



Alma Mater Studiorum - Università di Bologna  
Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica  
Scuola di Dottorato in Ingegneria Civile ed Architettura  
XXI Ciclo di Dottorato

**LA RUE MALLET-STEVENSON**  
**FORMA E LINGUAGGI NELL'ARCHITETTURA DI MALLET-STEVENSON**

Presentata da: Dott. Arch. Antonella Salvatori

Coordinatore Dottorato: Prof. Gianni Braghieri

Relatore: Proff.sa Maristella Casciato

Correlatore esterno: Prof. Bruno Reichlin

Settore scientifico disciplinare di afferenza: ICAR 18

Esame finale anno 2010



## Abstract

La ricerca ha avuto come obiettivo l'analisi delle residenze lungo la rue Mallet-Stevens, a Parigi, realizzate da Robert Mallet-Stevens negli anni 1925-1930. Si tratta di un intervento pensato unitariamente, i cui dispositivi spaziali sono rivelatori tanto del concetto spazio-forma, quanto del processo d'ideazione dello stesso nell'ambito dei paradigmi gestaltici e compositivi della modernità. All'epoca la necessità di espressione e affermazione di un simile concetto si tradusse nell'interpretazione spaziale dalla scala dell'abitazione alla scala della città.

Le residenze, realizzate nella zona di Auteuil (16 arrondissement), occupano l'area di una nuova lottizzazione, da cui il successivo nome dell'intervento: case su rue Mallet-Stevens.

Il programma comprendeva cinque abitazioni, commissionate da artisti e ricchi borghesi, una piccola *maison* per il guardiano del confinante parco, e un progetto, mai realizzato che nella prima versione comprendeva due interventi: un *hôtel particulier* e un edificio per appartamenti.

La rue Mallet-Stevens si costituì come frammento di città possibile, ove si manifestava un'idea di urbanità chiaramente ispirata al modello della città giardino e ai valori del vivere moderno. I volumi "stereometrici" sono la cifra dell'idea di spazio che, a quel punto della sua attività, Mallet-Stevens aveva maturato sia come architetto, sia come scenografo.

La metodologia di analisi critica dell'oggetto architettonico adottata in questa ricerca, si è servita di una lettura incrociata del testo (l'oggetto architettonico), del paratesto (ciò che l'autore ha scritto di sé e della propria opera) e dell'intertestato, in altre parole l'insieme di quelle relazioni che possono ricondurre sia ad altre opere dello stesso autore, sia ai modelli cui l'architetto ha fatto riferimento.

Il ridisegno bidimensionale e tridimensionale degli edifici della rue Mallet-Stevens ha costituito lo strumento fondamentale di analisi per la comprensione dei temi architettonici.

Le conclusioni cui la ricerca è giunta mostrano come la posizione culturale di Mallet-Stevens si è arricchita di molteplici influenze creative, sulla scia di una consapevole e costante strategia di contaminazione. Mallet-Stevens, osservando i linguaggi a lui contemporanei, si appropriò della componente morfologica del progetto, privilegiandola rispetto a quella sintattica, per poi giungere ad una personalissima sintesi delle stesse.



## Résumé

Mes recherches ont eu comme objectif l'analyse des résidences situées le long de la rue Mallet-Stevens, à Paris, réalisées par Robert Mallet-Stevens dans les années 1925-1930. Il s'agit d'une intervention conçue et élaborée de manière cohérente et dont les dispositifs spatiaux sont révélateurs aussi bien du concept d'espace-forme, que du processus de conception de celui-ci dans le cadre de paradigmes formels et de composition de la modernité. A cette époque, le besoin d'expression et d'affirmation d'un concept semblable se traduit par une interprétation spatiale de l'échelle de l'habitation à l'échelle de la ville.

Les habitations, réalisées dans le quartier d'Auteuil (16<sup>ème</sup> arrondissement), occupaient la zone d'un nouveau plan d'aménagement, d'où le nom de l'intervention: hôtels particuliers de la rue Mallet-Stevens.

Le programme comprenait cinq hôtels particuliers, commandés par des artistes et de riches bourgeois, une petite maison pour le gardien du parc voisin, et un projet, jamais réalisé qui, dans une première version, prévoyait deux interventions: un hôtel particulier et un immeuble d'appartements.

La rue Mallet-Stevens, fut envisagée comme le fragment d'une ville possible, où se manifestait une conception de l'urbanité clairement inspirée du modèle de la cité-jardin et des valeurs de la vie moderne. Les volumes « stéréométriques » sont la principale caractéristique de l'idée d'espace que Mallet-Stevens, à ce moment précis de son activité, avait mûri aussi bien en tant qu'architecte que décorateur.

La méthodologie d'analyse critique de l'objet architectural adoptée dans cette étude, se fonde sur une lecture croisée du texte (l'objet architectural), du paratexte (ce que l'auteur a écrit sur lui-même et sur son œuvre) et de l'intertexte, en d'autres termes, l'ensemble des relations qui peuvent faire référence à d'autres œuvres du même auteur ou aux modèles auxquels l'architecte a fait référence. La re-conception bidimensionnelle et tridimensionnelle des hôtels de la rue Mallet-Stevens a été l'outil d'analyse de base pour la compréhension des thèmes architecturaux.

Les conclusions établies par cette étude montrent comment la position culturelle de Mallet-Stevens a été enrichie de nombreuses influences créatives, dans le sillage d'une stratégie de contamination consciente et constante. Mallet-Stevens, observant les langages contemporains, a réussi à s'approprier de la composante morphologique du projet, en la privilégiant à celle syntaxique, pour atteindre enfin une synthèse absolument personnelle de celles-ci.



## **Ringraziamenti**



*a mia figlia Anna Tea*

*“Voyageant l'autre jour dans Auteuil, J'arrivai en un lieu charmant, peu de passants, moins voitures encore et, de tous côtés, des arbres.*

*C'est là que je trouvais la rue Mallet-Stevens, ensemble homogène et imposant, qui représente le plus récent effort de l'école d'avant-garde”.*

Jean Gallotti, 1927





LA RUE MALLET-STEVENSON  
*Forma e linguaggi nell'architettura di Robert Mallet-Stevens*



---

# INDICE

SINTESI  
RÉSUMÉ  
RINGRAZIAMENTI

INTRODUZIONE | 5

**I. PERSONALIA** | 15

**II. LA RUE MALLET-STEVENS**

CAPITOLO 1

INDAGINE SUI PROGETTI | 39

- 1.1 *La rue Mallet-Stevens* | 41
- 1.2 *Hôtel particulier Reifenberg (1925-1927)* | 51
- 1.3 *Hôtel particulier Allatini (1925-1927)* | 55
- 1.4 *Hôtel particulier Dreyfus (1926-1927)* | 59
- 1.5 *Hôtel particulier Martel (1926-1927)* | 63
- 1.6 *Hôtel particulier Mallet-Stevens (1926-1927)* | 71
- 1.7 *Maison de gardien (1929-1930)* | 77
- 1.8 *Edificio non realizzato (1926-1934)* | 79

CAPITOLO 2

LO SPAZIO URBANO | 85

- 2.1 *La forma urbana della rue Mallet-Stevens* | 87
  - 2.1.1 *Una idea di città*
  - 2.1.2 *Le "villas" parigine*
  - 2.1.3 *La rue Mallet-Stevens*
- 2.2 *L'articolazione spaziale della strada* | 113
  - 2.2.1 *I temi De Stijl*
  - 2.2.2 *Nuovi punti di vista: lo sguardo del dispositivo cinematografico*

CAPITOLO 3

LO SPAZIO DOMESTICO | 153

- 3.1 *Il tema della residenza nella ricerca di Mallet-Stevens* | 157
  - 3.1.1 *La residenza borghese*
  - 3.1.2 *I riferimenti intertestuali della modernità*
- 3.2 *I temi spaziali* | 167
  - 3.2.1 *La geometria strutturale / l'indifferenza alla tettonica*
  - 3.2.2 *La ricerca plastica*
  - 3.2.3 *La messa in scena dell'architettura*

ANTOLOGIA | 241

BIBLIOGRAFIA | 255

FONTI ARCHIVISTICHE | 273

FONTI DOCUMENTARIE | 277

FONTI DELLE ILLUSTRAZIONI | 281





1  
Robert Mallet-Stevens,  
1933

## INTRODUZIONE

Durante la prima parte del '900 gli architetti francesi contribuirono attivamente alla ricerca di rinnovamento che, in ambito internazionale, si indirizzava verso la definizione di un nuovo linguaggio architettonico. Il cemento armato, materiale "moderno" con cui i giovani architetti pensavano e producevano l'architettura degli anni '20, era il catalizzatore di nuove energie espressive. Un dato era tuttavia evidente: i fattori che stavano influenzando maggiormente questo processo erano esterni alle tradizioni accademiche<sup>1</sup>.

Un'immagine scattata durante una serata organizzata dalla Società di Fibrocemento di Poissy e pubblicata nel 1938 su *L'Architecture d'Aujourd'hui*, ritrae i tre protagonisti della scena architettonica francese dell'epoca. Si tratta di Auguste Perret, Robert Mallet-Stevens (al centro) e Le Corbusier; le loro ricerche, che pure percorrevano sentieri differenti, miravano ugualmente verso un comune traguardo di rinnovamento<sup>2</sup>. [2]

L'opera di Robert Mallet-Stevens, una figura di architetto particolarmente versatile, fu interpretata in modo assai diverso dai suoi contemporanei. In un articolo del 1927 dedicato agli edifici della rue Mallet-Stevens, l'olandese

---

1 Reyner Banham, *Architettura della prima età della macchina*, Christian Marinotti Edizioni s.r.l., Milano, 2005, p.240

2 L'immagine è tratta da Olivier Cinqualbre, *Robert Mallet-Stevens: L'œuvre complète à ce jour*, in Olivier Cinqualbre (a cura di), *Robert Mallet-Stevens - L'œuvre complète*, Edition du Centre Pompidou Paris, 2005, p.14



2  
Le Corbusier, Robert  
Mallet-Stevens,  
Auguste Perret,  
Poissy 1938

Theo van Doesburg lo definì “un illusionista (...) esteta interessato agli aspetti decorativi”<sup>3</sup>. Alla fine degli anni ‘20 lo storico svizzero Siegfried Giedion lo considerò un “(...) formalista incallito che riveste la nuova ossatura di vecchi abiti”<sup>4</sup>. L’architetto Alberto Sartoris, invece, lo inserì a pieno titolo fra “i precursori europei dell’arte edilizia di avanguardia”<sup>5</sup>. Le opinioni sono contrastanti. Tuttavia, manca una lettura capace di cogliere gli aspetti sintattici pregnanti della ricerca di Mallet-Stevens: un architetto della cui opera si sono ingiustamente, e per molti decenni, minimizzati l’importanza e il contributo<sup>6</sup>.

Il percorso creativo di Robert Mallet-Stevens fu segnato da successivi momenti di riflessione, di cui è possibile, soprattutto attraverso le opere realizzate, individuare i principali riferimenti formali, culturali e intellettuali. Mentre i primi progetti (1907-1919) manifestano un’ispirazione viennese la cui referenza principale va individuata in Josef Hoffmann; in seguito, dopo la pausa obbligata dagli eventi bellici, l’ambiente cinematografico, per il quale lavorò dal 1920, costituì un ambito di ricerca privilegiato. Le sperimentazioni e le riflessioni

---

3 Theo Van Doesburg, *Architectuurvernieuwingen in het buitenland*, in “Het Bouwbedrijf”, vol.4, n°20, 30 settembre 1927, cit. e trad. In Cristiana Volpi, *Robert Mallet Stevens (1886-1945)*, Electa, Milano 2005, pp.197-198

4 “(...) He remains a formalist who drapes the new means over the old frame” in Siegfried Giedion, *Building in France, building in iron, building in ferro-concrete* (Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton, 1928), The Getty Center for the history of art and the humanities, Santa Monica 1995, p.190

5 Alberto Sartoris, *Introduction*, In R. Mallet-Stevens (a cura di), *Dix Années de réalisations en architecture et décoration*, Massin & Cie, Paris 1930, np.

6 Pierre Vago, *Robert Mallet Stevens l’architetto cubista*, Dedalo, Architettura, Bari 1979, p.25

consentite dal binomio cinema-architettura contribuirono significativamente a determinare il suo orientamento teorico di progettista. Da quel momento, alla preziosa esperienza di scenografo, si aggiunsero i condizionamenti derivati da un confronto con le ricerche contemporanee olandesi in ambito estetico-artistico e architettonico. Alla vigilia del 1925, anno in cui affrontò il progetto degli *hôtels particuliers* in rue Mallet-Stevens<sup>7</sup>, la maturità architettonica di Mallet-Stevens si manifestò chiaramente attraverso le opere che selezionò in occasione dell'esposizione, da lui organizzata nel 1924, all'Ecole Spéciale d'Architecture. In quella occasione Mallet-Stevens rivelò quali erano i suoi riferimenti nel panorama contemporaneo e mostrò i suoi risultati personali, raggiunti come architetto e come scenografo.

Nell'arco del periodo che va dal 1925 al 1929 Mallet-Stevens si misurò con i progetti delle sei case su rue Mallet-Stevens a Parigi. Si trattava di un intervento pensato unitariamente. Lo aveva concepito come manifesto della sua ricerca architettonica, in un'epoca nella quale la necessità di espressione e affermazione della modernità si traduceva, rispetto all'interpretazione spaziale, nel passaggio dalla scala dell'abitazione alla scala della città. La strada parigina si costituì come frammento di una città possibile, una città in cui si manifestava un'idea di urbanità chiaramente ispirata al modello della città-giardino e ai valori del vivere moderno; una città dove i volumi "stereometrici" erano la cifra dell'idea di spazio che Mallet-Stevens aveva fin lì maturato. L'attenzione e il costante interesse che egli rivolse all'ambiente delle avanguardie, gli consentirono di frequentare e assorbire lo spirito di una tendenza che coinvolgeva trasversalmente tutte le discipline artistiche. Nei suoi lavori Mallet-Stevens invitava spesso a collaborare altre figure di artisti e *decorateur*, dimostrando di possedere una concezione dell'opera d'arte totale intesa come frutto di una "creazione collettiva"<sup>8</sup>.

Nello spirito dell'avanguardia la condizione degli artisti d'inizio secolo si misurò con la ricerca attiva di un rinnovamento. In particolare furono le arti plastiche a indicare la direzione logica dalla quale orientare il nuovo linguaggio. Nel 1913 Apollinaire, in un testo adottato dal movimento cubista come "manifesto", affermava che "*la geometria, scienza che ha per oggetto lo spazio, la sua misura e i suoi rapporti, è stata in ogni tempo la regola stessa della pittura (...) Si può dire che la geometria sta alle arti plastiche come la grammatica sta all'arte dello*

---

7 Bruno Reichlin, *Mallet-Stevens vs De Stijl*, in Yve-Alain Bois & Bruno Reichlin (a cura di), *De Stijl et l'architecture en France*, Mardaga, Liège-Bruxelles 1985, pp.109-120

8 Il concetto di creazione collettiva è invocato anche da Van Doesburg in *Verso una costruzione collettiva* (Vers une construction collective, 1924) trad. in Sergio Polano (a cura di), *Theo van Doesburg - scritti di arte e architettura*, Officina Edizioni, Roma 1979, p.422

*scrivere*<sup>9</sup>.

Tuttavia quanto, durante il primo decennio del '900, di questo fervore artistico si sia poi trasferito nell'ambito architettonico, occorre valutarlo con cautela. Infatti, quella fu soprattutto una fase sperimentale in cui la speculazione sullo spazio pittorico si esprime in architettura a livello superficiale e decorativo. Forse, quell'esperienza si definisce appieno nel giudizio espresso da Gerard Monnier: "niente di più che un formalismo"<sup>10</sup>.

Per assistere a un coinvolgimento reale dell'architettura nelle innovazioni apportate dalle ricerche pittoriche bisogna aspettare il 1920, quando, ancora secondo Monnier, "(...) una sintesi provvisoria, di carattere stilistico, si accenna con *De Stijl*, il purismo, le esperienze di Rietveld, di Van Eesteren e di Van Doesburg; e con il contributo, in Francia, di Mallet-Stevens, di Lurçat, di Legrain e di Jourdain, precisando i caratteri di uno «stile moderno» generale e ambizioso"<sup>11</sup>. Anche per Giedion, che pure era insieme attore e spettatore di quel rinnovamento, la trasposizione in architettura della nuova percezione dello spazio, suggerita dai pittori cubisti attraverso il "punto di vista simultaneo" e la "trasparenza", conquistò in Europa il centro del dibattito architettonico nel 1920<sup>12</sup>. I pittori prima, e gli architetti poi

"(...) hanno simultaneamente scoperto che si può girare attorno agli oggetti nello spazio; questi non hanno più facce privilegiate. Non si orientano più verso ciò che guardavano o verso chi li guardava. Essi sono in uno spazio differente e sono indifferenti a questo spazio(...)"<sup>13</sup>.

