



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI NAPOLI "FEDERICO II"
FACOLTA' DI ARCHITETTURA

DIPARTIMENTO DI CONFIGURAZIONE E ATTUAZIONE DELL'ARCHITETTURA

Dottorato di Ricerca in

Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente
XXI Ciclo

Coordinatore: Prof. Arch. Mariella Dell'Aquila

Settore Scientifico Disciplinare: ICAR/17

Moti ascensionali nell'opera di Victor Horta

Dottoranda
Daniela Palomba

Docente Tutor
Prof. Arch. Mariella Dell'Aquila

INDICE

Premessa

CAPITOLO I L'Art Nouveau

- 1.1 Antecedenti
- 1.2 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc
- 1.3 L'Art Nouveau
- 1.4 Un nuovo linguaggio

CAPITOLO II Bruxelles e l'Art Nouveau

- 2.1 Metamorfosi di una capitale
- 2.2 Bruxelles capitale dell'Art Nouveau

CAPITOLO III Victor Horta, pioniere di un nuovo linguaggio

- 3.1 Victor Horta: formazione e matrici culturali
- 3.2 Il linguaggio architettonico
- 3.3 L'uso dei materiali
- 3.4 Materia, luce e geometrie
- 3.5 L'ornamento
- 3.6 Il disegno di progetto

CAPITOLO IV La casa borghese

- 4.1 La tipologia
- 4.2 Il progetto della casa borghese
- 4.3 Moti ascensionali ed assi direzionali
- 4.4 L'Hotel Tassel
- 4.5 L'Hotel Solvay
- 4.6 L'Hotel e l'atelier Horta

CAPITOLO V
Interventi a scala urbana

5.1 Interventi a scala urbana

CAPITOLO VI
L'opera perduta

6.1 L'opera perduta
6.2 La Maison du Peuple

APPENDICE

REGESTO DELLE OPERE

BIBLIOGRAFIA

Premessa

La fine del secolo XIX° si caratterizza per la frenetica ricerca di uno stile innovatore e liberatore. Nelle principali capitali europee si ricerca in maniera ossessiva un linguaggio che fosse espressione di una identità nazionale. Si legge su “*L'Emulation*”¹ <<siamo chiamati a creare qualcosa a cui possiamo dare un nome nuovo. Siamo chiamati a inventare uno stile >>.

Ispiratore di queste tesi fu l’architetto francese e grande teorico dell’architettura Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, il quale esortava a sostituire l’astratto stile internazionale² con il ritorno all’architettura regionale.

“Uno stile d’architettura, per essere vero, deve essere il prodotto del suolo su cui vive e del periodo che lo richiede..... Lasciamo che i Belgi, i Tedeschi e gli Inglesi sviluppino per se stessi un’arte nazionale, e senza dubbio, agendo in questo modo, realizzeremo un’opera vera, solida e utile”³. Così Hector Guimard fece proprie le teorie di Viollet-le-Duc, teorie che furono recepite tra gli altri, al di fuori della Francia, dall’architetto belga Victor Horta, a cui va riconosciuto il merito di aver rifiutato l’esperienza eclettica e di aver recepito il razionalismo costruttivo teorizzato da Viollet-le-Duc configurando un nuovo *linguaggio*, “elaborato in ogni sua piega”, totalmente indipendente dagli stili tradizionali. Respinge la tradizione accademica che ha caratterizzato la seconda metà del secolo diciannovesimo: nasce così l’*Art Nouveau*, l’arte liberatrice, quell’arte nuova che se pur ebbe vita breve, caratterizzò fortemente l’immagine di Bruxelles e si espresse in *lingue* differenti in tutta Europa. L’architetto fiammingo Victor Horta è considerato dai più autorevoli storici dell’architettura il più grande interprete e realizzatore dell’*Art Nouveau*. Leggere la sua opera da l’opportunità di riflettere sulla scienza della *geometria* che regola le leggi del linguaggio hortiano e del movimento culturale che ebbe vita nel ventennio a cavallo tra il XIX° ed il XX° secolo.

Il presente studio si pone l’obiettivo di comprendere ed illustrare l’opera del più grande esponente dell’*Art Nouveau*, cercando di individuarne e sottolinearne gli elementi ricorrenti ed i caratteri peculiari, proponendone una lettura critica attraverso la comprensione del contesto storico-artistico e culturale in cui si attuano. Per intendere la genialità e le innovazioni che egli apporta si è ritenuto

utile iniziare la ricerca con un breve saggio sull'Art Nouveau che fonda le sue radici in una serie di fenomeni diversi, che vanno dal movimento preraffaellita all'Arts and Crafts, dall'orientalismo al simbolismo ed allo storicismo, collocandosi tra il *revival* neogotico ed il movimento moderno.⁴

Segue una riflessione sul particolare periodo storico che interessa il Belgio e la sua capitale Bruxelles, anche in relazione alle politiche urbanistico-edilizie che si realizzarono tra il XIX° ed il XX° secolo.

Nello specifico ci si è riferiti all'opera di Horta nel periodo compreso tra il 1893, anno della realizzazione dell'Hotel Tassel, ed il 1902 quando all'Esposizione Internazionale di Arti Decorative di Torino iniziarono a diffondersi le critiche per uno stile di cui si condannava la stravaganza. Questo periodo, durato meno di un decennio, è quello più fertile, più creativo e significativo della sua produzione artistica, nel quale sarà impegnato, prevalentemente, nella progettazione di residenze per la classe borghese della capitale belga.

Tre i progetti prescelti attraverso i quali presentare le tematiche che qualificano il suo linguaggio: l'Hotel Tassel, l'Hotes Solvay e l'Hotel Horta. Opere nelle quali dà il via ad un rinnovato e rivoluzionario modo di concepire la casa borghese, dove ricorre all'uso dei nuovi materiali, al personale concetto di decorazione e dove il modo innovativo di concepire i percorsi verticali è il tema dominante.

I collegamenti verticali assumono un ruolo preminente nelle architetture di Horta. Egli “inserisce il vano scala all'interno di un edificio trasfigurando la conformazione degli spazi: la scala supera la sua funzione originale di elemento di collegamento materiale tra diversi livelli e, al servizio della maniera di abitare, descrive i movimenti e le attività degli abitanti.”⁵

I casi studio propongono tre organismi che divengono il fulcro creativo e di massima tensione compositiva. La prima scelta è caduta sull'Hotel Tassel, l'opera che inaugura la nascita di un nuovo linguaggio, quello dell'art nouveau, dove la scala d'onore, articolata in due rampe a sviluppo parallelo, consente di conquistare prima il mezzanino e poi il primo piano. Il secondo tema vede Horta confrontarsi con un grande e lussuoso palazzo di città costruito per Armand Solvay. Esigenze di rappresentanza porteranno l'architetto a concepire una splendida e monumentale scala a *tenaglia* che conduce al

piano nobile. Qui destina un grande spazio, nel cuore della residenza, ai percorsi verticali, realizzando un'altra scala articolata su quattro rampe che si sviluppa per tutta l'altezza dell'edificio. L'ultimo caso studio vede Horta occupato nella progettazione della sua personale residenza. Qui la scala si rivela appena superato il vestibolo e conduce, in un moto continuo iscritto in un quadrato, alla scoperta dell'hotel.

La ricerca proposta indaga attraverso il *disegno*, usato come *sistema linguistico visivo* e come strumento di analisi e lettura dello spazio, le caratteristiche del linguaggio hortiano.

“Il disegno, in quanto forma di comunicazione, è il linguaggio visivo dell’architettura al fine di esplicitare intuizioni, pensieri, immagini: essi sono atti psichici che appartengono al mondo logico dell’intelletto.”⁶

In Italia la riscoperta dell’architetto belga risale alla fine degli anni cinquanta, quando nel 1957, a dieci anni dalla sua morte, vengono pubblicate da Vittoria Girardi in “*L’architettura – cronache e storia*”⁷, otto *lettture di Victor Horta*, corredate da una rassegna fotografica inedita delle più significative opere dell’architetto. Bisognerà aspettare più di dieci anni perché venga pubblicata, nel 1969, la prima monografia completa su Horta ad opera di due grandi storici italiani, Franco Borsi e Paolo Portoghesi⁸. Oltre ai testi sull’art nouveau e sulla storia dell’architettura⁹, si possono contare oggi numerose filiazioni dell’originale lettura ed interpretazione del linguaggio dell’architetto belga, riscoperto anche dai suoi connazionali. In Italia, dopo il precedente autorevole ed alcuni saggi, ricordiamo la lettura dell’opera di Horta del 1992 ad opera di Maurizio Cohen, la pubblicazione a cura di Anna Maria Fioravanti Baraldi ed Anna Soncino Fratta del catalogo della mostra tenutasi a Ferrara tra il 1991 ed 1992, sull’opera di Victor Horta, ed anche lo studio di Bianca Gioia Marino, afferente agli studi della conservazione e restauro in Belgio.

Nella ricca produzione di testi critici, va rilevata una carenza in termini di rappresentazione dell’opera di Horta, sia per mano dell’autore che per studi specifici di settore. L’obiettivo del presente lavoro è, quindi, quello di configurare uno studio ed un approfondimento che si specifica nel rilievo metrico e qualitativo e nella rappresentazione, intesi come strumenti conoscitivi di un

fenomeno, per comprenderlo e per trasmettere le conoscenze acquisite.

L'auspicio è che con questo lavoro si riesca a recepire l'invito di S. Tschudi Madsen, uno dei più autorevoli studiosi dell'Art Nouveau, che a conclusione di un suo intervento sull' argomento, nel riferirsi agli studiosi, osserva: "Se ritenete che così tanto sia stato già studiato in questo campo, che sia difficile trovare un nuovo angolo o una fresca prospettiva, si ricordi che c'è sempre una pietra che potrebbe essere girata di nuovo e si consideri che se vi levate in piedi sulle spalle dei vostri colleghi, avrete il grande vantaggio di avere un orizzonte più largo ed una prospettiva più vasta."¹⁰

Note

¹Rivista della Société Centrale d'Architecture de Belgique, pubblicata a Bruxelles dal 1872.

² Viollet-le-Duc esclude decisamente la tradizione architettonica del Razionalismo classico francese, esponendo i suoi principi per la prima volta durante le lezioni che tenne nel 1853 all'Ecole des Beaux-Arts.

³ Scritto di Guimard del 1903 tratto da: K.Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli editore, Bologna 1993 pag.71.

⁴ Voce *Art Nouveau* del *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, Istituto Editoriale Romano, Roma 1968, vol. I pag. 166.

⁵ M.Cohen, *Victor Horta*, Zanichelli, Bologna 1998, p.12.

⁶ M.Dell'Aquila, *La rappresentazione nel progetto di architettura*, Edizioni Giannini, Napoli 1990, pag.48.

⁷ *L'architettura – cronache e storia* rivista diretta da Bruno Zevi; le letture furono pubblicate nell'ambito della rubrica *Eredità dell'Ottocento e La tradizione moderna*.

⁸ F.Borsi, P.Portoghesi, *Victor Horta*, Edizioni del Tritone, Roma 1969.

⁹ Tra i primi studi ricordiamo quello di N.Pevsner, *Pioneers of the modern movement from William Morris to Walter Gropius*, London 1936 e quello di H.R.Hitchcock, *Architecture nineteenth & twentieth centuries*, Baltimore 1958.

¹⁰ S. Tschudi Madsen, *The perception of Art Nouveau: historiography, in Art Nouveau in progress / Art Nouveau en projet*, Proceedings of the colloquium, The réseau Art Nouveau Network, Vienna - 24 & 25/10/2002, pag.12.

CAPITOLO I
L'Art Nouveau

1.1 Antecedenti

Al tramonto del XIX secolo si assiste alla nascita di quel movimento culturale internazionale che interessò le arti applicate, la pittura, la scultura e l'architettura e che diede vita ad uno stile che a seconda dei luoghi in cui si impiantò assumerà denominazioni e caratteristiche espressive differenti.¹

Generalmente indicato con il termine Art Nouveau², rappresenta un fenomeno sociologico di ampie dimensioni, complesso ed imponente che in nome *de l'art pour l'art*, “investe tutta la vita e intende trasformarla secondo i canoni di un ideale che considera l'arte esperienza totale, di carattere etico, culturale e che, come tale, trascende la vita e tende a sublimarla.”³

Secondo Viollet-le-Duc “gli stili sono i caratteri che permettono di distinguere fra loro le scuole e le epoche, e lo stile (che appartiene all'arte intesa come concezione dello spirito) è la manifestazione di un ideale fondato su un principio”⁴: il principio su cui si fonda la nuova arte liberatrice è la novità e l'indipendenza dalla tradizione. Fu subito chiara e dichiarata con decisione la volontà di negare alcun riferimento a rievocazioni storistiche, volontà raggiunta in architettura, attraverso le nuove tecniche costruttive fondate sull'uso dei materiali quale il ferro, la ghisa, il vetro e sulla ricerca costante di nuovi rapporti volumetrici risolti con l'uso di asimmetrie discontinuità e deroghe, basati sulla plasticità degli elementi e su di un'attenta ricerca atta a specificare il nuovo legame tra la superficie muraria e l'ornamento.

L'Art Nouveau si colloca tra l'eclettismo storicistico ed il Movimento moderno. I più autorevoli storici dell'architettura concordano nell'opporsi all'idea di Reyner Banham⁵, ed asseriscono che l'Art Nouveau costituisce il primo capitolo del movimento moderno e non l'ultimo dell'eclettismo.

Infatti, secondo Ezio Bonfanti, “negli ultimi anni del secolo scorso (si riferisce all'ottocento) e in quelli del primo anteguerra, architetti come Horta, Van de Velde, Wagner, Behrens, Loos, Garnier, Wright – e anche Gropius, con i suoi primi edifici industriali – producono opere che, dentro o fuori che siano dell'area dell'Art Nouveau, costituiscono le premesse e talvolta le prime espressioni di quello che, con notevole scontento di Gropius, fu poi chiamato lo Stile Internazionale – il *mainstream* del Movimento Moderno.”⁶

Per comprendere quindi il clima culturale e storico – artistico su cui fondano le radici i principi dell'Art Nouveau è necessario orientare lo sguardo all'indietro ed inquadrare il complesso contesto nel quale essa viene concepita, sviluppata e realizzata.

Nella storia dell'architettura dell'ottocento convivono stili diversi, tutti riconducibili a differenti periodi storici del passato che costituiscono i *revivals*⁷: il neobizantino, il neoromanico, il neogotico, il neorinascimento, il neoclassicismo, il neobarocco, il neorococò, il neoegizio e non mancano anche riferimenti al gusto esotico.

Una delle pratiche del tempo fu quella di ricorrere, a seconda dei tipi edilizi, allo stile ritenuto più opportuno.⁸ Gli edifici religiosi, generalmente, si realizzavano con i caratteri del linguaggio gotico, o pseudobizantino o neoromanico; per i musei e le università, invece, si preferiva adottare lo stile classico, riconoscendo in esso le origini del sapere; per i villini si optava per rimandi medioevaleggianti e per le ville signorili si ricorreva al linguaggio classico; una stazione ferroviaria poteva rievocare le terme romane, mentre i palazzi erano neorinascimentali o baroccheggianti.⁹

I linguaggi risultarono quindi contaminati e caratterizzati dal gusto della frantumazione delle tradizioni diverse, arrivando talvolta alla copia dei soli motivi superficiali ed ornamentali senza comprendere il carattere fondamentale che essi esprimevano. Mancherà, in queste opere eclettiche, la capacità di creare un'articolazione unitaria. Due le tendenze storistiche che più delle altre influenzarono il linguaggio scelto dagli architetti del tempo e che furono conseguenza per lo più delle condizioni storico-politiche: il *neoclassicismo* ed il *neogotico*.

Il neoclassicismo si affermò quale reazione al barocco e si basò sul principio di una rilettura critica della trattatistica antica.

“L'architettura forma con la pittura e la scultura la triade delle arti maggiori; essa e le altre arti sono condizionate da un sistema di regole, in parte dedotte dall'antichità e in parte individuate per convergenza dagli artisti rinascimentali che si considerano universali e permanenti, essendo fondati sulla natura delle cose e sull'esperienza dell'antichità, concepita come una seconda natura.”¹⁰

Si istaurò una relazione di causa ed effetto tra le numerose campagne archeologiche che iniziarono sin dai

primi decenni del XVIII secolo ed il consolidarsi del gusto classico.

Il gusto neoclassico non condizionerà solo il linguaggio tra il XVIII ed il XIX secolo, ma sarà <adoperato> fino alla prima metà del XX secolo, fondandosi però su componenti ideologiche differenti.¹¹

In contrapposizione al neoclassicismo, definito da Camillo Boito, con valenza dispregiativa, “lo stile che imita le imitazioni,” si pone il neogotico che raggiungerà negli anni trenta del XIX secolo il massimo successo in architettura. Secondo Bruno Zevi, però, si commette un errore ad assimilare la corrente neomedioevalista a quella dei revivals architettonici. Egli vi riconosce un fondamento etico e linguistico che supera anche l’ideologia neoclassica, ritenendo che il neoclassicismo contenga un sistema di regole accademiche represse, mentre la cultura neogotica offre una molteplicità di scelte che consente di definire un linguaggio responsabile e non conformista. Infatti la pluralità del repertorio espressivo spinge ad abbandonare i segni medioevali e ad interpretarli in chiave “moderna”. “Se il neoclassicismo attiene alle impalcature simboliche, alle proporzioni e alle forme, il medievalismo ai contenuti.”¹²

In realtà l’origine del linguaggio neogotico è da ricercarsi in Inghilterra, quando già nel 1623 viene costruita, in questo stile, la biblioteca St. John’s College di Cambridge. Già in questa prima opera sono presenti i rimandi all’architettura gotica, non solo per gli aspetti formali, ma per le caratteristiche strutturali ed ambientali dell’edificio, che saranno ricorrenti nei secoli successivi.

Nonostante esistano radici così lontane, si assiste ad una continuità (in Inghilterra) del linguaggio architettonico che persisterà fino all’ottocento, pur convivendo con il gusto classicista che, se pur molto diffuso, non produsse alcuna sua supremazia. In Inghilterra il passaggio dal XVIII al XIX secolo, contrariamente al resto d’Europa, non comportò alcuna cesura. Circostanza, questa, che contribuì a far convivere il *Greek revival* ed il *Gothic revival*.

“Entrambi gli orientamenti stilistici, che si erano annunciati già nel XVIII secolo, subirono però nei primi anni del nuovo secolo (il XIX) una chiarificazione nel senso di una purificazione.”¹³ In questi anni¹⁴ si raggiunge il culmine della corrente neogotica ed il momento in cui il revival esce dall’appannaggio di “eruditi dilettanti” per porsi con altre motivazioni all’attenzione della più vasta sfera sociale.¹⁵

Protagonista e architetto che più d'ogni altro segna il panorama inglese rifacendosi al gusto gotico e a cui si deve l'omogeneità del Gothic Revival è Augustus Welby Northmore Pugin che in *An Apologetic for the Revival of Christian Architecture in England* del 1843 "presenta il Gotico non come uno stile da adottarsi per ragioni storiche o estetiche, ma come <<lo stile>> per eccellenza, anzi la <<verità>> stessa. Il Gotico esprime appieno il puro concetto d'architettura, la vera religione (cioè il Cattolicesimo romano) e il vero genio del popolo inglese. Pugin sostiene che ciò che egli intende difendere non è <<uno stile, ma un principio>>".¹⁶

Molti furono i principi che scaturirono da quelli dell'architetto inglese; tra i più importanti sicuramente quello di vedere il valore dell'architettura nella chiara espressione della sua struttura evitandone l'occultamento. Si utilizzano i materiali costruttivi esaltandone la loro natura, realizzando costruzioni nelle quali lasciare a vista i mattoni del paramento murario senza celarli dietro gli intonaci. Conoscere e comprendere le tecniche costruttive gotiche consentì di evolvere nuovi linguaggi a servizio delle esigenze e degli usi, definendo un altro principio basato sull'organico rapporto che deve esistere tra l'architettura e la Società, principi sostenuti ed avvalorati dalle teorie di John Ruskin e William Morris.

Entrambi cercano di contrastare la decadenza formale del loro tempo con la chiarezza di sobri lavori artigianali e la bellezza dei materiali naturali.

Ruskin, dalla personalità eclettica e complessa, si dedicherà nella sua vita non solo all'architettura, ma anche alla poesia, alla pittura, all'artigianato, alle scienze ed al dibattito socio-culturali ed economiche.

Grande sostenitore del gusto gotico, le sue teorie e i suoi scritti consentiranno una diffusione *popolare*, mai raggiunta prima, del Gothic Revival che soddisfa le rivendicazioni di varietà e d'economia.

Dichiarato il suo antagonismo verso Pugin, non ammetterà mai che proprio questi sia l'ispiratore delle sue teorie sul legame architettura-società, etica-estetica e delle teorie che vedono contrapporre alle civiltà industriali il modello medievale.

A lui si deve il primato di "affermare il legame dell'arte alla condizione sociale, a considerare l'arte patrimonio di tutti, a collegare il livello qualitativo dell'arte a quello della società".¹⁷

Nei suoi primi scritti della fine degli anni trenta, comparsi su *Architectural Magazine* dal titolo *The Poetry of Architecture*, sviluppa l'idea di un'architettura nazionale che deve derivare dai costumi, dal paesaggio e dal clima. Ma è nella più nota *Seven Lamps of Architecture*¹⁸ del 1849 che esprime appieno i suoi principi che regolano l'architettura e dove asserisce, essere gli stessi che governano qualunque esistenza umana e morale. È possibile leggere attraverso quelli che definisce *menzogne architettoniche* da evitare, alcuni tra le sue più rilevanti teorie:

(è necessario mettersi in guardia) “1. dalla simulazione di una specie di struttura o di sostegno che si allontana dal vero stato delle cose; 2. dal dipingere le superfici al fine di rappresentare un altro materiale rispetto a quello di cui esse di fatto consistono, e dalla raffigurazione finta su di esse di ornamenti scolpiti; 3. dall'utilizzazione di ornamenti di qualsiasi tipo fusi o prodotti meccanicamente.”¹⁹

Il teorico inglese non contempla tra i materiali edilizi il ferro. Opere come le pensiline in ghisa, così come i pilastri delle strutture delle stazioni ferroviarie, non possono in alcun modo definirsi architetture. Guarda, però, al futuro e in *Seven Lamps of Architecture* osserva che “probabilmente si avvicina il tempo in cui verrà elaborato un nuovo sistema di leggi architettoniche, che sia completamente adatto alla costruzione in ferro.”

Fondamentale ruolo assume per Ruskin l'ornamento²⁰ che definisce “la principale parte dell'architettura” il cui linguaggio deve derivare dalle forme naturali, dalla flora e dalla fauna che rappresentano, appunto, modelli ornamentali.²¹ In mancanza di un adeguato ornamento non è possibile definire un'opera d'arte, ma si tratterà semplicemente di una pura costruzione. “Sviluppa un sistema dell'ornamento architettonico in base a diversi gradi di astrazione, che dalla forma organica dominante si estende fino al motivo puramente geometrico”.²²

Per Ruskin l'ornamento deve comunicare gioia, deve rendere l'uomo felice. La volontà di esprimere idee ed emozioni profonde rappresenta i fondamenti di quel modello morale ed artistico della Confraternita dei Preraffaelliti cui aderì spiritualmente nel 1851. Una corrente artistica, che si consolidò con la fondazione di una scuola di pittura, che ricercava nella natura le “lettere del suo alfabeto”, senza dover ricorrere a convenzioni estetiche d'origine rinascimentale.

Erede delle teorie di Ruskin, fu il suo allievo William Morris²³ che provvederà ad attuarle e a verificarle fino a sviluppare una sua originale teoria, che risulterà, per l'opinione della critica, più coerente di quella del suo maestro. Egli fa proprie e sviluppa le teorie sulla valutazione sociale dell'arte, l'interpretazione del lavoro medievale, nonché l'avversione per la produzione meccanica e la vita metropolitana conseguenze della rivoluzione industriale.

E' proprio nel sistema industriale che, prima Ruskin e poi Morris, individuano le cause della disintegrazione della cultura artistica, cause che sono da ricercare nelle condizioni economiche e sociali in cui l'arte si esercita.

La macchina, infatti, distrugge la *gioia del lavoro* ed uccide la possibilità stessa del fare arte.

"Constata che sul terreno dell'arte, la macchina non offre nulla: sforna colonne doriche e fregi corinzi, sagome stile impero, profili rinascimentali, mortificando ogni segno qualificante ed immettendo sul mercato disgustosi obbrobri."²⁴

Sono queste considerazioni, e la volontà di produrre un'arte "*del popolo per il popolo*", che lo spingeranno a fondare nel 1862 un laboratorio d'arti decorative a cui fu dato il nome dei suoi fondatori *Morris, Marshall, Faulkner & Co.*²⁵ Un laboratorio che avrebbe progettato ed eseguito su commissione qualunque cosa, dai murales al vetro colorato e agli arredi, dai tappeti ai tessuti alle carte da parato, dal ricamo ai lavori in metallo e in legno intagliato. E' nel 1888 che organizza l'esposizione presso la New Gallery di Londra l'*Arts and Crafts Exhibition Society* che darà il nome a quel movimento culturale *Arts and Crafts*, appunto, che si svilupperà in Inghilterra e in tutta Europa e che ha come fondamento la rivalutazione delle tecniche artigianali in opposizione allo scaduto gusto imperante a seguito alla rivoluzione industriale.

I modelli, di colui che sarà considerato il *primo design* del movimento moderno, spaziano dalle decorazioni in stile persiano, allo stile medievale che adotta anche per le sue opere in vetro colorato. Riprodurrà nelle carte da parato e nelle tappezzerie quei motivi ammirati guardando al medioevo, senza però incorrere mai in mere copie, e chiarirà che solo il riferimento al passato, com'era stato prima per Raskin, gli permette di acquistare familiarità con le linee e le forme.

Risale al 1856 la decisione di abbandonare l'architettura che definisce, riferendosi a quella del suo tempo, un puro

esercizio grafico, privo di quei legami a lui cari tra uomo e costruzione. Si dedicherà invece prima alla pittura e poi alle arti applicate ed alla letteratura. Non possiamo qui omettere di ricordare il suo grande coinvolgimento nella vita politica a cui si dedicherà attivamente dal 1877, anno in cui s'iscrive alla sezione radicale del Partito liberale, fino al 1890, quando l'abbandonerà definitivamente.

“Nonostante le sue aspirazioni democratiche, Morris è in cuor suo – specialmente all'inizio – un esteta innamorato della bellezza nelle sue forme più rare e squisite; così i suoi oggetti tendono sempre ad essere super decorati, per una specie di compiacimento nell'effusione delle forme e dei colori.”²⁶

Una decorazione che si esaurisce esclusivamente nella bidimensionalità, escludendo alcun motivo volumetrico.

Già per l'arredamento della sua casa, la famosa Casa rossa, fatta costruire a Upton nel Kent dal suo amico Philip Webb, progetta e realizza mobili *solidi* ed *onesti* avendo sempre ad esempio il lavoro artigianale medievale, dichiarando che la vera opera d'arte deve dare piacere sia a chi la progetta sia a chi la utilizza.

La realizzazione dei suoi oggetti senza l'ausilio della macchina, ricorrendo ai soli strumenti dell'*artista artigiano*, comportò però una produzione ad alti costi, acquisibile dalla sola cerchia di facoltosi borghesi. Circostanza che costrinse Morris a ritornare sulle sue teorie e ad affermare che era impossibile realizzare un'arte a buon prezzo perché “tutta l'arte costa tempo, pena e pensiero”.²⁷

L'insegnamento di Morris fu recepito da numerosi giovani artisti, architetti e dilettanti²⁸ che decisero di fare delle arti applicate lo scopo della loro vita, dedicandosi alla lavorazione della ceramica, del vetro, dei metalli, delle arti grafiche ed editoriali, etc. Il movimento Arts and Crafts, oltre a produrre un rinnovamento delle arti applicate, non mancherà di apportare un'illuminata visione urbanistica ed un rinnovamento in campo edilizio. Infatti, è a questo movimento che si associa l'opera di Ebenezer Howard e della sua città giardino in alternativa alla grande città industriale, da cui hanno inizio le teorie urbanistiche di ridimensionamento delle metropoli, in favore d'insediamenti autosufficienti organicamente disposti. Si fa coincidere, invece, l'inizio del rinnovamento in campo edilizio, proprio con la costruzione della già citata Casa Rossa, sintesi delle nuove innovazioni creative. Philip Webb lascia a vista i mattoni rossi delle facciate, sia all'interno sia all'esterno, e disegna la disposizione degli

ambienti tralasciando i condizionamenti accademici e preferendo a questi la funzionalità e la forma che provengono dalle esigenze dell'uomo, dando così vita ad un'articolazione dei vani spigliata e non convenzionale: "nessuna simmetria, nessun rapporto proporzionale tra le parti, nessun legame tra gli ambienti, nessun romantico e pittoresco sbilanciamento di volumi."²⁹

La Red House diviene il modello per la progettazione di case unifamiliari extra-urbane; da qui parte in Inghilterra il rinnovamento dell'architettura di fine secolo, che ebbe echi significativi in tutta Europa.

1.2 Eugène Emmanuel Viollet le Duc

Se nella Penisola Anglosassone si deve a personalità come Pugin, Raskin e Morris, il consolidarsi del nuovo linguaggio che individua la soluzione dei problemi nel recupero del Mondo Medievale, in Francia, altra realtà molto attiva nel dibattito internazionale, il grande conoscitore ed interprete del gotico è Eugène Emmanuel Viollet le Duc.³⁰

Sarà definito l'ultimo grande teorico nel mondo dell'architettura, ed è tra coloro che lamentano le contraddizioni dell'eclettismo. In un'era in cui si passa con facilità da una sincera ricerca sui nuovi materiali a stravaganti contaminazioni stilistiche, in un periodo d'incoerenze e di difficoltà nel trovare, tra le diverse possibilità proposte, una direzione da perseguiere con decisione, trovano spazio coloro che sono fervidamente convinti che è necessario andare oltre le apparenze formali e giustificare le proprie scelte facendo perno su ragioni oggettive e razionalmente dimostrabili. Compaiono i *razionalisti* Henri Labrouste,³¹ il più importante razionalista neo-classico e Viollet le Duc che nella polemica tra classicisti e goticisti, sceglie con crescente convinzione, di sposare le tendenze gotiche, contrapponendosi alla cultura ufficiale sostenuta dall'École des Beaux-Arts³² e considerandosi per tutta la vita un antiaccademico.³³

Denuncia nell'atteggiamento eclettico, "il vago empirismo, la amoralità, evidente nel rapporto neutrale con la storia, e l'ascientificità, caratterizzata da un'imitazione pedissequa delle forme."³⁴

Viollet le Duc inizia nel 1852 una campagna contro l'eclettismo ribadendo che è necessaria una nuova architettura libera da riferimenti romantici e sentimentali che parta da premesse funzionali, nazionali e sociali. E' proprio per questi valori che guarda all'architettura gotica, perché in lei riconosce ed apprezza la chiarezza dell'insuperato modello costruttivo, l'economia delle soluzioni e la precisa corrispondenza ai programmi distributivi: sintesi di *tecnica* ed *arte*.

"In architettura esistono due condizioni di verità necessarie: la verità rispetto al *programma* e quella rispetto ai *metodi costruttivi*. Verità rispetto al programma significa soddisfare esattamente e semplicemente le condizioni imposte dalla necessità; verità rispetto ai metodi costruttivi significa utilizzare i materiali secondo le

loro qualità e proprietà [...] i problemi puramente artistici legati alla simmetria e alla forma apparente sono solo condizioni secondarie di fronte ai nostri principi dominanti.”³⁵

Viollet le Duc non propone l’imitazione dell’architettura gotica, ma il recupero di quelli che costituiscono i principi razionali, al fine di interpretare un nuovo progresso tecnologico, auspica un’architettura nuova nelle forme ma che recuperi i fondamenti dall’esperienza artistica medievale, pur essendo sensibile ai nuovi materiali e metodi costruttivi.

“Costruire, per l’architetto, significa impiegare i materiali in ragione della loro natura propria, con in mente l’idea di rispondere a un bisogno con i mezzi più semplici e più duraturi; di conferire alla costruzione l’aspetto della durevolezza, delle proporzioni convenienti soggette a determinare regole imposte dai sensi, dalla ragione e dall’istinto umani. I metodi del costruttore devono dunque variare in base alla natura dei materiali, ai mezzi di cui egli dispone, ai bisogni che egli deve soddisfare e alla società in cui egli nasce.”³⁶

Egli individua nel comportamento strutturale delle cattedrali gotiche, il precedente delle strutture metalliche delle fabbriche ottocentesche, ed intuisce ciò che è possibile realizzare ricorrendo alle antiche tecniche costruttive congiunte all’uso delle nuove tecnologie, grazie anche all’impiego del ferro nelle costruzioni.

Contrariamente a Ruskin, che ritiene che il ferro debba essere utilizzato solo come *legamento* e non come *sostegno*, Viollet ne riconosce le potenzialità, l’autonomia e una sua propria estetica. Il ferro deve essere utilizzato secondo le sue caratteristiche peculiari e non in sostituzione dei materiali tradizionali: “che la pietra appaia nel suo essere pietra, così il ferro, così il legno; che queste materie, assumendo le forme che convengono alla loro natura, conservino un accordo tra loro.”³⁷

Sarà il primo, anticipando una tendenza che si consoliderà nell’ultimo decennio del secolo XIX, a proporre in *Habitations modernes* del 1875-1877 l’uso del ferro nelle costruzioni di case private, utilizzato in quel periodo solo come materiale da costruzione per serre e giardini d’inverno, oltre che per opere ingegneristiche, come ad esempio ponti e stazioni.

E’ grazie alle teorie di Viollet che sul finire del secolo XIX si assiste alla rivoluzionaria concezione estetica che riconosce l’esistenza della *bellezza* legata all’uso delle

tecniche. E' possibile, grazie a queste ultime, plasmare il ferro e dar vita ad opere in cui coesistano i concetti di arte e tecnica. Viollet vede nelle potenzialità costruttive ed espressive del ferro, la soluzione per contrastare la crisi architettonica dell'ottocento, e lo strumento attraverso il quale concepire la nuova architettura.

Ancora in contrasto con le teorie di Raskin, che identifica l'architettura con la decorazione, Viollet dall'esame d'ogni grande architettura gotica trae "le linee generali del processo evolutivo delle forme, scandito nelle tappe delle conquiste costruttive, alle quali ogni aspetto decorativo si subordina, mentre la logica strutturale diventa forma intellegibile dell'architettura."³⁸

La decorazione assume senso e dignità propria lì dove esiste un'unità delle arti, più precisamente fa riferimento ad una subordinazione della pittura e della scultura all'architettura. Ritiene, inoltre, responsabile l'Accademia delle Belle Arti se nelle arti del suo tempo vige un clima di anarchia dovuto alla mancanza di libertà e di sentimento dell'arte.

Diversi sono gli scritti dedicati al tema del mondo medievale, dal famoso *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siecle* del 1854-1868, al *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance* del 1858-1875.

Nel *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, in un lavoro il cui livello di conoscenza ed accuratezza non ha precedenti, presenta in modo esauriente l'intera vicenda medievale. In dieci volumi si occupa "del quadro interpretativo generale, della conoscenza dettagliata dell'attività costruttiva, dell'individuazione, nell'architettura ogivale, di fattori carichi di forza propulsiva per il presente."³⁹

I volumi sono corredati di disegni del valente interprete, nei quali analizza i singoli elementi che compongono le architetture, li differenzia per tipologia ed analizza le trasformazioni subite. Gli si deve riconoscere, inoltre, l'intuizione di aver individuato e compreso il principio organizzativo dell'edificio: i singoli elementi che li costituiscono, non privi di una propria unità formale, collaborano in modo corale nel ricomporre l'unità dell'intera costruzione.

Dal 1863 e fino al 1872 sono pubblicati i suoi *Entretiens sur l'architecture*, uno studio al tempo stesso didattico, critico e creativo, suddiviso in 18 argomenti principali illustrati con disegni d'architetture progettate e mai

realizzate. I disegni sono sintesi delle sue teorie: ricorrono strutture metalliche a sostegno di coperture per ampi spazi pubblici composte da volte nervate dalle diverse genesi geometriche, la cui origine è da ricercare nelle volte gotiche, da cui però si differenziano per la concezione degli spazi configurati, più simili a quelli di grandi magazzini municipali francesi o a quelli di grandi spazi per biblioteche che si costruivano in quegli anni.

In realtà si devono riscontrare delle contraddizioni tra i suoi scritti e le opere realizzate. Infatti, ricorrerà per la chiesa neo-gotica di Saint Denis de l'Estrée a Saint Denis, per alcuni edifici d'abitazioni e per il progetto presentato al concorso per l'Opéra di Parigi al gusto revivalistico del tempo. Ma i suoi scritti furono però significativi per avviare la nuova riforma per la definizione di una *nuova arte nazionale*. Non solo ebbero una grande diffusione in Francia, dove trovano in Hector Guimard un grande estimatore, ma significative sono le influenze anche per le opere di Louis Sullivan negli Stati Uniti e per quelle dell'olandese Hendrik Petrus Berlage. Per quest'ultimo è doveroso un parallelo tra il suo progetto della Borsa di Amsterdam ed i disegni delle grandi sale progettate da Viollet, dove in avveniristiche prospettive disegna strutture in ferro dall'originale consistenza figurativa, ben lontane dalle strutture adottate dagli ingegneri del tempo. L'ultima menzione è dedicata a due grandi protagonisti dell'Art Nouveau, che se pur ebbero entrambi ad esempio l'opera del francese, svilupparono due significativi linguaggi che caratterizzeranno in modo differente due grandi capitali europee: Antoni Gaudì per Barcellona e Victor Horta per Bruxelles.

"Viollet le Duc fu dunque termine di riferimento fecondo per la nuova architettura, il cui stile doveva essere a suo parere <<manifestazione di un ideale stabilito su un principio>>, e non invece esito di una moda o di un facile gioco di forme. L'architettura moderna poté trarre da lui, di volta in volta, germi appena abbozzati di nuove forme, indicazioni tecniche e costruttive e criteri per il rinnovamento del linguaggio nel solco della tradizione ogivale."⁴⁰

In un'epoca in cui dilagava il disorientamento comune, in un'era dove si è sì legati alla tradizione, ma nel contempo si ha voglia di sperimentare nuovi linguaggi Henry Van de Velde asserisce che ci si trova in presenza di un problema *mora*le: "Le forme reali degli oggetti erano mascherate. In questo periodo, (si riferisce agli anni

intorno al 1890), la rivolta contro la falsificazione delle forme e contro il passato era una rivolta morale”⁴¹, rivolta iniziata da pochi coraggiosi che s’ incamminarono verso *l’Art Nouveau*.

1.3 L'Art Nouveau

Già nel 1828 l'architetto tedesco Heinrich Hübsch nel saggio intitolato *In welchen stil sollen wir bauen?* si chiede in che stile si debba costruire. Anche Viollet le Duc, che è alla ricerca di uno stile nazionale, nel x *Entretien* si domanda se il secolo XIX è destinato a chiudersi senza una propria architettura, capace di trasmettere ai posteri solo *pastiches* o *opere ibride*. La risposta negativa del teorico francese e la ricerca, attiva durante tutto l'ottocento, di uno stile *ex novo* trovano nell'Art Nouveau il risultato auspicato.

L'Art Nouveau si manifesta come movimento rivoluzionario, ed è necessario ricordare che non si tratta di una riforma solo in campo architettonico, ma investe interamente il costume di un'epoca. Molti campi vengono interessati in ugual modo dal nuovo gusto: dall'architettura all'urbanistica, dall'arredamento alla grafica, dalle arti figurative al teatro, dall'abbigliamento alla pubblicità.

La nuova arte fonda le sue origini nel socialismo utopistico di Raskin e Morris ed ha come principio quello di opporsi all'eclettismo storicistico imperante, anche se in alcune espressioni non manca di interpretare forme derivanti da esperienze di gusto revivals,⁴² ma anche quello di definire nuove *forme ornamentali*. Henry Van de Velde, osserva che "E' fuori di dubbio che l'opera e l'influenza di John Ruskin e di Williams Morris furono i semi che fecondarono il nostro spirito, che svegliarono la nostra attività e provocarono il completo rinnovamento dell'ornamento e delle forme dell'arte decorativa."⁴³

I movimenti d'avanguardia continentale recepiscono, ancora dall'Inghilterra, la tesi che l'architettura, nella sua azione di rinnovamento della città moderna, ha il compito di modificare anche le forme di convivenza sociale. Le contaminazioni e le influenze internazionali sono agevolate dalla politica del sistema capitalistico, che vede la liberalizzazione degli scambi ad opera dei paesi più industrializzati, agevolati anche dai moderni sistemi di trasporto. Idee ed immagini *art nouveau* circolano in Europa, ed oltre, anche grazie alle numerose pubblicazioni di libri e riviste specializzate,⁴⁴ e grazie alle Esposizioni universali,⁴⁵ che dal 1851 consentono il propagandare, in tutto il mondo, i progressi dell'ingegneria e del gusto. Significativa quella di Parigi del 1889, che è

l'occasione per conoscere l'evoluzione del gusto eclettico della cultura francese e le sperimentazioni tecniche e decorative degli edifici in ferro. È considerata, per molti aspetti, la più importante tra le rassegne ottocentesche. Per l'occasione saranno realizzati il palazzo con pianta ad U, progettato da J. Formigé, la Galerie des Machines, opera di Ch. L.F. Dutert, e la famosa torre di 300 metri costruita da Gustave Eiffel, che è considerata un chiaro preannuncio dell'Art Nouveau. Queste rappresentano le opere più impegnative, fino ad allora costruite, per le quali bisognava risolvere nuovi problemi architettonici e compositivi, come l'accostamento di elementi *funzionali* dei profili imbullonati, ad altri *ornamentali* delle applicazioni in ghisa o in lamiera ritagliata. Ma è con l'Esposizione Universale di Parigi del 1900 che si assiste ad un diretto confronto delle produzioni dei movimenti d'avanguardia, dove gran parte delle architetture, erette per l'evento, sono contaminate dal nuovo linguaggio. Per l'occasione si assiste all'inaugurazione ufficiale della metropolitana parigina, dove l'eleganza e l'originalità degli ingressi e delle biglietterie, opera di Hector Guimard, riscuotono al contempo grande successo, ma anche contestazioni da parte della critica.

Art Nouveau e Modern Style, Jugendstil e Secessione, Glasgow Style e Stile Liberty, basta ricordare solo alcune delle denominazioni che le furono attribuite, per constatare che si trattò del primo *stile internazionale* che ebbe una diffusione globale. Un fenomeno internazionale perché investì tutta l'Europa e, superati i confini dell'Oceano, arrivò fino in America. Ma in tutte le Nazioni fu forte, talvolta ossessivo, il desiderio di rivendicare un'*identità nazionale* che si identificasse in forme espressive completamente nuove e *moderne*.

Si pensi alle straordinarie personalità che interpretano, plasmano e diffondono linguaggi inediti e differenti, come Victor Horta ed Henry van de Velde per il Belgio, Charles Rennie Mackintosh per l'Inghilterra, Antoni Gaudí per la Spagna, nonché nel panorama della secessione viennese, le figure di Otto Wagner, di Joseph Maria Olbrich e Joseph Hoffmann, artefici tutti, della vicenda europea che nacque e si concluse nel breve periodo compreso tra il 1893 ed 1914, vigilia del primo conflitto mondiale.

La filiazione dell'Art Nouveau dal movimento Arts and Crafts, è da ricercare nella condivisione delle teorie verso la tradizione e verso gli ideali figurativi. Gli *architetti art*

nouveau accettano le conquiste raggiunte nel campo dell'ingegneria e dell'industria, ma recepiscono le sue finalità espressive e le piegano ad un linguaggio condizionato dal nuovo gusto e dalle posizioni del movimento inglese, opponendosi alla mercificazione in serie degli elementi. “Finché ci saranno nel Werkbund degli artisti [...] essi contesteranno ogni tipo di standardizzazione. L'artista è essenzialmente un appassionato individualista, un creatore spontaneo. Non si sottoporrà mai ad un canone,”⁴⁶ con queste parole Van de Velde contesta le teorie di Muthesius, che esalta la standardizzazione, come il mezzo per definire civiltà più armoniose e coerenti.

Si utilizzano tutti i materiali, purché impiegati nel rispetto delle loro caratteristiche. Generalmente a facciate inserite discretamente nell'ambiente, non appariscenti e contenute, corrispondono interni in cui esplode e si sprigiona l'inventiva dell'artista-progettista: ferro e ghisa, pietra e mattone, marmo ed essenze lignee pregiate dai cromatismi ricercati definiscono ornati slanciati e comunicativi di una grande forza, investiti dalla luce che risulta abilmente gestita. Il ferro, oltre che trovare largo impiego grazie alla produzione industriale dei profilati, è sapientemente forgiato ed utilizzato dai pilastri, spesso lasciati a vista, alle ringhiere dal ricercato disegno, dalle lampade agli oggetti d'arredo.

La diffusione dell'uso del ferro è spiegabile sia per la suggestione e l'ammirazione che suscitavano le grandi costruzioni ingegneristiche di fine ottocento, tra le più significative quelle di Eiffel, che raggiunse l'acme con la realizzazione della Torre tra il 1887 ed 1889, ma anche grazie alle ormai diffuse teorie di Viollet le Duc⁴⁷ e dei progetti ad esse ispirati.

