

Colloquio con Max Bill

di Angela Thomas, 1990/91

Lei ha ricordato che la sua opera artistica è il seguito logico dei tentativi dei pionieri attivi all'alba di questo secolo, delle opere di pochi *costruttivisti*.

Vorrei fare una distinzione. A suo tempo, il cosiddetto *costruttivismo* aveva prodotto una sorta di oggetti composti in larga misura emotivamente. Io distingo se qualcosa sembra solo una costruzione o se si tratta effettivamente di una costruzione, di cui sono riconoscibili gli elementi che la compongono. Nei primi *costruttivisti*, vi sono alcune eccezioni che reputo indicative: quel quadrato nero su fondo quadrato bianco di Malevič, del 1915 (?)¹; poi le forme spaziali di Rodcenko, le *Costruzioni sospese*, del 1920², che, quando avevo in mente di fare cose simili, mi erano ancora sconosciute, e sempre di Rodcenko, i tre quadrati dipinti *Rosso, Giallo, Blu*, del 1921³. Nella loro semplicità, le opere che ho citato sono decisamente riscontrabili solo nel *costruttivismo russo*.

Quando le è capitato di vedere per la prima volta opere costruttiviste?

La prima volta mi è capitato al Bauhaus, nel 1927. Si trattava di riproduzioni su riviste. Sempre al Bauhaus, ho poi potuto vedere lavori originali di László Moholy-Nagy e Josef Albers, e alla Kunsthaus di Zurigo, nel 1929, di Piet Mondrian e Georges Vantongerloo. Nel 1937, un'opera di Kazimir Malevič e qualche altro lavoro di El Lissitzkij all'esposizione *Konstruktivisten* alla Kunsthalle di Basilea.

Si ricorda dell'opera in cui lei, Max Bill, ha direttamente reso concreta per la prima volta un'idea, senza passare da un'astrazione di un oggetto reale?

111
Ho incominciato a cercare un nuovo concetto nel 1931. I primi risultati si sono concretati nel 1932 e, nel 1933, sono stati parzialmente illustrati nella rivista *Abstraction-Création* (Parigi) ed esposti a Parigi. Nel 1935, prese avvio lo studio *Quindici variazioni su uno stesso tema*, la prima serie di opere sistematicamente sviluppata e commentata, che pubblicai nel 1938⁴.

Stimolato dal fatto che in musica si possono fare variazioni su un tema, ho cercato di sviluppare qualcosa di simile con forme e colori; limitandomi rigorosamente a sei colori più il bianco, il grigio e il nero e a una suddivisione della forma ben precisa, che poteva essere di volta in volta trasformata. Parallelamente, ho realizzato sculture come *Konstruktion mit schwebendem Kubus* (*Costruzione con cubo sospeso*) e *Unendliche Schleife* (*Nastro senza fine*).

Max Bill, lei è passato attraverso molti aeroporti, attraverso molte vite. In relazione alle forme flessibili d'organizzazione dei diversi campi in cui opera, lei intrattiene contatti personali con persone di tutti gli strati sociali. Lei può mettere a confronto sistemi politici e culture.

Proprio perché mi interesso a molti temi e ai nessi tra situazioni diverse, relativizzo l'importanza delle idee alla base delle mie opere; inoltre, non sono mai veramente sicuro se ciò che faccio sia realmente la cosa giusta. Lavoro perché mi interessa sviluppare le mie riflessioni. Tutto ciò ha a che fare con l'apertura sul mondo nel senso che più contatti si hanno, più critici si diventa sulla propria attività. Alla fine, si cerca una sicurezza in se stessi.

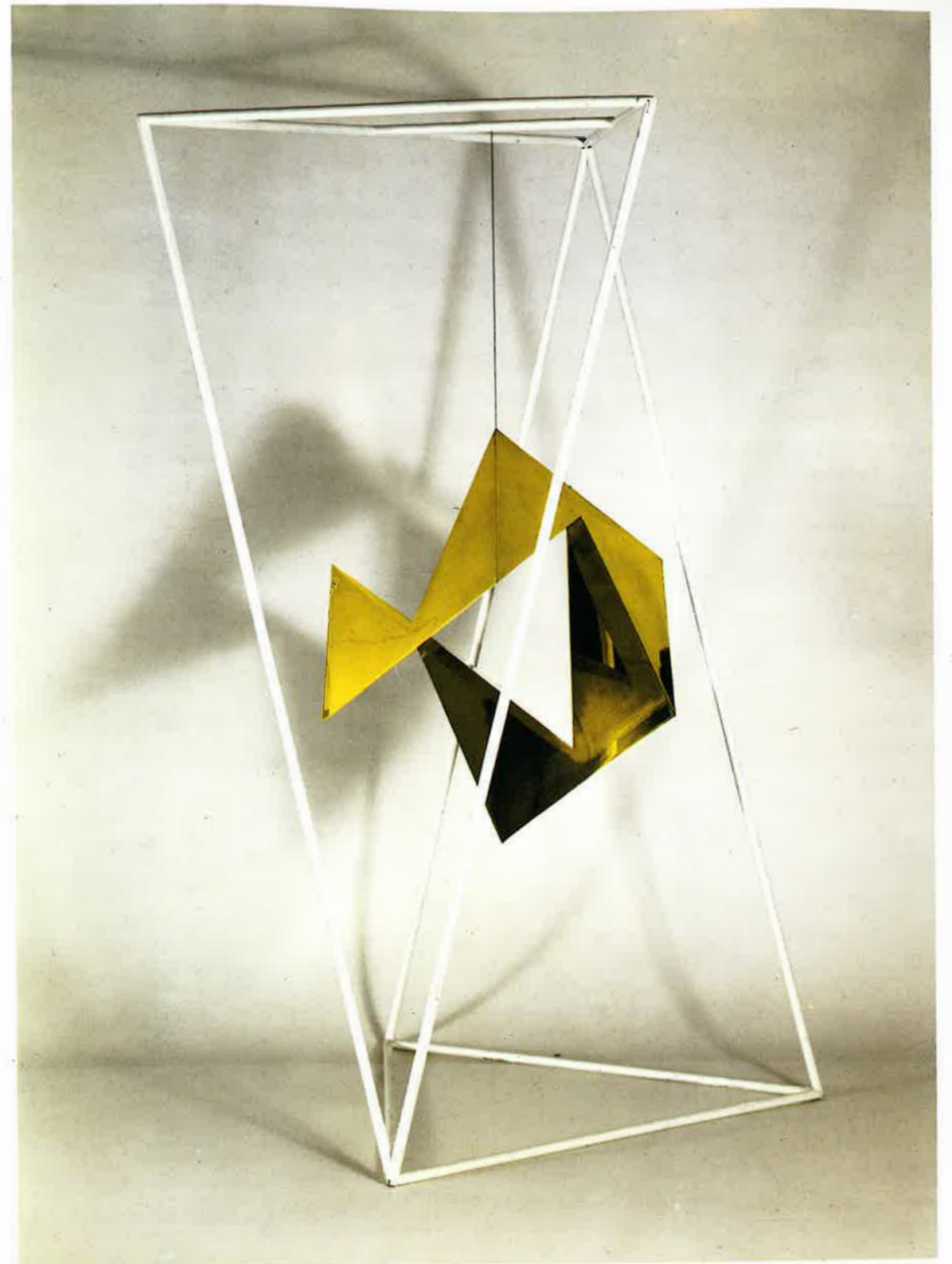
Lei ha lavorato proficuamente, sia per la qualità sia per la quantità, in campi diversi. Il criterio alla base del suo atto creativo è la potenziale funzione pratica che l'oggetto avrà. Partendo da questa premessa a da questo metodo di approccio, lei qualifica e definisce ogni sua opera «oggetto al servizio dello spirito umano», sia che si tratti di un'opera grafica, di un dipinto o di una scultura.

