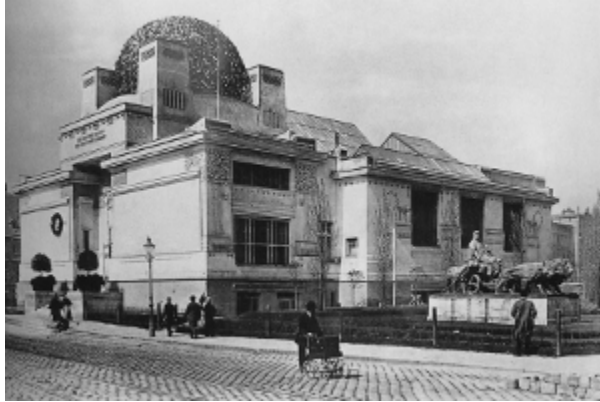


Il palazzo della Secessione di Joseph Maria Olbrich



Scritto da Ottavia Messori

06 Ago, 2009 at 11:55 AM



Joseph Maria Olbrich fa parte con Josef Hoffmann e Adolf Loos (tutti autori peraltro di idee fra loro contrastanti) di un'epoca di grandi speranze e di anticipazioni, che avrebbero contribuito al sorgere e all'affermarsi, non solo a Vienna ma in tutta Europa, di nuove concezioni architettoniche, caratterizzate dal rifiuto dell'eclettismo e dall'aspirazione a seguire lo sviluppo della società.

Capolavoro e opera universalmente conosciuta di Olbrich è il palazzo della Secessione a Vienna.

Già nel 1892, insieme con il compagno di studi Hoffman e il pittore Koloman Moser, Olbrich aveva costituito il gruppo *Siebner Club* e nel 1897 questo stesso gruppo (Olbrich era diventato nel frattempo uno degli allievi più brillanti di Otto Wagner) si univa a quello capeggiato da Gustav Klimt. Nasce la Secessione viennese, un'associazione di artisti determinata a rompere radicalmente con lo "storicismo" del XIX secolo a favore di uno stile moderno, con la *modesta* ambizione di additare all'uomo "la nuda verità e salvare il mondo". Ciò riscuote la simpatia dello stesso Wagner, la cui adesione secessionista matura ufficialmente due anni dopo. La ribellione contro ogni schema prefissato, contro la schiavitù dello stile e l'eclettismo soffocante è dunque pienamente consapevole e decisa.

Dal deliberato proposito dei secessionisti di creare nuove soluzioni artistiche derivò una ricca fioritura decorativa, vista dagli oppositori, tra i quali spicca sicuramente Loos, come chiassosa e sovrabbondante.

Il prestigio raggiunto e l'interesse suscitato dal movimento sono innegabili, ma sembrano coagularsi nell'aurea falce asburgica tra Otto e Novecento; che già nel 1909, con la *Neukunstler* (gruppo dei nuovi artisti), lasciava però intravedere un malessere di fondo, sino ad allora ben occultato da arditi colori e apparente "felicità dei tempi".

È proprio Olbrich, figura centrale del gruppo, a progettare, come suo primo lavoro, la sede della Secessione, che doveva altresì fungere da edificio per le esposizioni. Sulle prime, si pensa di erigere un piccolo edificio provvisorio nelle vicinanze del Ring, presso l'incrocio tra la Wollzeile e la Stubenbastei. Il sito, però, è di grande valore urbanistico e il Ministero della guerra, proprietario dei terreni adiacenti, reagisce duramente, ritenendo che la

costruzione possa svalutare la zona. Il 17 novembre 1897, il Comune di Vienna concede pertanto al neonato movimento della Secessione un altro lotto, triangolare, sulla Friedrichstraße.

A quel tempo, Olbrich aveva già realizzato un significativo diario di disegni, due dei quali si trovano oggi nella *Kunstabibliothek* di Berlino.

Il primo fra essi ci mostra una costruzione a sviluppo longitudinale, il cui ingresso è reso solenne da pilastri rastremati su cui poggiano due fusti tronchi di colonna; la struttura muraria – registro scuro di tenebra - è pesante e monumentale, in contrapposizione con l'ariosa copertura a botte in vetro e acciaio, registro acuto di luce e bagliori: arte di contrasti, in una continua ricerca di inediti spazi, ma comunque calcolata in funzione di una resa estetica precisa e rigorosa.

