

lutive del linguaggio di Hector Guimard **matrici evolutive del linguaggio di Hector Guimard** matrici evolutive del linguaggio di Hector Guimard matrici evolutive del linguaggio di Hector Guimard

lutive del linguaggio di Hector Guimard matrici evolutive del linguaggio di Hector Guimard matrici evo

lutive del linguaggio di Hector Guimard **matrici evolutive del linguaggio di Hector Guimard** matrici evolutive del linguaggio di Hector Guimard

Matrici evolutive del linguaggio di Hector Guimard
la soluzione d'angolo negli edifici residenziali a Parigi

Dottoranda: Maria Lucia De Angelis
Tutor: prof. arch. Massimiliano Campi

Premessa pag. VII

PARTE PRIMA **Il Tempo, il Luogo e il Tipo**

Capitolo 1	<i>Hector Guimard nel suo Tempo</i>	
1.1	Il recupero dall'oblio	XV
1.2	L'uomo e l'architetto	XXI
1.3	Un'artista di "principi"	XLI
Capitolo 2	<i>Il "luogo" ed il "tipo"</i>	
2.1	Guimard ed il XVI arrondissement	XLIII
2.2	La maison de rapport	XLVII

PARTE SECONDA **1890-1898: Romanticismo/Razionalismo?**

Capitolo 3	<i>L'ombra di Viollet-le-Duc</i>	
3.1	La lezione di Viollet-le-Duc	LXI
3.2	Le iniziali tracce di espressione artistica	LXVI
Capitolo 4	<i>Il Castel Béranget</i>	
4.1	Genesi dell'opera	LXXIX
4.2	Guimard imprenditore di sè stesso	XCVI

PARTE TERZA **1898-1912: Ascesa, fortuna, declino dello Style Guimard**

Capitolo 5	<i>L'Architect d'Art</i>	
5.1	Alla ricerca dello Stile	CVII
5.2	Lo "Style Guimard"	CXVI
Capitolo 6	<i>Il Rinnovamento nella continuità</i>	
6.1	Evoluzione/Semplificazione	CXXVII
6.2	L'Hôtel Guimard	CXXX
6.3	Monocromia e verticalità.	CXXXIII

PARTE QUARTA **1912-1930: Dal "Nouveau" al "Moderne"**

Capitolo 7	<i>Da L'Architect d'art a L'Ingénieur</i>	
7.1	L'epilogo dell'Art Nouveau?	CXLIII
7.2	Ripetibilità e prefabbricazione	CXLVII
7.3	Gli Immeubles de la rue Greuze	CLIV
	<i>Conclusioni</i>	CLXI

APPENDICE	<i>Regesto delle opere</i>	CXV
	<i>Bibliografia</i>	CXXIII

Premessa

Negli ultimi decenni si sono moltiplicate le pubblicazioni sull'*Art Nouveau* e sui suoi più illustri rappresentanti.

Tuttavia, è facile constatare che su Hector Guimard, architetto di origine lionese ma parigino di formazione, seppur citato in numerosi volumi ed articoli, al momento esistono poche trattazioni analitiche in grado di costituire un'appassionata indagine ed un ulteriore tentativo di recupero dall'oblio, intercorso fino a poco tempo fa, e forse non ancora terminato.

Ancora fino agli anni '70 del secolo scorso, la fortuna critica del "personaggio Guimard" appariva fortemente condizionata da un generico riconoscimento delle personali doti fantastiche e dall'ambiguo apprezzamento delle sue capacità innovative.

Inoltre, ignorato dai contemporanei e, cosa più grave, dagli storici dell'Architettura, la "riscoperta" di Guimard, è stata lenta; e se da un lato ha vissuto momenti di fortuna, a partire dalla Mostra di New York del 1970, forse non ha ancora conosciuto un'analisi sottile e disincantata delle sue capacità, che furono autonome e grandi, pur in un contesto che gli fu sostanzialmente ostile e che lo isolò in modo riduttivo.

I consistenti saggi monografici apparsi, con considerevole ritardo, sulla *opera omnia* dell'architetto, nella maggior parte dei casi, sono stati redatti in forma di "catalogo" e, di conseguenza, consistono in una esposizione, seppur esauriente e completa, della sua ricca produzione artistica.

In realtà, è facile constatare, passeggiando per le strade di Parigi, che Guimard ha inciso con le sue immagini sulla cultura figurativa francese e dei francesi, più di tanti altri; e se l'architettura è anche "comunicazione", i suoi segni "hanno comunicato qualcosa" ad un numero di fruitori estremamente alto, ed il nome di Guimard ha integrato il vocabolario della lingua francese come sinonimo di decoro parigino.

Alla luce di tali considerazioni, il primo obiettivo, che ci si è posti con il presente lavoro, è stato quello di tentare di configurare uno studio che potesse innescare un ragionamento, che si è ritenuto necessario, sull'evoluzione del personale linguaggio artistico di Guimard, puntando a correggerne il presupposto e rimproverato eclettismo, e mostrando, al contrario, la logica delle sue trasformazioni, dettate in ogni fase da un continuo impegno di rinnovamento evolutivo.

Inoltre, attestando la ricerca su ambiti compositivi differenziati, così da mettere in risalto gli elementi ricorrenti ed i caratteri peculiari dell'opera dell'architetto, si è proposta una lettura critica, articolata su più livelli di approfondimento, e riferita ad alcune esemplificazioni "eccellenti" nell'ambito della progettazione di specifiche tipologie edilizie nella Parigi a cavallo dei secoli XIX e XX.

Tuttavia, l'approfondimento che soprattutto, con il presente studio, ci interessa proporre, riguarda i caratteri del progetto della modernità di Guimard che risaltano vigorosamente, dall'incrocio degli elementi interpretativi e storiografici.

Nello specifico, la presente ricerca è stata articolata in quattro parti, ciascuna delle quali suddivisa in capitoli.

Nei sei capitoli proposti, si affronta l'approfondimento di alcuni temi specifici, che riguardano l'appartenenza degli oggetti di studio: alla figura dell'architetto, ad un contesto omogeneo della città di Parigi, ad una tematica ricorrente, ad un preciso periodo storico e stilistico - identificato in tre ambiti linguistici diversi - al confronto attuato attraverso il disegno e la rappresentazione dei casi esemplari presi in esame.

La prima parte, si articola in una serie di tematiche che permettono di legare il personaggio Guimard, indagato come uomo ed architetto, al tempo ed al luogo nei quali si è trovato ad operare, ed al tipo architettonico che si è scelto di analizzare con il presente studio.

Dunque, in primo luogo, l'analisi biografica che, nell'affrontare il tema proposto, ci si è accorti essere di fondamentale importanza: la griglia cronologica che lega la biografia di Guimard all'analisi delle sue creazioni, permette di comprendere alcune significative componenti della poetica dell'architetto; in secondo luogo, si è operata un'analisi del contesto e delle matrici culturali, che informano tutta l'opera di Guimard e garantiscono un filo conduttore linguistico - quello dell'architettura tra fine Ottocento e inizi Novecento, in un'epoca di grande vivacità e sperimentalismo - esplicitato oltre che con l'architettura, anche con le parole, enunciando sempre, in maniera chiara e coerente i principi della sua poetica, per spiegare le sue scelte di stile e giustificarle, non solo da un punto di vista artistico, ma sociale e finanche filosofico.

Successivamente, è stato necessario operare una lettura del contesto, in quanto ogni indagine su singoli manufatti architettonici, non può prescindere dalla connotazione del luogo specifico del quale sono partecipi: l'analisi del rapporto tra oggetto architettonico ed il suo intorno risulta di estremo interesse al fine di identificare l'interrelazione - percettiva, funzionale, strutturale, temporale, ecc. - tra costruito e contesto.

Nel caso in esame, tale analisi è d'obbligo ulteriormente, in quanto Guimard, nonostante le variazioni della fama, conserva una clientela fedele, e quasi in una pre-moderna simpatetica connotazione di *architecte de quartier*, opera prevalentemente nel XVI *arrondissement* di Parigi, *banlieu* residenziale e prestigiosa, dove costruisce la maggior parte delle sue architetture.

Infine, l'indagine sulla tipologia edilizia presa in esame: la *maison de rapport* - un tipo largamente presente nella città di Parigi e nell'opera di Guimard. Tuttavia, si è riconosciuta nella totalità delle architetture guimardiane appartenenti a tale tipologia, una particolare cura e predilezione, da parte dell'architetto, per gli *immeubles* edificati all'incrocio tra due strade, in cui proprio l'angolo dell'edificio diventa l'elemento formalmente caratterizzante tutta la costruzione.

Seconda, terza e quarta parte, propongono un approfondimento sui tre ambiti linguistici e temporali, che si possono rinvenire nell'opera dell'architetto.

Il quadro teorico delineato trae spunto dalla lettura dell'analisi critica di alcuni studiosi sull'opera di Guimard, che vi hanno riconosciuto tre momenti specifici fondamentali e profondamente diversificati, nel processo di rinnovamento evolutivo del linguaggio, nella sua lunga e variegata attività artistica.

Nello specifico, ai fini dello studio, è stato identificato un ambito linguistico iniziale, riferito al decennio che va dal 1888 al 1898. In questa prima fase dell'attività artistica di Guimard, il carattere predominante di riscoperta dei valori medievali, unito alla sincerità strutturale, riflette la lezione di Viollet-le-Duc, ed ha sapore polemico e di rottura nei confronti della babele stilistica dominante.

Nelle opere di questo periodo, Guimard, in lotta contro l'accademia, agisce sull'organismo edilizio puntando sui valori delle superfici murarie e sostituendo il rilievo plastico con le variazioni cromatiche e gli accostamenti di materiali.

Le piastrelle in ceramica e *gres* - oltre che tutte le opere in ferro battuto e ghisa - rappresentano l'elemento più propriamente *Art Nouveau*, ed i loro motivi, da una partenza naturalistica giungono, attraverso progressive stilizzazioni, a forme astratte.

Tra le opere di questo periodo, si è analizzato, attraverso uno studio maggiormente approfondito, il *Castel Béranger*, coronamento e vertice qualitativo di questa "prima maniera" di Guimard, ispirata a Viollet-le-Duc, in cui gli etimi *Art Nouveau* sono confinati alla decorazione di facciata, in ghisa e acciaio, e soprattutto agli interni.

Il linguaggio di Hector Guimard trova una più matura espressione in un periodo successivo, quello relativo agli anni compresi tra il 1899 ed il 1913, coincidente con la sua piena adesione all'*Art Nouveau*, che regola e definisce un lessico che si arricchisce di nuovi elementi che accentuano l'espressività delle sue opere.

Ad una prima fase, corrispondente al momento dell'inventiva disinibita e della proclamazione, in forme chiassose e provocatorie, del nuovo stile - nella definitiva affermazione dello *Style Guimard* - succede un periodo di sedimentazione dei risultati raggiunti, di sperimentazione e rielaborazione, di maturazione ed evoluzione del linguaggio, che si attua ipostatizzandone una semplificazione.

Gli edifici di questo periodo sono caratterizzati da una grande libertà inventiva ed assumono spesso il carattere di architettura-scultura: la decorazione esterna, perduto ogni riferimento naturalistico, non è più affidata al cromatismo delle superfici, ma è ottenuta nel vivo della parete con un morbido modellato che segue i contorni delle aperture.

L'assemblaggio delle superfici, dei volumi e delle coperture, ed i movimenti delle masse, nella tipologia delle case isolate, come in quella delle *maisons de rapport*, avviene attraverso una modellazione estranea a qualsiasi logica, per affermare una sorta di plasticismo.

Tra gli edifici del periodo in esame, si è approfondito lo studio dell'*immeuble Jassedé* in avenue de Versailles, dove nella parte d'angolo dell'edificio Guimard perviene ad una soluzione di notevole carica espressiva.

Nell'*excursus* proposto, è sembrato doveroso citare l'*Hotel Guimard* che, sebbene non rientri nella tipologia presa in esame - essendo piuttosto un *hotel particulier* - per la peculiare conformazione triangolare del lotto, ed in quanto saggio di magistrale padronanza del mestiere, spinto al limite di una narcisistica esibizione di virtuosismo, è la dimostrazione di una maturità stilistica che non viene meno ai principi guida della ricerca di forma da tempo praticata dall'architetto.

L'ultimo periodo dell'attività artistica di Guimard comprende gli anni che vanno dal 1914 al 1930.

La prima guerra mondiale impone una pausa forzata all'attività di progettista di Guimard ed è lecito pensare che lo sconvolgimento morale ed ideologico del periodo abbia influito sul suo operato e sul pensiero. Dopo il conflitto, gran parte della sua produzione è rappresentata da immobili di appartamenti d'affitto, e anche per far fronte alle esigenze della sua clientela, l'architetto intensifica il ricorso all'industrializzazione nel processo della progettazione di questa tipologia.

Pertanto, nelle opere di questo periodo si accentua il rapporto tra arte e industria, che si palesa nella ricerca espressiva attraverso l'applicazione di una standardizzazione o di un'industrializzazione edilizia *sui generis*, basata sull'uso di brevetti e invenzioni velocizzanti la costruzione.

Stilisticamente, Guimard percorre tutto l'arco della sottile conversione che lo porta dall'*Art Nouveau* all'*Art Decò*: il verticalismo si accentua, si attenua il cromatismo, la plastica diviene dura, i motivi decorativi - completamente astratti - sono basati su figure geometriche elementari quali prismi, triangoli, rombi e limitati a ristrette zone attorno e sotto le aperture.

L'opera che presenta il maggior sforzo di rinnovamento di linguaggio, è anche l'ultimo edificio costruito a Parigi: l'*immeuble della rue Greuze*, che lungi dal rappresentare la triste conclusione di una carriera, testimonia al contrario la capacità dell'architetto di elaborare una nuova monumentalità, basata sul rapporto struttura-decorazione, in cui quest'ultima è determinata esclusivamente dall'architettonico.

Ciascuna delle tre parti - di cui sopra, si è tentato di riassumere i contenuti - si conclude con un approfondimento dedicato alla rappresentazione.

Il disegno nell'opera di Guimard è di fondamentale importanza: esso si configura, non solo come strumento del progetto, ma soprattutto come strumento di comunicazione.

La documentazione iconografica a disposizione - reperita presso l'Archivio storico della città di Parigi, consistente in permessi di costruire e *dossier de voirie*, e dei disegni contenuti nel "fondo Guimard", un archivio scoperto miracolosamente negli anni '60 nell'Orangerie del Parco di Saint-Cloud, da due studenti di architettura della scuola delle Belle-Arti, Alain Blondel e Yves Plantin, appassionati del lavoro dell'architetto - ha permesso di cogliere

l'approccio all'architettura di Guimard, riletta attraverso il segno: dallo schizzo al progetto esecutivo.

Inoltre, nell'ambito della presente ricerca, sono stati redatti dei grafici descrittivi delle opere prese in esame, quali testimonianze del lavoro dell'architetto, significative ai fini della comprensione degli elementi fondativi che ne connotano il linguaggio.

Gli strumenti teorici adoperati nell'analisi condotta sono stati: il rilievo metrico e qualitativo, e la rappresentazione.

Attraverso il rilievo, l'indagine è stata rivolta non solo al dato dimensionale o costruttivo, ma al ritrovamento della struttura e della matrice geometrica che ha generato la forma dell'involucro architettonico.

Attraverso la rappresentazione, si è ottenuto un sistema informativo relativo ai dati di natura metrica e formale, e soprattutto un sistema critico nella lettura degli involucri edilizi: dalla genesi morfologica delle superfici, alla loro struttura geometrica ed alla complessità delle relative articolazioni.

Dunque, attraverso il prelievo dei dati e il successivo ridisegno, è stato possibile mettere in luce la complessità su cui vertono le opere di Guimard, nell'ottica di comprenderne i meccanismi formali di costruzione.

In conclusione, ci interessa ribadire un'ultima considerazione, che riguarda i caratteri del progetto della modernità di Guimard. Alla luce dell'analisi del suo linguaggio, l'appello alla modernità dell'architetto, la sua aspirazione alla qualità del moderno, risaltano vigorosamente.

Egli propone una maniera di attraversare nel tempo il concetto di moderno, che determina una meditazione compositiva, che procede dalle stilizzazioni apparenti delle prime realizzazioni, alla sostanza del metodo delle ultime opere, per un architetto che, del resto, aveva fondato nel 1902 - con il critico G.Bans e l'amico F.Jourdain - la società *Le Nouveau Paris*.

mpo, il luogo e il tipo il tempo, il luogo e il tipo il tempo, il luogo e il tipo il tempo, il luogo e il tipo

go e il tipo il tempo, il luogo e il tipo **il tempo, il luogo e il tipo** il tempo, il luogo e il tipo



CAPITOLO PRIMO

Hector Guimard nel suo tempo

1.1 Il recupero dall'oblio.

*Dans l'état actuel des choses,
et comme pour nous consoler d'une telle fragilité
de la reconnaissance et d'un si grand gâchis artistique,
il nous faut bien reconnaître, en fin de compte,
que Guimard devra encore pour longtemps
se contenter "d'avoir été".*

Georges Vigne

Hector Guimard abbandonò la Francia nell'anno 1938, per rifugiarsi a New York con la moglie d'origine ebraica; lì morì nel 1942, in seguito ad una lunga malattia, in un immeritato oblio che sembra essersi perpetuato fino agli anni Sessanta del secolo scorso.

La notizia della sua morte si diffuse in Francia tre anni più tardi, quando, nel Giugno 1945 la rivista *Architecture d'aujourd'hui*, annunciò simultaneamente la scomparsa di due importanti architetti francesi della prima metà del XX° secolo: Robert Mallet Stevens ed Hector Guimard. Probabilmente, se il primo non fosse prematuramente scomparso alcune settimane prima, non si sarebbe avuto nemmeno l'articolo panegirico che evocava il secondo con toni che cedevano più alla memoria che al rammarico, dal momento che l'elogio funebre recitava: "*Ce bel homme était un brave homme, ce qui ne nuit pas à un grand travailleur*"². Tuttavia, senza dubbio, l'evento rappresentò motivo di orgoglio e soddisfazione per la vedova Adeline Guimard, dal momento che: l'ultimo articolo riguardante il marito defunto era stato redatto quindici anni prima, nel 1930³, ed il successivo si sarebbe avuto venticinque anni dopo, per annunciare la distruzione imminente di *Castel Henriette a Sévres*⁴.

Nel 1948 di ritorno da New York, Adeline attraversò l'Atlantico animata dal desiderio di perpetuare il ricordo del marito, dedicandosi, invano, all'impresa di far accettare a musei, archivi e biblioteche di Francia, i consistenti legati

all'opera di *architecte d'art*, titolo di cui Guimard amava fregiarsi. Emblematicamente, il Governo francese rifiutò l'*Hotel Guimard* - prima dimora della coppia, in Viale Mozart, n.122 - proposto in dono dalla vedova, insieme a tutti i mobili in esso presenti che, ad eccezione di alcuni pezzi unici, sarebbero andati, successivamente, definitivamente persi. Adeline, affranta, lasciò nuovamente la Francia, portando con sé alcune suppellettili, che avrebbero fatto la felicità dei musei americani, molto meno indifferenti all'estro del marito defunto; si estinse a New York nel 1965, persuasa di aver salvato l'essenziale, senza minimamente immaginare che in patria, il ciclo delle demolizioni che hanno determinato la scomparsa di gran parte dell'opera dell'architetto, era già cominciato.

Dal 1888 al 1930, data del suo ultimo contributo all'architettura, Hector Guimard ha elaborato più di 150 progetti e portato a termine 53 edifici. Di questi, tre sono stati concepiti per delle esposizioni provvisorie, e pertanto destinati ad una distruzione liberamente acconsentita; due sono stati colpiti dai bombardamenti, in epoca di guerra; e ben ventuno sono andati persi con diverse motivazioni, spesso dettate da logiche puramente speculative. Ed è questo che ha dato a Guimard un triste primato: la "distruzione" delle sue opere in Francia, è seconda solo a quella di Claude Nicolas Ledoux⁵.

Tale accanimento, che sembrerebbe frutto di un complotto, fu in realtà dettato da una sfortunata serie di malintesi, ignoranza ed errori banali commessi dai contemporanei di Guimard, che lo identificarono nel rappresentante francese dello *Style Modern*, e pertanto, gli rivolsero un doppio attacco, molto violento: quello diretto dell'ortodossia stilistica, e quello più implicito del modernismo radicale.

Il creatore degli ingressi della metropolitana parigina, visse in un periodo transitorio - tra gli ultimi sussulti dell'architettura classica: quella dei *grands batiments publics*, dell'Esposizione Universale del 1900, degli *hôtels particuliers* di lusso; e l'inizio di un nuovo modo di costruire che, senza rinunciare alla qualità, si preoccupava sempre più di altri aspetti, quali l'economia, la redditività, la rapidità - e respingendo l'accademia, i cui dogmi aveva appreso a scuola, accolse la *nuova maniera*, senza prevedere che il suo lavoro sarebbe stato condannato, proprio nel nome di quest'ultima.

L'*Arte Nuova*, di cui fu il rappresentante principale a Parigi, fu un movimento transitorio, di discussione: l'epiteto che sovente l'ha designata, *Style Modern*, riflette, al tempo

stesso, l'anglomania "elegante" dell'epoca, ed una profonda sensazione di rifiuto xenofobo per una moda (voga) venuta dall'estero.

Derivata dalle arti applicate inglesi, l'*Art Nouveau* francese si rivelò inizialmente a Nancy, nel settore delle arti decorative, come una affermazione di singolarità nazionale, grazie all'uso di un'ornato ispirato alla flora locale. Trascorsero alcuni anni prima che riuscisse a trovare nell'architettura, un terreno più stabile e soprattutto monumentale.

Tuttavia quest'*Arte*, principalmente "privata", "leggera" - uno dei suoi terreni d'elezione furono i caffè, i ristoranti e le sale da spettacolo - e raramente "sociale", fu anche fragile; e lo fu tanto di più in quanto sostenuta da una clientela nuova, costituita dalla piccola e media borghesia: quella dei commercianti e dei piccoli industriali.

Contrariamente a quanto avvenne in Gran Bretagna e nei Paesi Germanici, in cui l'*Arte Nuova* divenne *Arte di Stato* - basti pensare agli edifici pubblici commissionati a Wagner ed Olbrich a Vienna, la Scuola d'Arte di Mackintosh a Glasgow, il Museo della colonia di artisti Mathildenhöhe a Darmstadt - nei paesi latini fu sostenuta soprattutto da individui privi di una profonda coscienza artistica: mecenati come Guell a Barcellona, Solvay a Bruxelles e Nozal a Parigi⁶. Questi uomini, economicamente e socialmente troppo innovativi, non si potevano riconoscere negli ordini classici dell'architettura; la modernità rappresentò per loro una forma di pubblicità commerciale.

Gli *hôtels* privati, per questi nuovi ricchi, rappresentarono l'obiettivo facile dei cambiamenti di gusto che intervennero successivamente; tali "*vieilleries 1900*" (G.Vigne, 2003) non appartenevano ad alcuna tradizione classica, e si rivelarono insopportabilmente anacronistici nel mondo della redditività che apparve negli anni Cinquanta del secolo scorso: li si trovò spesso eccessivi ed esibizionisti. L'aggettivo "stile nuovo", con il quale erano state identificate alcune produzioni - piuttosto grossolane - finì con l'essere applicato, in modo polemico e chiaramente infamante un po' a tutte le produzioni.

È dunque sotto quest'ottica che si può comprendere l'immediata posterità di Guimard come un dramma, ma anche quella della maggior parte dei suoi contemporanei, *in primis* Horta a Bruxelles; solo Gaudì, a Barcellona, riuscì a sfuggirne, in quanto seppe comprendere, nelle sue costruzioni, i valori di una Catalogna fiera e cattolica,

desiderosa di affermare la sua potenza economica di fronte ad una capitale spagnola completamente indifferente. Per oltre mezzo secolo, l'opera di Guimard ha sofferto di questo rifiuto generalizzato, subendo la distruzione. Soltanto a partire dal 1960, alcuni collezionisti isolati hanno cominciato a manifestare il loro interesse per i prodotti di quest'epoca allegra, incurante - a volte eccessiva - che con il tempo avevano saputo acquisire l'incanto disusato delle antichità.

Una sorta di nostalgia per un'ipotetica età dell'oro che condusse ad interessarsi, soprattutto attraverso l'oggetto e tramite il commercio dell'arte, a quest'epoca: si riscoprono, allora, i manifesti di Mucha, i gioielli di Lalique, i vasi di Gallé, prima di interessarsi a Guimard.

Tuttavia, questa riscoperta, progressiva, quasi individuale, non rallentò il ritmo delle distruzioni irreversibili, al punto che le esposizioni al Museo d'Arte Moderna di New York nel 1970, e quella al Museo delle Arti Decorative a Parigi nel 1971 - che riuniva Guimard, Horta e Van de Velde - rappresentarono soltanto la constatazione delle rovine.

La speculazione immobiliare continuò la sua rapida progressione, disperdendo gran parte del patrimonio artistico di Guimard prima che potesse essere riconosciuto, documentato ed inventariato.

Purtroppo, la crisi economica che interessò gli ultimi anni dello XX° secolo, facendo crollare il mercato dell'arte, condusse ad una nuova indifferenza per l'*Arte Nuova*.

Tale fenomeno, oltre a permettere di misurare fino a quale livello l'*Arte Nuova*, è stata e resta fragile, tanto da potersi considerare protetta soltanto in periodi di perfetta stabilità finanziaria, suscita sgomento di fronte all'indifferenza verso l'opera dell'architetto Guimard.

Infatti, se da un lato si può comprendere il rifiuto di cui fu oggetto da parte dei suoi contemporanei, ci si stupisce di fronte al poco interesse suscitato presso gli storici e responsabili culturali del secolo scorso.

Fino agli anni Sessanta, in una fase di fortuna critica dell'*Art Nouveau*, di riscoperta del gusto per i suoi valori formali e spaziali, e di recupero delle immagini, *in primis* Horta, Van de Velde e Gaudi, ed *a latere* Hoffmann e Otto Wagner, sono stati tra i protagonisti dell'epoca più analizzati, e le monografie e gli studi su di loro hanno costituito una nutrita bibliografia.

Hector Guimard, parigino, israelita, da tutti conosciuto per le stazioni del *Metrò* di Parigi, ne rimane escluso: citato puntualmente in quasi tutte le Storie dell'Architettura

Moderna, pubblicate durante la seconda metà del secolo scorso⁸, raramente viene riconosciuto come attore della Modernità, al punto che, se si fosse svolta un'istruttoria sul "personaggio Guimard", attraverso i giudizi emersi fino ad allora, si sarebbe tratta l'impressione generale di trovarsi di fronte ad uno scenografo, ad un *"estroso raddoppiatore, in quanto ad esuberanza vitalistica, del suo predecessore Horta"* (Barilli, 1966), o ad un *"poliedrico artista"* (Schumutzler, 1962); in conclusione in presenza di una figura brillante, ma poco profonda e poco convincente⁹.

In seguito alle Esposizioni degli anni 1970-1971, ed in particolare dopo L'*Exposition* di Parigi (10 Mars - 31 Mai, 1971), Hector Guimard viene riconosciuto, insieme ad Horta e Van de Velde, quale "Pioniere dell'Architettura del 20° secolo"; da allora è stato svolto, principalmente grazie al lavoro instancabile dei suoi più convinti ammiratori, un tentativo di catalogazione di ciò che rimaneva delle sue creazioni, al fine di fermare la lenta erosione di una produzione artistica eccezionalmente ricca, diventata così incredibilmente povera. Fino ad arrivare alla Esposizione del Museo Orsay, nel 1992, allestita in occasione della ricorrenza del cinquantenario dalla morte dell'architetto, e successivamente, nel 1995, alla scoperta di oltre duemila documenti - comprendenti piante, alzati, riproduzioni, disegni, calchi, schizzi e progetti definitivi pronti per essere realizzati, che illustrano il complesso di tutte le attività dell'artista nel campo dell'architettura, dell'arredamento e in tutti gli elementi della decorazione d'interni, e permettono di seguire l'intero processo creativo delle opere maggiori dell'architetto fino all'inizio della Grande Guerra - provenienti dall'agenzia di Hector Guimard e rinvenuti nel 1968 in un capanno da giardiniere della tenuta di Saint-Cloud da due studenti di architettura della Scuola delle Belle-Arti, Alain Blondel e Yves Plantin, appassionati del lavoro dell'architetto, che hanno permesso di accendere nuove luci sul lavoro dell'artista.

Infine, la recente scoperta della tomba Grunwaldt, al nuovo cimitero di Neuilly, lascia sperare per il futuro, l'emergere dalla dimenticanza, di altri rinvenimenti interessanti.

Alla luce di quanto detto, appare condivisibile la convinzione espressa da uno dei più insigni critici e studiosi dell'opera dell'architetto, Georges Vigne, che *"molte cose rimangono ancora da scoprire su Guimard, anche se allo stato attuale, è inevitabile constatare, che Guimard, forse, dovrà ancora a lungo accontentarsi 'di essere stato'"*¹⁰.

1.2 L'uomo e l'architetto.

*Du jour où j'ai commencé à exprimer
ce que je pensais à l'Ecole des beaux-arts,
on m'a appelé le Ravachol de l'architecture.
Je me disais, et avec raison, semblait-il:
puisque l'on m'a décoré de ce titre alors que
je faisais de petits projets très mauvais, je l'avoue,
et sans intérêt, comment me traitera-t-on lorsque,
au lieu de concevoir de simples images,
j'édifierai des choses que l'on ne pourra pas démolir¹.*
Hector Guimard

L'oblio che così profondamente ha influenzato la storia delle costruzioni di Guimard, proietta ombre anche sulla sua biografia, tanto da identificarlo come "*homme secret*"² (G.Vigne, 2003).

Contribuisce ad infittire l'alone di mistero che avvolge la vita dell'architetto, il fatto che non ci sia pervenuto alcun suo documento scritto, ad eccezione delle lettere indirizzate al Direttore dell'*Ecole Nationale des Arts Décoratifs*, tre missive inviate al maestro Horta ed un *pamphlet* di scritti sulla guerra, pubblicato dalla stampa contemporanea, dal quale è possibile dedurre, piuttosto, le sue idee politiche e sociali.

Inoltre, il *fondo Guimard*³ - il cui fortuito rinvenimento ha permesso di accendere nuove luci sul lavoro dell'artista - è composto principalmente da disegni, e tra tutti i documenti consegnati dalla vedova alle varie istituzioni di cui fu donatrice, non esiste nessun riferimento alla vita privata dell'architetto, solo alla sua professione; come se la Signora Guimard, custode della memoria del marito, ne avesse volontariamente censurato tutti gli aspetti che non riguardavano l'architettura.

Anche il carattere intimo, che potremmo definire "familiare", dell'architettura di Guimard, ha certamente contribuito a privarci di una gran parte delle sue fonti storiche e documentarie: il fatto che non ci sia pervenuto alcuno scritto appartenente al carteggio tra Guimard ed i suoi committenti, lascia presupporre che i contatti tra di loro fossero diretti e spesso solo orali.

Alla luce di quanto detto, è semplice constatare che, nonostante della vita privata dell'architetto, si conosca molto poco, è tuttavia necessario, per comprendere appieno l'artista, conoscerne l'umanità che sicuramente ha influenzato le scelte di stile e l'attività professionale; anzi, nell'af-

frontare il tema proposto dalla presente ricerca, ci si è accorti che l'analisi biografica è di fondamentale importanza, in quanto la griglia cronologica che lega questa all'analisi delle creazioni, permette di comprendere alcune significative componenti della poetica dell'architetto.

Nato a Lione nel 1867, Hector Germain Guimard, appena quindicenne, si trasferisce a Parigi, dove nell'ottobre del 1882, comincia a frequentare l'*Ecole Nationale des Arts Décoratifs*¹⁴, istituzione definita "*la petite école*" e considerata propedeutica per l'iscrizione all'*Ecole des Beaux-Arts*. Nello stabilirsi a Parigi, Guimard si lascia alle spalle una critica situazione familiare: "*abbandonato dai genitori e condannato ad accettare la protezione di un parente e di alcuni amici*", come egli stesso ricorderà, quindici anni più tardi, in una lettera indirizzata al Direttore della Scuola, Louvrièr de Lajolais¹⁵.

A questo primo periodo della formazione di Guimard, risalgono l'influenza e l'interesse per l'opera teorica di Viollet-le-Duc, trasmessigli da un suo docente - giovane discepolo di Le Duc - Charles Genuys, pittore ed architetto.

A Genuys va riconosciuto il ruolo importante di avere indirizzato il giovane Guimard all'architettura, cosa che l'ex allievo non mancherà di riconoscere a distanza di alcuni anni¹⁶. L'insegnamento libero dai dogmi accademici ricevuto da Genuys, contribuirà ad orientare le successive scelte di Guimard, che, conseguito il diploma all'*Ecole Nationale des Arts Décoratifs*, nel settembre 1885, è ammesso alla seconda classe dell'*Ecole des Beaux-Arts*, scegliendo di frequentare l'*Atelier Libre* di Gustave Raulin, fondato nel 1860 da Emil Vaudremer, che si distingueva dal conservatorismo dell'Accademia, per l'apertura verso i nuovi materiali ed i procedimenti costruttivi più aggiornati. Tuttavia, anche nella cerchia dell'*atelier* di Raulin, la convinta adesione del giovane Guimard alla lezione di libertà e razionalità costruttiva di Viollet-le-Duc, dovette apparire sovversiva, al punto di fruttargli l'appellativo di "*Ravachol de l'Architecture*"¹⁷.

L'autore degli *Entretiens sur l'architecture*, nonostante il ruolo ufficiale svolto sulla scena dell'architettura del Secondo Impero - architetto favorito da Napoleone III e passato alla storia come il sostenitore principale di un neogotico alla francese, strutturale e funzionale - aveva attirato su di sé una forte corrente di ostilità, proveniente soprattutto dagli ambienti dell'*Ecole des Beaux-Arts*.

Nel 1889 Guimard viene promosso alla prima classe, ma non raggiungerà mai il diploma¹⁸.

Infatti, nella primavera del 1897, l'architetto ormai trentenne, ha raggiunto il limite d'età oltre il quale l'*Ecole* non consentiva ai propri studenti di presentarsi ai concorsi interni; è così costretto ad abbandonare l'istituto, prima di aver totalizzato il punteggio necessario per partecipare alle prove di concorso per il titolo ufficiale di "DPLG" ("diplomato dal governo"), ovvero prima di poter conseguire l'attestato di studio.

Sulla decisione di abbandonare definitivamente l'*Ecole*, hanno sicuramente influito gli impegni dell'attività didattica e di quella professionale.

Dal 1891 era stato chiamato a tenere il corso di disegno geometrico e prospettiva, nella sezione femminile dell'*Ecole Nationale des Arts Décoratifs*¹⁹. Nel 1890 la fusione dell'*Ecole Nationale des Arts Décoratifs* con l'*Ecole nationale de Dessin* - fondata nel 1803 - aveva richiesto una riorganizzazione dell'insegnamento: in quella occasione il direttore della scuola Louvrier de Lajolais aveva deciso raddoppiare i corsi di disegno geometrico e prospettiva, conferendo a Guimard la responsabilità della sezione femminile.

Anche l'attività professionale, intrapresa sin dal 1888, si era fatta più intensa a partire dal 1893, tanto da permettergli l'apertura di uno studio di architettura al pianterreno di un grande edificio al n.14 di rue La Fontaine nel quartiere di Auteuil: un edificio la cui costruzione, non completata all'epoca del suo insediamento, avrebbe trasformato il giovane Guimard, escluso dall'insegnamento ufficiale, in uno dei più importanti architetti "moderni" del suo tempo.

Ad accentuare l'insofferenza per l'ambiente accademico può aver contribuito, anche l'esclusione all'ultima prova dal concorso *Gran Prix de Rome* del 1891, con un progetto per un monumento a Cristoforo Colombo.

Inoltre, una chiara manifestazione dell'atteggiamento critico di Guimard nei confronti della cultura dell'*Ecole*, è rappresentata dalla decisione, maturata nel 1894, di abbandonare la *Société des Artistes Français* - al cui *Salon* aveva esposto per la prima volta nel 1890 - per aderire alla *Société Nationale des Beaux-Arts*, più aperta ad ospitare le tendenze d'orientamento modernista. L'ardita scelta gli garantirà l'amicizia duratura con l'architetto e critico d'arte Frantz Jourdain e, soprattutto, la protezione di Anatole de Baudot. Proprio grazie al sostegno di quest'ultimo Guimard ottiene una borsa di viaggio di durata biennale. Diversamente alla consuetudine degli allievi dell'*Ecole des Beaux-Arts*, di utilizzare analoghe borse di

studio per viaggi a Roma, Guimard sceglie come meta la Gran Bretagna. Egli preferisce come terreno di studio all'abituale soggiorno italiano, l'Inghilterra dei *cottages*, seguendo, anche in questa occasione, i suggerimenti che Viollet-le-Duc dispensava agli architetti, di studiare le case di campagna inglesi.

“Da questo viaggio Guimard riporterà un album di acquerelli che testimoniano il suo garbo pittorico, il vigore grafico e la precisa curiosità da architetto per gli impianti volumetrici, per le connessioni "pittoresche" fra gli elementi di copertura e le strutture verticali”²⁰ (F.Borsi, 1978).

Il fascino esercitato dall'architettura vernacolare inglese sull'architetto, si riflette sulla sua attività professionale.

I suoi primi lavori consistono, per lo più, in piccoli *cottages* dal carattere piacevole.

Se da un lato non si può ancora, parlare di *arte* a proposito di queste prime opere, esse rivestono importanza dal momento che, preannunciano la comparsa di una forte personalità artistica, e mostrano quelle che successivamente diventeranno delle costanti nel suo *modus operandi*, tra cui l'importanza attribuita alla perfetta leggibilità del progetto ed alla chiara definizione degli spazi in pianta, facilmente identificabili in prospetto.

Inoltre, le prime costruzioni di Guimard mostrano una discreta originalità, caratterizzata da un vivo desiderio di pittoresco, dalla varietà dei volumi e dal gusto per il colore, elementi tutti interessanti da segnalare come anticipatori dell'*Arte Nuova*.

In Belgio - dove si reca nell'estate del 1895 - *nell'hotel Tassel già realizzato da Horta, ha la piena rivelazione di quanto egli stesso aveva fin qui ricercato, con in più quel ripensamento degli elementi spaziali, quella fluidità inedita delle strutture, quell'uso del ferro come elemento portante e decorazione insieme, di cui il giovane Horta aveva dato nell' "opera prima" magistrale misura²¹* (F.Borsi, 1978).

L'importanza dell'incontro con l'opera di Victor Horta, è riconosciuta pubblicamente dallo stesso Guimard in diverse occasioni, al punto che in alcune lettere private egli palesa l'intenzione di allestire una mostra sul collega belga al *Salon Champ-de-Mars*, per far meglio conoscere in Francia la sua opera: *"Ho esposto quest'anno al Salon il risultato delle mie ricerche all'estero e, come ho avuto il grande piacere di dirvi, è in voi che ho incontrato il vero architetto degno di tal nome. [...] tutti gli architetti a cui ho potuto mostrare la vostra opera (che mi ha procurato il*

piacere di dir loro che voi siete il solo "ARCHITETTO" che io conosca) rendono omaggio al vostro talento. Non vi faccio questi complimenti perché vi rallegriate dei risultati conseguiti ma perché vi attingiate un incoraggiamento nei momenti difficili e sappiate che il tempo vi renderà la giustizia che mi è così piacevole rendervi ora"²².

D'altronde, anche Horta nei propri taccuini e nelle *Mémoires*, riconosce in Guimard un proprio allievo dal talento originale: "[...] non era un volgare plagiatore, era un adepto entusiasta e fedele"²³.

Anche se alcune fonti critiche hanno parlato retoricamente di "via di Damasco"²⁴ (V.Champier, 1899), riguardo all'incontro di Guimard con Horta, la visita all'*Hotel Tassel* ed i colloqui con il suo autore, non hanno costituito una "rivelazione"²⁵ (V.Champier, 1899) per l'architetto, ma semmai un chiarimento, l'elemento catalizzatore di un processo già in atto.

Guimard vi ha trovato una conferma ed un esempio realizzato, dell'ideale, da tempo perseguito, di un'architettura intesa come opera d'arte totale, concretizzazione dell'aspirazione all'*art dans tout* proclamata dagli ideologi e protagonisti dell'*Art Nouveau*.

Verso questa meta tendevano le sue prime esperienze, che rivelavano *in nuce*, l'istanza di una progettazione integrale che investisse l'organismo architettonico nel suo complesso, compresi quindi l'arredamento e l'apparato ornamentale, ma che raramente gli era stato concesso di compiere²⁶.

Le realizzazioni dell'architetto belga rappresentano quindi, un modello di controllo unitario e totale del progetto, che gli indica concretamente come operare per realizzarsi come *Architect d'Art*, titolo del quale comincerà a fregiarsi a partire dal 1899.

Tuttavia, "rivelazione" o "conferma", l'episodio dell'incontro con Horta e la scoperta dell'*Hotel Tassel*, avvenuti nell'estate del 1895, rappresentano un momento decisivo nella vita dell'architetto: l'inizio della sua definitiva conversione all'*Arte Nuova*.

L'incontro con Horta, lungi dall'aver reso Guimard un emulatore o un suo allievo, gli permise di scoprire in quale direzione far tendere la sua originale ricerca. Certo, il *Modern Style* esisteva già, anche in Francia, nelle arti applicate, nell'illustrazione, nel manifesto, ma non ancora in architettura: Guimard fu il promotore di questa nuova disciplina, inventando una *nuova arte architettonica francese*.

Inoltre, l'intesa con Horta non ha rappresentato solo la scoperta di un'affinità elettiva, e quindi prettamente ideologica, ma ha suggerito una revisione del progetto di *Castel Béranger*, prima costruzione ad essere terminata al rientro dal viaggio in Belgio.

Si tratta di un grande *immeuble de rapport*, che ha rappresentato per Guimard la prima, concreta occasione di realizzare l'opera d'arte totale alla quale aspirava, che teneva conto dell'architettura e di tutti i suoi complementi. Se il grosso dell'opera, appartiene al periodo di gioventù, tutti i complementi decorativi furono immaginati dopo il viaggio a Bruxelles e l'incontro con Horta.

Pertanto, il *Castel Béranger*, come sottolinea il critico Godoli costituisce, in definitiva, *un'opera di trapasso, il coronamento e vertice qualitativo della prima maniera di Guimard, ispirata a Viollet-le-Duc ed ad un pittoresco dagli accenti anglofoni, nella quale gli etimi Art Nouveau ed hortiani sono confinati alla decorazione ed agli arredi della facciata in acciaio e ghisa, mentre si producono in un esplosione pirotecnica negli interni*²⁷ (E. Godoli, 2004).

L'influenza *hortiana* sul progetto, è ammessa sia implicitamente che pubblicamente dallo stesso Guimard, che dedica all'architetto belga una copia dell'*Albo Le Castel Béranger*, pubblicato dietro suggerimento del Maestro: *"All'eminente maestro e amico Victor Horta, omaggio affettuoso di un ammiratore"*²⁸; e nel 1899, in occasione della conferenza organizzata nelle sale del "Figaro" per promuovere la sua opera²⁹.

Il cantiere del *Castel Béranger*, con tutti i suoi aspetti marginali, occupa Guimard fino al 1899.

Questo però non costituì, in alcun modo, l'oggetto unico delle preoccupazioni dell'architetto, in quanto proprio gli ultimi anni del secolo corrispondono al suo periodo produttivo più intenso e cruciale per la definizione di un proprio linguaggio architettonico.

L'attività dell'architetto comincia ad estendersi alla provincia, dove il suo desiderio di unità poteva svilupparsi più liberamente, nella costruzione di alcune residenze suburbane elaborate applicando il metodo messo a punto in *Castel Béranger*, di un approccio globale e controllato all'architettura, dalla struttura al minimo dettaglio, imponendo la sua personale ed egocentrica visione dell'abitazione moderna.

Tuttavia, queste costruzioni, rivelano un carattere ancora ibrido, per la sovrapposizione di elementi decorativi *Art Nouveau* ad un'architettura di tipo tradizionale.

Alla partecipazione all'Esposizione del 1897, va probabilmente collegato l'incarico, affidatogli nello stesso anno dal commerciante Louis Coilliot - titolare di un'impresa di ceramica - della casa con negozio in rue de Fleurus, a Lille, una delle prime opere in cui è possibile cogliere una maturità di linguaggio che travalica gli apparati ornamentali per investire lo stesso organismo architettonico.

Nonostante le sporadiche trasferte in provincia, la principale clientela di Guimard continua ad essere costituita dalla borghesia agiata, che risiede nei distretti di Auteuil e Passy, nel XVI *arrondissement* di Parigi. Le relazioni personali che l'architetto instaurò con i suoi committenti, rivestono un ruolo di fondamentale importanza sulla sua opera e sul talento stesso, dal momento che condizionarono considerevolmente la sua creatività. Tutta la sua carriera è stata, seppur in parte, influenzata dalla rete delle relazioni sociali che egli seppe intessere con la sua clientela, e che non troncò quasi mai, fino a progettare i monumenti funebri di molti dei suoi committenti: Roszé, Jassedé, Mirand-Devos, Nozal, Deron-Leven. Si trattava, comunque, di classi, socialmente poco potenti, che non gli permisero la realizzazione di grandi costruzioni suscettibili di incidere profondamente sul tessuto urbano e sull'opinione pubblica, e non gli concessero, nella maggior parte dei casi, nemmeno di concretizzare l'ambiziosa aspirazione di realizzazioni perfettamente unitarie, decretandone il fallimento, a causa dell'esiguità delle risorse finanziarie.