Sono sempre alla ricerca del fattibile. Circo-scrivo sin dall'inizio le mie idee al fattibile. Sotto questo profilo, sono realista. Faccio cose che mi occupano a lungo e che finisco per realizzare. La mia intenzione deve collimare col risultato. Considero la soluzione come un oggetto necessario, verificabile. C'è un fatto curioso: quando faccio qualcosa di nuovo in campo artistico, spesso – siccome stupisce me stesso – la rimetto in questione. Si sa perfettamente come sia nata, si crede di aver usato i mezzi in modo chiaro e leggibile e tuttavia, quando si sta di fronte all'oggetto reale, che si tratti di una scultura o di un quadro, si è sempre impressionati dal suo effetto. In un primo momento, può capitare di provare una sensazione spiacevole, si ha l'impressione che, forse, sia meglio lasciar perdere... Ma l'esperienza insegna che, col passar del tempo, si fa largo la convinzione che quell'oggetto sia giusto, solido e necessario.

L'effetto si sottrae al suo controllo.

L'ordine è presente, è dato da me, senza però che ne possa influenzare l'effetto. Lo sviluppo logico di determinati concetti può condurre a un risultato inatteso e che, per questo motivo, stupisce.

**Konstruktion mit schwebendem
Kubus, 1935/36**
Ottone e ferro, cm 120 x 50 x 60

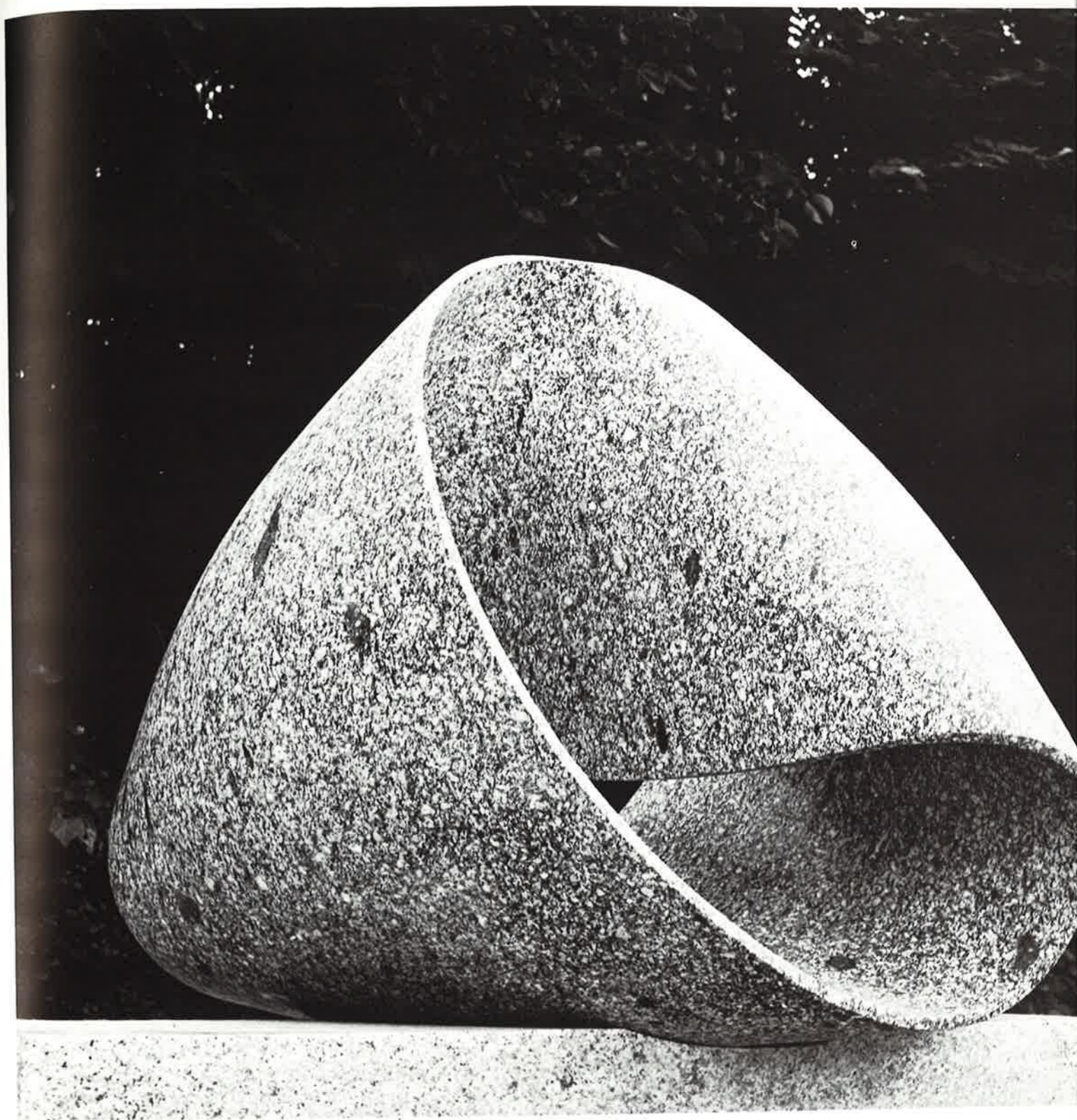


Lei affida il compito di allestire, in base ai suoi progetti, modelli di gesso in grandi dimensioni per le sculture da lei concepite, ad altre persone. Per l'occasione, ingaggia scalpellini. Partecipa attivamente alla realizzazione dei film che vengono girati sulla sua persona e sulla sua opera, è confrontato continuamente con sedute fotografiche e appuntamenti per interviste, ha uno studio di architettura; il tutto sembra quasi aver preso le dimensioni di un'impresa. Oltre a ciò, ha molti impegni sociali e culturali.

