R.M.Schindler. Architect* (Santa Barbara 1967); a Vienna da Hans Hollein che, dopo essere stato in America tra il 1958 e il 1960, pubblicò due articoli su di lui ponendolo in relazione con la Wagnerschule (*R.M.Schindler. Ein Wiener Architekt in Kalifornien*, in "Der Aufbau", n.3, Vienna 1961, p.102 e s.; *Rudolf M.Schindler. Ein weiterer Beitrag zur Berichtigung der Architekturgeschichte*, in "Bau", n.4, Vienna 1966, pp.67-82). Negli anni Ottanta poi vennero fatte numerose pubblicazioni e mostre sulle sue opere e la Casa sulla Kings Road venne restaurata e resa pubblica.

37 Lettera di Frank a Trude Waehner, 28 settembre 1948, LÖNW)

38 Il primo, *The Four Freedoms*è un giallo satirico in 5 capitoli (*Freedom of Worship, F. of Speech, F. from Want, F. from Fear, Bericht über Deutschland*) e 101 fogli dattiloscritti, rivolto contro il lato naive-ottimista della mentalità americana paragonandola in conclusione con la situazione tedesca; il secondo *The Peace Conference* è un'opera in due volumi, "scritta fra il 1940-41, ma ancora molto attuale", che ironizza sul credo americano riguardo al progresso e al suo ruolo di messia nella politica mondiale: *Mistery Novel* (163 fogli dattiloscritti in 21 capitoli) contiene in allegato una mappa dell'Europa con una suddivisione fantasiosa degli stati; *Struggle of War* (274 fogli dattiloscritti, capitoli dal 23 al 36)

Il terzo è la biografia del pittore Lucien Sander, *Das Leben des Malers Lucien Sander*, (in 20 capitoli e 262 fogli dattiloscritti) affermato quando era in vita, ma i cui quadri dopo la sua morte vennero dimenticati nelle cantine dei musei assieme a opere di Kandinsky, Mirò, Léger e Brancusi. Egli avrebbe rappresentato una nuova forma d'arte, il "Sublimismo", termine inventato da Frank.

Agli anni a New York risalgono anche due opere drammatiche. La prima è intitolata *Woch*, termine con il quale viene indicata una divinità nazista che ricorda allo stesso tempo anche Odino, dio della guerra, della magia, della sapienza e della poesia nel pantheon germanico. In una scena compaiono Einstein, Rohtschild e Trotzki che discutono in jiddisch come si potrebbe fare per proteggere i tedeschi dal fatto che un istituto per la ricerca sulle razze avrebbe scoperto che il sangue ebraico contiene non solo globuli rossi ma anche neri che sarebbero altamente velenosi per gli altri esseri viventi. In conclusione Frank prevede una scena dell'orrore in cui Parigi, Mosca e Gerusalemme vengono completamente distrutte e il Terzo Reich ha conquistato il mondo intero.

La seconda opera è una commedia in cinque atti con finale tragico. Si svolge a Parigi e Firenze all'inizio degli anni Trenta e si intitola *Träume*, Sogni. Il protagonista, Anton Helder, nonostante abbia fatto la sua fortuna a Parigi, è depresso perché non riesce

a sviluppare una vera abilità artistica. Nemmeno nell'amore trova soddisfazione finché si suicida nella stazione ovest di Vienna.
Nella lettera del 22 agosto 1946 a Trude Waehner (LÖNW) Frank accenna ad un altro pezzo che aveva in mente di scrivere, e che si sarebbe dovuto intitolare "Speranza" (*Espoir*) in cui ad un professore ottimista ebreo di Berlino veniva dapprima tolto l'appartamento, poi la libertà di frequentare la sua compagna, quindi viene licenziato ecc. fino ad arrivare alla camera a gas. Interruppe però la scrittura perché gli mancava una buona forma ed era indeciso sulla conclusione, cioè "se a) lasciarlo scappare b) liberarlo dagli americani c) metterlo nella fiducia della bontà divina d) farlo morire in un aldilà migliore".
Infine secondo la bibliografia indicata da M.Welzig in *Josef Frank, op. cit*., p. 264 esisterebbe anche il romanzo *The History of the Thirty Years' War*.
Tra le lettere a Trude Waehner (LÖNW) vi sono anche otto fogli dattiloscritti di una favola intitolata *Märchen für Affenkinder* (Favola per i bambini-scimmia) che però si interrompe. Vi si racconta la storia di una popolazione di scimmie senza coda governate da un re, anche lui privo di coda, nel cui albero genealogico però esisteva un lontano antenato che ne aveva avuto una. Il re spera quindi di ricevere prima o poi un figlio dotato di coda, ma tutti i tentativi falliscono. Si reca quindi dal mago Quibuxl che gli dà tutta una serie di indicazioni da seguire rigidamente, altrimenti una grande sfortuna avrebbe condannato per sempre lui e il suo popolo. Verrà però ostacolato dal pretendente al trono.
Caterina Cardamone nella sua tesi di dottorato attribuisce a questi primi anni in America anche la stesura della prima versione di *Kunsthandwerk und Aberglauben* (in seguito rivista col titolo *Kunstgewerbe und Aberglauben* tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta)
Per un approfondimento delle opere letterarie di Frank (Sammlung privata di Czech e Spalt, finora inedite) vedi M.Welzig, *Entwurzelt, op. cit*., pp. 195-96; Georg Schöllhammer, *Zum literarischen Werk Josef Franks*, in "Um Bau", n. 10, august 1986, Österreichische Gesellschaft für Architektur Wien, pp. 133-145; e Caterina Cardamone, *La tradizione classica negli scritti di architettura di Josef Frank*, relatore Ciro Luigi Anzivino, Università degli Studi di Firenze, Dip. di Storia dell'Architettura e Restauro delle Strutture Architettoniche, Dottorato di Ricerca in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica, XIV ciclo (1998-2001).

[39] Nel 1944 invierà ad Estrid Ericson (quando sposa il capitano Sigfrid Ericson, Eriksson diventa Ericson), con la quale era rimasto comunque sempre in contatto, come regalo per il suo cinquantesimo compleanno una ventina di stoffe con pattern ispirati alla nuova flora e fauna che poté ammirare nel nuovo continente.

[40] Tra i fondatori lo storico Charles Beard, gli economisti Thorstein Veblen e James Harvey Robinson, e il filosofo John Dewey (autore di *Arte come esperienza*, 1934).

[41] Vedi Peter M.Rutkoff, William B.Scott, *New School: A History of the New School for Social Research*, The Free Press, New York 1986

[42] "The goal of modern architecture is greater freedom. Failure to attain it in times past was due not only to more primitive construction but primarlily [scritto così nel testo] to the superstition that our surroundings required formal unity, style. The more scientific modern approach has made for greater variety and greater individuality among works of architecture, engineering and decoration. We shall therefore never again have a style in the old sense. Attempts to create one today, whether modern or modernized historical, have a reactionary and totalitarian effect. With this point of view accepted, at least theoretically, the struggle goes on between two groups, one defending the taste for old styles by giving them new forms, the other seeking the extinction of styles to make way for freedom and humanity". Programma annuale, Archivio della New School for Social Research, primavera 1942 cit. in M.Welzig, *Entwurzelt, op. cit*., p.215

[43] Le 152 diapositive si trovano oggi nell'archivio del Arkitekturmuseet di Stoccolma: Frank-Archiv n.1968-102-(1-152). Vedi nota 5 a p.74 di I.Meder, *Josef Frank, op. cit*., (cap. C.Long, *Josef Frank in New York*).

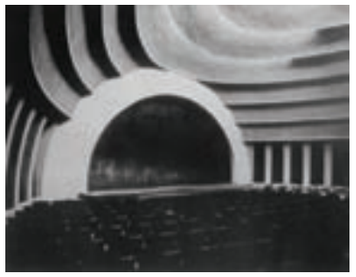
[44] Nel 1943 Frank ancora una volta cerca di modificare il progetto proposto dalla Insurance Company cercando un compromesso che comunque evitasse un impianto simmetrico e lasciasse più ampio spazio alle aree aperte.

[45] Lettera a Trude Waehner (LÖNW), 15 maggio 1946

[46] "I have started with lectures; I have six female students. The first lecture was definitely too high despite all precaution; I will now have to reduce all that; the main interest of the female students is of course interior decoration. Thus I have to revise the whole program". Josef Frank a Walter Sobotka, New York, 8. Febbraio 1942, in Walter Sobotka, *Principles of Design*, 1970, libro inedito conservato presso la Avery Library, Columbia University, New York, p.368. Vedi M.Welzig, *Entwurzelt, op. cit*., p. 215 e M.Welzig, *Josef Frank, op. cit*., p.207

Testi delle lezioni per la New School for Social Research

I testi delle lezioni restano ancora in gran parte inediti, conservati in parte nell'archivio privato di Hermann Czech che ha intenzione di pubblicarli a breve. Caterina Cardamone nella sua tesi di dottorato ne ha ricostruito una cronologia sulla base dell'analisi delle espunzioni e correzioni dei fogli contenuti presso questo archivio[1].
Il tema del primo ciclo di lezioni era *The Future of Architecture and Interior Decoration* (Il futuro dell'Architettura e della decorazione degli interni), e riguardavano lo stile impero dell'epoca vittoriana e le opere di Ruskin, William Morris e C.F.A. Voysey, focalizzando sulle trasformazioni sociali e i pericoli della meccanizzazione.
Nel semestre invernale 1942/43 il ciclo di lezioni era intitolato *Introduction to Modern Art and Architecture* (Introduzione all'arte e all'architettura moderne), in cui si pose una serie di corte domande che prevedevano risposte lunghe per cercare di capire che cosa fu incisivo nello sviluppo dell'arte e dell'architettura moderne: *What is style?* (Cos'è lo stile?), *What is tradition?* (Cos'è la tradizione?), *What is constructive?* (Cosa significa costruttivo?), *What is functional?* (Cosa significa funzionale?), *What is practical?* (Cosa vuol dire pratico?), *What is non-objective?* (Cosa significa non-oggettivo?), *What is modern?* (Cos'è moderno?), *What is individualism?* (Cos'è l'individualismo?), *What is development?* (Cosa si intende per sviluppo?) [2].
Nella primavera 1943 (dal 2 febbraio al 11 maggio), quando si iniziò a intravedere una svolta della guerra, gli argomenti trattati riguardavano i *Postwar Problems of Art*, cioè il ruolo dell'arte nel dopoguerra: nell'archivio della Scuola esiste il programma dell'intero ciclo delle lezioni introdotto da: "Si può prevedere che la guerra creerà nuove forme della nostra società umana. Queste forme influenzano le arti, e non tutte le tendenze del nostro tempo sopravvivono, come sappiamo per esperienza. L'artista deve trovare il suo posto nel nuovo mondo"[3].
L'ultimo ciclo era intitolato *Appreciation of Architecture* (Rivalutazione dell'architettura) e si tenne nell'autunno del 1943.
Frank aveva in mente di raccogliere tutte le lezioni e pubblicarle in un unico volume, quindi elabora i testi anche quando tornerà a Stoccolma



Josef Urban, New School for Social Research, 1929-31, aula e auditorium da M.Boeckl 1995 pp.76-77

nel 1946, dapprima raccogliendole sotto il titolo *Our Art in Our Time*[4] e poi *Contemporary Art and Architecture*[5]. Tuttavia, come si evince dalle lettere a Trude Waehner, ritiene questa occupazione più come "hobby"[6]: esso rientra "nel simpatico ambito dell'*Art pour l'Art*: di questo libro ho appena finito di correggere e di copiare il capitolo *Architecture as Art* e a breve lo spedirò a qualche scimmietta che si occupa dello stesso hobby. Dopodiché inizierò un nuovo capitolo".

Non riuscirà mai a trovare un editore disposto a pubblicarlo[7]. Forse la ragione è dovuta in parte anche al fatto che Frank non è mai completamente soddisfatto dei testi che scrive. Nella lettera del 23 marzo 1946, dopo aver spedito a Trude il capitolo *Architecture as Art* e le correzioni all'*Introduction* sostiene: le correzioni "sono tante, la maggior parte probabilmente inutili, ma mi sembra ancora come se il capitolo lo avessi buttato su velocemente. […] non mi viene più niente in mente cosa scrivere"[8].

E il 30 marzo dello stesso anno scrive che ha iniziato a correggere il capitolo *Art and Society*, ma che sta procedendo con calma "dato che non è più urgente"[9]. Sempre nella stessa lettera accenna al fatto che il libro avrebbe dovuto contenere delle illustrazioni.

In aprile è sempre più demoralizzato: "ora ho smesso momentaneamente di scrivere, tanto non serve a nulla, solo al gatto oltre che alla scimmia [cioè a Trude Waehner]"[10].

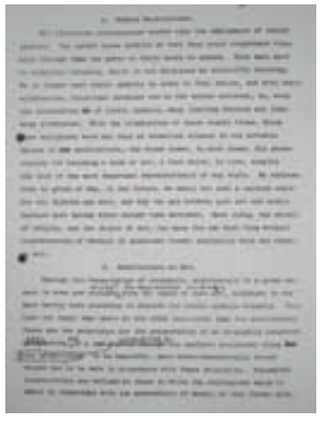
Nel maggio 1946 ha perso ogni speranza di vederlo pubblicato in Svezia: "Per quanto riguarda il libro, non ho l'intenzione di utilizzarlo qui e se non capisci questa logica, mi dispiace, ma probabilmente deve essere una caratteristica delle scimmie il non capire cioè niente di logica, che non viene insegnata alla *New School of the Urwald*. […] Ho finito di copiare l'ultimo capitolo, (non l'ultimo ultimo, ma l'ultimo che scriverò)"[11].

Il 19 luglio 1946 conferma: "Inizio subito con una notizia molto triste: con [l'editore] Broch non se ne è fatto niente. Dopo che il *Publisher* ha accettato il libro ora ha di nuovo cambiato idea e questo a causa delle critiche sullo stile e alla difficoltà di trovare un traduttore adatto. […] Forse si potrebbe tentare da un'altra parte, ma è improbabile, ancora ancora in Norvegia, ma anche lì hanno molti riguardi a causa dei grandi problemi con la stampa. Beh, certo la cosa per me ha poca importanza dato che, come potrai immaginare, il mio impegno non è stato molto energico, ma questo mi dimostra molto bene che non ne vale la pena e quindi non inizierò più nulla di simile, con ogni cosa avviene lo stesso"[12].

Ciò nonostante è molto probabile che sia proprio Trude Waehner ad

incoraggiarlo continuamente alla stesura dei testi, così nell'agosto 1946: "forse scriverò un altro capitolo, dato che ho tempo, ma solo come divertimento privato"[13]. "Certamente non ho neanche nulla in contrario a mostrare il mio [libro] ad una *Foundation*, ma anche nulla a favore dato che lo ritengo inutile. Oltretutto devo di nuovo modificarlo dato che è stato scritto durante la guerra e quindi col tempo presente, e siamo già ormai troppo lontani nella speranza di nuovi accadimenti"[14].

"Nel frattempo ho ricevuto la disdetta definitiva da Broch e dato che qui esiste solamente un editore che accetterebbe un [libro] simile, i prossimi tentativi saranno piuttosto senza speranza, anche se ci tenevo tanto per l'interesse della scrittura tedesca"[15].



J.Frank, *Outline to Contemporary Art and Architecture*, archivio privato H.Czech, da M.Boeckl 1995, p.214

"Il mio libro [infatti] contiene delle considerazioni riguardo all'arte e all'architettura del nostro tempo. Non mi sono preoccupato di trovare determinati risultati o dottrine su come dovrebbe essere prodotta l'arte moderna. Di questo io non ne so niente. So solo che l'arte del nostro tempo non ha niente a che fare con le abituali persone di tutti i giorni. Essa è destinata principalmente solo a pochi. So anche che viviamo in un mondo orribile, che priva di qualsiasi armonia. Ogni oggetto che viene prodotto, riceve la sua forma dal freddo compromesso tra utilizzo e commercializzazione. Viene decorato oppure lasciato apposta senza decorazioni per innalzare ancora il suo prezzo e soddisfare così le esigenze secondo le direzioni cangianti della moda. […] A un Tiziano o ad un Rembrant non sarebbe mai passato di mente che la stanza in cui sarebbero stati appesi i suoi quadri avrebbe dovuto essere tenuta in un certo determinato stile. L'effetto delle loro opere principali è indipendente dal carattere del loro intorno. Dipinsero senza una forma determinata o schemi di colore. Ciò nonostante le 'decorazioni' astratte di un Léger, per ottenere il loro completo effetto, pretesero che l'intorno si adattasse a loro. Il pittore effettivamente pretende che i desideri di tutti gli altri uomini vengano sottomessi alle sue decorazioni. L'individualismo viene sacrificato per una causa 'più alta'. In sostanza questo significa che ci stiamo avvicinando al codice morale dei nazisti"[16].

Note

[1] Iris Meder e Tano Bojankin stanno per pubblicare una raccolta di tutti i testi di Frank. A tal fine ho contribuito a tradurre dall'italiano in tedesco la "Nota sugli scritti inediti" contenuta nella tesi di dottorato di Caterina Cardamone, (La tradizione classica…, op. cit., pp.329-341) che però non ho potuto consultare nella sua interezza. Si trova nella biblioteca dell'Università di Firenze.

[2] Kristina Wängberg-Eriksson, *Josef Frank im Exil auf Manhattan 1942-46*, in Matthias Boeckl, *Visionäre und Vertriebene. Österreichische Spuren in der modernen amerikanischen Architektur*, Ernst & Sohn, Wien 1995, p.191

[3] "The war may be expected to create new forms of our human society. These forms influence the arts, and not all the trends of our time survive as we know by experience. The artist must find his place in the new world". Il programma è stato pubblicato in C.Long, *Josef Frank*, University of Chicago Press, Chicago 2002, p. 224.

Fra le quindici lezioni previste dalla scaletta (dal 2 febbraio all'11 maggio 1942), Cardamone afferma che soltanto cinque sono conservati all'archivio Czech: 1 ART and WAR. Will the war influence art and evaluation of specific art works? Can art help win the war? (22 fogli numerati da 1 a 26); 8. The Totalitarian Art / How totalitarian ideas will spread by so called functionalism, that tried to make the world uniform with a new universal style. Will this new style ever come? (pp.169-192); 11 How to plan a House / What demands are basic for a modern house other than the fulfillment of practical necessities? How can they be achieved? (pp.241-264); 12 The future of Architecture as Art / Is the pressure of business, industrialization standardization and mechanization so strong that architecture as Art will disappear? Is this desiderable? (pp.265-288); 14 Past and Future of Non Objective Art / Is non objective art the latest and only recent step in the development of art? Is realism dead forever? (pp. 313-336).

Nella lettera a Trude Waehner del 11 luglio 1946 (LÖNW) spiega così il capitolo *Art and Science*: "Edgar Kaufmann del M.o.M.A. (figlio del Pittsburghers) gli ha chiesto se fosse possibile confrontare l'unità tra forma e funzione nell'arte moderna con la metamorfosi della materia in energia nella fisica. Si, perché no, si può solo che dire! Ciò è avvenuto già spesso e ha a che fare appunto con *Art and Science*".

[4] *Our Art in Our Time* avrebbe dovuto comporsi in questo modo: Introduction / 1 War and Art / 2 Art and Ideology / 3 Architecture and Society / 4 Art and Science / 5 National Art / 6 The decorative Arts / [Modern Architecture] / 7 Architecture as Art / 8 Totalitarian Art / 9 Non Objective Art / 10 Art Critic / [How to build a House / The industrial Designer / City Planning]. Vedi tesi di dottorato di C.Cardamone.

[5] *Contemporary Art and Architecture* è composto da un *Outline* del piano complessivo più tre saggi, gli unici di tutto il fondo Czech ad essere redatti in inglese: un Introduction (di cui esiste anche una versione in tedesco), il capitolo V *Moderne Architecture* e il capitolo VIII *How to Plan a House*.

Sulla prima pagina dell'*Outline* compare il timbro dell'agente letterario Barthold Fles di New York e avrebbe dovuto comporsi come segue: 1. Introduction / 2. Art and War / 3. Art and Science / 4. Architecture and Society / 5. Modern Architecture / 6. Architecture as Art / 7. The Decorative Arts / 8. How to plan a house / 9. City Planning / 10. Non-Objective Art / 11. Totalitarian Art / 12. Art Criticism.

Il capitolo *Modern Architecture* venne pubblicato, rivisitato, nel 1950-51 col titolo *Modern Architecture and the Symbols of Static* nella rivista di studi epistemologici "Synthese. An International Journal devoted to Present-Day Cultural and Scientific Life" (Amsterdam, vol.8), forse per intervento del fratello Philip.

How to plan a House venne pubblicato in Johannes Spalt, *Josef Frank 1885-1967. Möbel & Geräte & Theoretisches*, Hochschule für angewandte Kunst, Wien, pp.156-167

Kristina Wängberg-Erikson mi ha gentilmente spedito copia dei dattiloscritti in lingua inglese ai capitoli V (*Moderne Architecture*) e VIII (*How to Plan a House*).

[6] Lettere di Frank a Trude Waehner (LÖNW), 19 marzo 1946

[7] Nella lettera del 23 marzo 1946 aveva raccontato di aver incontrato l'editore Bermann, proprietario un tempo della casa editrice L.B.Fischer (LÖNW)

[8] Lettere di Frank a Trude Waehner (LÖNW), 23 marzo 1946

[9] *Ivi*, 30 marzo 1946

[10] *Ivi*, 15 aprile 1946

[11] *Ivi*, 15 maggio 1946

[12] *Ivi*, 19 luglio 1946

[13] *Ivi*, 6 agosto 1946

[14] *Ivi*, 22 agosto 1946

[15] *Ivi*, 5 novembre 1946

[16] K.Wängberg-Eriksson, *Josef Frank im Exil, op. cit.*, p. 191

THE NEW SCHOOL
FOR SOCIAL RESEARCH

POST WAR PROBLEMS OF ART

Josef Frank

EXHIBITION OF ARCHITECTURE
by Josef Frank
will be held at the New School
from January 18 to February 9.

Programma Post War Problems of Art, da C.Long, 2002, p. 224

Ritorno in Svezia

J.Frank, camera da letto esposta in una delle cinque vetrine del Kaufmann's Department Store di Pittsburgh nel 1951, da C.Long 2002 p.235

Finita la guerra, nel febbraio 1946 Frank decide di tornare in Svezia (l'8 febbraio raggiunge Göteborg), mantenendo però l'appartamento a Manhattan fino al 1951[1].

Nel febbraio di quell'anno infatti il suo amico László Gábor allestirà una mostra dei progetti di Frank per la Svenskt Tenn (un soggiorno, una sala da pranzo, una serra, uno studio e una camera da letto, ciascuna composta di colori e pattern differenti e con acquerelli raffiguranti città realizzati da Frank stesso) nelle cinque vetrine del Kaufmann's Department Store a Pittsburgh[2]. Sarà l'ultimo lavoro di Frank negli Stati Uniti: nonostante il successo del pubblico infatti, le vendite rimarranno scarse, cosa che porterà alla fine della collaborazione tra Kaufmann e la Svenskt Tenn.

In Svezia riprende a scrivere a Trude Waehner che invece rimane ancora a New York fino alla fine degli anni Quaranta. In questi anni è profondamente demoralizzato e depresso, soprattutto perché si ritrova con nulla di stimolante da fare. Fino al 1955 arrederà per la Svensk Tenn alcuni ristoranti e diversi consolati in giro per il mondo[3] . Tuttavia si tratta di occupazioni che non lo soddisfano, per la maggior parte realizzazioni o aggiustamenti di mobili per i quali impiega pochissimo tempo: "esagererei se volessi dire che [la mia attività] è durata quattro ore"[4].

Anche la produzione di pattern per tessuti ormai lo annoia perché si tratta di "*Routine Work*, quindi tempo perso"[5].

Gli incarichi architettonici che riceve sono sempre più scarsi e comunque di poca rilevanza: "non so nemmeno più che cosa sia la "*Modern Architecture*, *How to Build a House* e cose simili"[6], "il mio ruolo è [ormai] analogo a quello di un disegnatore"[7]. "Sarei molto contento di non dover più disegnare nulla, dato che non lo faccio per nulla volentieri, mi causa un mal di stomaco tale che devo tornare ancora una volta al *Eno's Fruit Salt*"[8].

Quando una certa Mrs. Mallein vuole ampliare la propria casa con l'aggiunta di almeno sei camere gli "sembra come se volesse essere una sorta di azione di beneficenza nei miei confronti". All'opposto un'azione di beneficenza gli pare doverla fare lui adattando una piccola casetta minimale per "non so bene dove", di cui esisteva già un disegno di un altro architetto: "non si può dire quanto mi disgusta un simile compito perché si tratta proprio di ciò che mi ero proposto di non fare mai più"[9].

"In una rivista inglese sono stati ora pubblicati delle opere riguardo all'arte attuale ecc. tra cui diverse cose mie con l'annotazione "*Each piece a gem*. Si tratta ovviamente di tutte cose dei miei tempi giovanili, quando queste erano in qualche modo ancora giustificate; che oggi esse diventano sempre peggiori non è d'altra parte (davvero) solo colpa mia, ma anche delle circostanze attuali con la loro tendenza rozza e meno individualistica [cioè la massificazione]. Ma in effetti non esistono ancora cose nuove di me, nonostante io qui abbia già disegnato moltissime cose che ruminano quelle vecchie e sono lontanissime dalla mia *Mind* (che quasi non esiste più). Più di tutto vorrei diventare primitivista [*Primitivist*], cosa che purtroppo non posso più"[10].

"Tra l'altro non è nemmeno un grande piacere realizzare qualcosa per il pubblico di questo mondo, dove è evidente che il commercio [, così come il cibo,] è molto più importante dell'arte"[11].

"Ma adesso devo appunto trovare qualcosa di nuovo da fare durante le giornate che mi restano, dato che non ci si può solo dedicare all'ozio dalla mattina alla sera, anche questo è una questione di morale"[12].

In Svezia non si trova per niente bene, "in questo *country* tutto è terribilmente noioso, ci si trova abbandonati a se stessi e non vi è traccia di alcuno stimolo che arrivi dall'esterno, nemmeno –ismi"[13].

"Qui attualmente sono molto apprezzato, ma la cosa non mi interessa affatto perché è per cose che non mi riguardano (anche se le faccio meglio degli avidi interessati), ma a lungo andare non è bello occuparsi di cose che ti sono contrarie, come nel mio caso"[14].

"Mi sembra che qui l'arte sia molto più imitativa che negli Stati Uniti […] è tutto finto, come in Germania e per questo così poco interessante"[15].

"Gli uomini vogliono appunto avere tutto unitario, e questo è ciò che chiamo la loro visione del mondo estetica ("Singisme"da *Singe* che in francese significa scimmia) che proviene dalla mistica oppure viceversa"[16].

"Ritengo che tutta questa imitazione di azioni e parole sia la cosa peggiore, meglio se ognuno dice la propria fesseria autonomamente, cosa che ora mi sono abituato a fare"[17].

"Non mi trovo bene qui e non so perché, probabilmente sono già

completamente contaminato dall'*American Way*"[18] e ricorda con nostalgia quando passeggiava assieme a Trude Waehner "lungo le strade [di New York], soprattutto la Dyckman Street e ammiravamo tutte quelle orribili costruzioni [*Scheusslichkeiten*] che ora mi sembrano così belle a confronto di quelle di buon gusto del Werkbund"[19].

Se da un lato infatti Frank era rimasto deluso dall'ideale americano - che tanto lo aveva stimolato per lo stile di vita semplice e genuino e ormai sempre più condizionato dalla moda e dal consumismo di massa - trovando esagerata l'attenzione sull' "inesauribile argomento America che impegna tanto gli uomini" ("tutto ciò che proviene dall'America viene qui talmente valorizzato che lo si guarda con occhi sbalorditi"[20]), ritiene comunque preferibile l'America rispetto all'Europa: "la maggior parte delle persone, dato che è rimasta in America solo per un breve periodo, ha solo una vaga idea della condizione dell'artigianato artistico [*Kunsthandwerk*] americano. […] Devo però ammettere che ho trovato molto più piacevole vedere tali opere d'arte (*Kunstwerke*) lì in America che non qui [in Europa] questo artigianato (*Kunsthandwerk*) inteso troppo seriamente. Non so se questo è dovuto solamente alle parole di spiegazione delle scimmie americane (*Affenworten*) o se si trattava di un profondo senso estetico. Tu sai che mi sono sempre chiesto che cosa è più fastidioso (*Ärger*) tra questi due simboli della nostra vita moderna", cioè l'arte o l'artigianato[21]. Eppure "per l'America queste questioni non sono importanti perché questi problemi in realtà non esistono, né problemi di forma, né di stile. Molte degli oggetti nuovi sono privi di stile in una maniera che in Europa non si conosce, cosa che tuttavia non li rende meno belli"[22]. E ancora: "Ciò che è piacevole è l'assenza di ideologie, che rende la vita più accomodante"[23].

"A volte mi ritornano dei dubbi [di ritornare a New York] quando penso in questo modo all'America. […] Si può allora solo dire che lì [in America] sarebbe certamente molto meglio, se non ci fossero questi affari di lavoro [cioè il negozio Svenskt Tenn] e se l'*American People* non tratterrebbe ogni cosa come se fossero dei *feeble minded children* [bambini deficienti]"[24].

Anche nella conferenza sul tema *Das amerikanische Heim* (La casa americana), che tiene appena arrivato a Stoccolma, Frank aveva indicato a "un ottimismo infantile, al sogno del successo che impregna tutto ciò che fa l'americano e che si riflette persino nell'arredamento delle abitazioni. […] Tutto ciò che è nuovo viene visto come migliore". E ancora: la continua meccanizzazione del lavoro domestico ha portato come conseguenza il fatto che "l'interesse per l'arte dell'arredamento interno in generale non è molto diffuso. Quando una famiglia

americana deve traslocare da un estremo all'altro del paese – cosa che non avviene di rado – si usa mettere i mobili in strada oppure regalarli all'esercito della salvezza"[25].

"Ciò che [allora] mi piace di più dell'America non è il fatto che lì le cose siano migliori, ma che sembra che lì esistano più possibilità, mentre qui tutto è completamente decaduto e si muove in circolo senza trovare nuovi pensieri di fondo. Anche in Francia è così, anche se comunque non come a Vienna"[26].

Dalla lettera del 19 luglio 1946 in poi, più volte Frank scriverà a Trude Waehner di aver intenzione di tornare in America, il 28 settembre la informa che avrebbe addirittura deciso la data (il 27 ottobre), ma in realtà c'è sempre qualcosa che glielo impedisce, la poca voglia, l'attesa del biglietto aereo, o il problema del permesso di rientro[27]. Inoltre non ritiene nemmeno di avere buone prospettive di lavoro lì ("a volte mi viene il dubbio (non a causa del *Fruit Salt*) su che cosa fare se dovessi tornare a New York"[28]), nonostante le proposte che deve avergli fatto Trude: "non ha senso volermi incoraggiare o pretendere da me energie, dato che ciò che so, lo so, *rouge est rouge et bleu est bleu*". Anche l'idea di tenere un workshop alla New School for Social Research lo disgusta: "con ciò non voglio dire che col tempo magari le cose cambieranno, ma sarà improbabile. Nei prossimi tempi potrei cimentarmi solamente con discorsi generici, non ho altri stimoli ultimamente dato che non ho nulla di concreto da offrire. […] Qui mi disgusta tanto soprattutto ciò che faccio, mi vien male con qualunque attività, nonostante mi riesca persino molto bene, ma non ci posso fare niente. Tutto ciò te l'ho detto molte volte e non cambia. Ciò nonostante ho l'intenzione di riprovarci con l'America, anche se è talmente senza speranza così come le trattative delle Nazioni Unite. […] Per Vienna non ho neanche un minimo di interesse. Non posso aspettare che li si smuovi qualcosa, cosa che probabilmente non avverrà mai"[29].

La prima volta che Frank metterà di nuovo piede in Austria dopo l'*Anschluss* del 1938 sarà l'agosto 1947, quando viene invitato a tenere una conferenza sul "Ruolo dell'architettura" (*Die Rolle der Architektur*[30]) nel paese di Alpbach nelle Alpi tirolesi. Nel gennaio dell'anno dopo tornerà per la prima volta a Vienna, invitato dal sindaco Theodor Körner a tenere una lezione il 21 gennaio sulla "Architettura e urbanistica negli Stati Uniti e Svezia" (*Architektur und Städtebau in USA und Schweden*) nell'auditorium dell'*Österreichischer Ingenieur- und Architektenverein*[31] e il 28 gennaio accetterà l'invito di Haerdlt – allora presidente del CIAM austriaco - a tenere una conferenza "Kunst und Gesellschaft" in cui Frank

criticherà la divisione del Werkbund austriaco negli anni trenta[32].
Queste lezioni riscuoteranno molto successo e serviranno a risvegliare l'interesse nei confronti della figura di Frank, che, dopo la sua emigrazione in Svezia negli anni trenta, era andato dimenticato.
In generale però Frank non tornerà più volentieri a Vienna e in generale il suo atteggiamento nei confronti dell'Austria rimarrà sempre critico[33].
Già nel 1946 era stato invitato da Otto Niedermoser[34] (1903-1976) a tornare nella sua città natale per contribuire alla ricostruzione che stava avvenendo "in maniera dilettantesca e corrotta. […] Si può quindi solo dire che Vienna rimane appunto sempre la stessa, non si può fare nulla per opporsi, non ha neanche più senso"[35]. "Aggiungo che il viaggio verso Vienna dura all'incirca lo stesso tempo come andare a New York, ma non è questo il mio motivo per cui non ci vado. E non è dovuto neanche al fatto che lì non ci siano abbastanza mezzi per la ricostruzione, quanto piuttosto perché al momento non vi è più nulla da sperare, già prima tutto si trovava in una condizione di completo disfacimento in tutti i campi e certamente questo non si è migliorato"[36].
"La maggior parte (o tutto) ciò che ci viene proposto da lì è talmente antiquato che sembra provenire da un mondo antico. […] Oltre a ciò esiste ancora la *Hochschule für angewandte Kunst, ex Kunstgewerbeschule*, con i vecchi docenti (nessuno escluso). Hoffmann continua a produrre i suoi gingilli [*Gnasch*] e Kitt espone". Anche la Svizzera si dimostra antiquata dato che vi è una mostra di grafica rappresentata quasi esclusivamente da Arp e la mentalità del Bauhaus, "con l'unica differenza che i nostri viennesi sono rimasti impigliati in una fase ancora precedente, cioè quella di Maria Teresa"[37].

Se nel 1931 Frank aveva riposto ancora buone speranze in un futuro postbellico scrivendo in *Architettura come Simbolo* che la guerra "ci ha messo nella condizione di poter ricominciare tutto daccapo aprendoci una via", ora sostiene: "non ho più interesse a far propaganda perché è troppo noioso dover affrontare un'altra volta tutto quello che si era già dato per concluso. Inoltre mi si presentano anche tutte le più possibili difficoltà, contro le quali non riesco più a trovare abbastanza energia dato che in realtà mi riguarda ormai troppo poco. E per questo trovo anche che tutti gli orribili avvenimenti mondiali non sono più emozionanti come sarebbero stati un tempo, dato che tanto non c'è più nulla da iniziare con questa umanità, specialmente finché l'arte astratta continuerà a diffondersi sempre più"[38].
"Il mondo si trova in uno stato terribile (l'Israele e la Francia sono gli unici paesi simpatici) e la stupidità dei diversi governi, comprese le Nazioni Unite, ha superato ogni aspettativa, anche se non ci si è mai aspettato nulla di positivo da questa società. Che cosa ci si deve aspettare da un'associazione che opera nell'ombra delle opere d'arte di Léger???"[39].
Frank infatti era polemico di fronte a tutti i totalitar-ismi, in cui faceva rientrare non solo i regimi autoritari, anche l'architettura funzionalista, l'arte astratta, il Bauhaus: "è difficile liberarsi dei simboli totalitari. Stimolata con il suo legame con l'industrializzazione e la standardizzazione, l'architettura moderna cominciò ad uniformarsi ad esse, senza che si avesse idea del significato di tutto ciò. In quel periodo ciò che era o non era ammesso veniva addirittura stabilito dai tribunali dell'inquisizione. La standardizzazione che supera il suo valore di utilità per divenire ideale estetico è una barbarie, in quanto essa propaganda l'uniformità degli esseri umani. […] Ogni essere umano ha bisogno di un certo sentimentalismo per sentirsi libero: questo gli viene tolto quando lo si costringa ad avanzare pretese di tipo morale anche di fronte ad esigenze solo meramente estetiche. Quello di cui abbiamo bisogno è la varietà e non la monumentalità stereotipa. […] basta con gli stili universali, basta con l'equazione arte uguale a industria, basta con tutto il sistema di idee che è divenuto popolare con il nome di funzionalismo"[40].
Di fatto "gli architetti moderni anche se non erano nazisti mostravano lo stesso spirito propenso all'uniformità e utilizzavano le loro opere come propaganda. […] Avrà certamente notato che tutti gli artisti che attualmente vengono ritenuti "innovatori" (*Neuerer*) hanno circa 80 anni. Non esiste una generazione successiva che apporti qualcosa di valido e nuovo, e cosa che ritengo ancora peggio, nessuna opposizione, dato che in fondo non vuole più avere nessuna arte e probabilmente non può neanche"[41].
In verità "le persone preferiscono essere costrette da regole, soprattutto quelle estetiche, piuttosto che essere liberi", perché in questo modo non necessitano di pensare autonomamente e si sentono più sicuri: "quando si lasciano le persone una qualche libertà, queste non la capiscono e la intendono come debolezza. Per questo anche con il mio insegnamento ho meno successo rispetto a quelli del Bauhaus. […] Tanto meno si permette, tanto più si viene presi sul serio, questo risparmia dal pensare cosa che è la meta per molti"[42].
"Credo [infatti] che tutte le informazioni sono state già talmente falsificate e mescolate che non si saprà mai la verità. E non è neppure necessario saperla, visto che comunque si tratta solamente di una pessima propaganda nazista (Dadaismi)"[43].