L'esuberanza del nuovo stile è evidente in ogni elemento che risulta curato fin nei minimi dettagli, nulla è lasciato al caso. Questo comporta il coinvolgimento, nel programma di riforma, di più settori produttivi. Non solo architettura, ma anche arredamento, mobili e utensili saranno ridisegnati nel rispetto dei nuovi principi: si assiste per la prima volta alla considerazione dell'architetto ideatore del mondo che ci circonda, che “vuole influenzare direttamente la vita quotidiana dell'uomo moderno, vuole *dipingerla dall'interno* plasmando gli oggetti che la condizionano fino a proporre un nuovo stile di vita.”⁴⁸

Grazie anche agli sforzi fatti in Inghilterra, si definisce una nuova concezione di casa d'abitazione: soluzioni libere ed

asimmetriche, libera disposizione degli ambienti, abbandono d'ogni costrizione di monumentalità e rappresentanza esteriore, sono i principi da perseguire. All'interno delle abitazioni "l'Art Nouveau modella gli spazi con un arredamento e degli oggetti dalla rigorosa unità stilistica, così all'esterno tende a fondere l'architettura alla natura, la casa al giardino, i complessi edilizi al quadro dell'intera scena urbana"⁴⁹.

E' indubbio che il nuovo linguaggio celebra i fasti della classe borghese ed è, quindi, frutto della classe privilegiata ed egemone. Ma si commetterebbe un errore ad identificarla esclusivamente con le forme espressive dei quartieri signorili e dei villini. "L'Art Nouveau fu anche lo stile dei grandi magazzini e delle metropolitane, delle case del popolo (una di esse fu il capolavoro di Horta) e persino delle filande, che fecero da sfondo alle più impegnative battaglie sindacali, non le prime naturalmente, ma quelle cui il proletariato partecipò con maggiore coscienza di classe e non più in pochi paesi, ma in tutti quelli in cui era giunta la civiltà industriale."⁵⁰

L'immagine delle città, prodotta dalla rivoluzione industriale, subisce significative mutazioni. Se per secoli, la chiesa ed il palazzo avevano rappresentato i temi edilizi più importanti, nel secolo XIX queste cedono il primato a monumenti, musei, case d'abitazione, teatri, palazzi d'esposizione, fabbriche ed uffici. Si assiste alla definizione di un nuovo stile di vita, basato su nuovi valori esistenziali. Il grande potenziale della nuova arte viene utilizzato abilmente per la realizzazione anche di grandi magazzini che, numerosi, venivano costruiti in seguito alla moda sviluppatasi in Francia a partire dal 1850. I locali per la vendita occupano tutti i piani ed il prospetto su fronte strada si configura, generalmente, come un'unica vetrina. Solo Victor Horta ne realizza quattro a Bruxelles: tra il 1901 ed 1903 i Grandi Magazzini À l'*Innovation*, in rue Neuve e distrutto purtroppo da un incendio nel 1967; tra il 1903 ed 1906 i *Magazzini Waucquez*; tra il 1903 ed 1905 i Grandi magazzini *Gran Bazar Anspach*; e tra il 1903 ed 1905 un altro magazzino della catena À l'*Innovation* in Chaussée d'Ixelles,

1.4 Un nuovo linguaggio

La volontà di definire un linguaggio nazionale diede vita ad un'arte che acquistò, a seconda dei luoghi, denominazioni e peculiarità differenti. Alla base di tutti i linguaggi, però, vi era un'unità ideologica che si espresse con l'uso dello stesso elemento sovrano e generatore: *la linea*. Utilizzata come entità continua e dinamica che conferisce agli elementi un forte carattere espressivo, la linea parte da una semplice espressione decorativa della superficie per conquistare e catturare la terza dimensione. "Le linee, geometricamente definite, possono considerarsi generate da un punto che si muove nel piano e nello spazio, seguendo precise leggi di moto"⁵¹ creando linee piane, quelle appunto appartenenti ad un piano, e quelle sghembe o gobbe, linee fluenti ed ininterrotte che si muovono nello spazio, utilizzate dagli interpreti dei nuovi movimenti in modo *libero*, catturano, conquistano e definiscono uno spazio fluido e dinamico.

La critica concorda nel cercare il *germe* del nuovo linguaggio nel mondo nelle arti decorative, nella pittura, nella grafica, nelle illustrazioni di libri, prima che in quello dell'architettura.

Ricordiamo, infatti, che già Pevsner⁵², seguito tra gli altri da Zevi, introduce i suoi studi sull'Art Nouveau cercando nella pittura, soprattutto nel movimento simbolista, che negli anni 90 del XIX secolo raggiunge il suo maggior successo, e non in architettura l'origine della nuova arte: "nelle fluente curvilinee di un Hodler e del primo Munch, nelle affusolate sinuosità di un Khnopff e di un Toorop,"⁵³ sono da ricercare le radici del nuovo lessico.

Il movimento europeo per il rinnovamento delle arti applicate si distingue per un primo periodo di forte caratterizzazione simbolica e bidimensionale che trova i suoi motivi ispiratori nella natura vegetale ed animale. Tra i temi ricorrenti le rose, i girasoli, i gigli, nonché insetti, libellule, scarabei e locuste che, trasformati in moduli lineari, sono affiancati liberamente ad elementi calligrafici derivanti da arti come quella celtica o islamica. Il gioco cromatico iridescente e cangiante degli organismi naturali rappresenta la gamma cromatica della nuova arte. Altro campo di grande *ispirazione* e *contaminazione* è rappresentato dall'universo giapponese, dalla sua arte e cultura in genere, contrassegnata da composizioni asimmetriche, motivi tratti dalla natura, dalla società e

dalla capacità decorativa della *linea sciolta*. “La linea giapponese fu [...] un soffio di salute, destò anche quelli che dormivano più profondamente; rivelando le cose mirabili che potevano sorgere da un ponderato equilibrio tra l’obbedienza che nel disegno si deve esigere dalla linea, e la libertà che le si deve concedere, [...] apparve come l’improvviso risplendere del sole dopo un lungo cammino tra nuvole grevi.”⁵⁴ Quest’arte, espressione di culture di *popoli lontani*, è conosciuta per la prima volta in occasione delle esposizioni universali, ma diviene motivo dominante per un’intera generazione di artisti europei nel 1890, quando il mercante d’arte Sigfried Bing⁵⁵, grande collezionista d’arte giapponese, espone in una mostra allestita all’École des Beaux-Arts di Parigi, 725 stampe e 428 libri illustrati giapponesi. “La luce sprigionata dal colore chiaro, il *ritmo oscillante delle linee e dei punti*, la forza espressiva dei contorni sintetici e la delimitazione delle zone decorative sulla superficie pittorica,”⁵⁶ erano i caratteri che affascinarono, ispirarono e liberarono il linguaggio formale degli artisti occidentali.

Da questo mondo l’artista prima e l’architetto Art Nouveau poi trasferisce nella grafica e nello spazio arredato la predilezione per la superficie pura e per il movimento centrifugo, detentore di grande forza espressiva.

Discordanti i pareri della critica nell’individuare il primo esempio dichiarato d’opera rappresentativa del nuovo linguaggio figurativo: chi vuole che sia il ricamo eseguito su di un paravento di Obrist, *La frustata* (1892-1894), chi la copertina del libro di Arthur H. Mackmurdo di “*Wren’s city churches*” del 1883, chi individua nel tipico modo in cui disegnava le pagine dei suoi libri William Blacke e chi nei disegni di Morris l’origine della nuova arte.

E’ necessario puntualizzare, però, come rilevato da molti, che l’opera di questi artisti è da collocarsi in quel periodo stilistico definito proto-Art Nouveau ovvero la fase delle anticipazioni.

C’è una notevole differenza tra gli elementi lineari della copertina che Mackmurdo realizza per il libro delle chiese di Wren, dove gli elementi lineari sono riassorbiti nello “sfondo in un gioco di contrasti luminosi [...] senza che la linea emerga nella sua autonomia come elemento costruttivo astratto”⁵⁷, e le linee fluenti ed interrotte materializzazione delle ideologie di Victor Horta ed Henry Van de Velde, per i quali ad ogni curva corrisponde una controcurva e a motivi ascendenti si contrappongono motivi discendenti.

“L’elemento caratterizzante della linea Art Nouveau sembra essere almeno agli inizi l’andamento sinusoidale avvolgente che si accompagna di solito a un processo di moltiplicazione, di sdoppiamento, di eco: più che di una linea si tratta di un sistema, di una famiglia di linee che partono da un impulso comune e tendono a liberarsene conquistando una loro autonomia.”⁵⁸

Per Henry Van de Velde “la linea è parlante al pari degli occhi e più parlante della parola scritta. Ogni grande periodo storico ha la sua linea sintetica”; e la linea sintetica della nuova arte è la linea “à coup de fouet”, così definita perché rievoca la forma che assume una frusta agitata in aria nell’atto di generare lo schiocco.

Per Massobio, però, il *coup de fouet* rappresenta solo una parte dell’espressività del linguaggio art-nouveau. Quando parla di famiglie di linee, intende riferirsi a quei plessi di linee tipiche di un movimento che si genera all’interno di un fluido o quello di un oggetto, che nell’atto del muoversi, viene filmato al rallentatore.

La nuova arte è comparsa improvvisamente e già matura e carica del repertorio espressivo che la caratterizza, ma nella sua breve vita, si distinguono *stagioni* differenti.

La *linea* subisce delle metamorfosi: si individuano due principali correnti, quella in cui la linea è *organica* e quella in cui è *geometrica*. Due linee del gusto, una che si esprime nelle forme concavo-convesse di Horta, Van de Velde e Gaudí, per citarne solo alcuni, e l’altra che trova espressione in forme dal rigore geometrico, dove la linea è definita come intersezione di due piani, ovvero come segno configurativo del contorno di entità volumetriche, come nelle opere di Hoffmann, Wagner, Mackintosh e del primo Wright.⁵⁹ Nel palazzo Stoclet, realizzato nel 1905 a Bruxelles da Hoffmann, le *curve* si irrigidiscono nelle membrature dei listelli rettilinei in bronzo che definiscono i motivi a cornice dei volumi, esaltati dal rivestimento in marmo bianco di Norvegia. In questa lussuosa residenza, che per la sua dimensione ed importanza merita il nome di palazzo, l’architetto tedesco è alla ricerca di una forma da contemplare nella sua preziosità e ricorre alla linea utilizzata come elemento figurativo capace di smaterializzare le superfici.

All’interno della stesso *gusto* si distinguono però principi di base differenti. Per Horta la linea è il mezzo espressivo che investe ugualmente tutte le superfici ed i materiali col fine di creare uno spazio omogeneo. Ribadirà più volte che i principi guida delle sue linee sono da ricercare in

un'ispirazione *organica* e non *naturalistica*. Per Horta il mondo naturale è un mondo da conoscere e studiare, per comprendere i rapporti e il funzionamento tra le parti degli organismi vegetali, e non un mondo da cui attingere forme da riproporre meccanicamente in decorazioni. Sintesi del suo pensiero è la celebre frase, confidata all'architetto francese Guimard, suo grande estimatore: *non è ai fiori ma agli steli che occorre guardare*. In Horta, però, si può sempre avvertire la natura vegetale ed animale, contrariamente ad Harry Van de Velde, la cui linea è *spiccatamente astratta*. Quest'ultimo concepisce la progettazione come una giusta combinazione tra funzione, costruzione, materiale ed ornamento. Dedicherà diversi saggi alle teorie sulla *linea*; il suo testo principale risale al 1902, quando sulla rivista tedesca *Die Zukunft*, pubblica *Die Linie*. La sua linea ha lo scopo di illustrare la funzione dell'oggetto o parte dell'oggetto a cui aderisce: l'ornamento non va concepito come elemento aggiunto, ma deve nascere spontaneamente ed interpretare la destinazione pratica dell'oggetto e la psicologia del fruttore. In realtà il gesto spontaneo ed istintivo che definisce la linea deve per lui rispondere ad una vera e propria logica, ogni forma deve risultare *dimostrabile*. La *linea trae forza dall'energia di chi l'ha tracciata* ed è nell'osservazione della natura e nei suoi moti, che trova la genesi delle sue linee sinuose, tipiche dell'art nouveau: esse derivano dall'andamento *dinamografico* delle forze naturali, delle linee disegnate dal vento, presenti nel fuoco, nell'aria e nei moti del mare.

"Rispetto al linguaggio hortiano che punta sulla continuità e sulla fluenza e contesta la continuità solo con le membrature interrotte che si agitano come tentacoli con movimento carezzevole, il linguaggio di Van de Velde trae la sua specificità dalla ricerca di contrapposizione dinamica degli elementi compositivi e dalla scelta come segno fondamentale del segmento di circonferenza. Alla naturale dolcezza del segno hortiano si contrappone un forte impulso intellettualistico che conferisce alla forma la facoltà di trasmettere <<energie nervose>> di magnetizzare lo spazio."⁶⁰

La volontà espressa prima dai pittori, seguiti poi dagli artisti-artigiani, dai designer e dagli architetti, di definire nuove forme e motivi innovativi deriva anche dalla "nuova esigenza di spiritualità, che alle minacciose implicazioni della società industriale in espansione contrapponeva il

legame con la natura e l'aspirazione a una nuova spiritualità."⁶¹

Nell'ottocento, prima della nascita del nuovo stile, si era risolto il problema della relazione architettura-natura, definendo un nuovo rapporto interno-esterno, attraverso l'impiego di nuovi ed economici materiali da costruzione quali il ferro ed il vetro, che aprirono la strada ad un'architettura della trasparenza e della leggerezza. Si diffonde anche la moda di architetture quali le serre nate per *contenere* la natura stessa. Con l'Art Nouveau assistiamo alla definizione di un rapporto ancora più stretto ed intimo con la natura: "l'organicità di questa *informa* ed *ispira* la stessa conformazione architettonica."⁶²

Nelle decorazioni art nouveau la volontà di ricorrere a temi provenienti dalla natura è da ricercare nella voglia di rifugiarsi in una dimensione che faciliti la rigenerazione interiore. I modelli sono trapiantati dal loro ambiente e inseriti in un nuovo contesto formale e spirituale, dove ad ogni segno è attribuito un valore simbolico.

L'attenzione e l'amore per la natura era in quegli anni totale. Gli *arabeschi* sedussero tutte le espressioni culturali, le opere di scrittori, poeti e pittori sono immerse in quella feconda atmosfera poetico-sensuale, rappresentativa dello spirito art nouveau.

Le forme vegetali ed animali sono analizzate in quegli anni sotto ogni prospettiva, sviluppandosi, sul finire dell'ottocento, un *romanticismo biologico*. Sono gli anni in cui si enunciano le teorie sull'evoluzione della vita, grazie alle ricerche di Charles Darwin e del meno noto August Haeckel, che fu zoologo, filosofo ed anche abile disegnatore. La sua più nota opera, pubblicata in fascicoli tra il 1899 ed il 1904, *Kunstformen der Natur (Forme artistiche della natura)* è incentrata soprattutto sull'osservazione dei microrganismi marini e sulla diffusione dell'evoluzionismo e si compone di 100 litografie, nelle quali l'autore rappresenta splendidamente le migliaia di organismi che aveva osservato in tutto il mondo. Quest'opera, stilisticamente vicina al gusto di fine ottocento, è considerata da molti la "Bibbia dell'Art Nouveau" per l'individuazione di nuovi modelli da interpretare ed utilizzare nel nascente design industriale ed in architettura. E' questo anche uno degli obiettivi dell'autore, ovvero quello di donare all'estetica ed all'arte del suo tempo nuovi spunti. Conchiglie a spiralì, radiolari, spugne, coralli, alghe, gli ombrelli gelatinosi delle

meduse, organismi amorfi compresi tra i vegetali e gli animali, ricorrono, nei modi più fantasiosi, nelle decorazioni della nuova arte. Lo stesso Haeckel adotterà per decorare i soffitti della sua residenza a Jena, i suoi disegni raffiguranti meduse.

Sull'argomento saranno dedicati diversi studi che si soffermano sulla riflessione filosofica del rapporto tra arte e natura, arte e scienza e nei quali s'individuano analogie tra i disegni di Haeckel e opere art nouveau, siano essi oggetti o architetture. René Binet, trova ispirazione diretta nelle tavole dello zoologo per il progetto della monumentale porta d'entrata in ferro per l'Esposizione Internazionale di Parigi del 1900, così come per le decorazioni di capitelli, sedie, sbarre, mosaici, torri, lanterne, tappeti e orologi, riscuotendo l'approvazione dello stesso Haeckel.

Note

¹ In Italia si definisce *Liberty*, dalla Liberty & Co., il negozio di mobili e stoffe di Londra, oltre che con il termine *Floreale*; si adotterà in Germania *Jugendstil*, che prende il nome dalla testata della rivista <<Jugend>> di Monaco, che inizia le sue pubblicazioni nel 1896; in Spagna si preferì il termine *Arte Joven* oltre che *Arte modernista* in Catalogna; si parlerà di *Sezessionstil*, *Stile Secessione*, in Austria, termine adottato dal gruppo d'avanguardia di artisti che nel 1897 fondarono la *Wiener Sezession*, la Secessione viennese.

Tchudi Madsen nella sua opera fondamentale *Sources of Art Nouveau* del 1956 riporta una lunga serie di definizioni a livello popolare del fenomeno *Art Nouveau*, elaborate dai contemporanei:

Paling Sijl (in fiammingo, stile anguilla), *Style Nouille* (stile spaghetti), *Style des Vingt*, *Belgische Stil*, *Veldesche Stil*, definizioni adottate in Belgio; *Style 1900*, *Modern Style*, *Stil van de Velde*. In Germania si parla anche di *Belgoscher Bandwurm* (tenia belga), *Schnörkelestil* (stile a spirale); sulla rivista <<Kölnischer Zeitung>> si parla di *Wellenstil* (stile onda); furono usati anche i termini *Gereitzer Regenwurm* (lombrico arrabbiato), *moderne Strumpfbandlinien* (linea giarrettiera moderna). Ma si parlò anche di *Neustil* (stile nuovo), di *Neudeutsche Kunst* (nuova arte tedesca), di *Style Horta*, in Belgio, di *Style Guimard*, in Francia, dove lo si definiva anche *Style Métro*, dalle note entrate alle stazioni della metropolitana a Parigi, appunto, di Guimard o *Style Jules Verne*; si è parlato anche di *Style Morris*, di *Style coup de fouet* (stile colpo di frusta), di *Glasgow Style*, di *Lilienstil* (stile grigio).

L. Vinca Masini, *Il Liberty, Art Nouveau*, Giunti Gruppo Editoriale, Firenze 2000, pp.12-14.

² Denominazione comune generalizzata dal 1900 in tutti i paesi tranne che quelli di lingua tedesca, dove si adottò il termine *Jugend*.

L'origine del nome *Art Nouveau* è da ricercare in quello del negozio aperto a Parigi nel 1895 da Sigfried Bing specializzato nella vendita di oggetti caratteristici della produzione d'avanguardia dell'epoca.

³ L. Vinca Masini, *op. cit.*, pag. 15.

⁴ E.E. Viollet-le-Duc, *L'architettura ragionata*, Jaca Book, Milano, 1990, pag.302.

⁵ Sull'argomento si vedano le considerazioni di B. Zevi in *L'andropausa degli architetti moderni italiani*, in <*Architettura*>, n.46, agosto 1959.

⁶ E. Bonfanti, *Architettura Moderna e storia dell'Architettura* in *Architettura e Urbanistica, Forma-Spazio-Habitat*, a cura di V. Gregotti, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1978, pag.229.

⁷ Il termine *revival* si traduce in *ripresa, ravvivamento* che interessò, appunto, le arti del passato.

⁸ I più prestigiosi architetti dell'Ottocento, quali Nash, Von Klenre, Schinkel, progettarono negli stessi anni opere neogreche, neoromane, neogotiche, neoromaniche e neorinascimentali.

⁹ B. Zevi, *Architettura: concetti di una controistoria*, Newton & Compton, Roma 2006; Christian Norberg Schulz, *Architettura Occidentale, Architettura come storia di forme significante*, Electa Editrice, Milano 1979, pag.180.

¹⁰ L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Editori Laterza, Bari 1993, pag.42.

¹¹ Si riporta la periodizzazione del neoclassicismo in relazione alle oscillazioni ideologiche che lo hanno condizionato:

Un primo periodo (1715-40) nel quale emergono appunto le valenze culturali illuministiche; un secondo (1740-80) caratterizzato da un <<consolidamento>> le cui matrici sono filologiche, archeologiche, accademiche, ecc.; un terzo (1780-1805) definito della <<espressione rivoluzionaria>> con evidente riferimento alla cosiddetta architettura dell'Illuminismo di Boullée e Ledoux, [...]; un quarto (1805-14) coincidente con lo stile impero che strumentalizza politicamente il gusto neoclassico; un quinto (1814-48) coincidente culturalmente e politicamente con la Restaurazione; un sesto (1848-1910) come il periodo del neoclassicismo degli stati borghesi nazionali; un settimo (1920-40) che segna la fase più recente e più retriva ideologicamente del neoclassicismo adottato per tutte le manifestazioni <<ufficiali>> ed antimoderne, negli Stati Uniti come in Russia, in Italia come in Germania.

V.Vercelloni, voce *Neoclassicismo*, del *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, Istituto Editoriale Romano, Roma 1969, vol. IV, pp.190-191.

¹² B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, G.Einaudi Editore, Milano 1975, pag.42.

¹³ H. W. Kruft, *Storia delle teorie architettoniche, Dall'Ottocento ad oggi*, Editori Laterza, Bari 1987, pag. 79.

¹⁴ La fase più propria del neogotico <ideologico> ottocentesco si data dal 1836, anno in cui l'architetto inglese Pugin pubblica *Contrasts*, s'inizia la costruzione del Palazzo del Parlamento inglese e sono gli anni in cui John Ruskin inizia a diffondere le sue teorie.

¹⁵ R. De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, Editori Laterza, Bari 1974, pag.33.

¹⁶ R. Middleton, D. Watkin, *Architettura moderna*, Electa Editrice, Venezia 1977, pag. 320.

¹⁷ R. De Fusco, *op. cit.*, pag.135.

¹⁸ *Seven Lamps of Architecture*, Le sette lampade dell'architettura del 1849, rappresentano i sette splendori dell'architettura e ne determinano la divisione del libro: Sacrifice (sacrificio), Truth (verità), Power (forza), Beauty (bellezza), Life (vita), Memory (memoria), Obedience (obbedienza).

¹⁹ Dal capitolo Truth in John Ruskin, *Seven Lamps of Architecture*,

²⁰ J.Ruskin distingue tre ornamenti d'origine storica:

Servile ornament, eseguito da schiavi che sarebbero stati degradati a macchina umana, in questo rientra l'architettura dell'antichità, inclusa quella gotica; *Constitutional ornament*, per il quale intende un'architettura individualizzata, cristiano-medievale; *Revolutionary ornament*, che avrebbero provocato un'emancipazione dell'ornamento dall'insieme della costruzione.

H. Walter Kruft, *op. cit.*, pp.95-96.

²¹ *"I suoi disegni, pur essendo redatti nello stile di Turner e dei pittori romantici, si avvicinano talvolta a curiosi effetti astratti, e preannunciano sia il repertorio di Morris, sia talune ricerche dell'art nouveau che muovono analogamente dalla stilizzazione di elementi naturali."*

L. Benevolo, *op. cit.*, pag.193.

²² H. Walter Kruft, *op. cit.*, pag. 94.

²³ Fu durante i suoi studi ad Oxford che W.Morris ebbe l'occasione di assistere alle lezioni di J.Ruskin.

²⁴ B.Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, G.Einaudi Editore, Milano 1975, pag.44.

²⁵ La ditta fu fondata nel 1862, con il nome Morris, Marshall, Faulkner & Co., e cambiò nome all'avvicendarsi dei suoi soci e nel 1865 si trasferì a Londra. L'idea perseguita dal gruppo era quella di creare un opera d'arte totale. Il programma dichiarato della società asseriva: “*E' previsto che, grazie a una totale cooperazione [...] l'opera debba necessariamente essere di un livello assai più completo che se ogni singolo artista fosse casualmente impiegato alla maniera tradizionale.*” La società avrà una vita piuttosto difficile: sarà sciolta nel 1875 e Morris diviene il solo proprietario dei laboratori che saranno riorganizzati sotto il nome di Morris & Co., in questa fase aumentarono i settori artigianali nei quali operare. Nel 1877 fondò un salone d'esposizione da usare come vetrina per i suoi prodotti.

²⁶ L. Benevolo, *op. cit.*, pag.197.

²⁷ Citazione di William Morris riportata da N. Pevsner in, *I pionieri dell'architettura moderna*, Calderoni, Bologna 1968, pag.6.

²⁸ Si annoverano tra i più noti De Morgan il più grande ceramista inglese, Powell si distinse per i lavori in vetro, Benson nei lavori in metallo, nelle arti del libro Emery Walzer e Cobden-Sanderson. Tra i più noti discepoli di Morris si ricordano Walter Crane e C.R.Ashbee, nonché C.F.A. Voysey, Edwin L. Lutyens, Philip Webb, Eden Nesfield, Norman Shaw, M.H. Baillie Scott, Gorge Walton, etc.

²⁹ B.Zevi, *op cit.*, G.Einaudi Editore, Milano 1975, pag.45.

³⁰ (*Parigi 1814-Losanna 1879*). Architetto e scrittore d'arte francese. Viollet-le-Duc fu architetto autodidatta, guidato dal suo entusiasmo per l'architettura medievale. Restaurò edifici medievali, tra cui chiese e soprattutto le grandi cattedrali francesi come Notre-Dame a Parigi e Ste-Madeleine a Vézalay. Questo lavoro contribuì notevolmente a far crescere l'attenzione per i monumenti del XIX secolo, e fece di Viollet-le-Duc uno degli esponenti di rilievo dello stile storico. Coerentemente con la sua concezione di architettura razionalista, egli fece delle aggiunte agli edifici distrutti ripristinandoli secondo forme gotiche, come, per esempio, il Château Pierrefonds (1859-70), che suscitò molte critiche. Nella progettazione di edifici nuovi, piuttosto insignificanti, ispirati all'arte medievale, egli usò un'ornamentazione floreale che anticipava l'*art nouveau*. Come teorico d'arte, Viollet-le-Duc esercitò una grande influenza sullo sviluppo della moderna architettura. La sua opera *Dizionario ragionato dell'architettura francese dall'XI al XVI secolo* divenne un manuale per gli architetti della generazione successiva. Tratto da: Gabriel Fahr-Becker, *Art Nouveau*, Gribaudo/Könemann, Königswinter 2004, p.412.

³¹ Da una lettera che Lobrouste scrive al fratello in merito ai metodi d'insegnamento adottati:

“Io dico loro (agli scolari) ripetutamente, che le arti hanno il potere di abbellire ogni cosa, ma faccio rilevare insistentemente che la forma architettonica deve corrispondere alla funzione alla quale essa è destinata”.

J.Joedicke, *Storia dell'architettura moderna, Sintesi di forma, funzione e costruzione*, Sansoni Editore, 1958, pag.20.

³² L'Accademia si oppone all'architettura medioevale, perché ritiene che il linguaggio gotico sia *barbaro*, mancante di regole o criteri compositivi e statici significativi e quindi inappropriato per la progettazione di nuove architetture.

³³ Viollet le Duc contrario ai valori tradizionali, al termine dei suoi studi classici, si rifiutò di frequentare l'Ecole des Beaux-Arts, via regia per chi volesse intraprendere la professione d'architetto. Nel 1830 inizia una collaborazione con uno studio d'architettura, per dedicarsi negli

stessi anni alla conoscenza dell'architettura gotica e rinascimentale attraverso numerosi viaggi in tutta Europa. Nel 1836-37 venne in Italia per studiarne le opere architettoniche.

³⁴ Dal saggio introduttivo di M.A.Crippa in E.E. Viollet-le-Duc, *L'architettura ragionata*, Jaca Book, Milano, 1990, pag.12.

³⁵ Citazione di E.E. Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture, 1863-1872*, riportata da K.Frampton in, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli Editore, Bologna 1998, pag.65.

³⁶ Citazione di E.E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire, IV (1859)*, p.1, riportata da H. Walter Kruft, *op. cit.*, pag. 19.

³⁷ Citazione di E.E. Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture, 1863-1872*, I, p.472 riportata da H. Walter Kruft, *op. cit.*, pag. 22.

³⁸ M.A. Crippa, *Storie e storiografia dell'architettura dell'ottocento*, Jaca Book, Milano 1994, pag. 93.

³⁹ Dal saggio introduttivo di M.A.Crippa in E.E. Viollet-le-Duc, *L'architettura ragionata*, Jaca Book, Milano, 1990, pag.16.

⁴⁰ *Ibidem*, pag.29.

⁴¹ S.Giedion, *Spazio, Tempo, Architettura*, Milano 1954, pag.283.

⁴² A seconda degli artisti e delle scuole nazionali, assistiamo a richiami del gusto medievale, nell'opera di Mackintosh ed in maniera più evidente in quella di Gaudi, al gusto classicista nelle opere di Wagner, Olbrich ed Hoffmann, ecc. Questi rimandi non possono però essere considerati frutto di scelte eclettiche, anche perché i linguaggi risultano completamente rivisitati e derivano dalla formazione e dalla tradizione degli architetti.

⁴³ Citazione di H. Van de Velde, *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, Leipzig 1903, pag.23, riportata da Pevsner, N., *I pionieri dell'architettura moderna*, Calderoni, Bologna 1968, pag.9.

⁴⁴ Al 1881 risale la pubblicazione della rivista belga *L'Art moderne* che uscirà quasi fino alla prima guerra mondiale. Nel 1893 comincia ad uscire la rivista inglese *The Studio*, artefice della conoscenza in tutta Europa della produzione inglese, ed al contempo, delle avanguardie continentali in Inghilterra; sempre in Inghilterra nel 1896 si pubblica *Architectural Review*. In Germania nell'arco di pochi anni si pubblicano: la rivista *Pan*, apparsa nel 1895 e che vede come curatore della parte illustrata H.Obrist, che diffonde così in tutti i paesi di lingua tedesca il suo gusto; *Jugend* nel 1896, che darà il nome al nuovo stile, nell'accezione tedesca; *Decorative Kunst* nel 1897 e *Die Kunst* nel 1899. In Francia, sia la cultura accademica che la tradizione tecnica si contrastano il diffondersi del nuovo movimento, che finisce per interessare prevalentemente l'arredamento, che per tradizione si considera separato dall'architettura, e considerato uno stile di decorazione sostenuto dalle riviste del 1897 *Art et Décoration*, *L'Art décoratif* e *Revue des Arts décoratifs*. In Italia nel 1892 C.Boito inizia la pubblicazione di *Arte italiana decorativa e industriale* e nel 1895 esce *Emporium*.

⁴⁵ Con l'avvento della moderna industria meccanica, sorsero le grandi esposizioni internazionali, che presentano notevole interesse anche sul lato artistico. Da una parte molte grandi esposizioni hanno avuto importanti sezioni artistiche; dall'altra il carattere di provvisorietà delle architetture facilitò spesso soluzioni architettoniche audaci e coraggiose, esperimenti per le successive conquiste stilistiche. Per la prima metà dell'800 le Esposizioni rimangono nazionali, e questo perché si pongono forti limitazioni al commercio estero, allo scopo di difendere le nascenti industrie locali. Restrizione che non sarà praticata in Inghilterra. E' nel 1850 che, prima in Francia e poi negli

altri paesi, si assiste ad un cambiamento a favore di una politica di commercio internazionale: le Esposizioni da nazionali diventano universali.

Fu nel 1851, e nella principale capitale industriale dell'epoca, Londra, che venne organizzata la prima esposizione internazionale. Vi partecipazione ben 28 nazioni e durò sei mesi durante i quali fu visitata da oltre sei milioni di persone. Per l'occasione venne bandito un concorso internazionale, a cui parteciparono 245 progettisti, per l'edificio da costruire in Hyde Park. Si realizzò il famoso Crystal Palace, progettato dal costruttore di serre Joseph Paxton, una costruzione con la struttura in ferro battuto che occupava ben 84.000 metri quadrati. Il Crystal Palace, realizzato in perfetto stile vittoriano, al termine dell'Esposizione fu smontato e rimontato a Sydenham, dove fu ammirato fino al 1937, quando un incendio lo distrusse irrimediabilmente.

⁴⁶ Citazione di H. Van de Velde, riportata da B.Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, G.Einaudi Editore, Milano 1975, pag. 60.

⁴⁷ Quando si sente dire che Horta o Gaudi o alcuni architetti americani <<leggono Viollet le Duc>> negli anni '70 e '80, si deve intendere che si trattava degli Entretiens, il cui primo volume era uscito nel 1863: e più precisamente si deve forse pensare alle tavole che accompagnavano il testo [...]. Quest'ultime potevano essere <<lette>> dagli architetti con particolare profitto. Gli Entretiens erano accessibili alla maggior parte degli architetti europei nella lingua originale ed agli Inglesi ed agli Americani in traduzione.

H.R.Hitchcock, *L'architettura dell'Ottocento e del Novecento*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1971, pag.388.

⁴⁸ G.Massobio, P.Portoghesi, *Album del Liberty*, La Terza, Roma 1975, p.18.

⁴⁹ R. De Fusco, *op. cit.*, pag.91.

⁵⁰ *Ivi*, pag.88.

⁵¹ A.Sgrossi, *La rappresentazione geometrica dell'architettura*, Utet, Milano 2004, p.63

⁵² Il celebre lavoro di N.Pevsner, *I pionieri dell'architettura moderna*, edito per la prima volta nel 1936, rappresenta un contributo fondamentale ed un punto di vista privilegiato per lo studio e la comprensione dell'architettura moderna. Il valido contributo di Pevsner si avvale di testimonianze dirette e considerazioni rilasciate dagli stessi protagonisti del movimento studiato.

⁵³ B.Zevi, *op cit.*, pag.56.

⁵⁴ Citazione di H.Van de Velde in B.Zevi, *op cit.*, pag.63.

⁵⁵ Il mercante d'arte Sigfried Bing, aprì la sua prima bottega d'arte orientale a Parigi nel 1871. Il suo obiettivo fu quello di promuovere e far conoscere la cultura giapponese. Il successo che quest'arte suscitò, gli consentì di aprire un secondo negozio nel 1875. Tra la sua clientela si annoverano personaggi come Edmond de Goncourt e Vincent Van Gogh. Con l'intento d'insegnare a guardare l'arte giapponese con la giusta prospettiva, cioè quella giapponese, Bing pubblica la rivista *Le Japon artistique*, pubblicata contemporaneamente in francese, inglese e tedesco dal 1888.

⁵⁶ G.Fahr-Becker, *Art Nouveau*, Gribaudo/Könemann, Königswinter 2004, pag. 10.

⁵⁷ G.Massobio, P.Portoghesi, *op cit.*, p.33.

⁵⁸ *Ivi*, p. 31.

⁵⁹ Si dimentica spesso che Wright è coetaneo, tra gli altri, di Guimard e Olbrich. Il suo gusto è affine a quello di Machintosh e le Prairie Houses, pur percorrendo di qualche decennio il linguaggio architettonico europeo, rientrano ugualmente nell'ambito della cultura europea. Qui l'uso della linea, che raramente è curva, si ritrova nei partiti decorativi delle vetrate e usata per le membrature lignee che enfatizzano gli spigoli sia degli interni sia degli esterni.

⁶⁰ G.Massobio, P.Portoghesi, *op cit.*, p.38.

⁶¹ G.Fahr-Becker, *op cit.*, pag.10.

⁶² R. De Fusco, *op. cit*, pag.91.

CAPITOLO II
Bruxelles e l'Art Nouveau

2.1 Metamorfosi di una capitale

Franco Borsi con valenza decisamente provocatoria definisce la città di Bruxelles, *capitale* dell'Art Nouveau. Agli inizi degli anni settanta lo storico dell'architettura, autorevole conoscitore dell'art nouveau in Belgio, si rivolge con i suoi scritti, non solo a tutta la classe culturale, ma anche a quella dirigenziale per sottolineare il gran valore di quel patrimonio architettonico su cui è fondata l'identità storica della capitale belga e che purtroppo in quegli anni era distrutto con gran facilità o completamente ignorato.

Le condizioni storico-politiche, i favorevoli presupposti economici e le esigenze urbanistiche e territoriali, favorirono sul finire del secolo XIX nuove sperimentazioni linguistiche in architettura ed in ingegneria. Nella Bruxelles di fine secolo, sia per motivi speculativi sia per esigenze legate alla crescita demografica, si costruirono interi quartieri in cui l'Art Nouveau assunse il ruolo di protagonista.

Oggi assistiamo ad una doppia tendenza. Da una parte la consapevolezza ed il riconoscimento del patrimonio dal valore storico-artistico, nonché culturale che è rappresentato dall'architettura Art Nouveau, che lentamente e con grande affanno ritrovano il loro splendore originario, e dall'altra la diffusione dell'insulsa pratica che va sotto il nome di *façadisme*, la *moda architettonica* che consiste nell'integrazione delle sole facciate degli edifici storici - il cui interno è completamente demolito - negli immobili di nuova costruzione. L'intento, decisamente discutibile, è quello di conservare solo le cortine di lotti o di interi isolati, piccoli ed ampi frammenti di brani della città storica sopravvissuti agli interventi ed alle trasformazioni radicali praticate dal secondo dopoguerra ad oggi. Il centro storico di Bruxelles, caratterizzato da edifici dall'impianto medioevale perfettamente integrati con le facciate barocche abilmente decorate, è stato oggetto di diffuse demolizioni per dar posto al vasto programma d'infrastrutture e per la realizzazione di moderni grattacieli.

La capitale belga è oggi una città ricca di contraddizioni. Convivono in essa due comunità etniche politico-culturali, quella francofona e quella fiamminga. Si tratta di una città decisamente singolare che sorge in una piana attraversata dal fiume Senna, svuotato e ridotto ad un

canale fognante a seguito del complesso piano di risanamento nella seconda metà dell'800, che da borgo medioevale assume il ruolo prima di capitale dei Paesi Bassi, ed oggi quello di capitale europea, in quanto è sede della Comunità Europea, delle sue Amministrazioni, della Commissione e di numerose altre istituzioni pubbliche e private.

Ma è con gli interventi ottocenteschi che Bruxelles¹ da *città provinciale* inizia la sua metamorfosi in *città capitale*. L'indipendenza del Belgio risale al 1831, e giunge in seguito alla sua annessione prima con la Spagna, avvenuta tra il XVI ed il XVII secolo, poi con la Germania nel XVIII secolo e con la Francia, a seguito della Rivoluzione francese, e da ultima ha visto l'unione indesiderata e durata quindici anni, con la Corte d'Olanda, voluta dal Congresso di Vienna che ne fece un unico Regno dei Paesi Bassi.

L'era nuova per il Belgio e per la città, che ne divenne la capitale, ha origine con l'insurrezione partigiana scoppiata tra le vie cittadine nell'agosto del 1830, terminata con la salita al trono il 21 luglio del 1831 di Leopoldo I di Sassonia-Coburgo, che diede vita alla dinastia dei regnanti belgi. Il piccolo stato, geograficamente nel cuore delle nazioni europee, crocevia di commerci nonché ricco di risorse interne, quali il carbone, il ferro e lo zinco, per la cui lavorazione si realizzarono sull'intero territorio industrie metallurgiche, siderurgiche e chimiche, che si affiancarono alle industrie per la lavorazione del vetro e dei tessuti,² di più antica fondazione, è il paese che con la più potente Gran Bretagna insegue e raggiunge i successi del progresso industriale.

A questo favorevole panorama che principalmente sviluppò il piano industriale si affiancò, ancor prima dell'indipendenza, la nascita di Società finanziarie, che sovvenzionarono e diedero vita ad un'enorme quantità d'imprese, nonché ad altrettanti istituti bancari. Nasce nel 1822 la *Société Générale pour favoriser l'industrie nationale* che seguiva di soli tre anni la nascita della prima Società per azioni, la *Securitas*.

In questo florido clima economico l'attenzione fu rivolta a quel settore che sembrò da subito garantire, in quel periodo storico, ottimi profitti: l'investimento nei settori dell'edilizia e dell'urbanistica. La stessa *Société Générale pour favoriser l'industrie nationale* finanziava un consorzio di società, tra cui primeggiava la *Compagnie immobiliare*

de Belgique che contribuì alla crescita ed al ridisegno delle ottocentesche città belghe.

Se è pur vero che grazie agli investimenti delle Società si realizzarono i *grandi lavori* che interessarono non solo le importanti realtà di Bruxelles, Gand, Liegi ed Anversa, ma anche quelle di centri minori, è fondamentale ricordare che questi furono regolamentati da una legislazione urbanistica quanto mai avanzata. Risale al 1836 “una legge nazionale (che) consente ai centri maggiori di vincolare le costruzioni ad allineamenti di piano; a questa legge fanno seguito le disposizioni del '44 che generalizzano lo stesso regolamento anche nei piccoli centri aggiungendovi la facoltà di esproprio, una legge del '58 che estende l'esproprio a intere zone di ristrutturazione, e una successiva legge del 1867 sui quartieri malsani.”³

E' nel 1835 che, sotto il regno di Leopoldo I sul trono fino al 1865, si realizzano limitati e circoscritti interventi di “svecchiamento” del tessuto urbano della capitale. La prima metà dell'ottocento vede la città di Bruxelles interessata da una significativa crescita demografica, la popolazione passa da 65.975 a 152.828,⁴ e nel giro di pochi decenni l'immagine della città, centro industriale e finanziario, mutò. Alle vecchie e ormai insufficienti case unifamiliari si sostituirono edifici d'appartamenti, nuove abitazioni occuparono le aree libere, così come magazzini e manifatture, e si aggravò la condizione di sovraffollamento degli *impasses*⁵ e dei ghetti interni. Sono gli anni in cui le città d'Europa, sull'esempio di quelle inglesi, realizzano le prime ferrovie. Già dal 1831 lo Stato Belga è autore di un piano nazionale per la rete ferroviaria e risale al 1835 la prima linea Malines – Bruxelles che si ramifica, in poco più di un decennio, su tutto il territorio belga, cosciente della portata economica consentita dal trasporto su rotaie. Alla prima stazione, realizzata al limite nord della città, la Gare de l'Allée, si affiancherà nel 1841 la Gare du Nord, mentre al limite sud si realizza la Gare du Midi.⁶ E' il 1842 quando si conclude l'opera di demolizione delle fortificazioni medioevali, voluta ed iniziata da Napoleone, a cui seguì la consueta prassi di sostituzione con i *boulevards*, gli ampi viali che qui si *rinsenguono* per quasi otto chilometri a disegnare la “piccola cintura” a forma di pentagono che delimita il centro storico. Un vero e radicale programma urbanistico si attua, però, solo dal 1865, con l'inizio del regno di Leopoldo II in cui la città è oggetto di vasti cambiamenti e

ristrutturazioni. Il disegno politico-economico perseguito dal regnante, che vide il suo totale appoggio ad un'azione politica di tipo *colonialista*, attuatosi con l'esperienza belga in Congo, richiamò gli interessi dei grandi banchieri ed investitori di capitali belgi, che parteciparono alla grande speculazione congoiese, rafforzando così la posizione economica del Belgio.

La seconda metà dell'ottocento fu la grande stagione dell'urbanistica in tutta Europa, ed il piano voluto da Napoleone III per Parigi, guidato dal barone Haussmann, rappresenta il modello per le città *impiantate* o *ristrutturate* in questo secolo. Tra le numerose filiazioni, però, "solo le trasformazioni di Bruxelles, con i *grands boulevards interieurs* incisi dentro il compatto tessuto storico, raggiungono una radicalità nelle tecniche d'intervento paragonabili al paradigma haussmanniano."⁷

Il *trasformatore* della città di Bruxelles è il borgomastro⁸ Jules Anspach che riveste questa carica dal 1863 al 1979, anno della sua morte, e dà vita a quella fase di modificazioni, che proseguirono per tutto l'ottocento ed oltre, il cui intento fu quello di mutare l'immagine della città per inserirla nella *rosa* delle capitali europee. Tre le principali tipologie d'interventi pubblici: il risanamento dei quartieri malsani ed insalubri, dove il sovraffollamento e le inesistenti condizioni igieniche richiedevano un imminente intervento; l'adeguamento delle vie di comunicazione alle nuove esigenze economiche e di trasporto, nonché per motivi monumentali ed autocelebrativi, si realizzarono i *boulevards* e le strade all'interno del tessuto medioevale, troppo strette e tortuose, venivano rettificate ed allargate; interventi legati alla politica di abbellimento del centro storico per richiamare l'interesse delle classi più agiate, allora attratte dai signorili quartieri periferici come l'esclusivo *Quartier Leopold*, realizzato ad est della città dalla *Société civile pour l'agrandissement et l'embellissement de Bruxelles* che contava già nel 1847 115 residenze destinate all'alta borghesia.

Tra gli interventi attuati sotto l'autorità di Anspach, che più di ogni altro influenzò radicalmente l'immagine della città e ne condizionò anche le future trasformazioni, vi è il riempimento della Senna, lungo tutto il corso del fiume che attraversava la città. La necessità di collegare le due stazioni ferroviarie, poste al margine nord e sud del *pentagono*, fu risolta mediante un ampio e diretto *boulevard interieur*, lungo due chilometri e largo sessanta metri, in parte realizzato sul letto dell'antico torrente della

Senna. Questa opera consentì di dotare Bruxelles di un moderno sistema di fognature, ma al contempo comportò la demolizione di più di mille edifici. Il progetto del *boulevard* fu studiato dall'architetto Leon Suys, anche se poi modificato, e realizzato con la partecipazione di capitale inglese. Fu, infatti, stipulato un contratto tra il comune di Bruxelles e la società inglese *Belgium public work company Ltd.* Il programma prevedeva anche il risanamento di quei quartieri degradati interessati dal grande attraversamento,⁹ nonché la realizzazione di altri *boulevards* e di diversi edifici pubblici, come i nuovi mercati generali, raggruppati in edifici adeguati, ed il nuovo edificio della Borsa. Con questi interventi si assiste alla *qualificazione* dei quartieri: quelli nella zona alta si caratterizzarono per la presenza delle sedi amministrative e statali, appannaggio della classe più agiata attratta dall'offerta di residenze di pregio; nella parte bassa si consolidò la propensione per il centro d'affari.

