

Politecnico di Milano
School of Doctoral Programmes
Course with foreign Professors
“Construction and History of Cities and Landscapes:
Transformation, Permanence, Memory”
Professors in charge:
Carolina Di Biase - Ilaria Valente - Daniele Vitale

Boris Podrecca

Universität Stuttgart (Germania)
Facultät Architektur und Stadtplanung

Jože Plečnik and the Abdication of Modernism

Jože Plečnik e l'abdicazione del moderno

2011, 12th of April

Applications / Iscrizioni:

Dott.ssa Marina Bonaventura - marina.bonaventura@polimi.it

Organization / Organizzazione:

Laura Balboni, Cassandra Cozza, Chiara Occhipinti

Summary

Indice

- 5 **Boris Podrecca**
Short Biography
Profilo biografico
- 7 **Jože Plečnik**
Boris Podrecca
- 15 **The mantle of the enclosed**
Il manto del racchiuso
Boris Podrecca
- 27 **Austria. Notes on modernism**
Austria. Note sul Moderno
Daniele Vitale
- 33 **Bibliography**
Bibliografia
- Books and texts of the author
Libri e saggi dell'autore
- Referential books
Testi di riferimento

Boris Podrecca

Short biography

Boris Podrecca's history is typically mid-European. He was born on January 30th, 1940 in Belgrade. His father was Slovene and at the beginning of the 1930s had Italianized his original surname Podreka to Podrecca, but later left the Italian region of Julian March (Venezia Giulia) in order to escape persecution from the Fascist regime. His mother was from Herzegovina.

After the war the family moved first to Zagreb and then to Trieste, where Boris attended elementary school (in Slovene language) and high school. In the 1960s he moved to Vienna to study architecture at the Technische Universität, where he graduated in 1968 with Roland Rainer, an important professor and architect.

His education was influenced by many languages and cultures, often in conflict with each other, and he can be considered as an heir of middle-European culture and architecture.

He met many important architects of the previous generation, among which Max Fabiani (1865-1962), Margarete Schütte-Lihotzky (1897-2000), Clemens Holzmeister (1886-1983).

From 1979 to 1981 he worked as an assistant at the Technical University of Munich, in Germany; he was later a guest lecturer in many European and American universities. From 1988 until 2006 he was full professor at the Technische Universität of Stuttgart, in Germany, where he also took on other important assignments.

He has always worked as an architect and has realized important buildings and public spaces. He also designed very successful exhibitions, such as those on Carlo Scarpa in Chiesa della Carità at the 1984 Venice Biennale, and on Jože Plečnik at Centre Pompidou in Paris in 1986. Plečnik has always had an important role in Podrecca's work, both as a subject for study and as an important example and architectural reference.

Boris Podrecca

La storia di Boris Podrecca è tipicamente centro-europea. È nato il 30 gennaio 1940 a Belgrado. Suo padre, sloveno, all'inizio degli anni '30 aveva italianizzato il nome originario Podreka in Podrecca, ma era stato costretto a scappare dalla Venezia Giulia per evitare le discriminazioni e le persecuzioni del fascismo. La madre era originaria della Erzegovina.

Dopo la guerra si spostano prima a Zagabria, poi a Trieste, dove Boris frequenta una scuola elementare di lingua slovena e poi le scuole superiori. Da Trieste negli anni sessanta va a Vienna per studiare architettura alla Technische Universität, dove si laurea nel 1968 con un importante professore e architetto, Roland Rainer.

Si forma dunque dentro un incrocio e un conflitto spesso aspro di lingue e di culture, e per tanti versi può essere considerato erede della cultura e dell'architettura mitteleuropee e delle loro aporie.

Ha conosciuto molte figure di riferimento della generazione precedente, e tra essi Max Fabiani (1865-1962), Margarete Schütte-Lihotzky (1897-2000), Clemens Holzmeister (1886-1983) ecc.

Dal 1979 al 1981 è stato assistente all'università di Monaco in Germania; poi ha iniziato a insegnare in molte università d'Europa e d'America. Dal 1988 al 2006 è stato professore cattedratico della Technische Universität di Stoccarda (Stuttgart), in Germania, dove ha anche ricoperto cariche importanti.

Ha insieme e sempre esercitato il mestiere di architetto e realizzato opere e spazi pubblici anche di grande rilievo urbano. Ha tra l'altro curato e allestito mostre che hanno avuto influenza ed eco, tra le quali quella di Carlo Scarpa nella Chiesa della Carità alla Biennale di Venezia nel 1984 e quella di Jože Plečnik al Centro Pompidou a Parigi nel 1986. Plečnik è sempre stato per Podrecca una figura da studiare, ma anche un esempio e un riferimento importante.

Jože Plečnik¹

by Boris Podrecca (Translated by Dick Nowell)

Interest generally in the work of Plečnik is becoming more widespread just when architecture and history have re-crystallised in our periodic re-casting of values.

His work, in the narrow-minded vision of a certain scientific or Positivist kind of architectural criticism, has been shaded by connotations of “holism” or, if one prefers, of an incense-redolent spirituality. Such connotations once seemed unacceptable to those who used to take a linear view of the relationship between society and architecture but now appear to be succumbing to a sort of poetical reformism. Significantly enough, the rediscovery of Plečnik began in Austria, a country where all open championing of reform has always been strongly suspect.

On the other hand, the comparisons and parallels that can be drawn between Plečnik’s work and his own life – a life full of doubts, self-denial and asceticism – have given rise to some confused interpretations of his buildings, which range from Eros to “nationalism”, obscuring the basic principle of his “total architecture”. The fate of his works is bound up with its “exotic” elements, ones drawn from classical sources that were not easily incorporated and could only with difficulty be adapted to the locality given its geopolitical isolation at the time – and which were accordingly unlikely to gain broad acceptance. There is also the vast breadth and complexity of Plečnik’s work, offering no closed system and accordingly recalcitrant to the linear character of all the currents of thought of his time. To use history as a lifebuoy, however, is to run the risk of emptying Plečnik’s work of all meaning.

Just when the whole of architecture was looking to Megalopolis – or great building complexes – for Utopia, Plečnik was consolidating, out of his very isolation, his own architectural language: a precise orchestration of form and material in a classical matrix that was partly compromised and yet vitalised or even virulent. I regard this anachronism, this deviance from “victorious” Modernism, as worthy of interest, and not only because it faces us with a recasting of values, or obliges us to think again. On the contrary, I propose to argue that his position is in itself of relevance today. The thinking behind his work does not imply the generalisation of history; it opens up a path of rich vitality through the rhetoric of metaphors, self-satisfied nods and winks, and ideological manipulations of historic form; it establishes itself just where the hypertrophy of masking leads the impatient and the imprudent to tear off such “corruption” of form. Plečnik’s approach is a return to the well-springs, to the search for original causes. His

¹ BORIS PODRECCA, *Jože Plečnik*, in «Casabella», n. 476-477, Milano 1982, pp. 96-103.

response, full of the need to respect an old existential order, often seems overly dramatic or even desperate – but it always remains concise, lapidary.

The seeds of his rigour had already been sown in Vienna. The young man who left his father's Ljubljana carpentry workshop made his way, as if by predestined paths, to the academic workshop of Otto Wagner. In Wagner's design for the stations of Vienna's Stadtbahn he observed and assimilated the lessons taught by Olbrich; he followed the European currents of the time. His own first major construction, the Villa Langer in Beckgasse (1901), is the most "French" in character of Vienna's *Jugendstil* works. His construction techniques were learned on Semper's principles, as extended by Wagner; but he always had a latent need for a deeper meaning in architecture, one unrelated to the idea of "progress". One day he noted – in the very spirit of Semper – "Necessity is the mother of industry", but underneath he draws classical shepherds carrying a sacrificial lamb, and beside it a "purposeless" piece of architecture emerging from a hillside. His first office building, the *Zacherlhaus* (1904), one of the milestones of modern Vienna from the early 20th century, is a "quest" for this sense of the eternal, shown in the pathos of its great cornice and the restrained dignity of the façade's stone monolith. All this despite "necessity", the building's innovation in technique: a suspended facade of granite composed of elements side by side joined by means of vertical closing bands, mounted on a skeleton of reinforced concrete.

The inevitable break with the sensuality of the Secession on the one hand and with Wagner's "technical" approach on the other (of the latter he once came to write "this man would rather have been an engineer, but had become an architect before realizing it") is symbolized in his *Holy Spirit* parish church and hall (1910) deliberately designed as a social centre for the Viennese working-class district of Ottakring. His novel liturgical conception of such a space, combined with the logic of concrete and his experience of Michelangelo's awesome grandeur, of Sanmicheli and of Palladio, is his response to the conceptual barrenness of *Jugendstil* and Wagner's ideas of "progress".

