CAPITOLO

7

Dalle Arts and Crafts all'Art Nouveau

Una ringhiera, una sedia, una stazione del metrò: alla fine dell'Ottocento anche gli oggetti di tutti i giorni chiedono uno stile.

OBIETTIVI

1. Spiegare le idee di William Morris e del movimento delle Arts and Crafts, e il loro paradosso.
2. Riconoscere i caratteri dell'Art Nouveau e i suoi diversi nomi in Europa.
3. Leggere le opere di Horta, Guimard, Mackintosh e Gaudí, con le quattro analisi dell'architettura.
4. Costruire per punti una catenaria e spiegare perché, capovolta, lavora solo a compressione.
5. Descrivere la Secessione viennese, Wagner, Klimt e la critica di Loos all'ornamento.
6. Collocare nel tempo e nello spazio il Liberty italiano a Torino, Milano e Palermo.

INDICE DEL CAPITOLO

7.1 William Morris e le Arts and Crafts 3
7.2 L'Art Nouveau: uno stile nuovo, molti nomi 6
7.3 Bruxelles, Parigi, Glasgow: il ferro diventa linea 9
7.4 Antoni Gaudí e Barcellona 11
7.5 Vienna: la Secessione e la svolta di Loos 14
7.6 Il Liberty in Italia 17

Disegno e Storia dell'arte 5 · Parte II · Alle origini del moderno · versione 1.0
Capitolo 7: Dalle Arts and Crafts all'Art Nouveau · pagine 179–204 del volume completo · estratto per lo studio

Nel cap. 6 hai visto il ferro e il vetro conquistare le grandi sale delle Esposizioni universali, le stazioni e i grattacieli di Chicago. Erano opere di ingegneri, e il pubblico le ammirava come prodigi della tecnica più che come opere d'arte. Nelle case, invece, l'industria dell'Ottocento produceva in serie mobili, tappezzerie e soprammobili che imitavano gli stili del passato: un gotico di cartapesta, un rinascimento di gesso, un rococò stampato a macchina. Questo capitolo racconta la reazione a quella bruttezza, in due tempi.

Il primo tempo è inglese: **William Morris** e il movimento delle **Arts and Crafts** chiedono di tornare all'onestà del lavoro artigiano e di dare forma bella agli oggetti d'uso. Il secondo tempo è europeo: tra il 1890 e la Prima guerra mondiale, da Bruxelles a Barcellona, da Glasgow a Vienna, da Torino a Palermo, l'**Art Nouveau** cerca uno stile nuovo, senza imitazioni, ispirato alle linee della natura e capace di usare apertamente i materiali moderni. Le Indicazioni nazionali chiedono di studiare insieme le «realizzazioni dell'Art Noveau» (così, con la grafia del decreto) e lo sviluppo del disegno industriale «da William Morris»: è il punto da cui partirà, nel cap. 13, la storia che arriva al Bauhaus. La Figura 7.1 mette in fila le opere del capitolo.

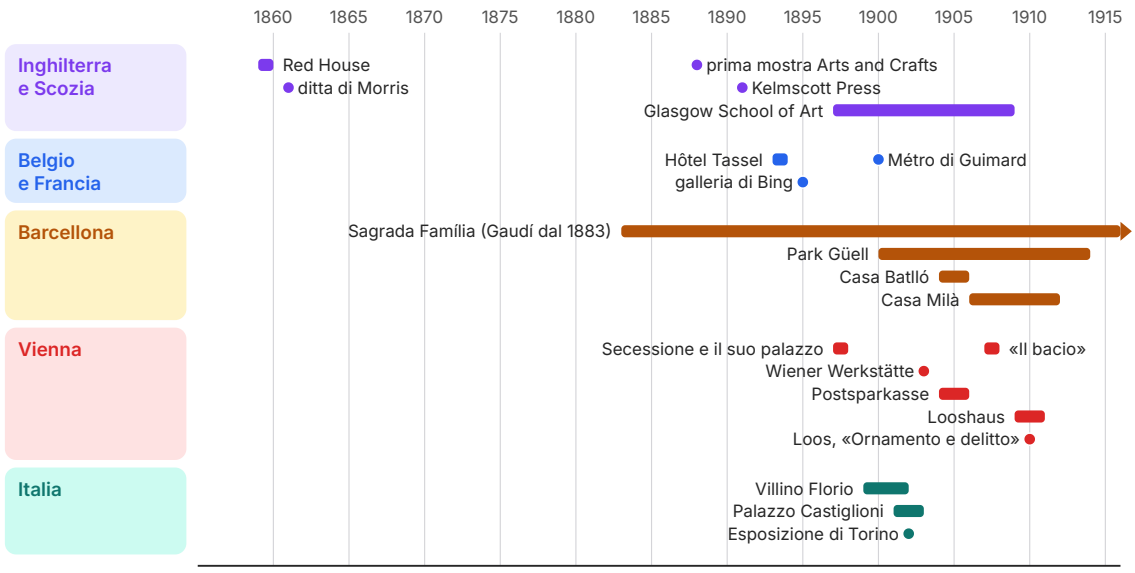


Figura 7.1 **Dalle Arts and Crafts all'Art Nouveau (1855–1915): cronologia proporzionale.** Ogni barra va dall'inizio alla fine dei lavori; i punti segnano un anno preciso (la fondazione della ditta di Morris nel 1861, la prima mostra della Arts and Crafts Exhibition Society nel 1888, la Kelmscott Press nel 1891, la galleria di Bing nel 1895, la Wiener Werkstätte nel 1903, la conferenza di Loos nel 1910). La freccia della Sagrada Família indica che i lavori proseguono oltre il 1915: sono in corso ancora oggi.

7.1 William Morris e le Arts and Crafts

7.1.1 Contro la bruttezza della macchina

Ricordi dal vol. 4 (cap. 13) le pagine di **John Ruskin** (1819–1900): l'architettura gotica era bella perché nasceva dal lavoro libero e gioioso degli artigiani medievali, mentre la fabbrica moderna riduce l'operaio a una macchina e produce oggetti senza anima. **William Morris** (1834–1896) è il discepolo che trasforma queste idee in un programma pratico. Figlio di una ricca famiglia borghese, studia a Oxford, dove stringe amicizia con il pittore **Edward Burne-Jones** e si avvicina ai preraffaelliti di Dante Gabriel Rossetti; lavora per un breve periodo nello studio dell'architetto neogotico George Edmund Street, dove conosce **Philip Webb**. Poeta, scrittore, disegnatore, tintore, tessitore, tipografo e, negli ultimi anni, militante socialista, Morris è convinto che l'arte non stia solo nei musei: deve entrare nella vita di tutti i giorni, nelle case, nelle stoffe, nei libri.

Il suo bersaglio è lo stesso prodotto che l'Esposizione del 1851 aveva celebrato: l'oggetto fatto a macchina che finge di essere fatto a mano, coperto di ornamenti presi da ogni epoca. A esso Morris oppone tre principi: la **sincerità dei materiali** (il legno deve sembrare legno, la stoffa deve rivelare come è tessuta o stampata), il **disegno adatto alla tecnica** con cui l'oggetto viene prodotto, e la **dignità del lavoro**, che deve dare gioia a chi lo compie.

7.1.2 La Red House: una casa pensata dall'interno

Nel 1859 Morris sposa Jane Burden e chiede all'amico Webb di progettare la casa in cui vivere con lei. Nasce così la **Red House** di Bexleyheath, allora un villaggio di campagna a sud-est di Londra (1859–1860, architetto Philip Webb). Il nome viene dal mattone rosso lasciato a vista, senza intonaco; i tetti sono ripidi, coperti di tegole, con camini alti, finestre di forme e misure diverse, archi acuti sulle porte: un ricordo del gotico rurale inglese, non una sua copia. La pianta è a forma di **L**: le due ali abbracciano un giardino, e nell'angolo si trova un pozzo coperto da un tetto conico.

La novità sta nel metodo. Le ville borghesi dell'epoca partivano di solito da una facciata simmetrica e vi facevano entrare le stanze, come in una scatola già data. Webb e Morris fanno il contrario: dispongono le stanze secondo l'uso, l'orientamento e la vista, e lasciano che la forma esterna ne sia il risultato (Figura 7.2). È il principio che l'architettura moderna chiamerà «progettare **dall'interno verso l'esterno**», e che ritroverai in Wright e in Le Corbusier (cap. 14). Anche l'arredamento nasce insieme alla casa: Morris e i suoi amici dipingono pareti e mobili, ricamano tende, disegnano vetrate. Morris vi abita con la famiglia dal 1860 al 1865; dal 2003 la casa appartiene al National Trust ed è aperta al pubblico.

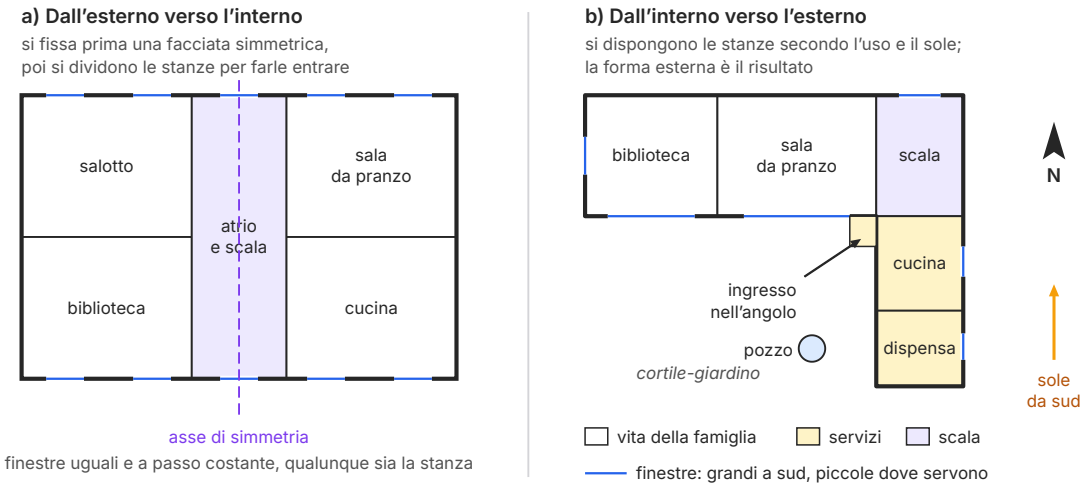


Figura 7.2 **Due modi di comporre una pianta (schemi inventati, non la pianta della Red House).** a) Dall'esterno verso l'interno: la facciata simmetrica viene prima e le stanze si adattano a una griglia uguale, con finestre tutte uguali. b) Dall'interno verso l'esterno: le stanze di soggiorno guardano a sud, i servizi stanno in un'ala separata, la scala occupa il nodo tra le due ali; il volume a L e le finestre di misure diverse sono una conseguenza. È il metodo con cui Webb e Morris pensarono la Red House.

