

Percorsi di storia dell'architettura

DEI MAESTRI
DELLE ARCHITETTURA
NOVECENTO

Comune di Modena
Assessorato alla Cultura
e Beni culturali
**Biblioteca civica di storia dell'arte
"Luigi Poletti"**

**Ordine degli Architetti
della provincia di Modena**

Comune di Modena
Assessorato alla
Cultura e Beni culturali
Biblioteca civica di storia dell'arte
"Luigi Poletti"

Ordine degli Architetti
della provincia di Modena

A cura di Lorenza Bolelli,
della Commissione cultura
dell'Ordine degli Architetti
della provincia di Modena;
Catia Mazzeri, della
Biblioteca civica di storia
dell'arte "Luigi Poletti"

Il ciclo "Maestri dell'architettura del
Novecento", ha avuto luogo a
Modena, presso la Sala Leonelli della
Camera di Commercio, nei mesi di
aprile-maggio 1993.

I relatori delle conferenze sono stati:
Francesco Dal Co, docente di storia
dell'architettura presso l'Istituto
universitario di architettura di
Venezia;

Juan José Lahuerta, docente di storia
dell'architettura alla Scuola di
architettura di Barcellona;

Sergio Polano, docente di storia
dell'architettura alla Facoltà di
architettura di Ferrara;

Roberto Gargiani, storico
dell'architettura.

Il coordinamento e la presentazione
degli incontri sono stati curati da
Francesco Dal Co.

La sintesi delle conferenze è stata
stesa dai relatori.

Gaudí: Lo specchio fluido

Juan José Lahuerta

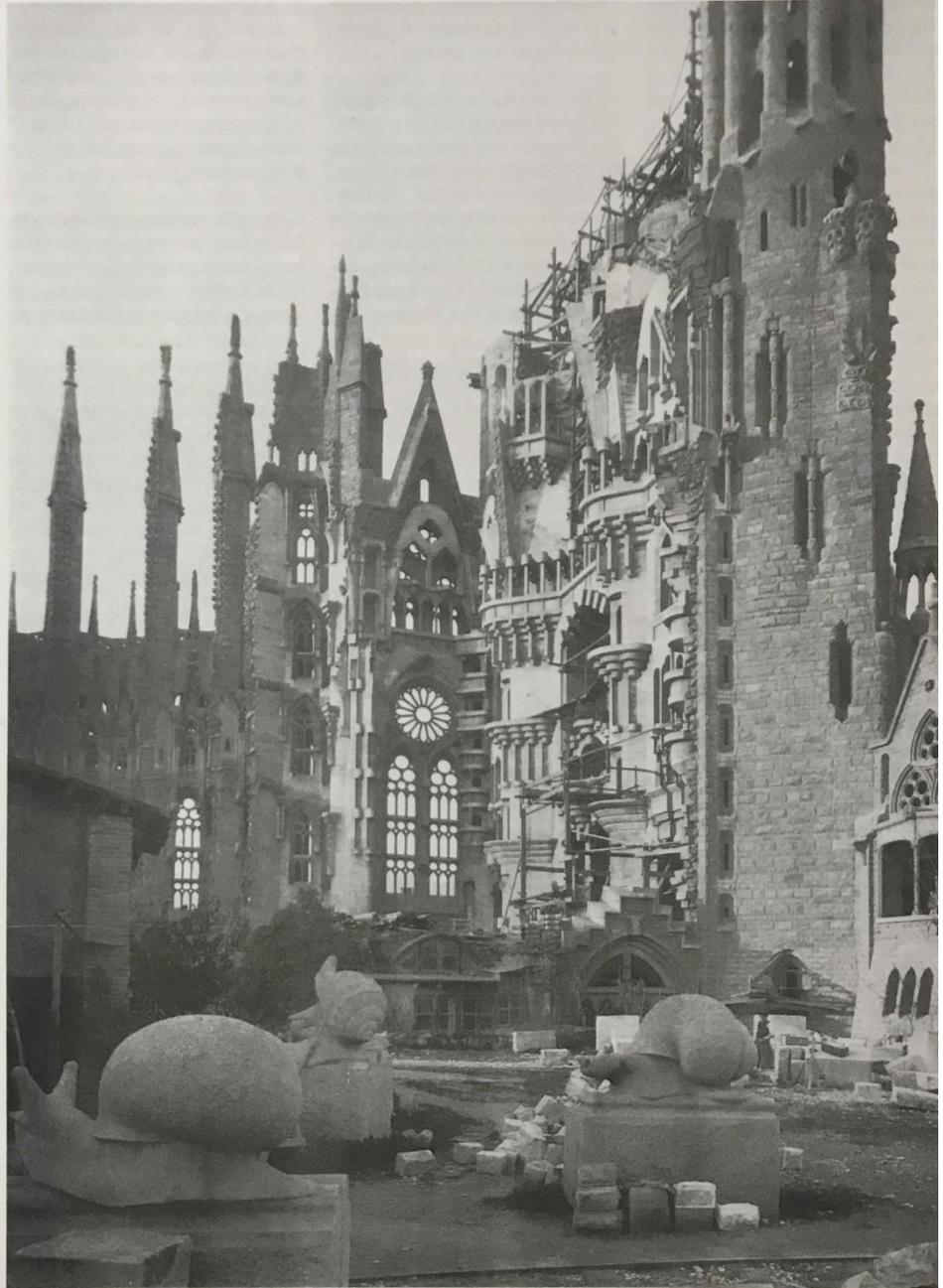
Ogni volta che si è voluto presentare Gaudí come pioniere del moderno si è utilizzato, come esempio la piccola toletta che disegnò nel 1888 per la signora Isabella Lopez de Güell. Le sue forme stravaganti sono state, in effetti, tradizionalmente interpretate come un annuncio delle curve Art Nouveau che, solo qualche anno più tardi distruggeranno l'universo degli oggetti che la borghesia europea credeva propri: gli oggetti da interno, per esempio. Ma il mobile di Gaudí non aveva niente a che fare con l'Art Nouveau, né per quanto riguarda la sua struttura materiale, né per il suo argomento; o magari sì, ma in un altro modo.

Vediamo uno specchio con cornice. Tuttavia, la cornice si è inclinata e si è rotta nella parte inferiore, in maniera che lo specchio, trasformatosi inaspettatamente in massa semiliquida, gocciola sulla superficie orizzontale del tavolino. Da qui si spande con difficoltà, verso tutte le direzioni, formando una tenera pozza di sponde curvate. Nella parte estrema, il denso liquido dello specchio ribalta i bordi della tavola e, girando in spirale, cade su un'altra piattaforma ancora più piccola. Sotto di lei, due piedini ballerini sembrano sputare, definitivamente, quella lava.