Questo spostamento del punto di vista agisce sulla percezione e permette di

9 Guillaume Apollinaire, *Médiations esthétiques, Les peintres cubistes*, Parigi 1913. Questo testo venne assunto dai cubisti come *manifesto* del movimento. Le frasi qui riportate tradotte in italiano sono in Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli Milano 2005, p.364

10 "(...) considéré comme un formalisme de plus" in Gerard Monnier, *Cubisme et architecture*, in *Le cubisme*, Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de recherche sur l'Exposition Contemporaine, Saint -Étienne 1973, p.75

11 "(...) une synthèse provisoire s'ébauche, de caractère franchement stylistique, avec le *Stijl*, le purisme, les expériences de Rietveld, d'Eesteren, de Van Dœsburg, de Le Corbusier; et avec les contributions pour la France, de Mallet-Stevens, de Lurçat, de Legrain, de Francis Jourdain, se précisent les caractères d'un style moderne général et ambitieux" *Ibid.*

12 Beatriz Colomina, *Where are we?*, In Eve Blau & Nancy Troy (a cura di), *Architecture and cubism*, The MIT Press, Montréal Cambridge 2002, pp.141-166

13 "(...) ont (simultanément) découvert qu'on peut tourner autour des objets de l'espace et qu'ils n'ont plus de surface privilégiée. Ils ne s'orientent plus vers celui qu'ils regardent ou qui les regarde. Ils sont dans un espace différent et sont indifférents à cet espace(...)" Henri Lefebvre, *Introduction à l'espace urbain*, in "Metropolis", n°22, octobre 1976, cit. in Claude Viè, Henri E. Ciriani, *L'espace de l'architecture moderne*, Ecole d'Architecture de Paris-Belville, Rapport final de recherche, février 1989, p.7

comprendere che

*“(...) la produzione dello spazio nell’architettura moderna scaturisce dall’apprendimento artistico dello spazio della società moderna; apprendimento che è stata tradotto e trasmesso agli architetti dai pittori. Per trattare lo spazio e per produrlo è necessario riconsiderare la funzione e le relazioni degli elementi formali non più come un insieme prodotto dalle forme, ma come un insieme strutturato di elementi in tensione, che qualificano lo spazio”<sup>14</sup>.*

Il gruppo De Stijl e in particolare Theo van Doesburg giocarono un ruolo fondamentale nel processo di trasferimento di alcuni concetti dalla ricerca pittorica alla ricerca architettonica. In Europa il gruppo De Stijl fu il contenitore sperimentale privilegiato in cui le arti plastiche e l’architettura si posero l’obiettivo di trovare codici comuni. La mostra del gruppo olandese *Les architectes du groupe De Stijl (Hollande)*, che si tenne a Parigi alla galleria Rosenberg nel 1923, presentò i risultati di queste posizioni, marcando un momento chiave nella storia dell’architettura moderna. Nonostante *“la maggior parte degli architetti francesi del movimento moderno rifiuterà di prendere in considerazione l’esperienza teorica esplorata da Van Doesburg e Van Eesteren”*, Mallet-Stevens fu fra coloro che integrarono nella propria opera architettonica il contributo del gruppo De Stijl<sup>15</sup>.

#### *Stato dell’arte degli studi su Robert Mallet-Stevens*

Le ragioni che muovono questa ricerca scaturiscono da un’ipotesi condivisa secondo la quale indagare l’opera di Mallet-Stevens non significa interrogarsi sul ruolo che questo architetto ha avuto all’interno di una lista di protagonisti di un determinato periodo, ma sulla sua eventuale efficacia:

*“quella di un’esperienza che ha un valore critico, nella valutazione dell’architettura moderna, in rapporto non a ciò che ha sfiorato ma attraversato, lateralmente: inscrivendosi in maniera decisiva nella corrente*

---

14 *Ibid.*

15 *“la majeure partie des architectes français du mouvement moderne refusera de prendre en considération l’expérience théorique tentée par Van Doesburg et Van Eesteren”* in Yve Alain Bois, Bruno Reichlin, *Programme*, in Yve-Alain Bois & Bruno Reichlin (a cura di), *De Stijl et L’architecture en France*, Pierre Mardaga, Liège-Bruxelles 1985, pp.7-10

*modernista degli anni '20*<sup>16</sup>.

Nella lettura dell'opera di Mallet-Stevens i tentativi di individuare i contenuti dell'opera sono ancora pochi. La sua morte, avvenuta nel 1945, al momento della fine del conflitto mondiale, arrivò in un momento non favorevole per permettere di avviare un'immediata riflessione sul suo contributo al discorso moderno. La prima ricerca orientata a riscoprire la figura dell'architetto attraverso l'analisi critica dei dispositivi spaziali da lui progettati risale al 1974, per merito di Christian Bonnefoi<sup>17</sup>.

Dopo il lavoro di Bonnefoi, tra gli studi che hanno tentato l'analisi critica delle architetture progettate e realizzate da Mallet-Stevens, va ricordato quello di Richard Becherer intitolato *Monumentality and the Rue Mallet-Stevens*<sup>18</sup>. L'autore indaga la filosofia estetica dell'architetto utilizzando la rue Mallet-Stevens come contenitore di significati.

Nel 1979 fu Pierre Vago a cimentarsi con l'opera di Mallet-Stevens con un volumetto intitolato *L'architetto cubista*<sup>19</sup>.

Bruno Reichlin nel suo saggio "*Mallet-Stevens vs De Stijl*"<sup>20</sup> (1985) si è preoccupato di individuare quelle invarianti che negli edifici della rue Mallet-Stevens sono riconducibili all'influenza teorica De Stijl, alla luce di una dichiarata ammirazione che induce Mallet-Stevens a organizzare un'esposizione presso l'École Spéciale d'Architecture (nel 1924), invitando Van Doesburg a esporre quasi tutti i lavori già presentati l'anno precedente nella Galleria Rosenberg.

Nel 1986, François Hébert-Stevens nel saggio "*La théorie architecturale de Mallet-Stevens et la géométrie*"<sup>21</sup>, sostiene come sia la villa 1924, sia gli *hôtels particuliers* della rue Mallet-Stevens potrebbero essere stati concepiti attraverso l'utilizzo di tracciati regolatori che definiscono le proporzioni delle facciate, come

---

16 "la majeure partie des architectes français du mouvement moderne refusera de prendre en considération l'expérience théorique tentée par Van Doesburg et Van Eesteren" Ibid., p.10

17 Christian Bonnefoi, Robert Mallet Stevens, *Position & contradiction de l'architecture internationale*, Université de Paris, These pour le doctorat de 3° cycle, sous la direction de M. Jean Laude, 1974, pp.395

18 Richard Becherer, *Monumentality and the Rue Mallet-Stevens*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", n°1, 1981, pp.44-55

19 Vago, *Robert Mallet Stevens l'architetto cubista*, op. cit., pp.110

20 Bruno Reichlin, *Mallet-Stevens vs De Stijl*, op.cit. pp.109-120

21 François Hébert-Stevens, *La théorie architecturale de Mallet-Stevens et la géométrie*, In Jean-Francois Pinchon (a cura di), *Rob. Mallet-Stevens. Architecture, mobilier, décoration*, Action artistique de Paris/Sers, Paris 1986, pp. 123-130

quelli indicati dall'architetto nel progetto di Villa Cravois (1929)<sup>22</sup>.

Fra le monografie su Mallet-Stevens, la prima, nel 1931, fu quella di Leon Moussinac dedicata all'architetto quando egli era ancora in vita<sup>23</sup>.

Nel 1978, dopo la morte della moglie Andrée, fu possibile accedere a una numerosa quantità di documenti fino a quel momento da lei conservati e lentamente cominciò una progressiva rivalutazione dell'opera di Mallet-Stevens. Nel 1980 Dominique Deshoulières e Hubert Jeanneau hanno edito, in occasione dell'apertura dell'*Archives d'Architecture Moderne de Bruxelles*, un'opera monografica che, dopo un lungo periodo di silenzio, ha contribuito a far rintracciare buona parte dei documenti relativi all'opera di Mallet-Stevens. Il volume è apparso in lingua italiana nel 1982, a cura di Teresa Fiori<sup>24</sup>.

Nel 2005 in occasione dell'esposizione dedicata all'architetto dal Centro George Pompidou, è stato pubblicato un catalogo, a cura di Olivier Cinqualbre, che riproduce una notevole quantità di documenti<sup>25</sup>.

In Italia Cristiana Volpi ha pubblicato, nel 2005, una corposa opera monografica, che sviluppa un'indagine storiografica su tutta l'opera dell'architetto. In particolare l'autrice affronta in maniera esaustiva la vicenda della *fortuna critica*<sup>26</sup> della rue Mallet-Stevens, che pertanto si è ritenuto superfluo ripresentare in questa ricerca. Nel medesimo anno Richard Klein ha pubblicato un'esauriva ricerca su Villa Cavrois (1929-32), uno fra i progetti più rilevanti dei primi anni '30<sup>27</sup>.

## Struttura della tesi

L'obiettivo di questo lavoro è di dimostrare quanto alcune "influenze costanti, ma assimilate in modo sempre più maturo" abbiano segnato la biografia di Mallet-Stevens contribuendo a suggerirgli un percorso di ricerca architettonica

---

22 Robert Mallet-Stevens, *Une demeure 1934. Architecte: Rob Mallet-Stevens*, éd. de l'Architecture d'aujourd'hui, Boulogne 1934, np.

23 Leon Moussinac, *Robert Mallet-Stevens*, Crès et Cie, Paris 1931, pp.48

24 Dominique Deshoulières, Hubert Jeanneau, *Rob Mallet-Stevens, architecte*, Editor des Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles 1980, pp. 399

--- ; (traduzioni a cura di) Teresa Fiori Deshoulières, *Rob Mallet-Stevens architetto: lo stile classico dell'avanguardia*, Officina, Roma 1982, pp.270

25 Olivier Cinqualbre (a cura di), *Robert Mallet-Stevens - L'œuvre complète* op.cit., pp.239

26 Volpi, *Robert Mallet Stevens (1886-1945)*, op cit., pp.192-200

27 Richard Klein, *Robert Mallet-Stevens - la villa Cavrois* Picard, Paris 2005, pp. 232

dagli esiti originali.

La volontà dell'architetto di distruggere, dopo la morte, tutti i documenti relativi ai suoi lavori, ha sottratto allo storico una grande quantità di informazioni, rendendo più difficile la lettura della sua opera. L'eredità lasciata dai progetti costruiti, merita un tentativo d'indagine capace di collocare chiaramente il contributo di Mallet-Stevens nell'ambiente intellettuale in cui entro operarono le avanguardie artistiche del primo '900, cui l'architetto guardava con grande interesse.

La tesi è suddivisa in due parti: la prima comprende una sintetica biografia dell'architetto. Vi si puntualizzano soprattutto le tappe fondamentali della sua vita e del suo lavoro, fino al 1928, l'anno in cui ha terminò il cantiere della rue Mallet-Stevens.

La seconda parte si articola attorno all'oggetto centrale della ricerca, costituito dal testo architettonico della rue Mallet-Stevens.

Le tre sezioni di cui si compone questa parte sono impostate secondo una traiettoria di analisi che parte dalla ricostruzione della vicenda del progetto per poi passare a una riflessione sui temi di carattere urbano che il progetto mette in campo, fino a soffermarsi sugli aspetti più strettamente legati ai principi della composizione dello spazio architettonico interno. Il ridisegno completo degli edifici della rue Mallet-Stevens costituisce lo strumento di analisi fondamentale della ricerca, finalizzato alla comprensione dell'oggetto architettonico.

La scarsa quantità di documenti e la mancanza di schizzi e disegni di prima mano relativi al processo dell'idea progettuale della rue Mallet-Stevens, impone di circoscrivere l'analisi critica all'esito finale del progetto, senza tenere conto dell'intenzione implicita che generalmente si manifesta nei diversi passaggi del percorso evolutivo dell'idea progettuale. Attraverso l'osservazione della forma esplicita e l'intuizione dei temi impliciti si è cercato di rintracciare i termini del racconto architettonico. Il ridisegno degli edifici della rue Mallet-Stevens è lo strumento indagine fondamentale per la comprensione del testo architettonico e dei temi che l'architetto ha messo in campo. All'insieme degli edifici realizzati si è integrato anche l'*hôtel* che non fu realizzato, ma che l'architetto aveva previsto.

La mancanza di archivi specifici ha richiesto la ricerca di documenti presso diverse sedi e istituzioni francesi. Il metodo perseguito in questo lavoro è basato su una lettura incrociata di testo, oggetto architettonico, paratesto, ciò che l'autore ha scritto di sé e della propria opera e intertesto. L'analisi è cioè centrata sull'insieme delle relazioni che possono ricondurre sia ad altre opere dello stesso autore (soprattutto precedenti), sia ai modelli impliciti o espliciti cui

l'architetto fa riferimento<sup>28</sup>.

Questo approccio metodologico ha permesso di evidenziare i riferimenti più indicativi che direttamente o indirettamente hanno influenzato l'autore nel determinare la propria opera<sup>29</sup>. Inoltre è stato utile a comprendere la produzione architettonica di Mallet-Stevens dalla genesi dell'idea alla sua realizzazione.

Nel percorso di Mallet-Stevens si manifesta un profilo permeabile alle influenze creative. La sua è una strategia consapevole e costante, praticata attraverso un atteggiamento di osservazione dei linguaggi nel loro aspetto morfologico piuttosto che in quello sintattico. Ed è proprio questo che gli ha consentito di pervenire a una sua personalissima sintesi dell'opera architettonica<sup>30</sup>.

---

28 Angelo Marchesi, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Mondadori, Milano 1978, voce "Intertestualità" cit. in Bruno Reichlin, *Introduction, Architecture et intertextualité*, In Bruno Reichlin (a cura di) *Le Corbusier. L'atelier intérieur*, Edition du Patrimoine, Paris 2008, p.14

29 "Nella misura in cui l'approccio intertestuale si interessa essenzialmente ai testi e quindi ai dispositivi architettonici relativi all'uso, alla spazialità, alla tettonica, alla configurazione plastica, allo stile, ecc. dell'opera, permette, in sede critica, di evitare 'l'ostacolo epistemologico' che talvolta rappresenta la nozione corrente di autore."  
trad. dell'autore. Ibid., p.19

30 Yve Alain Bois, Bruno Reichlin, *Programme*, op. cit., pp.7-10



## I. PERSONALIA

La ricostruzione della biografia di Robert Mallet-Stevens è svolta in questo capitolo in forma sintetica.

Sono messi in evidenza solo gli episodi più significativi del percorso dell'architetto, fino alla realizzazione degli *hôtels particuliers* della rue Mallet-Stevens, al fine di evidenziare quali esperienze hanno maggiormente contribuito a definire il suo approccio architettonico<sup>1</sup>.

Si possono sommariamente distinguere due periodi: quello antecedente alla prima guerra mondiale, dedicato alla formazione e all'assimilazione di un linguaggio chiaramente ispirato all'ambiente viennese, quello successivo agli anni '20, quando Robert Mallet-Stevens affiancò alla sua attività di architetto quella di scenografo per il cinema assumendo nuovi riferimenti in ambito olandese che si tradussero in termini sia volumetrici, sia spaziali.

---

<sup>1</sup> Per gli approfondimenti rispetto alla biografia dell'architetto si consigliano i testi di recente pubblicazione:

Cristiana Volpi, *Robert Mallet-Stevens (1886-1945)*, Electa, Milano 2005, pp.383

Olivier Cinqualbre (a cura di), *Robert Mallet-Stevens - L'œuvre complète*, Edition du Centre Pompidou Paris 2005, pp.239

A lato Robert Mallet-Stevens con la moglie Andrée, Saint-Jean-de Luz 1928





1  
Robert Mallet-Stevens,  
1924

Robert Mallet-Stevens nacque il 24 marzo del 1896 a Parigi da una famiglia borghese.

La madre Juliette Stevens, di origine belga e il padre Maurice André Mallet, di origine francese, appartenevano entrambi a famiglie particolarmente interessate al mondo dell'arte. Sia il nonno materno, Arthur Stevens, sia il padre Maurice, erano esperti intenditori di opere d'arte e la loro attenzione era particolarmente rivolta verso le nuove espressioni artistiche; Maurice Mallet, fu *“uno dei primi, se non il primo, a scoprire e a far conoscere i pittori espressionisti (...)”*<sup>1</sup>.

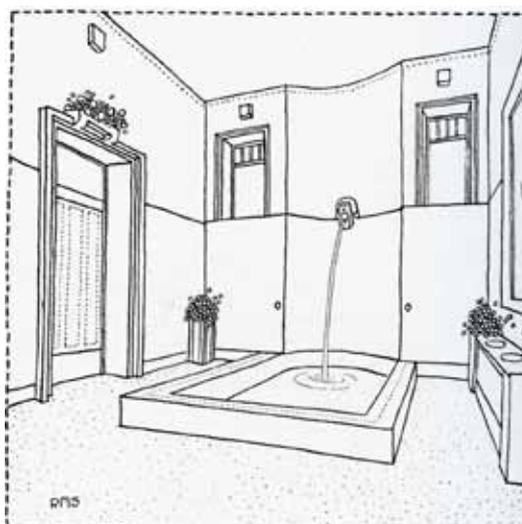
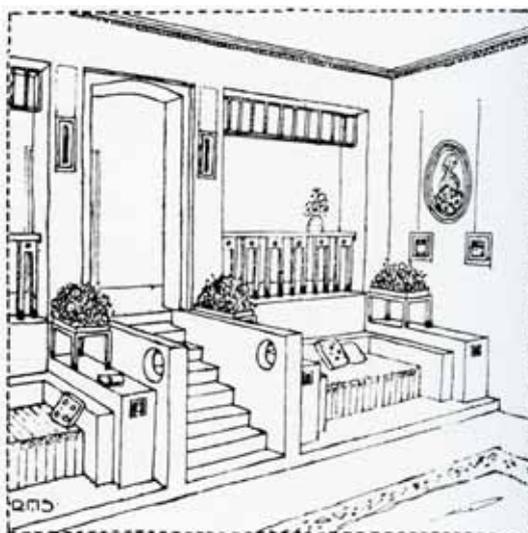
Il critico parigino, Léon Moussinac (1890-1964), nel 1931, in occasione della prima monografia dedicata all'architetto, riconobbe il ruolo fondamentale nella vita di Mallet-Stevens dell'ambiente familiare nel quale aveva avuto l'opportunità di crescere e di affinare il suo senso critico.