7.1.3 Una ditta di artisti: stoffe, carte da parati, libri

L'esperienza della Red House convince Morris che serve un'impresa. Nel 1861 fonda con alcuni amici, tra cui Rossetti, Burne-Jones, Webb e Ford Madox Brown, la **Morris, Marshall, Faulkner & Co.**, una ditta di «artisti decoratori» che produce vetrate per chiese, mobili, ricami, metalli; dal 1875 Morris ne resta l'unico titolare e la ditta prende il nome di **Morris & Co.** I prodotti più celebri sono le **carte da parati** (in commercio dal 1864) e le **stoffe**: tralci, foglie, fiori, frutti e uccelli disegnati in modo che il motivo si ripeta senza interruzioni su tutta la superficie. La natura vi è **stilizzata**, cioè semplificata e resa piatta: non c'è illusione di profondità, perché la carta e la stoffa sono superfici e devono dichiararlo. Morris recupera le tecniche tradizionali: la stampa a mano con blocchi di legno intagliati, uno per ogni colore, e la tintura con coloranti naturali come l'indaco, che sperimenta personalmente nei suoi laboratori.

Nel 1891 apre la **Kelmscott Press**, una tipografia artigianale in cui disegna caratteri, iniziali ornate e cornici, e stampa a mano su carta fatta a mano. Il suo capolavoro è l'edizione delle opere di Geoffrey Chaucer, uscita nel 1896, l'anno della sua morte, con le illustrazioni di Burne-Jones. Il libro torna a essere un oggetto progettato in ogni parte: la pagina, i margini, il carattere, l'immagine. Anche questa è un'idea che passerà alla grafica del Novecento.

DA RICORDARE

La «regola d'oro» di Morris. In una conferenza tenuta a Birmingham il 19 febbraio 1880, *The Beauty of Life* («La bellezza della vita»), Morris invita il pubblico a liberare le case dalle cose superflue e propone una regola che valga per tutti: «Non tenere nelle tue case nulla che tu non sappia essere utile o non creda essere bello» (*Have nothing in your houses that you do not know to be useful or believe to be beautiful*). Nota le due parole: l'utilità si **sa**, la bellezza si **crede**. Sono le due condizioni che il disegno industriale cercherà di tenere insieme.

7.1.4 Un paradosso e un'eredità

Le opere della ditta erano bellissime e costose: fatte a mano, con materiali scelti e lunghi tempi di lavoro, potevano permettersele soltanto i clienti ricchi. Morris ne era consapevole e ne soffriva: voleva un'arte «per tutti», e produceva un'arte per pochi. Questo **paradosso** lo spinse verso la politica: dagli anni Ottanta militò nel movimento socialista, convinto che solo una società diversa avrebbe reso possibile un lavoro diverso. Ma il paradosso indica anche il limite del suo programma, che rifiutava la macchina invece di governarla. Saranno i suoi eredi, in Germania, a fare il passo successivo: progettare bene ciò che la macchina produce (cap. 13).

Intorno a Morris si forma un vero movimento. Nel 1887 nasce a Londra la *Arts and Crafts Exhibition Society*, che l'anno dopo organizza la sua prima mostra: da qui il nome **Arts and Crafts**, «arti e mestieri», che indica il movimento inglese per il rinnovamento delle arti applicate, fondato sul lavoro artigiano, sulla sincerità dei materiali e sull'unità di tutte le arti. Nascono gilde e laboratori di artigiani, scuole, riviste; l'architettura domestica inglese, con le case di campagna libere e comode, diventa un modello studiato in tutta Europa. Il tedesco Hermann Muthesius, che lavora a Londra come addetto tecnico dell'ambasciata dal 1896 al 1903, la descrive nei tre volumi di *Das englische Haus* («La casa inglese», 1904–1905): un ponte diretto verso il Werkbund del cap. 13.

COLLEGAMENTI

Storia, letteratura inglese, italiano. In **storia** l'opera di Morris si legge accanto alla questione sociale e alla nascita dei partiti socialisti europei; nel 1890 egli pubblica *News from Nowhere*, un romanzo utopico in cui immagina un'Inghilterra futura senza denaro né fabbriche, dove il lavoro è diventato piacere. In **letteratura inglese** puoi collegarlo all'estetismo e a Oscar Wilde. In **italiano**, pensa al salotto borghese pieno di oggetti inutili che Guido Gozzano, nell'*Amica di nonna Speranza*, chiama con ironia affettuosa «le buone cose di pessimo gusto»: è proprio l'ingombro contro cui Morris aveva lanciato la sua regola.

7.2 L'Art Nouveau: uno stile nuovo, molti nomi

7.2.1 Uno stile internazionale

Negli anni Novanta dell'Ottocento le idee di Morris incontrano in tutta Europa un desiderio diffuso: smettere di copiare gli stili storici e inventarne uno moderno. Nasce così l'**Art Nouveau**, uno stile internazionale delle arti decorative, dell'architettura e della grafica che si diffonde tra il 1890 e la Prima guerra mondiale. È uno stile della **Belle Époque**: lo sostengono una borghesia ricca e sicura di sé, le nuove riviste illustrate, le Esposizioni internazionali e i grandi magazzini, che portano gli oggetti «moderni» nelle case.

Il nome viene da Parigi: il 26 dicembre 1895 il mercante Siegfried Bing, che fino ad allora aveva venduto soprattutto arte giapponese, inaugura in rue de Provence una galleria chiamata *Maison de l'Art Nouveau*, «casa dell'arte nuova», con ambienti arredati dal belga Henry van de Velde. Ogni paese, però, dà allo stile un nome proprio (Tabella 7.1). I nomi sono diversi, ma il fenomeno è uno solo, e gli artisti si conoscono: espongono gli uni nelle mostre degli altri, leggono le stesse riviste, viaggiano.

Tabella 7.1 I nomi dell'Art Nouveau nei diversi paesi e la loro origine.

Nome	Dove si usa	Da dove viene
Art Nouveau	Francia, Belgio; oggi nome internazionale	la galleria di Siegfried Bing a Parigi (1895)
Modern Style	Francia, per lo stile venuto dall'Inghilterra	il prestigio del design inglese delle Arts and Crafts
Jugendstil	Germania	la rivista *Jugend* («Gioventù»), fondata a Monaco nel 1896
Sezessionstil	Austria	la Secessione viennese (1897)
Modernisme	Catalogna	il desiderio di modernità della Barcellona di fine secolo
Liberty, stile floreale	Italia	il negozio londinese Liberty & Co., che vendeva stoffe e oggetti; i motivi vegetali

7.2.2 La linea della natura

Il primo carattere dell'Art Nouveau è la **linea**. Gli artisti studiano le piante, i fiori, le alghe, le onde, i corpi degli insetti, e non li copiano: ne estraggono il movimento. Lo stelo che sale, si piega e si chiude in un ricciolo diventa una linea astratta che si può applicare a una ringhiera, a una sedia, a un manifesto, alla cornice di una finestra. Questa linea ha un nome: **colpo di frusta**. Lo prende da un grande ricamo su stoffa disegnato intorno al 1895 dallo scultore Hermann Obrist, uno stelo di ciclamino con le radici, che un critico paragonò allo schiocco di una frusta.

La Figura 7.3 mostra il procedimento su un motivo inventato per questo libro: la linea parte quasi diritta, si incurva sempre di più e si chiude di colpo. In termini geometrici, la sua **curvatura cresce** lungo il tratto: il raggio del cerchio che meglio la approssima diventa via via più piccolo.

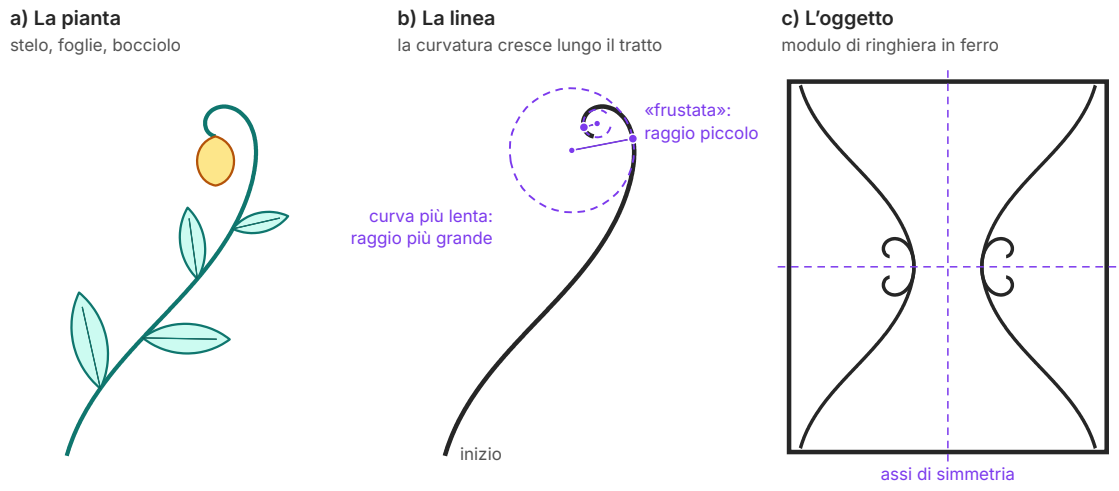


Figura 7.3 **Dalla pianta alla linea a colpo di frusta (motivo inventato per il libro).** a) Uno stelo con foglie e bocciolo. b) La stessa linea, astratta: all'inizio è quasi diritta, poi si incurva sempre di più e alla fine si avvolge di colpo; i cerchi tratteggiati approssimano la curva in due punti, e quello più vicino alla fine è molto più piccolo. c) La linea ripetuta per simmetria diventa un modulo di ringhiera in ferro, che si può produrre in serie.

7.2.3 Materiali moderni e opera d'arte totale

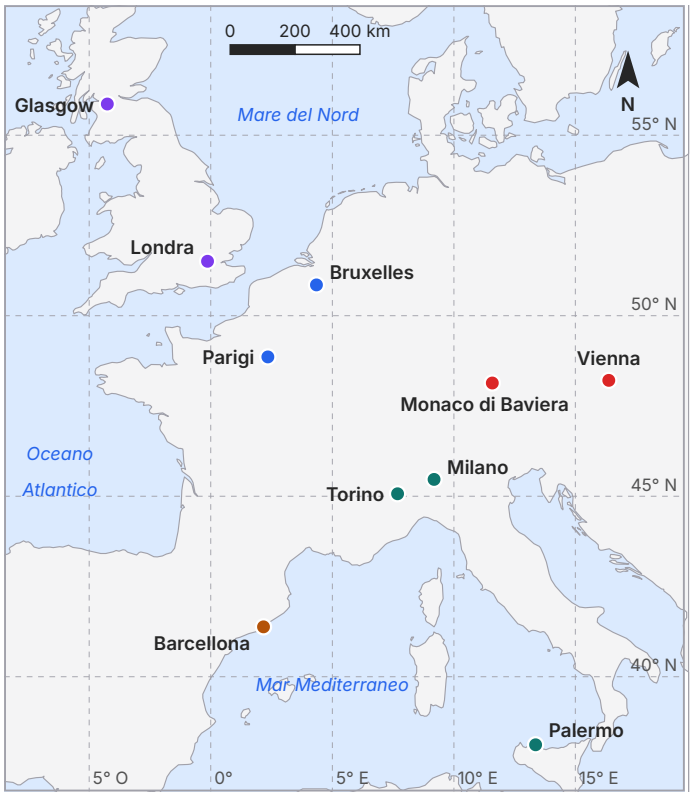
Il secondo carattere è l'uso aperto dei **materiali moderni**. Il ferro non si nasconde più dietro la pietra, come nelle stazioni e nei mercati del vol. 4 (cap. 14): resta in vista, anzi diventa ornamento, piegato nelle forme della linea vegetale. Lo stesso vale per il vetro colorato, la ceramica, il mosaico, il legno curvato, le lampade elettriche, che proprio in quegli anni entrano nelle case.