La politica perseguita fu quella però di consentire alle società di realizzare le operazioni di risanamento con grandi profitti. Questo portò all'esclusione della classe operaia dai quartieri risanati, a causa del plusvalore che il *piano di abbellimento* aveva interessato terreni espropriati, ma anche per il numero insufficiente delle abitazioni ricostruite,¹⁰ obbligando l'esodo delle classe operaia nei sobborghi ancor più degradati, e attirando invece le classi più agiate che videro numerosa l'offerta di residenze signorili e di edifici commerciali. Fu questo un processo premeditato dallo stesso Leopoldo II che avallò sì un risanamento urbano, ma ostacolò quello sociale. Affidò, infatti, nel 1862 a Victor Besme, "inspecteur voyer des faubourgs de Bruxelles",¹¹ il compito di redigere quello che sarà uno dei primi piani urbanistici di Bruxelles, che prevedeva la realizzazione di grandi e monumentali assi urbani, nonché l'individuazione delle aree da destinare all'estensione della città.

Stessa sorte subirono gli artigiani ed operai che dovettero abbandonare, dopo il risanamento, i quartieri di Montagne de la Cour, de la Putterie e di Notre-Dame-des-Neiges, risanato dopo il 1871 e convertito in un quartiere signorile che si articola, con un sistema di assi radiali, attorno alla Place de la Liberté. Si ricordi tra gli altri, la realizzazione tra il 1866 ed il 1883 del nuovo ed imponente Palazzo di Giustizia opera dell'architetto Joseph Poelaert, per la cui realizzazione si eseguono importanti sventramenti in uno dei più antichi quartieri della città, les Marolles.

Dobbiamo all'opera del successore di Anspach, il borgomastro Charles Buls, in carica fino al 1899, il salvataggio di quel tessuto medioevale, della Gran Place e degli isolati circostanti, non ancora distrutti dalla politica degli interessi fondiari atti alla trasformazione del nucleo antico in un nuovo centro attrezzato, finanziario e commerciale.

La classe più ricca non sarà attratta solo dal centro ormai risanato, ma superata la *Petite Cinture* preferì quei ricchi quartieri che si andavano costituendo ai bordi della città, come il prestigioso quartiere Louise, nel comune di Ixelles¹², sorto lungo la Avenue Louise costruita da Anspach per collegare la città al *Bois de la Cambre*, che diventa dal 1864 il parco suburbano della capitale belga.

2.2 Bruxelles capitale dell'Art Nouveau

Analogamente a quanto succede nell'ottocento nel resto d'Europa, anche nella capitale belga, assistiamo allo sviluppo di diversi *gusti architettonici*. Nella metamorfosi dell'ottocentesca Bruxelles dialogano e convivono architetture *neoclassiche*, che si rifanno agli insegnamenti del classicismo francese di Luigi XVI, ed architetture di gusto *revival* come il neogotico ed il neorinascimento fiammingo. Il primo, più autorevole e monumentale, è lo stile sostenuto dalle accademie nonché preferito dal re Leopoldo II. Questo stile bene si conciliava con l'acuta visione del governo belga, intenzionato a difendere un'immagine nazionale conservatrice. Gli insegnamenti e le contaminazioni arrivano dalle architetture "straniere", francesi, tedesche ed italiane. Edifici d'interesse pubblico e sociale saranno costruiti in questo stile ai cui caratteri si attingerà per tutto l'ottocento: il Grande Ospizio Pacheco, l'austero complesso costruito sul sito dell'antica infermeria del beghinaggio; il Teatro Reale della Mannaie, realizzato, per volere di Napoleone, dall'architetto Louis Damesme che configurò il fronte in chiaro stile classico, dove un peristilio di grandi colonne sorregge il frontone realizzato da Eugène Simonis; la residenza del Principe d'Orange, costruita nel 1823, oggi palazzo dell'Accademia sede delle tre accademie francofone del paese; il già citato Palazzo di Giustizia; il Palazzo del Cinquantenario, costruito nel 1880 in occasione dell'esposizione tenuta per celebrare il cinquantenario dell'indipendenza belga, nonché numerosi edifici destinati ad abitazioni.

E' a partire dal 1830 che al gusto neoclassico si contrappongono gli stile neogotico e neorinascimento fiammingo, che incontrano grande successo grazie anche alla più radicata tradizione culturale. Interventi di restauro, nuove chiese costruite in gusto neogotico, ma anche interi quartieri improntati al gusto eclettico, come il quartiere di Scharbeek, contribuirono a quel clima di contaminazioni di linguaggi che spinsero gli architetti, sul tramonto del secolo XIX, a voler fare ordine: era necessaria la ricerca di un nuovo linguaggio libero da condizionamenti passati. "La tradizione – come afferma Wieser Benedetti - diviene ridicola e priva di senso in un mondo che arriva al successo grazie alla razionalità della tecnica e dell'economia"¹³: all'immagine di una città fondata sulla ricerca epidermica di facciate neoclassiche si sovrappone

quella di una città aperta ad accogliere le nuove tecnologie ed a mostrare una diversa figurabilità.

Proprio nel piccolo stato del nord Europa il clima è particolarmente adatto a che le tendenze simbolistiche, che hanno avuto origine in Francia ed in Inghilterra, mettano radici per poi contaminarsi con una vivace tradizione locale.

Nasce l'Art Nouveau che trova a Bruxelles un fertile campo di sperimentazione ed una classe borghese progressista, che prende le distanze da quella corrente conservatrice legata ad un linguaggio tradizionale, ed è pronta ad accogliere le proposte dell'innovatore movimento d'avanguardia intenzionato a fare di Bruxelles una *metropoli moderna*. Ha origine a Bruxelles un nuovo tipo di committenza, quella della classe borghese, che vive una felice stagione economica, e che si è arricchita anche grazie alla politica colonialista. Sono gli anni dell'ascesa della borghesia e delle classi medie. In quel momento storico le classi dirigenti sono completamente rinnovate, il potere della nobiltà diminuisce, mentre gli imprenditori si arricchiscono rapidamente. La nuova arte celebra, infatti, i fasti delle abitazioni della borghesia, che ostenta la propria ricchezza ed il potere. Non mancheranno però anche sperimentazioni su temi d'abitazioni più modeste, come quelle ad opera di Paul Hankar o Ernest Blérot, o addirittura progetti di abitazioni popolari come quelle di Henri Jacobs e Paul Cauchie.

Per comprendere la dimensione urbanistica del fenomeno è necessario ricordare che in quegli anni era necessario rispondere alla richiesta di un gran numero di abitazioni, conseguenza del notevole aumento demografico. Tra il 1890 ed 1900, infatti, gli anni in cui si consolida fortemente il nuovo linguaggio, la popolazione di Bruxelles aumenta di 100.000 abitanti. Il centro storico, ormai saturo, si arricchirà di circa duemila costruzioni, nonostante il considerevole aumento dei prezzi dei terreni.¹⁴ Questa circostanza spingerà verso un'espansione più periferica ed interi quartieri si convertiranno al gusto Art Nouveau: le più belle strade dei comuni di Ixelles, Saint Gilles, Schaerbeek, Forest ed Uccle, fuori della *Petite Cinture pentagonale*, accoglieranno le nuove residenze. Si è stimato che tra il 1893, anno di costruzione dell'hotel Tassel ad opera di

Horta considerato il primo esempio di art nouveau, ed il 1910 nella sola *agglomération bruxelloise* si realizzano circa 1500 edifici.¹⁵ Si attua, anche nella capitale belga, una distinzione in zone a seconda delle classi sociali, già iniziata con l'esodo dal centro storico di Bruxelles della classe più povera. A differenza delle altre città europee, dove si diffondono la tipologia del grande edificio pluripiano suddiviso in appartamenti, e che a Bruxelles è presente solo in una ristretta percentuale, è la casa unifamiliare che disegna il tessuto urbano della città, tipologia mutuata dalla tradizione gotica dei Paesi Bassi. Campo di sperimentazione sono quindi i signorili *hotels particuliers* e le *maisons particulières* piccolo-borghese, il *cottage* o lo *chalet* nella località alla moda, per quanto riguarda la residenza privata, ma anche le splendide architetture d'interesse sociale, come la famosa *Maison du Peuple* o il *Jardin d'enfants* entrambe opere di Horta, nonché grandi magazzini, negozi, ristoranti e caffè.

Il grande sentimento di libertà e la fervida fantasia dell'architetto, era messo alla prova dalla lottizzazione tradizionale che prevedeva lotti stretti e profondi. Le aree libere, infatti, risultavano suddivise in molte particelle, talvolta dalle ridotte dimensioni. Emblematico è il progetto di Gustave Straeven del 1900 per la casa del pittore de Saint Cyr che è splendidamente risolto in un lotto largo appena quattro metri. Questa singolare abitazione si sviluppa praticamente in altezza, presenta ad ogni piano ampie aperture che occupano la maggiore superficie possibile e termina con la loggia definita dall'apertura circolare.

I vincoli e le limitazioni stimolarono e aguzzarono l'ingegno degli artefici delle opere più innovative dell'epoca. I singoli comuni erano, infatti, provvisti di regolamenti edilizi nei quali s'indicavano, a seconda delle zone, l'altezza degli edifici in relazione alla larghezza della strada, l'altezza minima dei piani, gli aggetti per zoccoli, cornicioni di coronamento e balconi, inclinazione, altezza e rivestimenti dei tetti, nonché norme statiche ed igieniche. I regolamenti edilizi delle diverse municipalità si rifaranno a quello previsto per il comune di Bruxelles del 1883 e non riporteranno solo *indicazioni dimensionali*, ma anche prescrizioni su materiali da utilizzare o da evitare. Infatti, il regolamento del 1906 del comune di Saint Gilles - che insieme al comune di Ixelles conta la più alta

concentrazione di edifici Art Nouveau - esclude l'uso del legno in facciata e stabilisce che le balaustre, le coperture ed i coronamenti degli attici debbano essere in pietra. Ma prevede anche indicazioni che esercitano un'influenza diretta sulla forma, come l'uso di archi di scarico sopra porte, finestre o balconi, che possono essere sostituiti da putrelle di ferro incastrate nella pietra nei punti d'appoggio.¹⁶

L'effervescente e vivace vita culturale belga, particolarmente concentrata a Bruxelles, spiega perché è proprio in questa città europea, capitale del simbolismo, nonché importante centro per le correnti riformiste e socialiste, che compare l'art nouveau pronta alla *diffusione e contaminazione* internazionale. E' l'attività propagandistica dell'avvocato, socialista e dilettante musicista, Octave Maus, brillante organizzatore di avvenimenti culturali, di mostre e conferenze, che contribuisce alla nascita, al successo ed alla diffusione dell'attività del movimento d'avanguardia. E' redattore con Edmond Picard, anch'egli avvocato, socialista, collezionista e critico d'arte, della rivista settimanale *L'Art moderne*, fondata nel 1881, attorno alla quale nasceranno nel 1884 la *Société des vingt* (*Les XX*), un gruppo formato da venti noti artisti unitisi per esporre liberamente al di fuori dei saloni ufficiali, che diventerà nel 1894 *La libre Esthétique*, che conserverà gli stessi ideali del primitivo circolo, ma sarà organizzata diversamente. Questi movimenti rappresenteranno la vera *spina dorsale* della vita artistica del paese per circa trent'anni e senza mai indebolirsi.¹⁷ Bruxelles diviene il polo d'attrazione ed un'importante vetrina per artisti non solo belgi, ma anche francesi, inglesi ed americani. Le opere di Morris e degli esponenti del movimento *Arts and Crafts* sono presentate alle esposizioni del 1891 organizzate dalla *Société des vingt* che "accoglieva i protagonisti più in vista in campo internazionale nelle arti, da Van de Velde a Cesanne, a Van Gogh, Toorop, Khnopff, Redon"¹⁸.

Questo è il clima in cui si trovarono ad operare i grandi protagonisti in architettura Victor Horta e Paul Hankar, nelle arti applicate e nell'arredamento Henry Van de Velde e Gustave Serrurier-Bovy ai quali si affiancarono una schiera di architetti minori, o se vogliamo meno noti, il cui operato unito a quello degli artigiani, fece di Bruxelles

“il centro da cui irradiarono correnti artistiche e idee nuove”¹⁹, divenendo la capitale artistica d’Europa.

All’interno dello stesso movimento culturale, è possibile individuare diversi linguaggi che caratterizzarono la nuova morfologia urbana. Hankar sviluppa un originale e singolare lessico in cui prevale la componente più astratta dell’art nouveau contraddistinto da un raffinato stile lineare. Creerà architetture che saranno definite più sobrie di quelle di Horta, ma che ugualmente suscitarono grande interesse e stupore e che furono fondamentali per lo sviluppo dell’art nouveau belga. Il suo obiettivo è quello di creare un’opera d’arte totale da perseguire attraverso l’unione di *belle arti* ed *arti applicate* in una sintesi decorativa. Nelle realizzazioni delle sue architetture coinvolge, infatti, esponenti delle arti figurative, pittori e scultori, come il pittore Alphonse Crespin autore di numerosi *graffiti*. Raggiunge il successo e la notorietà con il progetto per la sua abitazione privata del 1893, data ricordata in un graffito della facciata, realizzata a Saint Gilles in un lotto largo sette metri. Il fronte è caratterizzato dalla presenza di un grande bow-window su due piani, dall’uso sapiente del mattone e della pietra grigio-azzurra, nonché da decori a graffiti di Alphonse Crespin con motivi naturalistici come quelli che simboleggiano *il mattino*, *il giorno*, *la sera* e *la notte* inquadrati dagli archetti pensili a coronamento del prospetto. Grande conoscitore dei materiali, usa sapientemente il ferro, il mattone e la pietra che compone in eleganti combinazioni cromatiche. “L’asimmetria fu uno dei suoi elementi caratteristici, assieme agli archi a sesto rialzato, bertesche, tettoie, cornicioni sporgenti, fino a fare dell’architettura un fatto plastico e allo stesso tempo pittorico, in una sintesi armoniosamente elaborata, secondo una visione purissima dei moduli art nouveau.”²⁰

Tra le sue opere più significative ricordiamo la *Chemiserie A. Niguet* ed il *Grand Hotel*, purtroppo oggi distrutto, nonchè la *Maison et atelier Ciamberlani* realizzata nel 1897 per una distinta committenza di origine bolognese. Anche in questo progetto Hankar ribadisce la sua predilezione per le forme geometriche articolate prevalentemente in piano, nonché la sua passione per l’architettura quattrocentesca dell’Italia settentrionale, qui rievocata. Due grandi finestre “ad omega”, che illuminano gli ambienti del secondo piano, si contrappongono alle finestre rettangolari del primo piano ed a quelle del terzo,

dove una sorta di finestra a nastro scandita da elementi verticali che disegnano una ripartizioni in sette elementi, occupa in larghezza l'intero fronte. Qui il sapiente uso del mattone lasciato a vista si alterna alla pietra bianca, mentre la superficie intonacata è dedicata agli eleganti dipinti murali di Alphonse Crespin.

Allievi di Hankar furono Léon Sneyers e Paul Hamesse che continuarono sui principi di semplificazione lineare della struttura. Tra le più belle testimonianze dell'art nouveau, che è possibile ammirare oggi a Bruxelles, vi sono gli interni dell'*Hotel Cohn-Donnay*, oggi convertito nel cafè-restaurant Ultieme Hallucinatie opera di Hamesse.

E' possibile ricondurre ancora al filone geometrico l'opera di Paul Cauchie, che ha però preferito alla formazione di architetto quella di pittore e designer.²¹ Le sue opere, non numerose, sono caratterizzate da un rigore geometrico, ma al contempo presentano ricche decorazioni pittoriche che dimostrano il suo grande talento: a tre progetti per case-studio realizzate a Bruxelles, seguirono alcune ville sulla costa belga e nella seconda fase della sua vita la progettazione di case popolari prefabbricate estremamente economiche e funzionali. La sua fama è decisamente legata alla realizzazione di splendidi graffiti integrati all'architettura, per i quali sviluppa uno stile molto personale, che consentirà di attribuirgli più di cinquecento graffiti realizzati in molte città belghe. Questa tecnica, da tempo ormai dimenticata, sarà apprezzata e riscoperta sul finire del secolo XIX ed utilizzata per decorare prevalentemente le facciate. Grande entusiasmo suscita questa tecnica decorativa che vedrà una grande diffusione giustificata anche dal modesto costo richiesto per la sua realizzazione. Su di un fondo scuro di calce, sabbia e carbone di legna è applicato uno strato di malta bianca che incisa, rivela lo strato sottostante. La linea scura e scavata definisce ogni dettaglio della composizione, delimita le parti da dipingere e consente la lettura del disegno anche a distanza. I temi dei graffiti sono quelli cari ai movimenti d'avanguardia, predominano motivi naturalistici, fiori più o meno stilizzati, ma anche insetti, animali e corpi umani per i quali si privilegia la figura femminile.

Nel 1905 realizza, con la moglie Caroline Voet, pittrice di talento, il progetto per la loro *Maison et atelier personnelle*, dove la facciata, della larghezza di sei metri, è concepita come un immenso manifesto pubblicitario e

rappresenta uno dei più significativi esempi di integrazione d'architettura e pittura art nouveau. Motivi geometrici delimitano gli ampi campi dedicati alle splendide decorazioni a graffiti nei toni dell'ocra, dei marroni e del sabbia, dove nove figure femminili, che simboleggiano le allegorie delle arti, sono disposte intorno alla finestra circolare del secondo piano, avvolte da morbidi panneggi e dalle inconfondibili e onnipresenti rose dipinte da Cauchie. Per le sue muse guarda alle opere dei pittori inglesi seguaci del movimento preraffaellita, caratterizzate dalla "solennità delle composizioni, (dalla) rigorosa assialità disseminata di enigmatici simbolismi, (nonché) dal mito del femminino."²² Simmetrie, linee diritte, cerchi e quadrati, sono i motivi geometrici che definiscono l'opera di Cauchie. Il suo linguaggio è influenzato dalla scuola inglese di Glasgow ed in particolar modo da Charles Rennie Mackintosh. Il rigore geometrico è coerentemente rispettato oltre che in facciata, anche nell'articolazione degli spazi e nella progettazione degli arredi che armoniosamente si sposano con i graffiti realizzati per gli interni. Ancora motivi femminili, che questa volta rappresentano i cinque sensi: il gusto, il tatto, l'olfatto, l'udito e la vista.

Di gusto differente le opere di Gustave Strauven ed Ernest Blérot, grandi estimatori del linguaggio di Victor Horta. Il primo ha l'occasione di lavorare, dal 1896 al 1898, come disegnatore nello studio di Horta dove comprende e condivide i principi del maestro, che elaborerà alla ricerca di un linguaggio personale decisamente esuberante. Il suo capolavoro, la casa del pittore Saint-Cyr, è rivelatore della sua passione per il ferro quale materiale da costruzione. Qui il *colpo di frusta*, di hortiana memoria, è interpretato in *ricchi intrichi decorativi*. Borsi definisce l'opera di Strauven rappresentativa del momento *fiammeggiante* dell'art-nouveau, mentre Blérot "resta la scoperta poeticamente più stupefacente esaltando le componenti neomedievalistiche in chiave fiabesca."²³

Egli è al contempo un architetto, un costruttore e un designer. Lascia decisamente stupiti il gran numero di residenze realizzate in appena dodici anni. Dal 1897, dall'età di appena ventisette anni, e fino al 1909 realizza circa ottanta abitazioni. Solo tra il 1899 ed 1901 costruisce 17 maisons nella rue Vanderschrick nel quartiere Saint-Gilles, 11 maisons nel quartiere Saint-Boniface a Ixelles e una quindicina nel quartiere a sud di

Bruxelles. Nonostante la frenetica e florida attività, realizza per ogni *maison* una facciata differente dove lascia libero sfogo alla sua creatività, senza mai cedere alla realizzazione in serie delle sue opere. Queste sono caratterizzate da colorati bow-windows in legno dalle forme più diverse: profili rettangolari o generalmente poligonali si raccordano in basso mediante mensole in pietra dai plastici motivi naturalistici e nella parte superiore con piccole pagode e con motivi di derivazione gotica. Temi questi, che ritornano negli archi che definiscono i vani di porte e finestre suddivise e decorate da una linea sinuosa e dinamica espressa nel legno, nel ferro e nelle vetrature colorate, ma anche nei graffiti naturalistici che decorano generalmente la facciata. Blérot disegna lo skyline d'intero strade per le quali propone una varietà di motivi di timpani curvilinei, triangolari o mansarde dal profilo curvilineo.

Nascono nuovi quartieri realizzati in nome della nuova arte e rappresentano espressione del culmine raggiunto dalla maestria artistica ed artigiana. Ai nomi già ricordati si aggiungono quelli di Octave Van Rysselberghe, Albert Roosenboom, Paul Saintenoy, Ernest Delune per citare solo alcuni degli autorevoli protagonisti che sulla *fin du siècle* contribuirono alla *nascita di un nuovo stile* ed alla *nascita di una nuova Bruxelles*.

Note

¹ L'origine della città di Bruxelles risale, secondo alcuni documenti del secolo X, al 695 quando compare con il nome *Bruocelle*, il cui termine significa probabilmente "insediamento nelle paludi", a descrizione della condizione dell'epoca. L'anno ufficiale di fondazione, però, si fa risalire, anche se in modo approssimativo, al 977, anno in cui Carlo di Lothier, nominato Duca di Bassa Lotaringia dall'imperatore tedesco Ottone II, fa costruire nell'isola di Saint-Gery, in un'area compresa tra due diramazioni della Senna, un castello ed una roccaforte militare (il Castrum), per difendere il territorio dai Francesi.

² Le industrie tessili erano diffuse nelle Fiandre, nel Brabante e nel distretto di Verviers.

³ P. Sica, *Storia dell'urbanistica, L'Ottocento*, vol.II, Editori Laterza, Bari 1977, pag. 327.

⁴ B.G.Marino, *Victor Horta. Conservazione e restauro in Belgio*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000, pag. 16; T.Demey, *Bruxelles. Chronique d'une capitale en chantier*, vol.1, Paul Legraine Editino C.F.C., Bruxelles, 1990, pag. 95.

⁵ "Gli *impasses* costituiscono una particolarità dello sviluppo territoriale di Bruxelles. A lungo, durante il Medioevo, la città mantenne un aspetto agricolo e le prime case furono costruite lungo il margine dei campi. Più tardi, quando la popolazione della città crebbe, a partire dal XV secolo soprattutto, si dovettero mettere a profitto i giardini e le corti, e furono create piccole città interne in comunicazione con l'esterno attraverso un passaggio- corridoio o una stretta via. Si crearono in tal modo attraverso i secoli centinaia di *impasses* i primi dei quali si formarono nelle vicinanze immediate della Grand Place, tanto più rapidamente in quanto il Mercato era un centro di attrazione intorno al quale si addensava la popolazione dedita al commercio." G. Des Marez, *Les monuments civils et religieux*, Bruxelles 1928, pag. 104, citato da P. Sica, *op. cit.*, pag. 329.

⁶ La Gare du Midi sarà indietreggiata al di là della *Petite Cinture*. La nuova stazione sarà realizzata su progetto dell'architetto Auguste Payen e terminata nel 1869.

⁷ B.Gravagnuolo, *La progettazione urbana in Europa 1750-1960*, ed.Laterza, Roma 1991, pag. 28.

⁸ Termine adottato nei paesi del nord Europa con il quale si indica il "capo dei cittadini" ovvero la carica di sindaco. In Belgio *Bourgmestre* o *Burgemeester*.

⁹ I quartieri interessati dalle opere di risanamento furono: il quartiere Mideeleer, il quartiere delle Halles Centrales, il quartiere di Notre-Dame-du Rouge.

¹⁰ Le società incaricate della costruzione di abitazioni destinate alla classe operaia, da realizzare a Bruxelles o nei dintorni, ne effettuò un numero insufficiente, infatti, la *Société anonyme des habitations ouvrières de l'agglomération* delle 192 abitazioni previste ne realizzò solo 20.

¹¹ Ispettore dei sobborghi di Bruxelles, carica rivestita da Besme dal 1862.

¹² L'*arrondissement* di Bruxelles-Capitale si costituisce di 19 municipalità dall'ampia autonomia, ciascuna con un sindaco ed un consiglio comunale. Oltre a Bruxelles, ricordiamo il comune di Ixelles, Saint Gilles, Anderlecht, Molenbeek, Schaerbeek, Saint Josse, Uccle.

¹³ H.Wieser Benedetti, *Il castello dell'architetto*, in F. Borsi, R.L Delevoy, H.W. Benedetti, *Bruxelles 1900. Capitale dell'Art Nouveau*, Officina Edizioni Roma, Roma 1972, pag. 17.

¹⁴ Franco Borsi ricorda che in seguito ai lavori di risanamento del centro e di svuotamento della Senna il valore dei terreni era decuplicato. In sessanta anni il valore dei terreni nella zona della Grand Place aumentò in media del 400%.

¹⁵ F. Borsi, *Bruxelles 1900: recupero e denuncia*, in F. Borsi, R.L Delevoy, H.W. Benedetti, *op.cit*, pag. 6.

¹⁶ F. Borsi, H. Wieser, *Bruxelles, capitale de l'Art Nouveau*, Vokar, Bruxelles 1992, pag. 30.

¹⁷ Numerosi furono i *Cercles* che diedero voce a tendenze diverse. Ricordiamo *Pour l'Art* del 1891, *Le Sillon* del 1893 e *L'Art Idéaliste* del 1896.

¹⁸ L. Vinca Masini, *Il Liberty, Art Nouveau*, Giunti Gruppo Editoriale, Firenze 2000, pag. 107.

¹⁹ H. Wieser Benedetti, *op.cit*, pag. 17.

²⁰ L. Vinca Masini, *op.cit*, pag. 383.

²¹ Nel 1891 inizia ad Anversa gli studi di architettura. Nel 1893 si iscrive all'Accademia di Beaux-Arts di Bruxelles dove studia fino al 1898 pittura, nel corso di Christian Montald, ed approfondisce la tecnica dei graffiti e della pittura decorativa.

²² G. Fahr-Becker, *Art Nouveau*, Gribaudo/Könemann, Königswinter 2004, pag. 29.

²³ F. Borsi, *Bruxelles 1900: recupero...*, *cit*, pag. 7.

CAPITOLO III
Victor Horta, pioniere di un nuovo linguaggio

3.1 Victor Horta: formazione e matrici culturali

Le biografie di Victor Horta ci raccontano che abbandonò presto i suoi studi di musica, ma il destino preservava per lui, ugualmente, un futuro di *grande maestro*, non di musica, bensì sarebbe diventato il *maestro* di quella generazione di architetti belgi incantati dalle *note della sua musica*. Anche se con la sua opera, e quella che questa ispirò, segnò fortemente l'immagine di Bruxelles, le sue origini sono da ricercare in un'altra città belga, Gand, dove nacque il 6 gennaio del 1861 e visse fino all'età di venti anni. Barone¹, non per nascita, era figlio di un *maître cordonnier*, un calzolaio, che lo avvicinò al mondo delle *arti* attraverso la sua passione per la musica. A dodici anni, nel 1873, frequenta per un anno il corso di solfeggio al Conservatorio di Gand, che abbandonerà presto per iscriversi all'Accademia della città natia, dove frequenterà i corsi di disegno, tessitura e architettura. E' in quest'ultimo campo che ottiene i primi riconoscimenti grazie ai quali, abbandonate le prospettive dei genitori che avrebbero voluto fare di lui il direttore di una fabbrica di tessuti, si reca a Parigi nel 1878, dove scopre *l'entusiasmo per l'architettura*. Qui è tirocinante presso lo studio dell'architetto decoratore Jules Debuysson, nel vivace quartiere di Montmartre, che sarà costretto ad abbandonare solo dopo un anno e mezzo per far rientro in Belgio a causa della morte del padre. Questo breve periodo, però, sarà sufficiente per scoprire l'importanza dell'architettura degli interni e la sua passione per le arti decorative, che non considererà mai secondarie, nonché l'interesse per la realizzazione di modelli preparatori in gesso, che diventeranno fondamentali ed importanti momenti di verifica e materializzazione dei suoi progetti². E' durante la parentesi francese, ricca di stimoli e d'interessanti incontri, che il giovane Horta matura la volontà di elaborare un'architettura nuova e personale, desiderio che riuscirà ad esaudire diversi anni più tardi. Nel 1881 lascia la provinciale Gand, questa volta definitivamente³, per recarsi a Bruxelles, dove s'iscrive all'Académie des Beaux-Arts, nella sezione di Architettura, dimostrando nei tre anni d'intenso studio di essere dotato di grandi e rare capacità. La città d'adozione darà l'occasione al *giovane di talento* di diventare, in pochi anni, il *pioniere* del nuovo linguaggio.

La sua formazione è ovviamente improntata dagli insegnamenti neoclassici dell'accademia, condizionamenti che continuarono negli anni di lavoro presso lo studio del noto architetto neoclassico Alphonse Balat, l'architetto preferito del re, prima di Leopoldo I e poi di Leopoldo II⁴. Grazie alla raccomandazione dell'architetto Allard riesce a conquistare la fiducia del suo maestro per il quale sarà un valido ed attento collaboratore per quasi un decennio, sin dal 1884 quando termina gli studi accademici. Saranno quelli anni molto intensi per Horta e fondamentali per la sua formazione e per la conoscenza del "mestiere". Il maestro, che apprezzava il talento del giovane disegnatore al quale, però, contesterà la volontà di allontanarsi dalle sue regole in funzione della ricerca di un'opera autonoma, è l'autore, tra il 1875 ed 1885, del Palais des Beaux-Arts. Un'opera di grande rigore e pregio dove l'attenzione e lo studio dei materiali è denunciato nell'uso del bronzo affiancato alle colonne in granito del portico. Horta assiste alla conclusione, nel 1893, dei lavori delle splendide Serre del *Grand jardin d'hiver* per la residenza reale di Laeken, dove Balat dimostra una grande abilità nel campo delle costruzioni in ferro e vetro derivata dalla lezione parigina del 1889 che aveva sapientemente sviluppato in "un'espressione di estrema arditezza e chiarezza costruttiva, nel tentativo di un connubio razionalista [...] tra una morfologia tradizionale per lui irrinunciabile e uno scoperto integralismo nella logica del ferro"⁵.

Questa sarà l'occasione per Horta di acquisire importanti insegnamenti sull'uso combinato del ferro e del vetro che utilizzerà in soluzioni originali e di grande pregio.

I progetti che realizza negli anni ottanta risentirono molto degli insegnamenti accademici e furono permeati interamente dalla lezione di Balat. Come ricorda Horta nelle sue *Mémoires*, a cui si dedicherà dal 1939, "Balat ci trasmise la conoscenza del vero classicismo, conoscenza che ci permise di trasferirne lo spirito e la grande lezione agli altri stili e di trarne spunti nuovi e interessanti". Horta ha eccelso anche nel gusto neoclassico con il progetto del 1884 di un palazzo per un Parlamento che gli varrà il Prix Godecharle⁶. Solo pochi anni separano i progetti di matrice classica per un Museo di Storia Naturale del 1887, premiato con il Grande Premio Triennale di Architettura dell'Académie des Beaux-Art di Bruxelles, il progetto del 1888 per un Kursaal da costruire sul terreno dell'antico osservatorio, per il quale consegue il secondo

premio, e del Faro Baudouin del 1888, che gli varrà il secondo premio al concorso Triennale dell'Académie Royale des Beaux-Arts, da quel progetto, l'hotel Tassel del 1893, che segnerà una svolta radicale nel suo linguaggio e nella sua professione e l'auspicata risposta alla richiesta di una nuova figurabilità.

La Bruxelles che accoglie Horta è una città votata al gusto neoclassico. E' la città delle trasformazioni volute da Anspach e che vede la costruzione dell'imponente Palais de Justice, opera dell'architetto Joseph Poelaert, molto ammirato dal giovane architetto che sarà condizionato per il progetto del Faro Baudouin, significativamente, dalla Colonne du Congrès progettata da Poelaert nel 1859.

Le grandi opere sopra menzionate, che gli varranno diversi riconoscimenti, ma che non saranno realizzate, sono ideate negli anni in cui Horta si dedica a diversi monumenti in collaborazione con i suoi amici scultori. E' il 1885 quando Horta, non a Bruxelles ma a Gand, realizza la sua *prima opera* ancora lontana, però, da quel nuovo linguaggio su cui meditava da tempo. Il giovane architetto, a soli venticinque anni, con grande entusiasmo realizza un gruppo di tre case legate ancora al gusto classico, ma che presentano alcune significative innovazioni che suscitarono notevoli apprezzamenti nella città natia.

Per il disegno della facciata, unica per le due case abbinate in rue des Douze Chambres, Horta prevede una *severa e simmetrica* composizione in mattoni e pietra bianca ritmata da finestre *gerarchicamente* definite: rettangolari dal profilo superiore leggermente curvilineo, quelle del piano rialzato poggiante su un unico davanzale aggettante, ad arco a tutto sesto per il piano nobile ed il secondo, che rievocano linguaggi rinascimentali. La composizione è caratterizzata dalla presenza di due fasce orizzontali, una definita dalla cornice continua su cui poggiano le finestre del piano nobile che accoglie i bassorilievi realizzati da Hippolyte Leroy, e l'altra dal fregio a coronamento della facciata con i dipinti a graffito del pittore Jules De Witte. I successi suscitati, però, non confortarono il giovane Horta, invaso da una *inquieta creatività*, non ancora libera di esprimersi.

E' indiscutibile, quindi, la profonda conoscenza che Horta ha del linguaggio classico, e fu proprio una tale consapevolezza che lo spinse verso una *necessaria ricerca del moderno*. Franco Borsi propone un'interessante analisi di quei fattori che hanno, o avrebbero, inciso significativamente, in modo più o meno

cosciente, sulla definizione del linguaggio hortiano e sulla formazione del giovane architetto. Chiama in causa l'altra corrente che vede nello stile gotico la soluzione per le nuove esigenze di vita e di gusto. La stessa Bruxelles, così come Gand o Bruges, custodivano testimonianze architettoniche gotiche che molto avevano da insegnare. In esse è possibile trovare le matrici dell'espressività hortiana o, come afferma Borsi, della sua *libertà*, che vanno dai temi degli sbalzi, all'articolazione delle bucature in relazione alla distribuzione spaziale interna, dalle soluzioni dei portali, all'uso attento ed accurato dei materiali, insegnamenti che Horta trasferisce anche nell'uso della pietra per la quale, volentieri, ripropone la tradizionale articolazione bicromica costantemente presente nella tradizione belga.

E' necessario ricordare che Horta ebbe l'occasione, non solo durante il suo soggiorno parigino, di conoscere e condividere gli studi ed il pensiero del grande teorico dell'architettura Viollet le Duc del quale seguirà la strada indicata ma che percorrerà con senso critico imprimendole un'evoluzione inevitabile.

Horta divenne un architetto meticoloso ed attento, talvolta maniacale nella cura puntuale del particolare. Concepisce le arti unificate, adoperate coralmente nella definizione di un'opera completa ed armonica. Apprezza l'impostazione e l'opera dei pittori fiamminghi del XV secolo per i quali "l'architettura assume una funzione non già accessoria, ma di spazio dove si svolge l'azione"⁷, e questo spazio è concepito dal pittore che rivela una profonda conoscenza e comprensione dell'architettura o di concerto con lo *specialista* architetto.

La frequentazione dello studio di Balat fu per Horta l'occasione per entrare in contatto e diventare membro di diverse associazioni come la *Société Centrale d'architecture de Belgique*⁸ (S.C.A.B.) e la Loggia Massonica *Les Amis Philanthropes*, grazie alle quali conosce l'establishment intellettual-accademico, artefice dell'arricchimento intellettuale del giovane. Il movimento massonico belga è stato associato sempre al movimento politico progressista socialista, che fin dal 1834, fonda l'*Université Libre de Bruxelles*. I fortunati ed importanti incontri fatti in questi ambienti gli apriranno le porte verso il mondo della sua principale committenza che gli consentirà di raggiungere, in pochi anni, il meritato successo. E' qui che ha la possibilità di conoscere il professor Emile Tassel, artefice dell'incontro con Eugène

Autrique, per il quale progetterà la prima abitazione nella capitale belga, e grazie ai quali riceverà nel 1892 la cattedra di disegno al corso di architettura dell'Ecole Polytechnique di Bruxelles, che conserverà fino al 1911⁹. L'amicizia con Tassel sarà per Horta foriera di grandi fortune. Oltre a costruire per lui, nel 1893, la *maison* che è considerata il capolavoro ed il manifesto programmatico della nuova arte, gli presenterà Lefébure, segretario di Ernest Solvay, proprietario dell'impero industriale produttore della soda, per la cui famiglia realizzerà diverse committenze¹⁰, tra cui primeggia *l'hôtel de maître* realizzato per Armand Solvay in una delle più lussuose strade della nuova Bruxelles, l'Avenue Luise. La cerchia delle sue prestigiose amicizie si arricchì dall'avvocato Frison, per il quale realizzerà due *maisons*, all'assessore della città di Bruxelles Max Hallet, dal Segretario Generale della colonia reale del Congo Edmond Van Eetvelde, all'industriale Octave Aubecq. L'elenco potrebbe continuare citando molti altri illustri personaggi che riversarono su Horta una totale fiducia consentendo al talento e all'ingegno dell'architetto di esprimersi. Vitale fu non solo per Horta, ma potremmo dire per l'intero movimento Art Nouveau, l'alleanza tra *l'élite intellettuale* degli artisti e *l'élite borghese* più evoluta. Come ricorda Musil "uomini pieni di intraprendenza pratica si incontravano con uomini pieni di intraprendenza spirituale"¹¹, dalla cui alleanza fiorirono mirabili creazioni. Le motivazioni di un tale sodalizio sono da individuare, da una parte, nella volontà della committenza di accogliere la *riforma dello stile di vita* proposto con le nuove architetture e, dall'altro, negli interessi speculativi agevolati dall'uso del nuovo linguaggio congiunto ai nuovi programmi d'espansione promossi dalla classe borghese industriale più audace. Si commetterebbe un grave sbaglio nel limitare la lettura e la comprensione del nuovo stile limitatamente all'aspetto *estetico-decorativo*, che vede nella linea la materializzazione di un nuovo *sentimento* di libertà che trae gli insegnamenti dalle forze della natura. "L'Art Nouveau è un'arte essenzialmente mimica che evoca, suppone e provoca un certo modo di comportarsi. Non modifica cioè il comportamento solo condizionandolo materialmente [...] ma imitando astrattamente lo stesso comportamento, mimando personaggi e gesti, offrendo quindi il modello plastico analogico di uno stile di vita"¹². Un nuovo stile di vita che non si limita all'aspetto più propriamente pratico, ma

coinvolge la sfera psicologica, le emozioni e i sentimenti. Con l'Art Nouveau, e principalmente con l'opera di Victor Horta, assistiamo alla materializzazione delle teorie estetiche dell'*Einfühlung*, secondo le quali "l'emozione artistica consiste nell'immedesimazione dello spettatore nelle forme, e perciò nel fatto che l'architettura trascrive gli stati d'animo nelle forme del costruire, umanizzandole ed animandole. Guardando le forme architettoniche noi vibriamo in simpatia simbolica con loro, perché esse suscitano delle reazioni nel nostro corpo e nel nostro animo"¹³. E' nel 1891 che iniziano a comparire e diffondersi le prime teorie sull'*empatia*, proprio negli anni in cui Horta è finalmente pronto a far sbocciare quel seme che con pazienza e con una accurata meditazione aveva coltivato. Abbiamo più volte ribadito che è con il progetto dell'hotel Tassel, iniziato nel 1892, che il giovane architetto dà vita ad una *nuova stagione* dalla breve, ma intensa vita. Si è spesso parlato della comparsa improvvisa di un tale linguaggio che da subito si è presentato perfettamente controllato in ogni particolare, sicuro e convincente. Ma è logico pensare che l'intraprendente architetto abbia assorbito le contaminazioni e le influenze di quei vivaci movimenti culturali che sintetizzati ed uniti ad una singolare genialità hanno dato vita non solo ad un nuovo vocabolario ma ad una nuova sintassi, frutto di un'attenta quanto *originale* ricerca. Il suo intento è quello di creare architetture *vive* capaci di trasmettere un principio, un modo di vivere condizionato dalle differenti esigenze. "Le memorie di Horta – afferma Portoghesi - rivelano un modo di porsi rispetto alla sua opera, al suo mestiere, ai suoi committenti che i teorici dell'*Einfühlung* avrebbero potuto adoperare come esempio probante"¹⁴. Ricorrendo alle parole di Horta – la casa non solo deve essere a immagine della vita di chi l'abita, ma esserne addirittura il ritratto – ed è con questo spirito che affronta ogni progetto, dall'hotel Tassel, realizzato per un brillante professore scapolo, con la passione per la fotografia e le proiezioni a lanterna magica, all'hotel Winssinger, dove l'attenzione è concentrata nel creare un ambiente comodo e confortevole "per rispondere ai bisogni di una sposa malata".

La sua opera è decisamente frutto di una grande passione. Se è vero che presto diventerà l'architetto più caro di Bruxelles, per la realizzazione dell'*hôtel particulier* dell'amico Autrique, decide di *sacrificare* gran parte del

suo onorario per realizzare una facciata in pietra bianca non realizzabile altrimenti con la cifra a sua disposizione. E' possibile distinguere più fasi che segnarono non solo la vita personale dell'architetto fiammingo, ma in modo significativo la sua vita professionale. Ad un primo periodo incentrato sulla formazione accademica e professionale, invasa inevitabilmente da un lessico di matrice classica, seguirà una seconda fase, quella più felice e identificativa dell'opera dell'architetto, che va dal 1893, anno in cui esplode la nuova creatività, agli ultimi anni del primo decennio del secolo XX, quando si assiste ad un progressivo abbandono del linguaggio Art Nouveau, per traghettare verso il terzo ed ultimo periodo in cui predilige stilisticamente un linguaggio Art Déco contaminato da condizionamenti linguistici classici.

Limitate saranno le opere che realizzerà prima del 1893 e che vedono nel progetto dell'Edicola Jef Lambeaux nel Parc du Cinquantenaire del 1889, il primo incarico ufficiale propostogli da Balat, la concezione e l'articolazione di un opera neoclassica non priva di interpretazioni innovative. La seconda fase lo vedrà assorbito totalmente dalla progettazione, per una committenza privata, di numerose *maisons*, *hotels* e *chalet*. Ma sarà incaricato anche della realizzazione di grandi magazzini, di una scuola materna, primo incarico pubblico, per poi raggiungerà l'acme con il progetto della prestigiosa nuova sede del Partito Socialista a Bruxelles, la *Maison du Peuple*.

Il tramontare della "cultura art nouveau" coincide con la vigilia del primo conflitto mondiale. In quegli anni Horta sarà costretto a partire per gli Stati Uniti per fare rientro in patria solo nel 1919, terminata la guerra, quando si dedicherà alla conclusione di quei grandi progetti, forzatamente interrotti, come il Musée des Beaux Arts a Tournai, l'Ospedale e la cappella Brugmann, il Palais des Beaux Arts a Bruxelles e la Stazione Centrale della capitale belga, che sarà ultimata solo nel 1952, quando il suo ideatore era morto ormai da cinque anni.

La reputazione che guadagna in ambito internazionale è conquistata grazie alla partecipazione alle Esposizioni Internazionali di Arti Decorative di Torino del 1902, dove realizza per il padiglione belga decorazioni e mobili e di Milano del 1906 per la quale realizza il portico d'ingresso in collaborazione con lo scultore Pieter Braecke e Ferromarie. Dovranno trascorrere più di venti anni perché sia incaricato nuovamente di rappresentare il Belgio

all'estero. E' il 1925, infatti, quando realizza per l'Esposizione Internazionale di Arti Decorative di Parigi, il Padiglione d'Onore del Belgio, occasione in cui verrà nominato dallo Stato francese *Ufficiale della Légion d'Honneur*.

3.2 Il linguaggio

"Nell'esercizio dell'arte possiamo gareggiare con la natura solo quando abbiamo appreso, almeno in parte, come essa procede nel dar forma alle sue opere."¹⁵

J.W. Goethe

Nella vitale Bruxelles, Horta assorbe molteplici sollecitazioni provenienti dai circoli d'avanguardia e dai diversi gruppi culturali. "Hodler e il primo Munch, Knopff e Toorop – scrive Vittoria Girardi – trovano in Horta il primo traduttore in architettura delle loro ricerche pittoriche"¹⁶, ma come chiarisce lo stesso Horta, in una lettera scritta a Pevsner, il suo intento non è quello di imitare il linguaggio dei pittori, ma quello di creare un linguaggio altrettanto personale e libero da imitazioni.¹⁷

Motivi sinuosi sono coerentemente utilizzati nelle piante, nelle curvature delle pareti esterne e nelle scattanti "decorazioni" che proliferano sui pavimenti, soffitti, pareti e vetrate di porte e finestre, conferendo allo spazio un forte e dirompente dinamismo. "La dinamica d'una composizione sarà efficace soltanto quando il movimento d'ogni particolare s'adatta logicamente col movimento del tutto. [...] Dalle arterie principali il movimento scorre nei capillari del più piccolo particolare; il tema iniziato a livello più elevato deve esser continuato coerentemente sino al livello più basso e gli elementi che appartengono ad uno stesso livello debbono andare d'accordo"¹⁸. Così Arnheim introduce il concetto di *composizione dinamica*: esso è tradotto nel linguaggio di Horta e non delude dette aspettative. Tutto ciò che è plasmabile, il ferro, la pietra, il legno, sarà usato dall'architetto belga secondo un movimento circolare di trascinamento che vede la sua genesi nell'uso combinato di motivi a *spirale* e *sinusoidali*. Nelle *Mémoires*, Horta afferma di essere ricorso alla linea curva, la *linea serpentina*, per legare organicamente le diverse parti della sua architettura.

