



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "FEDERICO II"
Facoltà di Architettura

Dipartimento di configurazione ed attuazione dell'Architettura
Dottorato in Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente
XX ciclo

Coordinatore: Prof.^{ssa} Mariella Dell' Aquila

(Settore Scientifico Disciplinare: ICAR/17)
Coordinatore d'indirizzo: Prof.^{ssa} Mariella Dell'Aquila

Dottorando: Federica Di Gennaro

Titolo: Il disegno dello spazio tra decorazione e struttura: Il paradigma della metropolitana nell'opera di Otto Wagner

Indice

Premessa

Capitolo I - Il ruolo della conoscenza

Otto Wagner: il contesto culturale e la sua formazione

Geometria e materia nella definizione di uno “stile utile”

Capitolo II - Immagine e forma dell'architettura nelle opere di Otto Wagner

I progetti non realizzati

La ricerca formale nella riproposizione degli stili del passato

Il ruolo della decorazione nel disegno di insieme

Il disegno degli involucri spaziali quale rappresentazione della tecnica

Gli interventi a scala urbana

Capitolo III – Il disegno della città: la metropolitana di Vienna

La struttura della nuova rete metropolitana

Le stazioni della metropolitana quali elementi di qualificazione urbana

Le stazioni di Karlsplatz

La stazione di Hofpavillon

Il ponte sullo Zillie

Capitolo IV- Il disegno tra lettura e interpretazione

I disegni di Otto Wagner come strumento e luogo del progetto

La rappresentazione dell'architettura nel ridisegno delle opere di Otto Wagner

Elaborati Grafici

Appendice

Cronologia delle opere

Cronologia delle fasi costruttive della metropolitana di Vienna

Biografia

Bibliografia

Indice e fonte delle illustrazioni

Premessa

Nel panorama culturale ed architettonico della Vienna dell'Ottocento spicca la figura di Otto Wagner, personalità poliedrica che ha saputo legare il proprio nome alla capitale austriaca nella quale ha vissuto ed operato, per la capacità di configurare materialmente ed operativamente la *forma urbis* attraverso temi progettuali riferiti alla scala architettonica e urbana e risolti nell'ambito di una visione d'insieme portavoce delle istanze della collettività. A distanza di quasi cento anni dalla sua morte, Vienna, infatti mantiene un'impronta ben precisa ed in essa si riconosce lo spirito di Wagner che ha saputo recepire dalla città stessa la sua tradizione, cogliendone i mutamenti, e restituendo, attraverso le sue opere, l'immagine dei fermenti sociali ed artistici di quanto i tempi andavano manifestando. Accanto a ciò, la peculiarità dell'architettura wagneriana va letta inoltre nel fatto che, pur mantenendo invariato il legame con la cultura del passato, essa è capace di documentare il cambiamento del gusto nel passaggio tra Ottocento e Novecento.

La presente ricerca si è attestata su ambiti compositivi differenziati, così da mettere in risalto gli elementi ricorrenti ed i caratteri peculiari dell'opera di Otto Wagner, proponendo una lettura critica articolata su più livelli di approfondimento e riferita ad alcune esemplificazioni paradigmatiche nell'ambito della progettazione della metropolitana di Vienna.

Nello specifico, ai fini dello studio, è stato identificato un ambito linguistico iniziale, riferito agli anni a cavallo tra il 1870 e il 1890 e relativo alla realizzazione di opere caratterizzate da una forte valenza storicista, in cui l'eredità del linguaggio architettonico è affiancato dalla volontà di reinterpretare liberamente i canoni stilistici e morfologici del passato: sono opere nelle quali egli dà avvio ad un rinnovamento che non è ancora rottura con i vecchi schemi, ma è espressione di un linguaggio personale, in cui la dialettica con la cultura classica non si risolve semplicemente come formula stereotipata, ma diventa incentivo formale da reinterpretare.

Il linguaggio di Otto Wagner trova una più matura espressione in un periodo successivo, quello relativo agli anni compresi tra il 1892 e il 1900, periodo che coincide con la sua adesione al movimento della secessione viennese, che regola e definisce un lessico che si arricchisce di nuovi elementi in cui i materiali e le tecniche costruttive accentuano l'espressività delle sue opere. Mentre la concezione dell'architettura rimane pressoché invariata perché maturata e verificata nel corso del tempo, l'involucro architettonico viene ora ad essere sottolineato ed enfatizzato da virtuosismi cromatici, dove la decorazione è resa come combinazione di colori e dove il valore espressivo del piano di facciata non è più affidato a simboli vuoti, ma è demandato al disegno, al colore, alla linea. Il tema del rivestimento raggiunge in questi anni la sua piena formulazione, acquistando una forte valenza figurativa, inteso quale paramento tessile sospeso sui fronti. Così il volume puro, la superficie liscia, il taglio netto delle finestre, sono portatori di un nuovo linguaggio ove la decorazione acquista una diversa espressività, contribuendo a sottolineare un nuovo sistema di valori. In tutta l'opera del maestro si riscontra una ricerca rivolta ad una nuova oggettivazione dell'architettura, attraverso cui è possibile leggere non solo i mutamenti architettonici del tempo, ma le linee teoriche poste a fondamento del suo linguaggio espressivo. Così tra il 1903 e il 1905 si attua il passaggio dal periodo secessionista al prorazionalismo, quando la qualificazione formale dell'architettura ed in particolare della superficie, non è più affidata all'effetto del disegno ornamentale riproposto sulla superficie esterna, ma al disegno astratto

delle linee di commettitura delle lastre e dei chiodi, quale espressione del montaggio diverso degli elementi di rivestimento.

Così la decorazione, dapprima naturalistica, poi di gusto secessionista, gradualmente viene stilizzata, ridimensionandosi fino a ridursi ad una sottolineatura del volume, che rimane essenziale e puro nella sua conformazione, risolvendosi l'ornamento in una composizione di moduli ritmici, di elementi diversamente dimensionati, di sequenze e di tessiture, che corrispondono alla volontà di conferire ai prospetti un'organizzazione gerarchica attraverso il trattamento del rivestimento. Man mano che cambia il concetto di decorazione, si modifica con esso anche quello di involucro che si configura quale semplice superficie, nell'ottica di evidenziare volumetrie pure e stereometriche. A queste viene contrapposta una configurazione spaziale interna che risulta qualificata da una maggiore complessità di soluzioni formali e strutturali che vengono appena accennate all'esterno, dove la scatola architettonica diventa l'involucro entro cui Wagner disegna la forma.

Questi ambiti linguistici e temporali sono di fatto rinvenibili all'interno di un contesto unitario e di più grande respiro quale è il progetto della metropolitana viennese, che impegna Wagner dal 1894, anno in cui viene nominato Oberbaurat (consigliere artistico della Commissione per i dispositivi del traffico), al 1908 anno in cui vengono terminati i lavori dell'ultimo tratto del Donaukanal. Le diverse stazioni della metropolitana assumono, in questo ambito di volta in volta caratteri differenziati in accordo con lo specifico linguaggio.

Nell'analisi delle stazioni di Karlsplatz e dell'Hofpavillon, progettate entrambe nel 1898, e del ponte dello Zillie (1894-98) sono stati rinvenuti i caratteri peculiari e quelli ricorrenti che si esplicitano nell'uso di nuovi materiali e tecniche costruttive. Le stazioni analizzate sono pienamente corrispondenti allo stile secessionista nelle decorazioni e nella presenza di elementi e tecniche proprie del periodo, ma sono anche l'occasione per sperimentare soluzioni innovative che Wagner formulerà pienamente negli anni a seguire. Il ponte sullo Zillie invece è la massima espressione dell'architettura wagneriana proiettata verso il futuro e mostra la precisa volontà di realizzare un'opera che sia "funzionale" e nello stesso tempo espressione delle ultime linee di ricerca rivolte alla riqualificazione dell'ambiente urbano.

Alcune tematiche progettuali convivono e si sovrappongono a dimostrare la complessità delle opere del maestro, in cui la sensibilità e la ricerca sono al servizio del progetto nelle diverse scale architettoniche, dove prende forma l'espressione di un linguaggio del tutto personale e dove il vocabolario degli stili è plasmato e rinnovato dalla capacità di Wagner di recuperare, analizzare, riproporre, semplificare, ridurre, integrare lo storicismo architettonico che la capitale danubiana era in grado di mostrargli o suggerirgli. E questo modo di pensare l'architettura è riscontrabile non solo in un singolo manufatto architettonico - la cui unità nasce sempre da molteplici reminiscenze e matrici - ma in tutto l'arco della produzione wagneriana, nella quale si collocano le molte testimonianze del suo lavoro.

CAPITOLO I - Il ruolo della conoscenza

Otto Wagner: il contesto culturale e la sua formazione.

La figura di Otto Wagner assume nella storia dell'architettura un ruolo paradigmatico soprattutto se riferito al particolare momento storico in cui si trova ad operare: considerato dai critici e dagli storici un precursore dell'architettura moderna, non tanto e non solo per il valore delle opere in sé, soggette, come tutte le attività umane, all'obsolescenza ed al superamento tecnico, ma per aver indicato i principi teorici che sottendono l'architettura intesa quale interprete ed espressione del tempo cui ci si riferisce e delle necessità primarie dell'individuo come soggetto di una collettività. Una panoramica del tempo in cui ha operato appare necessaria al fine di mettere a fuoco le motivazioni ed i presupposti teorici che lo hanno portato alla realizzazione dei suoi progetti.

Gli anni in cui Otto Wagner ha vissuto (1841 – 1918) coincidono con un periodo di fondamentale importanza nell'ambito dello sviluppo e della caratterizzazione della società occidentale, tale da influenzare, direttamente o indirettamente, sotto tanti e diversi aspetti, la sua opera professionale ed artistica.

Uno spirito indagatore quale quello di Otto Wagner, curioso delle novità, aperto agli stimoli di una società in evoluzione, non poteva non assorbire i fermenti che hanno dato vita a cambiamenti radicali nella politica, nell'economia, nell'assetto della società, nella religione, nell'arte e, quindi, complessivamente, in quella che viene riconosciuta come cultura occidentale. Espressione, dunque, della cultura del tempo ed interprete dei molteplici fenomeni del momento storico, Wagner ha saputo cogliere le esigenze primarie legate alla quotidianità e al vivere dell'individuo, sublimandole e trasformandole in espressioni artistiche, prima ancora che architettoniche.

Gli anni che lo vedono giovane studente, fra il 1860 ed il 1880, anni quindi di prima formazione culturale, sono quelli dell'espansione dell'imperialismo sia inglese che francese, oltre che del nascente e rivale imperialismo prussiano.

Quegli stessi anni sono gli ultimi di una Europa permeata della grandiosità e dei fasti delle corti regali ed imperiali che devono rappresentare, agli occhi dei sudditi, la "grandeur" delle dinastie dominanti. Sono gli anni in cui meglio si afferma l'effetto della lunga pace imposta dalla Santa Alleanza e garantita dalle armi asburgiche. Le innovazioni tecnologiche che si vanno affermando, il vapore, le nuove linee ferroviarie e poco più tardi l'elettricità, comportano mutamenti nella mentalità, nelle abitudini, nelle necessità delle popolazioni che si traducono, nel giro di pochissimo tempo, in comportamenti accettati e consolidati ed in strutture, anche architettoniche, a cui prima non si sarebbe pensato.

In particolare negli anni fra il 1860 ed il 1870, la maggiore facilità di trasporti, il capitalismo e la prima industrializzazione, con la nascita ed il consolidarsi dei grandi imperi industriali, la perdita dello status di privilegio dell'aristocrazia, sia di fronte all'ordinamento giuridico che nella considerazione sociale, l'abbandono progressivo delle coltivazioni agricole, danno origine, in tutte le grandi nazioni, ad un primo fenomeno di urbanesimo caotico e tumultuoso che danno origine ad un ripensamento teorico dello spazio umanizzato inteso in senso urbanistico e territoriale e che troverà poi una sua realizzazione nella ristrutturazione delle grandi città. Prima di tutte Parigi che, mantenendo il primato culturale a cui faranno riferimento le altre capitali, dà avvio allo sventramento dei vecchi quartieri, delle vecchie fortezze e delle mura non più ritenute funzionali alla difesa, realizzando parallelamente i grandi boulevards che daranno l'impronta alla città moderna. La ristrutturazione di Haussmann per Parigi diventa il

modello di città a cui si ispireranno gli architetti per il rinnovamento di tutte le altre capitali, Vienna compresa, abbandonando il criterio di arroccamento a difesa, per aprirsi alle esigenze di case di abitazione necessarie all'aumento della popolazione urbana ed all'incipiente, tumultuoso e caotico primo sviluppo industriale.

E' in questo periodo che Vienna si prepara a divenire metropoli, trovandosi al centro del suo composito impero, crocevia dei traffici e centro diplomatico sulle direttrici est-ovest fra Europa e Russia zarista e fra mondo germanico a nord e Balcani e Asia a sud. Così lo sviluppo edilizio diviene improrogabile, si abbattano le mura di cinta della città e, pur mantenendo il loro tracciato, il loro percorso circolare viene edificato con palazzi che hanno ancora caratteri di monumentalità. E' il Ring, primo anello edilizio che racchiude il vecchio centro storico (Altstadt).

Dal punto di vista sociale, inizia l'affermazione del nuovo ceto dominante, industriale, capitalistico e borghese che conta su larghe disponibilità di denaro, ma che ha anche l'esigenza di avere disponibili, in prossimità dei grossi centri urbani, grandi masse di lavoratori ai quali occorre assicurare un tetto, cosa che restituisce, però, un appetibile reddito agli investitori in immobili.

Non meno grandi ed affascinanti sono i temi di dibattito politico e sociale: a distanza di poco meno di cento anni dalla Rivoluzione Francese si affermano e si radicano, nella coscienza individuale e collettiva, i principi fondanti della cultura laica europea. L'individuo europeo acquisisce la coscienza di essere cittadino e non suddito. Questa semplice affermazione mina le basi su cui poggia il potere imperiale che non trova più la sua ragion d'essere nell'investitura divina, ma nel consenso dei cittadini che fanno parte dello Stato, che non è più considerato proprietà disponibile e personale del monarca, ma bene comune.

E' in questo contesto di fermenti sociali e politici che si colloca la figura di Otto Wagner, che si confronta con le tematiche emergenti che contraddistinguono questo particolare momento storico, quali l'architettura nella città ed in particolare l'architettura della città, intesa quale sistema complesso definito dall'interazione di un singolo elemento. Otto Wagner, nasce il 13 luglio 1841, a Penzing, allora ancora un sobborgo di Vienna, nel periodo di massimo splendore della casa d'Asburgo. Francesco Giuseppe, nominato nel 1849 imperatore del composito mosaico di nazionalità, interpreta e rappresenta in pieno lo spirito ed il ruolo dell'Impero Asburgico e Vienna capitale, sede della fastosa corte, ne rappresenta la maestà nei palazzi e negli edifici monumentali.

I primi anni della vita di Otto Wagner, figlio di un alto funzionario della corte Imperial-Regia, sono gli anni della sua formazione culturale; anni nei quali egli tende ad assorbire ed a fare propri i principi che permeano la Kultur del suo mondo di appartenenza. Principi che non si discostano da quella che era la visione del tempo nella società aristocratica, colta e raffinata in tutta l'Europa Occidentale. Le sue esperienze di studio e di formazione lo portano prima al Politecnico di Vienna (1857) e poi a Berlino, alla Konigliche Bauakademie nel 1860 per un periodo non lungo, ma interessante per la presa di coscienza di punti di vista esterni al proprio ambito culturale. Segue, infatti, i corsi di Carl Ferdinand Busse, allievo del grande Schinkel¹, di cui era viva ancora l'influenza sugli architetti tedeschi dell'epoca, improntati in genere ad "*un classicismo freddo e alquanto pedante*".

Di ritorno a Vienna nel 1861 frequenta la Akademie der Bildenden Künste (Accademia di Arti figurative) ed i corsi di Siccard von Siccardsburg e Eduard van der Nüll, architetti di Stato, progettisti del Ring e direttori dei lavori per la

costruzione dell'Opera di Vienna.

Certamente l'aver frequentato l'Accademia lascia una traccia profonda nella sua personalità, rafforzando le sue doti naturali di esteta e di cultore della bellezza, tanto che nelle sue opere assumerà eguale dignità la funzionalità, la ricerca della forma elegante e la ricercatezza dei rivestimenti e degli arredi, privilegiando, quando possibile, materiali non costosi.

Inserito nel prestigioso studio di Ludwig von Forster², Wagner assorbe il classicismo che si respira nelle opere che definiscono il Ring e che riaffiora negli studi di progetti che, seppure non realizzati, contribuiscono a formare ed a plasmare il suo spirito³. Sono realizzazioni che non si discostano dal classicismo di maniera degli architetti del periodo, per i quali la bellezza dell'edificio è determinata dallo stile in cui il manufatto si riconosce: la bellezza stessa è considerata indipendente dalla struttura e disegnata a posteriori mediante l'apposizione di decorazioni diverse che danno fastosità al manufatto, pur non essendo correlati ad esso.

E' lo stesso Wagner a definirsi, più tardi, come interprete "*di una sorta di libero Rinascimento*"⁴.

Con questa affermazione egli si colloca, concettualmente, nella corrente dei progettisti che adottano pedissequamente lo stile ricco e monumentale con cui è stato costruito il Ring, ritrovandosi nella corrente di pensiero che vede l'architettura come realizzazione ancora di uno *status* sociale di cui l'edificio è espressione e manifestazione. Ma certamente i canoni di questo tipo di architettura gli stanno stretti; egli esplicita, infatti, un approccio che non è ancora rottura con i vecchi schemi, ma è certamente riproposizione di una visione personale, una nuova dinamica delle idee che non gli fa rinnegare il passato, di cui la sua cultura è permeata, ma che gli permette di intravedere nuovi orizzonti dettati non dall'apparenza, ma legati ad esigenze di natura pratica.

A tal proposito appare opportuno porre attenzione alle sue prime realizzazioni, ancora nella sostanza coerenti con il periodo, ma espressione di una riflessione sui principi informativi del suo modo di progettare: trattasi di due allestimenti scenici disegnati nel 1879 per i festeggiamenti del venticinquennale delle nozze della coppia imperiale noto come corteo Makart⁵ e nel 1881 per l'ingresso in Vienna della sposa del principe Rodolfo, Stefania del Belgio. Entrambi rispondono e si adeguano al gusto fastoso che doveva celebrare la grandezza della casa regnante, presentando, ornamenti e decorazioni sovrabbondanti. Non è da pensare che egli aderisca esclusivamente alla parola d'ordine lanciata da Makart per la scelta del registro stilistico degli addobbi; cioè a quel rinascimento tedesco costantemente riproposto per cementare il senso di identità nazionale di una monarchia sostenuta da una borghesia liberale: egli si orienta verso un allestimento che richiami l'idea dell'arco di trionfo romano, con questo suggerendo sommessamente il ricordo del titolo imperiale perduto. Nel secondo allestimento il carattere effimero e gioioso risulta più evidente per la stessa collocazione dell'intervento: non si trattava, infatti, di una festa per la conquista di una città, ma di un omaggio alla grazia di una giovane promessa sposa. Affiora in esso già più chiaramente quello che sarà uno dei principi innovatori della concezione wagneriana dell'architettura: il manufatto architettonico deve esprimere, sia nella struttura che nell'allestimento decorativo, lo spirito per il quale il manufatto è concepito: in questo caso l'omaggio alla leggiadria ed alla leggerezza del gusto femminile espresso dagli addobbi che lo rendono gradevolmente esotico per l'opulenza degli addobbi, in una cornice che anticipa il gusto floreale del successivo movimento della

Secessione.

Nel corso della sua vita professionale, Wagner si impegna in prima persona, sia come committente⁶ che come architetto, nella progettazione e nella realizzazione di edifici residenziali, di cui quelle che risalgono alle prime realizzazioni degli anni tra il 1864 e il 1871, pur avendo il carattere di opere minori costituiscono però l'occasione per mettere a fuoco i problemi connessi all'abitare.

Se nelle prime opere la *venustas* sembra disgiunta dalla struttura e dalla funzione, nel periodo successivo Otto Wagner avvia una riflessione critica che lo conduce a formulare un giudizio sull'estetica del manufatto che costituirà, uno dei principi fondanti nel prosieguo della sua attività. L'armonia delle proporzioni deve scaturire dall'integrazione di due elementi fondamentali: manifestazione dello scopo della costruzione e sua funzionalità. Allora non è l'edificio che nasce con uno stile imposto dal progettista, ma è l'insieme della costruzione ed il suo "uso" che ne definiscono lo stile.

A tal proposito Wagner scrive nell'introduzione del suo "Einige skizzen, Projecte und ausgeführte Bauwerke (Alcuni schizzi, progetti e opere realizzate): *"Gridare "eureka" a proposito di questo o quello stile, o ancora assoggettare determinate tendenze stilistiche a programmi edilizi specifici mi sembra puerile, e un'autentica natura creativa, tesa al progresso dell'arte, escluderà di certo un'impostazione così riduttiva"*⁷. Specificando, poi, *"che un certo libero Rinascimento, che si sia impregnato del nostro genius loci, tenendo nel massimo conto tutte le nostre esigenze, nonché le moderne conquiste in fatto di impiego dei materiali e di tecniche costruttive, sia per l'architettura presente e futura l'unica scelta giusta"*⁸.

Nella presente ricerca per la lettura della sua opera ha avuto un ruolo fondamentale il regesto grafico dei suoi lavori, inseriti nella pubblicazione dal titolo "Einige skizzen, Projecte und ausgeführte Bauwerke" ("Alcuni schizzi, opere e progetti") del 1895. Opera, questa, di grande rilevanza, sia per i disegni che per i progetti, di cui Wagner commenta le soluzioni adottate. Pubblicato in quattro edizioni successive, i disegni documentano analiticamente tutta la sua attività progettuale.⁹

Geometria e materia nella definizione di uno "stile utile".

Senza disconoscere le sue matrici culturali, Otto Wagner seleziona e tiene conto delle teorie e delle esperienze altrui rielaborandole con senso critico, senza pregiudizi discriminatori o accettazioni dogmatiche. I suoi pensieri dimostrano autonomia per la ricerca del miglior utilizzo dei materiali e la volontà di sperimentare tecniche costruttive innovative. Wagner deriva queste riflessioni dal suo maestro Van Der Nüll che si era espresso in tal senso, indicando i tre requisiti per *"la perfezione artistica di un'opera architettonica:*

1. *la valutazione logica della materia da plasmare;*
2. *la formazione scientifica che prepara a una costruzione razionale;*
3. *il dono di definire con maggiore perfezione la forma grezza tratteggiata dalla ragione, e di nobilitarla grazie al senso del bello."*¹⁰

Wagner raccoglie inoltre l'eredità di personaggi di spicco della produzione architettonica tedesca, come Schinkel, al quale vanno riferiti i primi intenti rivoluzionari stilistici, e Gottfried Semper¹¹ che imposta una teoria che tocca molti punti nodali del rinnovamento architettonico, sperimentando un moderno linguaggio espressivo. Quest'ultimo aveva introdotto il concetto della "necessità", sia riguardo alla scelta dei materiali che delle tecniche costruttive, adeguate volta per volta alle circostanze del momento, considerandola

antitetica al concetto di “bellezza” che doveva esserle sempre subordinata. Gli stessi concetti vengono ripresi da Wagner, rielaborati e reinseriti in un nuovo contesto, che per questo acquisiscono originalità.

Infatti, nel 1886, con la costruzione della sua prima villa di abitazione a Hütteldorf, presso Vienna, Otto Wagner manifesta la sua ferma posizione teorica, cui si ispirerà il principio informatore della sua visione artistica: ai lati dell'ingresso due tavole incise proclamavano “*Sine arte sine amore non est vita*” e “*Artis sola domina necessitas*”¹². Non c'è vita senza arte e senza amore, prima delle due massime, è la dichiarazione di intenti che si integra con la seconda, che, liberamente interpretata, recita: la necessità è l'unica considerazione che può prevalere sull'arte.

Successivamente, nel 1896 nel saggio *Moderne Architektur*, conferma e sintetizza il suo pensiero concludendo “*non può essere bello ciò che non è pratico*”¹³. E' l'affermazione teorica del principio della funzionalità, che aveva già espresso nel libro *Alcuni Schizzi, progetti e realizzazioni del 1889* “*...Ma che il costruire, il trasformare e l'usare tutti i materiali e i motivi architettonici debba spingerci verso un nuovo stile, questo mi sembra indubbio, e tanto più mi sembra certa l'ipotesi che questo stile, verso cui ci dirigiamo a vele spiegate, sia uno stile d'uso*”.¹⁴ Questo principio informa di sé tutta l'opera successiva del progettista. Lo studio preliminare delle funzioni del manufatto, che sia un edificio o un oggetto d'arredo o un semplice oggetto di uso quotidiano, deve tener conto del contesto in cui sarà inserita l'opera, del suo utilizzo, del modo in cui sarà visto dall'utente, in una parola dell'ambiente di cui il manufatto diviene parte integrante.

In questo stesso periodo si afferma e scandalizza gli ambienti conservatori la teoria evolucionista di Darwin, dalla quale Wagner deriva il concetto che sta alla base della sua visione dell'architettura: l'evoluzione, in natura, è dettata dalla necessità e dalla funzionalità degli elementi che compongono un organismo complesso, soggetto all'unica e vera motivazione che è la sopravvivenza. Il riconoscimento e l'adozione di questo postulato universale spinge Wagner a mettere sempre in discussione i risultati raggiunti, con una tensione ad affinarli e a migliorarli che lo conduce verso forme sempre nuove.

Come architetto, ed in alcune occasioni come committente vede la necessità che l'arte della costruzione tenga conto, esprima e soddisfi i bisogni dell'uomo non solo in quanto ultimo destinatario del prodotto, ma come essere i cui desideri evolvono con la vita moderna, fatta di maggior tempo libero, di necessità di spostamenti rapidi nella città, di maggior spazio abitativo, per cui il fine del suo pensiero non è più applicato alle necessità dell'individuo in quanto tale, ma a quelle dell'individuo che è parte di un organismo più complesso, che manifesta esigenze anche diverse da quelle del singolo, a volte addirittura in contrasto con esse.

La sua lunga esperienza di architetto, il doversi confrontare ed a volte scontrare con sostenitori di idee diverse, l'evoluzione del suo pensiero creativo, la multiforme varietà dei suoi interventi, anche in edifici di pubblica utilità e di vasta risonanza, gli hanno procurato fama non solo nell'ambito dell'architettura, ma come artista e studioso dei problemi connessi allo sviluppo armonico di una metropoli. Il suo studio è divenuto, di fatto, fondativo di quella che sarà definita *Wagnerschule*, nella quale si formeranno ed in cui si riconosceranno architetti della successiva generazione come Holbricht ed Hoffman. Egli è considerato e riconosciuto “*Maestro*” sia nel suo tempo che in seguito, oltre che per la validità oggettiva delle sue opere, per i suoi scritti, nei quali sublima le essenze teoriche alla base delle realizzazioni astraendo in principi generali le motivazioni delle

scelte effettuate.

Culmine della sua carriera è il premio vinto per il concorso al Piano Regolatore Generale della città di Vienna (1892 – 1893) che, come capitale del composito Impero, si avviava a divenire una metropoli.

L'ampio raggio d'azione della pianificazione includeva, oltre alla ferrovia urbana, (1894-1900), anche altri interventi per la riqualificazione e ristrutturazione dei territori in vista di un ampliamento urbano.

Egli incanala le risorse della sua creatività partendo dalla necessità di trovare adeguate soluzioni ai problemi logistici legati alla quotidianità di una città viva e pulsante, che necessita non tanto di monumentalità, ma di funzionalità congiunta a bellezza di forme. Di fatto, Wagner diventa esponente e sostenitore di un modo di costruire fatto di forme semplici, di funzionalità e correttezza compositiva rifacendosi ai principi già circolanti nell'Europa di fine secolo indicati come "Art Nouveau" in Francia, riconosciuta in Germania come "Jugendstil", mentre in Austria sarà indicata con il termine di "Secessione"¹⁵.

Probabilmente lo stile semplice, elegante, dalle forme sinuose, era lo stile naturalmente erede del monumentalismo che aveva imperato negli anni precedenti e che si riconosce in architetti di natura e cultura diversa, le cui idee spaziano in tutta l'Europa dell'epoca. Non si tratta solo di elaborazioni teoriche, ma di costruzioni pensate secondo ciò che gli artisti proclamano essere la nuova arte. Così le opere di Mackintosh per l'Inghilterra, Gaudì per la Spagna, Horta per il Belgio ne sono le espressioni più rappresentative.

Quando nel 1894 Wagner diventa titolare di cattedra all'Accademia di Belle Arti, il suo pensiero si diffonde e costituisce un riferimento per la nuova generazione di architetti che ne riprendono i temi fondanti trasfondendoli in nuovi progetti. Ed è proprio un suo allievo, Joseph Maria Olbrich¹⁶, a rendere concreto in un edificio il nuovo modo di pensare: "Das haus der Secession" che costituisce il manifesto del nuovo stile della Secessione. L'adesione a tale movimento è, quindi, per Otto Wagner il riconoscere e il riconoscersi in un modo di essere e di pensare che vede la bellezza come qualcosa che si manifesta in ogni espressione della creatività, che permea tutta la vita dell'essere umano: essa non è un attributo, ma è intrinseca al modo in cui gli oggetti sono pensati e realizzati; la bellezza è, quindi, una dimensione e per un architetto diventa scelta di forme, di colori, di materiali, di adattabilità all'uso.

Espressione reale ne è la Majolikahaus "La casa di maiolica", appartenente al complesso di case sulla Linke Wienzeile che, nel loro insieme, costituiscono la perfetta realizzazione dei principi propugnati.