Il terzo carattere è l'ambizione dell'**opera d'arte totale** (in tedesco *Gesamtkunstwerk*, un termine che il compositore Richard Wagner aveva usato per il suo teatro musicale): l'architetto disegna l'edificio e tutto ciò che contiene, dalla facciata alla maniglia della porta, dal mobile al tappeto, dalle posate alla carta da lettere. L'ambiente diventa un organismo unitario, in cui ogni parte risponde alle altre. È l'eredità più diretta di Morris, ma con una differenza: l'Art Nouveau non rifiuta l'industria, e molti dei suoi oggetti si producono in serie.

ERRORE FREQUENTE

«L'Art Nouveau è solo decorazione floreale». È il giudizio dei critici del Movimento moderno, che negli anni Venti la consideravano un capriccio superficiale. Ma i fiori sono la parte più visibile, non la più importante. In Horta e in Guimard la linea vegetale **nasce dalla struttura**: è il profilo stesso della colonna di ferro, della mensola, della trave. In Gaudí la forma curva è un calcolo statico. A Vienna la decorazione diventa geometrica, quasi astratta. E in tutti i casi si pongono domande nuove, che il Novecento erediterà: come usare i materiali industriali, come unire architettura e oggetti, come produrre in serie senza rinunciare alla qualità.

La Figura 7.4 mostra le città che seguirai nelle prossime pagine. Nota che l'Art Nouveau è uno stile di **città**: nasce nelle capitali e nei centri industriali, dove ci sono una borghesia che costruisce, un mercato per gli oggetti e una stampa che diffonde le idee.



Le capitali dell'Art Nouveau

- **Arts and Crafts e Modern Style**
  Londra: Morris, la Red House
  Glasgow: Mackintosh
- **Art Nouveau**
  Bruxelles: Horta
  Parigi: Guimard, la galleria di Bing
- **Modernisme**
  Barcellona: Gaudí
- **Jugendstil e Secessione**
  Monaco: la rivista «Jugend»
  Vienna: Olbrich, Wagner, Klimt, Loos
- **Liberty o stile floreale**
  Torino: Esposizione del 1902
  Milano: Sommaruga
  Palermo: Basile

Proiezione semplificata (equirettangolare); la scala vale lungo i meridiani.

Figura 7.4 **Le principali città dell'Art Nouveau in Europa.** Carta schematica costruita da coordinate geografiche; i colori distinguono i nomi con cui lo stile fu chiamato nei diversi paesi (Tabella 7.1). Monaco di Baviera è citata per la rivista *Jugend*, da cui viene il nome *Jugendstil*.

7.3 Bruxelles, Parigi, Glasgow: il ferro diventa linea

7.3.1 Victor Horta e l'Hôtel Tassel

Il primo edificio dell'Art Nouveau in architettura si considera di solito una casa privata di Bruxelles: l'**Hôtel Tassel** (Bruxelles, 1893–1894), progettato da **Victor Horta** (1861–1947) per Émile Tassel, professore all'Università libera di Bruxelles. In francese *hôtel* indica qui una casa signorile di città, non un albergo. Il lotto è quello tipico di Bruxelles: stretto e profondo, chiuso tra le case vicine. Su lotti così, di solito, le stanze si allineavano in fila, con poca luce al centro.

schema, non in scala

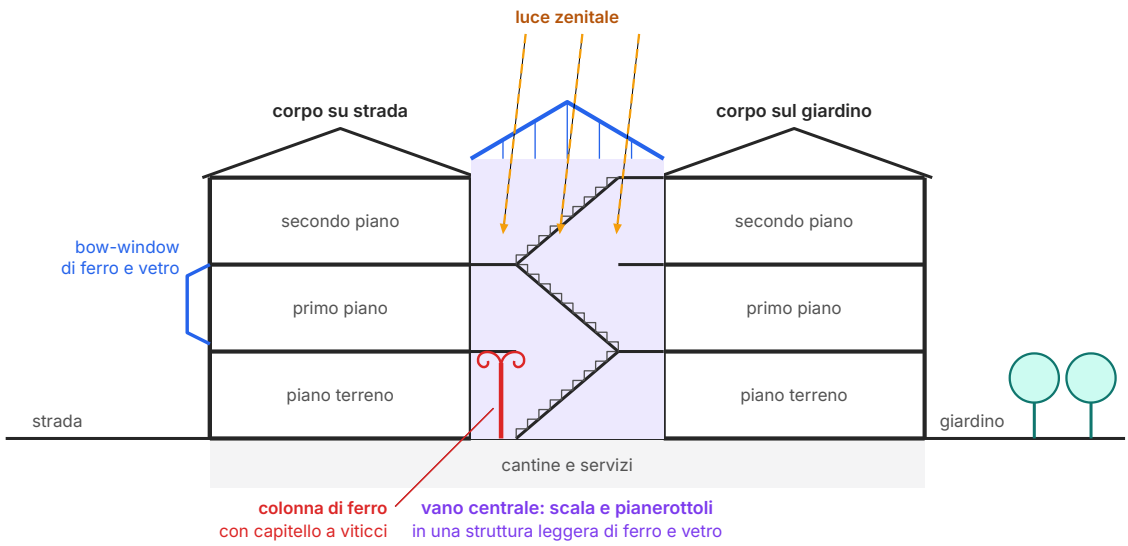


Figura 7.5 L'Hôtel Tassel di Victor Horta (Bruxelles, 1893–1894): sezione longitudinale schematica, non in scala. Due corpi in muratura, sulla strada e sul giardino, sono collegati da un vano centrale di ferro e vetro che contiene la scala e i pianerottoli; la copertura vetrata porta la luce dall'alto fino al piano terreno. Ai piedi della scala, la colonna di ferro con il capitello a viticci. Il numero dei piani e la forma dei tetti sono semplificati.

Horta divide la casa in **due corpi**, uno sulla strada e uno sul giardino, e li collega con un **vano centrale** chiuso da una struttura leggera di ferro e vetro, che contiene la scala e i pianerottoli (Figura 7.5). Dall'alto, attraverso una copertura vetrata, entra la **luce zenitale**, che scende fino al piano terreno: il cuore buio della casa stretta diventa il suo centro luminoso. Ai piedi della scala Horta mette una sottile **colonna di ferro** lasciata in vista, il cui capitello si apre in viticci metallici che continuano nelle linee dipinte sulle pareti, nel disegno del mosaico del pavimento, nella ringhiera. Struttura e decorazione sono una cosa sola. Anche in facciata il ferro è di-

chiarato: travi e colonnine metalliche reggono il grande **bow-window**, la finestra sporgente su più lati che dà luce al piano principale.

ESEMPIO SVOLTO

Leggere un edificio con le quattro analisi: l'Hôtel Tassel. Usiamo lo schema del vol. 4, cap. 4, con l'aiuto della Figura 7.5.

1. **Analisi tipologica.** È una casa unifamiliare di città (*hôtel particulier*) su un lotto stretto e profondo, tra due case confinanti: la stessa tipologia delle case borghesi vicine, ripensata dall'interno.
2. **Analisi strutturale.** I due corpi hanno muri portanti di mattone e pietra; il vano centrale e alcune parti della facciata usano colonne e travi di ferro lasciate in vista, che permettono spazi aperti e grandi vetrate.
3. **Analisi funzionale.** Al piano terreno e al primo piano gli ambienti di ricevimento e di studio, ai piani alti le stanze private; il vano centrale è insieme collegamento, pozzo di luce e luogo di rappresentanza.
4. **Analisi distributiva.** Invece di un corridoio, la distribuzione avviene attraverso il vano della scala: da ogni pianerottolo si entra nelle stanze dei due corpi. Il percorso è anche un'esperienza di luce, dal piano terreno verso la copertura vetrata.
5. **Conclusione.** L'innovazione non è nella tipologia ma nel modo di trattarla: Horta usa il ferro e il vetro per aprire il centro della casa, e fa della struttura il primo ornamento.

Horta costruisce a Bruxelles altre case per clienti ricchi, come l'Hôtel Solvay e l'Hôtel van Eetvelde, e la propria casa-atelier, oggi Museo Horta; nel 2000 l'UNESCO ha iscritto quattro di queste dimore nella lista del Patrimonio mondiale. Progetta anche un grande edificio pubblico, la **Maison du Peuple** (1896–1899), sede del Partito operaio belga, con una facciata curva di ferro e vetro e una sala per le assemblee: un'architettura moderna per una funzione nuova.

7.3.2 Hector Guimard e le stazioni del Métro

A Parigi il protagonista è **Hector Guimard** (1867–1942). Il suo lavoro più noto è anche il più vicino alla vita di tutti: gli **ingressi della metropolitana**, il Métro, la cui prima linea apre nel 1900, l'anno dell'Esposizione universale. Guimard disegna un sistema di elementi di **ghisa** (balaustre, cartigli, pali che si piegano come steli e portano le lampade, insegne con la scritta *Métropolitain*) e di vetro per le pensiline. La novità decisiva è che i pezzi sono **standardizzati**: si fondono in serie e si combinano in modi diversi secondo la misura di ogni accesso, dal semplice recinto con le scale al padiglione coperto. Molti ingressi sono stati demoliti nel corso del Novecento, ma un buon numero è ancora in uso, ed è protetto come monumento.

Gli ingressi di Guimard mostrano che la linea Art Nouveau può nascere da un procedimento industriale: un piccolo numero di pezzi di ghisa, pensati una volta sola, produce in tutta la città

un'immagine riconoscibile. È lo stesso problema che il cap. 13 affronterà con il disegno industriale: come dare qualità a ciò che si produce in serie.

7.3.3 Mackintosh e la Glasgow School of Art

A Glasgow, grande città industriale e portuale della Scozia, lavora **Charles Rennie Mackintosh** (1868–1928), con un gruppo di artisti noto come «i Quattro»: lui, sua moglie Margaret Macdonald, la sorella di lei Frances e Herbert MacNair. La sua opera maggiore è la **Glasgow School of Art** (1897–1909), costruita in due fasi, prima l'ala orientale e poi quella occidentale con la celebre biblioteca. L'edificio unisce la robustezza delle case-torri scozzesi a grandi finestre di ferro e vetro per gli studi degli artisti, rivolte a nord per avere una luce costante. La linea di Mackintosh è diversa da quella belga: più verticale, più geometrica, con forme allungate e rettangoli che si ripetono, come nelle sue celebri sedie dallo schienale altissimo. Le sue opere furono esposte alla Secessione di Vienna nel 1900 e a Torino nel 1902, e influenzarono molto gli architetti viennesi.

APPROFONDIMENTO

Un patrimonio fragile. Le opere dell'Art Nouveau sono recenti, e per questo sono state a lungo poco protette. La Maison du Peuple di Horta fu demolita nel 1965, nonostante le proteste di architetti di tutto il mondo; a Palermo la Villa Deliella di Ernesto Basile fu abbattuta in una notte del novembre 1959, durante la speculazione edilizia che è passata alla storia come «sacco di Palermo». La Glasgow School of Art ha subito due incendi: nel 2014 è andata distrutta la biblioteca, nel 2018 un secondo incendio ha devastato l'intero edificio, che la scuola ha deciso di ricostruire. In Italia la Costituzione affida alla Repubblica la tutela del patrimonio (art. 9), e il Codice dei beni culturali e del paesaggio (D.Lgs. 42/2004) stabilisce come un bene viene riconosciuto e protetto. Proteggere l'architettura di poco più di un secolo fa significa riconoscerla come storia anche quando il gusto non la apprezza più.