In Svezia "le persone sono convinte che è solo grazie alla loro saggezza che non sono entrati in guerra, mentre in realtà ciò è dovuto solamente alla stupidità degli altri. […] Attualmente esiste, oltre a quelle generali, un'azione d'aiuto speciale per la Germania […]. Dietro a queste azioni naziste si nasconde spesso la chiesa, accanto ad associazioni ufficialmente naziste"[44].
"Ora viene fuori (cosa che del resto si sapeva già da sempre) quanto tutto fosse corrotto da tradimenti e servilismo, per i quali il governo ha contribuito volentieri e con successo, e non invece con la morte eroica. [Eppure] Tutto verrà dimenticato nel momento in cui ci saranno i soldi, e sono già qua, guadagnati attraverso l'aiuto verso la Germania, ma questo appunto non fa male a nessuno. […] È meglio se si fa finta di non sapere nulla, se si distribuiscono libri falsi bianco-blu, mentre in realtà i militari sono ancora più dei cattivi nazisti di prima"[45].
Persino Witzmann, l'architetto del partito nazista, nel 1946 era diventato un importante membro del Österreichisches Werkbund (ÖWB): "tutto ciò che un tempo era Berlino è tornato […] ci sono talmente tanti spettacoli teatrali che riguardano la Resistenza che sembra che i tedeschi si siano liberati da soli, così avviene anche nel teatro delle scimmie, ma senza scimmie"[46].
Addirittura "una rivista socialdemocratica scrive che i nazisti erano in realtà relativamente poco pericolosi, e che il nemico mondiale era l'America per via della bomba atomica (e non per il capitalismo). All'interno di questo partito viene esercitato un odio, stranamente con l'utilizzo di idee razziste, solo che questa volta non contro gli ebrei , ma di nuovo contro i negri"[47].
Non c'è davvero nulla di buono da sperare per il futuro se le cose continuano ad andare in questo modo"[48].

"Così mi sembra che io abbia terminato la mia attività dato che non credo che farò ancora qualcosa. Ci sarà ancora qualcosa da fare per il negozio [Svenskt Tenn], ma sono cose nulle, e perciò questa settimana ho per così dire terminato la mia biografia [*Lebenswerk*]. Certo non si tratta del *Lebenswerk* che mi ero immaginato, la mia meta, cosa avrei potuto e voluto fare, bensì appunto ciò che mi sono arrangiato di fare in queste circostanze e se riguardo così all'indietro al passato lo vedo molto triste, ma cosa ci vuoi fare? Nei sette o nove anni che mi rimangono, se tutto va bene, cercherò di cavarmela, ma non so se ciò basta neanche per un *hobby* gratificante. […] Che un momento simile sarebbe arrivato presto lo ho sempre immaginato, è già da tempo che si tirava per le lunghe, ma ora non c'è più quasi nulla da fare, *now i lay me down and sleep*, e quando mi ci sarò abituato le cose andranno meglio, almeno ormai ho oltrepassato l'età delle delusioni, nonostante vi siano anche in questo ambito pur sempre delle novità alle quali un tempo non si pensava, soprattutto se non si possiede più abbastanza fantasia (come me). E' anche meglio, dopo cosiddetti successi, smettere piuttosto che la gente capisca che pian piano ti stai trasformando in un vecchio idiota [*Trottel*], cosa che avrebbero già capito se solo i giovani d'oggi non sarebbero così senza talento"[49].
"In America ora la musica viene fatta con il computer (*Datamaschine*). Come vedi il tempo passato è completamente trascorso e l'umanità ha assunto talmente un altro aspetto, che non mi sento appartenere proprio più a questa epoca, e per questo non ho più alcuna voglia di continuare a partecipare. Bisogna essere del proprio tempo (*Il Faut Être de Son Temps*), come disse Daumier […] Si può dunque, se si vuole, tenere alta la bandiera dell'arte, consapevoli però di non appartenere in questo modo al nostro tempo, o che altro si può fare?"[50].
"Nell'ultimo periodo (o meglio negli ultimi dieci anni) ho cambiato molte volte il mio punto di vista sull'Architettura e sono dell'opinione che gli ideali che valevano allora, oggi appunto non ci appartengono più (o non dovrebbero) e quindi non sono neanche dei buoni modelli di riferimento. Credo che tutti i veterani dell'Architettura moderna di allora pensino in sostanza allo stesso modo, ma continuano a pasticciare perché non sanno bene come fare ora, cosa che del resto anch'io non so più"[51].

J.Frank nel suo appartamento in Rindögatan a Stoccolma, 1958ca, da K.Wängberg-Eriksson 1994 p.242

Josef Frank (1885-1967)

Quando nel dicembre 1965, grazie all'interesse di un gruppo di giovani architetti e storici (l'Arbeitsgruppe 4[52]), riceve il premio per l'architettura austriaco (Grosse Österreichische Staatspreis[53]), è già talmente debole che non riesce a venire a Vienna[54]. A proposito Frank aveva affermato: "ho ricevuto un messaggio dal ministero viennese che mi informa che il conferimento annuale del premio si tiene il 17 dicembre, che è un po' tardi, cioè oggi, se si pensa che ho aspettato questo giorno per ben 80 anni. Dunque non posso andarci e non ci sarei potuto andare neanche se avessi ricevuto il messaggio un po' prima. Infatti non sto per niente bene, non ho una malattia particolare, ma non esco di casa già da molte settimane. Inoltre il tempo è sempre pessimo, nevica sempre e ci sono solo 10 gradi" ed è anche molto buio. "Che bene stanno i pittori astratti che riescono a dipingere anche durante l'inverno senza luce, si vede che questo è anche a questo proposito un'idea moderna"[55].

Muore a Stoccolma l'8 gennaio 1967 a 82 anni[56] (l'anno prima Le Corbusier, nel 1969 Mies van der Rohe e Gropius).

Tavola commemorativa progettata nel 2005 da Friedrich Kurrent su finanziamento dell'Österreichischen Gesellschaft für Architektur per l'edificio in cui aveva abitato Josef Frank sulla Wiedner Hauptstrasse a Vienna (da I.Meder, 2008 p.99)

Note

Sedia di J.Frank che si trova nella Falling Water House progettata da Frank Lloyd Wright a Pittsburgh, da M.Boeckl, 1995, p.203

[1] Vi abiterà Alfred Hoffmann del quale Frank parla nella lettera a Trude Waehner del 23 marzo 1946 e in quella dell'11 luglio dello stesso anno (LÖNW) scrive che il proprietario dell'appartamento newyorkese Mr.Janek se ne andrà e quindi non sa che cosa succederà all'appartamento, né del signor Hoffmann che vi abita.

[2] Durante le preparazioni per l'allestimento Frank – che all'inaugurazione della mostra aveva anche tenuto un discorso - verrà ospitato per qualche giorno nella Fallingwater House progettata da F.L.Wright, dove ancora oggi si trova una sedia disegnata da Frank e prodotta negli anni cinquanta in Svezia, probabilmente giunta in possesso della famiglia Kaufmann nel 1963. Vedi Maria Welzig, *Josef Frank 1885–1967. Das architektonische Werk*, Böhlau Verlag, Vienna, 1998, p.210; N.Stritzler-Levine, *Josef Frank, Architect and Designer. An Alternative Vision of the Modern Home*, Yale University Press, New Haven, Connecticut 1996, p.224 e M.Welzig, *Entwurzelt. Sobotka, Wlach und Frank in Pittsburgh und New York* in Matthias Boeckl, *Visionäre und Vertriebene. Österreichische Spuren in der modernen amerikanischen Architektur*, Ernst & Sohn, Wien 1995, p. 203

[3] Vedi regesto delle opere in M.Welzig, *Josef Frank, op. cit*., pp. 254-257 e C.Long, *Josef Frank*, University of Chicago Press, Chicago 2002, pp. 334-337

[4] Lettere di Frank a Trude Waehner (LÖNW), 19 marzo 1946

[5] *Ivi*, 15 aprile 1946. Vedi anche quella del 23 marzo 1946 in cui racconta che una ditta gli aveva chiesto dei motivi per tappezzerie: "dato che non ho più voglia [di mettermi a produrle], ho chiesto 500 corone per ogni motivo". La ditta ha rifiutato: "preferiscono rubare qua e là ogni tanto, cosa che è più economica, *all right*". E il 10 aprile ribadisce: "Poco tempo fa ti scrissi di una fabbrica di tappezzerie che mi aveva offerto 75 corone e alla quale invece io ne chiesi 500. Dopo un po' di tempo si erano dimostrati disposti a pagare anche questa cifra. Ho guardato allora i lavori che avevano fatto fino ad allora e ho constato che 500 corone erano ancora troppo poche. I loro artisti infatti si sono limitati a disegnare un piccolo modulo, non più grande di quattro centimetri quadrati, e a ripeterlo. Campioni simili sarei in grado di disegnarli venti in un'ora, mentre per i miei ci impiego una settimana".

[6] *Ivi*, 23 marzo 1946

[7] *Ivi*, 6 agosto 1946

[8] *Ivi*, 10 aprile 1946

[9] *Ivi*, 19 marzo 1946

[10] *Ivi*, 22 agosto 1946. Cit. anche in M.Welzig, *Josef Frank, op. cit*., p.235

[11] Lettere di Frank a Trude Waehner (LÖNW), 28 settembre 1946. Vedi anche quella del 19 marzo 1946

[12] *Ivi*, 10 marzo 1948

[13] *Ivi*, 19 marzo 1946

[14] *Ivi*, 19 luglio 1946

[15] *Ivi*, 15 aprile 1946

[16] *Ivi*, 8 giugno 1946

[17] *Ivi*, 15 aprile 1946

[18] *Ivi*, 23 marzo 1946

[19] *Ibidem*

[20] Lettere di Frank a Trude Waehner (LÖNW), 23 marzo 1946

[21] *Ivi*, 30 marzo 1946

[22] Frank a Sobotka, 8 febbraio 1942 cit. in M.Welzig, *Entwurzelt, op. cit*., p.222

[23] Frank a Sobotka, 7 marzo 1942. *Ivi*, p.222

[24] Lettere di Frank a Trude Waehner (LÖNW), 30 marzo 1946

[25] Era stato invitato dall'associazione delle donne in carriera Yrkeskvinnors Klubb. Vedi Kristina Wängberg-Eriksson, *Josef Frank im Exil auf Manhattan 1942-46*, in M.Boeckl, *Visionäre und Vertriebene, op.cit*., p.197

In una lettera a Trude Waehner del 20 marzo 1955 (LÖNW) ironizzerà sul problema dell'accumulo della spazzatura: "mi è venuta una buona idea su come potersi liberare dalle cose vecchie senza doverle bruciare: li raccoglieremo in un sacco e lo deporremo poi in Nyons o Valreas [Francia] o in un'altra discarica [*Mal-stelle*], cosicché i cani [*chiens*] locali potranno leccarlo".

[26] Lettera di Frank a Trude Waehner, 12 ottobre 1946 (LÖNW)

[27] Il 12 ottobre 1946 rinvia il viaggio alla metà di novembre

e poi il 9 di quel mese rimanderà ai primi di dicembre e così via. Probabilmente neanche l'anno dopo riuscirà ancora ad andarci siccome il 15 ottobre 1947 le scrive che fino all'inizio di dicembre non può viaggiare perché mancano i soldi e che forse potrà andare a New York a metà dicembre. Ancora nella lettera del 16 settembre 1948 accenna al fatto che ha spedito la domanda per il permesso di rientro in America, mentre il 7 e 23 ottobre 1949 che si sta preparando per il viaggio a New York.
Riflette anche se andare in Inghilterra: "come andrà avanti con l'Inghilterra non lo so proprio, sto ancora aspettando il visto (vedi lettera di Frank a Trude Waehner, 10 aprile 1946, LÖNW), quando lo riceverà, avrà però ormai perso ogni entusiasmo di partire: "attualmente mi dà fastidio ogni cosa" (6 agosto 1946, LÖNW)

[28] Lettere di Frank a Trude Waehner (LÖNW),10 aprile 1946

[29] *Ivi*, 15 ottobre 1947

[30] Pubblicato in "Europäische Rundschau", n.17, 1948. Cit. in M.Welzig, *Josef Frank, op. cit.*, p.211

[31] La risposta del pubblico fu talmente positiva che la settimana seguente, il 30 gennaio, la lezione venne ripresentata in una grande sala nel quartiere operaio di Ottakring (*Ottakringer Volksheim*).
Quando ritorna in Svezia, scrive una lettera a Trude Waehner: "sono tornato ed è stata un periodo molto bello, pieno di esperienze interessanti e un nuovo sguardo profondo nell'ingranaggio del mondo". Sul bordo di questa lettera Trude Waehner aggiunge una nota: fu "la sua prima (e unica) visita e conferenza a Vienna, alla quale parteciparono circa 3000 persone e la gente al museo era in fila in piedi nei corridoi e persino in strada". Vedi lettera di Frank a Trude Waehner, 28 febbraio 19468 (LÖNW)

[32] In quell'occasione Haerdlt gli chiede anche di proporre una ricostruzione dell'area attorno alla cattedrale di Santo Stefano a Vienna danneggiata dalla guerra. Richiamando gli scritti di Sitte, Frank in due articoli pubblica le sue idee principali per riconfigurare lo spazio insistendo sull'esistenza di due tipi di piazze: quelle che sono cresciute nel tempo (piazza San Marco) e quelle progettate da un singolo architetto secondo un disegno d'insieme (pazza San Pietro o Place Vendome). L'area attorno alla cattedrale di Santo Stefano apparteneva a suo avviso al primo tipo e dunque non andava trattata secondo un unico progetto predeterminato, monumentale e unificato, bensì riadattata mantenendo le preesistenze, una sensazione di varietà e di scala umana. Egli propone tre schemi in cui la piazza era vista come teatro di vita quotidiana, come luogo di sosta e socializzazione per la città. Vedi catalogo di Spalt/Czech 1981, pp.164-65

[33] Anche quando Trude Waehner vorrà tornare in Austria glielo sconsiglierà più volte: vedi lettere del 15 ottobre 1947 e 25 maggio 1948 (LÖNW).

[34] Nato a Vienna nel 1903, figlio di un tappezziere e proprietario della ditta di mobili "M. Niedermoser und Söhne". Allievo di Strnad, Frank, e Hoffmann alla Kunstgewerbeschule e poi di Behrens alla Akademie der Bildenden Künste. Si era laureato con Strnad ed era diventato poi suo assistente sempre alla Kunstgewerbeschule tra il 1923 e il 1925 e quindi di Carl Witzmann dal 1930 al 35. Dal 1935 diventerà docente del corso di scenografia (come successore di Strnad). Dopo la guerra si impegna nella ricostruzione della città di Vienna.

[35] Lettere di Frank a Trude Waehner (LÖNW),15 aprile 1946

[36] *Ivi*, 15 maggio 1946

[37] *Ivi*, 28 settembre 1946

[38] *Ivi*, 14 novembre 1954

[39] *Ivi*, 9 dicembre 1956

[40] Josef Frank, *Akzidentismus*, in "Form", rivista svedese, 1958, pp. 236-242, trad. it. *Accidentismo*, in Giovanni Fraziano (a cura di), *Percorsi accidentali. Scritti e progetti di Josef Frank*, Lint, Trieste

[41] Viktor Matejka, *12 Fragen an Josef Frank*, Stoccolma, Rindögatan 52, 1965, in "Die Bauwelt", 76 Jg, Heft 26, 1985, pp.1064-1065

[42] Lettere di Frank a Trude Waehner (LÖNW), 15 maggio 1946

[43] *Ivi*, 15 aprile 1946

[44] *Ivi*, 15 maggio 1946

[45] *Ivi*, 19 luglio 1946

[46] *Ibidem*

[47] Lettere di Frank a Trude Waehner (LÖNW), 6 agosto 1946

[48] *Ivi*, 15 maggio 1946

[49] *Ivi*, 23 maggio 1948

[50] *Ivi*, 28 novembre 1966

[51] Lettera indirizzata nel 1965 a Oswald Haerdts, l'allora presidente dell'Österreichische Werkbund e del gruppo CIAM austriaco, cit. nel testo scritto da Friedrich Kurrent e Johannes Spalt in "Die Furche" (29/1965) per la mostra tenutasi in occasione del 80° compleanno di Frank dal 18 dicembre 1965 al 29 gennaio 1966 all'Österreichischen Gesellschaft für Architektur a Vienna, ora in *Josef Frank zum 100 Geburtstag am 15 Juli 1885*, Ausstellung vom 15 Juli bis 2 August 1985, Fakultät für Architektur der Technischen Universität München, p.6

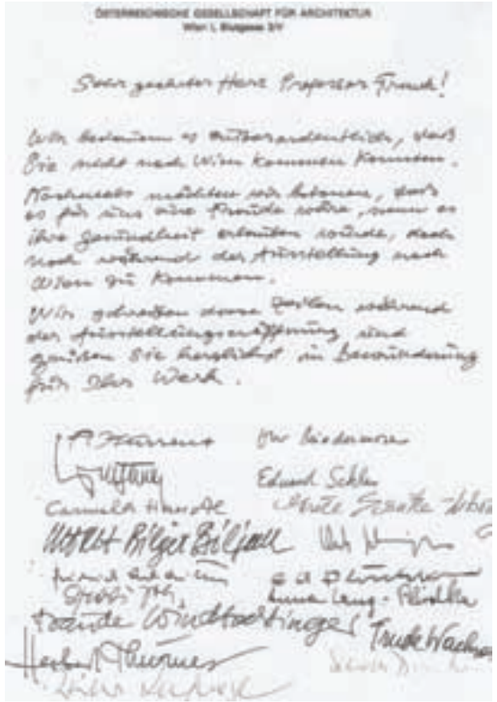
[52] Fondato nel 1950 da Wilhelm Holzbauer, Friedrich Kurrent, Johannes Spalt e Otto Leitner, che però ne esce già nel 1953; ma anche Friedrich Achleitner, Georg Gsteu, Josef Lackner, Hermann Czech

[53] I premi allora erano conferiti dal *Kunstenat* austriaco il cui presidente era Clemens Holzmeister, professore di Kurrent. Frank però non venne a sapere che Holzmeister si era dimostrato favorevole a conferire il premio a lui, perché altrimenti probabilmente avrebbe rifiutato, in quanto negli anni trenta tra i due vi erano state delle disparità all'interno del Werkbund austriaco per motivi politici.

[54] A ritirare il premio è una sua parente viennese, Helene Eisenkolb. Roland Rainer tenne la laudatio e Spalt e Kurrent allestirono una mostra presso l'allora appena fondata Österreichische Gesellschaft für Architektur, di cui Frank divenne il primo membro onorifico

[55] Lettera di Frank a Trude Waehner (LÖNW), 13 dicembre 1965

[56] Dal 1949 soffriva di allergie, reumatismi, vertigini, asma. Vedi lettere a Trude Waehner (LÖNW). Il 28 novembre 1966 scrive: "non riesco quasi più a camminare, devo sedermi spesso improvvisamente e non posso quindi partecipare alla società, anche ora non esco più. Ma a Palma le cose non sono andate molto bene, mi è venuto quasi un attacco cardiaco e sono stato ricoverato per un periodo in ospedale e non ho visto quindi nulla. Poi ho aspettato finchè la temperatura locale salisse un po' (erano sempre –15, -20 gradi) e subito dopo è venuta a trovarmi mia sorella, che non sta molto più bene di me, e ho dovuto riposare lì più tempo di quanto era mia intenzione in realtà. Ora sono sdraiato qui, ancora in un cattivo stato, e perciò non posso fare nessun genere di piano per il futuro e non ho nemmeno quasi nessuna prospettiva. Sono venuti a visitarmi molti dottori e tutti sono dell'opinione che devo riposarmi e non affaticarmi".
E' sepolto nel Norra begravningsplatsen (Northern Cemetery) di Stoccolma



Lettera a Josef Frank 18.12.1965 in occasione dell'inaugurazione della mostra sulle opere dell'architetto presso l'Österreichischen Gesellschaft für Architektur di Vienna

Egregio sig.prof.Frank!
ci dispiace moltissimo che Lei non è riuscito a venire a Vienna. Ancora una volta vogliamo ribadire che a noi farebbe molto piacere se le sue condizioni di salute le permettessero alla fine di venire a Vienna almeno durante la mostra.
Scriviamo queste righe durante la sua inaugurazione e la salutiamo cordialmente in lode alle sue opere.
Firmato: Friedrich Kurrent, Otto Niedermoser, Wolfgang Windbrechtinger, Eduard Sekler, Carmela Haerdlt, Grete Schütte-Lihotzky, Maria Bilger Biljan, Norbert Schlesinger, Friedrich Achleitner, Ernst Anton Plischke, Johannes Spalt, Anna Lang Plischke, Traude Windbrechtinger, Trude Waehner, Herbert Thurner, Sokratis Dimitriou e Viktor Hufnagl (da I.Meder, 2008 p.101)

Allegati

3 affermazioni e loro conseguenze

Josef Frank

1. Affermazione. L'uomo moderno, che possiede un riscaldamento centralizzato, che viaggia con il treno, con l'automobile e con l'aereo, non può assolutamente sedere su una sedia dell'epoca di Luigi XV.

Il fatto che egli vi ci si sieda dimostra invece che egli può farlo, senza essere comico o dare troppo nell'occhio. L'affermazione citata sopra dimentica di quanta poca importanza ai nostri giorni gioca la forma rispetto al raggiungimento dello scopo. Da lungo tempo molti oggetti, la cui funzione fin dall'origine è rimasta sempre la stessa, per esempio la sedia, si sono sviluppati verso una tale perfezione, tanto che, già allora tipizzati, vengono utilizzati ancora oggi. L'epoca in cui qualcosa nasce non si riesce sempre a definire in modo preciso con una data. La sedia ha una vita più durevole rispetto all'automobile, che invece viene prodotto apposta come oggetto soggetto al divenire della moda, che non deve risultare moderna più a lungo della sua possibilità di utilizzo.

Conseguenze. L'architetto si sforza da quarant'anni a creare forme alla moda per cose che in realtà non gli competono, a produrre ogni anno nuove forme di sedie, che di norma non raggiungono nemmeno l'età di una carrozzeria.

Insegnamento. Non dovresti inventare ogni anno un nuovo stile e non desiderare lo stile del tuo prossimo; l'uomo non è una di quelle mosche che vivono un giorno solo.

2. Affermazione. La casa e l'appartamento devono venir prodotte industrialmente con la macchina come una lampadina, il telefono e l'automobile.

La lampadina dovrebbe illuminare, il telefono trasferire il suono, l'automobile viaggiare, e il loro valore risiede in ciò che si vede all'esterno. Tutte queste funzioni sono inequivocabili e meglio vengono soddisfatte, cosa che si può verificare con facilità, migliori sono anche gli oggetti. L'abitazione è il negativo dell'uomo e lo rimane anche durante le sue trasformazioni e perciò ha una funzione spirituale. E' di più che un semplice riparo contro la pioggia. Certo le esigenze degli uomini sono circa gli stessi e c'è da sperare che lo saranno sempre di più. Tuttavia, fintanto che non verrà creata questa unitarietà, fino a che non verrà trovata una forma per l'abitare (Lebensform) come avviene nel caso di uno sviluppo, è sbagliato pensare alla tipizzazione come frutto di una produzione e non di una cultura dell'abitare. Il fatto che i tipi sono espressione della grande tendenza all'individualizzazione dei nostri architetti, porta alla conseguenza che vengano utilizzati solamente dai propri inventori, mentre vengono rifiutati dagli altri poiché spesso sono pensati solo nella forma e non per rispondere al proprio scopo. Per esempio l'altezza del tavolo, che secondo le nuove norme tedesche d'arredo è stata fissata a 78 cm, significa una grande contraccolpo per tutta la cultura abitativa, dato che il tavolo moderno può essere alto solo 72 cm. 6 cm fatali!

Conseguenze. Vengono progettati case e oggetti la cui funzione non viene capita nemmeno dal proprio progettista. Per configurarlo come tipi, ne elimina ciò che hanno di caratteristico e in questo modo li rende inutilizzabili.

Insegnamento. Non dovresti tipizzare, poiché questa è una questione dell'industria e non dell'architettura. I tipi nascono da soli, nel momento in cui è dimostrata la loro utilità. L'architetto non è uno scrittore di paragrafi, bensì un artista.

3. Affermazione. Nell'ufficio e nella fabbrica una gran parte di tipi prodotti industrialmente si sono dimostrati molto utili, come per esempio la scrivania e la lampada. Non dovremmo utilizzarli anche nelle nostre abitazioni?

No, non dovremmo. L'ufficio e la fabbrica sono luoghi dove noi ci soffermiamo per necessità e malvolentieri, che abbandoniamo non appena possiamo. Gli oggetti in essi contenuti hanno la stessa caratteristica. L'abitazione deve averne l'opposta. L'operaio (l'uomo che opera con la macchina) che desidera anche a casa la prosecuzione del suo lavoro appartiene all'ambito della favola. Nella realtà a casa sua non vuole nulla che gli ricordi il lavoro.

Conseguenze. Le abitazioni vengono arredate come luoghi di lavoro in cui ci si sofferma brevemente, e l'abitante non riesce a trovarvi la tranquillità di cui necessita.

Insegnamento. Otto ore al giorno devi lavorare con sudore, tuttavia sedici ore sono da dedicare al riposo e al divertimento. L'uomo infatti non è né una macchina né un investimento di capitale che deve rendere. L'uomo lavora quel tanto che deve, per poter essere nel resto del tempo un uomo.

Josef Frank, *Tre affermazioni e loro conseguenze*, pubblicato in "Die Form", 2 Jahr, Heft 9, settembre 1927, pp.289-291, ripubblicato in Iris Meder (a cura di), *Josef Frank. Eine Moderne der Unordnung*, Verlag Anton Pustet, Salzburg Wien München 2008, pp. 135-136

12 domande a Josef Frank

Viktor Matejka

Egregio Professore, tra le altre cose non si è riusciti a riportarLa in Austria. Forse si ricorderà che negli anni dopo il 1945 anch'io, nel mio raggio d'azione all'interno del Municipio, mi diedi da fare affinché Lei tornasse a Vienna.
In un'altra occasione scriverò una relazione più accurata riguardo a coloro che hanno impedito che ciò avvenisse, vedendolo naturalmente da un punto di vista più vasto, che comprende tutto ciò che negli anni successivi alla liberazione dell'Austria venne trascurato in modo conscio e progettato.
Ora, in occasione del Suo 80 esimo compleanno Le venne conferito il Grande Premio Statale Austriaco (Grosse Österreichische Staatspreis). Molto tardi, cosa che per me sembra una cattiveria – non voglio usare nessun altro termine. Tuttavia, nonostante tutto, Le venne conferito lo stesso. Proprio a Le appartenente alla generazione loosiana, se posso permettermi di dirlo, Lei sa che cosa intendo. Ora, le giovani generazioni meritano di conoscere che cosa accade adesso e che cosa accadde allora, in modo che le cose cambino in futuro.
Il conferimento del grande premio per l'arte austriaco (Grosse Österreichischen Kunstpreis) è stato per Lei una sorpresa? Sa chi, prima di Lei, ha ricevuto un premio per l'Architettura?

Sono rimasto molto meravigliato per il conferimento del premio, già solo per il fatto che non ne sapevo nemmeno l'esistenza.

Ha intenzione di venire a Vienna per la celebrazione ufficiale di conferimento del premio? Che cosa lo lega ancora a Vienna? Dopo il 1945 avrebbe preso in considerazione un'eventuale ritorno? Che cosa pensa in merito al fatto che ciò non sia avvenuto? Mi ricordo che soprattutto professor Oswald Haerdtl si è preso cura di Lei. Perché non venne mai [a Vienna] senza venir direttamente invitato?

Se verrò a Vienna per il conferimento del premio non so ancora dirLe. Avrei intenzione di farlo, ma le mie condizioni di salute purtroppo sono tali che il viaggiare mi risulta particolarmente faticoso.
Un ritorno a Vienna non lo avevo preso in considerazione. Allora ero già in un'età vicina al pensionamento e perciò non avrei potuto prolungare la mia attività di insegnante abbastanza a lungo da ottenere dei risultati significativi. Ambientarsi secondo nuove condizioni richiede un processo molto lungo.

Viktor Matejka, *12 domande a Josef Frank*, Stoccolma, Rindögatan 52, 1965. Intervista pubblicato in "Bauwelt", n.26, *Josef Frank: ein undogmaticher Funktionalist*, 75. Jg, 12 Juli 1985, pp.1064-1065

Posso chiederLe di avere il manoscritto della sua prima conferenza, che tenne a Vienna dopo il 1945? Terrebbe la stessa conferenza, a Vienna, anche oggi perché è ancora così attuale come allora? Proprio i giovani non sanno quasi nulla della sua attività, delle sue aspirazioni, della sua importanza per Vienna e per la scala mondiale. Non vorrebbe tenere delle lezioni per questi giovani?
Non possiedo un manoscritto della conferenza del 1948 né di nessun altra dato che preferisco improvvisare, cosa che è più viva. Che cosa ho detto in quell'occasione non lo ricordo più (dopo 17 anni), tuttavia non credo che terrei la stessa conferenza. Allora si trattava di discutere di temi che riguardavano l'epoca prima del nazismo, i tempi ora sono cambiati (forse non troppo, ma i dettagli non li conosco). Anche i problemi dell'Architettura non sono più proprio gli stessi.

Perché non è stata pubblicata una nuova edizione del Suo libro "Architettura come simbolo"? L'editore Schroll gliel'ha mai proposto?

Non ho pensato ad una riedizione del mio libro. Molte cose in esso contenute sicuramente non sono più attuali e interessanti. All'epoca ero interessato a dimostrare il rapporto tra l'architettura standardizzata inorganica e il divampare del nazismo tedesco, cosa che non venne capita poiché gli architetti moderni anche se non erano nazisti mostravano lo stesso spirito propenso all'uniformità e utilizzavano le loro opere come propaganda.

Lei è a conoscenza del fatto che il libro su Loos di Künstler e Münz, che venne pubblicato da Schroll lo scorso anno, poté essere dato alle stampe solo perché Kokoschka contribuì personalmente con una sovvenzione? Io l'ho convinto a servirsi di una parte del fondo Erasmus. Lo scopo era preservare Loos per la gioventù. Dunque dissi: i giovani sanno troppo poco su Loos, perciò occorre sostenere questo libro se la casa editrice è troppo poco coraggiosa. (Questo per sua informazione). Che cosa ne pensa?

Per quanto riguarda l'editore Schroll non conosco le sue condizioni finanziarie, e nemmeno le vicende commerciali del libro di Loos, anche se al momento mi sembra siano piuttosto vantaggiose data la propaganda e la pubblicità che ne viene fatta. Non deve dimenticare che tutto questo ha oggi più un valore storico e che molte cose sono già invecchiate. Io stesso non appartengo alla stessa generazione di Loos (15 anni dopo), e già allora la sua visione del mondo aristocratica non era più attuale. Loos ha certamente detto molte cose degne di nota che valgono ancora oggi come allora e viene anche molto apprezzato. Tuttavia le sue motivazioni storiche ed economiche sono spesso purtroppo assurde. Ancora prima della guerra avevo tentato, assieme allo storico dell'arte inglese Morton Shaw, di tradurre il libro in inglese, cosa però che per le ragioni sopraddette non fu possibile. Tutto questo sarebbe stato appunto interessante solo dal punto di vista storico. Ritengo infatti particolarmente importante per l'Austria non guardarsi troppo indietro, ma piuttosto orientarsi di più nel

nostro tempo presente.

Secondo le opinioni di molti specialisti, ritengo pressante che il Suo libro venga pubblicato. Sarebbe anche il caso, visto il premio che lo Stato Le conferisce così tardi. Cosa ne pensa?

Le ragioni che riguardano il mio libro sono circa le stesse. Non amo scavare nel passato, anche se la mia posizione oggi viene in parte ritenuta antiquata, e non provo più comprensione per molto di ciò che oggi accade.

La Sua opinione riguardo a tutta la situazione dell'Architettura, dell'Arte del Costruire, della Costruzione nel mondo?

Lo sviluppo attuale dell'Architettura dipende certo principalmente dalla moda così come dalla scomparsa della tradizione e dell'artigianato, che resiste ancora solo come decorazione. Credo anche che tutta l'Arte stia andando verso la sua fine. Non si tratta oggi in fondo di un rinnovamento dell'arte, bensì della sua distruzione, dato che – costituita in effetti dalla creazione di illusioni - non trova più spazio nella nostra epoca del pensiero razionale e scientifico. L'architettura si trova ad un bivio, o diventare una tecnica oppure qualcosa che appartiene all'ambito della scultura. Naturalmente un tale sviluppo richiede molto tempo. A ciò si aggiunge il fatto che per poter offrire ai giovani un cambiamento, si tende oggi a dare maggiore importanza rispetto a prima alle sensazioni transitorie della moda. Avrà certamente notato che tutti gli artisti che attualmente vengono ritenuti degli "innovatori"(Neuerer) hanno circa 80 anni. Non esiste una generazione successiva che apporti qualcosa di valido e nuovo, e cosa che ritengo ancora peggio, nessuna opposizione, dato che in fondo non vuole più avere nessuna arte e probabilmente non può neanche.

E a Vienna? In Austria? Sta seguendo il loro sviluppo? Viene chiesto il Suo consiglio dall'Austria? Dai burocrati, dai colleghi, dai giovani architetti? Non vorrei farLa arrabbiare.

Credo che oggi a Vienna ci si preoccupi soprattutto di recuperare il tempo perso per tornare di nuovo ad un livello generale. Non ci si deve perciò aspettare che da lì a breve appaia molto di nuovo.
Non mi si chiede mai consiglio, eccetto a volte da casuali visitatori. D'altra parte è già da molto tempo che non mi sono occupato di architettura in modo pratico. Come quasi ovunque oggi, anche a Vienna la direzione che ha più influenza è quella del Bauhaus tedesco, dato che in essa si può produrre qualcosa di sopportabile anche con poca fantasia. Non è però colpa solo dei Viennesi se sono stati dimenticati ovunque. Per esempio se pensa ad un altro ambito artistico, come la musica: fino agli anni trenta Vienna era il centro del mondo e da qui partivano tutte gli impulsi. Schönberg, Berg, Webern sono ritenuti ovunque dei classici; se però oggi da qualche parte viene suonata una musica contemporanea (cosa che avviene spesso), è difficile trovare tra i nomi dei musicisti un viennese. Al contrario vengono invece riscoperti e apprezzati solo gli scrittori austriaci del periodo tra le due guerre, e non solo di lingua tedesca.

Sa che Lei ha più fan tra i giovani architetti? Per esempio il gruppo che si chiama "Arbeitsgruppe 4", che per questa occasione ha pubblicato un articolo sulla rivista "Furche".

Si, sono alla conoscenza del fatto che le mie opinioni sono di nuovo prese in considerazione dai giovani architetti, ancor più che nella età tra le due guerre. Non solo a Vienna, ma anche in Germania e altrove. Credo che il motivo per cui questo accade sia perché alla fine ci si è stufati dell'architettura rigida senza tradizione. I suoi principi convincevano fintanto che esisteva nelle grandi masse, ora però risulta noiosa. Non così invece nei paesi latini dove esiste ancora una tradizione classica molto più forte.

La Sua opinione riguardo a Stoccolma, la Svezia vista dalla prospettiva della Sua professione, la Sua visuale?

Ho costruito in Svezia dal 1924, e in un modo che lì era piuttosto sconosciuto, dato che la Svezia era ancora legata al romanticismo, anche se le condizioni abitative erano in generale molto alte. Ho però abbandonato il costruire molto presto, perché in realtà lo ritenevo troppo complicato, consistente per la maggior parte nel rapporto con i committenti, burocrati e fornitori. Quando mi trasferii a Stoccolma nel 1933, continuai ad occuparmi della progettazione di oggetti d'arredo, resi già famosi grazie alla grande esposizione di Parigi del 1925. I mobili svedesi fino ad allora erano solo storici, poco modificati. Contemporaneamente a Stoccolma e dintorni iniziò l'influenza del Bauhaus tedesco. Nel 1934 esposi (a Stoccolma) una grande mostra di mobili con praticamente le stesse cose che avevo già prodotto a Vienna, che però erano ancora sconosciuti al grande pubblico. Il successo fu molto sorprendente e i pezzi non vennero solo apprezzati, ma anche molto imitati. Questi mobili non potevano basarsi su alcuna tradizione viennese, dato che Vienna da molto tempo produceva i mobili più inutili, che non potevano costituire dei modelli di riferimento. Fin dall'inizio dunque dovemmo cercare dei punti d'appoggio migliori (allora lavoravo assieme a Strnad) e li trovammo nei mobili inglesi. Il nuovo risultò dall'adattamento dei modelli alle nuove esigenze contemporaneamente liberati dalle particolarità nazionali e storiche. A Vienna all'inizio c'erano più ostacoli che aiuti, sia da parte degli architetti che dei falegnami. In Svezia lavorai non con fabbriche, ma con una piccola impresa, ma allora esisteva ancora l'artigianato e i miei tipi erano facilmente adattabili ad una produzione di massa. In un breve periodo di tempo, tutta la industria del mobile svedese vi si adattò e in seguito anche quella danese, e questo stile anche oggi viene ritenuto scandinavo, dimenticandone l'origine. Questi mobili vengono oggi esportati in massa in tutto il mondo, cosa

che avrebbe potuto fare anche l'Austria, se qualcuno se ne fosse occupato. Probabilmente in quell'epoca critica anche le circostanze economiche non erano vantaggiose.