Vediamo uno specchio? Lo specchio, il cristallo è per definizione, il più duro, il paradigma di ciò che non si deforma, di ciò che solo si spezza o si rompe. È anche un'immagine di quello che, poiché ha dovuto raffreddarsi per essere, sarà sempre freddo. Ed è, infine, metafora della porta immateriale di un altro mondo, al di là di sé stesso e del riflesso che contiene.

Al contrario, lo specchio di Gaudí si è scaldato improvvisamente per tornare ad essere pasta. Liquefatto, è scivolato più in là della cornice ed ha gocciolato morbidamente, scivolando poi sulla lunghezza del legno del mobile. Attratti dal suo lento movimento non troviamo il momento di vederci riflessi in esso, né, ancor meno, scopriamo l'altro suo lato.

Questo ha reagito. Per conto suo? Senza dubbio.



Dallo specchio di quella piccola toletta all'immensa massa di lava che scivola per le facciate della Pietraia, ai candolotti di pietra della Sagrada Familia, Gaudí è stato condannato a vedere come la materia più dura si liquefa nelle sue mani, a vedere come trabocca al di sopra dei fili, dei ferri, delle tele da poltaio, delle piccole strutture di corde e sacchi da selvaggina, che inutilmente gli oppone per fermare il suo scorrimento inesorabile. L'altro mondo non è, nell'opera di Gaudí, nell'altro lato dello specchio, ma nella oscurità dei terribili buchi che, a volte, quella pasta lascia quando cade, quando gocciola, quando scorre.

Quando disegnò la toletta della signora Güell, Gaudí aveva 36 anni: la metà della sua vita. Nel finale, ai settanta e qualcosa, rinchiuso «esemplarmente» nel suo atelier della Sagrada Familia — come in una stampa di Santa Barbara, l'architetto nella sua capanna, sotto l'ultima cattedrale — scolpiva gli uomini e gli animali dell'immenso presepio della sua facciata. Non sarà inutile ricordare che lo faceva costruendo con le sue mani manichini di filo su cui sviluppava uno strano processo di «materializzazione»: una volta stabilita la posizione desiderata avvolgeva i suoi pupazzi con finissime tele, arrotolate come muscoli contratti e gonfiati; dopo, una leggera cappa di gesso proporzionava la carne necessaria, e, ancora sopra, tele bagnate anche nel gesso, configuravano gli abiti, mentre filacce di canapa sostenute da fili, si convertivano in capelli. Tutto il processo era minuziosamente fotografato: le serie di immagini che di lui si sono conservate ci mostrano l'aspetto terribilmente sinistro di quella «carnificazione» che ha rinunciato, definitivamente, ad essere allo stesso tempo, «incarnazione»: niente di più opposto all'eroica arte di levare: Gaudí non cerca la forma nascosta nella materia incerta, semplicemente aspetta fino a che una materia precaria, provvisoria, indurisca. La sua scultura è un esorcismo, o, più propriamente, una consolazione: la materia è un fantasma pompelano, il liquido seduttore che uccide. Quella storia cominciò in uno specchio la cui cornice non è stata capace di trattenere.

Il 25 maggio del 1903, Joan Maragall scriveva in una lettera a Josep Pijoan a proposito di Gaudí: «Giorni fa Gaudí mi invitò a visitare con lui il Park Güell (...) abbiamo parlato molto ed è riuscito a farmi partecipare della sua idea di decorazione meridionale. Ma dopo, mano a

mano che approfondivamo, siamo arrivati ad un punto nel quale non potevamo capirci in nessun modo. Lui, nel lavoro, nella lotta, nella materia, vede la legge del castigo, e si diletta...» Maragall rivela con precisione all'amico l'anima di Gaudí, quello che, dal suo più occulto interiore, lo muove: nella materia Gaudí vede non il castigo, a sua legge; la materia è un serpente seduttore. Ma Maragall scopre anche con ripugnanza il piacere che Gaudí trova nella sua propria resistenza a cadere nella tentazione che è la materia morbida.

Nella camera da letto dei signori Güell, dove stava installando la toletta, si accede attraverso un arco sostenuto da colonne di marmo. Il suo fusto non può distinguersi dai capitelli, che sono, solamente, un dolce rammollimento. Quelle forme piacevoli, tuttavia, compaiono contornate da cinte di ferro forgiato irte di punte. La carne è così dolorosamente castigata, o, meglio ancora,

delusa con l'annuncio di un suo triste destino temporale. La toletta apparentemente ballerina, non può essere interpretata in un altro modo. Lo specchio scivola portandosi con sé il volto che riflette, quello di una donna nel momento dell'abbellimento. Non potrebbe essere più chiaro il suo significato: vanità. La tentazione contenuta in una materia rammollita, liquefatta è esorcizzata da Gaudí con una semplice interpretazione: è la corruzione. Materia putrefatta, «memento mori»: non stiamo esagerando nel parlare così di questo specchio fluido. Molti anni più tardi, nella toletta della signora Milà, nella Pietraia, Gaudí e Jujol scriveranno sulle pareti la frase: «memento homo qui pulvis eris et in pulverem reverteris».

Nel 1933, sul Minotaure, Salvador Dalí pubblicò un famoso articolo intitolato: «De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style.» Lo illustravano gli edifici di Gaudí fotogra-

fati da Man Ray. Quel Dalí tanto preoccupato per il marcio non si sbagliava: l'architettura di Gaudí è commestibile, dice «mangiami» e lo dice ai vermi. È un costante annuncio di quello che succede. Nella toletta della signora Güell l'unica cosa che era prevista era quella stessa architettura; benché, pensando ci bene, talvolta non era quella l'unica. Quella toletta non occupava il posto più intimo della casa borghese? Qualcosa che se ne va, che fugge come il tempo: Lenin e Guglielmo Tell mascherati; un tridente che sostiene le loro carni: l'ultima e definitiva colonna.



a pag. 5

A. Gaudí, La Sagrada Familia, veduta del fronte della Natività dal lato verso l'interno della chiesa

A. Gaudí, toletta per la signora Isabella Lopez de Güell

La Borsa di Amsterdam Berlage e l'arte della comunità

Sergio Polano

La vicenda della Borsa di Amsterdam (1896-1903) si rivela, a un esame critico puntuale, tanto di straordinaria pregnanza quanto di intrinseca complessità, sia in relazione al contesto coevo sia nel panorama della produzione di Hendrik Petrus Berlage, l'architetto olandese che viene annoverato a buon motivo tra i grandi maestri della prima età dell'architettura contemporanea.