7.4 Antoni Gaudí e Barcellona

7.4.1 Gaudí e il Modernisme

Alla fine dell'Ottocento Barcellona è la città più industriale della Spagna. Cresce rapidamente nella grande maglia di isolati del piano Cerdà (vol. 4, cap. 14), e la sua borghesia sostiene la *Renaixença*, la rinascita della lingua e della cultura catalana. In questo clima nasce il **Modernisme**, la versione catalana dell'Art Nouveau, con architetti come Lluís Domènech i Montaner e Josep Puig i Cadafalch. Il più originale è **Antoni Gaudí** (1852–1926), nato a Reus, nella Catalogna meridionale. Il suo grande committente è l'industriale tessile **Eusebi Güell**, per il quale costruisce un palazzo in città, il parco che porta il suo nome e la chiesa della sua colonia operaia.

Gaudí parte dal neogotico, che conosce bene (Viollet-le-Duc è tra le sue letture, vol. 4, cap. 13), ma lo critica: gli archi rampanti e i contrafforti delle cattedrali gli sembrano «stampelle», necessari perché l'arco acuto non segue esattamente il percorso delle forze. Cerca allora forme che stiano in piedi da sole. Le trova nella natura, che osserva come un repertorio di strutture (ossa, tronchi, conchiglie), e nella geometria, in particolare in una curva: la catenaria.

7.4.2 La catenaria: una forma che lavora

Prendi una catenella e tienila per le estremità: sotto il proprio peso prende una forma precisa, la **catenaria**. In ogni punto la catena è soltanto **tesa**, perché non può resistere né a compressione né a flessione. Se immagini di capovolgere quella forma e di farla rigida, ottieni un arco in cui ogni sezione è soltanto **compressa**, senza tendenza a flettersi verso l'interno o verso l'esterno: è la forma ideale di un arco che porta solo il proprio peso, la più adatta a un materiale come la pietra o il mattone, che resiste bene a compressione e male a trazione (vol. 4, cap. 4). La Figura 7.6 confronta tre archi con la stessa luce e la stessa freccia: la catenaria, la parabola e il semicerchio. A occhio sembrano simili, ma non lo sono: il semicerchio è più «pieno» vicino alle imposte, e la sua spinta deve essere assorbita da muri o contrafforti massicci.

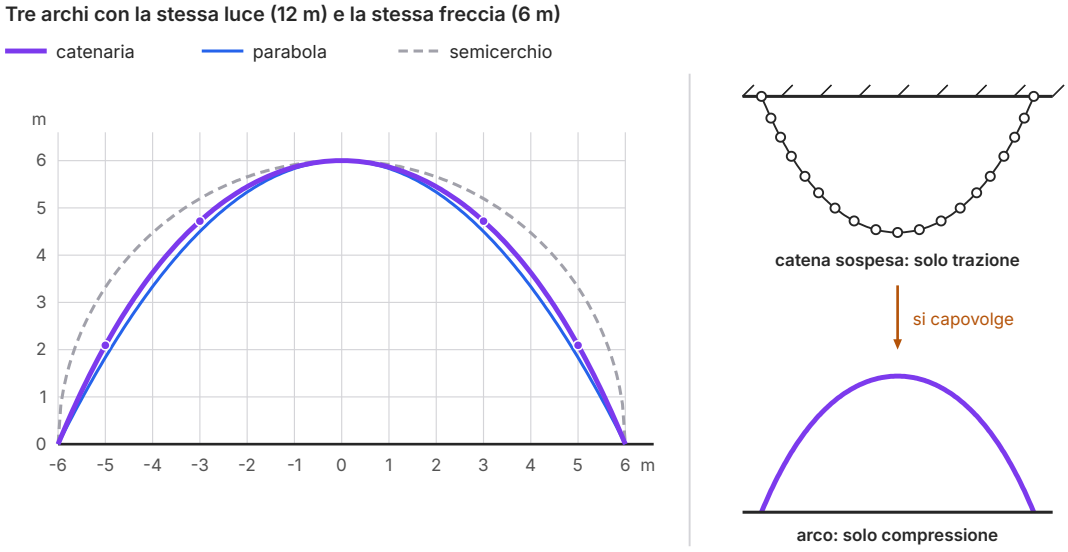


Figura 7.6 Catenaria, parabola e semicerchio con luce 12 m e freccia 6 m (curve calcolate). A sinistra: le tre curve in scala, con la quadrettatura di 1 m; i punti segnati sulla catenaria (a 3 m e a 5 m dall'asse) sono quelli calcolati nell'Esempio svolto. A destra: una catena sospesa assume da sola la forma della catenaria e lavora solo a trazione; capovolta, la stessa forma diventa un arco che lavora solo a compressione.

ESEMPIO SVOLTO

Disegnare una catenaria per punti. Dati: un arco a catenaria con luce $L = 12$ m e freccia $f = 6$ m, da disegnare in scala 1:100 su un foglio A4 orizzontale; confronto con una parabola di uguale luce e freccia.

1. **Asse e imposte.** Traccia la linea d'imposta lunga 120 mm (12 m a 1:100) e l'asse verticale nel mezzo; la chiave sta sull'asse a 60 mm dalla linea d'imposta. Misura le distanze x dall'asse: 1, 2, 3, 4, 5 m, cioè 10, 20, 30, 40, 50 mm, da entrambe le parti.
2. **La parabola si calcola a mano.** La sua altezza è $y = f \cdot (1 - (x : 6)^2)$. Per $x = 3$ m: $y = 6 \cdot (1 - 0{,}25) = 4{,}50$ m; per $x = 5$ m: $y = 6 \cdot (1 - 25/36) \approx 1{,}83$ m.
3. **La catenaria si legge in tabella.** La sua equazione usa la funzione esponenziale, e i valori sono già calcolati: per $x = 1, 2, 3, 4, 5$ m l'altezza è $5{,}86 \cdot 5{,}45 \cdot 4{,}72 \cdot 3{,}63 \cdot 2{,}09$ m.
4. **Passa alla scala.** A 1:100 un metro diventa 10 mm: per $x = 3$ m la catenaria passa 47,2 mm sopra l'imposta, la parabola 45,0 mm; per $x = 5$ m, 20,9 mm e 18,3 mm.
5. **Raccorda e confronta.** Unisci i punti con il curvilineo. La catenaria sta sempre un poco **sopra** la parabola: la differenza massima, circa 0,3 m, si ha intorno a $x = 4$ m (3,63 m contro 3,33 m). Sul foglio sono appena 3 mm: le due curve si confondono facilmente, ma staticamente non sono uguali. La parabola è la forma di un cavo che porta un carico distribuito uniformemente in orizzontale, come l'impalcato di un ponte sospeso; la catenaria quella di una catena che porta solo il proprio peso.

APPROFONDIMENTO

Dalla catena all'arco: Hooke e i modelli di Gaudí. Il principio era noto da tempo. Nel 1675 lo scienziato inglese Robert Hooke lo nascose in un anagramma latino, di cui pubblicò la soluzione solo più tardi: come pende la linea flessibile, così, capovolta, starà in piedi la linea rigida. Secondo il racconto tradizionale, ripreso da tutti gli studi su di lui, Gaudí usò il principio in modo sperimentale per la chiesa della **Colònia Güell**, il villaggio operaio di Güell vicino a Barcellona, di cui fu costruita solo la cripta (1898–1914). Appese al soffitto del laboratorio una rete di cordicelle, caricandole con sacchetti di pallini di piombo proporzionati ai pesi delle varie parti dell'edificio: le cordicelle assumevano da sole la forma di archi e pilastri tesi. Fotografando il modello e capovolgendo l'immagine, Gaudí vedeva la struttura compressa da costruire, con i pilastri inclinati nella direzione delle forze. È un **modello funicolare**: un calcolo fatto con la gravità invece che con i numeri.

7.4.3 Due case e un parco

A Barcellona Gaudí costruisce lungo il Passeig de Gràcia, il grande viale dell'Eixample, due case d'affitto che sono tra le più famose del mondo. La **Casa Batlló** (1904–1906) è la trasformazione di un edificio esistente: Gaudí ridisegna la facciata con colonne che ricordano ossa, balconi simili

a maschere, un rivestimento di frammenti di vetro e di ceramica colorata, e un tetto ondulato coperto di tegole lucide che fa pensare al dorso di un drago. La **Casa Milà** (1906–1912), detta dai barcellonesi *La Pedrera*, «la cava di pietra», occupa un angolo smussato di un isolato di Cerdà. La sua facciata di pietra ondeggia come una scogliera, con balconi di ferro battuto che sembrano alghe. All'interno non ci sono muri portanti: pilastri e travi reggono i solai, e ogni piano può avere una distribuzione diversa. Due cortili portano luce al centro dell'isolato; nel sottotetto una serie di archi di mattone a catenaria regge la copertura, e sulla terrazza i comignoli e le uscite delle scale diventano sculture.

Il **Park Güell** (1900–1914), sulla collina che domina la città, era nato come un quartiere-giardino di case per famiglie ricche: delle molte ville previste ne furono costruite solo due, e nel 1926 l'area divenne un parco pubblico. Ne restano i padiglioni d'ingresso, la grande scalinata con la salamandra, la sala ipostila di colonne doriche, inclinate quelle del perimetro, e, sopra di essa, una terrazza circondata da una panchina ondulata rivestita di **trencadís**, il mosaico di frammenti di ceramica e di vetro di recupero che Gaudí e il suo collaboratore Josep Maria Jujol usano con grande libertà. I viadotti del parco sono sostenuti da colonne di pietra grezza inclinate secondo le spinte: un esempio all'aperto dello stesso pensiero strutturale della catenaria.

7.4.4 La Sagrada Família

Dal 1883 fino alla morte Gaudí lavora al **Tempio espiatorio della Sagrada Família**, iniziato l'anno prima da un altro architetto in forme neogotiche. Gaudí trasforma il progetto in una basilica immensa, con diciotto torri previste, facciate scolpite che raccontano la nascita, la passione e la gloria di Cristo, e un interno a «foresta» di colonne ramificate e inclinate che portano le volte senza archi rampanti. Negli ultimi anni vive quasi nel cantiere; nel giugno del 1926 muore dopo essere stato investito da un tram. La costruzione, finanziata dalle offerte e dai biglietti dei visitatori, è proseguita per tutto il Novecento sulla base dei suoi modelli e disegni, in parte distrutti durante la guerra civile spagnola, ed è ancora in corso. Diverse opere di Gaudí sono iscritte nel Patrimonio mondiale dell'UNESCO dal 1984 (con un'estensione nel 2005).