Non è l'uso della *linea serpentina* e *ondeggianta*, però, che qualifica l'opera ed il linguaggio hortiano, bensì esse si fondano sulla sua capacità di usarle in modo appropriato e bilanciato, nella ricerca costante di una composizione equilibrata ed armonica, nell'individuazione della "giusta linea", scelta tra una gamma infinita, così esplode la sua genialità. Suo obiettivo, perseguito

divinamente, è l'individuazione di quelle linee che - prendendo in prestito l'attenta analisi che più di un secolo prima aveva condotto Hogarth¹⁹ - definiamo *linee della bellezza e linee della grazia*. Infatti la linea serpentina di Horta è la linea della bellezza, quella "che da libero gioco all'immaginazione e delizia l'occhio [...], ma lo informa anche della quantità e della varietà dei volumi [...] (a cui è conferita) grazia ed eleganza. [...] L'occhio è particolarmente intrigato e trae piacere dall'inseguimento di queste linee serpentine, poiché nelle loro torsioni le concavità e convessità si offrono in modo alterno alla sua vista"²⁰. Le linee di Horta catturano l'osservatore in un continuo gioco di rimandi tra gli elementi e lo accompagnano fin dall'esterno, dove la linea ondeggiante plasma la pietra ed investe, con la medesima energia, il ferro di architravi e pilastri, di colonnine e ringhiere, che a sua volta "contaminano" il legno di serramenti e portoni invitando alla scoperta dell'interno dove si custodiscono una pluralità di temi. Dai pavimenti musivi che introducono negli atrii e che sembrano materialmente catturare come liane gli ospiti che sono spinti alla scoperta dello spazio privato, alle sinuose ringhiere in ferro che seguono il passo di chi conquista la scena, dai decori a parete, alle linee che plasmano travi e pilastri, dagli arredi alle più minute rifiniture, tutto è dominato dalla *linea hortiana*, dalla forza di una linea che partendo da un punto si dipana per conquistare lo spazio pluridimensionale.

La predilezione per la linea curva e la definizione di profili originali è dichiarata già nel progetto dell'Edicola Jef Lambeaux, il padiglione che doveva accogliere un immenso bassorilievo dello scultore simbolista, dal titolo "*Le Passioni Umane*". Qui Horta rielabora il repertorio classico in termini personali ponendo l'accento sui problemi ottici della percezione. Ricorda nelle *Mémoires* che "si è voluto immaginare che le linee curve che ho introdotto nella mia architettura nascessero dalla pura fantasia. In realtà ero alla loro ricerca dal momento in cui sono uscito dalla scuola e ancora quando mi trovavo presso Balat e sotto la sua totale influenza. Il Tempietto (Lambeaux) ne è una prova: non esiste una sola linea che sia retta, tutte le verticali sono curve".

Altro tema caro all'architetto belga, già sperimentato nel Padiglione del Parco del Cinquantenario, e che qualificherà tutta la sua opera, è la giustapposizione tra le parti: non bruschi cambiamenti, bensì il lento e vitale

scorrere di una linfa che si insinua in innumerevoli direzioni, investe piani e superfici, confronta materiali tra loro disomogenei, plasma la materia e la rende duttile e soggiogata al suo estro. Horta, per primo, ebbe il coraggio di impiegare il ferro nell'edilizia privata non solo per fini statici, ma questo materiale diverrà per lui una questione squisitamente autobiografica: è la sua “esperienza dell'Architettura”, l'occasione per mettere in scena un artificio costellato di punti, di linee, di superfici, ma anche di giunti, di imbullonature, di fusioni, che nella ricca narrazione fiamminga diverranno la personificazione di un dialogo romantico che l'architetto instaurò con la città e la sua privilegiata committenza.

La leggerezza grammaticale e sintattica che ne governano il disegno appaiono, allora, non più solo necessitate ai fini strutturali, ma accresciute di una illimitata generosità materica, contaminata di evocazioni ed immagini che si spingono ben oltre l'interesse per la materia ferrosa o per certe fluidità ad esso congiunte. “Lo modellò, lo fuse, ne prolungò il linearismo attraverso partiti ornamentali, ne fornì una legittimazione sul terreno fantastico”²¹, piegando e modellando il ferro secondo le linee di forza, nel rispetto della scienza delle costruzioni e dell'insegnamento che ci proviene dal mondo naturale. “*Scruter la nature hors de règles admis non par l'image mais par la théorie que nous pouvons en tirer*”²² ribadirà più volte l'architetto, per il quale l'esperienza del mondo naturale si connota di necessità nel comprendere i rapporti che si instaurano tra un “albero ed un rampicante, tra il tronco ed un ramo innestato”.

Il mondo naturale è per lui un luogo da conoscere e da studiare per comprendere il funzionamento, i rapporti e le relazioni tra le parti che interagiscono negli organismi vegetali ed animali, da cui attingere forme, da non assorbire passivamente, o proporre mimeticamente, ma da rielaborare in un linguaggio personale che attraversa la totalità delle sue opere e del suo insegnamento accademico²³. Infatti coerentemente alle sue teorie e riflessioni dell'apporto della natura all'architettura inviterà i suoi discepoli ad osservare da vicino le creazioni del mondo organico, suggerendo ad ognuno di loro di costruirsi un erbario e di collezionare insetti.

Gli steli ed i fusti degli alberi sono i modelli delle sue linee fluenti: “*Je laisse la fleur et la feuille et je prends la tige*”²⁴, il ritmo, il biomorfismo ed il naturalismo soppiantano la

regola classica e diventano la sintassi che governa la composizione.

Abilmente fa colloquiare tra loro i diversi materiali, ponendo particolare attenzione all'azione elementare delle forze che agiscono sugli stessi. Risolve le connessioni tra pietra e ferro, ferro e legno, pietra e legno con plastiche soluzioni, più o meno complesse, derivate dalla conoscenza dei comportamenti dei materiali sotto l'azione di forze di trazione, tensione e compressione. "Alla callosità ossea, all'attacco del picciolo con il ramo o al ringrosso della corteccia attorno all'innesto operato su un tronco"²⁵, egli fa ricorso per declinare gli elementi che si compongono in architetture assoggettate alla natura ed alle relazioni che questa è in grado di inverare con l'architettura.

L'energia, la forza ed i riferimenti *biomorfi*, che investono le opere di Horta, sono chiaramente dichiarati fin dalle composizioni delle facciate. Qui, come per l'hotel Tassel, l'hotel Solvay, l'hotel Winssinger, ma la lista potrebbe continuare, è evidente la sua lotta contro "l'inerzia delle cose inanimate". Le soluzioni adottate, con motivi sinusoidali più o meno accentuati, sembrano derivare da forze spingenti dall'interno, che definiscono profili di corpi animati. Mensole a sostegno di bow-window, fasci di modanature che nascono dalla parete, determinano morbide curve a balestra che si concludono nuovamente scorrendo sul piano della facciata. La pietra è abilmente lavorata e le connessioni tra i materiali o tra gli elementi sono definite con ineguagliabile sensibilità: la pietra è modellata quasi a voler simulare un velo mosso dal vento, le linee che definiscono le finestre, difficilmente sono piane e rette. Queste cedono il passo a bordi arricciati e a famiglie di pieghe concentriche che si sovrappongono in armoniose gerarchie. Motivi fitomorfici definiscono i pilastrini in ferro e in pietra, come quelli che realizza per il mezzanino dell'hotel Tassel, dove la pietra si modella per ancorarsi al bow-window e per accogliere la trave in ferro. Ancora motivi biomorfi nelle forme dei ferri sagomati a definire ringhiera, dove i motivi naturalistici non sono sempre riconoscibili. Per la ringhiera del primo piano della sua abitazione privata propone un disegno iterato d'iris d'acqua e a coronamento del bow-window, modella plasticamente la pietra per accogliere la balaustra in ferro che rievoca il tema delle ali di una libellula, motivo che riprende nel fregio dell'architrave in ferro di una delle finestre dell'ampliamento dell'Hotel Van Eetvelde. Il

biomorfismo di Horta segue quindi un processo *colto* e *non casuale*, le sue linee non nascono da forze spontanee ed istintive, ma derivano da attenti principi. Il rapporto tra forma, funzione e gesto assume, infatti, un ruolo fondamentale. Si pensi agli innumerevoli disegni di maniglie che saranno concepite per congiungersi ad una mano e per mimare l'atto dell'impugnare, di girare e di spingere, così come il disegno dei gradini d'invito delle scale che protendono in avanti, o nelle ringhiere che s'inflettono per facilitare e rappresentare l'operazione dello sporgersi. Linee fluenti sapientemente tracciate, cariche di energia e detentrici di quei valori semanticici e simbolici che dalla linea è trasmessa ai piani ed ai volumi. Nel rispetto dei suoi principi risolve in ugual modo sia le composizioni che si concludono nella bidimensionalità delle superfici che quelle che consentono la libertà del movimento tridimensionale. Concepisce le *decorazioni* non come elementi indipendenti e sovrapponibili all'architettura, ma esse “sono le membrature principali stesse che, esaurito il proprio compito costruttivo, cercano un momento di libertà e di evasione fantastica, un <<tempo libero>> contrapposto alla <<fatiga>> compiuta”²⁶. Elementi funzionali, costruttivi e decorativi tendono ad interpenetrarsi e ad unificarsi, assumendo un ruolo plurifunzionale, applicato indifferentemente all'architettura nella sua totalità e che investe sia gli elementi strutturali di travi e pilastri che gli elementi di arredo. Tra le tante significative soluzioni sono da citare la pensilina d'ingresso del Jardin d'enfants, dove una struttura in ferro e vetro si protende in avanti per raccordarsi al piano di facciata mediante l'incurvamento della pietra, che in guisa di mensola, accoglie in un gesto carico di forza le plastiche e sinuose piattine che sostengono la pensilina; il balcone-pensilina della Maison Horta, le grondaie che negli angoli terminano con motivi naturalistici e le plastiche strutture in pietra o in ferro a sostegno di balconi e bow-window.

3.3 L'uso dei materiali

“Quando struttura e forma sono inseparabili, gli edifici non hanno solo bellezza, ma anche verità. Sono fedeli al loro scopo, ai loro mezzi, ai loro tempi”.

P.L.Nervi

Le opere di Horta individuano nella loro globalità la nascita di un *opera d'arte totale*. Così come uno scultore sceglie con accuratezza la materia da modellare, Horta in modo sapiente ed attento individua quei materiali che, abilmente configurati, modellati ed accostati, diventano il tramite e lo strumento espressivo del suo “stile”, rivelando una conoscenza quasi tattile del materiale e delle sue disponibilità alla forma che solo l'artigiano possiede.

Converte in materia gli insegnamenti di Viollet le Duc da cui scaturisce la predilezione per l'impiego del ferro lasciato a vista, senza rivestimenti o camuffamenti e della pietra da taglio che denuncia porosità e composizioni organolettiche.

Lo stretto legame che s'instaura tra l'architettura del ferro e l'*art nouveau* è spiegata da De Fusco attraverso la teoria dell'*Einfühlung* che trova “la sua traduzione artistica, la sua versione nella prassi figurativa nel principio delle linee-forze o più generalmente nel nuovo diffuso ideale lineare. L'uso del ferro nell'architettura dell'*Art Nouveau* può spiegarsi in molti modi, dal più ingenuo, ma allora fortemente sentito, di dare cioè uno <<stile>> a questa energia potenziale, a quello più complesso che connette fattori tecnici, produttivi e sociali”²⁷.

Il ferro, così come la ghisa e poi l'acciaio, subiscono un processo di *rivitalizzazione* e *rivalutazione* per elevarsi a materiali degni di essere utilizzati per le architetture residenziali. Gli elementi strutturali più o meno articolati vedono la combinazione di elementari profili a C ad L e a doppio T, che si compongono in originali unità espressive di grande efficacia e tensione, nonché cariche di quei valori statici ed energetici ispirati al “razionalismo logico delle strutture medioevali”. Pilastri, travi composte e reticolari si articolano in vere e proprie sculture spaziali piegando e modellando profilati e putrelle e realizzando

anche elementi che, estranei alla produzione standard, individuano nelle leggi organiche, che regolano la natura, la propria genesi. Propone una trasfigurazione della classica colonna che diventa, grazie alle capacità statiche dei metalli, esile elemento a sezione circolare o ovale ed insieme ai piastrini in ferro è adottata sia in facciata, dove spesso è proposta come elemento strutturale per bifore e trifore, che per gli interni, dove l'emblematica coppia di colonne che segnano l'ingresso al vestibolo dell'hotel Tassel o le alte colonne che realizza per i Magazzini Waucquez, esprimono la poetica del linguaggio hortiano. Il ferro usato con grande disinvolta si presta ad assumere le plastiche forme disegnate dall'architetto come quelle delle numerose declinazioni di capitelli, per i quali propone motivi che rimandano a temi organici più o meno complessi, così come le basi delle due colonnine in ferro, esili ed altissime, dei due bow-windows interamente in ferro della splendida facciata dell'hotel Solvay. "La base delle colonnette in ferro è [...] agganciata ad un nastro che emerge dalle mensole liberamente annodato e quasi fluttuante nel vento"²⁸. Ugualmente accurati e originali i terminali delle quattro sottili colonne di ferro del bow-window dell'hotel Winssinger, dove plasti riccioli diventano sostegno ed elemento di raccordo delle colonnine con la struttura retrostante. Con singolare sensibilità risolve le connessioni tra parti differenti e materiali diversi. Si pensi alla soluzione adottata per le colonnine dello scalone principale della *Maison du Peuple* dove le basi sono modellate per ancorarsi, con motivi naturalistici, alla pietra che assume una plasticità quasi morbida che investe ugualmente il ferro in un motivo di pieghe curvilinee sovrapposte accolte dall'analogia conformazione della pietra. "Egli combinò materiali morbidi (come il legno), materiali duri (come il marmo) e grezzi (come il ferro) a comporre unità quasi elastiche"²⁹. Le influenze e gli insegnamenti che recepisce dai numerosi scritti del teorico francese Viollet le Duc, che arricchiscono la sua personale biblioteca, non si limitano al solo utilizzo del ferro, ma anche alle teorie legate alla configurazione del dettaglio che doveva derivare *logicamente dall'insieme*.

Il ferro non è impiegato solo per gli elementi strutturali, ma consente anche la creazione delle splendide ringhiere per scale, bow-windows e balconi, dove l'anonima piattina in ferro perde la sua consistenza materica per assumere

l'andamento di forme organiche simili a piante ricurve o, come si è spesso asserito, a *volute di fumo*.

Fin da subito Horta dichiara la posizione che assume nei confronti dei prodotti dell'industria: "accettiamo il prodotto delle macchine – asserisce - ma poi modifichiamolo a mano"³⁰. Il suo intento, peraltro mai tradito, consiste nell'individuazione del prodotto, che è *onestamente* usato come, ad esempio, per l'hotel Van Eetvelde. Nel 1895 Horta è incaricato da Edmond Van Eetvelde della progettazione della sua residenza in Avenue Palmerston. Qui l'idea concepita dall'architetto suscita una duplice e contrapposta reazione. Se da una parte trova Van Eetvelde entusiasta e pronto a comprendere l'innovativa proposta, che trova nell'impiego della struttura in ferro priva di rivestimenti la chiave che apre ad un nuovo e libero linguaggio, dall'altro fa i conti con il gusto di matrice classica, ormai consolidato, caldeggiato da Madame Van Eetvelde. Fortunatamente prevalse la volontà del marito, ed Horta fu libero di esprimersi in quello che è considerato un capolavoro di soluzioni. Tra le tante si guardi alla facciata caratterizzata dall'aggetto del primo e del secondo piano appoggiato su grandi mensole metalliche. Questa è ritmicamente scandita dalla struttura in ferro che unita a *sottili inflessioni* curve, accompagna i serramenti e gli architravi delle finestre che si alternano a pannelli in mosaico dai motivi à *coup de fouet* che rivestono la muratura di mattoni.

L'apogeo è raggiunto da Horta nell'uso combinato del ferro e del vetro. Egli ne subisce il fascino comprendendo la grande capacità espressiva e funzionale, nonché tecnica che si riflette in una estrema libertà compositiva. È possibile individuare nella soluzione proposta per la facciata della *Maison du Peuple*, che vede l'impiego di esili montanti in ferro che ritmicamente scandiscono il motivo curvilineo della stessa e che disegnano la partitura delle vetrate, l'anticipazione dei futuri *curtain wall*. Il sodalizio tra due materiali permane in un altro tema a lui molto caro, quello dei lucernai, strumenti funzionali per la captazione e l'orientazione della luce, ma anche momento di grande comunicazione espressiva capaci di definire spazi in cui, grazie alla luce filtrata dalle vetrate colorate, variamente articolate, si creano pause di *mistiche atmosfere*.

E' indubbio che motivi simbolici e comunicativi, ancora una volta legati ai principi sostenuti dall'estetica psicologica, spiegano il disegno di quegli elementi

realizzati in ferro la cui dimensione non è sempre giustificata da motivi statici. Ancora De Fusco osserva che "gli elementi di ferro sembrano usati per inserire o sottolineare un partito architettonico mediante un *segno*, con un tratto solo lineare retto o curvilineo; e questa azione grafica viene effettuata con un materiale che offre grandi elementi lineari prefabbricati o modellati, fuori opera, al posto delle sagomature ottenute con la sovrapposizione di piccoli conci di pietre. Oltre a consentire questa *scrittura dinamografica* (...), gli elementi di ferro, queste linee-forze prefigurate, potevano essere modellati ed elaborati molto al di là dei limiti consentiti dalla pietra"³¹. Per la facciata dell'hotel Tassel Horta concepisce grandi architravi in ferro dipinti di colore verde chiaro - per accentuarne il carattere innovatore - che poggiati sulle colonnine, sui profilati metallici e sulla pietra si rincorrono con motivi poligonalni. Con eguale attenzione e rispetto della logica d'impiego strutturale e tecnologico del ferro affronta il disegno degli architravi per l'hotel Solvay. Qui i toni del ruggine e dell'ocra esaltano le composizioni: essi uniti alle connessioni chiodate, sottolineano le parti delle travi che ricevono i maggiori carichi, gli appoggi e in corrispondenza delle basi delle alte colonne del bow-window, assumono dimensioni maggiori.

Splendida la soluzione che Horta prevede per il portale d'angolo tra la rue des Pigeons e la place Emile Vandervelde della *Maison du Peuple*. Qui un vigoroso aggetto in ferro protende in avanti in un originale elemento ad *unghia* con il triplice scopo di base per la struttura angolare, di riparo e d'invito all'accesso. Si compone di dieci parti saldamente bullonate che rievocano le regole della stereotomia³² per la conformazione ed il taglio dei conci di pietra. La sua concezione è riconducibile a quello delle *trompe*³³, piccole superfici la cui genesi geometrica è da ricercare nelle superfici strombate di coni o sfere e che, come gli archi e le volte, scaricano il peso dell'intera struttura soprastante sulle imposte. Qui la pietra accoglie il carico che le viene demandato e, vinta la resistenza della materia, la trave sembra affondare in morbidi motivi organici che sottolineano la carica tensionale che dal massimo punto di forza, quello di contatto, si incanala e va perdendosi tra le pieghe scolpite nella pietra.

Se decisamente significativo è per Horta l'uso del ferro, si rifiuta però di far dipendere il suo linguaggio dal solo uso

del nuovo materiale. Nelle sue mani la pietra parla la stessa lingua del ferro rimanendo fedele agli insegnamenti di Viollet le Duc che esortava alla “*verità rispetto ai metodi costruttivi*” ribaditi prima di lui da Semper: “Lasciate che il materiale si esprima da sé e si mostri senza veli, nella forma e secondo le proporzioni messe alla prova dall’esperienza e dalla scienza e riconosciute come le più convenienti. Lasciate che il mattone, il legno, il ferro appaiano per quello che sono, ciascuno in accordo con le leggi della statica che più gli si addicano. Questa è la vera semplicità”³⁴.

Tra i preziosi insegnamenti che assimila dal maestro Balat, è significativa l’indicazione di ricorrere ad un uso attento dei materiali locali. La cultura autoctona, come già anticipato, eserciterà inevitabili fascinazioni nel linguaggio hortiano. L’uso del mattone, che ha caratterizzato fortemente le architetture dei Paesi Bassi, condizionerà Horta che, ai suoi esordi, ricorre al mattone a faccia vista, per realizzare le case a Gand. Se qui però il mattone configura un fronte che denuncia una sostanziale adesione storicistica, è nella Maison du Peuple che quel *materiale della tradizione* unito al ferro, al vetro, ed alternato alla pietra bianca calcarea, compone quell’unità dalla singolare efficacia e dalla essenzialità mai più raggiunta. Denuncia all’interno, nell’uso attento della muratura di mattoni lasciati a vista ed alternati alla pietra bianca, una continuità di linguaggio che, originato in facciata, si insinua all’interno caratterizzando il grande vestibolo ed accompagnando lo sviluppo della doppia scala principale.

Esigenze di natura economica spingeranno Horta ad utilizzare il mattone per i prospetti secondari, come accade per l’hotel Tassel o per l’hotel Solvay, dove i mattoni rossi si alternano a ricorsi di pietra bianca calcarea risolte con la sensibilità che contraddistingue il linguaggio hortiano. Il risultato è riconducibile ad un lessico in cui prevale quella componente più astratta dell’art nouveau contraddistinta da un raffinato stile lineare. A testimonianza dell’attenzione e della scrupolosità con cui l’architetto affronta qualsiasi tema, si guardi alla soluzione per la stalla dell’hotel Solvay, dove la continuità della muratura in mattoni rossi è interrotta da alterni ricorsi in mattoni bianchi, che ritornano nella cornice disegnata per le voltine del solaio di copertura, modularmene ripartito dal segno delle putrelle dipinte di bianco. Il tema dei mattoni policromi qualificherà poi la

maison dell'amico Sander Pierrot, dove il mattone cede il campo alla pietra blu solo per i punti di maggior sforzo e nelle parti di maggiore impegno linguistico dando “la misura di quanto sia possibile enucleare del suo linguaggio in condizioni economiche più modeste, con più essenziali ed esecutivamente semplici elementi caratterizzanti”³⁵. Ma è nell’Ospedale Brugman, realizzato tra il 1906 ed 1923, ormai lontano dai caratteri art nouveau, che compone un magistero, giocato sui motivi orizzontali dei ricorsi alterni dei mattoni rossi e bianchi, riuscendo, con semplici soluzioni, ad ottenere notevoli effetti *decorativi*, attingendo ed interpretando la tradizione locale e storicistica.

Horta si rivelerà, in tutte le sue architetture, un attento ed abile conoscitore del comportamento statico dei materiali, nonché delle tecniche costruttive, dalle più consolidate alle più nuove, concertate nell'intento di configurare un'opera “ben fatta”. Grande è la sensibilità ed attenzione per le connessioni tra i materiali, dove l'esigenza statica è risolta sempre con ricercate soluzioni, che rimandano all'assimilata tradizione del mondo gotico e del colloquio strutturale tra i materiali, come, ad esempio, affidando alla pietra il compito di assorbire le sollecitazioni nei punti di forza d'appoggio degli architravi.

Preferirà, però, al mattone la pietra che plasma “come elemento costruttivo visibile e, al contempo, come materiale plastico: (nelle sue mani) la pietra viene messa in movimento”³⁶.

Per le sue prime opere ricorre spesso all'uso della *pierre bleue* e della *pierre blanche* calcarea, che composta a ricorsi alterni conferisce alla facciata una forte caratterizzazione. Non si risparmierà mai nel comporre magisteri in cui le pietre si compongono in complesse e studiate connessioni, a dimostrazione di un alto livello di competenze stereometriche. Ad osservare con attenzione ogni facciata si nota come abbia pensato ad ogni singolo concio che la compone e come, inevitabilmente, le composizioni ideate abbiano richiesto attenti e scrupolosi studi. A dimostrazione di ciò ricordiamo il disegno pervenutoci della facciata principale della maison e atelier Dubois in Avenue Brugman. Concepita interamente in pietra blu “scalpellata verticalmente in modo vibrato”, la composizione compatta è caratterizzata dal grande numero di aperture, se ne contano diciassette e tutte differenti per forma e per dimensione. Leggerissimi, ma ugualmente di grande effetto, le plastiche *increspature*

che unite al moltiplicarsi delle modanature ed ai giunti chiari delle connessioni tra le pietre blu, denunciano quell'*appareillage* di pietra che solo all'apparenza sembra semplice. Inevitabile fu, anche per facilitare l'operato delle maestranze, disegnare ogni singola pietra. Nel disegno conservato si raffigura il prospetto nel suo insieme, dove le pietre, accuratamente numerate, rimandano a disegni di dettaglio. Quando il disegno è troppo complesso Horta preferisce accompagnarlo da modelli in gesso che permettono di recuperare le indicazioni da trasferire poi sulla pietra.

Il progetto che, più di altri, per l'articolazione planimetrica e per i caratterizzanti plastici motivi curvi dei prospetti, ha richiesto un'accurata e laboriosa preparazione dei grafici è quello per l'hotel Aubecq. Impossibile l'esecuzione, per la sua geniale quanto complessa articolazione, se Horta non avesse deciso di "eseguire il disegno al vero di tutte le pietre: il che fu fatto, sei facce per ogni pietra"³⁷. Un suo collaboratore, André Dautzenberg ricorda di aver disegnato, aiutato dal sig. Pringiers, i singoli blocchi di pietra dell'hotel Aubecq la cui costruzione si era arenata, per problemi tecnici, dopo l'esecuzione del primo piano. Questa operazione comportò un lavoro lungo tre anni, seguito sempre e scrupolosamente da Horta, preoccupato che venissero rispettate fedelmente *le sue linee*.³⁸

La sensibilità che Horta denuncia nella lavorazione della pietra è quella di un abile ed attento scultore, probabilmente accresciuta anche grazie alle numerose collaborazioni con i migliori artisti belgi, con i quali lavorerà costantemente durante tutta la sua lunga carriera. Per dar vita alle sue creazioni, si rende necessaria una continua verifica ed un costante dialogo con il gruppo di scultori che trasformano in modelli i suoi disegni. Questo porterà l'architetto a creare nel suo studio un prolificante laboratorio.

L'uso della pietra bianca, liscia o scalpellata, diviene il materiale identificativo dell'opera di Horta. Il fronte dell'edificio, immagine pubblica dell'opera, inserito nelle cortine della città di Bruxelles, si presenta solo ad uno sguardo superficiale come una semplice composizione ma, ad un più attento esame denuncia, invece, una impegnata quanto ricercata soluzione. Gli architravi, frequentemente incurvati, che caratterizzano al contempo l'apertura ed il fronte nella sua totalità, sono indissociabilmente inglobati nella costruzione della facciata e *ammagliali* con profili talvolta curvilinei. Anche

per i portali, nel rispetto del principio dell'unicità, fa vibrare la materia. Dalla più rigorosa soluzione per l'ingresso alla maison Autrique, dove il portale è sottolineato da un arco ad ogiva che consente l'illuminazione dell'atrio, e dai conci legati da giunti rossi, soluzione questa che conferisce all'intero fronte un elegante gioco di contrasti cromatici, fino alle più plastiche soluzioni come quella per il portale dell'hotel Deprez-Van de Velde. Qui la pietra sembra perdere la sua consistenza per diventare fluida materia che, plasmata, definisce un corpo aggettante a sostegno del bow-window che si sviluppa per l'intera altezza della maison. La chiara pietra di Gobertange, che in facciata si alterna a ricorsi di pietra blu, cede a quest'ultima il compito di creare la superficie che, caratterizzata da virtuosismi scultorei, trova nei più arditi insegnamenti stereometrici delle trompe, validi riferimenti. Se la pietra bianca sarà il materiale più caro ad Horta, non mancheranno singolari e preziosi abbinamenti. Propone, infatti, per la monumentale facciata dell'edificio che accoglieva il negozio, l'atelier e gli uffici Wolfers, un rivestimento in granito nero lucido per il piano terra. "Il granito nero, accompagnando con la estroflessione della grande cornice l'aggetto del bovindo, rivela in pieno la preziosità della materia, e sottolinea l'invenzione frequente in Horta delle sagome che finiscono a zero secondo il loro aggetto, con una compattezza e preziosità, con un riflesso di luci che non era stato fin qui mai raggiunto"³⁹.

Ai toni smorzati dei tenui colori dei materiali che predilige in città, che bene si armonizzano con l'atmosfera plumbea dei Paesi nordici, contrappone una fantasiosa policromia per le case di campagna. Per la piccola casa che Maurice Frison commissiona, Horta sceglie di adoperare materiali tradizionali: la muratura è in blocchi irregolari di pietra arenaria di Grand-Glise che unita al disegno di tetti spioventi e molto aggettanti, configura una libera idea di casa di campagna, in cui è lontana la figurazione degli edifici di città, ma più vicini i ricordi dei materiali della tradizione e dei colori che caratterizzarono l'infanzia di Horta, come lui stesso ricorda nelle sue memoires. Opta per la sola pietra grigia, pietra locale di Sosoye, per la casa dello scultore Fernand Dubois, mentre più originale e ricca la scelta dei materiali impiegati per la Casa Carpentier. Qui un felice e raffinato abbinamento vede la pietra arenaria di Grand-Glise, che predomina la

composizione, affiancata alla pietra blu ed al mattone rosso.

3.4 Materia, luce e geometrie

“Quando tutto è semplice e facile, egli allora crea difficoltà per il gusto di superarle e risolverle. Fa urlare e gemere la materia, è insomma un Titano.”⁴⁰

J.J.Eggericx

Altro tema caro ad Horta è la cattura della “luce” che, unita alla ricerca della continuità spaziale, si colloca alla base di una rigorosa sperimentazione stilistica. La luce viene raccolta, convogliata, enfatizzata e filtrata attraverso *campionari* di finestre, di porte e pareti vetrate, di magnifici lucernai e solai realizzati con mattoni vetrati, ma è anche protagonista di vere e proprie *architetture di luce*. Pungolato dalla necessità di convogliare la luce all'interno degli stretti e lunghi lotti di Bruxelles, individua nella gestione della luce zenitale la giusta risposta. Una risposta funzionale che spingerà altresì Horta ad individuare in questa tematica il motivo centrale della composizione, capace di trasmettere e diffondere una grande carica empatica.

Una costante sensibilità verso il tema della luce è riscontrabile in tutta la sua opera. Già nell'Hotel Autrique realizza un “timido” intervento, preludio a soluzioni ben più ardite ed audaci: al fine di illuminare la scala, istalla un vetro verticale, decorato con motivi fitomorfici che comunica con il mezzanino, scandito da quattro pilastrini che rimandano alla struttura del pianerottolo orizzontale, dove un vetro strutturale, consente la captazione della luce zenitale che è filtrata da un piccolo lucernaio su piano inclinato.

A dimostrazione della grande capacità tecnica e linguistica raggiunta, ricordiamo gli splendidi lucernai realizzati per la monumentale residenza eseguita a partire dal 1894 per Armand Solvay. L'esigenza pratica, congiunta a quella psicologica ed estetica è risolta attraverso suggestivi “pozzi” di luce. Una pioggia di luce proviene dai lucernai che fortemente caratterizzano i due corpi scala e, penetrando in tutti gli ambienti, contribuisce alla definizione della continuità spaziale dell'edificio. Ancora una volta ritornano gli insegnamenti di Viollet le

Duc, che suggerisce di seguire i principi di *elasticità* e di *equilibrio* adottati dai maestri del medioevo, qualità espresse in modo ottimale nel disegno di *volte a reticolato*⁴¹, che sono assorbiti dal giovane architetto che interpreta e trova ispirazione nei temi delle volte nervate dalle matrici curvilinee e rettilinee dell'architettura gotica. “Le volte a nervature, - scrive Viollet le Duc - gli archi acuti, i pilastri, gli archi rampanti e i contrafforti esterni rappresentano un sistema di elementi costruttivi sui quali agiscono pesi verticali, forze oblique e reazioni equilibratrici tali da costruire appunto un nuovo principio strutturale architettonico”⁴².

Nell'hotel Solvay un motivo a doppio ventaglio compone il lucernaio dello scalone d'onore, per il quale è d'obbligo il riferimento alle volte illustrate da Viollet-le-Duc nell'Atlante che accompagna le *Entretiens sur l'Architecture* ispirata al gotico inglese del secolo XV. Horta dimostra di saper leggere la storia e da essa ricava indicazioni preziose da trasferire, con l'ausilio delle nuove tecnologie, nel linguaggio delle sue architettura. Se per le volte disegnate da Viollet le Duc la genesi della forma individua nel funzionamento statico e geometrico delle volte a tromba la sua origine, per la volta dell'hotel Solvay si tratta di superfici ben più complesse. La suggestiva volta incide su di un impianto rettangolare, e si compone di quattro superfici, simmetricamente disposte, non rigate. La forma delle superfici è determinata dall'esigenza di raccordare il perimetro rettilineo del vano scala con quello curvilineo. Due i fulcri da cui si dipartono a raggiera le nervature metalliche che oltre ad assolvere il ruolo strutturale, concorrono, insieme ai motivi arabescati dei vetri policromi, ad esplicitare quello decorativo. Il lucernaio che incide sul secondo corpo scala si caratterizza per il disegnostellare della struttura, rigorosamente impostato su più assi di simmetria, e per gli arabeschi che le piombature disegnano sugli azzurri vetri che filtrano la luce che investe l'alto volume. Se il primo lucernaio, quello a doppio ventaglio, definisce una spazialità vibrante e carica di tensioni, la soluzione per il secondo, invece, si caratterizza per i toni coloristici più smorzati, ugualmente di grande effetto, che introducono alla *calma* degli ambienti privati.

Altro lucernaio di straordinaria bellezza è quello che realizza per l'Hotel Van Eetvelde nel 1895, per il quale edificio ancora una puntuale citazione agli studi di Viollet les Duc è doverosa. Nel XIII *Entretien*, l'autore presenta

uno studio per “coprire una sala circolare con una volta molto piana”⁴³ che sarà presa a modello da Horta. Questi elabora una volta ad ombrello per convogliare la luce zenitale che dall’*hall* ottagonale si distribuisce agli ambienti che “sono collegati in una sequenza naturale, resa omogenea dal gioco cromatico dei materiali e dalle luci che concorrono alla strutturazione dell’insieme”⁴⁴. Si genera una superficie di rotazione, definita dal moto di una curva ad *impugnatura di canestro*, che deve incidere su di un impianto ottagonale che inficia una serie di problemi sui raccordi tra piano e superfici voltate. Forma, struttura e geometria stabiliscono nella composizione un legame indissolubile. I profili metallici suddividono in trentadue settori radiali il lucernaio e convergono in una stella a sedici punte, cromaticamente bilanciata dai vetri colorati dei pennacchi a tromba che collegano la struttura metallica delle volte ai piani verticali degli spigoli dell’ottagono.

Non mancherà di sperimentare il tema della luce zenitale anche nella sua abitazione la *Maison Horta*, realizzata nel 1898 in Rue Américaine, Saint Gilles, in cui ricorre nuovamente ad una volta in ferro e vetri per coprire il vano scala. La genesi configurativa della volta è da individuarsi nel moto di traslazione di un arco ellittico lungo un’asse orizzontale. Anche qui adotta vetri colorati nei toni caldi dei gialli che oltre a diffondere la luce ignorano il grigiore dell’esterno. Il sole diventa l’ospite costante della casa⁴⁵.

La luce è sapientemente regolata, filtrata dalle superfici traslucide e trasparenti dei vetri generalmente policromi che concorrono a creare delle intime e suggestive atmosfere che talvolta rievocano gli effetti di luce descritti dai poeti e dai pittori simbolisti per i *paesaggi fiamminghi al crepuscolo*.

La trasparenza, *virtuale*, delle strutture in vetro assume, oltre che un ruolo funzionale, ancor più un ruolo simbolico. Tra i fondamenti del lessico di Horta vi è, infatti, “l’evocazione di una natura viva, -scrive Vandenbreeden- (che è) associata alla luce naturale. La luce fa vivere le forme, da potenza alle linee ed ai colori”⁴⁶. La poetica che caratterizza gli ambienti concepiti da Horta si basa, quindi, su attenti accorgimenti che intercettano la luce solare che, adeguatamente *smorzata*, penetra negli ambienti. Ad eccezione dell’hotel Tassel, Horta realizza sempre, al di sopra del lucernaio, un secondo tetto vetrato che se da una parte gli consente di ovviare al problema

tecnico della tenuta dell'acqua piovana, dall'altra, aiutato anche dall'ausilio di vetri non trasparenti e colorati, attenua gli effetti di una illuminazione diretta. L'invenzione dei *pozzi di luce* permette ad Horta di illuminare non solo l'ambiente interessato dal lucernaio, ma anche i vani disposti ai piani superiori, dove a semplici finestre si affiancano soluzioni ben più originali. Il tema è elegantemente risolto nell'hotel Solvay in cui realizza, al secondo piano, un giardino d'inverno. Qui una curva parete vetrata⁴⁷, definisce un momento di pausa tra i possibili percorsi che si sviluppano. Meno scenografica, ma ugualmente risolta, la vetrata tripartita per l'ambiente che fiancheggia il vano scala dell'hotel Tassel che prende in prestito la luce convogliata per il giardino d'inverno.

E' ininterrotta la consuetudine di Horta per le composizioni che vedono l'impiego del vetro. Un grande lucernaio, infatti, caratterizza il cuore anche dell'hotel Aubecq, di cui si ha memoria grazie a foto d'epoca scattate prima della sua demolizione. Qui una splendida volta vetrata a padiglione copre ed illumina il vano scala e l'atrio. La suggestione e lo splendore della composizione consiste nel continuare sul piano verticale la vetrata con un tema a gradoni, soluzione che consentì d'illuminare la cucina ed il vestibolo. Singolari sono anche gli interventi in vetro e ferro che realizza per la residenza che l'avvocato Max Hallet gli commissiona nel 1904 lungo la Avenue Luise. Ancora una volta è un grande lucernaio a caratterizzare ed illuminare al contempo la scala e gli ambienti che prospettano su di essa. Realizza una semplice struttura a volta rampante dove i vetri impiegati sono quasi per la totalità bianchi. Ma è nella soluzione proposta per il bow-window della sala della musica "che – come scrive Borsi - la fantasia di Horta si scatena in un episodio che potremmo chiamare avveniristico"⁴⁸. Tre superfici cilindriche tangenti, in ferro, vetri e mattoni bianchi smaltati e coperti da porzioni di calotte sferiche in vetro sono sostenuti da pilastri metallici a fungo e caratterizzano in modo originale l'ambiente di rappresentanza. Grande inventiva dimostra Horta anche nel disegnare i radiatori che alloggiano lungo l'intera superficie concava in muratura e costituiti da semplici tubi centinati. Una prima fascia di vetri trasparenti consente di godere della vista sul giardino retrostante, mentre il resto della superficie vetrata è realizzata con bianchi vetri intervallati da due strette fasce gialle che contribuiscono ai giochi di luce, di trasparenze e di riflessi che si creano

nel singolare spazio. Quest'opera rappresenta il *giro di boa*, l'inizio della graduale metamorfosi che condurrà ad un linguaggio più "rigoroso", dove la strumentazione della luce assume sempre un ruolo fondamentale della figurabilità della sua opera. Tra tutte si ricordi la soluzione proposta per il Musée des Beaux-Arts, dove realizza una doppia copertura interamente in vetro per illuminare le numerose sale poligonali. La luce è filtrata dai vetri bianchi dei lucernai ed esalta le candide superfici dell'interno, interrotte dalla sola zoccolatura in granito rosa, e contribuisce alla definizione della continuità spaziale e della dilatazione degli ambienti.

La passione che Horta manifesta per l'uso di strutture in vetro e ferro, ha origini lontane. Significativa fu infatti l'esperienza che acquisì già durante gli anni trascorsi presso Balat. Grande suggestione, infatti, suscitò in lui il progetto della maestosa serra che il maestro costruì per Léopold II⁴⁹, caratterizzata da una grande rotonda costituita da trentasei colonne doriche in pietra a sostegno della splendida cupola, dal diametro di più di 41 metri. La struttura estremamente aerea ed innovatrice, denuncia anche una profonda conoscenza e padronanza dell'impiego di strutture in ferro e vetro, a cui guardò dichiaratamente Horta, per le sue architetture di vetro.

I padiglioni che l'architetto progetta sono concepiti, forti delle possibilità tecnologiche offerte dai nuovi materiali, come architetture "ridotte all'essenziale": ad uno scheletro strutturale ed a luce pura.

Sperimenta questo nuovo linguaggio per la prima volta nel 1898 per il Padiglione del Congo previsto per l'Esposizione Internazionale di Parigi del 1900. Purtroppo la straordinaria architettura concepita da Horta non sarà realizzata⁵⁰, ma rimangono, a sua memoria, i disegni che l'architetto decise di conservare⁵¹. Il padiglione si caratterizza per la superficie continua delle pareti vetrate verticali, saldate ad un basamento in pietra, e della copertura. Ritmicamente scandito da montanti verticali e da un modulo costante che disegna dinamiche aperture sulla superficie, il padiglione si contraddistingue per la leggerezza e l'eleganza che deriva dall'interpretazione e dalle dichiarate citazioni delle forme gotiche: all'arco ogivale è demandata la genesi geometrica e strutturale dell'intera composizione.

Nuovamente incaricato nel 1903, questa volta dalla famiglia Solvay, della realizzazione di un padiglione per l'Esposizione Internazionale di Liegi, opta ancora per una

architettura di vetro e ferro. Il Papillon Solvay, completato nel 1905, si presenta in accordo con i principi di leggerezza e trasparenza, come “un organismo globoso e diafano come una medusa, una bolla di cristallo di cui si può cogliere un’eco nel fascio di cilindri posto a conclusione della scala nell’hotel Max Hallet”⁵². Poche immagini d’archivio testimoniano l’opera che s’imponeva per l’alto cilindro interamente in vetro e ferro, trattenuto al suolo da una bassa fascia in muratura e coperta da una calotta sferica. Al volume centrale, a cui si addossano due analoghi volumi più piccoli, l’accesso è garantito da quattro passaggi definiti da cinque strutture radiali in ferro e muratura a sostegno della pensilina.

Un’ultima menzione è per l’attenzione che l’architetto riversa anche nella gestione della luce artificiale. “Horta è l’ultimo poeta del *pezzo unico*, l’ultimo assertore del diritto dell’artista a forgiare ogni particolare, a non accettare niente passivamente”⁵³. Progetta integralmente ogni elemento, ancora una volta recuperando l’insegnamento della tradizione gotica, in cui ogni pezzo ha la sua unicità. E’ in quest’ottica che tutto è accuratamente disegnato: le lampade, da soffitto, da terra o a parete compongono ricche variazioni del tema. Le luci contribuiscono alla definizione della magia dei luoghi e spesso vengono riflesse e moltiplicate in grandi specchi.

Nodi di rame si *sbrogliano* come steli che direzionano le luci, che mosse come scintille, sono accolte in sinuose campanule di vetro, o circondate da foglie di rame.

“E’ proprio nel dominio del vetro il reale apogeo di Horta”⁵⁴.

3.5 L'ornamento

"Un passo dopo Horta, la decorazione diverrà decorativismo sfiancato.⁶⁴

V.Girardi

Per Horta l'ornamento e la struttura costituiscono un'unità inscindibile, funzionalmente legato al progetto ed alla sua ideazione. E' maestro nel tradurre ogni tema costruttivo in una *invenzione decorativa*: travi che si incurvano e colonne che sbocciano per accogliere i carichi, mensole che nascono dal piano di facciata assolvono a funzione di sostegno di balconi e bow-window, e ritornano, con grande naturalezza, nuovamente in piano. Pieghi, dilatazioni e lingue di pietra definiscono quei *rilievi decorativi* che mettono in movimento la materia, quasi spinta da una forza interna che plasma e ritma la facciata. A lui per primo si deve quello che è stato definito <<funzionalismo decorativo>>, ovvero l'attento dosaggio delle decorazioni secondo la funzione dell'ambiente. Con lo stesso rigore con cui dispone e progetta gli ambienti in funzione dei bisogni e delle necessità, affronta il tema della decorazione: più complesse, importanti ed estese, quelle che disegna per gli ambienti principali, limitate e ridotte all'essenziale per gli ambienti secondari.

E' negli interni, nello spazio intimo e privato delle dimore che il lessico di Horta esplode in attestazioni di maturità e d'inesauribile creatività.

Il colore è tra gli elementi che qualificano l'opera dell'architetto fiammingo. Il colore, che come tutto, è sapientemente e maniacalmente gestito.

"Non riuscii – scrive Horta - mai a far capire che la pittura è l'accompagnamento dell'architettura e che il suo ruolo consiste nel rendere questa più leggibile". Le decorazioni pittoriche sono quindi temi complementari dell'architettura, che abbinate ai colori dei materiali e della luce creano suggestive ed armoniche spazialità.

Il colore non va, quindi, inteso limitatamente alle decorazioni dipinte che esaltano ed arricchiscono gli ambienti di *sogni* ed *emozioni*, ma è anche veicolato attraverso la scelta dei preziosi marmi o delle pregiate essenze dei legni fatti arrivare anche da terre lontane, dal ferro che alterna dal colore verde ai caldi toni del dorato o del marrone e dal colore dei riscoperti vetri cattedrale. A dimostrazione di un gusto che non trascende mai in un *decorativismo sfiancato*, dagli interventi più modesti a

quelli più lussuosi, crea funzionali ed armonici accostamenti. Le soluzioni sono sempre nuove e mai ripetute, ed investono l'opera, in modo calibrato e ragionato, nella sua totalità, con un controllo razionale della fantasia.

Grande valore espressivo e ornamentale assumono le composizioni che vedono l'impiego dei vetri colorati. Nell'ultimo ventennio del secolo XIX si assiste alla riscoperta dell'uso artistico del vetro, per più di due secoli dimenticato, che lo vede impiegato nelle numerose declinazioni di utilizzo possibili: per vetrate, lucernai, porte, finestre e vetrine, nonché per oggetti d'arredo, ecc. Il grande successo è legato anche all'impiego di un nuovo materiale, il *vetro americano*, inventato oltre Oceano, nel 1881, dai vetrai John Farge e Luis C.Tiffany, che misero a punto una nuova tecnica per la realizzazione di vetri opalescenti caratterizzati da una superficie scabra che contribuiva a creare suggestivi effetti di opalescenza ed un maggior riverbero della luce.