La residenza prestigiosa di Maison-Laffitte<sup>2</sup> fece da cornice al contesto in cui Mallet-Stevens trascorse buona parte della sua infanzia.

---

1 Leon Moussinac, *Robert Mallet-Stevens*, Crès et Cie, Paris 1931, p.5

2 Maison Laffitte è una residenza progettata per il re Luigi XIV disegnata da Francois Mansart nel XVII secolo. L'edificio è situato sulle rive della Senna, ma si rivolge alla foresta di Saint-Germain-en-Laye. La casa-castello si presenta come una composizione geometrica basata su un asse prospettico centrale.



### *La formazione (1903-1906): l'École Speciale d'Architecture*

Dopo aver terminato con successo gli studi secondari<sup>3</sup>, Mallet-Stevens orientò i suoi intenti verso l'architettura iscrivendosi a l'École Speciale d'Architecture di Parigi, dichiarando già in quel momento un orientamento a seguire l'approccio alla disciplina con spirito critico.

La storia di questa scuola e i profili dei docenti che contribuirono alla sua realizzazione, definiscono le linee di un progetto didattico che poneva i propri obiettivi in alternativa all'impostazione de l'École de Beaux-Arts.

La scuola che in origine era chiamata École Centrale d'Architecture nacque a Parigi, come istituzione privata, nel 1865, per volontà e grazie soprattutto all'architetto Émile Trélat (1821-1907).

Con grande disappunto dell'École des Beaux-Arts, nel 1864 la nuova istituzione scolastica accolse il tentativo di riforma di Viollet-le Duc (1814-1879), secondo il quale tre aspetti fondamentali erano all'origine di una necessità di cambiamento: la prepotenza de l'École des Beaux-Arts in materia di dottrina architettonica, le lacune dei suoi insegnamenti, l'impreparazione dei suoi architetti all'esercizio del loro mestiere.<sup>4</sup>

Secondo Émile Trélat, la scuola istituzionale difendeva e proponeva un'unica referenza storica su cui basare l'insegnamento; l'esperienza dell'architettura classica era l'unica ritenuta degna di essere trasmessa agli studenti.

Il tentativo di Viollet-le-Duc, di inserire l'architettura gotica nei programmi didattici, fu notevolmente ostacolato e le sue contestate riflessioni diventarono poi materia su cui Émile Trélat basò le proprie ragioni per la costituzione di una scuola alternativa.

I toni con cui Émile Trélat difendeva il proprio obiettivo non risparmiavano la polemica:

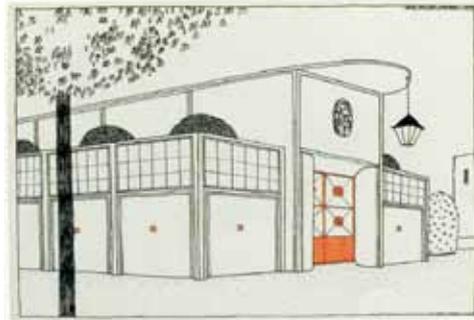
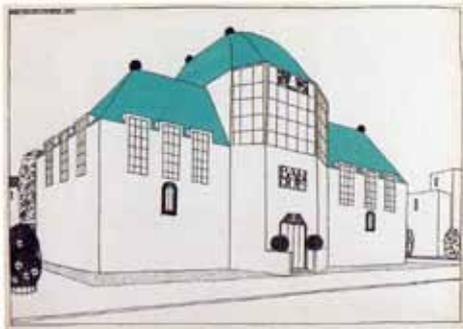
*“Che un professore di legge insegni le leggi sotto la protezione dello Stato, nulla è più legittimo, perché è lo Stato che fa le leggi e controlla la loro attuazione, ma che un professore di architettura insegni una forma di architettura, sotto la protezione dello Stato, confina con il ridicolo”<sup>5</sup>.*

---

3 Leon Moussinac, *Robert Mallet-Stevens, op.cit.*, p.6

4 Frederic Seitz, G.Gallieni, F.Wehrlin (a cura di), *L'École Spéciale d'Architecture 1865-1930: une entreprise d'idée*, Picard, Paris 1995, p. 24

5 “Qu'un professeur de droit enseigne les lois, sous la protection de l'Etat, rien n'est plus légitime puisque c'est l'Etat qui fait les lois et veille à leur application: mais qu'un professeur d'architecture enseigne une forme de l'architecture, sous la protection de l'Etat, cela frise le ridicule”, Viollet Le Duc Eugène E., *Entretiens sur l'architecture (9° entretien)*, Paris, 1863, In *Ibid.*, p.24



4-5-6-7

*Pavillon des sports, école  
primaire, banque-caisse,  
garage, 1922*

In termini di dottrina architettonica, Émile Trélat confermava le teorie di Viollet-le-Duc favorendo un approccio razionalista dell'architettura e introducendo le teorie di quest'ultimo nel programma della propria scuola<sup>6</sup>.

Il direttore della scuola si preoccupava di trasmettere gli strumenti ai nuovi architetti per raggiungere una formazione consapevole e corrispondente a ciò che la professione richiedeva, sostenendo che le maggiori opportunità per l'architetto, in quel periodo, non erano date dalla possibilità di progettare monumenti o edifici pubblici, ma edifici comuni.

Per Émile Trélat l'architettura era concepita come l'arte di costruire, dove le necessità complesse, sia di carattere fisico sia morale, dovevano essere soddisfatte attraverso un pensiero che l'architetto doveva esprimere *"in una forma sensibile"*<sup>7</sup>.

L'architetto, definito un costruttore di forme, doveva essere in grado di mettere ordine al conflitto fra luce e materia:

*"La luce è invisibile (...) noi vediamo le forme (...). Ciò che è visibile, ciò che è percepibile per l'occhio, sono le reazioni di particolari materiali sulle onde luminose; e sono queste reazioni che costituiscono la forma che noi percepiamo (...)"*<sup>8</sup>.

Robert Mallet<sup>9</sup>, si iscrisse all'École Speciale d'Architecture nel 1903 e si diplomò nel 1906 con ottimi risultati. Durante il periodo degli studi ottenne diversi riconoscimenti all'interno della scuola; il premio "Amphiteatre" nel 1904 e il premio "Construction" nel 1905.

Émile Trélat dedicò a Mallet-Stevens una menzione espressa pubblicamente in occasione dell'apertura dell'anno scolastico 1904, in cui mise in evidenza la qualità dei lavori svolti dal giovane studente, durante le vacanze estive, con le seguenti motivazioni:

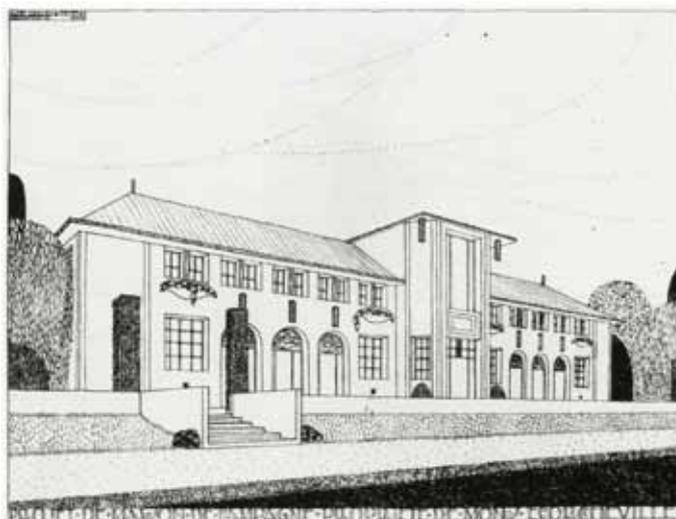
---

6 *"En partisan d'une approche rationaliste de l'architecture, il va introduire les théories de ce dernier dans les programmes de son école qui sera ainsi le premier établissement contribuant à leur diffusion en France, mais aussi, par l'intermédiaire de ses nombreux étudiants étrangers, dans le monde entier"* in Ibid., p.25

7 Emile Trélat, *Conférence sur l'enseignement de l'architecture*, 31 juillet 1878, dans *Trois conférences au Trocadéro*, Paris 1879, p.55. in Ibid, p.28

8 *"La lumière est invisible (...) nous voyons la forme (...). Ce qui est visible, ce qui est saisissable par l'œil, ce sont les réactions des particules matérielles sur les ondes lumineuses; et ce sont ces réactions qui constituent la forme et qui nous la font percevoir (...)"*. Emile Trélat, *Programme du cours de constructions civiles*, letto il 28 novembre 1854 davanti al *Conseil de perfectionnement du Conservatoire Imperial des Arts et Métiers*. cit.in Ibid, p.28

9 I registri di iscrizione del giovane studente al primo anno all'École Speciale d'Architecture riportano ancora il nome Robert Mallet. Il cognome Stevens, acquisito dalla madre, compare nei registri degli anni successivi .



8-9  
Prima e seconda versione del  
progetto di maison de campagne,  
per M.me Écorcheville, 1914

*“Per la loro estensione, la loro forma, per la ricerca che testimoniano, e l’interesse che essi evocano, queste opere meritano un elogio d’incoraggiamento ad andare oltre, al di là di ciò che riguarda il punteggio della giuria”<sup>10</sup>.*

Mallet-Stevens tornò all’École Speciale d’Architecture nel 1924 come insegnante ma l’incarico durò pochi mesi in quanto le sue linee didattiche non erano gradite, soprattutto ai genitori degli studenti.<sup>11</sup>

### *Il periodo precedente alla prima guerra mondiale (1907-1914)*

Mallet-Stevens, dopo avere ottenuto il diploma all’École Speciale d’Architecture, si dedicò ad osservare gli architetti e le architetture contemporanee e insieme al suo ex compagno di studi Jacques Roederer dal 1907 al 1908 scrisse diversi articoli di critica architettonica per la rivista inglese “The architectural Review”<sup>12</sup>. La rubrica tenuta dai due giovani architetti, dal titolo *Notes from Paris*, si preoccupava di divulgare in ambito inglese le qualità degli edifici francesi ritenuti, secondo i canoni della École Speciale d’Architecture, i più interessanti. Mallet-Stevens si esprimeva sempre a favore della modernità intesa come cambiamento rispetto al passato e le ricerche guidate dallo spirito dell’innovazione erano quelle che lo interessavano.

Le sue prime affermazioni di giovane architetto in occasione del Salon d’Automne del 1911 trasmettono chiaramente uno spirito rivolto alle esperienze cubiste negli interni di André Mare e degli artisti che frequentavano l’atelier dei fratelli Jacque Villon e Rymond Duchamp-Villon. In un articolo pubblicato sulla rivista belga “Tekhnè” egli scrisse:

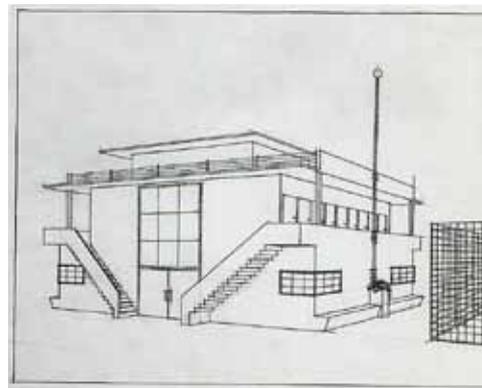
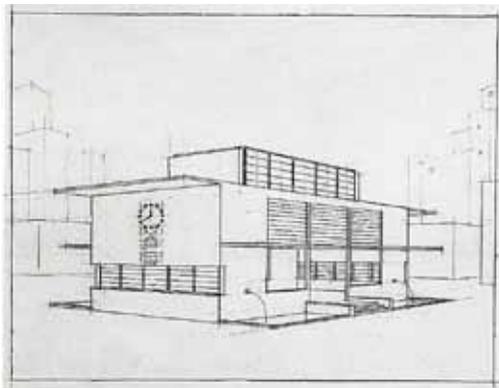
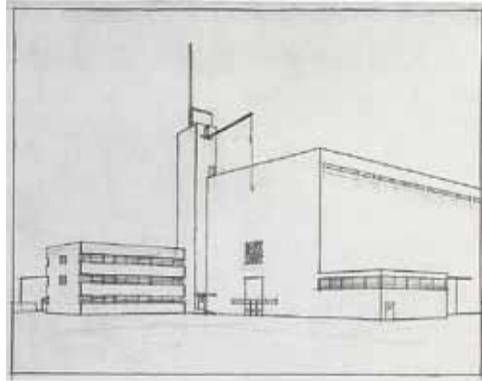
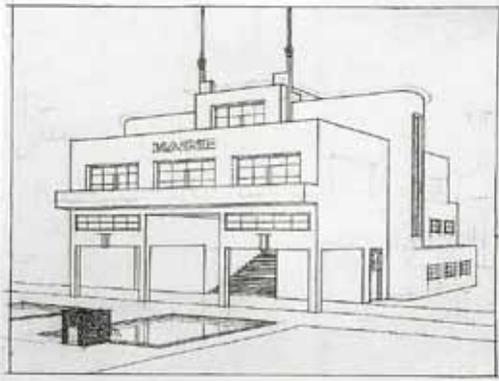
*“percorrendo le sale (...) l’impressione generale che viene percepita è di libertà, di affrancamento e di ricerca. Si comprende che gli artisti vogliono dare alle loro opere un carattere nuovo, si tengono lontani da coloro che si accontentano di copiare e di plagiare in maniera indefinita, per mancanza di immaginazione, rifiutano le dottrine antiquate apprese nelle*

---

10 *“Par leur étendue, par leur forme, par les recherches dont ils témoignent, et par l’intérêt qu’ils éveillent, ces travaux méritent des louanges et des encouragements qui vont au-delà de ce que règlent des pointages de jury”.* Seitz, Gallieni, Wehrin (a cura di), *L’École Spéciale d’Architecture 1865-1930: une entreprise d’idée*, op. cit., p.159

11 Per questo episodio vedere Cristiana Volpi, *Robert Mallet Stevens (1886-1945)*, Electa, Milano 2005, p.135

12 “The Architectural Review” fu pubblicata per la prima volta a Londra nel 1896.



10-11-12-13

Mairie, studio de cinéma,  
marché, pavillon des sports,  
1923

*scuole ed applicate ciecamente, dubitano dell'abilità che finisce sempre per uccidere l'artista, vogliono comporre con sincerità per il benessere della collettività e poco a poco la buona influenza si accentua.*"<sup>13</sup>

I *Salon d'Automne*<sup>14</sup> costituivano in quel periodo la vetrina privilegiata per conoscere le proposte alternative del momento, escluse dalle grandi esposizioni ufficiali, dai quali i due giovani scrittori selezionavano i soggetti per i loro articoli e dove lo stesso Mallet-Stevens ebbe la possibilità di esporre per la prima volta nel 1912.

In occasione di questa esposizione, Mallet-Stevens presentò l'allestimento di una sala da pranzo, di un angolo giardino e alcuni disegni prospettici in bianco e nero<sup>15</sup> raffiguranti edifici esterni ed alcune ambientazioni di interni [2-3] concepiti secondo un linguaggio che una certa critica contemporanea gli contestò "di copiare troppo manifestamente" dagli artisti di Monaco<sup>16</sup>.

Nello stesso anno Mallet-Stevens elaborò una serie di disegni in cui definiva le linee di un linguaggio architettonico adatto alla città moderna.

La modalità di rappresentazione grafica di queste tavole, anticipavano altre raccolte di disegni prospettici che ripropose successivamente, di cui la più nota è la pubblicazione dal titolo *Une cité moderne: dessins*<sup>17</sup> del 1922. [4-5-6-7]

I disegni pubblicati illustrano, viste prospettiche di edifici pubblici e privati in un contesto isolato, circondati da giardini pianeggianti rigorosamente progettati il cui arredo si armonizza con gli elementi dell'architettura.

Il risultato di questa pubblicazione è un insieme di visioni prospettiche per una città astratta e idealizzata pensata per una classe borghese, nelle quali

---

13 Robert Mallet-Stevens, *Le Salon d'Automne*, in "Tekhnè", n.31, 26 ottobre 1911, cit. e trad. in Cristiana Volpi, *Adolf Loos, "pioniere" dell'architettura moderna in Francia. 1912-1928*, Università Luav di Venezia, Dipartimento di Storia dell'Architettura, Dottorato di Ricerca in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica, XVII ciclo, 2005, np.

14 Il *Salon d'Automne* è una esposizione d'arte che si tiene ogni anno a Parigi dal 1903. Il Salone autunnale fu inaugurato per la prima volta il 31 ottobre 1903 al Petit Palais, su iniziativa del belga Frantz Jourdain (1847-1935), architetto, uomo di lettere e un grande amante dell'arte. La caratteristica del *Salon d'Automne* è la sua natura multidisciplinare, in quanto sono esposti dipinti, sculture, fotografie (dal 1904), disegni, stampe e arti applicate.