It was in fact Wagner who, as his most talented pupil won the 1898 Prix de Rome, paved the way for his first contact with the art of classical Italy. In his customary fashion, and probably in accordance with Plečnik's own spiritual inclinations, he gave him a special commission: to study, and seek to resolve, the problem of reconciling the central volume (or dome) with the linear character of the liturgical space. Wagner seems to have had a presentiment of the dilemma he would have to tackle in his *Steinhof* church a decade or so later, a constructional dilemma which he tried to evade by means of colour, sculptural handling and technology. This new world of technology and the older one of architecture's "eternal" themes were destined to be the poles between which Plečnik's would ply his trade until his very last projects. I regard his Church of the Holy

Spirit – incomplete as it is, and despite a number of breaks in the conception – as Plečnik’s key work in that it shows, perhaps for the first time in Central Europe, a new understanding of time, one more inward-looking than extrovert, a “letting things show”. The basic layout of this construction derives ultimately from the purifying doctrines of early Christian monasticism and from the moralizing aesthetics championed by Ruskin and Morris. While the great ironwork and glass “nave” of Otto Wagner’s Postsparkasse with its lower three aisles in reinforced concrete represents an acceptance of Modernism and its technical advances, Plečnik’s melancholy basilica space with its great grid windows and its angular crypt provided the first “dignified” premises on a human scale for the workers of Vienna’s outskirts.

The years Plečnik spent in *Prague* from 1911 on as head of the architecture department in the School of Industrial Arts (recommended by Jan Kotera, a friend from Wagner’s studio) were years devoted to inner meditation and *teaching*. In Vienna, meanwhile, his name was three times put forward by teachers and students as Wagner’s possible successor at the Academy of Applied Art, but rejected, partly for nationalistic reasons. Despite attempts by his friend and admirer Tomáš Masaryk (the philosopher and first President of Czechoslovakia) to keep him in Prague with a professorship, Plečnik finally returned home to Ljubljana in 1920 to take over advanced teaching in its newly founded architecture faculty.

He then began work on Prague’s *Church of the Sacred Heart of Jesus* (1928), his greatest church, and on his *terraced housing for workers*, in accordance with Loos’ principle of houses with a party wall. His longest-running work in Prague was the rebuilding of the historic *Hradčany* complex, the city’s central castle where, by adding some portions, restoring others, reorganizing pavements, gardens and fittings he “nevertheless” achieved a harmonious whole on a formal plan of rigorous Mediterranean classicism and in counterpoint to the prevailing Baroque. This “patching” operation also made it easier to restore the relationship between the city and its predominant feature; the result was to bring the historical legacy up to date and so make it possible to live with.

In my opinion Plečnik’s *Ljubljana works* represent the most important part of his oeuvre and the one of greatest relevance today, in the way it manages to embrace the whole of the city in an unbroken interplay of old and new, drawing on both inherited and newly invented vocabularies. In Ljubljana, one of Central Europe’s few cities with a distinctive “signature”, Plečnik successfully follows some of Sitte’s and Fabiani’s ideas and incorporates in the heart of the city a readiness for development in accordance with later needs that only requires “extension”. He was determined to build a “history” into this city that felt its calling as a nation’s capital. The ambivalence of his conviction that

Modernism alone is not sufficient for a satisfactory solution to city planning in a historic environment is at odds with the opinion of the Functionalists who championed the importance of efficiency over content.

Between 1925 and 1955 Plečnik designed and built roads, bridges, river works, public buildings, churches, houses, a market and a cemetery; he restored the castle and the Roman walls, giving new content to each. Pyramid, cone, cylinder and column interact and permeate a fascinating dialogue of architectural canons wielded with perfect mastery of constructional technique and materials. This is “pure” art, making no metaphysical claims, indulging in no metaphysical reflection. Plečnik only eliminates such classical elements as have shown themselves superfluous because they have been emptied of the *content* they should embody. This attitude is a personal re-statement of Loos’ intuition that the new is justified only if it brings improvement. Plečnik’s conception of architecture, too, matches that of Loos: dignity, the burial mound. If Loos (who thought Plečnik the only Vienna Secession architect “approaching genius”) had known the severe colonnade of black stone that forms the main entrance of the Ljubljana library (1937ff), he would certainly have recognised himself in Plečnik’s work; for here Loos’ own conception of classicism comes to fullness.

In Plečnik the relationship with function is not opposed to the performance of the function in itself, nor to the concept of “economy”. Where the means are modest, for instance, he is prepared to set up plain concrete pipes and fill them with cement to make them into a little church. What he refuses to do is allow a system of “building services”, informed by no transcendent conception, to steamroller his work: and such a conception, of course, implies history among other things. In a postcard he sent to a friend, he writes with resignation: “it’s inhuman for houses to be built like railway wagons and Thonet chairs”, and “there was a time when furniture was made as houses are”.

Like Odysseus who withstood the Sirens’ song bound to the mast of his ship, and so heard that song yet avoided shipwreck, Plečnik, faced with the “Progressive” alienation of his day, closed his eyes to escape the chaos of the “huge windows”.

Jože Plečnik¹

di Boris Podrecca

Il generale interesse per l'opera di Plečnik sta diffondendosi proprio in un momento in cui architettura e storia sono cristallizzate in un ricorrente processo di rifondazione dei valori.

La sua opera è stata connotata, secondo la visione monopolistica di una certa critica architettonica scientifico-positivistica, con un'ombra di "totalità" o, se si preferisce, di spiritualità da sacrestia, una connotazione che sembrava un tempo inaccettabile a coloro che interpretavano in modo lineare il rapporto tra società e architettura, ma che paiono ora concedersi a una certa qual poesia riformatrice. Non ultimo, la riscoperta di Plečnik ha avuto inizio in Austria, paese in cui ogni riformismo declamatorio è sempre stato fortemente sospetto.

D'altro lato, i confronti e i parallelismi fra vita e opera in Plečnik – una vita piena di dubbi, di astensioni e di ascetismo – hanno originato confusi modelli interpretativi del suo costruire, che vanno dall'eros al "nazionalismo", offuscando il principio di fondo della sua "architettura totale". Il destino delle sue opere è legato a quegli elementi "esotici" di matrice classica, difficilmente inquadrabili e mal localizzabili per l'isolamento geopolitico del tempo e, quindi, poco divulgabili. A ciò si aggiunga anche l'enorme ampiezza e complessità dell'opera di Plečnik, la quale non si offre come un sistema chiuso e pertanto si rifiuta alla linearità di ogni corrente dell'epoca. Ma chi usi la storia come salvagente, rischia di svuotare di significato l'opera di Plečnik.

Proprio negli anni in cui tutta l'architettura è orientata verso l'utopia delle megalopoli e dei grandi complessi, Plečnik consolida, dal suo isolamento, il proprio linguaggio architettonico: una precisa orchestrazione di forma e di materiale su una matrice classica in parte tradita, ma vitalizzata, virulenta. Questo anacronismo, questo deviare dal modernismo "vittorioso", io non lo considero interessante solo perché ci mette di fronte a una rifondazione di valori o perché ci costringe a ripensamenti. Intendo invece dire che la sua posizione è attuale così com'è. La logica della sua opera non implica la generalizzazione della storia, ma si apre una strada ricca di vitalità attraverso la retorica delle metafore, gli ammiccamenti autocompiaciuti, le manipolazioni ideologiche della forma storica. Una logica che s'insedia là dove l'ipertrofia della maschera induce gli impazienti e gli imprudenti a strapparsi di dosso questa "corruzione" della forma. L'impostazione di Plečnik è un ritorno alle origini, alla

¹ BORIS PODRECCA, *Jože Plečnik*, in «Casabella», n. 476-477, Milano 1982, pp. 96-103.

ricerca delle cause. La risposta, impregnata di un bisogno di rispetto per un vecchio ordine esistenziale, appare spesso drammatizzata e persino disperata. Ma resta sempre concisa e lapidaria.