È a conoscenza dei rapporti tra le due accademie d'arte viennesi o almeno di alcuni dettagli?

No, non ne so nulla.

Di cosa si occupa oggi, cosa vorrebbe per la costruzione di oggi?

Non deve dimenticare che iniziai a costruire a Vienna nel 1913, fino al 1933, dunque 20 anni, e in più ininterrottamente anche durante la guerra dato che feci anche altre cose per l'Austria. In Svezia rimasi poi più di 30 anni, ho familiarizzato dunque di più con quell'ambiente. Tuttavia gli anni a Vienna furono per me quelli più importanti dato che allora mi trovavo in una fase di sviluppo e potevo ancora venire influenzato. Ora alla mia veneranda età, non faccio ovviamente più progetti per il futuro e non ho nemmeno idee particolarmente nuove, dato che ho sempre cercato di evitare tutto ciò che ritenevo appartenere alla Moda. Ciò che desidererei dagli architetti nel futuro sarebbe più personalità e l'evitare di ritenere l'uniformità come unico scopo e la standardizzazione.

Questi punti sono un testamento spirituale di un grande artista austriaco, che spesso non venne preso in considerazione nell'Austria ufficiale, e che solo notevolmente tardi ottenne una certa attenzione.

Hotel su un Boulevard, 1958ca, Graphische Sammlung Albertina (inv. JFA3), da M.Welzig 1998, XXX

COPYRIGHT

Josef Frank
Rindögatan, 52
Stoccolma, Svezia

Acquerelli della Waehner: Frank e autoritratto, 1960 ca

Trude Waehner
Park Terrace West, 31
New York 34, USA

Josef Frank, pattern Vitamins

Sommario

c **149** Trude Waehner
c **155** Lettere a Trude Waehner

c **156** 1938, 28 maggio
c **156** 1938, 14 giugno
c **157** 1938, 11 luglio
c **158** 1938, 12 luglio
c **159** 1938, 13 luglio
c **159** 1938, 20 luglio
c **159** 1938, 1 dicembre
c **160** 1938, 5 marzo

c **161** 1946, 19 marzo
c **162** 1946, 23 marzo
c **163** 1946, 30 marzo
c **164** 1946, 10 aprile
c **165** 1946, 15 aprile
c **167** 1946, 15 maggio
c **168** 1946, 8 giugno
c **169** 1946, 11 luglio
c **171** 1946, 19 luglio
c **172** 1946, 6 agosto
c **172** 1946, 22 agosto
c **173** 1946, 28 settembre
c **174** 1946, 12 ottobre
c **174** 1946, 5 novembre
c **175** 1946, 9 novembre

c **175** 1947, 15 ottobre

c **176** 1948, 28 febbraio
c **176** 1948, 10 marzo
c **177** 1948, 23 maggio
c **178** 1948,25 maggio
c **179** 1948, 16 settembre
c **180** 1948, 16 settembre B

c **180** 1949, 23 ottobre

c **181** 1950, 23 maggio

c **181** 1953, 5 giugno
c **181** 1953, 8 novembre

c **182** 1954, 14 novembre

c **182** 1955, 20 marzo

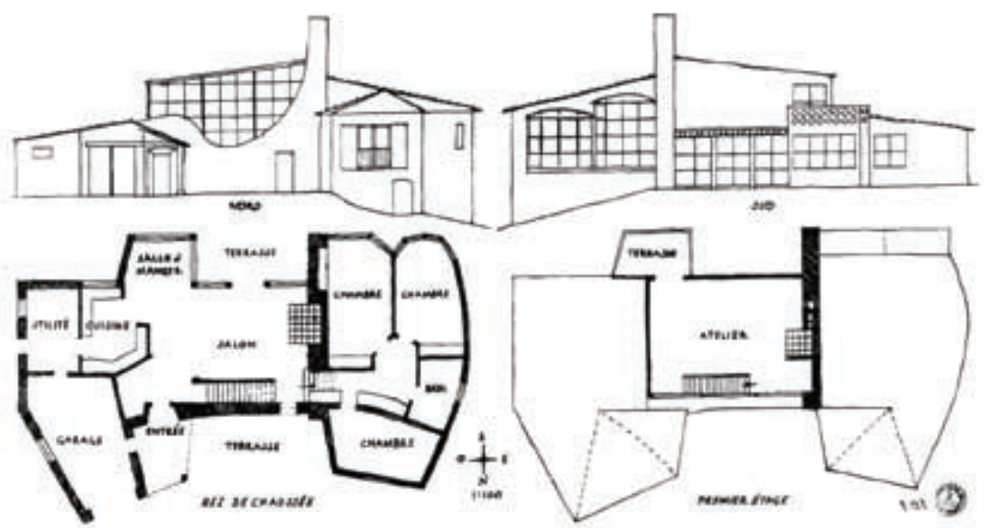
c **183** 1956, 27 ottobre
c **183** 1956, 9 dicembre

c **184** 1964, 4 aprile

c **185** 1965, 13 dicembre

c **185** 1966, 28 novembre

J.Frank, Casa per Trude Waehner in Provenza, Francia, anni Cinquanta, da Spalt/Czech 1981, pp.230-231



Trude Waehner

Trude Waehner nasce l'11 agosto 1900 a Vienna da genitori – Dr.Theodor e Gisela Wähner[1] - interessati all'arte e al mondo musicale. Il padre era direttore della rivista "Deutsche Zeitung", amico del compositore Hugo Wolf e dell'architetto Karl Mayreder, e promotore della secessione e di alcuni artisti dell'associazione viennese Hagenbund[2]. Muore tuttavia ancora giovane e Trude viene quindi cresciuta dal nonno, ingegnere in pensione, che la avvicina al mondo del disegno e le risveglia l'interesse per le mappe. Trude è una bambina sveglia, impara a leggere già a tre anni e con quattro anni inizia a studiare il latino.

Frequenta il ginnasio e dopo la matura nel 1918, studia due anni all'Accademia di musica di Vienna dove impara a suonare il pianoforte. Quindi, grazie all'intermediazione dello scrittore Peter Altenberg amico del nonno, può iscriversi alla Kunstgewerbeschule di Vienna dove insegnavano Oskar Strnad e Josef Frank, frequentando contemporaneamente anche l'istituto di grafica (Graphische Lehr- und Versuchsanstalt) e seguendo lezioni di filosofia all'università.

Al tempo in cui era ancora studentessa alla Kunstgewerbeschule di Vienna, muore suo zio Emanuel, proprietario di un negozio di strumenti musicali, lasciandole una cera eredità con la quale decide di aprire un atelier nella soffitta della casa dei suoi genitori (un edifico nell'ottavo distretto costruito nel 1900 dall'architetto, membro dell'Hagenbund, Josef Uran).

Come dimostra il suo taglio di capelli maschile, era una donna emancipata, indipendente e interessata al mondo politico.

Il suo atelier divenne il centro di una rete informale di artisti, intellettuali, scrittori, storici dell'arte contrari alla guerra e antifascisti, tra i quali gli storici dell'arte Ernst Kris e Hans Buschbeck, Franz Münz, Ernst Garger.

Tramite Philipp Frank entra in contatto con i membri del Wiener Kreis fondato nel 1929, in particolare con il matematico Karl Menger (1902-1988), ma anche Otto Neurath, i filosofi Karl Popper e Felix Kaufmann[3] erano assidui frequentatori del suo atelier. Tema di discussione era spesso la psicoanalisi.

Negli anni venti diventa lei stessa membro del *Hagenbund* e dell'Österreichischer Werkbund. I suoi quadri vennero esposti a Vienna, Praga, Brno, Belgrado, Zurigo, Stoccolma e Parigi.

Nel 1928, nonostante un piccolo bambino dal primo matrimonio e un secondo marito - l'avvocato ebreo Fritz Schmidl (1925) - decide di studiare al Bauhaus a Dessau. E' strano che sceglie proprio questa scuola, dato che,

Trude Waehner attorno al 1932, da Thum-Nemeth 1998, p.155

Atelier di Trude Waehner a Vienna, da Meder 2008, p.118

eccetto un piccolo gruppo di pittori che avevano seguito Johannes Itten nel 1919 da Vienna verso Weimar, le idee del Bauhaus non avevano molti seguaci a Vienna[4].
Nonostante anche Frank fosse apertamente critico verso il Bauhaus, fu proprio lui molto probabilmente a mettere una buona parola su Trude rispetto a Gropius. In questo modo potè entrare nel corso di pittura tenuto da Klee (incentrato sulla pittura murale) direttamente, senza dover sostenere un corso preliminare (*Vorkurs*) come era in uso normalmente.
L'entusiasmo di Trude Waehner verso Klee era nato da un soggiorno a Zurigo nel 1916-17 dove aveva visitato una mostra dei suoi lavori presso il *Cabaret Voltaire*[5] diventando sostenitrice della posizione antimilitarista dei dadaisti. Il Bauhaus simbolizzava quindi ai suoi occhi "la mecca del progresso", ma ben presto restò delusa dalle sue aspettative.
All'epoca infatti il Bauhaus si trovava in una fase di transizione: nel 1927 ne era diventato direttore lo svizzero funzionalista Hannes Meyer che aveva cercato di portare una nuova ventata moderna nella scuola, intendendo l'architettura come un compito collettivo, economico-sociale, e guardando alla produzione in serie, alla standardizzazione e all'industrializzazione con uno spirito marxista. Aveva chiamato a tenere delle lezioni anche alcuni membri del Circolo di Vienna come Josef Frank e suo fratello Philipp, Otto Neurath, Rudolf Carnap e Herbert Feigl. Tuttavia la sua attenzione ai bisogni del popolo piuttosto che a prodotti di lusso portarono alla sua dimissione già nel 1930[6], dopo che vennero anche resi noti movimenti comunisti tra gli studenti (già Frank in alcune lettere deve aver messo in guardia Meyer contro l'avanzare del fascismo[7]).
Secondo i racconti della Waehner, l'insegnamento della scuola era rigido e costrittivo, basato sull'imitazione di stereotipi, e quei pochi studenti che procedevano in modo opposto lo facevano solo di nascosto. Lei invece difendeva le proprie opere in modo aperto, anche di fronte a Klee, del quale non condivideva le ideologie esoteriche. Ciò nonostante era attratta dalla poesia, musicalità e combinazione dei colori dei suoi quadri e apprezzava l'equilibrio fra distanza e sensibilità con la quale analizzava i lavori degli studenti.
Restò invece assolutamente delusa di Wassily Kandinsky e del suo cosiddetto 'disegno analitico'. Le istruzioni teoriche sulla creazione di immagini astratte le considerava un ostacolo alla creatività individuale. Il suo corso lo paragonò ad una "seduta spiritica"[8]. Trude Waehner era fautrice di una pittura basata sulla vita sociale e politica contemporanea, e non metafisica, come già aveva mostrato il suo "Matteottizyklus" del 1927.
Come già Frank che aveva chiamato i sostenitori della sedia tubolare come Menschenfresser, mangiatori di uomini, anche la Waehner metteva sullo stesso piano il Bauhaus col fascismo e il comunismo perché portano a " leggi costrittive, massificazione, distruzione delle particolarità e delle felicità umane, conquista del mondo"[9].

"Spero che venga presto riconosciuto che il Bauhaus è orribile (*greulich*), anche se auguro ai suoi membri solo cose buone. Si tratta però di una condizione antiquata e in fondo solamente del ritorno a un desiderio di uniformità, sottomissione di ogni individualismo e fissazione di ogni cosa per l'eternità, dunque dello stesso sogno tedesco che invece dovrebbe combattere"[10].
Nell'autunno 1931, subito dopo la sua partecipazione alla mostra "Der gute, billige Gegenstand" organizzata dal Werkbund presso l'Österreichische Museum für Kunst und Industrie di Vienna , la Weahner decide di trasferirsi a Berlino, invitata da Bruno Cassier a tenere una mostra dei suoi lavori nel 1933. Qui conosce Klaus ed Erika Mann, Bert Brecht, George Grosz e Otto Dix. In questi anni compie dei viaggi di studio sulle Alpi, nella ex Jugoslavia e in Italia.
Nel 1933 tuttavia il suo studio viene distrutto e lei è costretta a scappare a Vienna, ricercata dalla Gestapo.
Continua la sua attività antifascista al Werkbund che consisteva nell'organizzare lezioni, conferenze e concerti, invitando anche molti ebrei: Robert Musil, Elias Canetti, Hermann Broch; G.Gershwin, I.Strawinsky, P.Hindemith, S.Prokofieff, A.Honegger, E.Krenek, A.Berg e B.Bàrtok, B.Wlater, H.Scherchen, E.Steuermann, Engel Lund. Inoltre aiutò molti perseguitati politici immigrati dalla Germania e falsificò numerosi passaporti per antifascisti tedeschi, italiani e jugoslavi. L'aiutarono Frank dalla Svezia, Friedl Dicker, Franz Singer, Jacques Groag, Buschbeck e Neurath.

Quando nel 1937 ad una mostra nella Galleria Würthle di Vienna in alcune sue opere di paesaggi dalmati vennero incisi delle croci uncinate, decise di abbandonare l'Austria e si trasferisce prima a Zurigo nel giugno 1938 (da qui organizza la fuga di suo marito e suo figlio grazie all'aiuto di Laszlo Gàbor e Frank) e poi nel dicembre a New York passando per Parigi e Londra. Qui vive dando lezioni private di pittura e insegnando presso la Sarah Lawrence College di New York e la Moravian College for Women in Pennsylvania, distinguendosi soprattutto per i suoi studi artistico-psicologici: nel 1942 pubblica uno studio sull'analisi dei disegni fatti dai bambini *Formal Criteria for the Analysis of Children's Drawings*[11] e nel 1946 *Interpretation of Spontaneous Drawings and Paintings*[12] basato sul metodo di Rorschach.
Nel frattempo a Vienna il Werkbund viene sciolto perché definito "un'istituzione ebraica" e nel suo atelier si inseriscono Heinito von Doderer e Albert Partis Gütersloh[13].
Nel dicembre 1941 viene raggiunta a New York da Josef Frank e per un breve periodo lo ospita a casa sua. In seguito lo aiuterà a tradurre le lezioni per la New School of Social Research in inglese, sapendo parlare ben quattro lingue.
Sin dai tempi della Kunstgewerbeschule fra i due si era instaurata un'intensa amicizia, durata negli anni, anche a distanza (nelle lettere lo chiamerà con il suo soprannome "Pepi"). Waehner aveva esposto alcuni quadri alle inaugurazioni delle case di Frank - ma anche di Strnad e Loos -, e Frank nel suo appartamento a Stoccolma aveva appeso alcune opere di Trude, raffiguranti soprattutto strade newyorkesi, viste dalla finestra del

suo appartamento a Manhattan e ritratti dello stesso Frank. Viceversa la Waehner aveva arredato il suo atelier viennese con mobili e stoffe di Frank e a New York si dedicò anche lei all'arredamento.
Nel 1950 Trude Waehner lascerà definitivamente New York e comprerà una casa a Dieulefit, un piccolo paese montano nel sud della Francia, in Provenza, dove ritirarsi durante i mesi estivi. Frank le suggerisce di aggiungere alla "banale casetta" (*banale Häuschen*)[14] un'ampia pergola coperta da tende aperta verso una piccola valle con un laghetto.
Qui Frank andrà spesso a trascorrere le vacanze estive e autunnali scoprendo la passione per la pittura: tra gli acquerelli, nove appartengono alla serie delle D-Houses (tra il 1953 e il 1954).
Tuttavia negli ultimi anni si può leggere una certa presa di distanza tra i due dovuta probabilmente al fatto che Frank era frustrato dalla sua inattività lavorativa, mentre la Waehner, trasferitasi in Spagna e poi nel 1963 a Venezia, otterrà un grande successo con le sue xilografie.
Muore a Vienna il 18 maggio 1979.

Trude Waehner, vista della Park Terrace a New York e ritratto di Josef Frank sempre a New York, da Meder 2008, pp.116-117

Schizzi di J.Frank in Provenza e acquerello di J.Frank della Casa di Trude Waehner a Diulefit in Provenza, Francia, 1952, da Meder 2008, p.120

WAFW(aehner)

A partire dal 1928 Frank e la Waehner si scrissero in tutto circa 350 lettere, di cui alcune (quelle dal 1928 al 1938) purtroppo andarono perdute durante la seconda guerra mondiale, mentre altre vennero donate dalla Waehner stessa a Johannes Spalt e si trovano ora nel Literaturarchiv della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna. Le lettere rimangono ancora inedite.
Sono scritte per la maggior parte a macchina, alcune a mano (inchiostro nero e rosso, a volte verde), e spesso presentano dei disegnetti spiritosi.
La datatura delle lettere (dove non diversamente specificato, in alto a destra, a macchina; in quelle del 1938-39 l'anno è aggiunto a mano) non è sempre attendibile: a volte è stata inserita in un secondo momento da Trude Waehner oppure da suo figlio Gustav che probabilmente aveva in previsione un'operazione di censura delle lettere per rimuoverne le informazioni più personali. Le lettere infatti mostrano delle parti messe in dei riquadri e contrassegnate da lettere progressive e date scritte a mano.
Mancano le lettere dal 1940 al 1946 perché in quegli anni Frank si trova a New York dove risiede anche Trude Waehner.
Il tono è tragi-comico, ed evidenzia l'insoddisfazione e la sua frustrazione di Frank nei confronti della situazione politica e architettonica del suo tempo. L'andamento del testo è frammentario e Frank passa spesso da un argomento all'altro senza necessariamente andare a capo. Il più delle volte non parla direttamente di architettura, ma più in generale di tutto ciò le fa da contorno, di arte, di politica, di teatro, di musica, di economia, di filosofia, oltre che di aspetti prettamente personali.
Se nelle lettere del 1938 Frank si rivolge a Trude Waehner con "Liebes T. (Cara Trude)", dal 1946, cioè dopo che Frank è ritornato in Svezia da New York, il tono si fa informale e come epiteti vengono usate delle sigle spiritose.

Qui di seguito si dà un riassunto di una selezione delle lettere prese in visione durante il viaggio di studio a Vienna nel dicembre 2009.

Trude Waehner, Josef Frank, Spalt/Kapfinger p.79

Ipotesi per le abbreviazioni con le quali Frank si riferisce a Trude:

W: Waehner
M: forse *Meine* (mia)
D: in combinazione con A: *Du Aff* (Tu scimmia) oppure da solo *Doppelaff* (scimmia doppia). Il fatto che spesso la chiami scimmietta è probabilmente da riferire alle revisioni e traduzioni in inglese che Trude Waehner faceva delle lezioni per la New School of Social Research.
AF: *Aff* (scimmia)
DD: *Du Doppelaff*
ABC: probabilmente un riferimento a delle vitamine che prende Trude, come scrive nella lettera del 9 novembre 1946
TTT: Trude o *Trottel* (scema)
P: forse si riferisce al soprannome con cui veniva chiamato Josef Frank, cioè Pepi. Nelle ultime lettere (dal 1955) si firmerà PC.
G: *Gorilla*
QU: forse in riferimento alla mucca che in tedesco si dice *die Kuh*

28 maggio senza anno

[2 fogli dattiloscritti; tre parti (qui evidenziate in rosso) sono messe in un riquadro e sottolineate, e indicate a mano sul lato sinistro della lettera con "28.V.38 A", "28.V.38 B", e "28.V.38 C" (cerchiato)]

"Cara T. [*Liebes T.*]"

Parla di una mostra che è stata rimandata, probabilmente della Waehner di cui dice: "non metto in dubbio che riceverai la proroga, ma credo solo se possiedi un permesso di ingresso in un altro paese. Per questo ti ho scritto la storia di Krenek[15] al quale qui non è stato lasciato nemmeno il tempo di tenere due prove, nonostante la Radio. Anch'io raramente posso uscire dal paese senza un permesso di ingresso, nonostante abbia ancora un permesso di soggiorno annuale ecc. per questo bisogna stare molto attenti ora con tutte queste cose. La Francia e l'Inghilterra si comporterebbero nel modo peggiore, dove anche il pericolo di spionaggio gioca il suo ruolo".

Le consiglia poi vivamente di andarsene con suo figlio da questo continente ed emigrare in America.

"Ho ricevuto oggi una lettera da Wlach in cui scrive che gli serve il potere decisionale [*Vollmacht*] per poter vendere il negozio, confermato dal consolato austriaco, cosa che ovviamente io non posso lasciar fare, ma probabilmente troverò un altro modo". Aggiunge poi che Wlach ha ricevuto già molte proposte per aprire un negozio a Haifa e che non capisce perché non [illegible].

Riguardo agli aiuti che László Gábor cerca [illegible] confronti di Sobotka scrive che aveva tentato di mettere una buona parola ad un suo conoscente senatore, ma che non avendo la cittadinanza può fare poco, "come del resto avviene in modo simile anche [illegible]".

"Tutto appare ora molto grave [illegible] cambierà presto la guerra è difficile dirlo". Esprime il suo [illegible]bio riguardo al "presunto aiuto che "le cosiddette Democrazie" vorrebbero dare ai Cecoslovacchi "dato che tutto è troppo lontano e dur[illegible] tempo".

Frank sta cercando [illegible] aiuto anche sua sorella ad emigrare, mentre su[illegible] mai non riesce più quasi a camminare.

Critica persino la comunità ebraica di Stoccolma (*Kultusgem[illegible]de*), presso la quale Frank si era recato per le sue fa[illegible]nde di cittadinanza: è "avida a consigliare di venire [illegible] solamente il 'Popolo eletto [*Prima Folk*]' per non perdere di nuovo la loro reputazione. Ma – aggiunge sarcastico - vi appartengo anch'io".

Quindi dice a Trude che se le servono dei soldi, glieli spedisce volentieri a Londra.

Da Vienna non riceve più alcuna lettera perché "vengono spedite da altre persone a terzi" che le controllano. "Anche le mostre al momento non si [illegible]ssono più fare. I tuoi quadri rimangono ancora [illegible] ma non interessano più a nessuno".

Secondo le notizie a Vienna il numero dei suicidi è salito a 8000, cosa che però Frank crede sia esagerato. Il 15 giugno Dagmar Grill dovrebbe [illegible]ndare a Vienna "non so per quale motivo, ma speriamo [illegible] fino a quel giorno si potrà ancora viaggiare. [illegible] necessario avere il visto in Inghilterra e in Franc[illegible] probabile che presto sarà obbligatorio anche in Svezia. [illegible] poi esistono anche altri pericoli.

Rimango quindi [illegible]tate ancora qui, in ogni caso fino a metà giugno. A[illegible] tanti saluti a tutti".

Firma a mano.

14 giugno s.a.

[2 fogli [illegible]oscritti; due parti (qui evidenziate in rosso) sono messe in [illegible]adro e parzialmente sottolineate, e indicate a mano sul lato sinistro della lettera con "14.VI.1938 A" e "14.VI.1938 B" (entrambi cerchiati)]

[illegible] T.

[illegible] appena ricevuto la tua lettera ed ora ti spedisco un [illegible]o assegno. Con le collette ecc. non si va avanti qui, la gente non ne vuole sapere. [forse per paura che i soldi spediti vadano persi]. Quando [invece] qualcuno è [già] qui le cose vanno diversamente, anche gli ebrei contribuiscono all'aiuto, specialmente per permettere una partenza veloce. Per il resto il partito fa molte cose per i suoi membri, procura i visti, anche se sembra solo per i lavoratori che poi si possono sistemare di nascosto, quindi solo per ex funzionari. Nel caso di Danneberg hanno persino spedito un visto per aiutarlo ad uscire da Dachau, finora senza risultato. Nelle mie ricerche sono riuscito a sapere che questo è possibile solo attraverso l'Inghilterra, dato che si considerano i paesi più piccoli già come annessi. Tuttavia finora è servito a qualcosa in due casi soltanto, per la signora Deutsche e un tale Habsburg. Per il resto ci sono 7000 visti da controllare qui, nel comitato c'è anche un viennese (34 anni) e anche lui fa le revisioni. La mia garanzia non servirebbe a niente, dato che sono tollerato solo provvisoriamente per un soggiorno temporaneo.

Con la mia cittadinanza le cose vanno molto lentamente, vengono fatti sempre nuovi problemi e quindi si tirerà avanti per tutta l'estate ed è incerto come le cose andranno a finire, dipende soprattutto se ci sarà un uomo che conosco (se non sarà in vacanza). Non mi è possibile procurare visti per nessuno. Ieri Dagmar è andata a Vienna per vedere che cosa si può ancora fare lì. Cercherà subito Fitz, che dovrebbe avere ancora il suo vecchio studio legale.

Gàbor mi ha scritto ieri chiedendomi di te e spera che andrà tutto molto bene. Purtoppo lì [in America] per gli ebrei è molto difficile; il posto quindi che era stato promesso a Sobotka è stato annullato. Ma se per gli ebrei è dappertutto difficile, per coloro che non sono ebrei è quasi ancora più complicato perché per loro nessuno vuole fare qualcosa, qui c'è almeno un partito per i membri, lì no. Ciò nonostante Gàbor crede di riuscire lo stesso a fare qualcosa. I tempi sono purtroppo molto lunghi e a Vienna sembra che le cose vadano sempre peggio. Oggi sono uscite di nuovo lunghe liste di arresti, anche se solo di ex membri del governo. Non sento da lì alcuna notizia negli ultimi tempi. Non so nemmeno se Wlach ha intenzione di andare a Haifa, cosa che mi dispiace perché altrimenti potrei mandarci qualcun altro, come Breuer per esempio. Breuer scrive che dovrà rimanere ancora un anno nel suo negozio per poterlo poi dare in mano ai nazisti e ricevere poi presumibilmente 10 rate annuali, quindi non può andarsene ora. Dagmar rimane [a Vienna] fino a fine giugno, purtroppo sono molti quelli di cui si deve occupare. Che cosa accadrà a Canetti per 'via legale' non lo capisco, dato che per uno senza cittadinanza le cose sono quasi senza speranza (ciò nonostante – aggiunge Frank in tono sar[illegible]stico - si dice qui che un russo senza cittadinanza h[illegible]tenuto quella svizzera in 14 giorni siccome ne av[illegible]gono per la squadra federale di calcio).

A questo si aggiunge il pericolo di una guerra.

Non credo tuttavia che inizier[illegible] dato che anche la distruzione dall'interno fu[illegible]n modo efficace, e l'Inghilterra certamente farà d[illegible] per ottenerla attraverso l'arresa dei Cechi e poter in questo modo abbattere lo stato democratico e lanciarsi poi sulla Francia. Questo sta avvenen[illegible]ande calma e precisione da parte di Mr. Cham[illegible]lain, [illegible]ale non necessita certo di tutte le questioni [illegible] non capisco perché i Cechi non si attivano, dato [illegible] si aiuta o no dipende solo dal proprio interesse, e probabilmente non gli aiuterà nessuno [illegible]o che quando si tira per le lunghe l'interesse si perd[illegible] come è avvenuto nel nostro caso".

Conclu[illegible]cen[illegible] che dal 18 al 28 giugno il suo indirizzo sarà "SKAN[illegible] (Svezia)", cioè andrà a Falsterbo.

Firma a mano.

11 luglio s.a.

[2 fogli dattiloscritti; due parti (qui evidenzi[illegible] in rosso) sono messe in un riquadro e indicate a mano [illegible]o sinistro della lettera con "11.VII.1938 A" e "11.VII.38 B" [illegible]chiati)]

"Cara T."

Le chiede come mai non si faccia viva da così lungo tempo e la informa che Gabor le co[illegible] di andare al più presto in America ("dato che in a[illegible]nce a sistemare più facilmente le persone") [illegible]sta aspettando dei dati che lei dovrebbe inviargli. No[illegible]erò ancora riuscito a trovarle un lavoro. Inoltre le dice che all'inizio suo figlio costituirebbe un grande ostacolo.

"Per me avr[illegible]to nel frattempo qualcosa di buono, cioè [illegible] per una mostra, peccato che non c'ero e ne[illegible]Sobotka, così si è rivolto a Gropius. La gente del Bauhaus si comporterebbe lì ora in modo già molto civilizzato e umano. […] Perciò sto riflettendo o[illegible] troppo ancora troppo a lungo, se andare davvero in A[illegible]rebbe sicuramente la cosa migliore da fare dato che [illegible]voro attuale non è soddisfacente e noioso. Anche se qui ora il critico più autorevole (che ovviamente non ci capisce molto di più degli altri) ha scritto che avrei [illegible]entato il moderno stile svedese, cosa che purtroppo [illegible]era siccome ora ogni cosa mi imita ed anche quelli che prima la pensavano in maniera del tutto diversa hanno cambiato idea. Ma questo stile non si discosta molto da quello finora viennese, eccetto che coloro che attualmente hanno i piedi per terra si impegnano a imitare questo stile nel solito modo nazionale molto noioso, cosa che non era mia intenzione. Del resto questi stili nazionali sono già di per sé una faccenda un po' discutibile".

Sobotka è arrivato in America il 7 luglio (876 Woodmere Place, Woomere L.I. N.Y.) e anche Breitner è già lì grazia all'aiuto di Gabor. Di Canetti invece non ha notizia e per quanto riguarda se stesso è ancora in dubbio se emigrare o meno. Per avere la cittadinanza svedese deve aspettare fino a dicembre in modo che passino 5 anni e poterla così ottenere (in via del tutto eccezionale, perché di solito ci vogliono 7 anni). "Nel caso che anche allora ci saranno nuove difficoltà, non avrò difficoltà a decidermi presto. E intanto sarebbe sicuramente molto meglio anche per gli svedesi se l'inventore del loro stile fosse almeno un loro compatriota".

Quindi è costretto a rimanere tutta l'estate a Stoccolma, dove Herr Bermann, ex editore S.Fischer, ha fondato una nuova casa editrice che inizia a pubblicare T.Mann e Zuckmeyer, anche se i lettori tedeschi diventano sempre meno e quindi si punta sugli svizzeri.

Sottolinea come nel mondo le cose vadano male e che

COPYRIGHT

non miglioreranno. "Nei prossimi giorni (???) torneranno a casa i nostri eroi dalla Spagna, 500 uomini, e non si è ancora molto sicuri se festeggiarli oppure arrestarli. Forse entrambe le cose".
"Nel negozio Haus und Garten siede ora non solo un commissario, bensì addirittura un commissario-capo, che si differenzia dal primo per guadagnare invece di 15 marchi, 25. Poi il negozio verrà quindi venduto, questo significa che fino ad allora si troverà una frode, verrà confiscato e poi lo prenderà in mano Kalmar". Aggiunge poi che la prima vera vittima del negozio fu il loro falegname Snanislaus Kovarik che si era suicidato.
Conclude dicendo che Wlach vorrebbe andare al più presto in Italia per lavorare presso il negozio "Casa e giardino" (sottolineato nel testo) di Giò Ponti a Milano.
"Allora stammi bene, tanti saluti a tutti e speriamo di incontrarsi presto in America. Tuo
Firma a mano".

12 luglio s.a.

[2 fogli dattiloscritti; tre parti (qui evidenziate in rosso) sono messe in un riquadro e indicate a mano sul lato sinistro della lettera con "12.VII.1938 A", "12.VII.38 B" e "12.VII.38 C" (tutti e tre cerchiati). Sul primo foglio in alto a destra è segnato a mano un "1939?" ma non può essere dato che Trude Waehner arriva in America nel dicembre del 1938 e nella lettera si trova ancora a Zurigo]

"Cara T."
Le dice che le invierà l'ultimo assegno perché [illegible] se avrà più soldi, visto che ha aiutato nell'ultimo periodo anche molti altri. "Anche per quanto riguarda la Svezia non posso più aiutarti dato che negli ultimi tempi le condizioni sono cambiate in un [illegible] orribile". Non è nemmeno riuscito a far emigrare in Svezia sua sorella e suo marito, "anche se hanno soldi [illegible] sarebbero di peso per nessuno" (anche Dagmar ha cercato invano di trattare con il consolato viennese).
Ribadisce che Gàbor [illegible] di andare in America in autunno e che per [illegible] dubbi sul fatto di portare con sé anche il figlio [illegible] che sia davvero l'unica possibilità, qui non c'è nulla da fare e anche la Danimarca dal 1 luglio si è chiusa in se stessa (la Danimarca ha 1200 immigrati, [illegible] Svezia 2000, contro i 15000 del Belgio e i 25000 dell'Olanda)".
Riguardo [illegible] dice che lo ha visto Dagmar: "era molto riservato e non le ha raccontato molto, con me ovviamente non vuole più aver assolutamente alcun contatto, non ha permesso a Dagmar nemmeno di entrare nel negozio. Kalmar cerca tuttavia di ambientarsi nel nuovo spirito [del negozio], e per questo non ha detto nulla dato che anche lui non sa che cosa ne sarà di lui visto che anche il suo negozio sta per [illegible] a causa della concorrenza tedesca. Così Dagmar è riuscita a sapere molto da entrambi (addirittura sua [illegible] che ora abita nel mio appartamento ed è P.G., non ha voluta ospitarla a casa e l'ha incontrata al di fuori), ma questa è appunto l'atmosfera che si [illegible] gira, non si sa più chi ha più paura, se gli ebrei o i na[illegible]] Del resto tutte le cose sono diventate [illegible] e assurde" e racconta di due ebrei arrivati [illegible] con un cane: "Un tempo questo sarebbe stato festeggiato come una cosa speciale (del tipo "Credo e Patria"), oggi invece i burocrati dicono che da ch[illegible] come gli ebrei cerchino subito di aggirare le [illegible] e i cani devono sottostare alla quarantena [illegible] assurdità sarebbe davvero un motivo per aggravar[illegible]
"Mi rallegra enormemente che Holzmeister torni per l'onor[illegible] Sarebbe stato davvero una macchia sulla med[illegible] all'onore se la sua persona non fosse stata presente. [illegible] può osservare da vicino i processi contro i suoi amici".
Riguardo alla sua emigrazione in America, ribadisce che aspetterà fino a che saranno trascorsi i 5 anni e che non [illegible] causare difficoltà inutili agli altri che vengono da [illegible] attraverso un accrescimento [dei permessi], dato che loro hanno sicuramente più necessità di me [ad emigrare in America]".
Riguardo al fatto che Wlach voglia andare in Italia dice che non è molto sicuro perché potrebbe essere una bugia.
"Si dice che gli emigranti si comportino spesso come maiali, ma d'altra parte presso gli uomini primitivi non è una cosa molto strana se di fronte a dei trattamenti di questo tipo si perde qualunque senso del giusto e della correttezza".
"Speriamo di vederci presto in America, è molto triste il fatto che ora siamo di nuovo costretti a disseminarci, tuttavia come disse Artur Schnabel a Křenek, gli austriaci avrebbero ora il bel compito di diffondere la cultura, come un tempo i greci nell'impero romano. Una magra consolazione, dato che non credo neanche ai compiti nella storia. Ma tutto è comunque preferibile rispetto al vivere in queste condizioni animalesche o addirittura di adattarvisi".
Conclude dicendo che proverà ad andare in Francia anche se sarà un'impresa difficile.
Firma a mano.

13 luglio s.a.