Lo spirito dei mercanti e il luogo della communitas

I frequenti contatti intercorsi tra Berlage e il comitato per la Borsa, suo diretto committente, a partire dal 1896, portano alla definizione di un catalogo di funzioni cui il progetto deve rispondere: tre grandi sale, per la Borsa merci, la Borsa valori e la Borsa cereali; una minore Borsa noli marittimi; uffici per gli operatori di borsa e per la camera di commercio; poste, telefoni di stato e comunali, telegrafo, caffè-restaurant e camera blindata nel sotterraneo; altri uffici, da affittare; la possibilità di usare la Borsa merci per manifestazioni politiche e feste e la sala della camera di commercio per cerimonie ufficiali come aula cittadina. La discussione del programma è, in realtà, attraversata da una intenzione che trascende le pure esigenze utilitarie: fare della Borsa il «palazzo» del commercio e della finanza, «monumento nel quale si rispecchierà lo spirito risoluto e concreto dei mercanti di Amsterdam» — secondo l'allocuzione di Treub, l'assessore che presenta il progetto. Berlage, libero di fatto nelle scelte architettoniche, del palazzo rappresentativo della borghesia intende fare luogo di riconoscimento di una ritrovata *communitas* civica. Non a caso, l'architetto chiede all'amico Albert Verwey di collaborare per la stesura di un programma iconografico all'altezza del compito. Il poeta, divenuto suo consigliere ufficiale, pubblica nel 1898 su «Het Tweemaandelijksch Tijdschrift» le proprie riflessioni sui temi che vengono raffigurati nella Borsa ad opera degli scultori L. Zijl e J. Mendes da Costa e dei pittori J. Toorop, R.N. Roland Holst

e A.J. Derkinderen, accomunando nella tensione verso una *Gemeenschapskunst*, la moderna «arte della comunità», alcuni tra i maggiori artisti olandesi contemporanei. Alla fine del marzo 1898, si risolve anche la discussione dell'incarico affidato con procedura riservata a Berlage: l'architetto è finalmente autorizzato dall'amministrazione municipale a tenere una conferenza di presentazione del progetto — per altro, quasi giunto alla fase di appalto dopo tormentate rielaborazioni. Nel pubblico dibattito, Berlage riconosce ampiamente i suoi debiti nei confronti dell'architettura antica e moderna; d'altra parte, il terreno ideale su cui poggia la nuova Borsa al termine di un lungo travaglio progettuale è ormai ben consolidato, al contrario di quello fisico. Un ampio ventaglio di opere temporalmente contermini — dal palazzo per la De Algemeene a Amsterdam, di fronte alla futura Borsa (1892-94) a quelli per la De Nederlanden van 1845 a Den Haag

(1894-95) e a Amsterdam (1895-96), dalla sede della Andb a Amsterdam (1897 - 1900) alla villa Henny a Den Haag (1898) — è parte rilevante del materiale di sperimentazione che, unitamente ai frutti di una approfondita riflessione teorica, permette il configurarsi di un'opera straordinaria come la Borsa.

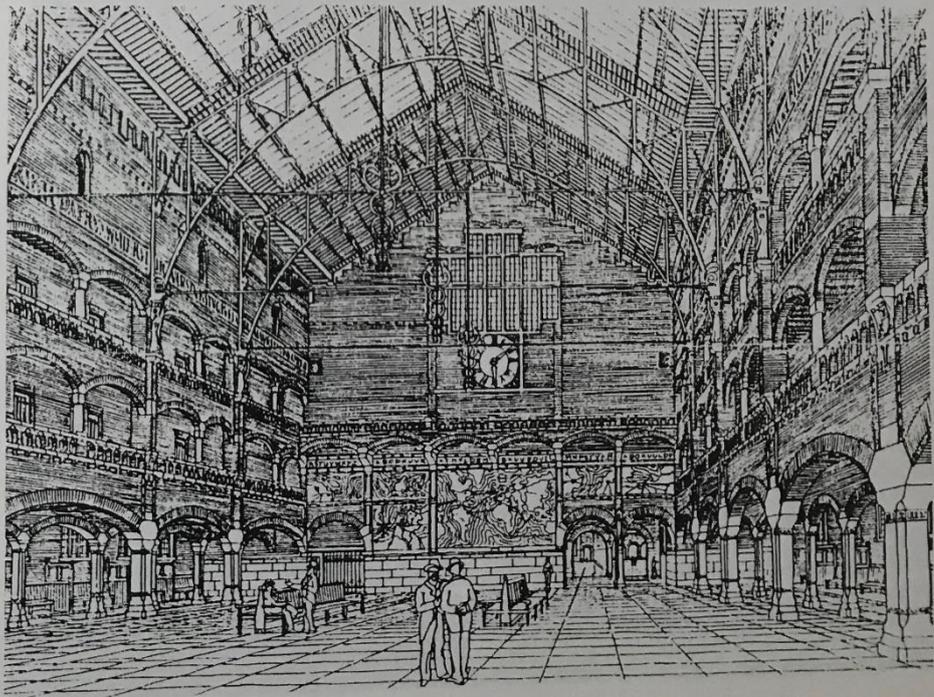
Il progetto e la costruzione

Nei due anni trascorsi tra l'assegnazione dell'incarico e l'appalto, sul tavolo dell'architetto si stratificano successive serie di disegni per l'edificio. Si individuano almeno tre diverse stesure (ante aprile 1896, fine 1896 - inizio 1897, fine 1897), con varianti intermedie, relative a dettagli di rilievo, in una ricerca di logica semplificazione e progressiva concisione dei mezzi costruttivi, che tende a una onesta palese sintesi di *fabrica e ratiocinatio*. Sulla base di un capitolato di quasi 200 pagine e di una quindicina di disegni, si procede finalmente all'apertura del cantiere nel 1898. Le raffinate

prospettive pubblicate nel 1901 da «De Architect» illustrano varie modifiche di progetto eseguite in corso d'opera, minori ma non secondarie. Un'ulteriore serie di disegni, posteriori di circa due anni all'inaugurazione della Borsa nel 1903, rileva le ultime variazioni, descrivendo lo stato di fatto dell'edificio.

Ad opera compiuta, solo una fotografia aerea permette, tuttavia, di riconoscere come l'articolazione dello skyline, in una volumetria resa unitaria dall'attento calcolo della visuale stradale, tenda ad aderire alla pluralità delle funzioni ospitate dall'edificio. Rispetto alle dimensioni orizzontali (143 metri su Damrak, 36 per il prospetto principale, 55 per quello nord, data la forma irregolare dell'area, occupata per intero), gli alzati sono contenuti, per rapportarli al contesto urbano in un commisurato rispetto