Il secondo disegno ci presenta un insieme più elegante, costituito da un baroccheggiante e cupolato atrio d'ingresso e da un corpo per le esposizioni, una specie di gabbia vetrata che i sodi della muratura serrano agli angoli.

Ad altro momento egualmente fecondo appartiene un terzo schizzo acquarellato (riprodotto nella seconda edizione di *Ideen*): qui lo sviluppo longitudinale è superato da un'ascendenza che si trova, chi voglia confermarla, in Otto Wagner, quale autore delle stazioni della Stadtbahn, costruite a partire dal 1894. Nella facciata, colonne o pilastri mettono ancora in evidenza l'ingresso, ai cui lati si sviluppano scenograficamente, come ali, parti più basse lievemente rientranti verso il centro. La distribuzione delle componenti decorative d'ispirazione modernista, che permangono nel progetto definitivo, si ispira, in particolar modo, alle stazioni gemelle della Karlsplatz: la visione, animata e corsa dalla spirito secessionista, ora è proiettata nell'esasperata stilizzazione di sagome arboree, ora è distesa su piani onirici di vittorie alate e volti femminili, ora sconfinata nella leziosità dei fregi, che una mano sicura distribuisce con virtuosismo artigianale. L'edificio, chiuso verso l'esterno, si apre soltanto nella parte posteriore, dove spiccano tre ampie finestre, e prende luce dalla superficie vetrata del tetto. Lo spazio espositivo, privo di pareti fisse, si può adattare alle esigenze di ogni tipo di mostra; questa duttilità permane, come ripeteremo, nel progetto realizzato, quasi a significare una creatività in potenza, un piano visionario.

Un importante sviluppo della vicenda si ha con la concessione del nuovo terreno all'incrocio della Friedrichstraße con la Karlsplatz: Olbrich intende far salire dalla sua opera un continuo incanto fatto di mistero, concependo il luogo dell'arte come luogo religioso, come tempio, tanto che la Cova giungerà a leggerci un rispecchiamento della Karlskirche.

Nel secondo progetto di questa nuova fase compare la lussureggiante e melodica pseudocupola ("pseudo" perché priva di funzione pratica - E. Godoli, p.18 -, costruita in modo del tutto diverso rispetto, per esempio, alle cupole bizantine): realizzata con struttura in ferro recante sul suo estradosso un rivestimento con fitto fasciame dorato e poggiata su quattro pilastri a loro volta fissati su una base a parallelepipedo. Le foglie d'alloro, di cui è

traforata, se da una parte simboleggiano vittoria, immortalità e purificazione, dall'altra uniscono alla sacralità laica dell'edificio il motivo pagano dell'alloro sacro ad Apollo, dio dell'arte, della musica e della poesia. La pianta ora diventa a croce greca; su uno dei bracci è collocato un avancorpo, di cui l'architetto penserà diverse versioni, ospitante la segreteria, la sala riunioni e il vestibolo.



Il progetto definitivo viene realizzato in sei mesi a partire dal 28 aprile 1898, grazie ai fondi elargiti dal magnate dell'industria Karl Wittgenstein e dai proventi della prima mostra avvenuta nel *königlich kaiserlichen Gartenbaugesellschaft* (Reale e Imperiale Società di Giardinaggio). Nello stesso anno viene dato alle stampe il primo numero della rivista *Ver Sacrum* – La primavera sacra –

organo di divulgazione delle teorie secessioniste.

Dopo un accurato studio, la disposizione planimetrica è risolta con l'intersezione di quattro rettangoli; di conseguenza, la pianta risulta quasi a croce greca. L'interno ospita l'atrio d'ingresso, gli uffici e i locali riservati agli artisti. L'edificio, costituito da nitidi blocchi di volumi, se osservato e misurato con attenzione rivela che nessuna superficie o nessuno spigolo sono perfettamente verticali, ma si restringono verso l'alto. Come le correzioni ottiche dell'architettura antica in pietra, questi accorgimenti permettono alla forma di andare incontro alla nostra sensibilità percettiva. Olbrich bilancia con grande maestria una sfalsatura nella disposizione assiale simmetrica: il volume della cupola è lievemente arretrato rispetto agli altri due, e da questo arretramento risulta una cavità, un antro, che conferisce monumentalità all'intero edificio. Hermann Bahr interpreta questo ingresso come l'avvio di un percorso iniziatico a una vita spirituale superiore, di significato massonico, verrebbe da aggiungere. L'opera si pone così come un involucro ricco di passato, la cui cavità è fatta per accogliere il futuro che diventerà il vissuto; attesa e memoria, dunque, racchiuse nella stessa opera, con una nota musicale che sale dal vicino Oriente, in piena Vienna.