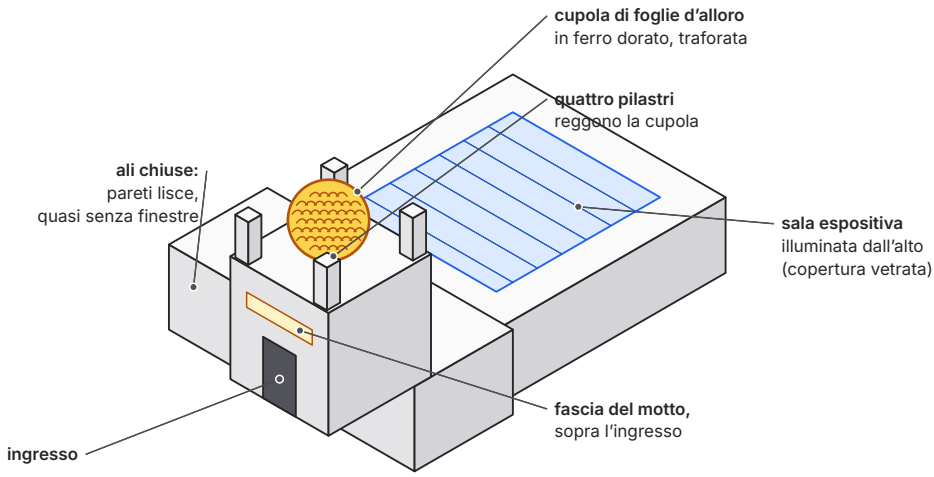
7.5 Vienna: la Secessione e la svolta di Loos

7.5.1 La Secessione e il suo palazzo

Vienna, capitale dell'impero austro-ungarico, è alla fine dell'Ottocento una metropoli di oltre un milione e mezzo di abitanti, appena trasformata dal Ring (vol. 4, cap. 14). Nel 1897 un gruppo di giovani artisti abbandona l'associazione ufficiale degli artisti viennesi, giudicata chiusa e legata al gusto storicista, e fonda la **Secessione**: il primo presidente è il pittore **Gustav Klimt** (1862–1918), tra i fondatori ci sono gli architetti **Joseph Maria Olbrich** (1867–1908) e Josef Hoffmann e il pittore e designer Koloman Moser. Il nome ricorda la *secessio* della plebe romana, che

usciva dalla città per protesta. Il gruppo pubblica una rivista, *Ver Sacrum* («Primavera sacra»), e organizza mostre in cui accoglie artisti stranieri, come Mackintosh.

Per le mostre serve un edificio. Olbrich progetta il **Palazzo della Secessione** (Vienna, 1897–1898), costruito in pochi mesi (Figura 7.7). È un edificio di volumi semplici: un corpo d'ingresso a forma di blocco, con pareti lisce e chiare quasi senza finestre, da cui emergono quattro pilastri che reggono una **cupola traforata di foglie d'alloro** in ferro dorato; i viennesi la soprannominarono «il cavolo d'oro». Dietro, la sala delle mostre è un grande spazio illuminato dall'alto, con pareti mobili che si possono disporre in modo diverso per ogni esposizione: un museo flessibile, pensato per l'arte che cambia. La decorazione è concentrata in pochi punti: le foglie della cupola, le teste delle Gorgoni sopra l'ingresso, gli alberelli dipinti e scolpiti sulle pareti.



schema dei volumi, proporzioni indicative

Figura 7.7 **Il Palazzo della Secessione di Joseph Maria Olbrich (Vienna, 1897–1898): schema dei volumi in assonometria isometrica**, con proporzioni indicative. Il corpo d'ingresso, chiuso e quasi senza finestre, porta sopra la porta la fascia del motto; quattro pilastri reggono la cupola di foglie d'alloro; dietro, la sala delle mostre prende luce dall'alto. Gli ornamenti delle pareti sono omessi.

DA RICORDARE

Il motto della Secessione. Sopra l'ingresso del palazzo si legge una frase del critico Ludwig Hevesi: *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit*, «Al tempo la sua arte, all'arte la sua libertà». Ogni epoca ha diritto a un'arte che le appartenga, invece di indossare gli stili del passato; e l'arte ha diritto di non obbedire al gusto ufficiale. In poche parole c'è il programma di tutta l'Art Nouveau, e anche una premessa delle avanguardie (capp. 8–12).

7.5.2 Otto Wagner: architettura per la città moderna

Il maestro di molti secessionisti è **Otto Wagner** (1841–1918), professore all'Accademia di belle arti, che aderisce alla Secessione nel 1899. Nel suo libro *Architettura moderna* (1896) sostiene che l'architettura deve nascere dalle esigenze, dai materiali e dalle tecniche del proprio tempo. Lo dimostra con un incarico pubblico enorme: le stazioni, i ponti e i viadotti della **Stadtbahn**, la ferrovia urbana di Vienna, costruita negli anni Novanta. I due padiglioni della stazione di Karlsplatz (1898–1899), con un telaio di ferro dipinto di verde, lastre di marmo e decorazioni dorate a girasole, sono il suo esempio più famoso.

L'opera della maturità è la **Postsparkasse**, la Cassa di risparmio postale (Vienna, 1904–1906). La facciata è rivestita di sottili lastre di pietra fissate al muro da bulloni con la testa di **alluminio**, un metallo allora nuovo e costoso: i bulloni restano in vista e diventano l'unico ornamento, il segno di come la facciata è stata montata. Il salone degli sportelli è coperto da una volta di vetro su una struttura metallica, con un pavimento di vetro che porta luce al piano inferiore; persino le bocchette del riscaldamento sono cilindri di alluminio disegnati dall'architetto. È un interno moderno, luminoso e funzionale, che anticipa il linguaggio del cap. 14.

7.5.3 Klimt e le arti applicate

La pittura della Secessione ha il suo protagonista in Klimt. Dopo le scandalose allegorie per l'Università di Vienna, nei primi anni del Novecento egli entra nel suo «periodo d'oro». Nel **Bacio** (1907–1908, olio e foglia d'oro su tela, 180 × 180 cm; Österreichische Galerie Belvedere, Vienna) due amanti abbracciati, lui chino su di lei, lei inginocchiata su un prato fiorito che finisce a strapiombo, sono avvolti in un unico mantello d'oro; solo i volti, le mani e i piedi sono dipinti con un modellato naturale, mentre le vesti diventano superfici piatte di ornamenti: rettangoli neri e bianchi per l'uomo, cerchi e fiori colorati per la donna. Lo spazio sparisce in un fondo d'oro che ricorda i mosaici bizantini che Klimt aveva visto a Ravenna. La pittura si avvicina all'arte decorativa, e la decorazione diventa linguaggio simbolico.

Nel 1903 Hoffmann e Moser fondano la **Wiener Werkstätte**, «Laboratori viennesi», una cooperativa di artigiani e artisti che produce mobili, argenti, gioielli, stoffe, ceramiche, sul modello delle gilde inglesi. Il gusto viennese è diverso da quello di Bruxelles: dominano il quadrato, la griglia, il contrasto tra bianco e nero. La loro opera d'arte totale è il **Palazzo Stoclet** di Bruxelles (1905–1911), costruito da Hoffmann per un banchiere, con un fregio a mosaico di Klimt nella sala da pranzo; dal 2009 è nel Patrimonio mondiale dell'UNESCO.

7.5.4 Adolf Loos: «Ornamento e delitto»

Proprio mentre l'ornamento viennese raggiunge il suo massimo splendore, un architetto lo attacca in modo radicale. **Adolf Loos** (1870–1933), che ha vissuto per alcuni anni negli Stati Uniti e ammira la semplicità degli oggetti d'uso inglesi e americani, sostiene che l'ornamento è un residuo del passato: costa lavoro e materiale, passa di moda in fretta e condanna gli oggetti a in-

vecchiare. Il 21 gennaio 1910 tiene a Vienna una conferenza intitolata **Ornamento e delitto** (*Ornament und Verbrechen*); il testo, tradizionalmente datato al 1908, fu pubblicato in francese nel 1913 e in tedesco solo nel 1929.

APPROFONDIMENTO

Una frase di Loos. Nel saggio Loos scrive di aver scoperto e «regalato al mondo» una verità: «L'evoluzione della civiltà equivale all'eliminazione dell'ornamento dall'oggetto d'uso» (*Evolution der Kultur ist gleichbedeutend mit dem Entfernen des Ornamentes aus dem Gebrauchsgegenstande*). Il titolo è volutamente provocatorio, e il testo contiene paragoni oggi inaccettabili tra i popoli «primitivi», i bambini e i criminali, che vanno letti criticamente come idee del suo tempo. Il nucleo dell'argomento, però, è economico e culturale: un oggetto liscio costa meno lavoro, dura di più e non passa di moda. Loos non chiede di vietare l'ornamento nei monumenti o nell'arte, ma di toglierlo dagli oggetti d'uso e dalle case.

Loos applica le sue idee nella **Looshaus** di Michaelerplatz (Vienna, 1909–1911), un edificio per negozi e appartamenti proprio di fronte al palazzo imperiale. La base, dove si trovano il negozio e gli uffici, è rivestita di marmo venato, con colonne di sobria eleganza; i piani superiori sono di intonaco liscio, con finestre senza cornici. I viennesi, abituati alle facciate decorate del Ring, la chiamarono «la casa senza sopracciglia», e lo scandalo fu tale che i lavori furono sospesi per qualche tempo. Con Loos l'Art Nouveau trova il suo critico più severo, e la strada verso il Movimento moderno (cap. 14) si apre.

COLLEGAMENTI

Vienna 1900: storia, filosofia, letteratura. Negli stessi anni e nella stessa città Sigmund Freud pubblica *L'interpretazione dei sogni* (uscita alla fine del 1899, con la data del 1900), Gustav Mahler dirige l'Opera di corte, Arthur Schnitzler racconta nei suoi drammi la vita segreta della borghesia; ritroverai questo clima nel cap. 8, con Schiele e Kokoschka. In **storia** la Secessione si collega alla Belle Époque e al tramonto dell'impero asburgico, che finirà con la Prima guerra mondiale; in **filosofia**, alla crisi delle certezze e alla domanda di Nietzsche su che cosa resti dei valori tradizionali. Attenzione però a non fare dell'arte un'illustrazione delle idee: vivere nello stesso clima non significa influenzarsi direttamente.

7.6 Il Liberty in Italia

7.6.1 L'Esposizione di Torino del 1902

In Italia lo stile prende il nome di **Liberty**, dal negozio londinese di Arthur Lasenby Liberty che vendeva stoffe e oggetti decorativi, o di **stile floreale**, per l'importanza dei motivi vegetali. Arriva un po' più tardi che nel resto d'Europa, con l'industrializzazione del Nord e il rinnovamento

delle città, e diventa lo stile della borghesia del primo Novecento: villini, palazzine, alberghi, stabilimenti termali, negozi, cinema.

Il momento in cui il Liberty si presenta al pubblico è la **Prima Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna**, aperta a **Torino** nel 1902, nel parco del Valentino. Il regolamento ammetteva soltanto opere originali, che mostrassero una ricerca di forme nuove, ed escludeva le imitazioni degli stili del passato. Partecipano artisti di tutta Europa, tra cui Mackintosh con la sezione scozzese. Gli edifici principali, temporanei e oggi scomparsi, sono di **Raimondo D'Aronco** (1857–1932), un architetto friulano che guarda soprattutto alla Secessione viennese: grandi volumi bianchi, cupole, decorazioni geometriche e floreali.

Torino diventa una delle capitali del Liberty italiano. Il suo architetto più fecondo è **Pietro Fenoglio** (1865–1927), ingegnere e costruttore, autore di decine di palazzine e villini; la **Casa Fenoglio-La Fleur** (1902), all'angolo tra corso Francia e via Principi d'Acaja, con il suo bow-window d'angolo di vetro colorato, è la più nota.