[2 fogli dattiloscritti; cinque parti (qui evidenziate in rosso) sono messe in un riquadro, in parte sottolineate, e indicate a mano sul lato sinistro della lettera con "13.VII.1938 A", "13.VII.1938 B", "13.VII.1938 *", "C 13.VII.1938" e "13.VII.38 " (tutti cerchiati). Sul primo foglio in alto a destra è aggiunto a mano un "1938 A" vicino alla data 13 luglio]

Cara T.
Le scrive che si è informato riguardo al visto svedese: se possiede il passaporto austriaco può ottenerlo in 1 o 3 mesi, ma solo se contiene il permesso di rientro a Vienna. E' probabile però che le autorità austriache non glielo concedino, e quindi la cosa da fare è ottenere una dichiarazione giurata (*Affidavit*) che sta cercando di procurarle Gàbor. Come motivo del viaggio le consiglia di scrivere partenza verso l'America (non una mostra perché lo stanno scrivendo già in troppi e in questo periodo non ce ne sono) e se servono delle referenze può indicare Dagmar Grill (Djursholm) oppure Frank stesso, non specificando però che lui non è svedese, oppure Anna Frank aggiungendo l'epiteto di Professoressa per far colpo sulle autorità. L'*Affidavit* basterebbe anche per entrare in Francia.
Mentre è difficile fare qualcosa per suo figlio dato che possiede solo la carta d'identità: "bisogna calcolare sempre di aver a che fare qui con una grande burocrazia, e assolutamente non con l'umanità ecc. Inviti, come detto, non valgono a nulla dato che può averli chiusi [illegible]".
Si preoccupa per sua sorella perché non [illegible] aiutarla e lei non riesce a decidersi a lasciare [illegible] "E' incredibilmente stupida e non sta facendo nulla nonostante dovrebbe partire già il 24 luglio, e non riescono a decidersi. Purtroppo ci sono troppe persone che ci tengono ai loro averi c[illegible] che questo sia di valore".
"Holzmeister mi reca continuamente [illegible] grande piacere, sarebbe davvero proprio mancato in questa società, ed ora Neubacher può tranquillamente prendere il posto come presidente in [illegible] nuovo Werkbund. Se sarebbe il caso di fondarn[illegible] o [illegible] più nuovo come avevo originariamente in [illegible] fare, senza però averlo mai potuto organizzare, mi risulta ora in dubbio perché riceverebbe di nuovo il sapore del patriottismo tipo Schuschnigg[16]. E non so neanche se la ricostruzione dell'Au[illegible] sia una meta da sperare".
Riguar[illegible] dice che era talmente impaurito quando ha parlato con Dagmar che le ha detto tutta una serie di bugie e si preoccupava continuamente che il telefono e la radio fossero spenti.
"Ieri ho letto una descrizione della mostra nella nostra Secessione a Monaco, sono presenti tutti i nostri eroi, nessuno escluso, tuttavia abbiamo visto spesso come si sono mutati adattandosi. E perché sarebbero infatti degli artisti se non avessero degli ideali?"
Conclude che forse ad agosto andrà a [illegible]
Firma a mano.

20 luglio s.a.

[1 foglio dattiloscritto; la p[illegible] evidenziate in rosso) è segnata a mano sul lato s[illegible] della lettera con una riga verticale e una frase sottolineata. [illegible] questo compaiono anche due asterischi a mano che rimandano a delle note scritte sempre a mano in fondo alla lettera. In alto a destra è aggiunto a mano un "1938" [illegible] alla data 20 luglio]

"Cara T."
Si è dimenticat[illegible] che Dagmar ha parlato con la sua cognata a Vienna: non è possibile farla venire in Svezia dat[illegible] che già dal 1934 è uscita dal partito (Frank mette tr[illegible] esi un punto di domanda e nella nota a mano Trude [illegible] dice che non è vero) e gli aiuti si davano solo a chi si era impegnato in questo senso. Le consiglia quindi di andare in Belgio, come ha fatto la sorella di suo marito.
[illegible]ardo ai visti dice che ora vengono rilasciati da una [illegible]entrale a Parigi che fino ad allora era gestita da Otto [illegible]bauer, ma che è in dubbio se poi questi visti servano davvero a qualcosa (finora no!) o se anzi peggiorano le cose.
Dalla Palestina gli è giunta notizia che vi stanno immigrando anche molti viennesi, "ma non attraverso il visto inglese, quanto piuttosto per mezzo del P.G. al costo di 20 £".
Conclude dicendo che "tira aria di guerra e le prospettive riguardo alla Cecoslovacchia sembrano essere di nuovo peggiorate. […] Purtroppo non sono scappate ancora abbastanza persone da Vienna e negli ultimi tempi non ho di nuovo più notizie da lì".
Firma a mano.

1 dicembre s.a.

[1 foglio dattiloscritto; in alto a destra è segnato a mano un "1938" vicino alla data 1 dicembre. In fondo alla lettera vi è un'annotazione di Trude Wahner]

"Cara T."
Si tratta di una brevissima risposta ad una lettera di Trude (come viene spiegato nell'annotazione di lei) in cui gli scriveva che si trovava con suo figlio in viaggio verso l'America per nave e che era stata ricercata da un uomo, probabilmente "un agente che lavorava per le autorità

COPYRIGHT

naziste. Riuscii però ad ingannarlo con un colpo di genio e convincerlo che non eravamo quelli che eravamo e che cercava. Tremammo per paura dell'estradizione finchè non passammo gli ufficiali dell'immigrazione e potemmo scomparire sul molo, dove avevamo fatto riscattare il bagaglio attraverso un amico".
Frank la informa che Wlach dal giorno prima si trova a Zurigo, e che spera di riuscire a raggiungerla in America, anche se non si è ancora preoccupato di ottenere alcun *Affidativ*.
Firma a mano.

5 marzo s.a.

[2 fogli dattiloscritti; quattro parti (qui evidenziate in rosso) sono messe in un riquadro, in parte sottolineate, e indicate a mano sul lato sinistro della lettera con "5.III.1939 A", "5.III.39 B", "5.III.39 C" e "5.III.39 D" (tutti cerchiati). Sul primo foglio in alto a destra è aggiunto a mano un "1939" vicino alla data 5 marzo]

"Cara T."
Si scusa per non aver scritto da molto tempo e si rallegra che lei e suo figlio stanno bene.
"Non ho molto da raccontarti su di me, le cose continuano ad essere sempre uguali senza alcuna emozione notevole. Ho appena spedito [i progetti per] i due spazi espositivi per New York e San Francisco[17] (quest'ultimo dovrebbe essere già inaugurato, mentre il primo lo vedrai) e perciò ora mi dedico di nuovo alle solite cose sempre così poco interessanti. Sono senza un passaporto perché quello tedesco è scaduto e non ha ancora ottenuto la cittadinanza svedese, cosa che crede non avvenga ormai più "dato che ora inizia ad esserci un'atmosfera sempre più sfavorevole contro tutti gli stranieri che viene aizzata anche da tutta la stampa giuridica. Questo non si riferisce solo agli ebrei o ai tedeschi, ma si estende sempre più (eccetto gli americani ovviamente perché vengono visti bene come compratori). In generale prende sempre più piede una sorta di nazionalismo primitivo, cosa che in queste circostanze europee non mi meraviglia molto. Ora si attende appunto l'inizio della guerra, soltanto non si è certi se questo avverrà in primavera o in autunno. E se non inizia ancora quest'anno, allora probabilmente sarà già tardi. Attualmente anche qui sono tutti impegnati avidamente [illegible] preparativi".
Per quanto lo riguarda non può andarsene dal paese perché, "oltre alla pigrizia (depersonalizzazione)", non vuole lasciare il suo negozio (la Svenskt Tenn) e non saprebbe nemmeno che lavoro fare in America.
"Che il Bauhaus sia orribile, spero che venga capito sempre di più, anche se auguro ai suoi membri soltanto del bene. Si tratta però di un'associazione molto antiquata ed in fondo solo di un desiderio di standardizzazione, sottomissione di ogni individualità e blocco di ogni cosa per l'eternità, dunque dello stesso ideale tedesco che invece dovrebbe in teoria ostacolare. Queste determinazioni 'scientifiche' in realtà hanno sempre avuto dei presupposti [illegible] e se ora non si riconoscono più le loro basi [illegible] inizia a vacillare e ciò che resta è la disumanità [illegible]ana. Ma in America è possibile continuare a portare avanti tutto questo ancora per un certo periodo come moda. È molto interessante notare come l'ex profeta di Loos, Neutra, ora si è trasferito da [illegible] non capisce che non si tratta di uno sviluppo [illegible] di Loos, bensì al contrario di applicazioni decorative [...]
Ciò nonostante sarebbe comunque più bello trovarsi a New York [rispetto a qui in Europa] dato che lì almeno esistono molte cose nuove e non questo eterno rincorrersi di fantasmi come qui nel nostro continente che diventa sempre più orribilmente antiquato. Così come stanno le cose, non c'è molto da sperare. Qui [a Stoccolma] vivo piuttosto isolato [*einsam*] e sono per [illegible] abbandonato a me stesso. Perciò non riesco a produrre granché e mi limito a ripetermi.
"Anche da Vienna si sentono solo cattive notizie, si tratta di una rapida distruzione che era stata progettata. Che cosa sia vero di tutte le voci sulle insurrezioni è molto difficile a dirlo, anche i testimoni locali non sanno in realtà molto di più, solo che l'insoddisfazione è molto alta, soprattutto – aggiunge sarcastico - da quando non esistono più le mandorle (e anche altro non più), ma sapere questo non serve molto".
Dice poi che ha notizie di Neurath e che la sua società sembra avere successo (era emigrato all'Aia in Olanda dove aveva portato avanti la sua teoria degli Isotipi presso la fondazione Mundaneum Den Haag - Stichting voor Beeldpaedagogie).
Alla radio si sente ogni sera una canzone russa in francese "in modo che possa essere cantata anche dalle cosiddette democrazie occidentali" e che dice: "se la guerra domani ci minacciasse improvvisamente,/ noi custodiremmo il presente, il futuro/nell'aria, nel mare, sulla terra/ oggi saremmo pronti a partire./ Stalin è il nostro capo , il nostro capo molto amato ecc...
Per il resto ognuno pone le sue speranza nell'America e i messaggi di Roosevelt vengono divorate e conferiscono alla gente una sorta di speranza".
Conclude dicendo che le spedirà i suoi quadri e che quest'anno non potrà ancora raggiungerla e che per questo dovrà vedere la sua mostra in fotografia.

" Qui [in Svezia] ci si sente davvero come se si abitasse su un'isola deserta, isolati dal resto del mondo (però dall'altro lato in pace profonda, come molti avevano sperato su Maiorca o nel Mare del Sud), ma non eravamo più abituati ad una vita simile e qui si ha appunto paura che questi stranieri irrequieti possano importare qualcosa di questa agitazione e perciò non si vuole saperne niente di loro, cosa che del resto ha anche le sue ragioni, che però dall'altro lato la gente non capisce".
Firma a mano.

Segue una breve annotazione sempre dattiloscritta in cui scrive che di Gàbor non ha più notizia ("non credo che possa ormai fare molto dato che le sue possibilità ormai sono esaurite") e che ha iniziato a leggere il nuovo romanzo di Morgenstern che è "spaventosamente noioso e non interessante".

19 marzo 1946

(Frank è appena ritornato in Svezia da New York) [2 fogli dattiloscritti; la prima parte della lettera (qui evidenziate in rosso) è messa in un riquadro a mano, così come la data in alto a destra scritta a macchina]

"WMWDABCW"
In tono sarcastico fa l'elenco delle "importanti opere d'arte" alle quali sta lavorando: una libreria, un tavolo ribaltabile, un tavolo su ruote, un "Hammer" destinato al presidente della Croce Rossa ["Chairman des Red Cross"], una struttura per un contenitore per [illegible]ambole [*Puppenkasten*], due "Easy Chairs" e un [illegible] per l'allestimento di due camere. "Con ciò la [illegible]tà è conclusa ed esagererei se volessi dire che è durata quattro ore. Poi ci sono purtroppo anche diverse cose che hanno a che fare con la costruzione": una certa Mrs. Mallein vuole ampliare la proprietà con l'aggiunta di almeno sei camere: "mi sembra [illegible] se volesse essere una sorta di azione di beneficenza [illegible] miei confronti". All'opposto un'azione di beneficenza gli pare doverla fare lui progettando una piccola casetta minimale per "non so bene dove [illegible] esisteva già un disegno di un altro architetto [illegible] *meister*] e che ora Frank avrebbe dovuto "[illegible] in una struttura [*fasson*] abitabile": "non si può dire quanto mi disgusta un simile compito perché si tratta proprio di ciò che mi ero proposto di non fare mai più". È però consapevole che un incarico del genere può procurargli ulteriori lavori e quindi [illegible]
Una nota positiva invece è data nella descrizione del suo "hobby", l'elaborazione di un libro scritto negli anni precedenti che rientra "nel simpatico ambito dell'*Art pour l'Art*": "di questo libro ho appena finito di correggere e di copiare il capitolo *Architecture as Art* e a breve lo spedirò a qualche scimmia [intende Trude Waehner che lo aiutava a tradurre le sue lezioni in inglese] che si occupa dello stesso hobby. Dopodichè [illegible] però un nuovo capitolo".
Poi Frank ringrazia e loda "Miss T." (Trude Waehner) per "la traduzione" (di una delle lezioni per la New School for Social Research) e in tono ironico si lamenta della sua scarsa conoscenza dell'inglese.
Quindi accenna ad un [illegible] Mayor von Bilston a venire nella sua città [illegible] continuare l'operato di Neurath[18] "perché ritiene che [illegible] la stoffa". Frank dice che ci andrà non appena il problema del documento e le condizioni atmosferiche lo permetteranno, nonostante ammetta di [illegible] molta voglia, "credo sia dovuto al fatto che Neurath [illegible] morto".
"Questo è tutto [illegible] che ha a che fare con il cosiddetto lavoro e mi rende terribilmente disgustato [*es ist mir übel zu Mute*]; in questo paese ["*country*" nel testo] tutto è terribilmente noioso, ci si trova abbandonati a se stessi e non vi [illegible]cia di alcuno stimolo che arrivi dall'esterno, nemmeno -ismi. Anche se - aggiunge - quest'ultimo punto non è proprio vero dato che nei prossimi giorni si terrà una rappresentazione teatrale dell'esistenzialista [illegible], *Huis Clos* [*Porte chiuse*], assieme ad una di Cocteau", del quale Frank aveva già visto il film *Amour éternel*. "Questo pezzo presenta una modernizzazione del Tristano ed è di una stupidità e disgusto colossali [*von massloser Dummheit und Abgeschmacktheit*]", mentre al pubblico, che non ha visto l'opera originale, piace.
Inoltre sta leggendo un romanzo di Aragon ambientato nel 1912 nel linguaggio di Cocteau, del quale commenta: "è comunista e contrario ai socialisti democratici".
Critica un articolo di Gides comparso in "L'Arché" sulla *Dialectique Matérialiste* che sostiene di non capire il concetto secondo cui la notte e il giorno formano una giornata di 24 ore, mentre Frank precisa che in realtà si tratta pur sempre di giorno e notte e non di giorno e giorno, così come non è d'accordo sul fatto che uomo e donna, pur essendo opposti, formano l'umanità.
Poi dice che le riviste raccontano che nel mondo va tutto male, ma "tanto non ci riguarda più perché abbiamo altro a cui pensare!" (lo dice in tono sarcastico perché in realtà si annoia perché non ha nulla da fare) e per questo è disgustato anche dall'idea di aprire un negozio a New York, ma qua in Europa ancora di più.
Accenna ad un "mezzo incarico" per produrre degli articoli (cose", *Zeugs* nel testo) non di lusso destinati ad una "borghesia decadente", ma per la "Cooperativa operaia dei social-democratici", "cosa che mi disgusta allo stesso modo, nonostante la grande massa, visto che qui compare ancora più burocrazia" (nel testo *Red Tape*

COPYRIGHT

che fa rima con *Du Red Ape*, tu scimmia rossa).
Poi si lamenta del fatto che a Stoccolma tutti si interessano più di cibo invece che di arte.
Infine accenna a una serie di mostre (di Van Gogh che non ha ancora visto, di una curata da Trude Waehner presso Bräul "della quale non dico niente perché non vuoi consigli") e dice che si informerà sulle canzoni di Grieg, che ha composto in tedesco e in norvegese. Rispetto a quello che si sente alla radio non gli piace quello che dice l'unico partito, mentre invece la musica tedesca è quella più decente: chiede quindi in tono sarcarsico "ma forse allora la Germania è davvero un paese acculturato?".
La lettera si conclude con "Oh ma che mondo!" (*Oh welch eine Welt*), saluti a Patsy (?) e uno sghiribizzo a mano che raffigura un uomo.

23 marzo 1946

[2 fogli dattiloscritti; nessuna indicazione scritta a mano, eccetto la firma]

"WAFW"
Precisa che il giorno in cui scrive è sabato e non domenica (evidentemente il giorno in cui di solito si dedicava a scrivere a Trude), perché da ora in poi l'aeroplano (che trasporta la posta) sarebbe partito ogni domenica mattina.
Frank scrive a Trude per avvertirla che ha spedito il capitolo *Architecture as Art* e le correzioni all'*Introduction* (ironizza sul fatto che lei non sia pia contare, sottolineandole che la nave parte il 25 e arriverà a New York dopo 14 giorni: "un numero tra il 13 e il 15"). Le correzioni "sono tanto per la maggior parte probabilmente inutili, ma mi sembra ancora anche se il capitolo lo avessi buttato su velocemente durante la settimana, avendo due giorni di vacanza e quindi un po' di tempo, avrebbe spedito anche le correzioni agli altri due capitoli e si lamenta del fatto che "non mi viene più niente in mente cosa scrivere, forse dopo un po' di pausa".
Nel frattempo è andato avanti con la sua attività artistica ed elenca: un baule da rivestire di una stoffa derivata dalla corteccia [*Rindenstoff*]; un altro per sorreggere il peso di due bambini e contenerne i giochi; e un divano disegnato da Frank stesso nel 1933 i cui piedi ora andavano alzati da 18 a 24 centimetri. Per tutto ciò al mese riceve 1500 corone (circa 350 dollari) per un lavoro che al giorno gli richiede al massimo 5 minuti: "anche se bisogna dire che altri artisti ci mettono ancora una settimana intera dato che sono uomini non [illegible]mie, e perciò prendono talmente sul serio questa attività come fanno con la grande arte. […]
Non so se la dialettica materialista ha davvero ragione quando dice che la quantità diventerà qualità e viceversa. Fino ad ora non ho [illegible] questa assurdità, ma ora sì. Tale affermazione [illegible] è infatti forse da intendere che se da per esempio 1000 scimmie si ottiene una sola - e questa sarà comunque migliore -, da una scimmia si torna alle 1000 scimmie di partenza? La stessa cosa avviene [illegible] la Bellezza, come non so, ma sarà certamente [illegible] non lo capisci ci sono dei corsi alla 'N.S.f.S.R.' [New [illegible] for Social Research]".
Qui Frank intende criticare in tono ironico contro la produzione di massa e la moda, interessate solo a mettere sul mercato una grande quantità di prodotti, spesso [illegible]itazioni, senza interessarsi della qualità di tali oggetti.
"Ciò nonostante questo non cambia il fatto che non mi trovo bene qui e non so perché, probabilmente sono [illegible]mpletamente contaminato dall'*American Way*. [illegible] si può infatti davvero dire che qui la cultura non [illegible]risca molto, soprattutto per quanto riguarda i fiori che ne esistono di molti esemplari, tuttavia questo non impedisce le persone a Pasqua ad usare piume colorate artificialmente come elementi decorativi, secondo una vecchia tradizione".
Parla poi di teatro, dell'opera *Peter Grimes* dell'inglese Benjamin Britten, ("che dovrebbe essere buona, secondo quanto dicono le critiche delle quali però non mi fido"), e di *Twilightbar* di Köstler.
Di Vienna non ha alcuna notizia.
Racconta poi che ha visto l'editore Bermann, proprietario un tempo della casa editrice L.B.Fischer che poi ha venduto per dedicarsi in Svezia e Olanda alla letteratura tedesca: "secondo le statistiche in America vengono pubblicati 8000 libri all'anno, in Germania nei tempi buoni furono 38000 e in Svezia sono attualmente 4000, cosa che ci permette di parlare di nuovo molto della nostra vecchia cultura. Attualmente vi è qui una mostra di libri americani, cosa per me non nuova, ma tutto ciò che proviene dall'America viene qui talmente valorizzato che lo si guarda con occhi sbalorditi".
Poi ricorda di quando "passeggiavamo lungo le strade, soprattutto la Dyckman Street e ammiravamo tutte quelle orribili costruzioni [*Scheusslichkeiten*] che ora mi sembrano così belle a confronto di quelle di buon gusto del Werkbund".

Accenna poi al suo appartamento a New York dove vive Alfred Hoffmann: "ho ricevuto una lettera da Mr.Hofmann, ma nessuna lamentela riguardo all'appartamento. Non so però bene come farò [cioè se tenerlo o venderlo], dato che non posso buttarlo fuori".
"Cosa inizierò a fare poi non lo so ancora dato che il negozio mi disgusta sempre più […] Con le mie stoffe attuali non si va avanti e, se non si dovesse procedere con il libro, comincerò di nuovo a disegnare per Schumacher".
Una ditta gli ha chiesto dei motivi per tappezzerie, per le quali fino ad allora solitamente era disposta a pagare da 75 a 100 corone (18-20 dollari): però, "dato che non ho più voglia [di mettermi a produrle], ho chiesto 500 corone per ogni motivo". La ditta ha rifiutato: "preferiscono rubare qua e là ogni tanto, cosa che è più economica, *all right*".
Conclude con una nota triste dicendo che dovrà andare a Bilston, ma che Mrs.Neurath rimarrà delusa dal suo poco entusiasmo ed energia: "non so nemmeno più che cosa sia la "*Modern Architecture*, *How to Build a House* e cose simili".
Saluta Trude come "Tu scimmia" (*Du Aff*) e manda i saluti a Gunstl (?).
Firma a mano.

30 marzo 1946

[2 fogli dattiloscritti; due parti (qui evidenziate) sono messe in un riquadro a mano e indicate sul lato sinistro della lettera con "30 april, 46 A" e "30 april, 46 B" (entrambi cerchiati); la data in alto a destra è scritta a macchina come "march, ~~april~~ 30. 46"]

"WDDA"
Si lamenta del fatto che l'ultima lettera di Trude risale al 15 marzo e le chiede se è troppo impegnata con i suoi quadri o con la scrittura del "libro di A."(rchitettura) o se è dovuto alle poste che vanno male.
"Come al solito, mi sto [illegible]ando molto". Ha iniziato a correggere il capitolo "[illegible] *Society*, con calma "dato che non è più urgente", ma ha delle difficoltà con i disegni/le illustrazioni perché non è facile trovare i libri in biblioteca e molti dei suoi li ha prestati prima di partire e non li [illegible]rda più a chi.
Parla di [illegible] *Grimes* di "Benjamin Bretton" (scritto Bretton invece che Britten) che trova noiosa perché "non succede niente" e per questo si riempiono gli spazi vuoti con numerosi intermezzi musicali, tempeste di mare e suoni di cannoni.
Accenna alla conferenza sull' "inesauribile argomento America che impegna tanto gli uomini" che terrà presso il Werkbund: "la maggior parte delle persone, dato che è rimasta in America solo per un breve periodo, ha solo una vaga idea della condizione dell'artigianato artistico [*Kunsthandwerk*] americano".
Poi nota che anche in Svezia inizia a farsi strada il plexiglas e oggetti simili a quelli che aveva visto nel negozio di articoli religiosi Charity Shop nella 207. Street, "naturalmente qui non si tratta di cose religiose, bensì di quelle che, come vuole il mercato attuale - hanno a che fare con il sacro.
Devo però ammettere che ho trovato molto più piacevole vedere tali opere d'arte [*Kunstwerke*] lì in America che [illegible] questo artigianato [*Kunsthandwerk*] inteso troppo [illegible]. Non so se questo è dovuto solamente all[illegible] di spiegazione delle scimmie americane [*Affenworten*] o se si trattava di un profondo senso estetico. Tu sai che mi sono sempre chiesto che cosa [illegible] più irritante [*Ärger*] tra questi due simboli della nostra [illegible] moderna. Continuano ad esistere ancora qui [in Svezia] alcune sparse lavoratrici dell'artigianato artistico viennese che disegnano campioni e simili, e a proposito devo dire che i loro lavori sono peggiori rispetto a quelli che producono a Vienna, mentre a New York operano [invece] in maniera migliore o almeno pari. Si tratta di *Genius Loci*? Oppure li ricevono direttive più rigide attraverso leggi mistiche? O cosa? Oppure qui io ho un altro gusto? Spesso mi sembra anche che a Vienna abbiano ricevuto troppe poche conoscenze teoriche e che abbiano imbrattato in giro [*herumgeschmiert*] solo nell'ombra di Hoffmann ed ora che lui non c'è più non sanno più cosa fare. Oh! Così il bel artigianato artistico viennese muore, anche se presumibilmente dovrebbe rifiorire invece. Anche da altri paesi arriva ora qualcosa di simile, soprattutto gioielli da Parigi, dato che non sono in grado ancora di dedicarsi a produzioni più serie. Questa bigiotteria mostra molta più fantasia e gusto rispetto a quella americana, ed è costituita per lo più da collane pendenti all'insù e all'ingiù, ed è in uno certo stile romantico che evidentemente diventa di nuovo moderno nel senso del medioevo".
"A volte mi ritornano dei dubbi [di ritornare a New York] quando penso in questo modo all'America. Per esempio questa economia dei *Best Seller* dei *Publishers* deve avere certo una pessima influenza sulla letteratura. Ovviamente esistono anche qui degli editori che stampano qualcosa anche se sanno che non ci guadagneranno niente, ma ciò nonostante questo non impedisce alla letteratura americana di essere comunque migliore. Si può allora solo dire che lì [in America] sarebbe certamente molto meglio, se non ci fossero questi affari di lavoro [cioè

COPY RIGHT

il negozio Svenskt Tenn] e se l'*American People* non tratterrebbe ogni cosa come se fossero dei *feeble minded children* [bambini deficienti]".
Ha letto un'intervista in una rivista francese a Le Corbusier che inizia con le parole "Di politica non ci capisco nulla": Se uno inizia in questo modo, si sa già sempre di che sorta di uomo si tratta. Ora egli elabora dei progetti per il famoso ASCORAL per La Pallice e stende lì (sulla carta) un grandioso porto moderno, cosa che mi dispiace molto dato che quello preesistente, che è distrutto, era molto bello e non vedo come mai quello nuovo deve apparire diverso: non ovunque servono cose grandiose. Ma a cosa servirebbe altrimenti una functional Architecture? Per il resto continuo a leggere Aragon che descrive molti personaggi ancora più antipatici oltre che altre scimmie, però sono tutti caratteri assolutamente poco interessanti perché appartengono mediamente alla piccola borghesia e perciò [il libro] inizia a diventare noioso.
Da Vienna non ho sentito nulla di nuovo, solo che alcuni cercano di scappare anche se non è cosa facile. Nel frattempo ho chiesto un visum inglese, per vedere poi come è lì. Ma sarei molto contento se non dovessi mai più disegnare nulla".
"Ho qui ora una rivista di Copenhagem in cui vengono mostrate un paio di cose mie e in cui si legge: «di J.F. si vedono alcuni mobili particolari e ricchi di stile, i primi con una forma delicata, si potrebbe dire super delicata, che vennero poi introdotti in Svezia». Così con gran rammarico penso a quella sedia che [illegible] continuamente o che in parte rimane ancora da Dr.B. e che già da quattro anni mi ripropongo di far riparare".
Dà la colpa al cibo: qui in Svezia si dà molta più importanza al cibo che alle altre [illegible]. Per esempio un pittore di cui ha appena visto [illegible] aveva iniziato a dipingere in maniera primitiva [illegible] vista, poi era passato all'impressionismo ed ora ad un [illegible]nbrattimento tedesco espressionista facendosi passare per un pittore bravissimo. "Che buoni [illegible] un tempo gli gnocchi di prugne e la Künst[illegible] mentre oggi questo si è uniformato ad un *un[illegible]al st[illegible]*".
Conclude sperando ch[illegible] avera porti nuovi fiori e disegna un fiore.

10 aprile 1946

[2 fogli dattiloscritti; una parte (qui evidenziata in rosso) è messe in un riquadro a mano e indicate sul lato sinistro della lettera con "10 april, 46" (cerchiato)]

"WDA"
Trude deve avergli scritto che aveva problemi con i denti e che per questo non aveva risposto così a lungo.
Ironizza su "Albers Kahler" e contro i condi[illegible] zucchero.
Racconta poi di un panettiere viennese [illegible] si chiama Adler, un tempo frequentatore assiduo [illegible] seum, e che a Stoccolma produce con successo prodotti tipici della "*Old Vienna*".
A proposito di Vienna, gli vi[illegible] in mente che poco tempo prima aveva incontrato [illegible]cchio ex ufficiale, allora membro dell' "*Und*[illegible] ora suona al "Cafè Landtmann Bridge" p[illegible] "altrimenti che cosa potrebbe fare?"
Accenna quindi a due pacchi spediti alla zia di Trude Wahner e alla do[illegible]stica, e di aver sentito che il poeta nazista (Josef W[illegible]) [illegible] era suicidato (8 aprile 1945).
Quindi si rivolg[illegible] così: "ora mi hai spedito un messaggio del c[illegible] austro-americano, riguardo ai libri per i viennesi affamati di lettura. Vi è scritto che dovrei ritornare loro la cartolina postale che però non è allegata, quindi non so in realtà che cosa vogliono da me, prob[illegible]ente soldi [*money* nel testo]. Se la ritieni una cosa importante allora spedirò loro questa cartolina con la mia firma. Da qui potrei spedire ai citati viennesi numerosi libri inutili [*überflussig*], non saprei però come, [illegible]ultura più alta sarebbe certamente un bene per [illegible]. Il Künstlerhaus potrebbe così servirsi di alcuni [illegible]mi".
Sostiene poi che a Stoccolma i prezzi per la stampa su stoffa sono doppi rispetto a Schumacher. "Poco tempo fa ti scrissi di una fabbrica di tappezzerie che mi aveva offerto 75 corone e alla quale invece io ne chiesi 500. Dopo un po' di tempo si erano dimostrati disposti a pagare anche questa cifra. Ho guardato allora i lavori che avevano fatto fino ad allora e ho constato che 500 corone erano ancora troppo poche. I loro artisti infatti si sono limitati a disegnare un piccolo modulo, non più grande di quattro centimetri quadrati, e a ripeterlo. Campioni simili sarei in grado di disegnarli venti in un'ora, mentre per i miei ci impiego una settimana".
"Naturalmente non mi occupo solo del mio hobby [cioè la scrittura], in questo momento non me ne sto occupando proprio, dato che, come sai, di ricavarne qualcosa non ci spero molto. Ciò nonostante sarei molto contento di non dover più disegnare nulla, dato che non lo faccio per nulla volentieri, mi causa un mal di stomaco tale che devo tornare ancora una volta al *Eno's Fruit Salt*.
A volte mi viene il dubbio (non a causa del *Fruit Salt*) su che cosa fare se dovessi tornare a New York, dato che questo idilliaco far niente non può continuare all'infinito. Come andrà avanti con l'Inghilterra non lo so proprio, sto ancora aspettando il visto".
Accenna ad una certa "Pilewsky" che vorrebbe trasferirsi in California per ragioni di salute ("cura la sua isteria come una pianta delicata"); quindi alla mostra di Waehner presso Bräunl e a quella su Van Gogh visitata finora da 65000 persone: "ritengo che qui [in Svezia], proprio a causa dell'arte, la vita viene resa molto spiacevole [*unangenem*], intendo cioè la noia per la bellezza e la falsità. A proposito, ieri ho tenuto la conferenza presso il Werkbund locale sull'artigianato artistico in America e le mie vecchie battute hanno qui ancora un grande successo. Tuttavia non hanno capito molto bene il tutto, perché credono che io ritenga positive le condizioni attuali, ovvero in questo ambito [artistico]. Gli architetti vogliono che scriva l'introduzione a un loro catalogo su una mostra sull'architettura sudamericana, ma ne so davvero troppo poco. Eppure loro ritengono che questo poco sia comunque di più di quanto ne sappia uno di loro. Per questo oggi vado a vedere il materiale, che sarà lo stesso di quanto già visto, cioè Niemeyer e Rudowsky.
Il tredici non è un numero sfortunato dato che 13 sono le righe sulla bandiera americana. Perché tu ti stia impegnando ad imparare il disegno tecnico non lo capisco, dato che sai come la penso a proposito della tua rilevante capacità. Non devi preoccuparti in anticipo riguardo a Bilston, dato che anche lì - sempre che questione [di andare a Bilston appunto] si porrà per me - hanno bisogno per il disegno tecnico di persone che conoscono ancora una volta le relazioni locali. Forse però hanno bisogno di *Murals*, *The Battle of Eng*[illegible] o cose simili. Adesso anche Sir Stafford Cripps [illegible]iarato socialista cristiano e il professor Joad, [illegible]*rty Member*, ha tenuto una conferenza nella quale sosteneva anche lui che la cosa più importante della nostra epoca sarebbe avere di nuovo un vero C[illegible]o come un tempo. Dunque ben presto torneranno [illegible]ci di nuovo begli argomenti, *Du OberM.* [Tu M.[illegible] anche *Member* principale)]. Dovresti prepararti in [illegible]o simile a come facciamo Ilse ed IO [scritto maiuscolo nel testo]".
"Quindi lascio per un po' da parte la scrittura, almeno fino a quando non [illegible]alcosa di quasi definitivo. Cercare di attuarl[illegible] Ingh[illegible]rra risulterebbe piuttosto inutile a causa della [illegible] di carta. Potrei tentare qui [in Svezia], ma mi manca la voglia".
Critica i libri francesi troppo monotoni che affrontano solo pr[illegible]mi familiari di piccole città, e conclude dicendo che non ha voglia di fare nulla, "tutto qui è troppo [illegible]turoso per avere un qualche stimolo, all'inizio era diverso. Non so se le scimmie salgono volentieri sempre sulle stesse palme perché sanno che lì si trovano le noci di cocco, ma ciò che io voglio non lo vogliono le altre persone e non so bene perché".
"Buona notte e arte".