La scelta di adottare i vetri colorati cela anche il desiderio, in alcuni casi, di definire ambienti in cui non si percepisca la presenza della città che doveva rimanere lontana, esterna all'intimità privata protetta dagli sguardi indiscreti. A testimonianza di una inconfondibile e proficua creatività, Horta realizza splendidi pannelli in vetro americano per le porte delle sue residenze. In totale armonia con le declinazioni del linguaggio adottato negli ambienti che le accolgono, i decori si caratterizzano per disegni astratti, combinazioni di *scattanti colpo di frusta* che rimandano ad immagini di fogliami, fiori, bulbi e più raramente, come nell'hotel Tassel, a paesaggi stilizzati. Una costante ricerca d'armonia non solo di linee ma anche cromatica. E', infatti, un maestro nel concepire equilibrati e splendidi temi decorativi che parlano lo stesso linguaggio e che affianca con grande sensibilità a testimonianza di un maturo e seducente gusto.

Sempre originali ed unici i motivi dipinti che propone per decorare pareti e soffitti. Dai più semplici motivi a fasce di color ruggine brillante, che sembrano indicare e catturare l'ospite lungo le prime rampe della scala della sua maison personale, ai motivi d'ispirazione fitomorfica che conquistano con fantastiche composizioni, intere superfici. Anche i motivi dipinti sono adottati da Horta nella costante ricerca della *continuità* delle superfici. Splendidi quelli che disegna per le controsoffittature che realizza per gli intradossi delle scale della sua residenza,

concepite in continuità con le pareti verticali, o i motivi che rappresentano rosetti rampicanti fioriti, tema dominante nell'hotel Max Hallet, dove investe pareti, soffitti ed accompagna, lungo la superficie rampante, il lucernaio.

I rimandi tra una superficie e l'altra sono continui. Nella sala della musica dell'hotel Solvay, infatti, il soffitto è ritmicamente scandito con pannelli quadrati decorati con un motivo di due farfalle disposte diagonalmente negli angoli opposti. Ma quello che concepisce come un decoro ispirato all'insetto, se letto nell'insieme di quattro pannelli, diviene un motivo floreale che si ritrova nel grande tappeto della sala. I tappeti, molto amati da Horta, divengono il mezzo per veicolare in tutti gli ambienti il suo scattante linguaggio. Splendidi quelli che disegna per la maison di Anna Boch, ma anche quelli che realizza per l'hotel Soltész. Qui oltre che impreziosire le grandi sale di rappresentanza, disegna continui tappeti che evidenziano i possibili percorsi e ripropongono, ritmicamente, lo stesso motivo sinuoso e scattante. Il disegno in un giallo oro su fondo ruggine, ripropone i colori del mogano del legno impiegato per il corrimano e del ferro dorato. Ma quando, per motivi di economia, non può ricorrere al marmo ed ai tappeti, è attraverso il mosaico che dà vita a mirabili decorazioni.

Adotta, generalmente, il mosaico per ambienti come le hall d'entrata per conferire agli spazi quell'unità e continuità altrimenti "confusa" dai possibili percorsi e dalle numerose porte. Scenografica la composizione che meraviglia all'arrivo nell'atrio dell'hotel Tassel. Qui un motivo di multiple spirale, definite da tessere musive nelle nuance, ancora una volta, del ruggine, avvolge la grata in ottone traforata come un ricamo, che consente il flusso dell'aria calda. Anche per il vestibolo dello stesso hotel, concepito in continuità con il giardino d'inverno e con l'ambiente che accoglie la scala, propone un disegno di libere e scattanti spirali, che dalla simmetrica composizione centrale si liberano e si proiettano in sinuose curve che conquistano le intere superfici, interrotte solo da due larghe fasce bianche, necessarie a risolvere la differenza di quota. Ma il disegno, sul bianco tappeto musivo, con tessere di color arancio-ruggine di libere e dinamiche spirali, che nascono da un nodo per diramarsi in curve più o meno contratte, diventa un motivo amato dall'architetto fiammingo e riconoscibile del suo linguaggio. Già sperimentato nel vestibolo della maison Autrique, dove l'ambiente, stretto e lungo, che accoglie la

scala è reso più dinamico da curve che denunciano ancora la loro timidezza. Queste esploderanno in un libero e vivace moto a partire dall'hotel Tassel, per poi caratterizzare le hall di molte altre residenze. Nell'hotel Winssinger l'ospite è accolto in un ampio atrio, dove le ricche decorazioni a mosaico, ancora una volta, proiettano alla scoperta dei diversi ambienti e rimandano alle ricche decorazioni che conquistano, integralmente, con arabeschi le pareti verticali e le ringhiere. Mirabili le variazioni del tema. Per la maison Frison è il tappeto di tessere arancio-ruggine che è inciso dalle bianche tessere che disegnano le sinuose volute, mentre ancor più spettacolare è la soluzione proposta per la grande hall ottagonale dell'hotel Van Eetvelde. Concepito come fulcro centrale della composizione ed investito dalla luce filtrata dal suggestivo lucernario ad ombrello, è il colore verde che domina la scena. Horta immagina la pavimentazione del singolare spazio, ma anche dell'atrio d'ingresso, della scala che si articola lungo il suo profilo e dell'ampio vestibolo, come un unico tappeto di mosaico verde che accoglie le dinamiche decorazioni nei toni complementari dell'arancione. Articolati motivi a spirale seguono il perimetro dell'ambulacro e disegnano, nello spazio ottagonale, un motivo iterato disposto intorno all'ottagono in marmo verde che definisce il centro della composizione e che ritorna, come rivestimento, a parete.

Le scattanti spirali e le sinuose volute, muteranno in larghe fasce in mosaico che disegnano, sui bianchi tappeti, motivi più geometrici, come quelli giocati sull'intersezione di cerchi proposto nell'atrio dell'hotel Max Hallet, o veri e propri rosoni impiegati nello stesso hotel e nel magazzino Wauquez. Le tre concavità del bow-window della sala della musica, infatti, sono decorate con tre rosoni che rimandano alla più ampia composizione posta al centro della sala e che ritorna al primo piano.

In questa residenza il motivo decorativo della rosa diventa il tema dominante. Anche il salone del primo piano vede il soffitto, color tabacco, decorato con rose definite da un brillante segno dorato, che rimandano alle rose della splendida e raffinata tappezzeria rossa che impreziosisce l'ambiente.

Quando, per decorare le pareti, non ricorre a motivi dipinti, utilizza *lambris* in legno, in marmo o in materiale pregiato come l'onice, impiegato nell'hotel Van Eetvelde e contornato da plastiche cornici in bronzo. Ma anche a *chintzes* o *wallpapers*⁵⁵ è demandato il compito di

decorare le ampie superfici, per le quali ricorre spesso alla produzione disegnata dalla ditta inglese fondata da Williams Morris di Londra.

Per l'hotel Tassel è stato possibile, infatti, grazie all'attento restauro, individuare tra i numerosi strati di carta da parato sovrapposti negli anni, quello originario. Per il salone del piano terra, Horta scelse un parato decorato a fiori e fogliami bianchi su campo verde oliva, mentre per lo studio al primo piano una *wallpaper* chiamata *Larkspur*, caratterizzata ancora da disegni naturalistici, questa volta di un colore rosso-arancio su campo bianco. Quest'ultima risale alla produzione che Morris avviò tra il 1872 ed il 1874, quando motivi decorativi più fluenti portarono al decollo della torrenziale produzione morrisiana⁵⁶.

“L'ornamento – scrive Bracquemond nel 1885 – propriamente detto non copia necessariamente la natura, anche quando ne prende in prestito tutti gli elementi di cui si compone. La modifica, la trasforma, la sottopone alle sue convenzioni, vi attinge come ad una fonte di variazioni. La sua inesattezza verso essa, le sue divergenze nel prestito delle sue ragioni, hanno per ragione che è unicamente abbellitore di superfici e che dipende dalle materie che deve decorare, forme che deve seguire senza alterarle. Deve obbedire alla forma ed alla materia della superficie che ha per dovere di imbellire.”⁵⁷

3.6 Il disegno di progetto

Ogni cosa è una somma di dettagli, ma ogni dettaglio è utilizzabile se è pensato, disegnato e fabbricato.

V.Horta

E' decisamente un privilegio poter leggere negli articoli di Horta ma ancor più nelle sue *Mémoires*, il punto di vista del novatore, dell'ideatore e del protagonista di quel tassello di storia dell'architettura che ha traghettato il XIX secolo, in modo autorevole, verso una nuova era. Ma Horta si dedica alle sue memorie manoscritte, oggi edite grazie al paziente lavoro di Cecile Duliére⁵⁸, solo dal 1939, ormai quasi ottantenne, in quella fase della sua vita in cui sarà colpito dal grande dolore per la perdita della figlia Simone, e negli anni che lo vedranno, per la terza volta, turbato osservatore di un'ulteriore guerra. La necessità di scrivere – ricorda Borsi - arriva nel momento del ripensamento, della rivendicazione e talvolta del cruccio, si evidenziano scatti di umore di un uomo deluso e in parte dimenticato, e tra le righe si avverte la stanchezza degli anni senili. E' più volte affascinato dal potere della parola scritta, "un possibile mezzo per propagandare le idée che crediamo giuste. – scrive Horta – E quante volte, subito scoraggiato dalla vastità e dalla difficoltà della cosa, ho lasciato cadere la penna per tornare più modestamente al tiralinee, unico strumento che una pratica lunga e paziente mi ha messo – abbastanza adeguatamente, credo – fra le dita!"⁵⁹

E' proprio con strumenti come il tiralinee, mosso da una energia geniale, che furono creati il patrimonio di disegni che uniti agli schizzi prodotti in oltre sessant'anni d'intensa attività, rappresentavano e testimoniavano la genesi e la descrizione dell'opera ideata da Horta. Purtroppo quella significativa eredità non è sopravvissuta, se non in piccola parte, ad un tragico olocausto. Horta decide, nel 1945 in occasione di un trasloco, di distruggere gran parte dei suoi disegni e di materiale d'archivio. Due ricevute, rilasciate dalla ditta De Vriendt, datate rispettivamente 3 agosto e 9 ottobre 1945, testimoniano l'andata al macero di 210 kg di "vecchie carte" e di 336 kg d'archivio per le quali fu corrisposta una cifra irrisoria. Se è pur vero che l'opera sopravvissuta, nella migliore delle ipotesi ad anni di incurie e

trasformazioni, è testimonianza tangibile di un singolare valore, lo studio completo dei suoi disegni avrebbero consentito una più attenta e completa comprensione di un tale processo creativo. Ad alcune interpretazioni che individuano in questo gesto la volontà simbolica di Horta di distruggere l'opera della sua vita, si affiancano le considerazioni di chi, come Cecile Duliére, rileva una azione meditata e non istintiva. Horta già nel 1941 scrive della necessità di liberare la mansarda, ormai sovraccarica, dal numeroso materiale raccolto in tanti anni. Inizialmente decide di distruggere i memorandum conservati e le numerose copie di lettere, testimonianza di molti contatti epistolari⁶⁰. Ma poi torna sui suoi passi. Con discernimento decide di conservare quelle "vecchie carte" che testimoniavano il successo dei suoi inizi, la varietà delle sue opere, ma soprattutto quella documentazione che gli permette di scaricare eventuali responsabilità addebitategli e preservare la sua integrità morale, prove che contemplavano solo in minima parte i suoi disegni. Conserva la documentazione relativa a progetti come il Padiglione Lambeaux, che non pochi problemi gli aveva provocato, risparmia dalla distruzione i disegni dei progetti non realizzati, come la grande cartella del progetto Municipal Development e la bella serie dei disegni del padiglione del Congo, previsto per l'Esposizione Internazionale di Parigi del 1900, mentre andrà distrutta la documentazione di quelle opere realizzate per gli amici che *mai avrebbero messo in discussione la sua reputazione*. Si persero, così, irrimediabilmente le ricche cartelle di disegni relativi agli hotels degli amici Autrique, Tassel, Frison, Winssinger, ecc....che dovevano custodire le indicazioni per la realizzazione di architetture tanto studiate e dettagliate e verosimilmente *tanto disegnate*. Ai pochi disegni salvati per mano di Horta si aggiungono quelli depositati presso i comuni, necessari per ricevere le autorizzazioni a costruire. Se questa fonte costituisce egualmente una valida testimonianza, non ci permette però di delineare un quadro completo ed esaustivo della *poetica grafica* di Horta, non solo per i "numeri" a nostra disposizione, ma anche per la natura degli elaborati stessi che venivano depositati presso i comuni costituiti, generalmente, da una parziale documentazione fatta eccezione per le opere pubbliche, adeguatamente illustrate, come accade per il Jardin d'enfants in rue Saint Ghislain, realizzato per volere del borgomastro Charles Buls tra il 1895 ed 1899.

Charles Conrardy nel 1919 commenta che “*Horta vuole vedere l’architetto preoccuparsi del suo progetto prima di pensare a curare una linea che creerà, sulla facciata, un effetto particolarmente evidente. Vuole che tutto sia studiato e composto secondo logica. Al disegno andrà la sua preferenza, la sua cura particolare; agli studi, alle ricerche dedicherà la sua pazienza e il suo lavoro, salvo poi, se necessario, trascurare un po’ il resto. Attirato con compiacenza dal disegno ben fatto, pulito, da un acquerello o da un lavis, tinteggiato di colori vivi, sovraccarico di tinte luminose o di riflessi dorati, d’argento, di porpora, l’amatore, il critico, il pubblico più in generale si lasciano ingannare. Bisogna invece obbligare all’analisi e portare il pubblico a preferire ciò che è solido a ciò che luccica. E’ un po’ il concetto che si ripete sempre: sì, dei progetti bellissimi, ma sulla carta. Bisogna che i progetti siano prima di tutto coerenti, realizzabili e ben studiati, e poi, se volete, potranno anche essere belli. Conosco l’effetto prodotto da un disegno netto, ben eseguito; ma conosco anche la bellezza di un’opera che è armoniosa per ciò che contiene in sé stessa e non soltanto per la qualità della carta sulla quale è stata disegnata o per l’abilità di colui che l’ha eseguita. Sembra si tratti di teorie ovvie. Ahimé! E’ necessario più che mai affermarle, e il maestro Horta sa come le verità siano lunghe da digerire*”.⁶¹

Queste riflessioni di Conrardy rimandano al lungo dibattito, che ha visto nel secolo XIX contrapposte la posizione dell’Ecole des Beaux-Arts, sostenitrice di un disegno attento al dato tecnico e metrico da rappresentare, ma che non disdegna quelle tecniche quali l’acquerello o le ombreggiature ad esempio, che permettono una resa realistica dell’architettura, e quella dell’Ecole Polytechnique in difesa dei fondamenti del disegno geometrico.

All’interno dell’indissolubile legame che lega il disegno all’architettura, dalla sua fase ideativa di verifica e controllo, a quella propriamente costruttiva dove il disegno assume il ruolo descrittivo e di strumento del costruire, si individuano le molteplici valenze del disegno. Questo adeguatamente indagato ed interpretato permette di comprendere il rapporto catartico che si definisce tra l’astrazione di un’idea e la materializzazione della stessa. Ad una variazione ed evoluzione del linguaggio architettonico di Horta corrisponde un’altrettanta mutazione dei linguaggi prescelti per la comunicazione

del progetto. Individuiamo una prima fase, quella relativa ai disegni realizzati per mostre e concorsi a cui partecipa negli anni ottanta dell'ottocento, in cui è ancora intriso dal gusto e dal linguaggio accademico. I disegni che esegue per presentare il Museo di Storia Naturale ed il Faro Baudouin, pubblicati entrambi sull'*Emulation*⁶², sono eseguiti nel rispetto dei principi e del gusto per la figurazione architettonica caldeggiate dalle Académies des Beaux-Arts che “forti di una tradizione grafica dimostrata sino ad allora efficace, difendono il disegno d’architettura quale specchio della realtà costruita, evocando a tal fine la massima verosimiglianza attraverso un largo uso della mimesi”⁶³. Il sistema di rappresentazione è quello *convenzionale* delle proiezioni ortogonali che congiunto all’uso delle ombreggiature, definite con l’angolazione a quarantacinque gradi, e della mimesi dei materiali concorrono a comporre un elaborato accattivante da sottoporre alle commissioni giudicatrici dei concorsi di architettura⁶⁴.

La composizione si presenta *ibrida*. Alla bidimensionalità delle proiezioni ortogonali di pianta, prospetto e sezione, si affianca la rappresentazione realistica e prospettica degli elementi naturalistici che le fanno da cornice. Il disegno di prospetto del Museo è filtrato da prati alberati che definiscono una cornice angolare, mentre il Faro, rappresentato dal mare, sorge sulla scogliera frastagliata su cui si rompono le agitate onde, rese da quella sensibilità propria dell’artista che affida ai riflessi delle acque ed alle creste delle onde, la forza espressiva del mare.

Una seconda stagione coincide con il felice periodo che vede Horta impegnato con l’*ideazione*, la *progettazione* e la *rappresentazione* delle “nuove architetture moderne”. Il suo *linguaggio grafico* è libero dagli accademici condizionamenti, come libero è il suo concetto di architettura. E’ un binomio, questo, indissolubile che si materializza in quel segno libero e dinamico degli schizzi che spesso sono eseguiti su carta millimetrata. Questa scelta del supporto “può essere semplicemente considerata – come osserva Borsi – come un metodo di facilitare lo sviluppo grafico dallo schizzo al disegno a grandezza naturale, secondo la tradizione figurativa del reticolato per passare fedelmente dai disegni ai cartoni. Ma sul piano critico questo modo di procedere può essere anche considerato come un fenomeno di contestazione implicita del dominio cartesiano delle ortogonali che si

risolve nel procedere geometrico solo attraverso famiglie di curve”⁶⁵.

Dall’analisi dei disegni di Horta si evince sì il dato per la figurazione dell’oggetto o dell’architettura, ma anche il processo creativo caratterizzato da ripensamenti, verifiche ed annotazioni.

I disegni e gli schizzi per i progetti di porte vetrate, tappeti e soffitti sono accomunati dall’eccezionale repertorio morfologico bidimensionale delle *famiglie di curve*. Il tema costante del *nodo* da cui dipartono *curve* che disegnano motivi più *distesi* ed altri più *contratti*, ripiegate su se stesse ed altre che terminano ad uncino o in riccioli dinamici, comunica l’energia del segno hortiano che trova nella regola e nella contestuale negazione della stessa il suo *codice espressivo*. Questi disegni, eseguiti su carta da disegno o su carta da ricalco, generalmente con matite colorate ed acquerello, ma anche con inchiostro di china, sono corredati da indicazioni che completano il disegno, talvolta rivolte alle maestranze, e dall’informazione della *Echelle* di rappresentazione metrica⁶⁶.

Tra i disegni originali si conservano anche piante, sezioni e prospetti lumeggiati ad acquerello ed inchiostro di china nero e colorato realizzate su carta da ricalco. “La fortuna dell’uso di una tecnica come l’acquerello nel disegno d’architettura fu [...] dovuta alle sue particolari caratteristiche di trasparenza, che consentivano di conservare preciso e leggibile il segno a penna, alla sua freschezza e luminosità e alle sue infinite possibilità cromatiche”⁶⁷. Horta ricorre all’uso dell’acquerello per la campitura delle murature sezionate, per le quali predilige le nuance del rosso-arancio e del blu, ma anche per indicare le membrature architettoniche caratterizzate dall’uso di materiali differenti. Anche per i prospetti fa ricorso spesso alla tecnica dell’acquerello, ma anche delle matite colorate e di tecniche miste, dove però il colore è sempre usato *discretamente*, senza mai trascendere in eccessivi effetti realistici, nella mimesi dei materiali o delle ombreggiature.

Tra i disegni, oggi conservati all’Archivio del Museo Horta, ricordiamo una cartella costituita da 17 tavole⁶⁸ in cui è illustrato l’Hotel Solvay. Sette piante dal *sous-sol* al *plan des toitures*, una *façade*, tre *coupes transversale*, tre *coupes longitudinale*, *détail de la charpente métallique*, *charpente des combles* e della *escalier de fer*. I disegni non corrispondono nella totalità alla versione poi realizzata dell’Hotel, ma presentano delle differenze e per

alcuni aspetti risultano incompleti. Horta utilizza questi elaborati, sotto l'aspetto strutturale e compositivo generale⁶⁹, per indicare soluzioni che vanno modificate, riporta molte annotazioni ai margini dei disegni, principalmente nelle piante. Interviene sul disegno ad inchiostro nero su carta, con matite nere e colorate, rossa, verde, arancio e blu per collocare gli arredi, i tappeti, alcune sculture, nonché accennare, con tratti leggeri, alle decorazioni a parete ed ai motivi previsti per le ringhiere delle scale e per la grandi porte vetrate. E' interessante notare come su una *coupe transversale* accenni ad una vista "assonometrica" per rappresentare schematicamente i lucernai che troveranno poi, nella versione definitiva, la massima espressione creativa dell'autore. E' logico e ragionevole pensare che nei quattro anni necessari alla realizzazione della monumentale residenza, molti siano stati gli studi, i disegni ed i ripensamenti, che confluirono poi nella creazione della residenza più lussuosa progettata dall'architetto belga.

Ancora a testimonianza del disegno inteso da Horta come *strumento e luogo del progetto* ricordiamo gli elaborati che esegue per l'hotel Van Eetvelde. Sette i disegni pervenutici ed eseguiti su carta da ricalco con la tecnica dell'inchiostro di china nel colore blu, seppia, nero, arancio, ma si riscontrano anche alcune tracce di rosso e di verde. Una sezione longitudinale e cinque piante dove i muri sezionati di queste ultime sono colorati con lavis all'acquerello rosso-arancio e presentano diverse annotazioni e studi di dettaglio disposti a margine degli elaborati. Si noti come anche in queste piante è sempre rappresentata l'orditura dei travetti e come nella pianta del *rez de chaussée*, del piano terra, si rappresentino ancora in proiezione il disegno della struttura dei solai e dei cassettonati, distinti tra quelli che seguono le direttive dei percorsi diagonali tracciati, e quelli definiti dalla geometria strutturale del quadrato. L'ultimo disegno illustra la facciata principale in una vista di prospetto e di sezione ed è realizzato su carta da disegno ancora con la tecnica mista dell'inchiostro di china e delle matite colorate. Qui predominano le calde nuance del seppia e dell'arancio a sottolineare i ricorsi alternati della muratura, soluzione parzialmente modificata nella versione definitiva del progetto, e a campitura della stessa in sezione. Il disegno è poi bilanciato dal complementare blu usato per

rappresentare la struttura in ferro di pilastri, architravi e ringhiere.

Horta non è un grande pubblicista della sua opera, non ricorre al disegno di architettura come strumento per promuovere i suoi progetti ed il suo linguaggio, ma è l'osservazione diretta dell'architettura realizzata ad esercitare il fascino ed incuriosire e suscitare interesse e attenzione. Più volte nelle *memoires*, però, si rammarica di non aver, per mancanza di tempo, perseguito il suo intento, quello di realizzare una raccolta dei suoi disegni. "La mia intenzione - scrive Horta - di *monographier* ciascuno dei miei lavori è passata più d'una volta nelle mie conversazioni: c'era il problema di conservare la memoria delle opere con il disegno ed il colore come oggi faccio con la penna. Questo desiderio non aveva nulla in comune con le pubblicazioni lanciate nel pubblico che al più consideravano la casa frammentariamente. Ancora meno doveva realizzarsi: ci sarebbe voluta più fiducia in se stessi e più ancora tempo ed una collaborazione remunerata passando i miei mezzi attraverso la <<mia>> architettura che mi costava cara per il numero di disegni da fornire alle imprese, per <<le andata e ritorno>> delle idee nelle parti principali delle piante e degli alzati e per tante altre considerazioni ancora"⁷⁰. Fu quindi grande la sua sorpresa nel ricevere in dono dall'architetto francese Guimard, la "grande monografia" che illustra con una ricca raccolta di disegni il progetto del *Castel Béranger*, realizzato a Parigi nel 1898.⁷¹

Si ricordi che quelli sono gli anni in cui Gustave Serrurier Bovy realizza le dettagliate ed eleganti prospettive d'interni che rimandano alla *sobria e pur vibrante eleganza* degli artisti britannici, come quella che contraddistingue l'abile disegnatore Mackintosh, artefice di raffinati acquerelli e prospettive. Gli anni in cui Wagner, Olbrich ed Hoffmann "ripropongono nei loro edifici l'eleganza dei loro grafici"⁷² concepiti mediante precisi ed accurati progetti grafici, dove rappresentazioni mongiane e prospettiche sono sapientemente composte a definire dei veri e propri *manifesti* celebrativi delle architetture proposte.

Quel *valore di seduzione* a cui fa riferimento de Rubertis in merito al disegno usato con valenza comunicativa atta a catturare la fiducia del committente, è riscontrabile, tra i disegni pervenutici, in quelli che realizza per due *maison de campagne*. Tre settori suddividono il foglio che accoglie il prospetto della Maison Carpentier dove il

carattere “pittoresco” conferito dall’uso dei molteplici materiali, quali il mattone a vista, la pietra blu, il grés di Grand-Glise, il ferro ed il legno, è elegantemente rappresentato nella resa mimetica dei materiali atti a descrivere le superfici ed i volumi, ancora una volta ricorrendo alla tecnica dell’acquerello. Si noti come per alludere ad un volume arretrato, decida di non caratterizzarlo nei materiali ma di conferire alla superficie un unico tono nella chiara nuance del rosa. Il disegno si completa con l’illusione ad un limpido cielo azzurro bilanciato dalla rappresentazione astratta degli alberi che circondano lo chalet. Posti a margine della composizione due uomini, presumibilmente Horta e *Monsieur Carpentier*.

Una vista prospettica, invece, ripropone il progetto originario della Villa Fernand Dubois del 1905, residenza estiva realizzata nei pressi dell’abbazia di Maresdous. Rara testimonianza, almeno tra gli elaborati di questo periodo, di una rappresentazione prospettica, dove la funzione illusionistica della realtà è esaltata dalla mimesi dei materiali e dell’ambientazione bucolica resa con la tecnica dell’acquerello⁷³.

Come anticipato, Horta decide di conservare molti disegni relativi ai progetti che lo vedranno impegnato, in modo continuativo, al termine del primo conflitto mondiale, in cui la nuova figurabilità trova nuovi codici espressivi. La diversa scala degli interventi, le esigenze di una committenza pubblica, i diversi segni identificativi di un nuovo linguaggio, condizionano la scelta dei metodi di rappresentazione adottati. Coesistono, spesso, in un unico elaborato disegni alle diverse scale, dal dato generale al particolare, e si moltiplicano le rappresentazioni prospettiche ed assonometriche, in cui si riproducendo anche i contesti in cui queste si inseriscono, al fine di verificare, studiare e presentare gli esiti della progettazione. Non ci dilungheremo oltre su questi disegni, perché come riportato sugli stessi, l’esecuzione era affidata ai diversi collaboratori di Horta, come è logico immaginare in uno studio impegnato in grandi e contestuali opere. Merita, però, una menzione particolare il disegno per il progetto del Padiglione d’onore del Belgio per l’Esposizione Internazionale di Parigi del 1925. La soluzione finale vedrà Horta optare per un linguaggio orientato ad un classicismo mutuato da August Perret, in cui non mancano riferimenti all’Art Decò ed al Palazzo

Stoclet, a cui corrisponde un linguaggio grafico, che per certi aspetti, fa eco ai disegni dei primi concorsi.

I disegni di Horta sono oggi custoditi presso gli Archivi dei Comuni dell'arrondissement di Bruxelles, molti fanno parte di collezioni private, mentre l'Archivio personale di Horta e la collezione privata della Fondazione Jean e Renée Delhaye, grandi estimatori e artefici di una preziosa politica di tutela dell'opera dell'architetto belga, sono custoditi presso l'Archivio del Museo Horta, che ha sede in quello che fu il suo studio dal 1898. Si conservano, inoltre, presso l'Archivio della città di Tournai, i disegni del Musée des Beaux Arts che Horta vi costruì tra il 1903 ed 1928.

“A differenza di altri stili e tendenze, i disegni di Horta non contengono elementi discreti, costanti e pertinenti, paragonabili ai fenomeni della linea, egli non progetta con segmenti commensurabili privi di valore semantico e puramente opposizionali, bensì con linee che anche quando sono elementari e discrete già denotano di per sé una volontà conformatrice [...]. Le opere di Horta – come tutte quelle della migliore Art Nouveau – possono considerarsi la materializzazione nello spazio di un disegno, l’ingrandimento in scala pari al vero di un identico modello”⁷⁴.

Note

¹ Victor Horta fu nominato Barone per volere del re Alberto I nel 1832.

² Presso il Musée Horta nel comune di Saint Gilles, che ha sede nella casa-museo, abitazione privata e studio di Horta dal 1898, si conservano diversi modelli in gesso.

³ Horta farà ritorno a Gand nel 1885 in occasione della realizzazione delle case in rue des Douze Chambres.

⁴ Leopoldo I regnò dal 1831 al 1865, Leopoldo II dal 1865 al 1909 ed Alberto I dal 1909 al 1934.

⁵ F. Borsi, P. Portoghesi, *Victor Horta*, Edizioni Laterza, Bari 2002, pag.87.

⁶ Le borse di studio erano distribuite dalla fondazione Godecharle e destinate ad artisti che non avevano ancora compiuto il venticinquesimo anno di età e che avrebbero, entro i tre anni, utilizzato il contributo per un periodo di perfezionamento all'estero. Il giovane Horta intraprende viaggi in Germania ed in Francia, preferendo questi luoghi all'Italia ed all'architettura greco-romana che conosce sufficientemente. Durante la sua permanenza all'estero, nel rispetto di quanto previsto dal regolamento, redige un progetto per il restauro dell'antico Tempio greco romano di Augusto e Livia a Vienne sull'Isère in Francia.

⁷ F. Borsi, P. Portoghesi, *op. cit*, pag.71.

⁸ E' membro della *Société Centrale d'architecture de Belgique* dal 1884 e dieci anni più tardi è eletto presidente della società, affiancando il suo amico Paul Hankar che riveste la carica di vicepresidente.

⁹ Tassel ed Autrique, come ricorda lo stesso Horta nelle *Mémoires*, gli consigliarono di presentare la sua candidatura a Direttore dei lavori grafici al Politecnico dell'Università Libera di Bruxelles, diventando dal 1892 assistente del professore Ernest Hendrickx, allievo di Viollet le Duc. Un secondo consiglio arrivò dagli amici per la candidatura alla cattedra di disegno liberatasi in seguito alla morte di Ernest Hendrickx. Ritenutosi *incompetente* in materia e privo di predisposizione alla carriera universitaria, rifiutò inizialmente. Valutati però i vantaggi che una tale posizione gli avrebbe procurato, decide di presentare domanda, che sarà accolta con ritardo a causa delle opposizioni avanzate dal borgomastro Demot, presidente del Consiglio accademico.

¹⁰ Horta realizza per la famiglia Solvay, il monumento dedicato alla memoria di Alfred Solvay, nella corte della fabbrica Solvay a Couillet, il monumento per la tomba di famiglia al cimitero di Ixelles, la sistemazione del castello della Hulpe, la costruzione di alcuni laboratori a Bruxelles e del castello del genero di Solvay, il barone di Wangen, a Chambley, in Lorena.

¹¹ G. Massobio, P. Portoghesi, *Album del Liberty*, La Terza, Roma 1975, p.19.

¹² F. Borsi, P. Portoghesi, *op. cit*, pag.4.

¹³ B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Milano, 1994, pag.117.

¹⁴ F. Borsi, P. Portoghesi, *op. cit*, pag.8.

¹⁵ J.W. Goethe, dall'introduzione a *I propilei (Die Propyläen)*, rivista dedicata alle arti figurative pubblicata nel 1800.

¹⁶ V. Girardi, *Eredità dell'ottocento: letture di Victor Horta – 1. Nasce un'architettura per l'Art Nouveau*, in "L'architettura – cronache e storia", settembre 1957, pag. 337.

¹⁷ L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Editori Laterza, Bari 1993, pag.277; N. Pevsner, *I pionieri del movimento moderno da William Morris a Walter Gropius*, Milano 1945, p.124.

¹⁸ R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1971, pag. 344.

¹⁹ W. Hogarth, *L'analisi della Bellezza*, Aesthetica Edizioni, Palermo 2001, traduzione in italiano a cura di C.Maria Laudando sulla ristampa anastatica dell'edizione originale: William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, Hildesheim – New York, Olms, 1974.

²⁰ *Ivi*, pag. 75

²¹ B.Zevi, *Bruxelles stolta e parricida*, in “Cronache di Architettura”, Bari 1971, p.161.

²² “Guardare la natura fuori delle regole ammesse, non per l'immagine ma per le teorie che possiamo trarne.”

Victor Horta, *Memoires*, a cura di C.Dulière, Ministre de la Communauté Francaise, Bruxelles 1985.

²³ Victor Horta è nel 1911 professore ordinario all'Università Libera di Bruxelles; nel 1912 professore onorario all'Università di Bruxelles. Ebbe contemporaneamente le cattedre di Architettura, d'Architettura Industriale e di Disegno. Sempre nel 1912 fu nominato direttore dell'Accademia di Belle Arti di Bruxelles; nel 1919 è professore d'Architettura all'Istituto Superiore di Belle Arti di Anversa.

²⁴ “Io lascio i fiori e le foglie e prendo il gambo.”

²⁵ F.Borsi, P.Portoghesi, *op. cit.*, pag. 9.

²⁶ *Ivi*, pag. 40.

²⁷ R. De Fusco, *L'idea di Architettura*, Franco Angeli, Milano 2003, pag.46.

²⁸ F.Borsi, P.Portoghesi, *op. cit.*, pag.132.

²⁹ G. Fahr-Becker, *Art Nouveau*, Gribaudo/Könemann, Königswinter 2004, pag. 143.

³⁰ V. Girardi, *Eredità dell'ottocento: letture di Victor Horta - 4. Il capolavoro di un linguaggio: La Maison du Peuple*, in “L'architettura – cronache e storia”, dicembre 1957, pag.555.

³¹ R. De Fusco, *op. cit.*, pag.47.

³² La stereotomia (dal greco στερεός, solido e τομή, taglio) è il complesso delle regole e dei procedimenti suggeriti dalla geometria descrittiva per il disegno e per il taglio dei conci in pietra che costituiscono muri, archi, volte e cupole.

³³ “La Trompe è comunemente una volta a forma di semi cono che si presenta con la sua base [che si può osservare dalla base verso il vertice]. [...] Si chiamano così anche le piccole volte a porzione di sfera che si fanno agli angoli sporgenti per smussare gli angoli e sostener le cornici. In questo caso si chiamano Trompe en Niche. Vi sono diversi tipi di trompe e i loro nomi derivano dalle loro funzioni o dalla forma. Riguardo a quest'ultima vi sono le trompe coniche e sferiche. P.Deran chiama trompe fondamentale la trompe conica retta [conique Droite]. La sferica si chiama Trompe en niche. Quando la faccia di una o dell'altra [delle trompe sferiche o coniche] è convessa si chiama anche Trompe en tour Ronde; se è concava Trompe en tour creuse; se la facciata è interrotta da più superfici piane [poligonale] si chiama Trompe à pan; se le imposte sono ad altezza non uguale si chiama Trompe rampante, se la facciata è ondulata e le imposte sono rampanti si chiama Trompe d'Anet. Riguardo invece la configurazione generale, se la trompe è sporgente si chiama Trompe sur le coin, se rientrante Trompe dans l'Angle”, Amédée- François Frézier, *La théorie et la pratique de la coupe des pierres*, citato da Camillo Trevisan, in

Per la storia della stereotomia. Geometrie, metodi e costruzioni, su <http://www.iuav.it/dpa/ricerche/trevisan/stereo/stereo.htm>.

Sull'argomento: R. Evans, *La trompe di Anet*, in *Eidos* n.2, Asolo 1987; A. Giordano, *Cupole Volte e altre superfici*, Utet, Torino 1999.

³⁴ G. Semper, *Vorläufige Bemerkungen*, s.l., 1834, citato da G. Fahr-Becker, op. cit, pag. 136.

³⁵ F.Borsi, P.Portoghesi, *op. cit*, pag.234.

³⁶ G. Fahr-Becker, op. cit, pag. 137.

³⁷ F.Borsi, P.Portoghesi, *op. cit*, pag.209.

³⁸ C. Duliére, *Victor Horta, Mémoires*, Mnistère de la Communauté Francaise, 1985, pag. 291.

³⁹ F.Borsi, P.Portoghesi, *op. cit*, pag.235.

⁴⁰ Da una lettera di J.J.Eggericx, allievo di Horta, a Tschudi Madsen.

⁴¹ F. Dierkens-Aubry, *Musee Horta, Bruxelles Saint Gilles*, Albin-Michel, Paris, 1990, pag.29.

⁴² R.De Fusco, *op. cit*, pag.15.

⁴³ Viollet le Duc, *XIII Entretien sur l'Architecture*, 1863, pp. 141-142, citato da F. Dierkens-Aubry, *op. cit*, pag.30.

⁴⁴ M. Cohen, *op.cit.*, pag.46.

⁴⁵ F. Dierkens-Aubry, *op. cit*, p.59.

⁴⁶ F. Aubry, J. Vandebreeden, *Horta: naissance et dépassement de l'art nouveau*, Ludion, Gand 1996, pag. 42.

⁴⁷ Purtroppo il progetto originario di Horta ha subito negli anni alcune variazioni. Il pozzo di luce ha oggi perso la sua funzione, perché interessato da un ampliamento degli ambienti al secondo piano. Oggi sia il lucernaio a doppio ventaglio, che la vetrata del giardino d'inverno del secondo piano sono illuminati artificialmente a causa dell'inaccessibilità della luce provocata dai volumi realizzati.

⁴⁸ F.Borsi, P.Portoghesi, *op. cit*, p. 231.

⁴⁹ Il complesso progetto per le Serre del *Grand jardin d'hiver* per la residenza reale di Laeken fu iniziato nel 1876 e concluso nei primi anni novanta dell'ottocento.

⁵⁰ In realtà i lavori per la sua esecuzione iniziarono, ma furono prima sospesi per apportare una variazione al progetto, che avrebbe dovuto essere ridotto, e poi, per volere di Leopold II, definitivamente sospesi. I motivi sono da individuare in probabili sentimenti di gelosia che, un'opera così importante, avrebbe potuto suscitare nelle altre nazioni.

⁵¹ Presso l'Archivio del Museo Horta si custodiscono i disegni, eseguiti su carta lucida, di sezioni, prospetti e particolari, mentre si sono perse le rappresentazioni in pianta.

⁵² F.Borsi, P.Portoghesi, *op. cit*, p. 66.

⁵³ V. Girardi, *Eredità dell'ottocento: letture di Victor Horta – 4*, *op. cit.*, pag.552.

⁵⁴ F. Dierkens-Aubry, *Musee Horta, Bruxelles Saint Gilles*, Albin-Michel, Paris, 1990, p.59.

⁵⁵ V. Girardi, *op. cit*, pag. 555.

⁵⁵ Gli chintzes sono stoffe, in diversi materiali, dipinte dai più semplici motivi alle più complesse composizioni cromatiche, che trovano ispirazione nei tessuti medioevali, nei tessuti quattrocenteschi italiani, nei modelli persiani, ecc. Le seconde sono carte da parato che, come le prime, coprono vaste superfici iterando splendidi e complessi motivi floreali e geometrici.

⁵⁶ M. Manieri Elia, *William Morris*, Editori Laterza, Bari 1985, p.72.

⁵⁷ F.Bracquemond, *Du Dessin et de la couleur*, Paris, Charpentier, 1885, pp.174-175, citazione di J.P.Bouillon, *La ligne Art nouveau*, in *Art Nouveau in progress / Art Nouveau en projet*, Proceedings of the

colloquium, The réseau Art Nouveau Network, Vienna - 24 & 25/10/2002, p.29.

⁵⁸ C. Duliére, *Victor Horta, Mémoires*, Mnistère de la Communauté Francaise, 1985.

⁵⁹ V. Horta, *Histoire à ceux que j'aime: aux étudiants*, citato da F.Borsi, P.Portoghesi, *op. cit*, pag.277.

⁶⁰ Tra le lettere che conserverà ricordiamo quelle del suo grande estimatore Hector Guimard, quella di Meier-Graefe e l'enorme corrispondenza con cui cercò di riformare, non riuscendoci, i programmi dei corsi dell'Accademia de Beaux-Arts di Bruxelles.

⁶¹ C. Conrardy, *Victor Horta*, in *Le Thyrse XVI*, 1919, pag.133. La traduzione in italiano del saggio integrale, pubblicato sulla rivista d'arte e letteratura *Le Thyrse*, è riportata da A. M Fioravanti Baraldi, A. Soncini Fratta, *Victor Horta: architetto e designer (1861-1947). Opere del Musee Horta di Bruxelles*, Arcaedizioni, Milano 1991, pag.54. La rivista, in francese, è consultabile su www.archive.org.

⁶² Il progetto del Museo di Storia Naturale è pubblicato su *l'Emulation* del 1888 alle pp. 23-24 ed il Faro Baudouin su *l'Emulation* del 1889 a pag. 16.

⁶³ J. Sainz, *Il disegno neoaccademico: il recupero della rappresentazione grafica come immagine della realtà architettonica*, in *XY, dimensioni del disegno*, n.2 1986, pag. 27-34, citato da R. de Rubertis, *Il disegno dell'architettura*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1994, pag. 110.

⁶⁴ *Ivi*, pp. 213-216.

⁶⁵ F.Borsi, P.Portoghesi, *op. cit*, pag.76.

⁶⁶ La scala della rappresentazione metrica è espressa con l'indicazione percentuale.

⁶⁷ R. de Rubertis, *op. cit.*, pag. 216.

⁶⁸ Tutte le 17 tavole sono pubblicate da Y. Oostens-Wittamer, *Victor Horta l'Hotel Solvay - The Solvay House*, Ed. Louvain, La Neuve 1980. L'opera si compone di un volume e di un cofanetto a custodia dei disegni riprodotti in bianco e nero. La didascalia ad introduzione delle tavole ricorda: "Plans tirés sur gélatine au ferro – cyanure et imprimés en ton noir sur papier, 83,4 x 57,8 cm".

⁶⁹ Tutti i disegni sono quotati, ma ad eccezione della tavola di carpenteria del tetto, non è riportata la scala di rappresentazione. Il sistema strutturale è in questa fase risolto, in tutte le piane è indicata la maglia strutturale di travi, pilastri e l'orditura delle travi secondarie. Tra gli elaborati è dedicata una tavola alle diverse soluzioni previste per i pilastri ed una alla struttura in ferro del tetto in cui è riportata una tabella con la *Specification des fers*.

⁷⁰ "Mon intention de monographier chacun de mes travaux passait plus d'une fois dans mes conversations: c'était question de conserver le souvenir des œuvres par le dessin et la couleur comme aujourd'hui je le fais par la plume. Ce désir n'avait rien de commun avec les publications lancées dans le public donnant, au plus fragmentairement, la maison considérée. Encore moins devait-il se réaliser: il eût fallu plus de confiance en soi et plus encore de temps et une collaboration rétribuée dépassant mes moyens car <<mon>> architecture me coûtait cher à moi par le nombre de dessins à fournir aux entreprises, par les <<allers et retours>> des idées dans les parties maîtresses des plans et des élévations et par tant d'autres considérations encore". Duliére, C., *Victor Horta, Mémoires*, Mnistère de la Communauté Francaise, 1985, pag. 147.

⁷¹ La dedica che accompagna la monografia, oggi nella collezione privata di Jean Delhaye, recita: “*A l'éminent maître et ami V.Horta, hommage affectueux d'un admirateur, H.Guimard*”.

⁷² L. Sacchi, *L'idea di rappresentazione*, Edizioni Kappa, Roma 1994, pag. 128.

⁷³ E' doveroso ricordare però che se su molti dei disegni pervenutici è riportata la firma di Victor Horta, su altri questa manca, come per i disegni delle due *maison de campagne*. Su molti altri, invece, è riportata il nome del collaboratore di Horta autore del disegno.

⁷⁴ R. De Fusco, *La Maison du Peuple*, in *Architettura, segno, linguaggio*, Roma-Bari 1973, pp. 371-382, citato da A.M.Fioravanti Baraldi, *La fortuna critica di Victor Horta in Italia*, in A. M Fioravanti Baraldi, A. Soncini Fratta, *op. cit.*, pag. 36.

CAPITOLO IV
La casa borghese

4.1 La tipologia

La struttura urbanistica della città di Bruxelles, come per la maggior parte delle città belghe, è fortemente condizionata dal radicato impianto e dalla tradizione edilizia della città medioevale. La città di Bruxelles per secoli è cresciuta all'interno delle mura nel rispetto dei tracciati e del *tipo edilizio*, e subirà solo nel XIX secolo una serie d'interventi che muteranno la sua immagine. Il *tipo edilizio* è quello della casa disposta a *filare* che occupa i caratteristici lotti lunghi e stretti e che prospetta sulle sinuose ed irregolari vie, tipiche dei tracciati medioevali, con i singolari fronti in mattoni rossi caratterizzati dal frontone a gradoni e dalle variazioni sul tema. Per secoli le città ed i villaggi fiamminghi, come Gand o Bruges, oltre che alla stessa capitale belga, sono cresciute nel rispetto della costante tipologia della casa d'abitazione con affaccio limitato sulla via o sul canale, sviluppata per la lunghezza del lotto ed in altezza e, generalmente, con un giardino privato sul retro. Questa immagine, radicata nella cultura dei Paesi Bassi, non mancherà di condizionare anche le pianificazioni urbanistiche dei nuovi quartieri che si realizzarono nella seconda metà dell'ottocento e che videro l'organizzazione di un territorio parcellizzato secondo il *modello tradizionale* dei lotti lunghi e stretti.