Il seme di questo rigoroso cammino era già stato gettato a Vienna. Il giovane che abbandona la falegnameria paterna di Lubiana approda, attraverso sentieri “predestinati”, alla scuola-laboratorio di Otto Wagner. Nel progetto di Wagner per le stazioni della metropolitana, egli osserva e assimila la lezione del disegno di Olbrich. Segue le correnti europee dell'epoca. La sua prima importante costruzione, la casa d'affitto in Beckgasse (1901), è l'opera *Jugendstil* più francese di Vienna. Apprende la tecnica del costruire sui principi della lezione di Semper, perfezionata da Wagner. Ma il suo bisogno di un senso più profondo dell'architettura, non legato al concetto di progresso, è sempre latente. Nota un giorno su un foglio, nello stesso spirito di Semper: «Nécessité est mère d'industrie» [la necessità è madre dell'industrialità], ma sotto disegna classici pastori con l'agnello sacrificale in braccio, e accanto, un'architettura “senza scopo”, che emerge da una montagna. Anche la sua prima costruzione commerciale, la *Zacherlhaus* (1904), una delle pietre miliari della Vienna moderna degli inizi del secolo, “cerca” questo senso dell'eterno nel *pathos* del cornicione e nella contenuta dignità del monolito di pietra della facciata. E ciò nonostante la “nécessité”, l'innovazione tecnica di questa costruzione: una facciata sospesa di granito, costituita da elementi accostati e uniti a mezzo di strisce di chiusura verticali, montata su uno scheletro di cemento armato.

L'inevitabile rottura con la sensualità della Secessione, da un lato, e col tecnicismo di Wagner, dall'altro – di quest'ultimo ebbe a scrivere una volta: «quest'uomo avrebbe preferito far l'ingegnere, ma, prima di rendersene conto, era ormai architetto» – è simboleggiata dal *complesso parrocchiale dello “Spirito Santo” (1910) di Ottakring*, un quartiere operaio di Vienna, complesso rigorosamente concepito come centro sociale. La nuova concezione liturgica di questo spazio, unita alla logica del calcestruzzo e all'esperienza della “terribilità” di Michelangelo, e del Sanmicheli e del Palladio, è la risposta allo svuotamento concettuale dello *Jugendstil* e alla concezione progressista di Wagner.

E fu proprio Wagner che, con l'assegnazione del Premio di Roma del 1898 al suo allievo di maggior talento, gli rese possibile il primo contatto con l'arte classica italiana. Probabilmente assecondando le inclinazioni spirituali di Plečnik, gli affidò nel modo che gli era consueto un compito speciale: quello, cioè, di studiare e di cercar di risolvere il problema della conciliazione fra il volume centrale, cioè la cupola, e la linearità dello spazio liturgico. Wagner sembra avere un presentimento del dilemma che avrebbe dovuto affrontare nella sua chiesa dello *Steinhof* circa un decennio più tardi, un

dilemma costruttivo, che cerca di eludere attraverso la policromia, la scultoreità e la tecnologia. Questo mondo della tecnologia e quello dei temi “eterni” dell’architettura saranno, fino ai progetti più tardi di Plečnik, i poli delimitanti la sua opera. Io considero la Chiesa dello Santo Spirito, benché incompleta e malgrado diverse fratture nella concezione, come l’opera chiave di Plečnik, perché in essa, forse per la prima volta in ambito mitteleuropeo, si manifesta una nuova comprensione del tempo, orientata all’introversione anziché all’estroversione, il “lasciarsi mostrare”. L’impostazione di fondo in questa costruzione discende dall’insegnamento purificatore dell’origine proto-cristiana del monachesimo e dell’estetica moralizzatrice di un Ruskin e di un Morris. Se la grande sala a basilica in ferro e vetro della Cassa di Risparmio di Otto Wagner, con la zona inferiore di cemento armato a tre navate, rappresenta l’accettazione del tecnicismo e del modernismo, il malinconico spazio-basilica a travature di grande luce di Plečnik, con la sua cripta spigolosa, è il primo locale “dignitoso” e a misura d’uomo per i lavoratori della periferia di Vienna.

Gli anni che egli trascorre dal 1911 in poi a *Praga* come direttore della sezione di architettura della Scuola d’arte industriale, grazie all’intervento di un suo amico dello studio Wagner, Jan Kotera, sono anni di meditazione interiore e di dedizione all’insegnamento. Intanto a Vienna viene rifiutato, anche per ragioni nazionalistiche, dopo tre proposte presentate da docenti e studenti, come successore di Wagner all’accademia di arti applicate. Malgrado i tentativi di Masaryk, il filosofo, primo presidente della repubblica cecoslovacca, amico e ammiratore di Plečnik, di legarlo a Praga con una cattedra, nel 1920 egli assume l’incarico – tornato infine a casa – del secondo corso di architettura della neo costituita facoltà di Lubiana.

A partire da quest’epoca, costruisce a *Praga* la sua chiesa maggiore, quella del *Cuore di Gesù* (1928), e *case a schiera per lavoratori*, secondo il principio di Loos delle case con un muro in comune. La sua opera più articolata a Praga è la ristrutturazione del complesso storico di *Hradčany, l’acropoli di Praga*, nel quale, mediante aggiunte, ripristini, pavimentazioni, giardini e arredi, accosta “ciò nonostante” armonicamente il tutto, sul piano formale della rigorosa classicità mediterranea e in contrappunto col barocco dominante. Quest’operazione di “rappezzo” facilita anche la fusione della città e del suo elemento dominante. Il risultato di questo montaggio attualizza la storia e la rende con ciò tollerabile.

Secondo la mia opinione, *le opere di Lubiana* rappresentano la parte più importante e più attuale dell’opera di Plečnik. Attuale, per la capacità di abbracciare, da un patrimonio lessicale ripreso o inventato, l’intero spazio urbano, in una dinamica ininterrotta di vecchio e nuovo. A Lubiana, una delle poche città mitteleuropee “firmate”, Plečnik riesce a incorporare al cuore della città, seguendo alcune idee di Sitte e

di Fabiani, una predisposizione che richiederà poi solo di essere “prolungata” secondo le nuove esigenze. Grande è la sua volontà d’incorporare una “storia” a questa città che vuole profilarsi come capitale di una nazione. L’ambivalenza della sua convinzione che il modernismo puro non sia sufficiente a realizzare una soluzione urbanistica soddisfacente in un ambiente storico, è in contrasto con l’opinione dei funzionalisti, per i quali all’importanza del contenuto viene a sovrapporsi quella dell’efficienza.

Fra il 1925 e il 1955, Plečnik costruisce e progetta strade, ponti, opere fluviali, edifici pubblici, chiese e case, un mercato, un cimitero; restaura il castello e le mura romane e conferisce loro contenuti nuovi. La piramide, il cono, il cilindro, la colonna si compenetrano in un’affascinante dialettica di canoni architettonici manipolati, in una perfetta padronanza di tecnica costruttiva e materiale. È arte “pura”; senza richiami, senza riflessioni di natura metafisica. In Plečnik, l’eliminazione dell’elemento classico avviene solo là dove questo si dimostra svuotato del contenuto che esso dovrebbe concretare e, quindi, superfluo. Quest’impostazione riprende in modo personale l’intuizione di *Loos*, per la quale il nuovo è giustificato solo se porta con sé un miglioramento. Anche la sua concezione dell’architettura corrisponde a quella di *Loos*, della dignità e del tumulo. Se *Loos*, al quale l’unico tra i secessionisti viennesi che “andasse a genio” era Plečnik, avesse conosciuto la severa *hall* di pietra nera a colonnati della biblioteca di Lubiana (1937 segg.), si sarebbe certamente riconosciuto in lui. Il concetto di classicità di *Loos* è qui portato a compiutezza.

In Plečnik il rapporto con la funzione non si oppone all’assolvimento della funzione in sé, né al concetto di economia. Dove, ad esempio, i mezzi sono modesti, ricorre a semplici tubi di calcestruzzo in opera che riempie di cemento, e con essi costruisce una piccola chiesa. Ciò che rifiuta è l’appiattimento dell’opera a sistema di prestazioni senza una concezione che la trascenda: ed essa, naturalmente, implica anche la storia. In una cartolina indirizzata a un amico, scrive rassegnato: «non è umano che si costruiscano case come vagoni ferroviari e poltrone Thonet», e: «un tempo si costruivano i mobili come le case».

Come Ulisse che, legato all’albero della sua nave, resistette al canto delle sirene ed evitò il naufragio, pur avendo ascoltato tale canto, così Plečnik chiuse gli occhi di fronte all’alienazione progressista del suo tempo, per sfuggire al caos delle “grandi aperture”.

The mantle of the enclosed

(notes on the wagnerian milieu in Vienna, according to Semper)

by Boris Podrecca (Translated by Pierfrancesco Sacerdoti)

In this writing I intend to briefly analyse the Wagner-Fabiani-Plečnik-Loos line of architects, who represent the line of the architecture of thought, and to ignore purely visual architecture, which is to say Hoffman and Olbrich. I wish moreover to dwell a bit more on the origins of Semper's philosophy, which is an essential basis for the comprehension of the development of viennese architecture since the end of the nineteenth century.