Gli anni della "fin de siècle" e quelli successivi sono gli anni della piena maturità espressiva sia in campo teorico che in quello applicativo della pratica professionale. Ma sono anche anni di polemiche e di delusioni, quando, a seguito della sua adesione al movimento di pensiero della Secessione viennese, che rompe definitivamente con la tradizione precedente, viene escluso ed in parte allontanato dalla vita pubblica.

Lo sforzo di coniugare i principi fondanti espressi dallo Jugendstil e dalla sua naturale evoluzione, lo porta alla realizzazione di opere di natura e scopi diversi, riuniti, però, dallo stesso filo conduttore: l'opera deve soddisfare funzionalmente lo scopo cui è destinato, deve essere strutturalmente semplice e la sua eleganza deve connotarlo per la scelta dei materiali di rivestimento e per le forme armoniose.

Una chiara esemplificazione di questo atteggiamento è la facciata della chiesa di Steinhof con il fronte scandito da una triplice fascia di rivestimenti che alleggerisce la massa volumetrica con l'ausilio di materiali diversamente

lavorati, dal primo zoccolo in pietra appena sbazzata, al secondo di pietra levigata, per concludersi con la purezza del marmo applicato alla terza fascia. Altro esempio significativo è l'edificio della Postsparkasse, realizzato fra il 1903 (prima versione) ed il 1912 (seconda versione), monumentale per le dimensioni, assorbite e quasi ridotte dalla magistrale resa estetica della facciata, accattivante fusione del materiale pregiato usato per il rivestimento e della sua composizione, che, utilizzando sfumature dello stesso colore ravviva la superficie e cattura l'attenzione dell'osservatore, confinando in secondo piano la mole visiva dell'edificio.

Dopo l'abbandono della Secessione viennese¹⁷, ormai avviata ad una sclerotizzata ricerca del bello fine a se stesso, Wagner, sollecitato anche dai progetti dell'ampliamento urbanistico di Vienna verso i sobborghi, sposta la sua attenzione dalle problematiche riguardanti l'individuo e la città, a quelle connesse alla crescita modulare ed infinita della metropoli, intuendo possibilità nuove iterando moduli compositivi sia a scala architettonica che a scala urbana. Ciò senza dimenticare che da un lato l'architettura, dall'altro la città devono al contempo rispondere a requisiti funzionali e formali; la città stessa deve avere un'anima, espressa dal punto di vista architettonico da riferimenti omogenei e riconoscibili, dal disegno degli edifici e dalla funzionalità dei servizi offerti al cittadino che ne è il fruitore ultimo.

Fin dal 1894 viene nominato consigliere artistico e poi responsabile della Stadtbahn (metropolitana)¹⁸. Egli si assume, così, l'onere di provvedere alla costruzione ed al completamento di tutti gli edifici, dei viadotti, dei magazzini di quell'opera che, al tempo, costituiva il sistema di spostamento veloce dei viaggiatori. Con questa nomina egli assume su di sé una responsabilità che esula da quella legata alle scelte tecniche, dovendo anche garantire un assetto formale complessivo. Wagner è dunque il progettista generale, l'architetto e il responsabile artistico in una sola persona, a capo del più grande progetto urbanistico mai realizzato a Vienna. Si trattava di una delle opere più importanti dell'inizio del XX° secolo diventata per molti architetti e storici dell'architettura il simbolo del Modernismo. L'approccio progettuale nello studio delle tematiche connesse allo sviluppo della metropoli si interseca con gli studi sull'abitazione e sulle problematiche connesse alle necessità individuali, che si evolvono con i tempi e con le innovazioni tecnologiche. Del 1909/1911 sono gli edifici per civili abitazioni della Neustiftgasse e della Döblergasse, riservandosi in questo ultimo edificio l'intero piano nobile da destinare sia a studio che ad abitazione. Riafferma con ciò uno dei principi informatori del suo pensiero: casa e lavoro non sono scindibili per l'uomo moderno, ma le necessità dei due ambiti sono inestricabilmente connesse. Caratteristico e unico, l'aver realizzato i mobili, le tappezzerie e finanche tutti gli arredi tessili in armonia con lo stile della casa. Riaffiora, così, l'idea dell'uomo, moderno, ma non massificato e spersonalizzato, come sarà invece concepito dalle teorie sociali, collettiviste e non, dei decenni successivi.

Suo testamento ideale è il saggio Die Großstadt (La Metropoli)¹⁹ in cui egli raccomanda alle nuove generazioni di pensare e di creare gli insediamenti urbani non solo come unità abitative, ma come elementi che soddisfino anche il senso estetico dell'uomo e la sua componente di essere sociale.

In linea con il suo modo di concepire lo sviluppo urbano, ebbe l'intuizione di limitare la speculazione privata sui lotti destinati all'urbanizzazione: il plusvalore delle aree avrebbe dovuto essere controllato e gestito dal Comune, che si sarebbe così autofinanziato per costruire infrastrutture che avrebbero migliorato la vivibilità dell'area edificata.

Lo scoppio della grande guerra e la caduta dell'Impero Asburgico impedirono l'immediata diffusione delle idee di Wagner, che verranno riprese alcuni decenni dopo.

Note :

¹ Karl Friedrich Schinkel (1789-1841), si affermò dapprima dipingendo e collaborando come artista alla costruzione di spettacoli di diorama, oppure realizzando delle scenografie teatrali che suscitavano all'epoca un forte interesse, come quella del Flauto magico di Mozart. A partire circa dal 1815 iniziò ad imporsi come architetto; fu questa una carriera che seguì per il resto della sua vita e che ridusse per ragioni di salute dopo il 1830. Collaborò alla ripresa dei lavori per la costruzione della Cattedrale di Colonia, progetto che era stato interrotto tre secoli prima. Fu anche uno dei primi architetti europei ad occuparsi professionalmente di nuove questioni come i piani regolatori delle grandi città (come Berlino) e della conservazione dei monumenti. Sul tema si vedano : E. Fidone, (a cura di), *From the Italian Vernacular Villa to Schinkel to the Modern House*, Biblioteca del Cenide, Cannitello 2003; J.Geist, *Karl Friedrich Schinkel - Die Bauakademie Frankfurt am Main*, 1993; M. Giuffré, (a cura di), *The Time of Schinkel and the Age of Neoclassicism between Palermo and Berlin*, Biblioteca del Cenide, Cannitello 2006; P.O. Rave, K. F. Schinkel, Berlin 1981; H. G.Pundt, Schinkels Berlin, Frankfurt 1981; Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst Moritz-Arndt-Universität Greifswald, *Karl Friedrich Schinkel, 1781-1841*, Romantik-Konferenz, XXXI, 1982: 2-3.

² Ludwig von Forster architetto austriaco (1797 - 1863). Di formazione neoclassica, operò soprattutto a Vienna dove progettò la Chiesa protestante del quartiere Mariahilf (1849); la fabbrica d'armi e poligono dell'arsenale (1849); il ponte Elisabeth (1854). Nel 1857 vinse il concorso indetto da Francesco Giuseppe per la sistemazione urbanistica del centro di Vienna dove si configura il Ring.

³ Basti ricordare in questo periodo, i progetti per la Borsa di Vienna (1863), per il Duomo di Berlino (1867), per il Palazzo di Giustizia di Vienna (1874), per il Municipio di Amburgo (1876).

⁴ Otto Wagner, *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst*, Wien, 1845, II, n. 53, p. 418.

⁵ Dal nome del pittore Hans Makart (professore all'Accademia di Belle arti di Vienna dal 1879 al 1884). Il corteo era concepito come tributo all'esuberanza decorativa, segno di tutta un'epoca e culminante nell'impresa dell'edificazione della Ringstrasse. E proprio sullo sfondo dei monumenti più prestigiosi di quest'ultima, in massima parte ancora incompleti, le celebrazioni dovevano svolgersi. In corrispondenza del Burgtor, la porta sul Ring che permette di accedere ai palazzi imperiali nel centro della città, Wagner immagina di disporre due tribune a disegnare un'ellisse. Una, in forma di semplice gradinata, sullo sfondo dei musei, ritmata da dieci colonne coronate dall'aquila imperiale; l'altra, a ridosso dell'austero Burgtor dissimulato per la durata di una festa sfarzosa, destinata alla corte e agli ospiti d'onore. Lungo le ali esterne della seconda, l'architetto dispiega una loggia colonnata, mentre la parte centrale è occupata da due padiglioni che inquadrano a loro volta la tenda riservata alla corte imperiale.

⁶ Per molti edifici di abitazione Otto Wagner risulta sia progettista che committente; come avviene ad esempio per gli edifici residenziali in Schöttering (1877), in Rathausstrasse (1881), sulla Standiongasse (1882), sull'Univeritätsstrasse (1887), per il palazzo Hyos in Renweg (1890) ed ancora per gli edifici residenziali sulla Linke Wienzelle (1898) e Döblergasse (1911).

⁷ Otto Wagner, *Einige skizzen, Projecte und ausgeführte Bauwerke*; cfr Bibl. I.1 pag. 29.

⁸ *Ibidem*

⁹ In questo volume ed in quelli successivi Wagner illustra di tempo in tempo la sua attività progettuale, risultano quindi particolarmente interessanti poichè descrivono sia le architetture non realizzate, sia quelle iniziali delle quali molte volte sono andati perduti i disegni originali. A tal proposito Otto Antonia Graf, nel catalogo provvisorio delle opere di Otto Wagner, distribuito alle biblioteche austriache nel maggio 1963 scrive: "alcuni progetti sono spariti senza lasciar traccia rispettivamente distrutti dall'architetto e da suo figlio Otto Wagner junior. Così mancano quasi tutti i disegni dei primi tempi [...] secondo una comunicazione verbale dell'architetto Reinhart, uno degli ultimi allievi di Otto Wagner, Otto Wagner junior (al quale il padre aveva affidato le sue cose) bruciò molti disegni fra cui i progetti di due case d'affitto che erano "puro Empire". Dal Catalogo della mostra Otto Wagner, *Das Werk des Wiener Architekten 1841-1918*, tenuta allo Hessisches Landesmuseum in Darmstadt dal 22 nov. 1963 al 2 febb. 1964, p. 46; cfr. anche Heinz Geretsegger - Max Peintner, *Otto Wagner*, Salzburg 1964, p. 212.

¹⁰ Otto Wagner, *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst*, Wien, 1845, II, n. 53, p. 413. A proposito dell'influenza che l'insegnamento di Van der Nüll deve aver esercitato su Wagner, si noti che Adolf Loos, nell'articolo elzeviro sulla "Reichspost", ricorda il solo nome di Van der Nüll come maestro dell'architetto.

¹¹ Motto che Wagner riproporrà anche sul frontespizio della relazione del piano regolatore di

Vienna del 1893.

¹² Gottfried Semper (1804-1880) considerato dai suoi contemporanei il più grande architetto tedesco vivente, ha esercitato un'influenza notevole sull'architettura del XX secolo anche grazie alle sue teorie architettoniche. Nel 1858 furono realizzati i suoi progetti per il nuovo Politecnico federale (che divenne più tardi l'ETH di Zurigo). Lui stesso fondò il Dipartimento di Architettura e fu il primo professore di architettura del Politecnico (1855-1871). Gli edifici più importanti di Semper, sono l'Osservatorio astronomico di Zurigo, la Villa Garbald a Castasegna e il Municipio di Winterthur che si configurano come episodi emblematici nel panorama architettonico svizzero. Nel 1860, Semper pubblica il primo dei due volumi di *Der Stil*, in cui sviluppa una riflessione teoretica e storiografica di carattere sistematico sviluppando la teoria stilistica del *Kunstwollen* tanto da divenire punto di riferimento imprescindibile per chiunque dopo di lui avesse voluto accostarsi alla questione dello stile nelle arti figurative, nell'artigianato, nell'architettura. Per la sua insistenza sul Können, sul saper-fare, e per la sua attenzione per le questioni connesse ai materiali e alle tecniche, Semper - o meglio il semperismo - appariva come il grande nemico, il pericoloso avversario "materialista" e "tecnicista" contro cui erano chiamate a battersi le teorie spiritualistiche e teleologiche dello stile sviluppatesi verso la fine del diciannovesimo secolo, in primis quelle di Riegl e Wölfflin, volte entrambe (a prescindere dalle anche notevoli differenze sussistenti fra le due impostazioni) all'individuazione di un *Wollen*, di un volere (voler-vedere) come motore del divenire artistico. Sul tema si vedano: Herrmann Wolfgang, *Gottfried Semper. Architettura e teoria*, Mondadori Electa, 1990; Benedetto Gravagnuolo, *Gottfried Semper Architettura Arte e Scienza* Ed. Clean, 1987; Joseph Rykvert, *L'architettura è tutta nella superficie. Semper e il principio del rivestimento*, in "Rassegna", Ri-vestimenti, n. 73, 1998; Giovanni Fanelli, Roberto Gargiani, *Il principio del rivestimento*, Laterza, 1994. Carlo Cresti (a cura di), *Gottfried Semper: aggiunte e digressioni*, Firenze, 1995.

¹³ Otto Wagner, *Moderne Architektur* p.14, I ed. Wien 1895; II ed. Wien 1899; III ed. Wien 1902; IV ed. 1914. Quest'ultima edizione è preceduta dalle quattro prefazioni e, pertanto, documenta l'interesse che questo scritto suscitò dal 1895 al 1914. E' questo lo scritto più ampio di Otto Wagner: nelle prime pagine egli delinea le qualità dell'architetto moderno (nel capitolo intitolato "L'architetto", per poi procedere ad esaminare sei argomenti, trattati in altrettanti capitoli: "Lo stile", "Le composizioni", "La tecnica costruttiva", "Le prassi progettuale", "Il progresso dell'arte", "La critica". Nel capitolo intitolato "La prassi progettuale", Wagner tratta ampiamente il problema della metropoli, peraltro illustrato anche nel suo scritto *Die Grosstadt*, pubblicato nel 1911.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Com'è noto, nel 1897 i pittori Gustav Klimt e Koloman Moser – affiancati da due dei migliori allievi di Wagner: gli architetti Josef Hoffman e Josef Maria Olbrich – capeggiarono una rivolta culturale contro l'Accademia che diede luogo alla formazione della cosiddetta "Secessione" viennese. Nell'anno successivo venne costruita da Olbrich la simbolica Haus der Sezession e dato alle stampe il primo numero della rivista "Ver Sacrum" ("La Primavera Sacra"), organo di divulgazione di quelle teorie ispirate al movimento internazionale dell'Art Nouveau. Otto Wagner aderì ufficialmente alla Wiener Sezession nel 1899 destando l'irritazione del mondo accademico più conservatore. Sul tema si vedano: N. Pevsener, *Secession*, in "Architectural Review", gennaio 1971; N. Powell, *The Sacred Spring. The Arts in Vienna 1898-1918*, New York 1974; P. Vergo, *Art in Vienna 1898-1918*, London 1975.

¹⁶ Joseph Maria Olbrich (1867-1908). Compie i suoi studi all'Accademia come allievo di K. von Hasenauer. Nel 1892 insieme a Josef Hoffmann e al pittore Koloman Moser, è tra i fondatori del Siebner Club, il gruppo che più tardi si unirà a quello capeggiato da Gustav Klimt per dare vita alla Secessione viennese. Nel 1893 vince il Premio di Roma, torna nel 1894 a Vienna per lavorare presso lo studio di Wagner e tra il 1897 e il 1898 progetta l'edificio per le esposizioni del gruppo: il padiglione della 'Secessione' composto di volumi nitidi sormontati dalla cupola emisferica a fronde di alloro. L'avvenimento più importante della sua formazione, che gli consente di approfondire temi e ricerche compositive, è l'invito a Darmstadt, nel 1899, da parte del granduca Ernst Ludwig von Hessen, per partecipare alla progettazione e alla costruzione della Künstler-Kolonie, un complesso destinato ad un gruppo di artisti vicini al sovrano che prevede un insieme di abitazioni e di ambienti espositivi. Nello stesso anno viene raggiunto da altri sei artisti, gli scultori Ludwig Habich e Rudolf Bosselt, i pittori Paul Bürck e Hans Christiansen e gli architetti Peter Behrens e Patriz Huber. Dopo due anni, questi artisti espongono in una mostra dal titolo *Ein Dokument deutscher Kunst*, inaugurata nel maggio del 1901, il proprio stile di vita inteso come opera d'arte totale. Olbrich porta a termine nel giro di due anni il primo nucleo inaugurato nel 1901, cui si aggiungono nuovi edifici nel 1904 e il grande palazzo delle esposizioni, occupandosi non solo della progettazione degli edifici ma anche dell'arredamento, dei giardini e della pubblicità per le mostre. In quattordici mesi costruisce sulla Mathildenhöhe di Darmstadt sei ville, un laboratorio con alloggi, l'Ernst Ludwig Haus, l'opera più progressista progettata da Olbrich durante i nove anni di soggiorno a Darmstadt, due palazzine, il teatro, la 'casa dei fiori' e quella per l'arte del tappeto. Disegna tutto: utensili, orologi, chiavi, aiuole e persino gli abiti dei camerieri. Nel 1908 si

trasferisce a Düsseldorf, per curare la costruzione dei magazzini Tiez, cimentandosi in una nuova tipologia, quella degli edifici commerciali, originatasi verso la fine dell'Ottocento insieme con altri impianti collegati all'idea di metropoli. In questa città muore di leucemia l'8 agosto dello stesso anno. Sul tema si vedano: B. Krimmel, P. Haiko, *J. M. Olbrich trattato di Architettura: riproduzione completa dei tre volumi originali: 1910-1914*, Milano 1988; G. Veronesi, *Josef Maria Olbrich*, Milano 1948.

¹⁷ Nel 1905 Wagner abbandonò la Secessione insieme al gruppo di Gustav Klimt

¹⁸ Nel caso di Vienna il termine Stadbahn , ferrovia urbana, oltre ad essere la denominazione ufficiale, risulta più pertinente, giacchè questa rete di trasporti urbani è organicamente collegata al sistema ferroviario , che approda a stazioni di testa dislocate lungo il Gürtel.

¹⁹ Otto Wagner, *Die Grobtadt. Eine Studie über diese*, Vienna 1911. Questo scritto "*La metropoli. Uno studio su di essa*" costituisce l'illustrazione specifica del pensiero di Otto Wagner sulla Metropoli nel suo divenire. Esso consta di tre parti precedute da una prefazione: I "L'ambiente urbano", II " Il piano regolatore", III "Piano economico".

Capitolo II- Immagine e forma dell'architettura nelle opere di Otto Wagner.

I progetti non realizzati

Wagner è tra i pochi architetti nella storia dell'architettura contemporanea che ha saputo legare il suo nome alla città nella quale ha vissuto ed operato, non tanto per la capacità e la possibilità di configurare materialmente ed operativamente la forma urbis, quanto per le linee di ricerca affrontate nella scala dell'architettura e urbana, in una visione d'insieme ed al contempo innovatrice, portavoce delle istanze della collettività. A distanza di quasi ottanta anni dalla sua morte, Vienna, infatti, mantiene una impronta ben precisa ed in essa si riconosce lo spirito di Wagner che ha saputo recepire dalla città stessa la sua tradizione e cogliere la sua evoluzione, restituendo, attraverso le sue architetture i fermenti sociali ed artistici di quanto i tempi andavano manifestando¹.

Tutta l'opera di Wagner è strettamente connessa all'evoluzione della cultura viennese, e di quella che sarà poi definita la cultura Mitteleuropea di più ampio respiro. L'analisi dell'opera wagneriana deve partire da alcune considerazioni: Wagner ha progettato opere che fanno capo a tipologie architettoniche e costruttive differenti, riferibili a scale diverse di progettazione nelle quali c'è sempre attenzione all'uomo come portatore di esigenze individuali e quale cittadino di una Metropoli in divenire, - che si costruiva in quegli anni - attraverso la pianificazione dell'assetto urbanistico congiunto alla progettazione dell'intera linea metropolitana senza trascurare un'attività progettuale rivolta al dettaglio e al disegno d'interni e degli elementi del vivere quotidiano. Un lavoro svolto, come dicevamo, a coprire le molteplici scale della progettazione architettonica, i cui esiti testimoniano la coerenza intellettuale nell'affrontare di volta in volta le tematiche del progetto.

Perciò, per quanto artificioso e limitativo possa essere, sono stati individuati periodi stilistici differenti al fine di comprendere la trasformazione del pensiero wagneriano, come parte di un processo evolutivo iniziato con l'eclettismo rinascimentale dei primi anni di attività, che si sviluppa negli anni a cavallo tra il 1897 e il 1902 in un linguaggio marcatamente secessionista, per rivolgersi, poi, verso le frontiere del prorazionalismo .

Al fine di mettere a fuoco gli aspetti emergenti dell'opera di Wagner, nell'ambito della presente ricerca l'analisi si è attestata su quelle realizzazioni o quei progetti ritenuti particolarmente significativi per una lettura critica dell'opera dell'architetto o per l'originalità o per la specificità delle soluzioni adottate, che hanno consentito un approfondimento sul linguaggio progettuale e al contempo sottolineando l'appartenenza alle correnti di pensiero che caratterizzano i diversi periodi con le conseguenti evoluzioni dello stile e delle scelte del paradigma espressivo.

Infatti, un primo periodo lo vede impegnato in realizzazioni che, pur non discostandosi molto dalla dominante appartenenza alle reminiscenze rinascimentali dei suoi contemporanei, lascia affiorare l'insofferenza verso classificazioni e schematismi rigidi e la sua personale tendenza ad interpretazioni di più largo respiro, tanto che egli parla di un "*libero Rinascimento*". Valgano ad esempio le ville al Rennweg e presso Hutteldorf dove vengono montate le vetrate dipinte dal pittore Bohm a significare una intima partecipazione della natura, decorazione delle vetrate che verrà ripresa in molte opere successive.

Il riconoscimento accademico e la nomina a professore universitario nel 1894, possono indicare l'inizio del secondo periodo segnato da una evoluzione che lo vede misurarsi con imponenti tematiche applicate a scala urbana, come il suo

impegno a commissario per il piano regolatore di Vienna e come consigliere artistico della metropolitana. Egli affina l'analisi e la ricerca sui problemi connessi allo sviluppo della metropoli, facendo suoi i canoni estetici del movimento della Secessione, al quale aveva aderito verso la fine del secolo. Le sue idee sul modo di costruire trovano compiutezza e definizione teorica con la pubblicazione del libro *Moderne Architektur* stampato nel 1896 e che avrà successive edizioni nel 1898 e nel 1902.

Il successivo distacco dalla Secessione nel 1904, con le polemiche e le amarezze ad essa seguite, coincidono con l'inizio di un ultimo periodo, che può essere definito prorazionalista, nel quale egli prende coscienza di aver effettuato un salto qualitativo che lo ha portato da una "*architettura artistica*" alla concezione di una "*arte edile*"².

Iniziando dal progetto Artibus del 1880, il primo progetto a scala urbana; che si configura come un complesso edilizio capace di riunire le scuole d'arte della città. Pur se mai realizzato, può essere considerato, a ragione, il sogno ad occhi aperti dell'architetto. Alla soglia dei quarant'anni, già affermato e noto realizzatore di opere anche monumentali come il Palazzo di Giustizia, egli "vede" nella grandiosa struttura il coronamento della sua attività, quindi, come la possibilità di lasciare la sua impronta non solo come architetto ma come un moderno mecenate.

E', infatti, affascinato dalla possibilità che il suo progetto divenga un polo di riferimento per tutte le arti di Vienna che rappresenti quindi, il centro di cultura della civiltà mitteleuropea. Sono evidenti la matrice e la formazione storicista dell'autore, proponendo colonnati e piazze aperte, giardini di ricordo rinascimentale ed ornamenti barocchi, anticipando la trasformazione del linguaggio con l'utilizzo di moderne tecniche costruttive per la progettazione di alcuni padiglioni in vetro e ferro.

Così tutto il progetto può essere letto come un grande affresco in cui si mescolano e si integrano cultura e sogno, in una fusione coerente di ambienti diversi. Il disegno delle architetture emerge da una insenatura che si intravede in lontananza, come lo sfondo di una quinta di teatro, in cui l'edificio principale del progetto è introdotto dalla presenza di un colonnato ad emiciclo, di sapore berniniano, che disegna la grande piazza centrale in cui è posto un obelisco in posizione perfettamente simmetrica. L'edificio conclusivo della piazza è caratterizzato da un basamento compatto, su cui un doppio colonnato regge la cupola ornata da statue che ne delimitano il contorno. La spinta verticale di tutta la struttura è accentuata dalle due colonne singole che richiamano le colonne imperiali romane. La composizione si articola su un gioco di vuoti e di pieni, di cupole e di terrazze, in un alternarsi di elementi classici, quali segni della grandezza imperiale, come i colonnati ed i giardini delle residenze italiane. Sono queste citazioni stilistiche che configurano anche un modello di organizzazione spaziale in cui Wagner sottolinea l'"*effetto prospettico e le ben calcolate distanze dal punto di vista*" e la volontà di "*subordinare tutto all'idea principale dell'architetto, di non portare la piazza ad accordarsi col monumento ma sempre il monumento con la piazza*".³

Di registro stilistico completamente differente, ed infatti siamo in pieno periodo secessionista, è il progetto dell'Accademia di Belle Arti, di cui restano molti disegni relativi ad un progetto del 1898 e di un successivo del 1910. Il primo di questi riscosse grande successo e fu ampiamente pubblicizzato ed esposto dal novembre al dicembre del 1898 alla seconda mostra della Secessione. Esso è espressione del clima culturale della Vienna di quegli anni per il quale Wagner si avvale della collaborazione di alcuni suoi allievi, tra cui Olbrich, Kammarer,

Ludwig, Plecnick ed è la più limpida espressione della volontà di Wagner, ormai già architetto affermato, di sperimentare e alimentare la composizione attraverso fondamenti immaginativi e spunti progettuali innovativi. Questa collaborazione con gli architetti del movimento anti-accademico sarà intensa e fruttuosa e darà vita alle opere più emblematiche del tempo e terminerà solo nel 1905 quando Wagner abbandonerà il movimento della Secessione. In questo progetto sono leggibili le due principali tematiche dell'opera di Wagner che si concretizzano in un impianto planimetrico ordinato e "razionale" ed in uno studio delle parti architettoniche vivacemente sensibile al gusto contemporaneo. Tanto il primo che i successivi progetti per l'Accademia sono costituiti da un edificio centrale prospiciente tutto il fronte del lotto (atrio, sala di conferenze, uffici amministrativi, sale di esposizioni, ecc.) e da padiglioni per gli ateliers distribuiti su di una superficie regolarmente suddivisa in una trama ortogonale che richiama lo schema compositivo delle città -giardino.⁴ E' quindi già presente l'iterazione di un modulo dimensionato su esigenze funzionali minime dettate dalla superficie utile degli ateliers, dai percorsi e dal verde che organizza il complesso architettonico. L'edificio centrale è idealmente collegato agli edifici laterali da pergole in ferro battuto e rame, sostenute da pilastri la cui linea, svasata verso l'alto, ne riduce la monumentalità; esso si connota con un repertorio linguistico ricchissimo, che esprime il registro compositivo wagneriano degli inizi del novecento. Il tutto è concepito come un insieme omogeneo dove viene ad infrangersi il dualismo spazio esterno-interno per disegnare il complesso come un ampio paesaggio di luce, di colori, di allegorie formali. Lo spazio chiuso partecipa a quello esterno attraverso le ampie vetrate, la loggia e la pensilina; egualmente lo spazio prospiciente l'aula è tutto progettato, fluente tra le rampe emicicliche, tra i pilastri, tra gli obelischi.⁵ Dall'analisi della ricca documentazione grafica sono emersi alcuni tratti evidenti divenuti poi veri e propri leit-motiv della produzione wagneriana: predilezione per il bianco dei rivestimenti, utilizzo del colore come mezzo espressivo del progetto, presenza di obelischi e colonne isolate ed ornate da fasce o decorazioni in materiale metallico, segno che diventa espressione attraverso linee sinuose, decorazioni metalliche leggere come merletti a coronamento dell'edificio.

Tutti questi elementi sono ancora pienamente leggibili nei disegni redatti, qualche anno più tardi, per la Galleria d'Arte Moderna⁶ che è quindi in grado di restituire uno spaccato degli anni tra il 1898 e 1900. Documentato da numerosi elaborati, Wagner qui dà libero spazio alla sua vivace immaginazione attraverso un disegno fluente e ricco, secondo il linguaggio espressivo dell' Art Nouveau, che non dimentica la chiarezza e la limpidezza della costruzione nei suoi elementi costitutivi.