Inoltre, il carattere fondamentalmente omogeneo della committenza, i legami di conoscenza ed addirittura di famiglia tra i suoi clienti, hanno contribuito ad accentuare l'omogeneità stilistica della sua opera, e spiegano l'instaurazione della sua architettura in un preciso contesto geografico: l'ovest parigino, ed in particolare, il XVI *arrondissement*.

All'estate del 1898 risale il progetto di una delle più impegnative realizzazioni: la sala per concerti intitolata al beato *Humbert de Romans* in rue Saint-Didier, inaugurata nel 1901 e demolita pochi anni dopo. Si trattava di un auditorio, che con i suoi 1150 posti numerati, era, per capienza, il secondo di Parigi dopo quello del *Trocadero*.

Dopo la *Casa Coilliot* e l'eccezionale *exploit* dell'auditorio, che a differenza del *Castel Béranger* sono opere stilisticamente omogenee ed emancipate dall'influenza dell'*Art Nouveau*, Guimard riconferma l'avvenuta maturazione di un'originale cifra stilistica, in una serie di case di campagna e per vacanze al mare, che fissano un modello di stile

destinato ad essere riprodotto per anni in edifici di analoga destinazione funzionale.

Un'occasione unica nel suo genere si presenta nel 1899, quando la Compagnia della Metropolitana indice un concorso per le edicole di ingresso alle stazioni. Tra le varie alternative proposte dai partecipanti al concorso, che oscillavano tra le tentazioni di un neoclassicismo *Ecole des Beaux-Arts* e le suggestioni di un genere pittoresco, la scelta ricade sul tipo delle piccole *marquises* a copertura, in vetro con supporti in ghisa modellata, di Guimard.

Al di là delle questioni di gusto, per cui esisteva nell'opinione pubblica e nella stampa, oltre che ai vertici della Compagnia, un partito favorevole a soluzioni moderniste per gli ingressi della metropolitana, l'argomento risolutivo per il conferimento di incarico a Guimard, era stato l'aver risposto alle aspettative della committenza, privilegiando un duplice risparmio, sul materiale e sulla manodopera, adoperando la ghisa e sfruttandone, in modo esemplare, le caratteristiche: materiale di per sé economico, offriva possibilità di risparmio anche nella lavorazione, consentendo di produrre in serie, con semplici getti di fusione in forme prestabilite, elementi che sarebbero stati rapidamente montati in cantiere.

Tale approccio alla progettazione, proprio dell'*industrial designer*³⁰ (E.Godoli, 2004) più che dell'architetto, e l'aver ideato, con determinata convizione, nel proprio linguaggio, una serie di piccoli elementi dell'arredamento urbano, totalmente indipendenti da ogni condizionamento ambientale, distinguono la posizione di Guimard, da quella di Otto Wagner, nella progettazione delle stazioni della metropolitana.

*“Mentre l'architetto viennese persegue con le sue "variazioni morfologiche" un dialogo con i diversi luoghi urbani, Guimard punta alla creazione di oggetti ubiquitari, presenze solipsistiche, che con un atto di assoluto egocentrismo, devono proclamare l'epifania sulla scena urbana dello Style Guimard. E si tratterà di presenze tanto forti che nel linguaggio comune style Metro diverrà tout cour sinonimo di Art Nouveau”*³¹(E.Godoli, 2004).

Il carattere di segni forti ed indipendenti delle creazioni di Guimard sarà, peraltro, anche all'origine del loro rigetto da parte della Compagnia della Metropolitana: in un primo momento, il Municipio ordina che ci si limiti a costruire delle semplici balaustre al posto delle edicole, poi nega all'architetto il progetto della stazione dell'*Opera*, affidando l'incarico a Cassien-Bernard.

Dopo la rottura del rapporto contrattuale, le balastrate di Guimard continueranno ad essere installate, fino al 1912; successivamente molte stazioni vengono demolite, ed ancora fino alla Mostra che ha consacrato Guimard quale *Pioniere dell'Architettura del XX secolo*, le poche strutture superstiti continuavano ad essere smontate e spostate, spesso relegate in periferia.

Dopo l'esperienza della metropolitana, accolta disastrosamente dai parigini e dall'opinione pubblica³²- finanche "Le Figaro"³³, il giornale che più di tutti aveva contribuito a far conoscere l'opera dell'architetto, condanna l'apparizione sulla scena urbana delle invenzioni formali di Guimard - l'architetto sarà escluso da ogni tipo di committenza pubblica.

Alla forte tensione creativa degli anni 1898-1900, che registrano il primo affermarsi dello *style Guimard*, subentra un periodo di riflessione e di sedimentazione dei risultati raggiunti. Al momento della inventiva disinibita, della proclamazione, in forme chiassose e anche provocatorie, di un nuovo linguaggio, succede la fase della sperimentazione e della rielaborazione, della maturazione.

Dopo la rapida, quasi convulsa, ascesa professionale degli ultimi anni del secolo XIX, il primo decennio del Novecento, è per Guimard il periodo della disillusione.

La crisi della committenza è il suo principale assillo, e costituirà il motore dei suoi rinnovati sforzi di autopromozione e di allargamento a nuovi strati sociali della propria clientela. In questi anni di difficoltà, un sostegno importante gli è fornito dall'industriale Nozal, per il quale progetterà numerosi immobili. In un'ottica di rilancio d'immagine va considerata, anche, la sua anomala partecipazione all'*Exposition de l'Habitation*, aperta nel luglio 1903 nel *Grand Palais* di Parigi, che egli sfrutta come occasione di rilancio autopubblicitario mediante la pubblicazione di una serie di cartoline intitolata *Le Style Guimard*, proponenti una retrospettiva delle sue architetture. Inoltre, per l'occasione stampa anche un volantino nel quale sintetizza i fondamenti dello *style Guimard*: "*Soddisfare il programma di ogni persona, utilizzare le risorse industriali moderne, approfittare dei progressi della scienza applicata a tutte le branche dell'attività umana, esprimere il vero carattere della materia, questi sono i principi ai quali si ricollega lo Style Guimard e che si riassumono in tre parole: Logica, Armonia e Sentimento*".

Il 1903 è per l'architetto un anno di rilancio e di intensa attività.

Tra le diverse costruzioni realizzate a Parigi ed in provincia, è impegnato nella progettazione del suo secondo *immeuble de rapport* parigino: la casa d'appartamenti commissionatagli da Louis Jassedé per un lotto all'angolo dell'avenue de Versailles e della rue Lancret.

In questo *immeuble* Guimard propone una versione di pittoresco - non più fondata sulla varietà policroma di materiali diversi, che contribuiva a distinguere come concrezioni autonome i volumi turrati della facciata di *Castel Béranger* - ma su una modellazione plastica dell'involucro edilizio.

Inoltre, confrontando la costruzione di avenue de Versailles, con la contemporanea realizzazione di Auguste Perret in rue Franklin, il contrasto che insorge è radicale, e preannuncia la svolta: il rigore prismatico e la simmetria statica dell'*immeuble* di Perret, stridono con la sovrabbondanza multiforme della *maison Jassedé*; soprattutto, mentre Guimard si attiene ai materiali tradizionali, pietra levigata e mattone, Perret predilige il *beton*, anche se poi lo nasconde sotto una decorazione di ceramica floreale.

Il ricco campionario di parapetti e ringhiere in ghisa, esibito nelle finestre e nei balconi dell'*immeuble Jassedé*, pochi anni dopo, contribuirà ad incrementare la raccolta di modelli, che costituirà il catalogo delle *fontes Guimard*.

In un momento di crisi professionale, l'avvio della collaborazione con le *Fonderie di Saint-Dizier*, intorno al 1907, ha rappresentato per l'architetto un'ulteriore occasione per imprimere il segno dello *style Guimard*, progettando gli elementi di produzione seriale - come i parapetti di finestre e balconi, i numeri civici ed i motivi ornamentali delle verande, ed altro ancora - realizzati in ghisa dalle fonderie, e pubblicando il catalogo commerciale, composto da ben 62 tavole, *Fontes Artistiques pour Constructions, Fumisteries, Articles de Jardin et Sepultures-Style Guimard*. Nonostante il modesto successo che l'iniziativa commerciale sembra aver ottenuto, ciò che conta sottolineare è che il catalogo ha rappresentato il più importante conseguimento di una strategia di rinnovamento della decorazione architettonica da tempo perseguita.

In un momento di declinante fortuna professionale, il matrimonio con la pittrice americana, d'origine ebraica, Adeline Oppenheim, celebrato il 17 febbraio 1909, apre un nuovo capitolo nella vita e nella carriera di Guimard, che grazie ai capitali portati in dote dalla moglie, può avviare imprese, nelle quali si propone nella duplice veste di architetto e imprenditore.

La nuova fiducia nelle proprie capacità di ripresa e l'aspettativa di una fase di espansione professionale traspaiono dalla costruzione dell'*Hôtel Guimard* al n.122 dell'avenue Mozart, che diventerà abitazione e luogo di lavoro dei coniugi. L'edificio, dove, con gesto simbolico, l'architetto trasferisce il proprio studio, abbandonando i locali al pianterreno di *Castel Béranger*, rappresenta il biglietto di presentazione indirizzato ai ricchi borghesi che abitano nel XVI *arrondissement*, tra i quali egli spera di poter reclutare nuovi clienti.

Tra il 1909 ed il 1911 Guimard porta a termine tre importanti incarichi nel XVI *arrondissement*: la *casa d'appartamenti Tremois* in rue Francois-Millet, con la quale fissa un modello di immobile per abitazioni destinato ad essere da lui ripreso e rielaborato; il *gruppo di immobili d'appartamenti* in rue Agar, per la cui edificazione si costituisce la *Société Immobilière de la rue Moderne*, che conta tra i suoi soci promotori lo stesso Guimard; l'*Hôtel particulier Mezzara*, in rue La Fontaine, collegabile, nella scelta dei materiali, nel parco dosaggio degli elementi decorativi e nella modellazione plastica, all'*Hôtel Guimard*.

Inoltre, nel 1913, viene incaricato di eseguire il progetto di una piccola *sinagoga* in rue Pavée, nel cuore del quartiere Marais a Parigi.

Al di là delle dubbie valenze simboliche che si sono volute attribuire al disegno della facciata, la dialettica di concavo e convesso, che la caratterizza, è coerente con la ricerca plastica di Guimard, che non di rado si apre a suggestioni barocche.

I mesi che precedono lo scoppio del conflitto mondiale vedono Guimard impegnato come architetto, socio-promotore e presidente della Società Costruttrice, in un grande progetto di lottizzazione e di edificazione di una vasta area nel XVI *arrondissement*, compresa tra le rue Jasmin, rue Turquan, rue René-Bazin e rue Henry Heine, attuato solo in minima parte dopo la guerra.

La Guerra non costituisce per l'architetto, come per Horta, un fattore di crisi profonda, di ritorno all'ordine, l'abbandono dell'*art nouveau* per l'accademia. Anzi, Guimard con senso pratico, partecipa e punta sulla ricostruzione *post bellica* per accreditare i suoi metodi di prefabbricazione, e stilisticamente, percorre tutto l'arco della sottile conversione, che lo porta dall'*art nouveau* all'*art deco*.

Il suo duplice coinvolgimento nel settore edilizio, come architetto e imprenditore, è certo una motivazione non secondaria del suo interesse per una modernizzazione

delle tecniche di costruzione che, consentendo un contenimento dei costi, aumenti la redditività degli investimenti immobiliari.

Del resto la ricerca dell'economia, mediante il ricorso ai mezzi forniti dalla produzione industriale, aveva rappresentato da sempre uno dei suoi obiettivi programmatici³⁴, ma sarà soprattutto dopo la guerra che Guimard si applicherà con impegno alla sperimentazione di tecniche costruttive basate sull'impiego di elementi standardizzati prodotti in fabbrica.

Tra il 1920 ed il 1921 Guimard deposita ben 12 brevetti di un sistema interamente basato sull'impiego di elementi modulari, anche se, almeno in questa fase, egli stenta ad associare la sperimentazione di nuovi procedimenti costruttivi al rinnovamento formale.

L'ostinata riproposizione di vecchie formule, legate al repertorio dello *style Guimard*, non tarderà a procurargli la taccia di sopravvissuto.

I primi significativi segni di un rinnovamento del gusto, si possono cogliere in una serie di *immeubles de rapport* terminati dopo il 1925.

L'opera che presenta il maggior sforzo di rinnovamento del linguaggio è anche l'ultimo edificio costruito a Parigi: la *casa d'appartamenti in rue Greuze*. Si tratta di due edifici confinanti, progettati nel 1925, ma terminati rispettivamente nel 1928 e 1929.

Il principale motivo d'interesse di quest'opera è rappresentato dal riuscito tentativo di tradurre in risultati estetici, di notevole qualità, l'impiego di una tecnica costruttiva economica che utilizza elementi prefabbricati.

A suggerire l'idea di utilizzare come pilastri tubi di cemento e fibre d'amianto *Eternit*, sovrapposti in verticale e armati, è stato probabilmente Henri Sauvage, che nel 1929 brevettò questo sistema costruttivo.

Guimard tornerà ad interessarsi a tale sistema di prefabbricazione, sperimentandolo nuovamente in due progetti di musei non realizzati, e nella sua ultima opera nota, *La Guimardiene*, costruita verso il 1930 a Vaucresson.

Dopo quest'ultimo *exploit* si apre un lungo periodo di inattività. Le ombre minacciose che si addensano sull'Europa lo inducono a riparare nel settembre 1938 negli Stati Uniti, dove morirà a New York nel 1942.

1.3 Un artista di “principi”.

*Satisfaire au programme de chacun,
utiliser les ressources industrielles modernes,
profiter des progrès de la science appliquée
à toutes les branches de l'activité humaine,
exprimer le caractère véritable de la matière,
tels sont les principes auxquels se rattache le Style Guimard
et qui se résument en trois mots:
"Logique, Harmonie, Sentiment"³⁵.*
Hector Guimard

Oltre che con l'architettura, Hector Guimard ha sempre proclamato, enunciando a parole, i principi della sua poetica artistica. Articoli, esposizioni e conferenze sono solo alcuni dei molteplici mezzi mediatici impiegati dall'architetto per spiegare le sue scelte di stile e giustificarle, non solo da un punto di vista artistico, ma sociale e finanche filosofico.

"*Logique, harmonie, sentiment*" sono state le prime tre parole della sua professione di fede. Tali principi - che costituiscono una chiara e convinta dichiarazione di intenti, ed una precisa piattaforma metodologica - vengono enunciati, per la prima volta in pubblico, in occasione della promozione di *Castel Béranger*³⁶ nelle sale del "*Figaro*".

La coerenza che spinge Guimard ad enunciare l'incisiva formula, alla stregua di uno *slogan*, è supportata: dalla necessità di promuovere in forme efficaci ed accattivanti la sua opera; da una entusiastica fiducia e da una convinzione coraggiosa ed estroversa nelle proprie capacità, che mostra i segni di un orgoglio sicuro che lo persuadeva della correttezza delle sue idee; ma forse, anche da un'istruzione accademica prematuramente interrotta, che cela una cultura poco profonda.

"Logica, armonia, e sentimento", le parole-chiave della sua dottrina, rappresentano i principi ed i metodi, estratti dallo studio della natura ed applicati nei propri edifici, che permisero a Guimard di situarsi in continuità rispetto al passato, al presente ed al futuro.

Logique, ovvero considerazione di tutti i dati del problema e delle infinite condizioni e situazioni che influiscono sulle scelte dell'architetto.

La coerenza a tale principio, lo rendeva un degno e rispettoso emulatore dei Razionalisti, ma anche un apostolo entusiasta della Modernità, nel senso in cui i mezzi dell'architettura cominciavano ad evolvere anche in funzione di

criteri puramente economici. Ad esempio, riguardo alla scelta ed all'utilizzo dei materiali, ciò che, nel primo periodo della sua attività, aveva rappresentato esclusivamente, il rispetto ad un principio di sincerità costruttiva - ereditato da Viollet-le-Duc - diviene nel dopoguerra, un'esigenza sostenuta da un'onestà di tipo economico.

Dunque, mentre le prime architetture, documenti esemplari dello sfruttamento delle caratteristiche meccaniche e delle potenzialità espressive delle diverse materie impiegate, rappresentano il principale mezzo per evocare un principio di sincerità dettato dai processi costruttivi, per cui nulla deve essere nascosto e bisogna avere l'onestà di mostrare chiaramente i mezzi della costruzione; le ultime opere, concepite in periodo post-bellico, in cui sono impellenti gli obiettivi della ricostruzione, sono fedeli ad un principio di onestà dettato da esigenze di tipo economico, per cui si afferma la supremazia del calcestruzzo e della modernizzazione delle tecniche costruttive, che consentendo un contenimento dei costi aumenti la redditività degli investimenti immobiliari.

Harmonie, ovvero progettazione di un edificio che appaia in perfetta sintonia con i bisogni che dovrà soddisfare, con i mezzi finanziari a disposizione per la sua realizzazione, ed in pieno accordo con l'ambiente circostante; tuttavia, lo stesso termine, indica anche l'aspirazione alla perfetta omogeneità di tutti i mezzi della costruzione.

Tutta l'opera di Guimard ha teso fortemente verso l'unità tra architettura e decorazione, allo scopo di perseguire l'ideale di una progettazione che investisse l'organismo architettonico nel suo complesso, compresi dunque l'arredamento e l'apparato decorativo. Verso questa meta tendono tutte le sue esperienze professionali - anche se non sempre gli fu concesso di soddisfare l'istanza di una progettazione integrale - come dimostra l'interesse costante per il disegno di elementi accessori.

In tal senso, egli si posizionò nel seno di un'*arte nuova*, che contribuì fortemente ad "inventare" in architettura, e che sarebbe sfociata nel giro di pochi anni in avanguardia; nel fare ciò, egli soprattutto riuscì a posizionarsi, quale unico committente, al centro della creazione artistica.

A differenza di Horta, Hankar o Van de Velde, la produzione di Guimard è caratterizzata da un continuo sperimentare tutte le condizioni dell'ambiente urbano ed extra-urbano. Mentre Horta si muove nell'ambito di una tipologia più schematica, in occasioni in genere estremamente qualificate, per una committenza progressista ed illuminata;

Hankar riduce e divulga le formule della tipologia "*naturaliter*" medievale al connubio tra storicismo ed *Art Nouveau*; Van de Velde sperimenta, con sottile snobismo, le occasioni di una committenza d'eccezione; Guimard tocca tutte le condizioni - lo *chalet*, il castello, la villa di lusso, la *maison de rapport* - esaurendo la gamma tipologica a disposizione nell'ambito dei regolamenti edilizi e dei gusti di una borghesia, che in fondo, resta in massima parte anonima³⁷.

Dunque, soprattutto in relazione a quello che è il suo interlocutore finale, l'architetto Guimard, nella convinzione che, al di là dei rari momenti di comprensione della committenza, l'unica possibilità di esprimersi progettualmente in libertà, è di realizzare in proprio gli edifici, aspira a diventare imprenditore, potendo così rinviare il consenso al momento successivo all'acquisto o alla locazione; un consenso che, comunque, non ha nulla a che vedere con il processo inventivo, ma piuttosto, con le condizioni economiche dell'operazione immobiliare.

Sentiment, rappresenta il completamento dei due termini precedenti che, attraverso l'emozione, conduce all'espressione artistica.

La fedeltà a tale principio, permette all'architetto di posizionarsi in una certa continuità storica, dal momento che con la sua opera ha aspirato sempre all'estetica.

Tale ricerca frenetica del *sentiment*, di matrice romantica, ha reso il disegno il primato della sua arte.

L'importanza dell'immagine, la forza emergente che innalza la qualità dell'architettura e del singolo oggetto, è un elemento caratterizzante la produzione artistica *guimardiana*.

"*Designer ante litteram*"³⁸ (E. Colombo, 1968), Guimard si è sempre preoccupato di dare forma coerente a tutti i suoi oggetti, agendo su ognuno di essi in modo da ottenere il massimo grado di comunicatività.

Nel processo creativo che lo ha portato ad ideare un campionario ricchissimo di immagini nuove che hanno inciso profondamente sulla cultura figurativa dei francesi, il disegno assume un ruolo fondamentale.

Tutti i disegni di Guimard, sono dotati di una notevole carica espressiva; in particolare, nel disegno dei mobili e delle *ferronneries*, è possibile rintracciare una componente scultorea prevalente rispetto a quella architettonica: il tratto è vibrante, incisivo, aggressivo là dove prevale la linea; mentre sottili *nuances* di chiaroscuro - dove le abbondanti raffinatezze e continuità derivano dall'uso del pollice

sulla carta, grazie alla morbidezza del cabone - alludono alla continuità del modellato.

In definitiva, questo aspetto, caratteristico della grafica e del *design guimardiano*, oltre a rivelare una padronanza assoluta della forma concepita, influisce sul metodo di progettazione stesso dell'architetto, e contribuisce ad allontanarlo considerevolmente da Horta.

Ad esempio, nella strutturazione dei lavori in ferro: mentre Horta disegna linearmente le sue *ferronneries* - sicuramente in considerazione dell'impiego, nella loro realizzazione, di elementi a sezione data, pre-lavorati, assemblati secondo un disegno preciso, ma partendo da dimensioni e sezioni fornite dall'industria - Guimard disegna mobili e *ferronneries* a caboncino, dalla linearità aggressiva e dagli scuri profondi e intensi³⁹. Tuttavia, proprio questo aspetto del *design guimardiano*, ha determinato il parziale fallimento di una delle massime aspirazioni dell'architetto, legata agli aspetti di ripetibilità e prefabbricazione che avrebbe voluto infondere alle sue creazioni.

Fin dal suo esordio professionale, Guimard concepisce gli accessori e gli elementi d'arredo delle proprie architetture, come possibili prototipi per una produzione di serie.

Il problema della ripetibilità degli elementi - il cui modello deve essere sorvegliato direttamente dall'architetto - trova per l'architetto, nella ghisa e nella ceramica i materiali ideali.

La ghisa è di per sé un materiale economico; inoltre offre possibilità di risparmio anche nella lavorazione, i cui metodi - oltre a consentire di produrre in serie, con semplici getti di fusione in forme prestabilite, elementi che successivamente possono essere facilmente montati in cantiere - meglio si prestano ad esprimere l'universo formale guimardiano, quella concezione scultorea della forma che rappresenta un connotato specifico del suo linguaggio decorativo e che presuppone un approccio alla progettazione proprio dell'*industrial designer*⁴⁰ (E. Godoli, 2004) più che dell'architetto.

La maiolica o il *gres*, sono materiali durevoli, che consentono l'impiego diretto, costituiscono insieme struttura e decorazione, e forniscono elementi di un'architettura di alto livello ed estrema economicità.

Al contrario, i mobili di Guimard, realizzati in legno con pregevoli materie prime - quali mogani compatti e raffinati, e grazie all'aiuto di magistrali intagliatori - sono qualcosa di più che pezzi unici: sono modelli irrisolti di una irripetibilità che deriva dalla loro stessa raffinatezza.

L'irriproducibilità tecnica dei mobili guimardiani è dovuta proprio alla elevata qualità formale dei modelli ideati dall'architetto.

Guimard, abituato a pensare in termini di fusione in ghisa, ignorava la logica dell'assemblaggio degli elementi in legno che provengono da spessori convenzionali.

*"Le poltroncine o le poltrone da scrivania sono quasi sempre degli autentici capolavori, sia per la coerenza logica con la quale si ispessiscono le sezioni dove sono necessari incastri, sia per le estenuate sottigliezze che portano ad esiguità prodigiose, sia infine per questo modellato ora disteso su superfici più serene, ora riunito in sottili pieghe, in nervature a fascio, o culminate in ancora più tenui elementi décor"*⁴¹ (F.Borsi, 1978).

Sebbene l'architetto vi rimanga fedele sempre, lo slogan "logica, armonia, sentimento", a lungo e spesso ripetuto nel periodo fasto che seguì la comparsa di *Castel Béranger*, ben presto lasciò il posto ad una nuova formula.

Nella targa pubblicitaria sul fronte della *Maison Coilliot* a Lille (1898-1900) compare, per la prima volta, la firma dell'architetto seguita dal titolo "architecte d'art", del quale Guimard cominciò a fregiarsi a partire da questo momento, e che esprime l'ideale perseguito di un controllo unitario e totale del progetto.

Con la nuova formula - che compare altresì sui pannelli della metropolitana, dello stesso periodo - Guimard intende affermare il ruolo artistico dell'architetto, e l'aspirazione ad un'architettura intesa come opera d'arte totale, concretizzazione dell'aspirazione all'*art dans tout* espressa dagli ideologi e dai protagonisti dell'*Art Nouveau*.

Nell'*architecte d'art*, di cui intende essere il modello, è radicata l'idea di un'architettura elemento motore del rinnovamento delle arti applicate, portato della sua formazione culturale di ispirazione goticista⁴².

Nel 1903, all'epoca della partecipazione all'*Exposition de l'Habitation*, all'ingresso del padiglione concepito da Guimard - che accoglieva al suo interno la produzione artistica nel campo della decorazione e del mobile - appare l'insegna con la scritta "Style Guimard".

Ogni disegno dell'artista, del periodo che va dal 1903 al 1910 circa, con una grafica semplificata ma coerente, porta questa sigla.

Oltre a costituire un'ulteriore prova del profondo senso della divulgazione dell'architetto - che sapeva sfruttare le occasioni pubblicitarie, riferendo a se stesso, alla propria

firma, il suo artigianato paziente di disegnatore di tutti gli elementi e di reinventore in proprio del linguaggio architettonico - denuncia la chiara intenzione, in un periodo di sfortuna critica dell'*Art Nouveau*, che aveva già intrapreso il suo precoce declino, di dissociarsi da un'arte che aveva rapidamente affermato i suoi eccessi.

Per l'occasione, l'architetto, al fine di rendere ancora più incisiva la proclamazione di un programma di rinnovamento dell'architettura, distribuisce dei volantini nei quali sintetizza i fondamenti del suo stile, e nei quali ritorna il riferimento ai principi di "*Logica, armonia, e sentimento*"⁴³.

Tanto *architecte d'art*, che *Style Guimard* suscitavano la disapprovazione generale della critica, manifestata attraverso il silenzio e l'indifferenza; entrambe le formule scomparvero intorno al 1910, immediatamente sostituite dall'aspirazione ad assurgere un ruolo da protagonista nel Movimento Moderno.

Al fine di realizzare l'ambizioso progetto, nel 1923, fondò il *Groupe des Architectes Modernes*⁴⁴, di cui assunse, insieme ad Henri Sauvage, la presidenza.

Tuttavia, al di là dello sperimentalismo tecnico che caratterizza la produzione *guimardiana* di questo periodo, l'architetto stentò ad associare la ricerca di nuovi procedimenti costruttivi al rinnovamento formale del linguaggio architettonico; l'ostinata riproposizione di vecchie formule, non tardò a procurargli la taccia di "sopravvissuto", decretando l'infrangersi del sogno di rivestire il ruolo di punta di diamante dell'avanguardia. Dunque, in ogni fase della sua attività artistica, Guimard tentò invano, con tutti i mezzi, di ripetere l'esperienza del successo folgorante che era riuscito a raggiungere con il *Castel Bèranger*, grazie ad un'efficace campagna ben orchestrata, che gli assicurò una notorietà improvvisa e brillante. Per riaffermare la sua posizione nel mondo dell'architettura, utilizzò mezzi sempre nuovi per la promozione della sua opera, avendo preso, molto presto, coscienza dell'importanza della pubblicità, di cui fu uno dei primi consapevoli fruitori.

Uno degli aspetti più interessanti ed originali dell'operato di Guimard, riguarda proprio la sua diffusione, veicolata attraverso la stampa o eventi specifici, destinati a richiamare l'attenzione dell'opinione pubblica.

Per singolare connubio, in Guimard si legano estro naturale e condizione borghese di impegno professionale, ad uno squisito senso pratico e ad una precisa nozione delle "occasioni" che contano, nella *escalation* sul piano pratico di progettista e imprenditore.

In quest'opera di promozione personale, egli poté approfittare di uno stato favorevole per tutta la sua categoria professionale, che solo da alcuni decenni, riusciva a raggiungere la notorietà, alla stregua di pittori e scultori.

La figura di Viollet-le-Duc - che fu del resto più un teorico ed un restauratore, che un architetto - aveva proiettato una nuova luce su una professione che aveva, da sempre, incontrato difficoltà ad imporre la propria individualità.

Favorita dalla significativa moltiplicazione delle riviste specializzate, tutta una generazione di architetti aveva avuto accesso alla fama; fra i più noti Baudot, Vaudremer, Vaudoyer, Giordano, al seguito di Labrouste e Baltard.

Charles Garnier su tutti, trionfando anche su Viollet-le-Duc, grazie al suo contributo per l'*Opera* di Parigi, incarnava la figura dell'architetto "presenzialista" - al tempo stesso classico e moderno - presente in tutte le cerimonie, e dispensante giudizi e opinioni su molteplici aspetti della vita pubblica.

Guimard, degno erede di questa generazione, non poté esimersi dal partecipare, con ruolo da protagonista, a tale operazione di "individualizzazione" della figura dell'architetto, tentando in tutti i modi di raggiungere la fama in un campo dell'arte in cui, solo fino a cinquant'anni prima, non avrebbe mai potuto accedere al pubblico riconoscimento.

Note

¹ "Molte cose rimangono ancora da scoprire su Guimard, anche se allo stato attuale, è inevitabile constatare, che Guimard, forse, dovrà ancora a lungo accontentarsi 'di essere stato'". Georges Vigne e Felipe Ferré, *Hector Guimard*, éditions Charles Moreau & Ferré, Parigi 2003, p. 11.

² Cfr. Jean-Pierre Lyonnet, Bruno Dupont, Laurent Sully Jaulmes, *Guimard Perdu. Histoire d'une méprise*, Editions Alternatives, Parigi 2003, p.11.

³ In occasione di un concorso per la costruzione di un monumento commemorativo della *Vittoria de la Marne*.

⁴ Il *Castel Henriette* a Sèvres viene distrutto nel 1969, ma fortunatamente di esso si conservano meravigliose immagini nella pellicola di Clive Donner "Quoi de neuf, Pussycat?".

⁵ Guimard non fu l'unico a subire il tormento della "distruzione". Si riporta la classifica completa riguardante i *Lumi dell'Architettura Francese* del XX° secolo: Jules Lavirotte (0/28), André Lurçat (3/102), Tony Garnier (1/14), Auguste Perret (6/76), Robert Mallet Stevens (2/22), Le Corbusier (9/74), Henri Sauvage (5/39), Nicolas Ledoux (65/80).

⁶ Il primo era nell'industria del cotone, il secondo dei prodotti chimici ed il terzo del ferro.

⁷ Georges Vigne e Felipe Ferré, *Hector Guimard*, op.cit., p. 11.

⁸ Esistono delle eccezioni illustri: quali i testi di Benevolo, Giedon e Richards, che non lo citano affatto; Laprade che nell'elenco dei protagonisti dell'Architettura Moderna, in rigoroso ordine alfabetico, passa direttamente dal Grand-Palais, di Girault, alla Rue Franklin-Roosevelt, di Perret; Ache ne giustifica l'esclusione adducendo la discutibile motivazione che "il *Modern Style* è soprattutto una questione di decorazione e non di struttura"; Champigneulle che, in merito a Guimard, si limita ad evocare solo la questione della serratura di porta concepita sul modello di una mano che stringe un panetto di plastica.

⁹ Cfr. E.Colombo & G.K. Koenig, *Hector Guimard 1867-1942*, in "Casabella", n.329, 1968, p.37.

¹⁰ Georges Vigne e Felipe Ferré, *Hector Guimard*, op.cit., p. 12.

¹¹ Hector Guimard, *La renaissance de l'art dans l'architecture moderne*, in "Le Moniteur des Arts", XLIV, n.2399, n.91, 7 luglio 1899, p.1465.

¹² Georges Vigne e Felipe Ferré, *Hector Guimard*, op.cit., p. 12.

¹³ Un archivio scoperto miracolosamente negli anni '60 nell'*Orangerie* del Parco di Saint-Cloud, da due studenti di architettura della scuola delle Belle-Arti, Alain Blondel e Yves Plantin, appassionati del lavoro dell'architetto.

¹⁴ Ex *Ecole municipale de Dessin et de Mathématiques* in rue de l'Ecole e Médecine.

¹⁵ Lettera del 15 Marzo 1897 conservata in un *dossier* intestato a Guimard nelle *Archives Nationales* di Parigi. Parte dei documenti di questo *dossier* sono stati pubblicati in Ralph Culpepper, *Hector Guimard bibliographie*, Notes et documents n.4, Société des Amis de la Bibliothèque Forney, Parigi 1975.

¹⁶ Secondo Louis-Charles Boileau (*Causerie*, in "L'Architecture", 15 Aprile 1899, p.127) Guimard durante una conferenza nelle sale del "Figaro", avrebbe riconosciuto l'influenza sulla propria formazione di

maestri come Charles Genuys, Gustave Raulin e Viollet-le-Duc.

¹⁷ "Dal momento che mi hanno decorato di questo titolo quando facevo piccoli progetti assai brutti, lo confesso, e privi di interesse, come mi tratteranno quando, invece di concepire semplici immagini, edificherò cose che non si potranno demolire" si domanderà anni più tardi l'architetto. Hector Guimard, *La renaissance de l'art dans l'architecture moderne*, in "Le Moniteur des Arts", op.cit., p.1465.

¹⁸ Si dispone di notizie contraddittorie sulla durata della permanenza di Guimard nell'*Ecole des Beaux-Arts*: secondo alcuni autori, l'architetto sarebbe uscito dall'*Ecole* nel 1887 dopo avervi riportato numerosi successi (cfr. C.-E. Curinier, *Dictionnaire national des contemporains*, Office général d'édition, Parigi 1899-1906, vol. IV, p.101); secondo altri egli avrebbe continuato a partecipare a competizioni accademiche fino al 1893 (cfr. V. Frontisi, *Guimard Hector architectures, Les amis d'Hector Guimard*, Asnières, 1985, p.2). Vi è anche chi riporta la notizia, completamente priva di fondamento, che egli avrebbe conseguito il diploma (cfr. V. Champier, *Le Castel Béranger Hector Guimard architecte*, in "Revue des Arts Décoatifs", gennaio 1899, p.2).

¹⁹ Come risulta dai documenti delle *Archives Nationales* di Parigi.

²⁰ Franco Borsi, *Lo "Stile Guimard"*, in "Palladio", 1978, p.67.

²¹ *Ibidem*, p.67.

²² Victor Horta, *Mémoires*, a cura di C.Dulière, Ministère de la Communauté française, Bruxelles 1985, p.294, n.8.

²³ *Ibidem*, pp.146-47.

²⁴ Vedi V. Champier, *Le Castel Béranger Hector Guimard architecte*, in "Revue des Arts Décoratifs", gennaio 1899, p.9.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Tra le opere del primo periodo dell'attività artistica di Guimard, solo nell'*Hotel Jassédé*, in rue Chardon-Lagache, gli era stato concesso di compiere un'esperienza di progettazione integrale che investiva l'intero organismo architettonico.

²⁷ Ezio Godoli, *Hector Guimard*, Ed. Laterza, Bari 2004, p.22.

²⁸ Cfr. Victor Horta, *Mémoires*, op.cit., p.147, n.11.

²⁹ Nel testo della conferenza dato alle stampe (H.Guimard, *La renaissance de l'art dans l'architecture moderne*, op.cit., pp.1465-71) non si trova alcuna menzione di Horta; è il resoconto di L.-C. Boileau (*Causerie*, op.cit., p.128) a fornire notizia dei commenti di Guimard sull'opera del collega belga.

³⁰ Ezio Godoli, *Hector Guimard*, op.cit., p.70.

³¹ *Ibidem*.

³² Il soprannome di "pagoda" attribuito dai parigini alla stazione della *Bastille*, è indicativo dell'ironia che ha accolto l'apparizione sulla scena urbana delle invenzioni formali di Guimard.

³³ In un articolo apparso il 26 settembre 1904, in tal modo si commentava la decisione della Compagnia della Metropolitana di affidare l'incarico della progettazione della stazione dell'*Opera* a Cassien-Bernard, rifiutando il progetto di Guimard giudicato non in armonia con l'architettura di Charles Garnier: "Si è rinunciato ad infangare la piazza dell'*Opera*, con quelle ringhiere contorte, quei lampadari ingobbiti che segnalano con enormi occhi da ranocchia le altre stazioni della metropolitana. [...] Ora che il primo passo è stato fatto, speriamo che si faranno scomparire gli ornamenti art nouveau che decorano la stazione della place du Palais Royal e quella delle Tuileries, e che si approfitti-

rà dell'occasione per abbattere i due padiglioni della place de l'Etoile, assai brutti e assolutamente inutili".

³⁴ La ricerca dell'economia, mediante il ricorso ai mezzi forniti dalla produzione industriale, era stata enunciata come uno dei suoi obiettivi programmatici già nella conferenza del 1899 nella sala del "Figaro".

³⁵ Estratto dal volantino distribuito in occasione dell'*Exposition de l'Habitation* del 1903, nel quale Guimard sintetizza i fondamenti del suo stile, e nei quali ritorna il riferimento ai principi di "Logica, armonia, e sentimento".

³⁶ Hector Guimard, *La renaissance de l'art dans l'architecture moderne*, op.cit..Lo stesso argomento è trattato, in forma più sintetica, in Hector Guimard, *An Architect's Opinion of "L'Art Nouveau"*, in "The Architectural Record", vol. XII, n.2, giugno 1902, pp.12-33.

³⁷ Cfr. Franco Borsi, *Lo "Stile Guimard"*, op.cit., p.77.

³⁸ E.Colombo & G.K. Koenig, *Hector Guimard 1867-1942*, op.cit., p.37.

³⁹ Cfr. Franco Borsi, *Lo "Stile Guimard"*, op.cit., p.80.

⁴⁰ Ezio Godoli, *Hector Guimard*, op.cit., p.70.

⁴¹ Franco Borsi, *Lo "Stile Guimard"*, op.cit., p.79.

⁴² "Io amo l'architettura, e se l'amo è perché essa comprende, nella sua essenza, nella sua formula, nella sua funzione e in tutte le sue manifestazioni, tutte le altre arti, senza eccezioni". Hector Guimard, *La renaissance de l'art dans l'architecture moderne*, op.cit., p.1465.

⁴³ "Soddisfare il programma di ogni persona, utilizzare le risorse industriali moderne, approfittare dei progressi della scienza applicata a tutte le branche dell'attività umana, esprimere il vero carattere della materia, questi sono i principi ai quali si ricollega lo Style Guimard e che si riassumono in tre parole 'Logica, Armonia e Sentimento'".

⁴⁴ Il Gruppo degli Architetti Moderni annoverava tra i membri: Bluysen, Boileau, Bonnier, Chedanne, Du Bois d'Auberville, Genuys, Herscher, Mallet-Stevens, Patout, Plumet, Richard, Pierre Seltersheim, Sorel, Sue e Ventre.



CAPITOLO SECONDO

Il “luogo” e il “tipo”

2.1 Guimard ed il XVI *arrondissement*.

Ogni indagine sui singoli manufatti architettonici, non può prescindere dalla connotazione del luogo specifico nel quale sono inseriti. L'analisi del rapporto tra oggetto architettonico ed il suo intorno risulta di estremo interesse al fine di identificare l'interrelazione - percettiva, funzionale, strutturale, temporale, etc. - tra costruito e contesto.

Nell'ambito della presente ricerca sui caratteri evolutivi del linguaggio architettonico *guimardiano*, l'analisi del contesto è ulteriormente d'obbligo, in quanto Guimard, quasi in una pre-moderna simpatetica connotazione di "*architecte de quartier*" (F.Pagliari, 1994), ha operato prevalentemente nel XVI *arrondissement* di Parigi - zona residenziale prestigiosa o l'immediata *banlieu* - che ospita più della metà delle sue opere. In effetti, passeggiare per le strade della XVI circoscrizione equivale a percorrere un itinerario esclusivo attraverso l'opera dell'architetto.

Nato a Lione, adolescente Guimard si trasferisce a Parigi per poter frequentare l'*Ecole nationale des Arts décoratifs*, trovando ospitalità presso i parenti Grivellé al 147 di *avenue de Versailles*². E' su un terreno in riva alla Senna, che l'architetto costruisce la sua prima opera, un caffè-ristorante³ sul lungofiume di *Auteuil*; il committente è un tal Monsieur Obenfelder, ma proprietaria del terreno è proprio la famiglia Grivellé, benefattrice di Guimard.

Un po' alla volta, l'architetto si ritaglia una fitta rete di relazioni tra la borghesia industriale del XVI *arrondissement*, ottenendo numerosi incarichi professionali, tra i quali una serie di case d'abitazione - come l'Hotel Roszè in *rue Boileau*, l'Hotel Jassedé in *rue Chardon-Lagache*, e l'Hotel Delfau in *rue Molitor* - che realizza ancora studente.

Contemporaneamente, lavorando per la *Société historique d'Auteuil e Passy*, - che gli aveva commissionato il restauro di alcuni elementi di una cappella romanica della Chiesa di *Auteuil* - ha modo di sviluppare proficui contatti con il clero, da cui ottiene l'incarico di progettare la scuo-

la del Sacré-Cœur, e grazie alla frequentazione della cerchia della *Société*, conosce la vedova Fournier, che gli commissiona l'opera destinata a renderlo famoso, il Castel Béranger in *rue La Fontaine*.

L'ultimo quinquennio dell'Ottocento è un periodo cruciale per Guimard, che incoraggiato dai successi ottenuti comincia ad estendere la sua attività in provincia, anche se, nonostante le sporadiche trasferte fuori città, la principale clientela continua ad essere costituita dalla borghesia agiata che risiede nei distretti di Auteuil e Passy.

Dopo la rapida e quasi convulsa ascesa professionale degli anni 1898-1900, che registrano il primo affermarsi dello stile *guimardiano*, il primo decennio del Novecento è il periodo della disillusione.

La progettazione degli ingressi della metropolitana resta l'unico importante incarico pubblico; tuttavia, anche nel privato la crisi della committenza diviene il suo principale assillo.

In questi anni di difficoltà, un sostegno importante gli è fornito dall'industriale Léon Nozal - proprietario di diversi terreni ad *Auteuil* - e dalla cerchia dei suoi famigliari.

In un momento di declinante fortuna, il matrimonio con la pittrice americana di origine ebraica, Adeline Oppenheim, celebrato il 17 febbraio 1909, apre un nuovo capitolo nella vita e nella carriera di Guimard, che grazie ai capitali portatigli in dote alla moglie, può avviare imprese e vagheggiare progetti nei quali si propone nella duplice veste di architetto e imprenditore.

La nuova fiducia nelle proprie capacità lo spingono a trasferire il suo studio professionale in *avenue Mozart*, presso l'Hotel Guimard, abitazione e luogo di lavoro dei coniugi.

Tra il 1909 ed il 1911, Guimard porta a termine tre importanti incarichi nel XVI arr.: la casa d'appartamenti Trémois, in *rue François Millet*, modello di altre due case d'appartamenti progettate su incarico Grivellé e mai realizzate ai n.147/148 di *quai d'Auteuil*; il gruppo d'immobili d'appartamenti in terreni di proprietà di Léon Nozal, sulle *rue La Fontaine, Gros, Agar*, per la cui edificazione si costituisce la *Société Immobilière de la rue Moderne*, che conta tra i suoi soci promotori, l'architetto stesso; l'hôtel particulier Mezzara, per un industriale tessile, pittore dilettante che si è avvalso nella propria produzione anche di disegni di Guimard.

I mesi che precedono lo scoppio del conflitto mondiale vedono Guimard impegnato come architetto, socio promo-

tore e presidente della società costruttrice, in un ambizioso progetto di lottizzazione ed edificazione di una zona del XVI arr. compresa tra *rue Jasmin*, *rue de l'Yvette*, *rue Robert-Turquan*, *rue Pierre-Ducreux* (att. René-Bazin) e *rue Henri Heine*, attuato solo in minima parte dopo la guerra.

Sin dagli esordi della sua lunga carriera artistica, Guimard ha mostrato una particolare predilezione per la tipologia edilizia della *maisons de rapport*, essendo la sua attività professionale strettamente legata ad una committenza borghese che nell'*immeuble de rapport*, aveva visto la forma di investimento più sicuro.

Anche dopo il conflitto, gran parte della sua produzione è rappresentata da immobili di appartamenti d'affitto, e per far fronte alle esigenze della sua clientela, l'architetto il 5 marzo 1915, nella sua veste di architetto-amministratore di immobili della Senna, presenta alla Commissione della legislazione civile della Camera, un'istanza di revisione della moratoria sugli affitti in tempo di guerra e di istituzione di un giurì di conciliazione per le transazioni tra proprietari e locatari relative al pagamento dei fitti⁴; inoltre, il duplice coinvolgimento nel settore edilizio costituisce una motivazione non secondaria del suo interesse per una modernizzazione delle tecniche costruttive che, consentendo un contenimento dei costi, aumenti la redditività degli investimenti immobiliari.

La realizzazione dell'*hotel particulier*, edificato al n.3 di *square Jasmin* a Parigi⁵, rappresenta l'occasione per sperimentare l'impiego di un più ingegnoso sistema di costruzione brevettato⁶ da Guimard.