7.6.2 Palermo e Milano: Basile e Sommaruga

A Palermo il Liberty è legato alla ricchezza dei **Florio**, imprenditori del vino Marsala, della navigazione e del tonno, e all'opera di **Ernesto Basile** (1857–1932). Per la famiglia Florio Basile costruisce il **Villino Florio** all'Olivuzza (Palermo, 1899–1902), un piccolo castello con torrette, logge e scale esterne, in cui motivi medievali e normanni si fondono con la linea floreale; Basile disegna anche gli arredi e le parti in legno, realizzati dalla ditta palermitana Ducrot. Nel 1962 un incendio doloso distrusse quasi tutti gli interni; dopo un lungo restauro il villino è stato riaperto al pubblico. Basile lavora anche a Roma, dove progetta l'ampliamento di Palazzo Montecitorio con la nuova aula della Camera dei deputati.

A Milano il Liberty più audace è quello di **Giuseppe Sommaruga** (1867–1917). Il suo **Palazzo Castiglioni** in corso Venezia (Milano, 1901–1903), costruito per l'imprenditore Ermenegildo Castiglioni, ha un basamento di pietra a bugne grezze, quasi rocciose, da cui salgono ferri battuti, cornici e figure. Sul portale c'erano due grandi statue femminili di Ernesto Bazzaro, allegorie della Pace e dell'Industria; le loro forme abbondanti valsero al palazzo il soprannome dialettale di «Ca' di ciapp», e dopo le vignette satiriche dei giornali il proprietario le fece togliere: oggi decorano un altro edificio di Sommaruga in via Buonarroti.

7.6.3 La grafica e le arti applicate

Il Liberty italiano vive anche e soprattutto nella grafica, nella ceramica, nel ferro battuto. Il **manifesto pubblicitario**, che a Parigi era stato elevato ad arte da Toulouse-Lautrec (cap. 5), trova in Italia grandi interpreti nelle Officine grafiche Ricordi di Milano: Adolfo Hohenstein e il giovane Marcello Dudovich disegnano manifesti per l'opera, i grandi magazzini, le automobili, i liquori, mentre il livornese Leonetto Cappiello fa fortuna soprattutto a Parigi. Nelle città italiane puoi riconoscere il Liberty anche nei dettagli: un cancello di ferro battuto, una fascia di pia-

strelle dipinte sotto il cornicione, una vetrata colorata in un portone. Cercarli e disegnarli è un ottimo esercizio di rilievo (cap. 2).

IN SINTESI

Riconoscere l'Art Nouveau in un edificio.

- **Linea:** curve che nascono dalle piante (Bruxelles, Parigi, Torino) o geometrie di quadrati e rettangoli (Glasgow, Vienna).
- **Materiali:** ferro, ghisa e vetro lasciati in vista; ceramica, mosaico, vetrate colorate; a Vienna anche l'alluminio.
- **Struttura e ornamento:** l'ornamento segue la struttura o nasce da essa (la colonna di Horta, gli archi di Gaudí, i bulloni di Wagner).
- **Opera totale:** l'architetto disegna l'edificio, l'arredo e gli oggetti.
- **Serie:** accanto all'artigianato di lusso, pezzi standardizzati e prodotti industriali (gli ingressi del Métro).
- **Limiti:** uno stile della borghesia ricca, spesso costoso; la sua critica (Loos) apre la strada al Movimento moderno.

7.6.4 Dove vedere le opere

Molte opere del capitolo si possono visitare. La Tabella 7.2 indica dove si trovano: se ne hai l'occasione, cerca anche nella tua città un edificio Liberty, fotografalo, disegnane la facciata e prova a datarlo.

Tabella 7.2 Dove si trovano le opere del capitolo (approccio diretto all'opera).

Opera	Autore	Data	Luogo
Red House	P. Webb, W. Morris	1859–1860	Bexleyheath (Londra), National Trust
Hôtel Tassel	V. Horta	1893–1894	Bruxelles, rue Paul-Émile Janson 6
Ingressi del Métro	H. Guimard	dal 1900	Parigi, varie stazioni (per esempio Porte Dauphine, Abbesses)
Glasgow School of Art	C. R. Mackintosh	1897–1909	Glasgow, Renfrew Street (gravemente danneggiata dagli incendi del 2014 e del 2018)
Park Güell	A. Gaudí	1900–1914	Barcellona
Casa Batlló, Casa Milà	A. Gaudí	1904–1906; 1906–1912	Barcellona, Passeig de Gràcia
Sagrada Família	A. Gaudí	Gaudí dal 1883	Barcellona (in costruzione)

Palazzo della Secessione	J. M. Olbrich	1897–1898	Vienna, Friedrichstraße
Postsparkasse	O. Wagner	1904–1906	Vienna, Georg-Coch-Platz
Il bacio	G. Klimt	1907–1908	Vienna, Österreichische Galerie Belvedere
Looshaus	A. Loos	1909–1911	Vienna, Michaelerplatz
Villino Florio	E. Basile	1899–1902	Palermo, viale Regina Margherita
Palazzo Castiglioni	G. Sommaruga	1901–1903	Milano, corso Venezia 47
Casa Fenoglio-La Fleur	P. Fenoglio	1902	Torino, corso Francia angolo via Principi d'Acaja

SINTESI

- William Morris (1834–1896), erede di Ruskin, reagisce agli oggetti industriali che imitano gli stili del passato e chiede sincerità dei materiali, disegno adatto alla tecnica e dignità del lavoro.
- La Red House (1859–1860, Philip Webb) è progettata dall'interno verso l'esterno: la pianta a L e le finestre diverse nascono dalle stanze, dall'uso e dall'orientamento.
- La ditta di Morris (1861; Morris & Co. dal 1875) produce carte da parati, stoffe, vetrate e mobili con motivi naturali stilizzati; la Kelmscott Press (1891) rinnova il libro. Il paradosso: un'arte per tutti che solo pochi possono comprare. Le Arts and Crafts (prima mostra nel 1888) diffondono l'ideale dell'unità delle arti.
- L'Art Nouveau (c. 1890–1914) è uno stile internazionale con molti nomi: Art Nouveau, Modern Style, Jugendstil, Sezessionstil, Modernisme, Liberty o stile floreale.
- I suoi caratteri: la linea della natura (il colpo di frusta), i materiali moderni in vista, l'opera d'arte totale, l'apertura alla produzione in serie.
- Horta, nell'Hôtel Tassel (1893–1894), apre il centro della casa con un vano di ferro e vetro illuminato dall'alto e fa della colonna di ferro un ornamento; Guimard disegna per il Métro (1900) un sistema di pezzi di ghisa standardizzati; Mackintosh costruisce la Glasgow School of Art (1897–1909).
- Gaudí (1852–1926) cerca forme che stiano in piedi da sole: la catenaria capovolta lavora solo a compressione; il modello funicolare della Colònia Güell; Casa Batlló, Casa Milà, Park Güell, Sagrada Família.
- A Vienna la Secessione (1897) costruisce il suo palazzo (Olbrich, 1897–1898) con il motto «Al tempo la sua arte, all'arte la sua libertà»; Wagner porta l'alluminio e il vetro nella Postsparkasse (1904–1906); Klimt dipinge *Il bacio* (1907–1908); la Wiener Werkstätte nasce nel 1903.
- Loos, con «Ornamento e delitto» (conferenza del 1910, tradizionalmente datata 1908) e la Looshaus (1909–1911), critica l'ornamento e apre la strada al Movimento moderno.
- In Italia il Liberty si presenta all'Esposizione di Torino del 1902 (D'Aronco); Basile a Palermo (Villino Florio), Sommaruga a Milano (Palazzo Castiglioni), Fenoglio a Torino; grande fioritura della grafica e delle arti applicate.
- Un patrimonio fragile: demolizioni (Maison du Peuple, Villa Deliella) e incendi (Glasgow) mostrano perché la tutela debba riguardare anche l'architettura recente.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● La Red House fu progettata per William Morris dall'architetto:
   - **A.** George Edmund Street
   - **B.** Philip Webb
   - **C.** Victor Horta
   - **D.** Charles Rennie Mackintosh

2. ● Nella «regola d'oro» del 1880 Morris consiglia di tenere in casa solo ciò che:
   - **A.** è stato fatto a mano
   - **B.** imita gli stili del passato
   - **C.** costa poco
   - **D.** si sa essere utile o si crede essere bello

3. ● La Kelmscott Press, fondata da Morris nel 1891, era:
   - **A.** una tipografia artigianale che stampava libri progettati in ogni parte
   - **B.** una fabbrica di carte da parati stampate a macchina
   - **C.** una rivista dell'Art Nouveau francese
   - **D.** una scuola di architettura a Londra

4. ● Il nome «Art Nouveau» deriva:
   - **A.** da un manifesto di Horta del 1893
   - **B.** da una rivista di Monaco di Baviera
   - **C.** dalla galleria aperta a Parigi da Siegfried Bing nel 1895
   - **D.** dal negozio londinese di Arthur Lasenby Liberty

5. ● Nell'Hôtel Tassel il vano della scala:
   - **A.** è un corridoio buio tra due file di stanze
   - **B.** collega i due corpi della casa e riceve luce dall'alto attraverso una copertura vetrata
   - **C.** è un corpo separato costruito nel giardino
   - **D.** è interamente di pietra, con il ferro nascosto sotto gli stucchi

6. ● Gli ingressi del Métro di Guimard sono importanti anche perché:
   - **A.** sono composti di pezzi di ghisa standardizzati, prodotti in serie e combinabili
   - **B.** sono tutti diversi e fatti a mano
   - **C.** sono costruiti in cemento armato
   - **D.** imitano fedelmente le forme del gotico

7. ● Un arco a catenaria che porta solo il proprio peso:
   A. lavora a trazione, come una catena
   B. ha bisogno di grandi archi rampanti
   C. ha sempre la forma di un semicerchio
   D. lavora soltanto a compressione

8. ● Il motto sopra l'ingresso del Palazzo della Secessione significa:
   A. «Poca decorazione, molta funzione»
   B. «Ogni arte nasce dalla natura»
   C. «Al tempo la sua arte, all'arte la sua libertà»
   D. «L'ornamento è un delitto»

9. ● Gli edifici principali dell'Esposizione di Torino del 1902 furono progettati da:
   A. Raimondo D'Aronco
   B. Ernesto Basile
   C. Giuseppe Sommaruga
   D. Pietro Fenoglio

Lessico dell'arte

10. ● Spiega con parole tue, in 2–3 righe ciascuno, che cosa si intende per *colpo di frusta*, *opera d'arte totale* e *stilizzazione* di un motivo naturale. Per ciascuno indica un esempio del capitolo.

11. ● Abbina ogni nome dello stile al paese in cui si usa: 1) Jugendstil; 2) Modernisme; 3) Liberty; 4) Sezessionstil; 5) Art Nouveau. a) Austria; b) Italia; c) Germania; d) Francia e Belgio; e) Catalogna.

12. ●● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. a) Morris voleva sostituire il lavoro artigiano con le macchine. b) Il nome Liberty viene da un negozio di Londra. c) Il colpo di frusta è una linea la cui curvatura resta costante. d) Nella Postsparkasse di Wagner i bulloni della facciata hanno la testa di alluminio.

13. ●● Completa: «Una catena tenuta per le estremità assume la forma di una _____ e lavora soltanto a _____. Capovolta e resa rigida, diventa un arco che lavora soltanto a _____. Per questo è adatta alla pietra e al _____, che resistono bene a _____».