In Italy this architecture is studied with enthusiasm, although the method adopted is sometimes restricted: this architecture is analysed from the point of view of typology, of the organisation of space and, above all, from the highly intellectual point of view of "antiarchitectural" engagement, but Semper's materialistic-sublimative philosophy is always neglected, in spite of its essential role in conditioning the "manner" of the viennese school.

The main issue is the problem of surface, that is of the casing of buildings and of its rapport with architectural organism, which it represents and bounds, although without limiting it with the elements that are imposed so often outside the middle-European orbit, both to the north and to the south. Both Wagner – with his faithful citations of Semper, but also with his partial objections – and Loos, who demonstrates an even greater respect towards Semper, often refer to him when they, notably Loos, define architecture as "more of a cultural mission than a construction". But also Plečnik's and Fabiani's buildings, so intelligently "mannerist", often resort to the repertoire of Semper's dialectics.

Semper is the architect of logical thought: his work is neither instinctive nor only the result of the genius of its author. He is perhaps the first to compare history and science within a "practical" theory of architecture that, starting from materialist origins, reaches an elevated expression in built work. And if Plečnik defined Wagner as «an architect who would have wanted to become an engineer», also for Semper measurements and technical verifications were connected to research on what was available, that is to a general idea of the art of building (Baukunst).

Although he had abandoned mathematical studies in Göttingen and had devoted himself to the art of writing, Semper never entirely abandoned science (Wissenschaft). Indeed, science was more than ever present in the moments of his life in which he could

not build.

His most important works, his writings, seem to result from the anger due to the impossibility of working as an architect. But despite this, these writings reach a level of clarity in expressing the thoughts of their author and such an exactitude in method, as is rarely found in writings by practicing architects. Since youth Semper refused the generic debate on “elevated” art that, after the degeneration which took place with Baroque of the “total work of art” (Gesamtkunstwerk) and the supersession of the eighteenth century concept of “type”, dealt, at the end of the nineteenth century, with a structure organised in a specialised way. Today we can say that Semper was able to understand from that moment the “structural thought” when, in contrast with the ideas of “creative act” (Schöpferische Akt) and of “artistic moment” (Künstlerischer Moment), he newly proposed the concept of “technical and tectonic art” (Technische und tektonische Kunst, where Kunst has exactly the meaning of art) and he advised to enhance the value of all the rules and of all the architectural orders. These were meant as interchangeable parts of a method that already at that time could be called “empirical science of art” (Kunstlehre).

The material that has to become form represents the basis of contemporary architectural thinking, instead of the concept of type, which is more useful to generalize with rather than to specify with.

Semper was accused of materialism by his detractors, whose purpose was to reduce the value of his ideas. Today such a definition would sound like a compliment, since it entails the choice of “priority of material and of use”.

Everything arises from the problem of surface: and indeed, what other aspect could have met with such interest in Vienna, if not that concerning the casing of buildings?

After the short, distressing experiences in Munich with romantic medievalist Gartner and cold, learned Klenze, Semper travelled to Paris, and this was a decisive experience for the completion of his early education. Later on, during his numerous visits to Theodor Fischer in Munich, Wagner, who followed the same path, referred to that environment, so different from that of Vienna, with the mocking term of “Münchnerei”, (something intermediate between sugary and bad taste). In Paris Semper was protected and stimulated by Gau¹, author of a piece of writing about the aspects of surface. Gau had the same role for Semper as that of Gilly for Schinkel, or Wagner for Plečnik: a meeting that determines a fundamental choice, that influences the entire life of a person.

¹ Franz Christian Gau (1790-1853), better known in life as egyptologist than as architect. He is the author of the neogothic church of Sainte-Clotilde (1847-1857) in Paris.

Semper didn't believe any longer in the magical and absolute proportions of classicism, he didn't believe in the candour of Phidias's Jupiter, in the «esthetics of a day» as Frank defined the absolute candour of modernist esthetics half a century later. Semper opposed to such concepts the ideas of simmetry and eurhythmy, proportion and orientation: the authoritative concepts around which rotates the axis of life and movement. For him the isolated archetype could not exist: if it did, it had to be tied to an “original use”. Loos took directly from Semper the idea of a bond between use and culture: «If you describe the neck of the jug or of the chalice, I will tell you how man used it and how he lived» – from here follows the binary system of beautiful and useful – or, as Loos himself said: «A Greek amphora and the penny-farthing have the same esthetic value».

From here stems Semper's method, based on scientificity, counterspeculation, architectural analysis, and moralization of the profession; this last issue is typical of all the austrian world and its most illustrious representatives are Wagner, Loos and Frank. In this dialectical system, which he calls «topic or inventive method», «the innovative element is the intervention of the architect, which depends on the circumstances in which it is realized»: for Semper this means to depend on “social order”. Also Wagner accepted, adapting it to the circumstances, the same definition for the architect, and Loos, fifty years later, exclaimed: «The modern spirit is social spirit, antisocial spirit is not modern». Semper payed personally for his opinions. Together with Richard Wagner he was expelled from Dresden and he lost his chair at the university because of his connection with the revolution and his activity against the regime.

Also Otto Wagner considered the life-art relationship as the guide for human actions: «If I talk about myself I feel offended by those who accuse me of having used the so-called “imperial style”. This is because in my architecture I often use motifs that are typical of this style: flat surfaces and straight lines... The choice of these elements is not determined by stylistic research, but by the fact that the ripening of these new creations finds fertile ground in human life».

Semper's original materialistic philosophy is not the result of his theoretical construction, as someone has claimed: «The liberation of form – Semper asserts – must derive from the material and from use itself», but – and this has been neglected by Riegl² in his confutation of the origins of the work of art: «The break with the concrete is necessary, if the shape contains the originary force of a symbol and if it is the work of

² Alois Riegl (1858-1905), Austrian art historian, along with Franz Wickhoff (whose theories opened the path to Riegl's work) and with Max Dvorak, the most significant representative of the viennese school of history of art.

man. The pyramid, the cone, that only have intrinsic meaning, may become elements of all cultures in the moment of their sublimation, and therefore become monuments and symbols with a general value.

Those who know Plečnik's Ljubljana will easily recognize the uninterrupted dialectics of this "talking" architecture, based on elementary shapes. Semper's considerations may be used as introduction to Plečnik's work in Ljubljana.

In another part of his works Semper describes mounds of earth with geometric shapes, covered with grass; also Loos will exclaim in surprise before a mound of earth: «Someone is buried here, this is architecture».

Both in Plečnik and in Loos there is a tight bond between material, its use and the sublimity of form, as a development of Semper's theory. But all this is not achieved through "joy" as for Hoffman and Olbrich, but rather through a controlled rigour that does not take on poetic characteristics so as not to be subject to reexaminations in the work itself and as to avoid suffocating a wider creative domain.

If Loos had had the chance to know the "sublime" atrium in black marble with pillars planned by Plečnik for the Ljubljana public library, he would have certainly felt it his own.

Also ornament is in Semper's philosophy something that derives «from the organisation of decoration based on formal law and its meaning as symbol of art» – the quote is taken from the title of one of his essays of 1856: «Where man decorates all he does is repeat, consciously or not, a natural law (Naturgesetzlichkeit) concerning the object he is decorating». For Semper, then, ornamentation and the elementary expressivity of nature coincide, and if this coincidence takes place under the control of man and according to culture, we witness a "cultural fact". Both Plečnik and Fabiani, the first in the domain of his potent and incisive expressivity, the second from an intellectual and erudite point of view, assume the same conception of decoration as something that "says more". But also Loos, who relates ornament to an economic vision, with the goal of reaching a wider circulation of culture itself, adopts Semper's concept of "Einfüllung", which becomes the basis of his analysis and is therefore to be considered more as "background" (Hintergrund) than as "façade" (Vordergrund).

This underlying concept is also connected with Loos's debate with the authorities, regarding the subject of hearths (Herd) to be built in the living rooms of houses, and the introduction of "sculleries"³ in the semi-detached houses of the viennese Werkbundsiedlung. The concept of Werkbundsiedlung is also to be found in Semper's

³ Small room usually placed next to the kitchen, used for washing dishes.

symbolism, where it is defined as «embryo of human habitat».

On account of the impoverishment of the content of encyclopaedic modernism and through the attempt to build a new bond with the original theories that ought to have defined the development of rationalist thinking, the two volumes of Semper's "The style" take on more concrete importance with regard to today's interest for "a more complex art of building"; and this despite themes such as "sublimation" (Sublimierung) and "symbol", if not actually thanks to them.