15 I disegni esposti da Mallet-Stevens in quella occasione raffigurano: il profilo di una città, un teatro, una sala per concerti, un palazzo per esposizioni, due edifici per appartamenti, due hôtels particuliers, due negozi, un ponte.

16 P. Gèraldy, *La comédie parisienne. Le mobilier au Salon d'Automne*, in "Comoedia illustré", n°2, 20 ottobre 1912, cit in Volpi, *Robert Mallet Stevens (1886-1945)*, op.cit., p.17. La Scuola di Monaco, chiamata "*Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandete Kunst*" (*Scuola unificata per le belle arti e le arti applicate*), seguiva un programma educativo capace di coprire ogni aspetto tecnico e creativo della produzione artistica.

17 Robert Mallet-Stevens, *Une cité moderne : dessins*, Massin, Paris 1922, pp.3 tav. 32

l'architetto dimostrò prevalentemente di risolvere gli aspetti formali legati alla superficie e dove i volumi erano regolati da una impostazione simmetrica.

Nella sua attività di ricerca di questo periodo, finalizzata a definire un linguaggio architettonico, l'ambiente della scuola di Vienna gli offrì parecchi spunti.

I legami familiari per via materna con la famiglia Stoclet di Bruxelles gli consentirono di conoscere molto bene il progetto del Palazzo Stoclet<sup>18</sup> di Josef Hoffmann (1870-1956) e probabilmente di svolgere, nel 1910, un anno di apprendistato nello studio del maestro viennese<sup>19</sup>.

Hoffmann venne riconosciuto dalla critica come il referente principale dei primi progetti di Mallet-Stevens, fino al punto, secondo Sigfried Giedion, di condizionare la sua reputazione di architetto modernista nel panorama francese degli anni '20.

Mallet-Stevens restò affascinato dall'esito del Palazzo Stoclet, per la cura meticolosa e lo studio dei dettagli particolarmente raffinati, per l'uso dei materiali e dei colori<sup>20</sup>.

In particolare il criterio dominante del contrasto cromatico del bianco e del nero, utilizzato dall'architetto viennese, diventò un tema caro a Mallet-Stevens.

Nel 1911, periodo immediatamente successivo alla realizzazione del palazzo Stoclet, Mallet-Stevens pubblicò sulla rivista belga "Teknè" un testo dal titolo *Le noir et le blanc*, in cui espresse vivacemente il suo sostegno all'uso dei due colori, difendendone le potenzialità estetiche e scrisse:

*"uno spazio vuoto contornato di nero, non solo esprime tutta la luminosità che gli è propria, ma il bordo scuro attorno ad esso, al contrario, sottolinea ancora una volta il riquadro per farlo apparire come una pozzo di luce abbagliante"*<sup>21</sup>.

L'influenza che l'architetto austriaco e l'ambiente viennese ebbero su Mallet-Stevens la si può rintracciare su due aspetti intellegibili.

Il primo evidenzia l'assimilazione di un linguaggio legato prevalentemente

18 Il Palazzo Stoclet (1905-1911) fu progettato dall'architetto Josef Hoffmann per il finanziere e mercante d'arte Adolphe Stoclet e la moglie Suzanne Stevens, sorella della madre di Robert Mallet-Stevens .

19 Richard Becherer riporta questa informazione senza però indicarne la fonte, in Richard Becherer, *Monumentality and the Rue Mallet-Stevens*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", n°1, 1981, p.47

20 Robert Mallet-Stevens, *Le Palais Stoclet à Bruxelles*, in "L'architecte", janvier 1924, np.

21 *"Un espace blanc cerné de noir, non seulement donne tout l'éclat qui lui est propre, mais le liseré sombre qui l'entoure, par op position, le fait ressortir encore, l'encadre, pour le faire apparaître éblouissant comme une flaque de lumière"* in Robert Mallet-Stevens, *Le noir et le blanc*, in "Tekhnè", n.34, 16 novembre 1911, p.390

al trattamento delle superfici, all'uso di decori dei materiali e dei colori, fino all'inserimento nel contesto paesaggistico, in cui la presenza del verde che circonda l'edificio assume un valore decorativo importante quanto le cornici, i frontoni e le nicchie riportate sulle facciate.

Il secondo aspetto consente di intercettare l'affinità di alcune scelte di tipo volumetrico-spaziale; il Palazzo Stoclet si configura come un edificio di notevoli dimensioni dove al volume massiccio principale, articolato su due livelli, si accostano corpi di varie dimensioni al piano terra.

Il grado di influenza che questa opera esercitò sul giovane architetto parigino resta comunque soprattutto evidenziabile nei disegni che egli elabora negli anni che vanno dal 1912 al 1915.

In particolare esiste un'affinità fra il palazzo di Bruxelles e due versioni del progetto della casa di campagna elaborato da Mallet-Stevens per M. Écorcheville disegnata nel 1914, nella quale si coglie la similarità del linguaggio formale sia nella misura delle aperture, sia nell'uso di una cornice lavorata che sottolinea il perimetro delle facciate. [8-9]

Mallet-Stevens espresse in questo periodo anche una favorevole ammirazione per l'architettura orientale che conobbe attraverso le numerose pubblicazioni in circolazione in quel periodo.

In almeno due occasioni Mallet-Stevens scrisse articoli dedicati all'architettura giapponese<sup>22</sup> della quale, fra gli aspetti che l'architetto dichiarò di apprezzare, mise in evidenza la diversa concezione di unità architettonica e scrisse:

*“L'unità non consiste nel realizzare uno spazio unico, in grado di contenere numerose funzioni; tutte le funzioni, al contrario, sono separate a formare piccole costruzioni isolate”<sup>23</sup>.*

### *Le realizzazioni architettoniche degli anni '20*

Dopo la pausa dovuta agli eventi del conflitto mondiale, sotto il profilo della produzione architettonica, Mallet-Stevens dimostrò una notevole maturazione in un momento in cui parallelamente iniziò la sua attività di scenografo.

Nel 1923 elaborò un'altra serie di disegni mai pubblicati; ancora una volta

---

22 Robert Mallet-Stevens, *L'architecture au Japon*, in "La Revue", n.5, 15 mai 1911, pp. 522-530  
---, *Architecture et décoration. Les villas japonaises*, in "La Petite Illustration, Série-Theatre", n.16-n.28, 6 septembre 1913, np.

23 Mallet-Stevens, *L'architecture au Japon*, trad. In Cristiana Volpi, *L'architettura in Giappone-Rob Mallet-Stevens (1911)*, in "Casabella", n°676, marzo 2000, pp. 16-19



14  
Château de Paul Poiré,  
Mézy, stato 2005

15  
Villa Noailles, Hyères,  
stato 1925

disegnò una quantità di viste prospettiche, nelle quali però cominciò a eliminare l'apparato decorativo facendo assumere ai volumi un aspetto più marcatamente geometrico anche grazie all'utilizzo della copertura piana. [10-11-12-13]

Mallet-Stevens nei primi anni '20, dopo essersi occupato prevalentemente di allestimenti interni concepiti per essere esposti ai Salons d'Automne, cominciò a realizzare progetti di edifici e alcune residenze che si collocano fra le opere più importanti della sua carriera di architetto: la villa per Paul Poiret (Mézy 1921-1923) e la villa Noailles (Hyères 1923-1928). [15-16]

Mallet-Stevens rivelò un'attenzione sensibile a raccogliere gli stimoli di ciò che accadeva nel mondo dell'arte contemporanea, in particolare verso il fronte delle avanguardie. Invitò spesso a collaborare nei propri progetti artisti come Louis Barillet, Jean Prouvè, Gorge Henri Pingusson, Jan e Joel Martel, Francis Jourdain, Gabriel Guevrekian, Pierre Chareau, Djo Bourgeois, Fernand Légere, Robert e Sonia Delaunay, Henri Laurens.

Le esposizioni dei *Salons* parigini costituirono una vetrina importante che Mallet-Stevens sfruttò per promuovere il proprio lavoro.

Nel 1922 partecipò per la prima volta al Salone annuale della Societe des Artistes Decorateurs<sup>24</sup> con il plastico di un progetto per un'abitazione di campagna.

All'interno dello stesso Salon, nell'anno successivo, si fece promotore per la realizzazione di una sezione interamente destinata all'esposizione di maquettes dei maggiori architetti francesi<sup>25</sup>.

In ambito internazionale gli anni '20 rappresentarono un momento di grande fervore per il rinnovamento dei linguaggi e fra le esperienze che in quel momento attiravano particolarmente Mallet-Stevens vi erano quelle che circolavano in ambito olandese.

Mallet-Stevens pare abbia svolto parecchi viaggi in Olanda nei primi anni del decennio, in particolare aveva una buona conoscenza dei progetti di Willem Marinus Dudok per la città di Hilversum<sup>26</sup>.

Mallet-Stevens selezionò alcuni progetti di Dudok che pubblicò in, *Grandes Constructions*<sup>27</sup> del 1929,; una raccolta di quelle che per lui erano le più

---

24 L'associazione nacque nel 1901 e realizzò la prima esposizione nel 1904 con l'obiettivo di unire gli interessi dell'industria con quelli degli artisti.

25 Cristiana Volpi, *Robert Mallet Stevens (1886-1945)*, op. cit., p.133

26 Christian Bonnefoi, *Robert Mallet Stevens, Position & contradiction de l'architecture internationale*, Université de Paris, These pour le doctorat de 3° cycle, sous la direction de M. Jean Laude, 1974, p.57

27 Robert Mallet-Stevens, *Grandes Constructions*, in "Collection L'Art international d'aujourd'hui", vol.1-vol.2, Parigi 1929, np.



16  
Villa Auger Ville-d'Avray,  
stato 1926

17  
Maison Collinet,  
Boulogne-Billancourt,  
stato 1926



importanti architetture contemporanee. L'anno seguente, l'architetto olandese scrisse un testo introduttivo al volume *Dix années de réalisation en architecture et décoration*<sup>28</sup>.

Il rapporto con l'area olandese e con il gruppo Wendingen è confermato anche dalla collaborazione con la rivista omonima nel 1925 per la quale Mallet-Stevens scrisse un articolo dedicato a Frank Lloyd Wright nel numero monografico interamente dedicato all'architetto americano.

Nel 1923 Mallet-Stevens visitò la mostra intitolata "Les architectes du groupe De Stijl (Hollande)", organizzata a Parigi alla galleria L'Effort Moderne di Léonce Rosenberg.

La mostra del gruppo neoplastico rappresentò un'esperienza che suscitò interesse in Mallet-Stevens tanto che nel 1924, mentre svolgeva l'incarico d'insegnante all'École Spéciale d'Architecture, organizzò un'esposizione all'interno della scuola dal titolo "L'architecture et les arts qui s'y rattachent", in cui oltre alle opere degli allievi furono esposte una buona parte dei progetti del gruppo De Stijl, già presenti alla galleria Rosenberg, e alcuni dei suoi lavori fra i più espressivi in quel momento e fra i quali il progetto chiamato "villa1924". Dal 1923 al 1926 Mallet-Stevens ottenne una notevole quantità di incarichi tra i quali villa Auger (Ville-d'Avray 1925-1926) e un hôtel particulier per M.me Collinet (Boulogne-Billancourt 1925-1926). [16-17]

Nel 1925 partecipò con diversi progetti all'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes: alcuni disegni prospettici di spazi interni, l'allestimento di uno studio cinematografico, il padiglione per il Syndicat d'initiative de Paris (S.I.P.), quattro alberi in cemento armato realizzati in collaborazione con gli scultori Jan e Jöel Martel, Il padiglione des reinsegnement et du tourisme. [18-19-20]

Quest'ultimo progetto ottenne un favorevole riconoscimento della critica proprio per l'abilità tecnica con cui l'architetto utilizzò il cemento armato.

Lo stesso van Doesburg, escluso tra l'altro dalla possibilità di rappresentare il suo paese all'esposizione, scrisse tre articoli molto critici e rispetto ai rappresentanti francesi espresse giudizi positivi soltanto su Mallet-Stevens e Auguste Perret.<sup>29</sup> Fu precisamente in quell'anno che Mallet-Stevens cominciò a dedicarsi al

---

28 Robert Mallet-Stevens, *Dix années de réalisation en architecture et décoration*, pref. di Maurice Raynal, Ch. Massin & Cie, Paris 1930, np.

29 Gli articoli dal tono molto critico verso i progetti realizzati in occasione dell'evento, furono pubblicati sulla rivista olandese "Het Bouwbedrijf", cit. in Giovanni Fanelli, *De Stijl*, Laterza, Bari 2006, p. 87



18

Pavillon pour le Syndicat d'initiative de  
Paris, Exposition Internationale des Arts  
Décoratifs, Paris 1925

19

Jardin et arbres en ciment armé,  
Exposition Internationale des Arts  
Décoratifs, Paris 1925

20

Pavillon des renseignements et du  
tourisme, Exposition Internationale des  
Arts Décoratifs, Paris 1925



progetto per la rue Mallet-Stevens (1925-1934).

Successivamente alla realizzazione di questo progetto egli continuò con successo la sua carriera di architetto occupandosi in molte occasioni di architettura di interni per attività commerciali.

Nel 1927 al Salon d'Automne presentò un padiglione diviso in due parti: un abitacolo per ospitare un'attività commerciale e una torre per mostrare le informazioni stradali. Nello stesso anno realizzò il progetto del Garage Alfa Romeo dove utilizzò travi in cemento armato per coprire la luce della grande sala senza punti di appoggio intermedi.

I lavori più importanti del periodo successivo furono:

1928: tre negozi di calzature per la Ditta Bally a Parigi.

1927-1928: il Casino de Saint-Jean-De Luz, un edificio di grandi dimensioni che nella lista dei suoi lavori fu considerato secondario.

1928-29: l'abitazione Gompel a Parigi; un intervento di ristrutturazione di un edificio esistente adattato dall'architetto ad un linguaggio modernista. Sempre nello stesso biennio progettò un edificio per appartamenti in rue Mechain (Parigi).

1929-32: la villa Cavrois. Qui Mallet-Stevens ancora una volta, dopo villa Noailles, affrontò il tema della residenza di grandi dimensioni dove si rintracciano ancora i contenuti architettonici recepiti a partire dalle esperienze viennesi fino a "Wendingen" e "De Stijl".

1931: la casa-atelier per l'artista vetraio Barrilet; uno dei suoi collaboratori più assidui.

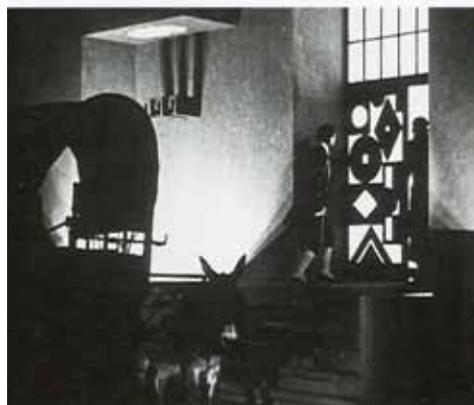
Negli anni '30 la carriera di Mallet-Stevens proseguì fra progetti, realizzazioni e partecipazioni ad esposizioni d'architettura. Continuò ad essere presente nelle sedi collettive in cui il dibattito sull'architettura era attivo e nel 1929 insieme ad altri artisti diede origine a l'Union des Artistes Modernes (U.A.M.), il cui obiettivo era quello di divulgare i lavori degli esponenti del gruppo attraverso iniziative pubbliche.

1939: il Pavillon de la Presse et de la Publicité all'Exposition du Progrès Social a Lille fu l'ultimo progetto di Mallet-Stevens.

Ancora una volta il conflitto bellico fu causa dell'interruzione dell'attività.

### *L'esperienza nell'ambito cinematografico (1920-1928)*

Gli anni '20 videro aggiungersi ai condizionamenti derivati da un confronto con le ricerche contemporanee olandesi, il contributo prezioso scaturito dalle riflessioni maturate attraverso l'esperienza come scenografo per il cinema.



21  
 Fotogramma del film Le  
 Secret de Rosette Lambert,  
 de Raymond Bernard, 1920

22  
 Fotogramma del film  
 L'inhumaine de Marcel  
 L'Herbier, 192

L'ambiente cinematografico, per il quale lavorò dal 1921 al 1928, costituì per Mallet-Stevens un luogo di ricerca privilegiato e le sperimentazioni e riflessioni consentite dal binomio cinema-architettura contribuirono a determinare il suo orientamento teorico di progettista.

Complessivamente collaborò come scenografo in circa venti pellicole.

La sua prima realizzazione scenografica fu per il film *Le secret de Rosette Lambert* (1920) [22] diretto da Raymond Bernard sotto la supervisione di Henri Diamant-Berger, mentre l'ultima del 1928 fu per *Le tournoi (dans la cité)* diretto da Jean Renoir. Fra le collaborazioni più importanti resta quella con Marcel L'Herbier nel film del 1923-24 *L'inhumaine*, per il quale realizzò le scenografie delle case, in esterno, dei due protagonisti.[23]

L'approdo di Mallet-Stevens al mondo del cinema fu la conseguenza della sua frequentazione degli ambienti in cui circolavano artisti, intellettuali e cineasti. La sua attiva partecipazione era al *Club des Amis du Septième Art*<sup>30</sup>. L'associazione, che vide la presenza di numerosi personaggi sensibili al mondo dell'arte come Abel Gance, Jean Cocteau, Tristan Bernard, Jean Epstein, aveva l'obiettivo di "proclamare l'essenza artistica dell'opera cinematografica", ed elevarla allo stesso livello delle altre arti e con esse instaurare un rapporto di reciproco scambio.<sup>31</sup>

Nel 1922 il Club cominciò a pubblicare una rivista "La Gazette des Sept Arts" nella quale ciascuna arte aveva un rappresentante e Mallet-Stevens venne coinvolto come rappresentante della sezione architettura<sup>32</sup>.