H.P. Berlage, Prospettiva interna della Borsa merci da Sud, versione per l'appalto, 1898



del vicino campanile della Oudekerk. Una griglia regolatrice, diversamente modulata in pianta e in prospetto, proporziona i disegni esibiti per la conferenza di presentazione del 1898. La griglia verticale si fonda su un modulo rettangolare, generato dal «triangolo egizio» (oggetto di ampie riflessioni teoriche nel contemporaneo dibattito architettonico olandese, travasate dallo studio del gotico e da influssi mistico-teosofici) che impone un rapporto di 4:5 tra base e altezza del rettangolo. La misura di 380 centimetri della base viene coerentemente adottata dal modulo quadrato che regola la planimetria dell'edificio. Lungo l'asse longitudinale della pianta sono sistemati i tre ambienti maggiori a tutta altezza: a sud la Borsa merci, il cui impianto di 12x6 moduli è affiancato lateralmente dalle arcate di 2x6 moduli, immediatamente dopo l'ingresso principale, attrezzato con vestibolo, guardaroba e ufficio informazioni; a nord, il dilatarsi del sito permette di disporre parallelamente la Borsa valori e la Borsa cereali, ambedue di 10x5 moduli, dotate di ingressi autonomi sulla testata settentrionale. La comunicazione interna tra il corpo della Borsa merci e quello delle altre due avviene tramite un vero e proprio *passage* (5 x 3 moduli) nel blocco centrale che, attraversando l'intero edificio, accoglie i servizi postali, telegrafici, telefonici e la piccola borsa noli marittima direttamente collegata con Damrak. La soluzione del *passage* si rivela di particolare efficacia per la percezione degli invasi, permettendo di cogliere prospetticamente la continuità della fabbrica da un punto di stazione nella Borsa merci. Sempre su Damrak, un *Koffiehuis* si affianca alla Borsa cereali, la cui testata settentrionale è disegnata come corte per la tradizionale contrattazione dei campioni a cielo aperto.

Il destino di un monumento moderno

L'attuazione dell'iconografia immaginata da Verwey e Berlage è un capitolo fondamentale nel programma di «arte comunitaria» della intera fabbrica, meritevole di un approfondimento non consentito in queste brevi note, per qualità degli autori e numero delle opere, che si è forzati a indicare per luoghi esemplari — così come non si può che sottolineare *en passant* la continuità del controllo progettuale di Berlage, sino alla scala dei minimi dettagli e del disegno degli arredi per l'intero edificio. Le quartine di Verwey graffite sopra l'ingresso principale sono sormontate da un tripartito rilievo di Lambertus Zijl, che è l'autore

anche dei bassorilievi di Gijbreght van Aemstel, di Jan Pz. Coen e di Hugo de Groot (rispettivamente inseriti nell'angolo sud della torre e nei vertici est e ovest della testata settentrionale della Borsa), eseguiti in piena sintonia con la tensione di Berlage a risolvere l'apparato iconografico in *Gesamtkunstwerk*, in opera d'arte totale. Negli interni, oltre a quelli per la Borsa valori e cereali, Jan Toorop disegna altri *opus sectile*, raffiguranti il passato il presente il futuro, per il vestibolo di ingresso. È Richard N. Roland Holst, invece, a dipingere i murali per il corpo scale a sud-ovest, all'insegna dei temi del commercio e dell'industria, mentre alla mano di Zijl sono affidati altri significativi compiti scultorei. È tuttavia la sistemazione dell'aula della camera di commercio, collocata entro 4x3 moduli al primo piano del fronte meridionale, ad essere concepita come vero e proprio *clou* figurativo: i suoi oltre 400 metri quadri di superficie parietale, comprese le vetrate sul prospetto principale e la lunetta della galleria incorniciata da un maestoso arcone, vengono destinati alla mano di A.J. Derkinderen. Una volta terminata la preparazione delle pareti e la partizione in riquadri, si manifesta però un intenso dissapore tra architetto e pittore sui contenuti delle raffigurazioni, placato nel 1901 solo grazie a un collegio arbitrale di riconci-

liazione. Gli sforzi di Berlage di giungere alla conclusione dell'opera, pur attraverso compromessi, vengono vanificati dall'urgenza di interventi in grado di mitigare la eccezionale eco (o, senza eufemismi: la pessima acustica) dell'aula. La posa di tendaggi e tappeti nel 1904 non si rivela sufficiente, costringendo a un radicale rimaneggiamento nel 1909, che elimina ogni possibilità di portare a compimento l'incarico di Derkinderen, se non per le vetrate. L'intera parte basamentale dell'aula viene foderata da una *boiserie*: analoga la sorte del soffitto, mentre pesanti tappezzerie drappeggiano le pareti lunghe.

Cronologicamente intermedia tra i due interventi di «sistemazione acustica» è la trasformazione da monofora a trifora dell'apertura ad arcone della galleria, obbligata da operazioni di sostegno strutturale, dovute a un pericoloso, tardivo assentamento del terreno di fondazione. A tale proposito, comunque, il rapporto della commissione municipale d'inchiesta (P.J.H. Cuypers, J.Th. Cuypers, A. van Hemert, J.F. Klinkhamer, D.A.N. Margadant), pubblicato nel 1906, scagiona Berlage, riconoscendo la non affidabilità del suolo. Negli anni immediatamente successivi, tocca così a Berlage il compito di sistemare la sua opera maggiore, con una serie di interventi di restauro, chiaramente denun-

ciati. Nella Borsa merci, la campata degli arconi al piano terreno viene dimezzata, con l'inserimento di un pilastro di sezione minore, lievemente arretrato rispetto al filo della parete, che sorregge due nuovi archetti, mentre le campate laterali al primo piano della galleria meridionale vengono tamponate al contempo, le capriate vengono incatenate mediante tiranti, per contenerne l'elasticità. L'ampia volta a botte che introduce al *passage* vetrato tra il corpo meridionale e quello settentrionale dell'edificio dev'essere anch'essa rimaneggiata, dimezzandola in rapporto alle due aperture ad arco: interventi simili irrigidiscono negli altri ambienti la struttura statica della Borsa. Dopo aver espletato egregiamente le sue funzioni per mezzo secolo — la Borsa viene inaugurata alla presenza della regina d'Olanda nel maggio 1903 — e aver corso un serio pericolo di demolizione alla fine degli anni cinquanta, innescando quella immediata reazione nella stampa e nell'opinione pubblica che è alle origini della ripresa degli studi su Berlage, il capolavoro del maestro olandese attende di ritrovare (pressoché svuotato e discutibilmente riattato, in alcune parti) un compito che si attagli alla sua statura di monumento moderno, e cioè il più semplice dei compiti: testimoniare di se stesso, della grandezza del suo autore e della lungimiranza della committenza municipale, senza subire ristrutturazioni sventanti e riusi improbabili.



H.P. Berlage, La Borsa di Amsterdam, stato attuale

Auguste Perret e le verità del rivestimento

Roberto Gargiani

La riflessione sulle possibilità tecniche e formali del telaio in calcestruzzo armato consente a Auguste Perret di arrivare, attraverso una lunga esperienza di altissimo profilo nelle formulazioni teoriche e nelle sperimentazioni concrete, ad articolare l'idea di costruzione in due entità fondamentali — la struttura portante e i settori di tamponamento —, espresse e risolte formalmente come distinte sia per procedimento costruttivo, sia per valori di grana materica, di rilievo, di colore. Non è questo un passaggio direttamente conseguente alla natura tecnica del calcestruzzo armato, come dimostra del resto il profilarsi nelle prime significative esperienze francesi su questa tecnica, al di là della diversità dei sistemi costruttivi adottati (da quello di François Hennebique a quello di Paul Cottancin), di due orientamenti fondamentali: uno teso ad affermare il valore di continuità della parete non evidenziando il telaio in calcestruzzo armato (Edouard Arnaud, Jules Lavirotte, Charles Klein, ecc.); l'altro, di cui è promotore Anatole de Baudot e massimo interprete Perret, interessato a sperimentare diverse soluzioni di articolazione tra struttura e tamponamento (Henri Sauvage, Tony Garnier, Joachim Richard, Paul Guadet, François Le Coeur, ecc.).