Il tipo edilizio, della classe media, che caratterizzò le ottocentesche strade, era quello della casa unifamiliare dal rigoroso fronte simmetrico, regola disattesa solo per il piano terra a causa della posizione dell'ingresso posto a margine della composizione e dall'inserimento del bow-window se previsto. Questo lo stereotipo a cui guardavano tutti gli architetti ed arredatori dove la caratterizzazione era demandata solamente allo stile prescelto, in accordo con le correnti eclettiche ottocentesche, ed al disegno dall'ornamento e dell'arredamento. La distribuzione interna prevedeva – come analizzato da Cloquet – la definizione di tre parti distinte: le camere per ricevere, gli appartamenti privati e le stanze di servizio. Lo schema rigorosamente seguito era sempre lo stesso. Superato l'ingresso, alcuni gradini consentivano di conquistare la quota del corridoio che conteneva sia la scala, di collegamento tra i piani dal seminterrato alla mansarda, che due o più ingressi a quello che si configurava come un unico ambiente di

rappresentanza che interessava interamente la profondità della maison, soluzione che permetteva di sfruttare l'illuminazione dei due fronti. Questo era suddiviso in tre parti: un salotto, una sala da pranzo ed una veranda o una cucina di servizio, collegata, con un elevatore, alle cucine collocate nel piano seminterrato. Allo stesso livello trovava posto uno spogliatoio con *cabinet-de-toilette*. Nel caso di maisons più ampie potevano prevedersi anche una sala da biliardo, un fumoir ed un giardino d'inverno. I piani superiori erano adibiti ad *appartamenti* privati: una sala da pranzo riservata collegata ad una piccola cucina, camere da letto, stanza da bagno, guardaroba, un piccolo salotto, studi per il padrone e la padrona della maison, ed ancora un ufficio, una biblioteca, una stanza per i bambini e per il cucito. Gli ambienti di servizio erano posti nel piano seminterrato e le camere del personale all'ultimo livello¹.

Anche Horta, nei suoi primi progetti, rimarrà vincolato alla tipologia tradizionale anche se le sue architetture si qualificheranno per la qualità stilistica.

Nel 1893, solo pochi mesi prima dell'incarico dell'hotel Tassel, Horta realizza per l'amico Autrique una *Maison particulier* per la quale i condizionamenti della *tipologia tradizionale*, limitatamente alla distribuzione interna, sono palesi. Non mancheranno, infatti, interventi originali, preludio a ben più ardite ed innovative soluzioni. E' in facciata che il linguaggio diviene più innovativo. Abbandona la rigida composizione simmetrica e nega l'incolonnamento verticale. Il portale, dove un leggero aggetto mette in risalto il disegno goticheggiante dell'arco ogivale, è disposto marginalmente alla composizione, mentre per illuminare il grande salone ricorre ad una trifora. Per il piano nobile adotta un ritmo binato per le finestre a bifora, caratterizzate dall'esile colonnina in ferro a sezione ellittica, mentre a coronamento del fronte realizza una loggia che inquadra le due finestre rettangolari avvolte dai sinuoso arabeschi realizzati con la tecnica del graffito, dove il colore rosso adottato rimanda alla malta dei giunti dell'*appareillage* in pietra bianca. Compare qui il primo elemento plastico in pietra concepito da Horta a sostegno del pilastro in legno della loggia, che sembra ancorarsi alla muratura con un motivo che diventerà ricorrente nel linguaggio hortiano, quello delle famiglie di morbide pieghe.

Sono i più illustri esponenti dell'art nouveau, guidati dal pioniere Horta, che inventano un nuovo *tipo* di abitazione, un nuovo *modo* di abitare.

Le nuove residenze si caratterizzano già in facciata, dove il fronte diviene momento espressivo di grande creatività, e di forte individualità. Le "monotone" cortine caratterizzate da fronti continui con finestre allineate ed equidistanti, generalmente tre per piano, dove la regola della simmetria sottende la composizione, lasciano il campo a più libere composizioni in cui virtuosismi, consentiti anche dai nuovi materiali, danno vita ad originali soluzioni per bow-windows, balconi e finestre, porte d'ingresso e vetrate. Di gran pregio gli *appareillage* in pietra o in mattoni, accostati ai materiali del nuovo lessico, come il ferro, ma anche a materiali pregiati o al legno piacevolmente lavorato per vetrare e bow-windows, che da elemento "sospeso" alla facciata diventa motivo per fantastiche ed originali creazioni sempre più spinte nelle forme e nei colori. Ma il fronte non è concepito su principi di puro carattere estetico, ma è quel diaframma che modifica il rapporto tra interno ed esterno. Se da un lato le aperture di porte e finestre, conservano "la propria funzionalità e materialità, dall'interno quelle superfici aggiungono alle proprie classiche funzioni anche quella di relazionarsi visivamente con lo spazio esterno, che su di esse viene raffigurato, così fornendo un rilevante contributo estetico alla globalità degli ambienti"². Un'inesauribile creatività caratterizza le molteplici varianti sul tema delle *bucature* per forma ed articolazione, che contempla anche la forma geometrica perfetta del cerchio. L'effetto di dilatazione spaziale affidato alle finestre tonde – scrive Borsi - gioca il ruolo di una specie di diaframma all'interno di un'obiettivo enorme di un apparecchio fotografico gigante orientato verso l'esterno³. Anche le distribuzioni interne sono interessate da un rivoluzionario *dynamismo vitale*: si sovvertono gli schemi tradizionali e si creano giochi di spazi e di nuove prospettive che danno la misura della qualità architettonica.

E' necessario fare una precisazione sui termini della lingua francese adottati per indicare la casa unifamiliare di cui si è tenuto conto in questo studio.

Assolta la prassi che vuole la distinzione in zone a seconda dei ceti sociali, si ricorre al termine *hôtel particulier* o *hôtel de maître* per indicare il signorile palazzo caratterizzato da una ampia facciata che va dai

7,50 metri fino ai 12 o 15. Queste dimensioni consentono di concepire un passaggio carraio che attraversa in profondità il lotto e conduce al cortile interno ed alle scuderie. Più volte Horta ha la possibilità di confrontarsi con questo tema: nell'hotel Winssinger, nell'hotel Solvay, negli hotels Roger-Verstraeten e Max Hallet. Con il termine *maison particuliere* si indicano le numerose residenze piccolo borghese che tanto caratterizzano le strade dei nuovi quartieri, mentre più rari sono a Bruxelles gli *Immeuble de rapport*, gli edifici multipiano suddivisi in appartamenti, il tipo d'abitazione collettiva tradotto dalla cultura francese. Altro tema che invece vedrà una diffusa realizzazione, anche ad opera di Horta, è quello della *maison et atelier*, la casa studio dell'artista: per il pittore, lo scultore, l'arredatore, l'architetto, ecc.

Spesso, però, il termine *hôtel* viene adoperato per sottolineare anche il rilevante valore che caratterizza un'abitazione, indipendentemente dalla sua dimensione.

4.2 Il progetto della casa borghese

Il 1893 rappresenta per Victor Horta l'anno della svolta: è l'inizio di quella che rappresenta la fase più felice della sua vita. Appagato in ambito professionale e personale, sarà impegnato nella progettazione, prevalentemente, di abitazioni per la media ed alta borghesia di Bruxelles. Consolidato il suo gusto, frutto di una *lunga incubazione*, esplode con la realizzazione dell'hotel Tassel, custode di quei valori di libertà compositivi, libertà nell'uso dei nuovi materiali, libertà di linguaggio, che impose prepotentemente agli occhi di una società non ancora sveglia da un sonno profondo e cullata dal "rassicurante" e consolidato *gusto classico*.

Horta rivoluziona il concetto tradizionale di casa borghese diffusa a Bruxelles. Ricorda nelle sue *Memoires*, di non essere stato il primo a scoprire i difetti della *casa tradizionale*, ma di essere stato il primo a risolverli.

Quelli che sono i problemi di un linguaggio radicato e tradizionale, ovvero l'estensione dell'impianto planimetrico in profondità, il tema delle fonti d'illuminazione insufficienti e garantite dai due soli fronti stretti, la caratteristica verticalità delle facciate, conseguenza dei limitati lotti, diventeranno i motivi, che risolti, qualificheranno le splendide invenzioni e creazioni dell'architetto.

Gli allineamenti orizzontali e l'incollonamento verticale delle finestre, adottati nelle facciate degli edifici progettati in giovane età, saranno fortemente contrastati sin dall'inizio della sua attività a Bruxelles.

Reinterpreta criticamente la struttura paratattica dei modelli medioevali, in cui le finestre seguono le esigenze d'illuminazione degli spazi interni.

Nel disegnare le facciate attribuisce agli assi una importanza secondaria, mentre le aperture hanno forma e dimensione che scaturiscono dagli spazi interni ed attraverso accorgimenti di natura *ritmica*, "tende a razionalizzare in termini compositivi il disordine funzionale."⁴ Il *plan libre*, consentito dalla struttura in ferro, dà la possibilità ad Horta di concepire i fronti adeguandoli alle necessità ed alle gerarchie stabilite per gli spazi interni.

E' possibile individuare nelle composizioni delle facciate, strutture metriche di notevole complessità, che riguardano

non solo le bucature, distinte per forma e posizione, ma anche l'articolazione e le composizioni degli infissi.

Attenti motivi ritmici, sempre più complessi, sottendono gli schemi compositivi dei fronti. Portoghesi affronta un'approfondita lettura della metrica del linguaggio hortiano evidenziando il valore che assumono la *geometria* e la *musica* in qualità di strumenti di liberazione ed invenzione⁵.

Horta ha la capacità di disegnare fronti in cui sapientemente risolve il problema delle proporzioni e dell'equilibrio tra le parti e tra vuoti e pieni, rifiutando qualunque imposizione accademica. Il movimento che caratterizza il linguaggio hortiano è denunciato già in facciata dove, con l'intento di risolvere i rigidi passaggi tra gli elementi, ricorre alla *linea serpentina*. Così caratterizza e trasfigura il tradizionale bow-window, che da elemento applicato alla facciata, diviene parte configurativa della facciata stessa. E', infatti, il moto fluido e sinuoso, più o meno spinto, del fronte che, conquistando lo spazio, dà origine al volume che ha solo un vago legame con il tradizionale bow-window. Questo è concepito da Horta, invece, in una composizioni che, generalmente, non è a servizio di un unico piano, ma caratterizza il fronte per l'intera altezza, proponendo una sovrapposizione di temi a coronamento dei quali prevede un balcone. Vedremo in seguito, sul tema, le mirabili soluzioni per gli hotel Tassel, Solvay ed Horta, mentre si vuole qui ricordare la soluzione adottata per l'hotel Winssinger.

Nel 1894 l'ingegner Winssinger commissiona ad Horta una residenza dove vivere con la consorte malata. Il progetto sarà concepito per garantire riposo e tranquillità, senza trascurare gli ambienti destinati al ricevimento ed alla vita pubblica, che saranno molto articolati e decorati con grande originalità e gusto. Concepisce un *entresol* che interessa solo per metà la larghezza del lotto, recuperando lo spazio per un sala da biliardo ed un piccolo salone. Per l'illuminazione del piano ammezzato concepisce, in facciata, una plastica composizione, un corpo giocato sulla disposizione poligonale delle tre finestre che diviene elemento di sostegno, ma anche di continuità compositiva con il bow-window che qualifica l'ampio fronte dissimmetrico basato su una ritmica quadripartita. Anche qui l'estroflessione della superficie di facciata consente di realizzare il bow-window con balcone superiore, che nel rispetto del tema delle interferenze tra gli elementi risolti per continuità e tangenze, coinvolge

non solo le aperture dei piani inferiori, ma anche i balconi laterali, determinando un rapporto di reciproca influenza.

Ma Horta raggiunge l'acme con la progettazione dell'hotel Aubecq. Qui tutti i temi cari all'architetto sono risolti ed affrontati con grande maturità. La famiglia Aubecq acquista e deposita, nel 1899, nelle mani di Horta un terreno in Avenue Luise disposto in angolo. Questa circostanza consente di affrontare il tema della continuità delle superfici trattando i due fronti, quello prospettante la via e quello di testata del lotto, come un'unica composizione. Grande libertà compositiva, asimmetrie, concavità e convessità, che rimandano alla fluidità delle superfici barocche, virtuosismi plastici che modellano la pietra usata per soluzioni di grande complessità, concettuale e tecnica, qualificano una delle più rappresentative opere di Horta, purtroppo barbaramente demolita nel 1949. Anche qui non mancherà di disegnare un bow-window, a cui demanda il compito di stabilire la continuità tra i fronti ai quali si raccorda con plastiche ed accentuate concavità.

L'impianto è in assoluto la composizione più libera tra quelle disegnate dall'architetto, ed è giocata sul tema dell'assemblaggio di poligoni irregolari connessi da multipli passaggi. Questo comporta una pluralità di assi compositivi e di direttive complesse che attraggono ed invitano alla scoperta dei dinamici ambienti disposti intorno all'ampio atrio centrale illuminato dalla luce filtrata dal magnifico e grande lucernario.

Horta "fu autore di progetti per edifici residenziali caratterizzati da fluidi passaggi tra i vari spazi lungo entrambi gli assi, orizzontale e verticale, secondo i canoni della *linea belga*: puro dinamismo lineare che procede controcorrente"⁶.

Concepisce una casa in cui i principi che la vogliono distinta in ambienti di rappresentanza, stanze private e di servizio, sono rispettati, ma tradotti con originalità e distribuiti in soluzioni che nulla hanno in comune con il *vecchio tipo*. Spaziosi gli ambienti di ricezione che sono trattati in modo sontuoso e con dovizia di particolari ed "ornamenti", gli ambienti privati sono concepiti in modo più razionale e funzionale, mentre gli ambienti di servizio sono disposti e concepiti in funzione dei primi due.

Nei *Mémories* asserisce che "la casa deve essere non solamente l'immagine della vita dell'abitante ma il suo ritratto" e che tutti gli ambienti interni, i mobili e i dettagli devono essere concepiti e disegnati in accordo con

l'architettura. Una casa deve rispondere alle esigenze di chi la abita, ed è su questi principi che basa le sue ideologie progettuali.

La soluzione più scenografica, ma al contempo fortemente funzionale ed in risposta ad una grande problematica della casa tradizionale, è rappresentata dal tema della captazione della luce che convoglia all'interno dei lunghi lotti, mediante lucernai e cupole trasparenti, per le quali è sempre pronto ad ideare nuove e caratterizzanti proposte. Uguale rilievo è attribuito, da Horta, agli assi compositivi ed alla determinazione dei percorsi.

Non propone mai gli stessi assi compositivi e questo nel rispetto della regola che vuole che la funzione detti la forma. E le funzioni e le esigenze dei committenti raramente potranno corrispondersi.

4.3 Moti ascensionali ed assi direzionali

Le scale trovano nell'organismo architettonico progettato da Horta un ruolo fondamentale e divengono vere protagoniste di una nuova spazialità. Non più concepite come elementi marginali e concluse nella loro articolazione, ma “con le loro preziose ringhiere, distaccate dai setti murari, si introducono nello spazio come fattore dinamico, trasparente, capace di arricchire prospetticamente le superfici”⁷.

Le libere composizioni trovano sempre diverse soluzioni e significativamente influenzano la distribuzione degli ambienti che si dispongono come satelliti.

Assi direzionali e forze ascensionali, generate da un nuovo modo di concepire i collegamenti verticali, diventano, per l'architetto, gli strumenti guida attraverso i quali concepire innovative spazialità, ricche di suggestive e seducenti soluzioni.

Spesso, Horta, ricorre anche a leggeri salti di quota che contribuiscono a rendere più dinamiche le spazialità e la loro conquista.

“Sono le esperienze visive che accompagnano il moto nello spazio. – scrive Arnheim – Gli occhi guardano innanzi, allo spazio che può essere attraversato; scoprono aperture e direzioni, e calcolano la facilità o la difficoltà dell'avanzare. Durante il movimento fisico la mente vede il mondo innanzi a sé come una mappa di percorsi potenziali”¹⁸. Multipli quelli tracciati da Horta che conducono alla scoperta delle suggestive ed affascinanti realtà.

Analizzare alcuni dei suoi più significativi progetti, rende esplicativo l'approccio progettuale dell'architetto, nonché consente di comprendere l'evoluzione e la continua ricerca che vede Horta impegnato in sempre più dinamiche e complesse soluzioni.

Tutto ha inizio con l'hotel Tassel. Qui il progetto è articolato lungo un asse longitudinale che penetra ed attraversa il lungo lotto e che, al contempo, è asse di simmetria della composizione ed asse direzionale dei percorsi. Questo, sostanzialmente, rimane invariato per tutti i piani, guida la prevalenza dei moti e pone in comunicazione, visiva e fisica, dall'ingresso alla sala da pranzo. Ma un moto si compone anche di pause. La prima coincide con l'atrio. La forma ottagonale a cui ricorre per questo ambiente, gli consente di moltiplicare le possibili direttive, aprendo in questo piccolo spazio sei

passaggi, tutti fruibili, tranne quello prospiciente il giardino d'inverno, creato per motivi di ordine compositivo.

Ma è nel cuore dell'hotel, in quel luogo dove la tensione figurativa raggiunge alti livelli, che un asse trasversale moltiplica ancora i possibili moti. Questo attraversa la grande hall e conduce alla splendida scala in mogano, articolata in due fluide e dinamiche rampe, dove il moto è quasi continuo, se non per il dilatarsi della pedata che diviene pianerottolo di riposo, consentendo anche un comodo accesso al fumoir.

La scala è concepita in uno spazio aperto, *celebra* un nuovo modo di pensare ai percorsi ed influenza i nuovi ritmi di vita.

"L'architetto attento alla mobilità - scrive Fitch – disegnerà (la scala) tenendo ben presente non soltanto l'effetto visivo della loro scandita obliquità, ma anche il particolare ritmo cinestetico prodotto dall'alternarsi di alzate e pedate, ossia dal rapporto tra il laborioso *ascendere* e il *vittorioso avanzare*"⁹. Horta sarà un maestro nel concepire corpi scala che si snodano in rampe che conducono non solo il corpo, ma anche l'anima, in percorsi ascensionali fisici e mentali, che attirano lo sguardo oltre i limiti materiali definiti dai lucernai che dominano i percorsi.

L'hotel Solvay è impostato su due assi perpendicolari. Il primo, ortogonale al fronte, s'insinua all'interno del lotto lungo il passo carraio, ed il secondo, ruotato di novanta gradi, individua l'asse che regola i moti principali. Questo immette direttamente, superato il vestibolo, alla conquista della monumentale scala che occupa, insieme alla seconda che si articola dal piano nobile e in una continua ascesa conquista gli altri piani, il cuore dell'hotel.

Moti ascensionali ed assi direzionali, si muovono qui in un unico ed ampio volume destinato a contenere tutti i percorsi che consentono l'esplorazione del grande hotel. Uno spazio che è sì funzionale, ma al contempo di grande rappresentanza, carico di ricchi dettagli e preziose soluzioni. Si è qui soggiogati dalla festa di colori, avvolti ed inebriati dalle luci filtrate dalle splendide vetrate di porte e lucernai in un clima dove il lusso è governato da un costante buon gusto. Le scale si fronteggiano in un continuo rimando di moti ed emozioni, catturano e muovono alla scoperta di quella forza che spinge alla conquista dell'inesplorato. Le scale divengono protagoniste della ricca spazialità, e non solo veicolo di moti.

Ma è con il gioco dei percorsi concepiti per l'hotel Van Eetvelde che Horta raggiunge un alto livello di maturità. Un sistema di assi, che come definisce lo stesso Horta, è il più audace che poteva disegnare. Qui rompe completamente con il programma convenzionale della casa "tradizionale". Dal piccolo vestibolo, al quale si accede superato l'ingresso posto al margine destro del lotto largo nove metri, un percorso diagonale parte alla conquista dell'hotel. Agendo in questo modo allunga le distanze e conduce l'ospite alla scoperta degli ambienti di rappresentanza attraverso più lunghi ed articolati percorsi. Una scala si snoda in due rampe e segue l'asse poligonale definito dalla grande hall ottagonale che "rappresenta il nodo centrale della composizione su cui viene concentrata la luce e da cui si intravedono gli spazi ulteriori, dove, grazie alla deambulazione e alla scala, si crea un effetto di *turbine* sottolineato dalle curve avvolgenti delle strutture e delle decorazioni"¹⁰.

E' necessario, quindi, superate le due rampe, seguire il percorso che si articola intorno all'hall ottagonale per giungere al grande salone.

Singolare è la soluzione che adotta per l'illuminazione di questo ambiente: oltre alle ampie vetrate che occupano quasi interamente il fronte che prospetta sulla via principale, realizza tre grandi porte vetrate, che come balconi, si affacciano sull'hall concepita come fosse un esterno. Diverse le forze che si sviluppa nell'ambiente ottagonale: una centripeta che porta alla conquista della centralità dello spazio ottagonale, e l'altra centrifuga generata per effetto sia dei percorsi che si liberano al primo piano, sia della pioggia di luce che annulla i limiti e proietta verso immateriali dimensioni.

I collegamenti verticali sono poi assicurati da una scala in legno che si articola in tre sinuose rampe che s'inseguono lungo un perimetro triangolare, scoperta seguendo un secondo asse, che regola il programma, quello longitudinale.

Dal progetto dell'hotel Van Eetvelde, Horta realizza programmi compositivi sempre più complessi.

Nella sua abitazione, gli assi accademici sono completamente assenti, tranne nel suggerire la simmetria di alcuni ambienti quale la sala da pranzo ed il salotto.¹¹ Il moto che si sviluppa dal piccolo atrio al piano terra, si articola in un continuo vortice che conquista in altezza l'edificio, e che segue lo sviluppo del meraviglioso corpo scala consentendo, dai pianerottoli, l'accesso ai vari

ambienti. Una forte forza ascensionale accompagna la scala che si sviluppa per un totale di dieci rampe, le prime tre realizzate in marmo di Carrara e le altre in legno, differenziando così, attraverso i materiali ed i colori, la natura dei percorsi, quelli pubblici da quelli privati.

Per ultimo vogliamo ricordare il programma che guida la complessa articolazione dell'hotel Aubecq. Questo progetto può essere considerato la sintesi delle sue ricerche intese nella sua totalità. Alla grande hall centrale, si accede superando ancora una volta un percorso in diagonale, che a sua volta immette in una ricca spazialità di turbinii di moti e prospettive. Come si è già ricordato, Horta concepisce l'impianto con un complesso gioco di compenetrazione di poligoni regolari ed irregolari, moltiplicando i possibili assi grazie anche ai numerosi passaggi. Ancora una volta il cuore dell'edificio, il fulcro centrale della composizione, è dominato dalla scala che raggiunge qui livelli di assoluta libertà compositiva. Si articola in due sinuose ed avvolgenti rampe in legno che disegnano un moto serpentino ed ondeggiante che conquista il primo piano.

Come ricorda lo stesso Horta nelle sue *Memoires*, sono i programmi distributivi, più che le sue decorazioni architettoniche, ad aver fortemente rivoluzionato l'architettura del suo tempo.

4.4 L'Hotel Tassel

*"La casa costruita da Victor Horta nel 1893 in rue de Tourin n.12 a Bruxelles sta all'Art Nouveau come la "Red House" del 1859 sta alle Arts and Crafts"*¹².

B.Zevi

*"Questa casa segna una data,- scrive nel 1924 Sander Pierron¹³ parlando dell'hotel Tassel - una grande data nella storia dell'architettura: la prima manifestazione di un movimento, oggi vittorioso, la prima opera modernista nell'opera cronologica. Tutta l'arte di Horta è in questa abitazione, sia nella sua planimetria che nella sua facciata, nella scelta e la combinazione dei materiali di cui è composta. Bisognerebbe prendersi cura di questa costruzione come si fa per una reliquia; un giorno, si andrà ad essa come in pellegrinaggio: si andrà a consultarla per comprendere tutto ciò che ne è derivato, per scoprire in essa ciò che preannunciava di possente, di magnifico, di pratico"*¹⁴.

L'hotel Tassel può oggi essere nuovamente ammirato nel suo originario splendore grazie ad un difficile intervento di restauro eseguito con gran trasporto e dedizione dall'architetto Jean Delhaye. Divenutone proprietario nel 1976, è a lui che si deve il processo di *rianimazione* dell'opera che la critica concorda nel considerare "*il manifesto programmatico dell'art nouveau*", trasfigurata da anni d'incurie e barbari frazionamenti.

A trentadue anni, nel 1893, l'architetto fiammingo progetta per l'amico Emile Tassel, professore di geometria descrittiva presso l'Università di Bruxelles, quell'opera rivelatrice della maturità linguistica già raggiunta e sintesi dei suoi principi compositivi che resero la sua opera unica e riconoscibile.

Il tema è quello della residenza che deve rispondere alle esigenze di un uomo nubile e dai molteplici interessi che ama condividere con la gran cerchia d'importanti amicizie. Lo spazio configurato ha origine in facciata, dove il movimento agile e scattante della linea "*à coup de fouet*" s'insinua all'interno, attraversa l'atrio ottagonale per giungere all'hall dominata dalla splendida scala a giorno e dalle esili colonne in ferro che rievocano quanto affermato

dallo stesso Horta: “non è ai fiori ma agli steli che occorre guardare”.

In questa casa di città, Horta, rielabora il tema della casa inserita in un lotto stretto e profondo, tipica del panorama urbano della città fiamminga. Ma la soluzione proposta rompe con gli schemi tradizionali e dà vita a nuovi temi, composti sapientemente, ed in accordo con i principi di equilibrio e proporzione che la qualificano come l’attuazione di quel *sogno monumentale* perseguito da Horta, che vive di vita propria e si distingue dalle “forme banali del quotidiano”.

Il lotto a disposizione dell’architetto è largo poco più di 7,70 m e si estende per una profondità di 35 m, 21 dei quali sono interessati dallo sviluppo planimetrico dell’abitazione, mentre la parte rimanente è destinata ad un giardino privato posto sul retro.

In facciata reinterpreta il motivo del bow-window delle residenze adiacenti, sostituendo alla solita “scatola sporgente attaccata alla parete esterna”¹⁵, un motivo curvilineo che investe il fronte nella sua totalità.

La regola che sottende la composizione prevede un asse centrale con disposizione simmetrica delle bucature. Questo però, se rimanda a condizionamenti accademici, così come la divisione tripartita del fronte, serve ad Horta come strumento di controllo che nulla ha in comune con i rigidi schemi classici. La composizione, infatti, si qualifica per il nuovo linguaggio che segue le leggi organiche che caratterizzano il suo lessico, e per i *nuovi ritmi metrici* definiti dalle alternanze dei pieni e dei vuoti.

Il fronte spinto da un’energia vitale si rigonfia in mezzeria seguendo un moto sinusoidale di curve e controcurve sottolineate dai ricorsi alterni della pietra bianca d’Euville e della pietra blu di Savonnière, che concorrono alla vibrante composizione.

Due importanti e plastiche mensole, che nascono dal fronte, sono a sostegno dell’importante cornice che al contempo diviene supporto per il bow-window ed anche una sorta di pensilina in pietra che ripara il piccolo portale. Anche quest’ultimo sembra investito dalla stessa forza che plasma e rende quasi fluida la pietra: “coinvolto da una specie di moto centrifugo, anche il portale vede il suo architrave flettersi in avanti ed espandersi, farsi sostegno del primo ordine delle mensole, partecipare al gioco del bovindo, mentre le ornie laterali tendono anch’esse ad allargarsi progressivamente”¹⁶.

Il grande *corpo vetrato* del bow-window, caratterizzato dalla scansione ritmica verticale, è ad ogni livello concepito con grande originalità e bilanciato dalle superfici in pietra che lo delimita lateralmente. Il mezzanino, momento di forte libertà creativa, si qualifica per l'inserimento di cinque colonnine in pietra che scandiscono l'andamento poligonale delle decorate finestre del *fumoir*. Colonnine che ruotano al ruotare della superficie, e si caratterizzano per le soluzioni d'ispirazione fitomorfica delle basi e dei capitelli. Le prime sono concepite come ancorate alla pietra ed i secondi accolgono in una plastica presa le travi in ferro che compongono, in un disegno poligonale, il grande architrave con le evidenti chiodature. La ritmica scansione del mezzanino si trasferisce poi ai piani superiori diradandosi in sempre più ridotte articolazioni. Al primo piano i balconi si sviluppano da solaio a solaio e sono scanditi da un'esile ed articolata struttura in ferro che diviene un'unica composizione con la struttura dei serramenti e dei motivi curvilinei della balaustra. Questa si articola secondo l'andamento poligonale definito dalle colonnine del mezzanino ed è disegnata dalle sinuose piattine, forgiate e piegate, che partono da nodi compositivi per distendersi in curve più o meno contratte. Anche i quattro montanti in ferro del primo piano, dipinti di colore verde come tutti gli elementi in ferro del fronte, accolgono la trabeazione, la cui articolazione conduce al tema del balcone a coronamento del bow-window: un piccolo terrazzino su cui prospetta una trifora, questa volta articolata in un unico piano, quello della normale giacitura del fronte. Qui il ritmo è scandito da due esili colonnine in ferro dove il capitello fuso assume una conformazione a calice, profilo che è riproposto nei serramenti, e consente di sostenere l'architrave. L'estroflessione della facciata termina in due dinamici motivi a voluta che stringono la ringhiera del terrazzino, dove il ferro forgiato ripropone ritmicamente lo stesso semplice motivo.

Il tema delle bucature è poi completato nelle due ali di pietra che stringono il bow-window, con una sequenza di finestre che diminuiscono nelle dimensioni fino a ridursi in sottili fessure verticali al secondo piano.

Nel rispetto dei vincoli imposti dal regolamento edilizio, che prevede la medesima altezza per tutti gli edifici che prospettano la rue de Turin¹⁷, il fronte termina con un importante cornicione in pietra. Giocato sul ritmo di una

semplice mensola squadrata che si raddoppia nella più plastica ed aggettante mensola che la sovrasta, ripropone il colore verde degli elementi in ferro.

L'impostazione simmetrica del fronte si riflette sulla pianta dove ritorna anche il tema della *continuità* plastica e spaziale.

Anche per l'impianto, ricorre ad un asse centrale, a ridosso del quale dispone simmetricamente gli ambienti. Un sapiente gioco di compressione e decompressione degli spazi definisce una sequenza di prospettive pluridirezionali, accentuate dagli sfalsamenti dei piani. Sostituisce il classico corridoio con un vestibolo ottagonale allungato dal quale dipartono i gradini che consentono di conquistare la quota del soggiorno. Per l'atrio adotta una pavimentazione a mosaico disegnando un motivo derivato da quello della spirale che riproduce un moto a centrifuga che rimanda al moto pluridirezionale dei possibili percorsi: cinque le porte ed i passaggi che consentono di raggiungere il salottino, il guardaroba, la scala che conduce al piano seminterrato ed i due ampi passaggi, che si fronteggiano e che conduce all'ingresso ed al vestibolo. Ed è qui il fulcro focale di casa Tassel dove la "tensione" figurativa è massima. Disposto sull'asse principale, che parte dall'ingresso e attraversa il lungo lotto fino al bow-window poligonale del fronte posteriore, vi si giunge superando una quota di poco più di un metro. Lo spazio si dilata, tende a moltiplicarsi e diventa palcoscenico per le molteplici "rappresentazioni".

La scena è catturata da due colonne in ghisa, i cui capitelli, concepiti come "efflorescenze" accolgono le travi "rampanti" su cui riposano le volte, permettendo l'apertura totale dello spazio. La forma di questi originali elementi strutturali ricorda quella delle palme esotiche che richiamano le vere palme piantate nel giardino d'inverno che, con il vano occupato dalla splendida scala in mogano, si dispone a lato del vestibolo.

Lo spazio si dilata grazie alle traslucide pareti vetrate, che introducono al grande salone, per l'apertura *virtuale* definita dai lucernai che realizza per il giardino d'inverno e la scala, nonché per l'inserimento del grande specchio sulla parete del giardino d'inverno, che moltiplica lo spazio. Molteplici le prospettive ed i possibili percorsi al piano terra: distribuito su di una doppia quota, qui trovano spazio anche una grande sala da pranzo, che prospetta sul giardino posteriore grazie al volume poligonale articolato in cinque lati che accolgono balconi e finestre,

una piccola cucina, collegata con un portavivande alla cucina che occupa il piano interrato, ed il volume che contiene la scala di servizio.

La continuità tra gli ambienti, che si compenetranano e si sovrappongono, è sottolineata anche dal motivo di fasce sovrapposte che raccorda tutti gli spazi del piano ammezzato, disegnando un motivo di zoccolatura definito, oltre che sulle pareti, anche sui pilastri e sulle colonne in ferro. Un *ritmo ternario* che conquista anche la magnifica scala, che conduce, superate due rampe, al primo piano. La scala invita alla sua scoperta grazie al protrarsi dei gradini in morbide curve, ed accompagnata dal decoro che occupa l'intera parete, conduce prima al fumoir, superando una sola rampa, e poi all'ufficio ed alle camere private di Tassel, introdotte da un'altra suggestiva soluzione.

Horta concepisce il fumoir, visivamente in comunicazione con il fulcro centrale della casa, come un mondo in cui l'atmosfera favolosa, definita dalla luce filtrata dalle colorate vetrate dai motivi arabeschi, si estranea e si distacca dalla vita urbana. Il disegno che propone per i sei pannelli di vetro della vetrata poligonale, ripropongono motivi a volute di fumo in un disegno continuo e simmetricamente disposto sulle superfici.

Caratterizza il disimpegno, che conduce alle camere private ed allo studio, con la dovizia di particolari ed elementi che qualifica la sua creatività. Un piccolo ambiente aperto per un lato sulla scala, e per l'altro sulla piccola corte schermata dalla vetrata policroma che consente di captare però la luce. Anche qui grande rilievo è attribuito alla struttura in ferro lasciata a vista e dipinta di verde: due grandi travi, definite da una coppia di putrelle abbinate, che consentono l'apertura dei due fronti, sono accolte dai sinuosi motivi dei capitelli delle esili colonnine in ferro. Dinamica la soluzione adottata per la copertura: tre voltine in sequenza, di cui una rampante, sono elegantemente decorate da *grovigli* di curve che, riproposti anche sulle pareti verticali, rimandano al fluido linguaggio hortiano che egualmente investe i decori dipinti e delle vetrate, le fluide piattine delle ringhiere ed i sinuosi elementi in rame che compongono la particolare piantana a cui è demandato il compito d'illuminare artificialmente gli spazi.

E' nel risolvere il problema della luce che Horta, rivoluzionando gli schemi compositivi, individua quei nuovi temi che fortemente parteciperanno alla qualificazione di

tutte le sue opere. Per risolvere il problema dell'illuminazione naturale, ricorre al tema a lui caro dell'illuminazione zenitale. La cattura della luce, usata come strumento architettonico fondamentale, avviene, oltre che dai due fronti corti, attraverso vetrate e due lucernai. Uno illumina il vano occupato dalla splendida scala e l'altro il giardino d'inverno, in corrispondenza dei quali realizza due chiostrine che consentono la cattura della luce ai vari piani, sistema che desume dall'osservazione dell'architettura medievale. Un semplice lucernaio piano, giocato su una regolare maglia quadrata di vetri cattedrale bianchi a chiusura dell'apertura ottagonale, crea un momento di grande suggestione: la pioggia di candida luce unita alla ricchezza dei decori parietali ed alla morbida articolazione dei percorsi disegnati dalla scala, conferisce allo spazio aperto una vibrante energia che si traduce in un forte coinvolgimento emotivo.

Con altrettanta cura Horta affronta il tema del giardino d'inverno. Concepito come un volume che equilibrava quello speculare della scala, è completamente coperto da un grande lucernaio definito da una superficie piana inclinata che subisce, nel seguire l'inclinazione della grande trave rampante, una leggera curvatura. Scandito da un ritmico motivo che vede l'alternarsi in fasce di vetri cattedrale dalle più strette in vetri gialli, alle più larghe fasce bianche, si raccorda ai piani verticali tramite fasce verticali ed orizzontali che ripropongono lo stesso disegno. Il color ruggine-arancio che caratterizza il dinamico e splendido pavimento musivo, ritorna sulla parete verticale che accoglie un sinuoso ed avvolgente decoro ripetuto nove volte, ancorato al ritmo ternario che corre lungo la parete, e che rimanda all'analogo motivo decorativo dei pilastri in ferro poligonali del vestibolo.

La dilatazione dello spazio, è qui demandata non solo alla parete traslucida del lucernaio, ma anche al grande specchio che occupa la restante parte della parete verticale che moltiplica tutta l'hall, regalando altre suggestive prospettive della ricca spazialità.

Horta non si limita a creare uno spazio adeguato alle esigenze del suo committente, ma va oltre. Il suo intento è quello di fondere natura ed architettura: pone gli "elementi artificiali" della composizione architettonica nel

regno naturale, ed al contempo il mondo naturale in quello dell'architettura. Le due colonne del vestibolo terminano in una rivisitazione di capitello, dove da una sorta di bulbo fuoriesce un sottile puntone centrale che assorbe le sollecitazioni delle due travi che convergono sulla colonna, mentre una serie di profilati a L, plasticamente modellati, rimandano all'immagine dei pistilli di un fiore. A loro è affidato il compito di raccordare esteticamente gli elementi strutturali mediante soluzioni ricorrenti nel suo linguaggio decorativo: le connessioni delle membrature realizzate per tangenza.

Di grande effetto le due travi, leggermente curvilinee ed inclinate lasciate a vista, a sostegno della scala e delle coperture, dove due calotte si contrappongono comportandosi come membrane modellate dalle forze che si generano nel piccolo spazio. La trave, che si moltiplica nello specchio del giardino d'inverno, rievoca l'articolazione delle ali di farfalla e "costituisce una novità visiva e concettuale: si sdoppia, si *incastra* nel muro e si fissa come un'*articolazione*, dando espressione plastica alle forze esercitate sulla trave"¹⁸.

I pavimenti a mosaico, i decori delle pareti, i motivi degli elementi di ferro di travi e ringhiere, i vetri policromi delle porte e vetrate, tutti sono investiti dallo stesso principio informatore, che si basa sulla rielaborazione degli organismi presi in prestito dalla natura che vanno dal *realismo* più puro, per il disegno scolpito nel legno di quercia della porta d'ingresso, all'*astrazione* più pura, delle famiglie di spirali realizzate per le pavimentazioni a mosaico in marmo dell'atrio, del vestibolo e dei due ambienti che la fiancheggiano. Famiglie di spirali, che nascono da nodi compositivi per liberarsi in agili e dinamici movimenti, sono disegnate da piccole tessere di mosaico di un caldo color ruggine-arancio che spiccano sul tappeto definito dalle bianche tessere.

Alfred Willis rileva delle analogie tra i disegni di Horta per l'interno dell'hotel Tassel ed i disegni di Haeckel riferiti a forme di vita primitive. Le decorazioni, che Horta fa dipingere al pittore Henri Baes, per la parete dell'imponente scala, vero fulcro dell'abitazione, si compongono di *grovigli* di membrature curve nelle nuance del verde e di motivi formanti vortici stellari che riprendono le tonalità del color ruggine del fondo della composizione che sfuma verso l'alto. "Il modello naturale

è irriconoscibile e i possibili riferimenti si orientano verso aspetti inconsueti del mondo della natura: le alghe di un fondale marino per esempio o addirittura lo sviluppo delle radici dentro la terra. [...] Le curve hortiane sembrano svilupparsi lentamente, opponendosi alla sostanza inerte come se si trovassero all'interno di un fluido denso. I modelli della liana e del viticcio, con i suoi cirri, svolgono un ruolo nella definizione delle forme ma non sono mai letteralmente imitati.”¹⁹

4.5 L'Hotel Solvay

Percorrendo la lunga Avenue Luise, la strada più prestigiosa di Bruxelles, l'attento osservatore è attratto dalla magnifica residenza che Armand Solvay²⁰ commissionò, nel 1895, all'architetto "più caro" e più all'avanguardia di Bruxelles, Victor Horta. L'hotel si contraddistingue, nel *discorso viario*, per l'eleganza dei volumi e per le sapienti soluzioni proposte che vedono nella continuità compositiva tra pietra, ferro e vetro, la materializzazione di una luminosa ed inesauribile creatività.

E' decisamente l'opera più lussuosa che l'architetto progetta grazie ai "mezzi quasi illimitati" messi a sua disposizione dal facoltoso committente che, mosso da un sentimento di grande stima e fiducia, consentì ad Horta di agire con totale libertà. Questi realizza non solo la prestigiosa residenza, ma dedicherà uguale creatività ed attenzione alla progettazione di tutti gli arredi: dai mobili ai tappeti, dai parati dipinti, ai lampadari, tutto è investito dallo stesso linguaggio e spirito creativo nonché disegnati e concepiti in stretta relazione con gli ambienti che li accolgono al punto da definire un legame inscindibili.

Il tema è quello del palazzo di città per l'alta borghesia. Horta ha a sua disposizione un grande lotto che prospetta sull'avenue Luise per una larghezza di 15 metri che gli consente di realizzare un percorso coperto per le carrozze, disposto al margine sinistro del lotto, che permette di raggiungere, superato il giardino, le stalle, gli ambienti di servizio e gli alloggi del personale disposti intorno alla corte. Come per l'hotel Tassel compone un fronte in cui la regola sottesa è quella della simmetria rispetto ad un asse centrale. Regola disattesa solo per il piano terra per la scelta di disporre il grande portale a lato della composizione. Il fronte si caratterizza per il sapiente e preciso gioco tra i pieni, dell'imponente muratura, ed i vuoti, delle grandi vetrate, per l'equilibrio raggiunto, nonostante la monumentalità dell'opera, e per la grande eleganza dei volumi. Questi, mossi da una forza di dilatazione e contrazione, configurano un fronte dinamico: due grandi bow-windows nascono dalla forte estroflessione della parete e si raccordano al piano mediante una grande curvatura definendo, con la sua simmetrica, una plastica curva sinusoidale. I bow-windows interessano, con le grandi vetrate, il primo ed il secondo piano e sono coronati da sinuose balaustre che,

come le altre, si modellano seguendo le morbide e scattanti curve del linguaggio hortiano. La connessione tra i volumi raggiunge qui livelli di grande plasticità: nega qualunque brusco passaggio tra gli elementi e stabilisce un legame stretto di derivazione tra le parti, definendo una logica compositiva, che rispetta fin dall'attacco a terra del fronte. Dimostra, infatti, ancora una volta, la sua grande sensibilità ed attenzione per il particolare che collabora alla definizione dell'unità compositiva: raccorda con una curva molto accentuata il basamento al piano del marciapiede, che tratta come un tappeto steso per tutta la lunghezza del fronte riproponendovi la stessa pietra grigia saponaria rigata a martellina adottata per il basamento.

Questa tecnica, impiegata per la superficie dei blocchi, conferisce all'importante basamento un carattere vibrante e di plasticità, che raggiunge la massima espressività nelle quattro importanti mensole a sostegno dei bow-windows. Queste, infatti, sembrano nascere naturalmente dall'*appareillage* di pietra secondo un disegno di pieghe sovrapposte, concepite come a voler denunciare il carico che sopportano.

Il basamento, scandito ritmicamente dalle finestre, si flette in avanti e si espande per farsi sostegno del lungo balcone, stretto tra i due bow-windows, che segue una sinuosa curva serpentina a balestra. Qui inflette la ringhiera, per facilitare e mimare l'operazione dello sporgersi, che concepisce secondo un motivo iterato di steli e fluidi terminali che sembrano mossi dal vento.

Il fronte, plasticamente in continuità con il basamento, è realizzato interamente in pietra calcarea di un grigio chiaro. Ricorre ad un ritmo ternario per mediare il passaggio tra i due differenti materiali: tre fasce alterne in pietra saponaria, che ritorna anche per le cornici goticheggianti dei balconi del primo piano e per due fasce alterne a coronamento del fronte, introducono al prezioso *appareillage* in pietra calcarea.

Le ampie vetrate denunciano l'importanza degli ambienti che prospettano sulla via, il grande salone con l'ampio angolo della musica e le finestre che illuminano le camere private ai piani superiori, giocate sui ritmi delle bifora e delle trifore.

Già all'esterno denuncia, nell'uso del ferro per i pilastrini e gli architravi, la natura della struttura, che per l'hotel Solvay è interamente metallica. Questa, provocò, come ricorda lo stesso Horta, diversi ritardi durante le fasi costruttive, perché, come spiegato all'infastidito Solvay, la

natura della tecnica costruttiva non permetteva di proseguire i lavori se veniva a mancare anche una sola putrella.

Il fronte termina con l'inflessione in avanti del cornicione. Qui lingue di pietra scandiscono ritmicamente il coronamento risolvendo, ancora una volta, il tema della *contiguità-continuità*.

"La pietra, infatti, dato l'alto grado di lavorabilità, si presta a ogni tipo di raccordo, di continuità, di pezzo scultoreo, innestandosi nel contesto costruttivo, secondo la tradizione gotica, simultaneamente come fatto decorativo e come elemento chiave della struttura"²¹.

Superato il grande portone, è possibile individuare un asse compositivo che dirige l'articolazione degli spazi in pianta: si tratta di un asse orizzontale e parallelo al fronte. Disposto quasi in mezzeria, rispetto alla profondità del lotto, è sottolineato dal gruppo scultoreo, *La Science*, dove l'articolazione dei tre corpi femminili ed il gioco di sguardi, sembrano voler indicare all'ospite la direzione da seguire.

Quasi al centro del lungo passo carraio, chiuso da una continua parete vetrata, superati due gradini, si accede alla hall, dove trovano posto, come richiesto dal programma, un ufficio di *réception*, per il padrone di casa, dei grandi *vestiaires* in comunicazione diretta con il grande vestibolo d'ingresso e la grande cucina, che questa volta non trova posto nel piano seminterrato, bensì al piano terra, prevedendo per essa anche un'uscita sul giardino.

Il piano nobile accoglie gli ambienti di rappresentanza: il grande salone che prospetta sull'avenue Luise, e la sala da pranzo, simmetricamente disposta rispetto al volume centrale, con affaccio sul giardino. Ai piani superiori le camere private, camere da letto, lo studio ed i servizi.