The concepts he introduced – such as "textile art" (Textilkunst), wall and ceiling, "ceramic" of the hearth, "tectonics", as bearing structure, carpentry and "stereometry" of the walls can be yet developed further. In his "Metallurgy" (Metallurgie), written on another occasion, Semper denies that iron may become structure; for him it is only "texture" (Textur) – in connection with stone – and therefore he defines metal, as Schinkel had done, as «a material without poetry and without history». But by drawing inspiration from a thought expressed in his essay «Reinforced concrete constructions» (Kisenbetonkonstruktionen), he realizes with his sideline depot (Kulissendepot) of 1877 one of the most convincing "connections" of this kind in viennese architecture.

In the field of his "dress principles" (Prinzip der Bekleidung) one of the principal themes of the Wagner school has developed: the "Stoff-welcheltheorie", which is the theory of variation, of the mutation of material and of its use, of the transformation of the technical procedure (but always preserving the mark, the "memory" of the material and of its initial use).

And it is at this point that it becomes irrelevant to ask oneself whether the screw on one of Wagner's marble slabs is necessary to support it or not, or whether the points of contact of the cloth spread out between the dome and the liturgical space in the Steinhof church are structural. What is important is "Kinsatz" (application), its gestaltic level, its original "vocation" in exalting form.

This theoretical approach should have made it possible to go beyond the rigours typical of the eighteenth century (Semper criticized Durand's didactic project, claiming that it limited the expressive capacities of the architect and that it only enhanced those who had no imagination) and the renaissance historicism of the Ringstrasse, in order to follow the path of Wagner's "naissance". The analysis of Wagner's surfaces and shells, the dilemma between texture and structure in rapport with the formation of the building's casing – that Plečnik faces in his viennese houses for Langer and Zacherl –, the original meaning of marble in Loos's interiors, ought to be seen and valued precisely through Semper's point of view.

Also three of the main principles followed in the development of twentieth century

viennese architecture are directly influenced by Semper. These are:

1. Material origin;
2. The transformation of use;
3. The adaptability of building types.

Il manto del racchiuso

(appunti sull'ambiente wagneriano a Vienna, secondo un'ottica semperiana).

di Boris Podrecca

Mi sia consentito, in questo scritto, di analizzare brevemente la linea Wagner-Fabiani-Plečnik-Loos, cioè quella dell'architettura del pensiero, e di trascurare l'architettura della pura visualità, cioè Hoffman e Olbrich. Intendo inoltre trattenermi un po' di più sulle origini del pensiero semperiano, che rappresenta la base indispensabile per la comprensione di quell'architettura viennese sviluppatasi a partire dalla fine del secolo scorso.

In Italia si studia con entusiasmo quest'architettura, sebbene si proceda, a volte, ancora in maniera settoriale: la si analizza dal punto di vista della tipologia, dell'organizzazione dell'ambiente e, soprattutto negli ultimi tempi, anche dal punto di vista altamente intellettualistico dell'impegno "antiarchitetonico", ma sempre viene trascurato il pensiero materialista-sublimativo di Semper che, più di ogni altro contributo teorico, è servito a condizionare la "maniera" della scuola viennese.

Si tratta per lo più del problema della superficie, cioè dell'involucro e dei suoi rapporti con l'organismo architettonico, che rappresenta e delimita, pur senza concluderlo con quegli elementi forzati che tanto di frequente riscontriamo al di fuori dell'ambito mitteleuropeo, sia a nord che a sud. Sia Wagner – con le sue citazioni fedeli, ma anche con le sue parziali obiezioni – che lo stesso Loos, che gli dimostra un rispetto anche maggiore, fanno frequenti riferimenti a Semper quando definiscono l'architettura, specie Loos, «più missione culturale che non costruzione». Ma anche le architetture di Plečnik e di Fabiani, così intelligentemente "manieriste", si servono frequentemente del repertorio della dialettica semperiana.

Semper è l'architetto del pensiero logico: la sua opera non è né istintiva, né dovuta solamente alla genialità dell'autore. Egli è stato probabilmente il primo a mettere a confronto la storia e la scienza in una teoria "pratica" dell'architettura che, da origini materialiste, raggiunge espressioni elevate – sublimatorie – nell'opera costruita. E come Plečnik definiva Wagner «un architetto che avrebbe voluto diventare ingegnere», così anche in Semper le misurazioni e le verifiche tecniche erano collegate alle ricerche su ciò che era disponibile, cioè ad un'idea generale dell'arte di costruire (Baukunst). Sebbene egli avesse abbandonato gli studi matematici a Göttingen e si fosse dedicato all'arte dello scrivere, non ha mai tralasciato completamente la scienza (Wissenschaft). Anzi, questa

era più che mai presente in quei momenti della sua vita in cui non aveva modo di costruire.

Le sue opere più importanti, i suoi scritti, sembrano scaturire proprio dalla rabbia dovuta alla impossibilità di lavorare. Ma, nonostante ciò, questi scritti raggiungono un tale grado di chiarezza nell'esprimere i pensieri dell'autore e una tale esattezza nel metodo, quali sono riscontrabili ben raramente presso altri architetti praticanti. Sin da giovane egli rifiuta la discussione generica sull'arte "elevata" che, dopo lo sfaldamento, avvenuto nel Barocco, "dell'opera d'arte totale" (Gesamtkunstwerk) ed il superamento del "tipo" proprio del XVIII secolo, è passata, alla fine del XIX secolo, ad una struttura organizzata settorialmente. Oggi diremmo che Semper è stato in grado, sin d'allora, di comprendere "il pensiero strutturalista" quando, in polemica con "l'atto creatore" (Schopferische Akt) e con il "momento artistico" (Kunstlericher Moment), proponeva nuovamente "l'arte tecnica e tettonica" (Technische und tektonische Kunst, dove Kunst ha proprio il significato di arte) e consigliava inoltre la valorizzazione di tutte le regole e di tutti gli ordini. Questi dovevano essere parti intercambiabili di un metodo che poteva essere chiamato, già allora, scienza empirica dell'arte (Kunstlehre).

Il materiale che deve diventare forma, rappresenta la base del pensiero contemporaneo, al posto del concetto di tipo, concetto quest'ultimo più utile a generalizzare che a determinare.

Semper fu accusato, dai suoi detrattori, di materialismo, con l'intenzione di sminuirne il valore, mentre oggi una definizione simile sarebbe un complimento, dato che presuppone la scelta della "priorità del materiale e dell'uso".

Tutto deriva dal problema della superficie: e infatti, quale altro aspetto avrebbe potuto incontrare una tale fortuna a Vienna, se non proprio quello che attiene all'involucro? Dopo la breve, martoriata esperienza di Monaco con il medievalista romantico Gartner e con il freddo, dotto Klenze, Semper si recò a Parigi, e questa fu una esperienza determinante per il completamento della sua formazione giovanile. Più tardi, seguendo la stessa via, anche Wagner, durante le sue frequenti visite a Theodor Fischer a Monaco, ebbe a definire quell'ambiente, talmente diverso da quello viennese, con il termine canzonatorio di "Münchnerei", cioè come qualcosa che sta tra lo sdolcinato ed il cattivo gusto. A Parigi Semper fu protetto ed incoraggiato in maniera determinante da Gau¹, autore di uno scritto che trattava degli aspetti della superficie. Gau rappresentò per Semper quello che Gilly fu per Schinkel, e Wagner per Plečnik, l'incontro che determina una scelta fondamentale, che caratterizza tutta la vita di un uomo.

¹ Franz Christian Gau (1790-1853), più famoso in vita come egittologo che come architetto. Autore della chiesa neogotica di Sainte-Clotilde (1847-1857) a Parigi.