Diverse furono le occasioni in cui Mallet-Stevens fu coinvolto per promuovere e sostenere le intenzioni della rivista e dell'associazione, le scenografie che gli erano state commissionate sia per i film, sia per le manifestazioni di sensibilizzazione, gli consentirono di diventare un referente esperto del linguaggio scenografico adatto alla nuova estetica cinematografica.

In questo periodo Mallet-Stevens si esprime anche con una discreta quantità

---

30 "Il cine-club Club des Amis du Septième Art" fu fondato nel 1920 da Ricciotto Canudo (1877-1923), il quale nel suo "Manifeste des Sept Arts", sosteneva che due sono le arti fondamentali: l'architettura e la musica. La pittura e la scultura sono complementari della prima; la poesia è lo sforzo della parola e la danza lo sforzo della carne per diventare musica. Il cinema, che riassume tutte queste arti, è l'arte plastica in movimento: la "settima", la quale contemporaneamente è partecipe delle "arti immobili" e delle "arti del tempo", delle "arti dello spazio" e delle "arti ritmiche" in Guido Aristarco (a cura di), *L'arte del Film, Antologia storico-critica*, Bompiani, Milano 1950, pp.270

31 Mario Verdone, *Drammaturgia e arte totale: l'avanguardia internazionale: autori, teorie, opere* Rubbettino, 2005, pp.125-135

32 Volpi, *Robert Mallet Stevens (1886-1945)*, op.cit., p.62

di scritti dedicati al cinema e pubblicati fra il 1921 e il 1929.

Le Décor<sup>33</sup> del 1929 è fra questi uno dei più importanti, in cui si percepisce come la sua consapevolezza di architetto e di scenografo si siano reciprocamente condizionate.

Mallet-Stevens non fu un teorico dell'architettura e la sua più consistente eredità non consiste nella quantità dei suoi contributi scritti ma piuttosto nelle opere architettoniche e scenografiche che ha realizzato.

Il materiale scritto consiste soprattutto in articoli di riviste e conferenze; le sue più importanti pubblicazioni sono soprattutto raccolte di immagini o disegni.

Mallet-Stevens morì a Parigi l'8 febbraio del 1945.

---

<sup>33</sup> Robert Mallet-Stevens, *Le Décor (conferenza del 1926)*, in "L'Art cinématographique", t. IV, 1929, in Odile Vaillant (a cura di), *Robert Mallet-Stevens/Le décor au cinéma* Séguier, Paris 1996, pp. 11-30

## **II LA RUE MALLET-STEVENSON**



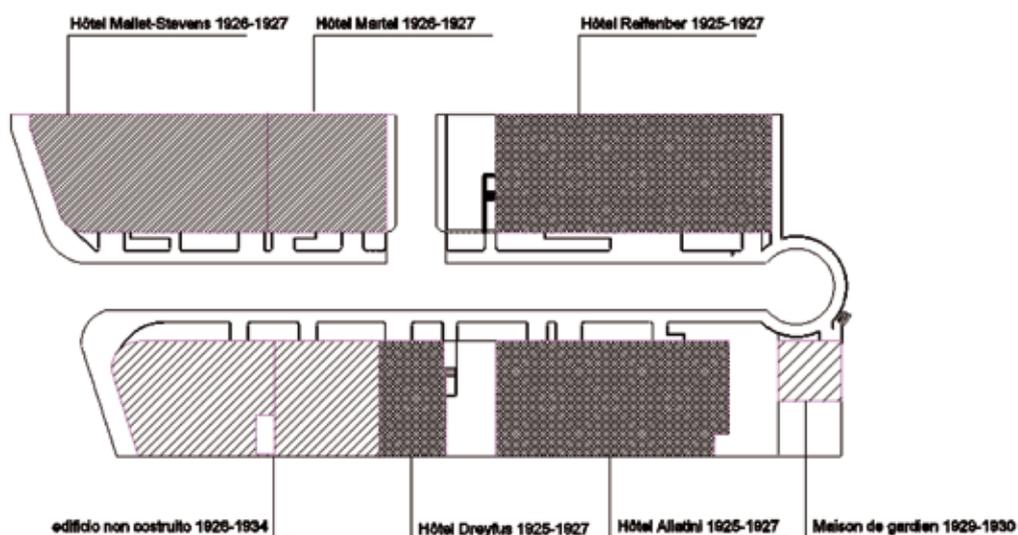
## CAPITOLO 1

### INDAGINE SUI PROGETTI

L'indagine sui progetti della rue Mallet-Stevens e il ridisegno degli edifici realizzati dall'architetto costituiscono la fase conoscitiva preliminare che ha permesso di definire lo strumento sul quale svolgere l'analisi critica.

L'atteggiamento di Mallet-Stevens prevedeva che alcune scelte fossero prese in cantiere, pertanto al fine di comprendere le sue intenzioni si è tentato di ricostruire la situazione del progetto originale inserendo le modifiche avvenute in fase di esecuzione riscontrabili sulle planimetrie prontamente pubblicate.





### 1.1 La rue Mallet-Stevens

La rue Mallet-Stevens fu realizzata in un periodo di tempo che va dal 1925 al 1929. L'area su cui Mallet-Stevens fu chiamato ad intervenire si trova ad Auteuil nella zona ovest della città di Parigi e apparteneva a Daniel Dreyfus, noto banchiere e Cavaliere della Legione d'Onore. Il proprietario era già domiciliato nella vicina rue de l'Assomption, in un terreno confinante con l'area destinata al progetto acquisita nel 1921 in occasione ad un'asta pubblica<sup>1</sup>.

Il rapporto fra il proprietario e l'architetto probabilmente venne agevolato dalle comuni conoscenze e cominciò con una collaborazione avvenuta nel 1924, quando Dreyfus commissionò a Mallet-Stevens la ristrutturazione dell'*Hôtel des Roches Noires a Trouville*<sup>2</sup>.

Ad Auteuil l'intenzione del committente fu quella di dar corso ad un'operazione immobiliare il cui ricavato gli consentisse la realizzazione di una casa all'interno della stessa lottizzazione.

La rue Mallet-Stevens venne inaugurata il 20 Luglio 1927, in presenza del Ministro del Commercio e dell'Industria Bokanowski, il Prefetto della Senna,

---

1 Prima del 1921 quest'area apparteneva a Marie Laure Bischoffsheim (1902-1970) sposata nel 1923 con Charles de Noailles (1891-1981). I due coniugi furono i primi committenti di Mallet-Stevens, per i quali, nel 1924, progettò la villa Noailles.

2 L'intervento di ristrutturazione dell'*Hôtel des Roches Noires* per mano di Mallet-Stevens, risale al 1924. In Olivier Cinqualbre (a cura di), *Robert Mallet-Stevens - L'œuvre complète* Edition du Centre Pompidou Paris, 2005, p.123.



#### numero civico e proprietà

- 6-4 hôtel Reifenberg
- 3-5 hôtel Allatini
- 7 hôtel Dreyfus
- 10 hôtel Martel
- 9-12 hôtel Mallet-Stevens
- 1 maison du gardien
- 11 hôtel non costruito
- 9 edificio per appartamenti non costruito

Chiappe, il Prefetto di polizia e di Fernand-Laurent Consigliere Municipale della città di Parigi. La cerimonia pubblica venne filmata dal cinegiornale Gaumont.<sup>3</sup>

Nel 1929 Dreyfus fece realizzare la piccola *maison du gardien*, mentre riguardo all'edificio previsto ad angolo con la rue du Docteur Blanche, Mallet-Stevens si limitò ad elaborare solo proposte progettuali.

L'iter dei permessi si divise in due fasi: la prima riguardò il progetto generale di suddivisione dell'area, mentre la seconda le richieste di costruzione dei singoli edifici.

La presentazione della pratica riferita al progetto di lottizzazione dell'area vide i primi documenti ufficiali nel 1925 il cantiere del primo edificio costruito, l'hôtel Reifenberg, ebbe inizio nel 1926.

Inizialmente le richieste riguardarono il frazionamento di un'area di 3.827 mq dalla quale si ricavò una nuova particella catastale con superficie di 2700 mq a sua volta suddivisa in cinque lotti edificabili serviti da una strada interna<sup>4</sup>.

Le singole particelle frazionate furono vendute a committenti legati all'ambiente artistico che l'architetto frequentava<sup>5</sup> per i quali progettò le rispettive residenze, concepite con programmi specifici.

Oltre a Dreyfus, che si assegnò l'edificio da realizzarsi al numero civico 7, si aggiunsero la famiglia dell'architetto Mallet-Stevens al numero 12, i fratelli scultori Jan e Joël Martel al numero 10, i coniugi Reifenberg, lui impresario agricoltore e lei musicista di pianoforte ai numeri 6-4 e il cineasta Allatini con consorte ai numeri 3-5.

Successivamente, nel 1929, seguì la costruzione di un piccolo edificio destinato ad ospitare il guardiano del parco privato posto in adiacenza alla lottizzazione. Il parco venne realizzato sulla particella residua dell'intera area, e quindi non coinvolta nell'intervento di costruzione ma sempre in proprietà dello stesso Dreyfus.

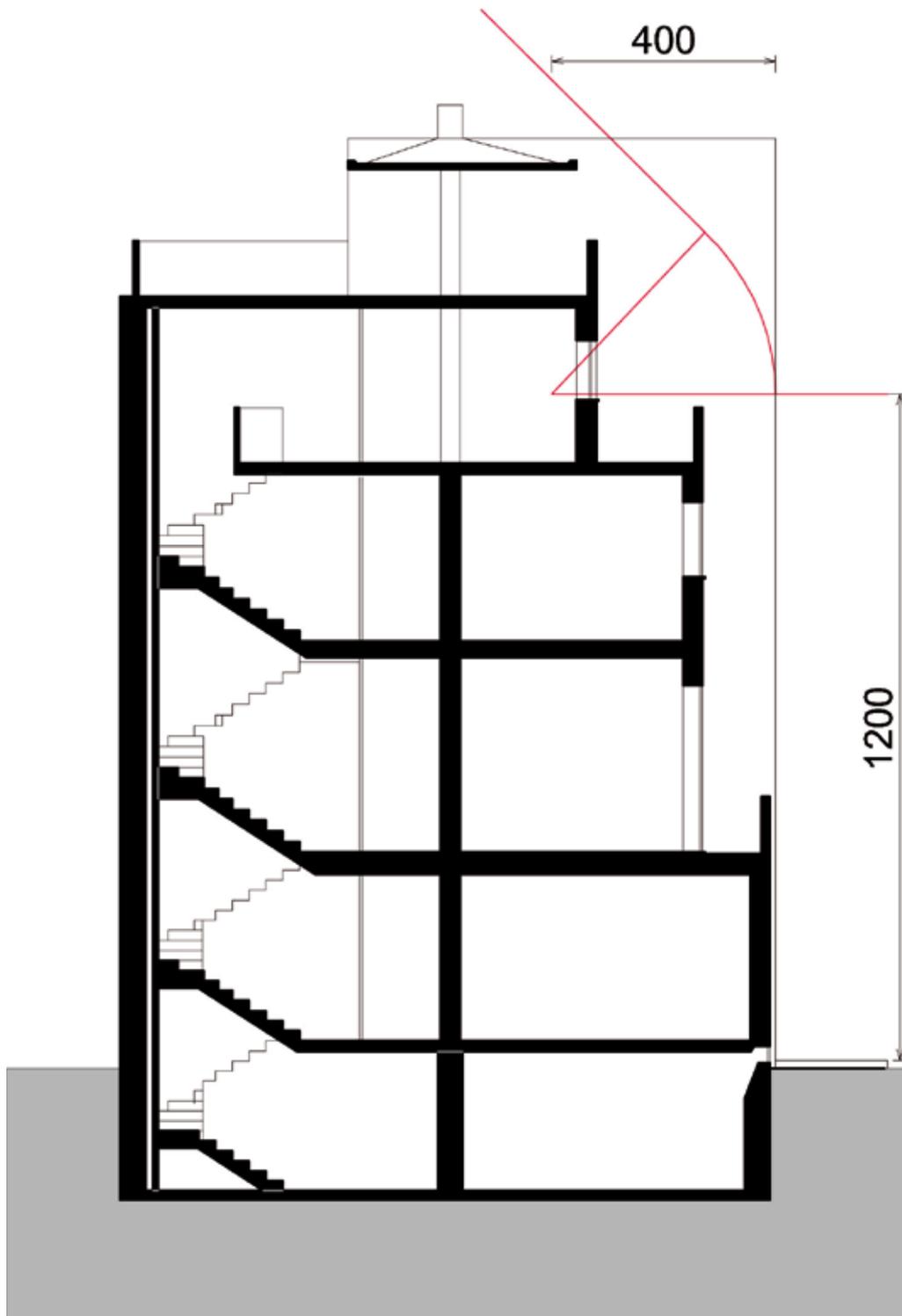
Fra i documenti allegati alla richiesta di lottizzazione approvata in prefettura il 12

---

3 Le immagini girate per il cinegiornale sono visibili presso il Forum des Images, Paris Actualités Gaumont 1927 mai juillet, sélection *Forum des images, actualités 1927 muet noir et blanc* 44min, Collection parisienne.

4 Nei primi documenti l'ubicazione dell'intera area è indicata in rue du Docteur Blanche n°9.

5 Bruno Dupont, *La rue qui montrait son cube*, In Jean Pierre Lyonnet *Robert Mallet-Stevens architecte* ed. 15 square de Vergennes, Paris 2005,p.126



3  
Sezione hôtel  
Reifenberg,  
ridisegno documento  
Coupe en face 362  
[All. 2], disegno a  
cura dell'autore

settembre 1925 si trova una sorta di *regolamento edilizio*<sup>6</sup> in cui si definiscono le norme alle quali il progetto e gli acquirenti delle singole particelle dovevano sottostare.

Il documento riporta le firme dei diversi proprietari e ciò lascia dedurre che già all'origine della richiesta di lottizzazione i diversi acquirenti fossero tutti noti e coinvolti nelle scelte generali del progetto.

Nel novembre del 1926 venne costituito un sindacato dei proprietari<sup>7</sup> per la regolamentazione della via e delle parti in comune.

Le indicazioni contenute all'interno del regolamento del 1925 sono interessanti perché consentono di mettere in luce come alcune intenzioni progettuali fossero chiaramente stabilite già all'origine dell'intera operazione.

Il documento, oltre a fornire tutta una serie di informazioni relative ai vincoli e agli ingombri edificatori, consente di apprendere che il lotto originario di proprietà Dreyfus era più esteso rispetto alla porzione coinvolta dalle nuove costruzioni, che la strada era classificata come pubblica e che la proprietà si riservava la possibilità di proseguire l'eventuale estensione della strada sulla particella adiacente:

*“il venditore (...) si riserva espressamente il diritto di estendere questa strada, se lo desidera, tramite la proprietà appartenenti a lui e rimanenti. Tutti gli acquirenti avranno su questa strada, ogni giorno ha i diritti, e alla fine, come una strada classificata, il venditore sentito dire che la strada è aperta al traffico una strada, a meno che l'acquirente può pretendere di avere alcun diritto di proprietà di questo argomento. La redditività attesa di giudizio di questa strada sarà effettuata dal venditore (...)”*<sup>8</sup>

Il disegno della planimetria di insieme mette in evidenza le divisioni delle singole pertinenze, le zone verdi, le aree edificabili, l'ingombro dei marciapiedi e delle strade. La sede stradale che attraversa longitudinalmente l'area è larga

---

6 Il documento dal titolo *Cahier des Charge* è datato 12 settembre 1925 e si trova all'Archives des Paris Vo 11- 2011 ( All.3)

7 Un documento riporta la convocazione dei proprietari presso lo studio dell'architetto, in data

8 novembre 1926, con all'ordine del giorno: stabilire il modello dei lampioni esterni e la loro collocazione, la numerazione e le targhe della strada, la definizione dei marciapiedi, in Olivier Cinquabre (a cura di), *Robert Mallet- Stevens - L'œuvre complète* op. cit. p.123

8 *“le vendeur (...) il se réserve expressément la faculté de prolonger cette rue si bon lui semble au travers de la propriété lui restant appartenir. Tous les acquéreurs auront sur cette rue tous droits à jour, vue et issue comme une voie publique classée, le vendeur entendant que cette rue soit ouverte à la circulation comme une voie publique, sans que les acquéreurs puissent prétendre avoir aucun droit privatif à ce sujet. La mise en état de viabilité de cette rue sera faite par les soins du vendeur (...)”* in *Cahier des Charge* 12 settembre 1925. (All.3)

4.80 metri, due fasce di laterali di 1,20 metri formano i marciapiedi. Entrambi i percorsi carrabile e pedonale si estendono per 70 metri e terminano in una piccola rotonda con un diametro di 10 metri che consente l'inversione di marcia degli autoveicoli. Fra il marciapiede e i fabbricati è ricavata una fascia di verde lungo tutto il tratto di strada la cui proprietà è legata agli edifici<sup>9</sup>. [2]

La proprietà della strada e del marciapiede, ceduta da Dreyfus alla Ville de Paris, la fece classificare come strada di carattere pubblico.