15 aprile 1946

[4 fogli dattiloscritti; la prima parte (qui evid[illegible]ata in rosso) è messe in un riquadro a mano, così come la [illegible] in alto a destra, scritta a macchina]

"ABCDWW (Finnigan, finnigan finnigan)
Oggi è arrivata di nuovo una lettera davvero spiritosa [*äffiger Brief*, scim[illegible]a] del 11 [aprile]. Ho comprensione per le lett[illegible], anche a me non succede altrimenti e la [illegible] disgusta molto dato che ultimamente ne sto rice[illegible] in grande quantità, in parte lettere di ringraziamento, in parte di richiesta, in parte per comodità ingenua [usa *weaner che* è un cucciolo app[illegible]ato e fa rima con Waehner] e così via. Sic[illegible] un grande scrittore di lettere dato che esi[illegible] domeniche, ho scritto anche alla maggior parte delle *people* in America, ma quasi nessuno ha risposto, cosa che in un certo qual modo m[illegible]gra anche, dato che non ho alcuna intenzione di pr[illegible] [con la scrittura delle lettere] a causa delle rare dom[illegible]che. Ma con le lettere da Vienna la situazione è diversa, bisogna rallegrarsene [*cheer up*] meglio che si può (mi ha scritto persino un'artista di artigianato [illegible]stico da Budapest)".
C'è arrivata una risposta dalla moglie di Strnad riguardo alla domanda di Frank su come hanno reagito i membri del ÖWB (cioè il Neuer Werkbund Österreichs) ad una mostra organizzata in quell'anno: dice che Fellerer, Hoffmann e Härdtl sembravano molto soddisfatti, ma che lei, viste come sono andate le cose negli ultimi anni, rimane scettica a proposito.
Gli ha scritto anche Niedermoser chiedendogli di venire a Vienna e lo informa che tutti i tentativi progettuali di una ricostruzione della città avvengono "in maniera dilettantesca e corrotta". "Si può quindi solo dire che Vienna rimane appunto sempre la stessa, non si può fare nulla per opporsi, non ha neanche più senso".
Prosegue dicendo che ha spedito alla zia di Trude e alla domestica un pacco di 8 Kg con del cibo, cosa che può fare solo una volta al mese, cioè quando parte la nave, e che non sa però se arriverà a destinazione dato che dall'America non arrivano lettere.
"Anche il mio *cher ami* Lurçat" non risponde più [alle mie lettere] ed è sparito persino dall'architettura. Ho letto della ricostruzione dell'Ascoral di Parigi: molti architetti vengono citati, ma non Lurçat. Corbusier continua a scrivere, ma viene ora spesso ostacolato, soprattutto dai comunisti. Innanzitutto dicono che ne abbiamo abbastanza di tutta questa produzione con la macchina, ha stufato, poi però progetta sempre città mondiali ideali senza preoccuparsi assolutamente del fatto che non ci

COPYRIGHT

sono i soldi e che la gente avrebbe bisogno [piuttosto] di capanne".
A proposito dei capitoli per il suo libro, scrive che non si meraviglia del fatto che Trude abbia ricevuto l'ultimo soltanto ora, dato che la nave parte una volta al mese e non si sa esattamente quando. Per questo motivo, "ora ho smesso momentaneamente di scrivere, tanto non serve a nulla, solo al gatto [*für die Katz* è un modo di dire tedesco che significa non serve a niente] oltre che alla scimmia [cioè Trude], la quale però certamente ora è anche meno interessata, appunto a causa del gatto". Intende cioè dire che anche Trude ha sempre meno voglia di correggere i testi di Frank dato che comunque ciò non porta a niente.
Si lamenta del fatto che non sta facendo nulla, non lavora né si diverte: "il tempo semplicemente passa".
Sta ancora aspettando il visum inglese. Legge molto, ma mai durante le ore in cui le persone diligenti di solito lavorano e si meraviglia di come questo sia possibile. Anche alla storia mondiale non si interessa più "dato che credo che tutte le informazioni sono state già talmente falsificate e mescolate che non si saprà mai la verità. E non è neppure necessario saperla, visto che comunque si tratta solamente di una pessima propaganda nazista (Dadaismi) [*Nazipropaganda da* (*Dadaisme*)]".
Racconta poi di una piccola mostra francese di bassorilievi, soprattutto di Bonnard e Viullard, ritenuti i maestri principali della pittura locale, ma che Frank trova invece "di una qualità pessima incredibile, non si impegnano affatto e pensano solamente in modo letterario".
Poi parla di un libro d'arte scritto da un danese che ha letto di recente, scritto in modo facile per il popolo, che però parla di tutto tranne che di arte. Pubblicato da un editore socialdemocratico. Qui è così bello come i socialdemocratici vengono continuamente attaccati per il loro favoreggiamento del nazismo proprio da ex riviste naziste, dato che i conservatori nonostante il loro culto militare non vogliono pagare le tasse e vogliono persino fare affari con le Nazioni Unite.
Quindi riferisce che la prima introduzione al catalogo sulla mostra dell'architettura sudamericana, "molto rivoluzionaria nel pensiero del nostro amico Orosco, piena di citazioni di Rivera, dato che occorre in ogni caso diffondere le lodevoli tendenze di questi artisti, dove gli sponsor della mostra sono diversi di questi paesi ed esportatori, tutti banditi. Gli architetti più significativi secondo Anschen, sono accanto a Niemeyer e Rudowsky, Kubistschek e Navratil, entrambi ora di origine indiana, seguaci del famoso Böhm in America".
"Mi sembra che qui l'arte sia molto più imitativa [*schalblonisiert*, che usa schemi già pronti] che negli Stati Uniti […] è tutto finto, come in Germania e per questo così poco interessante. Di ogni cosa si può dire da dove proviene e queste cose vengono poi imitate nel modo non della scimmia, ma della mucca, fornendo loro un contenuto letterario. In questo modo anche la letteratura è decaduta completamente, e un tempo era davvero buona". Qui inoltre gli scrittori trattano spesso temi religiosi e sono [illegible] del cattolicesimo, mentre in America no e quindi [illegible] più onesti. "Ritengo che tutta questa imitazione di azioni e parole sia la cosa peggiore, meglio se ognuno dice la propria fesseria autonomamente, cosa che ora mi sono abituato a fare".
"A questo punto [illegible] dire perché ho così poca voglia di fare architettura secondo il mio punto di vista (attraverso una [illegible]*ysis*) il motivo è dovuto al fatto che vorrei fare qualcosa di diverso rispetto a quello che ho fatto fino ad adesso. Non ho certo mai operato con ciò che [illegible] chiamato *Modern Architecture*, ma ciò che ho fatto [illegible] quello che vorrei volentieri fare; ma ciò che mi piacerebbe fare non lo so e non posso neanche saperlo dato che ora mi manca ogni esperienza. Ho dimenticato la maggior parte delle cose, da più di dieci anni non ho più costruito una casa, non ho più avuto un committente, e questo perché a) non costruisco in modo [illegible] b) non costruisco in modo moderno, entrambe le cose sono abominevoli, ma cosa ci posso fare? Non lo so".
"Ti ho già scritto che nel settembre 1947 dovrei tenere qui [a Stoccolma] una grande mostra tutto da solo, solamente con i miei lavori, ma ho rifiutato perché non sapevo proprio che cosa mostrare (questo è ovviamente solo uno dei motivi), ma non lo sapevo davvero. La proposta di fare qualcosa di retrospettivo, ovviamente non si pone neanche per me, perché non sopporto occuparmi con qualunque cosa del mio passato, dato che nonostante tutto non sono ancora davvero morto! Se invece penso alle cose che potrei fare, queste risultano essere alla fine tutte cose che già tempo prima avevo progettato almeno una volta e dunque mi fanno schifo perché sono appunto di nuovo cose che non voglio, scemà! [*Du Aff!*] E allora penso in silenzio che, invece di far brutta figura, sia meglio piuttosto non fare nulla e porsi come se non si avesse alcuna voglia, tu stupida scimmia [*Du blöder Aff*, più avanti nel testo Orangotango, Gorilla, cervello di scimmia, Mandrillo] che non lo capisci, ora che lo scrivo non puoi ribattermi contro, cosa che servirebbe comunque solo allo *Schmarren* [*nützt einen Schmarren* è un dolce tedesco e un modo di dire che significa "non serve a niente"], direbbero nel *Künstlerhaus*. […] Perciò è meglio cominciare qualcosa di nuovo e dato che anche questo non si può fare, il gingillarmi [*Doodlerei*] con le stoffe mi sembra comunque ancora la cosa meno peggio, mi sono autoconvinto, tu orangotango che non lo capisci. Non posso però dire che la cosa mi rallegri nemmeno un poco. Neanche aver successo in questo ambito mi rallegra (eccetto *Money* ovviamente) perché non voglio passare dopo la morte come designer. […] si tratta di *Routine Work*, quindi tempo perso".
Poi parla di fiori, e accenna al fatto che in America non profumano - sottintendendo probabilmente perché sono finti.
Si lamenta che alla radio tedesca venga fatta solo propaganda dell'unico partito russo (*Einheitspartei*) e quindi non la ascolta più: "tutto è orribile nel mondo, tu scimmia".
Dice che spedire le cose all'estero è più difficile, mentre arrivano molti prodotti importati dall'estero come borse di pelle di coccodrillo che costano 85 $.
Conclude ironizzando su uno schizzo che Trude deve aver fatto sulla lettera inviata a Frank dal quale sembrerebbe che è ingrassata.
Tre firme

15 maggio 1946 [2 fogli dattiloscritti; sei parti (qui evidenziate in rosso) sono messe in riquadro a mano, sottolineate parzialmente e indicate nell'angolo sinistro del foglio con "15.V.46 A", "15.V.46 B", "15.V.46 C", "15.V.46 D", "15.V.46 E", "15.V.46 F" (tutti cerchiati)]

"WABCW."
Trude deve aver [illegible] consigliato di tornare a Vienna, ma Frank non [illegible]mente favorevole: "sono assolutamente deciso di non andarci, dirò però a Härdtln [scritto così nel testo] che rimando il viaggio per non disdire in modo brusco. Aggiungo che il viaggio verso Vienna dura all'incirca lo stesso tempo come andare a New York. Ma non è questo il mio motivo per cui non ci vado. E non è dovuto neanche al fatto che lì non ci siano abbastanza mezzi per la ricostruzione, quanto piuttosto perché al momento non vi è più nulla da sperare, già prima tutto si trovava in una condizione di completo disfacimento in tutti i campi e certamente questo non si è migliorato".
"Oggi ha ricevuto una lettera da un [illegible] urbanista, cioè Lurçat, ora professore alla Ecole des Beaux Arts e impegnato a Maubeuge", in Francia. Così, per quanto racconta, Le Corbusier continua ad elaborare progetti d'aria per condizioni ideali, non ne può fare a meno, e perciò al momento non fa nulla dato che non è possibile distruggere città intere. Scrive questa lettera poco prima delle elezioni che per lui decideranno la sorte della Francia, ora hanno [illegible] così come pensavo, ma purtroppo non come lui sperava. Non sarà molto diverso come in altre democrazie, come può del resto essere altrimenti. Ho anche l'impressione che l'arte locale si fatti [illegible]enza, ma che si tratta di arte talmente de[illegible] non ci si può più ben rallegrare, analogamente [illegible] succede con la letteratura. In questo è davvero da preferire l'America. Certamente senza ombra di dubbio persino qui esiste un'atmosfera a[illegible] individualistica, ma in Francia ancora di più e in [illegible] molto più antipatico, molte volte preferisco allora la rozzezza [*Rohheit* vuol dire anche l'essere crudi] (mi si addice di più)".
"Per quanto riguarda il libro, non ho l'intenzione di [illegible]zarlo qui [in Svezia] ese non capisci questa logica, mi dispiace, ma probabilmente deve essere una caratteristica delle scimmie il non capire cioè niente di logica, che non viene insegnata alla *New School of the Urwald* [foresta amazzonica]".
Ha finito di copiare l'ultimo capitolo, "non l'ultimo ultimo, ma l'ultimo che scriverò": "diventa sempre più inutile impegnarsi in queste cose ed anche sempre più noioso. Avrei certo abbastanza tempo a disposizione, ma devo anche cominciare a pensare ad altre cose". Deve ancora correggerlo e poi glielo spedirà.
"Diventa sempre più inutile occuparsi di queste cose, e anche molto noioso. Certo tempo ne ho abbastanza, ma devo iniziare a pensare anche ad altre cose".
Parla poi delle ultime stoffe che si è fatto spedire, cioè *Manhattan*, *Worrybird* e *Insekten*, e che ora sono tutte stampate: "sono venute bene, eccetto *Worrybird* che a causa della mancanza di altre stoffe è stato stampato su cotone". E quest'anno dubita ne verranno stampate altre dato che "i *Big Four* ci tengono a tirar per le lunghe come il processo di Norimberga".
Ma "non vogliamo occuparci più di problemi mondiali, perché anche questo rientra nei nostri buoni propositi, piuttosto ci dedichiamo alla pittura che è più d'intrattenimento, anche se non so se più veloce, scimmia [Du Aff!], ma il microcosmo fa comunque parte del macrocosmo".
Segue il riquadro 15.V.46 D: è stato a vedere un film del

COPYRIGHT

francese Giraudoux, *Anges du Pêché*, ambientato in un convento di suore e che Frank critica per essere troppo clericale, "come va ora di moda": "inoltre adesso esiste in Francia qualcosa di nuovo, cioè l'essenzialismo, non so cosa sia, ma mi sembra che l'esistenzialismo fosse troppo difficile da pronunciare e perciò venne semplificato. M.J.P.Sartre evidentemente è diventato una sorta di Picasso, cioè una figura che deve sempre essere presente quando si parla di letteratura, con una pubblicità molto astuta".

E' brutto tempo e perciò non può dipingere, allora passa il suo tempo a leggere riviste: i giornalisti locali scrivono sempre in tono ironico, "probabilmente per nascondere le incertezze, ma anche per profonda coscienza borghese per dimostrare quanto si è compiacenti e come tutto il resto sia in realtà di minore valore dato che qui le persone sono convinte che è solo grazie alla loro saggezza che non sono entrati in guerra, mentre in realtà ciò è dovuto solamente alla stupidità degli altri". L'unica rivista leggibile è quella sindacalista, dato che i socialdemocratici hanno capito "che la socializzazione è un male".

"Attualmente esiste, oltre a quelle generali, un'azione d'aiuto speciale per la Germania, dato che molta gent[illegible] altrimenti si rifiuta di donare qualcosa, anche se per la Germania. Dietro a queste azioni naziste si nasconde spesso la chiesa, accanto ad associazioni ufficialmente naziste. Non c'è davvero nulla di buono da spe[illegible] per il futuro se le cose continuano ad andare in qu[illegible]do".

"Sono dell'opinione che la prossima guerra [illegible] quando D. [*Deutschland*] sarà pronta, dato che ora viene ricostruita dalle *Western* e *Eastern Powers*, una contro l'altra. Secondo me i nazisti si coal[illegible]ranno di nuovo con gli *Eastern*, nonostante veng[illegible]ti meglio dagli *Western* e questo è causa ancora d[illegible] per la maggior parte dell'Estetica che è più importa[illegible]el benessere materiale. Non intendo naturalmente l'uomo comune, che non pensa neanche, ma appunto tutti i diversi Führer di tutti i tipi".

Nell'ultimo riquadro [illegible]nclu[illegible] criticando il fatto che in fondo le persone [illegible]ono essere costrette da regole, soprattutto quelle estetiche, piuttosto che essere liberi, perché in questo modo non necessitano di pensar[illegible]onomamente e si sentono più sicuri: "per gli intell[illegible]ali è spesso più importante conformarsi alle regole de[illegible]aestri che ottenere buoni risultati, non si tratta solo di vanità, ma di estetica. […] Quando si lasciano le persone una qualche libertà, queste non la capiscono e la intendono come debolezza. Per questo anche con il mio insegnamento ho meno successo rispetto a quelli del Bauhaus. […] tanto meno si permette, tanto più si viene presi sul serio, questo risparmia dal pensare cosa che è la meta p[illegible]olti".

Schizzo di un quadro tipo Mondrian.

8 giugno 1946

[2 fogli dattiloscritti; sul lato s[illegible]i i fogli è segnata una linea verticale a mano e la da[illegible]tta a macchina in alto a destra è cerchiata a mano e indicata [illegible]A". Sul secondo foglio invece, in alto a sinistra, è indicato e cerchiato a mano "June 8, 46 B"]

"WWWW"

Inizia con una [illegible]to che è arrivato finalmente il caldo. Quindi racconta di un "*PENklub*" di molti poeti provenienti da ogni parte riguardo alla libertà di e[illegible]ssione: "l'americano avrebbe proposto di perme[illegible] la libertà solo fintanto che andasse d'accordo [illegible] il concetto di correttezza (non ricordo più che termine ha usato), cosa che però venne molto criticata dal francese il quale invece era favorevole ad [illegible]assoluta libertà, cosa che venne ovviamente accolta [illegible]ordore dato che in questo modo può essere fatta [illegible]iunque propaganda".

Tra gli scrittori che ha incontrato il poeta francese Fougère e sua moglie, con i quali si era informato a proposito dell'esistenzialismo: "dissero che era semplice da spiegare, ma poi non lo hanno saputo comunque fare". Riguardo al *Peintres Collaborationistes* dissero che la Francia è molto decadente nell'arte e affidata al mercato nero, mentre degli *American Boys* che nonostante siano spesso ubriachi non sono decadenti perché rinfrescanti e che K.Porter ha molto successo.

Racconta che sono stati piantati 50000 tulipani in un parco che ora è diventato una grande attrazione: "come sai, - aggiunge sarcastico - su questo vecchio continente esiste ancora un maggiore senso della bellezza rispetto al nuovo mondo, soprattutto se riferito a cose pubbliche e come sai, questo desiderio di avere dei bei prati di fiori è talmente grande che i tedeschi hanno decorato in questo modo persino l'esterno delle loro camere a gas. […] gli uomini vogliono appunto avere tutto unitario, e questo è ciò che chiamo la loro visione del mondo estetica che proviene dalla mistica oppure viceversa, cosa che vogliamo analizzare in un secondo momento" e chiama questa analisi "Singisme" (da *Singe* che in francese significa scimmia).

Pochi giorni prima era stata alla Svenskt Tenn una lavoratrice dell'artigianato artistico inglese che voleva vendere delle stoffe di sua produzione, la quale aveva affermato che l'arte decorativa era migliore in Svezia, ma che invece l'arte pura era migliore in Inghilterra, cosa per Frank non vera. "Ciò nonostante rimane il fatto che è molto triste che l'arte decorativa inglese sia così scarsa ultimamente, quando un tempo invece era buona, ma – lei sostiene – non possiamo sempre vivere nella tradizione, ma ahimè non sa affatto che cosa sia la tradizione e per questo imita ciò che vede nelle riviste straniere (americane e tedesche). Ciò che si vede nelle riviste inglesi che sono pensate unicamente per l'esportazione, è di qualità pessima e senza alcuna direttiva. Esistono di nuovo anche i decoratori parigini, che circondati da tanto lusso, non sanno più che cosa cominciare.

A proposito dovrebbero istituire presto qui una grande scuola per l'artigianato (*Handwerkschule*) per conservare questo ramo delle attività umane. Al momento infatti non si trova nessuno che vuole esercitare questo lavoro. Come sai, è una domanda molto difficile da rispondere, se è davvero una cosa bella e buona sostenere simili cose destinate a morire come avviene nel vecchio continente oppure lasciarle da parte e coraggiosamente dedicar[illegible] ai 'tempi nuovi', e devo ammettere che spesso riman[illegible] in dubbio tra i due" anche per il fatto che spesso le cose d'artigianato "esistono solo per rendere le cose ancora più care".

"Nella mia lunga (tu scimmia [*Du Aff*]) e[illegible]tazione del mestiere e nella mia lunga (doppia[illegible]a [*Du Doppelaff*]) esperienza, ho appreso che [illegible]può realizzare mai qualcosa di assolutamente buono perché, a causa del commercio, non si può ininterrottamente migliorare un unico tipo a) per via del commercio e b) per via della stupidità del pu[illegible] che vuole avere sempre la stessa cosa. Quando [illegible] seguito potrebbe ricevere qualcosa di migliorato, [illegible]a) che non è appropriato al vecchio b) di essere stato ingannato perché non lo ha ricevuto subito ecc. […] Anche la troppo buona qua[illegible] cose temporanee è una questione alquan[illegible]ampia. L'artigianato artistico ormai usurato si [illegible]mente sulla moda, dove può ancora andare, anche se è fuori luogo e risulta antipatico. Dall'altro lato però bisogna purtroppo dire che attraverso questa conservazione (a causa dei pensie[illegible]mani di unità) viene mantenuta anche un certo interes[illegible], anche se per un'idea platonica di arte mentre lei stessa viene annientata. Per questo giungo alla conclusione che in fondo sia meglio ripiegare sui "tempi nuovi", ma purtroppo questo arriva per me ormai troppo tardi, e perciò in questi anni dovrò continuare a dedicarmi a questo caos. […] Per fortuna sono ancora una *Split Personality* qui e perciò nel mio intimo posso far finta che la cosa non mi riguardi, qu[illegible]o appartiene (probabilmente) anche a ciò che [illegible]e chiamato esistenzialismo e perciò è persin[illegible]oderno, fintanto che poi verrà il *Singisme*.

Buona notte, buona notte"

Schizzo di una specie di pipi[illegible]ello su un ramo e scritta a mano "questo è un uccello".

11 luglio 19[illegible]

[2 fogli dattiloscritti; tre parti (qui evidenziate in rosso) sono messe in un riquadro a mano, in parte sottolineate e indicate su[illegible]inistro del foglio con "11.VII.46 A", "11.VII.46 B", "11.VII.46 C" (tu[illegible]re cerchiati); sono presenti delle annotazioni di Trude Wa[illegible]r scritte a mano in fondo ad entrambi i fogli che rimandano a degli asterischi inseriti sempre a mano nel testo]

"P.(questa è una nuova lettera dell'alfabeto)MA."

[illegible] citando una poesia di un certo poeta pittore [illegible](da non confondere con la P dell'inizio) v.G." intitolata "Die Bekehrung (La conversione)" che ha letto nella rivista "Plan": «aleggiante nelle avversità senza fondo, l'esperto/il saggio aveva le sembianze di Eros, l'indicatore del Bene e del Male, quando l'esperienza e la coscienza sono già da tempo separate da un'ombra sotterranea (*unterweltlich*), tornati indietro volando nella loro madrepatria sospesa tra il tempo e lo spazio». Si può solo aggiungere, Sopra e Sotto". Nella stessa rivista vi è anche un pezzo del dramma "Il giorno del giudizio" del poeta Hay in cui la nipote dell'eroe, che rappresenta le idee del poeta, afferma: "«devono esistere da qualche parte in Germania delle persone che sono decise a soddisfare le condizioni del continuare a vivere. Assieme a loro voglio andare, nonno, senza ostacoli. Dobbiamo abbandonare una grande quantità di cielo azzurro, ma poi, poi ci sarà un nuovo sorriso e vedrò il nuovo sole…».

Sempre nella rivista sono indicate delle mostre, che però la critica non consiglia di andare a vedere, e un incitamento della poetessa Maria Schanda a Thomas Mann affinchè torni in Germania (era emigrato a Pacific Palisades, Los Angeles) per diventare il nuovo portatore della fiaccola della speranza.

Dall'America poi arrivano notizie negative che riguardano lo scioglimento della "OPA" (Office of Price Administration) istituita nel 1941 con il compito di controllare i prezzi e gli affitti: "tutto ora diventa o molto

COPYRIGHT

caro oppure sparisce del tutto, la protezione degli affitti viene meno, ecc.".
Della Casa 50 P.T.E. (Park Terrace East) in cui si trova l'appartamento che Frank possiede ancora a New York e dove vive Mr.Hoffmann, ha ricevuto notizia che il proprietario Mr.Janek se ne andrà e quindi non sa che cosa succederà all'appartamento.
Ancora una volta informa la Waehner di quanto sia svogliato, di cattivo umore e annoiato. Ciò nonostante "ero tre giorni a visitare le mie opere e devo ammettere che la casa con la corte irregolare è davvero bella [probabilmente si riferisce a Casa Wehtje a Djursholm progettata tra il 1936 e il 1938], il resto di qualità media, ma comunque migliore rispetto a quando fanno gli altri, *that's not enough*".
"A volte mi tornano molti dubbi se sia una buona cosa che tu rimanga a New York, anche se sono convinto che, eccetto Parigi, non ci può essere nulla di anche solo utilizzabile in questo continente; come sia in Francia ne so troppo poco, emergono sempre gli stessi nomi, Rouolt e Bonnard ecc e i surrealisti. Però, come già detto, almeno vi è qui dappertutto un interesse maggiore per la *Kunscht* [probabilmente intende la falsa arte che sarebbe stata *Kunst*] che negli Stati Uniti, e mi rende molto triste constatare che qui in questo ambito non ne viene fuori nulla che non sia una noiosa mediocrità in tutto" e rimpiange i *Novelity Shops* newyorkesi.
Rispetto ai concorsi (*Competitions*), che vengono spesso banditi, Frank non partecipa perché non ha [illegible].
La scorsa settimana è venuto a trovarlo un vien[illegible] che andrà a trasferirsi a Londra che lo ha informato che il pittore O.K. (Oskar Kokoschka?) sta ottenendo un grandissimo successo in Inghilterra, che quindi non tornerà a Vienna.
E' infastidito della posizione che [illegible] molte delle riviste attuali rispetto alla questione della Palestina, compresi diversi ebrei: "credo che il poeta Morgenstern anche senza fama si sarebbe molto innervosito. Mentre le storie naziste diventano sempre più strane, se si guarda tutti quelli che ne sono invischiati e come i socialdemocratici lo [illegible]. Inoltre mi fa sempre arrabbiare per come qui le strutture sociali, (certamente buone), vengano ammirate in tutto il mondo, se si pensa che in Au[illegible] ai tempi di Breitner erano almeno alla pari, ma purtroppo erano presto finiti i soldi e che proprio per questo [illegible] se l'Austria. […] Mi resta ancora un briciolo di patriottismo".
"Ma con l'arte appunto non se ne fa niente, non posso buttarmi né sull'alcool né sull'esistenzialismo, come fanno con grande successo molti altri".
Conclude che non sta facendo molto, impiega il tempo disegnando tappezzerie (ne ha realizzate già 10), ma dovrà smettere per dedicarsi piuttosto alla sua "cultura generale che si chiama archiviazione".
Gli ha scritto suo fratello Philipp dicendogli che "Edgar Kaufmann del M.o.M.A. (figlio del Pittsburghers) gli ha chiesto se fosse possibile confrontare l'unità tra forma e funzione nell'arte moderna con la metamorfosi della materia in energia nella fisica. Perché no, si può solo che dire! Ciò è avvenuto [illegible] che ha a che fare appunto con *Art and Science*, è una delle lezioni trattate da Frank alla New School for Social Research.
Accenna infine a dei libri (di Broch, Kahler ed Elias Canetti come spiegano le annotazioni a mano) sostenendo: "mi meraviglio spesso [illegible] il fatto che alla gente lo scrivere non sia [illegible] già troppo noioso, ma che cosa si può fare altrimenti? Che cosa fa la mucca quando ha mangiato? Sicuramente non lo stesso di quello che fa la scimmia, dato che quest'ultima 'si butta' sul divano, prende una sigaretta e grugnisce se il cibo era buono (cosa che ora presumibilmente non è). In questo modo dimagrisce, non ha bisogno quindi delle *Beauty operation*, e poi aspetta il prossimo pasto che consiste in prodotti in pasta e *Ice cream*. Poi torna a lavorare [illegible] prossimo pasto, che non è neanche erba come [illegible] la mucca, la quale comunque anche lei beve solo acqua. Haha". Intende che mentre le mucche dopo aver mangiato digeriscono, le scimmie
In conclusione aggiunge una battuta letta sul giornale umoristico di Graz "Der Lichtblick": "«Signor novotny, che cosa c'era a Natale? – Un cavallo. – O ta ta, una renna? – Macchè, solo un Kilo» (Saluti dall'Ospedale) - «Ciao Sepp [*Pfüt Di Sepp*, diminutivo di Josef in dialetto viennese], gli altri mi hanno detto di salutarti, tanto al cadavere verranno tutti [*die andern lassen Di a schön grüassn und zu da Leich kumans dann eh alle*]». Buona notte". Probabilmente intende che era stato in ospedale lamentandosi che nessuno era andato a trovarlo.
Disegna uno ying yang in un quadrato.

19 luglio 1946

[2 fogli dattiloscritti; due parti (qui evidenziate in rosso) sono messe in un riquadro a mano, sottolineate in pochi punti e indicate sul lato sinistro del foglio con "19.VII.46 A" e "July 19, 1946 B", entrambi cerchiati]

"WAAMW"
"Inizio subito con una notizia molto triste: con [l'editore] Broch non se ne è fatto niente. Dopo che il *Publisher* ha accettato il libro ora ha di nuovo cambiato idea e questo a causa delle critiche sullo stile e alla difficoltà di trovare un traduttore adatto. […] Forse si potrebbe tentare da un'altra parte, ma è improbabile, ancora ancora in Norvegia, ma anche lì hanno molti riguardi a causa dei grandi problemi con la stampa. Beh, certo la cosa per me ha poca importanza dato che, come potrai immaginare, il mio impegno non è stato molto energico, ma questo mi dimostra molto bene che non ne vale la pena e quindi non inizierò più nulla di simile, con ogni cosa avviene lo stesso".
Estrid Ericsson e suo marito erano a New York per fare acquisti e Trude deve averli incontrati, cosa che fa piacere a Frank. Ora Mr. Ericsson è tornato in Svezia assieme a Greta Grabo, Milles e Saarinen e Mr. Ringheim, e i giornali ne hanno scritto molto, falsificando però le notizie "in modo che si creda che in America venga realizzata ogni cosa dagli svedesi. Questo serve a rafforzare l'autostima, per questo ritengo anche la posizione dei socialdemocratici come positiva. Questo ha molto a che fare con gi ideali e i simboli [illegible] incredibilmente molto per i 'preparativi' [*Bereitschaft*], esiste una enorme quantità di letteratura e poesia, e tutto è fortemente autoconvinto della propria eroicità. Ora viene fuori (cosa che del [illegible] si sapeva già da sempre) [manca la chiusura del [illegible]tesi] quanto tutto fosse corrotto da tradimenti e se[illegible], per i quali il governo ha contribuito volentieri e con successo, e non invece come con la morte eroica. Tutto verrà dimenticato nel momento in cu[illegible] i soldi, e sono già qua, guadagnati attra[illegible] verso la Germania, ma questo appunto n[illegible] nessuno. Anche gli inglesi mostrano volentieri [illegible] che dimostrano quanto la Svezia li abbia aiutati, ma fu solo dopo il 1943. Dal punto di vista [illegible]matico tutto questo fu fatto molto bene e in modo [illegible]uto, e anche se ora si dovesse perdesse la gloria eroica [illegible] all'interno del Partito. È meglio se si fa finta di non sapere nulla, se si distribuiscono libri falsi bianco-blu, mentre in realtà i militari sono ancora più dei cattivi nazisti di prima. Ma negli anni seguenti questo non recherà molto danno dato che gli Alleati sono molto contenti di tutto ciò. La morale non ha per ora molto senso e sono più appropriati la lista nordica o la dialettica storica.
Potremmo quindi già descrivere mo[illegible]ene le storie della terza e della quarta guerra m[illegible] dapprima la Russia e la Germania conquisterebbero [illegible] mondo (eccetto l'America) e poi entrerebbero in guerra tra loro e non si può sapere come andrà a finire. In tutto ciò, le cose che vengono fatte dall'Occ[illegible]ono di una stupidità incredibile, ma questo [illegible]a nuova per noi, ed ora non si può fare p[illegible]. Anche se dovessero rendersene conto, ormai è troppo tardi. E una delle cause è che i russi considerarono di più i simboli dei tedeschi, compreso il progetto per la Grande Berlino, mentre dall'altra par[illegible] venne offerto nulla e i simboli sono più imp[illegible] razioni, cosa che gli americani non possono c[illegible]
Ha ricevuto una lettera di Frau Strand che lo prega di dire a Trude che non le spedisca più nulla perché non vuole che [illegible] abbia spese viste le sue difficoltà economiche.
Ha ricevuto anche una lettera di Frau Gabor che lo informa che Witzmann, l'architetto del partito nazista, ora è diventato un importante membro del Österreichisches Werkbund (ÖWB) e che "tutto ciò che [illegible]mpo era Berlino è tornato (compreso Pauser che ha [illegible]ratto Frau Göring)".
Rispetto all'arte sostiene che "a New York non esisteva certo una bella atmosfera dell'ARTE [*KUNST atmosphäre*], ma qui mi sembra ancora più fastidiosa nonostante la grande partecipazione, probabilmente perché lì la non-arte è comunque più viva di quella qui (sopra e sotto), ma non ha neppure più molto senso e ciò che vorrei non lo posso fare e quindi è meglio che non lo faccia e neanche non lo inizi dato che, secondo la mia lunga esperienza, ogni volta succede che, nonostante tutto, rimane comunque sempre qualcosa [del passato: probabilmente intende dire che nonostante sia finita la guerra, comunque i regimi autoritari e il nazismo sotto sotto esistono ancora]. Qui attualmente sono molto apprezzato, ma la cosa non mi interessa affatto perché è per cose che non mi riguardano (anche se le faccio meglio degli avidi interessati), ma a lungo andare non è bello occuparsi di cose che ti sono contrarie, come nel mio caso, e perciò è preferibile una indifferenza disinteressata, intendendo con disinteressata non non interessato bensì non coinvolto".
Ha intenzione di volare a breve a New York ("come una scimmia volante tipo pipistrello, *Flederaffen*": forse l'aveva schizzata nella lettera del 8 giugno), ma non sa bene quando.
"Secondo quanto si racconta, a Berlino ci sono talmente tanti spettacoli teatrali che riguardano la Resistenza che

COPY RIGHT

sembra che i tedeschi si siano liberati da soli, così avviene anche nel teatro delle scimmie, ma senza scimmie".
"I miei sentimenti riguardo all'arte diventano aridi come la sabbia del deserto".
Buona notte *Du WAFFW* e schizzo di una doppia onda.

6 agosto 1946

[2 fogli dattiloscritti; senza alcuna indicazione a mano se non "qui mancano circa 6 lettere" scritto in alto a sinistra]

"WAD"
Trude deve avergli mandato una lettera con consigli e raccomandazioni sul suo viaggio a New York, però Frank sta ancora aspettando il biglietto aereo.
Ribadisce di essere annoiato e di cattivo umore perché il suo ruolo è analogo a quello di un disegnatore.
Anche riguardo alla pubblicazione del suo libro ha ormai perso la speranza ("forse scriverò un altro capitolo, dato che ho tempo, ma solo come divertimento privato"), mentre si complimenta per quello che pubblicherà Trude Waehner a breve.
La informa di averle spedito la stoffa "quella con tanti insetti" e di aver finalmente ricevuto il visto inglese, dura fino a febbraio, ma no sa se lo utilizzerà perché ne ha perso la voglia, analogamente non sa della Svizzera: "attualmente mi dà fastidio ogni cosa".
Lurçat lo ha invitato ad andare a Parigi perché assieme a Giedion ha intenzione di far tornare in vita il congresso per la *Modern Architecture*: "dunque nuovo una cosa poco accattivante". Lo stesso Lurçat è stato invitato a tenere delle lezioni di urbanistica a Praga e Varsavia.
Da Vienna gli ha scritto la "sua Resi" che "i nazisti continuano ad essere così come erano, a nessuno accade mai nulla di male, certo in prima linea viene tutto ciò che è nazista. Ci sarebbe molto da raccontare, ma non si può scrivere tutto per la censura".
Anche in Svezia le cose non sono altrimenti, "una rivista socialdemocratica scrive che i nazisti erano in realtà relativamente poco pericolosi, e che il nemico mondiale era l'America per via della bomba atomica (e non per il capitalismo). Nulla di meno di questo partito viene esercitato un odio, abbastanza stranamente con l'utilizzo di idee razziste, ma questa volta non contro gli ebrei , ma contro i negri. Questo avviene in un modo per cui le riviste socialdemocratiche riportano sempre grandi notizie sui crimini che i negri effettuano in America. […] Ora però si è trovata almeno una rivista liberale che riporta notizie corrette riguardo alla Palestina, mentre per tutte le altre continua a trattarsi di terrore ebraico, [illegible] con metodo nazista".
Ribadisce la cattiva sorte del suo libro, della pessima condizione dell'arte, la critica all'esistenzialismo.
Prossimo mese ci saranno di nuovo le elezioni: "purtroppo non mi resta che votare i socialdemocratici. Trovo tra l'altro che l'attuale ministro sia un uomo estremamente astuto, [illegible] con la maschera da bonaccione, che si serve di compagni creduloni non troppo intelligenti, che devono assumere tutte le responsabilità , [illegible] che fanno con disciplina di partito e goffaggine".
Conclude lamentandosi riguardo al costo troppo alto della stampa delle [illegible].
"Buona notte WWWFinnigan". Nessuno schizzo.

22 agosto 1946

[2 fogli dattiloscritti; una parte nel primo foglio (qui evidenziata in rosso) è messe in un riquadro a mano e indicate sul lato sinistro del foglio con "22.VIII.46 A" cerchiato, in alto a sinistra [illegible] secondo foglio è indicato "22.VIII.1946 B" cerchiato]

"MW"
E' irritato per come stanno andando le cose nel mondo, ogni giorno ci si può aspettare l'inizio di una nuova guerra "e se ciò non avviene non è certo per la bravura della diplomazia, ma solo perché non ci si sente ancora abbastanza preparati e attrezzati".
L'architetto Rietveld da Utrecht è in Svezia, "che a suo tempo aveva costruito per la Werkbundsiedlung e grande ammiratore di Mondrian". Attualmente si sente parlare molto dell'architettura continentale e di tendenze artistiche, rispetto alle quali però Frank si dimostra scettico: "tutto mi risulta molto estraneo, una tanto sperata associazione dell'Architettura moderna con Giedion al vertice, ma che cosa si può ancora volere a che fare con tutto ciò? Forse sono l'unico a non capirci più niente, dato che non capisco più nulla di arte oppure sono ormai talmente americanizzato che guardo solo al business o cosa?".
"Che il tuo libro non venga pubblicato subito, posso immaginarmelo. Non devi incolparmi di un ottimismo senza ragione. Certamente non ho neanche nulla in contrario a mostrare il mio [libri] ad una *Foundation*, ma anche nulla a favore dato che lo ritengo inutile. Oltretutto devo di nuovo modificarlo dato che è stato scritto durante la guerra e quindi col tempo presente, e siamo già ormai troppo lontani nella speranza di nuovi accadimenti. Ho ricevuto il libro di Canetti *Auto da Fé* e ora cercherò di farlo vedere anche se non credo che le prospettive siano molto buone". Ciò nonostante scriverà a Broch.
Sostiene poi che gli artisti olandesi sono giunti in Svezia con i soldi della mostra di Van Gogh, soldi che in realtà erano destinati ad aiuti per i bambini disagiati olandesi.
Questo è dovuto alle imminenti elezioni, come metodo per guadagnare popolarità, analogamente all'istituzione del pensionamento per tutti a 67 anni con 1000 corone al mese.
Una volta aveva in mente di scrivere un pezzo sulla "Speranza" (*Espoir*) in cui ad un professore ottimista ebreo di Berlino veniva dapprima tolto l'appartamento, poi la libertà di frequentare la sua compagna, quindi viene licenziato ecc. fino ad arrivare alla camera a gas. Interruppe però la scrittura perché gli mancava una buona forma ed era indeciso sulla conclusione, cioè "se a) lasciarlo scappare b) liberarlo dagli americani c) metterlo nella fiducia della bontà divina d) farlo morire in un aldilà migliore".
Dell'appartamento a New York non sa ancora nulla. Nel frattempo ha venduto 4 tappeti che in realtà erano stati previsti per Schumacher, del quale però non ha alcuna notizia. Anche Estrid Ericsson è rientrata a Stoccolma, ma non l'ha ancora vista.
"In una rivista inglese sono stati ora pubblicati delle opere riguardo all'arte attuale ecc. tra cui diverse cose mie con l'annotazione *"Each piece a gem*. Si tratta [illegible] mente di tutte cose dei miei tempi giovanili, [illegible] ste erano in qualche modo ancora giustificate; che oggi esse diventano sempre peggiori non è d'altra parte (davvero) solo colpa mia, ma anche delle circostanze attuali con la loro tendenza rozza e meno ingenua [illegible]stica. Ma in effetti non esistono ancora cose nuove, nonostante io qui abbia già disegnato moltissime [illegible] che ruminano quelle vecchie e sono lontanissime dalla mia *Mind* (che quasi non esiste più). Più di tutto vorrei diventare primitivista [*Primi*[illegible]] cosa che purtroppo non posso più. Il business attuale rispetto a questo molto contrario, in Ame[illegible] più ed è un peccato (*that' a pity*), tu WWMMWW".
Schizzo di una scimmia su un ramo e "buona notte" scritto a mano.