Semper non credeva più alle proporzioni magiche e assolute del classicismo, non credeva nel candore del Giove di Fidia, nelle «estetiche di un giorno», come fu definito mezzo secolo più tardi da Frank il candore assoluto dell'estetica modernista. Semper opponeva a tali concezioni la simmetria e l'euritmia, la proporzionalità e l'orientamento, le "autorità" intorno a cui ruota l'asse della vita e del movimento. Per lui l'archetipo isolato non poteva esistere, se c'era, doveva essere legato ad un "uso originario". Loos trasse direttamente da Semper l'idea del legame tra uso e cultura: «Descrivimi il collo della brocca o del calice e ti dirò quale uso ne faceva l'uomo e come viveva» – da qui il sistema binario del bello e dell'utile – o, come disse Loos stesso: «Un'anfora greca ed il biciclo hanno lo stesso livello estetico». Da qui ha inizio il metodo semperiano, basato sulla scientificità, sull'antispeculazione, sull'analisi architettonica, sulla moralizzazione della professione, tema questo che impronta tutto il mondo austriaco e che trova in Wagner, Loos e Frank i suoi rappresentanti più illustri. In questo sistema dialettico, che egli chiama «topica o metodo inventivo», è «innovativo l'intervento dell'architetto che dipende dalle circostanze in cui si realizza»: per Semper ciò significa dipendere dall'"ordine sociale". Anche Wagner accettò, adattandola alle circostanze, la stessa definizione per l'architetto, e Loos, cinquant'anni più tardi, esclamò: «Lo spirito moderno è spirito sociale, lo spirito antisociale non è moderno». Semper pagò di persona per queste sue convinzioni. Assieme a Richard Wagner fu espulso da Dresda e perse la cattedra a causa dei suoi legami con la rivoluzione e della sua attività contraria al regime.

Anche per Otto Wagner il binomio vita-arte rappresentava l'elemento guida alle azioni umane: «Se parlo di me stesso mi sento offeso dall'accusa di aver usato anch'io il cosiddetto "stile imperiale". Il tutto deriva dal fatto che nella mia architettura e nei miei progetti uso molto spesso un motivo che è caratteristico di tale stile: la superficie liscia e la linea retta... Ma non è la ricerca nell'ambito dello stile a condurmi a questi elementi, bensì la maturazione di queste nuove creazioni trova terreno fertile proprio nella vita umana». L'originale pensiero materialista di Semper non rappresenta il risultato finale della sua costruzione teorica, come qualcuno ha voluto affermare: «La liberazione della forma – afferma Semper – deve derivare dal materiale e dall'uso stesso», ma – e questo è stato trascurato da Riegl² nella sua confutazione dell'origine dell'opera d'arte

«La rottura con il concreto è necessaria, se la forma ha in sé la forza originaria di un simbolo e se è opera dell'uomo. La piramide, il cono, che non hanno altro significato se

² Alois Riegl (1858-1905), storico dell'arte austriaco, accanto a Franz Wickhoff (che con le sue teorie aprì la strada all'opera di Riegl) e a Max Dvorak, il più significativo rappresentante della scuola viennese di storia dell'arte.

non quello intrinseco, possono divenire elemento di tutte le culture nel momento della loro sublimazione, ed essi diventano così monumenti e simboli di carattere generale».

Chi conosce la Lubiana di Plečnik si renderà facilmente conto della ininterrotta dialettica che caratterizza quest'architettura parlante, basata su forme elementari. Le considerazioni di Semper potrebbero fornire l'introduzione all'opera di Plečnik a Lubiana.

In un'altra parte della sua opera Semper descrive dei cumuli di terra geometricamente composti e ricoperti d'erba; anche Loos esclamerà stupito di fronte ad un tumulo di terra: «Qui è sepolto qualcuno, questa è architettura».

Sia in Plečnik che in Loos esiste uno stretto legame tra il materiale, il suo uso e la sublimità della forma, quale sviluppo delle premesse semperiane. Ma tutto ciò non viene raggiunto attraverso la "gioia" come in Hoffman ed Olbrich, ma piuttosto attraverso un rigore controllato che non assume caratteristiche poetiche per non essere soggetto a ridimensionamenti nell'opera stessa e per non soffocare una dimensione creativa più ampia.

Se Loos avesse avuto la possibilità di conoscere il "sublime" atrio in pietra nera con colonne progettato da Plečnik per la biblioteca di Lubiana, l'avrebbe certamente sentito come qualcosa di suo.

Anche l'ornamento va inteso in Semper come derivante «dall'organizzazione dell'ornato in base alla legge formale ed al suo significato quale simbolo d'arte» – la citazione è tratta dal titolo di un suo scritto del 1856: «Dove l'uomo decora non fa altro che ripetere, coscientemente o no, una legge naturale (Naturgesetzlichkeit) relativa all'oggetto che va ornando». In Semper quindi l'ornato e l'espressività elementare della natura coincidono, e se questa coincidenza si verifica sotto il controllo dell'uomo e in conformità alla cultura, ci troviamo di fronte ad "un fatto culturale". Sia Plečnik che Fabiani, l'uno nell'ambito della propria espressività potente ed efficace, l'altro partendo da premesse intellettualistiche, se non addirittura dotte, fanno propria la stessa concezione dell'ornato che "dice di più". Ma anche per Loos, che mette in relazione l'ornamento con una visione economica, al fine di giungere alla maggiore diffusione della cultura stessa, si tratta pur sempre dell'"Einfüllung" semperiano, posto a fondamento latente della sua analisi ed ha quindi più funzione di "sfondo" (Hintergrund) che non di "facciata" (Vordergrund).

Al concetto di sfondo è legata anche la polemica condotta da Loos con le autorità, sulla questione dei focolari (Herd) da costruirsi nelle stanze di soggiorno, come anche

sull'introduzione delle "sculleries"³ nelle case bifamiliari della Werkbundsiedlung viennese. Il concetto di Werkbundsiedlung è riscontrabile anche nel simbolismo di Semper, dove è definita «embrione dell'abitato umano».

A causa dell'impoverimento dei contenuti del modernismo enciclopedico e nel tentativo di costituire un nuovo legame con le teorie originali che avrebbero dovuto definire lo sviluppo del pensiero razionalista, i due volumi dell'opera semperiana «Lo stile» assumono un'importanza ancora più concreta nell'ambito dell'interesse che si manifesta ai nostri giorni per "un'arte del costruire più complessa"; e ciò nonostante temi quali "sublimazione" (Sublimierung) e "simbolo", se non forse proprio a causa di essi.

I concetti da lui introdotti – quali "arte tessile" (Textilkunst), parete e soffitto, "ceramica" del focolare, "tettonica", quale struttura portante, carpenteria e "stereometria" delle pareti sono qui oggetto di ulteriori sviluppi. Nella sua "Metallurgia" (Metallurgie), scritta in un'altra occasione, Semper nega che il ferro possa diventare struttura, per lui è solo "tessitura" (Textur) — in collegamento con la pietra — e quindi, similmente a Schinkel, anch'egli definisce il metallo «un materiale senza poesia e senza storia». Ma proprio traendo lo spunto da un pensiero espresso nel suo saggio «Costruzioni in cemento armato». (Kisenbetonkonstruktionen), nel suo deposito di quinte (Kulissendepot) del 1877, realizza uno dei "collegamenti" di questo genere più convincenti dell'architettura viennese.

Nell'ambito dei suoi "Principi del vestire" (Prinzip der Bekleidung) si è sviluppato uno dei temi principali della scuola wagneriana, la "Stoff-welcheltheorie", cioè la teoria della variazione, del mutamento del materiale e del suo uso, della trasformazione del procedimento tecnico (sempre mantenendo, però, il segno, il "ricordo" del materiale e del suo uso primitivo).

Ed è a questo punto che non ha più senso chiedersi se la vite di una piastra marmorea di Wagner tenga oppure no o se i punti di contatto del tessuto, steso tra la cupola e l'ambiente liturgico nella chiesa dello Steinhof, siano o non siano una struttura. Ciò che è importante è l'"Kinsatz" (applicazione), il suo livello gestaltico, la sua "vocazione" originaria ad esaltare la forma.

Quest'approccio teorico avrebbe dovuto, alla fine, rendere possibile il superamento dei rigori tipici del Settecento (Semper criticava infatti il progetto durandiano asserendo che limitava le capacità espressive dell'architetto valorizzando coloro che erano privi di fantasia) come anche dello storicismo rinascimentale della Ringstrasse, per

³ Piccola stanza collocata di solito accanto alla cucina, destinata al lavaggio delle stoviglie.

intraprendere la via della “naissance” wagneriana. L’analisi delle superfici e dei gusci wagneriani, il dilemma tra tessitura e struttura in relazione alla formazione dell’involucro, che proprio Plecnik si pone per le sue case viennesi di Langer e Zacherl, il significato originario dei marmi negli interni di Loos, vanno visti e valutati proprio attraverso l’ottica semperiana.

E sono da ascrivere a Semper anche tre dei principali postulati dello sviluppo dell’architettura viennese del XX secolo. Essi sono:

1. L’origine materiale;
2. La trasformazione dell’uso;
3. L’adattabilità del tipo.

Austria. Notes on modernism¹

by Daniele Vitale (Translated by Pierfrancesco Sacerdoti)

This issue of «Casabella» reunites projects and works of two very different architects, who both studied in Vienna but belong to successive generations: Jože Plečnik – master of the *Wagnerschule* – and Ernst A. Plischke – representative of interwar Austrian rationalism. This pairing is justified by the intention of investigating separate moments of the complex universe of the Austrian civilization under the Hapsburg's rule and after its dissolution. This rediscovery of scarcely studied topics is connected not only with historical interest, but also with the intention of retracing some aspects of architecture that have foundations or possible explanations in that world – essentially the topic of modernity.