A causa dei miei molteplici interessi, si crea un sistema complesso, talvolta caotico. Sono molte, troppe, le cose di cui mi interesserebbe sperimentare gli effetti. Per realizzare tutte le cose che desidero, ho bisogno dell'aiuto di terzi, soprattutto per le esecuzioni che si situano al di fuori dell'attività che esercito direttamente. Posso passare da questi altri, in un certo senso *satelliti*, per chiarire certi punti. In generale, non mi fisso in partenza su un materiale preciso, non voglio lavorare solo pietra o solo metallo. A seconda del problema che voglio risolvere, devo effettuare una scelta. L'unica cosa che faccio davvero tutta da me sono i quadri. Sono io che li dipingo.

Lei disegna di mano propria anche un'infinità di piccoli schizzi, oltre che i progetti e i modelli per le sculture.

Certo, naturalmente, gli schizzi, ma la loro esecuzione è un'incombenza che delego. Anche lo studio di architettura funziona allo stesso modo; viene un'idea, la si lascia elaborare, si scopre che qualcosa non quadra, si fa continuare il lavoro, si prova da soli, si danno nuove indicazioni... Nella produzione di un'opera d'arte si mettono in atto

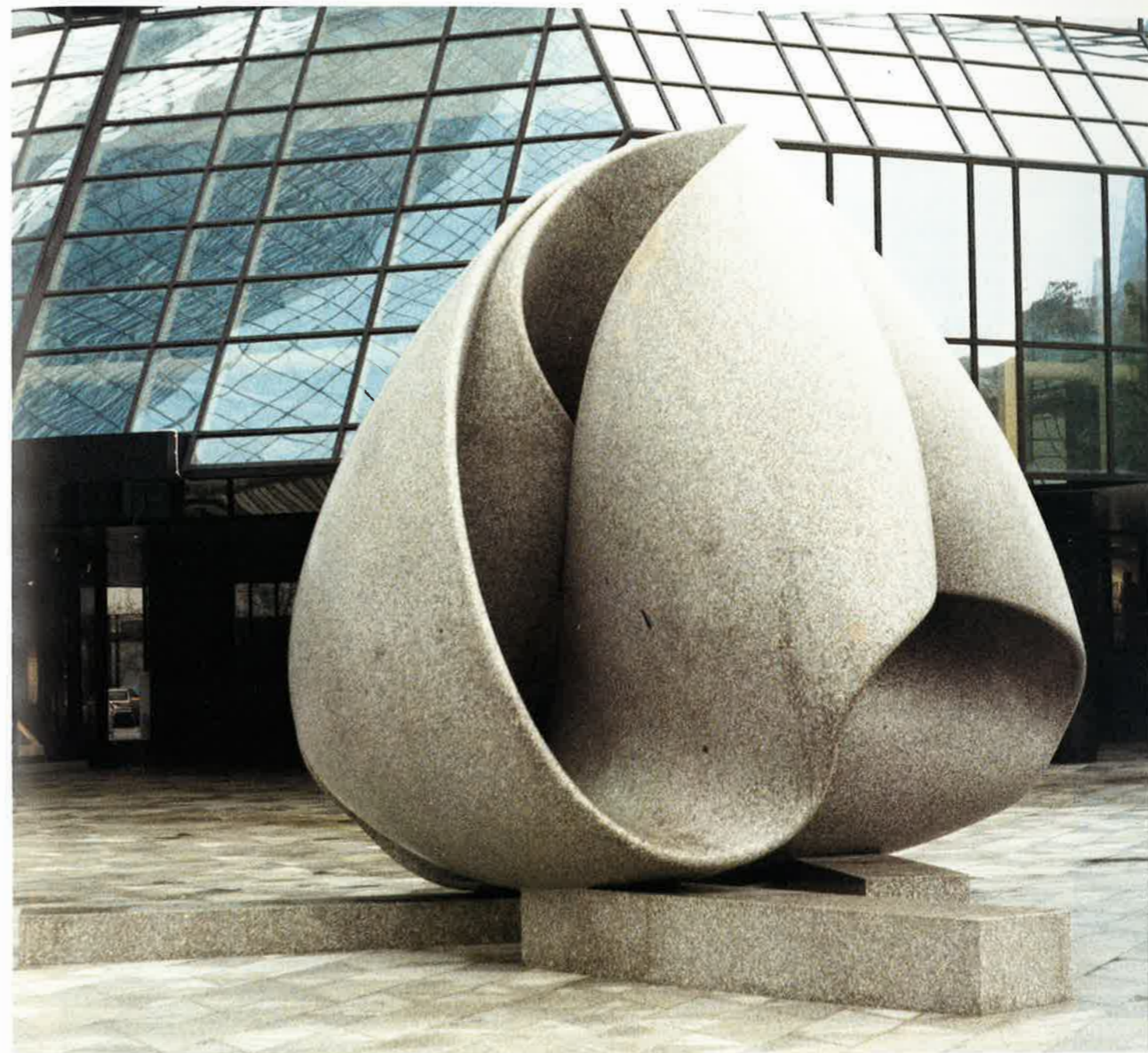


Unendliche Schleife, 1935/53
Granito, cm 120 x 150 x 100
Musée National d'Art Moderne, Parigi

116 meccanismi simili. Non ho mai voluto proiettare meccanicamente le esperienze fatte con un metodo sul progetto successivo, giacché ogni problema nuovo esige una procedura specifica.

Il suo principio di lavoro punta al divenire, è aperto in avanti.

Più le dimensioni degli oggetti diventano grandi, più complessi diventano i processi di divisione del lavoro. Senza le vaste competenze specifiche degli ingegneri, non si potrebbe realizzare certe opere. Lo stesso principio vale anche per gli specialisti di altri settori incaricati della realizzazione pratica. A questo proposito, vorrei ricordare quel blocco di granito della Sardegna che è stato trasportato a Carrara per essere forato, segato e lavorato con un nuovo procedimento. A lavoro ultimato, la scultura è stata imbarcata per Francoforte sul Meno, dove è stata posata dinanzi alla Deutsche Bank; oppure, le tre colonne alte trentadue metri ciascuna, per la Daimler-Benz, a Stoccarda-Möhringen. Le loro superfici sono composte di tubi d'acciaio smaltati in colori diversi, montati su una struttura di acciaio. Gli ingegneri hanno dovuto risolvere i problemi inerenti alla stabilità e accertarsi preventivamente che una struttura di tali dimensioni fosse realizzabile e che si potesse esporla senza rischi. In un'opera del genere, il ruolo degli ingegneri è importante, ma vi sono altri fattori da considerare, come la produzione stessa o la scelta delle gradazioni cromatiche degli elementi smaltati tecnicamente realizzabili. A ogni fase può succedere che qualcosa vada storto. Per me, oggi, la pianificazione di tutti i fattori è un compito altrettanto



Kontinuität, 1983/86
(2^a versione, 1^a versione 1946/47)
Granito sardo, h m 5 ca.
Sede centrale Deutsche Bank,
Francoforte

118 importante che il processo di gestazione dell'idea iniziale.