Strutturalmente l'edificio è di grande semplicità: a pianterreno il vano centrale prende luce dall'alto, essendo il soffitto costituito di lastre di vetro, e su di esso si affacciano gli ambienti del piano superiore che, per consentire la leggibilità della facciata esterna corrispondente, non presenta finestre ad eccezione di due piccoli lucernari. La parte superiore del prospetto principale diventa un gigantesco supporto, una tela su cui Wagner disegna una grande composizione: un preciso sfondo edonistico *jugendstil* in cui le figure quasi evanescenti sembrano sospese in un paesaggio da sogno, leggerezza colorata di una visione che è resa materia dalla maiolica disegnata da colori sobri.⁷

Questa opera segna per l'esuberanza delle soluzioni architettoniche il massimo avvicinamento del maestro agli slanci giovanili della Secessione. Lo stesso Wagner annoterà sul suo diario: "Ho avuto un breve periodo in cui credevo di

dover realizzare anche qualcosa di sovrumano. Era l'epoca della Galleria Moderna.”⁸ Già in questo progetto è presente quell'attenta puntualizzazione delle forme, quella sistemazione delle parti in un tutto strutturato e costruito che prelude ai riverberi dell'”arte utile” di fine secolo.⁹

Tutta l'esperienza wagneriana immediatamente successiva al '900 risente di questo momento progettuale; da esso ha inizio quell'attività che specificatamente mutua i suggerimenti Art Nouveau del linguaggio secessionista e successivamente nel tempo fino all'ultimo linguaggio wagneriano. Significativo è il progetto per la partecipazione al concorso indetto dalla fondazione Carnegie per la costruzione del *Palazzo della Pace* all'Aja(1905). Sono gli anni della grande illusione di una umanità libera dall'idea delle guerre, tesa verso il progresso scientifico ed il benessere generalizzato. Illusione destinata ad infrangersi meno di dieci anni dopo. Ma Wagner intende dare corpo al sogno di pace e pensa ad un edificio che interpreti allo stesso tempo la stabilità e la ricchezza che derivano da una pace duratura. Il progetto risulta particolarmente interessante per una sorta di rifiuto della costruzione monumentale, che corrisponde al momento di passaggio dal periodo secessionista a quello prorazionalista, in cui la monumentalità è volutamente e fortemente negata. Questa scelta si evidenzia già nella Postsparkasse e trova più matura formulazione nella chiesa dello Steinhof. La semplificazione effettuata, anche qui come nei due edifici appena menzionati, risulta al centro di numerose polemiche e Wagner, deludendo le aspettative dei suoi contemporanei, elimina ogni sorta di solennità in un'opera che esigenze di prestigio sembravano naturalmente predestinarle. Così la logica compositiva planimetrica, che rimanda di fatto ad una aspettativa “monumentale”, viene completamente a mancare nel proporzionamento della volumetria. Questo dato emerge in maniera eloquente dalla lettura dei disegni originali, in cui lo schema planimetrico è segnato da una pronunciata simmetria: il centro della composizione si attesta nel cortile d'onore, dal quale si accede alle sale per le conferenze, attraverso un paradigma compositivo che richiama la tipologia classica del palazzo¹⁰. L'edificio, di dimensioni imponenti, avrebbe avuto il tribunale arbitrale delle controversie come elemento principale nella parte anteriore, la cui centralità sarebbe stata accentuata da un grande vestibolo e da una solenne scalinata di accesso semicircolare. La distribuzione planimetrica non trova però nessun riscontro nella composizione volumetrica, in cui Wagner rifiuta l'idea di dare enfasi ad un elemento quale l'atrio, la cui centralità può essere dettata da considerazioni distributive, ma che non può essere simbolo della destinazione sociale dell'edificio. Posto di fronte al problema di sdoppiare gli accenti monumentali per la presenza di due camere di consiglio equivalenti, Wagner progetta una magnificenza formale interamente calcata sulle reali esigenze di utilità da cui risultano due basse cupolette laterali, pure accresciute dalle raffigurazioni allegoriche della Giustizia e della Sapienza, chiamate a presiedere idealmente i lavori nelle due aule.¹¹

Il vero segno monumentale adatto a conferire un'impronta speciale alla città è collocato nella parte antistante dell'edificio al centro della composizione: una grande statua raffigurante l'*Humanitas* che con le sue braccia protese accentua la spinta verso l'alto della colonna policroma posta a sorreggerla, che acquista così la conformazione di obelisco. La verticalità dell'elemento è accresciuta da un pergolato scoperto, di altezza ridotta, che lo circonda riammagliandolo a tutto il complesso. A questo progetto corrisponde un registro estetico di alto valore nella produzione wagneriana, soprattutto nel rivestimento dell'edificio fatto di lastre marmoree ravvivate da maioliche blu e oro, a rappresentare un

significativo riferimento alla locale tradizione della manifattura della porcellana.

Il progetto - dal titolo ufficiale "Projet pour le Palais de la Paix et la Bibliothèque, Epigraphe: L'art de l'époque" - era considerato da Wagner una delle sue migliori creazioni. Nella terza edizione del già citato volume "*Alcuni schizzi, progetti e opere realizzate*", pubblicato nel 1906, esso occupa sei pagine delle complessive 68.

Nei disegni di quest'opera l'effetto dei chiaroscuri derivanti dal gioco dei volumi, rendono le rappresentazioni estremamente interessanti per la precisa volontà di figurare la realtà fin nei dettagli; gli straordinari disegni mongiani e le vedute prospettiche rappresentano un alto momento di virtuosismo grafico nell'ambito della rappresentazione. Nella trasfigurazione dell'idea progettata, attraverso rappresentazioni bidimensionali, o di restituzione tridimensionale del reale da un punto oggettivo, appare evidente la cura per i particolari decorativi capaci di descrivere in modo puntuale le linee curve e fluenti delle membrature architettoniche. L'impaginazione, inoltre, non si risolve nella rappresentazione della sola architettura ma diviene, nelle prime rappresentazioni, una vera e propria composizione di motivi floreali e sinuosi, e, per le rappresentazioni più tarde, di motivi geometrici giocati su diverse scale cromatiche che in ambedue i casi incorniciano l'architettura a formare un sistema unico di lettura della realtà. Dotati di una fortissima valenza empatica i disegni di Wagner costituiscono uno dei momenti più significativi nella storia della rappresentazione.

La straordinarietà dei grafici è ascrivibile anche al fatto che all'epoca erano pochi gli architetti che definivano in modo così attento i singoli progetti, in considerazione dei tempi e degli elevati costi richiesti dalla loro presentazione.¹²

Nei primi anni del secolo Wagner partecipa a numerosi concorsi banditi dalle pubbliche amministrazioni, con progetti il cui comune denominatore è dato dalla più attenta ricerca e puntualizzazione dello "stile utile"; tuttavia i numerosi concorsi vinti non gli procurano alcuna fama: il piccolo teatro, il palazzo della Pace all'Aia, il palazzo della Società Viennese, il Ministero della Guerra, il Ministero del Commercio, il Museo della Tecnica sono tutte opere non realizzate.

Fra le varie opere di quegli anni va ricordato il Kaiser Franz Joseph Stadtmuseum (Museo Civico Imperatore Francesco Giuseppe) concorso completato in un arco temporale di tredici anni. Importantissimo nella sua duplice valenza documentaria, se da un lato consente la lettura dei diversi registri stilistici adottati dal maestro in più di dieci anni di attività, dall'altro si attesta come testimonianza del costume del tempo attraverso le polemiche con l'amministrazione comunale. Il tema centrale dei molti progetti riguardanti il costruendo Stadt Museum da collocarsi sulla Karlsplatz era il rapporto volumetrico con la Karlskirche, celebrato gioiello architettonico di Fischer von Erlach, di cui si voleva mantenere inalterata la valenza architettonica. Infatti, la piazza - delimitata su di un lato dal semplice edificio dell'Università della Tecnica - aveva bisogno di uno "*schermo discreto sull'altro fianco della chiesa, così da far meglio apprezzare la bellezza movimentata della Karlskirche con l'alta cupola e le colonne libere poste sul davanti*"¹³

A tal proposito già dal 1900, Wagner inizia un'opera di persuasione (Agitation projekt) per "*strappare la piazza intorno alla Karlskirche dallo schema tipico del tavolo da disegno proposto dal piano regolatore generale*"¹⁴ Wagner, non sottovalutando il rapporto con la preesistenza, già nel primo progetto pone il Franz Joseph Stadtmuseum in un preciso rapporto con la Karlskirche: comparate con la ricchezza decorativa della chiesa, le superfici esterne del

museo erano semplicissime e l'altezza complessiva non superava il cornicione principale della chiesa mentre la pianta ne assecondava le esigenze funzionali. Nel progetto del 1903 Wagner, pur conservando il padiglione di ingresso per l'imperatore indipendente dall'edificio principale - così come era richiesto nel bando di concorso - e spostando l'entrata principale del Franz Joseph Stadtmuseum su un fronte laterale, rende l'edificio più compatto nella volumetria.

Questi progetti incarnano a buon diritto il gusto secessionista, ciò che appare evidente dalla configurazione e dalla grafia dei disegni. A tale proposito sembra opportuno riportare la citazione tratta dal verbale della commissione giudicatrice: uno dei giudici del progetto di gara disse nel dibattito: “ *Wagner è un artista dotato ma si è venduto alla Secessione e ne ha assunto la guida e questo è semplicemente da deplorare, poiché in caso contrario sarebbe stato certamente molto stimato. Per conto mio sono nemico del pensiero secessionista*”.¹⁵ Così tutti i suoi progetti, studiati nei minimi dettagli, e le loro numerose varianti, restano inutilizzati per le polemiche tra amministratori, artisti, storici e critici dell'arte.

In questo contesto viene liquidato non solo il progetto del Franz Joseph Stadtmuseum, ma anche la più ampia sistemazione urbanistica che il progetto del 1903 suggeriva. Wagner infatti aveva proposto lo spostamento del Naschmarkt (mercato alimentare) nella Wienzeile e conseguente sistemazione dei suoli adiacenti, in modo tale da costituire un grande mercato organizzato su basi cooperativistiche, per offrire ai piccoli commercianti la possibilità di difendersi dalla competizione del grande capitale.

Delle successive varianti quella del 1909 sarebbe stata forse eseguita se l'ostilità del pubblico non si fosse manifestata attraverso articoli su giornali, proteste, elenchi di firme, esposti.¹⁶

Ma, prescindendo dai molti altri progetti che Wagner elabora fra gli anni 1902 ed il 1913, l'attenzione è rivolta alla sorprendente evoluzione del suo linguaggio attraverso le successive soluzioni e relative varianti dello Stadt Museum. E' indubbio che, dalla versione del 1903 sulla Karlsplatz all'Opus IV del 1912, Wagner si libera dalle ultime reminiscenze storicistiche, e da un esuberante linguaggio Art Nouveau, per giungere, attraverso la progressiva decantazione di un ricchissimo dizionario, ad una sempre più profonda razionalizzazione della forma, alla schematizzazione del segno, alla riduzione geometrica ed astratta della decorazione. Sfruttando al meglio il patrimonio di esperienza, competenza tecnica e talento artistico accumulato nel corso della sua carriera, Wagner disegna una configurazione che, se realizzata, avrebbe creato stupore e ammirazione nella Vienna del tempo. Il progetto prevedeva un'altezza complessiva dell'edificio di venti metri su quattro piani ed un ampio vano d'ingresso a tutta altezza, un gruppo scultoreo, la Fontana della Provvidenza, del celebre artista barocco Raphael Donner¹⁷. A seguire, una serie di scalinate avrebbe condotto l'ospite nelle varie sezioni del museo. Al pianterreno, in entrambi i cortili interni, erano previste eleganti strutture per un soffitto in vetro, sostenuto da cavi, che si sarebbe inarcato al di sopra dei due ambienti espositivi, dell'altezza interna rispettiva di 8 e 6,5 metri.

Nelle osservazioni esplicative allegate al progetto, Wagner sottolineava la funzionalità della proposta, rimandando espressamente alle pareti flessibili, fissate con semplici meccanismi agli spazi tra le finestre. In questo modo, l'estensione delle superfici, così come la proporzione dei vani, poteva variare a seconda delle necessità degli utenti.

La ricerca formale nella riproposizione degli stili del passato.

E' sul finire dell'Ottocento che emergono i segnali di un consistente sviluppo dell'edilizia privata e si fanno sempre più pressanti i problemi legati alla richiesta di abitazioni destinate all'emergente ceto borghese. Si acuisce, dunque la polemica sul modo di apparire ed essere dei palazzi destinati a case d'affitto: devono essere e sembrare case economiche, nella compattezza e nella razionalizzazione degli spazi disponibili, nell'utilizzo dei materiali più semplici e meno costosi, nella soppressione di ornamenti e sovrastrutture non funzionali, in quanto destinati all'emergente piccolo o medio ceto borghese. Diversamente, devono mantenere un'apparenza decorosa con un livello decorativo tale da farli sembrare comunque destinati ad un ceto elevato, solleticando implicitamente la vanità dei committenti ed ancor più dei destinatari finali, sensibili all'idea di apparire quali parte di un ceto superiore. Loos, nel suo saggio *Die Potemkische Stadt* del 1898 aveva posto, alla base dei suoi principi, la rinuncia implicita al voler apparire, facendo balenare piuttosto l'orgoglio di appartenere ad un ceto nobilitato dal lavoro e non dal censo o dalla nascita, fornendo una cornice sociologica ai principi costruttivi che già Wagner aveva applicato. Più pragmatico, ma comunque sensibile ai fermenti che sottendono le teorie sullo sviluppo, Otto Wagner si sforza di ottemperare alle esigenze abitative con le esigenze del costruttore, senza perdersi in riflessioni teoriche, ma mantenendo ben chiaro un principio che diviene l'obiettivo primario della sua opera: la città non è semplicemente il luogo dove vivono ravvicinati milioni di individui, ma è un organismo esso stesso vivente, dove gli edifici, le strade, i mezzi di trasporto costituiscono la struttura portante e fisica di attività, di movimento, di necessità individuali che, moltiplicate per il numero di individui, divengono necessità mastodontiche, che devono essere gestite in modo funzionale per la collettività. Partendo dal basso, egli definisce la struttura tipo dell'appartamento di città e la struttura del singolo palazzo, curandone l'inserimento nel contesto urbano attraverso la cura del dettaglio, utilizzando decorazioni e materiali che si armonizzino con le strutture adiacenti. Questo approccio, che verrà meglio definito e sistematizzato con i successivi studi sul Piano Regolatore della città negli anni immediatamente seguenti, prende avvio da un'analisi sulle necessità dell'individuo e costituisce la prima fase del suo approccio all'architettura di grande scala.

Principio basilare diviene la modularità che vive sia alla scala urbana, sia alla scala architettonica, sia in quella di dettaglio, intendendo il disegno di ogni particolare come parte di un tutto inserito in un *continuum*, ove la città non è la risultante casuale di interventi e scelte dettate dagli interessi contrastanti ma " *la città aperta, sintesi di valori spaziali, estetici, funzionali e storici; una continuità spazio-tempo dove la ripetitività non deturpi, e sia interrotta da luoghi di servizio e di incontri che diventino "punti di quiete" e di riferimento.*" **18**

Wagner è attento a sottolineare che la città deve possedere una personalità e che deve essere riconoscibile nei diversi elementi che la contraddistinguono, motivo per cui anche i nuovi quartieri in via di sviluppo devono essere intesi quali parte di un tutto armonico ed unificante.

L'interesse di Otto Wagner per le esigenze di economia, di funzionalità e di semplicità si riflette nelle soluzioni morfologiche dell'intero manufatto architettonico adottate sia per la facciata che per l'impianto planimetrico, il cui schema è in effetti desunto dal modello ottocentesco che rimane fondamentalmente immutato: cortile, scala, ascensore e più appartamenti per piano. Esso è rintracciabile in tutte le "case d'affitto" progettate da Wagner, risolvendo l'organizzazione funzionale dell'unità cellulare che aspira ad essere

“continua”. Anche per la facciata è possibile parlare di uno schema fondamentalmente immutato, derivato dal passato: e cioè parete continua bucata dalle finestrate, tetto aggettante, basamento a bugnato¹⁹. La questione è che l’adozione di uno schema piuttosto che di un altro non è del tutto indifferente e non è un caso che Wagner configuri il suo schema desumendolo dalla cultura architettonica del Rinascimento. Il quale - tra tutti gli stili - sembra il più duttile ad un processo di rilettura: in esso il materiale mostra le sue qualità naturali, il volume è stereometrico, la linea del tetto è disegnata e marcata dall’aggetto rispetto al filo dell’edificio, a cui corrisponde una funzione di riparo; è un linguaggio che non rimanda né alla trascendenza religiosa del gotico, né a quella estetica dello stile greco, né usa l’espressività coloristica del Barocco; e peraltro esso è vicino all’ideale razionale, obbiettivo del classicismo che è alla base della cultura asburgica.²⁰ L’attenta analisi e la ricerca continua di temi che risultassero congruenti con la visione d’insieme della città si concretizzano in alcuni esempi di progetti per case d’abitazione, particolarmente significativi del linguaggio espressivo di Wagner.

Il primo esempio di edificio residenziale che ci permette di capire le diverse tematiche progettuali è la *Casa d’affitto in Universitätsstrasse 12*, (1888). Questo edificio deve una parte della sua notorietà all’ubicazione, essa infatti sorge all’incrocio di tre strade 1 (Universitätstrasse, Carellgasse e Garnisongasse - all’epoca ancora chiamata, limitatamente a questo tratto, Schwarzpanierstrasse) in cui si genera una piacevole prospettiva su una quarta strada, la Landesgerichtstrasse. Ogni piano ospita due appartamenti con un’ampiezza di circa 300 mq, progettati modernamente tanto da essere dotati di stanza da bagno e toilette.

Pur rappresentando la prima esperienza di casa a blocco, Wagner abbandona alcuni elementi del repertorio del modello rinascimentale del “palazzo” : i quattro piani superiori, idealmente compresi fra il cornicione sul mezzanino e la gronda aggettante al culmine dell’edificio, sono in tutto conformi e ripetitivi, sottolineando il tema della modularità che costituirà il motivo dominante delle successive costruzioni. Pur rompendo i legami con il lessico architettonico tradizionale, tanto da trascurare l’orizzontalità della facciata e la simmetria del blocco, sussistono ancora molti elementi dello schema classico leggibili nel balcone del prospetto principale, che denuncia esternamente il piano nobile, e nel cornicione aggettante che termina l’edificio.

Appare opportuno focalizzare l’attenzione sulla soluzione adottata per risolvere il disegno dell’angolo: due fasce laterali incorniciano il prospetto principale fino al cornicione, pensate come un prolungamento del basamento attraverso l’utilizzo dello stesso rivestimento a bugnato, dando così l’idea di un unico elemento che viene prolungato sui fronti laterali in una larga fascia a tutta altezza. Le pareti piene sui fronti laterali, vengono arricchite dalla presenza di nicchie, in ciascuna delle quali trova posto una statua configurando un assetto asimmetrico che si contrappone alla maglia compatta delle finestrate.

Sul prospetto principale sono presenti dei mascheroni posti al di sotto del cornicione dai quali si genera un arabesco di tralci, cartigli e altri elementi del repertorio decorativo storicistico, i quali, non sviluppandosi sino alla base delle paraste, risultano pendenti, anticipando così, pur se in maniera embrionale, la concezione wagneriana del rivestimento parietale, inteso come drappaggio tessile, che troverà la sua piena formulazione nel complesso di edifici sulla Linke Wienzeile. Inoltre, il tipo di decorazione leggera e quasi a filo della superficie, sottolinea il disegno della facciata, che sul lato più lungo dell’edificio acquista un ritmo serrato, poichè le lunghe scanalature verticali si inseriscono

tra le finestre quasi come pilastri di una robusta struttura a vista.²¹ E' interessante notare come nel suo testo *Alcuni schizzi, progetti e realizzazioni*, Wagner pubblicò un disegno a tratteggio in bianco e nero di realismo fotografico, accostato a una foto dell'edificio compiuto, per evidenziare la congruenza tra progetto e realtà. Questo procedimento è caratteristico del lavoro di Wagner: i suoi disegni infatti, sono intesi come proiezioni realistiche e riproducono fin nel minimo dettaglio le figure dei passanti, l'attività dei venditori ambulanti, degli acquirenti e dei curiosi. Contrapponendosi a una concezione utopistica del moderno, Wagner rimane sempre aderente al piano del possibile, a ciò che può effettivamente diventare realtà. Si è tentati di dire che il disegno risulta altrettanto realistico della fotografia del complesso effettivamente realizzato.

Simile al linguaggio espressivo dell'edificio in Universitätsstrasse, si configura un altro edificio residenziale di poco posteriore (1890/91), nota come *Casa Wagner, sul Rennweg 3*, all'angolo della Auenbruggergasse.

Questo edificio costituisce un altro esempio paradigmatico della progettazione wagneriana, intesa come opera d'arte totale, che aspira alla configurazione della città attraverso la definizione di quegli elementi che la connotano, che nel caso specifico si attestano negli edifici d'abitazione: in particolare questo edificio si colloca all'interno di una cortina edilizia, interamente disegnata da Wagner, che nel suo insieme configura un contesto omogeneo che restituisce quell'unità formale costantemente ricercata nella sua progettazione e che troverà piena formulazione anche nel caso dei tre edifici d'abitazione sulla Linkewienzeile, di cui tratteremo in seguito.

Così nel caso specifico ai due angoli di uno stesso isolato sorgono due edifici modulari di quattro piani (rispettivamente Rennweg 1a e Auenbruggergasse2), al centro dei quali è inserito il palazzetto che Wagner costruì per riunire casa e studio. Denominato anche Palazzo Hoyos, oggi purtroppo in pessime condizioni, rappresenta il "palazzo" di famiglia, che riunisce simbolicamente i fondamenti dell'architettura wagneriana.

Infatti anche se è evidente il riferimento stilistico classicheggiante dello stucco riscontrabile nella Universitätsstrasse in questo caso tradotto in una sua rielaborazione più attenta. Nell'analisi morfologica risulta particolarmente interessante il rapporto tra pieno e vuoto: il primo piano è scandito da bucatore alternate a lesene assimilabili a semicolonne ioniche che configurano una sorta di loggia. Ad interrompere la partitura delle bucatore e delle lesene, due piccoli terrazzi posti agli estremi della facciata, evidenziati da ringhiere in ferro battuto lavorato in un articolato disegno. Al secondo piano la superficie è interrotta solo da finestre rettangolari incorniciate da decori a stucchi lievemente a rilievo che si prolungano fin sotto il cornicione ad avvolgere le bucatore ovali dell'attico.

L'intero disegno di facciata rinuncia alla tradizionale serie di membrature classiche in sequenze gerarchiche ed è il risultato di un gioco grafico che alterna fasce orizzontali e verticali.²² Tutto l'involucro appare come una scatola rivestita di tessuti rigati tesi e di applicazioni a nastro (i settori intercalati alle finestre negli ultimi tre piani). Il bugnato si risolve ancora in motivo grafico di rigature, confermando una riflessione sul tema della trasfigurazione di apparecchiature murarie che sempre più impegnerà Wagner sino a risolversi negli eleganti giochi grafici dei basamenti nelle sue opere del Novecento.²³

Nonostante le dimensioni ridotte di questo edificio e l'esplicito recupero di un repertorio classico, è possibile leggere in esso - nel taglio a spigolo vivo delle finestre, nella loro proporzione allungata, nella superficie liscia dell'ultimo piano - l'esperienza più vicina alla rielaborazione morfologica presente nelle sue opere

successive.

Il ruolo della decorazione nel disegno di insieme.

E' negli anni tra il 1896 e il 1900 che i temi compositivi wagneriani si arricchiscono di un nuovo linguaggio, che vede il maestro impegnato in una elaborazione che trova il suo culmine nel disegno degli edifici sulla *Linkewienzeile* dove i diversi elementi sono arricchiti da nuove componenti.

Sembra che Wagner dimentichi l'iniziale rigore avventurandosi per vie inesplorate sperimentando un nuovo vocabolario che l'Art Nouveau ormai largamente proponeva in tutta Europa, adeguandolo ad un linguaggio del tutto personale. Interpreta il colore, la decorazione, la ricchezza di questo gusto, con una fantasia così vivace quale non ci si potrebbe aspettare da un architetto che finora ha rigorosamente selezionato il suo repertorio linguistico desumendolo da una rilettura degli stili. Straordinario è proprio il fatto che in questa folla di motivi Art Nouveau, Wagner conservi non solo un gusto raffinatissimo ma anche quella forza critica, riassuntiva, discriminatrice che egli ha affinato in un'attività di ben trentacinque anni di esperienza progettuale compiuta.²⁴

Le architetture di Wagner in tal senso, sembrano scaturire direttamente dall'immaginazione, sicché la percezione e l'atto ideativo si identificano e si concretizzano in una conformazione morfologica in cui il segno acquista maggiore espressività dall'utilizzo del colore e di forme, dove il gioco delle geometrie e il fascino emotivo sono esaltati ed assorbiti nello stesso tempo.

Particolarmente interessante è il ruolo che Wagner assegna al colore, cui viene affidata una valenza architettonica autonoma e che diventa materia nell'uso dei rivestimenti esterni ed interni inteso, dunque, quale materiale da costruzione, un materiale immateriale che sostanzia l'opera e ne disegna la forma. Così il colore, enfatizzato dalla presenza di lastre marmoree e ceramiche, diventa un elemento caratterizzante di tutte le opere wagneriane, utile a comprendere la molteplicità dei livelli di definizione del singolo progetto. Il disegno di un'architettura prende così forma dal colore, e la decorazione viene interpretata come una composizione cromatica, generata non solo da elementi in rilievo che modificano il filo del piano di facciata. Questo nuovo sistema di valori architettonici è evidente nella *Majolikahaus*, dove la decorazione diventa un motivo floreale che si disegna su una superficie tesa, un unico piano in ceramica maillocata in cui il gioco di luce e di ombre non è più generato da sporgenze e rientranze in stucco, ma si definisce in relazione alle variazioni del colore²⁵.

Si giunge così man mano ad una definizione degli elementi singoli: linea, piano, colore, materiale, che può essere ricondotta anche all'estetica della pura visibilità, attraverso la sua obbiettivazione scientifica.²⁶

E' nella lettura del complesso edilizio sulla *Linke Wienzeile angolo Kostlergasse 1. (1898)*, costituito da tre edifici, di cui la *Majolikahaus* è l'esempio più significativo, che emerge la capacità di Wagner di semplificare la forma dei palazzi rinascimentali attraverso un'interpretazione empatica di quelle stesse morfologie; qui la superficie, la scansione, la decorazione della facciata sono la prima sostituzione, nuova e spregiudicata, ad una facciata fatta di simboli vuoti. Tuttavia il volume puro, la superficie liscia, il taglio netto delle finestre, non sono portatori di una rinuncia immediata alla decorazione: il valore emotivo della facciata viene ora affidato al disegno, al colore, alla linea.²⁷

Così il primo dato innovativo di queste realizzazioni è l'impaginazione del paramento murario esterno reso esplicito non soltanto accentuando i valori di superficie liscia, traforata da finestre uguali ai diversi piani, ma soprattutto

individuando un'organizzazione compositiva capace di riassumere coerentemente la presenza dei primi due piani destinati al commercio e completamente vetrati, che mettono in crisi l'articolazione gerarchica della facciata impostata su un basamento massiccio. Wagner arriva a invertire tale conformazione morfologica suggerendo, attraverso la decorazione, un disegno che parte dall'alto dell'edificio. In questa logica quindi c'è tutta la tensione nel sublimare le teorie semperiane²⁸ a farne ragione della forza interiore, della propria poetica, che cristallizza la *Majolikahaus* come opera manifesto dell'idea di parete come cortina tessile: rivestita con piastrelle in maiolica invetriata policroma, decorate a creare un disegno continuo che allude a un tessuto leggero e trasparente, una tenda preziosamente ricamata e fissata alla parete mediante i mascheroni sopra l'ultima serie di finestre, dai quali scendono dei tiranti che scompaiono dietro il motivo delle ghirlande. La "cortina pendente"²⁹, è appena sollevata, lasciando tra il secondo e il terzo piano un settore parietale scoperto che interrompe la continuità in verticale della decorazione della facciata, in modo che non si possa equivocare sul reale significato di una immagine che, indicando punti di ancoraggio sotto il cornicione, esclude ogni possibile riferimento agli elementi dell'ordine architettonico. *"Ogni tralcio - scrive Semper -, ogni ornamento vegetale, come pure quelli presi in prestito dal regno animale, deve svilupparsi dal suolo verso l'alto. Solo la tenda può fare eccezione, ma nella misura in cui, nella sua ornamentazione, deve dare chiaramente a riconoscere che la parte superiore di un motivo vegetale rivolto verso l'alto è costretta a volgersi nella direzione opposta, verso il basso, a causa dell'influenza predominante della forza di gravità"*.³⁰

Il motivo tessile wagneriano, che tra l'altro interpreta coerentemente il procedimento costruttivo adottato per l'applicazione del rivestimento ceramico iniziato a partire dal cornicione, è concepito come un continuo e non come un pattern o composizione di elementi isolati; le aperture vengono ritagliate senza alcuna cornice (soltanto un profilato ad L metallico interviene a risolvere il raccordo tra il rivestimento ceramico e le mazzette intonacate), in modo che esse risultino subordinate rispetto al disegno ornamentale. Nell'altro edificio della Linke Wienzeile, si profila una soluzione interessante dei primi due piani che - ricoperti da pareti in vetro - si prolungano a nastro e girano lungo la *Majolikahaus*; la soluzione d'angolo viene risolta nella parte superiore mediante un volume ricurvo, di altezza inferiore ai blocchi rettilinei, che gira fluidamente sul fronte laterale e che viene ulteriormente accentuato da un coronamento del tetto con mezzi busti di Ottmar Schimkowitz.³¹ I decori in oro sulla parte superiore dell'edificio sono disegnati da Koloman Moser³² in maniera che la decorazione non solo aderisca agli intenti compositivi della facciata, ma che denunci l'appartenenza dell'edificio ad un preciso stile. Ancora una volta tutti i dettagli rilevabili in questa architettura sono partecipi di una complessa unità linguistica.

Gli edifici lungo questo asse introducono un secondo discorso, di più ampio respiro: essi, infatti, oltre a rappresentare una soluzione emblematica dell'architettura secessionista, costituiscono un episodio per nulla trascurabile della teoria urbanistica wagneriana.

Gli edifici disposti in sequenza, costituiscono un unicum ed è in questo contesto che si manifesta l'esigenza di proporre nell'architettura, nella città ed in tutto il visibile, qualità e quantità dettate dalla "massa" degli utenti; esigenza questa non esplicitamente dichiarata, ma inclusa nel modulo geometrico ripetuto, che sembra proporre l'iterazione infinita, la continuità, lo sbocco in una nuova scala dimensionale e linguistica. Pensati quindi come elementi ripetibili, che

conformano e qualificano un intero asse urbano, che Wagner considera come elemento a forte valenza rappresentativa, essi assumono connotazione di boulevard haussmaniano; vocazione confermata nel piano della metropolitana in cui Wagner progetta, proprio di fronte ai due episodi architettonici in questione, una fermata della metropolitana, quella di Kettenbrückengasse, a sottolineare l'idea che l'arte sia applicabile a tutte le scale architettoniche, ciò che diviene l'essenza della ricerca intellettuale wagneriana.