La scelta di Perret del dualismo struttura-tamponamenti è quindi una prima e fondamentale affermazione di poetica che si precisa già all'inizio del Novecento nella casa in rue Franklin 25bis (Parigi, 1903-04) con la chiarezza e la sinteticità di un manifesto (1), e guida i successivi svolgimenti della sua architettura del calcestruzzo armato, fino alla chiesa di Saint-Joseph a Le Havre (1951-56). In questo assunto poetico intervengono interagendo impulsi culturali diversi, dall'architettura greca a quella dello storicismo ottocentesco, laddove essi convergono sul tema, centrale nelle riflessioni perretiane sul cal-

cestruzzo armato, della forma della parete articolata in campate attraverso gli elementi del linguaggio architettonico tradizionale (dalle colonne ai pilastri polistili, dalle trabeazioni agli archi).

Sempre più nell'opera di Perret la campata strutturale in calcestruzzo armato — rettangolo definito da piedritti e da travi — si caratterizzerà secondo i criteri concettuali e formali della campata classica, risultando anche scandita da partizioni ritmiche di memoria rinascimentale. E i piedritti, che nelle sue architetture sino alla metà degli anni trenta tagliano la continuità delle fasce orizzontali delle travi (come nel Garde-meuble del Mobilier National, a Parigi, 1934-36) a discapito di ogni criterio di coerenza con la logica del telaio in cal-

cestruzzo armato, alludendo al verticalismo di colonne o di contrafforti, si configureranno come vero e proprio ordine gigante, a partire dal Musée des Travaux Publics (Parigi, 1936-46).

L'affermazione perretiana della «verità» della struttura, che era stato il traguardo ideale di teorici francesi da Philibert de l'Orme, a Marc-Antoine Laugier, a Eugène Viollet-le-Duc, a Julien Guadet, non comporta, come semplicisticamente si potrebbe intendere, una opzione per il calcestruzzo armato in vista. In realtà nell'opera di Perret si possono riscontrare molteplici possibilità di trattamento di questo materiale, compresa la soluzione del rivestimento, tuttavia tutte sempre dettate da una volontà ferma e costante di affermare il primato della

struttura, dal quale discende come logico corollario il tema del dualismo ossatura-tamponamento. Rispetto al *Prinzip der Bekleidung* formulato da Goffried Semper e interpretato da Otto Wagner, Adolf Loos, Josef Hoffmann come espressione di trascendenza assoluta dei valori e della verità della struttura («Le armature — aveva scritto Semper nelle pagine di *Der Stil* dedicate al principio del rivestimento — che servivano a mantenere queste delimitazioni dello spazio, a rafforzarle e a sostenerle, sono requisiti che non hanno nulla a che fare, direttamente, con lo spazio e la sua suddivisione. Sono estranee all'originaria idea architettonica e, in un primo tempo, non sono elementi che definiscono la forma (2)», l'i-



A. Perret, Villa Périgord
a Limoges, 1934-35.
Facciata in una foto d'epoca

dea perretiana di rivestimento in architettura si distingue nettamente, dimostrando una volontà di coerenza, anche se perseguita spesso per via analogica, con la verità della struttura.

Perret affiderà direttamente al cemento in vista la qualificazione dell'architettura soltanto quando le esperienze degli anni venti gli avranno assicurato il dominio assoluto sulla tecnica. Fino ad allora il telaio strutturale è configurato anche indipendentemente dalla forma dell'architettura. Può infatti essere celato dai rivestimenti, di cui guida segretamente il disegno generale, il gioco delle committiture e il dimensionamento degli elementi. E i rivestimenti affermano la loro qualità materica, di grana e di colore. Nel margine tra le due logiche della struttura e del rivestimento, che si rapportano senza risolversi l'una nell'altra, è possibile il gioco perretiano della metafora e della allusione. Così sulle fasce del primo telaio in calcestruzzo armato da lui ideato, quello della casa in rue Franklin 25bis, e sui suoi settori di tamponamento, Perret ridisegna una struttura più aerea e fragile, più fresca e gioviale, di quella che obbedisce al solo calcolo ingegneristico, usando la gamma di colori lucenti delle ceramiche. Piastrelle rettangolari di colore bianco commentano gli elementi della struttura; spesso a un'unica faccia dell'elemento strutturale corrispondono più facce. Nel teatro degli Champs-Élysées (Parigi, 1911-13), Perret gioca abilmente la disposizione delle lastre di marmo bianco che rivestono la facciata principale, puntando a semplificare e riassumere l'espressione del complesso congegno della struttura in calcestruzzo armato e rinunciando a differenziare attraverso il colore elementi portanti e settori di tamponamento. Sono le fasce in rilievo, che creano fili d'ombra, a suggerire una interpretazione analogica della struttura.

Nell'ambito della concezione generale di espressione sintetica del congegno strutturale e di potenziamento delle capacità allusive della composizione, Perret è libero di adottare margini di discrepanza tra le dimensioni degli elementi strutturali e quelle del loro rivestimento. Così nella facciata della sala Cortot alla Ecole Normale de Musique (Parigi, 1928-29), il riquadro in rilievo, a forma di U rovescia, corrisponde a piedritti e trave, ma con significativi scarti dimensionali, mentre il rivestimento afferma la presenza soltanto di quelle parti del telaio strutturale (costituito da pilastri, travi orizzontali e inclinate, tiranti), che si prestano a essere ricondotte a un

disegno ispirato alla forma primigenia del trilito.

Non a caso in una nota risalente al 1928 circa e relativa alle case Orloff, Aghion, Braque e Bressy, Perret scrive che «sono le ossature in calcestruzzo armato, in vista o rivelate dal rivestimento, a regolarne l'architettura» (3).