La sua *Kontinuität* (*Continuità*), il monolito di granito a Francoforte, del quale mi ha parlato, è per me un simbolo di un atteggiamento di apertura e di interessi, reso possibile dalle parti che proteggono questa apertura, che la delimitano in un sapiente gioco di bilanciamento. L'equilibrio della *Kontinuität* è tridimensionale-flessibile.

In generale, il pubblico che coltiva interessi artistici la considera più uno scultore che un pittore. Le sue qualità di pittore sono comunque state riconosciute da un importante storico dell'arte, Will Grohmann che, a questo proposito, ha scritto: «Nel dipinto, Max Bill trova un campo di forze composto soltanto da variabili. Queste cose si sottraggono ancora alla misura e non si riesce nemmeno a fissarle psichicamente. Tuttavia, dove i contorni definiscono i colori, la differenziazione e la proporzionalità delle tonalità tra di loro sono di un fascino che nessun altro pittore odierno riesce a raggiungere»⁵.

Mi ha fatto molto piacere che Will Grohmann si sia espresso in toni tanto positivi nei miei confronti, anche perché le sue pubblicazioni più importanti riguardano Klee, Kandinskij, Kirchner.

Un altro esperto, Max Bense, ha cercato di chiarire le sue intenzioni teoriche da un profilo filosofico. Max Bense, estetico e storico dell'informazione, ha scritto che quando Bill dipinge pensa «in modo astratto come Wittgenstein (in relazioni)»⁶.

Di quando in quando, mi capita di leggere qualche pagina di Wittgenstein, poiché fornisce un modello di pensiero molto stimolante, che mi affascina. Bense ha ragione quando dice che penso in «relazioni».

Gruppe von drei Farbsäulen,
1987/89
Smalto e acciaio, h m 32
Centro direzionale Daimler-Benz,
Stoccarda-Möhringen



Evidentemente, è più difficile accedere alla mia pittura. Una scultura è tattile, comprensibile, ha un suo irraggiamento e, soprattutto, è un oggetto, come l'uomo stesso che si trova confrontato con questo oggetto in uno spazio interno o esterno. Di contro, un quadro si compone di diversi colori. Grazie a una combinazione cosciente di colori, sul quadro si creano vibrazioni e nuove emozioni. Una persona può guardare una scultura con stupore per com'è fatta. Ma di fronte a un quadro è disorientata, poiché la pittura solleva problemi di natura completamente diversa, per esempio le vibrazioni di colore che la irraggiano e che per molti sono inabituali.

I suoi quadri mi danno sempre un'impressione di presenza immediata, non si ritraggono, non aggrediscono: sono qui a tutti gli effetti, arricchiti di coscienza.

Annetto molta importanza alla misura, al rapporto oggetto-uomo. Si può fare una scultura grande quanto si vuole, ma con un dipinto ciò non è possibile senza pregiudizio; è un problema di quantità dei diversi quanti, di come stanno in rapporto vicendevole e di come possiamo riceverli. Questi quanti di colore, diversamente ordinati, con i loro diversi margini che, ogni volta, suscitano nuove vibrazioni di colore, sono il potenziale d'influenza effettivo dei miei quadri. Io sostengo che dall'ordine dei colori, dall'ordine complessivo di un quadro, si produce un irraggiamento che è sempre presente, a prescindere dal fatto che noi lo osserviamo in modo diretto e consapevole oppure no. È questo irraggiamento che ha effetto su di noi, naturalmente in modo

Unendliche Fläche in Form einer Säule, 1974/77 (1ª versione 1953, h m 3)
Acciaio al cromo e nichelio, h m 12,5
Eidgenössische Technische Hochschule,
Zurigo-Hönggerberg



22 variabile da una persona all'altra. Ciascuno di noi ha una sua propria struttura, altre percezioni del colore, ragione per cui ogni persona si pone in modo diverso rispetto al quadro. Il fatto sorprendente è che un quadro non è solo un quadro, bensì una fonte perenne di forza, una fonte di irraggiamento, paragonabile a un generatore che emana energia in continuità.

Questa è la costante che è autonoma.

Quale ruolo riveste nei suoi quadri il bianco? Per lei il bianco non assume un valore simbolico, come per Georges Vantongerloo, che nei suoi quadri usava il bianco per lo spazio illimitato.

No, al contrario. Fin dall'inizio, ho sempre reputato errato usare il bianco nella pittura per rappresentare, in un certo modo, l'*infinito*. Per me, il bianco e il nero sono colori essenziali. Preferisco spesso il bianco, perché la superficie bianca mi piace già molto in quanto tale. Del resto, vi sono anche casi limite, nei quali il bianco assolve una *funzione di sfondo* che non posso aggirare.

Per anni si è confrontato con Georges Vantongerloo.

Con nessun altro ho discusso in modo tanto intenso su ciò che è l'arte, su come nasce l'arte come con Vantongerloo. Prima di conoscerlo, Vassilij Kandinskij e Paul Klee erano, per me, importantissimi. A quel tempo, parlo di quando ero al Bauhaus (Dessau), mi interessavano molto i temi sviluppati da Klee e ne ero fortemente influenzato. Ho capito l'impianto teorico elaborato da Klee solo molto tempo dopo, soprattutto in relazione a quanto io stesso intendevo intrapren-



Casa di Max Bill a Zumikon-Zurigo,
1967/68
foto del 1988

124 dere nel procedimento sistematico di realizzazione delle opere pittoriche. Oggi ancora, reputo l'opera teorica di Paul Klee di grandissima importanza e mi dispiace che non sia mai stata rielaborata e pubblicata.

Oltre a Klee e Kandinskij, vi sono altri artisti ai quali si è sentito particolarmente vicino?