Così i due edifici per civili abitazioni sulla Linke Wienzeile restituiscono la più alta espressione del Wagner urbanista, architetto ed artista che li realizza nel più puro Jugendstil. In qualità di committente ed architetto egli assume su di sé la responsabilità e l'onere delle innovazioni sia tecnologiche che decorative, per l'audacia delle proposte insite nelle realizzazioni. L'organizzazione funzionale della pianta, la dotazione di stanze da bagno in tutti gli appartamenti e di ascensori in tutti gli edifici, fece di questi palazzi la quintessenza di una cultura abitativa moderna e metropolitana.

Gli ascensori in particolare non hanno solo la funzione cui sono destinati, ma sono dei veri e propri oggetti di arredamento, con cabine e cancelli in ferro battuto e dorato, in accordo con le ringhiere delle ampie scale di uguale fattura. Questi edifici suscitarono un vivo interesse tra i critici del tempo per motivi diversi, dal rivestimento esterno alle decorazioni, alla distribuzione planimetrica.

J. A. Lux parlò di un deciso segnale in direzione della *"corrente decorativa creata dai suoi allievi e seguaci"*³³. E Ludwig Hevesi, il grande cronista del Modernismo viennese, osservò: *"L'allestimento interno di queste case, eseguito nelle modalità più moderne e perfetto come una fusione, ha contemporaneamente valore artistico e funzionale, è qualcosa che fa epoca."*³⁴

Nell'ultimo edificio che prosegue la cortina edilizia della Linke Wienzeile su Kostlergasse, 3 (1898-99) era presente, al piano rialzato, un piccolo appartamento di città, destinato allo stesso Wagner, che nelle pubblicazioni del tempo venne definito "Absteigequartier"³⁵. In questo caso il mito semperiano delle origini tessili della parete è reso esplicito soprattutto negli interni³⁶: le pareti della sala da pranzo sono rivestite con tende di tessuto rigato, su cui è stampato un motivo di decorazione floreale, fissate in alto da una serie di borchie. La continuità tra parete e soffitto è sottolineata dalla presenza di campi di superficie costituiti da una serie di righe in rilievo e ad ognuna di queste campiture corrispondono nel soffitto degli anelli intrecciati, configurando così ancora il tema del tendaggio. Nella camera da letto Wagner impiega tappeti, tende (anche a separare una zona della camera dall'altra), coperte, parati, teli ricadenti a baldacchino sul letto, tutti con lo stesso disegno di rami di ciliegio fioriti.³⁷ Particolarmente interessante risulta la soluzione adottata per la stanza da bagno che acquista la forza di manifesto a stravolgimento del costume dell'epoca: con almeno settanta anni di anticipo, egli realizza il bagno degli appartamenti non secondo il principio della morale vittoriana, all'epoca dominante, del "gabinetto di decenza", angusto e nascosto, ma come un luogo di larga superficie, in cui sia piacevole trattenersi ed in cui l'uomo si sente e diviene individuo e persona. Ma Wagner si spinge ben oltre, rendendo l'interno di questa stanza alquanto stravagante, attraverso la progettazione della celebre vasca trasparente, consistente in un telaio metallico nichelato che sostiene quattro lastre di cristallo: la trasparenza del materiale scandalizzò piacevolmente per il sottinteso, incipiente gusto della nudità.

All'esposizione del 1898, organizzata per festeggiare il cinquantenario del regno di Francesco Giuseppe, Wagner espose la stanza da letto e da bagno dell'appartamento, suscitando nel pubblico grande scalpore. Non si poteva non

raccogliere l'evidente ambivalenza tra l'estetica della trasparenza, l'etica della purezza e l'erotismo della nudità. In un articolo apparso su "Neue Freie Presse", l'architetto Adolf Loos lodò le invenzioni del suo amico Wagner: *"Si tratta di una stanza da letto con bagno - scriveva - l'ha realizzata Schenzel, artigiano di corte, ed è stata costruita per chi l'ha progettata. Credo che sia questo a suscitare l'interesse più vivo sui visitatori esterrefatti, perché esercita tutta la magia dell'individuale, del personale. Nessuno potrebbe abitarci, nessun altro potrebbe vivere l'ambiente con tale pienezza e perfezione, nessuno potrebbe inventare un nuovo modo di viverlo come il proprietario stesso, Otto Wagner. Il consigliere di corte Exner ha immediatamente acquistato la stanza per l'Esposizione Mondiale di Parigi, dove ha deciso, con determinazione, di confondere benevolmente i parigini sul modo in cui i viennesi dormono e fanno il bagno. Tra di noi, possiamo riconoscere che siamo ben lontani da tutto ciò. Ma questa stanza porterà un grande cambiamento nel nostro modo di abitare."*³⁸

Materiali nuovi come nichel e ottone, una decorazione originale e armoniosa, e un invito all'igiene "nuda e pura", che si esprime nell'utilizzo del cristallo, rendono inequivocabile il messaggio di questa soluzione architettonica così innovativa. L'appartamento di Otto Wagner può essere considerato come un manifesto, come un modello e insieme un invito a entrare nella modernità.

Il disegno degli involucri spaziali quale rappresentazione della tecnica

E' tra il 1903 e il 1905³⁹ che si delinea un nuovo periodo nell'attività progettuale e teorica di Otto Wagner. Siamo alle soglie del proto-razionalismo con tutte le sue implicazioni, non solo di gusto, in cui la progettazione architettonica è tutta incernierata tra i diversi binomi di funzione-forma, costruzione-forma, società-forma, economia-forma ecc. Le linee teoriche si attestano su una ricerca imperniata sulla verità dell'oggetto architettonico e sulla veridicità delle forme qualificate da tecniche costruttive innovative supportate dall'uso di materiali "genuini". Si riscontra così, nel passaggio dal periodo secessionista al prorazionalismo, che la qualificazione formale architettonica ed in particolare della superficie, non è più affidata all'effetto di un disegno ornamentale stampato sugli elementi del rivestimento e carico di forza narrativa, ma al disegno astratto delle linee di committitura e dei chiodi, risultato del montaggio degli elementi. Così gradualmente la decorazione, dapprima naturalistica, poi di gusto secessionista, diviene stilizzata e astratta, fino a ridursi ad una sottolineatura del volume.⁴⁰

In tal senso Wagner configura una espressione coerente dell'idea di *costruzione ornata* che Semper aveva espresso in un passo di *Entwicklung der Wand- und Mauerkonstruktion* in cui all'ornamentazione di tutti gli "stadi barbarici intesa come applicazioni [...] per rendere visibile ancora il nocciolo costruttivo contrapponeva quella greca in cui costruzione e ornamento erano un tutt'uno e inseparabili una dall'altro."⁴¹ E come Semper anche Wagner non rinuncia a margini di carica simbolica. In questo processo, l'idea di spazio, inizialmente definita non viene mai rimessa in discussione e la ricerca della qualità spaziale si identifica con la ricerca attenta dell'involucro che nel 1903, risolve in una composizione di chiodature, di moduli ritmici, di lastre di diverse dimensioni, di sequenze di tessiture, sempre corrispondendo alla volontà di organizzazione gerarchica dei prospetti attraverso il disegno del rivestimento.⁴² Non è un caso che in questo periodo Wagner inizia a studiare le dimensioni delle lastre differenziate a seconda del significato che intende conferire alle singole parti dell'edificio, corrispondendo ancora all'idea accademica di carattere e di

gerarchia: ricorre a lastre orizzontali allungate per sottolineare la possanza delle parti basamentali e dei pennoni che individuano l'ingresso e a grandi lastre verticali, laddove invece il rivestimento può liberamente mostrare la sua natura di strato applicato. Questo controllo formale del gioco correlato di chiodi, lastre e tessitura viene realizzato proprio quando Wagner è maggiormente impegnato nei progetti di due architetture monumentali in cui traduce in pratica il tema delle chiodature: la Chiesa di St. Leopold am Steinhof e la sede della Postparkasse.⁴³

La Chiesa di St. Leopold del 1902, rappresenta in realtà il punto focale di un complesso edilizio di più ampio respiro, "la città bianca"⁴⁴ progettata da Wagner in prossimità della foresta viennese per la cura dei malati di mente è la prima architettura che egli realizza in un ampio paesaggio naturale. Due nastri di viali si sviluppano simmetrici salendo la collina e dando accesso ai diversi padiglioni di cura che sono disposti ai due lati di un'asse centrale, a conclusione del quale è posta la chiesa, elemento rappresentativo di tutto il complesso.

Una sintesi progettuale tutta giocata tra innovative soluzioni tecnologiche e funzionali, a supporto di un netto rifiuto per la monumentalità, rendono la chiesa enfatica e nello stesso tempo misurata, tanto che essa viene annoverata fra gli edifici di culto più celebri del XX° secolo.

Wagner non era nuovo al confronto con l'architettura religiosa: aveva già costruito la sinagoga di Budapest, la chiesa parrocchiale ad Esseg, il duomo di Berlino; tuttavia, fu solo con quest'opera che riuscì a rendere manifesto, nell'ambito del sacro, il linguaggio dell'architettura moderna. E' in questo momento che Wagner concretizza le fantasie anticipate nel saggio *Die Moderne im Kirchenbau* ("Il modernismo nell'architettura ecclesiastica", 1898)⁴⁵: alto valore paesaggistico dell'oggetto architettonico che si innesta come forma significativa nel profilo urbano, piena funzionalità dell'impianto destinato a cerimonie che coinvolgono un gran numero di persone⁴⁶; utilizzo di materiali semplici e rifiniti, visibilità dell'altare da ogni punto della sala, acustica, aerazione, riscaldamento sono tutti particolari che vengono curati nel dettaglio in maniera minuziosa, in modo da configurare quel senso del sacro, mistico senza cupa soggezione, che suggerisce un'idea di gioiosa partecipazione in cui la luminosità, percepita e goduta come un ulteriore e determinante elemento d'arredo informa e pervade di sé tutto l'edificio.

Volumetricamente i solidi stereometrici si affiancano in una elegante unità di proporzioni: un cubo costituisce la sala della chiesa, un emisfero la cupola, due parallelepipedi le torri; essi si organizzano in un gioco preciso il cui effetto non è però mai monumentale infatti con la chiesa a Steinhof, Wagner crea la giusta distanza, non solo da una tipologia largamente enfatizzata in passato, ma con tutto lo storicismo.

Planimetricamente la distribuzione è quella di un organismo a croce greca coperta da una cupola rivestita di rame poggiate su un largo anello di bronzo che funzionalmente assorbe le spinte laterali. Internamente l'intradosso della cupola viene nascosto da una calotta costituita da un reticolo di pannelli a base quadrata, bianchi con rivetti dorati, il cui disegno restituisce la sensazione di un cielo stellato. Vale la pena sottolineare che la soluzione tecnologica qui adottata trova il suo precedente nella produzione architettonica wagneriana nella cupola della stazione della metropolitana di Hofpavillion (di cui tratteremo in maniera più esaustiva in seguito), in cui non solo il rivestimento è costituito da lastre di rame verde, ma anche e soprattutto nella tecnologia adottata; in modo che lo spazio vuoto che si configura tra le due calotte, costruttivamente, non è più quello inscindibile dalla soluzione tecnica che le lega, ma è uno spazio

residuale tra due involucri, come avviene per le cupole bizantine. A completare il disegno dello spazio interno la pavimentazione, lievemente pendente verso l'altare, che si configura come un'altra superficie lucida, semplice "tappeto" geometrico di piastrelle bianche recante un piccolo motivo ornamentale in nero.⁴⁷ Il senso del sacro è accentuato dal grande altare centrale in marmo bianco completato da una piccola cupola dorata che esalta il retrostante mosaico⁴⁸ di grande superficie (85 mq) che con le vetrate laterali e quella centrale, opere di Koloman Moser, ne completano il misticismo. Il disegno dei particolari conferma così l'aspirazione wagneriana a rendere simbolica ed eloquente la natura del rivestimento applicato alla struttura costruttiva, i colori bianco ed oro, dominanti in tutto l'impianto scenografico, restituiscono l'eco delle creazioni crisoelefantine dell'arte greca e bizantina, sottolineando il fondamento teorico dell'architettura wagneriana, che vede scaturire il principio dell'estetica dalla funzionalità e dall'accorto uso dei materiali.

Dato primario di quest'edificio è che delle parti - cupola, volta a botte, arcone - cui le forme dello Steinhof rinviano, sono rimasti soltanto i preziosi rivestimenti, mentre la funzione portante è assolta non più da materiali tradizionali, ma innovativi come il calcestruzzo armato o il metallo. L'edificio è tutto connaturato da questa logica, che porta ad un paradossale dualismo tra nuove strutture costruttive e forme antiche di involucro, segnando nella storia dell'architettura moderna un punto assolutamente limite e critico di cui la massima espressione è ancora una volta la cupola.⁴⁹

Con quest'opera quindi Wagner realizza un'architettura di alto valore estetico: *"accanto a quel rifiuto della tradizione ed a quei teoremi razionalistici, la forza artistica che lo spronava era una volontà di forme nuove... Si trattava di riscoprire la bellezza delle forme fondamentali, del valore spaziale della massa come dello spazio libero. Questa era andata perduta all'inizio del secolo scorso la sua riscoperta è l'opera decisiva dell'architettura moderna"*.⁵⁰ Dal particolare al generale e viceversa, la rielaborazione di tutti gli elementi di varia matrice in una unità nuova, non solo rivela un momento di originalità e di invenzione, ma sottintende nel raffinato gioco di volumi, di superfici, di bianco e di nero, di colori e di oro - la volontà di obbiettivazione funzionale e formale.

Pur diverso, nelle funzioni e negli obbiettivi, ma accomunato dalla ricerca dell'utilizzo di materiali innovativi combinati a moderne tecniche costruttive, è l'edificio della Postsparkasse (1903-07)

Progettato e realizzato in piena maturità⁵¹ è l'espressione di una rinnovata e più matura concezione di un'architettura che prende le distanze dallo spirito secessionista mentre al contempo prevale lo "stile utile" fondato su nuove e più complesse proporzioni.

Fondata nel 1883 la Postsparkasse era alloggiata nell'antico convento domenicano nel primo distretto di Vienna, la "*Innere Stadt*" (centro storico). Ma l'aumento del volume d'affari e il crescente numero di dipendenti resero improrogabile la necessità di trovare una nuova sede, problema che divenne pressante già dal 1899. Nel gennaio 1903, venne indetto un concorso che fissava precise norme sull'organizzazione della superficie e selezionava l'ubicazione della nuova sede, un lotto di terreno nello *Stubenviertel* (uno dei quartieri in cui è diviso il primo distretto); inoltre veniva fissato un costo massimo previsto di tre milioni di corone. Il progetto di Wagner venne prescelto tra le 32 proposte presentate. I lavori iniziarono nel luglio 1904; il progetto venne realizzato con qualche modifica e inaugurato dopo appena ventinove mesi, nel dicembre del 1906.

Al fine di leggere l'evoluzione del linguaggio architettonico di Wagner è

doveroso il confronto con il primo istituto di credito, che Wagner progetta nel 1882, la Länderbank. A prima vista i due edifici appartengono a mondi diversi: nella *Postsparkasse* nulla rammenta il “ Rinascimento libero” della Länderbank, poiché essa ribadisce innanzitutto l’esigenza dello “stile utile” . In questo progetto il problema della “funzione” e quello del “materiale” sono in primo piano: cemento armato, alluminio, ferro e vetro, sono materiali con cui si disegna, desumendoli da un nuovo vocabolario formale e tecnico.⁵² In questo momento Wagner trova infatti nuovi mezzi espressivi che scaturiscono non solo dall’adottare differenti materiali come il marmo e l’alluminio, applicati a diverse soluzioni tecnologiche, ma ai materiali stessi è demandato il compito di essere esplicitivi della funzione del manufatto. “ *Il suo interno, il suo scopo, l’idea insomma che l’ha configurata si mostrano chiaramente ed immediatamente dal di fuori*” come commenta J. A. Lux “*Il fabbricato somiglia ad un enorme cassettoni di denaro*”⁵³.

Il disegno dell’impianto nasce così dalla circolazione del denaro e tutto è calibrato in funzione di questo: non c’è nessun tentennamento, nessun indugio, dovunque la massima praticità detta la soluzione. Ma questo modo di piegare la composizione architettonica alla funzione cui deve assolvere è già presente nella Länderbank ⁵⁴. La differenza è nel diverso ruolo della materia e della tecnica che concorrono a dare significato alla forma. Ed è proprio nella *Postsparkasse* che Wagner esplicita con maestria i diversi approcci della “nuova arte” dove la monumentalità che deve ritrovarsi non tanto in dispositivi eccezionali, quanto nella legge medesima della ripetitività. Se, da un lato, l’aura dell’edificio monumentale viene affidata al pregio del materiale di rivestimento (83 sottili lastre di marmo e tavole sagomate di granito per il basamento), dall’altro il semplice addensamento di ritmo di un elemento comune quali 15.000 (secondo altre fonti 17.000) chiodi di fissaggio, evidenzia una presenza in modo molto più esplicita che i minimi risalti nel filo della facciata.⁵⁵ Ovvero: da un lato il pregio dei materiali, dall’altro l’aspetto tecnologico presente sulla facciata che disegna il fronte sottolineando ritmi e geometrie, è la ricerca di un’innovazione decorativa che crea l’occasione per individuare altri procedimenti costruttivi, Wagner quindi in linea con l’atteggiamento del tempo esplicita e rende evidente la modalità costruttiva, denunciando le operazioni di montaggio , svelando gli aspetti tecnologici nel rispetto dei valori formali e figurativi.⁵⁶

Abbandonando la residua monumentalità del progetto iniziale del 1903,⁵⁷ di cui restano solo le due statue alate agli angoli della costruzione, la realizzazione dell’edificio porta ad una volumetria pura in cui i corpi di fabbrica sono disposti lungo il perimetro regolare del grande isolato e attorno a tre cortili. Le lunghe cortine sono scandite da tre avancorpi, posti all’estremità ad individuare il settore centrale che costituisce il fondale della piazza e nel quale si apre l’ingresso principale. Ma è soprattutto l’organizzazione interna a fare della *Postsparkasse* il simbolo dell’edificio amministrativo moderno e al contempo funzionale; l’impianto planimetrico mostra già quella funzionalità e quella flessibilità che caratterizza l’edilizia moderna in campo pubblico e amministrativo. L’idea cui si ispira la *Postsparkasse* è quella di un edificio che consente una suddivisione flessibile degli ambienti destinati agli uffici e definisce in modo permanente soltanto i vani principali, destinati alla direzione. Non avendo funzione portante, i tramezzi possono essere spostati a piacimento. Nell’area riservata ai clienti, cui appartengono il grande salone d’ingresso, il vestibolo e il salone degli sportelli, vennero utilizzati i più moderni materiali da costruzione⁵⁸. Il centro della composizione architettonica è costituito dalla sala-cassa: una corte coperta da un lucernario con struttura metallica,

tipica dei saloni pubblici della tradizione ottocentesca, qualificata dal profilo della linea di sezione arcuata e tesa a suggerire l'idea di una tenda di vetro. Per denunciare nel paesaggio urbano la presenza di questa sala nel cuore dell'edificio, Wagner costruisce una transenna monumentale in muratura rivestita di lastre di marmo al di sopra della linea di colmo dell'edificio. La gerarchia dell'organizzazione compositiva della facciata non è affidata, come nella tradizione, alla presenza di ordini e membrature, ma alla dimensione ed alla forma delle lastre, alla densità dei motivi grafici dei chiodi e delle applicazioni di alluminio.⁵⁹ Queste ultime con le borchie, il granito grigio e il marmo bianco concorrono all'effetto di un rivestimento orchestrato in variazioni tonali dal bianco al grigio più scuro. Wagner individua gli stretti avancorpi mediante un rivestimento a lastre rettangolari dal profilo convesso, inchiodate e con commettiture sfalsate in verticale. I chiodi al centro di ogni lastra creano una sorta di trapunta con orlature in alto e in basso, ottenute mediante le applicazioni di alluminio. Nel settore di facciata sopra l'ingresso principale le nuove decorazioni si infittiscono creando una trama ancora più preziosa.⁶⁰ Ormai estremamente stilizzati e geometrici, i motivi ornamentali del rivestimento dei settori di facciata compresi tra gli stretti avancorpi verticali corrispondono ancora all'idea di cortina pendente.

Gli interventi a scala urbana.

Il 1894 rappresenta un anno di svolta nell'attività progettuale di Wagner determinando due momenti importanti, da un lato una maggiore distanza da i riferimenti del passato in cui il pragmatismo di Semper viene portato all'estreme conseguenze: "*niente che non sia funzionale potrà mai essere bello*",⁶¹ e dall'altro la nomina a ruolo di Oberbaurat (Consigliere superiore per l'edilizia del comune e Consigliere per l'arte della commissione per i problemi del traffico di Vienna), per il progetto della metropolitana che si configura come la prima possibilità di realizzare la visione urbana di Wagner attraverso un percorso rapido, capace di unificare la città nel suo divenire, nel suo formarsi metropoli illimitata. La sua vocazione urbanistica già emerge nei primi progetti, da Artibus agli edifici residenziali di Renweg, e diventa in questi anni sempre più pressante tanto che nella progettazione degli edifici residenziali sulla Linke Wienzelle Wagner immagina un intero asse urbano "moderno" contrapposto al Ring emblema del classicismo viennese. E' quindi nella *forma urbis* che trovano tangibile evidenza le soluzioni ultime date a quell'insieme di questioni che vanno da quelle più strettamente architettoniche a quelle economiche, politiche, sociali, legislative ecc.

Di questo assioma era fermamente convinto Otto Wagner che nel 1895, nel saggio-manifesto *Moderne Architektur*, enuncia con nitida lungimiranza "*Il fine ultimo dell'architettura del nostro tempo è il disegno armonioso della grande città*"⁶², ulteriormente sviluppato e spinto fino alle estreme conseguenze teoriche, nel libro *Die Grosstadt* del 1911⁶³.

Pochi progettisti, al pari di Wagner, si sono attenuti con tanta determinazione e coerenza al principio di concepire ogni singolo progetto architettonico in stretta relazione con un'idea di città più complessiva, al punto da far affermare al suo contemporaneo Josef August Lux "*Wagner è il primo, forse l'unico, che ha saputo risolvere il nuovo problema: il primo e l'unico architetto di una metropoli. Questa è la caratteristica saliente che gli verrà riconosciuta...*"⁶⁴. Nessun architetto, quindi, ha saputo legare il suo nome alla propria città, non solo per le opere realizzate, ma per la costante preoccupazione di offrire a Vienna una continuità di immagini e di segni decorosi, e assicurarle quell'unità tra

architettura e urbanistica che sarà un punto fermo del Movimento Moderno. Questo dimostra come Wagner abbia una capacità del tutto personale di affrontare i progetti a diverse scale architettoniche simultaneamente, dalla scala di dettaglio alla scala urbana, a confermare il concetto dell'arte come opera totale capace di unire ed unificare diversi ambiti. Questa unità, può essere ottenuta solo con un tipo di arte cioè capace di esprimere i tempi nuovi, poiché *"la città è la più moderna delle cose moderne"*⁶⁵. Questa affermazione acquista il ruolo di intento programmatico; nel quale nella prima volta nella storia architettonica, viene capovolto il rapporto tra urbanistica ed architettura; dove l'architettura assume una posizione di subordinazione rispetto all'urbanistica, sviluppando quindi le idee guida riguardanti l'architettura in funzione delle spinte urbanistiche. E' in quest'ottica che si inseriscono i lavori non solo della metropolitana ma della regolazione e sistemazione del DonauKanal.

1896/99 Sistemazione del DonauKanal

Vienna, costruita sulle sponde del Danubio, ne è da esso attraversata ed intersecata dai bracci secondari del fiume, un tempo molto più numerosi. La sistemazione della massa d'acqua che lambisce ed attraversa la città non poteva che essere oggetto di approfonditi studi per consentire lo sfruttamento delle vie d'acqua, all'epoca molto più determinanti per rifornire la città di merci pesanti e di scarso valore unitario, mancando il diffuso trasporto su strade. Improrogabile, poi, la regolazione dei flussi delle acque, per l'intenso sviluppo edilizio minacciato dalle frequenti inondazioni che limitavano il pieno utilizzo delle aree edificabili in zone pianeggianti. A queste esigenze si sovrapponeva, in contrasto con esse, la necessità dello sviluppo delle linee della metropolitana che seguivano in molti casi il letto dei fiumi e dei canali, attraversandoli o scavalcandoli con ponti e viadotti. Le soluzioni non potevano che essere un compromesso fra le due vie di trasporto, su rotaia e su acqua. In particolare il Donaukanal è uno dei numerosi bracci secondari del Danubio rimasto in funzione dopo i lavori che regolarono la corrente del fiume, compiuti negli anni tra il 1869 e il 1875. Il canale porta direttamente al centro di Vienna, chiudendo con il lato della banchina verso la città l'arco a forma di U della Ringstrasse. Dopo diverse proposte, tra cui il suo interrimento per far posto ad una ferrovia a quattro rotaie con stazione centrale, si giunse nel 1892 ad un ripensamento sull'utilizzo definitivo della via d'acqua, in concomitanza con i progetti della metropolitana. Così la sistemazione con ampliamento del Donaukanal viene pensata come un progetto coordinato con l'esecuzione dei lavori della metropolitana e la regolamentazione del fiume Wien. Questo progetto molto ambizioso prevedeva l'utilizzo del Donaukanal come porto fluviale commerciale e prospettava l'idea di congiungere Vienna, fino al canale del Danubio Oder e Danubio Elba, rendendola di fatto nodo della rete fluviale del traffico europeo,⁶⁶ progetto testimoniato dal bando di concorso per il Piano regolatore generale (anch'esso del 1892), dove nelle osservazioni, Wagner spiegava che la soluzione architettonica proposta sarebbe risultata soddisfacente sia da un punto di vista "pratico-economico" che "artistico".

Dal 1894 al 1908 la Commissione per la regolamentazione del Danubio, con la collaborazione di Wagner nel suo ruolo di consigliere per l'arte, costruì due dei quattro impianti di sbarramento previsti per il canale e sistemò le banchine dell'area urbana. Le chiuse previste di Simmering e di Freudenuau invece non vennero mai realizzate.

1894/1898 Diga e chiusa di Nußdorf

Dei progetti approvati nel Piano Regolatore del 1892 per primo fu costruito

l'impianto di sbarramento di Nußdorf, alla confluenza superiore del Donaukanal col Danubio.

Posto all'ingresso nord del Canale, è una diga a panconcelli a protezione sia dei quartieri pianeggianti di Vienna che del tracciato della nuova ferrovia urbana lungo il canale stesso. Opera possente e nello stesso tempo misurata, è ben inserita nel contesto urbano, di cui rappresenta una delle porte d'ingresso. Quasi tutti i documenti sono andati persi, ma secondo alcune indicazioni, Wagner elaborò per i lavori sul Donaukanal ben 1500 progetti. E' probabile che, nel suo ruolo di consulente artistico, fosse stato incaricato della realizzazione artistica della diga nell'aprile 1894, contemporaneamente cioè agli incarichi per le stazioni della metropolitana. Nel dicembre 1895 comparve nella rivista "Der Architekt" una rappresentazione della diga nella forma in cui sarebbe stata realizzata nel 1898, insieme all'edificio di controllo. La struttura superò la sua prima grande prova nel settembre 1899, quando scongiurò l'alluvione del centro cittadino in un momento di massima emergenza.⁶⁷

Essa fu per i contemporanei un'architettura sensazionale: le soluzioni tecniche suscitarono ammirazione fra il pubblico e gli specialisti, specie per i lavori in profondità, fino a 25 metri, eseguiti con procedimenti del tutto nuovi. Basti dire che per il funzionamento del cantiere furono impiegati 4,3 chilometri di binari. Con questo progetto viene assolta la "funzione", vengono poste in evidenza le qualità dei materiali, vengono assecondati i suggerimenti tecnologici e statici. L'insieme della diga e della chiusa costituiscono un tutt'uno omogeneo e compatto, dai piloni a profilo arrotondato, che si allungano nei basamenti degradanti fino alle banchine che costeggiano il canale ed il ponte con lo sbarramento costituito da travi reticolari in ferro che alleggeriscono il profilo massiccio della struttura. La chiusa, quindi, non è solo un'opera di sistemazione delle acque, ma diviene un vero e proprio arredo urbano: coerenza delle forme dell'impianto di controllo con il ponte che lo sovrasta e con le banchine che lo affiancano, destinate, queste ultime, a mercato del pesce, porto commerciale e passeggiata.⁶⁸ Diviene, perciò, un intreccio organico e funzionale in cui le proporzioni, i colori dei materiali, la rete geometrica delle travature e delle chiodature costituiscono un insieme unico di grande impatto visivo ed emotivo. Si realizza di nuovo la triade di base dei lavori di Wagner: materiale, tecnica e scopo, che dettano le forme; e tuttavia non vengono solamente esibite ma combinati secondo un linguaggio estremamente misurato. I pochi elementi di questa architettura, il ponte ed i piloni rigonfi sormontati da leoni, si stagliano sul profilo di Vienna nelle loro proporzioni possenti ed equilibrate. La componente enfatica del progetto che si traduce nell'idea di porta fluviale della città imperiale, risulta contenuta nel rigore delle sue proporzioni e nella scarna eleganza dei particolari. La capacità di Wagner di rendere al meglio le qualità espressive dei nuovi materiali, in questo progetto trova il suo pieno significato nella successione delle aste di ferro nel ponte, nel ritmo delle chiodature sulle superfici metalliche che rendono la configurazione finale potente, sicura, veritiera.