Della ricerca intorno alle possibilità di declinare i valori della struttura, del rivestimento e del tamponamento, e le loro reciproche relazioni, la villa Périgord a Limoges (1934-35) dimostra una soluzione limite. Architravi, cornici, cornicione, lastre di tamponamento sono in calcestruzzo armato lasciato in vista. Il disegno delle alte fasce marcapiano e del cornicione regola lo svolgimento verticale della parete; le cornici delle finestre sono serrate tra le fasce orizzontali e tra gli stretti settori di tamponamento. La facciata risulta caratterizzata dalla plastica morbida delle modanature, che graduano raffinatamente il chia-

roscuro, e dai gradevoli contrappunti che all'interno della cadenza scandita dalla ordinata iterazione degli elementi vengono introdotti dalla grande apertura quadrata al piano nobile. Ma i due pilastri situati nella parte centrale della struttura della facciata vengono celati dal rivestimento in lastre per non alterare questo calcolatissimo e raffinato equilibrio formale. È una scelta questa passibile della condanna pronunciata dallo stesso Perret. «Colui / che dissimula / un pilastro / commette un errore». E forse Perret introduce la sottile ma fondamentale distinzione tra «errore» — trasgressione della sola verità della forma in quanto diretta espressione della struttura — e «delitto» — commesso da colui «che fa / un finto pilastro» (4) tradendo così la verità della struttura — proprio perché l'esperienza gli ha suggerito che non sempre le ragioni della forma consigliano di lasciare in vista tutte le parti del telaio strutturale.

Esiste una testimonianza significativa, risalente ai primi anni quaranta, del suo atteggiamento complesso di fronte alla problematica del ruolo formale della struttura in calcestruzzo armato. Michel Roux-Spitz, nell'articolo *Ossaturisme et beauté organique* del 1943, discute un epigramma di Perret pubblicato in «Technique et Architecture». «Lei ci dice — scrive Roux-Spitz —: 'I grandi edifici della nostra epoca comportano una ossatura in acciaio o in calcestruzzo armato', 'l'ossatura sta all'edificio come lo scheletro sta all'animale'. Molto bene! Tecnica innanzitutto. Ma lei esige da questa struttura che sia 'visibile, composta, equilibrata, perfino simmetrica' (...). Una cosa è costruire delle ossature, un'altra creare, in architettura, organismi viventi e belli» (5). Nel riportare le frasi perretiane, Roux-Spitz commette una inesattezza, aggiungendo il termine «visibile». Alcuni mesi dopo, in una nota che si si riferisce all'articolo precedente, precisa che discutendo a proposito di «questo seducente confronto tra l'opera architettonica e il corpo dell'animale e la sua bellezza organica, abbiamo seguito il ragionamento di Auguste Perret. Questi ci ha fatto notare che nei suoi testi (...) aveva evitato con cura di ricorrere alla parola 'visibile' a proposito delle ossature in acciaio e in calcestruzzo armato, considerando questa parola, ci ha detto, troppo assoluta» (6).

Note

- 1) La definizione è di Le Corbusier (cfr. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre Complète de 1910-1929*, a cura di Willy Bøesiger e Oskar Stonorov, Zürich 1965 (8), p. 8).
- 2) G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Frankfurt am Main/München, 1860-63, trad. il *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica. Manuale per tecnici, artisti e amatori*, Roma/Bari, 1992, p. 118.
- 3) A. Perret, *Chana Orloff - G. Aghion - G. Braque - F. Cocea Bressy*, dattiloscritto, s.d., pp. 1, 2 (1928 ca) (Archives Nationales, Parigi, 535 AP. 329).
- 4) A. Perret, *Contribution à une théorie de l'Architecture*, Paris, 1952.
- 5) M. Roux-Spitz, *Ossaturisme et beauté organique*, in «L'Architecture Française», IV, 1943, n. 38, p. 2.
- 6) M. Roux-Spitz, *Ossaturisme et beauté organique*, in «L'Architecture Française», V, 1944, n. 41, p. 1.

A. Perret, Sala per concerti Alfred Cortot alla Ecole Normale de Musique, Parigi, 1928-29. Facciata in una foto d'epoca



Otto Wagner, 1841-1918

Francesco Dal Co

Otto Wagner nasce il 13 luglio 1841 a Penzig, allora un sobborgo di Vienna. Perduto il padre all'età di cinque anni, viene allevato dalla madre; della sua educazione si occupa anche l'architetto Theophil von Hansen. Dopo aver frequentato il ginnasio e il liceo a Vienna, all'età di 16 anni Wagner si iscrive all'Istituto Politecnico della capitale austriaca. Nel 1860, su consiglio di von Hansen, si trasferisce a Berlino. Qui frequenta i corsi tenuti alla Bauakademie da C.P. Busse, ex assistente di Schinkel; la conoscenza diretta dell'opera di Schinkel è decisiva per la sua formazione. Il soggiorno berlinese dura sei mesi. Nel 1861 Wagner ritorna a Vienna e si iscrive all'Accademia di Belle Arti ove ha come insegnanti August Siccard von Siccardsburg e Eduard van der Nüll. Le lezioni di questi professori lasciano una traccia rilevante sulla sua cultura.

Terminati gli studi nel 1863, dopo aver vinto un primo concorso per una costruzione nello Stadspark, si impiega presso l'architetto Ludwig von Förster, occupato allora nella realizzazione della Ringstrasse, e sposa Josefine Domhart. Nel 1880 Wagner divorzia dalla moglie e l'anno seguente — altre fonti riportano le date 1884 e 1886 — sposa Louise Stiffel dalla quale avrà tre figli. Louise eserciterà un'importante influenza sulla carriera del marito al quale resterà profondamente unita sino alla morte, sopravvenuta nel 1915.

Delle prime opere di Wagner, per sua esplicita volontà, si sono perse in più casi le tracce. A partire dalla fine degli anni Sessanta, comunque, egli costruisce diversi blocchi residenziali, tra i quali si possono ricordare quelli su Schottenring 23 (1877) e su Stadiongasse 6-8 (1882-83).

La costruzione della Sinagoga di Budapest (1871) e la trasformazione del Dianabad (1878), le decorazioni approntate per i festeggiamenti per le nozze d'argento dell'Imperatore nel 1879 e per l'arrivo a Vienna della principessa Stephanie del Belgio (1881), gli assicurano nel frattempo fama e prestigio. Nel 1880 presenta «Artibus», un progetto

ideale per un quartiere costituito da musei monumentali, con il quale individua temi di ricerca che ritorneranno con insistenza nel corso della carriera. Secondo alcuni, l'interesse suscitato da questo progetto gli merita la cattedra all'Accademia viennese che di lì a poco gli verrà assegnata.

Sempre del 1880 è il progetto di concorso per la Giro- und Kassenverein che ha strette correlazioni con la Länderbank costruita tre anni dopo.

Al 1882 appartengono i progetti di concorso per i Parlamenti di Berlino e Budapest ai quali fa seguito, due anni più tardi, quello per la Borsa di Amsterdam, edificio che verrà in seguito realizzato da Hendrik Petrus Berlage. Tra il 1886 e il 1888 Wagner costruisce sulla Hütterbergstrasse 26 la villa per la famiglia. La costruzione che manifesta eloquentemente lo status sociale con-

seguito dall'architetto, rivela sul piano stilistico l'influenza di Schinkel. Il repertorio linguistico qui impiegato coincide solo parzialmente con quello di più o meno coeve realizzazioni portate a termine nel centro di Vienna, quali, ad esempio, i blocchi residenziali su Rennweg (1890-91), ove al civico 3 Wagner nel frattempo trasferisce il suo studio. Nel 1880 viene stampato il volume *Einige Skizzen. Projekte und ausgeführte Bauwerke*; vi è ordinata, con ammirabile eleganza tipografica, la produzione della prima fase della carriera dell'architetto.