14. ●● Definisci *bow-window*, *trencadís* e *modello funicolare*, e indica in quale città e in quale opera del capitolo li incontri.

15. ●● Che differenza c'è tra un oggetto *stilizzato* e un oggetto che *imita* uno stile storico? Spiegalo confrontando una carta da parati di Morris con un mobile «neorinascimentale» prodotto in serie a metà Ottocento.

Collocare nel tempo e nello spazio

16. ● Metti in ordine cronologico: a) Palazzo della Secessione; b) Red House; c) Hôtel Tassel; d) Kelmscott Press; e) Casa Milà; f) Looshaus; g) Esposizione di Torino; h) fondazione della ditta di Morris.

17. ● Abbina opera, autore e città: Opere: 1) Postsparkasse; 2) Villino Florio; 3) Hôtel Tassel; 4) Park Güell; 5) Palazzo Castiglioni; 6) Glasgow School of Art. Autori: a) Gaudí; b) Mackintosh; c) Wagner; d) Basile; e) Horta; f) Sommaruga. Città: Bruxelles, Barcellona, Glasgow, Vienna, Milano, Palermo.

18. ●● Sulla Figura 7.4 stima con la barra della scala la distanza in linea d'aria tra Bruxelles e Vienna. Poi spiega perché due artisti così lontani potevano conoscere bene l'uno il lavoro dell'altro intorno al 1900 (pensa ai mezzi di trasporto e di comunicazione dell'epoca).

19. ●● Quali opere o gruppi di opere del capitolo sono iscritti nel Patrimonio mondiale dell'UNESCO, e da quando? Quali opere sono state invece demolite o distrutte, e perché?

Leggere l'opera

20. ●● **Lettura d'opera.** Leggi l'Hôtel Tassel con le quattro analisi (tipologica, strutturale, funzionale, distributiva), aiutandoti con la Figura 7.5, e spiega in che cosa la casa di Horta è diversa da una casa borghese tradizionale sullo stesso lotto.

21. ●● **Lettura d'opera.** Leggi il Palazzo della Secessione (Figura 7.7): volumi, rapporto tra parti chiuse e parti decorate, luce della sala delle mostre, significato della cupola e del motto, funzione dell'edificio. Perché si può dire che il palazzo è il «manifesto costruito» del gruppo?

22. ●● **Lettura d'opera.** Leggi *Il bacio* di Klimt con lo schema dell'appendice E: identificazione, soggetto, composizione e spazio, colore e materia (la foglia d'oro), stile e contesto, collegamenti. Lavora sulla descrizione del capitolo e, se puoi, sulla riproduzione pubblicata dal museo che lo conserva.

23. ●● **Leggere un edificio.** Analizza la Casa Milà: tipo (casa d'affitto in un isolato di Cerdà), struttura (pilastri e travi invece di muri portanti), distribuzione (cortili, piani diversi), copertura (archi a catenaria nel sottotetto, terrazza). Quale conseguenza ha l'assenza di muri portanti per la libertà della pianta?

24. ●●● **Leggere un oggetto.** Descrivi un ingresso del Métro di Guimard come un progetto di disegno industriale: materiali, pezzi standard, modo in cui si combinano, funzione (indicare, illuminare, proteggere), effetto sulla città. Che cosa lo distingue da un oggetto delle Arts and Crafts?

Collegare e confrontare

25. ●● **Disegno.** Su un foglio A4 orizzontale disegna in scala 1:100 un arco a catenaria con luce 12 m e freccia 6 m, per punti, con i valori della tabella dell'Esempio svolto (altezze 5,86 · 5,45 · 4,72 · 3,63 · 2,09 m a 1, 2, 3, 4, 5 m dall'asse). Sovrapponi in un altro colore la parabola con la stessa luce e la stessa freccia, calcolando tu le altezze con $y = 6 \cdot (1 - (x : 6)^2)$. Indica sul foglio in millimetri le altezze di entrambe le curve e la differenza massima.

26. ●● **Esperimento.** Appendi una catenella sottile a due chiodi alla stessa altezza, distanti 60 cm, in modo che il punto più basso scenda di 30 cm sotto la linea dei chiodi (è la catenaria dell'esercizio precedente, in scala 1:20). Misura quanto scende la catena a 5, 10, 15, 20 e 25 cm dal centro e confronta le misure con quelle previste. *Alternativa in classe*: calcola le misure previste dalla tabella dell'Esempio svolto e disegna la catena a grandezza naturale su un foglio A3.

27. ●● **Disegno.** Disegna in scala 1:100, su un foglio A4 verticale, la pianta schematica di una casa a L inventata «dall'interno verso l'esterno»: un'ala di 14,00 × 6,00 m con soggiorno e biblioteca rivolti a sud, e un'ala di servizio larga 5,00 m che prosegue verso sud per 10,00 m dal lato est della prima. Calcola prima l'ingombro totale e le misure sul foglio, poi la superficie coperta; infine calcola la diagonale di controllo dell'ala principale, come faresti in un rilievo (cap. 2). Aggiungi la freccia del nord.

28. ●●● **Confronto.** Morris e Loos sono entrambi critici degli oggetti del loro tempo, ma arrivano a conclusioni opposte sull'ornamento. Confronta le loro idee (che cosa rifiutano, che cosa propongono, che rapporto hanno con la macchina) e spiega perché entrambi sono considerati precursori del disegno industriale (cap. 13).

29. ●●● **Collegamenti.** Costruisci una mappa di collegamenti su «Vienna 1900»: la Secessione e il suo motto, Klimt, Wagner, Loos; Freud e *L'interpretazione dei sogni*; la crisi dell'impero asburgico. Indica per ogni collegamento la materia (storia, filosofia, scienze umane, letteratura) e una frase che spieghi il legame, senza confondere la vicinanza nel tempo con un'influenza diretta.

Verso l'esame

30. ●●● **Dal documento al percorso.** Documento: «L'evoluzione della civiltà equivale all'eliminazione dell'ornamento dall'oggetto d'uso» (Adolf Loos, *Ornamento e delitto*, conferenza tenuta a Vienna nel 1910). Costruisci un percorso di 5 minuti con almeno quattro collegamenti tra materie diverse, partendo dalla frase e arrivando al Movimento moderno.

31. ●●● **Trattazione breve (15–20 righe).** L'Art Nouveau in Europa: origini (Morris e le Arts and Crafts), caratteri, nomi, protagonisti in almeno tre città, rapporto con i nuovi materiali e con la produzione in serie, limiti e critiche.

32. ●●● **Lettura d'opera completa.** Leggi il Park Güell di Gaudí con lo schema dell'appendice E, adattato a un parco: identificazione, funzione originaria e funzione attuale, percorsi e spazi principali (ingresso, scalinata, sala ipostila, terrazza, viadotti), materiali (pietra, trencadís), rapporto tra forma e statica, committenza, collegamenti con le altre opere di Gaudí.

PER APPROFONDIRE

- [PEV] N. Pevsner, *I pionieri dell'architettura moderna*: il libro classico che traccia la linea da Morris all'Art Nouveau e al Movimento moderno.
- [BEN] L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*: i capitoli sul movimento delle Arts and Crafts e sull'Art Nouveau, con molte piante.
- [FRA] K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*: per Horta, Guimard, Gaudí, Mackintosh, Wagner e Loos.
- [ARG] G. C. Argan, *L'arte moderna 1770–1970*: per il rapporto tra Art Nouveau, industria e arti figurative.

Glossario del capitolo

Art Nouveau
Stile internazionale dell'architettura, delle arti decorative e della grafica (c. 1890–1914), ispirato alle linee della natura e all'uso dei materiali moderni; il nome viene dalla galleria parigina di Siegfried Bing (1895).

Arts and Crafts
Movimento inglese di fine Ottocento, nato dalle idee di Ruskin e di Morris, per il rinnovamento delle arti applicate attraverso il lavoro artigiano, la sincerità dei materiali e l'unità di tutte le arti.

Bow-window
Finestra sporgente dalla facciata su più lati, che porta luce e vista in una stanza; tipica delle case di Bruxelles e del Liberty.

Carta da parati
Rivestimento decorato delle pareti, in rotoli di carta; quelle di Morris erano stampate a mano con blocchi di legno, uno per colore.

Catenaria
Curva assunta da una catena sospesa per le estremità sotto il proprio peso; capovolta, è la forma di un arco che porta solo il proprio peso lavorando soltanto a compressione.

Colpo di frusta
Linea tipica dell'Art Nouveau che parte quasi diritta, si incurva sempre di più e si chiude in un ricciolo: la sua curvatura cresce lungo il tratto.

Jugendstil
Nome tedesco dell'Art Nouveau, dalla rivista *Jugend* fondata a Monaco di Baviera nel 1896.

Kelmscott Press
Tipografia artigianale fondata da William Morris nel 1891, in cui ogni parte del libro (caratteri, ornamenti, impaginazione) era progettata e stampata a mano.

Liberty
Nome italiano dell'Art Nouveau, dal negozio londinese di Arthur Lasenby Liberty; detto anche stile floreale.

Modello funicolare
Modello di cordicelle caricate da pesi proporzionati ai carichi reali: la forma tesa, capovolta, dà la forma di una struttura che lavora solo a compressione; usato da Gaudí per la chiesa della Colònia Güell.

Modernisme
Versione catalana dell'Art Nouveau, legata alla rinascita della cultura catalana; protagonista Antoni Gaudí.

Opera d'arte totale
In tedesco *Gesamtkunstwerk*: opera in cui tutte le arti sono riunite in un progetto unitario; nell'Art Nouveau, l'edificio progettato insieme a tutti gli arredi e gli oggetti.

Ornamento e delitto
Conferenza di Adolf Loos (Vienna, 1910; testo tradizionalmente datato 1908) contro l'ornamento negli oggetti d'uso, considerato uno spreco di lavoro e di materiale.

Secessione
Gruppo di artisti che nel 1897 si separò dall'associazione ufficiale degli artisti di Vienna per un'arte moderna e libera; primo presidente Gustav Klimt.

Stile floreale
Altro nome italiano del Liberty, per l'importanza dei motivi vegetali e floreali.

Stilizzazione
Semplificazione di una forma naturale, ridotta a linee e superfici piatte e ripetibili, adatta alla tecnica con cui viene riprodotta.

Trencadís
Mosaico catalano di frammenti irregolari di ceramica e di vetro, spesso di recupero, usato da Gaudí e da Jujol, per esempio nel Park Güell.

Wiener Werkstätte
Laboratori viennesi fondati nel 1903 da Josef Hoffmann e Koloman Moser per produrre mobili e oggetti d'arte applicata di alta qualità.

Soluzioni

1. B. Philip Webb, amico di Morris dai tempi dello studio di Street.

2. D. Ciò che si sa essere utile o si crede essere bello (*The Beauty of Life*, 1880).

3. A. Una tipografia artigianale: Morris disegnava caratteri e ornamenti e stampava a mano; capolavoro il Chaucer del 1896.

4. C. Dalla *Maison de l'Art Nouveau* di Siegfried Bing (Parigi, 26 dicembre 1895). B indica l'origine di *Jugendstil*, D quella di *Liberty*.