Ho avuto contatti più o meno prolungati con molti artisti. Sono stato a lungo in contatto, già dal tempo in cui ero studente al Bauhaus, con Josef Albers. Successivamente, abbiamo intrattenuto una lunga corrispondenza artistica, credo profittevole per entrambi. Negli anni Cinquanta, l'ho chiamato a Ulm, alla Hochschule für Gestaltung, affinché vi avviasse lo studio di base. Da Albers, ho imparato diversi metodi che, più che con la pittura, hanno a che fare col rapporto generale dell'uomo creativo nei confronti del mondo che lo circonda. I suggerimenti lanciati da Albers attivavano in me la voglia di approfondire le questioni inerenti alla motivazione di una cosa fatta, di non lasciarla passare *senza giustificazione*. Anche rispetto ai miei dipinti e alle mie sculture mi assumo la stessa responsabilità; etica ed estetica devono concordare. Cerco di fare cose che non sono spiegabili immediatamente a prima vista, ma che però posso spiegare.

Nel 1937, lei aveva ventinove anni, esaminò a fondo i lavori di Antoine Pevsner alla mostra *Konstruktivisten (Costruttivisti)* alla Kunsthalle di Basilea ed ebbe l'occasione di discuterne con i colleghi presenti.

Due anni prima, avevo realizzato la mia *Unendliche Schleife*, originariamente in gesso, di



L'atelier dell'artista nella sua casa,
Zumikon-Zurigo, 1968

126 ugual larghezza ovunque. Fu esposta nel 1936 alla Triennale di Milano. Ho realizzato ciò che ho imparato dai modelli matematici nella scultura *Konstruktion aus Messing (Costruzione di ottone)*, del 1939, che ora si trova nella collezione della Kunsthhaus di Zurigo.

Per me, Costantin Brancusi era un modello per il modo perfetto con cui eseguiva le sue sculture. Più tardi, in occasione del centenario della sua nascita, nel 1976, tenni una conferenza a Bucarest in cui parlai dell'influenza esercitata da Brancusi sulla mia evoluzione. A Tîrgu Jiu vidi per la prima volta la sua *Endlose Säule (Colonna senza fine)*⁷ che, naturalmente, non è senza fine. Questo lavoro contraddiceva totalmente l'esperienza dell'infinito che mi ero fatta, nel 1935, con l'*Endlose Schleife (Nastro senza fine)*. Nel 1953, ho fatto un altro tipo di nastro senza fine, una *Unendliche Fläche in Form einer Säule (Superficie senza fine dalla forma di colonna)* che, eseguita in un formato abbastanza grande, si trova da qualche anno nell'area del Politecnico di Zurigo.

Questa scultura (1953; 1974/77) può essere considerata la rappresentazione artistica di un problema matematico-filosofico. Due nastri di egual larghezza corrono in senso opposto e si ricongiungono alle due estremità. Il cambiamento e lo sviluppo successivo di un tema sono un aspetto importante nel suo lavoro, Max Bill.

Anche nelle sue serie grafiche cerca le possibilità di variazione. In una serie del genere, un tema di fondo può essere messo in risalto, semplificato, armonizzato.

È una possibilità di cui dispongo e che sfrutto oggi ancora. Ho elaborato parecchi temi, as-



Hochschule für Gestaltung Ulm,
1951/55
Veduta degli uffici e delle aule dal tetto
della mensa

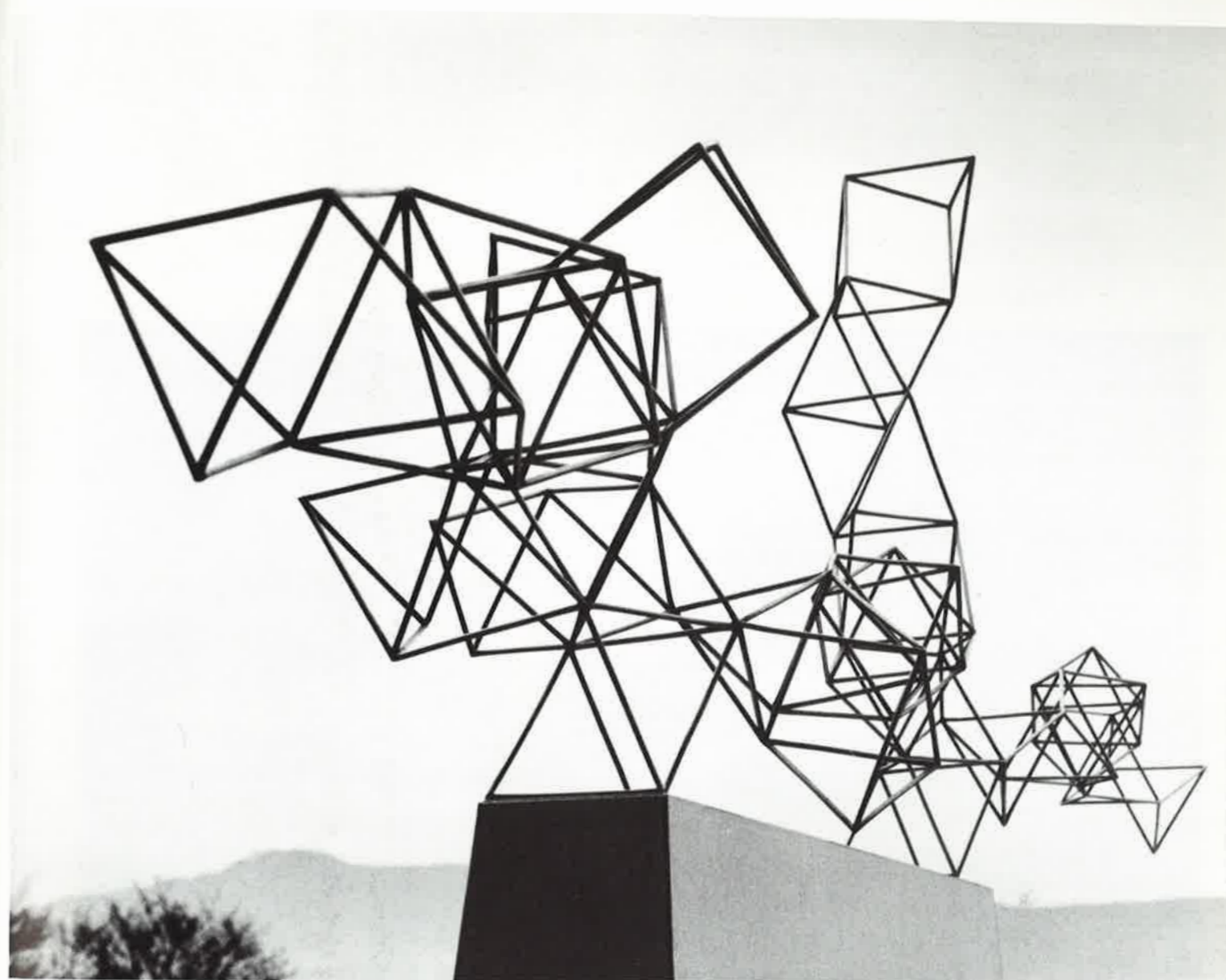
128 sembrandoli in serie coerenti. Questo procedimento si ritrova anche nella mia pittura; ci sono quadri che, sulla base di una struttura simile o addirittura uguale, variano solo per il colore.