Con parole ispirate, Joseph August Lux descriveva, nel 1914, la diga di Nußdorf sul Donaukanal. *"Ogni volta che dai dintorni di Vienna mi reco, lungo il Danubio, verso la città, [...] ogni volta mi rallegro nel vedere i due leoni che si ergono all'ingresso della città, su questo bastione, contro il Danubio che fugge via, nobili segnali di forza, trasformati in un emblema."*⁶⁹

1

906/1907 Chiusa Kaiserbad

La chiusa di Kaiserbad, realizzata nel 1907, ma i cui i primi progetti furono

elaborati nel 1904, rimaneggiati e parzialmente modificati nel 1906, costituisce uno dei più ammirati lavori di Wagner. Dal punto di vista tecnico e funzionale era riuscito a fondere e a far confluire la sistemazione e lo sfruttamento della massa d'acqua senza dare all'impianto l'apparenza di grandezza e di forza dispiegata. Nucleo operativo della chiusa è la palazzina di controllo, all'interno della quale, al piano superiore, è sistemato l'impianto di regolazione della mandata del flusso e tutti gli strumenti di controllo necessari al funzionamento dello sbarramento, mentre al piano inferiore trovano alloggio le paratoie.⁷⁰ Ma la vera caratteristica di tutto l'impianto non è tanto la soluzione tecnica in quanto tale, quanto lo stretto legame che si instaura fra arte e funzione. Si può affermare che la chiusa è il prodotto della nuova frontiera raggiunta da Wagner con l'esperienza nel movimento della Secessione viennese. Sul solido basamento, rivestito di fasce di granito fissate ai lati da due bulloni, si alza la palazzina di controllo, caratterizzata da una volumetria semplice. Il rivestimento di lastre di marmo bianco, fissate in alto con un unico chiodo, e le connessioni regolari fra le lastre danno continuità alla parete, in cui simmetricamente si aprono le finestre allungate ai lati del balcone di controllo. Con questo progetto, Wagner crea un capolavoro dell'architettura funzionale, riuscendo a combinare l'alloggiamento e lo sfruttamento del movimento delle acque nella chiusa.⁷¹ La funzionalità dell'edificio è immediatamente riconoscibile: ma la sua allegoria di onde e il colore blu come quello dell'acqua, costituisce uno dei pochi edifici in cui la destinazione d'uso ad elevato carattere ingegneristico è combinato ad una forte espressività architettonica. Dopo la seconda guerra mondiale, sia la chiusa di Kaiserbad che quella di Nußdorf vennero dismesse e gli edifici di controllo privati delle funzioni specifiche, conservandoli per il solo valore architettonico.

Note:

¹ Adriana Giusti Baculo, *Otto Wagner*, Ed. Sc. It., Napoli 1970, p. 91.

² Joseph August Lux, *Otto Wagner. Eine Monographie*, München 1914, p.30.

³ Otto Wagner, *Die Baukunst unserer Zeit*, Wien, 1914; p.53.

⁴ L'idea di Città Giardino deriva dall'inglese "garden city", che indica, la progettazione di interi quartieri immersi completamente nel verde. Il movimento si sviluppa in Inghilterra durante la metà del XIX secolo. In quel periodo, il crescente sviluppo delle industrie e l'aumento della popolazione nei centri urbani avevano creato un forte degrado alle città con conseguenti disagi e abbruttimenti che mal si conciliavano con la vita dell'uomo. Questa originaria idea fu ripresa e sviluppata da Ebenezer Howard, che aveva come principale obiettivo quello di salvare la città dal congestionamento e la campagna dal crescente abbandono. Lo scopo era raggiungere contemporaneamente due vantaggi: gli agi e le comodità della vita urbana e gli aspetti sani e genuini della vita rurale. La progettazione di questo nuovo tipo di città doveva quindi tener conto di tutti gli aspetti della vita umana, rispettando le esigenze primarie dell'individuo. Si pensò quindi a nuclei abitativi formati da residenze unifamiliari, attorniate dal verde, collegate tra loro, con servizi, negozi, teatro, chiesa, zone produttive e zone amministrative, in modo tale da rendere questi centri completamente autosufficienti. La prima città giardino Letchworth fu fondata nel 1903 a circa 50 Km da Londra.. Questa distanza doveva garantire la creazione di una fascia verde con un duplice scopo; fornire tutto il necessario alla sopravvivenza dei cittadini e frenare di conseguenza l'espansione incontrollata della città stessa. Sull'argomento si veda: Hans Bernoulli, *La città e il suolo urbano*, Vallardi, Milano 1951; Le Corbusier, *Maniera di pensare l'urbanistica*, Laterza, Bari 1965; Ludwig Hilberseimer, *Un'idea di piano*, Marsilio, Venezia 1967; Ebenezer Howard, *La città giardino del futuro*, Calderini, Bologna 1972; Raymond Unwin, *La pratica della progettazione urbana*, il Saggiatore, Milano 1971; Luigi Mazza, *Ebenezer Howard, Garden Cities of Tomorrow, 1902. Una lettura tecnica*, in P. Di Biagi (a cura di), *I classici dell'urbanistica moderna*, Donzelli, Roma 2002.

⁵ Adriana Giusti Baculo, *Otto Wagner, op.cit.*, pag. 189

⁶ La traduzione in italiano non rende l'idea della contemporaneità che l'artista ha voluto dare a

questo progetto: *Galerie für Werke der Kunst unserer Zeit* ossia *Galleria delle opere d'arte del nostro tempo*. Non, quindi, una generica raccolta di espressioni artistiche moderne, ma luogo di raccolta, *summa* dello stato dell'arte agli inizi del secolo.

7 Wagner prevede che il fregio disegnato sulla maiolica ricopra anche le facciate laterali della Galleria; tuttavia egli non ne fornisce il disegno lasciando ad artisti futuri il compito di completare l'edificio.

8 Dal diario personale del 25 febbraio 1916.

9 Joseph August Lux, *Otto Wagner*, *op.cit.*, p.86.

10 Adriana Giusti Baculo, *Otto Wagner*, *op.cit.*, p. 189.

11 Robert Trevisiol, *Otto Wagner*, Laterza, Roma 2000, p.107

12 Il concorso venne indetto nell'agosto del 1905 e rimase aperto fino ad aprile 1906. Il progetto di Wagner venne concluso, stampato e presentato già nel dicembre del 1905. Un dettaglio che informa sul ritmo con cui si lavorava nel suo studio

13 Joseph August Lux, *Otto Wagner*, *op.cit.*, p.88

14 *op.cit.*, p.96

15 *op.cit.*, p.99

16 Gli avversari di Wagner non contenti che si presentasse un plastico, pretesero la costruzione di un modello a scala naturale accanto alla Karlskirche, questa non fu però un'idea felice: "la tela gigantesca (sulla quale il disegno non era sufficientemente ben riprodotto) non poteva dare la sensazione di un fabbricato e, accanto alla chiesa così plastica, sembrava soltanto un mostruoso tavolone da affissione che tagliava la piazza nettamente, come un muro. Semplicemente orribile come non si può immaginare altro. Era il cavallo di Troia. Solo gli avversari ridevano giacché il loro tranello era riuscito, essi ne avevano calcolato bene il risultato. In gran fretta furono esposte riproduzioni in tutte le cartolerie e librerie affinché fosse evidente che l'edificio non piacesse loro accanto alla chiesa, ora anche la gente della strada era stata mobilitata contro quest'opera." (Joseph August Lux, *Otto Wagner*, *op.cit.*, p.101)

17 Georg Raphael Donner (1693-1741), scultore austriaco. Lavorò a Vienna, Salisburgo e Presburgo, creando gruppi di figure per chiese, castelli e piazze. La meta più importante che Donner si prefisse di raggiungere fu la figura plastica; il materiale da lui prediletto fu una lega di piombo molto omogenea, che si prestava particolarmente ad una modellazione delicata, come si nota nella Fontana del Mercato della Farina (Neuer Markt) di Vienna (ora al Österreichische Galerie). Intorno alla figura della Provvidenza si raggruppano dee e dei fluviali di una freddezza pressoché classica (è evidente lo studio intenso degli antichi compiuto da Donner) di compiuta bellezza plastica ed eleganza di linee. Tra le sue opere principali ricordiamo: Pietà del Duomo di Gurk; San Giovanni Nepomuceno per il Castello Harrach, 1727; le decorazioni della Cappella dell'Elemosinario nel Duomo di Presburgo, 1725-32; Gruppo in marmo dell'Apoteosi dell'imperatore Carlo VI; statua di S. Martino, cappella della cattedrale di Bratislava. Donner creò, con fluidità pittorica e plastica eleganza capolavori che segnarono il passaggio dal barocco berniniano al gusto alessandrino dell'Accademia settecentesca. Sull'argomento si veda: *Scultura classica: Georg Raphael Donner. (1693-1741)*; Ed. Österreichische Galerie, Wien 1993.

18 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, Vol.III, Wien 1904; p.127

19 Adriana Giusti Baculo, *Otto Wagner*, Ed. Sc. It., Napoli 1970; p. 215.

20 *Ibidem*

21 I pronunciati montanti delle finestre hanno dato origine, nel linguaggio popolare, al soprannome del palazzo, noto come "casa con le bretelle".

22 Adriana Giusti Baculo, *Otto Wagner*, *op.cit.*; p.232

23 Giovanni Fanelli, Roberto Gargiani, *Storia dell'architettura Contemporanea. Spazio, struttura involucro*, Laterza, Roma 1998, p.63

24 Adriana Giusti Baculo, *Otto Wagner*, *op.cit.*; p. 178

25 Questo modo di interpretare la decorazione è ancora presente nel disegno della Galleria Moderna dove la superficie del piano di facciata acquista valore di superficie pittorica capace di aumentare il valore intrinseco dell'architettura.

26 Giancarlo Bernabei, *Otto Wagner*, Zanichelli, Bologna 1983; pag. 8

27 Adriana Giusti Baculo, *Otto Wagner*, *op.cit.*; p.185

28 "Incontestabile merito di Gottfried Semper è l'aver attirato la nostra attenzione su questi postulati con il suo libro *Der Stil*, anche se in maniera leggermente esotica. Come del resto Darwin, non aveva avuto il coraggio di sviluppare compiutamente le sue teorie, aiutandosi col simbolismo della costruzione invece di segnalare la costruzione stessa come elemento fondamentale dell'architettura". Otto Wagner, *Moderne Architektur*, p.276.

29 La definizione si trova in Semper, *Der Stil*, p.69. Leone Planiscig scrive, a proposito della decorazione della Majolikahaus, di teste di leone che "reggono gli anelli di una grande cortina trapunta in un vago disegno floreale", e arriva a definirla "cortina pendente". L. Planiscig, *Problemi d'architettura moderna: Otto Wagner*, in "Emporium", XXXIII, 1910, n.188, pp.107,108,115. Il tema dell'elemento "pendente", che nel periodo storicista di Wagner aveva investito elementi

decorativi, arriva, già in opere come il progetto per la nuova sede del trono(1898), a coinvolgere figure del repertorio classico, come le paraste, che tradizionalmente avevano significato tettonico e quindi poggiavano su basi.

30 Gottfried Semper , *Der Stil in den Technischen und Tektonischen*; Frankfurt 1860; trad. it. parz. Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica, Laterza, Bari Roma 1992; p.72.

31 Ottmar Schimkowitz disegnatore e scultore viennese, partecipò al movimento della Secessione all'interno del Gruppo Klimt, abbandonò il movimento secessionista con Otto Wagner nel 1905.

32 Koloman Moser (detto Kolo), (1868 - 1918) pittore, designer e decoratore austriaco. Fu tra i fondatori della secessione viennese, svolse gran parte della sua raffinata attività nel campo delle arti applicate, dedicandosi in particolare modo alla realizzazione di stoffe, mobili, vetrate, manifesti, complementi d'arredo, monili. Nel 1903 con Hoffman e H. O. Czeschka, ispirandosi alla Guild of Handicraft di Ashbee, fonda la Comunità di produzione degli artigiani di Vienna (Wiener Werkstätten; 1898 ' 1933), sostenuta dal rifiuto dell'architettura a servizio dell'industria volta alla progettazione, alla realizzazione ed alla commercializzazione di oggetti domestici di alta qualità. Nel 1904 con Josef August Lux e Josef Hoffman, è curatore di una nuova rivista che prende il suo nome dal quartiere viennese 'Hohe Warte' che, se inizialmente è simbolo di un ritorno alla natura, successivamente pone i principi base della città-giardino del movimento nazionalsocialista austriaco.

33 Joseph August Lux, *Otto Wagner. Eine Monographie*, München 1914; p.74.

34 Ludwig Havesi, *Altkunst-Neukunst. Wien 1894-1908*, Wien 1909; p.245.

35 Absteigequater; tradotto "Pied a terre".

36 "*Bisogna semplicemente immaginarsi il soffitto, o la volta, come una lastra di vetro trasparente, dietro la quale restano visibili i muri, che con la fantasia possono raggiungere qualsiasi altezza. Ciò che è dipinto su questa superficie parietale, idealmente verticale che sta eretta al di là del soffitto, deve anche apparire tale, se viene rappresentato in proiezione sul soffitto (che in origine si immaginava trasparente). Questa semplice regola costituisce anche il punto di partenza di quell'arte intricata, della cosiddetta, perspective curieuse, che riesce a rappresentare artisticamente e con naturalezza tutte le combinazioni architettoniche più complicate che fanno da sfondo a gruppi di figure su ogni tipo di soffitto*". G. Semper, *Textile Kunst*, pubblicato in H. e M. Semper, a cura di , *Kleine Schriften*, Berlin-Stuttgart 1884; trad. it. parziale *L'arte tessile*, in B. Gravagnuolo, a cura di, Gottfried Semper. *Architettura arte e scienza*, Napoli 1987.

37 Giovanni Fanelli, Roberto Gargiani, *Storia dell'architettura Contemporanea. op.cit.*; p.64

38 A. Loos, *Die Interieurs in der Rotonde*, in "nue Freie Presse", 12 giugno 1898; trad. it. Gli interni nella rotonda, in Id., *Parole nel vuoto cit.*, p.31.

39 E' nel 1905 che Wagner abbandona la Secessione insieme al Gruppo Klimt Di questo circolo fanno parte i collaboratori preferiti di Otto Wagner , Kolo Moser, Schimkowitz e Böhm.

40 Adriana Giusti Baculo, *Otto Wagner*, Ed. Sc. It., Napoli 1970; p. 197

41 Gottfrid Semper, *Entwicklungder Wand-und Mauerkonstruktion bei den antikeen Volkern*, in Semper, *Kleine Schriften*, cit.p.393. t.d.a.

42 In Giovanni Fanelli, Roberto Gargiani, *Storia dell'architettura contemporanea, Spazio struttura involucro* .Ed. Laterza 1998;p. 197

43 *Ibidem*

44 Adriana Giusti Baculo, *Otto Wagner, op.cit.*; cit.p.199.

45 Questo saggio pubblicato sulla scorta del progetto per la chiesa parrocchiale di Währing per 2900 persone illustra la concezione dell'architettura moderna riferite agli edifici sacri. Nello spazio interno non ci dovevano essere né pilastri di disturbo né angoli morti: la soluzione sarebbe stata una pianta come quella di un gasometro che consentiva a tutti i membri della comunità di vedere ed ascoltare il sacerdote col minimo impiego di risorse tecniche. Inoltre Wagner non ritenne affatto superfluo dotare la chiesa, di riscaldamento, buona aerazione, servizi igienici. La presentazione del progetto di Währing all'esposizione della Secessione del 1899 doveva rimuovere il concetto di chiesa fino ad allora diffuso...."*risvegliare l'impressione che l'aspetto esteriore di una costruzione come questa aderisca pienamente allo spirito dell'uomo moderno*". In Otto Wagner, *Die Moderne im Kirchenbau*, Wien 1898. t.d.a.

46 La chiesa è progettata per di ospitare 800 persone di cui 400 sedute.

47 Giovanni Fanelli, Roberto Gargiani, *Storia dell'architettura contemporanea, op.cit.*;p.198.

48 Wgner commissionò dapprima un mosaico a Koloman Moser, che aveva già progettato le finestre laterali, il quale convertitosi l'anno precedente al protestantesimo vide respingere il suo progetto dal cappellano di corte Prof. Heinrich Swoboda, consigliere del comitato per l'edilizia. Il mosaico fu infine progettato da Remigius Geyling e realizzato da Leopold Forstner. L'opera musiva fu però installata solo nella primavera del 1913, cinque anni dopo la consacrazione della chiesa.

49 In Giovanni Fanelli, Roberto Gargiani, *Storia dell'architettura contemporanea, op.cit.*;p.198.

50 Dagobert Frey, *Otto Wagner, Historische Betrachtungen und Gegenwartsgedanken*, in "Der

Architekt", vol.XII, Wien 1919. cit.p.7. t.d.a.

51 Disegnato all'età di sessantadue anni e portato a termine quando ne aveva settantuno.

52 Adriana Giusti Baculo. Otto Wagner, *op.cit.*; p. 201.

53 Joseph August Lux, *Otto Wagner. Eine Monographie*, München 1914; cit. p.69. t.d.a.

54 Nella Länderbank la sala-cassa assolve largamente alle sue esigenze funzionali; in essa già si rifiuta quel concetto rappresentativo della court d'honneur che troviamo in tutti i palazzi di giustizia, musei, banche, ed altri edifici del XIX secolo. Poiché, come specifica il Lux "... la pianta degli edifici nel Rinascimento [...] è organizzata intorno ad un cortile; e questo si è sviluppato dall'antico peristilio. Questo cortile con arcate e portici divenne la court d'honneur intorno alla quale si raggruppavano le scale, le sale e le stanze in un quadrilatero. La necessità di rappresentanza e di fasto per i principi e per la corte ne è l'idea generatrice. Nei paesi che in seguito ereditarono questo schema ma che non erano dotati del cielo sempre limpido d'Italia - ed in primo luogo nella Francia dei grandi re - il cortile veniva coperto da un'ampia cupola sotto la quale rimase una court d'honneur chiusa. Questa è la pianta francese, riportata agli onori dal Semper... ". In Josef August Lux, *op. cit.*; p. 72, t.d.a.

55 Robert Trevisiol, *Otto Wagner*, Laterza, Roma 2000; pag.79

56 "Non sono gli elementi di fissaggio a generare il nuovo tipo di decorazione, ma è la ricerca di una decorazione di tipo nuovo che induce a scegliere lo specifico procedimento costruttivo." In Peter Haiko, *Vom Glanz der französischen Könige zur Ostentation der "modernen Zweckmässigkeit"*, in AA.VV. 1984, p. 38. Haiko parla per l'esattezza di viti di fissaggio, giacché egli associa acutamente nella sua analisi anche i mobili disegnati da Wagner per questo edificio.

57 Nel progetto, al posto delle applicazioni in alluminio, Wagner aveva previsto in un primo momento tipi di ornamenti di derivazione tessile, in un secondo applicazioni di "dischi lucenti color oro", come si legge in una sua nota del 6 agosto 1903. O. Wagner, lettera datata 6 agosto 1903 indirizzata alla ditta kk priv. GlasFabrik Joh. Lötzwittwe (cit. in Peter Haiko, *Otto Wagner: die Postsparkasse und die Kirche am Steinbof*, Des Arhitekten Traum und des Baukünstlers Wirklichkeit, in Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930, catalogo della mostra, Wien, Historische Muscum der Stadt, 28 marzo-6 ottobre 1985, p. 38) .

58 Fra le ragioni della scelta dell' alluminio per gli 800 elementi tra maniglie e serramenti delle porte, griglie riscaldanti, bocchette di aria calda e rivestimenti dei pilastri nella sala degli sportelli era il fatto che questo materiale non abbisognava di alcuna pulitura.

59" I chiodi che fissano le lastre all'esterno sono di ferro rivestiti di piombo, con la testa rivestita di alluminio opaco". Dalla relazione di Wagner in corso d'opera , datata settembre 1904 (ora in Otto Antonia Graf, *Otto Wagner*.Il cit., p.434)

60 Giovanni Fanelli, Roberto Gargiani, *Storia dell'architettura contemporanea*, *op.cit.*;p.75.

61Otto Wagner, *Moderne Architektur*, Wien 1985; trad.It. Marco Pozzetto, *Otto Wagner, Architettura Moderna*, Torino 1976; cit.p. 23

62 *Ibidem*.

63 Otto Wagner, *Die Grossstd eine Studie uber diese* (La metropoli. Uno studio su di essa);

64 Joseph August Lux, *Otto Wagner. Eine Monographie*. *Op.cit.*; cit.p. 80.

65 Otto Wagner, *Moderne Architektur*, *Op.cit.*; cit.p.25.

66 Heinz Geretsegger, Max Peintner, Walter Pichler, *Otto Wagner architetto imperiale della città di Vienna*, Milano, Il Saggiatore, 1985; p.117.

67 *Ibidem*

68 *ibidem*

69 Joseph August Lux, *Otto Wagner*, *op.cit.*; cit.p.70.

70 Heinz Geretsegger, Max Peintner, Walter Pichler, *Otto Wagner*, *op.cit.* p.118.

71 Giovanni Fanelli, Roberto Gargiani, *Storia dell'architettura contemporanea*, *op.cit.*;p.80.

Capitolo III- Il disegno della città: la metropolitana di Vienna

La struttura della nuova rete metropolitana.

Come per tutte le produzioni di un artista, poeta, musicista o pittore che sia, per quanto diverse possano essere fra loro per soggetto e per tecnica usata, si riconosce lo stile e l'impronta dell'autore, così, in tutte le stazioni della Metropolitana si può riconoscere l'estro e il linguaggio stilistico di Wagner. Gli stessi amministratori della città dimostrarono lungimiranza e volontà di coerenza nominandolo già nel 1894 Oberbaurat (Consigliere superiore per l'edilizia del comune e Consigliere per l'arte della commissione per i problemi del traffico di Vienna), quindi unico responsabile artistico dell'immagine che la Metropolitana doveva rappresentare. A questo compito egli si dedicò con l'energia e la volontà di configurare un'opera che restituisse alla città non solo un prodotto funzionale tale da consentire collegamenti veloci fra i quartieri del centro ed i sobborghi, ma che fosse anche un elemento di lustro e di bellezza riconoscibile nella città. Nell'arco di sette anni, fra il 1894 ed il 1901, egli completò l'opera prevista, progettando e realizzando ottanta chilometri di linee, che corrono sia in viadotti che in galleria o in percorsi sotterranei, con quaranta stazioni per lo smistamento dei passeggeri a servizio di queste.¹

Esclusivo merito di Wagner è stato il non lasciarsi imprigionare da due grandi problemi di impostazione teorica e di opposta natura: da una parte la necessità pressante dello scopo primario, cioè la funzionalità del trasporto, dall'altra natura di un prodotto squisitamente tecnico e di scarso contenuto estetico, quale la metropolitana, che si andava a collocare in un contesto monumentale e di grande prestigio architettonico qual'era Vienna alla fine del secolo. Le due anime del problema trovano la sintesi operativa nei concetti teorici alla base del pensiero di Wagner: la forma finale del manufatto deve adeguarsi allo scopo del prodotto e la necessità è il solo elemento di costrizione del prodotto artistico. Così, molte delle stazioni non si pongono come elementi di rilievo nel paesaggio urbano, non si notano, ma sono solamente elementi funzionali per il veloce smistamento dei passeggeri, dove non è previsto che debbano trattenersi. Queste architetture non solo soddisfano il requisito della funzionalità a basso costo, ma in essi un disegno omogeneo caratterizza e unifica l'intero piano della metropolitana.²

Si tratta quindi di un progetto rivolto a "mettere ordine" nella metropoli (tale è il salto qualitativo e quantitativo dei centri urbani nella seconda metà del XIX secolo quando il passaggio dalla condizione di città a quella di metropoli comporta problemi ancora oggi aperti ed irrisolti), nel quale si deve riconoscere che la sua estenuante lotta dialettica, in compromissione continua con la realtà metropolitana, ha prodotto risultati sostanziali per lo sviluppo della cultura urbanistica ed architettonica della città di Vienna. In tutti i suoi scritti, infatti, a partire dalle prime pubblicazioni quali i volumi dell'opera *Alcuni schizzi opere e progetti (Einige Skizzen)* degli anni 1890, fino alla redazione del saggio dedicato agli studi sulla città dal titolo *La Metropoli (Die Großstadt)* del 1911, Wagner rielabora ed aggiorna gli assunti fondamentali della sua impostazione teorica, motivata dalla volontà di includere in ogni progetto da un lato il *senso artistico* dall'altro le ragioni del momento contingente. "*Qualsiasi soluzione progettuale valida nel nostro tempo richiede la fusione tra arte e ragioni del momento contingente*".³

In riferimento alla città Wagner costruisce un apparato teorico che lo porta a focalizzare la ricerca su alcuni punti fondamentali:

1. *La metropoli, in quanto luogo deputato a comprendere la caotica pluralità di situazioni, va indirizzata nella sua crescita sotto ogni punto di vista.*
2. *Sviluppare qualitativamente e quantitativamente i servizi e le attrezzature urbane nella stessa misura per ogni distretto*
3. *Suddividere le zone residenziali e produttive per densità edilizia, abitativa e per tipologia costruttiva.*
4. *Creare una rete viaria capace di risolvere funzionalmente le diverse esigenze della viabilità e contemporaneamente ripartire e regolare il tessuto urbano secondo precise direttrici di sviluppo.*
5. *Utilizzare la metropolitana come asse portante funzionale e formale, di tutto il "sistema" urbano.⁴*

Non si tratta quindi solo di "dare forma", ma di quantificare, organizzare, ridistribuire ciò a cui bisogna fornire un'immagine.

Con l'esile supporto delle schematiche pianificazioni delle imperial-regie ferrovie statali, Wagner costruì le 36 stazioni della linea del Gürtel e del Wiental-Donaukanal, della linea suburbana (Vorortelinie) e della linea del 20° distretto, progettando contestualmente anche i viadotti, i ponti, i lavori di sbancamento e le gallerie di questi impianti che comprendevano circa 80 chilometri di percorso. Nel 1892 si avviarono i provvedimenti preliminari alla costruzione; poco dopo furono contemporaneamente impiegati oltre 14.000 operai, tanto che in occasione dell'esposizione per il giubileo del 1898, nonostante gli imprevisti, come le inondazioni del Wien, oltre il 60 per cento dei tratti principali era già in funzione.

Secondo questi intenti e guidato da una forte determinazione teorica Wagner realizza le cinque linee realizzate della Stadtbahn che sono:

- *Vorortelinie* che, collegando Heiligenstadt a Hütteldorf, serve i sobborghi esterni della parte ovest della città;
- *Gürtellinie*, linea che segue la circumvallazione (Gurtel) coincidente con il tracciato del Linienwall da Meidlinger -Hauptstrasse a Heiligenstadt e che congiunge i distretti da sud nord della città;
- *Wientallinie* seguendo la valle del fiume Wien connette Hütteldorf a Hauptzollamt, passando per il centro della città;
- *Donaukanallinie* seguendo il percorso del canale del Danubio, collega Hauptzollamt a Heiligenstadt;
- *Linie in den II° Bezirk* serve il secondo distretto della parte est della città, mettendo in relazione Hauptzollamt con Praterstern.

Il tracciato della prima linea, la *Vorortelinie*, pensata inizialmente per il trasporto di merci e passeggeri, è composta da tratti in sopraelevata ed in trincea, con passaggi in galleria- come ad esempio sotto al giardino del Turkenschanz- e con lo sviluppo di viadotti per superare l'avvallamento del corso d'acqua di Ottakring.

La *Gürtellinie* costruita sul percorso corrispondente alla giacitura delle mura settecentesche (Linienwall) è fiancheggiata dalla nuova circonvallazione (Gürtel) e supera anch'essa un terreno di tipo collinare con tratti alternati in viadotto, trincea e galleria; su questo tracciato si trovano le più importanti e interessanti soluzioni di ponti in ferro, come ad esempio il ponte sullo Zielie.

La *Wientallinie*, parallela all'alveo del fiume Wien, è strettamente legata alla sistemazione di quest'ultimo ed è quindi quasi totalmente realizzata in trincea con frequenti tratti completamente coperti. La costruzione risultò particolarmente difficoltosa per le frequenti inondazioni dei cantieri, per le deviazioni del corso fluviale effettuate durante i lavori e per le demolizioni di edifici che ostacolavano l'allargamento della vasta trincea atta a contenere la

via d'acqua e quella ferrata.

La *Donaukanallinie*, strettamente legata alla regolazione e sistemazione del canale del Danubio. Gli obiettivi da raggiungere erano il controllo dei livelli di piena per mezzo di un sistema di chiuse - presenti a Nussdorf e a Kaiserbad - e la sistemazione di tutte le opere interessate lungo il corso d'acqua: moli d'attracco, argini risolti a parco e *promenades* pedonali, ponti d'attraversamento, sedi stradali. Oltre alle difficoltà tecniche, Wagner dovette superare molti ostacoli avanzati dalla committenza, dagli abitanti dei quartieri attraversati dalle nuove infrastrutture e dal costante dibattito che tutta l'operazione aveva generato.