L'attività dell'architetto degli ultimi anni è ancora strettamente legata al XVI arr. dove edifica: l'*immeuble Houyvet*, *avenue Mozart*, particolarmente interessante nella misura in cui determina sul piano visivo, un raffronto diretto con un'opera, l'*Hotel Guimard*, realizzata 16 anni prima; l'immobile d'appartamenti, al n.18 di *rue Henri-Heine*, che propone una versione aggiornata degli *immeubles* costruiti e progettati intorno agli anni '10, ed in particolare del modello rappresentato dall'*immeuble Trémois*; infine, le case d'appartamenti al n.36 e n.38 della *rue Greuze*, una zona residenziale particolarmente lussuosa di Parigi, all'estremità nord del XVI arr., vicino al Trocadéro.

Pertanto, è indubbio che a favorire l'instaurarsi di un legame così forte, tra l'operato di Guimard ed un contesto tanto omogeneo della città, sia stato il carattere intimo, che potremmo definire "familiare", della sua architettura.

Al di là delle variazioni di fama, Guimard conserva lungo tutto l'arco della sua attività professionale, una clientela fedele, costituita dalla borghesia agiata che risiede nei distretti di *Auteuil* e *Passy*: classi socialmente poco potenti che, nella maggioranza dei casi, non gli permisero la realizzazione di grandi costruzioni suscettibili di incidere profondamente sul tessuto urbano e sull'opinione pubblica.

Le relazioni personali che l'architetto instaurò con i suoi committenti, rivestono un ruolo di fondamentale importanza sulla sua opera e sul talento stesso, in quanto hanno contribuito ad accentuare l'omogeneità stilistica delle sue costruzioni; tutta la sua carriera è stata, seppur in parte, influenzata dalla rete delle relazioni sociali che egli seppe intessere con la sua clientela.

2.2 La *maison de rapport*.

Nell'ambito della presente ricerca sui caratteri evolutivi del linguaggio architettonico *guimardiano*, si è proposta una lettura critica, articolata su più livelli di approfondimento, riferita ad alcune esemplificazioni "eccellenti" appartenenti ad una tipologia edilizia tipica della Parigi a cavallo dei secoli XIX e XX: la *maison de rapport*.

Passeggiando per le strade di Parigi, è facile constatare che le immagini di *maisons de rapport* si susseguono in rilevante quantità, proponendo una tipologia articolata in numerosissimi esempi che, pur discostandosi gli uni dagli altri, spesso significativamente, hanno caratteri comuni tanto evidenti da porre interrogativi sulla matrice della loro nascita e sulle ricorrenze che hanno determinato tali similitudini.

L'opera dell'architetto Guimard - che in ogni fase della sua lunga e variegata attività artistica, a partire dagli esordi, ha mostrato una particolare predilezione per questa tipologia edilizia - si inserisce nell'ambito della "convenzionalità" descritta determinando degli slittamenti compositivi che hanno innalzato la qualità dell'architettura costruita.

L'indagine sulla tipologia presa in esame, deve partire dallo studio storico e culturale di un contesto, quello della Parigi tra Ottocento e Novecento, invischiato di eclettismo, gravato dall'urbanesimo, condizionato dai regolamenti, e asservito ad esigenze di razionalizzazione puramente ideologiche, oppure finanziarie.

La regolamentazione dell'Ottocento.

In primo luogo, sembra opportuno fornire un breve *excursus* dei regolamenti edilizi - fonti dirette sulle quali gli architetti parigini si sono confrontati - da cui emerge le difficoltà di interpretazione di sanzioni legislative estremamente vincolanti, con le quali, nel corso del XIX secolo, la pubblica amministrazione puntava a creare un'immagine omogenea ed uniforme della Città.

A Parigi il primo regolamento stradale che si conosca, è l'ordinamento del 14 maggio 1554, che introduce il concetto di "allineamento" e prevede sanzioni contro i proprietari degli edifici che invadono lo spazio pubblico della strada.

Imponendo l'allineamento delle costruzioni, il decreto puntava ad evitare che le strade si riducessero progressiva-

mente a causa dell'appropriazione indebita dello spazio pubblico.

E' bene sottolineare che, per "allineamento" non si intende un tracciato lineare, che indichi la posizione obbligatoria delle facciate, ma piuttosto una frontiera che separa la proprietà comunale da quella privata, e al di qua della quale il proprietario ha piena libertà nella facoltà di edificare.

Tuttavia, l'idea di andare oltre e delineare un'immagine urbana più omogenea, in modo che gli edifici fossero tutti posti su una stessa linea, si fa presto strada.

Nel 1859, con l'annessione dei comuni, Parigi estende il suo territorio; allo sviluppo geografico corrisponde un sensibile incremento demografico⁷.

Questa importante crescita si accompagna a trasformazioni morfologiche che hanno origine dalle grandi opere viarie che, timidamente intraprese da Rambuteau, si moltiplicano durante la prefettura di Haussmann, per terminare gradualmente agli inizi della terza Repubblica.

Si modificano i rapporti tra i vari quartieri ed i collegamenti sono resi più semplici; nuove comunicazioni ed un nuovo paesaggio urbano nascono simultaneamente.

La "nascita" di questa nuova Parigi si deve in larga misura all'amministrazione comunale: in primo luogo, essa ha la responsabilità delle rete viaria, dalla definizione del tracciato ai lavori di viabilità; inoltre, definisce i piani di lottizzazione dei lotti - ai lati delle strade di nuova realizzazione, sui quali saranno costruiti i nuovi edifici, con facciata a fronte strada - venduti sotto condizione⁸.

In tal modo la Città riesce ad esercitare il suo controllo⁹. Dunque, durante la seconda metà dell'Ottocento, si moltiplicano i decreti che attribuiscono sempre maggiore potere all'amministrazione che, perseguendo l'obiettivo di realizzare una nuova immagine della città - dalle facciate allineate in cui sporgenze e cornicioni si richiamano gli uni con gli altri tracciando lunghe linee in prospettiva - estende la regolamentazione interessando anche l'altezza degli edifici, stabilita in rapporto alla larghezza della strada sulla quale prospettano.

A tali regolamenti che delineano lo spazio pubblico, si affiancano alcuni ordinamenti di polizia, che approvati al fine di assicurare l'incolumità dei parigini, impongono la diminuzione delle sporgenze delle decorazioni e diventano ben presto il cavallo di battaglia di tutti gli architetti, che giudicandoli responsabili della tanto vituperata uniformità, li identificano come un freno alla loro creatività.

Il divieto di introdurre sulle proprie facciate qualsiasi oggetto, compresi i *bow-windows*¹⁰, che permetterebbero di uscire dall'usuale e di conferire distinzione al proprio edificio, avvia un filone di ricerca ampiamente perseguita attraverso il trattamento decorativo dell'edificio: la pietra è lavorata a risalto, controprofilata, ornata di modanature; mensole, chiavi, inquadrature di porte e finestre, arricchite di arabeschi.

Tutti gli elementi suscettibili di variazione vengono utilizzati. Tuttavia, l'effetto è percepibile solo a distanza ravvicinata, e da lontano la sua originalità si fonde nella prospettiva d'insieme.

Al contrario, ciò che perseguono gli architetti è accentuare le differenze, renderle percepibili a distanza, privilegiare l'architettura dell'edificio, anche a scapito dell'immagine della città.

Pertanto, i quattro grandi regolamenti urbanistici¹¹, promulgati dalla Città di Parigi nel corso dell'Ottocento, costituiscono un insieme di regole, che unifica l'immagine della città e ne traccia le grandi linee, ma che vincola la libertà creativa degli architetti, i quali si sentono costretti nei limiti di una regolamentazione che impone allineamenti, altezze, e vieta qualsiasi oggetto.

Nel 1896 l'amministrazione decide di rivedere il decreto sulla regolamentazione delle sporgenze autorizzate, e allo scopo, si costituisce una commissione di cui fanno parte, funzionari della pubblica amministrazione, e rappresentanti delle Società di architetti.

Il testo definitivo del regolamento unico - che copre l'insieme delle prescrizioni riguardanti l'architettura - viene pubblicato il 13 agosto 1902¹².

Per quanto concerne l'allineamento, il nuovo regolamento stabilisce che l'altezza degli edifici sia definita in proporzione alla larghezza effettiva della strada, e non alla sua larghezza legale¹³; anche per gli edifici parzialmente arretrati - al pari delle costruzioni totalmente arretrate - la larghezza utile della strada è quella effettiva, misurata sulle parti arretrate dell'edificio.

La norma così formulata, finisce con il privilegiare la tipologia a gradoni degli edifici, in cui - affinché gli ultimi piani, rimpiccioliti dai successivi arretramenti, potessero mantenere una larghezza sufficiente, ed una superficie capace di contenere un appartamento - è necessario allargare notevolmente la base dell'edificio. L'aumento della zona edificata sull'unità catastale comporta irrimediabilmente il restringimento del cortile.

Proprio le esigue dimensioni del cortile, sono alla base del rifiuto della domanda del permesso di edificazione, depositata nel 1912, dell'edificio in rue Vavin di Henri Sauvage¹⁴; il progetto non sarà accettato che in seguito ad una notevole riduzione della superficie edificata, che nella pianta definitiva occupa solo i 2/3 dell'unità catastale, invece dei 3/4 iniziali.

Dunque, la concorrenza tra spazio pubblico e privato viene esacerbata dal nuovo regolamento; rompendo la logica che fino ad allora aveva fatto dipendere la dimensione dei cortili da quella delle strade, il nuovo testo scinde ciò che deriva dalla via da ciò che attiene l'interno dell'unità catastale, affermando che la facciata sulla strada dipende dalla larghezza di ques'ultima, mentre quella sul cortile è in funzione delle sue dimensioni¹⁵.

Infatti, il capitolo primo del regolamento, che riguarda l'altezza degli edifici, si suddivide in due sezioni dedicate rispettivamente: agli edifici costruiti sulla pubblica via, ed agli edifici costruiti su cortili o cortiletti.

Poiché, nella maggioranza dei casi, uno stesso edificio presenta un lato sulla strada e l'altro sul cortile, è facile immaginare la rivalità che si stabilisce tra queste due parti, che alla lunga, ha determinato indirettamente la condanna di quest'ultimo, che sparisce lentamente.

In tal senso, il palazzo al 25^{bis} di rue Franklin del 1903, ad opera di Auguste Perret, rappresenta l'esempio realizzato della tendenza descritta: la costruzione occupa la quasi totalità dell'unità catastale, conservando solo lo spazio di un cortiletto per l'aerazione dei bagni e della gabbia delle scale.

Il fiorire dell'Art Nouveau.

La costruzione delle *maisons de rapport*, ai primi del secolo a Parigi, resta ancorata ai modelli tipologici tradizionali ed alla prassi urbanistica consolidata dai *grand travaux* di epoca haussmaniana, restando immutata la piattaforma normativa ed istituzionale che sovrintende alla pianificazione della città.

Anche le logiche economiche non subiscono variazioni e l'ineguale divisione degli oneri e vantaggi fra amministrazione pubblica e proprietà privata - l'amministrazione realizza le opere pubbliche a fondo perduto e la proprietà ne beneficia, trattenendo la maggior parte del plusvalore dei terreni - incentiva l'attività dell'ultima, e determina un tipo

di urbanizzazione regolata dal massimo sfruttamento del suolo edificabile.

Pertanto, nella Parigi alla soglia del XX secolo, la maggior parte dell'attività edilizia nel settore abitativo è in mano all'operatore privato che investe il capitale in case d'affitto ad alta redditività.

Due sono gli elementi interagenti che determinano i caratteri innovativi principali dell'edilizia abitativa parigina all'inizio del secolo XX: i nuovi parametri sull'edificazione - soprattutto per quanto attiene alla dimensione delle corti interne, in rapporto all'altezza delle facciate prospicienti, ed alla regolamentazione degli aggetti sulla strada - introdotti dal regolamento della viabilità cittadina del 1902; l'esperienza dell'*Art Nouveau*, che inserisce nuovi canoni estetici all'interno di un'architettura di stampo tradizionale. Il "*Castel Béranger*" (1895-1898) - la *maison de rapport* di Hector Guimard in rue La Fontaine - è il primo manifesto architettonico dell'*Art Nouveau* francese: uno degli esempi più discussi e ammirati ed una delle opere più rappresentative della esordiente cultura artistica.

E' significativo che sia proprio la realizzazione di un immobile di rapporto ad aprire a Parigi, la strada della diffusione del nuovo codice estetico in architettura; evento che si spiega in considerazione del fatto che, nonostante la crisi dell'*Ecole des Beaux Arts*, la cultura accademica rimane sostanzialmente estranea, ed anzi ostile, al nuovo stile che finisce con l'investire limitati campi di produzione, considerati meno pregnanti e più marginali, della grande tradizione architettonica francese.

In definitiva, a Parigi il nuovo movimento diventa uno stile di decorazione, incapace, in quanto tale, di influire sul prestigio dei modelli della tradizione; le polemiche suscitate dalle nuove stazioni della metropolitana parigina, intervengono a conferma di quanto affermato.

E' indubbio, che quello delle *maisons de rapport* costituisca uno dei settori più vivi dell'architettura parigina del XX secolo. Tuttavia, occorre constatare che, mentre nel caso di *Castel Béranger*, il talento straordinario del suo autore riuscì a coordinare ed a risolvere magistralmente in un capolavoro, i problemi di spazio e soprattutto di redditività economica, tipici di un'anonima casa d'affitto, l'impronta personale di impegno artistico e di libertà progettuale, nel panorama dell'edilizia abitativa parigina, rimane spesso bloccata davanti ad un'intelaiatura fondamentalmente convenzionale.

Il "tipo" tra tradizione e innovazione.

La *maison de rapport* è un immobile costruito fronte-strada - ed adattato alle singole situazioni del lotto edificabile: isolato o blocco edilizio, casa libera, casa d'angolo, casa inserita tra altre etc. - più o meno sviluppato, a seconda della volontà delle speculazioni fondiari e della sua redditività, che spesso si articola intorno ad un cortile.

In genere si tratta di edifici di 5-6-7 piani sopra il pianterreno (*rez-de-chaussée*), con ai piani alti tradizionali tetti mansardati.

Esistono immobili d'affitto di ogni classe sociale, anche se capita spesso che in uno stesso immobile si trovino sia appartamenti di lusso, che ordinari, o modesti.

Allorchè nella stessa *maison* vengono a trovarsi insieme appartamenti per diverse categorie sociali, l'ordine gerarchico è determinato in base alla veduta di cui godono: il più lussuoso affaccia sulla strada, i più modesti sul cortile. Spesso pianterreno ed ultimo piano sono trattati diversamente: per la presenza nel primo, di una residenza signorile "integrata" all'immobile, e nell'ultimo, di appartamenti modesti; tuttavia questa abitudine mostra un'inversione di tendenza con il diffondersi dell'uso dell'ascensore, influenzando sulla gerarchia degli appartamenti anche la dotazione dei sistemi tecnologici.

Il ruolo del committente è determinante nella realizzazione del programma abitativo.

In particolare, la residenza individuale o la casa privata borghese è concepita, per e con il futuro occupante, il cui giudizio incide in maniera determinante sulle scelte dell'architetto, come testimonia l'analisi delle piante, dove la denominazione degli ambienti è tanto precisa ed inequivocabile, da fornire indicazioni sui modi di vita.

Al contrario nella casa d'affitto, è l'architetto a proporre delle sistemazioni che, allo scopo di soddisfare la prima esigenza del proprietario, assicurino la facilità di locazione, offrendo, in tal senso, una certa flessibilità al locatario.

Dunque, mentre nella residenza signorile privata l'architetto può dare libero sfogo alla sua capacità creativa, nell'appartamento destinato ad essere affittato egli non può imporre il suo stile e "*l'immobile da fittare impone all'interno il sacrificio della neutralità*"⁶ (E. Bayard, 1919).

Emerge allora il dibattito sul ruolo dell'architetto nella distribuzione e finitura interna della *maison de rapport*, che porta Guimard, sostenuto dalla proprietaria Madame Fournier, a disegnare fino al minimo dettaglio l'interno del *Castel Béanger*.

Le soluzioni planimetriche e distributive, concepite in modo da sfruttare al massimo lo spazio disponibile, mostrano una certa continuità con gli schemi tipologici tradizionali ampiamente codificati dalla casistica ottocentesca. Pertanto, in genere le case d'affitto e gli immobili di reddito nascondono, spesso dietro una facciata composta, la banalità delle disposizioni interne.

Tuttavia, in alcuni casi, dall'analisi degli impianti distributivi, è possibile cogliere la riflessione degli architetti sull'evoluzione dei costumi, degli usi e del gusto degli abitanti. Dunque, nell'ambito delle diverse soluzioni, le *maisons de rapport* rappresentano perfettamente i modi di vivere, i riti, i miti di una classe, quella borghese, impegnata - nella Parigi a cavallo tra i due secoli XIX e XX - nell'estremo tentativo di costruirsi uno spazio esclusivo.

In genere le *maisons de rapport* presentano una o più corti interne cui si alternano, se necessario, delle *courettes* per l'areazione e l'illuminazione dei locali di servizio.

I corpi scala, sovente forniti di ascensore, si aprono sui cortili con ampie finestre o *bow windows*; inoltre una marcata differenziazione degli spazi caratterizza le abitazioni di lusso, dove un vano scale secondario disimpegna direttamente le scale ed i servizi annessi.

I locali di rappresentanza (salone, piccolo salone, sala da pranzo, *fumoir*¹⁷, etc.) sono sempre esposti su strada e spesso allineati su un'ampia galleria-vestibolo che separa funzionalmente e spazialmente questi ambienti dalla zona privata e di servizio.

La tendenza ad allineare diversi ambienti destinati all'intrattenimento degli ospiti si afferma all'inizio del secolo XX. Le separazioni tra gli ambienti di rappresentanza assumono il ruolo di filtro: le doppie porte consentono ampie aperture degli ambienti ed il loro gran numero rende questi spazi molto "permeabili".

Tuttavia, benchè aperti gli uni sugli altri, questi spazi restano ben definiti, hanno una loro precisa denominazione e sono trattati in modo differenziato.

La cucina, negli immobili modesti o "economici", è integrata alla sala da pranzo, perdendo in tal modo la caratteristica di stanza autonoma; negli edifici borghesi, continua ad essere isolata, lontana dalla zona di rappresentanza, aperta sul cortile e spesso resa indipendente da un ingresso secondario.

Successivamente, l'esigenza di creare un collegamento tra cucina e sala da pranzo per facilitare il servizio, spinge ad utilizzare dei dispositivi di articolazione come l'*office*,

locale filtro inserito tra vestibolo e cucina, o il vano per passare le vivande.

Negli appartamenti borghesi l'entità ben dissociata *cucina-office-sala da pranzo* costituisce un sistema.

Tradizionalmente la camera da letto principale affaccia sulla strada, collegata in successione ai locali di rappresentanza, ed in molti casi, la sua posizione nell'appartamento è valorizzata dal trattamento architettonico in facciata: l'orientamento è privilegiato, spesso dispone di un *bow-window*, ed occupa la posizione dell'angolo negli immobili che hanno questa particolarità.

Talvolta invece, la si trova confinata in una zona più intima dell'abitazione, disimpegnata da un'anticamera. In tal caso, nella stessa zona, si trovano altre camere, che in pianta appaiono numerate, in modo da esplicitarne la gerarchia; la diversa dimensione ed il collegamento con i percorsi dell'appartamento più o meno importanti accentuano la differenziazione delle diverse stanze.

Lo schema distributivo delineato si avvale di un efficiente sistema di circolazione, gerarchizzato e qualificato in base agli ambienti cui dà accesso: gli ambienti di rappresentanza hanno gallerie e larghi disimpegni, gli ambienti privati, piccole anticamere, i locali di servizio, stretti corridoi.

Infine, sia nelle residenze signorili che negli immobili d'affitto, le stanze dei domestici sono situate nei sottotetti, raggiungibili dalle scale di servizio e stretti corridoi.

Nelle grandi case e nelle residenze costruite a partire dalla metà dell'Ottocento, i giardini d'inverno e le serre diventano una costante, per il valore di spazi che ingrandiscono e prolungano verso l'esterno gli ambienti di rappresentanza.

Negli edifici più modesti, le serre vengono rimpiazzate dai *bow-windows*, più accessibili finanziariamente ed autorizzati da un decreto del 1882, che consentiva sporgenze di 0,80 m per i balconi. In tal senso, il *bow-window* è una trasposizione del giardino d'inverno: consente una migliore illuminazione, permette di guadagnare superficie sulla strada e, soprattutto, rappresenta per gli architetti l'occasione per rendere "animate" le facciate dei loro edifici.

Infatti, mentre dall'analisi delle soluzioni planimetriche e distributive scaturisce l'adattamento degli schemi tipologici tradizionali alle singole disposizioni e dimensioni del lotto, dall'analisi dei fronti emerge l'attenzione per una prevalente "qualità di facciata".

Bow-windows, logge e balconi movimentano le facciate, frammentano i volumi e costituiscono l'occasione per una modellazione plastica dei prospetti.

Inoltre, nella composizione del fronte, l'attenzione è rivolta anche alla superficie: l'impianto decorativo arricchisce le facciate, le raffinate *ferronneries* di ispirazione floreale e vegetale, e/o geometrico lineare sottolineano, con lo scarso cromatico e materico, le partiture architettoniche.

La "ricchezza esteriore" dilaga ovunque a partire dai trattamenti parietali delle superfici.

Le innovazioni coloristiche e volumetriche, il decorativismo accentuato, l'attenzione per le qualità estetico-formali rappresentano il dato di maggiore interesse delle *maisons de rapport*, che denuncia una costante ricerca innovativa dell'impianto di facciata.

Un ampio eclettismo affiora sui fronti delle *maisons de rapport* parigine che spazia: dalle forme neoclassiche e neobarocche, al gusto inglese, alla *ferronnerie* hortiana, al razionalismo avanzato, fino al nuovo codice estetico dell'*Art Nouveau*.

Tuttavia, l'eclettismo imperante è ampiamente condiviso e salvaguardato come dimostrano i "Concorsi per le facciate" organizzate dalla città di Parigi a partire dal 1898.

Tra le 48 facciate premiate fra il 1898 ed il 1905 si ritrovano: Guimard (1898-*Castel Béranger*) e Lavirotte (1901-avenue Rapp 29, 1905-avenue Wagram 34), come maestri dell'*Art Nouveau*, ma non mancano facciate con cariatidi, pilastri, capitelli classici etc..

D'altronde, è la giuria stessa a dichiarare: "*Non vi è un tipo ricorrente di architettura ufficiale...E' nella composizione dell'insieme, nelle proporzioni, nelle differenze dell'unità di affitto, nella silhouette generale di un immobile che bisogna innanzitutto cercare la varietà*"⁸.

Note

¹ Francesco Pagliari, *Guimard*, in *Domus* n.757, 1994, p.95-96.

² "Abbandonato dai genitori e condannato ad accettare la protezione di un parente e di alcuni amici", come egli stesso ricorderà, quindici anni più tardi, in una lettera indirizzata al Direttore della Scuola, Louvrier de Lajolais

³ Caffè-concerto *Au Grand Neptune* (1888), sul Point-du-Jour al Quai d'Auteuil.

⁴ Hector Guimard, *La question des loyers pendant la guerre. Projet présenté aux commission officielles le 5 mars 1915.....*, Parigi, 1915.

⁵ Unico edificato di un un gruppo che doveva costituire l'intero *square*, interessato da un piano di lottizzazione elaborato da Guimard nel 1914 (rue Henri-Heine, Jasmin, Pierre-Ducreux e Robert-Turquan), per conto della *Société Générale de Constructions Modernes*, trasformazione della *Société Immobilière de la rue Moderne*, che aveva costruito il complesso della rue Agar. La guerra aveva impedito la realizzazione dell'intero piano. Nel 1922, secondo la data riportata sul fronte dell'edificio, la Società aveva deciso di farsi carico della costruzione dell'*hotel particulier*, con la speranza che il prototipo incontrasse il favore del pubblico e venisse replicato per realizzare il complesso edilizio dello *square*.

⁶ Cooper-Hewitt Museum, New York, 1956-78, albo *Système et éléments dont la propriété est réservée au standard-construction concessionnaire de 10 brevets Guimard. Première application du système. Hôtel particulier édifié par Hector Guimard Architecte Constructeur 1921*. Il sistema impiegato è coperto da dodici brevetti, depositati tra il 28 dicembre 1920 ed il 31 gennaio 1921, Cfr. H.Poupée, *Actualité de Guimard*, in "La Construction Moderne", 8 novembre 1925, p.53.

⁷ Dal 1850 al 1910, la popolazione parigina passa da uno a quattro milioni di abitanti.

⁸ Le clausole del contratto prevedono una scadenza al termine della quale l'edificio deve essere costruito, nei limiti massimi del modello: "*l'acquirente sarà tenuto ad edificare delle costruzioni a tutt'altezza e per uso abitativo entro due anni a partire dal giorno in cui si è aggiudicato l'appalto*". Archivi di Parigi.

⁹ Sulla ripartizione delle funzioni, dovendo il terreno acquistato accogliere obbligatoriamente abitazioni; sul volume costruito e sulla effettiva creazione delle facciate sulla strada, in seguito all'imposizione di un termine; sul paesaggio urbano, grazie all'obbligo di dover uniformarsi ad un modello definito dai regolamenti.

¹⁰ "Supponiamo che i regolamenti urbanistici siano stati riveduti, corretti e adeguati alle nostre abitudini, ai nostri bisogni e alle nuove facilitazioni fornite dalle tecniche di costruzione; supponiamo che questi regolamenti tengano anche in conto le esigenze artistiche, la varietà richiesta dai gusti degli abitanti di una grande città; che rifiutino di fare delle nostre abitazioni una specie di falansterio in cui ogni socio abbia le stesse attitudini, le stesse occupazioni, gli stessi desideri, lo stesso numero di figli, la stessa situazione economica e ... la stessa noia. Supponiamo che coloro i quali sono stati chiamati ad amministrarci, già da molto tempo, e che si dichiarano nemici del comunismo, cessino di preparare la via (per colmo di contraddizione) al comunismo più abbiet-

to; supponiamo che l'amministrazione francese diventi avversaria della regolamentazione su qualunque cosa e a qualunque proposito; e che i suoi sforzi tendano a proteggere l'iniziativa privata fintanto che questa non arrechi disturbo alla cittadinanza e all'indipendenza degli spiriti... Allora, forse, ci sarà permesso di aggiungere degli elementi aggettanti alle case le cui facciate si aprono sulle vie più ampie.". Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, t. I, A. Morel & C. éditeurs, Parigi 1863, rist. anast. P.Mardaga, Bruxelles-Liège, 1977.

¹¹ Due di essi, del 1823 e del 1882, riguardano le sporgenze consentite, gli altri due, del 1859 e dei 1884, regolano l'altezza degli edifici. In questa sede si tiene conto solo dei quattro principali regolamenti, trascurando quelli che intervengono a modificare solo un articolo di decreti precedentemente promulgati, o altri, più tecnici, che definiscono i diritti da pagare per determinati aggetti.

¹² Regolamento sulle altezze e gli aggetti degli edifici della Città di Parigi, pubblicato in *Recueil des actes administratifs de la Préfecture du département de la Seine - 1902*, Paris, Imprimerie Municipale, 1903.

¹³ "Gli edifici o parti degli edifici che siano, al pianterreno o ai piani superiori, rientranti rispetto all'allineamento possono raggiungere l'altezza consentita per una via avente una larghezza uguale alla distanza che separa l'allineamento opposto dalla nuova facciata, o parte di facciata, così arretrata...".

¹⁴ F.Loyer e H. Guéné in *Henri Sauvage, les immeubles à gradins*, Bruxelles, Mardaga, 1987 tracciano l'evoluzione del progetto di Sauvage, dai primi disegni fino all'esecuzione e pongono, attraverso l'opera di questo architetto, il più vasto problema degli edifici a gradini.

¹⁵ "L'altezza degli edifici costruiti su cortili, così come la facciata posteriore degli edifici costruiti su vie pubbliche o private, non si regola più sulla facciata che dà sulla strada ed è subordinata a certe condizioni di superficie dei cortili".

¹⁶ E.Bayard, *Le style moderne*, Librairie Garnier Frères, Parigi, 1919, p.118.

¹⁷ Negli appartamenti di lusso degli immobili d'affitto, è uno spazio di ricevimento associato al salotto. Contrappunto del *budoir* - spazio di socialità femminile, che si apre da una parte sulla camera da letto, e dall'altra su un corridoio o disimpegno - il *fumoir*, spazio di socialità maschile, si apre solo sulla stanza da pranzo, essendo in uso di riunirsi dopo i pasti.

¹⁸ P.Lavedan, *Histoire de l'urbanisme à Paris*, Hachette, Parigi 1975, p.500.

ismo? 1890-98: romanticismo/razionalismo? 1890-98: romanticismo/razionalismo? 1890-

98: romanticismo/razionalismo? 1890-1898: romanticismo/razionalismo? 1890-98: roma



CAPITOLO TERZO

L'ombra di Viollet-le-Duc

3.1 La lezione di Viollet-le-Duc.

*Voi avete visto quanto sia ben lungi dal mio intendimento
il desiderio di essere bizzarro;
sono il primo ad essere sorpreso
che con i principi classici si possa essere così innovativi [...]
decorativamente, i miei principi sono forse nuovi,
ma sono innestati su quelli già in uso presso i Greci,
soprattutto presso di loro.
Non sono io la causa delle condizioni nuove
della nostra epoca, e, insomma,
non ho fatto che applicare la teoria di Viollet-le-Duc,
ma senza essere affascinato dalle forme del Medioevo¹.*

Hector Guimard

In questi termini, Hector Guimard espone i fondamenti teorici della sua architettura, nella lettera indirizzata a Louis-Charles Boileau, corrispondente della rivista "L'Architecture", per invitarlo alla conferenza di presentazione dell'Album "Le Castel Béranger", organizzata il 5 maggio 1899 nelle sale del quotidiano "Le Figaro".

Nel testo della conferenza², oltre all'esplicita affermazione di un legame ideale che collegherebbe il *Castel Béranger* ai principi di Viollet-le-Duc³, sono molteplici i temi trattati che rivelano una decisa attinenza con gli *Entretiens sur l'architecture*⁴ (Parigi 1863-72), l'opera maestra del teorico francese.

Non a caso, il tema dell'influenza del "razionalismo" di Viollet-le-Duc ricorre come un *topos* nella letteratura su Guimard, a partire dai primi articoli apparsi, fino ad arrivare agli studi teorici più recenti. Tale persistenza è pienamente giustificata dalla rilevanza dell'argomento trattato, che consente di mettere a fuoco la genesi di alcune componenti del linguaggio architettonico *guimardiano* e di alcune costanti della sua esperienza progettuale.

Infatti, è certo che la lettura degli *Entretiens sur l'architecture* ha rappresentato per l'architetto la piattaforma meto-

dologica per l'enunciazione dei fondamenti teorici della sua architettura, esercitando suggestioni che, lungi dall'esaurirsi nel periodo dell'esordio professionale e delle prime clamorose affermazioni pubbliche, hanno contribuito in modo determinante a plasmarne la personalità artistica, costituendo un fondamento permanente della sua cultura architettonica.

Tuttavia - sebbene il riferimento linguistico al mondo medievale risulti pienamente coerente al momento formativo dell'architetto ed al tipo di razionalismo proposto dalla lezione di Viollet-le-Duc - per molti critici, non sembra possibile attribuire a Guimard una più puntuale conoscenza, o una più precisa e filologica formazione, nell'ambito di quella analisi del linguaggio gotico, di cui il *Dizionario* di Viollet-le-Duc è la testimonianza di un'esperienza irripetibile.

*In Guimard l'istintività, la freschezza, la disponibilità vitalistica non assumono pretese storicizzanti, ma soltanto il valore di un'adesione spontanea, e si risolvono in un aspetto "naif" del suo medievalismo⁵. In tal senso, il critico Borsi parla, a proposito dell'influenza di Viollet-le-Duc, di *meccanismo di suggestione e di innesco fantastico. [...] di una sorta di vitalismo, che lo porta spontaneamente, anche sul piano iconografico, all'adesione a questo suo gotico "naif"*⁶.*

L'interesse per l'opera teorica di Viollet-le-Duc va fatto risalire al periodo della formazione all'*Ecole Nazionale des Arts Décoratifs*, dove dal 1834 al 1850, Le Duc era stato titolare di un corso di composizione ed ornato.

L'Istituto era dunque un ambiente dove le idee dell'autore degli *Entretiens* circolavano, e avevano trovato adepti tra cui il pittore e architetto Charles Genuys, docente di Guimard.

L'architetto favorito da Napoleone III, nonostante il ruolo ufficiale svolto sulla scena dell'architettura del Secondo Impero, si era attirato una forte corrente di ostilità in ambito accademico, tentando, senza tuttavia riuscire nell'impresa, di diventare professore in 'storia dell'arte ed estetica' all'*Ecole des Beaux Arts*.

Tuttavia, a partire dal 1880 gli scritti di Le Duc e le sue teorie, erano diventati la Bibbia di una nuova generazione di architetti.

Anche nelle opere di Guimard, gli effetti dell'influenza di Viollet-le-Duc, sono evidenti e chiaramente ravvisabili: nella costante esaltazione del principio di sincerità costruttiva, nella concezione della storia dell'architettura come depositaria di principi, nella fiducia nel continuo progresso

tecnologico e nell'insistenza sull'economia come fattore determinante di mutamenti nel campo della costruzione.

Fin dai suoi esordi professionali, egli dimostra una libertà compositiva e un'indipendenza dalle regole classiche che rivelano l'istanza di aderire a quello che Le-Duc definirebbe un *"principio di verità secondo il programma"*.

*"Il gusto consiste innanzitutto nel saper apparire ciò che si è"*⁸, afferma il teorico francese negli *Entretiens*, e Guimard, con impegno costante, mostra di voler aderire con le sue opere a tale precetto di "sincerità", nella fedeltà ad un'idea di architettura che sia *"espressione sincera e veritiera della necessità"*⁹ e del dato costruttivo.

La coerenza a tale principio di verità è rilevabile durante tutto l'arco cronologico della sua attività di architetto, ed è chiaramente ravvisabile nello sforzo compiuto di rendere leggibile all'esterno la distribuzione e le diverse funzioni degli spazi interni - mediante un'aggregazione di volumi indifferente al dogma della simmetria, professato dai contemporanei dell'accademia - e mediante il ricorso alla varietà di forme, dimensioni e materiali.

*Una volta al di fuori della verità, l'architettura si è viepiù fuorviata in strade senza uscita. [...] in architettura, vi sono due modi necessari di essere sinceri. Bisogna essere sinceri secondo il programma, sinceri secondo i procedimenti costruttivi. Essere sinceri secondo il programma significa soddisfare esattamente, scrupolosamente, le condizioni imposte da una necessità. Essere sinceri secondo i processi di costruzione significa impiegare i materiali secondo le loro qualità e le loro proprietà. Quelle che sono considerate come questioni squisitamente artistiche, cioè: la simmetria, la forma esteriore, non sono che condizioni secondarie in presenza di questi principi dominanti*¹⁰.

Tuttavia, pur condividendo con Viollet-le-Duc l'apprezzamento per l'edilizia civile del periodo gotico - nel quale *"le consuetudini di vita imponevano la distribuzione, e la distribuzione dava la forma dell'edificio"*¹¹ - non aderisce completamente all'indirizzo neogotico; *nelle sue prime costruzioni sono assenti esplicite citazioni di motivi stilistici dell'edilizia medievale, un modello che rimane nello sfondo come evocazione allusiva, in un dialogo con il passato che si svolge sul piano dei principi e non su quello delle forme*¹² (E.Godoli, 2004)

L'influenza di Le-Duc è evidente anche in tale aspetto della poetica architettonica *guimardiana*, che consiste nella concezione della storia dell'architettura non come fonte di modelli stilistici, ma come depositaria di principi

costruttivi da indagare e comprendere nella loro logica intrinseca, attraverso un'analisi ragionata.

Uno dei mezzi principali per l'evocazione del modello stilistico neogotico è rappresentato dall'uso dei materiali, che rende le sue architetture documenti esemplari dello sfruttamento delle caratteristiche meccaniche e delle potenzialità espressive delle diverse materie impiegate.

Attraverso una sapiente rivisitazione della lezione del romanico - ulteriore conferma della convinta adesione all'ideale di razionalità costruttiva proclamato negli *Entretiens* - Guimard fa sfoggio della sua abilità nel trarre profitto dall'accostamento messo in atto dagli accordi o contrasti cromatici del laterizio, della pietra di cava e levigata, del legno, della ceramica, della ghisa e del ferro; inoltre i diversi materiali utilizzati, sono distribuiti lì dove il loro impiego è giustificato da ragioni meccaniche.

Dallo studio dell'opera di Viollet-le-Duc, l'architetto mostra di accogliere un altro invito: considerare, senza preconcetti accademici, le nuove possibilità dischiuse all'architettura dallo sviluppo industriale moderno.

Estimatore della tradizione ottocentesca dell'ingegneria francese, nutre una fiducia positivista nel continuo progresso tecnologico; tra tutti i grandi protagonisti dell'*Art Nouveau* internazionale, è uno dei più impegnati nel perseguire il fine di realizzare un ponte tra industria e architettura.

Diversamente da molti suoi contemporanei - che credono all'antagonismo tra sfera dell'arte e mondo dell'industria, ed al mito regressivo di matrice *morrisiana* del ripiegamento sull'operare artigianale come estrema barriera contro il trionfo del regno dell'antiestetico preparato dalla produzione di massa - per Guimard la compromissione con l'industria, e con la produzione in serie, rappresenta un formidabile strumento messo a disposizione dalla civiltà moderna per amplificare il messaggio ed accelerare il processo di realizzazione di una società estetica.

La collaborazione con l'industria, oltre a rappresentare la garanzia di rispettare le esigenze di economia e razionalizzazione del cantiere, è soprattutto il mezzo più efficace per l'autopromozione, per ampliare i rapporti col pubblico, e per imporre la propria cifra stilistica come "prodotto".

Viollet-le-Duc aveva affermato *"Oggi, lo stile ha disertato le arti per trovare rifugio nell'industria; ma potrebbe ritornare alle arti se si volesse applicare nel loro studio e nella loro valutazione un po' di quella ragione che noi sappiamo applicare alle cose della vita materiale"*¹³.

Guimard interpreta l'invito di Le Duc con l'obiettivo prioritario di utilizzare l'industria come *mezzo*, veicolo per l'affermazione del suo stile.

Nelle opere giovanili del periodo compreso tra il 1888 ed il 1895 - nella prima fase del processo di maturazione stilistica del linguaggio architettonico - risalta il carattere predominante di riscoperta dei valori medievali, che unito al principio di sincerità strutturale, riflette la lezione di Viollet-le-Duc ed ha sapore polemico e di rottura nei confronti della babele stilistica dominante.

In queste opere, Guimard - in lotta contro l'accademia ed alla ricerca di un'espressione propria - agisce sull'organismo edilizio: mettendo in risalto i valori delle superfici murarie, sostituendo il rilievo plastico con variazioni cromatiche e accostamenti di materiali; nei punti di forza, dove l'occhio sarebbe abituato a vedere i più bizzarri capitelli, attua semplici trapassi di materiale, con sezioni elementari appena sottolineate da scanalature; la funzione statica di archi e piattabande è pure evidenziata da inversioni di materiale, mentre quella degli architravi, è spesso sottolineata da strutture a gabbia in profilati di ferro che racchiudono mattoni di diverso colore (*Ecole du Sacre Coeur*) o da mattonelle a rilievo in *grés* e ceramica (*Hotel Jassedé*).

Proprio le piastrelle in ceramica ed in *grés* - oltre che le opere in ferro battuto e in ghisa - rappresentano, in maniera embrionale, l'elemento già propriamente *Art Nouveau*, in un'epoca che precede l'incontro con Horta, che per la critica contemporanea aveva determinato la conversione al *nuovo stile* dell'architetto.

Dunque, è lecito affermare che già nelle prime realizzazioni, è possibile intravedere - nel repertorio formale delle creazioni in ceramica ed in ghisa, le matrici di un linguaggio *Art Nouveau* - in cui i motivi da una partenza naturalistica giungono attraverso progressive stilizzazioni alle forme astratte del *Castel Béranger*.

3.2 Le iniziali tracce di espressione artistica.

Café-Restaurant "Au Grand Neptune" / 1888.

148, quai d'Auteuil (att. Quai Louis-Blériot), Parigi XVI-distrutto

...Maison sur le quai construite en pans de bois et briques, élevée sur terre-plein d'un rez de chaussée et d'un 1er étage sur le quai, avec retour en aile sur la cour d'un rez de chaussée seulement, et aile droite s'avancant sur le quai. ...¹⁴

A soli 21 anni ed ancora studente, Guimard riceve il suo primo incarico professionale: il progetto del caffè-concerto e ristorante *Au Grand Neptune*, sul Point-du-Jour al quai d'Auteuil. Il committente è un tal Monsier Obenfelder, gestore di caffè originario dell'Alsazia, ma proprietaria del terreno è la famiglia Grivellé, benefattrice di Guimard, presso la cui abitazione al 147, Avenue de Versailles, l'architetto risiedette per tutto il periodo degli studi¹⁵.

Il *Grand Neptune*, insieme ad altri 3 caffè-concerto - il grand concert des Bateaux-Parisiens, les Bosquets ed il casino du Point du Jour - era meta dei parigini la domenica, quando questi vi giungevano navigando la Senna a bordo dei caratteristici *bateaux-mouches*. Al suo interno si svolgevano attrazioni prevalentemente musicali, e secondo quanto riportano le cronache dell'epoca, le attività venivano sospese nella stagione invernale, soprattutto a causa della cattiva frequentazione dei dintorni, che di notte si affollavano di vagabondi¹⁶.

Costruito nel 1888, con carattere di costruzione provvisoria, fu demolito nel 1910, probabilmente in seguito ai danni subiti durante la famosa inondazione della Senna.

La documentazione iconografica superstite di questo edificio è molto povera; restano solo alcune cartoline postali e una vecchia fotografia - conservata alla *Bibliothèque historique de la Ville de Paris* - che ne illustra l'interno; per tale motivo risulta particolarmente complesso ricostruire l'esatta fisionomia della costruzione.

Da una descrizione risalente al 1901¹⁷, possiamo dedurre che si trattava di una costruzione in legno e mattoni dall'impianto ad L, con un doppio ordine di gallerie aperte verso la corte interna.

Un elemento meritevole di attenzione, in quanto preannuncia analoghe strutture lignee di opere più tarde, è il disegno della carpenteria nella testata verso il fiume della galleria del primo piano, con le diramazioni ramificate ad andamento curvilineo dei pilastri angolari.

Pavillon de l'Electricité / 1889
Esposizione Universale - distrutto

...Cette construction de bois et céramique, assimilable à une fabrique de jardin, modeste dans son emprise au sol, mais qui se posse du col tant qu'elle peut par sa toiture hypertrophiée et hérissée d'oriflammes, se veut comme une invitation au voyage - ce qui est bien dans l'esprit des expositions universelles - par son mélange de styles : néo-gothique dans ses lignes générales, mais avec de petites touches d'exotisme, orientaliste dans les arcs outrepassés des découpes de bois, japonisante dans le retroussé de la toiture...¹⁸

L'anno seguente Guimard si segnala all'attenzione della stampa specializzata con il *Pavillon de l'Electricité* all'Esposizione Universale del 1889, destinato ad ospitare dimostrazioni delle invenzioni dell'elettroterapeuta Ferdinand de Bojeres.

Si tratta ancora una volta di una costruzione a carattere provvisorio, costruita ai margini del centro ufficiale dell'Esposizione - le cronache dell'epoca ne descrivono l'infelice posizione, addossata alla palizzata della recinzione - e smontata subito dopo la fine della manifestazione, di cui non si conserva alcun documento grafico o fotografico, solo un disegno di H.Toussaint e una breve nota di commento di un autore anonimo in *"La Construction Moderne"*¹⁹.

Si tratta di un piccolo chiosco con struttura lignea e tamponamenti in ceramica decorata, nel quale accosta motivi neogotici, orientaleggianti e giapponesi.

Ibrida contaminazione di motivi goticheggianti e di un gusto del pittoresco stile *chalet* svizzero²⁰, in questo chiosco Guimard sperimenta l'impiego di un materiale quale la ceramica in architettura, che diventerà un elemento ricorrente nelle sue posteriori realizzazioni.

In questo aspetto si può scorgere l'influenza del pensiero di Viollet-le-Duc e della lettura degli *Entretiens sur l'architecture*, dove il teorico lamenta il ritardo dell'industria ceramica francese rispetto a quella inglese o tedesca, condannando gli architetti che, non avendo intuito le molteplici possibilità di impiego di questo materiale, non le avevano fornito l'adeguato sostegno²¹.

Hôtel Roszé / 1891

34, Rue Boileau - Parigi XVI

Tra il 1889 ed il 1892, mentre ancora frequenta l'*École des Beaux Arts*, Guimard costruisce nei dintorni di Parigi e nel XVI *arrondissement* alcune case d'abitazione: tra queste - opere di modesto impiego e quasi tutte scomparse - la sopravvivenza più significativa è rappresentata dall'*Hotel Roszé*.

