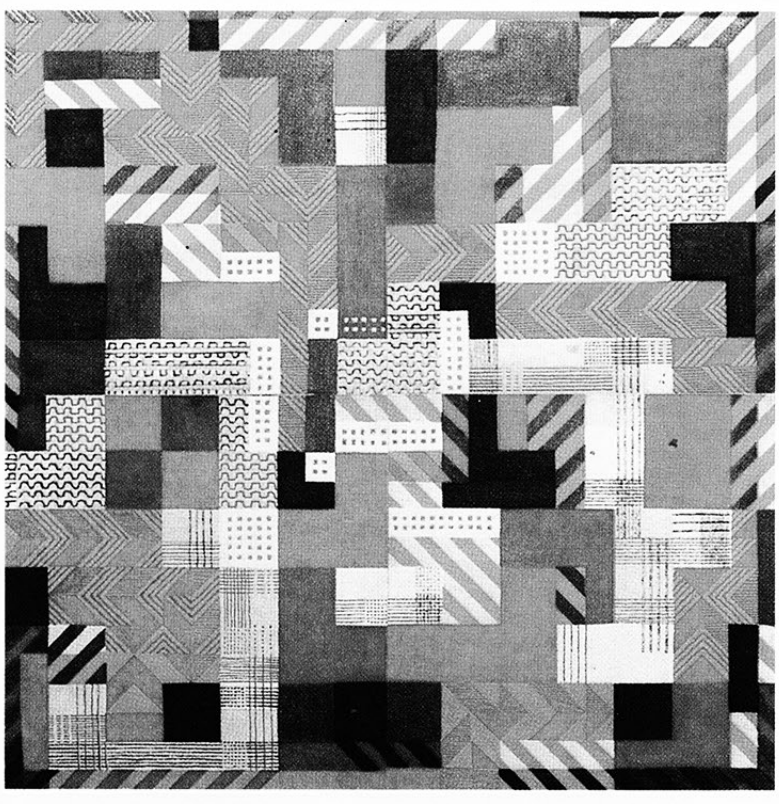
LE RAGIONI DEL COLORE
Ricostruzione di opere tessili del Bauhaus per lo studio di Gropius a Weimar

Nicola Sansò



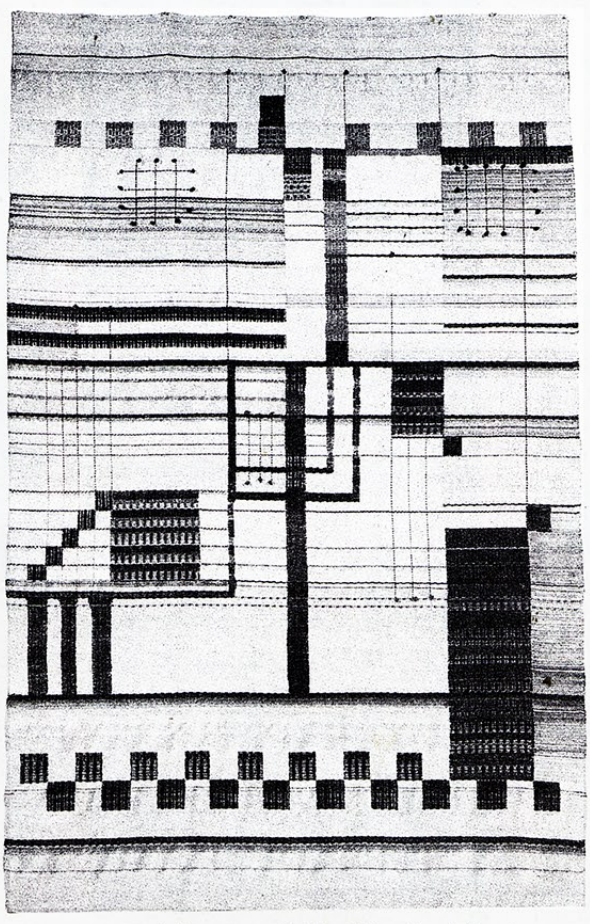
1. Ricostruzione del tappeto di Benita Otte eseguito dallo studio Aphorisma