La *Linie in den II Bezirk* del secondo distretto, connessa alla rete tramite la stazione di Hauptzollamte, (oggi Schwedenplatz); collega le stazioni nord e sud in un percorso che si svolge intorno alle vecchie fortificazioni e raggiunge lo Stadtgraben, regione ad est della città. Delle due stazioni progettate da Wagner non è rimasto quasi nulla.⁵

Con la nomina di Consigliere artistico della Metropolitana, Wagner ha la piena consapevolezza della necessità di studiare e progettare ogni dettaglio di una realizzazione molto complessa e di così forte impatto nel paesaggio urbano. L'intero progetto della metropolitana è coerente con gli obiettivi prefissati: primo fra tutti la volontà di rendere tutta l'opera quale insieme omogeneo e razionale in cui tutte le stazioni avessero una matrice unitaria che desumendo la loro configurazione da una aderenza funzionale ai flussi di traffico e nello stesso tempo che esse si adattassero all'ambiente urbano in modo da non porsi come elementi sovrapposti ed estranei ad esso.

Volendo dare una prima classificazione la tipologia delle stazioni si attesta fondamentalmente su due tipi a seconda se il percorso è in sotterranea come nelle linee Wientallinie, Donaukanallinie e Linie in den II Bezirk o in sopraelevato come nel caso delle linee Gürtellinie e Vorortelinie, anche se risulta evidente una sottile variazione dei registri stilistici tra le serie di fermate disegnate per i diversi tratti; per la tipologia del cavalcavia delle stazioni della linea in sotterranea Wientallinie, si riscontra una variazione sull'articolazione dei volumi, che rimanda al classicissimo viennese, che diventa elemento caratteristico di questa linea la quale raccorda le architetture imperiali del centro e i margini della città; le stesse stazioni afferenti alla tipologia del cavalcavia nella tratto in sotterranea del Donaukanallinie (il proseguimento della precedente) sono caratterizzate da una ricerca formale più libera condizionata da un percorso che si snoda lungo gli argini del fiume che si attesta idealmente come cerniera tra città e natura. Infine per le stazioni delle linee Gürtellinie e Vorortelinie si assiste ad un'accentuazione della monumentalità in particolare in corrispondenza dei tratti in sopraelevata, nel duplice intento di legittimare ed enfatizzare l'emergenza architettonica⁶.

Le stazioni della metropolitana quali elementi di qualificazione urbana.

Per le stazioni delle linee in sotterranea Wagner sceglie la tipologia a padiglioni che fungono da cavalcavia sui binari. Non hanno sale d'aspetto, ma solo atri per le biglietterie, servizi ed uffici; facendo risaltare così la forte vocazione di smistamento, il fluire ininterrotto delle persone che si adeguano alla velocità e alle soste brevi delle locomotive. La soluzione tipologica ricorrente in molte stazioni è un impianto planimetrico molto semplice che si costruisce fondamentalmente sull'adozione della figura geometrica del quadrato.⁷ Queste stazioni presentano sul fronte una pensilina poggiata su corpi di fabbrica laterali più bassi, sorretta da una trave reticolare in vista arricchita da decorazioni

floreali e da esili pilastri in ferro, che si concludono con disegni che alludono alla presenza di capitelli stilizzati. In tutta la configurazione è leggibile una particolare attenzione dedicata agli elementi decorativi che non sono sempre semplici sovrapposizioni, ma appartengono alla struttura stessa, secondo il nuovo gusto della Secessione viennese. Bellezza e funzione si fondono in un prodotto di qualità, ineccepibile dal punto di vista tecnico e funzionale, rinvenibile anche nella precisa volontà di unire tutte le stazioni lungo un unico percorso immaginario che si materializza nei parapetti in ferro dei cavalcavia dal colore verde, che seguendo le linee dei binari disegnano un nastro continuo che si snoda nella trama e nel paesaggio urbano della città, dove la metropolitana di Vienna rappresenta ancora oggi una presenza rilevante.⁸

In particolare il vocabolario espressivo di Wagner, in accordo con il principio secondo cui un manufatto deve inserirsi nel contesto nel quale si colloca, ha modo di rendersi visibile in quelle stazioni ubicate in siti particolarmente significativi della città. Così le stazioni di Karlsplatz, o quello di Hofpavillion a servizio della residenza imperiale di Schonbrunn sono realizzazioni che esulano dallo schema tipologico ricorrente e si configurano quali opere d'arte, per le quali è evidente una maggiore valenza sul piano estetico, rispetto a considerazioni puramente funzionali.

Ma anche altre stazioni avevano caratteri differenziati inserendosi nel contesto urbano con una loro unicità: come ad esempio la stazione di Unter-Doebling, attualmente demolita, che presentava due avancorpi rivestiti di pietra bianca raccordati da un arco semiellittico, sostenuto da montanti in ferro, con eleganti decori di tipo naturalistico secondo il recente gusto secessionista; la stazione di Meidling-Hauptstrasse, pur essa demolita, che presentava nel prospetto principale una decorazione atta ad incorniciare gli elementi tecnologici e funzionali come le ampie vetrate d'ingresso. Ed ancora, la stazione di Rossauerlande, sul Donaukanal, caratterizzata da piccoli pilastri in ferro, alleggeriti da trafori e decori floreali a sostenere la pensilina e due eleganti rampe discendenti verso la banchina del canale.⁹ Questo registro compositivo e stilistico non è più riscontrabile per le stazioni degli altri due tratti della linea metropolitana in sopraelevata: la Gürtellinie e la Vorortellinie. In questo caso lo schema tipologico prevede un volume rettangolare che segue l'andamento dei binari con il passaggio del treno al primo livello e due corpi laterali più alti che vi si affacciano.¹⁰ Le stazioni non hanno unicamente funzione di transito, ma costituiscono dei centri per la fornitura di servizi relativi ai distretti, in considerazione di ben calcolate aree di influenza. Così la tipologia a padiglione presente nelle linee in sotterranea, è invece sostituita dalla più consistente volumetria di un'architettura che rimanda al palazzo pubblico urbano, quasi fosse sede municipale secondaria di quartiere ed elemento di orientamento planimetrico. La consistenza della mole che gareggia con quella degli edifici circostanti, sembra voler porre in evidenza, nell'ambito del contesto urbano il confronto tra il pubblico e il privato.¹¹

Di grande impatto visivo sono le stazioni di Gumperdorfer Strasse e di Josefstaedter Strasse, nelle quali prevalgono linee e vuoti verticali a congiungere i massicci avancorpi laterali, esaltati dal basamento del piano terreno. Di grande imponenza, ancora, la fermata di Nussdorferstrasse, alla cui entrata spiccano due colonne doriche, che sottolineano l'ingresso disegnato da grandi vetrate, queste ultime ripetute su tutta la facciata al fine di rendere luminoso l'interno ed alleggerire la compattezza della facciata.

Particolare rilievo assumono in questa linea i viadotti, i ponti di attraversamento delle grandi arterie, che si caratterizzano di volta in volta,

integrandosi nel percorso urbano. Il sistema dei ponti della Gürtellinie è gerarchicamente pensato secondo una collocazione e una dimensione che fa riferimento alle radiali di ingresso ed uscita verso la periferia più esterna. Ogni ponte è non solo scavalco dell'asse viario, ma *porta* ormai aperta della città, richiamo ai varchi delle demolite mura settecentesche sul cui tracciato corre il nuovo viadotto. Le eventuali economie o ridondanze formali sono correlate alle diverse qualità delle parti di città, in cui sono inserite le strutture più recenti ed ai caratteri architettonici delle preesistenze edilizie. Così dalla elaborata ricercatezza di rapporti e dettagli del ponte sulla Währingerstrasse, pensato per essere non solo usato, ma *guardato* ad altezza d'uomo, si arriva alla essenzialità strutturale esibita ed appena rifinita di quello sulla Nussdofnerstrasse, per scendere via via agli attraversamenti minori, che si configurano come saltuarie interruzioni della cortina muraria del viadotto. Questo ospita, sotto le arcate che sostengono la strada ferrata, depositi, laboratori artigiani e negozi, completando il carattere più specificamente commerciale della Gürtellinie, infrastruttura del "flusso", ma anche del "produrre".¹²

Lungo questa linea si staglia il viadotto della Wienzeile, con i quattro piloni all'inizio ed alla fine dell'interno tracciato del ponte, definito da forme geometriche pulite, generate dai disegni delle travi incrociate.

In questa linea ed in quella dei Vorortellinie, Wagner mette in opera per buona parte le proposte del progetto del Piano Regolatore dei '93.

Le stazioni di Karlsplatz

Le stazioni di Karlsplatz, nodo di interscambio, sono a metà del percorso della moderna linea quattro, ovvero rappresenta la cerniera tra le due linee costruite in sotterranea seguendo l'andamento del fiume Wien, per il primo tratto, da cui il nome Wienzeile, e per il secondo tratto affiancandosi al percorso dell'affluente del Danubio, denominata proprio per questo Danaukanal.

Le fermate gemelle di Karlsplatz¹³ presentano, rispetto alle altre stazioni della metropolitana, un carattere inedito che merita di essere analizzato. La peculiarità del progetto potrebbe essere ascrivibile alle specificità ed alle preesistenze del contesto entro cui Wagner si trova ad operare, luogo sul quale egli stesso aveva già in passato elaborato altre proposte di riassetto. L'insistenza di Wagner rivolta al ridisegno di quest'area, che progetta e rielabora per quasi quindici anni, è sicuramente dovuta sia alla sua posizione strategica, sia alla presenza della Karlskirche di Fischer von Erlach¹⁴ in riferimento alla quale Wagner dichiara che uno dei principali scopi della sistemazione della piazza era il conferimento di maggior rilievo alla "*più bella architettura di Vienna*"¹⁵.

Il progetto preliminare figurava tra le tavole del piano regolatore con un'ubicazione leggermente diversa da quella definitiva, a cavallo della Wiedner Hauptstrasse, di fianco alla quale l'architetto proponeva la sistemazione di una piazza distinta, la Kaiserin Elisabeth-Platz, per "*sottolineare fortemente la funzionalità delle scelte formali*"¹⁶. Due absidi vetrate avrebbero contribuito a mettere in risalto l'intelaiatura metallica, così come è stato poi realizzato nel progetto definitivo. Stilisticamente e morfologicamente i due piccoli edifici offrono una versione miniaturizzata di soluzioni adottate in elaborazioni progettuali precedenti. Il trattamento del corpo centrale verrà ripreso due anni dopo (estate 1895) nelle prime due stazioni di metropolitana realizzate a Unter-Döbling e a Ober-Döbling. Il secondo progetto (aprile 1896), invece, presentava invece una coppia di cupole ottagonali che anticipavano la soluzione riservata

due anni dopo allo Hofpavillon, la stazione per la corte imperiale.¹⁷

Nella versione definitiva c'è chi ha visto, in un'ottica semplificativa - nell'accezione archetipa dell'architettura - una tenda, come nell'allestimento per le nozze d'argento dell'imperatore o nella stessa saletta centrale dello Hofpavillon, mediata, ancora una volta, dalla teoria di Semper delle origini dell'arte tettonica.¹⁸ Origini che, schematicamente, si cristallizzano in tre elementi costitutivi: il basamento, l'ossatura e le superfici di rivestimento, sostenute dalla struttura portante indifferentemente sia per le superfici verticali che per quelle orizzontali.

Già in altre stazioni - Pilgramgasse e Westbahnhof - Wagner aveva usato tale sistema di riferimenti metaforici ma, nel caso delle due così dette *Gabiette gemelle* di Karlsplatz, la novità sta nella sua applicazione all'intelaiatura leggera, portato fino alle estreme conseguenze.¹⁹

Le stazioni gemelle sono le sole architetture di Wagner realizzate con telaio metallico e rappresentano la prima occasione di una sua riflessione sulle possibilità di risolvere tecnicamente il sistema di ancoraggio delle lastre lasciato a vista, configurando una trama di fasce metalliche continue, di cui quelle verticali fanno parte del telaio strutturale. Siamo di fronte ad un importante momento di transizione, nel quale l'articolazione di semplici diaframmi - cui è fondamentale affidata l'intera composizione - è chiamata a suggerire una compattezza di masse che nei fatti risulta superata. Volendo leggere l'architettura, nella sua essenza più pura, si riconosce un volume stereometrico e limpido: un parallelepipedo che presenta un'unica discontinuità al centro, ottenuta da una parte aggettante e sopraelevata rispetto ai due corpi laterali, evidenziando così l'innesto tra i volumi dove la copertura della parte centrale è messa in risalto da una lamiera di rame ondulata che genera una voltina a botte. La configurazione finale è completata da elementi di dettaglio come lo zoccolo in pietra martellata, richiamato anche nella vetrata d'ingresso; le lastre di marmo di Carrara,²⁰ l'ossatura metallica, a partire dai montanti verticali che terminano con la decorazione di mascherine dorate poste nei nodi strutturali all'altezza del fregio superiore. Questa sottolineatura decorativa corre tutt'intorno all'edificio come momento unificante mentre, nella parte posteriore, la decorazione dei pannelli si richiama nel disegno a elementi costruttivi diversi. Sul fronte principale si snoda il motivo del girasole e dell'intreccio di foglie color miele, dato dalla doratura in oro zecchino, che ricordano l'origine vegetale e tessile del rivestimento - altro riferimento alla teoria semperiana - mentre all'interno, nel fregio, il motivo a doppia "T", pur in una variante "fiorita", segna l'innesto dei travetti divenendo moderno triglifo. Alla frammentazione della liscia superficie esterna, derivata dall'esplicitazione dell'intelaiatura, si contrappongono all'interno superfici continue animate da rilievi dorati più accentuati, ispirati allo stile impero.²¹

La parte superiore del prospetto principale, presenta un profilo arcuato ripartito in settori trapezoidali dove in ognuno di esso sono presenti tre lastre di marmo, che recano una decorazione (ancora una volta una composizione di girasoli) che prescinde dalle linee di committitura, presupponendo un'unica lastra, definita dalla stessa linea perimetrale.²² L'intento è quello di rievocare superfici tessili, intese come supporto per preziosi ornamenti ricamati, tanto che le linee di committitura assumono il valore di linee di sutura tra ipotetici teli.²³ E' d'obbligo, una riflessione sulla coincidenza temporale di realizzazione, tra le due stazioni e il l'edificio progettato da Olbrich per la sede del gruppo secessionista, da cui scaturisce in maniera evidente il contributo personalissimo di Wagner a quel gusto Jungstil che non può essere scisso dalla sua opera.

Struttura, parete e decorazione si fondono in un “tutto” che nasce da numerosi incentivi; nuovi materiali, nuove tecniche, aderenza allo scopo, partecipazione al gusto del tempo, che qui trovano testimonianza e soluzione. Si riscontra quanto il più generale gusto Art Nouveau sia penetrato in Vienna e sia accolto e rielaborato in una versione propriamente wagneriana: le superfici sono arricchite dal disegno di girasoli, di foglie e di festoni; un elegante traforo in ferro orla i bordi della copertura ed i pilastri, i cancelli, i paraspigoli in ferro, tutti inequivocabili espressioni di sensibilità al gusto della linea fluente e continua, tipicamente Art Nouveau.²⁴

Le ultime considerazioni sono dedicate alle condizioni attuali delle due stazioni e alla sistemazione urbanistica dell'area di Karlsplatz, che per dieci anni fu il punto cruciale dell'impegno urbanistico di Wagner, ristrutturata nell'ambito della costruzione della metropolitana negli anni tra il 1975 e il 1978. La piazza si presenta ora come un insieme disordinato di parti slegate tra loro, con vari dislivelli. Le imboccature dei sottopassaggi sull'area davanti alla Technische Hochschule e alla Karlskirche sono state livellate con un'apposita struttura.

La modifica più evidente è data da un rilievo alto 160 centimetri, soprannominato dai cittadini “Wiedner Kogel” dovuta alla costruzione di un sotto passaggio principale che taglia il Wienfluss. Originariamente le due stazioni avrebbero dovuto essere demolite in fase di costruzione della metropolitana, ma gli studenti del vicino Politecnico impedirono con un sit-in l'accesso alle macchine operatrici. A seguito di questo intervento i padiglioni furono accuratamente smontati per poi essere rimontati al loro posto originario al termine dei lavori per la costruzione della metropolitana.²⁵ Oggi poggiano su una piattaforma di fortuna che si è resa necessaria per un errore di progettazione nella costruzione di un passaggio pedonale sotterraneo. Il bordo superiore della piattaforma si trova a 1,3 metri sopra il livello stradale; dove il salto è maggiore, si è cercato di nascondere dietro dei cespugli, tanto che dalla Akademiestrasse non sono più visibili lo zoccolo e l'attacco delle pareti delle costruzioni d'ingresso. Una delle due stazioni è stata trasformata in un caffè su due piani preceduto da un cortile a lucernario tagliato nella piattaforma, che serve da passaggio; l'altra è stata affidata all'amministrazione dell'Historisches Museum di Vienna e funge da sala di esposizione del progetto della metropolitana di Wagner. Nel corso delle operazioni di smantellamento che precedettero l'inizio dei lavori per la sotterranea tutti gli elementi sono stati catalogati; per la maggior parte si sono dimostrati riutilizzabili, ad eccezione della soletta esterna di rivestimento in marmo di Carrara seriamente danneggiata dagli agenti atmosferici, e deformata sotto il proprio peso. In seguito ad una scelta concordata tra l'Ente federale per la tutela dei monumenti e la Technische Hochschule di Vienna fu adottato un rivestimento in marmo di Lasa, che in base alle condizioni climatiche esistenti offre maggiori garanzie di inalterabilità. La copertura in lamiera ondulata di rame delle strutture centrali è stata rifatta, mentre i fregi dorati e gli elementi decorativi sono stati restaurati secondo i disegni del progetto e le foto d'epoca.²⁶

La stazione di Hofpavillon.

L'Hofpavillon, si differenzia dalle altre stazioni della metropolitana perchè progettata con l'obiettivo di collegare la residenza reale dell'Hofburg con la residenza estiva di Schönbrunn, e per essa Wagner, contrariamente alla sua prassi costruttiva abituale, per soddisfare il gusto del monarca, configura un padiglione di corte secondo gli stilemi barocchi. Collocata a est di Vienna lungo Schonbrunner Schlosstrasse, viene eretta nel 1898 come stazione ferroviaria privata della Corte adoperata poi dall'imperatore Francesco Giuseppe I solo per

il giorno dell'inaugurazione. Egli continuò invece ad usare la carrozza per coprire il percorso che collega le due residenze reali, evidenziando quanto un mezzo di locomozione per antonomasia "pubblico" quale la metropolitana, che porta con sé tutti i caratteri di uno stile di vita frenetico e popolare, non potesse essere adatto allo stile di vita di un Imperatore che doveva essere protetto da mura e non poteva interagire con la folla.

Nell'Hofpavillon, è possibile rinvenire le caratteristiche delle opere wagneriane che si distinguono all'interno del fenomeno Art Nouveau per un maggior rigore compositivo e per l'adozione di schemi compositivi basati su figure geometriche semplici arricchite da una decorazione che non intacca la purezza delle strutture. Così la nuova architettura proposta da Wagner presenta molte innovazioni compositive, come le ampie superfici vetrate, l'uso di materiali moderni e della decorazione quali elementi di rinnovamento del repertorio tradizionale.²⁷ Il padiglione generato planimetricamente, da una rielaborazione di forme e volumi derivati e implementati dal passato in una manifesta citazione del rinascimento italiano, trova nella "rotonda" palladiana uno degli esempi più autorevoli. Così come nella villa vicentina, caratterizzata da una simmetria radiale che mantiene vivo l'interesse da tutti i possibili punti di osservazione, la realizzazione wagneriana presenta spunti interessanti e diversificati su tutti i lati del volume, unificati in un unico sistema da un tamburo di base ottagonale in stile barocco e da una cupola ribassata che rappresentano il fulcro dell'intera composizione predominanti sulla struttura sottostante, sia per un differente alzato sia per un differente trattamento cromatico e costruttivo. Il tamburo è messo in risalto da rosoni ovoidali con vetrate opache a cui si alternano lesene decorate con medaglioni metallici che sembrano scendere dolcemente dalla cupola. Il prospetto sulla strada è sottolineato dalla presenza di una pensilina in ferro, pensata a protezione dei visitatori in attesa della carrozza che li avrebbe trasportati al di là del parco e caratterizzata da fluenti decorazioni floreali, analoghe a quelle presenti nelle pareti interne della saletta. A completare l'arredo esterno, due lampioni poggiati su piedistalli in marmo riprendono le decorazioni dell'insieme e sembrano incorniciare il prospetto principale.

Tutte le parti della composizione sono concepite in funzione di una espressività architettonica che risalta per l'uso di colori contrastanti, restituendo all'edificio un'aura di antica eleganza: al formalismo del bianco intonaco dell'edificio, fa da controcanto il verde scuro della cupola in rame, gradazione cromatica che viene ripresa nella pensilina di accesso ed in tutti gli elementi in ferro. Lo studio di questa architettura ha posto in luce, nella configurazione finale, una evidente dicotomia tra l'esterno che si delinea come un volume austero, e l'interno che presenta, soprattutto nella sala d'attesa, a base ottagonale l'elemento centrale dell'intera composizione in cui è presente una decorazione parietale ricca e fluente. Lo spazio interno è caratterizzato da un rivestimento di mogano e seta e si configura come un piccolo salotto, per coloro che si sarebbero dovuti recare a far visita all'imperatore. L'idea veramente moderna di Wagner fu di inserire nella parete posteriore della sala, non una fredda apoteosi dipinta o un soggetto analogo ma di riportare una visione d'insieme dell'intera costruzione della metropolitana, facendo dipingere da Carl Moll una veduta di Vienna da un pallone aerostatico all'altezza di 3000 m sulla Gloriette di Schönbrunn. Questo tipo rappresentazione, permette di seguire esattamente l'intero percorso della nuova grande opera della tecnica che si realizza nella ferrovia urbana.²⁸

Le pareti dell'ottagono rivestite in seta presentano una decorazione che rimanda ancora una volta ad una tenda, dove il tessuto risolve la qualificazione dell'involucro e dell'arredamento. In tal senso una "*soluzione particolarmente*

brillante è proposta dal tappeto annodato che ricopre tutto il pavimento della sala".²⁹ Il tappeto segna con i suoi decori i percorsi che l'imperatore poteva utilizzare, a partire dal suo posto accanto al tavolino, per dirigersi alle diverse porte della sala. Le linee direttrici si dipartono da questo punto in tutte le diverse direzioni, lasciando libere tra loro solo strette bande triangolari, ornate da foglie di filodendro che rappresentano, d'altronde, il motivo base di tutta la decorazione dell'ambiente, probabilmente un'allusione all' amore del sovrano per la natura e alla sua nostalgia dei boschi. Le foglie di filodendro, si diramano nelle strette bande tra i percorsi che definiscono il tappeto, mentre sulle pareti la stessa trama compare in velluto rosso scuro, applicate su un tessuto in seta. Il rosso del tappeto si estende, a partire dall'ingresso, per tutti i locali dell'edificio che l'imperatore percorre, lungo le scale fino al vagone. L'ultima riflessione è riservata alla situazione odierna dell'Hofpavillon che non è stato toccato dai recenti lavori di costruzione della metropolitana; le scale d'accesso ai marciapiedi erano già state eliminate in occasione dello smantellamento dell'edificio della stazione di Wagner. Si è provveduto al restauro e alla ricostruzione dei mobili e dei tessuti d'arredamento che hanno comportato, oltre ad una spesa notevole, particolari accorgimenti, come è avvenuto anche per il quadro con la veduta a volo d'uccello di Carl Moll. Il Pavillon è gestito attualmente dall'impresa dei trasporti pubblici; da alcuni anni è aperto al pubblico come succursale dell'Historisches Museum (Museo di storia) di Vienna. Attualmente si sta verificando la possibilità di ripristinare le scale di accesso: in questo modo il Pavillon sarebbe raggiungibile direttamente dalla sotterranea e forse potrebbe essere utilizzato come ulteriore accesso alla banchina dei treni.³⁰

Il ponte sullo Zilie.(1893)

Nel sistema di ponti e viadotti che Wagner progetta per la Gürtellinie rientra il Ponte dello Zilie ubicato nell'incrocio tra la suddetta linea e la Wientallinie. Wagner non risolve qui, solo un problema tecnico e funzionale, ma ancora una volta, con il suggestivo ponte in ferro della lunghezza complessiva di oltre 100 m, si cimenta in un'opera di riqualificazione ambientale di un intorno periferico morfologicamente indefinito che il punto di convergenza tra la circumvallazione (Gürtel) ed il progettato Wienboulevard (oggi Linke e Rechte Wienzeile).³¹

Il progetto che Wagner elabora per risolvere la morfologia dei luoghi, caratterizzata da un forte dislivello e dalla presenza del Wienfluss (fiume viennese), è definito da una forte carica simbolica tanto che si configura come una "visione futurista", in cui la tipologia della metropolitana sopraelevata anticipa il modello della "stratificazione urbana", dove il fluire del traffico si realizza su piani differenti.

La struttura a grande scala quasi sovradimensionata rispetto al tessuto urbano è volutamente e necessariamente "forte": il linguaggio è scarnamente tecnologico, privilegia la struttura in ferro a traliccio, ma è contemporaneamente monumentale nella dimensione, non nasconde la sua funzione ma la "eleva" a monumento, sottolineando tale intenzione con i piloni in muratura di mattoni e pietra (potrebbero esistere anche singolarmente, ognuno come una gigantesca stele commemorativa) che inquadrano il tutto quale terminale prospettico del "boulevard", che Wagner aveva immaginato già dal 1873 per collegare il centro della città con Schönbrunn.³² In quest'ottica non è casuale la scelta dell'abbassamento dei piloni centrali, che si differenziano gerarchicamente da quelli di testa, dove l'espressività è accentuata sia dal pilone obliquo rispetto all'asse stradale che sembra fasciare la leggera struttura del ponte lungo il

percorso, sia per l'esile pilastro posto a sostegno del ponte nel punto in cui il suo asse si spezza.³³

Così i piloni che si innalzano a forma di torre, quali simbolici portali d'ingresso e come punti di riferimento della sezione del Wienboulevard, si pongono con la loro pronunciata verticalità in un rapporto dialettico con la struttura in ferro del ponte, segno orizzontale del movimento dinamico, Wagner materializza le due categorie di visibilità del contesto urbano: da un lato la nuova dimensione "orizzontale" della velocità e dall'altro la verticalità come esperienza della tridimensionalità dell'edificio. Entrambi i fenomeni confermano un dinamismo che sarà presente in opere successive nei movimenti d'avanguardia dell'inizio del novecento, in cui la città viene concepita come un "*ambiente architettonico Sviluppato in tutte le direzioni*".³⁴

Così nel ponte sullo Zillie è possibile leggere tutta la carica espressiva del progetto della metropolitana, in cui la materialità dell'edificio agisce da supporto fisico non preponderante ma asservito all'elemento dinamico, cioè al fluire del traffico urbano. Ed è proprio in questa innovativa risoluzione dei problemi a diversa scala che è evidente la straordinaria lungimiranza di Wagner che nasce dalla consapevolezza che la misura della metropoli non è l'edificio, ma la struttura urbana intesa come insieme di organiche ed interconnesse relazioni e nel riconoscere che l'unico punto di partenza è la "*vita tumultuosa*" delle grandi città.

Va sottolineato che Wagner non riteneva ideale l'utilizzo della sopraelevata per le linee della metropolitana, considerandola un elemento non unificante dello spazio fisico cittadino, un divisorio invalicabile: in tal senso il progetto dà conto di come egli abbia saputo trasformare un ostacolo in un elemento capace di qualificare urbanisticamente un intorno urbano. Così a partire da questo progetto risulta evidente l'aspirazione ad una nuova dimensione a cui Wagner tende nei suoi progetti di ponti anche quelli mai realizzati come il Ferdinandsbrücke (1896); che rientrava nella sistemazione del Danaukanal,³⁵; o come il Windobonabrücke (1904) e la ricostruzione del Brigittabrücke (1907) progetto presentato poco prima della sua morte.

Note :

1 Heinz Geretsegger, Max Peintner, Walter Pichler, *Otto Wagner architetto imperiale della città di Vienna*, Milano, Il Saggiatore, 1985; p.120.