28 settembre 1946

[2 fogli dattiloscritti; due parti (qui evidenziate in rosso) sono messe in un riquadro a mano, in parte sottolineate e indicate sul lato sinistro del foglio con "28.IX.1946 A" (cerchiato) e probabilmente "28.IX.1946 B" (cerchiato, il foglio però è danneggiato)]

"DW"
Annuncia che tra un mese [illegible] a New York, il 27 ottobre, ma che in occasione [illegible] ha perso ogni interesse per l'arte "anche se [illegible] mi credi, purtroppo è così, oltre al fatto che non avrò più alcuna occasione di esercitarmi in questo ambito".
Chiede per [illegible] maggiori dettagli riguardo alle canzoni di G[illegible] state richieste da Miss Wing in modo da p[illegible] procurare prima di partire.
Arrivano molte [illegible] da Vienna, soprattutto di partito, tra le quali una che si chiama "ZUKUNFT" (Futuro), "di una noia colossale, la maggior parte (o tutto) ciò che ci viene p[illegible] da lì è talmente antiquato che sembra provenire da un [illegible] antico. […] Oltre a ciò esiste ancora la *Hochschule für angewandte Kunst*, ex *Kunstgewerbeschule*, con i vecchi docenti (nessuno escluso). Hoffmann continua a produrre i suoi gingilli [*Gnasch*] e Kitt espone". [illegible] la Svizzera si dimostra antiquata dato che vi è una mostra di grafica rappresentata quasi esclusivamente da [illegible] e la mentalità del Bauhaus, con l'unica differenza che i nostri viennesi sono rimasti impigliati in una fase ancora precedente, cioè quella di Maria Teresa".
Riguardo alle tappezzerie, è possibile stampare solo fino ad un massimo di 6 colori, di solito 4, e si lamenta del fatto che le stoffe per Schumacher, nonostante abbiano molto successo, non sono più riconoscibili per via delle modifiche ai colori.
Continua a lamentarsi per il fatto che è costretto a fare cose che non gli piacciono e riguardo alla architettura "mi trovo in una condizione in cui dovrei iniziare tutto da capo con un lungo periodo di formazione, cosa che per me è troppo tardi e mi manca anche ormai l'energia e la voglia. Tutti ciò è molto triste, ma non posso farci niente. A volte purtroppo ho dei momenti lucidi in cui mi disgusto per le cose con le quali devo avere a che fare in questo mondo, tutte cose che sono di secondaria importanza".
Anche la mostra che si sarebbe dovuta tenere nel settembre 1947 non si farà perché nonostante abbia disegnato molto: "tutti arredi di interni, tra l'altro molto validi, ma comunque sempre lavoro di routine e ancora una volta cose vecchie, oltre a un centinaio di mobili ecc. che però non possono essere esposti, [manca una parola perché il foglio è danneggiato] ecc. verso i quali oltretutto non ho nemmeno molta voglia, come puoi immaginare.

COPYRIGHT

Sarebbe stata naturalmente l'ultima occasione per me per fare una grande pubblicità, ma a che scopo? Si tratta di cose che in fondo non mi riguardano più".
"Tra l'altro non è nemmeno un grande piacere realizzare qualcosa per il pubblico di questo mondo, dove è evidente che il commercio è molto più importante dell'arte".
Conclude raccontando di una notizia sul giornale, "IGNOTO CADAVERE DI DONNA NON NASCONDE NESSUN DELITTO", cioè una donna fu trovata annegata con metà lettera: su un lato c'era scritto il suo nome e sull'altro "vogliamo essere seppelliti a Warnemünde". Dall'autopsia risultò che probabilmente fosse legata ad un uomo o un bambino strappato poi forse da un'elica. "In questo caso si può vedere come la polizia argomenta analogamente al caso di Lucien Sander. Da dove infatti hanno tutte queste informazioni? Gli indizi certi e l'elica? E' possibile che uno che vuole essere seppellito a Warnemünde [sulle rive del Mar Baltico], si anneghi [si seppellisca cioè in mare aperto]?"
"Buona notte, scimmia e altri insetti [*Aff und sonstiges Ungeziefer*]".

12 ottobre 1946

[2 fogli dattiloscritti; due parti (qui evidenziate in rosso) sono messe in un riquadro a mano, in parte cerchiate e indicate sul lato sinistro del foglio con "A 12.X.46" cerchiato, all'interno del riquadro vi è una seconda indicazione "12.X.46 A" cerchiata) e "12.X.46 B" (cerchiato). Sul secondo foglio in alto a sinistra vi è un'annotazione scritta a mano che rimanda ad un asterisco a mano nel testo]

"DWAMTTT"
Il viaggio a New York è stato disdetto perché vi era una discrepanza tra la ricezione del biglietto aereo e la scadenza per la domanda di permesso di rientro negli Stati Uniti. Avrebbe così rischiato di perdere il visto e non poter mai più rientrare in America se non come turista. Cercherà di poter rimandare il viaggio al 6 novembre, ma più probabilmente al 18 o 19 novembre, anche se non è sicuro al cento per cento.
Nel frattempo ha intenzione di comprare un quadro di Picasso che ritrae una *Femme* che gli ricorda Trude (le manda un'immagine e le chiede che cosa ne pensi lei).
Vi è infatti in corso una mostra dell'Ecole de Paris curata da Daniel H.Kahnweiler con opere dei giovani artisti Beaudin, Borès, Kermadec, Bascaux, Hugo, Singer, Roux: " (anche se non ci capisco niente) non posso che dire che li trovo degni di essere comprati".
"La tua opinione secondo cui i tedeschi vogliono avere soltanto [Hjalmar] Schacht e questo attraverso l'influenza russa, è ancora una [illegible] troppo giovanile-ottimista. Ieri ho letto un [illegible] che riguardo una associazione tedesca in cui si [illegible]deva una cosa del genere. Sarebbe stata composta da tutti capi nazisti che ora cercano un proprio alibi, cosa che gli riesce anche. Agli austriaci dovrebbe toccare [Franz von] Papen, però non riescono [illegible] perché potrebbero fargli male". (Schacht [illegible] assieme a Hans Fritzsche, pur essendo nazisti, [illegible] liberati, gli unici, al processo di Norimberga).
Inizia poi il secondo riquadro. Ha disegnato sei tappe [illegible] per le quali ha ricevuto 3000 corone, manca ancora la [illegible]ra dei bambini perché non gli è ancora venuta l'idea (un asterisco rimanda all'annotazione: "scrissi a Pepi che facesse degli scoiattoli").
"E' morto il primo ministro svedese a 61 anni e a proposito [illegible]ce che ad una certa età manca la forza e l'energia [illegible] cominciare qualcosa di nuovo.
[illegible] che mi piace di più dell'America non è il fatto che le cose siano migliori, ma che sembra che lì esistano più possibilità, mentre qui tutto è completamente decaduto e si muove in circolo senza trovare nuovi pensieri di fondo. Anche in Francia è così, anche se comunque non come a Vienna". Ribadisce quindi che non c'è molto di positivo da sperare dato che "oggi in fondo la gente non ha più interessi di questo tipo, e pensa quasi esclusivamente al profitto".
"Buona notte e non essere troppo scimmiesca".
Firma a mano. Nessuno schizzo.

5 novembre 1946

[2 fogli dattiloscritti; la data scritta a macchina in alto a destra è cerchiata a mano. Non vi sono altre indicazioni a mano tranne la firma]

"DGAWWW"
Gli è arrivato un telegramma da Philadelphia che lo informa che il permesso di rientro negli Stati Uniti è stato spedito, questo lo rende speranzoso, ma comunque non ancora sicuro che arrivi in tempo vista la lentezza della posta.
"Nel frattempo ho ricevuto la disdetta definitiva da Broch e dato che qui esiste solamente un editore che accetterebbe un [libro] simile, i prossimi tentativi saranno piuttosto senza speranza, anche se ci tenevo tanto per l'interesse della scrittura tedesca. [...] Se è vero cosa scrive Broch, cioè che proverà a tradurlo in quattro o più lingue, sarà molto impegnato; continuo tuttavia a ritenere che la colpa sia principalmente dovuta al già citato romanzo di 600 pagine su Ulisse, che sicuramente non comprerà nessuno, ma con il quale il *publisher* sarà già abbastanza impegnato. Ma forse anche questo genere di romanzi diventeranno di moda".
Riguardo alle sue stoffe, scrive che ne esistono ormai pochi pezzi e comunque solo vecchi motivi degli anni di Vienna che la gente usa soprattutto per l'abbigliamento e di cui esistono già numerose imitazioni in ryon o vistra, continuano invece a mancare il cotone e il lino.
Il 6 novembre dovrebbero salire al potere i Repubblicani: "non si sa più se sarà peggio e perché, ma non me ne dubito, forse si tratta finalmente di un'occasione per iniziare davvero con un nuovo partito".
Si renderà necessario quindi un nuovo inno: "continua ad esercitare fedeltà e onestà / fino alla tomba silenziosa, / poi tornerà il periodo felice / che già esisteva un tempo. / Nel *Prater* fioriranno nuovamente gli alberi, / in Grinzing si pianterà di nuovo [l'uva]. / E dal profondo spazio della cantina emergerà il nostro *Böckl*. ecc."
Seguirebbe una descrizione del futuro felice del tipo: "nel Künstlerhaus esisterà di nuovo birra / e salsiccia e *Staffelein*/ i pittori non saranno allora pessimisti / e riscalderanno di nuovo".
In conclusione: "bisogna superare ancora un certo periodo di tempo, poi rifiorirà nuovamente con piena meraviglia/il tuo bastone da passeggio sottile / se solo continuerai ad esercitare fedeltà e onestà / fino alla tomba silenziosa.
"Buona notte" scritto a mano. Firma [illegible]

9 novembre 1946

[2 fogli dattiloscritti; [illegible] cerchiati a mano: sul primo foglio la data scritta a macchina in alto a destra è cerchiata e indicata con una "A" [illegible] sul secondo foglio compare l'indicazione "9 Nov 1946" [illegible] mano in alto a sinistra. Sul primo foglio inoltre, in alto vi è la seguente annotazione scritta a mano: "questa lettera è un'opera d'arte all'amore, quanta fortuna ho avuto attraverso trent'anni! Febbraio 1975 T.W."]

"DDAWWW"
Cerca di tranquillizzare Trude sul fatto che verrà a New York, ma non sa esattamente ancora quando né ne è assolutamente certo.
Indicativamente le traccia un programma-calendario sui giorni che mancano alla sua partenza dal quale si evince che prevede di arrivare in America tra il 1 e il 3 dicembre e che appena arrivato vorrebbe andare subito a vedere una mostra.
Ribadisce comunque che il calendario [illegible]cativo e che ci possono essere degli imprevisti.
Per il resto riporta di una mostra d'arte e artigianato viennese "con Härdtl e Wotruba e altra spazzatura, anche se lo dico senza avere [illegible] nulla. Per il resto in tutta Europa vi è di [illegible] una campagna di compassione per la Germania per via di presunte deportazioni russe, si protesta [illegible] persone buone non la smettono di assicurare che non si deve paragonare l'uguale con l'uguale ecc. (riguardo altre deportazioni, espulsioni, in [illegible] ecc. non si preoccupa nessuno, neanche il g[illegible] ancora le scimmie, ma anche a loro l'innervosi[illegible] solo che far male, dato che tanto non serve a niente".
Conclude con "buona notte" scritto a mano, senza firma.

15 ottobre 1947

(nell'agosto Frank è stato per la prima volta a Vienna dopo l'Anschluss per tenervi delle conferenze) [2 fogli dattiloscritti; due parti (qui segnate in rosso) sono messe in un riquadro e indicate sul lato sinistro della lettera con "15.X.47 A" e "15.X.47 B" cerchiati a mano. Anche la data scritta a macchina in alto a destra è cerchiata a mano]

"WMW"
Trude deve avergli spedito una serie di libri, dei quali Frank dice che non vi ha trovato "nulla di interessante, cioè nulla che parli né di te né di arte". Riguardo all'intenzione della Waehner di andare a Vienna, glielo sconsiglia "perché non ne vale la pena".
Le dice che fino all'inizio di dicembre non può viaggiare perché mancano i soldi e che forse potrà andare a New York a metà dicembre, anche se non ritiene di avere buone prospettive di lavoro lì, nonostante le proposte che deve avergli fatto Trude: "non ha senso volermi incoraggiare o pretendere da me energie, dato che ciò che so, lo so, *rouge est rouge et bleu est bleu*". Anche l'idea di tenere un workshop alla New School lo disgusta: "con ciò non voglio dire che col tempo magari le cose cambieranno, ma sarà improbabile. Nei prossimi tempi potrei cimentarmi solamente con discorsi generici, non ho altri stimoli ultimamente dato che non ho nulla di concreto da offrire. [...] Qui mi disgusta tanto soprattutto ciò che faccio, mi vien male con qualunque attività, nonostante mi riesca persino molto bene, ma non ci posso fare niente. Tutto ciò te l'ho detto molte volte e non cambia. Ciò nonostante ho l'intenzione di riprovarci con l'America, anche se è talmente senza

COPYRIGHT

speranza così come le trattative delle Nazioni Unite. […] Per Vienna non ho neanche un minimo di interesse. Non posso aspettare che lì si smuovi qualcosa, cosa che probabilmente non avverrà mai. Tra l'altro è giunta qui una commissione da Vienna per la ricostruzione, […] che ammirano tutto ciò che anni prima a Vienna avevano cercato di impedire".

Racconta poi che si sta dilettando con disegni d'architettura (probabilmente si riferisce alle 13 case per Dagmar Grill), ma solo "per schiarirmi un po' le idee su che cosa voglio fare in realtà, senza alcuna pretesa che alcuno di loro possa concretizzarsi".

In quell'anno in Svezia ha preso piede anche l'arte astratta, "dunque molto più tardi rispetto che in America", che secondo Frank è simile alla pittura *Art Concret* fondata dal pittore Carlsund nel 1929 a Parigi assieme a Hélion e Diusburg, che impone colori nuovi, non l'imitazione della natura e la mancanza di profondità. "Ma hai ragione, preferisco persino questi imbrattitori rispetto a tutti quei pittori pomposi [*pompiers*] e coloro che hanno copiato le cose della natura, male e rigorosamente, come nel famoso *Künslerhaus*. La cosa strana è solo che ora la gente qui pensa che tutto questo sia una nuova invenzione e i diversi manifesti vengono ritenuti delle nuove scoperte, quasi fossero delle sculture. Devo però purtroppo ammettere che per via di queste condizioni, cioè che queste persone comunque le preferisco, sono diventato ancora più confuso/matto [...]. Non che io creda nel loro valore, ma comunque alla verità che a queste falsità. Ciò significa praticamente lo scioglimento della pittura nella letteratura [sottolineato nel testo], che evidentemente oggi è più importante, anche se non altrettanto valida".

"Allora buona notte e ora continuerò a riflettere sulla New School. WWWW"

28 febbraio 1948

[2 fogli dattiloscritti; anche le parti qui segnate in rosso) sono sottolineate. In alto al primo foglio è una annotazione scritta a mano: "dopo la sua prima visita e conferenza a Vienna, alla quale parteciparono circa 3000 persone e la gente al museo era in fila in piedi nei corridoi e persino in strada"]

"WTRW"

"Sono tornato ieri ed ho trascorso un periodo molto bello, pieno di esperienze interessanti e un nuovo sguardo profondo nell'ingranaggio del mondo". Il viaggio è andato anche se avrebbe voluto andare anche a Praga, ma non ci è riuscito a causa del ritardo dell'"Omnibus".

Appena tornato in Svezia "ho sostenuto una grande intervista riguardo agli aspetti artistici di Vienna e sull'importanza che ricopro in quella città e così via. Questo è tutto [quello che ho fatto finora]. E' passato a trovarlo Mr.Knoll da New York e abbiamo parlato ancora una volta di progetti campati in aria riguardo ad un negozio e anche altre ordinazioni destinate lì e al sud America". La moglie di Canetti gli ha scritto una lettera che non è ancora riuscita a procurare i racconti *Die Hochzeit* e *Die* [illegible] destino di Cape non so ancora niente perché la lettera è arrivata prima del capitolo, staremo a vedere, ma sicuramente non sarà molto sorprendente".

Ribadisce il fatto che non ha nulla da fare e che si annoia e non ha voglia di nulla.

"Non posso vivere all'aria, come invece fai tu, con tra l'altro una grande perdita di peso" (accenna al fatto che Trude, a differenza di Frank, è talmente impegnata ultimamente che non ha neanche più tempo di mangiare).

"Ma forse per diversi umani avviene come per le farfalle dove il bruco da seta mangia solo foglie di gelso e il verme del cavolo pezzi di *Kapama*, così che il primo trova il suo cibo lì dove il secondo dovrebbe morire di fame, e questo avviene probabilmente anche per quanto riguarda le relazioni spirituali. Questo è anche ben impostato, infatti non è vero che, ovunque, le farfalle mangiano sempre la stessa roba verde e tutti gli uomini la stessa sostanza spirituale? Potrebbero in questo modo Böckl e Gütersloh vegetare contemporaneamente? Assolutamente no".

"Oh che mondo. Buona notte".

10 marzo 1948

[2 fogli dattiloscritti; due parti (qui evidenziate in rosso) sono messe in un riquadro a mano, in parte sottolineate. Sul primo foglio la data "march 10. 48" scritta a macchina in alto a destra è cerchiata a mano e indicata con "A"; sul secondo foglio in riquadro è indicato sul lato sinistro con "10.III.48 B" (cerchiato)]

"WtrTrTrW"

La lettera inizia con tre citazioni:

"Tendi sempre al tutto, e se non puoi diventarlo da solo allora unisciti ad un tutto come una parte servile. Schiller

Non si tratta di ciò che si può, ma di ciò che è permesso. Il primo è solo una questione dello spirito, il secondo una questione di morale. Schuster

Chi non si rallegra per questi insegnamenti, non è degno di essere un uomo".

"Secondo quanto scritto sopra allora non sono degno di essere un uomo - cosa che del resto non è poi un così grande onore – dato che al momento ahimè non ho così alti principi e in fondo penso solo in questo modo (davvero): tutti gli ideali (*Ideale*) non sono così buoni come i *Tamale* [cibo messicano a base di farina di mais]. Assieme ai calamari vorrei piuttosto *fahri*. Senza il *Kapama* [piatto bulgaro a base di carte e spezie) si diventa tutti *lahma* [sorta di pizza araba, ma *lahm* significa anche zoppo, paralizzato, debole, magro; *lama* è inoltre il camelide sudamericano, famoso per la sua tranquillità e quindi anche noioso]. E si potrebbe continuare in questo modo se infatti a qualcuno venisse in mente con questa velocità una rima sui gamberetti, ma per questo ci vuole già un lavoro di intelletto troppo impegnativo.

A proposito voglio aggiungere che ho dimagrito altri due chili".

In questa ultima settimana ha dovuto disegnare molto e in grande fretta, cosa a cui non è più abituato, "ho già scritto che le cose che ho fatto con così grande impegno non sono niente di speciale, ma come può essere altrimenti in una tale fretta (*hurry*) […]. Ma adesso devo appunto trovare qualcosa di nuovo da fare durante le giornate che mi restano, dato che non ci si può solo dedicare al piacere dalla mattina alla sera, anche questo è una questione di morale".

In una lettera precedente Trude gli ha scritto che suo figlio diventerà "MA" e a proposito Frank commenta: "ha ottenuto ciò certamente non attraverso la via della pigrizia e la sua ragione non attraverso la pubblicità, perché altrimenti non sarebbe un *MA*, bensì un TR [probabilmente intende *Trottel*, stupido]. Anche per il resto [tuo figlio] sembra essere soddisfatto, cosa che in questo mondo sembra avere ancora un qualche valore, anche se è difficile da raggiungere. Infatti ci manca sempre qualcosa, quando si è ottenuto l'A non si può avere il B e manca tantissimo per raggiungere finalmente la Z, ma forse basterebbe la K o, se non si è così modesti, la N".

Accenna ad una lettera di Mr.Hofmann in cui scrive che Dr.Ernsten è [illegible] che cerca di ingraziarsi le autorità rimarcando [illegible] del museo (quale?) e la sua resistenza contro il partito (mentre in realtà già nel 1938 sulla sua porta dell'ufficio era appeso un divieto di entrata agli ebrei e persino la proibizione di ricevere telefonate dagli stessi).

Ha intenzione di dedicarsi di nuovo ai suoi "*hobbies*, cioè alla letteratura, anche se anche lì non c'è alcunché di piacevole […] dovrei anche fare qualcosa per riformare la tipografia, ma non so come perché non trovo nulla di positivo riguardo a questa arte e non posso dare consigli. Come potrei anche? Si tratta di cose talmente piccole; ma adesso lo si pretende da me perché attraverso critiche negative mi sono creato incredibili nemici. Certo, protestare è facile, ma fare meglio difficile, tuttavia non è necessario unire le due cose. Anche io riuscirei a dipingere come B. o D. oppure G. o P. e ciò nonostante non mi piace se penso che devo utilizzare anche B. e K., solo ciò che fa lo scultore K. sarei in grado di farlo, persino nei momenti lucidi".

"Allora buona notte e rallegrati di questi insegnamenti per tornare ad essere presto un essere umano e non uno spillo".

Tre firme tipo croci (probabilmente le lettere J ed F insieme e stilizzate).

23 maggio 1948

[2 fogli dattiloscritti; il lato sinistro della lettera è quasi interamente segnato da una linea verticale a mano libera; la data scritta a macchina in alto a destra sul primo foglio è cerchiata a mano e indicata con la lettera "A"; in alto a sinistra il secondo foglio è scritto "24.V.46 B" sempre a mano (46 e non 48 ma deve essere un errore perché il concorso al MoMA di cui si fa riferimento nella lettera è del 1948). Sul primo foglio in alto a destra è scritta a mano l'annotazione: "qui alcune lettere verso Vienna sono andare perdute"]

"WTRW

l'altro ieri ho inaugurato la mostra; come detto, non vi è nulla di speciale, dato eccetto uno o due o tre cose (non di più) ci sono solo cose vecchie, cioè cose realizzate secondo i miei disegni più vecchi, i più vecchi. Ciò è dovuto al fatto che in questo ambito non mi viene o non può venirmi in mente più nulla dato che sono esauriti gli strumenti che ho a disposizione. Quindi non mostra nulla di nuovo e questo mi rende internamente molto triste. Riguardo al successo, queste cose si vendono sempre molto bene, con o senza mostra, che serve solo come pubblicità. Riguardo alle riviste, in quest'occasione ho ottenuto le migliori recensioni della mia vita, anche se spesso riguardo cose strane come per esempio un comodino che contiene anche sopra al ripiano del tavolo un contenitore per il telefono compreso il catalogo dei numeri; e per una cosa del genere manterrò un valore per i posteri, cosa che almeno è una consolazione".

"Ho spedito le ultime pagine a Cape, anche cose che non sono proprio nuove; così mi sembra che io abbia terminato la mia attività dato che non credo che farò ancora qualcosa. Ci sarà ancora qualcosa da fare per il negozio [Svenskt Tenn], ma sono cose nulle, e perciò

COPY RIGHT

questa settimana ho per così dire terminato la mia biografia [*Lebenswerk*, lavoro della vita]. Certo non si tratta del *Lebenswerk* che mi ero immaginato, la mia meta, cosa avrei potuto e voluto fare, bensì appunto ciò che mi sono arrangiato di fare in queste circostanze e se riguardo così all'indietro al passato lo vedo molto triste, ma cosa ci vuoi fare? Nei sette o nove anni che mi rimangono, se tutto va bene, cercherò di cavarmela, ma non so se ciò basta neanche per un *hobby* gratificante".
Ribadisce che non sta facendo nulla, che si è stufato persino di disegnare motivi per stoffe e "anche con la letteratura è tutto finito senza che sia nemmeno mai iniziato".
"Che un momento simile sarebbe arrivato presto lo ho sempre immaginato, è già da tempo che si tirava per le lunghe, ma ora non c'è più quasi nulla da fare, *now i lay me down and sleep*, e quando mi ci sarò abituato le cose andranno meglio, almeno ormai ho oltrepassato l'età delle delusioni, nonostante vi siano anche in questo ambito pur sempre delle novità alle quali un tempo non si pensava, soprattutto se non si possiede più abbastanza fantasia (come me). E' anche meglio, dopo cosiddetti successi, smettere piuttosto che la gente capisca che pian piano ti stai trasformando in un vecchio idiota [*Trottel*], cosa che avrebbero già capito se solo i giovani d'oggi non sarebbero così senza talento".
Accenna ad una grande mostra sul pittore Léger a Stoccolma che ha grande successo: "egli sostiene di esser stato ispirato dai mucchi di ferro vecchi in America e che una chiusura di pistola sia un pittorico migliore rispetto a tre mele su un tavolo ecc. forse ha ragione, ma non ne sono del tutto sicuro. I suoi *plongeurs* ricorderebbero il tribunale ai minori".
Si riferisce all'opera intitolata appunto "Les Plongeurs", sommozzatori, realizzata al ritorno da una giornata in piscina, dove Léger aveva osservato i bambini che si tuffavano e immergevano nell'acqua.
Riguardo al viaggio che avrebbe dovuto compiere Trude Waeher, scrive "sembra stato che lei non riesce a decidersi e che quindi sarà meglio rimandarlo all'autunno.
"Ora anche Mr.Kaufmann è ripartito e cioè verso la Finlandia siccome lì vuole fare una mostra nell'anno 1950. Egli vede il futuro in Mr. Mies. Riguardo alla Casa di Neutra in California [invece] sono molto scontenti, Wright ed io appunto migliore. Mr. Wright afferma ora che il suo *Museum of modern obj. Art* non possa venir distrutto da alcuna bomba atomica, esso verrebbe al massimo soffiato via e andrebbe a posarsi in un altro luogo (? un peccato)".
Riguardo ad un concorso del *Museum of Modern Art* per *Low Cost furniture* Frank sostiene che "si tratta di un gran da fare con molte determinazioni inutili, sicuramente non ne verrà fuori molto come sempre quando sono in ballo tali concorrenze. [...] realizzarli sarebbe ancora più economici di quanto lo siano già [illegible] impossibile oltre ad avere poco senso pratico. E quando si vuole realizzare qualcosa di buono, cioè bello, è meglio lavorare assieme ad una fabbrica che ha una buona voglia, cosa che avviene raramente perché gli specialisti credono di capire troppo. Io non parteciperò, anche perché il programma del *Museum of Modern Art* è talmente poco chiaro che in realtà non si capisce che cosa vogliono. Ora anche gli svizzeri hanno fatto qui una grande mostra di architettura, che però non ho ancora visto".
Conclude augurandosi che Trude di fare buoni affari con i suoi quadri e firma tre croci (a mano).

25 luglio 1948

[2 fogli dattiloscritti; due parti (qui segnate in rosso) sono messe in un riquadro e indicate con "A 25.V.48" (sul lato sinistro del primo foglio) e "B 25.V.48" (in alto a sinistra sul secondo foglio) entrambi cerchiati a mano. In fondo al primo foglio è scritta un'annotazione che fa riferimento ad un asterisco inserito a mano all'interno del testo]

"WTRW"
Trude deve avergli scritto di venire a Stoccolma dopo il 15 giugno e Frank dovrebbe procurarle e spedirle un biglietto Buchs (Svizzera)-Stoccolma, "ma dove hai intenzione di andare dopo è ancora poco chiaro, o sbaglio????".
"Se sarà possibile discutere di una mostra futura ne dubito dato che in quel periodo non ci sarà più nessuno qui", per via delle vacanze estive. Le consiglia inoltre di riflettere a lungo sulla sua intenzione di tornare a Vienna: "non bisogna fare le cose di corsa, e non amo affatto la fretta, quanto invece molto la riflessione profonda secondo le leggi della logica".
Frank ribadisce che alla sua mostra, anche se ha successo, non c'è nulla di nuovo, ma solo opere vecchie di almeno due anni. "Ieri sera ho dunque tenuto due brevi lezioni per i membri del Werkbund, per la maggior parte studenti della Kunstgewerbeschule, che sono però il pubblico migliore e più riconoscente. Mi rattrista moltissimo constatare che devo vivere solo di ricordi, dato che non ho nuove idee (anche se Kaufmann dice che non è vero)". Anche Kaufmann vi avrebbe tenuto una conferenza.
A Stoccolma inoltre è in atto una "mostra per la pace" che gli ricorda quella sulle pittrici antifasciste curata dalla Waehner: "come novità ti consiglierei di prendere come esempio gli artisti che girovagando con la bicicletta lungo le strade mettono in mostra i loro manifesti".
Un asterisco rimanda ad un'annotazione di Trude Waehner: "Buschbeck mi disse che aveva ricevuto l'invito di Pepi [soprannome di Josef]. A quel tempo Benesch era già completamente introverso e ai miei occhi quasi pazzo. A Buschbeck piacque molto la mostra di Pepi!".
Non ha voglia invece di fare una mostra a Vienna.
Inizia quindi il secondo riquadro. Riguardo alla mostra di architettura degli Svizzeri dice che le opere esposte non sono "assolutamente cattive, ma di una noia sconcertante, la Svizzera rimane un modello solo per Vienna perché non conosce nient'altro, soprattutto non i miei progetti ancora non disegnati. Purtroppo continuo sempre a ritenere che le cose americane in tutta la loro banalità e mancanza di idee, sono comunque più sopportabili rispetto a tutto questo. Il fatto che l'Inghilterra non ha più nulla da proporre non riguarda solo l'architettura e l'artigianato artistico. Le condizioni in America che riguardano l'arte non sono migliorate ultimamente e non vedo assolutamente alcuna buona prospettiva nell'immediato futuro. Anzi, peggioreranno. Nel frattempo non ho visto ovviamente nulla di nuovo e raccolgo le mie conclusioni quasi esclusivamente dal *Publisher's Weekly* e dai nuovi libri. La Oxford Press ha a proposito pubblicato un nuovo libro del tuo amico (o meglio mio) Giedion dal titolo *Mecanization takes power*, l'unica cosa importante per questo gruppo, non per me. Ora anche B.Russell è qui a tener conferenze".
Accenna poi alla prima cantante israeliana di nome Zephira che ha molto successo in Svezia e a un bambino prodigio, "Gamba", che è direttore d'orchestra.
Il British Cuncil of Design sarà tenuto a breve a Stoccolma per guardare l'arredamento moderno (*Modern Furniture*) e Frank si domanda se lui stesso in mostra le cose giuste. Riguardo alle stoffe dice che sono di nuovo disponibili quasi tutte, ma che sono care (8 dollari per metro), ma che quelle di lusso lo sono ancora di più. Ha disegnato anche alcuni motivi monocromatici per vestiti in cotone per l'estate. Ma produrre abbigliamento è una cosa lenta perché le sarte hanno troppe cose da fare.
Firma tipo tre croci.

domenica 16 settembre 1948

[2 fogli dattiloscritti; due parti (qui segnate in rosso) sono messe in un riquadro e indicate sul lato sinistro con "A 16.IX.48" e "B 16.IX.48" entrambi cerchiati a mano. Sul secondo foglio è aggiunta una scritta a mano (poco comprensibile) forse un indirizzo (Worrylürd? Eisler U? 46-5-60 Wersennstein? Fritz].

"WTR"
Un architetto londinese al ritorno da Parigi era venuto a trovare Frank a Stoccolma per partecipare alla fondazione di un'associazione composta "da *Artistes Décorateurs* che hanno ancora il senso del dettaglio. Si tratta in sostanza di un'unione di vecchi, ai quali convengo molto bene".
Ha letto sul giornale di una conferenza di Giedion riguardo "A history of mentality": "queste cose mi sono diventate ormai troppo noiose, incluse le mie stesse teorie, che cambierei di nuovo (se non fossi troppo privo di energie), che però sono state buttate giù nel mio libro e [illegible], del quale continuo a non ricevere alcuna notizia dall'Europe".
Ha appeso il quadro *Madison Square* che lo rallegra per via "a) della pittura, b) dell'architettura e c) di diversi ricordi", anche se in realtà non si tratta di un luogo in bello e che anzi viene spesso preso come esempio negativo di urbanistica contrapposto ad altri luoghi "che però sono altrettanto brutti".
Per il concorso del Museum of Modern Art ha disegnato e spedito quattro *Low Cost Furniture*: un *chest*, una scrivania, una *Side Chair*, e una *Easy chair* dipinta e arrotolata. "A proposito però non riceverò alcun premio perché a) non utilizzo né plastica, cromo o plexiglas e b) nel programma è scritto che vogliono esclusivamente *dual-purpose furniture* [arredi con doppia funzione], una cosa che non sopporto e perciò, ahimè, i nostri interessi ancora una volta prendono strade diverse e mi adatterei meglio nell'associazione di M.Royère, il quale tuttavia usa anche (probabilmente) il plexiglas. Continuo a ritenere che il *Low cost furniture* non è un problema, dato che ne esiste abbastanza, solo trovarne uno bello è un problema dato che ne esistono molto pochi. Io darei la *first consideration* a questo punto, ma che ci vuoi fare???? Sappiamo già da molto tempo che questo non è il mio *Forum*, e che non è possibile educare le persone, e poi a che scopo? La caraffa va al pozzo tante volte finchè non si rompe (se è di plexiglas questo non avviene purtroppo così presto) ed io non ho molto tempo per aspettare la fuoriuscita dal recipiente (sia della direzione [*Richtung*] che dell'acqua dal vetro rotto)".
Rispetto alle elezioni, dice che per altri tre mandati rimarrà il vecchio governo con delle perdite, dato che solo i liberali hanno ottenuto una vittoria significativa

COPYRIGHT

mentre gli altri hanno tutti perso.
Accenna al fatto che ha spedito la domanda per il permesso di rientro in America e che Estrid Ericsson sarebbe andata a New York in novembre.
Per il resto dice che c'è una piccola mostra in atto di pittori italiani, e che nel frattempo continua a passare il tempo "giocherellando (*doodle*)" con le stoffe.
"No, con l'arredamento *Dual Purpose* non 'è nulla da iniziare e nemmeno con altre attività di *Dual Puropose*. Il fatto che la gente voglia così taaaanto averlo [*soooo gerne*], non è in realtà dovuto alla praticità come per i *Mix Masters*, bensì perché credono con essi di poter ingannare tutto il mondo e ciò attraverso la loro astuzia".
Firma con tre x

16 settembre 1948 ! si ripete la data!

[2 fogli dattiloscritti; il lato sinistro della lettera è segnata da una linea verticale a mano libera. La data scritta a macchina in alto a destra sul primo foglio è cerchiata a mano e indicata con la lettera "A"; in alto a sinistra sul secondo foglio vi è l'indicazione "16.IX.48 B" cerchiato e uno schizzo di una sezione di cornice con indicate le parti da colorare in oro]

"WT"
Ha ricevuto dei quadri di Trude Waehner ed ora sta cercando la cornice appropriata (di solito compra delle cornici in legno grezzo che occorre colorarsi da soli). Più avanti nella lettera criticherà il *passepartou*.
Uno fra questi è un ritratto che la Weahner ritiene il suo quadro migliore, ma Frank non è d'accordo, trovandolo molto ben fatto e la invita a dipingerne altri in modo da realizzare continuamente la sua opera migliore.
Per il resto, dice, nulla di nuovo. Ha realizzato una cassapanca per il Museum of Modern Art: "e cioè in modo che chiunque, che ci capisce anche solo per metà, possa riconoscerlo come una mia opera, ma ahimè si tratta di un modo che non va d'accordo con nessuna tendenza di alcun istituto, visto che è rivestito con una carta colorata. Il legno è stato realizzato in modo che ci ho realmente incollato una carta colorata, e cioè una miniatura di una delle mie tappezzerie P.E. Ritengo che una cosa simile dovrebbe andare molto bene per l'America, dato che il loro trattamento del legno è solo cattivo e limitativo, quindi non adatto a soddisfare esigenze di tutti più grandi. Inoltre in questo modo ogni anno lo si può cambiare".
Ha arredato una camera per Richmond, ma con cose progettate anni prima e gli ha richiesto poco tempo.
Trude deve avergli chiesto dei consigli su che cosa scrivere nell'introduzione alla mostra dei suoi quadri, ma Frank non sa che dire: "non so che cosa bisogna dire riguardo ai quadri, ma anche coloro che scrivono le recensioni non lo sanno e per questo usano parole strane".
Appenderà un paio di quadri di Trude nel negozio Svenskt Tenn "come decorazione, fino ad ora infatti i quadri esistenti non erano mai stati pensati per un altro scopo, ma vedremo".
Conclude dicendo che scrive (a) Hofmann per fare un piacere a lei, ma che non lo fa volentieri perché "continua a propormi dei compiti che non posso fare".
Firma con tre croci.

23 ottobre 1949

[2 fogli dattiloscritti; il primo una parte (qui evidenziata in rosso) è messa in un riquadro e indicata con "23.X.49" sul lato sinistro cerchiato a mano. Sul secondo foglio una parte è sottolineate, ma priva di indicazioni; in alto a sinistra due annotazioni fanno riferimento a degli asterischi inseriti a mano nel testo]

"WQTRTR-L"
Ribadisce il fatto che non inizierà mai più una nuova [illegible] ha rifiutato la proposta di realizzare dei mobili [illegible] Mrs. Bräunl perché non ci avrebbe guadagnato nulla, [illegible] piuttosto si dedicherà alle lampade dato che dalle riviste "Times" e "Herald Tribune" si evince che "non ve ne sono ancora di così significative come le mie".
Sta aspettando da Hambro una risposta riguardo alle stoffe, ma avverte Trude che anche quando la riceverà i tempi per la produzione potrebbero essere lunghi (prima ha i motivi, poi prende le ordinazioni, quindi procura le stoffe, poi vengono stampare ed infine spedite) e che quindi coloro che le hanno richieste dovranno aspettare.
Poco tempo prima era stato ad un Jewish World Congress.
Porterà delle tele a Trude solo se non supererà i 30 Kg concessi.
Non farà il viaggio in Messico, perché le sue condizioni non glielo consentono (ha allergie e reumatismi).
"Ha poco senso che tu conti ancora le settimane, soprattutto perché non è ancora stabilita la loro quantità definitiva, specie perché come detto non sono più nella condizione di risultare molto fresco e stimolante, perché ho riconosciuto la nullità di tutto ciò che è terreno, cosa che però non ci deve impedire di andare ogni tanto al *Blue Danube*".
Accenna poi ad una mostra che dovrebbe tenere Trude Waehner: "che si terrà di nuovo presso Laurel ha i suoi vantaggi e che egli si voglia dedicare ora al realismo è una cosa bella, almeno *something new*, anche se non credo che il periodo degli altri ismi sia terminato o che vi siano dei segnali perché ciò avvenga".