In questo *hotel particulier*, sono presenti già quasi tutti i segni di quelle che saranno le sue predilezioni: *l'asimmetria, l'articolazione dei volumi, la denuncia delle scale all'esterno con lo sfalsamento delle aperture, l'inclinazione delle falde in contrasto con i cornicioni orizzontali del tetto a padiglione o a capriata che coprono gli altri due elementi del corpo di fabbrica, il guasto dell'apparecchiatura di mattoni intervallata da un grande arco di pietra del bow-window, l'inserimento di qualche maiolica nelle tinte del blu turchese e di qualche elemento in terracotta*²² (F.Borsi, 1978).

Questo piccolo *hotel*, il cui progetto risale al giugno-luglio 1891, fu completato prima della fine dell'anno, nel cuore di Auteuil, in una delle strade più antiche del quartiere, la rue Boileau, che all'epoca conservava ancora intatto il carattere di elegante sobborgo.

Edificata in un'area dove sorgeva il vecchio municipio di Auteuil - distrutto nel 1871 da un incendio - questa casa unifamiliare si iscrive nella linea dell'edilizia civile fortemente ispirata dalla lezione di Viollet-le-Duc.

La sua semplice ed elegante facciata, caratterizzata da volumi cubici e tetti di tegole a scarsa pendenza, richiama il modello della villa classica italiana, "*pseudo-fiorentina*"²³ (M.Rheims, 1985).

Tuttavia è evidente lo sforzo compiuto dall'architetto di movimentare il prospetto e di tradurre all'esterno le funzioni specifiche degli spazi interni, attraverso l'asimmetria fortemente marcata e la varietà di volumi, dislivelli e materiali, con il preciso intento di "*rendere il vero*", il ché costituisce la testimonianza di una lettura approfondita delle teorie del maestro Viollet-le-Duc.

In particolare, è da sottolineare, in quanto elemento che rivedremo spesso nelle sue realizzazioni postume, la diversificazione in forma, dimensioni e materiali utilizzati delle aperture, solitamente bordate di mattoni, pietra e terracotta, dove le finestre in disposizione obliqua segnalano all'esterno la presenza della scala.

Più personale è la ricerca del pittoresco, che si esprime attraverso la scelta dei materiali, e dimostra una già matura capacità di surrogare l'elemento ornamentale - limitato all'architrave e alle mensole scolpite da Aimé Octobre - con l'abilità di far risaltare i valori formali della tessitura polimaterica delle superfici murarie. Tali superfici sono vivacizzate dai colori: ocra e rosso dei laterizi, turchese dei mattoni ceramizzati, che ne anticipano l'uso nel *Castel Beranger*, grigio della pietra di cava e levigata, che compare per la prima volta in questa costruzione e diventerà un materiale ricorrente nelle realizzazioni di Guimard. Inoltre, un ruolo tutt'altro che secondario è affidato alle maioliche, per le quali l'architetto si avvale della collaborazione del ceramista Emile Muller.

Infine, per la prima volta Guimard concepisce il progetto di questo *hotel* come un'opera d'arte totale, come dimostrano i documenti conservati presso l'Archivio di Parigi, arrivando a disegnare alcuni elementi della sistemazione interna, quali il camino, i vetri e la tappezzeria, oltre che occuparsi del disegno del verde.

Hotel Jassedé / 1893

41, Rue du Point-du-Jour (att. Rue Chardon-Lagache) e
9, Grande Avenue de la Villa-de-la-Réunion - Parigi XVI

Pittoresque! Apparemment naïf! Voilà ce qui vient à l'esprit du passant qui jette un oeil sur cette petite maison qui borde la rue Chardon-Lagache²⁴.

Nell'*Hotel Jassedé*, completato nel 1893, sono già presenti, o perlomeno "latenti", tutti quegli elementi che pochi anni dopo, con la realizzazione del *Castel Béranger*, avrebbero sbalordito critici ed entusiasti dell'architetto.

Costruito in un lotto triangolare, per la prima volta, con l'*Hotel Jassedé*, Guimard rivela una discreta abilità nell'eludere le difficoltà proposte dalla particolare configurazione del sito, che imponeva inoltre, la saldatura della nuova fabbrica al muro - inclinato rispetto alla linea del fronte stradale - della proprietà confinante.

La prima difficoltà è aggirata con l'adozione di un impianto planimetrico a cannocchiale: i muri delle stanze principali sono ortogonali rispetto alla rue du Point-du-Jour,

mentre i muri degli ambienti di servizio sono ortogonali rispetto al muro divisorio. La seconda difficoltà viene superata dislocando la cucina e gli ambienti di servizio, bagno e guardaroba, nei vani confinanti con la proprietà adiacente, leggermente regolarizzati e senza perdita di superficie utile, mediante opportune inclinazioni delle pareti che li separano dalle stanze principali della casa.

L'organizzazione della pianta rivela una costante preoccupazione di economia, che si riflette nella tendenza a realizzare un impianto distributivo imperniato sul vestibolo, che funge anche da vano scale, limitando l'estensione del corridoio.

In elevazione, gli ingredienti della tessitura muraria sono gli stessi impiegati per l'*Hotel Roszé* - laterizi ocra e rossi, mattoni azzurri ceramizzati, pietra di cava e levigata - ma nuova è la poetica "*brutalista*"²⁵, così come la definisce il critico Borsi, che ne informa l'uso.

Borsi ha particolarmente insistito su tale aspetto del linguaggio *guimardiano*, enfatizzando l'importanza del riferimento che molti autori hanno avanzato con l'*art brut* di Jean Dubuffet, per sottolineare l'attualità di quella componente del gusto di Guimard che lo porta ad apprezzare come qualità, il carattere informe della pietra²⁶.

Tale poetica brutalista trionfa nell'utilizzo del singolare *opus incertum* nelle superfici del corpo di fabbrica principale verso la strada ed il giardino, dove sono messi a contrasto l'ordine geometrico del materiale artificiale, il laterizio, e l'informale del materiale naturale, i pezzi irregolari di pietra arenaria silicea; inoltre, ritroviamo altresì superfici di intonaco rustico e muratura di grossa ghiaia evidente. Guimard mostra una particolare predilezione per un materiale, la pietra di cava, che solitamente impiegata nelle parti basamentali degli edifici, o in architetture dal carattere utilitario, viene qui esibita, senza inibizione, nella facciata di una casa d'abitazione borghese.

*Tale esaltazione della qualità formale della materia bruta è un connotato del linguaggio di Guimard, che qui si afferma per la prima volta e che ricomparirà, non di rado, in opere successive*²⁷ (E.Godoli, 2004).

Al lavoro sulle masse e sui volumi si unisce quello del dettaglio: tocchi di mattoni turchesi smaltati e pannelli di arenaria o di ceramica decorata impreziosiscono i fronti.

La volontà di originalità si legge finanche nel tetto, con le rotture create dalle sporgenze dei lucernai, e le tegole e le decorazioni ceramiche delle linee di colmo, realizzate da Emile Muller, nel laboratorio di Ivry-sur-Seine.

Tali decorazioni insieme alle maioliche con motivi floreali stilizzati, utilizzati come ornamento delle facciate, saranno reclamizzate nel catalogo della *ditta Muller* pubblicato nel 1904²⁸; ciò dimostra che i primi tentativi di Guimard di avviare una collaborazione con l'industria si sono rivolti ad un settore - quello della produzione ceramica - tradizionalmente aperto all'apporto degli artisti.

Il carattere pittoresco, quasi di casa di campagna, è accentuato dalla particolare distribuzione e varietà di forme delle aperture, che ancora una volta rivelano l'organizzazione funzionale degli spazi interni.

Infine, la recinzione è in pietra e termina con una cancellata, con l'ingresso sulla strada sormontato da una larga tettoia a sbalzo, nella quale è ravvisabile la nota esotica di una componente di gusto giapponesizzante²⁹.

In definitiva, nella realizzazione di questo *hotel particulier*, con ogni elemento, Guimard tenta di concretizzare - sebbene non rinunci a manifestare una forte impronta di originalità - il principio della "*costruzione stessa che diventa architettura*", ovvero della forma che diventa espressione immediata del dato costruttivo, nel quale Viollet-le-Duc aveva individuato uno dei più importanti insegnamenti dell'architettura romanica.

Un'esplicita citazione degli *Entretiens sur l'architecture*, che possiamo considerare quale omaggio al maestro Le Duc, si individua nella facciata verso la strada, dove un elemento in acciaio profilato, poggia su una mensola in pietra e concorre a sostenere un'altra mensola - recante la firma del architetto e la data di costruzione della casa - che a sua volta, contribuisce a reggere lo spigolo aggettante del volume del primo piano. In questo elemento si scorge una trascrizione dei piastri inclinati a 45° illustrati negli *Entretiens*.

Infine, è da sottolineare che, per la prima volta, con l'*Hotel Jassedé*, Guimard affronta l'arredo interno in modo coerente ed integrale, rifiutando l'ecllettismo storicistico.

Guimard esporrà più volte questo *hotel*, a partire dal 1894, quando, abbandonata la *Société des Artistes Français*, espone al *Salon della Société Nationale des Beaux-Arts*, e, più tardi, dedicandogli la cartolina n°12 dello *Style Guimard*. Tra i documenti esposti figurano anche due acquerelli pubblicati in "*Documents d'atelier*" di *L'Art décoratif moderne* (V.Champier, 1899), che raffigurano, in vista prospettica, rispettivamente le facciate sulla strada e sul giardino, anche se il fronte sulla strada viene ritratto fantasmiosamente prospettante anch'esso su giardino³⁰.

Ecole du Sacré Coeur / 1895

9, Rue de La Frilliére, Parigi XVI - modificato

Grazie alla frequentazione della cerchia della *Société* ed ai contatti con il clero - instaurati in seguito all'intervento per una sorta di restauro di alcuni elementi di una cappella romanica - Guimard ottiene dai *Frères de Saint Esprit*, l'incarico di progettare la scuola del *Sacré-Coeur*, fino a questo momento, l'opera più impegnativa della sua carriera.

L'opera, che al pari di *Castel Béranger*, giunge a completamento nel primo periodo dell'attività di Guimard, è anche l'edificio con il quale - con una scelta che si sarebbe tentati di caricare di valore emblematico - è reso l'omaggio più esplicito a Viollet-le-Duc, il cui insegnamento aveva costituito, fino ad allora, la guida principale per l'esordiente architetto.

La lezione del teorico francese risulta in questa opera pienamente acquisita, nella radicale affermazione dell'idea di un'architettura che derivi la propria forma dall'espressione diretta e oggettiva del sistema costruttivo, realizzando in tal modo quella corrispondenza tra immagine e struttura, sogno di tante poetiche, da quella gotica a quella razionalista³¹.

Il progetto definitivo, depositato nel 1895, consisteva - oltre che nella scuola, destinata ad ospitare le aule - in una piccola costruzione, prevista come abitazione del custode, ed in un edificio abitativo per i religiosi, alto due piani, di cui non esiste traccia, e che secondo l'ipotesi più accreditata, non è mai stato realizzato per mancanza di fondi, ricavando le celle nel sottotetto; il tutto delimitato da una recinzione.

L'edificio come appare attualmente, non rispecchia il suo stato originario, avendo subito numerosi danni e distruzioni, soprattutto in seguito ai bombardamenti della seconda guerra mondiale, ed alla mancata tutela da parte delle amministrazioni, che nel 1976, non hanno evitato la demolizione della casa del custode e della recinzione.

La struttura, che si inserisce in un lotto rettangolare ed è appoggiata da un lato ad un muro cieco, è costituita su tre lati da muri portanti, e su quello di facciata, rivolto verso il piccolo giardino sulla strada, da un fronte caratterizzato da finestroni orizzontali di grandi dimensioni, che fanno sì che l'illuminazione nelle aule sia eccellente.

I solai, sul fronte verso la strada, gravano su una trave continua in ferro appoggiata a due supporti intermedi in

ghisa, disposti a forma di V, e coadiuvati alle estremità da due piastrini inclinati di 60°, collegati alle strutture murarie di testata. La particolare disposizione di queste colonne binate, poggianti su una base di pietra, oltre ad essere un esplicito richiamo ai contrafforti delle cattedrali medievali, è una puntuale citazione del progetto di sala di riunioni con mercato coperto al pianterreno, illustrato da Viollet-le-Duc nel dodicesimo *Entretien*³², dove pure sono proposti esempi di piastrini inclinati del tipo di quelli impiegati nella scuola del *Sacré-Coeur*.

A differenza del progetto di Le Duc, le colonne in ghisa si trovano sul piano di facciata, anziché su piani ad essa normali, consentendo così di poter fruire dell'intero spazio libero del pianterreno, con un grande porticato coperto, riservato ai giochi dei bambini, e dal quale partono le scale che conducono ai piani superiori.

In questa soluzione, non pochi critici, hanno riconosciuto una profetica anticipazione della liberazione del pianterreno perseguita con il sistema dei *pilotis* da Le Corbusier, che peraltro non nasconderà, anni dopo, la propria stima nei confronti di Guimard³³.

Al di là del significato di applicazione esemplare - si potrebbe dire "dottrinarìa" - dell'insegnamento razionalista di Viollet-le-Duc, questa scuola presenta numerosi neologismi nell'apparato decorativo che non vanno sottovalutati, tra cui i capitelli fitomorfi delle colonnine di acciaio delle finestre, che sembrano quasi passare inosservate nella massa del prospetto, ed il disegno delle colonne in ghisa del pianterreno, con forme inconsuete, estranee al repertorio storicista, preludio al naturalismo astratto che diventerà una componente essenziale dello *Style Guimard*³⁴.

*La ghisa appare affusolata e modellata con tipica plastica guimardiana, con scanalature a spigolo vivo e leggera torsione elicoidale verso la testata*³⁵ (F.Borsi, 1978), che riescono ad esprimere molto bene la tensione del metallo, che sembra colare sangue nelle pieghe tese a ventaglio che sagomano le colonne, come ha fatto notare il critico Claude Frontisi³⁶.

Al di sopra della trave a doppio T, che corre lungo tutta la facciata, Guimard lascia in evidenza la sezione costruttiva del solaio: su di essa terminano le putrelle di acciaio sulle quali sono impostate le voltine di calcestruzzo.

L'orditura strutturale risulta dunque chiaramente leggibile in facciata, ornata unicamente dalla tessitura muraria, caratterizzata dai ricorsi orizzontali della pietra alternati alle fasce in laterizio, di colore più chiaro rispetto a quello

usato abitualmente da Guimard, di tonalità rubinescente associato al colore *beige* della pietra.

La composizione, dunque, è affidata alle variazioni cromatiche e alla visualizzazione della struttura: il motivo della travata principale dalla quale sporgono le putrelle sostenenti la facciata a sbalzo, l'evidenziazione nel prospetto dell'impalcato del primo piano e della funzione portante dei due muri laterali, proseguiti fin sopra la copertura e in aggetto rispetto al filo di facciata, oltre che l'apertura non mascherata delle bocche di aerazione, sono elementi che testimoniano una volontà di espressione strutturale, che ancora non aveva avuto riscontro in edifici contemporanei, e che ritroveremo spesso in opere successive.

In definitiva, *tutto il fronte è ispirato all'utilizzazione espressiva dei dati costruttivi, a partire dalla muratura piena di mattoni con ricorsi in pietra e una sottile policromia, con le finestre ad arco leggermente ribassato al secondo piano con due esili piastrini in mattoni, grandi trifore al primo piano di sapore hortiano con le colonnette in ferro ed elementi in cotto, alla greca decorativa della testata del solaio appoggiata alla putrella in ferro dove si vedono, verniciature in bianco, le testate delle putrelle secondarie, e l'apparecchiatura in cotto delle voltine appoggiate ad elementi di pietra incastrati nell'ala delle putrelle stesse*³⁷ (F.Borsi, 1978).

Note

¹ Louis-Charles Boileau, *Causerie*, in "L'Architecture", 15 aprile 1899, p.127.

² Hector Guimard, *La renaissance de l'art dans l'architecture moderne*, in "Le Moniteur des Arts", XLIV, n.2399, 7 luglio 1899, pp.1465-71. Guimard ha tenuto due volte la conferenza: il 5 maggio, in occasione dell'inaugurazione della mostra sul *Castel Béranger*, ed il 12 maggio. Probabilmente erano poche le differenze tra i due discorsi: del primo si conosce solo il resoconto fornito da L.-C. Boileau (*Causerie*, op.cit.), il secondo è riportato integralmente in "Le Moniteur des Arts".

³ "Il *Castel Béranger* è dunque innanzitutto, un'opera in cui i principi di logica sono rispettati e che inoltre si richiama ai principi di Viollet-le-Duc." Cfr. Hector Guimard, *La renaissance de l'art dans l'architecture moderne*, op.cit, p.1470.

⁴ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, t. I, A. Morel & C. ie éditeurs, Parigi 1863, rist. anast. P.Mardaga, Bruxelles-Liège, 1977.

⁵ Franco Borsi, *Lo "Stile Guimard"*, in "Palladio", 1978, p.78.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, op.cit., p.451.

⁸ *Ibidem*, p.283.

⁹ *Ibidem*, p.164.

¹⁰ *Ibidem*, p.451.

¹¹ *Ibidem*, p.384.

¹² Ezio Godoli, *Hector Guimard*, Ed. Laterza, Bari 2004, p.4.

¹³ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, op.cit., p.189.

¹⁴ Claude Frontisi, *Guimard Hector Architectures*, Parigi, 1978.

¹⁵ Cfr. Jean-Pierre Lyonnet, *Guimard Perdu - histoire d'une méprise*, Alternatives éditions, 2003.

¹⁶ Cfr. Georges Vigne e Felipe Ferré, *Hector Guimard*, éditions Charles Moreau & Ferré, Parigi 2003.

¹⁷ Cfr. Claude Frontisi, *Guimard Hector Architectures*, op.cit., p.

¹⁸ *Ibidem*, p.

¹⁹ "[...] *Un de ces pavillons, très gracieux de composition, était l'œuvre de notre confrère M.Guimard. Il se trouvait en bordure de l'Exposition, adossé aux palissades en planches qui formaient la clôture. Le bois et la céramique étaient les seuls matériaux entrant dans sa composition. Notre croquis donne une idée de cette élégante construction.*", da *Pavillon d'Electricité à l'Exposition Universelle de 1889*, in "La Construction Moderne", 22 marzo 1890, pp.282-83.

²⁰ Cfr. Ezio Godoli, *Hector Guimard*, op.cit., p.14.

²¹ "Da sei anni l'Inghilterra - scrive Viollet-le-Duc - op. cit., t. II, Paris 1872, p. 334 - riconoscendo i vantaggi che si possono trarre dall'impiego delle terre cotte nelle costruzioni, ha dato un grande sviluppo alla fabbricazione di questi materiali artificiali. La Germania, dal canto suo, ha creato fabbriche importanti destinate a rifornire di terre cotte i costruttori. In questi due paesi questi ultimi si sono affrettati a cercare le condizioni favorevoli all'uso di questi utili materiali e, da una parte come dall'altra, i primi saggi hanno dato già risultati molto convincenti. Si è potuto constatare, nelle ultime esposizioni, quanto la Germania e

l'Inghilterra in particolare avessero perfezionato la fabbricazione di terre cotte, laterizi, terre modellate e stampate. Dei fabbricanti francesi hanno pure tentato di portare questa industria al livello ch'essa aveva raggiunto presso i nostri vicini. Hanno fatto sforzi e sacrifici considerevoli; molti hanno già ottenuto eccellenti risultati: ma sforzi perseveranti, sacrifici, si trovano, in questa circostanza come sempre in Francia, in presenza di una routine inesorabile e, salvo poche eccezioni, i nostri costruttori hanno disdegnato questa industria e si decidono solo raramente a applicarne i prodotti"; e più oltre (p. 336), così sintetizza i vantaggi dell'uso della ceramica nell'edilizia: "Questi rivestimenti di terra cotta smaltata [...] sono suscettibili di una manutenzione a tempo indefinito mediante un semplice lavaggio con la spugna e senza che vi sia bisogno [...] di erigere impalcature davanti alle facciate delle case per gratarle a secco o per spruzzarle di vapore con il pretesto di pulirle, con grande pregiudizio dei passanti e dei negozianti".

²² Franco Borsi, *Lo "Stile Guimard"*, op.cit., p.65.

²³ Felipe Ferré e Maurice Rheims, *Hector Guimard Arch.te*, Paris: Bibliothèque des arts, Parigi 1985, p. 14.

²⁴ *Ibidem*, p.16.

²⁵ Franco Borsi, *Lo "Stile Guimard"*, op.cit., p.66.

²⁶ Cfr. Franco Borsi ed Ezio Godoli, *Paris 1900*, Vokaer, Bruxelles 1976, p. 66; nuova edizione *Paris Art Nouveau, Architecture et Décoration*, Vokaer, Parigi 1989.

²⁷ Ezio Godoli, *Hector Guimard*, op.cit., p.15.

²⁸ Cfr. *Produits céramiques pour constructions et industries. Céramiques d'Art. Parigi 1904*, tav. C ed M. La notizia dell'esistenza di tali disegni, datati agosto 1893, per questi elementi di ceramica è stata ripresa da *Pionniers du XX siècle: Guimard, Horta, Van de Velde*, cat. Mostra, Musée des Arts Décoratifs, 1971, p.141.

²⁹ Cfr. Ralph Culpepper, *Le premières oeuvres d'Hector Guimard*, in "L'Architecture d'aujourd'hui", n.154, 1971, p.VIII.

³⁰ Cfr. Georges Vigne e Felipe Ferré, *Hector Guimard*, op.cit., p.38.

³¹ Cfr. E.Colombo & G.K. Koenig, *Hector Guimard 1867-1942*, in "Casabella", n.329, 1968, p.37.

³² Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, op.cit., t. II, p.64-66.

³³ Nel capitolo *Témoins di L'art decoratif d'aujourd'hui*, Crès, Paris 1925, p. 146, Le Corbusier pubblica una foto del vano scale di *Castel Béranger* e, anni più tardi, in *Manière de penser l'urbanisme*, Editions de l'Architecture d'aujourd'hui, Parigi 1946 (trad. it., Laterza, Bari 1965, p. 36), annovera Guimard tra i pionieri dell'architettura del XX secolo.

³⁴ Cfr. Alain Blondel e Yves Plantin, *Hector Guimard. Fontes artistiques*, cat. della mostra, Galerie du Luxembourg, Parigi 1971, p.6.

³⁵ Franco Borsi, *Lo "Stile Guimard"*, op.cit., p.69.

³⁶ Cfr. Claude Frontisi, *Guimard Hector Architectures*, op.cit., p.

³⁷ Franco Borsi, *Lo "Stile Guimard"*, op.cit., p.69.



CAPITOLO QUARTO

Il Castel Beranger

4.1 Genesi dell'opera.

Il *Castel Béranger*, il "capolavoro" di Guimard, rappresenta il coronamento del periodo della formazione dell'architetto ed il vertice qualitativo della produzione artistica appartenente alla prima fase della sua lunga e variegata attività professionale: è con questo edificio - che ancora conserva, iscritte nel suo organismo, le tappe di una rottura volontaria, di una sorta di secessione individuale in relazione alle scelte precedenti - che Guimard, attraverso un'abile e studiata operazione mediatica, segnala al mondo dell'architettura di inizio Novecento il fiorire di una personalità nuova e turbolenta.

La prima fase della progettazione di questo *immeuble de rapport* sembra con certezza si debba far risalire alla fine del 1894¹, periodo che i critici considerano una tappa decisiva nella biografia di Guimard, in cui due avvenimenti contribuiscono a propiziare l'ascesa professionale dell'architetto ed a promuovere una svolta nella sua architettura. Abbandonato l'organismo ufficiale della *Société Nazionale des Artistes Français*, espone per la prima volta al *Salon* della dissidente *Société Nazionale des Beaux-Arts*, presentando un bilancio delle proprie realizzazioni ed ottenendo come premio una borsa di viaggio di durata biennale. All'abituale soggiorno in Italia - per gli allievi dell'*Ecole des Beaux-Arts*, fruitori di analoghe borse di studio - Guimard preferisce recarsi in Gran Bretagna, accogliendo ancora una volta, il suggerimento del maestro Viollet-le-Duc, che negli *Entretiens* consigliava agli architetti lo studio delle case di campagna inglesi, ispirando nei giovani allievi la predilezione per l'architettura vernacolare ed il gusto per il pittoresco.

Tornato in Francia, sostenuto dalle nuove relazioni instaurate nella *Société Nazionale des Beaux-Arts*, Guimard ottiene alcuni incarichi professionali dalla *Société Historique d'Auteuil e Passy*, e conosce la vedova Fournier², appartenete alla borghesia cattolica di Auteuil,

che gli commissiona il progetto del *Castel Béranger*, una *maison de rapport* in Rue La Fontaine, nel XVI *arrondissement*.

Nel 1895, Guimard rinnova il suo viaggio in Inghilterra, spingendosi fino alla Scozia ed al suo rientro in Francia visita i Paesi Bassi ed il Belgio, dove a Bruxelles l'incontro con Victor Horta, segna l'inizio della sua definitiva conversione all'*Art Nouveau*.

Il *Castel Béranger*, progettato tra i due soggiorni, subisce in corso d'opera gli effetti del cambiamento di stile, puntualmente registrati attraverso una serie di disegni - consistenti in piante, prospetti e sezioni, conservati presso l'archivio di Parigi e nel *Musée des Arts Décoratifs* - che consentono di ricostruire giorno per giorno la genesi dell'opera.

In sintesi, la storia alquanto complessa dell'edificio, può riassumersi in tre periodi principali³:

- Dal "*Bulletin municipal officiel*" sappiamo che la richiesta per la costruzione di "un edificio" fu depositata presso la Prefettura della Senna il 19 febbraio 1895⁴ (*indirizzo: Rue La Fontaine ed Hameau Buolainvilliers XVIe; proprietario: Fournier; architetto: Guimard; tipo: costruzione*).

Il termine utilizzato per definire il tipo di immobile oggetto del permesso - "costruzione" riportato al singolare - fa presupporre che, in questa prima fase, si trattasse di un progetto di dimensioni modeste, che successivamente Guimard trasformò in qualcosa di molto più ambizioso e redditizio.

Il *fondo Guimard* contiene altri progetti datati 7 e 26 febbraio, mentre i progetti conservati presso l'Archivio di Parigi risalgono al 10 e 15 marzo 1895.

Esistono innegabili differenze tra questi primi progetti e l'opera costruita, anche se esse riguardano principalmente gli apparati ornamentali, e comunque l'introduzione di elementi lessicali di derivazione *hortiana* non altera sostanzialmente il carattere dell'architettura del progetto di marzo del 1895.

- una seconda domanda di permesso di costruire fu depositata il 27 giugno 1895 e riporta la stessa dicitura della prima, ad eccezione del termine "costruzione", indicante la natura dei lavori, che stavolta appare al plurale. Solo una modifica sostanziale, quale ad esempio un ampliamento del progetto originario, potrebbe spiegare il motivo

per cui due permessi di costruzione siano stati depositati a distanza di quattro mesi l'uno dall'altro.

Inoltre, la lettera a firma di Madame Fournier di accompagnamento al *dossier de voirie*, non risulta datata ma è timbrata 28 giugno 1895 e reca la dicitura: "*Nouveaux plans/repris 27 giugno 1895*", dove il termine "*repris*", tradotto letteralmente "corrette", crea non pochi problemi di interpretazione. Sembra poco probabile che tali progetti possano essere stati corretti e depositati lo stesso giorno in cui la domanda di permesso di costruzione fu consegnata. Molto probabilmente, si è trattato di un errore di battitura, per cui "*repris*" avrebbe dovuto essere "*remis*", letteralmente "depositate", oppure il termine "*repris*" è giusto, ma si riferisce al vecchio progetto di febbraio.

Infine, dal raffronto dei progetti appartenenti ai due periodi sopra citati, emerge un'unica modifica sostanziale nella pianta del piano terra, dovuta all'installazione all'angolo dell'edificio dello studio dell'architetto.

- il 16 settembre 1895 viene concessa l'autorizzazione a costruire "*tre edifici abitativi ubicati: 1°) un edificio lungo rue La fontaine, con l'ala destra sulla corte, cantinato e composto da un pianterreno, cinque piani in pietra squadrata e un sesto in parte squadrato e in parte rivestito; 2°) a prolungamento di questa stessa ala, un edificio con cantine e pianterreno, costituito da cinque piani in pietra squadrata e un sesto piano sottotetto; 3°) un edificio con retro affacciato in fondo alla corte e facciata rivolta verso Hameau Béranger, con cantine e pianterreno, costituito da quattro piani squadrati e un quinto piano sottotetto. Questi ultimi due edifici formano su tre lati una seconda corte, chiusa sul quarto lato da un muro divisorio...*" (Archivio di Parigi).

I lavori furono intrapresi nell'autunno del 1895, e alla fine del 1896 il grosso dell'opera era terminato, mentre i lavori di sistemazione degli interni e degli apparati ornamentali si protrassero fino al 1898.

L'impressionante numero di disegni conservati nel *fondo Guimard*, permette di ricostruire l'esatta cronologia delle successive creazioni dell'architetto⁵.

Dunque, gli anni 1895-1898, furono in gran parte dedicati alla progettazione dell'edificio, e Guimard profuse un grande impegno nel seguire tutte le fasi di realizzazione dell'opera che curò nei minimi dettagli.

Il primo progetto: l'influenza di Viollet-le-Duc.

*La grande ombre de Viollet-le-Duc souriait devant
l'œuvre de Guimard comme le bon aïeul sourit à l'enfant
issu de son sang, de son cerveau et de son cœur⁶.*

afferma nel 1899, l'architetto Stanislas Ferrand, contemplando il fronte di *Castel Béranger*, da poco premiato al *Concorso di facciate* istituito per la città di Parigi.

Dal confronto tra i primi progetti, conservati presso l'Archivio della Città, e l'opera costruita, è facile constatare che tra essi esistono innegabili differenze, anche se queste riguardano principalmente gli apparati decorativi; al contrario, la struttura resta pressoché immutata - corrispondendo la documentazione d'archivio alla fisionomia attuale del *Castel Béranger* - e dal punto di vista stilistico, si ricollega al primo periodo creativo di Guimard, ponendosi sulla scia dei piccoli *hotel* dal carattere pittoresco costruiti nel *XVI arrondissement*.

Dall'analisi dei disegni risalenti al giugno 1895, è possibile dedurre che la prima versione del progetto - caratterizzata da un tono medioevale e da un rigoroso apparecchio di pietra squadrata - più di qualsiasi altra creazione *guimardiana*, appare come una concreta applicazione dei principi enunciati da Viollet-le-Duc.

Tuttavia, è innegabile che il *Castel Béranger*, prima di tutto, incarni i principi della scuola razionalista francese e sia espressione del rigetto e della condanna dei canoni di uniformità e monotomia caratteristici della scrittura di ispirazione hausmanniana, che sin dall'inizio degli anni 1880, animava la scena architettonica parigina, traducendosi in una serie di prescrizioni edilizie imponenti la continuità lineare delle facciate.

L'assenza di piatezza e simmetria nell'*immeuble* di Guimard, lo spingono ad affermare: "Il *Castel Béranger* è un'opera in cui, pur appellandosi ai principi di Viollet-le-Duc, si rispettano prima di tutto i principi della logica".

Nel disegno dei fronti sono totalmente bandite la planarità e la simmetria, condannate dal teorico francese in ragione del loro carattere fittizio: "la simmetria non è per nulla una condizione dell'arte, come molte persone affermano di credere, è un'abitudine degli occhi, nient'altro"⁸.

Al contrario, il *Castel Béranger* presenta facciate mosse da volumi turrati e colonne di *bow-windows*, che suggeriscono l'impressione di una crescita organica, per successive addizioni.

La complessa articolazione delle facciate, caratterizzate da volumi arretrati e sporgenti, ed ulteriormente accentuata dalla verticalità e dalla varietà dei materiali di rivestimento impiegati, risulta pienamente leggibile, consentendo di individuare disposizione e funzione dei volumi interni.

Le verticali di *bow-windows*, denunciano all'esterno la presenza delle sale da pranzo, che in tal modo acquistano maggiore luminosità.

Le sale da bagno, anche in funzione di una razionale ottimizzazione degli spazi interni, sono ricavate in volumi sporgenti, che contribuiscono ad accentuare il carattere di pittoresca varietà del fronte.

La presenza del vano scale, è segnalata all'esterno tramite la diversa disposizione e forma delle finestre, riproponendo un espediente formale molto frequente nelle costruzioni di Guimard del primo periodo della sua attività artistica in cui, il disegno, la dimensione e la collocazione delle aperture è espressione di una gerarchia formale.

Il rischio di aridità analitica che poteva scaturire da un simile approccio, viene scongiurato dal gioco colorato dei materiali usati.

La scelta delle tecniche e dei materiali da costruzione - ispirata, oltre che da principi estetici, anche da principi economici e strutturali, in aderenza alle istanze di "necessità" e "sincerità costruttiva" espresse da Viollet-le-Duc - dimostra quanto Guimard fosse al passo con i tempi ed abile nel trarre vantaggio dai sorprendenti progressi raggiunti nel campo della stereotomia della pietra, dell'associazione tra pietra molare e cemento e tra mattone forato e travetti di ferro.

Colore e tessitura dei materiali partecipano alla traduzione delle molteplici articolazioni della facciata; ed il desiderio di economia dei costi si esprime nella volontà di non dissimulare in alcun modo le necessità della costruzione.

A tal proposito, il 15 gennaio 1899, il pittore Paul Signac, scriveva al suo *Journal*: "[...] *Guimard mi disse:...nascondere il meno possibile la natura dei materiali - che il legno resti legno etc - e se per delle ragioni pratiche si è costretti alla simulazione, si preservi il più possibile il carattere di ciascun materiale, se non nel colore, per sfuggire da ogni imitazione, almeno nei toni per mantenerle logiche*".

Pertanto la scelta dei materiali di costruzione, tutt'altro che arbitraria, scaturisce da una riflessione sia estetica che economica, in quanto, secondo l'architetto, il materiale deve rimanere visibile al fine di mostrare il suo ruolo

nella struttura generale, un ruolo che gli viene attribuito dalla sua stessa natura; quindi i vari materiali vengono utilizzati lì dove le loro caratteristiche meccaniche ne suggeriscono l'impiego.

Con questa premessa, la pietra da taglio⁹, indispensabile ma onerosa, svolge un ruolo ridotto e viene adoperata nelle parti della struttura dell'edificio richiedenti maggiore resistenza, mentre la meno costosa ma ugualmente resistente pietra molare viene utilizzata nel fronte sull'*hameau*, meno "nobile" di quello che affaccia sulla strada.

Il mattone, nelle varie tonalità del rosso, quelli di Sannois, e grigio, quelli di Borgogna - usati lì dove non rischiano di compromettere la stabilità dell'edificio - compaiono nelle parti che vogliono esprimere un maggiore senso di leggerezza, ovvero nelle zone alte e negli avancorpi; i mattoni smaltati nei toni verde, blu e rosa, maggiormente decorativi, impreziosiscono i muri delle verande e dei *bow-windows*.

All'interno usa il mattone forato, associato a putrelle metalliche per i pavimenti.

Logica e molteplicità governano anche la disposizione degli spazi interni ed il carattere di pittoresca varietà ostenta all'esterno la varietà delle piante degli appartamenti, oggetto di particolare cura da parte dell'architetto, attento a soddisfare le istanze di individualità espresse dalla clientela borghese.

Il *Castel Béranger* è una *maison de rapport* di sei piani, del tipo delle case d'affitto, che rappresentavano a quel tempo una forma di investimento dal rendimento sicuro.

Si sviluppa al suolo su una superficie di circa 700 m², in un lotto rettangolare con i lati lunghi rispettivamente: 24 m, quello del fronte principale su la rue La Fontaine, e 30 m, quello di profondità prospettante su l'*hameau Béranger*.

L'edificio è composto da due corpi di fabbrica paralleli, collegati da un'ala con il vano scala, a formare una U intorno ad una corte aperta sull'*hameau Béranger*.

E' significativo notare che criteri logici governano pure l'ammontare degli affitti che venivano calcolati, oltre che sulla base dell'ampiezza, in funzione della vista di cui godevano; inoltre, gli affitti del corpo affacciante sulla strada, erano diversificati a seconda che gli appartamenti fossero orientati verso l'*hameau* o la rue La Fontaine.

Guimard, per la prima volta, si confronta con un tema molto impegnativo, non solo per le dimensioni dell'opera da realizzare, ma anche per la molteplicità delle funzioni che l'*immeuble* avrebbe accolto al suo interno: *boutiques*,

servizi comuni e lo studio dell'architetto, al pian terreno dell'edificio, abitazioni nei successivi cinque piani (con tre appartamenti in ciascuna delle ali, di cui uno di quattro vani e due di tre), *ateliers* per artisti, al sesto piano, e stanze del personale di servizio nel sottotetto, al settimo piano. Dall'analisi delle piante progettate da Guimard, emerge con forza il carattere di ostentata varietà della distribuzione interna degli appartamenti, che sono stati oggetto di particolare cura da parte dell'architetto - attento a soddisfare l'istanza di individualità espressa dalla clientela borghese e ad assicurare il massimo *comfort* - garantendo le condizioni ottimali di aerazione ed illuminazione. Di conseguenza, in tutti gli appartamenti, allo scopo di ottimizzare la gestione dello spazio ed evitare gli angoli bui, vengono soppressi i corridoi lunghi e stretti, e sostituiti da ampie e ben illuminate anticamere, che negli appartamenti che si affacciano sulla strada, costituiscono uno spettacolare disimpegno, sulle quali si aprono i diversi ambienti della casa, in tal modo, comunicanti senza istituire passaggi obbligati¹⁰. In particolare, la sequenza cucina-tinello-sala da pranzo, risulta ben concepita ed appare come un'ulteriore applicazione dei principi enunciati da Viollet-le-Duc¹¹. Al fine di ingrandire le stanze, per intrinseca conformazione non molto spaziose, alcune sale da pranzo vengono concepite come giardini d'inverno, sopprimendo il muro divisorio che le separa dalle anticamere, e sostituendolo con pilastri in ghisa, che consentono alla luce naturale di filtrare fino al fondo dell'ambiente.

*Inoltre...certo, non esistono vere e proprie stanze da bagno, ma piuttosto angusti gabinetti. Non c'è l'ascensore e la vista di cui si può godere varia da appartamento ad appartamento: l'affitto, d'altronde veniva calcolato, oltre che sulla base dell'ampiezza, anche in funzione dello spazio prospiciente gli appartamenti*¹² (P.Thiebaut, 1997).

Tuttavia, i principi di razionalità ed il *comfort* che hanno dettato gli impianti distributivi degli appartamenti, sono stati una chiave del successo del *Castel Béranger*, presso alcuni settori della critica e presso il pubblico.

L'*immeuble de rapport* realizzato da Guimard, incontrò il favore del pubblico, rivelandosi un successo imprenditoriale che confortò le aspettative della vedova Fournier: ancora prima che la casa fosse ultimata, venticinque appartamenti su trentasei avevano trovato locatari.

Tra gli inquilini illustri del *Castel Béranger*, il pittore Paul Signac, che occupava il sesto piano, con fronte sulla rue La Fontaine, con abitazione e laboratorio, e che, nel 1897,

in una lettera indirizzata a F.Fénéon, descriveva in termini entusiastici la sua permanenza nell'edificio: "*Evidemment il y a des choses ratées et de mauvais goût, des fautes et des erreurs...c'est trop criard, trop clair, trop mirobolant, mais avec des tas d'installations très pratiques...*"³.

Signac mostra di apprezzare particolarmente il *comfort* dell'abitazione, al quale aveva concorso una dotazione di impianti tecnologici d'avanguardia, in grado di fornire acqua e gas a tutti i piani⁴, oltre che il telefono.

Grazie allo sperimentalismo ed ai principi di razionalità e sincerità costruttiva - ereditati da Viollet-le-Duc - Guimard riesce a contenere i costi di costruzione: le travi in ferro della struttura orizzontale sono lasciate in vista, sia nelle scale che all'interno degli appartamenti, dove tramite mensole in ghisa, diventano un singolare partito decorativo.

L'attenzione per le più recenti novità dell'impiantistica, e più in generale per la tecnologia moderna, è una componente essenziale del razionalismo di Guimard, che nel *Castel Béranger* fornisce molteplici esempi del suo sperimentalismo: uno su tutti, l'adozione, nella parete divisoria tra due vani scale (padronale e di servizio) - abile espediente che consente di contenere ulteriormente i costi di costruzione - del sistema di *briques de verres soufflés*, una sorta di vetrocemento, brevettato dall'architetto svizzero Falconnier, che precede di sei anni l'utilizzazione delle stesse mattonelle da parte di Perret nella scala della casa al 5 bis, Rue Franklin.

Da tutto ciò emerge con chiarezza che "*di romantico Castel Béranger aveva solo il nome*"⁵ (P.Signac, 1899), mentre è da considerarsi piuttosto come l'opera di un razionalista, e fu in questa chiave che venne considerato dalla critica qualificata.

Riprendendo un'espressione di Signac, "*...appare non solo come l'opera di un razionalista, ma soprattutto come il frutto di uno spirito critico e logico costantemente in risveglio, e tutt'altro che distratto. L'ingegnosità delle articolazioni interne e dell'assemblaggio dei volumi, oltre che la scelta giudiziosa dei materiali, ne fanno una creazione, che la critica qualificata è concorde nel considerare come una soluzione originale, convincente e simpatica al problema economico e sociale dell'abitazione salubre ed a buon mercato*"⁶.

Tuttavia all'epoca della realizzazione dell'*immeuble*, il carattere accidentato dei prospetti, destò non poco stupore nei contemporanei che, ironizzarono con il gioco di parole "*Castel derangé*" (disordinato).

Non pochi critici inoltre - condannando l'applicazione ad una tipologia urbana di un carattere pittoresco proprio delle residenze di campagna e suburbane - hanno limitato il valore di modello di architettura urbana del *Castel Béranger*, con l'osservazione che Guimard aveva potuto concedersi tanta libertà in quanto l'aveva realizzato ad Auteuil, un *arrondissement* che ancora conservava qualcosa del carattere agreste del villaggio dal quale aveva avuto origine¹⁷.

Il secondo progetto: le matrici del linguaggio e l'influenza di Horta.

*Non seulement Guimard s'inspirait ouvertement de mon architecture, mais il adoptait jusqu'aux figures verbales de mes conversations qu'il accompagnait de metes gestes*¹⁸.

Victor Horta

Ciò che nel *Castel Béranger* sollevò le maggiori perplessità e polemiche, furono i neologismi *Art Nouveau* che dilagano nell'apparato ornamentale, all'epoca della sua realizzazione, unanimamente letti come "belgicismi".

I "vigorosi arabeschi"¹⁹ (P.Signac, 1899) della decorazione interna ed esterna non suscitarono pareri unanimi: in riferimento ad essi non si parlava più di razionalismo o logica, bensì di incoerenza, talvolta giudicata persino "diabolica". In realtà, sono ben più complesse le matrici del linguaggio decorativo e ben più varie le forme d'espressione del talento d'*architecte d'art* di Guimard.

A ben guardare, nel *Castel Béranger* sono impresse tutte le tappe della metamorfosi che ha portato alla piena adesione di Guimard ad un linguaggio puramente *Art Nouveau*, allora totalmente sconosciuto in Francia; se l'apparato decorativo esterno e le sistemazioni interne appaiono spesso frenati e parziali - in quanto tappe intermedie del percorso verso la definitiva conversione al nuovo linguaggio artistico - il disegno delle parti comuni, *in primis* del vestibolo, rappresentano la vera rivoluzione per l'omogeneità di stile che le contraddistingue.

Dall'analisi di questo percorso, l'influenza di Horta, che alcuni critici non mancarono di definire di fondamentale importanza, appare fortemente ridimensionata.

La visita all'*Hotel Tassel* ed i colloqui con il suo autore non hanno costituito per Guimard una "rivelazione", come

alcuni critici hanno affermato parlando a tal proposito di "via di Damasco" per l'architetto che, "all'improvviso", avrebbe fatto confusamente risvegliare in lui "tutta una teoria sul valore espressivo delle linee e dei colori, nella decorazione di un appartamento come nella costruzione di una cosa o di un immobile"²⁰ (V.Champier, 1899).

Piuttosto l'incontro con Horta ha rappresentato per Guimard un chiarimento, l'elemento catalizzatore di un processo già in atto: egli vi ha trovato una conferma ed un esempio realizzato dell'ideale, fortemente perseguito, di un'architettura intesa come *opera d'arte totale*, concretizzazione dell'aspirazione all'*art dans tout* proclamata dagli ideologi e dai protagonisti dell'*Art Nouveau*.

D'altronde, era questa la meta verso cui tendevano le sue prime esperienze, che rivelavano l'istanza di una progettazione integrale che investisse l'organismo architettonico, l'arredamento e l'apparato ornamentale.

Solo nell'*Hotel Jassedé* gli era stato concesso di compiere un'impresa di tal tipo, ed il costante interesse per il disegno di elementi accessori, come ad esempio le ceramiche decorative, dimostra quanto fosse radicata in lui l'idea di un'architettura elemento motore del rinnovamento delle arti applicate, conseguenza della sua formazione culturale di ispirazione goticista.

L'intesa con Horta, che si realizza innanzitutto sul piano dell'ideologia estetica, è in parte dovuta alla formazione di ambedue gli architetti alla scuola di Viollet-le-Duc e del neomedievalismo ottocentesco.

Le realizzazioni dell'architetto belga rappresentano per Guimard un modello di controllo unitario e totale del progetto, ed in quanto tali, non lo convincono pienamente, dal momento che giunge a rimproverare come mancanza di consequenzialità l'adozione nell'*Hotel Tassel* di camini e carte da parati importati dall'Inghilterra²¹.