Ed ecco che all'occhio stupefatto del visitatore linee sinuose e curve smorzano l'insieme omogeneo delle candide masse cubiche. Le facciate delle due ali presentano un ricco apparato decorativo di ghirlande e fasce con composizioni musive o pittoriche a fresco. Sulla porta di ingresso stanno le tre teste delle Gorgoni, di cui si può escludere la funzione di simbolo delle tre arti (architettura, pittura e scultura), poiché rappresentano, più verosimilmente, "gli ostacoli che si frappongono al conseguimento di una vita spirituale superiore, le pulsioni negative che vanno controllate per realizzare l'armonia ..." (E. Godoli, p.19). Sotto la cornice del frontone, ecco i serpentelli, legati ai miti di Apollo, simboleggiare – si rileva – una sintesi, ovvero quella fusione degli elementi apollineo e

dionisiaco di cui ci parla Nietzsche, il filosofo che ispira molti secessionisti. E qui il turista, immaginando un plumbeo mattino di Delfi, potrà raffigurarsi la Pizia, assisa sul tripode e avvolta da una nuvola di vapori.

L'alloro è un elemento dominante nelle decorazioni del palazzo: oltre che nella cupola dorata, composta da 3000 foglie e 700 bacche, esso è presente sui pilastri dell'ala anteriore e posteriore, nelle nicchie e sui perimetri del tetto. Sulle paraste dei fianchi, troviamo i gufi, modellati dallo stesso Olbrich su disegno di Koloman Moser (autore delle danzatrici sul retro, oggi assolutamente bianco), abbinati a verdi corone d'alloro: il binomio sembrerebbe significare il passaggio dall'inconscio a una conoscenza



superiore del proprio *io* attraverso il sonno della notte (i gufi). Sia le Gorgoni sia il gufo erano attributi di Pallade Atena, dea della saggezza, della vittoria e dei mestieri. L'architetto ceco-austriaco è dunque maestro nella decorazione, qui nel colore dorato che riecheggia il suo viaggio giovanile in Tunisia. Le citazioni dell'architettura orientale, tra cui l'aurea cupola ribassata, non sono, però, una semplice *cartolina* di Tunisi, ma rappresentano il profondo desiderio dell'artefice di dialogare con la tradizione islamica e la relativa architettura, nell'auspicio di un fertile scambio culturale.

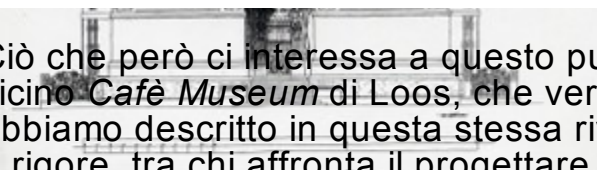
È opinione comune che Klimt abbia suggerito a Olbrich la prima idea per la sua opera, ma probabilmente la somiglianza tra gli schizzi del primo e l'edificio della Secessione è dovuta al fatto che entrambi traggono ispirazione dalle stazioni della Stadtbahn. Olbrich ha però sicuramente tratto da Klimt l'idea di apporre sul frontone, in caratteri dorati, il motto della Secessione, coniato da Hevesi, "Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit" (Al tempo la sua arte, all'arte la sua libertà).

L'interno, totalmente rifatto nel restauro del 1963, era riccamente decorato con fiori stilizzati alle pareti, rivestimenti, mobili e tessuti; caratteristico il motivo dell'elianto. Nell'ala propriamente dedicata alle esposizioni, però, Olbrich abbandona gli intenti monumentali e simbolici per aderire, come si è visto, a una logica funzionale: l'assenza di pareti interne portanti e inamovibili facilita la mutazione continua dello spazio per gli allestimenti delle mostre.

Il *Secession-Haus* viene aperto al pubblico il 12 novembre 1898, in occasione della seconda mostra del gruppo.