Moderne is precisely the name of the class that Otto Wagner held in the *Akademie der Bildenden Künste*, and which Plečnik followed from 1895 to 1898, becoming one of Wagner's best students. But Wagner did not possess the typical qualities of modernity: the absolute and totalitarian aspects, the heroic spirit and the desire for radical innovation. His attitude was based instead on exploration by fragments, on the rapport of new and old elements, on finding an accordance between the heritage of language and the circulation of taste. Wagner's architecture is based on this manipulation and on this quest for clarity, on this work on existing material, without the intention of reaching peremptory assertions or absolute results.

This general attitude is also recognisable in Plečnik's work, and it demonstrated his distance from the positions and conventions of «modern architecture» during the entire arc of his life, from the end of the nineteenth century until his death in 1957. His viennese work is sufficiently known, while the projects from the periods of Prague and Ljubljana are less known: this general picture, reconstructed in Boris Podrecca's studies, reveals the value of a research developed beyond fashions, that accentuates the resort to historical shapes and to classical elements, but also the liberty of manipulation, the reduction to archetypal forms, the broadness of metaphores. This linguistic research directly concerns also the urban character of buildings and the shape of open spaces in the city.

Some of Plečnik's works still indicate a possibility, a way to operate today.

¹ This text by Daniele Vitale was published in «Casabella» (issue n. 476-477) as the introduction to two essays: the first by Boris Podrecca about Jože Plečnik, and the second by Luigi Blau about Ernst A. Plischke.

The intervention on the *Hradčany castle* (acropolis of Prague) is a complex transformation, free of false respect towards the existing structure, aimed at the suitability and completeness of the building. New parts and new details, new interiors and new arrangements of open spaces are *incorporated* in the building and in its history, *completing it* in an original way, splitting it in multiple parts, making it into *part* of the city, also from the point of view of form.

The same can be said about the river in *Ljubljana*, which is redefined as part of the landscape: a ribbon that separates the different areas of the city but creates correspondances and allusions at a distance. The open space of the river, of the squares, of the streets of Ljubljana, is imagined in terms of architecture, as a space to measure and define, open to the world of architectural materials and shapes: pyramids and spheres, columns and cylinders, manipulation of ancient elements or recovery of archetypes. Also the restoration of the Roman walls and the arrangement of fragments and findings are a pretext for designing an *imaginary archeology* that structures the landscape and creates a bond with the past.

The experience of Plischke (born in 1903, he started working in the early 1920s) is very different: his work is profoundly linked with the books and magazines of the Austrian modern movement. His most famous building, the *Arbeitsamt Liesing* (headquarters of the Office for Work, 1930), was widely published and Alberto Sartoris considered it as the most significant modern building in Austria. The language of modern architecture is for Plischke above all a *language for battle*, deeply imbued of ethic ideals and meaning: some of his buildings show authentic tension, as opposed to the new and widespread formalism of the «functional style».

Today this attitude can be seen as part of a wider background: the *evolution of experiences*, the continuity of 1930s and postwar architecture, the gradual passage from the heroic to the ordinary, from the pure to the contaminated, from the determined to the casual. Josef Frank is perhaps the most significant example of this evolution, which can also be considered, right from the beginning, as the combination of different aspects, that alter the initial purity of modernism. Frank theorized this process – the rapport of architecture with accidentality – to the point of defining a new position, which lead to his somewhat disquieting postwar projects.

Unlike Frank, Plischke is an architect who did not wish to abandon his own ideology and its principles; for him the purity of modernism was a line of resistance, a defence from aggression and corruption of form. Even when he moved to New Zealand, in 1939, and discovered different worlds and cultures (the layering of influences and hybrids which is typical of colonial countries), he continued to be coherent with the

inalterability of modern architecture: «...in truly modern architecture there is a constant attitude».

But also Plischke's architecture unintentionally changed over time: it moved away from its original model and gradually adapted to the commercial look of the 1950s city. A great distance can be noticed between the 1936 drawing of a viennese office building (*Freihaus*), and the *Massey House* office block (1952) in Wellington, that tends to conform to conventional international style. And a similar distance can be detected between the purity of his 1930s interiors and the process of stylisation and banalisation they underwent in his postwar architecture. This unintentional contamination of the banal seems to have similarities with interior design projects in 1950s Italian magazines or with the *rétro* operation of a "radical" group of architects.

One of Plischke's neozelandese sketches represents a village made up of cottages of different shapes, half way between historicist architecture and kitsch: this drawing, made to criticize negative tendencies in architecture, is so precise that it actually *represents* reality, its way of contaminating and absorbing, the marginality of modernism. The evolution of Plischke's work points out the difficulties of coherence meant as repetition or continuity, the contradictions that modernism had to face after war and time had definitively buried the echoes of the battle.

Austria. Note sul moderno¹

di Daniele Vitale

In questo numero di «Casabella» sono accostati progetti ed opere di due architetti tra loro assai diversi, entrambi di formazione viennese, ma di generazioni successive, Jože Plečnik – maestro della *Wagnerschule* – ed Ernst A. Plischke – esponente del razionalismo austriaco del periodo tra le due guerre. Questo accostamento non ha altra pretesa che di indagare momenti separati di quel complesso universo che è la civiltà asburgica e la sua dissoluzione. Questo approfondimento, o questa riscoperta di episodi poco esplorati, non nasce solo da un interesse storico, ma anche dalla volontà di ripercorrere alcune questioni dell'architettura che in quel mondo hanno fondamenti o possibili spiegazioni – in primo luogo la questione della modernità.

Moderne è appunto il nome della scuola che Otto Wagner tiene presso la *Akademie der Bildenden Künste*, e che Plečnik frequenta dal 1895 al 1898, diventando uno dei principali allievi di Wagner. Ma della modernità, in Wagner, non c'è l'assolutezza e la totalitarità, lo spirito eroico e la volontà di radicale innovazione: si tratta piuttosto di un atteggiamento di esplorazione per frammenti, di messa in rapporto del nuovo con materiali antichi, di ricerca di congruenze tra l'eredità della lingua e la diffusione del gusto. Così l'architettura è in questa manipolazione e in questa ricerca di chiarezza, in questo lavoro su materiali già dati, fuori della pretesa di affermazioni perentorie o risultati assoluti.

Questo atteggiamento generale torna nelle opere di Plečnik e le informa, segnando la sua distanza dalle posizioni e dalle convenzioni dell'«architettura moderna» lungo tutto l'arco della sua vita, dalla fine dell'800 sino alla morte nel 1957. Di Plečnik sono sufficientemente note le opere viennesi, assai meno quelle dei periodi di Praga e Lubiana: questo quadro complessivo, ricostruito dal lavoro di Boris Podrecca, rivela la ricchezza di una ricerca sviluppata al di là delle mode, accentuando i ricorsi alle forme storiche e agli elementi classici, ma anche le libertà della manipolazione, le riduzioni a forme archetipiche, l'ampiezza delle metafore. Questo scavo linguistico riguarda direttamente anche il carattere urbano degli edifici, o la definizione degli spazi aperti della città.

¹Questo testo di Daniele Vitale compare sul numero 476-477 di Casabella e presenta i saggi di Boris Podrecca su Jože Plečnik e di Luigi Blau su Ernst A. Plischke.

Alcuni lavori di Plečnik indicano tuttora una possibilità, un modo di operare. L'intervento nel *castello di Hradčany, acropoli di Praga*, è una trasformazione complessa, dove fuori da falsi rispetti l'obiettivo diviene l'adeguatezza dell'edificio, la sua compiutezza formale. Nuove parti e nuovi dettagli, nuovi interni e nuove sistemazioni di spazi aperti vengono *incorporati* nell'edificio e nella sua storia, *completandolo* in modo orientato, sfrangiandolo in una pluralità di episodi, rendendolo *parte*, anche formalmente, della città.

Così per il fiume di *Lubiana*, ridefinito come parte integrante del paesaggio, elemento costitutivo del manufatto e della sua articolazione: nastro che separa le zone della città e insieme costruisce rispondenze, rinvii, allusioni a distanza. Lo spazio aperto del fiume, delle piazze, delle strade di Lubiana, è pensato in termini di architettura, come spazio da misurare e definire, disponibile al mondo delle forme architettoniche, precisabile attraverso la dialettica dei materiali, attraverso piramidi e sfere, colonne e cilindri, elementi antichi manipolati o archetipi ripresi e collocati. Anche il restauro delle mura romane e la sistemazione di frammenti e reperti, diviene il pretesto per il disegno di un'*archeologia d'invenzione* che configura un paesaggio, fissando una relazione con il passato, un modo di strutturare i luoghi muovendo da una matrice.