Inoltre, rispetto ai prototipi belgi, caratterizzati dall'individualità del committente, che li rende case "tagliate su misura" (F.Borsi, 1978), il *Castel Béranger* pone tutti i vincoli di un'anonima casa d'affitto.

Guimard affrontò con la stessa aggressività progettuale nei confronti di tutti i particolari, il problema della redditività economica, arrivando, con lo scopo di diminuire i costi, ad affrontare in modo embrionale la serializzazione di elementi ripetuti, di notevole impegno decorativo, che costituirà un filone di ricerca successivamente portato avanti.

E' un dato di fatto, quindi, che Guimard, lungi dal seguire pedissequamente gli esempi proposti da Horta, ne acco-

glie piuttosto i principi che sono alla base dell'ideologia estetica, pervenendo ad una rapida interpretazione del tutto personale e ad una maniera di composizione che non trova equivalenti nella linea belga, inventando una vera *Arte Nuova "alla francese"*; o sarebbe più corretto dire *"alla Guimard"*²² (C.Frontisi, 1978).

Tornando alle matrici del linguaggio architettonico di Guimard, ed ai principi ereditati dal maestro belga che hanno contribuito alla formazione di un proprio vocabolario plastico, questi si riassumono nella celebre boutade pronunciata da Horta: *"Non è il fiore che mi piace prendere come elemento d'ornato; è lo stelo!"*²³.

Guimard ne propone una personale traduzione, parlando nel corso della conferenza al "Figaro", di un'arte che *"non consiste nella copia della natura"*, ma *"nella copia del pensiero delle opere della natura"*²⁴ (H.Guimard, 1899).

Dunque, nell'*Hotel Tassel*, in particolare nei pavimenti, nelle pitture murali delle pareti delle scale, nelle vetrate dei *bow-windows*, egli aveva trovato un modello di decorazione astratta, fondato sul valore espressivo della linea che travalica la semplice riduzione al loro scheletro delle forme naturali.

Tuttavia, come ha colto, forse in modo un po' estremistico, il critico americano Henri Frantz in un articolo del 1901: *"una generale idea direttrice ha guidato l'architetto [...] Questo fine è stato evitare completamente ogni ornamento derivato direttamente dalla natura [...] Qui noi non troviamo nulla della decorazione in cui l'artista ha adattato le forme naturali, non fiori, né tipi vegetali. La linea sola è ciò su cui Guimard fa affidamento: egli trae tutti i suoi effetti dall'uso della "linea" o di combinazioni di linee"*²⁵.

Pertanto, Guimard nel suo operare - che pretende di essere analogo a quello della natura, o meglio, di applicarne le leggi formali - finisce con l'annullare ogni residuo naturalismo ed il suo inimitabile vocabolario stilistico procede in un organicismo vegetale, particolarmente suggestivo, pur restando risolutamente sul versante dell'astrazione.

Anche il critico Borsi, analizzando il rapporto tra naturalismo e astrazione nel linguaggio guimardiano, ha sottolineato che in tutti gli *exploits* decorativi guimardiani, solo in modo molto mediato, è possibile cogliere il riferimento floreale o vegetale, la famosa *"tige" hortiana*, per avviarsi piuttosto, attraverso una decantazione del dato naturale, zoomorfico, o di ispirazione vegetale, verso una vera e propria ricerca informale²⁶.

La linea da Guimard non è concepita come ente astratto, ma come derivata dalla natura, senza tuttavia imitarla: obiettivo dell'artista è riprodurre la struttura, ovvero il principio che ne regola la crescita. D'altronde, è un dato di fatto che il carattere vitalistico delle linee ispirate ai meccanismi germinanti della natura - come a dire ad un principio organico in espansione - resta l'elemento principe dello stile *Art Nouveau*; pertanto, il motivo vegetale, o fitomorfo, diventa il soggetto privilegiato ad esprimere questo concetto.

Se agli occhi dell'architetto lo stelo godeva di preferenze rispetto al fiore, era perché meglio si prestava, con le sue eleganti curvature e il suo flessuoso sviluppo lineare, a rappresentare la logica di un organismo naturale.

Da tale punto di vista Guimard può essere accostato all'architetto spagnolo Gaudì, anche se gli manca, di quest'ultimo, il trattamento plastico della linea.

Forse è proprio l'uso della linea come mezzo espressivo ad accomunare Guimard, Horta e Van de Velde, "*Pionieri dell'Architettura del XX sec*", come li definì una mostra dedicata alla loro opera nel 1971 al *Musée des Arts Décoratifs*; benché essi si distinguano su aspetti fondamentali, che ne riguardano l'interpretazione e la funzione. Van de Velde sperimenta la linea dinamica e astratta quale "elemento di montaggio"; per Horta la linea è un accessorio, un ornamento grafico che serve a ravvivare le strutture in ferro; Guimard mira alla spazializzazione della linea. La linea di Guimard non offre le sinuosità cicliche, tipiche di quella di Horta, al contrario mantiene le tracce verticali, che le donano un'impressione di gioiosa vitalità; inoltre, attraverso un gioco di repentine deviazioni, di sviluppo di tracciati e di curve più o meno lunghe, attua una audace rottura di equilibri.

Nel periodo 1895-98, della costruzione di *Castel Béranger*, Guimard è all'avanguardia nella sperimentazione di un ornato astratto. Il gioco sapiente messo in atto dall'architetto - interamente fondato sull'impiego di linee e di involucri di linee - viene impiegato nelle architetture come nei saggi di grafica del biennio 1898-99.

Modanature e movimenti nervosi investono così tanto la pietra che il legno, e composizioni astratte si adattano ai vetri, al ferro forgiato, alla ceramica, alla carta da parati, al tessuto, ai saggi di grafica come dimostrano: il frontespizio dell'*Albo Le Castel Béranger*, 1898; la copertina della "*Revue d'Art*", 1899; i biglietti d'invito ed il manifesto dell'*Esposizione* nelle sale del "*Figaro*", 1899.

Alla luce di tali considerazioni, tornando all'analisi delle fasi di progetto di *Castel Béranger*, è possibile comprendere la logica del linguaggio architettonico dell'architetto ed il carattere sostanzialmente *ibrido*²⁷ che l'edificio viene ad assumere nella sua fisionomia attuale.

Nel 1895, di ritorno dal Belgio, Guimard convinse la committente, Madame Fournier, a modificare l'originaria e più storicizzante versione del progetto, per imprimervi il nuovo linguaggio, che farà di una banale casa di appartamenti d'affitto, una delle opere più celebri della storia dell'architettura.

L'ossatura dell'edificio, che rispecchia i progetti di giugno 1895, non viene in nulla modificata; l'apparato decorativo - concepito e realizzato al ritorno dal viaggio in Belgio e in seguito all'incontro con Victor Horta - testimonia la formidabile rivoluzione intervenuta, che porta l'architetto all'acquisizione di un linguaggio personale.

La ricerca di astrazione attinge i vertici qualitativi nel disegno dell'ornato bidimensionale e scultoreo che viene ad animare i fronti e gli interni del *Castel Béranger*.

Così, mentre la pietra di rivestimento, in prossimità delle aperture, viene ad essere segnata da pieghe che ne scavano ed ondulano le superfici, dando luogo a quello che Boileau definisce lo "spiegazzamento"²⁸ (L-C.Boileau, 1896) dei materiali; il disegno delle grate in ferro, che nel progetto originario richiamava i motivi geometrici del repertorio dell'*Hotel Jassedé*, si proietta in volute nervose; le fonti decorative si animano di figure fantastiche; le finestre si impreziosiscono di vetrate policrome.

Ludwing Hevesi in un passo di *Acht Jahre Sezession* (Marzo 1897- Giugno 1905) descrive in questi termini l'apparato decorativo concepito da Guimard nel *Castel Béranger*: *Questo "stile gambo" impronta tutta la casa, all'interno e all'esterno. Ovunque su grate, balaustre, superfici murarie, vetrate, pavimenti a mosaico, ringhiere e mobili - il tutto disegnato da Guimard - è evidente questo stile ornamentale. Egli lo trasforma in un sistema decorativo completo come mai ne erano stati concepiti*²⁹.

Per alcuni elementi, Guimard si mostra estremamente vicino agli esempi proposti da Horta, mentre in altre creazioni, l'architetto perviene ad un'interpretazione del tutto personale della linea belga.

Il disegno delle *feronneries* di molti elementi che impreziosiscono l'angolo dell'edificio, attribuendogli una notevole carica espressiva, richiamano alla mente le analoghe creazioni in ferro del maestro Horta, tra questi: la tettoia a

sbalzo al piano terra, che segna l'ingresso allo studio dell'architetto, la loggia al secondo piano, e le putrelle del balcone al quarto piano.

Tutti questi elementi mostrano in facciata, un'espressione formale molto incisiva ed equivalente a quella del decoro interno, dove ogni elemento, dal disegno del mobile più complesso a quello della maniglia della porta, fornisce materia di creazione autonoma.

Ad esempio, nel disegno delle vetrate policrome la decorazione evoca, nella forma e nel colore, i diagrammi anatomici del sistema sanguigno, [...] *sulle ampie vetrate...No, per quanto originali, essi risultano forse un po' troppo anatomici. Fissati nei loro blu, rossi e gialli, evocano decisamente i diagrammi anatomici del sistema sanguigno: le arterie rosse, le vene blu, i vasi linfatici gialli*³⁰ (L.Hevesi, 1906); tuttavia, l'istanza formale non prevarica il dato funzionale, come dimostra la scelta di limitare le superfici a colori alle parti di contorno per consentire una buona illuminazione³¹.

L'apparato decorativo di *Castel Béranger* include il decoro bidimensionale delle carte da parati, delle decorazioni a stucco delle pareti e dei mosaici, che impreziosiscono ogni ambiente dell'edificio. Nei motivi ondulati delle carte da parati, molti critici hanno rintracciato echi cino-giapponesi, nei geroglifici evocatori di scritture ideogrammatiche. Tuttavia è soprattutto nel disegno del cancello sull'*hameau* e del portale di accesso sulla rue La Fontaine che il decorativismo bidimensionale di Guimard attinge i suoi vertici qualitativi.

Nella decorazione del *Castel Béranger*, a lato di un ornato bidimensionale, espressione di una ricerca grafica fondata sull'impiego di linee curve, gioca un ruolo da protagonista quello scultoreo.

Nelle decorazioni scultoree non è errato intravedere, come ha proposto Soulier³², un legame ideale con la tradizione rococò francese, che si intreccia con le reminiscenze delle figurazioni mostruose delle cattedrali gotiche individuabili nel bestiario fantastico e nelle maschere grottesche di ghisa che popolano le facciate.

Scrivono Le Gaulois : *"La chiamano la Casa dei Diavoli. Questo nome è abbastanza giustificato. Vi è dal piano terra fino al tetto una folle ascesa di figure contorte, di gruppi fantastici, dove l'artista voleva poter rappresentare delle chimere, ma dove il popolo vede soprattutto demoni, e che fanno fare il segno della croce ogni venti passi alle anziane donne del quartiere. Vi sono diavoli alle porte, alle*

*finestre, sui finestrini degli scantinati, sui balconi e sulle vetrate, e mi è stato detto che all'interno, i corrimani, le manopole dei forni, le chiavi degli armadi, tutto, dal salotto al tinello, compreso l'ufficio di Guimard, evoca le stesse diavolerie. Se Dio non protegge più la Francia, pare che il diavolo protegga Auteuil. Parigini, dormite in pace*¹⁶³.

Tale giudizio, che forse esprime il parere dell'opinione pubblica, è soprattutto interessante nella misura in cui vuole denunciare la scarsa modernità dell'opera di Guimard, che verrebbe a porsi piuttosto sulla scia del Castello di Pierrefonds, nato dalla collaborazione di Viollet-le-Duc e di Fremiet.

Il critico Borsi pone l'attenzione sul "vitalismo" di Guimard che lo porta spontaneamente, anche sul piano iconografico, all'adesione a questo suo gotico *naif*, come gli edifici gotici si popolano di mostri, come le membrature stesse dell'architettura talvolta si risolvono in aspetti zoomorfici o antropomorfici, così Guimard, con la duttile disponibilità della ghisa, popola l'edificio di cavallucci marini, di riferimenti agli insetti, di elementi vagamente osteomorfici, o ispirati ai crostacei³⁴.

In tal senso, le figure fantastiche del *Castel Béranger*, tra cui gli ippocampi ancorati alle facciate, appaiono come diretti discendenti dei diavoli e delle chimere del Castello di Le Duc.

La paternità della scultura degli ippocampi come delle maschere, che si ripetono decine di volte nelle balaustre dei balconi e che riproducono un viso beffardo (forse l'autoritratto dell'architetto?), sembra con certezza si debba far risalire allo scultore Ringel d'Illzach, che condivideva con Guimard il medesimo gusto pronunciato per il bizzarro e per la provocazione, e che è stato in grado di ampliare il vocabolario plastico nel simbolismo delle forme e delle idee.

Ma nelle decorazioni scultoree, siano esse in ghisa o ceramica, emerge anche, in tutta la sua originalità, la ricerca d'astrazione di Guimard, che qui perviene ad esiti di una modernità sconcertante per la critica, che è spesso ricorsa a definizioni come "naturalismo astratto", "arte del gesto", "espressionismo astratto", ecc. Le forme dai contorni imprecisi e dai movimenti imprevedibili, che lasciano il campo aperto alle più disparate interpretazioni, diventano il repertorio caratteristico del *Castel Béranger*.

Per F. Lanier Graham, *"nel suo ornamento Guimard pose e risolse questioni fondamentali di astrazione non figurativa un decennio prima che l'idea entrasse nel grande alveo*

dell'arte moderna.[...] Il modo in cui Guimard fu abile nel rappresentare i processi naturali piuttosto che illustrare le apparenze fa pensare al Surrealismo³⁵.

Non è certo un caso che tra i surrealisti, a cominciare da Salvador Dalí, artefice della riscoperta di Guimard, l'architetto abbia trovato i suoi più convinti estimatori.

L'episodio della fontana di ghisa della corte, una figura da incubo, al limite tra astrazione e figurazione fantastica, "di un modellato ornamentale il cui principio si accorda con quello delle pasticcerie"³⁶ (G.Soulier, 1899), può essere assunta a manifestazione emblematica di quella "bellezza terrificante e commestibile"³⁷ di cui parla Dalí, in una precoce apologia dell'architettura *Modern Style* in anni di sua diffusa sfortuna critica.

Ma forse, l'episodio più singolare di astrazione organicista - di "arte del gesto" - è l'impugnatura di una maniglia di porta che reca impresse le dita della mano, esempio dell'applicazione della funzione all'oggetto³⁸, che fornisce un documento esemplare di quell'automatismo della scrittura ornamentale esaltato da Dalí nella sua penetrante interpretazione dell'architettura *Modern Style*³⁹.

Infine, da rue La Fontaine, varcato il meraviglioso cancello - divenuto un'immagine emblematica dell'edificio⁴⁰, il cui disegno è datato 23 settembre 1896 ed è stato realizzato da Balet, in ferro curvato e lamiera di rame - si accede all'atrio di ingresso. Il rivestimento a parete, costituito da decorazioni in ceramica che segnano la collaborazione di Guimard con il ceramista Bigot, presenta un carattere amorfo - evocatore di fondali marini, di materia ribollente nella fornace o di impronte lasciate dalle mani sull'argilla molle - che rende l'atrio d'ingresso al *Castel Béranger*, un capolavoro.

Del resto lo straordinario complesso dell'ingresso al *Castel Béranger* da rue La Fontaine, rappresenta la *summa* artistica di tutto quanto, solo parzialmente, accennato finora: a partire dal disegno della *ferronnerie* del cancello sulla strada, fino ad arrivare all'apparato decorativo scultoreo che impreziosisce il portale, agli episodi di decorativismo ceramico dell'atrio, ed al ricco campionario di rivestimenti murari e mosaici a pavimento del vestibolo; d'altronde Guimard non lo progetta, né lo realizza, che al termine del cantiere, quasi apponendo la sua firma alla costruzione.

Di seguito, un passo tratto da *Acht Jahre Sezession* (Marzo 1897- Giugno 1905) di Ludwig Hevesi, che descrive l'apparato decorativo del *Castel Béranger*, evo-

cando perfettamente le sensazioni suscitate nel visitatore che percorre gli spazi progettati da Guimard: [...] *L'ingresso principale ed il relativo vestibolo sono un esempio di prim'ordine. I gambi delle piante si proiettano verso l'alto, quasi in gara e confusi tra loro, isolati a ciuffi e fasci, graziosamente inclinati o ondeggianti. Ognuno di essi, a un certo punto, pare come elettrificato. Dopodiché sguscia avanti e indietro oppure si piega a formare un grande cerchio o, più spesso, sfreccia via nell'aria come lo schiocco di una frusta. Ciò dà origine ad inattese combinazioni. Emergono ampie e rigogliose forme a "omega", gole di cobra che si gonfiano, fronde di palme persiane pendenti, tavolozze ovali così consuete che i bordi si disfano in riccioli e volute, le cui estremità continuano ad avvitarsi su se stesse in spirali sempre più bizzarre, a metà tra un'interpretazione delle stilizzate onde giapponesi e le grandi meduse dai curvi e ampi tentacoli, il tutto caratterizzato da una tendenza a trasformarsi in un che di calligrafico, in uno svolazzo che gli italiani, con perfetta scelta terminologica, chiamano "ghirigoro". E' assolutamente originale. Apparentemente arbitrario, esso aspira a un'armonia che non è priva di forza decorativa. Come nell'anticamera dell'ingresso, ad esempio, quando davanti ai nostri occhi le fruste cominciano a schioccare con luccichii d'oro. O sulle pareti delle stanze, dove i motivi ornamentali danno l'impressione di una fitta pioggia di stelle cadenti.[...] Ciò che, invece, viene accuratamente evitato, sempre e comunque, è il ricorso alle linee parallele ed alla simmetria⁴¹.*

4.2 Guimard imprenditore di se stesso.

Nel propagandare il *Castel Béranger*, Guimard si dimostrò un abile maestro nell'arte dell'auto-promozione, della quale continuò a servirsene, sebbene con esiti diversi, anche negli anni successivi.

L'innata capacità di pubblicizzare il proprio lavoro costituisce uno degli aspetti più interessanti dell'operato dell'architetto, che nel reclamizzare il *Castel Béranger*, per la prima volta, mostrò di possedere un profondo senso della divulgazione, di saper sfruttare le occasioni pubblicitarie, allo scopo di riferire a se stesso, alla propria firma, il suo artigianato paziente di disegnatore di tutti gli elementi e di reinventore del linguaggio architettonico. Determinato al limite della spregiudicatezza, non esitò a fare ricorso a tutti i mezzi messi a disposizione dalla nascente civiltà delle comunicazioni di massa (conferenze, stampa specializzata, quotidiani di grande tiratura) per pubblicizzare il proprio prodotto, spesso ricorrendo ad espedienti per eccitare la curiosità del pubblico⁴², rivelandosi un antesignano di forme di comportamento che alcuni anni più tardi sarebbero state assunte dai futuristi e dalle avanguardie.

In particolare, tre eventi, sapientemente orchestrati dall'architetto, contribuirono alla pubblicizzazione dell'*opera*: la pubblicazione dell'*Album sull'immeuble* ed il premio conseguito al Primo Concorso di facciate istituito dalla città di Parigi, nel 1898; l'Esposizione nelle sale del "Figaro" del 1899.

L'Album "Le Castel Béranger".

"Les plans, dessins d'architecture et de décoration (sculpture, ferronnerie, mosaïques, vitraux, cheminées, papiers peints, tentures, revêtements, grés, faïences, ameublements d'intérieurs, bronzes, etc.) qui forment l'ensemble du Castel Béranger ont été composés par Hector Guimard, et sont sa propriété." ⁴³

"*L'Art dans l'habitation moderne. Le Castel Béranger. Œuvre de Hector Guimard*", è il titolo della sontuosa monografia che documenta esaurientemente, con riproduzioni a colori di disegni e fotografie, l'opera di Guimard.

La pubblicazione dell'*Albo*, suggerita dal maestro Horta⁴⁴, era nelle intenzioni dell'architetto già dal 1896. Venduto in sottoscrizione al prezzo di 60 franchi all'inizio del 1898, la sua uscita era prevista per il 15 giugno; fu invece postici-

pata al novembre dello stesso anno, ed esaurite le copie in anteprima, fu proposto al prezzo di 80 franchi.

L'*album* è costituito da 65 tavole, ottenute con tecnica eliografica, che riproducono prospetti, piante, sezioni, viste tridimensionali dell'esterno e dell'interno, e soprattutto l'apparato ornamentale e gli elementi decorativi dettagliati con precisione chirurgica, che mostrano la totalità dell'opera concepita e curata fin nei minimi dettagli, e permettono di seguire il pensiero creatore dell'architetto nei suoi molteplici sviluppi.

Ciò che stupisce della pubblicazione è il lusso inaudito che la caratterizza - di cui non si trovano equivalenti all'epoca - raggiunto grazie all'intesa perfetta tra Guimard e l'editore Georges d'Hostingue, entrambi animati dalla stessa ansia di perfezione.

Come il *Castel Béranger*, anche l'*Album*, sin dalla prima pagina, porta impresso il segno di Guimard, di un'estetica del tutto personale e di una grafica semplificata e coerente allo stile dell'architetto.

La custodia espone un vero e proprio programma stilistico, grafico e calligrafico; Guimard ne cura tutti gli aspetti, a partire dalla rilegatura, che richiese ricerche e studi particolari: essa è costituita da tre pagine di copertina goffrate, color verde salice, e piatto posteriore e anteriore ornati da composizioni inedite, create appositamente, nelle stesse tonalità verde e oro.

Tutto l'insieme illustra la sensibilità precoce dell'artista nei confronti del potere, sia plastico che simbolico, della grafia delle lettere. Anche per il frontespizio, fu Guimard a disegnarne i caratteri ed a inserirli in una cornice che riprendeva un motivo di tappeto, dimostrazione eclatante della sua inventiva e libertà stilistica.

Le 65 tavole in eliotipia, sono di due tipi: alcune riproducono gli acquerelli eseguiti da Saudè sotto la supervisione di Guimard; altre riproducono fotografie, anch'esse acquerellate, i cui negativi sono stati ritoccati a mano, motivo per cui si spiega l'aspetto disegnato di alcuni motivi.

La carta usata per le tavole era stata fabbricata appositamente da una ditta inglese, la Grosvenor, Charter & C° Ltd, che possedeva un magazzino a Parigi.

La stampa era stata affidata ad uno migliori studi tipografici del momento, Chamerot e Renouard, specializzati in pubblicazioni di lusso e sensibili alla "corrente moderna".

Il tutto fu orchestrato dal citato Georges d'Hostingue, direttore della Librairie Rouam e autore del testo introduttivo.

Appare evidente che l'albo non fu concepito come propa-

ganda immobiliare del *Castel Béranger*, i cui appartamenti vennero occupati in breve tempo; si trattava piuttosto di una pubblicità per Guimard stesso, sontuosa presentazione che esaltava le sue capacità esemplari di portare a termine un programma ambizioso: soddisfare le esigenze dei contemporanei in termini di *comfort*, rispettando la loro aspirazione a vivere in un ambiente spiccatamente "moderno".

Da tale prospettiva, l'*Album* sul *Castel Béranger* oltre ad apparire come la prima tappa decisiva nella carriera dell'architetto, costituisce soprattutto la prima pietra per la propaganda in favore dello "*Style Guimard*" che si affermò pochi anni dopo.

Inoltre, riproducendo oltre che l'immobile, i mobili, le carte da parati, le vetrate policrome, le decorazioni in ceramica e ghisa, e in definitiva tutta una serie di elementi, oltretutto isolati dal contesto e rappresentati da più angoli di vista, l'*album* rappresentò un buon modo di diffondere e pubblicizzare la propria produzione ornamentale: in tal senso, esso appare come un "catalogo" di modelli di arte decorativa offerto all'attenzione del pubblico, in primo luogo dei locatari degli appartamenti, ma anche di potenziali produttori.

A tal proposito è emblematico che nella pubblicazione siano stati introdotti alcuni modelli di mobili ed oggetti, non relativi all'arredo interno di *Castel Béranger*, e tuttavia inseriti in quanto suscettibili di essere notati ed acquistati da eventuali appassionati o potenziali clienti in occasione di lavori più importanti.

Disinibito nell'equiparare le proprie creazioni artistiche a merci da lanciare sul mercato, attraverso l'intermediazione dell'industria, Guimard dimostra come la sua ricerca di committenza, si muova in un orizzonte più ampio di quello di un'industria d'arte ancora legata a procedimenti artigianali.

La prospettiva della produzione in serie, stuzzica l'interesse dell'architetto, che, senza inibizioni e senza timori di una perdita d'aurea, ne esalta le potenzialità di riuscire a saldare l'affermazione del principio *art dans tout* - proclamato dagli ideologi e dai protagonisti dell'*Art Nouveau* - all'aspirazione ad un *art pour tous*.

L'uscita dell'*Album*, soprattutto a causa della pubblicità che fu in grado di suscitare e del lusso ostentato della pubblicazione, generò una diffusa disapprovazione.

Lo stesso Louvrier de Lajolais, che nutriva nei confronti di Guimard una stima sincera, non poté fare a meno di intra-

vedervi un a spregiudicata operazione pubblicitaria: *"Tu fai una campagna che io deploro, perché eccede la misura della dignità e finirà col compromettere il tuo giovane talento, audace, che merita l'attenzione e non esige che tu sacrifichi la modestia dell'artista veramente convinto. [...] Lavora, dunque, in silenzio e accontentati della stima di te stesso"*.

Il Concorso di facciate.

Il 28 marzo 1889 vengono proclamati i risultati del primo concorso di facciate, istituito nel dicembre 1897 dal *Conseil Municipal de la Ville de Paris*, al fine di *"reagire alla monotonia dello stile sin troppo primitivo di quelle case dalle facciate uniformi che si costruiscono da troppo tempo"*, e di *"eliminare dalle nostre strade la sconcertante uniformità generata da quei grandi edifici, sulle cui facciate non mancano mai gli eterni balconi al secondo e al quarto piano"*⁴⁵.

L'architetto Louis Bonnier, relatore della giuria incaricata della delibera sulle case costruite nel 1898, enuncia i criteri adottati dalla commissione: *"Cercando di essere il più possibile di larghe vedute e di premiare preferibilmente gli insiemi armoniosi, fossero essi concepiti da temperamenti forti o lievi, rabbiosi o anche pacifici, la giuria ha selezionato tra le numerose opere che le sono state sottoposte, le facciate in grado di spezzare, in virtù del movimento e della decorazione, l'ininterrotta fuga di linee orizzontali che intristiscono le nostre strade. Ha ricercato il felice equilibrio tra pieni e vuoti, la sobrietà degli ornamenti scultorei e infine, soprattutto, quella visione d'insieme che contraddistingue un'opera"*⁴⁶.

Il *Castel Béranger* figurava tra le sei opere premiate. Conformemente al regolamento del concorso, a Guimard venne corrisposto un premio di 1000 franchi e consegnata una medaglia d'oro; l'impresario edile Altmeyer ne ebbe una di bronzo ed al proprietario dell'edificio venne detratta la metà delle spese di amministrazione per le strade.

La vittoria dell'opera di Guimard è pienamente giustificata, in quanto l'edificio appare del tutto in linea con il rigetto e la condanna del sistematismo hausmanniano che sin dall'inizio degli anni 1880 animava la scena architettonica parigina, traducendosi in una serie di prescrizioni edilizie. Tuttavia, la continuità lineare delle facciate era già stata messa in discussione da un regolamento del 1893 che ammetteva la costruzione in muratura dei *bow-windows*, sino ad allora ammessi esclusivamente in materiali legge-

ri. Ciò consentiva di ampliare alcune campate, di variare sensibilmente il ritmo delle aperture, e conseguentemente, di movimentare le facciate.

Furono queste disposizioni, che permisero agli edifici parigini degli anni '90 di distinguersi dalle vicine costruzioni di epoca precedente, in osservanza delle quali il *Castel Béranger*, grazie alla sua volumetria marcata e alla sua animata colorazione, valse a Guimard la sua prima importante onorificenza ufficiale, che si affrettò ad iscrivere sulla facciata dell'edificio⁴⁷.

Particolarmente interessante, nella misura in cui riflette l'opinione pubblica contemporanea, è la vignetta di C. Huard che riproduce una caricatura del *Castel Béranger*, rappresentato accentuandone il carattere di costruzione bizzarra, che risalta ulteriormente dal confronto con l'edificio in stile *hausmanniano* posto sullo sfondo, e due figure, tra cui l'architetto, che dichiara: "E' di certo inabitabile, ma è arte".

L'Esposizione nelle sale del "Figaro".

Infine, sempre allo scopo di promuovere la sua opera, Guimard organizzò nell'aprile del 1899 una retrospettiva nei saloni del "Figaro", in cui il *Castel Béranger* fu protagonista.

Fu grazie ad Arsene Alexandre, direttore del quotidiano, particolarmente interessato alla "modernità" (non a caso, alcuni anni più tardi, nel 1909, fu proprio il "Figaro" a pubblicare il "Manifesto del Futurismo"), ed organizzatore nelle sale del giornale di piccoli eventi artistici, che Guimard riuscì a realizzare il sogno di un'esposizione che si avvaleva del patronato di un organo di stampa di prim'ordine.

La data di apertura della mostra era stata fissata per il 22 marzo 1899, ma, ufficialmente per la malattia dell'architetto, o molto più probabilmente, per il desiderio di Guimard di attendere i risultati del Concorso di facciate, fu posticipata al 4 aprile, e si protrasse fino al 20 maggio 1899.

L'apertura dell'esposizione fu preceduta da una conferenza, nella quale - secondo il critico Boileau - Guimard enunciò principi fondamentali in materia di Arte Decorativa.

Oggetto della mostra furono, oltre che i disegni ed i modelli delle sue creazioni per il *Castel Béranger*, le tavole dell'album, e documenti riguardanti alcune opere precedenti quali, gli Hotel Roszè, Jassedé e Delfau, l'Ecole du Sacré Coeur, un monumento funebre, oltre che alcuni mobili.

Note

¹ Cfr. G. Soulier e P.N., *Etudes sur le Castel Béranger, œuvre d'Hector Guimard*, Librairie Rouam, Parigi 1899, pp. 36-37. La notizia è ripresa dal testo di P.N., che potrebbe essere Paul Nozal, amico di Guimard e figlio di Léon Nozal, uno dei clienti più importanti dell'architetto.

² Anne Elisabeth Boingnières sposò Emile Fournier il 18 maggio del 1860. Morì a Meaux il 7 gennaio 1923. Il Castel Béranger rimase proprietà della famiglia fino al 1987, anno in cui passò agli orfani di Auteuil, per volontà di Madeleine Schneider (1906-1987), nipote di Madame Fournier. Venduto in seguito per ben tre volte, dal 30 luglio 1990, è di proprietà della Société Tsumura France et Compagnie. Iscritto dal 5 luglio 1965 sul supplemento dell'inventario dei monumenti storici per le facciate, le coperture, l'ingresso e la porta, l'edificio venne tutelato nella sua totalità, grazie ad un decreto del 31 luglio 1992.

³ Cfr. Georges Vigne e Felipe Ferré, *Hector Guimard*, éditions Charles Moreau & Ferré, Parigi 2003., pp. 62-64.

⁴ Dal 1895 al 1897 Guimard nella corrispondenza e nell'intestazione dei suoi disegni, usa i termini "proprietà Fournier", "immobile Fournier". Il primo documento in cui appare la denominazione "Castel Béranger" risale al 4 maggio 1897; si tratta di una lettera indirizzata a Louvrier de Lajolais, direttore dell'*Ecole nationale des Arts Décoratifs* (Parigi, Archivio Nazionale).

⁵ Tra il 16 ottobre 1895 ed il 27 gennaio 1896 fu depositata una nuova serie di disegni, conservati nel fondo Guimard, e controfirmati da Altmayer, costruttore edile, Le Coeur, falegname, e Muquet, carpentiere, che dimostrano come Guimard, nella realizzazione delle sue opere, ricorresse alla collaborazione esterna di maestri d'arte e artigiani, che riuscivano a tradurre in realtà, ciò che lui aveva immaginato sul foglio da disegno, e che l'architetto non dimenticò di menzionare nelle pagine introduttive dell'Album dedicato al Castel Béranger.

Nel dicembre 1896, come risulta dalla lettura del resoconto della visita di Louis-Charles Bouileau all'immobile incompiuto, erano terminati la struttura e parte dell'apparato ornamentale, tra cui alcuni dettagli in ferro della facciata, i coronamenti delle porte delle anticamere e i motivi dei rivestimenti murari in lincustra-walton - un nuovo prodotto dell'industria, derivato dal linoleum e messo in opera nelle sale da pranzo - mentre erano in via di completamento le decorazioni delle parti comuni, tra cui i diversi modelli dei camini, le vetrate policrome, i mosaici delle pavimentazioni, la decorazione dei vani scala e del vestibolo, ivi compreso il famoso cancello in ferro forgiato, progettato il 23 settembre 1896 e non ancora realizzato. All'inizio del 1897 Guimard si dedicò al progetto dell'illuminazione ed intensificò la ricerca per il disegno delle vetrate. Infine, alla fine del 1897 comparvero i primi disegni di mobili, anche se, prima di questa data, era stata sicuramente realizzata la biblioteca dello studio dell'architetto, presentata nel 1897 al Salone della Société Nazionale des Beaux-Arts. È interessante notare come le decorazioni dei fronti e quelle degli interni furono concepite da Guimard simultaneamente.

⁶ *"Mi sembrava che l'ombra maestosa di Viollet-le-Duc sorridesse davanti all'opera di Guimard, come sorride l'antenato gentile di fronte al bambino nato dal suo sangue, dal suo cervello e dal suo cuore"*, da *Le Castel Béranger*, in "Le Batiment", 9 aprile 1899, p.1.

⁷ Hector Guimard, *La renaissance de l'art dans l'architecture moderne*, in "Le Moniteur des Arts", XLIV, n.2399, 7 luglio 1899, pp. 1465-71.

⁸ E.E. Viollet-le-Duc, *Habitations modernes*, A. Morel & C. ie éditeurs Parigi 1877.

⁹ Pietra di Euville per i basamenti, per le facciate con eccezione dei cornicioni, dei corrimani e coronamenti di verande e balaustre che sono in roccia della Ferté-Milom.

¹⁰ Cfr. G. Soulier e P.N., *Etudes sur le Castel Béranger, œuvre d'Hector Guimard*, op.cit., p. 37.

¹¹ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Histoire d'une maison, Bibliothèque d'éducation et de récréation*, Parigi 1873, pp.17-19.

¹² Cfr. Philippe Thiébaud, *Hector Guimard, il Castel Béranger e lo "Stile Guimard"*, Electa, Milano 1997.

¹³ Cfr. *Le XVI arrondissement mécène de l'art nouveau 1895-1914*, cat. della mostra, Mairie du XVI arrondissement, Paris, Musée départemental de l'Oise, Beauvais, Musée Horta, Bruxelles 1894, p.40.

¹⁴ Cfr. G. Soulier e P.N., *Etudes sur le Castel Béranger, œuvre d'Hector Guimard*, op.cit., p. 36-37.

¹⁵ "Castel Béranger non aveva nulla di romantico, eccetto il nome", espressione di Signac riportata da Claude Frontisi, *Guimard Hector Architectures*, Parigi, 1978.

¹⁶ Claude Frontisi, *Guimard Hector Architectures*, Parigi, 1978.

¹⁷ L.C.Boileau, *Causerie*, in "L'Architecture", 10 dicembre 1896, p.388.

¹⁸ Philippe Thiébaud, *Guimard L'Art Nouveau*, Gallimard éditeur, Découvertes Gallimard Architecture collection, 1992, pp.34.

¹⁹ Paul Signac, *Hector Guimard, l'art dans l'habitation moderne, Le Castel Béranger*, in "La Revue Blanche", 15 febbraio 1899, p.317.

²⁰ Cfr. V. Champier, *Le Castel Béranger Hector Guimard architecte*, in "Revue des Arts Décoratifs", gennaio 1899, p.9.

²¹ "Tuttavia, Horta non ha spinto alle estreme conseguenze l'applicazione dei suoi principi. Ha ammesso camini, mobili, carte da parati venuti dall'Inghilterra, disegnati da artisti inglesi: Guimard non crede possibile conseguire una seria unità in un'opera, per quanto essa sia complessa, se non disegnando ogni cosa fino ai più infimi dettagli. Nel Castel Béranger, ha ideato tutto, fino al tappeto delle scale". Louis-Charles Boileau, *Causerie*, in "L'Architecture", op.cit., p.128.

²² Claude Frontisi, *Guimard Hector Architectures*, op.cit., p.28.

²³ Celebre *boutade* di Horta riferita da Guimard nel corso della conferenza al "Figaro" (L.C. Boileau, *Causerie*, op.cit. p.128).

²⁴ H.Guimard, *La renaissance de l'Art*, op.cit., p.1470.

²⁵ H.Frantz, *The Art Movement. "Castel Béranger" the "New Art" in Architectural Decoration*, in "The Magazine of Art", vol. XXV, 1901, p. 86.

²⁶ Cfr. Franco Borsi, *Lo "Stile Guimard"*, in "Palladio", 1978, p.79.

²⁷ Il critico Maurice Méry (in *Le Castel Béranger*, in "Le Moniteur des Arts", XLIV, n.2376, n.68, 27 gennaio 1899) ha dichiarato che nell'architettura di Guimard non è individuabile un "monumento rivoluzionario", ma piuttosto un'opera ibrida, come hanno rilevato anche alcuni contemporanei, parlando di "apparente incoerenza" o di "cacofonia". E. Frank (in *Un concours de facades à Paris*, in "l'illustration", 15 Aprile 1899, p.230) tenta peraltro di sostenere la presenza nel Castel Béranger di una certa "unità dell'idea direttrice", ma finisce col concludere: "è l'opera di un decoratore piuttosto che di un architetto, di un artista che ha voluto essere originale".

²⁸ *"Troppa ghisa spiegazzata e ferro vecchio contorto"*, L.C.Boileau, *Causerie*, in " L'Architecture ", op.cit., p.388.

²⁹ Ludwing Hevesi, *Le Castel Béranger*, in "Acht Jhare Sezession" (Marz 1897- Juni 1905) - Kritik, Polemik, Chronik, Wien, 1906.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Cfr. G.Soulier in *Etudes sur le Castel Béranger*, op.cit., p.20, osserva che *"diversamente dalle vetrate antiche, Guimard concepisce la parte centrale della vetrata o in vetro trasparente e incolore, o in vetro granulare appena colorato, ed è soltanto nelle cornici di linee aggrovigliate [...] che il colore riprende il suo ruolo, e comunque egli non usa che le colorazioni sufficientemente trasparenti"*.

³² *Ibidem*, p.7.

³³ Jean Rameau, *Maisons Modernes*, , in " Le Gaulois ", 3 aprile 1899.

³⁴ Cfr. Franco Borsi, *Lo "Stile Guimard"*, op.cit., p.78.

³⁵ F.Lanier Graham, *Hector Guimard*, catalogo della Mostra, The Museum of Modern Art, New York, 1970, p.6.

³⁶ G.Soulier, *Etudes sur le Castel Béranger*, op.cit., p.19.

³⁷ Cfr. S.Dali, *La beuté terrifiante et comestible de l'Architecture Modern Style*, in " Minotaure ", n. 3-4, 1933, pp.69-76.

³⁸ G.Vigne, *Hector Guimard et l'Art Nouveau*, Guides Parigi/Musée d'Orsay 1990, pp.14-15.

³⁹ Cfr. S.Dali, *La beuté terrifiante et comestible de l'Architecture Modern Style*, op.cit., p.71.

⁴⁰ Due sue copie sono: i cancelli di una casa in rue de Boudonville, n.55, Nancy del 1903 di autore ignoto; e dell'ospedale di KacKovskij a Kiev del 1907 dell'architetto I.K. Ledochovskij. Una libera rielaborazione di alcuni suoi motivi si può trovare nel disegno di cancellata di Alfredo Premoli vincitore del concorso bandito dalla rivista "Memorie di un architetto" del 1899.

⁴¹ Ludwing Hevesi, *Le Castel Béranger*, in "Acht Jhare Sezession" (Marz 1897- Juni 1905) op.cit..

⁴² *"Intende pubblicare una monografia completa sulla sua opera, e i miei schizzi avremmo, pare, danneggiato la pubblicazione"* L.C.Boileau in *Causerie*, in " L'Architecture ",op.cit., p.387, riporta la notizia del rifiuto di Guimard di pubblicare nella rivista da lui curata, alcuni disegni e le fotografie del *Castel Béranger* in via di completamento, con il pretesto di riservarsi la pubblicazione di un catalogo sul *Castel Béranger*.

⁴³ Affermazione riportata nella seconda pagina dell'albo: *"I progetti, i disegni di architettura e le decorazioni (sculture, elementi in ferro, mosaici, vetrate, camini, carte da parati, tappezzerie, rivestimenti, pavimentazioni, arredamento interno, abbellimenti, bronzi...) che compongono il Castel Béranger, sono opera di Hector Guimard, e sono sua proprietà"*.

⁴⁴ Nelle pagine dedicate a Guimard nelle sue memorie, Horta annovera tra i debiti dell'architetto francese nei suoi confronti l'idea di dedicare monografie alle proprie creazioni. Cécile Dulière, *Victor Horta, Mémoires*, Bruxelles, Ministère de la Communauté française, 1895, p.147.

⁴⁵ Cfr. *Le concours de facades de la ville de Paris, 1898-1905*, Parigi, Librairie del "Construction moderne", p.5

⁴⁶ *Ibidem*, p.9.

⁴⁷ Dopo la proclamazione del risultato del concorso, Guimard fece immediatamente scolpire sulla facciata di *Castel Béranger* un'iscrizione, in lettere da lui ideate.

1898-1912: ascesa, fortuna, declino dello style guimard 1898-1912: ascesa, fortuna, decl

ino dello style guimard 1898-1912: ascesa, fortuna, declino dello style guimard 1898-1912



CAPITOLO QUINTO

L'Architecte d'Art

5.1 Alla ricerca dello Stile.

“L'ornamentation de Guimard n'est rien d'autre que l'anamorphose cylindrique des symétries héréditaires.”

Salvador Dalí

Il cantiere di *Castel Béranger*, con tutti i suoi aspetti marginali, occupa Guimard fino al 1899.

Tuttavia, l'opera non rappresenta in alcun modo l'oggetto unico delle preoccupazioni dell'architetto, dal momento che proprio gli ultimi anni del secolo, corrispondono ad un periodo produttivo molto intenso.

La fine dell'Ottocento è un periodo cruciale per Guimard che - impegnato nella definizione di un proprio linguaggio architettonico - vi registra i suoi primi successi.

Nel corso del biennio 1898-1900 l'estro artistico di Guimard comincia lentamente a liberarsi del peso ingombrante dei referenti culturali e si appresta a raggiungere l'apice della carriera, caratterizzata dall'espressione in forme nuove e completamente autonome del linguaggio architettonico.

Dalla forte tensione artistica di fine XIX secolo, scaturiscono opere concepite sullo slancio creativo e pubblicitario rappresentato dall'esperienza di *Castel Béranger*, che ne costituiscono quasi un'estensione naturale. In esse Guimard si rivela costante: nel gusto per il colore, e per un cromatismo dei fronti che amplia le proprie potenzialità grazie allo sfruttamento delle virtù di nuovi materiali, quale la lava smaltata; nell'impiego di una grafica acuta, aggressiva, quasi violenta, e di una creatività fenomenale ed esuberante; nella supremazia della linea e del proprio dinamismo, ovvero della struttura, per cui gli elementi puramente decorativi sono sottoposti alle linee di forza dell'insieme, pur agendo come elementi di rottura e perturbazione. Nelle creazioni di fine Ottocento, i neologismi *Art Nouveau* trovano sfogo soprattutto nel disegno delle *feronneries* (recinzioni e cancelli da giardino, ringhiere di balconi,

mensole di tetti, inferriate di porte e finestre, etc...) nei quali spesso è reiterato il motivo hortiano del *coup de fouet*; mentre, le superfici sono corrugate da linee curve arricciate, scolpite nella pietra, che fungono da cornici decorative di finestre e porte.

Sebbene ogni costruzione intrapresa in questo periodo, riveli ancora un carattere ibrido - per la sovrapposizione di elementi decorativi *Art Nouveau* ad un'architettura di tipo prevalentemente tradizionale - l'architetto comincia ad esplorare soluzioni la cui virtuosità riesce a soddisfare l'ideale più esplicito del nuovo stile: la fusione tra struttura e decorazione e l'ideazione di un nuovo plasticismo formale. Tuttavia, la cifra stilistica di Guimard - nelle sue componenti più originali ed innovative - si impone soprattutto nel campo dell'arte decorativa, ed in particolare nell'ideazione di pannelli di ceramica che, sulla scia delle contemporanee decorazioni del rivestimento del vestibolo di *Castel Béranger*, ripropongono "quel gusto per l'informe, per le superfici corrugate in protuberanze ed avvallamenti, come masse amorphe di creta riplasmata da rapidi colpi di pollice" (E.Godoli, 2004).