L'opera suscita entusiasmo e forti opposizioni; diviene anche bersaglio di crasse ironie come la definizione di "Casa del cavolo dorato" o "Gabinetto assiro-babilonese".



Ciò che però ci interessa a questo punto sottolineare è il confronto con il vicino *Café Museum* di Loos, che verrà costruito un anno più tardi e che abbiamo descritto in questa stessa rivista. Siamo qui a un'antitesi tra fantasia e rigore, tra chi affronta il progettare animato da intuito e giocosità e chi lo affronta con maggiore sforzo da un punto di vista intellettuale; da un parte, la decorazione colorata e pittorica; dall'altra, l'intransigente nitidezza e semplicità di visione.

Le pareti esterne del *Café*, a differenza del Palazzo della Secessione, sono prive di decorazioni e l'intonaco bianco è interrotto solo dalle semplici finestre rettangolari. Accentuando il suo distacco dal paesaggio circostante, l'edificio per le esposizioni non presenta invece, nella facciata anteriore, - lo si è rilevato - alcuna apertura. In merito a che è da ritenersi senz'altro escluso il suo inserimento nel *Continuum urbano*, un'integrazione, al contrario, compiutamente realizzata dal *Café*: il Palazzo si presenta dunque come il simbolo forte degli artisti della Secessione e del loro spirito innovativo. E allora l'ingresso assume un ruolo fondamentale: se nel *Café* è, in armonia con le finestre, un semplice varco rettangolare, qui è costituito da una specie di antro carico di significato simbolico. Può anche aggiungersi che, con il suo *Café*, Loos non intendeva realizzare qualcosa di interamente nuovo, ma soltanto un locale viennese secondo la moda dei primi decenni dell'Ottocento, epoca in cui, a suo avviso, non sussisteva ancora mescolanza alcuna tra gli stili; ma soprattutto Loos intendeva contrapporsi all'opera emblematica della variante austriaca dell'Art Nouveau, l'edificio di Olbrich appunto.

Avviandoci alla conclusione, ci si può domandare quale sia la comune nota di fondo delle due opere qui considerate. Parafrasando Goethe, ci sentiamo di rispondere: il genio, il potere, la magia insiti nell'audacia costruttiva; caratteristiche tali da far sì che, nel giro di un anno, Friedrichstraße-Karlsplatz non fosse più una zona centrale qualsiasi.

Nel panorama artistico contemporaneo accade sempre più spesso che opere salutate immediatamente come capolavori, dopo qualche anno non risultino di alcun interesse. Ancora ai tempi di Olbrich e Loos, le cose non stavano così, come ci dicono i graffianti nomignoli che furono dati al "Café" e alla "Haus". Era vera, allora, la folgorante definizione di Coco Chanel, citata, nel Dizionario dell'arte contemporanea redatto da Martina Corgnati e Francesco Poli per i tipi di Feltrinelli, alla voce "moda": "Un oggetto di moda è bello subito e col tempo diventa insopportabile, mentre un'opera d'arte è brutta subito e col tempo diventa bella". Anche se negata, proprio come opera d'arte, dal suo artefice, anche se in ipotesi fosse restaurata in modo discutibile, anche se conservasse soltanto una lontana eco di illusioni perdute o ci ricordasse modi di fruizione non più attuali. Bella perché tale da proiettare le sue immagini sulla nostra fantasia visiva.

E se infine è lecito esprimere una modesta inclinazione personale, vorremmo dire che l'apertura mostrata da Olbrich nei confronti di altra civiltà ci sembra contenga un insegnamento più simpatico di quello insito nella famosa frase

di Loos “[...] Il voler scorgere nell’ornamento un elemento di distinzione significa porsi allo stesso livello degli indios. Dobbiamo però vincere l’indio che è in noi. [...]” (A. Loos, “La carrozza di lusso”, in *Parole nel vuoto*, p.52 s.). In altre parole, a chi propone gerarchie di civiltà preferiamo chi raccoglie echi di diversi Orienti e Occidenti; per rinnovare – mutuamo da Proust – la “fioritura della specie umana”.

Nota bibliografica

Segnaliamo in primo luogo i saggi di Joseph Maria Olbrich e le opere monografiche su di lui; in secondo luogo, gli articoli pertinenti pubblicati su riviste, periodici e quotidiani; infine, le opere di carattere generale. Fondamentale è stata la lettura de “Il periodo viennese di Olbrich” di Ezio Godoli (vedi qui di seguito).