Nel 1892-3 Wagner elabora il progetto di concorso per il Piano Regolatore di Vienna, opera fondamentale per l'impegno in essa profuso e per le implicazioni future, destinata a venir rielaborata a più riprese, come dimostra tra l'altro anche la successiva pubblicazione del

saggio *Die Grossstadt* del 1911. Il piano ottiene uno dei due primi premi assegnati dalla giuria del concorso, ma non garantisce a Wagner l'affidamento dei prestigiosi incarichi per la sistemazione dello Stubenviertel e per la nuova sede del Ministero del Commercio. In compenso Wagner viene nominato di lì a poco consulente artistico delle Amministrazioni preposte alla realizzazione della metropolitana e al controllo dei corsi d'acqua della capitale. Occupando questa posizione privilegiata egli ottiene numerosi incarichi e ha modo di costruire due dei capolavori della maturità: le chiuse di Nussdorf e di Kaiserbad ove realizza, edificando il piccolo corpo di fabbrica dei servizi, una delle opere più premonitrici dell'architettura europea di inizio secolo.

Il 1894 è un anno fondamentale per la carriera dell'architetto. In aprile gli vengono infatti affidate le consulenze di cui si è detto. Lavorando per la Metropolitana, Wagner ha modo di realizzare circa quaranta stazioni, mentre per l'amministrazione fluviale progetta viadotti, chiuse, sistemazioni varie. In luglio è chiamato a succedere a Karl von Hasebauer all'Accademia di Vienna, venendo preferito ad altri candidati quali Emil Ritter von Förster, Friedrich von Thriessche e, probabilmente, Camillo Sitte, il celebre teorico dell'urbanistica al quale Wagner non risparmia critiche implicite ed esplicite. Se la costruzione della metropolitana consente a Wagner di realizzare alcune opere quali le stazioni dell'Hofpavillion a Schönbrunn, della Karlsplatz, della Gumpendorfer Strasse e della Josefstädter Strasse che provano la sua straordinaria capacità di interpretare le nuove funzioni della città moderna con soluzioni che ne illustrano le potenzialità innovative in un dialogo libero e creativo con la storia e il significato specifico dei luoghi, l'insegnamento all'Accademia, intrapreso sulla base di un programma didattico originale e sconcertante per le abitudini del tempo,



O. Wagner, Chiesa Am Steinhof a Vienna

permette all'architetto di mettere a punto il suo fondamentale contributo teorico, *Moderne Architektur*, dato alle stampe per la prima volta nel 1896 come libro guida per gli studenti. Il volume, destinato a venir ristampato quattro volte tra il 1896 e il 1914 e a subire diversi rimaneggiamenti che testimoniano della continua evoluzione del pensiero wagneriano, è uno dei capisaldi teorici dell'architettura contemporanea e rivela i debiti culturali contratti dall'architetto viennese nel corso della sua formazione con la più significativa tradizione ottocentesca illustrata da Schinkel e Semper, Bötticher e Riegl. Come risulta chiaro dalla lettura del libro e ancor più dall'analisi delle opere della maturità, lo scopo della ricerca di Wagner è la definizione di uno stile libero dallo storicismo dell'architettura della seconda metà del XIX secolo, che sappia esprimere con essenzialità ma senza incorrere in alcun meccanicismo i caratteri dei tempi nuovi. I progressi compiuti dalla tecnica, i fenomeni prodotti dalla crescita urbana, l'imporre del protagonismo delle masse urbane attribuiscono, secondo Wagner, «un carattere militare» alla nostra epoca che l'architettura deve saper interpretare e riscattare riconoscen-

do nuovi valori — l'utilità, la necessità, il bisogno, sui quali insiste in *Moderne Architektur* — da porre a fondamento di una rinnovata e per molti aspetti inedita ricomposizione di attività artistica e sapere costruttivo. Consentire al sapere tecnico e alla specializzazione produttiva di esprimersi compiutamente e di dar dimostrazione piena delle proprie potenzialità sotto la guida di una rinnovata Baukunst piena delle proprie potenzialità — questo, in fondo, è l'obiettivo che Wagner persegue sforzandosi di rifondare un grande linguaggio dell'epoca metropolitana, tale da contrapporsi alla povertà e alla banalità di un mondo ossessionato dall'usabilità dei prodotti, con forme libere ma radicate nella tradizione.

Successiva di un anno rispetto alla chiamata all'Accademia è la costruzione dell'edificio Der Anker, che presenta polemicamente una tipologia innovativa e complessa squadernata di fronte all'ambiente prestigioso e caro alla tradizione viennese del Graben. Ma non pochi sono i progetti di questo periodo che rimangono sulla carta. Tra questi quelli per la sistemazione della Cripta nella Chiesa dei Cappuccini, per la nuova sede dell'Accademia e per la chiesa

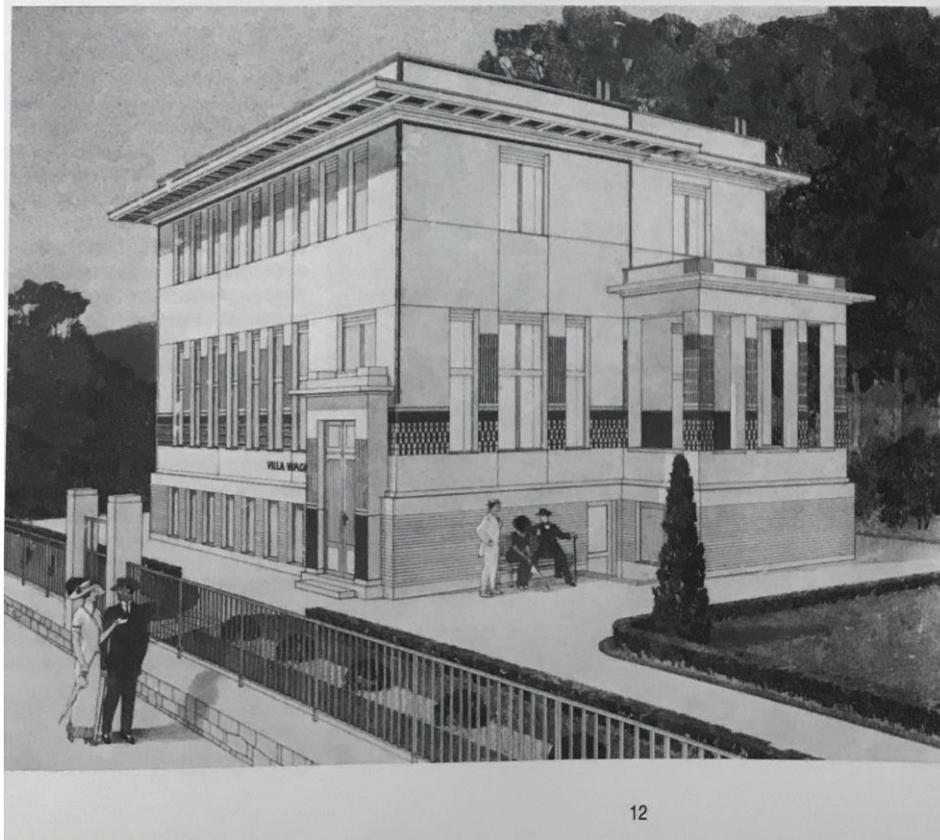
di Währing (1898). Nel frattempo, mentre il secondo volume di *Einige Skizzen. Projekte und ausgeführte Bauwerke* (1897) attira attenzioni anche al di fuori dell'Impero Austro-ungarico, Wagner rompe con l'ambiente che aveva favorito i suoi primi successi e aderisce alla Secessione. Gli edifici su Wienzele e, in particolare, il Majolika Haus (1898-99), costituiscono a questo punto della carriera di Wagner una inequivocabile dichiarazione programmatica che non manca di suscitare vivaci reazioni che anticipano, in un periodo di accesi dibattiti, le prese di posizione negative con le quali viene accolto il progetto per il Franz Josef Museum su Karlsplatz nel 1901. Il progetto per questo Museo è un nuovo episodio che scandisce l'ininterrotto lavoro che Wagner dedica allo studio dei problemi urbanistico-architettonici del centro di Vienna.