Nel 1897 Guimard partecipa alla *Exposition de la Céramique et des Arts du Feu* - che si tiene a Parigi nel Palais des Beaux-Arts da maggio a settembre - dove presenta un portico di grande casa d'abitazione parigina realizzato in *grés* per la ditta Gilardoni Fils, Brault & C.ie, che più tardi, nel 1903 non esiterà a rappresentare in una cartolina della serie *Style Guimard*. Questa partecipazione, che reca la firma inconfondibile del suo personalissimo stile - quale si era già manifestato nelle decorazioni ceramiche di *Castel Béranger* - è inoltre, una ulteriore dimostrazione del suo impegno nel perseguire l'obiettivo di una collaborazione non occasionale con l'industria ceramica, che tuttavia sfocerà in rapporti di lavoro sporadici e limitati al disegno di pochi pezzi, come le collaborazioni del 1900 e del 1903 con le manifatture di Sévres².

Proprio alla partecipazione all'Esposizione del 1897 va probabilmente collegato l'incarico - affidatogli nello stesso anno dal commerciante Louis Coilliot, titolare di una impresa di ceramica - della casa con negozio in rue de Fleurus a Lille; una delle prime opere in cui è possibile cogliere una maturità di linguaggio che ormai travalica gli apparati ornamentali per investire l'intero organismo architettonico.

La *Maison Coilliot* - e la *Sala da concerto Humbert de Romans*, entrambe concepite e realizzate alla fine del

secolo XIX - sono opere stilisticamente omogenee ed emancipate dall'influenza dell'*Art Nouveau* belga.

Tuttavia, la capacità inventiva di Guimard è tanto più sbalorditiva, quanto estremamente varie sono le tipologie architettoniche esplorate, e sebbene la principale clientela continui ad essere costituita dalla borghesia agiata che risiede nei distretti di Auteuil e Passy - si è detto, in una pre-moderna simpatetica connotazione di *architecte de quartier*³ (F.Pagliari, 1994) - l'attività dell'architetto comincia ad estendersi alla provincia.

Di questo periodo, la serie di residenze suburbane della regione parigina e di case al mare della costa di Normandia⁴, sono opere che anticipano la maturazione dell'originale cifra stilistica di Guimard, e fissano un personale modello destinato ad essere riprodotto dall'architetto, negli anni a venire, in edifici di analoga destinazione funzionale.

Purtroppo, nessuna di queste opere, ad eccezione della *villa La Bluette*, del 1899 ad Hermanville-sur-Mer nel Calvados, ci è pervenuta integra, e solo le numerose cartoline della serie Style Guimard, che le ritraggono in diverse inquadrature fotografiche, costituiscono una preziosa documentazione iconografica di un patrimonio definitivamente perso. *“Addensando e manipolando, in una sorta di deformazione caricaturale, gli ingredienti formali del repertorio pittoresco, in queste opere Guimard perviene ad elaborare un proprio, originalissimo genere, che si potrebbe definire iper-pittoresco, nel quale si dispiega, senza inibizioni, l'artificio, il desiderio di stupire, di imporsi all'attenzione”*⁵ (E.Godoli, 2004) .

Per tutte queste caratteristiche, tali edifici rappresentano una summa esemplare delle qualità che Dalì ed i Surrealisti più apprezzavano nell'architettura *Art Nouveau*: *“Incoscienza estetica totale [...] al contrario fuga, libertà, sviluppo dei meccanismi inconsci-Automatismo ornamentale [...] Grande nevrosi d'infanzia, rifugio in un mondo ideale, odio della realtà [...] Bisogno e sentimento del meraviglioso e dell'originalità iper-estetica [...] Nessun senso della misura [...] Confusione ed esacerbazione ornamentale in rapporto con le comunicazioni patologiche”*⁶ (S.Dalì, 1933).

Salvador Dalì sostiene che una *“comune nevrosi d'infanzia”* lega tra loro queste opere, in cui l'inventiva di Guimard si proietta in una dimensione ludica, dove un consumato magistero costruttivo dà vita ad architetture che sembrano evocare castelli di sabbia⁷.

Allo scopo di imporsi all'attenzione come oggetti singolari, come curiosità locali, nelle case di campagne e negli *chalet* di Guimard, tutto è portato all'eccesso: la preoccupazione della sincerità costruttiva si risolve nella ricerca della struttura appariscente, dove l'elemento strutturale viene apertamente esibito; il rifiuto del dogma della simmetria e l'affermazione della composizione libera dei volumi, che rifletta l'organizzazione degli spazi interni, approda ad una modellazione dell'involucro edilizio in cui il concetto di facciata unica tende ad annullarsi; l'esigenza di variare forme e dimensioni delle aperture in relazione alle diverse funzioni, ed il gusto per la tessitura polimaterica delle murature, raggiungono apici di sfrenato virtuosismo.

Tuttavia, dietro le apparenze di sfrenata libertà compositiva di architetture che sembrano nate di getto, si celano elaborate combinazioni di figure geometriche, attentamente controllate⁸.

Ad un esame approfondito, è possibile accorgersi che il carattere di crescita organica di queste architetture, non è spontaneo, ma è il frutto di virtuosistici giochi geometrici; In tal senso, un significativo esempio è rappresentato dal *Castel Henriette*; dall'analisi delle piante è possibile dedurre che l'articolazione dello spazio è originata dalla combinazione di figure ellittico-circolari poligeminate con rettangoli ruotati tra di loro.

L'effetto sorpresa, fine ultimo verso il quale tendono tutte le creazioni artistiche *guimardiane* del periodo in esame, è alla base della composizione del fronte della *Maison Coilliot*, e dell'articolazione dello spazio interno della *Sala Humbert de Romans*, opere che sanciscono l'acquisita maturità di linguaggio dell'architetto, e che rendono l'istanza di forma prevalente su qualsiasi altra considerazione.

A questo punto della sua carriera, Guimard approda ad uno stile nuovo e completamente autonomo, in cui l'architettura si nutre delle "arti del disegno"⁹ (C.Frontisi, 1978).

L'originalità delle opere del periodo in esame, proviene soprattutto, dalla capacità dell'architetto di ideare "nuovi segni" che identifichino le sue creazioni.

Ad ampliare il repertorio di "segni" *guimardiani*, interviene l'uso delle parole che, con l'ausilio di una scrittura personalizzata - di una vera e propria arte calligrafica - ed alla stregua di *slogan* che diffondono formule fortunate, colloca *en bonne place* su tutta una serie di costruzioni, pubblicazioni, cataloghi e modelli, a marchio della sua produzione artistica.

Maison Coilliot / 1898-1900.
14, rue de Fleurus, Lille - Nord.

Il programma di realizzazione della *Maison Coilliot*⁰ prevedeva la costruzione - in un lotto stretto, profondo e di forma trapezoidale - di una casa a torre di tipo fiammingo, con funzione pubblica di negozio e magazzino al pianterreno, e funzione privata di spazio per ricevimenti al primo piano ed alloggi al secondo piano ed al piano della mansarda.

Al fine di regolarizzare le piante e di rendere leggibile all'esterno la duplice funzione dell'edificio, Guimard adotta la singolare soluzione di una doppia facciata, una complanare al fronte stradale, ed una inclinata, in modo da formare una loggia di pianta triangolare in corrispondenza del primo e del secondo piano.

La prima facciata - nella quale si aprono al pianterreno la vetrina del negozio e la porta d'ingresso - assume ai piani superiori il valore di una sorta di cornice ad ogiva tronca, che inquadra la loggia; l'arco neogotico che ne deriva, dona al prospetto uno slancio verticale e ne costituisce l'ornamento principale. Il pilastro, in posizione asimmetrica, che in pianta corrisponde al muro di fondo che separa la scala dagli spazi abitativi, attraversa l'apertura della loggia, andando a puntellare il balcone ligneo dell'appartamento al secondo piano e la trave, che tronca l'ogiva in corrispondenza del solaio del terzo piano.

L'elemento di facciata che accentua la tridimensionalità è la sovrastruttura lignea costituita da due coppie di piedritti che, poggiano sul parapetto della terrazza del primo piano, e si sviluppano uniti a sostenere il balcone del secondo piano; per poi biforcarsi, con andamenti curvilinei ed estroflessi: una coppia, incontrandosi a formare un arco ogivale, un'altra, diramandosi in due curve esterne che puntellano il lieve aggetto di una tettoia a due falde.

In questa carpenteria - che con i suoi andamenti curvilinei e ramificati è sempre stato e continuerà ad essere un elemento ricorrente nelle architetture di Guimard - si legge, ancora una volta, una reminiscenza di Viollet-le-Duc, ed in particolare una rivisitazione della sovrastruttura in legno, terminante in archi ogivali, della casa con abitazioni e negozi a Ginevra, illustrata nel 18° *Entretien*¹¹.

Tutti gli elementi del fronte della *Maison Coilliot* partecipano, in maniera più o meno determinante, all'instaurazione di un dialogo tra simmetria ed asimmetria, che termina in una tensione provocatrice, del tutto originale; ciascun ele-

mento, tuttavia mantiene la propria individualità nel ritmo generale della costruzione¹².

La *Maison Coilliot*, per il rifiuto espresso di conformarsi alle vicine costruzioni urbane quasi in una sorta di volontario auto-isolamento, è stata letta come un episodio di forte carica esibizionistica - quasi "un'espressione parossistica della ricerca di individualismo che connota la città eclettica ottocentesca"¹³ (J-E. Grislain, 1979) - consona alle implicazioni pubblicitarie del tema.

Nella casa Coilliot, l'"esibizionismo frenetico del 'capriccio' e della 'fantasia' imperialista", individuato da Dalì come uno dei valori fondamentali dell'architettura *Modern Style*¹⁴, è lo strumento di amplificazione del messaggio pubblicitario, che è tale: per il committente, preoccupato di reclamizzare il suo prodotto ceramico, come per l'architetto, che coglie l'occasione di pubblicizzare il suo stile.

Non a caso, dunque, la scelta del materiale di rivestimento della facciata ricade sulla lava smaltata di colore verde turchese, che viene proposta come una sorta di campione d'impiego su grande scala di un prodotto distribuito dal proprietario, uno dei primi commercianti della regione di Lille specializzati nella vendita di ceramiche decorative per l'architettura e di *laves émaillées*.

Sul fondo verdastro si staglia la grande targa policroma, eseguita dal ceramista parigino Eugène Gilet, che reclamizza la "*Ceramique Coilliot*" con caratteri, del tipo manuale a pennello, inquadrati in arabeschi di linee, che forniscono un saggio delle qualità grafiche di Guimard.

In effetti, in tutte le realizzazioni di quest'epoca, la plastica formale dell'architettura *guimardiana* si nutre essenzialmente dell'esperienza acquisita nel campo del disegno, per cui molti critici hanno parlato, a tal proposito, di "arte calligrafica".

Inoltre, nella targa pubblicitaria compare, per la prima volta, la firma dell'architetto seguita dal titolo *Architecte d'Art*, del quale Guimard comincerà a fregiarsi a partire da questo momento, e che esprime l'ideale perseguito di un controllo unitario e totale del progetto; non a caso, per questa casa, Guimard disegna tutto l'insieme dei mobili¹⁵.

L'edificio, riscoperto nel 1966 grazie a Stan Ries, che lo riconobbe nella cartolina n°15 della serie *Style Guimard*, fu iscritto nel *Monument Historique* il 29 marzo del 1978.

Salle Humbert de Romans / 1898-1900

60, rue Saint-Didier, Parigi XVI° - distrutta.

All'estate del 1898 risale il progetto di una delle più impegnative realizzazioni di Guimard: la sala per concerti intitolata al beato Humbert de Romans - Generale dell'Ordine dei Domenicani al tempo di San Luigi - che conclude il filone della committenza cattolica dell'architetto.

La sala - inaugurata nel novembre 1901 e demolita pochi anni dopo¹⁶ - è l'opera più significativa di Guimard, dal punto di vista dello spazio interno e dell'importanza costruttiva.

Le ambizioni dell'architetto che, a questo punto della sua carriera, sognava la realizzazione di un "monumento" che ne consacrasse la definitiva affermazione, si sposarono con l'obiettivo dei Domenicani - nella persona del Padre Lavy promotore del progetto - per una scuola di insegnamento religioso musicale, che puntasse al successo ed all'avvenirismo, in chiave tipicamente francese di Chiesa progressista.

Nel 1897 il padre Lavy, con i mezzi del patronato di Saint Dominique, fondò la *Società Anonima Immobiliare della rue Saint-Didier*, con il fine di costruire la sala da concerti più grande di Parigi, dopo quella del *Trocadero*. Capolavoro della vita effimera, il progetto prevedeva che l'auditorio¹⁷ fosse corredato da spazi di servizio, costituiti: dalla sede del patronato, con una biblioteca ed una sala ricreativa, dall'abitazione del portiere e da una cappella. Obiettivo del Padre Lavy era quello di realizzare una sorta di *casa della cultura religiosa* - di "scuola della divina arte - una specie di Conservatorio religioso e popolare" - e nel perseguire questo suo disegno, non esitò ad esporsi ad azzardate operazioni finanziarie, con la conseguenza di farsi esiliare a Costantinopoli dai superiori dell'ordine, poco disposti ad assecondare la spregiudicatezza del frate. L'esilio del promotore ed altre difficoltà finanziarie e di gestione ne compromisero, fin dall'inizio, il buon funzionamento, e finirono col provocare la prematura demolizione dell'edificio.

A testimonianza di quanto determinante fosse l'influenza del committente, il fatto che occorsero ben nove progetti preliminari, conservati nel *fondo Guimard*, prima di arrivare allo stato definitivo. Alain Blondel e Yves Plantin¹⁸ - scopritori del fondo Guimard - attribuiscono al Padre Lavy i primi due progetti, giudicati troppo "maldestri"; e se nel terzo progetto, datato giugno 1897, che non risulta firma-

to ma sul quale, per la prima volta, appare la menzione "*L'Architecte*", gli arabeschi che avvolgono il disegno sono in stile perfettamente *art nouveau*, e le iscrizioni riportate richiamano quelle dell'architetto; il settimo ed il nono ne recano la firma leggibile¹⁹.

Dalla breve disamina dei progetti preliminari, è possibile dedurre che, dalla presentazione fino alla definitiva conclusione del progetto, si era passati dall'idea di realizzare una piccola sala da concerto presso un patronato, ad un grande *auditorium* fiancheggiato da un piccolo patronato; inoltre, Guimard aveva cominciato ad occuparsi della sala a partire almeno dal mese di giugno 1897, mentre i progetti conservati nell'Archivio di Parigi recano le date Luglio-Agosto 1898.

L'impianto planimetrico prevedeva che l'ingresso alla sala, non avvenisse direttamente dalla strada, ma fosse da essa separato mediante un giardino, diviso in due parti dal corpo di fabbrica, perpendicolare alla facciata, che ospitava l'abitazione del portiere ed i locali del patronato.

Dal punto di vista formale, la semplicità ed il tono antiretorico dell'esterno, quasi rustico, fu sapientemente calcolato - come è stato giustamente sottolineato²⁰ - per esaltare, nel contrasto, l'effetto sorpresa prodotto dall'interno.

I fronti, concepiti in una prosa edilizia dimessa - propria di una casa d'abitazione più che di uno spazio per spettacoli pubblici - erano in laterizio a vista alternato a ricorsi orizzontali di pietra, materiale impiegato anche per le cornici di porte e finestre. Per garantire una sicura e rapida evacuazione dalla sala, numerose porte collegavano la sala con i vestiboli, e sul fronte principale, al pianterreno, l'impiego di una lunga trave d'acciaio lasciata a vista, consentì di praticare un'apertura d'ingresso di 13 m.

Al primo piano, in corrispondenza dell'ingresso principale, tre ampie finestre, illuminavano la cappella direttamente comunicante con la grande sala, e sulla quale poteva aprirsi interamente, fungendo da tribuna. Le superfici vetrate della parete divisoria consentivano alla luce che entrava dalla tre finestre di filtrare nella sala, donandole una insolita illuminazione naturale. Le tre finestre erano inoltre, affiancate da ramificate strutture lignee, che sostenevano gli aggetti di tre tettoie, oltre che del tetto, e che richiamano alla mente un tema caro all'architetto, ripreso da Le Duc, e sperimentato in altre opere, tra cui la *Maison Coilliot*.

E' all'interno, ed in particolare nella concezione della grande sala, che Guimard fornì un saggio magistrale della pro-

pria capacità di riplasmare lo spazio; per la prima volta alla prese con un problema di copertura di grandi spazi, riuscì a far sorgere volumi inediti da piante estremamente sobrie e regolari, e da spazi razionalmente distribuiti e proporzionati. Mediante la dislocazione lungo il perimetro della sala - a pianta rettangolare di lati lunghi rispettivamente 25 e 23 m - di otto massicci basamenti, in pietra abilmente modellata fino al piano delle tribune; da lì, innestò gli elementi della copertura costituiti da otto piloni che iscrivevano, entro il rettangolo di base, un ottagono irregolare che fungeva da elemento generatore dell'impianto spaziale.

Dalle otto pile si slanciavano, diramandosi, strutture che, secondo una descrizione del tempo, si svolgevano in *"curve aggraziate come rami di un immenso albero in un modo che suggerisce l'idea di un angolo di foresta druidica.[...] I rami principali, in numero di otto, sostengono una cupola assai ampia, forata, come i lati, da aperture dotate di vetrate d'un giallo pallido, attraverso le quali la luce penetra abbondante nella sala. La carpenteria è in acciaio, ma il metallo è ricoperto di mogano in tutti i punti visibili. Quella che in realtà non è altro che un esile fascia d'acciaio sembra così uno spesso pilastro.[...] Trecento metri cubi di mogano sono stati impiegati e il risultato è la più complicata volta mai concepita da architetto francese. Il mogano è levigato, è di un caldo color rosso e si distacca sui conci del soffitto che sono pitturati di un colore arancio"*²¹ (F.Mazade, 1902).

Al di là dei molteplici dubbi sollevati delle descrizioni - non prive di contraddizioni, in quanto frutto di articolisti privi di specifiche competenze tecniche²² - la *Sala da concerto Humbert de Romans* è senza dubbio, l'opera che sancisce l'acquisita maturità di linguaggio, che consente all'architetto di padroneggiare il progetto come creazione unitaria, nella quale si annulla qualsiasi dicotomia tra struttura e decorazione, e l'istanza di forma prevale su ogni altra considerazione.

Nella sala, evocazione di una foresta scheletrica, oltre al significato spaziale, di una struttura sostanzialmente semplice, Guimard riuscì a raggiungere un risultato acustico estremamente positivo: *"L'acustica è eccellente, è molto vibrante e senza echi, perfetta per gli strumenti a corda e per la voce, forse troppo brillante per gli ottoni"*²³ (A.Mangeot, 1901).

La progettazione della sala offrì a Guimard una nuova occasione per disegnare accessori per l'architettura destinati alla produzione in serie²⁴.

Ancora una volta, nel progetto di Guimard, è possibile scorgere riferimenti a Viollet-le-Duc ed al razionalismo ottocentesco, nell'idea di una struttura portante che si ramifica per andare a sostenere in diversi punti la copertura, che richiama la sala per concerti illustrata nel 12° *Entretien*²⁵; al contrario, *“gli elementi formali accomunano con disinvoltura il gusto hortiano, della pietra sottilmente modellata con un gioco di continuità pur in un apparecchio rigoroso di fili orizzontali, ed il gusto art nouveau delle griglie in ferro con il caratteristico “coup de fouet”. La struttura lignea in mogano con originali connubi con elementi in ferro doveva riportare in un clima naïf e moderne suggestioni della “charpente” gotica. Nel suo complesso[...] i può avanzare l'ipotesi di giudizio di una sorta di parallelismo della Sala da musica con la Maison du Peuple di Horta a Bruxelles, praticamente coeva”*²⁶ (F.Borsi, 1978).

5.2 Lo Style Guimard.

Alla forte tensione creativa degli anni 1898-1900, che registrano l'affermazione ufficiale del linguaggio artistico di Guimard, subentra un lungo periodo di riflessione.

Dopo la rapida e quasi convulsa, ascesa professionale del biennio di fine XIX secolo, il primo decennio del Novecento rappresenta per l'architetto il periodo della disillusione.

La progettazione delle edicole e degli *entourages* del *Métro* parigino rappresenta l'unico importante incarico pubblico del momento; tuttavia, tali fantastiche creazioni - metamorfosi di architettura e natura, decorazioni con funzione pratica - restano immortali e hanno fatto sì che l'*Art Nouveau* francese sia stata più volte definita con il nome *Style Métro*.

L'incarico di disegnare le strutture di superficie delimitanti gli ingressi alle stazioni sotterranee, ha rappresentato per Guimard l'occasione di imprimere il sigillo della propria cifra stilistica sull'arredo urbano di Parigi, creando un'immagine emblematica della metropoli francese.

I gambi ed i pilastrini, in forma di fiori tropicali in ghisa, che ornano le entrate del *metrò*, sono diventate un'icona dell'*Art Nouveau*, ed in quanto oggetti ubiquitari, presenze solipsistiche, con atto di assoluto egocentrismo, hanno proclamato, agli inizi del XX secolo, l'epifania sulla scena urbana, dello *Style Guimard*, sfoggiando, con estrema coerenza e caparbietà, il carattere di segni forti. Tali sculture - che popolano il paesaggio urbano parigino alla stregua di vegetazioni artificiali, e che sembrano creature fantastiche nate dall'inventiva di un entomologo o di un botanico - corrispondono al momento dell'inventiva disinibita e della proclamazione, in forme chiassose e provocatorie, del nuovo linguaggio²⁷.

A questa fase, succede quella della sedimentazione dei risultati raggiunti, della sperimentazione e della rielaborazione, della maturazione, e della conseguente mitigazione di certe asprezze lessicali ostiche a molti. Questo orientamento mostra una netta accelerazione verso la metà del primo decennio del secolo, in coincidenza con l'avvicinarsi di un periodo di declinante fortuna per l'*Art Nouveau*, il cui riflesso è rappresentato da una netta flessione degli incarichi professionali.

La crisi della committenza diviene l'elemento motore dei rinnovati sforzi dell'architetto di auto-promozione e di allargamento a nuovi strati sociali della propria clientela.

In tale ottica di "rilancio di immagine" va considerata l'anomala partecipazione all'*Exposition de l'Habitation* - aperta nel luglio 1903 nel Grand Palais di Parigi - che rappresenta per l'architetto l'importante occasione per un originale rilancio autopubblicitario, soprattutto attraverso la pubblicazione di una serie di cartoline, proponenti una retrospettiva delle sue architetture.

E' opinione diffusa che la serie intitolata "*Le Style Guimard*" - che ancora oggi, costituisce un interessante campionatura di alcune realizzazioni dell'architetto comprendenti: *immeuble de rapport* e *maisons particulières*, ma anche padiglioni da esposizione, sale da spettacolo, costruzioni industriali, oltre che alcune edicole della metropolitana - fosse costituita da 24 cartoline²⁸: ad eccezione di una di esse, mai ritrovata, le altre 23 sono note²⁹, e costituiscono preziosi documenti iconografici di opere, alcune delle quali, distrutte o seriamente modificate.

Tutte le cartoline della serie - di cui esistono tre diverse tirature: una in bianco e nero, una in bianco e nero con didascalie in rosso, e una a colori con didascalie in rosso, per le quali Guimard adoperava la tecnica acquerellata, che rende ogni cartolina unica nel suo genere, per leggere variazioni cromatiche - recano poche iscrizioni che comprendono: il numero progressivo della cartolina, il titolo, sempre preceduto dalle parole "*Tous droits de Propriété et reproductions réservés*", e la firma generalmente formulata "*Hector Guimard, Archte d'Art, Paris*", ad eccezione che nelle cartoline sui Depositi Nozal (n°8-19), e sulla stazione di Dauphine (n°21), dove Guimard si firma semplicemente "*architecte*".

Ad accentuare il carattere autocelebrativo della partecipazione di Guimard all'*Exposition*, contribuisce in modo determinante il suo "*pavillon d'été dans un parc*", una presenza anomala nel contesto di un'esposizione avente come tema la proposta di tipologie di edilizia economica. Il padiglione concepito da Guimard, che accoglieva al suo interno la sua produzione artistica nel campo della decorazione e del mobile, è un'opera ibrida, tipicamente *guimardiana*, in quanto esplicita evocazione di opere precedenti, in cui due steli-candelabro del *métro*, collocati, alla stregua di arco trionfale, davanti all'ingresso, sorreggono l'insegna con la scritta "*Style Guimard*".

Inoltre, il padiglione è utilizzato dal suo autore come tribuna per diffondere, con una conferenza, il proprio programma di rinnovamento in economia dell'architettura attraverso la collaborazione con l'industria: per l'occasione

Guimard fa stampare un volantino nel quale sintetizza i fondamenti dello *Style Guimard*: "Soddisfare il programma di ogni persona, utilizzare le risorse industriali moderne, approfittare dei progressi della scienza applicata a tutte le branche dell'attività umana, esprimere il vero carattere della materia, questi sono i principi ai quali si ricollega lo *Style Guimard* e che si riassumono in tre parole 'Logica, Armonia e Sentimento'".

La costruzione dell'*immeuble Jassedé*, una *maison de rapport* commissionata all'architetto da Louis Jassedé, rappresenta il primo vero banco di prova per l'applicazione dei principi alla base dello *Style Guimard*.

L'Immeuble Jassedé / 1903-1905

142, avenue de Versailles et 1, rue Lancret, Parigi - XVI°.

“Si l’oeil s’y pose, c’est pour en détailler la composition à la fois riche et harmonieuse et non parce que le regard est contraint de s’y arrêter, stoppé dans sa trajectoire. En réalité, le vrai, le réel décor, il naît du savant équilibre des vides et des pleins”³⁰.

Claude Frontisi

A partire dal 1903, a distanza di cinque anni dall'esperienza di *Castel Béranger*, Guimard è impegnato nella progettazione del suo secondo *immeuble de rapport* parigino: la casa d'appartamenti Jassedé, per un lotto all'angolo dell'avenue de Versailles e della rue Lancret.

Guimard progetta due edifici: uno di sette piani, all'angolo con l'avenue de Versailles, prolungamento di un edificio più modesto di cinque piani prospettante sulla rue Lancret. L'*iter* progettuale di questo edificio si è protratto per circa un anno, probabilmente per le difficoltà frapposte dall'ufficio tecnico comunale, che per ben due volte, rifiuta il permesso di costruzione (il 22 aprile 1903 ed il 31 gennaio 1904), concesso solo nel febbraio 1904.

I lavori terminano all'inizio del 1905, come dimostra l'iscrizione del fronte sull'avenue de Versailles: "*Hector Guimard 1905 Architecte*".

E' probabile che le ragioni dell'opposizione degli uffici tecnici, non siano del tutto estranee alla considerazione che Guimard, come era già avvenuto in *Castel Béranger*, si concedeva negli immobili urbani una libertà compositiva ritenuta più appropriata alle architetture di campagna.

Scorrendo i repertori contemporanei di edilizia residenziale parigina³¹, la diversità degli immobili *guimardiani* emerge in tutto il suo provocatorio anticonformismo rispetto ai modelli correnti di *maisons de rapport*, fondati su schemi, ripetuti con minime varianti, di ordinate e spesso simmetriche, impaginazioni di facciate scandite, o chiuse alle estremità, da uniformi verticali di *bow-windows*.

Nel confronto dell'*immeuble Jassedé* con il *Castel Béranger*, la constatazione più immediata, riguarda l'assenza di quel cromatismo che, nell'ultimo, aveva rappresentato la novità sensazionale.

Tuttavia, Guimard non rinuncia al contrasto tra i materiali, anche se questi si riducono sensibilmente, nella messa in opera della pietra color crema e del mattone bianco; il tutto ravvivato dal netto contrasto con il nero profondo delle ringhiere in ghisa, che poco tempo prima, nel *Castel Béranger*, apparivano turchesi.

Da tale punto di vista, l'*immeuble Jassedé* propone una nuova versione di pittoresco, non più fondata sulla varietà policroma di materiali diversi - che contribuiva a distinguere, come concrezioni autonome, i volumi della facciata del *Castel Béranger* - ma sulla modellazione plastica dell'involucro edilizio, i cui precedenti si possono individuare nel disegno delle ville ed degli *chalet* di fine Ottocento³².

L'assemblaggio delle superfici - dei volumi e delle coperture - ed i movimenti delle masse, nella tipologia delle case isolate, come in quella delle *maisons de rapport*, avviene attraverso una modellazione estranea a qualsiasi logica, che afferma una sorta di plasticismo³³.

Il talento scultoreo nel plasmare le forme, oltre che assecondare la tenace volontà di rottura con il tradizionale immobile parallelepipedico, è anche un mezzo per aggirare le difficoltà imposte dalla forma del lotto: un trapezio irregolare, la cui base maggiore è il lato lungo la rue Lancret. Guimard mostra di possedere la capacità di padroneggiare situazioni planimetriche difficili, combinando uno sfruttamento ottimale della superficie, con il conseguimento di accettabili *standard* di *comfort* e dei requisiti di decoro e distinzione sociale, richiesti dai ceti medi.

I due edifici progettati sono serviti da ingressi e vani scala completamente indipendenti: quello anteriore, ha gli appartamenti di maggiori dimensioni (tre per piano, di cui, due affacciano sull'avenue de Versailles, e uno sulla rue Lancret); quello posteriore ha alloggi più piccoli (quattro per piano, che prospettano sulla rue Lancret, su un vicolo ad essa trasversale o sulla corte interna).

La gerarchia per censo - che regola l'organizzazione della pianta, evitando la promiscuità sociale e assecondando, all'interno di gruppi omogenei, il desiderio di un alloggio che esibisca una propria individualità - è immediatamente leggibile anche nel trattamento dei fronti: l'edificio ad angolo, in laterizio a vista, ma con ampio impiego della pietra al pianterreno ed al mezzanino (nei balconi e nei *bow-windows*), acquisisce una connotazione borghese; l'altro edificio, in cui è impiegato solo il laterizio a vista, e la pietra molare nel fronte sul vicolo trasversale alla rue Lancret, assume l'aspetto di un *immeuble à bon marché*. La distinzione tra i due *immeuble* è ulteriormente enfatizzata dal trattamento plastico delle superfici. Il fronte sull'avenue de Versailles, presenta pareti mosse da ondulazioni, che culminano nella parte d'angolo: dove balconi e *bow-windows* sono animati da movimenti reciprocamente contrari, che li portano alternativamente da un lato o dall'altro, in un gioco di affacciamenti sfasati sulla strada, che conferiscono all'articolazione delle facciate un carattere in movimento; nel fronte sulla rue Lancret, volumi leggermente ondulati caratterizzano le verticali di *bow-windows* corrispondenti alle sale da pranzo, mentre, per il resto, le superfici proseguono spoglie e prive di qualsiasi oggetto. Come è stato più volte osservato³⁴, le superfici ondulate di laterizi - che, da questo momento in poi, diventeranno una costante nelle costruzioni *guimardiane* - rivelano un magistero nell'impiego di questo materiale, che anticipa i virtuosismi di cui daranno prova gli architetti della Scuola di Amsterdam.

La volontà di soddisfare l'istanza di individualità espressa dalla clientela borghese - anche all'interno di appartamenti uguali per disposizione e dimensione - spinge Guimard ad introdurre alcune significative variazioni nelle piante degli appartamenti sovrapposti, per dotarli di un carattere distintivo. Questa scelta è all'origine delle provocatorie "anomalie" della facciata sull'avenue de Versailles, quali: l'irregolare distribuzione delle balconate continue, o la singolare sovrapposizione di balconi coperti, interrotta da un *bow-window*, che viene a costituire un contrappunto, di tono minore, all'episodio magistrale della soluzione d'angolo.

Nella parte d'angolo dell'*immeuble Jassedè*, Guimard perviene ad una soluzione di notevole carica espressiva; il tutto si risolve con un *bow-window* che interrompe, con la sua forza di elemento plastico emergente, la sequenza dei balconi che - diversi tra loro e perimetrati da raccordi di

linee curve o da archi di cerchio il cui centro varia ad ogni piano - producono un'impressione di dinamismo che distoglie l'attenzione dalla spigolosità risultante dall'incontro ad angolo acuto delle due facciate, sull'avenue de Versailles e sulla rue Lancret.

La brillante soluzione della parte d'angolo svolge un triplice compito: compensare con i balconi ed il *bow-window*, la perdita di spazio derivante dallo smussamento dell'angolo acuto, altrimenti arduo da utilizzare; attribuire, con l'estrema varietà di configurazioni delle appendici esterne, un elemento di diversità agli appartamenti; mascherare, in concorso con la vicina verticale di *bow-windows*, la forma a prua dell'angolo, che avrebbe potuto far pensare a spazi interni sacrificati.

In definitiva, con l'*immeuble Jassedè*, che costituisce un'opera di transizione verso l'*Art Nouveau classica* di Guimard, l'architetto mostra di essersi definitivamente allontanato dalle matrici del linguaggio artistico che avevano improntato la costruzione di *Castel Béranger*, e di aver raggiunto la sovranità nella composizione di volumi dinamici, animati e percorsi da un unico movimento organico. Anche l'apparato decorativo, costituito dai decori scolpiti nel vivo delle superfici si mostra in toni più pacati e dimesi. L'unica presenza forte è rappresentata dal repertorio di elementi in ghisa, di colore nero, che arricchisce i fronti.

Il ricco campionario di parapetti, ringhiere e architravi in ghisa, esibito nelle finestre e nei balconi, contribuisce ad accentuare l'impressione di una deliberata ricerca di varietà. I modelli delle *feronneries* dell'*immeuble Jassedè*, pochi anni più tardi³⁵, andranno ad incrementare la raccolta che costituirà il catalogo delle *fontes Guimard*.

Ormai lontani dal tempo dei "diavoli" e dei rilievi eccessivi di *Castel Béranger*, tutto diventa più discreto, ed i motivi più o meno sagomati dei balconi, riprodotti in serie su disegno dell'architetto, e *ridotti a semplici nervature o a delicati avvolgimenti di linee curve dalle estremità germoglianti, sposano i movimenti ondulatori delle facciate, senza mai nuocere al loro ritmo ascensionale, così che ...se l'occhio vi si posa, è per guardare i dettagli ricchi ed armoniosi, e non perché lo sguardo sia forzato a fermarsi, interrotto nella sua traiettoria. In realtà, il vero, reale decoro, nasce dal saggio equilibrio tra pieni e vuoti*³⁶ (C.Frontisi, 1978).

Note

¹ Ezio Godoli, *Hector Guimard*, Ed. Laterza, Bari 2004, p.39.

² La collaborazione di Guimard con le manifatture di Sévres riscosse un'accoglienza negativa da parte della critica, come conferma la seguente stroncatura di E.Molinier tratta da *Les plus récents travaux de la Manufacture de Porcelaine de Sévres*, in "Art et Décoration", Il semestre, 1903, p.364: "Le forme sono generalmente buone. Non farò eccezione che per il vaso di Guimard che dimostra una fastidiosa tendenza verso questo orribile modern-style che agonizza, a dispetto degli sforzi di alcuni artisti che avrebbero fatto meglio a consacrare un talento reale allo studio della natura anziché allo studio continuo delle ossa del cavallo. Questo è almeno, ed io non sono il solo, il ricordo che evocano immediatamente nella mia mente queste nervature e queste ramificazioni che non conducono a nulla, che non rispondono ad alcuna esigenza architettonica, inquietano l'occhio e sciupano le forme semplici alle quali vengono a sovrapporsi. Ma, d'altro canto, non mi dispiace che Sévres abbia dato ospitalità ad alcuni saggi di questo genere".

³ Francesco Pagliari, *Guimard*, in *Domus* n.757, 1994, p.95-96.

⁴ Queste opere sono: il *Castel Moderne* (noto come *villa Canivet*) a Garches, del 1899, ha subito trasformazioni che la rendono irriconoscibile; la *villa La Bluette* ad Hermanville-sur-Mer nel Calvados, del 1899; il *Castel Henriette* a Sévres, del 1899-1900, demolito nel marzo 1969; il *Castel Eclipse* a Versailles, del 1901, è stato probabilmente demolito, ma non si dispone di nessuna notizia certa, ne esiste solo un'immagine, una tavola con disegno del fronte, pubblicata nel 1901 nel periodico "Die Architektur des XX.Jahrhunderts".

⁵ Ezio Godoli, *Hector Guimard*, op.cit., p.65.

⁶ Salvador Dalí, *De la beauté terrifiante et comestible de l'Architecture Modern Style*, in "Minotaure", 1933, nn.3-4, p.71.

⁷ Cfr. Ezio Godoli, *Hector Guimard*, op.cit., p.66.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Claude Frontisi, *Guimard Hector Architectures*, Parigi, 1978, p.34.

¹⁰ Cfr. Luciana Miotto-Muret, Vittoria Pallucchini-Pelzel, *Une maison de Guimard*, in "Revue de l'art", 1969, n.3, pp.75-79.

¹¹ Cfr. Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, A. Morel & C. ie éditeurs, Parigi 1863, rist. anast. P.Mardaga, Bruxelles-Liège 1977, p.350.

¹² Cfr. Philippe Thiébaud, *Guimard L'Art Nouveau*, Gallimard éditeur, Découvertes Gallimard Architecture collection, 1992, p.49.

¹³ Jean Etienne Grislain in *La maison Coilliot de Hector Guimard*, apparso in "Architecture, mouvement, continuité", aprile 1979, n.48, p.34, ha identificato in casa Coilliot un potenziale elemento costitutivo di una città intesa come "collezione di oggetti 'preziosi', sottoposti alla necessità di mettersi in mostra, di farsi notare, di distinguersi dall'altro in virtù di una sorta di morale della libera concorrenza", trovando in ciò le ragioni della sua modernità: "In questo, 'la maison Coilliot' costituisce una metafora della città moderna come luogo dell'eterogeneo".

¹⁴ Salvador Dalí, *De la beauté terrifiante et comestible de l'Architecture Modern Style*, op.cit., p.71.

¹⁵ Nell'insieme degli arredi fissi e mobili ideati da Guimard per la *Maison Coilliot*, anche due camini, singolari creazioni in lava smaltata, legno e vetro, esempi di architetture funzionali ma dal carattere decorativo.

¹⁶ Molto probabilmente la *Sala Humbert de Romans* è stata demolita nel 1905 (la tabella parcellaria dell'anno 1905 identifica il luogo dell'auditorio come "terreno nudo"), o comunque nel periodo compreso tra il 1904 ed il 1909. Il 10 gennaio 1903 si scioglie la società immobiliare che ha costruito la sala, e nello stesso anno essa viene acquistata da Le Roy che continua ad utilizzarla per concerti; il 27 aprile 1904 viene rilevata da un nuovo proprietario, Edouard Pasteur, e da tale data non vi si sono più tenuti concerti; il 10 aprile 1909 viene presentata domanda per realizzare nell'area dell'ex auditorio un tennis coperto; nell'area dell'auditorio vengono realizzati campi da tennis ed un dancing (il *Saint-Didier Dancing Palace*, ribattezzato più tardi *Palais Pompéien*).

¹⁷ L'*auditorium* poteva essere adibito anche ad altre funzioni, quali: mostre-mercato, balli e feste di beneficenza; pertanto, il pavimento era dotato di una minima pendenza e le sedie potevano essere smontate e rimosse facilmente.

¹⁸ Alain Blondel e Yves Plantin, *Hector Guimard. Fontes artistiques*, cat. della mostra, Galerie du Luxembourg, Parigi 1971.

¹⁹ Cfr. Georges Vigne e Felipe Ferré, *Hector Guimard*, éditions Charles Moreau & Ferré, Parigi 2003, pp. 118-123.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Fernand Mazade, *An "Art Nouveau" edifice in Paris*, in "The Architectural Record", vol.XII, n.1, maggio 1902, pp.54-62.

²² Al contrario, un'altra testimonianza contemporanea, afferma che gli scheletri arborei che costituivano la struttura erano realizzati in parte in metallo e in parte in legno, attribuendo all'ultimo, funzione portante e non semplicemente di rivestimento. A.Mangeot, *Le Salle de Concerts Humbert de Romans*, in "Le Monde Musical", n.23, 15 dicembre 1901.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Tra cui: i sostegni delle poltroncine, i copriradiatori o le lire che compongono la balaustra della galleria, che più tardi entreranno a far parte del suo catalogo, le piastrelle in ceramica della pavimentazione dei vestiboli.

²⁵ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, op.cit.

²⁶ Franco Borsi, *Lo "Stile Guimard"*, in "Palladio", 1978, p.70.

²⁷ Cfr. Ezio Godoli, *Hector Guimard*, op.cit., p.70.

²⁸ Nell'editoria del primo Novecento era una consuetudine diffusa, ma non priva di eccezioni, che il numero delle cartoline costituenti le serie fosse paria a 6, più spesso a 12 e talvolta a 24.

²⁹ Le 23 cartoline finora ritrovate rappresentano i seguenti soggetti: n.1, Pavillion Le Style Guimard, Exposition de l'Habitation 1903; n.2, Le Métropolitain, Station des Champs-Élysées; n.3, Villa dans le parc de Beauveau-Craon à Garches; n.4, Le Castel Béranger 16, rue de La Fontaine; n.5, Facade de la Salle de concert 60, rue St-Didier; n.6, Castel Henriette à Sèvres; n.7, Exposition de la Céramique Paris 1898, Le Porche en céramique d'une Habitation; n.8, Magasins de M. Nozal à Saint-Denis; n.9, Villa La Bluette à Lions-sur-Mer; n.10, Cabinet de travail de M. Guimard; n.11, Le Métropolitain-Station de l'Etoile; n.12, Hotel particulier rue Chardon-Lagache Paris; n.13, Castel Henriette à Sèvres; n.14, Villa, pare de Beauveau-Craon à Garches; n.15, Maison de M. Coilliot à Lille; n.16, Castel Henriette à Sèvres; n.17, Le Métropolitain-Station de la Bastille; n.18, Le Métropolitain-Sous-Station de l'Etoile; n.19, Le Métropolitain-Station de la Porte Dauphine; n.20, Hotel particulier Bd Suchet, Facade sur le jardin; n.21, Magasins de M.

Nozal à Saint-Denis; n.22, Intérieur de la Salle de Concert 60, rue St-Didier; n.23, Villa La Bluette à Lions-sur-Mer.

³⁰ "Se l'occhio vi si posa, è per guardare i dettagli ricchi ed armoniosi, e non perché lo sguardo sia forzato a fermarsi, interrotto nella sua traiettoria. In realtà, il vero, reale decoro, nasce dal saggio equilibrio tra pieni e vuoti". Claude Frontisi, *Guimard Hector Architectures*, op.cit., p.299.

³¹ Si veda, per esempio: *L'architecte au XXesiècle. Choix des meilleures constructions nouvelles. Hotel, maison de rapport, villas, etc.*, pubblicato sotto la direzione di A.Guédy, 4 serie, 5 voll., Parigi 190-1920 ca. e *Nouveaux éléments d'architecture*, di Th.Lambert, 7 serie, Parigi 1900-1910 ca..

³² In particolare nel *Castel Henriette* a Sévres del 1899-1900.

³³ Cfr. Franco Borsi, *Lo "Stile Guimard"*, op.cit., p.79.

³⁴ Cfr. Gillian Naylor ed Yvonne Brunhammer, *Hector Guimard*, Academy Editions-Denoel, Londra-Parigi, 1978, p.20.

³⁵ E' probabile che Guimard abbia cominciato a lavorare al campionario di modelli in ghisa delle *fontes artistiques* contemporaneamente alla realizzazione dell'immeuble Jassedé.

³⁶ Cfr. Claude Frontisi, *Guimard Hector Architectures*, op.cit., p299.



CAPITOLO SESTO

Il rinnovamento nella continuit 

6.1 Evoluzione/Semplificazione.

Nell'anno 1904 la Compagnia della metropolitana, per la realizzazione della stazione dell'*Opera*, affida il progetto della costruzione di una balaustra in pietra a Cassien-Bernard, rifiutando i disegni di Guimard, giudicati non in armonia con l'architettura di Charles Garnier.

Su tale decisione influ , certamente, il peso di un'opinione pubblica sfavorevole: l'apparizione sulla scena urbana di Parigi delle edicole della metropolitana era stata accompagnata dall'ironia dei parigini e dalle violente critiche degli autorevoli periodici d'arte, che avevano riservato, alle fantastiche invenzioni formali dell'architetto, sprezzanti stroncature.

Le imprese dell'architetto, avevano attirato una forte corrente di ostilit , esacerbata oltre che dal loro carattere ostentatamente pubblicitario, dal momento di declinante fortuna critica dell'*Art Nouveau*; apparendo agli occhi di molti come il simbolo dell'"*orribile Modern Style agonizzante*". Pertanto, la seconda met  del primo decennio del Novecento, rappresenta un periodo particolarmente critico per Guimard, impegnato principalmente in modesti lavori di *routine*, come progetti di sopraelevazioni e di ampliamenti, o di elementi di arredo architettonico.

Escluso da ogni tipo di incarico pubblico, l'architetto si rivolge interamente alla committenza privata, dove, in una sorta di *escalation* - fatale per evitare il triangolo mortificante tra committente, progettista e costruttore - aspira a diventare progettista e costruttore in proprio.

Nonostante ovunque si proclamasse il fallimento dell'*Art Nouveau* - oggetto di ironici appellativi quali, "stile anguilla", "stile t nia", "stile tagliatella", "stile osso di pecora" etc.- la campagna denigratoria orchestrata dai difensori dell'Arte Moderna, non scalfisce la vena creativa di Guimard, che prosegue le sue ricerche stilistiche, affinando e semplificando le linee ed i volumi, e pervenendo alla piena maturazione del linguaggio architettonico.