23 maggio 1950

[1 foglio manoscritto; una parte è messa in un riquadro e indicata a lato con "23.V.1950"]

"WTW" che si riflette orizzontalmente
"Questa è dunque l'ultima lettera che ti spedirò a New York, speriamo che vada tutto bene. Qui si dice che attualmente a Parigi le cose sono molto economiche, e le camere costano circa 250 franchi, quanto sia non lo so di preciso, ma il *black market* non esiste più. Speriamo che anche la pittura sia migliorata. L'ultima mostra dell'Ecole che ho appena visto non è molto promettente".
Hambro Gli scrive che le sue stoffe sono "*arranged in a Mondrian-like pattern*": "credo che intendano che disegnano delle macchie di colore sulla parete, se con l'aiuto di una griglia rettangolare o no. In ogni caso è molto bello avere qualcosa in comune con Mondrian".
Ha incorniciato tre quadri: *River side* in oro, *Ginkotree* in bianco e *Dyckmanstreet* in legno naturale, ma ora non ha più posto per appenderli.
Sta ancora negoziando con la piccola galleria che espone i quadri di Braque, ma ritiene che i prezzi siano troppo alti e i formati dei quadri troppo grandi, "ma probabilmente si tratta ancora una volta di moda".
Conclude dicendo che ora deve andare a prendere Jan Tschichold (1902-1974) che sarà ospite quattro giorni per tenere un corso di tipografia.

5 giugno 1951

[1 foglio dattiloscritto; una parte è messa in un riquadro segnato a mano con "5 Juni 51"]

"WTRTRW"
Ha intenzione di andare a trovare Trude, ma non dice quando. Alla fine della lettera scrive che per quest'anno non verrà più a Parigi, quindi probabilmente si parla del prossimo anno? e prenderà il treno notturno da Parigi verso Montheilar e le dice le cose che potrà portare e cosa invece no.
Riguardo ad una mostra di Matisse di *papiers découpés* non è d'accordo con "i critici astratti che sostengono che ha finalmente trovato la sua vera strada. Frank invece non li reputa quadri, "credo che in questo modo non si riescano a realizzare 14 quadri al giorno, ma centoquaranta".
Si dedica all'acquerello.
Mr. Hofmann non risponde più alle sue lettere.
Le manda dei "saluti astratti".

8 novembre 1951

[1 foglio dattiloscritto; interamente cerchiato a mano, in parte sottolineato (qui in rosso) e con un asterisco a lato che non rimanda a nessuna annotazione. Sul bordo della lettera è inserito un ritaglio di giornale con indicati i seguenti nomi: Ivan Albright, Stuart Davis, Arshile Gorky, Morris Graves, Edward Hopper, John Kane, John Marin, Jackson Pollock och Ben Shahn con tre sculture, Alexander Calder, Theodore J.Roszak e David Smith]

"WTRTRTRW"
Frank spiega che il ritaglio di giornale a bordo lettera riguarda una serie di artisti americani che sono esposti in una mostra itinerante in Europa curata dal Museum of Modern Art e che a breve sarebbe giunta anche in Svezia: "bisogna dire che si sono trattenuti molto per non mostrare solo arte astratta. Ma non mi meraviglierebbe affatto se ora anche alcuni musei europei si dotassero per esempio di un Roszak, soprattutto dato che è notoriamente economico. Di Calder ne hanno evidentemente già abbastanza.
Come puoi vedere anche dal francobollo, l'astrattismo è qui già il simbolo del progresso e a quanto ne so questo è il primo francobollo realizzato da un artista. Tale artista oltre a farsi crescere la barba si è fatto aggiungere il nome Pierre, come fanno tutti coloro che si dicono francesi [*soi disant Français*]. Tra l'altro questo francobollo è stato realizzato per il giubileo per il centerario del telegrafo e in questo senso è persino simbolico, cosa che può riconoscere qualunque uomo ragionevole. Si tratta infatti di *true reality* o anche di *réalite nouvelle* o come lo si voglia ora chiamare. In ogni caso però è progressista".
Spera che i preparativi per la mostra che Trude terrà tra due settimane all'Arsenale, quindi a Venezia, siano pronti (19 quadri principali e 15 secondari).
"Ieri è venuto a trovarmi il signor arch.Ponti da Milano ed è molto entusiasta di tutto e vuole pubblicare di nuovo un numero di DOMUS con le [mie] cose (usa *Zeugs*), ma

COPYRIGHT

ahimè, mi risulta difficile già adesso già solo il tirar fuori qualcosa. Tale architetto è ora un uomo molto importante in Italia, si può individuare la sua direzione circa come tra Peche e Holzmeister, ovviamente in italiano, cosa che in ogni caso è molto meglio rispetto ad alpino".
"Adesso a Parigi sembra che faccia di nuovo piuttosto freddo, mentre a New York già nevica e qui è tornato il caldo e il bel tempo. Credo che questo sia dovuto alla bomba [atomica] che dovrebbe essere lanciata nella prossima settimana e che ha un effetto in anticipo, cosa che a sua volta è da collegare al progresso della scienza".
Non è d'accordo che Churchill abbia ricevuto il Premio Nobel, "la gente avrebbe evidentemente molto piacere che venga una volta in Svezia, cosa di cui però non ha alcuna voglia", e si lamenta che il re inglese non si tiene a ciò che aveva promesso durante la campagna elettorale, cioè che prima di tutto viene il dovere: "infatti durante il suo viaggio si è fermato tre ore a Parigi, delle quali due nel Louvre, mentre io ero sei ore a Parigi e solo nel cafè. Tuttavia mi sono impegnato con diligenza e senso del dovere fino alla fine a disegnare e ti spedisco il mio ultimo lavoro del *gare des Invalides*, che purtroppo non sono riuscito a finire per via del vento e della pioggia [*vent et pluie*]. Altrimenti avrei rischiato di disegnare la Torre Eiffel [*E-turm*] storta. Allora buona notte e tanti saluti a tutti e all'arte".
Schizzo di una faccina sorridente contenuta in un quadrato contenuto in un cerchio contenuto a sua volta in un quadrato e questo ancora in un altro quadrato.

14 novembre 195[illegible]

[1 foglio dattiloscritto; [illegible] (qui in rosso) è messa in un riquadro segnato a [illegible] e indicato con "14.XI.54" cerchiato]

"WTRWTR
Innanzitutto [illegible] voglio dire che oggi è uno dei giorni peggiori [illegible] questo mondo, in realtà senza un motivo speciale, [illegible] è così. Inoltre piove ed è tutto buio, e questo si aggiunge il fatto che ho appena ascoltato il concerto per pianoforte n.3 di Bethovens [scritto con una "e" sola], cosa che però purtroppo non ha aiutato per niente. Per il resto oggi viene inaugurata la città Vallingby, si trova qui vicino ed è stata costruita in quattro anni con 21000 abitanti, quasi come in Queens. Domani viene in visita il Negus, ma la [illegible] non mi interessa. Poi oggi in un necrologio su [illegible] è scritto che il suo contributo principale è stato [illegible] liberato l'arte dall'arte e in questo modo di aver fatto molto di più per la pubblicità, così utile, che per la pittura, antiquata. Al posto degli affreschi i manifesti pubblicitari, questo è una cosa che aveva già detto a [illegible] Hannes Meyer. Ed è una cosa che si diffo[illegible] e tutti i critici che in realtà non la pensano [illegible] hanno il coraggio di dire nulla".
Chiede a Trude l'indirizzo di suo zio per spedirgli dei pacchi, mentre la [illegible]rella di lui dovrà operarsi all'occhio a Lucerna.
"Per il resto no[illegible] da fare ed anche più alcuna voglia, e non la no[illegible] neanche più. La cosa mi dispiace molto, proprio ora che tornano a prendere importanza le idee del Bauhaus, ma non ho più interesse a far perché è troppo [illegible] dover affrontare un'altra volta tutto quello che si era [illegible] per concluso. Inoltre mi si presentano anche tutte le più possibili difficoltà, contro le quali non riesco più a trovare abbastanza energia dato che in realtà mi riguarda ormai troppo poco. E per questo trovo [illegible] che tutti gli orribili avvenimenti mondiali non [illegible] più emozionanti come sarebbero stati un tempo, dato che tanto non c'è più nulla da iniziare con questa umanità, specialmente finché l'arte astratta continuerà a diffondersi sempre più".
Continua a disegnare acquerelli e accenna all'intenzione di andare a trovare Trude prima del solito quest'anno.
Fa l'in bocca al lupo a Trude per la sua mostra, anche se il direttore del museo comunale non abbia dato un'opinione positiva a riguardo: "sicuramente è un uomo molto avido, ma la sua ragione non va più in là di così".
Firma con le tre croci.

20 marzo 1955

[2 fogli manoscritti; alcune frasi (qui in rosso) sono sottolineate a mano]

"WTR"
Scrive che ha intenzione di andare a trovare Trude a Dieulefit il 3 o 4 maggio, passando per la Svizzera dove deve sbrigare delle traslazioni.
Nella lettera compare anche il nome di Dagmar (Grill), che forse lo accompagnerebbe questa volta per rimanere a Diulefit due settimane (poi a giugno deve ricominciare a lavorare) e in quel caso prolungherebbe il viaggio fino ad Arles.
Sottolinea però il fatto che la cosa non è sicura perché possono accadere degli imprevisti come delle malattie "anche se ora sono di nuovo completamente sano, per quanto riguarda il fisico, mentre attorno alla mia anima è nero".
Vorrebbe spedire a Trude un vestito rosso in jersey e lana di Best, 5. Ave, dell'anno 52, taglia 18, ma non sa se va d'accordo con "il New Look di M.Dior, dato che non so tutto quel che accade in questo ambito nel giro di tre anni, quanti nuovi ismi!".
"Mi è venuta una buona idea su come potersi liberare dalle cose vecchie senza doverle bruciare: li raccoglieremo in un sacco e lo deporremo poi in Nyons o Valreas [Francia] o in un'altra discarica [*Mal-stelle*], cosicchè i cani [*chiens*] locali potranno leccarlo". Ironizza cioè sul fatto che con la moda si continua a buttare via cose ancora nuove e che quindi le immondizie si accumulano.
Nell'ultimo mese la gente ha parlato molto dello "scandalo di Ingrid Bergman" che è stata criticata per il film su Giovanna d'Arco (regia di Roberto Rossellini), ma poi lei si è lamentata in pubblico ed ora viene di nuovo ammirata. "Non voglio dire nulla di negativo su di lei dato che è una buona cliente e le tende delle sue finestre a Roma sono fatte con la stoffa Pastorale, da cui tu ha[illegible] una gonna".

27 ottobre 1956

[2 fogli manoscritti; due parti sono [illegible] in un riquadro, l'una indicata con la data in alto a destra "[illegible]ober 1956 A", l'altra con "27.X.56 B" scritto a lato. Alcuni aste[illegible]chi rimandano ad annotazioni sul lato destro di entrambi i fogli e in fondo al primo]

"L.S.D.D." (*Liebe S[illegible] Dagmar*: anche nelle lettere a Dagmar Grill usa q[illegible])
Trude deve aver ricevuto un incarico per dei quadri e a proposito riflette su quanto possa chiedere come pagame[illegible] "In America si potrebbe chiedere 5$ per metro [illegible]drato, qui un pittore riceverebbe 2000 $ se si tratta d[illegible] tratta, se no decisamente molto meno, ma in questo caso appunto non riceverebbe l'incarico".
Le consiglia comunque di chiedere un anticipo almeno per pagare le spese per i materiali.
"Quale sia il giudizio di S.Pollok, non bisogna prenderlo troppo sul serio, tanto si parla male di tutti e alla fine non è lui che paga. Dovrebbe però trattarsi di un bel paesaggio che colpisce il turista (ma [illegible]za i costumi popolari) o qualcosa di simile (non [illegible]riamente un ritratto di paesaggio)".
Anche lui sta dipingendo nature morte.
Parla poi di un libro di pittura che dovrebbe cercare di procurarle e dice che alla [illegible] il comportamento dei francesi viene spesso criticato.
Le invia poi l'indirizzo [illegible]ondra (8 Murlow Street, London N.W.3) e le [illegible]e nell'ultimo periodo ha sofferto "di nuovo di vertigi[illegible] di cui però mi hanno guarito le pillole. Ma anch'io ho contribuito molto alla mia guarigione [illegible]raverso l'osservazione delle opere di Mondrian co[illegible]uilibrio e ho capito così che è proprio l'equ[illegible]a più importante nell'arte, arte che negli ultim[illegible] tende anche lei sempre più alla vertigine".
Si firma con P.C.

9 dicembre 1956

[2 fogli manoscritti; due parti (qui in rosso) sono messe in un riquadro, l'una indicata con "9.X.56 A" in basso a sinistra, l'altra con "B 9.X.56" in alto a sinistra]

"W.T.R."
Dice che fa freddo, che manca l'acqua calda e racconta di un pittore che aveva un atelier con vista su una cascata che poi le autorità dell'elettricità l'hanno distrutto e che il pittore ha chiesto quindi i danni perché il suo affare principale era proprio disegnare la cascata.
"Per quanto riguarda gli ungheresi, è certo una cosa legittima anche se promettente il fatto che vengano indagati per comunismo. Senza dubbio verrà una grande quantità di spioni che hanno osservato le emigrazioni. C'è stato poco tempo fa un caso simile con la Romania ed ora ha cominciato con l'Ungheria. Che molti ebrei sfruttino l'occasione per uscire è comprensibile, anche se purtroppo la maggior parte dei "criminali stalinisti" furono lì gli ebrei ed anche in Austria sarebbe stato probabilmente lo stesso ed anche ora sono gli unici lì ad essere liberi. Per il resto il mondo si trova in uno stato terribile (l'Israele e la Francia sono gli unici paesi simpatici) e la stupidità dei diversi governi, comprese le Nazioni Unite, ha superato ogni aspettativa, anche se non ci si è mai aspettato nulla di positivo da questa società. Che cosa ci si deve aspettare da un'associazione che opera nell'ombra delle opere d'arte di Léger???"
Disegna molte nature morte, anche se trova i paesaggi più interessanti.
"Per il resto, il mio umore consiste in melanconia e

COPYRIGHT

gli avvenimenti mi danno sui nervi (oltre altre cose). Presto abbandonerò del tutto il negozio, cosa che anche realisticamente non avrà buone conseguenze, ma le consolazioni dell'arte pura sono comunque almeno qualcosa di tranquillizzante. E' tutto per oggi (*c'est tout pour aujourd'hui*) dato che non ci sono altri avvenimenti interessanti e nemmeno l'arte astratta può più espandersi (a causa della mancanza di spazio)".

4 aprile 1964

[2 fogli dattiloscritti; due parti sono messe in un riquadro, in parte sottolineate e indicate sul lato destro dei fogli con "A 4 april 1964" e "4.IV.64 B" cerchiati a mano. Sul lato sinistro del primo foglio c'è un doppio asterisco, ma nessuna annotazione]

"WDT"

Legge vecchi libri, ma anche nuovi tra cui quello dello storico dell'arte Max Raphael (*Pantheonverlag*) che gli era stato consigliato a suo tempo da Lurçat [illegible] tavola *Prehistoric Cave Paintings* (pittura preistorica [illegible] caverne, altri libri scritti da Raphael sono *Proudhon-Marx-Picasso e Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik*, Teoria conoscitiva della dialettica concreta). Il libro "si conclude con queste parole[Frank riporta [illegible] in inglese[20]]: «nell'antica età della pietra, l'a[illegible] un mago, un membro privilegiato del clan: oggi l'[illegible] è un *pariah* [casta hindu degli emarginati], un emarginato costretto a vivere ai margini della società. Nell'età paleontologica, i cavalli e i bisonti ra[illegible]vano l'uomo e la società. Anche Géricault dipi[illegible] cavalli non più che per l'amore per lo sport. Se para[illegible] cavalli di *Fort de Saume* con quelli di Géricault, possiamo vedere non solo il progresso che è stato fatto dai tempi dell'antica età della piet[illegible]ella rappresentazione dello spazio e nella composi[illegible]e, ma anche la constatazione faustiana della finit[illegible]uale contro l'infinito dell'universo e la separazione dell'uomo moderno in essere e pensiero, conscio e inconscio ecc, in breve possiamo vedere l'isolamento sociale e la follia come il destino acquisito dell'artista». Da dove egli abbia potuto vedere tutto questo non lo so con precisione, ma è molto bello come, nell'arte, la paleontologia mistica si unisca alla *Party Line* [la politica], e questo nello spirito tedesco. È molto strano come tutti, tutti questi seri ricercatori s[illegible] in questo tono. Per esempio il libro di Worringer, [illegible]mente o è ancora un uomo corretto, sull'Egitto è pieno di frasi del tipo: «sentimento universale, sensualità cosmica, profonda unione sentimentale [illegible] tutti gli esseri grandi e piccoli del creato, cosa da [illegible]nde in sostanza il tono di fondo di tutta la *H*[illegible] è l'inno]» — Ci manca davvero solo ancora [illegible] sotto e qualcosa di enormemente cieco [*riesenlurchig*]. *Lurch* è il proteo, l'anfibio cieco delle caverne]". Qui Frank polemizza sul fatto che non è d[illegible]ordo che l'artista sia un emarginato sociale, dato ch[illegible] diventata anzi un fenomeno legato al consu[illegible] moda. Si tratta quindi ai suoi occhi di una prop[illegible] contro il presunto isolamento e di un ennesimo tentativo di massificazione.

"Per fortuna però in Austria è diverso e per portare un buo[illegible]pio, qui ieri su una rivista è uscito un articolo dal titolo [illegible]*sta dell'Austria* in cui è scritto: «Vi è in lui senza dubbio qualcosa di titanico, attraverso cui ha una grande somiglianza con Michelangelo - - - Come Michelangelo è un profeta e un araldo, solo che si ha [illegible]essione che la sua origine risieda nella profondità [illegible] popolo - - - Egli unisce il potere di Bethoven [scritto [illegible] una e sola], la completezza cesellata di Mozart e la finezza lirica di Schubert». Sicuramente sei già molto curiosa di sapere se questo non è forse dire troppo, visto che abbiamo già letto paragoni simili. Come consolazione, c'è da dire che questo poeta non era un nazista, e lo ha dimostrato in questo modo: «egli si era dimostrato colpevole di aver rifiutato il dovere militare. […] Gli venne dunque spedito un formulario sul quale avrebbe dovuto indicare le ragioni della sua liberazione dal servizio; avrebbe dovuto diventare corrispondente di guerra a Parigi. Come motivo indicò, con il suo umorismo viennese, soltanto la sua fama europea, da ciò le autorità nazista ritennero più appropriato dimenticare tutta la faccenda». Il poeta qui descritto è Weinheber, morto nel 1945 [probabilmente suicida per non cadere nelle mani dei russi] e di cui l'ultimo libro di poesie è uscito nel 1939, cosa che gioca a suo favore (anche se non si conoscono bene le circostanze) l'aneddoto non dimostra altro che era talmente ben visto dai nazisti che poteva permettersi una cosa simile".

Inizia poi il secondo riquadro: "Prossima settimana terrò nel Werkbund una lezione di mezz'ora sull'artigianato artistico in America. In realtà la gente si interessa solamente a ciò che si può vendere, cosa in cui non si discosta molto dai colleghi americani, solo che qui vi esiste ancora quella base idealistica con cui ci si illude di diffondere qualcosa di buono".

"Ho rifiutato più o meno tutti quei lavori più grandi che avevo in previsione dato che fino ad ora non avevo intenzione di rimanere qui. Gli inglesi momentaneamente fanno molti problemi per il visto e pongono molte domande dettagliate come per esempio anche riguardo a Neurath e le sue attività in Inghilterra, più di quanto ne sappia io stesso".

Della mostra su Van Gogh che ha visitato recentemente scrive che è sempre molto affollata, tanto che quasi non si riesce a vedere nulla, e che in realtà il suo periodo originale ha durato al massimo quattro anni.

"Inoltre ho appena letto un articolo di Lasky su Eliot in cui critica il fatto che nonostante la sua religione si rivolga solo a singoli *snobs* e non al popolo. Del resto sostiene una cosa simile anche di Joyce".

In Francia escono molti libri sulla resistenza e la *Liberté*, "sembra quasi che siano impegnati in modo assolutamente isterico a dimostrare che non hanno avuto nulla a che fare con il passato".

Saluta tutti e firma.

13 dicembre 1965

[2 fogli a righe manoscritti; sul primo la data in alto a destra è cerchiata a mano e indicata con "A", la prima parte è sottolineata e c'è un asterisco, ma nessuna annotazione; sul secondo foglio in alto a sinistra è indicato "B 13.XII.65" cerchiato]

"WTR"

"Contemporaneamente al tuo telegramma ho ricevuto un messaggio dal ministero viennese che mi informa che il conferimento annuale del premio si tiene il 17 dicembre, che è un po' tardi, cio[illegible] se si pensa che ho aspettato questo giorno per b[illegible]ni.

Dunque non posso andarci e [illegible] sarei potuto andare neanche se avessi ricevuto il messaggio un po' prima. Infatti non sto per niente bene, non ho una malattia particolare [illegible] esco di casa già da molte settimane. Inoltre [illegible] tempo sempre pessimo, nevica sempre e ci sono s[illegible]. E quindi anche il dottore è dell'opinione che questo freddo non sia molto adatto per chi soffre d'asma (una delle mie malattie). Altrimenti in quest[illegible]agione andavo spesso un paio di settimane al sud. [illegible] è anche molto buio, alle 10 compare pian piano l[illegible] e [illegible] è già di nuovo buio, cosa che è molto fastidiosa. Perciò le mie uniche gite avvengono qui di fronte, dal dentista che mi toglie alcuni denti, cosa che è altrettanto poco piacevole. Poi sono tutto il giorno annebbiato a causa dell'anestesia, ma tanto non ho nulla da fare.

Non è molto appropriato tenere tali festeggiamenti come il conferimento di premi in q[illegible]ta stagione, quando esistono invece tante giorn[illegible] più calde. In effetti anche il conferimento del pre[illegible] avviene qui con questo tempo, ogni anno lo stesso, ma questo è dovuto al fatto che nel suo testamento Nobel ha scritto che doveva tenersi il giorn[illegible] della sua morte, e non poteva sapere quando ques[illegible]ebbe stato. Ma non si può modificare quest[illegible]gino che a Vienna questa festa sia stata rima[illegible] a causa della crisi del governo e che ora si voglia com[illegible]que celebrarla ancora quest'anno.

Almeno la tu[illegible]ostra è riuscita bene e speriamo il meglio. Che [illegible] i pittori astratti che riescono a dipingere an[illegible] l'inverno senza luce, si vede che questo è anche [illegible]to proposito un'idea moderna.

Buona notte e tanti saluti a tutti".

Firma con PC

28 novembre 1966

[illegible] manoscritti; sul secondo una parte (qui in rosso) è messa [illegible] un riquadro a mano privo di indicazioni]

"WTR"

La ringrazia per le lettere e il catalogo (quale?) che però non ha potuto ancora leggere perché non sta molto bene. In dicembre è stato molto male per via del freddo e aveva pensato di andare al sud, verso Palma [de Maiorca]: "ti chiederai forse se non sarebbe stato più facile e più veloce andare a Vienna, ma non è così. Questo viaggio è meno impegnativo, ma molto più fastidioso. Infatti non riesco quasi più a camminare, devo sedermi spesso improvvisamente e non posso quindi partecipare alla società, anche ora non esco più. Ma a Palma le cose non sono andate molto bene, mi è venuto quasi un attacco cardiaco e sono stato ricoverato per un periodo in ospedale e non ho visto quindi nulla. Poi ho aspettato finché la temperatura locale salisse un po' (erano sempre -15, -20 gradi) e subito dopo è venuta a trovarmi mia sorella, che non sta molto più bene di me, e ho dovuto riposare lì più tempo di quanto era mia intenzione in realtà. Ora sono sdraiato qui, ancora in un cattivo stato, e perciò non posso fare nessun genere di piano per il futuro e non ho nemmeno quasi nessuna prospettiva. Sono venuti a visitarmi molti dottori e tutti sono dell'opinione che devo riposarmi e non affaticarmi. Non ho assolutamente nulla da fare e non sarei nemmeno in grado di farlo, non solo fisicamente,

COPYRIGHT

ma anche mentalmente, dato che non ho più alcun interesse per tutto ciò che un tempo era importante. Perciò devi fare i tuoi piani senza di me. Ora viaggiano anche molti francesi verso la Spagna, cosa che prima non avrebbero mai fatto, ed inoltre tutto è pieno di inglesi. Questo è dovuto a tre motivi. Lì è molto più economico, gli alberghi sono migliori e più moderni, e i francesi vengono considerati ora molto antipatici e i burocrati molto ????? [testo incomprensibile], mentre tutto ciò in Spagna è meglio. E' anche incredibile quanti alberghi, appartamenti e Siedlungen vengono costruiti lì, non ci si può nemmeno immaginare come si può riempire tutto questo, tutti gli alberghi alti 10, 20 piani. Tutto questo il più delle volte viene prenotato dall'Inghilterra e gli abitanti sono per la maggior parte pensionati che vivono lì in modo più economico e caldo che non in Inghilterra".

"In America ora la musica viene fatta con il computer (*Datamaschine*). Come vedi il tempo passato è completamente trascorso e l'umanità ha assunto talmente un altro aspetto, che non mi sento appartenere proprio più a questa epoca, e per questo non ho più alcuna voglia di continuare a partecipare. Bisogna essere del proprio tempo (*Il Faut Être de Son Temps*), come disse Daumier. Ma Sobotka, che mi ha spedito questi articoli, non ci si può abituare e non crede ancora che tutto ciò che avviene adesso accade solo per uccidere del tutto l'arte, dato che è diventata superflua. Suo fratello Harry tra l'altro è morto di recente di cuore sul [illegible] mai poco prima del suo pensionamento. Si può [illegible] vuole, tenere alta la bandiera dell'arte, consapevoli può di non appartenere in questo modo al nostro tempo, o che cosa si può fare?".

Conclude dicendo che ha ricevuto [illegible] lettera dal figlio di Trude che lo informa su come [illegible] fratello Philipp, "ma sembra che sia del tutto senza speranza.

Buona notte e saluti a tutti".

Firma

Note

[1] Quando emigra negli Stati Uniti Trude cambia la *umlaut* del suo cognome (nota 62 a p.284 del capitolo 5 di Christopher Long, *Josef Frank*, University of Chicago Press, Chicago 2002

Per un approfondimento della sua biografia vedi anche i cataloghi delle mostre *Ausstellung Trude Wahner: Zeichnungen und Aquarelle*, Österreichische Kulturvereinigung, Wien 1966, e quella presso Galleria Bottega a Ravenna nel 1971, oltre che Gustav Szekely, *Aus dem Leben der Malerin Trude Waehner berichtet ihren Sohn*, Löcker, Vienna 2000 e Sabine Plakolm-Forsthuber, *Josef Frank an Trude Waehner (1938-1965): Das Nachleben des Werkbundes in der Kritik am Bauhaus*, in Volker Thurm-Nemeth (a cura di), *Konstruktion zwischen Werkbund und Bauhaus: Wissenschaft – Architektur – Wiener Kreis*, Hölder-Pichler-Tempsky, Vienna 1998, pp. 123-158

[2] Fondata il 3 febbraio 1900 da giovani artisti come Heinrich Lefler, Joseph Urban, Maximilian Suppantschitsch e Eduard Kasparides (che nel 1905 uscì dall'associazione), che si erano ribellati alla Künstlerhaus Wien. L'associazione era aperta anche ad artisti di origine ebraica. Tra i suoi membri anche Oskar Laske, Anton Hanak, Carry Hauser, Georg Mayer-Marton, George Merkel, Sergius Pauser, Fritz Schwarz-Waldegg, Otto Rudolf Schatz, Albin Egger-Lienz. Nelle mostre vennero ospitate anche opere di Oskar Kokoschka (1911), Egon Schiele (1912) e Anton Kolig. Nel 1938 dovette chiudere a causa del nazismo per riaprire nel 1947 fino al 1960.

[3] Anche Felix Kaufmann insegnerà come Frank alla New School for Social Research di New York.

[4] Friedl Dicker e Franz Singer. Vedi S.Plakolm-Forsthuber, *op. cit.*, pp. 125-126, cit. anche in nota 65 a p.285 del capitolo 5 di C.Long, *Josef Frank*, *op. cit.*

[5] Il *cabaret Voltaire*, locale d'intrattenimento con intenzioni artistiche e politiche sperimentali, fu fondato a Zurigo il 5 febbraio 1916 dal regista teatrale Hugo Ball e da Emmy Hennings. Frai i suoi membri, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara (artista dadaista per il quale Loos progetta una casa a Parigi e in contatto con Kiesler) e Jean Arp.

[6] Dopo la sua dimissione Meyer andrà a Mosca e dal 1936 al 1939 vive in Svizzera.

[7] Vedi Kristina Wängberg-Eriksson, *Life in Exile: Josef Frank in Sweden and the United States 1933-1967*, in Mikael Bergquist, Olof Michelsen, *Josef Frank. Architektur*, Arkitektur Museet, catalogo della mostra tenuta dal 16 settembre al 13 novembre 1994 presso l'Architekturmueum svedese di Stoccolma e presso l'Architektur Zentrum Wien nel 1995, Stockholm 1994, p.62; S.Plakolm-Forsthuber, *op. cit.*, pp.126-131; Lettera di Frank a Hannes Meyer, 7 ottobre 1930, *Bauhaus Correspondence*, file 870570, Library, Getty Research Institute, citata nella nota 68 a p.285 del capitolo 5 in C.Long, *Josef Frank*, *op. cit.*

[8] Autobiografia della Waeher in italiano: *Una cosa sola*, manoscritto attorno al 1976, archivio privato. Vedi S.Plakolm-Forsthuber, *op. cit.*, pp.130

[9] Lettera di Trude Waehner a Josef Frank del 10 ottobre 1938 cit. in S.Plakolm-Forsthuber, *op. cit.*, p.141

[10] Frank a Trude Waehner, 5 marzo 1938 (LÖNW)

[11] in "The American Journal of Orthopsychiatry", Bd. 12, 1942

[12] in "Genetic Psychology Monographs", 33. Jg. 1946

[13] Alla fine della guerra dovrà sostenere un processo di due anni per riconquistarlo e lo ottenne solo mettendo a disposizione per von Doderer un'altra camera della casa dei suoi genitori, lì dove un tempo vi era il comunista partigiano Eduard. Vedi S.Plakolm-Forsthuber, *op. cit.*

[14] Lettera di Frank a Sobotka, 9 settembre 1961, ci. in Maria Welzig, *Josef Frank 1885–1967. Das architektonische Werk*, Böhlau Verlag, Vienna, 1998, p.223

[15] Ernst Krenek (Vienna, 23 agosto [illegible] – Palm Springs, 22 dicembre 1991) è stato un compositore e direttore d'orchestra austriaco. Messa al bando la sua opera dal partito Nazista come esempio di arte degenerata, nel 1938 partì per gli Stati Uniti d'America.

[16] Kurt Alois von Schuschnigg (1897-1977) è stato cancelliere federale del governo austriaco dal 1934 al 1938, alleato di Mussolini, antisemita e oppositore a Hitler perché voleva l'indipendenza dell'Austria. Fu quindi arrestato dai nazisti dopo l'Anschluss e messo in campo di concentramento e liberato nel maggio 1945.

[17] Qui Frank si riferisce agli allestimenti del padiglione svedese alla World Fair di New York e alla Golden Gate Exhibition di San Francisco, da lui progettati per la Svenskt Tenn assieme a Estrid Erikson.

[18] Neurath nel 1940 era dovuto scappare in Inghilterra dopo essere stato in Olanda. Muore ad Oxford nel 1945.

[19] Vedi lettera a Dagmar Grill pubblicata a p. 222 in Johannes Spalt, Hermann Czech, *Josef Frank 1885-1967*, (catalogo), Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1981

[20] *"In the Old Stone Age, the artist was a sorcerer, a privilege member of his tribe; today, the artist is a pariah, an outcast forced to live on the fringe of society. In paleolitithic [scritto così nel testo] age the poisons represented man and society. Géricault too, painted horses not merely out of love for sport. Comparing the horses at Fort de Saume with those of Géricault, we can see not only the progress that has been made since the Old Stone Age in the representation of space and in composition, but also the Faustian notation of the finite individual to the infinite universe and the division of modern man into beeing and thinking, consciousness and unconsciousness etc- in brief, we can see social alienation and madness as the aquired fate of the artist."*

COPY RIGHT

Bibliografia

pagina precedente: Pattern di Josef Frank, SOK UfAK

Abbreviazioni

SOK UfAK: Sammlung Oskar Kokoschka, Universität für angewandte Kunst, Wien
LÖNW: Literaturarchiv Österreichische Nationalbibliothek Wien
JFA: Josef Frank Archiv presso il Graphische Sammlung Albertina, Vienna
NSfSR: New School for Social Research, New York

SCRITTI DI JOSEF FRANK

Vengono indicati anche i testi NON consultati (qui segnati in arancio). In grassetto sono segnate le traduzioni italiane.