In due fasi successive, 1904-06 e 1910-12, Wagner costruisce uno dei suoi massimi capolavori, la Postsparkasse su Ringstrasse. Qui giungono a maturazione le intuizioni teoriche espresse in *Moderne Architektur*. L'edificio, inoltre, raffina in maniera definitiva sperimentazioni già compiute di cui sono

espressione l'agenzia telegrafica «Die Zeit» del 1901 e opere coeve di non minor rilievo quali la costruzione di servizio sulla Kaiserbad, e, soprattutto, la Chiesa di St. Leopold am Steinhof (1905-07), estremo e toccante omaggio di Wagner a Vienna e alla cultura della capitale del grande impero mitteleuropeo. Othmar Schimkowitz e Kolo Moser, animatori di primo piano della Secessione, collaborano alla costruzione di St. Leopold; Otto Schönthal e Marcel Kammerer sono gli assistenti che seguono in studio il progetto di questo stupefacente, ultimo Gesamtkunstwerk.

Del 1905 sono il progetto di concorso per il Palazzo della Pace a L'Aja e quello per una villa sulla Hüttelbergstrasse 28. In questa casa modesta e raffinata, costruita qualche anno dopo, si ritira sino alla morte la moglie Louise. Al 1910 appartengono due progetti per un albergo su Ringstrasse e per la Biblioteca Universitaria che costituiscono parte integrante degli studi per la sistemazione del XII Distretto della capitale ai quali viene data sistemazione definitiva tra il 1910 e il 1911, allorché Wagner viene invitato a partecipare al congresso internazionale sulla Civic Art alla Columbia University di New York. Lo schema per il XII Distretto costituisce l'apparato illustrativo del saggio *Grossstadt*, già ricordato.

Gli ultimi progetti sono per un sanatorio nei pressi di Brixen (1914 ca) e, soprattutto meritevole di attenzione, quello per una Friedenskirche del 1917. Nel 1912 Wagner si ritira dall'insegnamento ufficiale, ma prosegue privatamente questa attività sino al 1915. Una intera generazione di architetti mitteleuropei si forma nelle sale dell'Accademia viennese a partire dal 1894 e intorno ai tavoli da disegno dello studio di Wagner. Oltre a Olbrich e Hoffmann, a Schönthal e Kammerer, a Hoppe e Bauer, gli allievi più importanti di Wagner sono Jan Kotěra, Jože Plečnik e Rudolph Schindler. Otto Wagner muore a Vienna l'11 aprile 1918, dopo aver trascorso nell'indigenza gli anni della guerra e dell'estrema vecchiaia. In questo stesso anno scompaiono anche i suoi più stretti sodali, come egli ricorda sconsolatamente nel suo «diario»: Gustav Klimt e Kolo Moser.



O. Wagner, Seconda villa Wagner, Vienna, progetto del 1912

Bibliografia

- J. BERGÓS, *Antoni Gaudí. L'home i l'obra*, Barcellona, 1954
- R. PANE, *Antoni Gaudí*, Milano, 1964 (BP)
- C. MARTINELLI, *Gaudí. Su vida, su teoría, su obra*, Barcellona, 1967
- C. FLORES, *Gaudí, Jujol y el modernismo catalan*, Madrid, 1982
- J.J. LAHUERTA, *Antoni Gaudí, 1852-1926. Architettura, ideologia e politica*, Milano, 1992 (BP)
- E. PERSICO, *L'ultima opera di Berlage*, in "Casabella", VII, 93, settembre 1935, p. 4-7 (BP)
- E. GODOLI, *Hendrik Petrus Berlage e la "Nieuwe Kunst"*, in *Situazione degli studi sul Liberty*, Firenze, 1975
- H. van BERGEIJK, *Hendrik Petrus Berlage. Architettura, urbanistica, estetica*, Bologna, 1985 (BP)
- S. POLANO, *Hendrik Petrus Berlage. Opera completa*, Milano, 1987 (BP)
- P. COLLINS, *La visione di una nuova architettura. Saggio su Auguste Perret e i suoi precursori*, introduzione di G. C. Argan, Milano, 1965
- PERRET: *25 bis rue Franklin*, in "Rassegna", 1986, n. 28/4, contributi di V. Gregotti, J. Abram, M. Bressani, P. Poitevin, H. Guéné, H. Bresler (BP)
- G. FANELLI, R. GARGIANI, *Perret e le Corbusier. Confronti*, Roma-Bari, 1990 (BP)
- G. FANELLI, R. GARGIANI, *Auguste Perret*, Roma-Bari, 1991 (BP)
- R. GARGIANI, *Auguste Perret 1874-1954*, Milano, 1993 (BP)
- H. GERETSEGGER, M. PEINTNER, *Otto Wagner, 1841-1918*, Salisburgo, 1964
- O. WAGNER, *Architettura moderna e altri scritti*, Bologna, 1980 (BP)
- O.A. GRAF, *Otto Wagner*, Vienna, 1985
- O. WAGNER, *Modern Architecture*, introduzione di H. F. Mallgrave, Santa Monica, 1988
- R. TREVISIOL, *Otto Wagner*, Roma-Bari, 1990 (BP)

I testi contrassegnati dalla sigla (BP) sono consultabili presso la Biblioteca Poletti