Attraverso la piena "maturazione" ed evoluzione del linguaggio, che si attua ipostatizzandone una semplificazione, Guimard mette a punto uno stile improntato alla perfetta omogeneità in cui, a differenza di *Castel Béranger*, struttura e decoro sono concepiti simultaneamente, in un unico slancio creativo.

In un momento di crisi professionale, l'avvio della collaborazione con le fonderie di Saint-Dizier, rappresenta il più importante conseguimento di una strategia di rinnovamento della decorazione architettonica a lungo perseguita.

Già da tempo, Guimard rivendicava per l'architetto il ruolo di "maestro d'opera", proclamando l'interdipendenza tra architettura ed arti decorative.

Nella conferenza tenuta il 12 Maggio 1899 nei saloni del "Figaro", l'architetto aveva dichiarato: *"lo amo l'architettura, e se l'amo è perché essa comprende, nella sua essenza, nella sua formula, nella sua funzione, e in tutte le sue manifestazioni, tutte le altre arti, senza eccezione"*².

La concezione dell'architettura come pratica interdisciplinare ed il rifiuto della scissione tra questa e le arti decorative, avevano spinto Guimard all'ideazione di un apparato decorativo concepito in funzione degli spazi progettati.

Sebbene l'*Album* del *Castel Béranger* avesse rappresentato la prima occasione per mostrare alcune sue realizzazioni - eventuali prototipi di una ristretta serie di elementi - il desiderio di concepire un decoro indipendente da una precisa architettura, si era imposto per Guimard già intorno agli anni 1902-1903.

Con lo scopo di diffondere il suo stile, e incoraggiato dai risultati ottenuti dalla collaborazione con la fabbrica di Sévres, tra il 1899 ed il 1902, aveva intrapreso la costituzione di un repertorio di modelli di "arte industriale".

Dunque, nel secondo quinquennio del Novecento, in anni di scarso impegno professionale, Guimard può dedicarsi alla messa a punto di un ampio repertorio di decorazioni in ghisa, che sfocia nella pubblicazione del catalogo commerciale *"Fontes Artistiques pour Constructions, Fumisteries, Articles de Jardin et Sepultures - Style Guimard"*, ennesimo tentativo da parte dell'architetto, di lasciare il segno del suo stile attraverso la produzione seriale di elementi, realizzati dalle fonderie di Saint-Dizier, quali: parapetti di finestre e balconi, numeri civici, motivi ornamentali di verande, ecc..

Nonostante non si disponga di dati esaurienti per valutare l'esito commerciale dell'impresa, che tuttavia pare non abbia incontrato un grande successo³, ciò che è opportu-

no ribadire è che l'accordo con le fonderie di Saint-Dizier, ha rappresentato la più importante collaborazione con un'industria, collegata al settore edilizio, sfociata nella pubblicazione di un catalogo, di ben 62 tavole, riservato esclusivamente ai modelli Guimard.

L'appello alla modernità, l'aspirazione alla qualità del moderno risalta dall'esuberanza dei volumi delle *Fontes Artistiques - volumi debordanti, plasmati come negli esempi scultorei di Castel Béranger, o con la predominanza dell'ordito lineare delle attrezzature seriali e ricomponibili a piacere, che caratterizzano la fornitura degli elementi puntiformi per le abitazioni*⁴ (F.Pagliari, 1994) - nei quali il rapporto del progetto con l'arte si palesa nella ricerca espressiva attraverso la componibilità a "catalogo" degli elementi e l'attenzione agli aspetti del contributo industriale all'architettura⁵.

Purtroppo il catalogo non è datato: e mentre alcuni critici, tra i quali Thiébaud, tendono a far ricadere sull'anno 1907, la data tradizionale della pubblicazione - considerando la partecipazione dell'architetto al Salone degli Artisti Decoratori, dello stesso anno, in cui l'architetto espone alcuni pezzi delle *fontes*, che egli stesso definisce "dimostrativi"; per altri occorsero dalla data della partecipazione all'Esposizione del 1907, almeno altri due anni, prima che il catalogo venisse ad assumere la sua veste editoriale definitiva. Con molta probabilità fu la prospettiva di ambiziosi incarichi professionali, l'elemento determinante per la pubblicazione del catalogo. Infatti, il matrimonio con la pittrice americana, di origine ebraica, Adeline Oppenheim - celebrato il 17 febbraio 1909 - apre un nuovo capitolo nella vita e nella carriera di Guimard che, grazie ai capitali portatigli in dote dalla moglie, può avviare imprese e vagheggiare progetti, nei quali si propone nella duplice veste di architetto e imprenditore.

Il decennio che precede la Prima Guerra Mondiale, pertanto, rappresenta per l'architetto un periodo di intensa attività, in quanto ha a disposizione i mezzi per improntare con il suo stile il paesaggio urbano del XVI° *arrondissement* di Parigi. Durante questo periodo egli porta a termine una trentina di progetti che riguardano la realizzazione di ville, *hotels particuliers*, *immeubles de rapport*, che vengono elaborati secondo il metodo messo a punto per *Castel Béranger*: un approccio globale e sistematico all'architettura, dalla struttura al minimo dettaglio, che impone in maniera autorevole la personale ed egocentrica visione dell'architetto dell'abitazione moderna.

6.2 L'Hotel Guimard.

122, avenue Mozart et villa Flore, Parigi - XVI°

*“Il y quelques jours, on inaugurerait cette maison
modèle de l'avenue Mozart, une merveille
de bon gout, d'élégance et de confort”*

Hector Guimard

La fiducia nelle proprie capacità di ripresa e l'aspettativa di una fase di espansione professionale traspasano dalla costruzione della casa al n.122 dell'avenue Mozart, abitazione e luogo di lavoro dei coniugi Guimard: con un gesto al quale è possibile attribuire un valore simbolico, l'architetto abbandonati i locali al pianterreno di *Castel Béranger*, vi trasferisce il proprio studio, con l'obiettivo di reclutare nuovi clienti, tra la borghesia agiata del XVI *arrondissement*.

L'Hotel Guimard, progettato nel 1909 e ultimato nel 1911, rappresenta uno dei più rigorosi esempi dell'inventiva razionalmente controllata dell'architetto.

Concepita come saggio di magistrale padronanza del mestiere, spinta al limite di una narcisistica esibizione di virtuosismo⁶, quest'opera è la dimostrazione di una maturità stilistica che non viene meno ai principi guida della ricerca di forma, da tempo praticata dall'architetto. *“Manifestazione di rinnovamento nella coerenza, questo prodotto di una fervida inventiva, assecondata da una notevole sapienza costruttiva, segna uno dei più alti vertici qualitativi nell'opera di Guimard”* (E.Godoli, 2004).

Ancora una volta, egli mostra di possedere innate capacità nel saper superare gli ostacoli imposti dalle limitazioni ambientali.

La forma e le dimensioni infelici del lotto - un triangolo rettangolo i cui cateti, costituenti gli affacci sull'avenue Mozart e la Villa Flore, misurano all'incirca 12,50 e 11,20 m, e l'ipotenusa, costituente il muro cieco di confine, 16,88 m - contribuiscono a sollecitare una sorprendente serie di invenzioni e la complicata situazione planimetrica fa scaturire una pianta libera dall'ingombro di muri portanti, funzione assolta solo da quelli perimetrali.

In tal modo Guimard, sulla scia dei protagonisti dell'architettura *Art Nouveau* in Belgio⁸ - primo fra tutti Horta, che nelle rivisitazioni della tipologia della casa fiamminga a torre, era riuscito a realizzare impianti spaziali fluidi e continui - dispone della libertà di poter variare radicalmente l'organizzazione della pianta ai vari livelli.

Grazie alla "pianta libera", egli può distribuire convenientemente sui sei piani della costruzione, ambienti di funzioni e grandezze, molto diversi l'uno dall'altro: al seminterrato, la cucina ed i locali di servizio; al piano rialzato, lo studio dell'architetto e dei disegnatori, ed un salottino di ricevimento; al primo piano, la sala da pranzo ed il salone; al secondo, la camera da letto principale con i relativi spazi di servizio; al terzo, l'atelier di pittura e una stanza per gli ospiti; infine, nel sottotetto, tre camere per la servitù.

Inoltre Guimard riesce a superare l'ostacolo di conciliare le configurazioni più idonee al carattere ed alle funzioni delle diverse stanze, con le costrizioni imposte dall'ostico perimetro triangolare del lotto.

In tal senso l'arte della modellazione plastica dell'involucro edilizio, diviene un abile espediente per aggirare i regolamenti edilizi, che fissavano i limiti delle parti aggettanti in rapporto alla superficie di facciata, piuttosto che con indici volumetrici. Allo scopo di guadagnare lo spazio necessario, si erodono gli spessori murari, e le pareti si inflettono leggermente verso l'esterno. Tuttavia, l'ambiguità semantica delle membrature architettoniche all'esterno, rende impercettibili e difficilmente riconoscibili le dilatazioni degli spazi interni nella continuità degli andamenti curvilinei delle superfici.

All'interno, tutte le risorse di un consumato mestiere sono mobilitate per recuperare funzionalmente ogni angolo di risulta e per evitare ogni impressione di spazi angusti: specchi di rivestimento alle pareti provvedono a dilatare illusionisticamente lo spazio, come ad esempio, nel piccolo vestibolo a pianta pentagonale, in cui una rampa di sette gradini immette nella stanza d'attesa dei visitatori dello studio; inoltre, negli spazi di rappresentanza, lo stesso effetto è perseguito rendendo gli ambienti comunicanti tra loro, come accade al primo piano, dove la pianta ellittica del salone si combina con quella ovale irregolare della sala da pranzo, e ambedue con la *galerie de reception*, dove si trova l'ascensore, mediante varchi larghi 2 m.

All'esterno, l'individualità degli ambienti interni si riflette nella varietà di forme e dimensioni delle aperture, che denunciano l'organizzazione funzionale degli spazi interni. La stessa libertà e varietà di forme che caratterizza la disposizione interna si riscontra all'esterno, assolutamente asimmetrico, con inflessioni e rientranze determinate dall'andamento dei locali.

Infine la policromia di materiali diversi è sostituita dal più sobrio abbinamento di laterizio paglierino chiaro e di pie-

tra levigata, che rendono l'edificio elegante e raffinato; ancora più esiguo è il dosaggio dei motivi ornamentali, circoscritti alle cornici di porte e finestre ed alle ghise delle fonderie di Saint-Dizier.

Quanto agli elementi in ferro delle balaustre e delle griglie, queste danno una piena misura della maturità e del perfezionamento raggiunto dallo *Style Guimard*, anche se, al momento della costruzione dell'*Hotel*, Guimard aveva già abbandonato la formula "*Architetto d'Arte*", come dimostra l'iscrizione sul fronte.

Praticamente intatto all'esterno, l'*Hotel Guimard* conserva all'interno ben poco del primitivo aspetto, poiché troppo tardi - solo il 4 dicembre del 1964 - si è provveduto a classificarlo tra i monumenti protetti.

Solo alcune riproduzioni fotografiche permettono di avere un'idea sulla sistemazione interna e sull'insieme dei mobili creati dall'architetto, che raramente si è spinto tanto lontano, nel perseguire il principio dell'"unità d'arte", arrivando a disegnare, oltre che i mobili, i rivestimenti e le chincaglierie, i motivi delle *moquettes*, i tendaggi, e finanche la biancheria.

L'inventario completo delle sue creazioni, definito "*inventario Bedel*", dal nome di colui che lo ha redatto nel 1939, - attualmente conservato presso la Public Library di New York - consente di comprendere l'ampiezza del progetto d'arte perseguito.

6.3 Monocromia e verticalita'.

Tra il 1909 ed il 1912, in anni di intensa attività professionale, Guimard si dedica con successo al tema della casa d'appartamenti, sia per clienti privati, come *Trémois*, sia formando in proprio, una società immobiliare per la costruzione del *Grand Ensemble* delle rue Gros, rue La Fontaine e rue Agar.

Mentre nella realizzazione degli *hotels particulières* l'architetto ancora si concede ampi spazi di libertà distributiva e compositiva - continuando a perseguire l'individualità di stile e pianta, cifra distintiva delle sue architetture - nella progettazione degli *immeubles de rapport*, il prevalere della ragione economica, induce Guimard alla piena adesione ad uno stile più pacato, neutro, "di mediazione"⁹ come lo definisce egli stesso.

L'aspirazione ad una qualità a buon mercato - in immobili che hanno come fine principale assicurare la maggior rendita possibile ai loro proprietari - è soddisfatta tramite il risparmio di lavoro artigianale qualificato e di materiali costosi, e l'impiego di elementi *standard* con la conseguente produzione in serie delle decorazioni. Tale tendenza appare perfettamente in linea con l'atteggiamento dell'architetto, per il quale l'istanza economica è sempre stata presente nell'approccio alla progettazione di questa tipologia edilizia, a partire dall'esperienza del *Castel Béranger*. Infatti, rispetto ai prototipi belgi, caratterizzati dall'individualità del committente, che li rendeva quasi "case tagliate su misura", già il *Castel Béranger* poneva i vincoli di un'anonima casa d'affitto, con i problemi delle scale multiple, degli spazi comuni, di una corte interna abilmente lasciata aperta su una strada privata; problemi di fiato, di respiro, ma soprattutto di redditività economica, che Guimard era riuscito ad affrontare con una forte aggressività progettuale, sperimentando in modo embrionale la serializzazione di elementi ripetuti, che avrebbe costituito un filone di ricerca poi variamente portato avanti.

Nella progettazione di *Castel Béranger* - seppur con tutta la sua carica e valenza formale - l'architetto aveva sempre avuto la consapevolezza di stare realizzando un *immeuble de rapport*, un edificio d'appartamenti in affitto, che doveva in primo luogo assicurare la redditività dell'investimento: ed erano stati la qualità dell'architettura ed il suo avvincente racconto volumetrico e compositivo, e l'uso differenziato dei materiali combinati per esprimere modernità, a fornire - insieme alla capacità autorappresentativa e

promozionale - il passaggio dall'idea alla realizzazione in termini favorevoli all'investimento.

Alla luce di tali considerazioni, non sembra corretto affermare che nella progettazione delle case d'affitto del periodo in esame, in Guimard si attui un ripensamento delle sue precedenti esperienze di *maisons de rapport*, ma piuttosto esse comportano una "radicalizzazione" di atteggiamenti presenti già da tempo.

Al contrario, profondamente diverso appare il linguaggio formale dell'architettura guimardiana: tutte le costruzioni collettive, che si erigono tra il 1909 ed il 1912, sono caratterizzate da una grande libertà inventiva ed assumono spesso il carattere di architettura-scultura; *"la decorazione esterna, perde ogni riferimento naturalistico e non appare più affidata all'applicazione di terracotte, ma è ottenuta nel vivo della parete con un morbido modellato che segue i contorni delle aperture, con lesene che legano tra loro i vari episodi della composizione al di là di ogni suddivisione di piano, con variazione di linee sottili più o meno incise che sottolineano gli elementi strutturali, quasi a visualizzare il cammino degli sforzi; le stesse forme delle aperture si piegano a questa legge e, oltre il puro compito funzionale, sono caricate di valori grafici, o di valori plastici"*¹⁰ (E.Colombo, 1968).

Immeuble Trémois / 1909-1910

11, rue François-Millet, Parigi - XVI°

L'incarico della realizzazione della casa d'appartamenti *Trémois* in rue François-Millet, costituisce l'occasione per sperimentare l'impiego dovizioso delle ghise del catalogo delle fonderie di Saint-Dizier, in un immobile in cui, nell'approccio alla progettazione, prevale la ragione economica e sociale. Il ruolo di costruzione-pilota della casa d'appartamenti *Trémois*, è ulteriormente rafforzato dalla considerazione che con essa, Guimard fissa un modello di immobile per abitazioni destinato ad essere successivamente, ripreso e rielaborato.

Negli anni della maturità, che lo vedono impegnato a riproporsi sotto una nuova luce, l'architetto recupera alcune istanze razionalistiche proprie degli anni della formazione. Si coglie quasi un ripensamento delle sue precedenti esperienze di *maisons de rapport*, un approccio alla progettazione di questa tipologia edilizia, che comporta la

radicalizzazione di atteggiamenti che si potevano cogliere già ai tempi del *Castel Béranger*.

Il prevalere della ragione economica si riflette proprio, oltre che nell'aspirazione ad una qualità a buon mercato - attraverso la produzione in serie di elementi di decorazione e di arredo architettonico - nella costante preoccupazione di risparmio di lavoro artigianale qualificato¹¹ in immobili che hanno come fine principale quello di assicurare la maggior rendita possibile ai loro proprietari: *Un immobile di reddito* - confida in una intervista - *è un articolo di commercio. Ora, più una mercanzia è diffusa, più il suo valore commerciale diminuisce per la concorrenza; solo l'articolo eccezionale consente prezzi elevati. Io credo di essere riuscito, per quanto concerne la decorazione della casa, a conciliare il mio desiderio di non copiare nessuno e il dovere che io ho di evitare al proprietario spese troppo elevate*¹².

Dopo aver perseguito, nel *Castel Béranger* e nell'*immobile Jassedé*, l'individualità di stile e pianta - che trovava compiuta espressione nel carattere pittoresco delle facciate - Guimard perviene alla conclusione che essa non genera valore e giunge ad apprezzare una saggia neutralità di stile¹³.

Al disordine pittoresco subentra, nell'*immeuble* della rue François-Millet, un impianto di facciata che a prima vista sembrerebbe simmetrico; al contrario, l'introduzione di alcune varianti, seppur non immediatamente percepibili, rende le due verticali di *bow-windows* agli estremi della costruzione - quella dalle larghe porte-finestre delle sale da pranzo, e quella delle porte-finestre binate delle camere da letto - diverse per forma, sistemazione, dimensione e decorazione. Pertanto, ancora una volta, la facciata - pur nell'adozione di un impianto tendente alla simmetria - non rinuncia a denunciare l'organizzazione interna degli spazi, basata sulla funzionale separazione della zona giorno dalla zona notte.

Infine, ma non ultima, la costante preoccupazione dell'architetto dell'affermazione del principio di verticalità che trionfa, qui più che altrove, in tutto l'insieme, in cui nulla viene ad interrompere lo slancio fluido e vigoroso dei *bow-windows*, che terminano con un gioco pittoresco e complesso di coperture e lucernai.

Groupe d'immeubles / 1909-1911

rue La Fontaine, rue Gros, rue Moderne (att. Rue Agar),
Parigi - XVI°.

*"Pierre de taille et confort moderne
à mille francs le mètre de construction!"*

Hector Guimard

La costruzione del gruppo di appartamenti, in terreni di proprietà Léon Nozal, sulle rues La Fontaine, Gros ed Agar, rappresenta la più grande impresa immobiliare in cui Guimard è coinvolto, negli anni che precedono lo scoppio della Prima Guerra Mondiale. Per l'edificazione del complesso si costituì la *Société Générale de Constructions Modernes*, che contava tra i suoi soci promotori l'architetto ed il proprietario dei terreni.

Guimard, dotato di uno squisito senso pratico, e di una precisa nozione delle occasioni favorevoli, possedeva all'epoca, tutti i mezzi per attuare il passaggio da architetto a imprenditore - diventando progettista e operatore improprio - nella consapevolezza che al di là dei rari momenti di comprensione della committenza, l'unica possibilità di esprimersi progettualmente in libertà, fosse di realizzare in proprio gli edifici, rinviando il consenso al momento successivo dell'acquisto o della locazione; un consenso che, comunque, è totalmente indipendente dal processo inventivo, e riguarda piuttosto le condizioni economiche dell'operazione immobiliare.

La nuova Società, costituita con un capitale iniziale di 325.000 franchi, in seguito a due assemblee - del 5 e 15 luglio 1910 - si sciolse definitivamente nel luglio 1925.

Nel corso dei suoi quindici anni di attività cambiò spesso denominazione - personalizzata in base alla natura dei progetti che andava ad affrontare - assumendo il nome di *Société immobilière de la rue Moderne*, per il cantiere in questione.

L'ambizioso progetto, il cui piano di lottizzazione risaliva al 12 febbraio 1908¹⁴, prevedeva la realizzazione di undici edifici, dei quali, se ne costruirono su progetto di Guimard solo sei¹⁵.

Ad eccezione degli edifici più tardi - ai nn. 8 e 10 della rue Agar, che come l'*immeuble Trémois* presentano facciate in laterizio a vista e pietra levigata - tutte le altre costruzioni hanno paramenti uniformi in pietra levigata.

Il dosaggio della decorazione mostra la stessa castigatezza della casa in rue François-Millet, ma l'estrema varietà di disegno dei parapetti e dei balconi in ghisa impiegati,

rende le quinte edilizie, ripetitivamente cadenzate dagli aggetti delle colonne di *bow-windows*, una sorta di catalogo al vero della produzione delle fonderie di Saint-Dizier. La composizione di facciata, per sequenze verticali di finestre e *bow-windows* determinati da un incurvarsi della superficie, è sottilmente calibrata e dimostra il raggiunto equilibrio nell'evoluzione del linguaggio; la costante ripetizione, con leggere varianti, di soluzioni formali già sperimentate e qui perfezionate, conferma tale ipotesi.

Tuttavia l'unitarietà non provoca una monotona successione, ma determina nel panorama urbano un insieme particolarmente vivace; a tale risultato finale contribuiscono in maniera determinante gli arretramenti e le sporgenze degli ultimi piani e gli episodi espressionisti che talora variano il ritmo delle superfici di facciata.

Tali episodi - in cui il tessuto dei fronti è sostanzialmente sobrio e limitato alla raffinata estroflessione delle verticali dei *bow-windows*, lasciando il compito alle *ferronneries* di marcare in senso più *art nouveau* l'intero linguaggio, che si va sostanzialmente decantando e semplificando - hanno un preciso riscontro funzionale nello sfruttamento dello spazio interno.

L'organizzazione di piano, con ingressi di servizio diretti alla cucine, separazione netta tra zona giorno e zona notte, creazione di armadi a muro tra le camere, è di impronta tipicamente razionalista.

Guimard condusse una ampia campagna pubblicitaria, esponendo il progetto per ben due volte al *Salon des Artistes Décorateurs*, nel 1912 e nel 1913, e firmando egli stesso molti articoli apparsi su *La Construction Moderne* (10 novembre 1912, 9 e 16 febbraio 1913), di presentazione del suo lavoro.

Note

¹A tal proposito è diventata celebre la violenta stigmatizzazione di Octave Mirbeau (1850-1917): "*Tout tourne, se bistourne, se chantourne, se maltourne,- tout roule, teinté, ellipses de faïence polychrome, volutes de grès flammé, trumeaux de cuir gaufré, frises de nymphéas hirsutes, de pavots en colère juchés sur les moulures des stylobates, comme des perroquets sur leur perchoir,- des larves plates et minces dorment à l'entrée des serrures; des embryons, des têtards, montent, se glissent en ondulations visqueuses, le long des portes, des fenêtres, des tiroirs, des chanfreins. Les meubles ont l'air d'avoir bu et semblent inviter aux pires excès d'acrobatie*", Philippe Thiébaud, *Guimard L'Art Nouveau*, Gallimard éditeur, Découvertes Gallimard Architecture collection, 1992, pp.62-63.

² Hector Guimard, *La renaissance de l'art dans l'architecture moderne*, in "Le Moniteur des Arts", XLIV, n.2399, 7 luglio 1899, pp.1465-71. Guimard ha tenuto due volte la conferenza : il 5 maggio, in occasione dell'inaugurazione della mostra sul *Castel Béranger*, ed il 12 maggio. Probabilmente erano poche le differenze tra i due discorsi: del primo si conosce solo il resoconto fornito da L.-C. Boileau (*Causerie*, in "L'Architecture", 15 aprile 1899), il secondo è riportato integralmente in "Le Moniteur des Arts".

³ A Parigi le *fontes Guimard* sono piuttosto rare, essendo state utilizzate quasi esclusivamente da Guimard nei suoi edifici; tuttavia modelli del catalogo delle fonderie di Saint-Dizier si trovano sui fronti di due edifici in avenue Perrichont, uno di Deneu de Montbrun, ed un altro di Joachim Richard. Al contrario, secondo quanto si apprende per ammissione dell'architetto stesso, esse riscossero successo soprattutto in provincia, dove erano particolarmente richieste: si possono ammirare a Cotterets (Pyrénées), nell'avenue Girardin a Enghien-les-Bains, a Saint-Pierre-Quiberon (in Bretagna), al n.71, di rue Pereire a Saint-Germain-en-Laye, a Thiers a Brive-la-Gaillarde, a Royat, sull'immeuble n.5, ad Halles à Marcigny (Saône-et-Loire), e nella regione di Saint-Dizier, in particolare a Raon-l'Étape, a Nancy ed a Saint-Dizier stesso.

⁴ Francesco Pagliari, *Guimard*, in *Domus* n.757, 1994, p.94.

⁵ *Ibidem*.

⁶ "*Quasi una denuncia del suo carattere estroverso, della comunicabilità e del compiacimento del successo professionale ed economico, l'Hotel Guimard segna un momento di sedimentazione del dinamismo dell'artista, in una ricerca di continuità, che ricorda parallele esperienze hortiane, e che in questo caso è direttamente condizionata dalle esigenze funzionali dell'ambiente interno, altrimenti non risolvibili nell'esiguità degli spazi a disposizione*", Franco Borsi, *Lo "Stile Guimard"*, in "Palladio", 1978, p.74.

⁷ Ezio Godoli, *Hector Guimard*, Ed. Laterza, Bari 2004, p.119.

⁸ Gli architetti belgi avevano sapientemente messo a frutto le peculiarità del lotto rettangolare, stretto sul fronte stradale e profondo, tipico delle città fiamminghe, che consentiva di delegare la funzione portante alla coppia di muri confinanti con le proprietà adiacenti, per ottenere una pianta libera dai vincoli derivanti dalla presenza di muri portanti.

⁹ "[...]c'è un compito più grande per il costruttore d'oggi: interpretare le necessità attuali, anzi quelle di domani. S'avvicina il tempo in cui i mobili di vecchio stile cederanno il passo ad opere nuove.[...] Tuttavia,

l'architetto deve oggi ancora tener conto, in una certa misura, dei mobili esistenti. Questa congiuntura storica gli crea difficoltà che non è affatto agevole schivare. Deve innovare e mettersi in accordo con il gusto medio. Incompatibilità? Vicolo cieco? Non credo. Nell'attesa, atteniamoci a uno stile calmo, neutro. [...] In questo periodo di transizione, se non si tratta di un hôtel particulier, in cui l'invenzione è libera, questo stile di mediazione si impone", da *La Construction à Paris. Immeuble, 11, rue François Millet. Architecte: Hector Guimard*, in *"L'Architecture Moderne"*, II, n.5, 1911, pp.131-132.

¹⁰ E.Colombo & G.K. Koenig, *Hector Guimard 1867-1942*, in *"Casabella"*, n.329, 1968, p.44.

¹¹ *"Bisogna - afferma Guimard - che la facciata sia economica. C'è incoerenza nel profondervi la pietra con forti rilievi sulla quale interverranno lo scalpellino e lo scultore per asportare le parti inutili. Bisogna evitare questo errore capitale, innalzare la facciata con la certezza che il paramento di pietra non comporterà alcuna perdita di materia, decorare soprattutto con la giusta armonizzazione dei pieni e dei vuoti, con un ornamento dosato con sobrietà e d'un prezzo di esecuzione minimo"*, da *La Construction à Paris. Immeuble, 11, rue François Millet. Architecte: Hector Guimard*, op.cit., p.132.

¹² *Ibidem*, p.131.

¹³ *"C'è un compito più grande per il costruttore d'oggi: interpretare le necessità attuali, anzi quelle di domani. S'avvicina il tempo in cui i mobili di vecchio stile cederanno il passo a opere nuove. [...] Tuttavia, l'architetto deve oggi ancora tener conto, in una certa misura, dei mobili esistenti. Questa congiuntura storica gli crea difficoltà che non è affatto agevole schivare. Deve innovare e mettersi in accordo con il gusto medio. Incompatibilità? Vicolo cieco? Non credo. [...] Nell'attesa, atteniamoci a uno stile calmo, neutro. [...] In questo periodo di transizione, se non si tratta di un hôtel particulier, in cui l'invenzione libera, questo stile di mediazione si impone"*, da *La Construction à Paris. Immeuble, 11, rue François Millet. Architecte: Hector Guimard*, op.cit., p.131-132.

¹⁴ Il piano di lottizzazione immobiliare, datato 12 febbraio 1908, e quindici disegni che documentano il progetto definitivo sono conservati nel fondo Guimard del Cooper-Hewitt Museum di New York.

¹⁵ Sono stati costruiti gli immobili: A, 17 rue La Fontaine (progetto, novembre 1909); B, 19 rue La Fontaine, 9 rue Agar (progetto, novembre 1909); D, 43 rue Gros, 2 rue Agar (progetto, 1909); G, 21 rue La Fontaine (progetto, novembre 1909); H, 8 rue Agar (progetto, agosto 1911); I, 10 rue Agar (progetto, agosto 1911). Non sono stati realizzati gli immobili C, E, F, K ed L.



CAPITOLO SETTIMO

Da l'Architect d'art a l'Ingenieur

7.1 L'epilogo dell'Art Nouveau?

*“Je pense que la mode actuelle du «nu»
vient répondre à tout un état d'esprit.
Nous ne croyons plus au mystère,
nous voulons comprendre immédiatement
des choses qu'il nous suffit de toucher...
C'est aussi la mode du nu qui donne autorité à l'ingénieur,
celui-ci conçoit d'emblée et comme spontanément
les formes pratiques et nues
qui paraissent aujourd'hui désirables.”*

Hector Guimard

Nel 1913, alla vigilia della primo conflitto mondiale, Guimard esegue il progetto di una piccola *Sinagoga* di rito orientale in rue Pavée a Parigi.

Quest'opera rappresenta, al tempo stesso, l'epilogo di un momento definito "di equilibrio"¹ - in cui l'architetto conduce alle estreme conseguenze la ricerca plastico-dinamica intrapresa con gli edifici degli anni 1909-1911 - e l'anticipazione di quella che sarà la chiave del suo lavoro dopo la pausa della guerra.

Con la *Sinagoga*, che preannuncia un rinnovamento stilistico che non avrà sempre coerenti sviluppi dopo la guerra, l'architetto sembra ormai pronto a lasciarsi alle spalle ogni residuo del lessico *Art Nouveau* per adottare, in una sorta di ritorno alle origini, un linguaggio essenziale, diretta espressione del dato costruttivo.

A tal proposito, il critico Borsi, ha individuato nella predilezione di Guimard per l'estroflessione della struttura, una vera e propria vocazione per quella che definisce la "*charpente liberée*", che sebbene risulti particolarmente accentuata nelle opere realizzate intorno agli anni '10, è da sempre presente nel suo linguaggio architettonico: a partire dalle puntuali citazioni di Viollet-le-Duc nei pilastri inclinati dell'*Ecole de Sacré Coeur*; fino ad arrivare al pilastro dissimetrico, ed alla esplicita denuncia della struttura

costruttiva in legno, nella *Maison Coilliot*; o ancora alla *charpente*, evocazione della foresta, nella *Sala Humbert de Romans*; e infine a tutti gli episodi, rilevabili anche in opere architettoniche "minori", di esibizione del particolare costruttivo².

Inoltre, gli anni che precedono lo scoppio del conflitto mondiale vedono Guimard impegnato non solo come architetto, ma anche come imprenditore.

Questo duplice coinvolgimento nel settore edilizio è, sicuramente, una motivazione non secondaria del suo interesse per una modernizzazione delle tecniche costruttive che, consentendo un contenimento dei costi, aumenti la redditività degli investimenti immobiliari.

Enunciata come uno degli obiettivi programmatici già nella conferenza del 1899 nelle sale del "Figaro", l'aspirazione all'economia, mediante il ricorso ai mezzi forniti dalla produzione industriale, è stata da sempre, una componente essenziale della ricerca dell'architetto.

Tuttavia, sarà soprattutto dopo la guerra che Guimard si applicherà con impegno alla sperimentazione di tecniche costruttive basate sull'impiego di elementi standardizzati prodotti in fabbrica.

Pertanto, l'attitudine sperimentale e la disponibilità all'innovazione tecnologica, retaggio della sua prima formazione alla scuola del razionalismo ottocentesco, troveranno dopo la guerra un concreto campo di applicazione.

La prima guerra mondiale impone una pausa forzata all'attività di progettista di Guimard: non si ha notizia di sue realizzazioni tra il 1914 ed il 1918, ad eccezione del progetto di massima dell'immobile al n°10, di rue de Bretagne, terminato tra il 1919 ed il 1920.

Si tratta di un'opera, sicuramente meno nota rispetto ad altre, ma che costituisce un episodio quanto mai significativo ed interessante dal punto di vista stilistico: una sorta di proiezione in avanti, nel campo linguistico, che porta l'*Art Nouveau* alle sue ultime conseguenze; aspirazione all'instaurarsi di un legame con alcune contemporanee posizioni culturali.

Sinagoga / 1913

10, rue Pavée, Parigi - IV.

Il progetto della Sinagoga di rue Pavée a Parigi, impegna Guimard dal 1911 al 1913.

Nuovamente, ricorre un elemento costante nella specificazione disciplinare, che caratterizza molti suoi progetti: il risicato lotto rettangolare della sinagoga - con fronte principale di 12 m, e quello di profondità di oltre 30 m, e con asse non perpendicolare alla strada - è un esempio convincente dell'abilità dell'architetto nel risolvere complicate situazioni di partenza costruendo su lotti infelici. A tal proposito, è condivisibile il giudizio emesso da Claude Frontisi, allorquando rintraccia una *"tipologia costruttiva plastica e sociale, stabile nell'insieme dell'opera di Guimard, al di là dei mutamenti stilistici"*, che si fonda sulle *"particelle edificabili esigue"*, sulla forte aggiunta estetica per *"compensare l'economia nei materiali e nella monodopera"*, rifuggendo *"la ripetizione, l'imitazione e la simmetria classica"*⁶. Le anguste dimensioni di rue Pavée - una stretta strada del *Marais*, il quartiere ebraico parigino - suggeriscono l'arretramento della facciata rispetto alle quinte edilizie vicine, per conferirle maggior respiro ma anche per una migliore regolazione dell'afflusso e del deflusso dei credenti dal tempio.

Il disegno del prospetto dimostra quanto l'opera sia ormai, quasi del tutto, estranea all'*Art Nouveau*, e intrisa di echi neogotici e barocchi, retaggi del passato, ma anche di embrionali segni *Art Decò*, anticipazioni del futuro.

Il fronte, preceduto da un vestibolo d'ingresso e caratterizzato dall'ondulazione delle superfici, oltre a dare adito ad improbabili interpretazioni iconologiche (libro sacro aperto, onde del Mar Rosso, ecc.), suggerisce - con la sua dialettica di concavo e convesso, coerente con la ricerca plastica di Guimard, che non di rado si apre a suggestioni barocche - derivazioni borrominiane⁴.

Il verticalismo della facciata è enfatizzato dal linguaggio della pietra di rivestimento che esplora la continuità di ritmo data dal gioco di strette aperture binate.

Le due colonne di finestrate agli estremi della costruzione presentano una pianta estroflessa; al contrario, la sequenza centrale presenta una pianta retroflessa, a determinare una concavità, in senso opposto alla convessità del coronamento aggettante e della pensilina sopra l'ingresso.

All'esterno, è bandita ogni decorazione, così come scompare la griglia in ferro *guimardiana*. All'interno, nel disegno dei complementi d'arredo - dai candelabri alle panche - è riconoscibile la cifra stilistica dell'architetto; ad esempio, per le ringhiere delle gallerie, ricorre ad elementi in ghisa selezionati dal catalogo delle fonderie di Saint-Dizier.

Nella struttura interna, anche per far fronte all'esigenza di dover limitare gli ingombri strutturali in uno spazio angusto, Guimard affronta l'uso del cemento armato, in parte mascherato da una decorazione plastica più appropriata ad altri materiali: leggere incisioni nei pilastri verticali fingono la sovrapposizione di conci di pietra.

Edificio per uffici / 1914-1920.

10, rue Bretagne e rue de Saintonge, Parigi - III.

La firma dell'architetto e la data di costruzione - che avrebbe potuto svelare il mistero sull'esatta cronologia dell'edificio - sono scomparsi sotto il rivestimento marmoreo dei negozi che ha alterato la fisionomia del pianterreno.

E' interessante notare come l'analisi stilistica porterebbe a datare l'edificio dopo il 1930, quale ultima tappa del processo di semplificazione, che si manifesta nelle opere dell'ultimo periodo di attività artistica dell'architetto; al contrario, ricerche d'archivio, hanno smentito questa supposizione. Infatti, dagli atti risulta che: il terreno fu acquistato da Guimard, per conto del suo cliente, l'11 novembre del 1913; il permesso di costruzione fu accordato nel 1914⁵; l'11 marzo 1919, al momento di un cambiamento di proprietà, l'edificio era "in via di costruzione". Dunque, dall'analisi dei documenti si può dedurre che l'edificio, progettato e iniziato nel 1914, fu completato dopo la pausa bellica. La costruzione, che occupa una stretta striscia di terreno all'angolo tra due strade, si sviluppa per sette piani, dei quali gli ultimi due progressivamente arretrati.

La composizione si basa su rapporti dimensionali di elementi semplici: in facciata sono esibiti i montanti della struttura in cemento armato che scandiscono l'alternarsi di fasce con finestre a nastro e tamponamenti in laterizio a vista a verticali di *bow-windows* di pianta trapezoidale, non infrequenti nelle architetture di inizio Novecento.

Il ritmo verticale dei *bow-windows* è spezzato dalla linea orizzontale della terrazza del sesto piano che li collega.

Le scarse disponibilità economiche - per cui la costruzione fu realizzata in parte con materiali di recupero - non sembrano del tutto estranee all'essenzialità del linguaggio adottato, per cui la rinuncia formale, oltre ad essere una consapevole scelta stilistica, preannuncio di un rinnovamento, è anche il portato delle difficoltà economiche del momento.

7.2 Immeubles de rapport: ripetibilità e prefabbricazione

E' certo che lo sconvolgimento morale ed ideologico che segue il periodo bellico abbia influito sull'operato e sul pensiero di Guimard: la figura dell'architetto prevalentemente esteta, non ha senso nel momento in cui sono impellenti gli obiettivi della ricostruzione di una società appena uscita dall'esperienza che ha segnato la fine del XIX secolo. Tuttavia, *la guerra non costituisce, come per Horta, un fattore di crisi profonda, di ritorno all'ordine e di abbandono dell'Art Nouveau per l'accademia*⁶ (F.Borsi, 1978); anzi Guimard, con il senso pratico che lo ha sempre distinto, punta sulla ricostruzione post-bellica, per accreditare i suoi metodi di prefabbricazione.

Un sistema di prefabbricazione abbastanza rudimentale, in quanto ancora lascia ampio spazio al lavoro di assemblaggio in cantiere degli elementi forniti dalla fabbrica - consistenti in solai, carpenterie, scale, *parquet*, porte, infissi, tapparelle, accessori di falegnameria, cucine economiche, lavelli, WC, fossa settica, canalizzazioni dell'acqua, del gas e dell'elettricità - è proposto in due progetti di case unifamiliari e bifamiliari, documentati da due gruppi di disegni conservati al *Cooper-Hewitt Museum di New York*, eseguiti tra il 1920 ed il 1921⁷.

La realizzazione dell'*hotel particulier*⁸ edificato al n.3 di square Jasmin a Parigi, rappresenta l'occasione per sperimentare l'impiego di un più ingegnoso sistema di costruzione brevettato⁹ dall'architetto, che così ne illustra i vantaggi: *"Questo brevetto fa parte di una serie di brevetti sui procedimenti concepiti per impiegare nella costruzione solo elementi standardizzati lavorati completamente in fabbrica, intercambiabili, e che permettono di essere montati senza aggiustamenti e rifiniture in cantiere da operai non specializzati, che non avranno più bisogno di utilizzare il metro ordinario per eseguire questi lavori"*¹⁰.

Il "sistema" era interamente basato sull'impiego di elementi modulari: l'orditura dei muri era costituita da pilastri composti da blocchi in calcestruzzo compresso, a paramento interno ed esterno finito, messi in opera a secco mediante collegamenti metallici, tali da formare, nei punti opportuni, le sedi per il getto, senza bisogno di casseri; tra tali pilastri, che fungevano da guide, venivano collocate, nelle facce esterne, lastre di cemento, rettangolari e di esiguo spessore, colate in fabbrica in stampi, nelle facce interne, pannelli di gesso, montati a secco.

Questo sistema evitava di dover ricorrere, all'interno come all'esterno, all'intonaco, contribuiva ad accorciare i tempi di costruzione e non necessitava di una manodopera specializzata.

I solai presentavano una orditura di elementi prefabbricati dalla sezione ad U, predisposti pre la gettata delle travi, effettuata in cantiere.

Anche le cornici delle aperture erano costituite da elementi prodotti in fabbrica mediante stampi¹¹.

Un'altra applicazione del sistema brevettato da Guimard è documentata dalla sua partecipazione alla *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* del 1925, per la quale realizza il municipio ed una cappella funeraria nel cimitero del villaggio francese¹² eseguito dagli architetti del *Groupe des Architectes Modernes*, fondato nel 1923 e di cui aveva assunto insieme ad Henri Sauvage la vicepresidenza.

Al di là dello sperimentalismo tecnico che caratterizza la produzione *guimardiana* della prima metà degli anni Venti, in tutti i progetti di questo periodo, Guimard stenta ad associare la ricerca di nuovi procedimenti costruttivi al rinnovamento formale del linguaggio architettonico.

Sempre, quando si trova a dover affrontare la problematica di una produzione di massa, si esprime in una prosa edilizia dimessa, che dal punto di vista stilistico, costituisce quasi un ripiegamento sul precedente linguaggio.

Pertanto, con lo scopo di mitigare l'aridità formale dell'edilizia prefabbricata - attraverso il trattamento plastico e l'andamento curvilineo delle superfici, il gioco delle aperture sul fronte, la modellazione dei motivi decorativi delle sagome contornanti le finestre ed i coronamenti, ed il disegno delle *feronneries*, che richiama i motivi dell'ornato *Art Nouveau* - si ricollega alle architetture dei primi anni Dieci. Inoltre, quando affronta temi che presentano implicazioni d'arte, come accade nei monumenti commemorativi o funerari, rispolvera l'ormai retrodatato repertorio dello *Style Guimard*.

L'ostinata riproposizione di vecchie formule, in una sorta di nostalgico richiamo ad un'armonia interiore ed esteriore ormai irrimediabilmente superata, non tarderà a procurargli critiche: identificato come "sopravvissuto", anche i critici benevoli, non riusciranno ad esimersi dal presentarlo come una personalità di un'altra epoca, che "*continua a modificare, a migliorare le 'sue creazioni' nell'arte e nell'architettura moderna*"¹³ (A.Goissaud, 1925).

I primi significativi segni di un rinnovamento del gusto si

possono cogliere solo in una serie di *immeubles de rapport* terminati dopo il 1925.

Anche dopo il conflitto, gran parte della sua produzione è rappresentata da immobili di appartamenti d'affitto, e per far fronte alle esigenze della sua clientela, l'architetto intensifica il ricorso all'industrializzazione nel processo della progettazione di questa tipologia.

Pertanto, nelle opere di questo periodo si accentua il rapporto tra arte e industria - nella saturazione della forma attraverso la composizione architettonica e gli strumenti disciplinari - che si palesa nella ricerca espressiva attraverso l'applicazione di una standardizzazione o di un'industrializzazione edilizia *sui generis*, basata sull'uso di brevetti e invenzioni velocizzanti la costruzione.

Dal punto di vista stilistico, Guimard percorre tutto l'arco della sottile conversione che lo porta dall'*Art Nouveau* all'*Art Decò*.

L'*Art Nouveau*, svilita da una moltitudine di fiacchi imitatori, sembra ormai definitivamente morta: i maestri del movimento moderno, che pure da essa sono partiti, disconoscono completamente la validità di quell'esperienza.

Nonostante ciò, Guimard non intende rinunciare al proprio passato, al quale rimane fedele, pur informandolo alle trasformazioni avvenute. Quindi, " [...] *invano cercheremo nelle opere di questi anni, le molli e sensuali ondulazioni del suo linguaggio precedente; il verticalismo si accentua, si attenua il cromatismo, la plastica diviene dura, i motivi decorativi - completamente astratti - sono basati su figure geometriche elementari quali prismi, triangoli, rombi, e limitati a ristrette zone intorno e sotto le aperture; pilastri e lesene sono spesso evidenziati e utilizzati plasticamente; la luce, spezzata e rimandata, accentua l'essenzialità del linguaggio che trova a volte dei punti di contatto con quello della Secessione viennese*"⁴ (E.Colombo, 1968).

In tal senso, particolarmente interessante, nella misura in cui determina sul piano visivo, un raffronto diretto con un'opera, l'*Hotel Guimard*, realizzata 16 anni prima, è l'*immeuble Houyvet*.

Il successivo immobile d'appartamenti, al n.18 di rue Henri-Heine - dove, l'architetto desideroso di vivere al passo con i tempi, con gesto simbolico, trasferisce la propria dimora, abbandonando l'*hotel* dell'avenue Mozart, immagine emblematica del suo stile ante-guerra - propone una versione aggiornata degli *immeubles* costruiti e progettati intorno agli anni '10, ed in particolare del modello rappresentato dall'*immeuble Tremois*.