È stato completato recentemente il lavoro di ricostruzione dello studio di Walter Gropius a Weimar, realizzato all'interno di un progetto più vasto di ristrutturazione comprendente l'intero edificio di van de Velde, sede del Bauhaus fino al 1925, prima del trasferimento della scuola a Dessau. Quest'edificio oggi, inserito nell'elenco dell'Unesco quale patrimonio culturale dell'umanità[1], è sede dell'attuale Bauhaus Universität.
Quando fu aperta al pubblico, in occasione della grande esposizione del Bauhaus nel 1923, "la stanza" del direttore risultava ancora incompleta, erano comunque presenti le opere tessili oggetto del nostro lavoro di ricostruzione: un arazzo tessuto in seta di Else Mögelin, scelto da Gropius tra i lavori del laboratorio di tessitura, collocato poi sulla porta di accesso alla stanza di J. Itten, ed un tappeto in lana, annodato a mano, disegnato da Benita Otte e destinato ad occupare uno spazio ben preciso nello studio.
Per la ricostruzione cromatica e tecnica di queste opere la Bauhaus Universität di Weimar ha incaricato lo studio Aphorisma di Firenze, formato da Nicola Sansò e Anna Silberschmidt, specializzato nel design del colore e nell'indagare le qualità espressive dei materiali nell'ambito del tessile contemporaneo. Alla ricerca per la ricostruzione dell'arazzo di Else Mögelin ha contribuito inoltre Brigitte Schirren sua ex allieva.
Queste opere prodotte all'interno del Bauhaus di Weimar, in un momento di enorme travaglio estetico e sociale, ad un primo approccio conoscitivo, sembravano difficilmente ricostruibili attraverso una metologia sistematica. Per il loro rifacimento occorreva coniugare una buona sensibilità artistica alla perseveranza filologica ad un'ampia competenza tecnica. Bisognava anche capire quanto la teoria del colore di Klee, insegnante della Otte e della Mögelin, applicata alle tecniche tessili, avesse influito nella elaborazione di queste opere e come, queste, potevano essere frutto della trasposizione delle idee dell'arte e dell'architettura respirate in quel crogiolo culturale che era il Bauhaus di quegli anni.
Bisognava inoltre, nel rispetto delle forme e dei ritmi, risvegliare attraverso le valenze timbriche, il loro potenziale mnemonico, tentando di reinserire questi tessuti in quella sintesi ambientale che doveva incorporare, in modo armonico: materiali, oggetti, idee, forme spazio, luci e colori, in una visione che costituiva parte integrante del programma estetico del Bauhaus.

Jacquard

Nei documenti fotografici d'archivio, a parte alcune indicazioni che emergevano dalla ricerca sui testi, non vi era alcuna informazione sul colore. L'elemento cromatico tradotto fotograficamente secondo le modalità del bianco e nero risultava una complessa gradazione di grigi. Per trovare il colore bisognava risalire attraverso la lattiginosa opacità della superficie fotografica, dentro la sua materia, in un percorso a ritroso; cercando di integrare con l'occhio i colori mancanti, per mezzo di legami associativi, formali, spaziali e concettuali; tentando con filtri rapidi di operare selezioni; scartando in breve tempo un buon numero di soluzioni cromatiche possibili. Era necessaria, per questo, l'assunzione globale dei dati, ma non l'esplorazione di tutte le probabili soluzioni, poiché, queste operazioni avrebbero richiesto un tempo ed una memoria infiniti.
La ricerca del colore richiedeva, dunque, un approccio pragmatico. Non potendo ridurre il problema ad una qualche metodologia "oggettiva", pur attenendosi scrupolosamente a tutte le informazioni emerse nella ricerca condotta preventivamente, bisognava fare ricorso a tutta la sensibilità ed all'esperienza personale in materia di colore.
Il lavoro di reintegrazione cromatica non consisteva, dunque, nella riproduzione di un modello, ma era anche parte della creazione del nuovo. Per queste ragioni, la ricostruzione di queste opere veniva ad assumere, sempre più, un significato di rinnovamento e di risignificazione.
Nel Bauhaus di Weimar l'insegnamento di un buon uso del colore applicato al tessile era compito di P. Klee e di J. Itten. Gli studenti imparavano a rendere un ordine cromatico secondo procedimenti metodici. In particolare Klee affrontava sistematicamente qualunque problema di forma e colore facendo vedere come ogni elemento teorico poteva tradursi immediatamente in pratica. Attraverso l'insegnamento di questi artisti la tessitura si poneva al centro di un'esperienza creativa avanzata.
Nel laboratorio di tessitura di Weimar, attivo dal 1919 al 1925, si realizzarono tessuti dai colori decisi e dagli accostamenti insoliti e sorprendenti, in rottura con i codici cromatici della tradizione. Sulla superficie tessile si andarono registrando, in quegli anni, impulsi personali e suggestioni visuali di una forza espressiva enormemente sproporzionata rispetto all'esiguo bagaglio di conoscenze tecniche di cui le tessitrici inizialmente disponevano. Tradotti in forme geometriche, questi tessuti esprimevano concetti sintetici e astratti in cui contrasti, armonie, dissonanze, ritmi e simmetrie, davano forma a superfici costruite come architetture di colore o come armonie musicali.
Il colore diveniva così, nel Bauhaus, un mezzo di espressione vitale, come la parola, e nello stesso tempo il risultato di un processo logico misurabile.