La *vicenda di Plischke* (nato nel 1903, operante dai primi anni '20) è nettamente diversa: la sua immagine è profondamente identificata con quella che i libri e le riviste diffondono del movimento moderno austriaco. *L'Arbeitsamt Liesing*, sede dell'Ufficio del Lavoro (1930), è l'opera che gli dà fama, spesso pubblicata e proposta da Alberto Sartoris come l'edificio austriaco più significativo. Il linguaggio dell'architettura moderna è per Plischke innanzitutto un *linguaggio di battaglia*, compenetrato di ideale etico, caricato di valore e di senso: e alcuni suoi edifici mantengono una tensione autentica rispetto al nuovo e dilagante formalismo dello «stile funzionale».

Ma oggi possiamo proiettare questo atteggiamento su uno sfondo più complesso, soprattutto scorgiamo l'*evoluzione delle esperienze*, la continuità tra gli anni '30 e il dopoguerra, lo scivolamento graduale dell'eroico nel quotidiano, del puro nel contaminato, del determinato nel casuale. Josef Frank è forse la figura più indicativa di questa evoluzione, che è anche, sin dall'inizio, *compresenza* di fatti diversi, trascorrere inquieto, dentro la purezza, di elementi altri, affioranti e corrompenti. Frank è colui che teorizza questo processo, il rapporto dell'architettura con l'accidentalità, sino a definire una nuova posizione e pervenendo a risultati, dopo la guerra, a volte sconcertanti.

Diversamente da Frank, Plischke è un architetto che non intende venir meno alla propria ideologia, alla coerenza ribadita dei principi; la purezza del moderno è qui assunta come linea di resistenza, difesa dall'aggressione, dalla pluralità, dal

corrompimento della forma: anche quando il trasferimento in Nuova Zelanda, nel 1939, lo pone a contatto con culture e mondi diversi, con quella sovrapposizione di influenze e di ibridi che è tipica delle terre coloniali, non v'è altra strada, per lui, che riproporre l'inalterabilità di un'esperienza: «...nell'architettura realmente moderna si manifesta un atteggiamento costante».

Ma anche l'architettura di Plischke, inavvertitamente, si trasforma col tempo, si allontana dal proprio modello, viene gradualmente assimilata al volto commerciale delle città degli anni '50. Così corre una distanza tra il bel disegno del '36 di un palazzo viennese per uffici (*Freihaus*), e la realizzazione nel '52 del blocco ad uffici della *Massey House* di Wellington, che tende a scivolare nella convenzionalità dello stile internazionale. E una distanza analoga corre tra l'assolutezza e il purismo decantato degli interni degli anni '30 e il processo di stilizzazione – e banalizzazione – che essi subiscono nelle opere del dopoguerra. Questa contaminazione inavvertita del banale, sembra assimilare villette ed ambienti alle pagine di una rivista di arredamento italiana degli anni '50, o all'operazione *rétro* di un gruppo «radicale».

Uno schizzo neozelandese di Plischke raffigura un villaggio fatto di villini tutti differenti, a metà tra l'architettura in stile e il prorompere del kitsch: questo disegno, fatto per additare e stigmatizzare il negativo, è così preciso da *rappresentare* il reale, la sua forza di contaminazione e di assorbimento, la marginalità del moderno. Così l'evoluzione di Plischke sta ad indicare le difficoltà di una coerenza intesa come ripetizione o continuità, le contraddizioni di una tradizione del moderno riproposta dopo che la guerra ed i tempi hanno definitivamente seppellito gli echi della battaglia.

Bibliography

Bibliografia

Books and texts of the author

Libri e saggi dell'autore

- BORIS PODRECCA, *Jože Plečnik*, in «Casabella», n. 476-477, Milano, 1982, pp. 96-103.
- BORIS PODRECCA, *La presunta particolarità*, in AA.VV., *Carlo Scarpa. Opera completa*, a cura di Francesco Dal Co e Giuseppe Mazzariol, Milano, 1984, pp. 241-245.
- BORIS PODRECCA, *La disponibilità del fatto oggettivo: riflessioni su Adolf Loos, la sua missione e la sua scuola*, in «Parametro», n. 126, Faenza, 1984, pp. 10-15.
- BORIS PODRECCA, *Transgression and Identity*, catalogo della mostra, 9H Gallery, London, 1986.
- BORIS PODRECCA, *Falsa memoria e vera architettura/ False memory and true architecture*, in Various Authors / AA.VV., *Architettura Monumento Memoria*, Venezia, 1987, pp. 66-69.
- BORIS PODRECCA, *Poetik der Unterschiede / The Poetics of Difference*, catalogo della mostra, Das Museum, Wien, 1999.
- BORIS PODRECCA, *La poetica delle differenze / The poetic of differences*, in «Domus», n. 808, Milano, 1988, pp. 60-68.
- BORIS PODRECCA, *Jože Plečnik und Ljubljana: der Architekt und seine Stadt / Jože Plečnik and Ljubljana: the architect and his city / Joze Plecnik in Ljubljana: arhitekt in njegovo mesto*, Arhitekturni muzej, 2003.
- BORIS PODRECCA, *Almanach der Architektur: a hundred classic buildings*, Pustet Anton, 2009.

Bibliography

Bibliografia

Referential books

Testi di riferimento

Boris Podrecca

- AA.VV., *Boris Podrecca*, foreword by Rafael Moneo, essay by Wilfried Wang, Rizzoli, New York, 1987.
- JOSÉ RAFAEL MONEO, WALTER M. CHRAMOSTA, JANEZ KOZELJ, MARJAN ROZANC, ALES VODOPIVEC, *Boris Podrecca. Architecture*, Madrid, 1992.
- AA.VV., *Boris Podrecca: Arbeiten, 1980-1995*, herausgegeben von/edited by Walter Zschokke, Birkhauser, Basel, Boston, Berlin, 1996.
- OTTO KAPFINGER, BORIS PODRECCA, *Poetik der Unterschiede / Poezie kontrastu / Poetica delle diversità*, Wien, 1998.
- WALTER ZSCHOKKE, *Boris Podrecca: opere e progetti*, Electa, Milano, 1998.
- AA.VV., *Boris Podrecca: offene Räume /public spaces*, mit einem Essay von/with an essay by Werner Oechslin; herausgegeben von/edited by Matthias Boeckl, Springer, Wien, 2004.
- ADOLPH STILLER, *Boris Podrecca. Architecture*, Verlag Anton Pustet, Salzburg, 2007.

Jože Plečnik (1872 - 1957)

- AA.VV., *Joze Plečnik. Il ritorno del mito*, CLUVA, Venezia, 1983.
- SERGIO POLANO, *Lubiana. L'opera di Jože Plečnik*, Clup, Milano, 1988.
- AA.VV., *Jože Plečnik architect. 1972-1957*, edited by / a cura di Francois Burkhardt, Claude Eveno, Boris Podrecca, translated by / traduzioni di Carol Volk, Cambridge.
- AA.VV., *Jože Plečnik. Progetti e città*, a cura di Alberto Ferlenga e Sergio Polano, traduzioni di Tania Wolf Bellotto, Electa, Milano, 1990.
- PETER KRECIC, *Jože Plečnik, Architect, 1872-1957: The Complete Works*, Watson-Guptill, New York, 1993.
- DAMJAN PRELOVSEK, *Jože Plečnik 1872-1957. Architectura perennis*, translated from the German by / traduzioni dal tedesco di Patricia Crampton, Eileen Martin, Yale university press, New Haven and London, 1997.

Gottfried Semper (1803 - 1879)

- GOTTFRIED SEMPER., *Architettura arte e scienza: scritti scelti, 1834-1869*, a cura di Benedetto Gravagnuolo, Clean, Napoli, 1987.
- GOTTFRIED SEMPER., *Lo stile: nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica. Manuale per tecnici, artisti e amatori*, Laterza, Bari, 1992.
- WOLFGANG HERRMANN, *Gottfried Semper: in search of architecture/ Gottfried Semper: Architettura e teorie*, MIT press, London, 1984/ Electa, Milano, 1990.
- MARI HVATTUM, *Gottfried Semper and the problem of historicism*, Cambridge university press, Cambridge, 2004.