L'opera che presenta il maggior sforzo di rinnovamento di linguaggio, è anche l'ultimo edificio costruito a Parigi: la *casa d'appartamenti al n.36 e n.38* della rue Greuze, che lungi dal rappresentare la triste conclusione di una carriera, testimonia al contrario la capacità dell'architetto di elaborare una nuova monumentalità, basata sul rapporto struttura-decorazione, in cui quest'ultima è determinata esclusivamente dall'architettonico.

Tuttavia, la sua vitalità e capacità di rinnovarsi, di avvertire il mutare dei tempi e di sapersi adeguare, non è confortata da una maggiore comprensione né da alcun riconoscimento ufficiale¹⁵.

La crisi economica rallenta, fino a paralizzare, la sua carriera di architetto produttore in proprio; poi di fronte alla crisi politica ed al profilarsi della seconda guerra mondiale, anche nell'interesse della moglie israelita, si trasferisce in America, dove muore dimenticato nel 1942.

Immeuble Houyvet / 1924-1927

2, villa Flore e 120, avenue Mozart, Parigi - XVI.

L'*immeuble* realizzato all'angolo tra la ville Flore e l'avenue Mozart, fronteggiante con il lato maggiore l'*Hotel Guimard*, è stato ultimato nel 1927, anche se il primo progetto risale al marzo 1924.

In esso si trova, innanzitutto, la riconferma di qualità già note: la sapienza nell'organizzare gli spazi in situazioni planimetriche difficili - senza tuttavia, sacrificare gli *standard* richiesti all'edilizia borghese - e l'attenzione ad introdurre un minimo di varietà nella disposizione planimetrica degli appartamenti, che si riflette all'esterno conferendo movimento alle facciate.

Ciò che segna una svolta rispetto alle opere precedenti è la totale eliminazione dell'ornamento, come elemento aggiunto, e la ricerca di una decorazione che sia espressione diretta della messa in opera dei materiali.

Dal confronto diretto con l'*Hotel Guimard*, emerge chiaramente l'evoluzione "subita" dal linguaggio dell'architetto: da una parte - la lievitazione plastica delle pareti, attuata tramite morbidi trapassi di forme, che riducono all'unità, una pluralità di motivi - è il prodotto di un momento particolarmente felice ed equilibrato della carriera di Guimard; dall'altra - il serrato ritmo verticale, spesso interrotto da cornicioni aggettanti e improvvise cesure e sporgenze, ed

i profili e gli spigoli stilizzati, taglienti o arrotondati - traducono una certa tensione per l'evoluzione, forse accelerata, del linguaggio figurativo del momento.

Per tali motivi, l'edificio è stato considerato il più "schizofrenico" delle opere *guimardiane* del periodo, in cui si verifica la curiosa coesistenza di monumentalismo e pittorresco; la plasticità dell'*Art Nouveau* si combina con le geometrie dell'*Art Decò*, e con l'articolazione espressionista nell'uso del laterizio¹⁶.

Particolarmente interessante risulta l'angolo dell'edificio, dove "il rivestimento in pietra - che limitato al pianterreno nella facciata laterale, raggiunge con rapida impennata l'altezza del bow-window del terzo piano, nello stretto fronte sull'avenue Mozart - sembra voler disegnare l'alta prua di una nave che taglia i flutti, in una personalissima interpretazione, tutta allusiva, di quello "stile nautico" citato in molte architetture parigine degli anni Venti"¹⁷ (E.Godoli, 2004).

Immeuble Guimard / 1925-1928

18, rue Henri-Heine, Parigi - XVI.

L'*immeuble* della rue Henri-Heine, progettato tra dicembre 1925 e gennaio 1926, e terminato nel 1928 - come dimostrano i documenti d'archivio, alcuni dei quali conservati al *Cooper-Hewitt Museum* - propone una versione aggiornata degli immobili progettati e costruiti intorno al 1910, ed in particolare dell'*immeuble Trémois*, dal quale riprende lo schema distributivo e l'impianto di facciata.

Questo edificio, considerato il capolavoro dell'ultimo periodo creativo di Guimard, istituisce un felice compromesso tra la vecchia e la nuova maniera dell'architetto; in cui, in una singolare mescolanza, convivono autocitazioni, sopravvivenze del lessico *Art Nouveau* e motivi *Art Decò*. Un piccolo cortile interno coperto, determina la forma ad L della pianta dell'edificio, con gli ambienti principali prospettanti sulla strada, e quelli di servizio, posizionati nella stretta ala affacciante sul cortile.

Nel punto di incontro delle due ali è situata la scala di servizio, a pianta rettangolare e gradini in cemento armato, alla quale è accostato un montacarichi esterno in ferro.

L'attigua scala padronale, a struttura metallica, si sviluppa in un vano pentagonale, e come tutte le scale di Guimard, si presenta come un elemento fortemente caratterizzante

lo spazio interno: il profilo curvilineo, non segue l'andamento delle pareti, anzi è ulteriormente enfatizzato dai profilati in ferro e dal corrimano della ringhiera, caratterizzata da un disegno che ricorda le creazioni di Horta.

L'illuminazione è assicurata attraverso le due pareti di separazione, della scala di servizio e del pianerottolo aperto, mediante un sistema in vetrocemento, reminiscenza di quello adottato nel *Castel Béranger*.

Oltre al sistema di *briques de verres soufflés*¹⁸ - costituito da elementi bianchi di forma esagonale allungata, alternati ad altri tondi e verdi - anche le vetrate policrome, nei colori verde, rosso, e giallo, nelle tonalità chiaro e scuro, presentano composizioni astratte, che richiamano quelle realizzate per l'immobile della rue La Fontaine.

Partecipi di un gusto più aggiornato sono i motivi ornamentali in stucco, del vano d'ingresso e delle scale.

Ma è soprattutto il disegno del fronte sulla strada a riflettere, incostabilmente, un conflitto: il carattere scultoreo dei primi due livelli, sembra evocare l'*Hotel Guimard* dell'avenue Mozart, o comunque le architetture del periodo precedente la guerra; tale nostalgica evocazione, viene repentinamente repressa ai livelli superiori, che esprimono un'aggressività geometrica, aspirazione all'evoluzione in chiave moderna del linguaggio, solo in parte temperata dalle ondulazioni dei *bow-windows*¹⁹. D'altronde la curiosa miscela di nostalgia ed innovazione è una caratteristica del lavoro di Guimard di questo periodo.

Nel complesso la facciata, caratterizzata dal forte aggetto della parte centrale, che ripropone la caratteristica forma convessa, è scandita dal forte contrasto tra basamento, corpo dell'edificio e copertura.

Il basamento, prevalentemente in pietra da taglio, è costituito dal pianterreno dall'edificio. Per il carattere scultoreo che lo contraddistingue, risulta più vicino allo stile del decennio precedente; d'altronde anche la decorazione dell'architrave del portone d'ingresso, richiama stilisticamente le creazioni *guimardiane* degli anni '10.

Il corpo dell'edificio, è caratterizzato dal serrato ritmo ascensionale dei primi quattro piani, interrotto da quello orizzontale dei balconi del primo piano e dall'episodio del quinto; esso risulta scandito da tre fasce verticali di *bow-windows*: la fascia centrale, dalla caratteristica forma convessa, è costituita da finestre unite da sottili lesene in pietra; il gioco del mattone cesellato in forme prismatiche, che ripropone il magistero, già altre volte riscontrato, della messa in opera del laterizio con finalità decorative, crea

un movimento plastico che completa il disegno dei *bow-windows* laterali.

Tuttavia, è soprattutto il coronamento della facciata, a connotare questa architettura come prodotto di un gusto tipico degli anni Venti.

Gli ultimi piani rientranti, sono caratterizzati dal profilo poligonale dei balconi; inoltre, la linea spezzata del timpano che conclude formalmente la colonna verticale dei *bow-windows*, ed il balcone centrale aggettante, che arretra per poi sporgere nuovamente, in un sovrapporsi prospettico di diverse linee spezzate, richiamano alla mente l'immagine dello *Ziggurat*²⁰.

E' probabile che con questo edificio, Guimard abbia conseguito, per la seconda volta²¹, un premio al Concorso di facciate della città di Parigi, anche se, è certo, che tale successo non suscitò nessuna eco nell'opinione pubblica. A partire dal 1930, l'appartamento al terzo piano, divenne la nuova ed ultima residenza parigina dei coniugi Guimard: scelta condizionata dalla volontà dell'architetto di presentarsi sotto la nuova luce di una personalità artistica più contemporanea.

7.3 Gli Immeubles de la rue Greuze.

36, rue Greuze, Parigi - XVI°

38, rue Greuze et rue Decamps, Parigi - XVI°

*"Elegantes Garçonnieres
dans Immeuble en Construction au Trocadero"*
Hector Guimard

L'*immeuble n°38*, all'angolo tra le rues Greuze e Decamps, sembra sia stato l'ultimo edificio realizzato a Parigi.

Costruito tra il 1928 ed il 1929, su un terreno acquistato dall'architetto nel maggio del 1924, è il secondo di due immobili confinanti, molto simili dal punto di vista formale e costruiti per la *Société Civile de la rue Greuze*, della quale Guimard era uno dei soci di maggioranza.

L'edificio *n°36* - un *immeuble de garçonniers*, progettato nel 1925 - era stato costruito tra il 1927 ed il 1928.

Ancora una volta - nonostante le limitazioni imposte, dalla ristrettezza ed irregolarità dell'area (mediamente 16m x 5 m), dall'innesto con una serie di case a schiera e dalle caratteristiche di economia della costruzione - il tutto è risolto brillantemente, sia sul piano distributivo che compositivo.

L'edificio è costituito da sette piani, di cui gli ultimi due arretrati rispetto al filo di facciata: il piano-tipo comprende due appartamenti, di due stanze ciascuno più i servizi, separati dal vano scale e dall'ascensore, posizionati centralmente. L'analisi delle piante degli alloggi mostra la cura impiegata dall'architetto nello sfruttare al meglio lo spazio a disposizione, ricorrendo all'utilizzo di armadi a muro e pareti scorrevoli che aumentano sensibilmente la flessibilità dell'ambiente interno.

La facciata è scandita dal ritmo verticale del *bow-window* centrale, che, con una modifica introdotta rispetto al progetto originario, prosegue fin sopra la cornice del sesto piano arretrato.

Come in tutte le altre costruzioni del periodo, il ruolo della decorazione, completamente assente, è assolto dal laterizio, messo in opera in modo da formare seghettature e scanalature, sporgenze e rientranze, rilievi e ribassi, intorno alle aperture.

L'immobile all'angolo, sorge su un lotto di dimensioni lievemente maggiori; inoltre, presenta l'indubbio vantaggio di avere due fronti libere, che concedono all'architetto una maggiore libertà operativa.

Incomprensibilmente, i documenti che riguardano questo edificio - non essendo elaborati grafici specifici - sono uniti a quelli dell'*immeuble de garçonnières*, cosa che non consente di ricostruire l'esatta cronologia della sua costruzione²².

Anche in questo edificio il piano-tipo prevede due mini-appartamenti, per i quali tuttavia è prevista la possibile riunione, conservando la netta separazione tra zona giorno e notte.

Simile, per altezza e materiali impiegati, all'edificio al n.36, se ne differenzia per una maggior ricercatezza e ricchezza decorativa nel trattamento delle superfici a mattoni: dentellature all'incrocio tra pareti oblique, motivi a punta di diamante nei riempimenti del sottofinestra, cornici arrotondate intorno alle aperture, scanalature e dentellature verticali di fianco ad esse; il virtuosismo con il quale il laterizio viene impiegato ricorda le esperienze della Scuola di Amsterdam.

Oltre che attraverso il sapiente utilizzo del mattone nel trattamento delle superfici, anche mediante l'accentuato verticalismo dei fronti, questo edificio dimostra come Guimard possedesse ancora intatta la capacità di elaborare una nuova monumentalità.

Inoltre, la sapienza della composizione di quest'opera, dovuta ad un mestiere eccellente, non è in alcun modo disgiunta dalla capacità di attuare vere e proprie invenzioni di grande originalità, in grado di innalzare la qualità dell'immagine.

Il principale motivo di interesse di quest'opera è rappresentato dal riuscito tentativo di tradurre in risultati estetici di notevole qualità l'impiego di una tecnica costruttiva economica, che utilizzava elementi prefabbricati.

A suggerire l'idea a Guimard di utilizzare come pilastri tubi di cemento e fibre di amianto *Eternit*, sovrapposti in verticale e armati, è stato probabilmente Henri Sauvage, che nel 1929 ha brevettato questo sistema costruttivo²³.

L'involucro edilizio dell'immobile è formalmente caratterizzato dalla presenza di questi pilastri cilindrici che si abbinano perfettamente alla muratura in laterizio a vista - messo in opera con la consueta perizia per ottenere eleganti tessiture - in un'opera che rimane una dimostrazione esemplare di come l'economia di mezzi costruttivi non comporti necessariamente uno scadimento della qualità formale.

Nell'angolo dell'edificio, caratterizzato dal medesimo linguaggio architettonico, Guimard si concede, nella compo-

sizione dei volumi, una deroga all'estetica dell'epoca e forse ai suoi stessi principi guida: il *bow-window* centrale separa il fronte in due parti perfettamente simmetriche.

Nonostante la localizzazione in una zona residenziale particolarmente lussuosa di Parigi, vicino al *Trocadéro*, le costruzioni della via Greuze non erano destinate ad una clientela abbiente. Tuttavia, ancora una volta, la scelta di adibire gli alloggi a *garçonnières*, rispecchia le aspettative di Guimard, ormai sessantenne, di potere estendere la sua clientela ai giovani borghesi di provincia, interessati a trovare un piccolo alloggio per continuare i loro studi a Parigi.

Gli ultimi anni di attività dell'architetto lo vedono impegnato nella sperimentazione dell'utilizzo del sistema di prefabbricazione ideato e brevettato da Sauvage in due progetti non realizzati di musei, e nella sua ultima opera nota, la casa di campagna *La Guimardière*, costruita a Vaucresson intorno al 1930, e distrutta nel 1969.

Note

¹ Cfr. E.Colombo & G.K. Koenig, *Hector Guimard 1867-1942*, in "Casabella", n.329, 1968, p.51.

² *"Quando non lo dominava il problema della continuità, della quale sin dall'età romana il mattone è fatale protagonista, quando non continuava, sia pure aggredendo con 'l'elan vitale' del suo gusto evoluzionista, il severo apparecchio delle pietre che fu retaggio dei gotici, Guimard aveva una sorta di predilezione, accentuata negli anni '10, quando cioè l'art nouveau come fatto decorativo già perdeva di velocità e di sprint, per la estroflessione della struttura. Ne aveva dato i primi saggi con le puntuali citazione di Viollet Le Due all'Ecole du Sacré Coeur, o con la 'charpente' evidenziata nella casa abbinata a due pavillons della Rue Boileau, che ripeteva convenzioni europee. Poi, in una sortita che univa il gusto dell'ogiva asimmetrica con la prepotenza e la cacofonia di un pilastro dissimmetrico, nella Maison Coillot a Lille, Guimard denuncia la struttura costruttiva in legno, quasi facendo della sezione trasversale una fronte.*

*Riprende, in una sorta di libera interpretazione, la 'charpente' gotica con pannellatura di muratura grezza e incoerente nel Castel Henriette. Già abbiamo sottolineato come nella sala da concerti Humbert de Roman fosse la 'charpente', vera evocazione della foresta, la protagonista dello spazio; e poi non vanno sottovalutati episodi minori, ma di alta qualità, come lo chalet Blanc a Chaux del 1908, o il più limitato balcone-mansarda dello chalet St. Cloud a Rue de Crillons del 1913, dove le curve e le ramificazioni del legno, contrafforte o germinazione, dal muro rustico ai balconi in aggetto, assumono un ambiguo vitalismo, una denunciata energia. Quasi che la struttura portante della casa fosse una vegetazione di tronchi che, annoiata della penombra all'interno, si protendesse al di fuori dell'involucro verso il sole, a sostegno di terrazze e bovindi; ovvero che, seppure in modo ancora embrionale e irrisolto, la struttura interna avesse una prepotente vocazione di manifestarsi, di uscire, di denunciarsi come l'unico, autentico, caratterizzante valore della architettura", Franco Borsi, *Lo "Stile Guimard"*, in "Palladio", 1978, p.81.*

³ Cfr. *Collectif, Guimard, Colloque international*, Parigi: RMN, 1994, p.103.

⁴ Cfr. Ezio Godoli, *Hector Guimard*, Ed. Laterza, Bari 2004, p.142.

⁵ La domanda di permesso fu pubblicata il 14 gennaio 1914: rue de Santonge, angle rue de Bretagne (Ile); propriétaire: Maurice Franck, 33 boulevard d'Argenson (Neuilly-sr-Seine); pas de mention d'architecture; type: Construction 7 étages.

⁶ Franco Borsi, *Lo "Stile Guimard"*, in "Palladio", 1978, p.76.

⁷ Il primo progetto per "case rurali standardizzate costruite in fabbrica per regioni devastate", comprende sessantadue disegni, alcuni datati ottobre 1920, relativi a tre tipologie di alloggio da 62 m2. Il secondo progetto, è composto da quattordici disegni di case economiche, non datate, ma probabilmente risalenti al 1921, modelli di edilizia provvisoria, costituiti per lo più da padiglioni di un solo piano, con tetti a capanna.

⁸ Unico edificato di un un gruppo che doveva costituire l'intero square, interessato da un piano di lottizzazione elaborato da Guimard nel 1914 (rue Henri-Heine, Jasmin, Pierre-Ducreux e Robert-Turquan), per conto della *Société Générale de Constructions Modernes*, trasforma-

zione della *Société Immobilière de la rue Moderne*, che aveva costruito il complesso della rue Agar. La guerra aveva impedito la realizzazione dell'intero piano. Nel 1922, secondo la data riportata sul fronte dell'edificio, la Società aveva deciso di farsi carico della costruzione dell'*hôtel particulier*, con la speranza che il prototipo incontrasse il favore del pubblico e venisse replicato per realizzare il complesso edilizio dello square.

⁹ *Cooper-Hewitt Museum*, New York, 1956-78, *albo Système et éléments dont la propriété est réservée au standard-construction concessionnaire de 10 brevets Guimard. Première application du système. Hôtel particulier édifié par Hector Guimard Architecte Constructeur 1921*. Il sistema impiegato è coperto da dodici brevetti, depositati tra il 28 dicembre 1920 ed il 31 gennaio 1921, Cfr. H.Poupée, *Actualité de Guimard*, in "La Construction Moderne", 8 novembre 1925, p.53.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Notizie non sempre chiare per ricostruire il sistema costruttivo sono fornite da H. Poupée (op.cit., pp. 53,56) e da A. Goissaud, *La Mairie du village*, in "La Construction Moderne", 8 novembre 1925, p.64.

¹² *Mairie du village français*, realizzata a tempo di *record* in elementi prefabbricati, in quello che doveva essere l'esempio di un tipico villaggio francese moderno, eseguito dagli architetti del *Groupe des Architectes Modernes*, costituito dai due vicepresidenti, Guimard e Henri Sauvage, oltre che da Louis Brachet, Joachim Richard, Georges Roehrich e Louis Piere Sezille.

¹³ A. Goissaud, *La Mairie du village*, op.cit., p.64.

¹⁴ E.Colombo & G.K. Koenig, *Hector Guimard 1867-1942*, op.cit., p.52.

¹⁵ Eccetto tali episodi: il conferimento nel 1929 della legion d'onore, la partecipazione nel 1931 al comitato d'onore della rivista "*L'architecture d'aujourd'hui*", la mostra allestita nel 1933 in suo onore al Musée des Arts Décoratifs di Parigi: "*La decorazione della vita sotto la terza Repubblica dal 1870 al 1910*", che ha il sapore del riconoscimento ad un architetto ormai archiviato come figura di un altro tempo.

¹⁶ David Dunster, *Hector Guimard, Architectural Monographs n.2*, Rizzoli/Academy Edition, Londra, 1978, p. 21.

¹⁷ Ezio Godoli, *Hector Guimard*, op.cit., p.146.

¹⁸ Sistema adottato per la prima volta in *Castel Bérange*, nella parete divisoria tra due vani scale (padronale e di servizio), abile espediente che consente di contenere i costi di costruzione. Consiste in una sorta di vetrocemento, brevettato dall'architetto svizzero Falconnier.

¹⁹ Cfr. Philippe Thiébaud, *Guimard L'Art Nouveau*, Gallimard éditeur, Découvertes Gallimard Architecture collection, 1992, pp.94-95.

²⁰ Cfr. David Dunster, *Hector Guimard*, op.cit., p. 21.

²¹ Il primo premio era stato conseguito nel 1899 per la facciata di *Castel Bérange*.

²² In merito alla questione, i critici Georges Vigne e Felipe Ferré hanno proposto una duplice soluzione: nella prima ipotesi - avvalorata dalla menzione "2° avis" (letteralmente "2°parere/annuncio") che appare sulla pianta del piano terra, datata 31 gennaio 1928 - la dichiarazione di questa seconda costruzione sembra essere stata presentata per riparare ad una dimenticanza, essendo le due costruzioni, nonostante le date dei loro rispettivi piani, strettamente contemporanee. Questo dimostrerebbe anche che il progetto di gennaio non era il primo; la

seconda ipotesi, presuppone la scomparsa di alcuni documenti, in seguito al trasferimento di questi all'Archivio di Parigi, cosa che spiegherebbe il motivo per cui lo studioso Ralph Culpepper è l'unico a fornire notizie dettagliate in merito alla cronostoria dell'edificio.

²³ Cfr. L. Miotto Muret, *Les œuvres de la maturité: 1912-1932*, in Henri Sauvage 1873-1932, catalogo della mostra, Bruxelles-Paris 1976, pp. 84-85.

Conclusioni

L'attività di ricerca svolta, i cui esiti sono confluiti nel presente testo, si è posta quale obiettivo finale, proporre una lettura critica - articolata su più livelli di approfondimento e riferita ad alcune esemplificazioni "eccellenti" - in grado di far emergere gli elementi ricorrenti ed i caratteri peculiari dell'opera dell'architetto francese Hector Guimard.

Nello specifico, si è scelto di confrontare, attraverso un'attenta lettura metodologica, tre casi studio realizzati a Parigi: il *Castel Bérange*, l'*Hôtel Guimard* e l'*Immeuble di rue Greuze*.

Gli *exempla* selezionati - appartenenti ai tre distinti periodi storici e stilistici rinvenibili nell'opera dell'architetto - identificano tre ambiti linguistici profondamente diversificati, e tuttavia estremamente "coerenti", nel processo di rinnovamento evolutivo del linguaggio dell'architetto.

In ciascun capitolo proposto, è stato affrontato l'approfondimento di alcune tematiche specifiche che legano gli oggetti di studio: alla figura dell'architetto, ad un contesto omogeneo della città di Parigi, ad una tipologia ricorrente, e ad un preciso periodo storico, declinato in tre ambiti stilistici differenziati.

Inoltre, il confronto delle architetture oggetto di studio, attuato attraverso il disegno e la rappresentazione, ha permesso di comprendere gli elementi fondativi che connotano il linguaggio di ciascun periodo, nel quadro teorico delineato.

Il lavoro di ricerca si è avvalso di approfondite ricerche bibliografiche ed archivistiche, condotte presso istituzioni culturali italiane ed estere.

L'analisi della documentazione iconografica presente in archivio, ha permesso di cogliere l'approccio all'architettura di Guimard, riletta attraverso il segno, dallo schizzo al progetto esecutivo.

Tuttavia il disegno, nell'opera dell'architetto, si configura non solo come strumento e luogo del progetto, ma costituisce altresì, un formidabile strumento di comunicazione, che definisce una realtà da interpretare ed indagare.

Tutte le informazioni contenute negli elaborati grafici, sono perfettamente leggibili, sia che si tratti di costruzioni, rappresentate ad una scala architettonica, o di apparati decorativi e complementi di arredo, riportati ad una scala di dettaglio.

Dall'analisi dei disegni *guimardiani* emergono non solo le qualità formali dell'oggetto rappresentato.

L'architetto non omette mai tutta una serie di altre informazioni, quali la scala grafica o le indicazioni testuali che: completano il disegno, diventano elemento fondamentale per la lettura della tavola, e ne accrescono il valore, in quanto spesso la imprezioscono di decori stilizzati che circondano l'oggetto e ne evidenziano la presenza.

Infine le accurate indagini in sito, hanno consentito il reperimento di documentazioni metriche e fotografiche - che confortate dal confronto con l'architettura disegnata - hanno permesso di organizzare un idoneo sistema metodologico di indagine per la restituzione in chiave geometrica dell'architettura.

In conclusione, rimane da ribadire un'ultima considerazione, che riguarda i caratteri del progetto della modernità di Guimard, che risaltano vigorosamente dall'incrocio degli elementi interpretativi e storiografici.

E' il moderno che deriva dalla lezione razionalistica di Viollet-le-Duc, letto da Guimard fino alla citazione letterale (si pensi ai pilastri a V in ferro, trasposti dagli *Entretiens* alla Ecole du Sacre Coeur del 1895, e razionalmente ruotati in modo da essere complanari alla facciata così da guadagnare una sorta di cortile coperto); o alle prescrizioni sulla sincerità dei programmi, dei materiali, della correlazione tra tracciato planimetrico, dispositivo spaziale e accuratezza delle facciate.

Il moderno che deriva dalla qualità stessa dell'architettura. L'alto tono qualitativo è sempre presente nelle costruzioni di Guimard, anche negli *immeuble de rapport*, edifici d'appartamenti in affitto che dovevano principalmente assicurare la redditività dell'investimento: come nel *Castel Béranger*, dove la carica, la valenza formale, l'uso differenziato dei materiali combinati per esprimere modernità, attuano il passaggio dall'idea alla realizzazione in termini favorevoli all'investimento.

Il moderno che deriva dalla capacità autorappresentativa e promozionale, che anticipa forme di comportamento che saranno assunte, anni avanti, delle avanguardie.

Il moderno valore compositivo della linea - lussureggiante ed espressionista - in parte mutuato dall'incontro con Horta e con le sue architetture; e parallelo alle dichiarazioni analoghe di Van de Velde, con il quale Guimard condivide lo stesso inesausto intento di progetto d'arte totale. Inoltre, il rapporto del progetto con l'arte si palesa nella medesima ricerca espressiva attraverso la componibilità "a catalogo" degli elementi, e l'attenzione agli aspetti del contributo industriale all'architettura: tramite la fornitura di decorazioni (materiale ceramico o di fonderia, vetrate artistiche, etc.), o l'applicazione di processi di standardizzazione ed industrializzazione *sui generis* che caratterizza i progetti del dopo guerra.

La medesima aspirazione alla qualità del moderno, si riscontra nell'esuberanza delle *Fontes Artistiques*, volumi debordanti di oggetti "scultorei" o caratterizzati dalla prevalenza dell'ordito lineare, che costituiscono il repertorio da cui si attingono le forniture per le edicole, gli ingressi e gli *entourage* del Metrò parigino - definito "arredo urbano *ante litteram*" - come gli elementi puntiformi per le abitazioni: parapetti, balaustre e griglie.

In definitiva, alla luce dell'analisi del linguaggio *guimardiano*, l'appello alla modernità dell'architetto e l'aspirazione alla qualità del moderno emergono con forza: è una maniera di attraversare nel tempo il concetto di moderno, che determina una meditazione compositiva, che procede dalle stilizzazioni apparenti delle prime realizzazioni, alla sostanza del metodo delle ultime opere.

Infine, Guimard in prima persona, sperimenta su se stesso la connotazione di modernità e della moda transitoria: l'aperta contrapposizione dopo l'acme pubblicitario conseguito con il *Castel Béranger* o il "silenzio" della critica, l'atroce silenzio che dopo la guerra lo isola in modo riduttivo, facendolo piombare in un immeritato oblio che si è perpetuato fino a pochi anni fa e forse non è ancora terminato.

Regesto delle opere.

1888

Restaurant Café-Concert "Au Grand Neptune"

148 quai d'Auteuil (autt.. quai Louis Blériot), Paris-XVI

Distrutto verso il 1910.

1889

Pavillon de l'Electricité

Exposition Universelle, Parigi.

Distrutto.

Maison de rapport Lécalle

122 avenue des Batignolles (att. avenue Gabriel Péri), Saint-Ouen, Seine-Saint-Denis.

Non identificato.

1890-1892

Maisons jumelles Lécalle

Villa Toucy, 142 rue du Vieux Pont de Sèvres, Boulogne-Billancourt, Hauts-de-Seine.

Distrutto nel 1920.

1891

Hôtel Roszé

34 rue Boileau, Paris-XVI.

Pavillons Hannequin

145 avenue de Versailles, Paris-XVI.

Distrutto nel 1926.

1892

Pavillons de chasse Rose

14 et 14ter rue des Tilleuls, Limeil-Brévannes, Seine-et-Oise.

Détruit vers 1960.

Sépulture Victor Rose

Cimetière des Batignolles, Paris-XVII.

1893

Hôtel particulier

44 boulevard Jourdan, Paris-XIV.

Distrutto.

Maison de campagne Jassedé

63 route de Clamart (att. avenue du Général-de-Gaulle, Issy-les-Moulineaux, Hauts-de-Seine). Vanves.

Hôtel Jassedé

41 rue du Point du Jour (att. rue Chardon-Lagache), Paris-XVI.

1894

Composition pour un chateau

Chapelle funéraire Devos-Logie et Mirand-Devos cimetière des Gonards, Versailles, Yvelines.

Hôtel Delfau

1^{er} rue Molitor, Paris-XVI.

Atelier Carpeaux,

39 boulevard Exelmans, Paris-XVI.

1895

Restauro di una cappella della chiesa di Auteuil

École du Sacré-Cœur

9 avenue de la Frillière, Paris-XVI.

Modificato nel 1978.

Sépulture Rouchdy Bey Pacha

cimetière des Gonards, Versailles, Yvelines.

Sépulture Obry-Jassedé

cimetière d'Issy-les-Moulineaux, Hauts-de-Seine.

Sépulture Giron, Mirel et Gaillard,

cimetière du Montparnasse, Paris-XIV.

1895-98

Le Castel Béranger

16 rue La Fontaine, Paris-XVI.

1896

Villa Berthe

72 route de Montesson, Le Vésinet, Yvelines.

Magasin Coutollau

6 boulevard de Saumur (att. boulevard du Maréchal Foch), Angers, Maine-et-Loire.

Distrutto verso il 1929.

Théâtre de la Bodinière et Salon de thé Melrose

18 rue Saint-Lazare, Paris, VIII^e.

Distrutto verso il 1910.

1897

Villa Lantillon

72 route de Vaujours, Sevran, Seine-Saint-Denis.

Distrutto.

Porche d'une habitation.

Exposition de la Céramique et des Arts du Feu, Paris.

Distrutto.

1897-98

Propriété Roy (decorazione interna)
Les Gevrils, Nogent-sur-Vernisson, Loiret.
Distretto.

1898

Hôtel Roy
81 boulevard Suchet, Paris-XVI.
Distretto verso il 1960.

Villas Roucher

9 et 9bis impasse Racine, Hameau Boileau, Paris-XVI.
Modificato.

1898-1900

Maison Coilliot
14 rue de Fleurus, Lille, Nord.

1898-1901

Salle de concert Humbert de Romans
60 rue Saint-Didier, Paris-XVI.
Distretto tra il 1904 e il 1905.

1899

Le Castel Moderne o Villa Canivet
18 avenue du parc de Beauveau-Craon (att. avenue Alphonse-de-Neuville), Garches, Hauts-de-Seine. Modificato.

Villa "La Blulette"

272 rue Pré-de-l'Isle, Hermanville-sur-mer, Calvados.

Sépulture Ernest Caillat

cimetière du Père-Lachaise, Paris-XX.

Le Castel Henriette

46, rue des Binelles, à l'angle de la rue des Gèrideaux, Sévres.
Distretto.

1899-1900

Maison "La Sapinière"
561 rue Pré-en-l'Isle, Hermanville-sur-mer, Calvados.

1900-1901

Pavillon et magasin Déjardin
10-12 impasse Boileau, Paris-XVI.
Distretto verso il 1925.

1901

Le Castel Eclipse
1-3 rue de l'Assemblée Nationale. Versailles, Yvelines.
Distretto.

1900-1904

Edicules et gares du Métropolitain, Paris.

1902

Entrepôts des Etablissements Nozal

132 avenue de Paris (att. avenue du Président-Wilson), La Plaine Saint-Denis, Seine-Saint-Denis.

Distrutti verso il 1960.

1902-1903

Le Castel Val

4 rue des Meulières, Chaponval, Auvers-sur-Oise, Val d'Oise.

1902-1905

Hôtel Nozal

52 rue du Ranelagh, Paris-XVI.

Distrutto nel 1957.

1903

Atelier Nozal

12 avenue Perrichont-prolongée, Paris-XVI.

Distrutto verso il 1960.

Monument commémoratif Paul Nozal

Le Tatre, Charente.

Pavillon "Le Style Guimard"

Exposition de l'Habitation, Grand Palais, Paris-VIII.

Distrutto.

1903-1905

Immeuble Jassedé

142 avenue de Versailles, Paris-XVI.

1903-1907

Villa "La Surprise"

13 avenue des Dunes (att. avenue du Maréchal Foch), Cabourg, Calvados.

Distrutta nel 1944.

1904

Le Castel d'Orgeval

2 avenue de la Mare-Tambour, Villemoisson-sur-Orge, Essonne

1905

Magasins et bureaux Nozal

9 quai de Passy, Paris-XVI.

Distrutti.

1905-1907

Hôtel Deron-Levent

8 villa la Réunion, Paris-XVI.

1906

Villa "Rose d'Avril"

avenue de la Pépinière, Morsang-sur-Orge, Essonne.

Distrutto.

1906*Villa "Clair de Lune"*

18 avenue du Muguet, Morsang-sur-Orge, Essonne.
Modificata.

1907*Villa Desagnat (aménagements)*

5 bis avenue du Maréchal Foch, Saint-Cloud, Hauts-de-Seine.
Distruetta verso il 1980.

Magasin Huin

Montrouge, Hauts-de-Seine.
Distruetti (?).

Chapelle Grundwald

cimetière de Neuilly-sur-Seine, Hauts-de-Seine.

Villa

16 rue Jean-Doyen, Eaubonne, Val d'Oise.

1908*Le Chalet Blanc*

2 rue du Lycée, Sceaux, Hauts-de-Seine.

1909-1912*Hôtel Guimard*

122 avenue Mozart, Paris-XVI.

1909*Immeuble Trémois*

11 rue François-Millet, Paris-XVI.

1910-1911*Hôtel Mezzara*

60 rue La Fontaine, Paris-XVI.

1909-1911*Groupe d'immeubles*

17-19-21 rue La Fontaine, 43 rue Gros, 8-10 rue Agar,
Paris-XVI.

1910*Villa à Eubonne*

16 rue Jean-Doyen, à Eubonne, Val d'Oise

1912*Sépulture Deron-Levent*

cimetière d'Auteuil, Paris-XVI.

1913*Villa Hemsy*

3 rue de Crillon, Saint-Cloud, Hauts-de-Seine.
Modificata.

1913

Synagogue

10 rue Pavée, Paris-IV.

Hôtel Chedemaille

rue Jean-Daudin, Paris-XV.

Distretto.

1914

Hôtel Nicolle-de-Montjoy

7 rue Pierre-Ducreux (att. rue René Bazin), Paris-XVI.

Distretto.

1914-1919

Immeuble de bureaux

10 rue de Bretagne, Paris-III.

1914

Projet de lotissement

rues Henri Heine, Jasmin, Pierre-Ducreux, Robert Turquan,
Paris-XVI.

1920-1922

Projet de pavillons en éléments standard

1920

Hôtel Barthélémy (surélévation)

53 rue du Ranelagh, Paris-XVI.

Distretto.

Monument commémoratif

Lycée Michelet, Vanves, Hauts-de-Seine.

1921

Monument commémoratif,

Montiers-sur-Saulx, Meuse.

Distretto.

1922

Garage Bastien

34 rue Robert-Turquan, Paris-XVI.

Distretto.

Sépulture Albert Adès

cimetière du Montparnasse, Paris-XIV.

1921-1922

Hôtel particulier

3 square Jasmin, Paris-XVI.

1924-1926

Immeuble Houyvet

2 villa Flore, Paris-XVI.

1925

Mairie du village français,
Exposition des Arts Décoratifs, Paris.
Distretto.

Chapelle cimetière du village français
Exposition des Arts Décoratifs, Paris.
Distretto.

1926

Immeuble Guimard
18 rue Henri-Heine, Paris-XVI.

1927-1928

Immeubles de rapport
36-38 rue Greuze, Paris-XVI.

1930

Villa "La Guimardière"
rue Le Nôtre, Vaucresson, Hauts-de-Seine.
Distretto.

Bibliografia selettiva.

Albi, scritti e interviste di Hector Guimard.

GUIMARD H., *L'art dans l'habitation moderne - Le Castel Béranger (1894-1898)*, Librairie Rouam&C.ie, Paris, 1898.

GUIMARD H., *La Renaissance de l'Art dans l'Architecture moderne*, in "Le Moniteur des Arts", XLIV, n.2399, n°91, 7 luglio 1899, pp.1465-71.

GUIMARD H., *An Architect's opinion of "L'Art Nouveau"*, in "Architectural Record", vol. XII, n°2, 1902, pp. 127-33.

GUIMARD H., *Architecte d'Art*, in "L'Art decoratif, VI, n° 65, I semestre 1904.

GUIMARD H., *Correspondance*, in "La Construction moderne", 3991 serie, II, 1906-07, p.184.

GUIMARD H., *Les immeubles de la rue Agar et l'art moderne*, in "La Construction moderne", 3^a serie, 16 febbraio 1913, pp.235-37.

Scritti su Hector Guimard.

Libri e cataloghi di mostre.

Collectif [BRUNHAMMER Y., NAYLOR G. et autres], *Hector Guimard*, Architectural monographs, Academy Editions, 1978.

Collectif, *Guimard, Colloque international*, RMN, Paris, 1994.

Collectif, *Guimard, Horta, Van de Velde*, Musée des arts décoratifs, Paris, 10 mars-31 mai 1971, [redaction du catalogue: DELEVOY R., CULOT M., BRUNHAMMER Y.] Paris, 1971.

CULPEPPER R., *Hector Guimard Bibliographie*, Société des Amis de la Bibliothèque Forney, Paris, marzo 1975

FERRÉ F., RHEIMS M., *Hector Guimard architecte d'art*, Ferrè-Éditions, Paris, 1985.

FRONTISI C., *Guimard Hector Architectures*, Les amis d'Hector Guimard, Asnières, 1985.

GODOLI E., *Hector Guimard*, Collana: Gli Architetti, Edizioni Laterza, 1992.

LYONNET J-P., *Guimard perdu: histoire d'une méprise*, Editions Alternatives, Paris, 2003.

SOULIER G. et P. N. [NOZAL P. ?], *Études sur le Castel Béranger, Œuvre de Hector Guimard, Architecte, professeur à l'École nationale des Arts décoratifs*, Librairie Rouam & C.ie, Paris, 1899.

THIÉBAUT P., *Guimard L'Art Nouveau*, Gallimard éditeur, Découvertes Gallimard Architecture collection, 1992.

VIGNE G., *Hector Guimard et L'Art Nouveau*, Hachette, RMN, Paris, 1990.

VIGNE G., FERRE F., *Hector Guimard*, Editions Charles Moreau, Paris, 2003.

Articoli e saggi.

BOILEAU L-C., *Causeries*, in "L'Architecture", 19 dicembre 1896, 8 aprile 1899, 15 aprile 1899, 10 giugno 1899, 17 novembre 1900, 12 maggio 1906.

BORSI F., *Lo stile Guimard*, in "Palladio", n°1, 1978, pp.65-82.

CANTACUZINO S., *Guimard*, in "The Architectural Review", giugno 1970, pp.393-395.

CHAMPIER V., *Le Castel Béranger - Hector Guimard architecte*, in "Revue des Arts décoratifs", gennaio 1899.

COLOMBO E., KOENIG G-K., *Hector Guimard 1867-1942*, in "Casabella", ottobre 1968.

CULPEPPER R., *Les premières oeuvres d' Hector Guimard*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", n. 154, 1971, pp. VII-IX.

DALI S., *De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern'style*, in "Minotaure", n°3-4, dicembre 1933.

DARLEY G., *Guimard reassessed*, in "The Architectural Journal", n.19,1992, pp.51-52.

FRIGERIO S., *Guimard, Horta, Van de Velde*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", n. 155, 1971, pp. XVII-XVIII.

FRONTISI C., *Hector Guimard: Castel Beranger 1895-7*, in "Architectural Design", n.50,1980, pp.30-35.

GOISSAUD A., *La Mairie du village*, in "La Construction moderne", n°6-8, ottobre 1925.

GRISLAIN J-E., *La Maison Coilliot de Hector Guimard*, in "Architecture, Mouvement, Continuite", n°48, 1979.

HABER F., *Hector Guimard: surviving works*, in "Architectural Design", n.41,1971, pp.31-34.

MERY M., *Le Castel Béranger*, in "Le Moniteur des Arts", n°68, 27 gennaio 1899.

MIOTTO-MURET L., PALLUCCHINI PELZEL V., *Une maison de Guimard*, in "La Revue de l'Art", n°3, 1969.

PAGLIARI F. , *Guimard*, in "Domus", n. 757,1994, pp.95-96.

VIGNE G. , *Hector Guimard: architect designer 1867-1942*, in "The World of interiors",n. 4,2004, p.40.

Scritti sul XVI arrondissement di Parigi.

Coll., *Le XVI arrondissement: Chaillot, Passy, Auteuil*, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1991.

Coll., *Le XVI arrondissement: itinéraires d'histoire et d'architecture*, Action artistique de la Ville de Paris, 1991.

LAURE M., LECONTE C., *Le guide du promeneur XVI arrondissement*, Parigramme.

VIGNE G., *Le XVI arrondissement: mécène de l'Art Nouveau*, mairie du XVI arrondissement, Paris, 1984.

Scritti sull'Art Nouveau.

Coll. I Quaderni di, *Parigi disegnata/edificata*, n°7, Liguori Editore, 1988.

BORSI F., GODOLI E., *Paris 1900*, Bruxelles, Vokaer, "Collection Europe 1900" [riedizione nel 1989, con il titolo *Paris Art Nouveau - Architecture et décoration*].

FAHR-BECKER G., *Art Nouveau*, Gribaudo/Konemann, 2004.

GUEDY H., *L'Architecture au XX^e siècle*, Librairie centrale d'art et d'architecture, Paris, 1905.

HARDY W., *Art Nouveau*, Istituto Geografico De Agostini, 1987.

ROMAN J., *Paris, fin de siècle*, Delpire, Paris, 1959.

RHEIMS M., *L'Art 1900*, Arts et métiers graphiques, Paris, 1965.

TAHARA K., *Immagini "fin-de-siècle". Capolavori di Architettura in Europa*, Istituto Geografico De Agostini, 1988.

TAHARA K., *Art Nouveau*, Logos, 2001.

Scritti sul rilievo e la rappresentazione.

BACULO GIUSTI A., *Quattro lezioni di disegno e rilievo*, Liguori, Napoli, 1985.

BACULO GIUSTI A., (a cura di), *Architettura e informatica*, Electa Napoli, Napoli 2000.

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

BENEVOLO L., *Introduzione all'architettura*, Laterza, 1960 (1° ediz.).

BENEVOLO L., *Storia dell'architettura moderna*, Bari 1979.

CAMPI M., *L'indagine multimediale della forma*, Editrice Gaia, 2007.

- CAMPI M., *Disegno+Digitale*, Editrice Gaia, 2007.
- DE FIORE G., *Disegnare per conoscere, Il pensiero scientifico*, Roma 1960.
- DE FUSCO R., *L'architettura dell'Ottocento*, Torino 1980.
- DE FUSCO R., *Storia dell'architettura contemporanea*, Roma-Bari 1979.
- DE RUBERTIS R., *Ermeneusi*, in AA.W., *Temi e codici del disegno d'architettura*, Roma 1992.
- DE RUBERTIS R., *Il disegno dell'architettura*, Nis Roma 1994.
- DELL'AQUILA M., *La rappresentazione nel progetto di architettura*, Giannini, Napoli, 1990.
- DELL'AQUILA M., *Il luogo della geometria*, Arte Tipografica, Napoli, 1999.
- DOCCI M, MIGLIARI R., *Scienza della rappresentazione*, Roma 1992.
- DOCCI M., MAESTRI D., *Manuale di rilevamento architettonico e urbano*, Edizioni Laterza 1994.
- DOCCI M., MIGLIARI R., *Scienza della rappresentazione*, Roma 1992.
- KOENIG G. K., *Architettura e comunicazione*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1974.
- MEZZETTI C, *Il rilievo come strumento didattico pedagogico*, in AA.W., *Il disegno, analisi di un linguaggio*, Roma 1975.
- PANOFSKY, ERWIN, *Il significato delle arti visive*, tr. it. Einaudi, Torino 1962.
- PURINI F., *Il Disegno e il Rilievo*, in AA. W., *Nel disegno*, Roma 1992.
- SACCHI L., *L'idea di rappresentazione*, Roma 1994.
- SGROSSO A., *Il problema della rappresentazione attraverso i tempi*, Napoli, 1984.
- SGROSSO A., *La rappresentazione geometrica dell'architettura*, UTET 1996.
- ZEVI B., *Il linguaggio moderno dell'architettura*, Einaudi, Torino 1973.