Jacquard



Ricostruzione dell'arazzo di Else Mögelin della stanza di Gropius

Le prime stesure di colore su carta, per la ricostruzione del tappeto di Benita Otte, venivano realizzate per fissare identità cromatiche provvisorie e accadevano in modo quasi inconsapevole. Questo lavoro in pratica consisteva in molte operazioni singole, di selezione e decisioni praticate su ciascun colore, dove, ogni accordo cromatico era un sistema ben determinato e poteva essere rifatto diversamente. Procedendo nell'analisi del disegno, emergeva, con sempre maggior evidenza, l'importanza che gli effetti di trasparenza avevano nella spazializzazione della superficie del tappeto. Si poteva immaginare che la Otte avesse appreso da Klee come l'effetto di trasparenza, in pittura, si poteva ottenere sovrapponendo due o più strati di colore più o meno diluito: quanto più le stesure di colore risultavano trasparenti, tanto maggiore sarebbe stata la visibilità del colore di fondo.
La teoria delle trasparenze di colore trovava nel tappeto di Benita Otte un'originale applicazione, sia, attraverso la sovrapposizione di fasci di linee di differente colore che si incrociavano su uno sfondo prevalentemente chiaro, sia, alternando linee di colore diverso all'interno della stessa forma.
La sensibilità per il colore, invece, di Else Mogëlin si esprimeva, nei suoi tessuti, in una moltitudine di minime sfumature e di sensibili giuochi di luce tra diversi materiali lucidi e opachi.
Il suo arazzo, posto nella stanza di Gropius, si sviluppava in percorsi incrociati di linee verticali e orizzontali che filtravano dischiudendo lo spazio prevalentemente bianco del fondo. Il bianco, quindi era il colore di fondo. Le vibrazioni di luce riflessa che provenivano dal fondo rimandavano alla seta: materiale lucido, luminoso, riflettente per eccellenza. In contrasto con le superfici dei muri, dalla luminosità diffusiva, che facevano vedere la materia, l'arazzo tessuto in seta della Mögelin, faceva vedere la luce stessa.
Nel contrasto complementare con il bianco di fondo, il rosso del disegno doveva essere ricostruito a partire dal termine "lichtrot": letteralmente "rossoluce", termine ricorrente nella ricerca effettuata sui testi. Dopo varie ipotesi, questo colore si poteva definire come rosso abbastanza saturo, intenso, lucido, luminoso, diretto verso il giallo, lievemente trasparente, ma, nonostante la sua trasparenza, questo rosso rimaneva ancora legato alla terra, alla sua origine minerale.
Proseguendo nel lavoro di ricerca, per comprendere le "ragioni del colore", si era portati spontaneamente a differire, ad allontanarsi dal proprio punto di vista. Diveniva sempre più importante evitare ogni espressione diretta e collocare questo lavoro oltre ogni problematica soggettiva. Poiché proprio lì, dove l'espressione personale si indeboliva, la relazione con l'alterità tendeva via via a rafforzarsi e la ricostruzione, in tal modo, acquistava un suo valore e una sua funzione.

* Questo testo, per brevi tratti, fa riferimento ad una precedente relazione apparsa su: "Das Gropius-Zimmer" di Klaus-Jürgen Winkler/Gerhard Oschmann. Ed. Universitätsverlag. Weimar, dicembre 1999.