2 Adriana Giusti Baculo, *Otto Wagner*, Ed. Sc. It., Napoli 1970, p. 171.

3 "*Qualsiasi soluzione progettuale valida nel nostro tempo richiede la fusione fra arte e ragioni del contingente - L'arte sovrintende, coordina, ricomponde il coacervo di dati contestuali presenti nel divenire del progetto*". Otto Wagner, *Moderne Architektur*, Wien 1914, p.47

4. *Ibidem*

5 Adriano Maria Oddo, *Otto Wagner. La metropolitana di Vienna*, Alinea, Firenze 1990; p.9

6 Robert Trevisiol, *Otto Wagner*, Ed. Laterza, Roma 2000; p.51.

7 Adriana Giusti Baculo, *Otto Wagner, op.cit.*; p.172.

8 *Ibidem*

9 *Ibidem*

10 Heinz Geretsegger, Max Peintner, Walter Pichler, *Otto Wagner, op.cit.*; p.122.

11 Adriano Maria Oddo, *Otto Wagner. La metropolitana di Vienna, op.cit.*; p.10.

12 *Ibidem*

13 In realtà sono due padiglioni identici che si fronteggiano al di sopra dei binari.

14 Fischer Von Erlach (1656-1723) baculo p.100

15 Otto Wagner, *Moderne Architektur, op.cit.; cit.p.118*

16 *Ibidem*

17 Robert Trevisiol, *Otto Wagner, op.cit.*; p.157.

18 A tal proposito si noti che anche l'esempio di capanna scelto e illustrato da Semper in *Der Stil*.

19 Robert Trevisiol, *Otto Wagner, op.cit.*; p.158.

- 20 Il marmo di Carrara è stato sostituito, nel restauro del 1977, dal marmo di Lasa il cui bianco è forse più smagliante.
- 21 Tale sdoppiamento degli effetti è reso possibile anche grazie al sistema costruttivo utilizzato da Wagner: lastre di marmo da 2 cm all'esterno e pannelli di gesso da 5 cm all'interno separati da un'intercapedine di 3 cm.
- 22 Giovanni Fanelli, Roberto Gargiani, *Storia dell'architettura Contemporanea. Spazio, struttura involucro*, Laterza, Roma 1998, p.68
- 23 Sul motivo del girasole vale la pena di soffermarsi perché lo si ritrova - oltre dieci anni dopo - riproposto da Wagner con varianti in tessuti d'arredamento (eseguiti dalla ditta J. Backhausen & Söhne), per esempio nella sala d'attesa della sezione della direzione nella Postsparkasse (Vienna, 1913) e nella sala da pranzo del suo appartamento in Döblergasse 4 (Vienna, 1912).
- 24 Adriana Giusti Baculo, *Otto Wagner, op.cit.*; p.175.
- 25 Heinz Geretsegger, Max Peintner, Walter Pichler, *Otto Wagner, op.cit.*; p.330.
- 26 *Ibidem*
- 27 Adriana Giusti Baculo, *Otto Wagner, op.cit.*; p.179.
- 28 Otto Antonia Graf, *Otto Wagner a Vienna. L'insolita consuetudine della storia*, in *Le arti a Vienna*, Venezia 1984.p.96
- 29 Da alcuni estratti di una relazione dell'epoca apparsi nel 1899 su "Ver Sacrum",organo di divulgazione della Secessione Viennese; oggi in Otto Antonia Graf, *Otto Wagner a Vienna. Op.cit.*; p.94
- 30 Heinz Geretsegger, Max Peintner, Walter Pichler, *Otto Wagner, op.cit.*; p.332.
- 31 Adriano Maria Oddo, *Otto Wagner. La metropolitana di Vienna, op.cit.*; p.16.
- 32 *Ibidem*
- 33 Adriana Giusti Baculo, *Otto Wagner, op.cit.*; p.220
- 34 Mario Boccioni
- 35 Per questo progetto Wagner propose le due soluzioni del 1905 che furono respinte dal comune di Vienna perché sopraelevate rispetto al livello stradale

Capitolo IV- Il disegno tra lettura e interpretazione

I disegni di Otto Wagner come strumento e luogo del progetto

Esiste un legame indissolubile tra disegno ed architettura, determinato dal fatto che l'architettura necessita del disegno in tutte le sue fasi ideative e costruttive, quale strumento di descrizione, di controllo e di lettura dello spazio. Assegnare alla rappresentazione il valore di linguaggio, significa desumere da essa i caratteri fondativi dell'architettura, ovvero quelli che consentono dei principi dell'architettura che possano concretizzarsi nel segno. Il disegno reca inoltre la qualità di essere stabile non essendo soggetto nel tempo a nessun tipo di trasformazione, poiché *“arresta il divenire della realtà e la immobilizza in un preciso tempo e in un preciso luogo, fissando contemporaneamente tutte le intenzioni che lo avevano motivato”*.¹

Così il disegno nell'opera di Wagner si configura non solo come strumento e luogo del progetto ma, per quanto riguarda la raccolta dei suoi disegni, costituisce una realtà da interpretare e indagare, in relazione a due considerazioni fondamentali. La prima consiste nel fatto che, attraverso i disegni originali pervenutici, è possibile cogliere in modo completo l'approccio all'architettura di Wagner che viene riletta attraverso il segno, dallo schizzo al disegno esecutivo. La seconda, e più importante riflessione, riguarda l'importanza che lo stesso Wagner attribuisce alla rappresentazione come strumento di comunicazione, dettato dall'esigenza di comunicare il progetto in maniera attenta. La maggior parte delle rappresentazioni, infatti, acquistano valenza di disegni esecutivi in quanto, con la mole di incarichi che Wagner si trovava ad affrontare in uno stesso lasso di tempo, sarebbe stato impensabile immaginare un suo controllo diretto su ogni cantiere. In particolare per la metropolitana, infatti, egli progetta 36 stazioni che si sommano ai progetti dei ponti e delle banchine del Danubio: risulta così evidente che tutto deve essere pensato, progettato e reso concreto attraverso il disegno in maniera dettagliatissima, niente può essere lasciato al caso, ma tutto è stato calibrato e studiato attraverso un linguaggio inequivocabile, in una rappresentazione attenta e precisa. La precisione del disegno per Wagner non attiene alla sola esattezza geometrica, peraltro meticolosamente rispondente, ma alla sua capacità di discernere, tra gli elementi da rappresentare, quelli che siano capaci di focalizzare l'attenzione dell'osservatore sulle ragioni del progetto e del disegno. Lo stesso Wagner ci insegna che *“L'artista dovrà lasciarsi guidare dal suo gusto raffinato che gli permetterà di usare nella sua presentazione soltanto elementi che facciano risaltare il motivo dominante e che suscitino interesse nell'osservatore, malgrado l'abbondanza degli stimoli”*.²

E' possibile rintracciare nell'attività di Wagner una unità di intenti che si mantiene costante in tutte le scale di progettazione: egli infatti si trova ad affrontare simultaneamente progetti a scala urbana (come nel caso di Artibus, della sistemazione urbanistica di Karlsplatz, del piano regolatore di Vienna, della metropolitana, in cui per i grafici sceglie una scala di rappresentazione in rapporto di uno a cinquecento); opere che si attestano su di una scala architettonica (ove la rappresentazione si riduce ad un rapporto di uno a cento e per le stazioni della metropolitana spesso utilizza una scala di rappresentazione di uno a cinquanta) e disegni in dettaglio come le decorazioni interne in un rapporto di uno a venti. Tutte le informazioni sono perfettamente leggibili nei disegni mongiani volti a rappresentare oggettivamente le qualità formali degli edifici in cui Wagner non omette di posizionare la scala grafica e la relativa dicitura, indicazioni che completano il disegno nelle sue informazioni

propriamente tecniche, diventando elemento fondamentale per la lettura di tutta la tavola, tanto più che il loro valore viene accresciuto da decori spesso stilizzati che ne evidenziano la presenza. Questo stesso trattamento viene riservato in eguale misura alle iscrizioni presenti sugli elaborati, da cui emerge non solo la cura nel rendere un sistema di informazioni omogeneo nella loro configurazione finale, ma anche il mutamento degli intenti progettuali del maestro. Infatti attraverso la lettura dei diversi elaborati grafici è possibile riscontrare una trasformazione dei segni che documentano attraverso la loro diversa espressione lo sviluppo delle tematiche progettuali.

Ogni forma descrittiva contiene in sé accentuazioni di valore e di significati che sono determinati dalle scelte del disegnatore, tali da condizionare la conoscenza e la percezione del disegno stesso. Così se riconosciamo al disegno il valore di linguaggio verbale dove il tono, la disposizione e la scelta dei vocaboli condizionano la comunicazione ed il significato di quello che si dice; ciò equivale a dire che la scelta di un metodo figurativo al posto un altro (ma anche di un rapporto scalare o di tecniche di rappresentazione), ha il senso di prefigurare condizioni e aspettative anche sull'ambiente "culturale" in cui detti risultati possono accadere. Ed è proprio in virtù di queste considerazioni che si spiega la volontà di Wagner di raffigurare in ogni elaborato non solo il dettaglio ma anche la realtà in cui le opere rappresentate si inseriranno. Così nell'elaborazione grafica delle vedute della città o dei ponti della metropolitana, non sono solo rappresentate le opere architettoniche ma, poiché si riferiscono ad una progettazione a scala urbana, Wagner non dimentica di proporre l'ambiente in cui queste si inseriranno per studiare e verificare gli esiti del suo lavoro. Questo procedimento rimane caratteristico nel lavoro di Wagner: i suoi disegni infatti sono intesi come proiezioni realistiche e riproducono fin nel minimo particolare la scena entro cui si collocano i diversi progetti. Contrapponendosi a una concezione utopistica del moderno, Wagner rimane sempre aderente al piano del possibile, a ciò che può effettivamente diventare realtà tanto che *“resta compito dell'artista esprimere sulla carta il suo pensiero nel modo più chiaro, preciso, pulito, persuasivo possibile che vada direttamente allo scopo. Ogni disegno architettonico deve esprimere il gusto dell'artista il quale non deve dimenticare che il disegno rappresenterà un'opera futura, non ancora esistente. E' un errore presentare un quadro ingannevole del futuro, poiché contiene la menzogna..”*³ Così anche nelle raffigurazioni prospettiche che hanno una nota marcatamente percettiva rispetto agli altri metodi di raffigurazione si è tentati di dire che il disegno risulta realistico tanto quanto la fotografia dell'edificio effettivamente realizzato.

Va sottolineato del resto che la scelta di un tipo di rappresentazione che risulta aderente al reale ha una ulteriore motivazione, soprattutto per le opere del periodo secessionista. Grazie ad essa, infatti, le barriere che separano i diversi campi dell'arte, architettura e arti figurative, vengono a trovarsi così in un rapporto di mutuo scambio. Gli artisti stessi tendono a sperimentare mezzi espressivi diversi e ad applicarli anche a campi diversi. Così, nell'ottica multidisciplinare della Secessione, gli artisti si cimentano nei diversi ambiti creativi sperimentando materialmente il concetto di un'arte totale. Ed inoltre l'atteggiamento polemico nei confronti della cultura ufficiale è causa della rinuncia da parte dei suoi membri a partecipare ai grandi avvenimenti espositivi pubblici. Al loro posto vengono organizzate grandi mostre, che diventano l'appuntamento principale per gli artisti, dove essi hanno modo di presentare le loro realizzazioni più importanti. La prima mostra ha luogo nel 1898 e Wagner espone i disegni per il progetto della Galleria d'Arte Moderna. Sempre nel 1898

la fondazione della rivista dal titolo "Ver Sacrum" ⁴ è occasione per lo stesso Wagner per pubblicizzare i propri progetti. In questa ottica gli elaborati grafici acquistano il vero senso di una comunicazione di intenti, dai quali traspare la volontà di appartenere ad un ambiente culturale attraverso ogni forma d'espressione, da quella progettuale a quella figurativa. Prevalde così, nelle rappresentazioni di questo periodo, una ricerca grafica dove Wagner è attento soprattutto alla distribuzione ed alla forza delle linee, ad una qualificazione dello spazio non più solo prospettica, ma che avviene anche sul piano delle rappresentazioni bidimensionali, che acquistano una maggiore forza espressiva. Ed è quindi a cominciare da questo periodo che il disegno acquista un nuovo valore, diventando strumento essenziale per la ricerca di una diversa spazialità.

La capacità quindi di restituire un modello mentale attraverso un linguaggio che sia più propriamente iconico è perfettamente leggibile in tutte le rappresentazioni di Wagner e soprattutto nel periodo più tardo del prorazionalismo, quando le linee non sono più morbide e flessuose, ma si geometrizzano in figure semplici. I disegni ripropongono i caratteri fondamentali dell'architettura quali la simmetria e la modularità, sottolineando una tendenza generale alla semplificazione e all'ordine, e definendo in tal modo nuovi parametri formali. Sono esemplificativi da questo punto di vista i disegni della fontana monumentale per la sistemazione di Karlsplatz, i disegni per il progetto del palazzo dell'Aia, per la seconda villa Wagner, da cui trapela, una grande abilità progettuale che sfocia in una capacità costruttiva nell'uso dei materiali, sottolineato da un rigore grafico che tende a valorizzare la stereometria e la purezza dei volumi. *"l'assoluta chiarezza delle forme come strumento di comunicazione significa anche rinnovamento espressivo, e il disegno rappresenta programmaticamente la tendenza a legare il linguaggio ad una nuova etica industriale, quella del Kunstwollen"* ⁵.

La rappresentazione dell'architettura nel ridisegno delle opere di Otto Wagner

Nell'analisi dell'architettura di Wagner, allo strumento rappresentativo si è dato non solo un valore informativo relativamente ai dati di natura metrica e formale, ma soprattutto una valenza critica nella lettura delle configurazioni spaziali della genesi morfologica delle superfici, della loro struttura geometrica e della complessità delle relative articolazioni; in considerazione del fatto che come sostiene Bruno Zevi, *"... l'architettura non deriva da una somma di larghezze, lunghezze ed altezze degli elementi costruttivi che racchiudono lo spazio, ma proprio dal vuoto, dallo spazio racchiuso, dallo spazio interno in cui gli uomini camminano e vivono"* ⁶.

In linea generale, allo spazio architettonico vengono riconosciuti una pluralità di caratteri legati alle sue molteplici qualificazioni, tanto da non poter essere definito univocamente, ma in considerazione di diverse variabili: in quanto misurabile è uno spazio matematico, ma è anche uno spazio definito da materiali e tecnologie e che fa capo a determinate leggi compositive.

Il problema della rappresentazione dell'architettura risulta quindi legato dapprima alla definizione critica e culturale, e poi anche strutturale dei suoi spazi; appare evidente allora che per la varietà delle possibili interpretazioni di questi ultimi, la relativa immagine rappresentativa *"non può ridursi alla fredda e neutrale riproduzione della realtà formale, ma al contrario farsi carico di tutti i contenuti e i significati che l'opera esprime e l'osservatore recepisce"*. ⁷

Dunque si è operata un'attenta valutazione e selezione dei caratteri più

significativi delle opere di Wagner, per poter restituire un'immagine d'insieme dell'organismo e successivamente dei dettagli più complessi che fosse congruente col reale. Attraverso quegli stessi caratteri, è stata effettuata una traduzione grafica sulla base della lettura in chiave geometrica, ove le relative immagini sono risultate specificamente utili alla comprensione dei manufatti. *"// rappresentare, quindi, è un'attività fondamentale della mente umana in assenza della quale non vi sarebbe rapporto tra l'uomo e la realtà esterna [...]. Risulta evidente il rapporto di dipendenza tra conoscenza e rappresentazione dal quale consegue che la funzione del rappresentare è allo stesso tempo formativa ed informativa, sintetica ed espressiva di una esperienza spaziale e di un contenuto riflessivo a cui essa rimanda"*⁸

Così la traduzione in termini grafici dei dati ha trovato nel metodo delle proiezioni mongiane un primo strumento capace di restituire in immagini le qualità metriche e formali, dell'architettura documentando in tal modo la realtà oggettiva. E' apparso tuttavia insufficiente la comprensione della complessità tridimensionale delle strutture: infatti scomponendo ogni oggetto in due immagini distinte prive di profondità spaziale, si rinuncia alla visione unitaria propria della tridimensionalità.⁹ A tale scopo alle proiezioni mongiane sono stati affiancati altri metodi di rappresentazione, capaci di offrire un'immagine unitaria dell'organismo in esame, restituendo la completezza di informazioni necessaria all'interpretazione delle articolazioni spaziali. Completati i grafici nelle scale di riduzione più appropriate, attraverso un'analisi degli elementi che contribuiscono alla definizione delle qualità spaziali e decorative degli oggetti presi in esame, è stata effettuata una lettura in chiave geometrica.

Nell'ambito della presente ricerca, volta ad individuare attraverso la lettura critica il fondamento teorico dell'opera di Wagner sono stati redatti dei grafici descrittivi di alcuni progetti della metropolitana di Vienna significativi ai fini della comprensione degli elementi fondativi che ne connotano il linguaggio. Gli elaborati sono stati circoscritti a tre episodi riferiti alle stazioni della Wintellinie ed al ponte che connette la stessa Wintellinie e la Gurtellinie, che riflettono, pur nella loro diversità delle caratteristiche comuni.

L'analisi si apre con uno studio sull'intera linea della metropolitana mettendo in risalto sulla planimetria della città il percorso della Wintellinie ed evidenziando altresì tutte le stazioni di pertinenza. Accanto a ciò è stata presentata una ricognizione sulle tipologie di base raffigurate da una rappresentazione di tipo simbolica e sulle condizioni attuali delle stazioni attraverso un diverso trattamento che consente quindi di distinguere le stazioni originarie che sono ancora presenti lungo il tracciato. Inoltre attraverso il disegno è stato possibile esplicitare quei caratteri compositivi che differenziano le diverse tipologie all'interno dello stesso percorso metropolitano.

Successivamente si è passati ad analizzare una delle stazioni di Karlsplatz che, pur configurandosi come un padiglione, presenta una forte complessità architettonica. In tal senso nell'analisi grafica di Karlsplatz è risultato imprescindibile servirsi, in particolar modo, della proiezione mongiana per la rappresentazione della conformazione esterna, poiché tale rappresentazione ha permesso l'individuazione di tutte le parti che compongono la facciata, dalla struttura metallica che scandisce ritmicamente i prospetti, alle partiture ornamentali che rilevano l'attenzione che Wagner ripone nell'ornamento. E' nata inoltre l'esigenza di graficizzare, attraverso uno studio dei materiali e del loro differente trattamento cromatico, la composizione ultima del prospetto frontale, in cui i diversi colori configurano un manufatto perfettamente aderente allo stile Jungstil. Attraverso una rappresentazione tridimensionale della complessità

architettonica si è pervenuti al disegno della struttura per analizzare lo spartito dell'intelaiatura metallica, distinguendo le parti portanti e quelle ornamentali. L'interpretazione in chiave strutturale, intesa come astrazione della forma, infatti non solo riveste un più profondo ruolo conoscitivo, ma nel caso di complesse configurazioni architettoniche è condizione necessaria per una restituzione puntuale dei vari elementi e della relativa posizione all'interno dello stesso complesso.

La seconda stazione presa in esame è quella di Hofpavillon che rappresenta il padiglione progettato appositamente per la famiglia imperiale e che rientra nella linea metropolitana della Wintellinie situata a poca distanza dalla stazione di Heitzing. L'analisi grafica di questa architettura è stata preceduta da un attento studio sulla conformazione architettonica, evidenziandone le tecniche costruttive e innovative. Così nell'ambito della rappresentazione si è riscontrato che la peculiarità della configurazione è data dall'interazione tra geometria, struttura, materiali e decorazioni. Questa inscindibilità la si coglie nella restituzione grafica, ottenuta con la proiezione mongiana, che, nell'oggettività della rappresentazione da un punto di vista all'infinito, stempera l'impatto emotivo, ordina la complessità del manufatto, mettendone in luce il processo formativo, volto ad integrare la componente estetica, funzionale e strutturale.¹⁰

Un'ulteriore analisi ha consentito una lettura trasversale della vista esterna dell'edificio e della vista interna dall'ingresso al salottino centrale: questo tipo di rappresentazione ha fornito una lettura simultanea della configurazione esterna della cupola ribassata e della sua morfologia strutturale. L'elaborato evidenzia il contrasto tra la compatta volumetria esterna e la spazialità interna della sala d'attesa che è caratterizzata da una decorazione parietale che rimanda ad un motivo floreale, opportunamente rappresentato in considerazione della scala grafica utilizzata.

Per approfondire la complessità della spazialità interna, è stata redatta una prospettiva zenitale della sala d'attesa, che ha restituito un disegno che rimanda ad una lettura più strettamente legata alla percezione dello spazio. Ciò ha consentito di analizzare in modo più dettagliato lo spazio interno fulcro dell'intera composizione, non solo attraverso la raffigurazione delle sue qualità spaziali, ma dedicando particolare cura alla rappresentazione delle decorazioni dell'intradosso della cupoletta interna, leggendo ad un tempo le peculiarità formali e le percezioni che di esso ne derivano.

Gli ultimi elaborati grafici sono riferiti al ponte sullo Zilie che risolve, a livello urbano, diversi problemi tra cui un articolato nodo di percorsi e il collegamento tra le due linee Wintellinie e la Gurtellinie.

Così con l'intento di leggere attraverso la rappresentazione la complessità formale dell'intero impianto ci si è avvalsi di una doppia lettura assonometrica, che restituendo un'unica immagine di facile interpretazione percettiva, è in grado di conservare l'unità figurativa e funzionale dell'organismo architettonico, consentendo inoltre una lettura delle relazioni tra il sistema portante dei piloni, connotati da un forte verticalismo, e il parapetto progettato a tralicci che rimarca l'orizzontalità del manufatto, costituendo ancora un elemento configurativo dell'intero spazio urbano.¹¹ Per il pilone centrale, che presenta un rotazione di 45 gradi nell'assetto planimetrico dell'impianto, si è scelta una rappresentazione in assonometria cavaliere, costruita come trasformata omologica delle proiezioni mongiane, che, grazie alla compresenza della pianta reale e della pianta deformata, permette la verifica dei rapporti metrici, nonché il confronto diretto tra il riferimento planimetrico e la struttura spaziale, simulando la continuità dello spazio architettonico in una visione che, sia pure astratta,

restituisce all'osservatore l'unità globale degli spazi stessi. La rappresentazione grafica, attraverso l'analisi geometrico-strutturale, si è posta quindi come momento di studio che, partendo dalla forma e dal volume, perviene attraverso i concetti di struttura e relazione, ad una conoscenza profonda della realtà oggettiva, ricca dei caratteri specifici e delle connotazioni proprie dello spazio architettonico.¹²

Nelle opere realizzate si è posta particolare attenzione alla restituzione del colore quale componente determinante ai fini della rappresentazione, in considerazione del fatto che il colore in tutti i progetti di Wagner acquista una sua materialità configurandosi esso stesso come ingrediente sostanziale che influisce sulla percezione e determinazione delle opere del maestro. Nel caso della metropolitana, il colore si configura come elemento imprescindibile per la conoscenza delle diverse stazioni e diventa anche momento unificante dell'intero progetto urbano.

La questione del colore ha una lunga tradizione di studi ed accende ancor oggi un ampio dibattito, in quanto la vastità dell'argomento e le sue diverse forme di estrinsecazione lo rendono una materia mai completamente conoscibile.

Infatti, mentre per la conoscenza delle caratteristiche metriche di un edificio è possibile ottenere risultati relativamente esatti, con scarti di errore valutabili in relazione agli obiettivi ed a strumentazioni largamente sperimentate, non si può dire lo stesso per la determinazione del colore. Nel primo caso, infatti, individuamo lo spazio fisico, nel secondo una sensazione visiva.¹³ L'indagine in questione implica delle semplificazioni fondamentali: sulla capacità percettiva del nostro sistema visivo, sul contesto in cui osserviamo una qualunque superficie che non è mai totalmente acromatico, sulle differenze percettive determinate dall'illuminazione naturale o artificiale di uno stesso luogo. In considerazione di tutti questi fattori l'indagine è stata finalizzata a restituire l'effetto dei colori delle opere prese in esame. Così attraverso un'analisi cromatica informatica è stato possibile organizzare la documentazione del colore relativo all'esame delle architetture, di operare agevoli confronti, prima acquisendo in computer un ampio catalogo fotografico analogico e poi verificando, mediante software adeguati, la coincidenza del colore presente nella fotografia con quello presente in un gamma di colori codificati, che sono stati poi applicati alle diverse rappresentazioni, in modo da renderle non solo più ricche di informazioni ma, quanto più possibile, esaustive dal punto di vista rappresentativo della realtà.

Note :

¹Roberto De Rubertis, *Il disegno dell' architettura*, Carocci, Roma 1994. cit.p.23

²Otto Wagner, *Moderne Architektur*, Wien 1985; trad.lt. Marco Pozzetto, *Otto Wagner, Architettura Moderna*, Einaudi Torino 1976; cit.p. 56

³*ibidem*

⁴"Primavera Sacra", organo di divulgazione del neofito movimento secessionista.

⁵Roberto De Rubertis, *Il disegno dell' architettura,op.cit.*; cit.p.23

⁶Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino1948. cit.p.22.

⁷Anna Sgrosso, *La struttura e l'immagine. I Borghi marinari della costiera amalfitana*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1984. cit.p.22

⁸Mariella Dell'Aquila, *La rappresentazione nel progetto d'architettura*, Giannini, Napoli 1990. cit.p.26

⁹Mario Docci, Roberto Migliari, *Scienza della rappresentazione*, Laterza, Roma 1992. p.34.

¹⁰Adriana Baculo Giusti, *Ermeneutica e disegno* in Baculo Giusti. A., di Luggo A., Florio R. (a cura di), *Napoli versus coclum La città e le sue cupole*, Electa, Napoli 1999.

¹¹ Roberto De Rubertis, *Il disegno dell' architettura,op.cit.*; cit.p.55

12 Mario Docci, Roberto Migliari, *Scienza della rappresentazione*, op.cit.p.38

13 Adriana Baculo Giusti, *Il tema del colore* in Baculo Giusti. A., di Luggo A., Florio R. (a cura di), *I fronti urbani di Napoli Electa*, Napoli 2004.p.27

Appendice

Cronologia delle opere:

1859 Ville, padiglione di caccia e altro (quaderno degli schizzi), conservati nella raccolta di Otto Schöntal

1860 Progetto per un padiglione di caccia,

1862 Progetto di concorso per il Duomo di Berlino

1863 Vittoria del primo premio al concorso di un Kursalon, nello Stadpark, Vienna (progetto). Edificio della Borsa, Vienna (progetto)

1864 Dodici edifici residenziali in Harmoniegasse e "Harmonietheater" in Wasagasse, Vienna

1865 Caffè dell'opera arredamento, schizzi per una Cappella.

1866 Due case d'affitto in Wasagasse**

1867 Villa Epstein, Baden (presso Vienna), Edifici residenziali in Karlgasse 2

1868 Piano regolatore della città di Budapest, (progetto).

1869 edificio residenziale in Bellariastrasse 4**.

1870 Villa Kunewalder, Bad Vöslau, Bassa Austria.

1871 Palazzo Epstein per Theophil von Hansens, Vienna.

Sinagoga della comunità ortodossa di Budapest.

1873 Progetti: Boulevard verso Schönbrunn, deviazione del fiume Wien, circonvallazione.

Opere realizzate: Padiglione della imperiale marina militare russa oltre ad altre opere all'Esposizione mondiale di Vienna

1874 Progetto del Palazzo di Giustizia di Vienna e progetto della rete metropolitana "con linee radiali e periferiche".

1875 Progetto del Palazzo della Dieta a Leopoli

Edifici residenziali in Wiedner Hauptstraße 65; Bauernmarkt 6; Brandstaette 4; Kramergasse 1.

1876 Progetti: Concorso del Municipio di Amburgo, museo privato per ignoto proprietario, casa d'abitazione per il signor K.

1877 Edificio residenziale in Schottenring 23**, Vienna. (O.W.)

1878 Ristrutturazione del Bagno di Diana, Vienna.

1879 Progetti: Chiesa cattolica parrocchiale di Soborsin, Banat (oggi Savarsin, Romania), Edifici residenziali in Stadiongasse e in Freisingergasse.

Realizzazione degli addobbi celebrativi per il corteo "Makart."

1880. Progetto ideale per un quartiere-museo "Artibus", Progetto della sede amministrativa dell'associazione Giro-und Kassenvereins, Vienna.

1881 Progetto per il Monumento a Goethe. Addobbi celebrativi per l'ingrasso a Vienna della principessa Stephanie. Edifici residenziali in Rathausstrasse 3** (O.W.)

1882 Progetto di concorso per il Palazzo del Reichstag, Berlino, progetto di concorso per il Parlamento di Budapest, progetto di concorso per la Sede amministrativa della Österreichischen Länderbank, Vienna. Edificio residenziale sulla Stadiongasse 6-8 Vienna. ** (O.W.)

1884 Progetti di concorso per il Palazzo della Borsa di Amsterdam e sede del Bodencreditanstalt, Vienna Edificio residenziale in Lobkowitzplatz 1**, Vienna. Sede amministrativa della

Österreichischen Länderbank**

1885. Progetto per il Castello di caccia di Nisch, in Serbia (progetto).

Villa Hahn, Baden presso Vienna.

1886 Progetto per la sede dell'Ambasciata Russa, progetto di concorso per la sede del mercato e della frutta e cereali in Taborstrass. Prima Villa Wagner in Hüttelbergstrasse 26, ** (O.W.)

1887 Edificio residenziale sulla Universitätsstraße 12, ** (O.W.)

1890 Progetto per la Chiesa Parrocchiale di Esseg, Slavonia (oggi Osijek, Croazia)

1890-91 Casa Wagner in Renweg 3, ** (O.W.), Edificio residenziale Renweg 1, ** (O.W.), Edificio residenziale in Auenbruggergasse 2, , ** (O.W.)

1891 Progetto per il Duomo di Berlino

1892 Progetto di Riassetto dell'area di Karlsplatz,

1892-1893 primo premio *ex-equo* per il Piano Regolatore Generale della città di Vienna, Piano particolareggiato per lo Stubenvierte(l'impianto della futura Postsparkasse è ripreso sostanzialmente d qui)

1893 Progetto di concorso per la sede del Ministero del Commercio. Progetto Edificio Monumentale ad Innsbruck. Emporio Neumann in Kärntnrstrasse 19 (demolito). Tomba di famiglia.

1894Incarico di progettare tutte le opere edilizie legate alla costruzione della metropolitana.

1895 Progetto del monumento equestre a Francesco Giuseppe. Edificio per abitazioni e negozi "Zum Anker"sul Graben**, St. Johanneskaspelle sul Währinger Gürtel, Chiusa di Nußdorf Vienna

1895-1896 Vorortellinie

1895-1897 Gürtellinie

1896 Progetto del Museo dei calchi in gesso, Vienna, Progetto di Ferdinadsbrücke

1896-1898 Wientellinie

1896-1899 Sistemazione del Donaukanal, Vienna. (parzialmente realizzato)

1897 Progetto per il monumento alla nazione nel Wienerwald, progetto per il padiglione per l'esposizione del giubileo del 1898.

1898 Progetto per la Chiesa del Währinger Friedhof, (acclude alle osservazioni esplicative il saggio: " *Die Moderne im Kirchenbau*"- "il modernismo nell'architettura religiosa").

Progetto per la nuova sede dell'Accademia di Belle Arti,

Progetto di ristrutturazione delle nuove ali dell' Hofburg.

Progetto per la costruzione della Chiesa dei Cappuccini e della nuova cripta che contiene le tombe imperiali.