Una porzione di terreno larga 6 metri, che separa le proprietà Martel-Reifenberg, permette tuttora l'accesso al terreno adiacente.

Questa particella all'epoca della partizione dell'intera area venne venduta alla signora Viongraffeuil, proprietaria del terreno adiacente. Essa costituisce un breve tratto di strada che si innesta in senso ortogonale alla rue Mallet-Stevens e che permette di accedere al terreno a fianco.

In un documento del 16 giugno 1927 in cui si chiariscono gli accordi fra i proprietari Martel e la Ville de Paris per la regolamentazione dell'uso della particella soggetta a servitù, è allegata una planimetria del 1925 dalla quale risulta che la proprietaria di questa fascia di terreno è la signora Viongraffeuil. Nel documento si precisa che la porzione di terreno è utilizzata come via di accesso ed è inedificabile<sup>10</sup>.

Mallet-Stevens nel documento di descrizione dei *lavori di viabilità*<sup>11</sup> allegato ai progetti non precisò i materiali da utilizzare nè le caratteristiche architettoniche degli edifici, ma si limitò solo a dare indicazioni circa la regolamentazione delle parti in comune, come ad esempio le dimensioni dei marciapiedi e la disposizione dell'illuminazione pubblica.

La definizione di *hôtel particulier*<sup>12</sup> era pertinente per una residenza del tipo

---

9 Dai documenti catastali attuali le misure delle fasce laterali destinate a verde non sono equivalenti e l'ingombro degli edifici non è rigorosamente corrispondente alle planimetrie di progetto, non si conosce la ragione di questa incongruenza mai evidenziata nelle planimetrie originali. (All.21)

10 Documento presente nel dossier Archives des Paris [Vo 11- 2011 n°10 rue Mallet-Stevens (1)] (All.7)

11 *Devis descriptifs des travaux de viabilité*, presente nel dossier all'Archives des Paris [Vo 11- 2011 ( All.4)]

12 "L'*hôtel particulier* è una tipologia residenziale destinata alle classi più agiate, che comincia a diffondersi, a partire dal XII secolo, in alcune città della Francia. Nel 900' l'*hôtel particulier* si configura come un blocco monolitico aperto verso la strada, la cui distribuzione funzionale è simile a quella dell'edificio residenziale ottocentesco; i servizi sono generalmente collocati al piano terra e /o nel seminterrato, mentre ai piani superiori sul lato giardino le camere, e sul lato strada, gli spazi di soggiorno e rappresentanza" in Cristiana Volpi, *Robert Mallet Stevens (1886-1945)*, Electa, Milano 2005 p.130

“*casa privata ad uso di abitazione borghese*”<sup>13</sup> in cui ogni proprietario poteva dar corso in maniera autonoma al programma abitativo all’interno del proprio lotto secondo una distribuzione organizzata su quattro livelli fuori terra.

I vincoli adottati per gli ingombri volumetrici e le altezze ricalcano quelli prescritti dal regolamento urbanistico valido per il centro della città la cui legge di riferimento risaliva al 13 agosto 1902<sup>14</sup>.

In particolare, nella rue Mallet-Stevens il limite dell’altezza dei fabbricati non poteva superare i 12 metri più un ulteriore piano arretrato desunto da una linea ideale che intercettava un arco di cerchio di 45 gradi di ampiezza. [3]

I regolamenti urbanistici, nonostante i vincoli rigorosi, consentirono comunque a Mallet-Stevens di realizzare un insieme uniforme di edifici e, al tempo stesso, articolati e diversi fra loro.

I primi edifici ad essere costruiti furono quelli di proprietà Reifenberg, Allatini e Dreyfus e successivamente, nel medesimo periodo temporale, quelli di proprietà Martel e Mallet-Stevens.

Tutti gli edifici si affacciano sulla via principale con il lato più lungo, unica eccezione è l’hôtel Dreyfus dove è il lato corto ad essere prospiciente la strada. L’intervento si presenta come un insieme di edifici che di fatto interagisce con tre strade: rue Mallet-Stevens, rue du Docteur Blanche e il tratto soggetto a servitù posto tra l’hôtel Reifenberg e Martel.

Gli accessi ai singoli edifici furono pensati direttamente dalla strada principale tranne per l’hôtel Dreyfus e per la proprietà Reifenberg, per chi entra dall’ingresso di servizio, per i quali l’accesso avviene dall’adiacente cortile.

Tutti gli edifici, tranne la *maison de gardien*, si sviluppavano su quattro piani fuori terra. La distribuzione verticale interna costituì uno dei temi architettonici più significativi che l’architetto affrontò attraverso un dispositivo spaziale che dai vestiboli d’ingresso, collocati a livello della strada, si articola fino a raggiungere l’ultimo livello.

Anche il tema del verde fu un elemento fondamentale per Mallet-Stevens, infatti egli lo inserì con cura nelle fasce libere fra gli edifici e i percorsi, sottolineando il valore dello spazio di mediazione tra le varie parti.

Durante il periodo in cui vennero realizzati gli hôtel lavorava nello studio di

---

13 “*hôtel prive a usage d’habitation bourgeoise*” questa definizione è quella riportata nei documenti presentati per l’autorizzazione a costruire gli edifici della rue Mallet-Stevens. Archives des Paris [Vo 11- 2011]

14 Il principale autore di questa norma fu Louis Bonnier *architecte-voyer* de la Ville de Paris. Il regolamento prevedeva il rispetto di un rapporto tra l’altezza dell’edificio, il volume delle parti costruite e non (strade, cortili). L’obiettivo era quello di favorire la circolazione dell’aria.

Mallet-Stevens l'architetto armeno Gabriel Guevrekian che, oltre a collaborare con lui nella progettazione, si occupò anche della direzione dei lavori.

Oggi, dopo 80 anni dalla realizzazione della rue Mallet-Stevens, la condizione dell'originario intervento risulta in alcune parti alterato da ampliamenti e modificazioni che hanno interessato sia gli interni che gli esterni. Invece il disegno e l'organizzazione planimetrica dell'intervento con l'ingombro dei singoli edifici non ha subito grosse trasformazioni, tranne la casa del guardiano la quale è stata inglobata in un ampliamento successivo che ne ha modificato i caratteri originali.

L'edificio Martel è l'unico a non avere subito trasformazioni e oggi si presenta come un'opera ancora autentica negli spazi, nella loro distribuzione e nei materiali, tutt'altro che altri sono stati oggetto di modifiche rispetto alla situazione originaria.

La rue Mallet-Stevens dal 1992 è stata inserita nel catalogo del Patrimonio Storico Francese e dal 2000 è soggetta a un regolamento di protezione<sup>15</sup> i cui vincoli riguardano in particolare l'intero edificio Martel (n°10) e lo spazio esterno della strada, compreso i volumi e gli interni degli edifici nelle parti originali, sulle quali alcune superfetazioni sono state realizzate negli anni '50.

I contenuti della rue Mallet-Stevens si esprimono su due piani di lettura: uno generale in cui tutti gli edifici sono compresi all'interno di un progetto complessivo inteso come unitario; l'altro, più particolare, riguarda i singoli edifici che in maniera autonoma partecipano alla scena della strada, ricalcando quanto Mallet-Stevens scriveva nel 1927:

*“Questi hôtels hanno ciascuno un programma speciale, sono molto diversi gli uni dagli altri ma concepiti con lo stesso spirito al fine di creare una unità”<sup>16</sup>.*

<sup>15</sup> La rue Mallet-Stevens è stato classificato Monumento Storico nel 1992.

Le varie parti sono soggette a protezione e classificate come segue:

Facciate e tetti della casa del custode (con l'eccezione della sopraelevazione), il suolo della parcella, situato al n°1, rue Mallet-Stevens e n°2, impasse AH 16 (16-01 aka. BT 81).

Tutti gli hôtel facciate e tetti (con l'eccezione delle altezze).

Il suolo del registro integrante della costruzione del n°3-5, rue Mallet-Stevens (aka. 16-01 BT 20), la sala di ingresso, le scale che servono piani di origine e l'ascensore e il pavimento del registro integrante della costruzione a 4-6, rue Mallet-Stevens (aka. 16-01 BT 26).

Il suolo del terreno di proprietà situato al n° 7, rue Mallet-Stevens (aka. 16-01 BT 21).

Parcella di terreno di proprietà situato al n°10, rue Mallet-Stevens (aka. 16-01 BT 25), facciate e tetti, il vestibolo d'ingresso e le scale che servono piani di origine.

Il suolo del terreno registro della proprietà al n°12, rue Mallet-Stevens e n°9, rue du Docteur Blanche (aka. 16-01 BT 24). Suolo di rue Mallet-Stevens (aka. 16-01 BT 90).

<sup>16</sup> “Ces hôtels ayant chacun un programme spécial, sont très différents les uns des autres mais conçus dans un même esprit afin de créer une unité” in: Robert Mallet-Stevens, *une rue nouvelle à Paris*, in “Art et Industrie”, n°3, mai 1926, p.11

Il ridisegno dell'insieme delle case della rue Mallet-Stevens si è basato sulla interpolazione di diverse fonti documentarie:

le **Tavole di progetto** degli *hôtels particuliers* presentate da Mallet-Stevens alla *Préfecture du departement de la Seine de la Ville de Paris* per ottenere l'autorizzazione a costruire;

i **Documenti** presentati dallo stesso autore alla *Préfecture du departement de la Seine de la Ville de Paris* per l'ottenimento della autorizzazione al progetto di lottizzazione dell'area e per l'autorizzazione a costruire dei singoli progetti.

Le **planimetrie** pubblicate, dopo la realizzazione dell'intervento, nella rivista "Mobilier et décoration", dell'agosto del 1927, alle pagine 41-50, accompagnate da uno scritto di G. Remon dal titolo *Architecture nouvelle. Mallet-Stevens, architecte*.

Le descrizioni dei singoli hôtel viene svolta nelle sezioni successive seguendo l'ordine cronologico di realizzazione.





1  
Hôtel Reifenberg,  
stato 19272

### *1.2 Hôtel particulier Reifenberg (1925-1927)*

L'hôtel Reifenberg fu il primo ad essere costruito. L'iniziale versione del progetto, in cui è riportata la data del 12 ottobre 1925, fu in un primo momento respinta e successivamente approvata nel luglio del 1926.

Il motivo che ostacolò l'approvazione riguardava il limite dell'altezza del fabbricato dove il blocco scala eccedeva rispetto ai limiti imposti dal regolamento<sup>1</sup>.

Dopo numerosi ricorsi e lettere giustificative, Mallet-Stevens riuscì ad ottenere il permesso per costruire in deroga alle norme originarie trasferendo tale diritto sulla regolamentazione del vano scala anche sulle altre proprietà.

Questo hôtel negli anni ha subito rilevanti interventi che hanno modificato alcune parti: in particolare sono stati chiusi gli spazi aperti dell'ultimo piano di copertura, è stato realizzato un quinto piano abitabile e sono stati trasformati gli spazi interni. Recentemente l'intero edificio è stato oggetto di un restauro che ha ripristinato in parte i colori e i materiali originali. [2]

La superficie della particella è di circa 500 mq di cui più della metà sono occupati dalla costruzione. I numeri civici assegnati a questo hôtel sono due il numero 4 e 6, con due accessi indipendenti.

Mallet-Stevens realizzò quattro livelli fuori terra più un quinto coperto da pensiline e uno interrato. L'edificio a pianta rettangolare ha un lato cieco sul retro ed è servito sui lati corti da due aree verdi annesse all'abitazione. Questo hôtel fu concepito

---

<sup>1</sup> Per questa ragione Mallet-Stevens presentò alla Prefecture de Paris un disegno particolare della sezione dove mise in evidenza il profilo dell'edificio (All.2)



2  
Hôtel Reifenberg,  
stato 2009

per soddisfare le esigenze di Hélène Reifenberg amante della musica oltre che cantante. Agli ambienti connessi alle normali necessità abitative si dovevano coniugare alcuni spazi adatti allo svolgimento di concerti per un pubblico ristretto. Secondo questa impostazione le dimensioni e gli effetti spaziali erano pensati per riprodurre specifici ambienti, che a partire dall'ingresso con il grande vestibolo quadrato nel quale un piccolo gruppo di persone poteva essere accolto come in un teatro, proseguiva fino alla sala per ricevimenti e piccoli concerti.

A ridosso del lato cieco una corte interna permetteva alla luce, proveniente da nord-est, di illuminare gli ambiti interni di distribuzione.[3]

Al piano interrato erano predisposti gli ambiti di servizio, al piano terra il doppio garage, i locali per la servitù e gli ingressi. Al piano primo si distribuivano le stanze della zona giorno con la camera da letto della proprietaria, mentre al secondo piano e al terzo erano previste le stanze da letto per gli ospiti. L'ultimo livello diventava un grande spazio aperto attrezzato, dotato di pensiline di copertura appoggiate agli elementi verticali delle canne fumarie che nell'insieme davano corpo a volumi semiaperti. L'organizzazione interna non presentava particolari articolazioni spaziali e tutti i livelli erano complanari disposti su un'altezza omogenea. Le scale di distribuzione erano due, equamente disposte rispetto agli ambiti serviti. La scala principale utilizzata dai proprietari e dagli ospiti si innesta direttamente all'ingresso principale collocato nell'angolo sud della casa. La seconda scala era soprattutto una scala di servizio ed era posizionata a ridosso del lato cieco.

L'ingresso principale era organizzato secondo un doppio sistema di pareti vetrate dotate di porte che insieme formano una sorta di disimpegno prima del vestibolo. Il serramento esterno si compone di un'apertura a pannelli scorrevoli in vetro ripartiti a moduli rettangolari. L'ingresso è protetto da una leggera pensilina trattata con gli stessi materiali del serramento che mostrano un evidente richiamo all'architettura giapponese.<sup>2</sup> La porta interna, posizionata ad un metro di distanza da quella esterna, è realizzata con una maglia di acciaio secondo un disegno geometrico ideato da Jean Prouvé e mosaicata in vetro da Barillet [4]. Gli stessi autori e con le medesime tecniche hanno realizzato la vetrata verticale che illumina la scala.[4]

La scala principale è stata realizzata con una soletta in cemento armato il cui intradosso è sagomato secondo il ritmo dei gradini dell'estradosso, questa idea della soletta scalettata è riproposta anche negli altri hôtel. [5]

---

<sup>2</sup> Il dettaglio della porta motorizzata che si apre si può vedere all'interno del film *La Sirène des tropiques* di Mario Nalpas e Henri Étievant, 1927, per questo film il regista ha scelto di girare alcune scene nello spazio esterno della rue Mallet-Stevens.



3-4-5  
Hôtel Reifenberg-  
Galleria, vestibolo, scala principale,  
stato 1929  
6  
Hôtel Reifenberg vetrata,  
stato 2008



1  
Hôtel Allatini, 1927

### 1.3 *Hôtel particulier Allatini (1925-1927)*

L'hôtel Allatini fu realizzato per Eric Moise Allatini, proprietario di una casa cinematografica, e la moglie Hélène Kann. I committenti, con la nuova residenza, intendevano soddisfare oltre le normali esigenze abitative anche la necessità di presentare proiezioni di film.

Nel dossier relativo a questa abitazione sono presenti due progetti uno con data dicembre 1925 e uno aprile 1926. Fra i due progetti non esistono sostanziali differenze, la prima soluzione fu respinta in quanto veniva contestato il fatto che alcune aperture avessero un affaccio diretto sull'area della vicina proprietà Dreyfus. Inoltre, i lavori ancora non terminati lungo la strada di lottizzazione non permettevano di iniziare il cantiere di costruzione dell'immobile.

Un accordo<sup>1</sup> fra le due proprietà Dreyfus - Allatini risolse il problema consentendo a questi ultimi di acquisire il diritto di affaccio sulla zona non edificabile della proprietà Dreyfus .

Nel corso degli anni l'hôtel Allatini ha subito trasformazioni che ne hanno modificato sia gli interni che gli esterni, attualmente è stato adattato per ospitare più unità immobiliari.

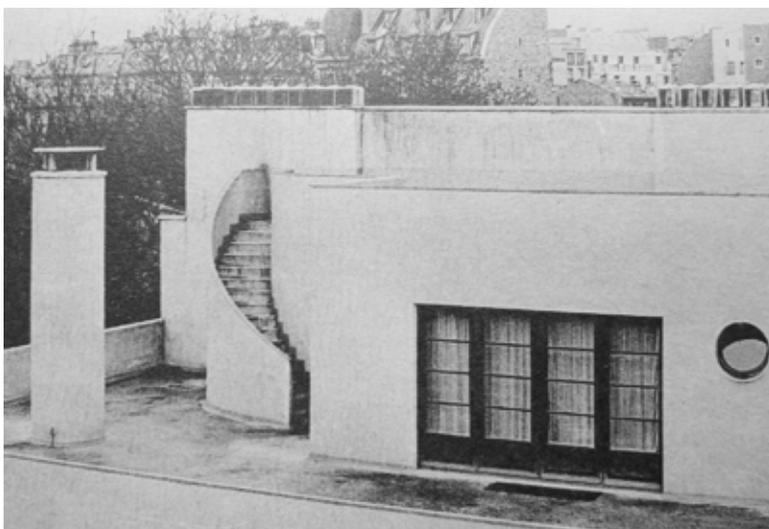
Fra gli edifici è quello che maggiormente ha subito la modificazione dell'immagine plastica ed articolata dell'edificio originario, nuovi volumi sono stati realizzati al posto delle terrazze con elementi e dettagli architettonici impropri. [1]

---

1 Il documento che riporta questo accordo è l'atto di compravendita della porzione di terreno che Allatini cede a Dreyfus conservato all'*Archives des Paris* (All.6) (All.8) (All.9)



2  
Hôtel Allatini, 2008



3  
H. Allatini  
vista dell'ultimo piano,  
Dix années de réalisation  
en architecture et  
décoration, 1929

La costruzione copre una superficie di 320 mq circa interposta fra due corti verdi di 5 metri di larghezza, di cui una è di proprietà Dreyfus e una dello stesso Allatini.