La Oostens-Wittamer²², individua nella circolazione, nell'illuminazione e nell'areazione, i principi guida su cui Horta imposta la progettazione, quelli che definisce "*una trilogia della salute*". Il cuore della composizione è rappresentato dal volume centrale, quello che accoglie i due spettacolari corpi scala, che accompagnano e guidano alla scansione dei ritmi umani.

In modo decisamente scenografico, introduce alla scoperta della lussuosa e sofisticata residenza. Una grande rampa in marmo verde, in asse con la porta vetrata, si protrae in leggere curve concentriche invitando alla salita.

“Un escalier – scrive Horta - à double volée en marbre vert auquel répondait un plafond vitré”²³. La scala si articola in tre ampie rampe disposte a tenaglia. La prima è stretta tra le spettacolari balaustre in bronzo dorato, concepite come vortici di spirali che raccordano i primi gradini, agli intradossi delle rampe gemelle. Queste partono dal grande pianerottolo di riposo, arricchito da un grande divano che diventa base d'appoggio per il dipinto di van Rysselberghe, e si articolano parallelamente alla prima, per raggiungere il piano nobile. Qui una grande festa di calde nuance di aranci, rossi, gialli, ruggine, ecc. investono qualunque superficie, come il grande lucernaio a doppio ventaglio che domina la scala. Il tema timidamente sperimentato nella maison Autrique del doppio pannello di vetro orizzontale e verticale per la captazione della luce, è qui riproposto in una più ardita ed evoluta declinazione. Affianca, infatti, al coplesso lucernaio, tre pannelli vetrati verticali definiti dalle curve piane a sostegno dell'articolata struttura spaziale. La strumentazione della luce è, per Horta, l'elemento fondamentale della spazialità interna, domata e modulata è l'elemento che contribuisce, in maniera significativa, alla magia dei luoghi. A pioggia penetra dal lucernaio per fondersi con la luce indiretta filtrata dalle lunghe pareti vetrate che chiudono il salone e la sala da pranzo. La scala è quindi illuminata da una *luce viva*, una soluzione che è al contempo funzionale, ma anche carica di valenze simboliche e sceniche. Qui gli spazi si fondono gli uni con gli altri generando molteplici prospettive. “Le pareti di cristallo e le vetrine permettono vari livelli di chiusura, consentono una metamorfosi della casa ora divisibile in compartimenti stagni attraversati da un comune flusso luminoso, ora unificabile in un *continuum* in cui gli unici ostacoli evanescenti sono i piani riflettenti delle vetrine e gli esili sostegni. Al centro la membrana luminosa del lucernaio, risucchiata in basso dal vuoto della scala, spezza la regolarità prismatica degli ambienti e crea trasparenze oltre il livello orizzontale dei solai. La trasparenza trionfa al livello dello spazio urbano oltre che nel disegno variabile delle finestre nell'uso massiccio del vetro”²⁴.

Al piano nobile la struttura portante in acciaio fa bella mostra di se: imponenti pilastri, definiti dall'aggregazione di più profilati con l'evidente bullonatura, uniti a travi e travetti, denuncia il solenne sistema. Horta ricorre all'acciaio, perché consente costruzioni più slanciate e di

creare grandi spazi aperti. Non dissimula la struttura ma ne dipinge la superficie per mutare il freddo carattere del metallo nelle tonalità calde dei materiali che affianca. Pregiati marmi sono usati per la scala, per le pareti verticali che la fiancheggiano e per i pavimenti. Questi, trattati come tappeti, si caratterizzano per i sinuosi motivi che ripropone nei pannelli a mosaico a decoro del soffitto. Fronteggia la *scala d'onore*, la prima rampa della seconda scala che consente di raggiungere le camere private. Articolata su quattro rampe, realizza la prima in marmo bianco di Carrara, come la seguente, e la stringe tra due muri da cui sembrano liberarsi ed invadere il piano dell'hall solo i primi tre gradini. Le rampe si muovono in un grande vano quadrato secondo percorsi rettilinei mossi alla scoperta dei piani superiori. Anche qui non mancheranno piacevoli scoperte: a chiusura del grande vano scala realizza un meraviglioso lucernaio per il quale ripropone un disegnostellare chiaramente ispirato alle volte nervate gotiche; chiude con una ritmica parete vetrata il passaggio di servizio che collega la camera privata alla sala da bagno, realizzata con vetri cattedrale nei caldi toni del giallo e dell'arancio; e termina con l'installazione al secondo piano del giardino d'inverno. La continuità spaziale è accentuata dalla fluidità che investe qualunque superficie. Dalle ringhiere, disegnate dalle sinuose linee di Horta ed ispirate ai motivi fitomorfici, ai dinamici decori parietali, dalle porte-finestre ai disegni dei marmi.

4.6 L'Hotel e l'atelier Horta

E' prassi comune riferirsi alla residenza privata che Horta costruisce per se e la sua famiglia nel 1898 in rue Américaine, con il termine *Maison*. Ci sembra corretto, però, anche in questo caso ricorrere al termine *hotel* per questa opera che detiene, anche se per aspetti differenti dai precedenti, valori tali, simbolici ed architettonici, da non ritenere abusata tale definizione.

Horta acquista nel quartiere Saint-Gilles due lotti di terreno adiacenti su cui realizzare la propria abitazione e l'atelier, tra le cui mura saranno concepite le sue mirabili creazioni. Diversamente da come proposto per altre soluzioni, in cui affronta il tema della casa-studio denunciato nella facciata solo dal doppio ingresso, come per la maison-atelier Dobois, qui concepisce due unità autonome ed indipendenti, non solo nell'articolazione planimetrica ma anche nella caratterizzazione di facciata.

E' doveroso ricordare, però, come testimoniano i disegni che Horta allega alla domanda per il permesso di costruire, depositati presso il comune di Saint-Gilles il 10 agosto 1898, che l'idea originaria differiva da quella poi eseguita, per la presenza di un solo ingresso, quello dell'hotel. Il piano terra dell'atelier prevedeva due alte finestre, protette inferiormente da una ringhiera metallica che riproponeva un sinuoso reticolo, la più stretta delle quali lascerà il posto poi al semplice portone in legno di pino e vetro caratterizzato dall'originale soluzione che vede incorniciata, da un plastico motivo in metallo, la buca della cassetta della posta dominata dalla scritta Horta.

Il progetto realizzato subirà diversi ampliamenti e modifiche, per mano dello stesso Horta, tra il 1906 ed 1911. Ancora alterato in seguito alla vendita avvenuta nel 1919²⁵, può essere oggi ammirato grazie ad attenti e critici interventi di restauro operati prima da Jean Delhaye, che molto si è battuto per preservare l'opera del suo maestro e a cui si deve un primo intervento di restauro che portò l'hotel a sede del Museo Horta e dell'Ordre des Architectes de la Province du Brabant, e successivamente, nel 1992, dall'architetto Barbara Van der Wee²⁶, grande conoscitrice ed estimatrice dell'architetto belga.

La larghezza totale dei due lotti è di 12,50 m, quasi equamente divisa tra le due costruzioni, 6,5 m destinati all'hotel e 6 all'atelier. Ma è la soluzione del fronte

dell'hotel che più risalta tra le due, sia per la presenza del bow-window, per il quale propone una soluzione che investe interamente l'altezza dell'edificio, sia per l'esistenza di un piano in più rispetto all'atelier, ma ancora per la dichiarata volontà dell'architetto di voler concepire un atelier dall'aspetto "*monacale*". Diversi i materiali prescelti per le facciate: ancora una volta la pietra bianca d'Euville e la pietra blu di Savonnière, ma anche pietra saponaria e due tipi di pietra calcarea ed un tipo di pietra blu più scura adottata per la parte basamentale e per dar risalto all'appoggio della grande trave che attraversa l'intero fronte dell'hotel al piano terra.

Anche se risolta in piano, priva di volumi aggettanti, la facciata dell'atelier non manca di soluzioni singolari. Sempre nel rispetto del principio che vuole le aperture differenziate e corrispondenti alle funzioni degli ambienti, prevede un'ampia bucatura al piano terra che, al contempo, consente l'illuminazione dell'ufficio, posto ad una quota più alta rispetto al piano stradale, e del laboratorio di scultura collocato nel seminterrato. Si caratterizza per la tripartizione della luce, definita da due esili pilastrini in ghisa a sezione quadrata, per il profilo curvilineo della piattabanda, e per la ringhiera, a protezione della vetrata, le cui linee sinuose rimandano ai motivi delle ringhiere del primo piano.

Quest'ultimo accoglie lo studio privato dell'architetto con affaccio sul giardino, ed una sala d'attesa, unico ambiente oltre al collegamento del piano terra, a colloquiare con l'appartamento, che funge all'occorrenza, anche da salone. L'illuminazione è demandata a due finestre. La più ampia delle due rappresenta l'elemento più qualificante del fronte. Concepita come una bifora, presenta al centro un pilastro in ghisa su cui converge la chiave della piattabanda, questa sembra rievocare – come scrive Dierkens-Aubry²⁷ – due ali spiegate di un uccello che si contrappongono al motivo tripartito del telaio in legno dell'infisso. La mancata corrispondenza creerà un suggestivo dinamismo ed un effetto di maggiore profondità. In corrispondenza della base del pilastro, la pietra sembra reagire al carico rispondendo con un plastico motivo a curve concentriche e definendo una composizione che accoglie i due fori per lo smaltimento delle acque piovane.

Il secondo ed ultimo piano, occupato interamente dall'atelier dei disegnatori, presenta una parete quasi totalmente vetrata, tripartita da due colonnine in ghisa a

sostegno dell'architrave e delle mensole del tetto. Le uniche note di colore del fronte, provengono dalla fascia di granito rosa del parapetto della vetrata e dal color ocra-arancio degli elementi in metallo.

Il collegamento interno è garantito da un piccolo corpo scala, indipendente dai collegamenti verticali dell'hotel, e posto a margine della composizione in asse con l'ingresso. La semplice composizione a due rampe, strette questa volta in un vano ad esse dedicate, è illuminata da un semplice ma attento intervento. Chiude il piccolo bagno ricavato sul primo pianerottolo con una porta ed un pannello inclinato interamente in vetro al fine di captare anche la luce proveniente dalla finestra dell'ambiente di servizio che, unita a quella raccolta dalla sovrastante apertura, garantisce l'illuminazione del collegamento.

Il fronte dell'abitazione si caratterizza invece per la presenza, al contempo, di due temi generalmente trattati separatamente nelle architetture di Bruxelles: il balcone ed il bow-window. Quest'ultimo è collocato al secondo piano e termina con un balcone che rimanda a quello previsto al primo. La composizione è risolta in modo equilibrato: il bow-window è strutturalmente collegato alla muratura del piano di facciata attraverso sinuose mensole in ferro che collaborano con la pietra che le accoglie, e visivamente collegato alla ringhiera del balcone al *premier étage* mediante tre tiranti, che si sviluppano per i due piani e contribuiscono al sostegno della struttura del leggero balcone. Denunciano grande plasticità le mensole in ferro del bow-window dove la poetica della composizione sembra lontana dal profilo industriale a doppio T che lo ha generato. Ad esse si ancorano *come funi* i tiranti avvolti da nastri in ferro che sembrano mossi dal vento.

Interessante è il modo con cui risolve quest'ultimo tema. Per il balcone del primo piano propone una struttura in ferro e vetro ancorata alla grande trave che attraversa il fronte da parte a parte. Plastica la soluzione della balaustra, caratterizzata da un motivo iterato floreale, e funzionale la scelta del vetro americano strutturale, che consente al contempo il passaggio della luce e la protezione dell'ingresso all'hotel, prevedendo anche, in corrispondenza del portone, una pensilina raccordata e sostenuta da elementi curvilinei.

Per il balcone del terzo piano, coronamento del bow-window, disegna il tema dominante del fronte: una

balaustre in ferro accolte dalle sinuose curve della pietra trova ispirazione nei lineamenti eleganti della libellula.

La composizione asimmetrica della facciata si caratterizza per un grande ordine: al piano terra il portale è bilanciato dalla grande finestra rettangolare con l'esile colonnina in ghisa che, quasi a voler facilitare la presa, si ancora alla pietra come un artiglio, mentre le finestre del primo e secondo piano, tutte simili tra loro, presentano un motivo ad arco appena accennato. Nella profondità del bow-window, raccordato in curva con il piano di facciata, disegna originali aperture: qui trovano posto due strette finestre dal plastico profilo sormontate da un triangolo curvilineo che accoglie un piccolo *intreccio di ferro*.

Sia per l'atelier che per il fronte dell'hotel, il tema caro ad Horta, che vede muovere la pietra in morbidi fasci di pieghe, che nascono e muoiono dalla pietra, sono adottati per gli appoggi delle finestre, creando plastici effetti chiaroscurali.

L'intera composizione dei fronti si fonda sul principio che vuole gli elementi funzionali, costruttivi e "decorativi" unificarsi in un unico linguaggio creativo, principio che anche all'interno non sarà tradito.

Ancora una volta è la scala a dominare la composizione, concepita come fulcro creativo e dinamico, in cui le molteplici prospettive, reali e virtuali, seguono i moti dei corpi e dell'anima.

Ad essa si accede superando un vestibolo, caratterizzato da un articolato sistema di porte scorrevoli che conducono ad un *vestiaire*, agli ambienti di servizio, alla cucina ed al piano interrato, collegati ai piani superiori da una scala di servizio.

Da subito si evince l'attenzione che Horta pone nella progettazione della scala, dove le rampe s'inseguono tracciando un moto contenuto in uno spazio quadrato. Ma la composizione è aperta e non conclusa in un vano chiuso, anche per la presenza del grande spazio che va dilatandosi verso l'alto attorno al quale si articolano le rampe.

Le prime tre rampe, interamente in marmo di Carrara, consentono la conquista del primo piano, dove a quote diverse dispone la sala da pranzo, con affaccio sul giardino, ed il salone della musica prospiciente la strada. I due ambienti, anche se a quote differenti, vivono in quella continuità spaziale tanto cara ad Horta e garantita dalle ampie porte vetrate. Originale è la soluzione proposta per la sala da pranzo²⁸, dove dispone in sequenza tre volte a

vela allungate costituite, come le pareti verticali, di mattoni dalla superficie smaltata di bianco ed in parte verniciati di color avorio che risaltano per il contrasto con la malta color ruggine. In questo ambiente ritorna un altro tema caro al linguaggio hortiano, l'uso dei *ritmi ternari* nelle fasciature orizzontali che sottolineano il passaggio tra i diversi elementi compositivi: qui una zoccolatura caratterizzata da tre fasce alterne in marmo di Carrara e granito rosa sottolinea la continuità spaziale, ruolo demandato per il pavimento al mosaico che incornicia un tappeto di parquet in legno di quercia.

Ad irrigidimento degli archi disegna una struttura modellata in ferro dorato che al contempo ingabbia l'arco, diviene motivo di sostegno dei ricchi globi illuminanti in vetro soffiato e caratterizza l'ambiente. Ancora una volta il tema dell'*ornamento funzionale* è costantemente trattato, fin dall'atrio. In questo piccolo spazio in cui Horta riesce a comunicare un senso di spazialità, preludio della creatività poi dimostrata, propone un'originale e singolare radiatore. Plurime le funzioni che assolve: è al contempo corpo riscaldante, pilastro a sostegno del pianerottolo a sbalzo della scala ed anche originale creazione della fantasia, quattro esili colonnine collegate dalle numerose alette che diffondono il calore.

Singolare e di grande effetto il sistema di volte a cappuccina che realizza in quello spazio di transizione che diviene momento di pausa tra i possibili percorsi: l'ingresso alla sala da pranzo, l'accesso alla sala della musica ed alla scala. Recupera dal lessico gotico le composizioni di sistemi di volte composte e ripropone un audace sistema di superfici definite dall'unione di sette superfici sferiche, in cui gli archi metallici sottolineano le curve d'intersezione. Ancora un grande arco metallico consente di aprire totalmente la prospettiva verso la sala della musica dove si denuncia il criterio compositivo di Horta: "gli ambienti sono concepiti sulla base di assi compositivi <<regolatori>> e sono messi in relazione da assi <<direzionali>> in cui lo spostamento e le dilatazioni diagonali delle viste creano un effetto di avvolgimento"²⁹.

Si è infatti avvolti e catturati da una sorta di *vortice* che porta alla scoperta, attraverso l'articolarsi della scala, degli ambienti ai piani superiori, i cui ingressi sono distribuiti direttamente sui pianerottoli di riposo.

Una forza ascensionale investe la scala, realizzata in legno, accentuata dal costante gradare della larghezza delle rampe che accellerano dilatazioni spaziali sempre

più spinte. Una grande volta in vetri americani gialli e bianchi copre l'intero vano che unita alle ricche decorazioni parietali, agli elementi in ferro che accompagnano le rampe ed ai due specchi, definisce una delle più belle creazioni di Horta. Il lucernaio consente di diffondere la luce zenitale nel *cuore della casa* fino al piano terra. La struttura, dal profilo ellittico, suddivide in nove fasce il lucernaio che è sospeso a due putrelle in ferro raggiunte dai quattro pilastrini a sezione quadrata posti nei quattro angoli interni delle rampe.

Forti le tensioni che si sviluppano anche per gli effetti cromatici che si diffondono. "Crea un'atmosfera colorata soprannaturale, sceglie vetri americani gialli, senza gamme cromatiche, che esaltano la luce e che ignorano il grigiore esterno. Il sole è l'ospite definitivo della casa"³⁰. sulle superfici rampanti dell'intradosso delle scale che sulle pareti verticali, le decorazioni cromatiche propongono i caldi toni rugginosi cari ad Horta: essi ritornano nelle nuance dei legni e dei marmi, che uniti alle dorature dei ferri ed alle filettature oro che disegnano motivi fitomorfici, concorrono alla definizione della vibrante composizione.

Gli spazi si dilatano e si moltiplicano infinitamente, non solo per gli effetti cromatici derivanti dal lucernaio, ma anche grazie al gioco di rifrazioni creato dagli specchi dal profilo curvilineo, incassati nella muratura dell'ultimo livello.

Costantemente, anche in questa hotel, Horta evoca la natura. Dal disegno delle maniglie, per le quali, come per la ringhiera del balcone del terzo piano, prende a modello le libellule, ali di farfalla guidano la sinuosa curva che disegna i due grandi specchi, motivi fitomorfici nelle decorazione dipinte, per le ringhiere e per la colonnina in marmo e ferro avviluppata dal sinuoso stelo di rame a sostegno delle campanule per l'illuminazione. Questi solo alcuni esempi per ricordare che, dal più piccolo dettaglio fino all'insieme, nel linguaggio hortiano ogni elemento architettonico diventa simbolo della natura e che l'ornamento è concepito solo nell'unità dell'architettura.

"Durante la costruzione Horta si rende conto di avere raggiunto il proprio apice creativo e osserva che il linguaggio della linea curva è diventato una moda stilistica e non più l'espressione di un'architettura"³¹.

Note

- ¹ Vandenbreeden, J., Dierkens Aubry, F., *Art Nouveau in Belgium*, Lannoo Publishers, Tielf 1999, p. 33.
- ² Giordano, A., *Cupole Volte e altre superfici*, Utet, Torino 1999, p.24.
- ³ Borsi, F., Wieser, H., *Bruxelles, capitale de l'Art Nouveau*, Vokar, Bruxelles 1992, p.327.
- ⁴ P.Portoghesi, F.Borsi, *Victor Horta*, p.37.
- ⁵ *Ivi*, pp.46-57.
- ⁶ G. Fahr-Becker, *Art Nouveau*, Gribaudo/Könemann, Königswinter 2004, p. 140.
- ⁷ V. Girardi, *Eredità dell'ottocento: letture di Victor Horta – 2. L'Art Nouveau diviene uno stile*, in "L'architettura – cronache e storia", settembre 1957, p. 410.
- ⁸ R. Arnheim, *La dinamica della forma architettonica*, Feltrinelli, Milano 1981, p.176.
- ⁹ J. Ficht, J. Templer, P. Corcoran, *The dimensions of stairs*, in *Scientific American*, ottobre 1974, vol. 231, pp.82-90, citato da R. Arnheim, *op.cit.*, p.173.
- ¹⁰ M.Cohen, *Victor Horta*, Zanichelli, Bologna 1998, p.46.
- ¹¹ Vandenbreeden, J., Dierkens Aubry, F., *Art Nouveau in Belgium*, Lannoo Publishers, Tielf 1999, p. 38.
- ¹² B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Milano 1950, p.76.
- ¹³ Sander Pierron era giornalista, scrittore e grande amico di Horta. Nel 1896 commissiona all'architetto il progetto di una piccola casa al n.157 di rue de l'Aqueduc. Giornalista molto attivo, fonda la *Revue Rouge* e con il suo gruppo propone il tema dell'*arte sociale* in contrapposizione al principio *dell'arte per l'arte* difeso dalla *Jeune Belgique*. Con i suoi scritti non poco contribuì alla fortuna dell'amico fiammingo.
- ¹⁴ S. Pierron, *Savoir e Beautè*, luglio 1924, citato da A. M. Fioravanti Baraldi, A. Soncini Fratta, *Victor Horta: architetto e designer (1861-1947). Opere del Musee Horta di Bruxelles*, Arcaedizioni, Milano 1991.
- ¹⁵ B.Zevi, *Storia dell'Architettura moderna*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1961, p.78.
- ¹⁶ P.Portoghesi, F.Borsi, *op.cit.*, p.96.
- ¹⁷ All'epoca della costruzione dell'hotel Tassel, la denominazione della strada era Rue de Turin ed il civico era il numero 12, oggi è mutato in Rue Paul Émile Janson n.6.
- ¹⁸ M.Cohen, *op.cit.*, p.31.
- ¹⁹ P.Portoghesi, F.Borsi, *op.cit.*, pag. 35.
- ²⁰ Armand Solvay era figlio di Ernest Solvay che con il fratello Armand fu l'artefice del primo brevetto, risalente al 15 aprile 1861, dal titolo *Fabbricazione industriale del carbonato di soda per mezzo del sale marino, dell'ammoniaca e dell'acido carbonico*, grazie al quale fondò un potente impero industriale basato sulla produzione della soda grazie alla rivoluzionaria procedura brevettata che li condusse presto ad un successo di carattere internazionale.
- ²¹ P.Portoghesi, F.Borsi, *op.cit.*, p.132.
- ²² Figlia di Wittamer-de Camps. e della moglie Berthe, proprietari dell'hotel Solvay dal 1960. Pubblica prima nel 1980 e poi nel 1996, un'accurata monografia sull'hotel Solvay.
- ²³ "Una scala a due rampe in marmo verde, cui rispondeva un soffitto vetrato", dalle *Memoires* di Horta.
- ²⁴ P.Portoghesi, F.Borsi, *op.cit.*, pag. 66.

²⁵ Al rientro dagli Stati Uniti, dove rimane dal 1915 al 1919, decide di vendere l'hotel e l'atelier. Non si è a conoscenza dei motivi che spinsero verso questa scelta. Forse le probabili cause sono da ricercare in esigenze di carattere pratico, l'atelier era ormai troppo piccolo per ospitare il personale necessario per seguire i grandi lavori intrapresi, o in esigenze di gusto, la casa realizzata più di venti anni prima risultava superata e non più rappresentativa della fama dell'architetto. Horta preferì acquistare una casa neoclassica sull'avenue Louise, dove interverrà con diversi lavori, ormai lontani dal gusto che caratterizzò la sua prima residenza, che terminarono nel 1921. Nello stesso anno decide di acquistare una terza casa dove installare il suo atelier in Place Stéphanie.

²⁶ L'architetto Barbara Van der Wee si è occupata dei restauri dell'hotel Horta, della maison Frison, dell'hotel Van Eetvelde, dell'Asilo nido di Saint-Ghislain, del Palais des Beaux-Arts ed è oggi, al momento della compilazione di questo lavoro, incaricata del restauro dell'hotel Winssinger.

²⁷ Dierkens-Aubry, F., *Musée Horta, Bruxelles Saint Gilles*, Albin-Michel, Paris, 1990, p.82.

²⁸ Horta nel 1906 esegue diversi lavori di ampliamento verso il giardino che interessano sia la casa che l'atelier. La sala da pranzo si allungherà con un salone verandato che consentirà al secondo piano di ampliare la camera da letto ed il bagno e di realizzare al terzo una vasta terrazza ed un giardino d'inverno. L'ampliamento provocherà la chiusura delle lunette vetrate, e il conseguente inserimento degli altorilievi opera dello scultore Pierre Braecke.

²⁹ Cohen, M., *op.cit.*, p.78.

³⁰ F. Dierkens-Aubry, *Musée Horta, Bruxelles Saint Gilles*, Albin-Michel, Paris, 1990, p.59.

³¹ Cohen, M., *op.cit.*, p.80.

CAPITOLO V
Interventi a scala urbana

5.1 Interventi a scala urbana

Il successo e la fama che Horta conquistò con i progetti delle residenze per la classe borghese della ricca capitale belga, gli consentirono di esprimere la brillante creatività, le innovative idee progettuali e le diverse sperimentazioni supportate dalle grandi competenze tecniche, anche in altri settori.

Oltre al grande incarico che lo vide impegnato, sempre per una *Maison*, ma per il Partito Operaio Belga, che ricorderemo più avanti, avrà la possibilità di confrontarsi con la progettazione di diversi magazzini commerciali, che tanto successo ebbero in quegli anni, ed anche con incarichi pubblici.

In realtà la sua lunga carriera inizia proprio con diverse commesse da parte d'istituzioni pubbliche, che incaricarono il giovane architetto della progettazione di monumenti civili. Sono gli anni in cui dilagano le commesse per i monumenti da esibire per le strade con il ruolo di rappresentare e testimoniare le virtù ed al contempo anche di stimolare l'emulazione. “L’inaugurazione – ricorda Cohen – di una statua diventa un evento mondano se non addirittura popolare con discorsi, sfilate, canti”¹.

La grande scrupolosità che qualifica la sua opera, indipendentemente dal fatto che siano architetture, arredi, monumenti civili o funerari, sarà esercitata anche per le realizzazioni dei basamenti per gruppi scultorei. Questi incarichi professionali diedero, al giovane architetto fiammingo, la possibilità di tessere significativi legami, non solo lavorativi, ma anche culturali ed affettivi, con i più importanti scultori del tempo.

Nel 1892 è incaricato dall'amministrazione comunale di Termonde del monumento Van Duyse, da realizzare in collaborazione con lo scultore Godefroid Devreese; il comune di Tournai gli affida due commesse, la prima nel 1889 per il monumento dedicato al pittore Louis Gallait, in collaborazione con lo scultore Guillaume Charlier, con il quale esegue anche il secondo monumento dedicato a Jules Bara, realizzato tra il 1902 ed il 1903.

Anche la città di Louvain nel 1897 commissiona ad Horta e Pierre Braecke un monumento dedicato ad Edouard Rémy. Una decina, invece, i monumenti disseminati per le strade di Bruxelles, che è possibile ammirare ancora oggi. Ricordiamo il monumento a Jean Stas, eseguito in collaborazione con lo scultore Thomas Vincotte,

realizzato nel 1894 per il giardino del Palazzo delle Accademie; il basamento del 1897 che accoglie il gruppo scultoreo opera di Charles van der Stappen, intitolato *La mort d'Ompdrailles*, collocato presso la rotonda dell'avenue Louise ed il Monumento a Camille Lemonnier, realizzato nel 1919 in collaborazione con lo scultore Pieter Braecke e collocato presso il giardino dell'abbazia di La Cambre.

Queste opere si qualificano per la sobrietà delle linee che le disegnano; la semplicità della composizione tende ad esaltare il valore simbolico demandato all'opera scultorea che accoglie.

“La base di una statua o di un gruppo – afferma Horta – è uno dei problemi dell’architettura tra i più difficili da risolvere [...]. In una base tutto è proporzione rispetto ai valori dell’architettura ed esige la considerazione di questi valori in rapporto all’insieme dei valori propri della statua.”

Il primo incarico pubblico personale che Horta riceve, arriva nel 1895, quando l'allora borgomastro Charles Buls, molto attento al settore dell'insegnamento, lo incaricò del progetto del *Jardin d'enfants* da realizzare in rue Saint-Ghislain, in un quartiere popolare di Bruxelles. Ricorda Horta, che il borgomastro fu a tal punto sedotto ed affascinato dall'hotel Frison, da poco terminato, che decise di affidargli l'incarico della scuola materna, nonostante fosse già stato elaborato un progetto preliminare dalla sua amministrazione.

Il tema è quello di una piccola scuola materna con quattro aule che, libero anche da condizionamenti di vincolo edilizio, risolve con grande libertà espressiva, creando una delle opere più rappresentative del linguaggio hortiano. Il progetto planimetrico è basato su di un semplice e regolare disegno che vede l'edificio risolto in un lotto quadrato: al centro un grande spazio comune, interessato da una doppia altezza, su cui affacciano le quattro aule poste agli angoli, negli spazi rimasti liberi gli uffici ed i servizi. Una disposizione planimetrica giocata su di un asse di simmetria centrale cui corrisponde, invece, un più articolato gioco di volumi. Il grande atrio è caratterizzato dalla complessa carpenteria, grande lezione di tecnologie nell'impiego del vetro e del ferro: un macchinoso sistema di travi e tiranti, straordinariamente disegnati, compongono la copertura piramidale dove la parte centrale, rialzata, è chiusa da vetri. Scriverà Horta nelle *Memoires*: “questa scuola si distingueva, secondo me, per il tentativo di armatura leggera vista nel patio

interno: composta da due squadre in ferro-tondino, legate l'una all'altra da un piano che ferma il tondino in un occhiello e poi ribattuto alle due squadre. Il tutto dà un insieme schematico con un'anima e delle ali, non di putrelle in verità, bensì a forma di una T”².

L'immagine pubblica sulla rue Saint-Ghislain è quella di un edificio articolato in tre volumi: uno centrale su due piani con una torretta sulla destra che si eleva sugli altri volumi e termina in un tetto aguzzo coronato da un piccolo torrino, ruotato di quarantacinque gradi, che alloggia il camino, e due volumi più bassi scanditi da tre alte finestre poste in sequenza che illuminano le aule prospettanti la via.

Diverse le suggestioni esercitate dal mondo gotico: i due portali ed alcune finestre si caratterizzano per un profilo a sesto acuto, più o meno accentuato, l'articolazione dei volumi ed il disegno di suggestivi torrini, come il volume concepito come una torre campanaria sporgente che, ruotata di quarantacinque grandi, definisce l'elemento di raccordo tra i volumi sulla sinistra. Fedele, in quegli anni, all'uso della pietra bianca e della pietra blu, disegna qui un dettagliato *appareillage* scandito dalla doppia cromia della pietra bianca. La pietra blu è adottata per il basamento, per conferire maggiore risalto ai plastici elementi che *decorano* il fronte e per disegnare un ritmo tripartito di fascie alterne che si spingono per l'intera altezza solo nei cantonali.

Il tema della *continuità per contiguità* raggiunge qui livelli di grande maturità ed equilibrio.

Quest'operà inaugurerà un importante elenco di commesse pubbliche, che se pur numericamente inferiori alle commesse della classe borghese, assumono una ampia rilevanza per i grandi cantieri, per la qualità delle opere realizzate e per il lungo impegno che ne seguì.

Nel primo decennio del secolo XX Horta sarà infatti incaricato della costruzione del Musée des Beaux-Arts a Tournai, dell'Ospedale Brugmann e della Stazione Centrale di Bruxelles. Ma la storia di queste costruzioni sarà particolarmente travagliata: problemi tecnici legati alla complessità degli interventi ma anche l'interruzione dei lavori provocata dallo scoppio del primo conflitto mondiale e del simultaneo soggiorno forzato che porterà Horta, prima a Londra e poi in America, furono i motivi che causarono il loro completamento solo molti anni più tardi. L'esilio durò dal 1914 al 1919, quando tornato in patria potè riprendere i lavori sospesi. Le prime, come

riconosciuto dallo stesso autore, posono essere ritenute delle opere *ponte* tra i due periodi della sua produzione, mentre l'ultima è “fuori della storia dell'architettura moderna; appartiene, seppur con qualche dignità, alla produzione di quell'eclettismo novecentesco diffuso peraltro in tutta Europa, anche nei paesi, come il Belgio, che non hanno conosciuto la dittatura”³.

Nella carriera di Horta la committenza privata, che tanto aveva inciso sulla sua vita non solo professionale, cede il passo alla committenza *ufficiale*.

Le caratteristiche forme organiche che qualificano l'opera di Horta scompaiono dopo il primo conflitto mondiale per lasciar posto a composizioni geometricamente rigorose, basate sull'uso del quadrato e del rettangolo, che assemblati danno vita a grandi opere come il Palais des Beaux-Arts che Horta progetta nel 1913, ma realizza solo tra il 1923 ed il 1928.

Queste opere che segnano la seconda fase della sua lunga carriera professionale, si caratterizzano per la volontà di un ritorno al classicismo, ad un arte classica interpretata e ricca di alternative personali. Un linguaggio che può essere stilisticamente apparentato tra l'Art Déco degli anni venti ed un più rigoroso linguaggio che caratterizza il progetto della Stazione Centrale realizzata tra il 1910 ed 1952, quando erano trascorsi ormai cinque anni dalla morte dell'architetto.

Vogliamo in ultimo ricordare i diversi magazzini progettati da Horta intrisi, invece, da un puro linguaggio art nouveau.

Nel 1901 Horta riceve, dalla società Bernheim Frères, l'incarico di progettare i grandi magazzini *À l'Innovation* nella centrale rue Neuve a Bruxelles. L'idea nasce dallo studio della tipologia dei grandi magazzini che si svilupparono in Francia nella seconda metà dell'800 e che vedevano un grande utilizzo di strutture in ferro. Questo, il materiale che permette di realizzare e fruire di grandi spazi, nel rispetto delle esigenze espositive e di deposito, nonché legate a logiche pubblicistiche. L'architetto decide di costruire un grande *deposito* con un'ampia facciata in ferro e vetro che avrebbe consentito, oltre che di leggere l'architettura interna, “di visualizzare i prezzi e gli articoli”. Concepisce un capolavoro, l'opera tra le più mature del primo periodo creativo. Detiene tutti quei valori del virtuosismo costruttivo hortiano che si traducono in una grande carica dinamica. Una grande pianta allungata con al centro un atrio ed ai lati i tre piani, affacciati sul vuoto

centrale, raggiungibili da una scala posta in fondo alla hall e comunicanti grazie a dei ponti di collegamento. Una grande copertura vetrata, ritmicamente scandita dalle travi, filtra la luce che invade a pioggia tutti gli spazi. Il fronte tripartito vede ai lati denunciati i tre piani ed al centro la ricca struttura in ferro si conclude in un arco in conci di pietra che sagomati si raccordano, attraverso increspature ed arricciatura delle membrane, alla struttura in muratura evidenziata ai lati. Purtroppo il Magazzino à l'*Innovation* sarà distrutto da un incendio nel 1967 ed abbattuto nel 1969. Negli stessi anni Horta costruiva, sempre per la catena di grandi magazzini à l'*Innovation* un'altra sede a Ixelles, intervento meno ambizioso del primo e che subirà notevoli trasformazioni e ed un'altra ad Anversa nel 1906, oggi distrutta.

Il Grand Bazar Anspach, costruito a Bruxelles tra il 1903 ed il 1905 ha un ruolo importante nell'evoluzione stilistico-compositiva dell'architetto. L'edificio si caratterizza per il fronte definito dal ritmo dei tre bow-windows. Ancora una volta è l'estroflessione della facciata che genera i tre volumi che si raccordano al piano in fluide e plastiche famiglie di curve e terminano in articolati e dinamici volumi di coronamento.

In ultimo ricordiamo i Magazzini Waucquez realizzati in rue des Sables a Bruxelles tra il 1903 ed il 1906 per il mercante Charles Waucquez, commerciante di stoffe pregiate. Oggi, l'edificio, ha ritrovato il suo originario splendore grazie all'attento intervento di restauro che ne ha fatto la sede del *Centre belge de la Bande Dessinée*³. Si tratta di un edificio che occupa un lotto allungato, dove il fronte che prospetta la strada, risulta indipendente rispetto all'andamento del lotto. In facciata non è denunciata la struttura portante in ferro che fortemente qualifica l'interno, bensì ricorre alla pietra bianca, materiale che amerà al pari del ferro e che gli permette di comporre un fronte "più rappresentativo". E' necessario ricordare che questi sono gli anni in cui il suo linguaggio inizia quella progressiva metamorfosi che lo condurrà verso la classicità che non mancherà di interpretare con grande maestria. Inserisce, infatti, nella grande hall centrale, di fianco alle imponenti strutture in ferro, robuste colonne e pilastri in pietra di proporzioni classiche, reinventando le basi ed capitelli. Il fronte è concepito con attenzione al ritmo settenario delle campate che si ripropongono nella scansione strutturale di pianta. Prevede una leggera curvatura del fronte che è impostato

su di un asse di simmetria, ad eccezione dell'inserimento di un ingresso di servizio sulla destra, bilanciato dal lato opposto da una targa in granito. L' *appareillage* in pietra è ritmato da sette finestre tutte progressivamente incurvate verso il centro, che creano suggestivi e dinamici giochi di ombre all'interno.

Gli spazi si articolano intorno ad una grande corte centrale, investita da una forte luce bianca filtrata dal lucernaio a padiglione che domina la composizione. Ma il tema caro della trasparenza è qui risolto ricorrendo, per la balconata che affaccia sull'hall, ad un solaio in *dalles* di vetro, scanditi ritmicamente dalla struttura in ferro e decorati da un motivo a cornicie. Ma è sicuramente la scala la protagonista dell'aperta spazialità che è risolta magistralmente: "lo scalone emerge come punto d'attrazione spaziale, con una monumentalità barocca in cui coesistono funzione e scenografia"⁵.

Disposta in asse con l'ingresso principale, è ad esso visivamente collegato dalle due lunghe fasce di mosaico ocra, che risaltano sull'immenso tappeto di tessere bianche, ed accompagnano il visitatore e terminano in plasti motivi che danno risalto alle *robuste* colonne in pietra. Precede i primi due gradini, che immettono nel vano destinato alla scala, una fascia di mosaico che incornicia un tappeto e che definisce una pausa prima della salita.

La scala è interamente in pietra bianca e si articola in una prima lunga rampa, dove un pianerottolo di riposo si dilata alle estremità, ed in altre due rampe simmetriche e parallele alla prima che conducono al primo piano. Qui ripropone un tema già affrontato nella residenza privata della famiglia Solvay, quello della scala definita a tenaglia. Sono passati alcuni anni ed il contesto è decisamente differente, ma l'abilità e la sensibilità di Horta è sempre espressa senza mai risparmiarsi. Concepisce la scala come un grande volume candido, dove la prima rampa si spinge verso il visitatore, dilatando i primi tre gradini ed al contempo modellando la ringhiera che accompagna nella salita. Ancora una volta i riferimenti alle plasticità dedotte dal linguaggio barocco sono doverosi. Concavità e convessità definiscono non solo il profilo della prima rampa, ma sono anche i motivi che generano la plastica articolazione della ringhiera e del relativo corrimano, che giunto al termine della prima rampa, avviluppa in una forte presa la coppia di colonne che affiancano l'ultimo gradino.

Note

¹ M. Cohen, *Victor Horta*, Zanichelli, Bologna 1998, p.186.

² Victor Horta, *Mémoires*, p. 42, citato da A. M. Fioravanti Baraldi, A. Soncini Fratta, *Victor Horta: architetto e designer (1861-1947). Opere del Musee Horta di Bruxelles*, Arcaedizioni, Milano 1991.

³ F. Borsi, P. Portoghesi, *Victor Horta*, Edizioni Laterza, Bari 2002, p.253.

⁴ *Centro belga del fumetto*, argomento tanto caro ai belgi da essere considerato la “nona arte belga”.

⁵ M. Cohen, *op.cit.*, p.124.

CAPITOLO VI
L'opera perduta

6.1 L'opera perduta

*“Io penso che l'Opera di Victor Horta vada giudicata al di là di qualunque opinione personale, e che debba restare come la testimonianza di un'epoca in cui era raro che qualcuno cercasse, e osasse proporre delle soluzioni tecniche e un'estetica di contrasto con quella del momento, contrasto ancora più valido in quanto si rifiutava ciò che era sorpassato”.*¹

Andrè Lurcat

Per decenni incuria e barbariche distruzioni hanno portato all'irrimediabile perdita di un significativo e rilevante patrimonio architettonico belga. Sconsiderati abbattimenti hanno interessato anche l'opera di Victor Horta. Anche l'establishment intellettual-accademico che un peso rilevante ebbe nella vita di Horta, sembra dimenticare quest'architetto, ovunque riconosciuto come un innovatore, ma che arriverà ad essere poco conosciuto e per anni poco apprezzato nel suo paese.

Due importanti e significative opere ebbero un tragico epilogo: l'hotel Aubecq e la Maison du Peuple.

La demolizione della *Maison du Peuple*, avvenuta nel 1964, provocò la perdita di uno dei contributi principali del patrimonio architettonico mondiale dell'Art Nouveau.

La *Maison*, fu interessata nel corso degli anni, da notevoli cambiamenti ed ampliamenti, così come ricorda lo stesso Horta nelle *Memoires*: “*La Maison Peuple* era stata modificata senza il mio intervento, ed è stata dipinta e ridipinta senza preoccuparsi di quello che era al momento dell'inaugurazione. Non poteva crescere in proporzione al partito. Per rifarla si sarebbe dovuto darle un carattere tutto diverso, perché essa non è più in rapporto con le esigenze di un partito dominante sugli altri. L'insegna di ieri non è la stessa di oggi. Se la demolissero non sarei affatto meravigliato: subirebbe la stessa sorte che molte altre mie opere hanno già subito”².

Horta vide lungo sul destino delle sue opere, capì che tutto ciò poteva accadere nel nome degli stili e dei gusti che si sarebbero succeduti, purtroppo solo dopo molti anni si prese coscienza, in una prospettiva temporale, di una valutazione obiettiva di un'opera.

Il Belgio può vantare il “primato dell’autolesionismo”, molte opere di Horta, come di tanti altri artisti, subirono continue manomissioni. L’hotel Tassel in Rue de Turin n.12 a Bruxelles, fu completamente modificata. Per anni l’Hotel Solvay, sull’Avenue Louise, rischiò di subire fini peggiori, che investirono, invece, il destino dell’Hotel Aubecq, barbaramente distrutto nel 1949, per essere soppiantato da un edificio per appartamenti. A nulla valsero le numerose contestazioni mosse dagli esponenti del primo comitato Horta, fondato pochi anni prima e presieduto da Jean Delhaye, suo allievo prima all’Accademia di Bruxelles e poi fidato collaboratore dal 1934 al 1947. Auguste Buisseret, l’allora Ministro dei Lavori pubblici, stanziò un credito di trecento mila franchi affinché si potesse smontare e salvaguardare almeno una parte della facciata. Delhaye dovette accontentarsi, e decise, però, di ricorrere, a testimonianza di queste opere, a l’unico mezzo in suo possesso: un ricco rilievo fotografico di tutte le opere in pericolo. Anche per la Maison du Peuple, scatterà più di duecentocinquanta foto, mentre altri colleghi della S.C.A.B. - *Società Centrale d’Architettura del Belgio* - fecero numerosi tentativi per cercare di salvaguardare il maggior numero di elementi rappresentativi della casa del popolo. Grazie all’intervento di questo comitato, così fortemente legato alle opere di Horta, si intrapresero i restauri di diverse residenze che negli anni avevano subito notevoli trasformazioni come l’Hotel Dubois e l’Hotel Deprez Vandervelde, gli hotel Tassel, Van Eetvelde ed Horta, ma anche la manutenzione del meraviglioso Hotel Solvay. Oggi, però, molte scelte in materia di restauro di Jean Delhaye, che lavorerà fino al 1993, anno della sua scomparsa, risultano discutibili. Delhaye operava nell’intento di prolungare la vita degli edifici adattandoli alle necessità della seconda metà del secolo XX. Restaura l’hotel Tassel, divenutone proprietario nel 1976, in previsione dell’occupazione da parte di uno studio di architettura, a malincuore e per scongiurare un intervento irreversibile, è costretto nel 1966, a chiudere il pozzo di luce dell’hotel Van Eetvelde, che sarà ripristinato, in collaborazione con l’architetto Barbara Van der Wee, venti anni più tardi.

Sorte peggiore ebbero, invece, il Castello Wangen a Chambley presso Nancy, eretto tra il 1897-99, andato perduto a causa di un incendio scoppiato durante il primo conflitto mondiale. Altre opere di cui purtroppo non si può più godere, sono i Grandi Magazzini À L’Innovation e il

Negozio Jules Hiclet entrambi sulla *Rue Neuve*, il Grand Bazar Anspach ed i Grandi magazzini Kaufhaus Hansa di Francoforte, alcune completamente distrutti ed altri irrimediabilmente modificati.

Un edificio che ebbe vita difficile e travagliata fin dalla sua costruzione avvenuta tra il 1901 ed 1904 è l'hotel Roger-Verstraeten. Dell'originaria facciata che si caratterizzava per il bow-window, che sormontava l'ingresso, e per la loggia all'ultimo piano, non rimane alcuna traccia. Già nel 1909 Horta è costretto ad aggiungere un piano per allineare la costruzione ai vicini edifici, chiudendo il loggiato che sarà riproposto al piano nuovo. Nel 1920 l'architetto Veraart è l'artefice dell'intervento che snatura completamente l'originaria architettura, che non potrà essere evitato nonostante la violenta polemica sollevata dal mondo artistico. Ma è nel 1934 che l'architetto De Ligne cancella definitivamente ogni traccia del progetto di Horta.

Ma l'opera che più scosse le coscienze di grandi uomini, maggiormente stranieri, è la *Maison du Peuple*.