Lei ha bisogno del cambiamento, della trasformazione, di ritmi concordanti e di proporzioni. Anche nel suo lavoro architettonico si ritrovano questi elementi essenziali, come nei corpi spaziali dei suoi edifici dell'Hochschule für Gestaltung e nella sua casa-studio di Zumikon.

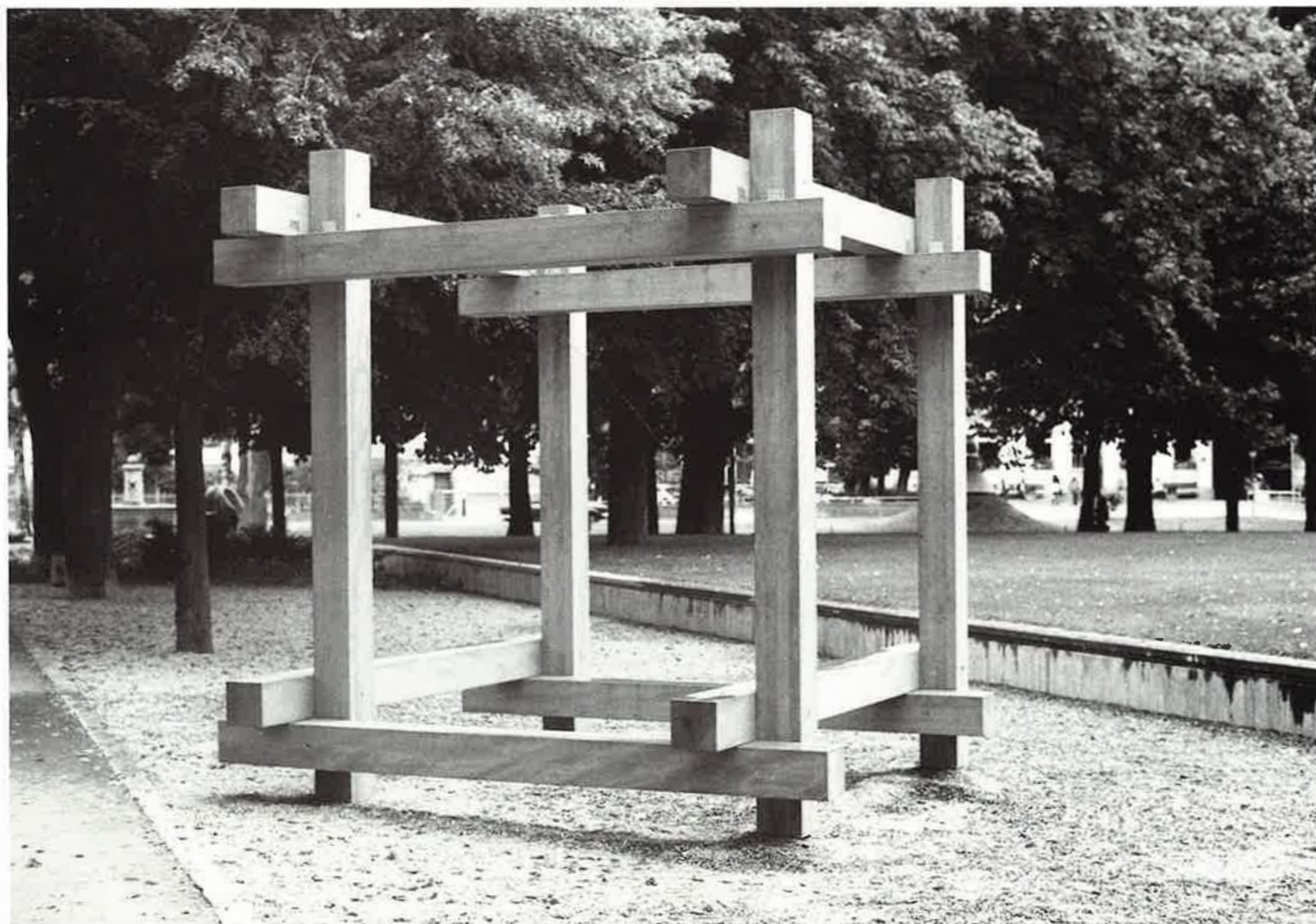
Credo che si tratti di un atteggiamento di fondo che si esprime tanto nelle mie opere plastiche e pittoriche libere quanto specialmente nell'architettura. Nell'architettura si tratta di spazi di transito che provocano emozioni fisiche. Un aspetto caratteristico di quanto vado facendo in architettura è lo sviluppo successivo delle differenti funzioni in un continuum di strutture spaziali, le quali, pur avendo una propria specificità funzionale, sono unite tra di loro da un principio normativo comune. Sorge così un complesso, come la Hochschule für Gestaltung, organicamente connesso con la sua funzione. Parallelamente, in questo caso, è un tentativo di coniugare, per ragioni economiche, l'uso di materiali semplici e una resa estetica di alto livello.

Nel suo progetto per la sezione *Bilden und Gestalten* (*Formare e modellare*) per l'Expo di Losanna del '64, ha dato altrettanto peso al rispetto di quest'ottica (misura normativa, passaggi fluidi...). Lei ha previsto l'impiego di elementi prefabbricati invariabili.

In un caso diverso, alludo alla *Pavillon-Skulptur* di



**Konstruktion aus 30 gleichen
Elementen, 1938/39**
Acciaio inossidabile, cm 153 x 459 x 76



Pavillon-Skulptur, 1975
Legno, cm 315 x 315 x 315



Pavillon Cartier, 1988/90
Granito, cm 300 x 400 x 800
Fondazione Cartier, Jouy-en-Josas (Francia)

132 Zurigo, tenendo conto delle caratteristiche urbanistiche e architettoniche della città, è giunto a una soluzione analoga e ha eseguito la scultura con elementi invariabili.

C'era un progetto del municipio zurighese di valorizzare la piazza all'imbocco della Pelikanstrasse nella Bahnhofstrasse, intasata da bus e vasi di fiori. L'Unione di Banche Svizzere si offrì di patrocinare il progetto e si dichiarò disposta ad affidarmi l'incarico di realizzare una scultura. Il luogo, nel centro cittadino, tra tre palazzi bancari, mi ha spinto a riflettere sulla funzione della piazza e a riformularla. Mi sembrava insensato progettare una scultura secondo i criteri usuali per un luogo come quello. Avevo in mente una qualità plastica che doveva tener testa all'architettura bancaria che fiancheggia la piazza. La *Pavillon-Skulptur* si compone di 64 elementi uguali di granito della Foresta Nera. Il metro di cui mi sono servito per le dimensioni dei singoli elementi è stata l'altezza di un sedile.