I numeri civici sono il n°3 e il n°5.

Questo edificio, composto da quattro livelli fuori terra più uno interrato, è per molti aspetti simile all'hôtel Reifenberg con il quale condivide la pianta di forma rettangolare allungata con tre lati liberi e uno ceco coincidente con il limite di proprietà.

Nella progetto originario il piano terra risulta essere diviso in due zone indipendenti ma comunicanti servite da due accessi: da una parte l'ingresso principale costituito dal vestibolo e dai vani accessori e dall'altra l'abitazione della servitù, le stanze di servizio e il garage.

Al piano primo il salone a doppia altezza raggiunge il secondo piano e nonostante sia sistemato a ridosso del lato ceco esso prende luce dalle grandi vetrate affacciate verso la strada grazie allo scarto del volume.

Sullo stesso piano sono ricavate le stanze della zona giorno adattabili ad ospitare un pubblico numeroso per eventuali proiezioni di film. La cabina di proiezione, facilmente raggiungibile sia attraverso la scala a chiocciola che dal ballatoio che si affaccia sul salone, si trova al secondo piano ed è orientata verso la grande vetrata posta a nord-ovest, sulla quale probabilmente era predisposto uno schermo che all'occorrenza veniva steso per la proiezione delle immagini cinematografiche.

Il secondo livello si affaccia sul primo attraverso un ballatoio che dalla scala conduce alle camere da letto e alla terrazza ricavata dall'arretramento del volume.

Il terzo livello è riservato a un soggiorno con annessa camera da letto e servizio, aperti su un'ampia terrazza che a sua volta, attraverso una scala esterna conduce all'ultimo piano di copertura utilizzato come spazio aperto. [3]

Mallet-Stevens in questo progetto aveva dato espressione al gioco plastico delle masse soprattutto in corrispondenza dell'angolo rivolto verso l'hôtel Martel, lasciando più sobrio e anonimo il resto dell'edificio.





1  
Hôtel Dreyfus,  
stato 1927

### *1.5 Hôtel particulier Dreyfus (1926-1927)*

L'hôtel Dreyfus è l'edificio che il proprietario del lotto di terreno originario si fece costruire dall'impresa costruttrice con il guadagno ricavato dall'operazione immobiliare.

Il primo progetto del dicembre 1925 [2] prevedeva un edificio di due piani e fu respinto dalle autorità competenti per ragioni legate all'insufficienza di alcune dotazioni prescritte dal regolamento urbanistico<sup>1</sup>. Il secondo progetto del 16 aprile 1926, corrispondente al progetto realizzato, riporta una modifica sostanziale che consiste nell'aggiunta di un piano che permette all'edificio di raggiungere i 12 metri di altezza previsti dal regolamento. [3]

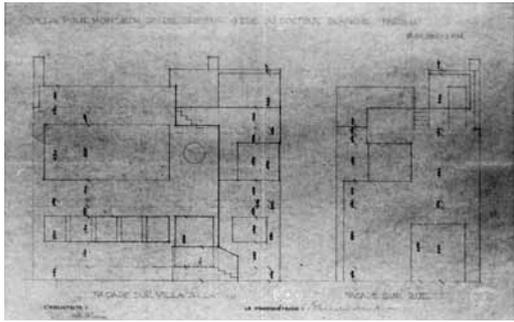
In un suo saggio Richard Becherer sostiene che l'aumento di un piano imposto dalla normativa urbanistica si rivelò per Mallet-Stevens un vantaggio, dimostrando la propria capacità di trasformare le sollecitazioni esterne in opportunità favorevoli per il progetto<sup>2</sup>.

Nel tempo anche questo edificio ha subito diverse trasformazioni ai piani alti.

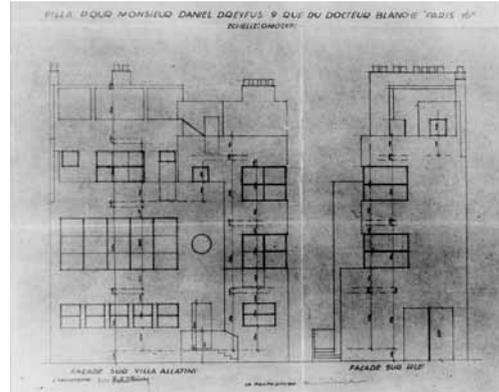
---

1 Il documento relativo alla mancata approvazione del progetto riporta le seguenti motivazioni: 1) I lavori di viabilità della strada non sono ancora terminati. 2) Il piano di canalizzazione non è datato. 3) Una camera al piano terra è inferiore ai 9mq. 4) In alcune stanze ad uso abitazioni non è presente la canalizzazione per i fumi [necessari per il riscaldamento ndr.]. Questo documento è datato 6 gennaio 1926e si trova all'Archives des Paris Vo-11 2011 [n°7 rue Mallet-Stevens (1)]

2 Richard Becherer, *Monumentality and the Rue Mallet-Stevens*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", n°1, 1981,p.51



2  
Hôtel Dreyfus,  
primo progetto



3  
Hôtel Dreyfus,  
secondo progetto



4  
Hôtel Dreyfus,  
stato 2008

Attualmente l'edificio non presenta sopraelevazioni o modifiche alle facciate, ma le terrazze al piano secondo e terzo sono state chiuse. [4]

Questo edificio ha un ingombro contenuto rispetto alle altre case, infatti la pianta a forma di rettangolo occupa una superficie di circa 80 mq con il lato più lungo corrisponde alla profondità del lotto mentre quello corto è prospiciente la via principale.

L'hôtel ha una pertinenza esterna costituita da una corte verde che lo separa dall'hôtel Allatini, questa porzione di particella, di proprietà Dreyfus, venne regolamentata da un accordo fra le due proprietà nel quale si stabiliva la possibilità di affaccio per entrambi<sup>3</sup>.

Il muro dell'edificio sul lato nord-ovest fu costruito sul limite del lotto in previsione di una costruzione da realizzare in aderenza.

La superficie della particella è di circa 160 mq di cui 80 mq sono occupati dalla costruzione. Il numero civico assegnato è il n°7, l'accesso pedonale si affaccia non direttamente sulla strada ma sul giardino adiacente. L'edificio era costituito da quattro livelli fuori terra di cui l'ultimo era parzialmente coperto.

Il programma del progetto per Dreyfus non prevedeva lo svolgimento di attività particolari, probabilmente l'obiettivo principale del proprietario era quello di realizzare un'abitazione che gli procurasse una rendita attraverso l'affitto.

Nel 1929 l'appartamento venne abitato dalla duchessa Élisabeth de Gramont (1875-1954), una nobile donna che gradiva muoversi negli ambienti mondani frequentati da artisti e letterati.<sup>4</sup>

Al piano terra oltre all'ingresso erano collocati i locali per la servitù, i servizi e il garage, al primo piano si organizzavano gli ambiti principali con un soggiorno, il bagno e la camera da letto, mentre al secondo piano erano collocate altre due camere da letto con servizi annessi. Al terzo e ultimo livello si apriva la terrazza parzialmente coperta da una pensilina appoggiata sul muro portante dell'edificio e su due sottili pilotis.

Le ridotte dimensioni della pianta distribuite su quattro livelli lasciano percepire una marcata vocazione verticale dell'intervento, caratterizzato, viceversa, da una ridotta presenza degli spazi distributivi orizzontali. I solai interni degli ultimi due piani si articolano su leggeri dislivelli ai quali le scale di collegamento si adattano.

---

3 Il documento che riporta questo accordo è l'atto di compravendita della porzione di terreno che Allatini cedette a Dreyfus, oggi conservato all'Archives des Paris (All.6)

4 Olivier Cinqualbre (a cura di), *Robert Mallet-Stevens - L'œuvre complète*, Edition du Centre Pompidou, Paris 2005, p.128

Esternamente le finestre ad angolo collocate lungo la strada principale costituiscono un chiaro dispositivo formale che caratterizza le facciate dell'edificio mettendo in evidenza il contrappunto fra i volumi in aggetto rispetto a quelli arretrati.



1  
Hôtel Martel,  
stato 1929

### *1.5 Hôtel particulier Jan et Jöel Martel (1926-1927)*

L'hôtel Martel è l'edificio simbolo della rue Mallet-Stevens, quello che più di ogni altro intervento esprime l'originale grado raggiunto dalla ricerca di Mallet-Stevens.

Questo edificio costituisce l'oggetto architettonico principale, sul quale nello svolgimento di questo lavoro ci si è maggiormente soffermati con l'obiettivo di evidenziare e verificare i contenuti architettonici<sup>1</sup>.

l'hôtel Martel è l'unico a non avere subito trasformazioni nel tempo, gli interventi di ristrutturazione che si sono succeduti sono sempre stati condotti nel rispetto del progetto originario, anche per quanto riguarda i materiali e i colori.

Internamente gli spazi sono rimasti quelli originali anche se le diverse unità abitative oggi appartengono a proprietari diversi.

La superficie del lotto è completamente coperta dalla costruzione la cui pianta ha una forma molto vicina alla figura del quadrato per una superficie complessiva di circa 180 mq di cui due lati sono coincidenti con altre proprietà.

L'hôtel al n°10 fu realizzato come atelier-abitazione per i fratelli Jan e Jöel Martel scultori, amici e collaboratori dell'architetto. Di questo progetto esiste una versione presentata alla Préfecture de Paris in data 11 maggio 1926 che non corrisponde totalmente all'opera realizzata e per la quale venne respinta l'autorizzazione a costruire in quanto carente di un documento richiesto, attinente il regolamento relativo alla servitù di passaggio sul tratto di strada

---

<sup>1</sup> Questo edificio ancora attualmente di carattere privato ospita la galleria d'arte "Galerie 54" nell'appartamento al primo piano, visitabile su appuntamento.



2  
Hôtel Martel,  
stato 2009



3  
Hôtel Martel atelier,  
stato 1929



4-5-6  
Hôtel Martel, interni  
appartamento piano  
primo, stato 2009



adiacente alla costruzione di proprietà di Viongraffeuil. L'accordo di servitù fu registrato il 6 giugno 1927<sup>2</sup>, il permesso, invece, fu ufficialmente ottenuto il 22 giugno del 1927 quando di fatto l'edificio era già completato<sup>3</sup>.

Nelle tavole del progetto che l'architetto presentò agli uffici preposti per l'approvazione, datate 11 maggio 1926, erano previsti cinque piani di cui uno interrato e quattro fuori terra. L'ultimo livello, parzialmente coperto da una pensilina, era concepito come spazio/solarium all'aperto. Nelle tavole di progetto, presentate alla Préfecture de Paris, parte del volume dell'ultimo piano, quello rivolto verso la proprietà Allatini, risulta arretrato rispetto all'ingombro dei piani sottostanti.

Di fatto il volume costruito su questo lato fu realizzato il linea a tutta altezza e in difformità con il progetto approvato. Si può ipotizzare che il progetto legale tenesse conto dei vincoli urbanistici legati all'altezza, visto che la particella di proprietà Viongraffeuil, sulla quale si affacciava, era soggetta a servitù e al regolamento di via pubblica.

La modifica fatta a lavori in corso si rese probabilmente necessaria per ragioni funzionali o formali.

La variazione delle quote e lo sfalsamento dei livelli dei singoli piani costituiscono il tema architettonico dominante dell'edificio, percepibile nella stessa misura sia all'interno che all'esterno. La quota di dislivello che regola gli sfalsamenti dei solai corrisponde alla metà dell'altezza di interpiano, circa 1,50 metri.

La scala cilindrica posta al centro del quadrato della pianta costituisce l'elemento principale di distribuzione verticale di tutto l'edificio.

Secondo Bonnefoi, in questa occasione, Mallet-Stevens ha saputo esplicitare un determinato rapporto fra la componente funzionalista e quella formalista manifestando un'alternanza che al "rigore, chiarezza e economia" sostituisce la "complessità" e il lusso<sup>4</sup>.

L'hôtel Martel, nei documenti relativi ai permessi di costruzione, era definito "una residenza ad uso borghese"<sup>5</sup> con annesso l'atelier per l'attività di sculture.

---

2 Il documento di questo accordo si chiama *Traite entre la Ville de Paris M. e M. Martel* (All.7)

3 I documenti relativi all'iter dei permessi di questo progetto sono conservati all'*Archives des Paris* Vo-11 2011 [n°10 rue Mallet-Stevens (1)]

4 Christian Bonnefoi, *Robert Mallet-Stevens, architecte (1886-1945)*, in "L'Information d'histoire de l'art", n.17, 1972, p.160

5 Questa definizione è riportata nella richiesta di Concessione di tutte le case della Rue Mallet-Stevens .



7  
Hôtel Martel, scala centrale,  
stato 2009



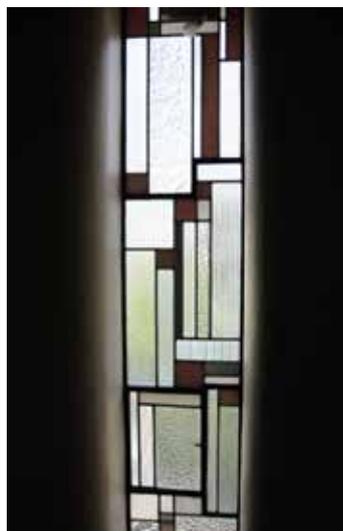
8  
Hôtel Martel, ultimo livello,  
stato 2009



9  
Hôtel Martel, torre esterna,  
scala  
stato 2009



10  
Hôtel Martel, scala centrale,  
stato 2009



11  
Hôtel Martel, vetrata di Louis  
Barillet, scala centrale,  
stato 2009

I due ambiti, residenza e atelier, erano comunicanti all'interno ma con accessi indipendenti dall'esterno.

Sebbene non sia corretto per questo edificio intendere la divisione per livelli come solai a quote uniformi, si propone comunque una lettura convenzionale suddivisa per piani.

Al piano terra si collocano gli ingressi dell'abitazione, dell'atelier e del garage, tutti disposti sul lato dell'edificio prospiciente la strada. Gli ambienti dell'atelier si distribuiscono a loro volta su tre quote diverse con altezze differenti. Internamente la zona dell'atelier è in comunicazione con gli appartamenti privati attraverso la scala centrale.

Al piano interrato, che occupa solo una parte della superficie coperta dell'edificio, vi sono collocati gli ambienti di servizio.

Al primo e secondo piano si trovano due appartamenti uguali con differenti terrazze. In entrambi gli appartamenti l'ingresso accede direttamente alla zona giorno posta alla quota inferiore, attraverso una scala di nove gradini, si raggiunge il livello superiore della zona notte.

Al terzo piano venne realizzato l'appartamento per la servitù. Rispetto agli appartamenti sottostanti Mallet-Stevens invertì la disposizione degli ambiti collocando l'ingresso e la zona giorno alla quota superiore e la zona notte alla quota inferiore.

La ragione di questa scelta fu probabilmente determinata dalla volontà di realizzare uno spazio aperto accessibile dalla zona giorno, reso possibile dall'arretramento del volume che, per ragioni di equilibrio delle forme, poteva essere realizzato solo sul lato est dell'edificio. [8]

Dal solaio di copertura, sfruttato come spazio all'aperto, si accede alla torre belvedere posta in continuità con il volume della scala centrale. [9]

Ogni piano è diviso in più livelli che permettono un'alternanza di relazioni fra il piano che precede e quello che segue, questo continuo e dinamico spostamento dei riferimenti altimetrici genera un esito disorientante di notevole effetto.

Alcuni elementi dell'edificio furono realizzati da noti collaboratori: la grande vetrata verticale della scala centrale fu realizzata dall'artista vetraio Louis Barillet, [11] Jean Prouvé disegnò la porta centrale di accesso alle residenze costituita da due ante scorrevoli [12], mentre il pannello ad elementi poliedrici specchiati posto all'ingresso è opera dei fratelli Martel. [10]

Alcuni disegni di dettaglio riportano gli schemi di montaggio della pavimentazione realizzata in piastrelle di ceramica colorata di dimensioni di 10x10 centimetri, utilizzata sia per rivestire i solai delle terrazze sia per alcune zone all'interno

12  
Hôtel Martel, porta  
ingresso, griglia di  
Jean Prouvé,  
stato 2009



13-14-15  
Hôtel Martel,  
schizzi per posa  
pavimentazione, 1926



della casa come ad esempio l'ingresso principale<sup>6</sup>. [13] [14] [15]

L'architetto progettò in dettaglio anche alcuni elementi di finitura, come le maniglie delle porte e parte dell'arredamento.

L'hôtel Martel costituisce un documento architettonico di notevole importanza che può ben rappresentare, quello spirito che animava la ricerca per un'architettura moderna nella Parigi di allora; una ricerca volta a "(...) riconsiderare la funzione e le relazioni strutturali degli elementi in tensione (...)"<sup>7</sup> come momenti qualificanti dello spazio.