1910
Über die ursprüngliche Gestalt der kirchlichen Bauten des Leone Battista Alberti, 1910. La tesi di dottorato non è stata ancora mai pubblicata integralmente. Alcuni spezzoni sono contenuti nel catalogo Spalt/Czech del 1981 (p.171). La sottoscritta ha tradotto il testo, che si trova attualmente presso la biblioteca della Technische Universität di Vienna e **dovrebbe venir pubblicato a breve come *L'originario aspetto degli edifici religiosi di Leon Battista Alberti* in Giovanni Fraziano (a cura di), Percorsi accidentali. Scritti e progetti di Josef Frank, Lint, Trieste**

1919
con Hugo Fuchs e Franz Zettinig, *Wohnhäuser aus Gussbeton. Ein Vorschlag zur Lösung der Wohnungsfrage*, in „DerArchitekt 22", 1919, pp. 33-37. Ripubblicato in Spalt/Czech 1981 (pp.112-113)

Über die Aufstellung des 'Museums für Ostasiatische Kunst' in Köln, in „Der Architekt", n.22 (1919), pp.169-174

Das neuzeitliche Landhaus, in „Innen Dekoration", n.30 (dicembre 1919), pp.410-415. Ripubblicato in Spalt/Czech 1981 (pp. 15-16)

Die Einrichtung des Wohnzimmers, in „Innen-Dekoration", n.30 (dicembre 1919), pp. 416-17. Ripubblicato in Spalt/Czech 1981 (p. 56)

1921
Die Arbeiter-Kolonie in Ortmann, in „Deutsche Kunst und Dekoration", n.48 (settembre 1921), pp.307-310. Ripubblicato in Spalt/Czech 1981 (p. 116)

Über die Zukunft des Wiener Kunstgewerbes, in „Der Architekt", n.24 (1921-22), pp.37-44. Ripubblicato in Spalt/Czech 1981 (pp. 171-172). **A breve come trad. it. *Del futuro dell'artigianato viennese*, in G.Fraziano, *Percorsi accidentali…*, op.cit.**

1923
Kunst, Kunsthandwerk und Maschine, in „Die Ware I (1923), p. 70. Ripubblicato in Spalt/Czech 1981 (p. 65). **A breve come trad. it. *Arte artigianato artistico e macchine*, in G.Fraziano, *Percorsi accidentali…*, op.cit.**

Handwerks- und Maschinen-Erzeugnis. Die Abgrenzung beider Gebiete, in „Innen-Dekoration", agosto 1923, pp.241, 243. Cit. in J.Spalt, *Josef Frank 1885-1967. Möbel & Geräte & Theoretisches*, 1981 (p.6)

Le Métier d'Art, in "L'Amour de l'Art", n. 4 (agosto 1923), pp. 646-52

Einzelmöbel und Kunsthandwerk, in „Innen-Dekoration", n. 34 (novembre 1923), pp.336-38

1924
Die Wiener Siedlung, in "Der Neubau 6 (10 febbraio 1924), pp.24-29

Siedlung und Normen, in "Die neue Wirtschaft" I (14 febbraio 1924), p.9

Siedlungshäuser, in „Deutsche Kunst und Dekoration", n.54 (maggio 1924), pp. 100-103. Ripubblicato in Spalt/Czech 1981 (p.124)

Volkswohnhaus und Individualismus, „Der Neubau", n. 6 (giugno 1924), pp.118-121

1926
Erziehung zum Architekten, in „Soziale Bauwirtschaft", n.3 (1926), pp. 166-68

Formprobleme. Die Erziehung zum Architekten und die Titelfrage, in „DerAufbau" I (maggio 1926), pp. 59-62

Der Volkswohnungspalast. Eine Rede anlässlich der Grundsteinlegung, die nicht gehalten wurde, in „DerAufbau I", n.27 (agosto 1926), pp.107-111. Ripubblicato in Spalt/Czech 1981 (pp.141-142)

Wiens moderne Architektur bis 1914, in „Der Aufbau I" (settembre 1926), pp. 162-168. Ripubblicato in Spalt/Czech 1981 (pp.196-197). **A breve come trad. it. *L'architettura moderna a Vienna fino al 1914*, in G.Fraziano, *Percorsi accidentali…*, op.cit.**

Die Wohnhausanlage der Gemeinde Wien, Widenhoferhof im XVII. Bezirk, Kongressplatz Pretschgogasse Zeillergasse Behringgasse, Wien, 1926ca: relazione per il Comune di Vienna

Die Wohnhausanlage der Gemeinde Wien, Winarskyhof im XX. Bezirk, Stromstrasse Vorgartenstrasse Kaiserwasserstrasse Pasettigasse, Wien, 1926ca: relazione per il Comune di Vienna

1927

Drei Behauptungen und ihre Folgen, In „Die Form. Monatsschrift für Gestaltende Arbeit", 2 Jahr, Heft 9, settembre 1927, pp.289-291

Die Großstadtwohnung unserer Zeit, conferenza tenuta il 5/6 settembre a Stoccarda, in „Moderne Bauformen", n. 26 (1927), Beilage, II: „Mitteilungen aus der Fachwelt". Ripubblicato in Spalt/Czech 1981 (pp.31-32). **A breve come trad. it. *L'abitazione nella metropoli dei nostri tempi*, in G.Fraziano, *Percorsi accidentali*…, op.cit.**

Der Gschnas fürs G'müt und der Gschnas als Problem, nel catalogo all'esposizione „Deutscher Werkbund, Bau und Wohnung", Dr. Fr. Wedekind & Co., Stuttgart, 1927, pp.48-57. Ripubblicato in Spalt/Czech 1981 (pp.188-189). **A breve come trad. it. Ornamenti per lo spirito e ornamenti come problema, in G.Fraziano, Percorsi accidentali…, op.cit.**

Vom neuen Stil, in „Baukunst", n.3 (agosto 1927), pp.234-249. Ripubblicato come *Vom neuen Stil. Einige Fragen und Antworten*, in „Innendekoration", n.39 (febbraio 1928), p.103. Anche in Spalt/Czech 1981 (pp.178-179). **A breve come trad. it. *Il nuovo stile*, in G.Fraziano, *Percorsi accidentali*…, op.cit.**

Das steile Dach ist ein Rest aus dem romantischen Zeitalter, in „Das neue Frankfurt" I (ottobre-dicembre 1927), pp. 194-196

1928

Die moderne Einrichtung des Wohnhauses, (novembre 1927), in *Werner Graff, Innenräume. Räume und Inneneinrichtungsg egenstände aus der Werkbundausstellung 'Die Wohnung'*, Dr. Fr.Wedekind & Co., 1928, pp.126-127. Ripubblicato in Spalt/Czech 1981 (pp.84-86)

Das Wohnhaus unserer Zeit. Die möglichst gute Wohnung ist Ziel, in „Innendekoration", n. 39 (gennaio 1928), p.33. **Pubblicato a breve come trad. it. *L'arredamento moderno dell'abitazione*, in G.Fraziano, *Percorsi accidentali*…, op.cit.**

Fassade und Interieur, in „Deutsche Kunst und Dekoration", n. 62 (giugno 1928), pp.187-89. Ripubblicato in Spalt/Czech 1981 (pp.25-26). **A breve come trad. it. *Facciata e interno*, in G.Fraziano, *Percorsi accidentali*…, op.cit.**

Siedlungsbau, in "Wirtschaftshefte der Frankfurter Zeitung", Heft 3, 1927 o 1928, p.12, Ripubblicato in Spalt/Czech 1981 (pp.130-131)

1929

Neues Bauen und Wien, conferenza tenuta presso l'ÖMKI nell'aprile 1929 in occasione della mostra Neues Bauen organizzata dal Waerkbund presso la Hofburg di Vienna. Ripubblicato in versione riassunta come *Probleme des Neuen Bauens. Vortrag des Professor Josef Frank*, in „Architektur und Bautechnik 16, n. 7 (1929), p.III. Ripubblicato in „Wiener Allgemeine Zeitung", 12 April 1929, 4

Gespräch über den Werkbund, in „Österreichischer Werkbund", Vienna1929, pp.3-13. Ripubblicato in Spalt/Czech 1981 (pp.202-203). **A breve come trad. it. *Dialogo sul Werkbund*, in G.Fraziano, *Percorsi accidentali*…, op.cit.**

Muster-Reihenhaus in Böhler-Stahlbauweise, nel catalogo alla mostra „Wohnung und Siedlung in Stadt und Land", Linz, 1929, pp.127-29

1930

Adolf Loos zum 60. Geburtstag am 10. Dezember, Buchhandlung Richard Lanyi, Vienna 1930, p.20. Ripubblicato in Spalt/Czech 1981 (p.197).

Josef Hoffmann zum sechszigsten Geburtstag 15. Dezember 1930, numero speciale di „Almanach der Dame", Vienna 1930, p.13. Ripubblicato in Spalt/Czech 1981 (p.197).

Wiener Bauten und Wohnungen, in Julius Bunzel, Wohnungsfragen in Österreich, parte 3 di Beiträge zur städtischen Wohn- und Siedelwirtschaft, Dunckert & Humboldt, Monaco-Lipsia 1930, pp. 37-44. Ripubblicato in Spalt/Czech 1981 (pp.145-146). **A breve come trad. it. Costruzioni e case a Vienna, in G.Fraziano, Percorsi accidentali…, op.cit.**

Oskar Strnad zum 50. Geburtstag, in „Deutsche Kunst und Dekoration", n.65 (gennaio 1930), p.255. Ripubblicato in Spalt/Czech 1981 (p.197).

Was ist modern?, conferenza del 25 giugno 1930 tenuta in occasione del Congresso del Werkbund tedesco e austriaco a Vienna. Pubblicata in „Die Form", n. 5 (1 agosto 1930), pp.399-406. Ripubblicato in „Der Baumeister", n.28 (ottobre 1930), pp.388-411

Ein Briefwechsel über Mode, (Frank - Ginsburger), in "Die Form", n. 5 (15 agosto 1930), p. 413. Ripubblicato in Spalt/Czech 1981 (p.190).

Geltungswille, in „Innendekoration", n. 41 (novembre 1930), p. 406

con Otto Neurath, *Hannes Meyer*, in „Der Klassenkampf: Sozialistische Politik und Wissenschaft", n. 3 (1930), pp. 573-575

1931

Architektur als Symbol. Elemente deutschen Neuen Bauens, Anton Schroll & Co., Vienna 1931. Ripubblicato da Löcker, Vienna 1981. **Ed. italiana *Architettura come simbolo*, a cura di Hermann Czech, Zanichelli, Bologna 1986.** Ed. svedese *Arkitektur som symbol: Element i tyskt Neues Bauens*, a cura di Karin Lindegren, Lund: eller-ströms, 1995

Das Profil der Herrengasse, in „Wiener Allgemeine Zeitung", 20 February 1931

Das Haus als Weg und Platz, in „Der Baumeister", n. 29 (agosto 1931), pp. 316-23. Ripubblicato in Spalt/Czech 1981 (pp.36-39). **Traduz. it. nell'articolo di Carmela Haerdtl, *Quale sarà la nostra casa, domani. Strade e piazze nella casa*, in "Domus", febbraio 1932, pp.68-69**. Traduzione inglese come *The House as Street and Square*, in "9H", n.3 (1982), pp.9-12.
A breve come *La casa come via e come piazza*, in G.Fraziano, *Percorsi accidentali*…, op.cit.

Zum Formproblem, in *Österreichischer Werkbund. Der gute billige Gegenstand*, catalogo alla mostra tenuta presso l'Österreichischen Museum für Kunst und Industrie dal novembre 1931 al gennaio 1932, Vienna, 1931, pp.12-16. Ripubblicato in „Bau und Werkkunst", n.8 (1932), pp. 16-24. Ripubblicato in Spalt/Czech 1981 (pp.212-213). **A breve come trad. it. *Il problema della forma*, in G.Fraziano, *Percorsi accidentali*…, op.cit.**

1932

Werkbundsiedlung. Internationale Ausstellung Wien 1932, Heimbauhilfeaktion Gemeinde Wien – Gesiba, 1932, in "Innendekoration", n.43 (1932), pp.273-75 e "Deutsche Kunst und Dekoration", n.70 (agosto 1932), p. 227-28.

Zur Entstehung der Werkbundsiedlung, in „Bau und Werkkunst", n. 8 (1932), pp.169-70. Ripubblicato parzialmente in Spalt/Czech 1981 (p.153).

Arch. Prof. Dr.Oskar Strnad und Arch. Prof. Dr. Josef Frank äußern sich zur Museumsfrage, in „Österreichische Kunst", n. 3 (gennaio 1932), pp.13-15

Brauchbare Typen, in „Innendekoration", n. 43 (giugno 1932), p.224

Der Siedlungsbau in der modernen Architektur, in „Radio Wien", n.8 (10. giugno 1932), pp.16-17. Ripubblicato in Spalt/Czech 1981 (pp.154-155).

Der Verteidiger der Zwergsiedlung hat das Wort!, in „Der Morgen", 18 luglio 1932, pp.5-6

International Housing Exposition, Vienna, Austria, in "Architectural Forum [New York]", n. 57 (ottobre 1932), pp. 325-38

1933

Modefragen, in "Die neue Wohnung, Österreichische Möbelzeitschrift", n. 5 (1933), pp. 6-7

Wie ich arbeite, 1933, in "Architektur der UdSSR" 6/1933. Ripubblicato in Spalt/Czech 1981 (pp.6-7). **A breve come trad. it. *Il mio metodo di lavoro*, in G.Fraziano, *Percorsi accidentali*…, op.cit.**

In memoriam Adolf Loos, in "Architectura", n. 3 (1933)

1934

Rum och inredning, in "Form", n.30, 1934, pp.217-225, tradotto in tedesco come *Raum und Einrichtung*, in Spalt/Czech, 1981, pp. 95-101. **Ripubblicato a breve come trad. it. *Spazio e arredamento*, in G.Fraziano, *Percorsi accidentali*…, op.cit.**

1948

Zur Neugestaltung des Stephansplatzes, in „Wiener Tageszeitung", n.3, 1 maggio 1948. Ripubblicato in „Transparent" n.3-5 (1987), pp. 17-18. Ripubblicato in Spalt/Czech 1981 (p.162).

Die Rolle der Architektur, conferenza in Alpbach, in „Europäische Rundschau" , n.17 (1948), pp.777-81. Ripubblicato in Spalt/Czech 1981 (pp.215-216). **A breve come trad. it. *Il ruolo dell'architettura*, in G.Fraziano, *Percorsi accidentali*…, op.cit.**
Hur skall tapeten användas? In „Vi Bo. Tidskrift för god heminredning", n.12 (1948), p.12. Ripubblicato come *Wie soll mann tapeten anwenden?* in Spalt/Czech 1981 (pp.107-108).

Architektur und Städtebau in USA und Schweden, conferenza tenuta a Vienna il 21 gennaio 1948, riassunta come *Schweden kämpft gegen die Wohnungsnot*, in „Wiener Kurier", 2 febbraio 1948, p.6

1949

Die vorliegenden Tapeten, in „Architektur und Wohnform", n.4 (1949), pp.84-86. Ripubblicato in „Tapetenzeitung", n.5 (1949), pp.98-99 e in „Innendekoration", n.58, pp.84-86. Anche in Spalt/Czech 1981 (p.109).

Großstädtisch gedacht, in "Film", n.36 (marzo 1949), pp.11-13. Ripubblicato in Spalt/Czech 1981 (p.166).

1950
Modern Architecture and the Symbols of Statics, rivisitazione del capitolo *Modern Architecture* per la NSfSR, in "Synthese: An International Journal for the Logical Study of the Foundations of Science", n.7 (1950-51), pp.342-49

1955
Trenger vi en moderne stil?, in „Bonytt" (febbraio l955), pp.36-38

1958
Accidentism, comparso nella rivista svedese "Die Form", n.54, 1958, pp.160-165, e ripubblicato come *Akzidentismus* in "Baukunst und Werkform", n. 14, 1961, pp.216-218 e in "Die Furche", n.3 (1966), p.9. Comparso come traduz. parziale inglese in "Archetype", San Francisco, Vol. I, n. 4, 1980. Ripubblicato in Spalt/Czech 1981 (pp.236 e sgg). **A breve come trad. it. *Accidentismo* in G.Fraziano, *Percorsi accidentali…*, op.cit.**

1960
Is There a Modern Style?, in "Industrial Design", n.7 (marzo 1960), pp.39-42

1961
Ein Fragebogen, questionario per la rivista "Der Aufbau", aprile 1961, pubblicato come Selbstdarstellung in Bauforum", 10.Jg, Wien 1977, n.61, p.29

1965
Heminredning och Moral, in "S.I.R. Medlemsblad", Stockholm 1965, Heft 4, p.18 e sgg.

Antwort auf 12 Fragen von Viktor Matejka, intervista di Viktor Matejka a Josef Frank, Stoccolma, Rindögatan 52, 1965, In „Die Bauwelt", 76 Jg, Heft 26, 1985, pp.1064-1065

1981
How to plan a House, in J.Spalt, *Josef Frank 1885-1967. Möbel & Geräte & Theoretisches*, 1981, pp.156-167

Scritti inediti

Conferenze (testo non pervenuto):

Das Wohnhaus, conferenza tenuta presso il Pädagogischen Institut der Stadt Wien.
Form und Inhalt, conferenza tenuta presso il Künstlerhaus di Vienna l'11 aprile 1930 in occasione della mostra "Die Kunst unserer Zeit".
Grundlagen der modernen Architektur, conferenza tenuta il 18 ottobre del 1930 a Graz.
Das moderne Haus und seine Einrichtung, conferenza tenuta il 23 ottobre del 1930 a Salisburgo.
Kunst und Gesellschaft, conferenza tenuta a Vienna il 28 gennaio 1948, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie.
Schweden kämpft gegen die Wohnungsnot, conferenza tenuta a Vienna 1958
The Fight against Art, conferenza tenuta a Londra nella primavera del 1961
Zwischenkriegsarchitektur in Österreich, conferenza tenuta a Stoccolma (Kunstakademie), 5 marzo 1965
Über den Jugendstil, conferenza 25 febbraio l965, Stoccolma (S.I.R.)

Lezioni tenute alla New School for Social Research:

The Future of Architecture and Interior Decoration (1942)
Introduction to Modern Art and Architecture (1942)

Post War Problems of Art (2 febbraio-11 maggio 1943, pervenuti i capitoli: 1 *ART and WAR*; 8. *The Totalitarian Art*; 11 *How to plan a House*; 12 *The future of Architecture as Art*; 14 *Past and Future of Non Objective Art*). Archivio Czech.

Appreciation of Architecture (autunno 1943)

Our Art in Our Time (dopo il 1946, pervenuti un *Introduction* e 10 capitoli: *Art and War; Art and Ideology; Architecture and Society; Art and Science; National Arts; The decorative Arts; Architecture as Art; Totalitarian Art; Non Objective Art; Art Critic*). Archivio Czech.

Contemporary Art and Architecture (dopo il 1946, pervenuti un *Outline* e tre saggi *Introduction*; cap.5 *Modern Architecture*; cap. 8 *How to plan a House*). Archivio Czech e K.Wängberg-Eriksson.

Manoscritti datati approssimativamente:

The History of the Thirty Years War (1939/41 ca)
The Peace Conference (1940-41 ca) romanzo in due volumi: *Mistery Novel* e *Struggle of War* (archivio Czech)
Kunsthandwerk und Aberglauben (1941ca, in seguito rivista col titolo *Kunstgewerbe und Aberglauben* 1949-51ca, archivio Czech)
Geschichte des modernen Kunstgewerbes (1946ca, archivio Czech)

Manoscritti non datati:

Von der Schönheit und vom Ornament
Brauchen wir einen modernen Stil? (archivio Czech)
The Four Freedoms (archivio Czech)
Das Leben des Malers Lucien Sander (archivio Czech)
Träume. Komödie in fünf Akten ((teatro)
Woch (teatro)
Märchen für Affenkinder (favola, LÖNW)

SCRITTI SU JOSEF FRANK

Vengono indicati SOLO i testi consultati. In grassetto sono segnate le traduzioni italiane.

1926
Dr. Wolfagang Born, *Neue Innenräume von "Haus & Garten"*, in "Innen-dekoration", Jg. XXXVII, Darmstadt, Oktober

1930
Max Eisler, *Neue Bauten und Innenräume von Josef Frank, Oskar Wlach*, in "Moderne Bauformen", n.29, 1930, pp. 429 e seguenti

Werkbundausstellung, offizieller Katalog Juni-Oktober 1930, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien 1930

1931
Carmela Haerdtl, *Una nuova casa di Josef Frank*, in "Domus", n. 44, luglio 1931, anno IV

Carmela Haerdtl, *Una casa privata a Vienna*, in "Domus", agosto 1931

1932
Alberto Sartoris *Gli elementi dell'architettura funzionale*, 1932

Der Gute billige Gegenstand, Österreichische Werkbund, Austellung des Österreichischen Werkbundes in Wien, in "Deutsche Kunst und Dekoration", 1932, pp.304-310
Contiene scritti di : Friedrich Baumeister, *Wirtschaftlichkeit und Produktion*; Viktor Fadrus, *Erziehung zum Guten billigen Gegenstand*; Laszlo Gàbor, *Erzeuger, Käufer und der Werkbund*; J.T.Kalmar, *Architekt – Industrie Norm und Type*; Gustav Klumpp, *Wie kommen Industrie-Artikel zustande?*; Soma Morgenstern, *Billige Haltung*; Walther Sobotka, *Der gute billige Gegenstand und die Wege zu seiner Verbilligung*; Hans Tietze, *Zweckkunst und Volkstum*; Stadtrat Anton Weber, *Der Weg zum schlechten zum guten und vom teueren zum billigen Gegenstand*.

"Die Form. Monatsschrift für Gestaltende Arbeit", 7 Jahr, Heft 3, 15 märz 1932. Contiene scritti di Lászlo Gábór (*Die Architektur der Gegenwart in Österreich*, pp.75 e sgg); Hugo Häring (*Bemerkungen zur Werkbundaustellung Wien-Lainz 1932*, pp.204 e sgg); Otto Neurath (*Unproblematisch und traditionsbetont*, pp.261 e sgg).

1933
An Austrian Architect Looks ar England, in "Architectural Review", n. 73, giugno 1933

1936
***Espressione e carattere nell'opera di Frank e Wlach*, in "Domus", n.99, marzo 1936, XIV**

1952
Gotthard Johansson, *Josef Frank: Tjugo år i Svenskt Tenn. Nationalmuseum*, Stockholm 21.3.-20.4.1952, Nationalmusei utställningskatalog

1966
Friedrich Kurrent, Johannes Spalt, *Josef Frank*, in "Die Furche", n.29, 1965, catalogo sulla mostra in occasione del 80° compleanno di Frank dal 18 dicembre 1965 al 29 gennaio 1966 presso la sala Urania dell'Österreichischen Gesellschaft für Architektur a Vienna, ora in Otto Kapfinger, Krischanitz, *Josef Frank zum 100 Geburtstag am 15 Juli 1885*, Ausstellung vom 15 Juli bis 2 August 1985, Fakultät für Architektur der Technischen Universität München

1967
Carmela Haerdtl, *Un ricordo di Josef Frank*, in "Domus", n.449, aprile 4, 1967, p.6

1968
Josef Frank 1885-1967: Minnesutställning, 4. April – 19 Maj 1968, Nationalmusei Stockholm, Utställningen ar planerad och arrangerad av Estrid Ericson, Stockholm: Norstedt, 1968

1975
Möbel nach Mass. Frank Malmsen Raab Abmussen, Ausstellung im Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien, 24 oktober-30 november 1975

Max Eisler, *Una casa d'abitazione di Josef Frank e Oskar Wlach*, Vienna, in "Casabella", n.345, febbraio 1975, anno XXXIV

1980
Hermann Czech, *Josef Frank: la casa accidentale. I tredici progetti nelle lettere a Dagmar Grill*, in "Lotus International", n.29, 1980, pp.109-111

Johannes Spalt, *La forma abitativa. Disegni di Josef Frank prima del 1934*, in "Lotus International", n.29, 1980, pp. 112-116

1981
Daniele Baroni e Antonio d'Auria, *Josef Frank*, in "Ottagono", n.62, settembre 1981

Johannes Spalt, Hermann Czech, *Josef Frank 1885-1967*, (catalogo), Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1981

Johannes Spalt, *Josef Frank 1885-1967. Möbel & Geräte & Theoretisches*, Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1981

1982
Otto Kapfinger, *Wie ist das mit Josef Frank?*, in "Archithese", n. 3, 12. Jg, Mai/Juni 1982, pp.11-14

1984
Hermann Czech, *Christopher Alexander und die Wiener Moderne*, in "Arch+", Aachen, n.73, marzo 1984, pp.63-65

1985
"Bauwelt", n.26 (numero interamente dedicato a Josef Frank), *Josef Frank: ein undogmaticher Funktionalist*, 75. Jg, 12 luglio 1985: *Funktionalismuskritik und moderne Architekturkonzeption. Zur Aktualität von Josef Frank*, p.1043; Karin Carmen Jung, *Dal moderne Wohnhaus als 'zweckloser' Gebrauchsgegenstand*, p.1044; Dietrich Worbs, *Josef Franks Wiener Massenwohnungsbau – ein pragmatischer Versuch*, p.1048; Grete Schütte-Lihotzky, *Erinnerungen an Josef Frank*, p.1052; Karin Kirsch, *Franks Doppelhaus in der Weissenhofsiedlung*, p.1054; Hans Blumenfeld, *Meine Arbeit mit Josef Frank 1928/29*, p.1057; Armand Brulhart, *Josef Frank und die CIAM bis zum Bruch 1929-1929*, p.1058; Malin Munk af Rosenschöld, *Aus meiner Zusammenarbeit mit Josef Frank*, p.1060; Kristina Wängberg-Eriksson, *Josef Frank und Svenskt Tenn*, p.1061; Viktor Mateja, *12 Fragen an Josef Frank*, p.1064; Johannes Spalt, *Moderne Weltauffasung und moderne Architektur*, p.1066; Friedrich Kurrent, *Die Rückkehr Josef Franks aus der Emigration*, p.1068; Lotte Schwarz, *Eine Begegnung mit Josef Frank in Dieulefit*.

Adolf Krischanitz, Otto Kapfinger, *Die Wiener Werkbundsiedlung. Dokumentation einer Erneuerung*, Wien 1985

Kristina Wängberg-Eriksson, *Svenskt Tenn: Josef Frank och Estrid Ericson. En konsthistorisk studie*, Stockholms Universitet, Stockholm, 1985

Josef Frank 100 år, Jubileumsutsällning, hösten 1985

Friedrich Kurrent, *Josef Frank zum 100.Geburtstag*, mostra presso la sala di lettura della Architekturbibliothek della Facoltà di Architettura della Technische Universität München, Lehrstuhl f:ur Entwerfen, Raumgestaltung und Sakralbau; 15 luglio – 2 agosto 1985, Monaco

1986
Numero dedicato a Josef Frank di "Um Bau", n. 10, august 1986, Österreichische Gesellschaft für Architektur Wien. Contiene i seguenti articoli: Michael Müller, *Wie modern war die Avantgarde?* (pp.7-20); Wilfried Posch, *Josef Frank. Eine bedeutende Personlichkeit des österreichischen Kulturliberalismus* (pp.21-38); Otto Kapfinger, *Josef Frank – Siedlungen und Siedlungsprojekte 1919-1932* (pp.39-58); Johannes Spalt, *Josef Frank und die räumliche Konzeption seiner Hausentwürfe* (pp.59-74); Kristina Wängberg-Eriksson, *Josef Frank bei Svenskt Tenn in Schweden* (pp.75-84); Friedrich Kurrent, *Frank und frei* (pp.85-94); Martin Steinmann, *Frank? – Kenn' ich nicht!* (pp.95-104); Hermann Czech, *Ein Begriffsraster zur aktuellen Interpretation Josef Franks* (pp.105-120); Friedrich Achleitner, *Franks Weiterwirken in der neuen Wiener Architektur* (pp.121-132); Georg Schöllhammer, *Zum literarischen Werk Josef Franks* (pp.133-146); Josef-Frank-Stipendium 1985, *Wohnbaurealisierungen* (pp.147-158); Grosser österreichischer Wohnbaupreis (p.159)

Johannes Spalt, *Josef Frank, 1885–1967: Stoffe, Tapeten, Teppiche* (catalogo), Hochschule für Angewandte Kunst, Vienna 1986

1989
Kristina Wängberg-Eriksson, *Estrid Ericson. Founder of Svenskt Tenn*, Carlsson Bokförlag, Stockholm 1989

Eva Ottillinger, *Variationen eines altägyptischen Hockers. Eine Rezeptionsgeschichte*, in "Kunst & Antiquitäten. Zeitschrift für Kunstfreunde, Sammler, Museen", Heft III/1989, pp.76-84

1993
Iris Meder, *Josef Franks Wiener Einfamilienhäuser*, Magisterarbeit am Kunsthistorischen Institut der Universität Stuttgart, 1993

1994
Kristina Wängberg-Eriksson, *Josef Frank-Livsträd i krigens skugga*, Signum Lund, 1994

Mikael Bergquist, Olof Michélsen, *Josef Frank. Architektur*, Arkitektur Museet, catalogo della mostra tenuta dal 16 settembre al 13 novembre 1994 presso l'Architekturmueum svedese di Stoccolma e presso l'Architektur Zentrum Wien nel 1995, Stockholm 1994.

Josef Frank inredning: Millesgården, Stockholm 17.9. – 30.10. 1994, Stockholm 1994

Maria Welzig, *Die Wiener Internationalität des Josef Frank. Das Werk des Architekten bis 1938*, Hochschulschrift Wien, Universität, Dissertation, 1994

1995

Matthias Boeckl (a cura di), *Visionäre und Vertriebene. Österreichische Spuren in der modernen amerikanischen Architektur*, Ernst & Sohn, Wien 1995.
In particolare i capitoli: Matthias Boeckl, *Zur Projecktgenese*, pp.11-18; Matthias Boeckl, Otto Kapfinger, *Visionäre & Vetriebene. Österreichische Spuren in der modernen amerikanischen Architektur*, pp.19-42; Oliver Rathkolb, *Zeithhistorische Rahmenbedingungen*; August Sarnitz, *Transatlantische Begegnungen. Der Wagnerschüler Rudolph M.Schindler in den Vereinigten Staaten*, pp.97-112; *Rudolph M.Schindler. Moderne Architektur – Ein Programm*, pp.113-116; Otto Kapfinger, Adolph Stiller, *Neutra und Schindler. Zwei Europäer in Kalifornien*, pp.117-138; Dieter Bogner, *Architecture as Biotechnique. Friedrich Kiesler und das Space House von 1933*, pp.139-154; Kristina Wängberg-Eriksson, *Josef Frank im Exil auf Manhattan 1942-46*, pp.189-200; Maria Welzig, *Entwurzelt. Sobotka, Wlach und Frank in Pittsburgh und New York*, pp.201-224

Mikael Bergquist, Olof Michélsen, *Accidentism. Josef Frank*, Birkhäuser, Basel 1995

1996

Nina Stritzler-Levine, *Josef Frank, Architect and Designer. An Alternative Vision of the Modern Home*, catalogo alla mostra presso il Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts dal 9 maggio al 21 luglio 1996, Yale University Press, New Haven, Connecticut 1996
In particolare i capitoli: Nina Stritzler-Lévine, *Three Visions of the Modern Home: Josef Frank, Le Corbusier and Alvar Aalto*, pp.16-29; Leon Botstein, *The Consequences of Catastrophe: Josef Frank and Post-World-War-I Vienna*, pp.30-43; Christopher Long, *The Wayward Heir: Josef Frank's Vienna Years*, 1885-1933, pp.44-61; Kristina Wängberg-Eriksson, *Life in Exile: Josef Frank in Sweden and the United States, 1933-1967*, pp.62-77; Christopher Long, *Space for Living: The Architecture of Josef Frank*, pp.78-95; Karin Lindegren, *Architektur als Symbol: Theory and Polemic*, pp.96-101; Christian Witt-Dörring, *"Steel is not a Raw Material; Steel is a Weltanschauung": The Early Furniture Design of Josef Frank, 1910-1933*, pp.102-117; Penny Sparke, *"Convenience and Pleasantness": Josef Frank and the Swedisch Modern Movement in Design*, pp.118-127; Marianne Lamonaca, *Josef Frank and Gio Ponti: Reflections on the "House" and the "Garden", A View fron Italy*, pp.128-139; Kristina Wängberg-Eriksson, *Geometry in Disguise: A Modernist's Vision of Textile Design*, pp.140-154.

Herman Czech, *Selbstkritiker der Moderne: Josef Frank,* in "Der Architekt. Zeitschrift des Bundes Deutschen Architekten BDA", n.1, Ernst & Sohn, Bonn-Berlin, Januar 1996, pp.27-30

Eva Eriksson, *Der langsame Weg in die Moderne Skandinaviens*, in "Der Architekt. Zeitschrift des Bundes Deutscher Architekten BDA", n.1, Januar 1996, pp.40-45

1998

Maria Welzig, *Josef Frank 1885–1967. Das architektonische Werk*, Böhlau Verlag, Vienna, 1998

Mikael Bergquist, Olof Michélsen, *Josef Frank. Falsterbovillorna*, Arkitektur Förlag, Stockholm 1998

Volker Thum-Nemeth (a cura di), *Konstruktion zwischen Werkbund und Bauhaus, Wissenschaft – Architektur - Wiener Kreis*, Institut Wiener Kreis, Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst, Band 4, Verlag Hölder-Pichler-Tempsky, Wien 1998.
In particolare i capitoli: Volker Thurm-Nemeth, *Die Konstruktion des modernen Lebens – Ein Fragment. Wiener Kreis und Architektur*, pp.9-78; Margarethe Engelhardt-Krajanek, *Der Werkbundgedanke und seine Verbindung zum Wiener Kreis am Beispiel von Josef Frank*, pp.79-122; Sabine Plakolm-Forsthuber, *Josef Frank an Trude Waehner (1938-1965). Das Nachleben des Werkbundes in der Kritik am Bauhaus,* pp.123-138; Ulrich Winko, *Von der Kunst zur Wissenschaft. Avantgardistische Kunst- und Architekturtheorie im Kontext der Wissenschaftlichen Weltauffassung*, pp.139-184.

Josef Frank. "Varning för god smak", Kulturhuset, Galleri 5, 17 juni – 13 september 1998, Stockholm 1998

Kristina Wängberg-Eriksson, *Pepis Flora: Josef Frank som mönsterkonstnär*, Signum i Lund 1998

1999

Kristina Wängberg-Eriksson, *Josef Frank. Textile Design*, Bokförlaget Signum i Lund AB, 1999

2002

Christopher Long, *Josef Frank*, University of Chicago Press, Chicago 2002

2004

Iris Meder, *Offene Welten. Die Wiener Schule im Einfamilienhausbau 1910-1938*, tesi di dottorato, relatore Prof. Dr. Heinrich Dilly, correlatori Dr.-Ing. Dietrich Worbs, Dr. Sabine Poeschel, Prof. Dr. Beat Wyss, Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Stuttgart, Institut für Kunstgeschichte der Universität, Stuttgart 2004

Corinna Elsesser, *Die Rezeption der japanischen Architektur bei Josef Frank und Bruno Taut*, Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich, Worms am Rhein, relatori Prof. Dr. Stanislaus von Moos e Prof. Dr. Peter Cornelius Claussen, giugno 2004

Nader Vossoughian, *Facts and artifacts: Otto Neurath and the social science of socialization*, UMI, Ann Arbor, Mich. 2004

2006

Eve Blau, *Isotype and Architecture in Red Vienna: The Modern Projects of Otto Neurath and Josef Frank*, in Austrian Studies, Vol. 14, No. 1. (2006), Harvard University, pp.227-259

2008

Iris Meder (a cura di), *Josef Frank. Eine Moderne der Unordnung*, Verlag Anton Pustet, Salzburg Wien München 2008.
In particolare i capitoli: Hedvig Hedquist, *Rechteckige Sitze-totalitäre Gedanken*, pp.7-30; Iris Meder, *Die Sprache Josef Franks*, pp.31-52; Peter Thule Kristensen, *Ein organisch gewachsenes Gebilde – die Villa Wehtje*, pp.53-58; Nader Vossoughian, *Die Architektur der wissenschaftlichen Weltauffassung*, pp.59-66; Christopher Long, *Josef Frank in New York*, pp.67-75; Hermann Czech, *Ein Begriffsraster zur aktuellen Interpretation Josef Franks*, pp.76-89; Georg Schöllhammer, *Zum literarischen Werk Josef Franks*, pp.90-96; Friedrich Kurrent, *Die Rückkehr von Josef Frank aus der Emigration*, pp.97-102; Susanne Scholl, *Das fremde Haus*, pp.103-104; Tano Bojankin, *Das Haus Beer und seine Bewohner*, pp.105-112; Anna Bieber, *Franks Mitarbeitin Maria Stadlmayer*, pp.113-116; Soma Morgenstern, *Alban Berg und Josef Frank*, pp.121-122; Georg Gaugusch, *Genealogie der Familien Feilendorf und Frank*, pp.123-125.

2009

Eva Ottillinger, *Wohnen zwischen den Kriegen. Wiener Möbel 1914-1941*, Katalog der Austellung im Hofmobiliendepot (14 oktober-februar 2009), Böhlau, Wien 2009

2011

Giovanni Fraziano (a cura di), *Percorsi accidentali. Scritti e progetti di Josef Frank*, Lint, Trieste 2011

Sitografia

Arkitekturmuseet di Stoccolma:www.arkitekturmuseet.se e http://130.242.34.243/test/listPublic.asp

Architektur Zentrum Wien: www.azw.at

Graphische Sammlung Albertina: www.albertina.at

LÖNW: www2.onb.ac.at/sammlungen/litarchiv/index.htm

MAK: www.mak.at

SOK UfAK: www.uni-ak.ac.at/sammlung/pages/architektur.html

Technische Universität Wien: www.ub.tuwien.ac.at/
Archivio della Technische Universität Wien: http://www.tuwien.ac.at/dienstleister/service/universitaetsarchiv/

Österreichische Friedrich una Lillian Kiesler Privatstiftung: www.kiesler.org

Finito di stampare nel mese di marzo 2011. Progetto grafico Christina Kruml

La seduzione dell'INvisibile è una ricerca che affronta il tema dell'Abitare secondo un approccio antropologico-filosofico per riflettere e ridefinire questioni attorno al rapporto tra spazio architettonico e corpo umano, ma anche tra intimità domestica e spettacolarità urbana.
Attraverso la poetica degli spazi amati descritti dal filosofo francese Gaston Bachelard - luoghi piccoli e raccolti in cui viene voglia di rannicchiarsi perché "solo chi ha saputo rannicchiarsi sa abitare con intensità" - la casa viene paragonata ad un utero materno che avvolge e protegge il suo abitante e il cui involucro al tempo stesso è una membrana osmotica che permette una comunicazione trasversale tra esterno ed interno, tra pubblico e privato, tra socializzazione ed intimità. Da qui deriva l'intendere la parete come Ge-wand, come sovrapposizione di veli che crea un effetto di trasparenza fenomenica, di profondità spaziale, spessore.
Secondo questo punto di vista dispute come quelle tra ornamento e delitto, forma e funzione, modernità e tradizione, virtuale e reale, trovano qui una riconciliazione: al posto di teorie esclusive si vuole lasciare spazio all'INclusione, alla molti-*plica*-zione delle relazioni e possibilità tra i vari termini che si oppongono, dove non esiste l'uno senza l'altro e sono anzi proprio gli intricati intrecci di trama e ordito, i nodi e le piegature, i simboli e gli archetipi, a rendere l'architettura così seducente.
L'applicazione pratica di questi concetti è stata analizzata nell'opera di Josef Frank, architetto viennese vissuto tra il 1885 e il 1967 e figura di primo piano nel panorama internazionale a cavallo tra le due guerre mondiali.
In un mondo incentrato sulla grande dimensione, sull'immagine di effetto e alla moda, a una prima vista l'architettura umile e modesta di Frank non colpisce. Eppure c'è qualcosa che ci incuriosisce, che ci fa pensare che dietro all'apparenza, al visibile, si nasconda un significato più profondo, un INvisibile che fa parte dell'intimità domestica, del valore simbolico dell'abitare. La sua architettura ci invita alla riflessione.

Universita' degli Studi di Trieste
Scuola di Dottorato in Scienze dell'uomo della Societa' del Territorio - Indirizzo Progettazione Architettonica ed Urbana
Icar 14 - XXII ciclo - 2007/2010 - relatore: prof. Giovanni Fraziano