Edifici residenziali della Linke Wienzeile 38 (Maiolikabaus) ** (O.W.), Linke Wienzeile 40** (O.W.), Köstlergasse 3, ** (O.W.), presentazione all'esposizione del giubileo della camera da letto e del bagno dell'appartamento personale in Köstlergasse 3, in questa occasione realizza anche lo stand delle argenterie Klinkosch.

1899 Progetto della Galleria Moderna sullo Stubenring, Arredamento per l'Hofpavillon, la stazione per la corte imperiale.

1900 Prima proposta di nuovo museo civico (Kaiser Franz Josef-Stadtruseum) su Karlsplatz.

Allestimento di due stand della sezione austriaca (ingegneria e giardinaggio) all'esposizione universale di Parigi.

1901 Progetto per la Sede amministrativa della Österreichisch Ungarischen Bank, Budapest

1902 Progetto per la Cattedrale greco-ortodossa di Patrasso, Grecia. Progetto di studio per l'ambientamento del monumento a Marc'Aurelio in Arthur Strasse Sala dei telegrafi del quotidiano "Die Zeit", (demolita). Pubblicazione del saggio "*Conservazione, e non restauro del Duomo di Santo Stefano a Vienna*".

1902-1904 Chiesa di St. Leopold am Steinhof ,Vienna.

1902-1906 Sede amministrativa della Postsparkasse, Vienna (eretto in due fasi:

1904-06 e 1910-12).

1903 Progetto di Kleines Theater, Progetto per il Palazzo d' esposizioni, Progetto di Magazzini commerciali di Karlsplatz, nel quadro del grande progetto di questo stesso anno del secondo progetto del nuovo museo civico (Kaiser Franz Josef-Stadtrnuseum) su Karlsplatz, Progetto per il trasferimento del Naschmarkt,

Pubblicazione del saggio *"La nostra arte"*.

1904 Progetto di Vindobonabrücke, Progetto di Fontana Francesco Giuseppe II in Karlsplatz, inserita nella proposta di sistemazione della stessa area nel quadro del progetto del Kaiser Franz Josef-Stadtrnuseum; nel terzo volume di *"alcuni schizzi, progetti e opere realizzate"* Wagner pubblicherà una seconda variante elaborata l'anno successivo. Realizzazione della poltrona del sindaco per il sessantesimo compleanno di Karl Lueger. Edificio di controllo della chiesa di Kaiserbad, *"Memoriale sulla riorganizzazione delle scuole d'arte e la conservazione delle opere artistiche"*.

1905 Proposta di trasformazione del palazzo Trautson (di Fischer von Erlach) in caserma della Guardia Imperiale; due nuove varianti per Ferdinandsbrücke; Progetto per la seconda Villa Wagner in Bujattigasse; Progetto per il Palazzo della Pace a l'Aja, pubblicato nel terzo volume di *"alcuni schizzi, progetti e opere realizzate"*

Friedenspalst (progetto).

"Discorso conviviale in occasione del decimo anniversario della scuola di Wagner".

1906 Progetto del Palazzo della Wiener Gesellschaft, Progetto per il Colonnato a Karlsbad, Studio di chiesa provvisoria (Interimskirche) disegnato in quattro varianti,

1907 Progetto per House of Glory, per una località Americana incerta (Washington D.C. o San Francisco), Progetto per una scuola a Klosterneuburg, presso Vienna; progetto di trasformazione della Zedlitzhalle (mercato) in sala d'esposizione. seconda variante del progetto del Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum (approvata finalmente da una commissione del consiglio comunale, tuttavia con una modifica: l'abbandono dell'atrio d'onore).

"Osservazioni sul completamento edilizio delle chiese dell'Istituto sanitario della Bassa Austria".

1908 Progetto per la Sede Amministrativa del Ministero della guerra, Progetto per la Sede Amministrativa del Ministero della commercio, Progetto del Circolo Cittadino; Casa di cura per malati di lupus, Vienna

1909 Monumento "La cultura", quarta versione del progetto Ferdinandsbrücke, Progetto per il Museo tecnico dell'industria e l'artigianato, ultima variante del progetto del Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum; Progetto del piano particolareggiato per l'area del Freihaus; Edifici residenziali in Neustiftgasse 40** (O.W.),

"L'edilizia moderna per il teatro"

1910 Due proposte per un Hotel Wien, da costruire rispettivamente sul lato orientale della Karlskirche e sul kolowrating, Primo progetto per il nuovo edificio della biblioteca universitaria; secondo progetto per una nuova sede dell'accademia delle belle arti, da costruire sullo Schmelz, di fronte al quale Wagner immagina di trasferire il nuovo progetto del Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum;

"Monumento all'imperatore o monumento a Lager davanti al municipio".

"Sull'edilizia alberghiera".

1911 Edificio residenziale in Döblergasse 4** (O.W.), nella quale Wagner avrà

l'ultima abitazione.

1912 Seconda Villa Wagner, in Huttelbergstrasse 28 ** (O.W.), Primo premio ex-aequo per il nuovo concorso bandito per il progetto del Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum, presentato con il motto "OPUS IV" , Progetto per le Sale espositive della Società degli artisti viennesi,

1913 Progetto per la Casa dell'arte (Haus der Kunst MCM-MM), è la versione aggiornata del progetto della galleria moderna, prevista anch'essa sullo Schmelz; Progetto di una triplice colonna commemorativa davanti al castello di Schönbrunn, Terza proposta per il progetto di un Hotel Wien in Karlsplatz.

Rivista di "*Architettura moderna*"

"La Banca Postale Imperiale di Vienna"

1914 Progetto per un Istituto Oncologico, Secondo progetto per il nuovo edificio della Biblioteca Universitaria, progetto per un Sanatorio Elioterapico in Plancios presso Bressanone (Sudtirolo);

Progetto di ristrutturazione del Kursalon ;

Josef August Lux pubblica la biografia di "Otto Wagner"

1915 Progetto per la "Chiesa della vittoria", nella località di pellegrinaggio Maria Ellend presso Fischamend, Bassa Austria

"Il concorso per un monumento al soldato"

1916 Nuovo studio per un prototipo di chiesa (Kirchennot), Progetto di tre edifici residenziali "Ottohof" , Progetto dell' Ospedale di Santa Maddalena, presso Inzersdorf ,(Vienna) Progetto di Brigittabrücke,

1917 Ponte di ferro sopra Eisenbahnbrücke, Schönbrunner Allee, Vienna; Progetto di Friedenskirche (Chiesa della pace), Progetto della Casa del bambino, Progetto di Edificio residenziale "Künstlerhof", Completamento dell'Hofburg e progetto di ampliamento dei musei in cui Wagner inserisce un secondo monumento equestre di Francesco Giuseppe, deceduto l'anno prima.

"Vienna dopo la guerra"

11.04.1918. Otto Wagner muore nel suo appartamento di Döblergasse 4,Vienna.

Cronologia delle fasi costruttive della metropolitana viennese.

1850

Costituzione della Großstadt con i 34 Vorstädten

1857

Decreto Imperiale per la demolizione delle fortificazioni nell'area del Glacis.

Primi progetti per la Stadtbahn.

1858

Concorso internazionale per sistemazione dell'area Glacis - Ring.

1860

Abbattimento delle mura settecentesche (Linienwall).

1870

Inizio lavori di regolazione e sistemazione dei Danubio.

1873

Costruzione della prima linea tramviaria dei Vororte da Lerchenfelclerstrasse ad Alt-Ottakring.

1874

Inaugurazione della ferrovia a cremagliera tra Nussdorf ed il Kalhlenberg.

Formazione del nuovo distretto di Favoriten.

1880

Sono disponibili trenta diverse proposte progettuali per la Stadtbahn.

1883

Nuovo Regolamento Edilizio.

Tratto iniziale della ferrovia elettrica locale di Möbbling.

Transito del primo tram a vapore tra Hietzing e Perchtoldsdorf.

1890

Decreto Imperiale per la legge di Incorporazione dei distretti esterni al Linienwall (che da 11 diventano 19).

1892

Legge del 18 luglio per la costruzione della Stadtbahn e regolazione delle vie d'acqua.

1893

Concorso internazionale per il Piano Regolatore.

Richiesta del presidente della Commissione Trasporti alla Associazione Artisti Viennesi di un nominativo per la direzione e coordinamento dei progetti e lavori della Stadtbahn.

1894

Designazione di Otto Wagner e redazione del contratto d'incarico.

Nomina di Otto Wagner alla carica di Oberbaurat (Consigliere Superiore all'edilizia).

1895

Vorortelinie, costruzione delle stazioni di Gersthof, Ober – Döbling, Unter – Döbling

Gürtellinie, stazioni di Heiligenstadt, Währinger-strasse, Michelbeuern, Josefstädterstrasse

1896

Vorortelinie, stazioni di Hernals, Ottakring, Breitensee, Penzing.

Wientallinie, stazioni di Hauptzollamt, Kettenbrückengasse, Margaretengürtel, Schönbrunn, Braunschweigasse, Unter-t.Veit, Ober-St.Veit

Gürtellinie, stazioni di Nussdorferstrasse Alser-strasse, Westbahnhof, Gumpendorfer-strasse

1897

Wientallinie, stazioni di Stadtpark. Pilgramgassen, Meidling - Hauptstrasse, Hietzing. Hütteldorf

Gürtellinie, stazione di Burggasse.

Prima linea elettrificata tra Schottentor e Dornbach.

1898

Wientallinie, stazioni di Karlsplatz, Hofpavillon.

Apertura primo tratto della Wientallinie e Vorortelinie

Termine lavori alla chiusa di Nussdorf.

Incarico a Friederich Ohmann per la sistemazione "artistica" dei Wienfluss.

1899

Linie in den II Bezirk, stazioni di Radetzkyplatz e Praterstern.

Apertura completa della Wientallinie e Vorortelinie.

Wagner firma un secondo contratto per la realizzazione della Donaukanallinie.

1900

Donaukanallinie, stazioni di Ferdinandsbrücke, Schottenring, Rossauerlände, Brigittabrücke.

Formazione del distretto di Brigittenau (20° bezirk).

1901

Completamento della Donaukanallinie.

Comunalizzazione delle linee tramviarie e dell'illuminazione stradale.

Apertura del porto per la navigazione invernale del Danubio.

1904

Formazione del distretto di Florisdorf (21° bezirk).

1905

Stabilizzazione e salvaguardia della cintura periferica boschiva della città e piano generale dei parchi.

1906

Termine dei lavori di copertura dei Wienfluss.

1908

Termine dei lavori di sistemazione dei Donaukanal e della chiusa di Kaiserbad.

1924

Elettrificazione della Stadtbahn.

Biografia:

13.07.1841 Otto Wagner nasce a Penzing, presso Vienna, dal notaio di corte Simon Rudolf Wagner e sua moglie Susanne Huber- Helfenstorffer.

1850- 1852 Frequenta l'Akademisches Gymnasium di Vienna.

1852-1857 E' allievo al convitto di Kremsmünster

1857-1859 Frequenta il Wiener Polytechnisches Instiut, dove segue i corsi di Josef Stummer von Traunfels.

1860-1861. Secondo le indicazioni offerte da Wagner, frequenta la Königliche Bauakademie (Reale Accademia di Architettura) di Berlino ed in particolari le lezioni di Carl Ferdinand Busse (1802.-1868), assistente dal 1830 di Schinkel, fa pratica come apprendista muratore presso Philipp Brandl

1861-1862. Frequenta i corsi di August Siccardsburg ed Eduard van der Nüll presso L'Accademia di Belle Arti di Vienna. Dopo aver conseguito la laurea in architettura, inizia la sua attività professionale condotta fino al 1918.

1862. Comincia a lavorare nello studio di Ludwig von Förster a Vienna

1873. Cofondatore del consorzio per la realizzazione dell'Esposizione Mondiale.

1886 Esposizione collettiva al Künstlerrhause

1893. Elabora il progetto di concorso per il Piano Regolatore generale di Vienna.

1894. Gli viene conferito il titolo di Consigliere superiore di architettura (Oberbaurat);Viene nominato consigliere artistico della Commissione per i dispositivi viennesi deltraffico e della Commissione per la regolazione dell'area del Donaukanal. (Canale del Danubio); Nominato professore ordinario, riceve la classe speciale di architettura presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna, quale successore di Carl von Hasenauer. Raggiunto il limite d'età nel 1911, Wagner ottiene la proroga di un anno e resterà poi come professore onorario fino al 1914.

1895. Viene nominato membro della Commissione Artistica permanente e del Consiglio d'Arte in seno al Ministero per il Culto e l' Istruzione.

1896. Collabora alla stesura dello scritto celebrativo rivolto all'imperatore Francesco Giuseppe da parte dell'Accademia di Belle Arti di Vienna.

1897. Rappresentante dell'Accademia presso il Congresso internazionale di Architettura di Bruxelles.

1898. Viene nominato membro della Commissione direttiva del Museo austriaco per l'Arte e dell'industria. Partecipazione all'esposizione viennese per il giubileo dell'imperatore. Gli viene conferito l'Ordine della Croce di ferro.

1899. Diventa membro della Secessione. Membro della giuria nel concorso internazionale per gli edifici del cimitero centrale di Vienna.

1900. Membro della giuria presso l'esposizione mondiale di Parigi. Collabora attivamente alla fondazione della Società degli architetti austriaci.

1901. Gli viene conferita la Croix de la Légion d'honneur française.

1903 Partecipazione alla fondazione della Società degli Architetti Austriaci.

1904-1907 Collabora alla rivista Hohe Warte fondata da Gustav Klimt, Joseph Hoffman e J.A. Lux.

1905. Abbandona la Secessione insieme con il Gruppo Klimt. Di questo circolo fanno parte i collaboratori preferiti di Otto Wagner , Kolo Moser, Schimkowitz e Böhm.

1906. Partecipa al congresso internazionale degli architetti a Londra.

1907. Gli viene conferita la Croce dell'Ordine di Francesco Giuseppe.

1908. Scrive il necrologio di Josef Olbrich che viene pubblicato sulla rivista "Der

Architect". Assume il ruolo di Presidente del Congresso internazionale degli architetti, tenutosi a Vienna.

1910. Il consiglio comunale gli conferisce l'onorificenza della "Doppeltgrosse Goldene Salvatormedaille". Invitato al Congresso Internazionale di Urbanistica a New York. Membro del Comitato esecutivo del Centro per la promozione della moda viennese, quale rappresentante dell'Accademia. Vice-Rettore dell'Accademia di Belle Arti.

1910-1911. Diventa rettore sostitutivo dell'Accademia di Belle Arti a Vienna.

1911. Anno d'onore presso l'Accademia.

1912. Si ritira dall'attività professionale. Viene nominato Vice-Presidente della Commissione permanente dei Congressi di Belle Arti a Parigi. Gli viene conferito il titolo di Consigliere di Corte (Hofrat). In questo stesso anno viene posto definitivamente a riposo dall'insegnamento all'Accademia.

1913-15. Professore onorario dell'Accademia: continua l'insegnamento per gli allievi iscritti prima del 1912. Gli succede nell'insegnamento Leopold Bauer: nel giorno in cui questi prende possesso della carica, gli studenti ne impediscono l'ingresso nell'edificio dell'Accademia.

1914. Come specificato nel volume *L'architettura del nostro tempo*, Wagner detiene i seguenti titoli ufficiali:

1914Architetto e Consigliere imperial - regio,

1915Professore all'Accademia di Belle Arti di Vienna,

1916Presidente onorario della Società degli Architetti Austriaci,

1917Presidente onorario dell'Unione Artisti - Austriaci,

1918Membro d'onore del Reale Istituto degli Architetti Britannici,

1919Membro d'onore della Società degli Architetti in Parigi,

1920Membro d'onore della Società imperiale degli Architetti in S. Pietroburgo,

1921Membro d'onore della Società centrale d'architettura inAmsterdam,

1922Membro d'onore dell'Istituto degli Architetti Americani,

1923Membro d'onore della Società degli Architetti Portoghesi,

1924Membro d'onore dell'Unione Architetti Ungheresi,

1925Membro d'onore dell'Architectural Institute of Canada,

1926Vicepresidente dei Congressi artistici internazionali.

Viene pubblicata la sua prima monografia dal titolo *Otto Wagner* a cura di J. A.

Lux

1915. inizia a scrivere il Diario

1917. scrive l'introduzione al Diario; riceve il titolo accademico (honoris causa) di ingegnere dalla Technische Hochschule di Dresda; discorsi preliminari riguardo la pianificazione della linea sotterranea della metropolitana viennese. L'università tecnica di Vienna gli conferisce il dottorato onorario. I migliori allievi di Otto Wagner già si affermano a Vienna e fuori della capitale:

Jan Kotera - più tardi fondatore del Werkbund ceco; Josef Plecnik a Praga ed in seguito a Laibach.

L'attività didattica di Otto Wagner ha testimonianza nelle opere degli architetti della nuova generazione, usciti dalla sua scuola, e resta ampiamente documentata nelle numerose pubblicazioni della Wagnerschule.

1918 Muore a Vienna l'11 aprile.

Bibliografia di riferimento

Otto Wagner

- Aymonino C., Fabbri G., Villa A., *Le città capitali del XIX secolo*, vol.1: Parigi e Vienna, Roma, Officina, 1975
- Amendolagine F., Cacciari M., *Oikos da Loos a Wittgenstein*, Roma 1975.
- Arvois A., Conrad Von Eybesfeld C., *Plecnik, Vienna e gli arcani della tradizione barocca*, in Joze Placnik architetto 1872-1957, Rocca Borromeo, 1988.
- Benevolo L., *Introduzione all'architettura*, Laterza, 1960 (1° ediz.).
- Benevolo L., *Storia dell'architettura moderna*, Bari 1979.
- Bernabei G. (a cura di), *Otto Wagner*, Bologna, Zanichelli, 1983
- Borden I., Dunster D. (a cura di), *Architecture and the sites of history: interpretations of buildings and cities*, Oxford, Butterworths, 1995
- Borsi F., Godoli E., *Vienne architecture 1900*, Paris, Flammarion, 1985
- Bousch D., *La grande illusion: Vienne ou l'impossible métropole*, "Romantisme: revue du Dix-neuvième siècle", v. 24, 83, 1994.
- Braunfels W., *Urban design in Western Europe: regime and architecture 1800-1900*, Chicago, The University of Chicago Press, 1988
- Cacciari M., *Dallo Steinhof, prospettive viennesi del primo Novecento*, Milano 1980.
- Capuzzo P., *Vienna da città a metropoli*, Milano, Angeli, 1998
- Clair J. (a cura di), *Vienne 1880-1938: l'Apocalypse joyeuse*, Paris, Editions du centre Pompidou, 1986
- D'Alfonso E., *Groszstadt e Zeitgeist*, Roma, Officina, 1999
- D'auria A., *Gli stili di Vienna*, in Ottogono n° 88, 1988.
- De Fusco R., *Mille anni di Architettura in Italia*, Napoli, Laterza 1993.
- Denti G., MAURI A., (a cura di), *La Ringstrasse: Vienna e le trasformazioni ottocentesche delle grandi città europee*, Roma, Officina, 1999
- Denti G., *Dalla città fortezza alla metropoli di un grande Impero*, Roma, Officina, 1999
- Dürriegl G., *Un'immagine nuova della città. La Ringstrasse e tutto il resto*, Roma, Officina, 1999
- Fanelli G., Gargiani R., *Storia dell'architettura Contemporanea. Spazio, struttura involucro*, Roma, Laterza, 1998
- Frampton K., *Storia dell'architettura moderna*, Bologna, Zanichelli Editore, 1993
- Geretsegger H., Peintner M., Pichlerl W., *Otto Wagner architetto imperiale della città di Vienna*, Milano, Il Saggiatore, 1985
- Giusti Baculo A., *Otto Wagner: dall'architettura dello stile allo stile utile*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1970
- Graf O. A., *Otto Wagner a Vienna. L'insolita consuetudine della storia*, in Le arti a Vienna, Venezia 1984.
- Gravagnuolo B. *La progettazione urbana in Europa 1750-1960: storia e teoria*, Roma-Bari, Laterza, 1991
- Haiko P., (a cura di), *Otto Wagner: schizzi, progetti e realizzazioni*, Milano, Jaca Book, 1987
- Haiko P., *O. Wagner A. Loos e lo storicismo viennese. "La città di Potemkin"*, in Le arti a Vienna, Venezia 1984.
- Haiko P., *La trilogia viennese: Wagner, Sitte, Loos*, Catalogo della mostra tenuta a Parigi dal 10/2/1994 al 9/5/1994. Editions Centre Georges Pompidou, 1994
- Kruft H. W., *Storia delle teorie architettoniche dall'Ottocento ad oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1987

Leach N. (a cura di), *The hieroglyphics of space: reading and experiencing the modern metropolis*, London, Routledge, 2002 DAVID F., nel capitolo I, "The metropolis as text: Otto Wagner and Vienna's Second Renaissance"

Mallgrave H. F. (a cura di), *Otto Wagner: reflections on the raiment of modernity*, Santa Monica, The Getty center for the history of art and humanities, 1993

May A. J., *Vienna in the Age of Franz Joseph*, Norman, University of Oklahoma Press, 1966

Nigro Covre J., *Vienna 1898-1910 tra rinnovamento ed eredità culturale*, "Ricerche di storia dell'arte", 3, 1976,

Oddo A. M., *Otto Wagner. La metropolitana di Vienna*, Firenze, Alinea, 1990

Pagliara N., *Appunti su Otto Wagner (Manoscritto con lettera)*, Napoli 1968

Pintaric V. H., *Vienna 1900: the architecture of Otto Wagner*, London, Studio, 1989

Pozzetto M., *Introduzione all' Architettura Moderna (O. Wagner)*, Torino 1976.

Pozzetto M., *La scuola di Wagner 1894-1912, idee, premi, concorsi*, Comune di Trieste 1979.

Pozzetto M., *La scuola e la cerchia di Wagner*, Catalogo della mostra tenuta a Parigi dal 10/2/1994 al 9/5/1994. Editions Centre Georges Pompidou, 1994

Pozzetto M., *Architettura a Vienna alla fine dell'Impero*, Catalogo della mostra tenuta a Venezia dal 20/5/1984 al 16/9/1984 dal titolo: Le arti a Vienna dalla Secessione alla caduta dell'Impero Asburgico,

Ragon M., *Storia dell'architettura e dell'urbanistica moderne*, 3 v., Roma, Editori Riuniti, 1974

Rotenberg R., *Landscape and power in Vienna*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995

Schorke C. E., *Vienna fin-de-siècle: politica e cultura*, Milano, Bompiani, 1981

Schiöss E., *Otto Wagner e la metropolitana di Vienna*, in Casabella n° 550, 1988.

Sica P., *Storia dell'urbanistica: l'Ottocento*, 2 v., Roma-Bari, Laterza, 1977

Sitte C., *L'arte di costruire le città: l'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici*, Milano, Jaca Book, 1981, Seconda traduzione italiana di *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* curata da Daniel Wieczorek

Springer E., *Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstrasse*, Wiesbaden, Steiner, 1979

Sutcliffe A., *The rise of modern urban planning 1800-1914*, London, Mansell, 1980

Sutcliffe A., *Metropolis 1890-1940*, London, Mansell, 1984

Tafari M., *Vienna rossa: la politica residenziale nella Vienna socialista 1919-33*, Milano, Electa, 1980

Tafari M., *Am Steinhof, Centralità e superficie nell'opera di O. Wagner*, in Lotus International n° 29, 1980.

Toman R. (a cura di), *Vienna: arte ed architettura*, Köln, Könemann, 2000

Trevisiol R., *Otto Wagner*, in Grandi opere (Guida all'architettura moderna), Roma- Bari, Laterza 2001

Trevisiol R., *Ringstrasse e oltre. Il caso di Vienna nell'urbanistica ottocentesca*, Roma, Officina, 1999

Uhl O., *Moderne Architektur in Wien von Otto Wagner bis Heute*, Wien, Schroll Verlag, 1966

Venier A., *Monumento metropolitano. Il programma di Otto Wagner per la Vienna del dopoguerra*, "Lotus international", IV, 29, 1981, p. 92-93

Wagner O., *Architettura moderna ed altri scritti*, Bologna, Zanichelli, 1980.

Rappresentazione e Rilievo.

- AA.VV. *Il rilievo tra Storia e Scienza*, in «XY dimensioni del disegno», 1988, n.6/7.
- Anselmi A., *Disegno di architettura e architettura disegnata*, in "Abacus", n. 21, 1990,
- Arnheim R., *Entropia e Arte, Saggio sul disordine e l'ordine*, Einaudi 1989.
- Arnheim R., *The dynamic of the architectural form*, London 1977; trad.it. Vitta M., *La dinamica della forma architettonica*, Milano 1981.
- Baculo Giusti A., *Quattro lezioni di disegno e rilievo*, Liguori, Napoli, 1985.
- Baculo Giusti A., (a cura di), *Architettura e informatica*, Electa, Napoli 2000.
- Baculo Giusti A., di Luggo A., Florio R., Rino F., *Napoli al Quattromila*, Electa Napoli, Napoli 1996.
- Baculo Giusti.A., *Ermeneutica e disegno* in Baculo Giusti.A., di Luggo A., Florio R. (a cura di), *Napoli versus coclum La città e le sue cupole*, Electa, Napoli 1999.
- Belting F., *Il problema della rappresentazione*, in "Casabella" n, 561 1989.
- De Fiore G., *Disegnare per conoscere, Il pensiero scientifico*, Roma 1960.
- De Fiore G., *La figurazione dello spazio architettonico*, Vitali e Ghianda, Genova 1967.
- De Fiore G., *Voce disegno in Dizionario del Disegno*, Brescia 1967.
- De Fusco R., *Il progetto d'architettura*, Laterza, Bari 1984.
- De Fusco R., *L'architettura dell'Ottocento*, Torino 1980.
- De Fusco R., *Segni storia e progetto dell'architettura*, Laterza Roma-Bari 1989.
- De Fusco R., *Storia dell'architettura contemporanea*, Laterza Roma-Bari 1979.
- De Rubertis R., *Ermeneusi*, in AA.VV., *Temi e codici del disegno d'architettura*, Roma 1992.
- De Rubertis R., *Il disegno dell' architettura*, Carocci, Roma 1994.
- De Rubertis, R., *Progetto e percezione*, Officina, Roma 1971.
- Dell'Aquila M., *La rappresentazione nel progetto di architettura*, Giannini, Napoli, 1990.
- Dell'Aquila M., *Il luogo della geometria*, Arte Tipografica, Napoli, 1999.
- Docci M, Migliari R., *Scienza della rappresentazione*, Roma 1992.
- Docci M., Maestri D., *Manuale di rilevamento architettonico e urbano*, Edizioni Laterza 1994.
- Docci M., Migliari R., *Scienza della rappresentazione*, Roma 1992.
- Eco U., *I limiti dell'Interpretazione*, Milano 1990.
- Encarnacao J., *Computer aided design: fondamenti e architetture di sistema*, Hoepli, Milano 1993.
- Florio R., *Origini evoluzioni e permanenze della classicità in architettura*, Officina, Roma 2004.
- Grassi G., *La costruzione logica dell'architettura*, Padova 1967.
- Guillerm J. *La figuration graphique en architecture*, 1981, edizione italiana, *La figurazione in architettura*, Milano 1982.
- Koenig, G. K., *Architettura e comunicazione*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1974.
- Krueger M., *Realtà artificiali*, Addison Wesley, 1993.
- La Franca R., *Disegnare il mutamento*, in "Rappresentazione/Intenzioni di progetto", Palermo 1984.
- Magnago Lampugnani V., *La realtà dell'immagine. Disegni di architettura nel ventesimo secolo, di comunità*, Stoccarda 1982.
- Marchis V., *Modelli, esperimenti di simulazione al personal computer*, SEI,

Torino 1988.

Masiero R., *Il vasaio e l'ingegnere: lineamenti per la disciplina del Rilievo*, in "XY Dimensioni del disegno", n.6-7, dicembre 1988, pag. 64.

Mezzetti C., *Il rilievo come strumento didattico pedagogico* in AA.VV., *Il disegno, analisi di un linguaggio*, Roma 1975

Munari B., *Fantasia*, Laterza, Bari 1995, (1 ed. 1977).

Panofsky E., *Il significato delle arti visive*, tr. it. Einaudi, Torino 1962,

Pratelli A. (a cura di), *La trasmissione delle idee dell'architettura*, Atti del convegno, Udine-Spilimbergo 1988.

Purini F., *Il Disegno e il Rilievo*, in AA.VV., *Nel disegno*, Roma 1992.

Purini F., *Il Disegno è l'idea*, in "XY dimensioni del disegno", n. 13, 1990.

Sacchi L., *L'idea di rappresentazione*, Roma 1994.

Sainz, J., *Teoria e storia del disegno d'architettura: una questione di stile*, in "XY dimensioni del disegno", n. 4, 1987.

Sambin M., Marcato L., *Percezione e Architettura*, Milano 1999.

Scolari M., *Che il disegno sia centro nelle scuole di architettura*, in "XY dimensioni del disegno" n. 10 1989.

Scolari M., *Considerazioni e aforismi sul disegno*, in «Rassegna» n. 9 1982.

Sgrosso A., *Il problema della rappresentazione attraverso i tempi*, Napoli 1984.

Sgrosso A., *La rappresentazione geometrica dell'architettura*, UTET 1996.

Sgrosso A., *La struttura e l'immagine. I Borghi marinari della costiera amalfitana*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1984

Summerson J., *Il linguaggio classico dell'architettura*, Einaudi, 1963 (1°ediz.).

Vagnetti L., *Disegno e architettura*, Genova 1958.

Vagnetti L., *L'architetto nella storia di Occidente*, rist. Firenze 1980.

Vagnetti, L., *Il linguaggio grafico dell'architetto oggi*, Vitali e Ghianda, Genova 1965.

Zevi B., *Il linguaggio moderno dell'architettura*, Einaudi, Torino 1973.

Zevi B., *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948.