J. M. Olbrich, *Ideen von Olbrich*, Arnold’sche, Stuttgart, 1992 (prima versione: Wien, 1990)
Id, *Joseph Maria Olbrich. Idee: architetture e interni viennesi*, Cantini, Firenze, 1991
E. Godoli, “Il periodo viennese di Olbrich”, in *Joseph Maria Olbrich cit.*, pp. 7-25.

J. A. Lux, *Joseph Maria Olbrich*, Berlin, Wasmuth, 1919

G. Veronesi, *Joseph Maria Olbrich – Architetti del mondo moderno*, Il Balcone, Milano, 1948

Joseph M. Olbrich, 1867-1908. Das Werk des Architekten. Ausstellung anlässlich der 100 Wiederkehr des Geburtstages Darmstadt, Wien, Berlin, catalogo della mostra a cura dello Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, Darmstadt, s.n.t., 1967

I. Latham, *Olbrich*, Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1981

B.Krimmel, P.Haiko (a cura di), *Joseph Maria Olbrich: architettura. Catalogo delle opere*, Ed. Jaca Book, Milano 1988

P. Haiko, *Joseph Maria Olbrich Secession Wien*, Deutscher Kunstverlag, Berlin, 2006

A. Pica, “Architettura ultima e penultima in Austria”, *Emporium*, n.5 (mag. 1935), p.287 ss.

C. L. Ragghianti, “Note per una analisi linguistica dell’architettura moderna: 1”, *Casabella*, n.115 (lug. 1937), p.2 ss.

V. Girardi, “Appunti su Joseph Maria Olbrich”. 1867 – 1908”, *L’architettura. Cronache e storia*, n.175 (mag. 1970), p.55 ss.

J. Nigro Covre, “Vienna 1898-1910 tra rinnovamento ed eredità culturale”, *La Città. Immagini e documenti*, n.3, 1976

S. Doubilet, “Preservation: Secession Success”, *Progressive Architecture*, n.4 (apr. 1989), p.23

L. Barzini, “Portoghesi 1900, un sogno Viennese”, *Corriere della Sera*, 28 agosto 2000

B. Bruscoli, “La decorazione delle superfici”, *Materia*, n.51 (set. - dic. 2006), p.30.

V. Pica, *L’arte decorativa all’Esposizione di Torino 1902*, Istituto italiano d’arti grafiche, Bergamo, 1903

I. Cremona, *Il tempo dell’art nouveau*, Vallecchi editore, Firenze, 1964

Grande dizionario enciclopedico, voce “Olbrich, Joseph Maria”, XIII, UTET, Torino, 1970

AA.VV., *Le arti a Vienna – dalla Secessione alla caduta dell’Impero asburgico*, Catalogo della mostra (La Biennale di Venezia, 20 maggio – 16 settembre 1984), Mazzotta, Milano, 1984

- G. Fanelli, *Il disegno Liberty*, Laterza, Roma-Bari, 1990
A. Loos, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 1992
G. Fahr-Becker, *Owienero Werstätte*, Taschen, Köln, 1994
L. Vinca Masini, *Liberty. Art Nouveau*, Giunti, Firenze, 2000
Enciclopedia dell'arte Garzanti, voce "Joseph Maria Olbrich", 3° edizione, Garzanti, Milano, 2002 (*Architettura*, le garzantine, M– Z, voce "Olbrich Joseph Maria", le grandi collane del Corriere della Sera, Milano, 2006)
- L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari-Roma, nuova edizione riveduta, 2003
C. Brandstätter, *Wonderful Wiener Werkstätte. Design in Vienna 1903-1932*, Thames & Hudson, London, 2003
F. Oddo, "Echi della tradizione islamica nell'architettura del novecento Europeo", in *L'Islam in Europa tra passato e futuro*, Pellegrini editore, Cosenza, 2003
B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino, 2004
K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 2008.

Il presente articolo è la rielaborazione del "paper B" presentato dall'autrice ai fini dell'esame di "Storia dell'architettura contemporanea" (cattedra del chiar.mo prof. S. Von Moos) presso l'Accademia di Architettura di Mendrisio (Università della Svizzera Italiana).

[Chiudi finestra](#)