All'interno di questa scultura spaziale, scopriamo, a seconda del tragitto, passaggi fluidi in spazi che si chiudono e si aprono (vi sono 18 possibili percorsi). Il progetto aveva inizialmente sollevato un vespaio in sede politica che fu possibile calmare solo grazie all'intervento di una commissione internazionale di periti. Nel frattempo, grazie all'uso quotidiano, la *Pavillon-Skulptur* è diventata, per le gente che si sofferma nel centro cittadino, uno spazio libero di vita sociale e di esperienza culturale.

Dopo quanto abbiamo detto, vorrei ricordare che un tratto ricorrente, direi quasi tipico, del suo lavoro è il frequente uso di elementi di eguale dimensione.

Ho sempre avuto un'accentuata predilezione



Pavillon-Skulptur, 1979/83
64 elementi identici in granito della Foresta Nera, m 4 x 22 x 6 ca.
Bahnhofstrasse/Pelikanstrasse, Zurigo
Donazione alla città da parte dell'Unione di Banche Svizzere

134 per gli elementi eguali. Negli anni Trenta, questa predilezione si è espressa nella *Konstruktion aus 30 gleichen Elementen* del 1938/39 (*Costruzione con 30 elementi eguali*), con 210 colonnine eguali o nel tema per le *15 Variationen (15 variazioni)*, composto di 22 linee eguali. A questa predilezione, va ricondotto l'uso ripetuto del quadrato e della sua moltiplicazione, nonché del cubo e delle sue variazioni, fino alla parità quantitativa di colore in molte delle mie tele. Ho anche una predilezione per l'angolo retto che mi ha portato alla *Pyramide in Form einer Achterskugel* del 1965 (*Piramide come ottavo di sfera*), la cui superficie è delimitata da 12 angoli retti e che poggia su un punto. Le sculture più recenti realizzate con elementi eguali sono state concepite, in un primo tempo, come rapporto tra intenzioni estetiche e di economicità dei mezzi. Gli elementi componibili hanno il vantaggio di risparmiare materiale in relazione allo spazio da modellare. Sono meno dispendiosi; ciò significa che, con minor dispendio di lavoro, si possono realizzare oggetti più grandi. Dopo la prima *Pavillon-Skulptur* (1969, parco Hakone, Giappone) e la *Pavillon-Skulptur 2*, in legno (1969/75), ho fatto quella alla Bahnhofstrasse di Zurigo. Dopo di questa, ne ho eseguite altre sei, molto diverse, ma seguendo sempre lo stesso principio, fino alla prima *Endlose Treppe* del 1988 (*Scala senza fine*), quale preparazione per la grande scala senza fine, il *Monument für Ernst Bloch* del 1988/90 (*Monumento per Ernst Bloch*) a Ludwigshafen.

Ha mai avuto momenti di identificazione quando progetta sculture che fanno riferimento al patrimonio ideale di personalità della tempra di Albert Einstein o



Endlose Treppe, 1988
Granito, h cm 426, Ø cm 127

136 di Ernst Bloch? Ambedue, Einstein e Bloch, per lungo tempo non sono stati debitamente riconosciuti nella Repubblica federale tedesca. Che cosa la lega, Max Bill, al fatto di aver progettato una casa simbolica, un nuovo luogo spirituale, per Albert Einstein proprio nella città in cui lei stesso ha visto fallire il suo esperimento della Hochschule für Gestaltung.

Il monumento per Einstein a Ulm è stato un compito che mi ha occupato a fondo, poiché Einstein aveva sempre rifiutato che si erigessero monumenti in suo onore. Ciò nonostante, c'è un suo busto di bronzo che gironzola nel bosco di Princeton e la sua figura giganteggia seduta nel viale di Washington, simile a un gruppo carnevalesco di Viareggio, con un enorme libro aperto tra le mani, nel quale è scritta soltanto la sua famosa formula.

Le teorie di Einstein vengono capite da pochi studiosi. Sicuramente, era molto difficile realizzare nel campo della scultura una forma plastica per colui che è considerato l'essenza di teorizzazioni complesse.

Ho affrontato il mio compito alla radice. Einstein è nato a Ulm, in una casa distrutta dalle bombe durante la guerra, dalle cui rovine ho recuperato il granito della soglia, poco prima che venisse portato via come detrito. Si trattava di definire il luogo natale. Ho cercato di occuparmi nuovamente delle teorie einsteiniane, ma non ne ho capito nulla, tranne il fatto che ciò che aveva scoperto poteva essere rappresentato solo con la sua formula e le relative irriproducibili interpretazioni. Decisi quindi di ricavare un'idea lavorando sui concetti di *tempo*, di *spazio* e di *uomo*. Giunsi alla conclusione che il rapporto tra uomo e



Endlose Treppe: Monument für Ernst Bloch, 1988/90
Granito, h m 9,4
Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen

138 tempo sia riconducibile a una norma percepibile universalmente: la giornata di 24 ore ha fornito lo spunto per la costruzione di una casa simbolica con 24 elementi eguali, 12 in orizzontale e 12 in verticale. Il fatto che tutti gli elementi potevano essere di dimensione eguale risiede nel fatto che Einstein è praticamente nato all'equinozio. Questa casa, il *Monumento per Albert Einstein* (1979/82), si trova ora in mezzo alla gente che va e che viene; un modo per ricordare all'umanità che Albert Einstein è nato qui. In pari tempo, doveva essere un *accento* estetico nella stessa città in cui io ho fallito senza colpa col mio esperimento Hochschule für Gestaltung.

Col filosofo Ernst Bloch, costretto a lasciare la Germania, ebbe contatti personali già durante il suo soggiorno in Svizzera. Il monumento a lui dedicato si sviluppa a forma di tripla spirale. Partendo da una base reale, la dinamica ascendente evoca l'aspirazione a uno stadio storico più elevato che dovrebbe essere migliore per l'umanità.