5. B. Collega il corpo sulla strada e quello sul giardino ed è illuminato dall'alto.

6. A. Pezzi di ghisa standardizzati, fusi in serie e combinati secondo la misura di ogni accesso.

7. D. Lavora soltanto a compressione; è la catena capovolta. Con la stessa luce e la stessa freccia non coincide con il semicerchio né con la parabola (Figura 7.6).

8. C. «Al tempo la sua arte, all'arte la sua libertà» (Ludwig Hevesi).

9. A. Raimondo D'Aronco.

10. *Traccia*: colpo di frusta, linea che parte lenta e si avvolge di colpo, tratta da uno stelo (ricamo di Obrist, ringhiere di Horta e di Guimard); opera d'arte totale, l'architetto progetta l'edificio e tutto ciò che contiene (Hôtel Tassel, Palazzo Stoclet); stilizzazione, semplificazione di un motivo naturale reso piatto e ripetibile (le carte da parati di Morris).

11. 1-c; 2-e; 3-b; 4-a; 5-d.

12. a) Falso: Morris voleva tornare al lavoro artigiano e diffidava della macchina. b) Vero (Liberty & Co.). c) Falso: la curvatura cresce lungo il tratto, e alla fine la linea si avvolge con un raggio piccolo. d) Vero.

13. catenaria; trazione; compressione; mattone; compressione.

14. *Bow-window*: finestra sporgente su più lati, a Bruxelles nella facciata dell'Hôtel Tassel (e a Torino nella Casa Fenoglio-La Fleur); *trencadís*: mosaico di frammenti di ceramica e di vetro, a Barcellona nella panchina del Park Güell; *modello funicolare*: modello di cordicelle caricate da pesi che, capovolto, dà la forma di una struttura compressa, a Barcellona per la chiesa della Colònia Güell.

15. *Traccia*: la stilizzazione parte dalla natura e la semplifica secondo la tecnica (la stampa a blocchi su una superficie piatta), senza fingere profondità; l'imitazione copia forme nate in un'altra epoca per altri materiali e altre tecniche, spesso riproducendo a macchina ornamenti che erano intagliati a mano. Per Morris la prima è sincera, la seconda è una falsificazione.

16. b) Red House (1859–1860) → h) ditta di Morris (1861) → d) Kelmscott Press (1891) → c) Hôtel Tassel (1893–1894) → a) Palazzo della Secessione (1897–1898) → g) Esposizione di Torino (1902) → e) Casa Milà (1906–1912) → f) Looshaus (1909–1911).

17. 1-c, Vienna; 2-d, Palermo; 3-e, Bruxelles; 4-a, Barcellona; 5-f, Milano; 6-b, Glasgow.

18. Sulla carta la distanza misura poco meno di 5 volte il tratto di 200 km della barra: circa 950 km. La distanza reale in linea d'aria è di circa 915 km: la piccola differenza dipende dalla proiezione semplificata, in cui la scala è esatta solo lungo i meridiani. Intorno al 1900 la rete ferroviaria europea collegava le capitali in poco più di un giorno di viaggio; le riviste illustrate (*The Studio*, *Jugend*, *Ver Sacrum*), le mostre internazionali (Vienna 1900, Torino 1902) e le Esposizioni universali facevano circolare immagini e idee.

19. Le case di Horta a Bruxelles (quattro dimore, iscritte nel 2000); le opere di Gaudí (dal 1984, con un'estensione nel 2005); il Palazzo Stoclet di Hoffmann (2009). Demolite o distrutte: la Maison du

Peuple di Horta (demolita nel 1965), la Villa Deliella di Basile a Palermo (abbattuta nel 1959 durante la speculazione edilizia), gli edifici dell'Esposizione di Torino (temporanei); la Glasgow School of Art è stata devastata dagli incendi del 2014 e del 2018; gli interni del Villino Florio da un incendio doloso nel 1962.

20. *Traccia*: vedi l'Esempio svolto. Una casa tradizionale sullo stesso lotto stretto avrebbe le stanze in fila e un corridoio o una scala buia contro un muro laterale; Horta divide la casa in due corpi e mette al centro un vano luminoso di ferro e vetro, che distribuisce i piani e diventa lo spazio di rappresentanza; il ferro è in vista e la decorazione (colonna, pareti, pavimento, ringhiere) segue la stessa linea.

21. *Traccia*: blocco d'ingresso chiuso e chiaro, volumi semplici; decorazione concentrata nella cupola, nelle Gorgoni e negli alberelli; la sala delle mostre illuminata dall'alto e con pareti mobili, flessibile per ogni esposizione; la cupola di alloro come simbolo di vittoria e di consacrazione dell'arte; il motto come programma. È un «manifesto costruito» perché la sua forma dichiara ciò che il gruppo voleva: un'arte del proprio tempo, libera dagli stili storici, e un luogo per mostrarla.

22. *Traccia*: Klimt, 1907–1908, olio e foglia d'oro su tela, 180 × 180 cm, Belvedere di Vienna; due amanti abbracciati, la donna inginocchiata, su un prato fiorito al bordo di un precipizio; composizione verticale chiusa nel quadrato, figure fuse in un unico mantello; volti e mani modellati, vesti piatte e ornamentali (rettangoli per l'uomo, cerchi e fiori per la donna); oro che annulla lo spazio, memoria dei mosaici di Ravenna; Secessione viennese, simbolismo, rapporto tra pittura e arti applicate; collegamenti: Vienna 1900, l'amore come tema della letteratura del tempo, il fondo oro medievale.

23. *Traccia*: casa d'affitto su un lotto d'angolo smussato dell'Eixample; pilastri e travi reggono i solai, la facciata ondulata di pietra non è un muro portante continuo; due cortili danno luce; nel sottotetto archi di mattone a catenaria, sulla terrazza comignoli scultorei. Senza muri portanti interni, ogni piano può essere diviso in modo diverso: è un'anticipazione del principio della pianta libera che Le Corbusier formulerà nel 1927 (cap. 14).

24. *Traccia*: ghisa e vetro; pochi tipi di pezzi (pali, balaustre, cartigli, insegne, pensiline) fusi in serie e combinati per ogni accesso; funzione di segnalare l'ingresso, illuminarlo, proteggere le scale; un'immagine unitaria e riconoscibile in tutta Parigi. A differenza delle Arts and Crafts, l'oggetto non è unico né fatto a mano: la qualità è progettata una volta e moltiplicata dall'industria.

25. Valori in mm sul foglio (1:100), a 1, 2, 3, 4, 5 m dall'asse. Catenaria: 58,6 · 54,5 · 47,2 · 36,3 · 20,9 mm. Parabola: $y = 6 \cdot (1 - 1/36) \approx 5{,}83$ m → 58,3 mm; $6 \cdot (1 - 4/36) \approx 5{,}33$ m → 53,3 mm; $6 \cdot (1 - 9/36) = 4{,}50$ m → 45,0 mm; $6 \cdot (1 - 16/36) \approx 3{,}33$ m → 33,3 mm; $6 \cdot (1 - 25/36) \approx 1{,}83$ m → 18,3 mm. Chiave a 60 mm e imposte a ±60 mm per entrambe. Differenza massima intorno a 4 m dall'asse: 36,3 − 33,3 = 3,0 mm (circa 0,3 m reali). Il disegno occupa 120 × 60 mm e sta comodamente nell'area utile di 277 × 190 mm.

26. In scala 1:20 un metro dell'arco diventa 5 cm, e la catena scende sotto la linea dei chiodi di 5 cm per ogni metro di altezza dell'arco. Misure previste a 5, 10, 15, 20, 25 cm dal centro: 29,3 · 27,2 · 23,6 · 18,1 · 10,5 cm (al centro 30,0 cm, ai chiodi 0). Una catena reale dà valori vicini, con piccole differenze dovute alla rigidità degli anelli e alla precisione della misura (qualche millimetro).

27. Ingombro totale: 14,00 m (est–ovest) × 16,00 m (nord–sud: 6,00 + 10,00); sul foglio, a 1:100, 140 × 160 mm: entra nell'area utile di 190 × 277 mm. Ala principale 140 × 60 mm; ala di servizio 50 × 100 mm, allineata al lato est. Superficie coperta: $14{,}00 \times 6{,}00 + 5{,}00 \times 10{,}00 = 84{,}00 + 50{,}00 = 134{,}00$ m². Diagonale dell'ala principale: $\sqrt{(14{,}00^2 + 6{,}00^2)} = \sqrt{232} \approx 15{,}23$ m, cioè 152,3 mm sul foglio. Le finestre grandi vanno sul lato sud dell'ala principale, che guarda il cortile formato dalle due ali.

28. *Traccia*: entrambi rifiutano l'oggetto industriale che imita gli stili storici. Morris propone il ritorno all'artigianato, l'ornamento tratto dalla natura e sincero rispetto al materiale, e diffida della macchina; Loos accetta il mondo moderno e chiede di eliminare l'ornamento dagli oggetti d'uso, perché costa la-

voro, passa di moda e li fa invecchiare. Precursori del design: Morris perché unisce arte e oggetto d'uso e pensa il progetto in relazione alla tecnica; Loos perché indica la semplicità e la funzione come valori. Il Werkbund e il Bauhaus (cap. 13) uniranno le due eredità: qualità del progetto e produzione industriale.

29. *Traccia*: storia, la Vienna capitale di un impero multinazionale in crisi, che finirà nel 1918; arte, la Secessione (1897) e il suo motto, Klimt, Wagner, Loos; scienze umane e filosofia, Freud e l'inconscio, la crisi delle certezze e la domanda di Nietzsche sui valori; letteratura, Schnitzler. Un buon lavoro distingue il clima comune (la ricerca di ciò che sta sotto la superficie, la rottura con la tradizione) dalle influenze dimostrabili.

30. *Traccia*: 1) arte: Loos, la Looshaus e la critica all'ornamento della Secessione; 2) architettura: il Movimento moderno, Le Corbusier e la casa come macchina, il funzionalismo (capp. 13–14); 3) storia: Vienna 1900, la società di massa e la produzione industriale; 4) filosofia: la critica della tradizione, o Benjamin sull'opera nell'epoca della riproducibilità tecnica (in parafrasi); 5) economia e scienze: lavoro, materiali, durata degli oggetti, oggi anche il consumo di risorse; 6) inglese: Morris e le Arts and Crafts come punto di partenza opposto.

31. *Traccia*: Morris e Ruskin, la reazione all'oggetto industriale; le Arts and Crafts; la galleria di Bing (1895) e i nomi dello stile; caratteri (linea della natura, materiali in vista, opera totale, serie); Horta a Bruxelles, Guimard a Parigi, Mackintosh a Glasgow, Gaudí a Barcellona, la Secessione a Vienna, il Liberty a Torino, Milano e Palermo; limiti (arte per la borghesia ricca, costi) e critica di Loos; eredità verso il Bauhaus e il Movimento moderno.

32. *Traccia*: Gaudí per Eusebi Güell, 1900–1914, Barcellona; nato come quartiere-giardino di case, ne furono costruite solo due, parco pubblico dal 1926; percorsi: padiglioni d'ingresso, scalinata con la salamandra, sala ipostila di colonne doriche inclinate che regge la terrazza, panchina ondulata, viadotti su colonne di pietra inclinate secondo le spinte; materiali: pietra grezza del luogo, trencadís di ceramica e vetro di recupero (con Jujol); forma e statica: lo stesso pensiero della catenaria; collegamenti: Casa Milà, Colònia Güell, Sagrada Família; Patrimonio UNESCO.