Nel 1896, Horta ebbe una restrizione sul terreno sul quale strava edificando la sua grande opera, relativa ad una zona non edificandi nella parte posteriore della costruzione. Nel 1912, però, non si esitò a concedere il permesso d'inserire in quel vuoto un edificio di sei piani che di lì a pochi anni sarebbe diventato il grattacielo di oltre venti piani che condannerà definitivamente il capolavoro della *Place Vandervelde*.

Diverse le proposte avanzate sulla possibilità di recupero: prevedere lo smontaggio e ricostruzione integrale in altra zona, se non di tutto almeno in parte, oppure salvare quantomeno la sala delle feste ed il Caffè. Qualcuno maggiormente fiducioso azzardò l'idea di mantenerlo intatto e cambiargli solo destinazione, realizzando un Museo d'Arte Moderna. Ma alcuna proposta fu presa in considerazione, non riuscendo così ad evitare la definitiva condanna.

Numerosi gli appelli fatti. Uno per tutti quello del Professore di Storia dell'Architettura, Bruno Zevi, che dichiarò: "La Società Centrale d'Architettura del Belgio e la Società belga degli Urbanisti e Architetti modernisti hanno indirizzato un appello agli uomini di cultura di tutto il mondo.

Un Monumento che illustra gloriosamente la storia moderna è minacciato di distruzione: si tratta di demolire la *Maison du Peuple* di Bruxelles, una delle opere più

significative del grande architetto belga Victor Horta, costruito nel 1896. Tutti coloro che, in Belgio, sono sensibili allo sforzo di rinnovamento che Horta ha costituito per quest'epoca, che possono giudicare l'importanza del suo messaggio, la potenza del suo spirito creativo, lucido e coraggioso, sono umiliati da quello che dovrà essere considerato come un gesto deplorevole. Deplorevole è un delicato eufemismo, che non fustiga questo misfatto. Se la *Maison du Peuple* viene demolita si perpetua un doppio crimine: contro la storia dell'arte moderna, di cui il capolavoro di Horta è una delle testimonianze principali, e contro la storia del movimento socialista, che elevando un Monumento, ha dimostrato che la cultura rivoluzionaria aveva potuto ispirarsi al linguaggio figurativo dell'epoca”³.

Ma il crimine fu perpetrato!

6.2 Maison du Peuple

"Tutta luce e tutta forza – ai quattro angoli dell’orizzonte - aperta al sole che l’inonda, appoggiata su una muscolatura di ferro che la sostiene, indistruttibile, la nouvelle Maison du Peuple di Bruxelles appare in faccia alla capitale che essa domina come all’avvenire che essa evoca. Dall’alto della terrazza tutti i monumenti della città sembrano ai suoi piedi, anche la cattedrale paga il suo tributo di sottomissione al socialismo trionfante; la vecchia fede s’inchina davanti alla nuova fede".⁴

Le Peuple

I Partiti socialisti europei, videro la loro nascita nell’ultimo trentennio dell’Ottocento. In Belgio gli anni compresi dal 1885 e la fine del secolo, rappresentano gli anni gloriosi del *Parti Ouvrier Belge*, (POB - Partito Operaio Belga), fondato a Bruxelles, quale fusione di oltre cento tra movimenti ed associazioni operaie. Il contenuto ideologico e politico di tale partito era fondato su un orientamento rinnovatore progressista, con la volontà di portare la classe operaia al potere, intento raggiunto nel 1894 con la sua elezione in parlamento.

“Il fine perseguito dal nuovo partito fu l’emancipazione sociale del lavoro e il suo strumento era duplice; organizzazione professionale e, grazie al diritto al suffragio, la conquista dei poteri pubblici”⁵.

Il Belgio di quei decenni è un piccolo Paese di sette milioni di abitanti fortemente e precocemente industrializzato e dotato di avanzate strutture di modernità capitalistica. Più che in ogni nazione europea il movimento socialista riscontrò in pochi anni numerosi progressi. Gruppi di lavoratori appartenenti ai più disparati settori fondarono i propri sindacati, come i minatori, gli operai metallurgici, quelli delle fabbriche del vetro.

Prende vita, una rete di società di mutuo soccorso, uno straordinario movimento cooperativo, militante inizialmente, promosso dalle prime associazioni sindacali ed animato da un vivace e originale Partito operaio belga, chiamate *cooperative*.

Le cooperative inizialmente avevano concentrato la loro attività nella produzione e vendita del pane. Il costo del pane allora incideva per il 35% sul bilancio di una famiglia operaia, la cooperativa ne dimezzava il prezzo garantendone la qualità.

L'aspetto particolare dell'esperienza belga consisteva nella sistematica interazione collaborativa tra le varie istituzioni operaie: le società di mutuo soccorso depositavano i contributi accantonati presso le grandi cooperative, le quali li usavano per fare nuovi investimenti. Il sistema cooperativo aprì farmacie che abbattendo i prezzi dei medicinali, agevolavano l'assistenza medica e farmaceutica delle mutue. Le cooperative stesse erogavano poi una sorta di previdenza integrativa, la quale veniva calcolata sulla durata e la quantità degli acquisti fatti presso gli spacci.

Queste erano vissute dagli operai come strumento fondamentale di lotta contro il caro-vita e come sostegno agli scioperi.

La cooperativa rappresentava la struttura economica che permetteva la costruzione degli spazi architettonici e sociali delle *Case del Popolo*, luoghi di confluenza delle diversificate forme di associazionismo.

Le Case del Popolo sorse in molte città belghe, queste erano “nello stesso tempo, lo strumento e il simbolo della solidarietà morale e materiale che saldava strettamente tutte le forme dell'organizzazione proletaria in vista di un'azione comune. Essa rappresentava, propriamente per l'organizzazione locale del partito, ciò che era il municipio per i nostri vecchi comuni urbani. Tutte le azioni vi convergevano, ogni propaganda veniva di là, si ricorreva alla *Maison du Peuple* per incontrare i militanti responsabili e discutere con loro”⁶.

In quest'ottica si comprende l'importanza del ruolo che ricoprivano queste cooperative, la prima sede a Bruxelles nacque nel 1881 in un'antica sinagoga, che ospitava un caffè e delle sale per l'organizzazione operaia, ma solo nel 1892 questa organizzazione prese la denominazione di *Maison du Peuple*, Società Cooperativa Operaia di Bruxelles. Ma ben presto la sede in Rue de Bavière non risultò più sufficiente.

Nel 1895, in seguito al successo elettorale che portò il P.O.B. in parlamento con ventotto seggi, si rese necessario cambiare sede. Il Consiglio di amministrazione della Cooperativa socialista, comprò un terreno prospiciente Rue Stevens, Rue du Pigeon e Rue de la

Samaritane ed affidò all'architetto fiammingo la progettazione nella nuova Casa. Fiero dell'incarico affidatogli Horta scrisse nelle sue *Memoires*: “Mi hanno scelto perché volevano una casa alla mia maniera estetica e non per le mie idee politiche. [...] Unanimemente i ricchi operai, e i nuovi intellettuali, si trovarono d'accordo sul mio nome. Provai una bella emozione il giorno in cui una deputazione di tre delegati mi chiese di occuparmi del progetto, avevo le spalle già abbastanza cariche ma, basta! Ero giovane e avrei fatto anche più di questo.

D'altra parte l'opera era interessante, come capii immediatamente: costruire un palazzo, che non sarebbe stato un palazzo, ma una <<casa>> in cui l'aria e la luce sarebbero stati il lusso così a lungo escluso dalle catapecchie operaie; una casa dove avrebbero trovato posto l'amministrazione, gli uffici delle cooperative, gli uffici delle riunioni politiche e professionali, un bar in cui il prezzo delle consumazioni sarebbe stato in rapporto con le aspirazioni dei dirigenti che combattevano l'alcoolismo ancora così diffuso nel popolo; le sale per le conferenze destinate a diffondere l'istruzione; e per coronare il tutto: una <<immensa>> sala da riunione per la politica e i congressi del Partito, e per gli svaghi musicali e in seguito teatrali dei membri. Ah! Che bel programma: il sogno metteva il tetto sull'edificio nello stesso istante in cui l'aveva concepito”⁷.

La Maison de Peuple è l'esempio di una costruzione che ha utilizzato la formula delle cooperative, ogni sua parte è stata eretta e realizzata grazie a cooperative di operai che fornirono la loro mano d'opera per la realizzazione degli arredi, delle vetrate, per la tinteggiatura.

Il terreno su cui doveva sorgere la *nouvelle Maison du Peuple* era un piccolo lotto irregolare di 1300 m², sul quale limiti regolamentari, riguardanti l'altezza e superficie scoperta, rappresentavano alcuni degli ostacoli a cui Horta doveva far fronte. Il lotto utilizzato per la costruzione presentava delle caratteristiche vincolanti, da un lato la *Place Emile Vandervelde*, che era circolare e costituiva per questo un limite per la forma planimetrica scelta da Horta, e dall'altro, l'incontro di due strade *Rue des Pigeons* e *Rue Stevens*. Seguire l'andamento della forma che il lotto presentava costituiva una scelta ben precisa.

Egli progettò la Casa del popolo come fosse stata una delle tante case borghesi che aveva realizzato in quegli

anni, con la stessa meticolosa attenzione per ogni singolo spazio, ogni singolo elemento è progettato con cura, come nella tradizione gotica, in cui ogni elemento è *unico*. La fase di progetto durò circa un anno e mezzo nel quale una quindicina di disegnatori riprodussero ogni minimo particolare della facciata e dell'interno. I lavori cominciarono nel 1896 e ci vollero più di tre anni, interrotti da vari contrattempi, che portarono all'inaugurazione nel giorno di Pasqua del 1899.

Ruolo fondamentale assume la facciata che doveva ben rappresentare una continuità con ciò che lo circondava, senza rinunciare però al carattere monumentale che voleva conferire al progetto. Egli ci riuscì magistralmente, smaterializzò la facciata ricorrendo a grandi vetrate che riflettevano ciò che l'attorniava come fosse stato uno schermo sulla città: un organismo in continuo movimento anche se le immagini erano interrotte dalla regolare scansione della struttura verticale. Il fronte, continuo, si qualifica per la ritmica di montanti e travi in ferro fortemente caratterizzati dalla ricca bullonatura.

Horta rifiuta il rigido schema basato sulle simmetrie propone, infatti, una soluzione più aperta e libera, che desse spazio alle molteplici prospettive, senza rinunciare alla percezione della complessa spazialità interna.

L'affaccio su *Rue des Pigeons* era connotato da una partitura più orizzontale che verticale, non potendo avere di essa un'ampia prospettiva. Differenti quella su *Rue Stevens*, dove il ritmo serrato verticale prendeva il sopravvento e continuava nella forte concavità del fronte. Ancora una volta concepisce un fronte sinuoso, dove concavità si alterano a convessità, conferendo così all'opera un forte dinamismo.

Continui i cambi di flesso che si leggono in pianta. L'angolo tra *Rue des Pigeons* e la *Place Emile Vandervelde* rientrava con una concavità, per caratterizzare lo splendido ingresso al vestibolo, mentre ai piani superiori l'organismo era a sbalzo. Differenti la soluzione adottata per l'angolo su *Rue Stevens*: qui lo spigolo formato dal negozio del piano terra troverà un dolce raccordo ed una continuità con i piani superiori.

Il suo amore per la linea curva è costantemente dichiarato, così come continui i rimandi alla natura ed ai suoi insegnamenti, dove la linea diritta è assai rara.

I montanti in ferro che scandivano le facciate, denunciavano l'innovativo linguaggio che vedeva riecheggiare i gambi (*tige*) e le corte radici, nell'attacco

dei profilati al basamento in pietra. Riproposto, su tutti i fronti, funge da sostegno, mentre i montanti in ferro si elevavano per sottolineare la forte verticalità. Alzando lo sguardo era forte la volontà di rompere ogni schema: i montanti svettavano alla conquista del cielo ed il motivo ritmico dei terminali a *coup de fouet* risaltavano nel limpido blu. Anche qui ricorre al tema del bow-window sormontato dal balcone, che diviene elemento di continuità e collegamento dinamico tra i fronti. Altro elemento fortemente caratterizzante l'opera di Horta, è l'impiego di semplici ferri piatti che abilmente piegati e chiodati tra loro confluiscono in una complessa e ricca balaustra: sinuose e scattanti curve partono da triplici spessori per concludersi in più esili profili.

L'ingresso alla scala principale avveniva dall'angolo tra la *Rue des Pigeons* e la *Place Emile Vandervelde*. Superato il lungo vestibolo si giungeva all'esigua hall, dove una rampa d'invito, costituita da sei gradini inquadrati da due corpi in pietra modellati in fluide e plastiche pieghe, spingeva alla conquista dei piani superiori. I primi tre gradini, si raccordavano alla plastica continuità, mediante il tema caro ad Horta, del ritmo ternario che qualifica lo zoccolo in pietra bleu. Si giungeva, così, il volume che accoglie la doppia scala e che consente la conquista dei vari piani. Simmetricamente disposte, si articolano in due coppie di rampe parallele, dove l'ambiente si caratterizza per la scelta di lasciare a vista il mattone, insegnamento che traduce dalla tradizione fiamminga.

Elemento che ereditato dalla sede in *Rue Baviere* era il Caffè. Qui, però, aveva una duplice funzione: doveva fungere, oltre che da caffè, anche da ingresso alle grandi folle che accorrevano alle manifestazioni. La grande sala, posta al piano terra, occupava un unico ambiente di forma ottagonale mistilineo, la cui profondità raggiungeva i venti metri, sedici la larghezza ed otto l'altezza. Otto gli ingressi a questo grande atrio-caffè, uno per ogni lato, definendo, così, diversi assi di attraversamento. A sinistra, superato l'atrio, si raggiungevano i vani scala ed i negozi alimentari, mentre a destra trovavano sistemazione depositi ed ambienti di servizio.

Più che in ogni altro ambiente, qui la continuità di linguaggio che Horta utilizza per l'esterno caratterizza il singolare interno. Lungo le due pareti del caffè, si legge la scansione ritmica verticale della struttura, che staticamente e visivamente conduce alla grande copertura. Mentre le nervature metalliche sul lato destro si

fondono con plastici elementi in pietra, che nascono dal ripiegarsi del basamento, sul lato sinistro si perdono nel solaio. Questi esili elementi in ferro, come aveva già precedentemente fatto in altre sue opere, subiscono uno sdoppiamento: si moltiplicano, sinuosamente si piegano in avanti, e diventano sostegno della struttura orizzontale. Ancora una volta gli insegnamenti di Viollet Le Duc e del mondo gotico, influenzano il suo linguaggio: il soffitto piano è giocato su una fitta trama decorativa, ispirata ai disegni rappresentativi delle volte nervate proiettate in pianta.

Al pian terreno sul lato di *Rue Stevens* si trovano i magazzini caratterizzati dalla doppia altezza e con un'entrata indipendente per favorire lo scambio commerciale. Sulla rue *La Samaritaine* prospettavano i negozi di generi alimentari, che occupavano solo il primo piano, numerosi uffici, larghe sale e magazzini ed una serie di ambienti collegati da una fitta rete di corridoi.

Ma il piano che maggiormente darà carattere all'intera opera è l'ultimo che accoglie il grande salone delle feste. Horta scelse di collocare all'ultimo piano questo ambiente per conferirgli un carattere di maggiore rappresentanza. La sala doveva contenere 1500 posti a sedere e fu necessario destinarle una superficie di cinquantaquattro metri per sedici, mentre per l'altezza si spinse fino agli unici metri. Meravigliosamente risolve l'importante e leggera struttura giocata su di un ritmo di esili travi dal profilo leggermente sinusoidale che segnano ritmicamente la lunga sala. In accordo con le teorie che vedono la forma dettata dalla funzione, per esigenze d'acustica e per problemi di visibilità, realizza un soffitto che segue la leggera curvatura delle travi ed un pavimento inclinato fino a ritornare piano in corrispondenza del palco. Alla struttura era sospesa, su entrambi i lati, una doppia galleria: una che conteneva elementi di carattere tecnico, impianto di riscaldamento, tubazioni, l'altra dedicata ad accogliere altri posti a sedere. Le gallerie erano sorrette da travi che, come lingue di ferro, si levavano dai montanti che da verticali si inclinavano per raccordarsi alla trave. Le lunghe pareti erano scandite da ampie vetrate continue, grazie alle quali Horta raggiunge il suo intento: portare all'interno quanta più luce possibile. La continuità è qui garantita anche dal correre, sui tre lati, della balaustra, anch'essa studiata nel minimo dettaglio e concepita come un modulo *infinitamente iterato*.

Qui troviamo tutti i caratteri qualificativi del linguaggio hortiano: l'utilizzo del ferro, del vetro, della trasparenza, della luce, uniti alla perseguita continuità e raggiunta tanto in facciata che nella complessa struttura interna.

Così il Consiglio di Amministrazione del *Parti Ouvrier Belge* elogia la mirabile opera commissionata al grande architetto belga:

“Ora che la *Nouvelle Maison du Peuple* è costruita, che suscita l’ammirazione sia degli abitanti di Bruxelles che degli stranieri, possiamo essere fieri del nostro locale e prima di tutto, noi teniamo a ringraziare Horta e a complimentarci con lui, il nostro architetto che ha così compreso le aspirazioni della Cooperativa socialista e i bisogni del partito operaio di Bruxelles e ha messo al nostro servizio il suo grande talento di architetto e di artista per darci piena e completa soddisfazione.

E’ possibile che il suo modo di lavorare, non apprezzato inizialmente dai sindacati operai abbia talvolta potuto scontentarli, che la generale impazienza di poter disporre di nuovi locali abbia fatto parlare di lentezza nel portare a termine questa costruzione, ma, quando, come nel nostro caso, si è al corrente della attività costante che ha regnato durante questi tre anni e mezzo, delle innumerevoli difficoltà che si sono dovute sormontare, si è obbligati a riconoscere, in tutta sincerità, che l’edificazione della nuova *Maison du Peuple* è stata in gran parte, un’opera di dedizione di tutti quelli che vi hanno partecipato e in particolare del suo architetto e dei suoi collaboratori”⁸.

Note

- ¹ J. Gueux, in *Le peuple, Edition Spéciale*, del 1 e 2 aprile 1899.
- ² F. Borsi, *La Maison du Peuple: sindacalismo come arte*, Dedalo Libri, Bari 1978, citazione di André Lurcat, p.7.
- ³ Victor Horta, *Mémoires*, p. 56.
- ⁴ F. Borsi, *op.cit.*, p.10, citazione di Bruno Zevi.
- ⁵ *Ivi*, p.18, citazione di L. Bertrand, *Histoire de la Démocratie et du Socialisme en Belgique*, II, p. 381.
- ⁶ *Ivi*, p.19, citazione di H. De Man e L. De Brouckere, *Le mouvement au Belgique*, Bruxelles, 1965 p.90.
- ⁷ V. Horta, *op.cit.*, pp.48-49
- ⁸ *Ivi*, p 56.

APPENDICE

Regesto delle opere

- 1880.** Premiato al concorso per il progetto per il Casino di Blanckenberge. *Documenti scomparsi*
- 1884.** Premiato con il Prix Godecharle per il progetto di un Palazzo per un Parlamento. *Documenti scomparsi*
Realizza un monumento funerario presso il cimitero di Gant in collaborazione con lo scultore Godefroid Devreese.
- 1885.** Realizza la sua prima opera: un gruppo di tre case, di cui due abbinate, ai numeri 43-45-47 di Rue des Douze Chambres a Gant, dove collabora con lo scultore Hippolyte Leroy ed il pittore Jules De Witte.
- 1887.** Progetto di allestimento per la Chambre Provinciale Syndicale.
Progetto per il Monumento Joannes Palfyn, Kortrijk, in collaborazione con lo scultore Godefroid Devreese per la Société Médicale d'Emulation de Courtrai.
Ottiene il secondo premio per il progetto di un Kursaal sull'area dell'antico osservatorio a Bruxelles.
Ottiene il primo premio al concorso del Grande Premio Triennale di Architettura dell'Académie des Beaux-Arts di Bruxelles, per il progetto di un Museo di Storia Naturale.
- 1888.** Elabora un progetto per il restauro dell'antico Tempio greco romano di Augusto e Livia a Vienne sull'Isère in Francia.
Consegue il secondo premio per il progetto del "Faro Baudouin di fronte al mare", concorso per il Premio Triennale dell'Académie Royale des Beaux-Arts.
In collaborazione con lo scultore Devreese realizza un monumento funebre per la famiglia Seghers-Berlement a Courtrai.
Progetto per un edificio per il Governo Provinciale, da edificare in un capoluogo.
Consegue uno dei cinque premi per il progetto della prigione di Verviers, in Francia.
- 1889/1905.** Realizza l'Edicola Jef Lambeaux, *Les Passions Humaines*, al Parc du Cinquantenaire a Bruxelles.

1889. Monumento funerario dello scultore Edouard Louis Geerts a Ixelles, in collaborazione con lo scultore C. van der Stappen.

Monumento per il pittore Louis Gallait, in collaborazione con lo scultore Guillaume Charlier, nel Parco Comunale di Tornai.

1890. Maison G. Martyn, al civico 50 di Rue de Bordeaux, Bruxelles.

Progetto di una sala da feste e d'esposizioni nel quadro delle trasformazioni del Marché de la Madeleine, in Rue Dusquenoy, Bruxelles.

Maison e Galeries van Cutsem, al civico 42 di Rue de la Charité, Saint Josse, Bruxelles.

1891. Con lo scultore van der Stappen realizza per la Ville de Bruxelles un "Surtout de table" (vassoio centro-tavola), conservato oggi all'Hôtel de Ville.

1892. Riceve il primo premio per il progetto del Monumento al poeta fiammingo Prudens Van Duyse, in collaborazione con lo scultore Devreese, a Termonde.

Partecipa al concorso per la porta in bronzo per il Palazzo di Giustizia di Bruxelles.

1893/94. Monumento funebre per lo scultore Edouard-Louis Geerts in collaborazione con lo scultore Ch. Van der Stappen, nel cimitero di Ixelles, chaussée de Boendael, Bruxelles

1893. Realizza la sua prima abitazione a Bruxelles per l'amico Autrique, al 242 chaussée de Haecht.

Hotel Tassel al civico 6 di rue de Turin a Bruxelles, oggi rue Paul Emile Janson.

1894. Hotel Frison al numero 27 di rue Lebeau a Bruxelles.

Realizza l'Atelier dello scultore Godefroid Devreese, al numero 27 di rue des Ailes, Schaerbeek.

Hotel Winssinger, al numero 66 di rue hotel des Monnaies a Bruxelles.

Progetto, per il monumento al lavoro di Costantin Meunier.

Realizza il Monumento funebre per Alfred Solvay, per il cimitero di Ixelles, Bruxelles.

Monumento dei fratelli Solvay a Couillet, Charleroi, in collaborazione con lo scultore Thomas Vincotte.

Monumento funerario Artan in collaborazione con lo scultore van der Stappen, a Oostduinkerke.

Château Solvay a La Hulpe (trasformazioni interne e arredamento distrutti, alcuni mobili conservati in diverse collezioni private).

Maison L. Sethe, 112 avenue Vanderaey, Uccle, Bruxelles: trasformazione delle sale (distrutta).

Hotel Solvay, 224 avenue Louise, Bruxelles: conservato (la parte inferiore della facciata è trasformata).

Scuderie Solvay, 27 rue Lens, Bruxelles (conservate).

« Table de bureau et bibliothèque » per Mr L'Hoest, Direttore dello Zoo di Anversa.

1895 Jardin d'Enfants, 40 rue St-Ghislain, Bruxelles (conservato).

Maison du Peuple, place Emile Vandervelde, Bruxelles (distrutta nel 1965-66, gli interni conservati parzialmente a Tervueren).

Hotel van Eetvelde, 4 avenue Palmerston, Bruxelles (conservato).

Hotel di Mlle Boch - pittrice del *Cercle des XX* - 73 avenue de la Toison d'Or, Bruxelles (trasformazioni interne, oggi distrutte).

Progetto della Maison Thimothée.

Monumento funerario Huybrechts a Gand, in collaborazione con lo scultore de Rudder (non identificato).

Monumento funerario della famiglia Isaac Stern, cimitero di Uccle, Bruxelles (conservato).

Progetto di fontana per la Casinoplein di Blankenberge.

Magasin « L'Art Nouveau » di Sigfried Bing: progetto di trasformazione (non realizzato).

1895-97 Padiglione della vetreria Val-Saint-Lambert all'Esposizione Internazionale di Bruxelles.

Hotel Deprez-van de Velde, 3 avenue Palmerston ang. 14 rue Boduognat, Bruxelles (trasformato successivamente da Horta stesso).

1896 Hotel Brossel, rue des Champs Elysées, Ixelles (non identificato).

Monumento van Beneden a Malines, in collaborazione con lo scultore van der Stappen (non identificato).

Progetto per le Officine Remy (paste alimentari) a Louvain (non realizzato).

Maison du Peuple a Molenbeek St Jean, 78 quai des Charbonnages (casa del gestore e forno; distrutta).

Mobilier per M. Hallet.

1897 Padiglione della Maison du Peuple (Gran Caffè in Materiale leggero), Parco del Cinquantenario (riutilizzato successivamente sul mare a Westende come Casino, e poi distrutto).

Monumento Ompdraille, avenue Louise, Bruxelles (in collaborazione con lo scultore van der Stappen). Château del barone Wangen a Chambley-Bussières (Meurtheet-Moselle, presso Metz), distrutto nella guerra '14-'18.

Villa Timberman, 625 chaussée d'Alsemberg, Uccle (ampliamento e sistemazione; non identificata).

Monumento funerario di Cressonières (non identificato).

Maison Bertaux, progetto di ampliamento.

Villa Carmouche a La Panne (non identificata).

Progetto della Maison Vander Zijpen a Colonia (non realizzato).

Monumento Remy a Louvain, in collaborazione con lo scultore P. Braecke.

Mobilier Fernand Dubois.

1898 Villa Lotte-Furnémont « Rouge et Rose » a Wenduyne (successivamente chiamata Germaine, Les Pavots, La Joie, Yvonne; oggi distrutta).

Hotel van Eetvelde: aggiunta della casa d'angolo al 2 avenue Palmerston.

Progetto per il padiglione dello Stato Indipendente del Congo all'Esposizione di Parigi del 1900 (non realizzato) .

Maison e Atelier Horta, 23-25 rue Américaine, Bruxelles (oggi Museo Horta).

Progetto Ardenne.

1899 Casa di campagna e scuderie avv. Frison, 70 avenue Circulaire, Uccle (conservata con trasformazioni e ingrandimenti).

Progetto per il padiglione della « Maternité Sainte-Anne » all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1900 (non realizzato).

Villa Carpentier, scuderie e casa del giardiniere, 9 chaussée de Tournai, Renaix (conservata: alcuni mobili in collezioni private e al Museo Horta).

Hotel e scuderie Aubecq, 520 avenue Louise, in collaborazione con lo scultore P. Braecke e il pittore Fabry (distrutto nel 1949).

« Salle à manger » per Mlle De Veck.

Maison du Peuple a Molenbeek St Jean, 139 quai de l'Industrie (casa del gestore, muro di cinta, magazzino e scuderie; conservata con profonde trasformazioni).

1900 Casa di campagna Furnémont, 149 rue Gatti de Gamond, Uccle (anticamente rue de la Montagne; conservata).

Maison Cousin, 26 chaussée de Charleroi, Bruxelles: trasformazione e realizzazione di un giardino d'inverno (smontato nel 1969 e conservato parzialmente nei Musées Royaux des Beaux-Arts).

Maison Dapsen, 417 avenue Louise, Bruxelles: trasformazioni (non identificata).

La Providence: progetto non realizzato.

Monumento Rivier, in collaborazione con lo scultore Samuel (non identificato).

Progetto di Orfanotrofio.

Villa Ir. Froment a Engis (progetto non realizzato).

Sala da feste e Caffè, chaussée de Gand, rue du Cerf, Molenbeek St Jean, Bruxelles: progetto di trasformazione, non realizzato da Horta (realizzato nel 1905 dall'architetto Richard Pringiers).

Trasformazioni alla Maison du Peuple, rue Gallait - rue Renkin Schaerbeek, Bruxelles (non identificata).

ca. 1900 Trasformazioni ai Magasins Tiets, rue Neuve, Bruxelles (distrutti).

1901 Grandi Magazzini « A l'Innovation », rue Neuve, Bruxelles (trasformati nel 1922, distrutti dall'incendio del 1967, demolizione delle ultime strutture di Horta nel 1968).

Casa di campagna Dopchie «Château de La Bruyère», chaussée d'Elzele, Renaix: trasformazioni e arredamento (esiste, e una parte dei mobili è conservata al Museo Horta).

Maison-Atelier Fernand Dubois, 80 avenue Brugmann, Bruxelles (conservata).

Laboratori Ernest Solvay, 43 rue des Champs Elysées, Ixelles, ampliati da Horta nel 1905 (distrutti).

Mobili per il sen. Vinck.

Hotel e scuderie Roger (Verstraeten), 459 avenue Louise, Bruxelles (completamente trasformato).

Maison-Atelier dello scultore Pieter Braecke, 31 rue de l'Abdication, Bruxelles (conservata).

Hotel Delgouffre, 4 rue Hotel des Monnaies, Bruxelles (trasformazione degli uffici e scuderie; distrutto).

1902 Restaurant Moury, rue de l'Ecuyer, Bruxelles (distrutto).

Esposizione Internazionale delle Arti Decorative a Torino, padiglione belga: decorazioni e mobili (conservati in parte nella collezione privata J. Delhaye).

Monumento a Brahms, Central Friedhof, Vienna (da una nota autografa di Horta), in collaborazione con I. Conrat.

Monumento Bara, place Crombez, Tournai (in collaborazione con lo scultore G. Charlier), inaugurato il 21 settembre 1903 (conservato).

Monumento funerario Mme Lotte a Leuze (non identificato).

Hotel Max Hallet, 346 avenue Louise, Bruxelles (conservato).

1903 Grand Bazar Anspach, rue de l'Evéque, rue Grétry, Bruxelles (distrutto, salvo la facciata su rue Grétry).

Kaufhaus Hansa Grand Bazar a Francoforte sul Meno in Germania, con lo scultore van der Stappen (distrutto).

Maison Sander Pierron, 157 rue de l'Aqueduc, Bruxelles (conservata).

Magasins Waucquez, 20 rue des Sables, Bruxelles (conservati).

Pavillon Solvay per l'Esposizione Internazionale di Liegi del 1905 (distrutto).

Progetto di sala da ginnastica per l'Abbaye de Maredsous (non realizzato).

Primi studi per il Museo di Belle Arti a Tournai.

Grandi Magazzini «A l'Innovation», 63-65 chaussée d'Ixelles, Bruxelles (conservati con trasformazioni).

Maison Vinck, 85 rue Washington, Bruxelles (trasformata con mattoni al posto della pietra).

1904 Casa di campagna Féron, avenue de la petite Espinette, Uccle (conservata con notevoli trasformazioni).

Sala da ginnastica per il collegio «Les Peupliers» di Mlle Lefébure, Bolwerkstraat, Vilvorde (conservata con modifiche).

1905 Villa Dubois, 25 rue de Maredret, Sosoye

(conservata).

Edicola Lambeaux, Parc du Cinquantenaire, Bruxelles (modifiche).

Grands Magasins «A l'Innovation», 63-65 chaussée d'Ixelles, Bruxelles (ingrandimenti).

Hotel Winssinger, 66 rue Hotel des Monnaies, Bruxelles (trasformazioni; successivi interventi nel 1911, 1912 e 1927).

1906 Inizio della progettazione dell'Hôpital Brugmann a Jette Saint Pierre, Bruxelles.

I Esposizione dell'Arte Decorativa a Monza (portico d'ingresso in collaborazione con lo scultore Pieter Braecke e Ferromarie).

Etablissements Hiclet, 20 rue Neuve, Bruxelles (trasformati).

Etablissements Wolfers, 11-13 rue d'Arenberg, Bruxelles (completamente trasformato l'interno nel 1973, conservato in collezioni private e ai Musées Royaux d'Art et d'Histoire).

Casa di campagna Wolfers, La Hulpe: intervento (completamente trasformata).

Casa di campagna Horta, La Hulpe, detta «La Bastide » (conservata con notevoli trasformazioni).

Grandi Magazzini «A l'Innovation», Meirplaats, Anversa (distrutti).

Maison Wiener, avenue de l'Astronomie, Saint Josse, Bruxelles (demolita nel 1966).

Maison Horta, 23-25 rue Américaine, Bruxelles (trasformazioni interne, successivi interventi nel 1907, 1908 e 1911).

1909 Progetto di Etablissement de cure climatérique et hydro-minérale a Chevron, in collaborazione con il dr. Terwagne (non realizzato).

1910 Hotel Verstraeten (già hotel Roger), 459 avenue Louise, Bruxelles (prime trasformazioni a cura di Horta).

Progetto definitivo dell'Hôpital Brugmann.

Maison Dr. Terwagne, 62 Van Ryswycklaan, Anversa (conservata con trasformazioni nella parte inferiore della facciata, completamente trasformato l'interno).

1911 Primo progetto del Museo di Tournai.

Magasin Absalon, 47-49 rue St Cristophe, Bruxelles (trasformazioni; conservato con modifiche).

1913 Primi studi per la sistemazione della Halle Centrale di Bruxelles.

Primo progetto per il Palais des Beaux-Arts a Bruxelles (1920-1928).

1919 Progetto per la place des Héros, Bruxelles.
Grand-Hôtel boulevard Anspach, Bruxelles (trasformazioni; distrutto).

Monumento, place des Héros, St Gilles, Bruxelles (progetto).

1919-37 Studi per la Halte Centrale.

1920 Si trasferisce al n. 136 dell'avenue Louise, facendo delle trasformazioni interne.

Si decide a terminare la facciata, la hall e le ali del Museo di Tornai.

1922 Propriété Lazard, 12 avenue Brugmann, Bruxelles (trasformazioni).

1923 Institut Médico-Chirurgical du Cinquantenaire, 152 rue de Linthout, Bruxelles (ingrandimento).

Progetto per l'Ecole des Arts et Métiers a Bruxelles.

1925 Padiglione del Belgio all'Esposizione delle Arti Decorative di Parigi.

1926 Completamento dell'Hôpital Brugmann.

1929 Progetto di sistemazione dei Musées Royaux des Beaux-Arts del Belgio (accantonato nel 1936).

Ecole des garcons et des filles et jardin d'Enfants di rue des Sols (progetto).

1930 Etablissements Wolfers, 11-13 rue d'Arenberg, Bruxelles (ingrandimento).

1934 Bibliothèque Albert Ier, Bruxelles: studi di sistemazione.

1937 Progetto definitivo per la Halte Centrale di Bruxelles.
Progetto del monumento al re Alberto, boulevard Piercot, Liegi (non realizzato).

1943 Monumento funerario dell'amico scultore Braecke, Nossegem, (con lo scultore De Jonckere, secondo un modello di Braecke).

1945 Riprendono i lavori della Halle Centrale.

s.d. Monumento funerario della famiglia Francois Verheven a Evere, Bruxelles (conservato).

Monumento funerario di Mr e Mme Valére Carpentier a Renaix (conservato).

Monumento Georges Brugmann, place Van Gehuchten, Jette-St Pierre, Bruxelles, in collaborazione con lo scultore J. Dil-lens (conservato).

Maison 270 chaussée de Vleurgat, Ixelles (trasformata).

Bibliografia

- AA.VV., *Dizionario encyclopedico di architettura e urbanistica*, Istituto Editoriale Romano, Roma 1969.
- AA.VV., *Victor Horta et le musée des Beaux-Arts de Tournai*, Ed. Casterman, 1996.
- AA.VV., *Art Nouveau in progress / Art Nouveau en projet*, Proceedings of the colloquium, The réseau Art Nouveau Network, Vienna - 24 & 25/10/2002.
- Acerboni, F., Van der Wee, B., *Restaurare l'Art Nouveau. La casa e l'atelier di Victor Horta a Bruxelles*, in *Tema. Tempo materia architettura*, n.3-4 1996.
- Arnheim, R., *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1971.
- Arnheim, R., *La dinamica della forma architettonica*, Feltrinelli, Milano 1981, p.176.
- Aubry, F., Vandenbreeden, J., *Horta: naissance et dépassement de l'art nouveau*, Ludion, Gand 1996.
- Aubry, F., *Victor Horta à Bruxelles*, Ed. Racine, Bruxelles 1996.
- Aubry, F., *Horta. The Ultimate Art Nouveau Architect*, Ludion, Gand 2005.
- Benevolo, L., *Storia dell'architettura moderna*, Editori Laterza, Bari 1993.
- Borsi, F., Portoghesi, P., *Victor Horta*, Edizioni del Tritone, Roma 1969.
- Borsi, F., Delevoy, R.L., Benedetti, H.W., *Bruxelles 1900. Capitale dell'Art Nouveau*, Officina Edizioni Roma, Roma 1972.
- Borsi, F., *La Maison du Peuple: sindacalismo come arte*, Dedalo Libri, Bari 1978.
- Borsi, F., Portoghesi, P., *Victor Horta*, Edizioni Laterza, Bari 2002.
- Borsi, F., Wieser, H., *Bruxelles, capitale de l'Art Nouveau*, Vokar, Bruxelles 1992.
- Bossaglia, R., Cresti, C., Savi, V., *Situazione degli studi sul Liberty: atti del convegno internazionale*, Clusf, Firenze 1976.
- Brunhammer, Y., Culot, M., Delevoy, R.L., *Pionniers du XX^e siècle, Guimard, Horta, Van de Velde: Musée des arts décoratifs*, Tournon, Paris 1971.
- Cohen, M., *Victor Horta*, Zanichelli, Bologna 1998.
- Conrardy, C., *Victor Horta*, in *Le Thyrse XVI*, 1919, pag.133-135.

- Crippa, M.A., *Storie e storiografia dell'architettura dell'ottocento*, Jaca Book, Milano 1994.
- De Fusco, R., *Storia dell'architettura contemporanea*, Editori Laterza, Bari 1974.
- De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, Editori Laterza, Bari 1993.
- De Fusco, R., *L'idea di Architettura*, Franco Angeli, Milano 2003.
- de Rubertis, R., *Il disegno dell'architettura*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1994.
- Delevoy, R. L., *Victor Horta*, Elsevier, Bruxelles 1958.
- Dell'Aquila, M., *La rappresentazione nel progetto di architettura*, Edizioni Giannini, Napoli 1990.
- Darnie, D., *Victor Horta*, Academy Editions, London 1995.
- Delhaye, J., Dierkens-Aubry, F., *La Maison du Peuple de Victor Horta*, Atelier Vokaer, Bruxelles 1987.
- Dierkens-Aubry, F., *Musee Horta, Bruxelles Saint Gilles*, Albin-Michel, Paris, 1990.
- Duliére, C., *Victor Horta, Mémoires*, Mnistère de la Communauté Francaise, 1985.
- Evrard, J., *Les mœts de Victor Horta*, Ed. AAM, Bruxelles 1996.
- Fahr-Becker, G., *Art Nouveau*, Gribaudo/Könemann, Königswinter 2004.
- Fioravanti Baraldi, A. M., Soncini Fratta, A., *Victor Horta: architetto e designer (1861-1947). Opere del Musee Horta di Bruxelles*, Arcaedizioni, Milano 1991.
- Frampton, K., *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli Editore, Bologna 1998.
- Giedion, S., *Spazio, Tempo, Architettura*, Milano 1954.
- Giordano, A., *Cupole Volte e altre superfici*, Utet, Torino 1999.
- Girardi, V., *Eredità dell'ottocento: letture di Victor Horta - 1. Nasce un'architettura per l'Art Nouveau*, in "L'architettura – cronache e storia", settembre 1957, pp. 334-339.
- Girardi, V., *Eredità dell'ottocento: letture di Victor Horta - 2. L'Art Nouveau diviene uno stile*, in "L'architettura – cronache e storia", ottobre 1957, pp. 408-411.
- Girardi, V., *Eredità dell'ottocento: letture di Victor Horta - 3. La precisazione del rapporto tecnica – arte*, in "L'architettura – cronache e storia", novembre 1957, pp. 478-483.

- Girardi, V., *Eredità dell'ottocento: letture di Victor Horta* - 4. *Il capolavoro di un linguaggio: La Maison du Peuple*, in "L'architettura – cronache e storia", dicembre 1957, pp. 548-555.
- Girardi, V., *Eredità dell'ottocento: letture di Victor Horta* - 5. *Classicità floreale*, in "L'architettura – cronache e storia", gennaio 1958, pp. 622-625.
- Girardi, V., *Eredità dell'ottocento: letture di Victor Horta* - 6. *Pietra e ferro ondulati*, in "L'architettura – cronache e storia", febbraio 1958, pp. 698-701.
- Girardi, V., *Eredità dell'ottocento: letture di Victor Horta* - 7. *Impronte medievaliste*, in "L'architettura – cronache e storia", marzo 1958, pp. 766-771.
- Girardi, V., *Eredità dell'ottocento: letture di Victor Horta* - 8. *Crollo di un "genere" e fine di un poeta*, in "L'architettura – cronache e storia", aprile 1958, pp. 836-841.
- Girardi, V., *Eredità dell'ottocento: letture di Victor Horta* - 9. *La mano di Victor Horta*, in "L'architettura – cronache e storia", aprile 1960, pp. 845-847.
- Girardi, V., *L'Hotel Van de Velde a Bruxelles*, in "L'architettura – cronache e storia", aprile 1965, pp. 842-846.
- Gravagnuolo, B., *La progettazione urbana in Europa 1750-1960*, Edizioni Laterza, Roma, 1991.
- Gregotti, V., *Architettura e Urbanistica, Forma-Spazio-Habitat*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1978.
- Gössel, P., Leuthäuser, *Architettura del XX secolo*, Taschen, Milano 2006.
- Hitchcock, H.R., *L'architettura dell'Ottocento e del Novecento*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1971.
- Hogarth, W., *L'analisi della Bellezza*, Aesthetica Edizioni, Palermo 2001.
- Hustache, A., Jacobs, S., Boenders, F., *Victor Horta. Le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles*, Credit Communal, Bruxelles 1996.
- Joedicke, J., *Storia dell'architettura moderna. Sintesi di forma, funzione e costruzione*, Sansoni Editore, 1958.
- Kruft, H.W., *Storia delle teorie architettoniche, dall'Ottocento ad oggi*, Editori Laterza, Bari 1987.
- Loyer, F., Delhaye, J., *Victor Horta Hotel Tassel: 1893-1895*, Archives d'architecture moderne, Bruxelles 1986.

- Loze, P., *Belgium Art Nouveau: de Victor Horta a Antone Pompe*, Eiffel, Bruxelles 1991.
- Manieri Elia, M., *William Morris*, Editori Laterza, Bari 1985.
- Marino, B.G., *Victor Horta. Conservazione e restauro in Belgio*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000.
- Massobio, G., Portoghesi, P., *Album del Liberty*, La Terza, Roma 1975.
- Mazaraky, S., *L'art nouveau*, Ed. Racine, Bruxelles 2006.
- Mesnil, C., *Victor Horta, un créateur de l'art nouveau sa vie, son oeuvre*, Editions J.M. Collet, Braine-l'Allend.
- Middleton, R., Watkin, D., *Architettura moderna*, Electa Editrice, Venezia 1977.
- Migliari, R., *Geometrie dei modelli*, ed. Kappa, Roma 2003.
- Norberg Schulz, C., *Architettura Occidentale. Architettura come storia di forme significante*, Electa Editrice, Milano 1979.
- Oostens-Wittamer, Y., *Victor Horta l'Hotel Solvay - The Solvay House*, 2 vol., Ed. Louvain La Neuve, Institut Supérieur D'Archéologie et D'Histoire de l'Art, 1980.
- Oostens-Wittamer, Y., *Horta: l'hôtel Solvay*, Diane de Selliers Editeur, Paris 1996.
- Parry E., Dernie, D., *Timeless Architecture: 1, The* Architectural Press, London 1985.
- Pevsner, N., *I pionieri dell'architettura moderna*, Calderoni, Bologna 1968.
- Pica, A., *Victor Horta*, in Domus n.482, gennaio 1970.
- Portoghesi, P., GA (Global Architecture) 42: *Victor Horta, Hotel van Eetvelde, Bruxelles, Belgium. 1894-1901*, Tokyo, Edizione A.D.A. 1976.
- Portoghesi, P., *Victor Horta Maison du Peuple*, in Area 71- Demolition, novembre/dicembre 2003, Motta Editore Milano.
- Quattrocchi, L., *I luoghi del liberty*, L'Editore, Trento 1990.
- Ruskin, J., *Seven Lamps of Architecture*,
- Sacchi, L., *L'idea di rappresentazione*, Edizioni Kappa, Roma 1994.
- Scascighini, M., *La maison du people: le temps d'un edifice de classe*, Première édition, Lausanne 1991.
- Sgrosso, A., *La rappresentazione geometrica dell'architettura*, Utet, Milano 2004.

- Sica, P., *Storia dell'Urbanistica, L'Ottocento*, Vol.II, Editori Laterza, Bari 1977.
- Vandenbreeden, J., Dierkens Aubry, F., *Art Nouveau in Belgium*, Lannoo Publishers, Tielf 1999.
- Vinca Masini, L., *Il Liberty, Art Nouveau*, Giunti Gruppo Editoriale, Firenze 2000.
- Viollet-le-Duc, E.E., *L'architettura ragionata*, Jaca Book, Milano, 1990.
- Zevi, B., *L'andropausa degli architetti moderni italiani*, in <Architettura>, n.46, agosto 1959.
- Zevi, B., *Storia dell'architettura moderna dalle origini al 1950*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1961.
- Zevi, B., *Bruxelles stolta e parricida*, in "Cronache di architettura", Bari 1971, pp. 160-164.
- Zevi, B., *Storia dell'architettura moderna*, G.Einaudi Editore, Milano 1975.
- Zevi, B., *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Milano, 1994.
- Zevi, B., *Architettura: concetti di una controistoria*, Newton & Compton, Roma 2006.