Avevo fatto il primo tentativo di costruire una spirale senza fine con la pietra, Il problema dell'infinito mi ha affascinato sin dal 1935 (le superfici topologiche). L'ultima scultura in granito è stata la *Einheit aus Kugel und endloser Spirale del 1978/83* (*Unità tra sfera e spirale senza fine*). Quando mi fu chiesto di proporre una scultura per il Wilhelm-Hack-Museum di Ludwigshafen, ho ripreso il più recente tentativo con la spirale senza fine che, per svariati motivi, ha un senso in quel luogo. Non solo perché una costruzione a forma di scala con elementi di granito di egual grandezza, in considerazione dei limitati mezzi finanziari, acquisisce una dimensione che regge il confronto

Einheit aus Kugel und endloser Spirale, 1978/83
Granito di Montorfano, Ø cm 110



140 col possente edificio del museo. Ma anche perché il concetto dell'elevazione spiraliforme e dell'infinito movimento su-e-giù-e-su-e-giù, visto come *Monument für Ernst Bloch (Monumento per Ernst Bloch)*, rappresenta un omaggio simbolico al filosofo nato a Ludwigshafen, la cui opera principale, *Il principio speranza*, ha così preso forma spaziale.

È corretto ritenere che la sua attività fino ai giorni nostri poggia su idee simili? L'impressione che possiamo ricavare da alcuni suoi modi di pensare, in relazione alla genesi dei monumenti per Einstein e Bloch, lascia presumere che per lei non si tratta solo di creare secondo criteri costruttivi-geometrici dimostrabili, ma di qualcosa di più che realizza la sua visione del mondo. Lei vuole coinvolgere l'osservatore delle sue opere nei suoi sentimenti e nei suoi pensieri. Vuole metterlo in movimento.

Angela Thomas, 1990|91

¹ La data 1915 con il punto di domanda si trova in: Larissa Shadova, *Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst 1910-1930*, VEB Verlag der Kunst, Dresda 1978, tavola 37.

² Datazione in: German Karginov, *Rodcenko*, Corvina Kiado, Budapest 1979, pag. 83.

³ In: Bernhard Bürgi (a cura di), *Rot, Gelb, Blau, die Primärfarben in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Kunstmuseum St. Gallen, Hatje, Niggli, Heiden 1988, pag. 75.

⁴ Max Bill, *Quinze variations sur un même thème*, Editions des chroniques du jour, Parigi 1938.

⁵ Will Grohmann 1967, Galerie im Erker, San Gallo.

⁶ Max Bense, *Max Bills ästhetische Zustände*, in 'Artistik und Engagement', Kiepenheuer und Witsch, Colonia, Berlino 1970.

⁷ Constantin Brancusi, *Endlose Säule*, incominciata in legno, nel 1918, esecuzione in grande formato con elementi d'acciaio fusi, altezza 30 metri, a Tirgu Jiu, Romania, 1937/38.



Sgabello realizzato per la scuola di Ulm. [1954] e tavolino con rotelle, 1985

1954
[1954] ?

Pinacoteca comunale
Casa Rusca

8 settembre - 17 novembre 1991

Luciano Caramel
Angela Thomas

Max Bill

*Direttore artistico
della Pinacoteca Casa Rusca:*
Pierre Casè

Segreteria:
Franco Salaorni,
Dicastero Musei e cultura

Progetto della mostra:
Pierre Casè, Max Bill,
Luciano Caramel, Angela Thomas

Allestimento:
Pierre Casè, Max Bill, Angela Thomas

Realizzazione:
Aldo di Nizio, Fausto Rossi,
Walter Weibel

Riproduzioni fotografiche:
Stefania Beretta, Giubiasco
Carlo Reguzzi, Locarno

Trasporti:
Möbel Transport, Zurigo

Assicurazioni:
La Nazionale Svizzera,
agenzia generale per il Sopraceneri,
R. Lardi, Bellinzona

Ufficio stampa:
Uessearte, Como
Mirjam Lourié, Zurigo

© 1991
Fedra SA Fidia edizioni d'arte, Lugano
Città di Locarno, Pinacoteca Casa Rusca
ISBN 88.7269.011.0

La direzione della Pinacoteca comunale ringrazia Max Bill per aver voluto, con impegno e generosa collaborazione, onorare la Città di Locarno con un'esposizione di opere di sua proprietà e per la maggior parte inedite.

Coordinamento del catalogo:
Pierre Casè, Max Bill, Angela Thomas

Testi:
Luciano Caramel, Angela Thomas

Versioni in italiano:
Fabio Chierichetti e Peter Schrembs,
Antonietta Dadomo, Graziana Pezzini,
Renata Süssmann

I testi di Max Bense furono pubblicati rispettivamente su V. Anker, *Max Bill*, catalogo delle mostre, Marlborough Galerie, Zurigo e Marlborough-Godard Gallery, Toronto, 1972 e su R. Wehrli, G. Schmidt, *Max Bill*, catalogo della mostra, Kunsthaus Zürich, Zurigo 1968.

Le traduzioni dei testi di Max Bill e di Max Bense sono tratti dal catalogo *Max Bill* di Arturo Carlo Quintavalle edito dall'Università di Parma, Centro studi e archivio della comunicazione, Dipartimento arte contemporanea, 1977.

Impaginazione e coordinamento grafico:
NSG Carlo Berta, Bellinzona

Coordinamento tecnico:
Punya Käufeler

*Distribuzione
per il Cantone Ticino:*
Prodest SA, Lugano
per l'Italia:
Agenzia Libreria Venturini, Milano
per Belgio, Francia e Svizzera:
Pagina sarl, Vaulx-en-Velin, Francia

Fotografie:
Alrège SA, Losanna; Binja Bill, Zumikon; Max Bill, Zumikon; Hans Bissegger, Frauenfeld e Zurigo; D. Boschung, Zurigo; Bo Boustedt; R. De Nozza, Firenze; Walter Dräyer, Zurigo; Fotodienst, Utrecht; Gaechter & Clahsen, Zurigo; Christian Herdeg, Zurigo; Hugo P. Herdeg, Zurigo; Armin Herrmann, Berlino; Konrad Keller, Frauenfeld; Andrej Kubicek, Praga; Jean-Pierre Kuhn, Schweiz. Institut für Kunstwissenschaft, Zurigo; Rainer Langer, Weimar; Fred Mayer, Zurigo; Günter Meier, Dinslaken; André Melchior, Uitikon-Zurigo; Herbert Michel, Volketswil-Zurigo; Mühlensiep, Ulm; Ernst Müller, Neuhausen; Milan Pesselet, Galleria nazionale Praga; Michael Roggemann, Berlino; Ernst Scheidegger, Zurigo; E. Schönborn, Zentrum für Kunstausstellungen, Berlino; Wolfgang Siol, Ulm; Elisabeth Speidel, Amburgo; Studio Cohen, Remscheid; Angela Thomas Jankowski, Zurigo; Claudia Toma, Padova; Roman Urhausen, Colonia; Malcolm Varon, New York, Leonhard Zubler, Zurigo

Fotolito:
Base snc, Milano

Composizione:
Arti grafiche Rezzonico, Locarno

Stampa:
Poggi Tipolito srl, Milano