---

<sup>6</sup> I disegni di studio sul montaggio della pavimentazione sono attualmente conservati al Centre Pompidou Mnam don. di M. e M.me Videlier Martel inv: AM 2005-2-100/368

<sup>7</sup> "(...) *reconsidérer la fonction et les relations des structure d'éléments en tension qualifiant de l'espace*", Claude Viè, Henri E. Ciriani, *L'espace de l'architecture moderne*, École d'Architecture de Paris-Belville, Rapport final de recherche, février 1989,.<sup>7</sup>





1  
Hôtel Mallet-Stevens,  
stato 1927

### 1.6 *Hôtel particulier Mallet-Stevens (1926-1927)*

Con questo edificio Mallet-Stevens realizzò la residenza per la propria famiglia e lo studio per la propria attività di architetto, ai quali furono assegnati due numeri civici: il 12 per l'*agence d'architecture* sulla rue Mallet-Stevens e il 9 per l'abitazione, alla quale si accede da rue du Docteur Blanche.

L'iter dei permessi per questo progetto fu particolarmente veloce, cominciò con una domanda di costruzione del 5 agosto 1926 per un *hôtel-privé*, depositato dalla signora Mallet-Stevens residente a Parigi al 236 di rue de Faubourg Saint-Honoré, la cui approvazione arrivò cinque giorni dopo<sup>1</sup>.

L'edificio si colloca in una posizione ad angolo posto tra la rue du Docteur Blanche e l'inizio della strada principale della lottizzazione, sul lato opposto termina con un muro posto in aderenza con l'edificio di proprietà Martel. In pianta si sviluppa per circa 230 mq coprendo totalmente la superficie del lotto. Al piano terra non ci sono giardini o zone verdi di pertinenza, gli unici ambiti esterni sono ricavati ai piani superiori grazie all'arretramento dei volumi.

Il tema dell'angolo fu uno dei temi principali che l'architetto ebbe modo di affrontare in questa circostanza vista la particolare posizione dell'edificio rivolto verso le due strade.

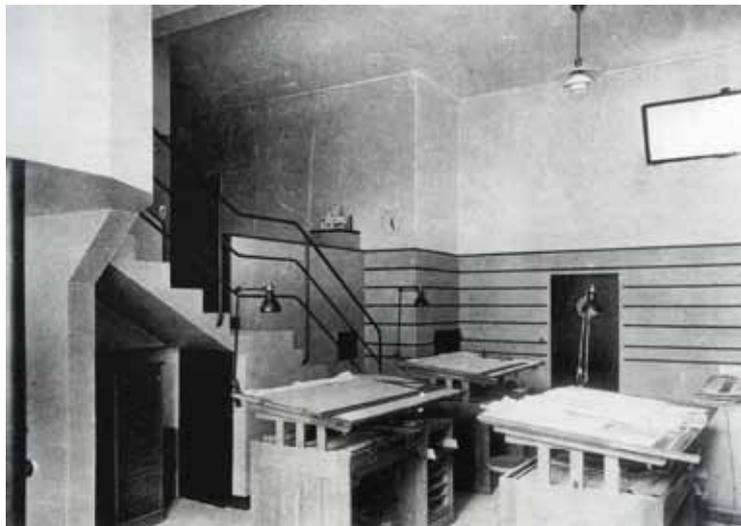
L'hôtel ha una pianta a forma trapezoidale di cui due lati sono cechi e coincidenti

---

<sup>1</sup> Le notizie riportate in merito ai permessi non sono presenti nel dossier all'Archives des Paris ma riportate in Olivier Cinqualbre (a cura di), *Robert Mallet-Stevens - L'œuvre complète*, Edition du Centre Pompidou, Paris 2005, p.132



2  
Hôtel Mallet-Stevens,  
stato 2009



3  
Hôtel Mallet-Stevens,  
agence dell'architetto,  
stato 1929



4  
Hôtel Mallet-Stevens agence  
dell'architetto,  
stato 2009

con le costruzioni limitrofe, fra cui l'hôtel Martel. Si affaccia alla luce e all'aria naturale solo attraverso i due lati prospicienti le strade esposti a nord-ovest e sud-ovest.

Il progetto realizzato da Mallet-Stevens contava in origine cinque livelli fuori terra più uno interrato, in tempi recenti sono stati sopraelevati altri tre piani che hanno alterato notevolmente la situazione originaria. [2]

Il piano terra dell'edificio costituisce una sorta di basamento sulla quale si appoggia un volume in elevazione con pianta a forma di "L". Lo scarto fra questi due volumi consente di ricavare una grande terrazza al primo piano sulla quale si affacciano oltre alla zona giorno della residenza anche gli ambienti dei piani superiori. Il sistema delle terrazze e dei volumi che si arretrano è un concetto plastico ricorrente che Mallet-Stevens utilizzò in tutti gli hôtel.

Il bow-window, realizzato sul margine dell'angolo sul lato che si affaccia sulla rue du Docteur Blanche, sporge oltre il margine dell'edificio a partire dal primo livello e fino al terzo. Questo dispositivo, collocato in quel particolare punto, risolve formalmente il punto d'incontro delle pareti nell'angolo attraverso il gioco dei volumi, dove l'avanzamento del corpo si contrappone allo scarto.

La zona pertinente allo studio dell'architetto comprendeva la maggior parte del piano terra ed era distribuita su più livelli sfruttando la quota ribassata del piano interno rispetto alla quota stradale esterna. [3-4]

L'illuminazione dello studio, che si sviluppava in sezione secondo una doppia altezza, avveniva attraverso una grande vetrata ripartite dal serramento in moduli rettangolari.

Come per l'hôtel Martel, l'atelier comunicava internamente con l'abitazione attraverso una successione di stanze che portavano all'ingresso principale della residenza, dove un'ampia scala conduceva i vari piani superiori.

L'ingresso era a sua volta dotato di vestibolo e stanze adiacenti di servizio.

Il trattamento delle superfici, l'uso raffinato dei materiali e la presenza significativa della scala sul cui intradosso della soletta è riportato il disegno della sagoma dei gradini, definiscono un alto grado di ricercatezza formale, degno di un ingresso prestigioso.

Il sistema di distribuzione orizzontale collocato sul lato cieco parallelo alla rue Mallet-Stevens serve gli ambienti ai vari piani prendendo luce da un cavedio interno.

Al piano primo vi sono disposte le stanze della zona giorno con il grande salone a doppia altezza illuminata da tre grandi finestre verticali disegnate da Barillet, la sala da pranzo i servizi e la cucina.

Al secondo piano si trovano le camere da letto e i servizi mentre al terzo piano erano previste le stanze per i domestici con un ampio solarium, in parte coperto



5  
Hôtel Mallet-Stevens agence dell'architetto-  
studio,  
stato 2009



6-7  
Hôtel Mallet-Stevens abitazione, terrazza  
esterna,  
stato 1929



8  
Hôtel Mallet-Stevens  
abitazione, sala pranzo,  
stato 1929



9-10  
Hôtel Mallet-Stevens  
abitazione, sala pranzo,  
stato 1929

da una pensilina, interposta fra il volume costruito e le canne fumarie.

Anche in questo edificio il sistema di distribuzione verticale delle scale definisce una molteplice possibilità di percorsi; oltre alla scala principale Mallet-Stevens predispose la scala di servizio e un'ulteriore scala fra il grande salone e la camera da letto.

Vari punti di vista si alternano fra interno e esterno grazie alla variazione delle altezze interne e dei volumi. Nella stanza da letto al secondo piano, raggiungibile dal soggiorno attraverso la rampa di scala a vista, erano ricavate due finestre uguali; di queste una si affacciava verso il paesaggio aperto e una sul vano interno a doppia altezza.[10]

La grande vetrata scorrevole che separa il soggiorno dalla terrazza produce un effetto di continuità spaziale reso ancora più suggestivo dalla variabilità delle quote dei solai. [6-7]



1  
Maison de gardien,  
1929

### 1.7 *Maison de gardien (1929-1930)*

La casa del guardiano fu l'ultimo edificio ad essere costruito nella via su progetto di Mallet-Stevens. La sua posizione era al margine dell'area lottizzata e incideva sulla proprietà Dreyfus adiacente.

Si trattava di un edificio di piccole dimensioni, realizzato due anni dopo l'inaugurazione della rue Mallet-Stevens e costruito per ospitare il custode del parco che Dreyfus realizzò sul resto della sua proprietà rivolta a sud-est verso rue de l'Assomption. Il permesso per costruire chiesto da Dreyfus fu presentato nel giugno del 1929 e fa riferimento a una "*costruzione a uso abitazione ad un piano al limite della zona non edificabile di rue Mallet-Stevens*"<sup>1</sup>.

Di fatto la piccola *maison* a cui fu assegnato il numero civico 1, si sviluppava su due piani e aveva la forma di un parallelepipedo regolare, con le facciate articolate solo dal disegno delle finestre, tutte diverse per ogni lato.

La disposizione interna prevedeva due camere da letto al piano terra e due al primo piano per un totale di quattro posti letto. Probabilmente oltre al custode del parco la casa serviva ad ospitare anche la servitù impegnata in altre mansioni.

La casa del custode in Rue Mallet-Stevens, venne acquisita dall'architetto Henri Gonthier che nel 1951-1953 ne modificò completamente l'aspetto e le caratteristiche volumetriche con un ampliamento in adiacenza, l'attuale n°1 bis di rue Mallet-Stevens. [2-3]

---

<sup>1</sup> "*construction a usage d'habitation a 1 etage a le limite de la zone non aedificandi di rue Mallet-Stevens*" questo documento si trova conservato all'Archives des Paris Vo-11 2011 [n°1 rue Mallet-Stevens]





1  
Hôtel particulier 11  
prospettiva  
secondo progetto  
1926

### 1.8 Edificio non realizzato (1926-1934)

Sul lato sud-ovest della rue Mallet-Stevens, sulla particella ad angolo fra rue du Docteur Blanche e rue Mallet-Stevens un'altra porzione dell'area lottizzata di proprietà Dreyfus ha visto l'avvicinarsi di diverse proposte progettuali firmate da Mallet-Stevens, ma di queste nessuna ha visto la realizzazione<sup>1</sup>.

Nel primo documento in cui si fa menzione a questa parte di terreno, presumibilmente antecedente al 1927<sup>2</sup>, si fa riferimento a un'area di 487,09 mq divisa in due parti alle quali sono stati assegnati rispettivamente due numeri civici 9 e 11.

La prima proposta progettuale proponeva un *hôtel particulier* da realizzarsi sull'estremità posta a nord – ovest del lotto al numero civico 11, composto da un piano interrato e quattro fuori terra.

Di questa versione esistono due tavole in cui sono disegnate le planimetrie dei quattro livelli fuori terra. [2-3]

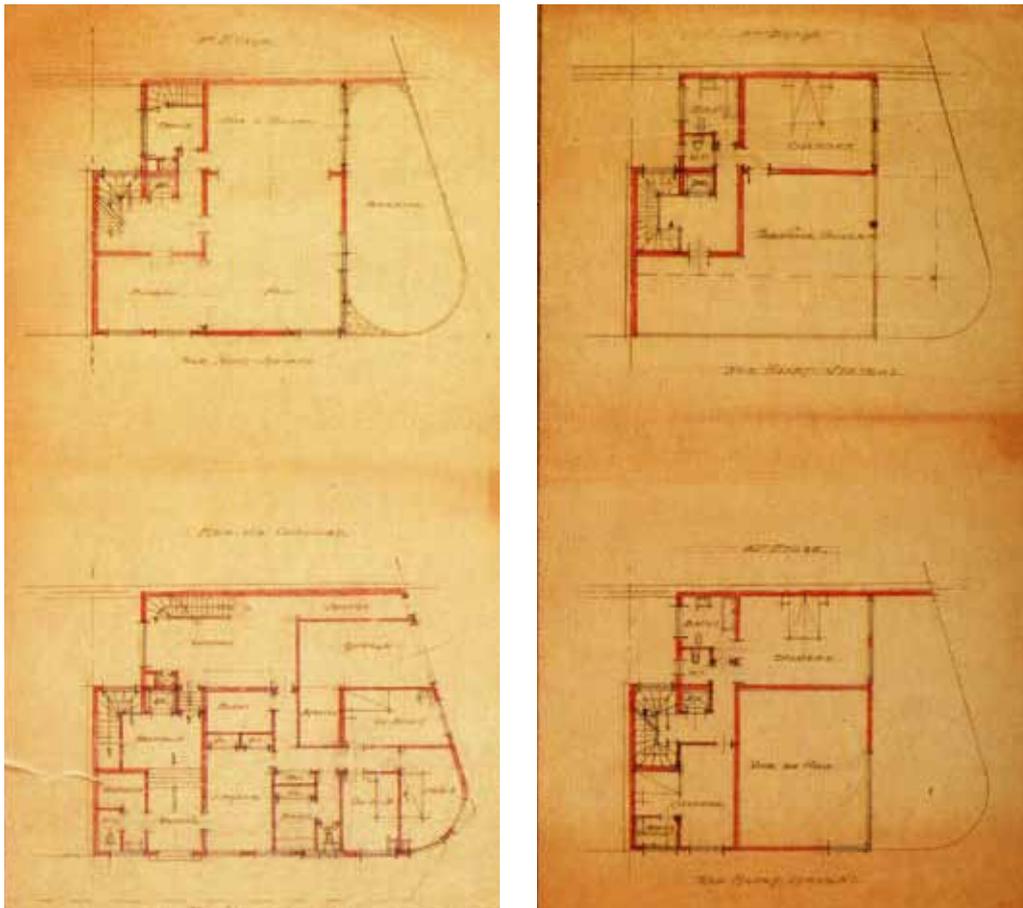
Al piano terra sono indicate: la cucina, raggiungibile da un ingresso indipendente e dotata di un montacarichi-portavivande per servire la sala da pranzo al livello superiore, le stanze di servizio, le camere per i domestici, e un garage accessibile dalla rue du Docteur Blanche.

Un doppio sistema di scale, posto a ridosso dei lati cechi e illuminate da un

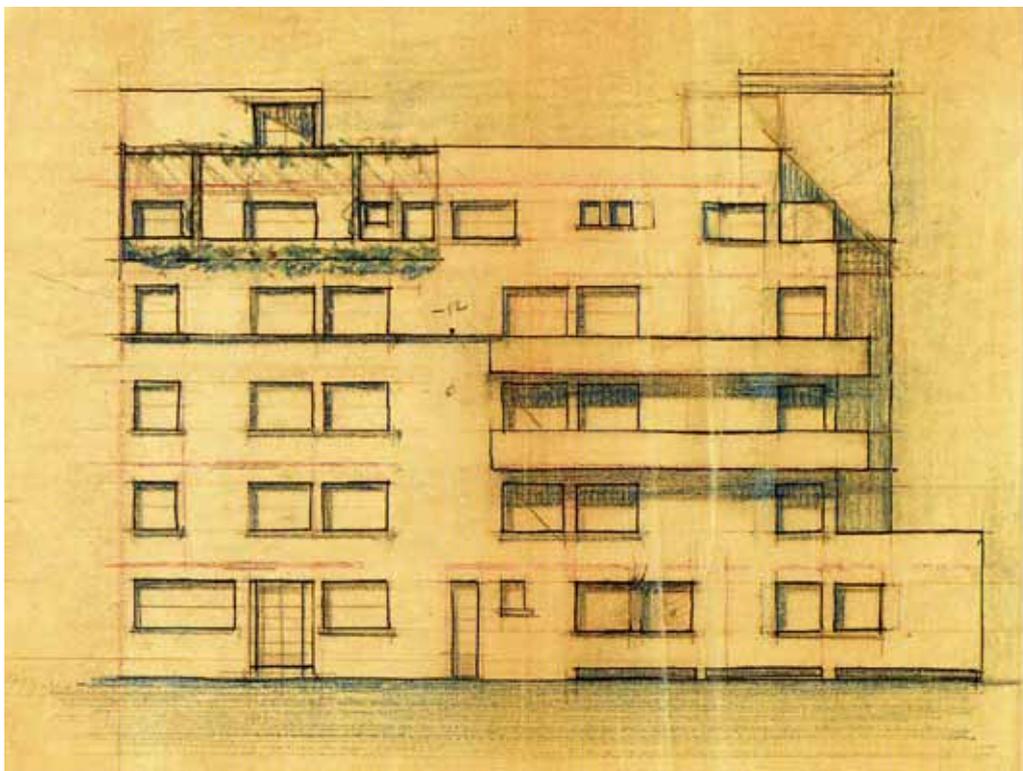
---

1 I disegni delle proposte progettuali relative a questa particella sono conservati al Centre Pompidou, Mnam.Cci, don. M.-J. Videlier Martel

2 Sul documento non è indicata la data ma l'intestazione dello studio dell'architetto di rue Vézelay, dunque precedente al trasferimento in rue Mallet-Stevens.



2-3  
Hôtel particulier 11  
planimetrie  
primo progetto  
1926



4  
Hôtel particulier 11  
prospetto  
terzo progetto  
1934

cavedio interno, consentono la distribuzione verticale all'interno dell'edificio. Al primo piano si apre un grande salone, di cui una parte a doppia altezza, che si affaccia sull'ampia terrazza ad angolo. Il doppio volume interno del salone viene reso evidente all'esterno attraverso la vetrata a tutta altezza esposta a nord - ovest.

Al secondo piano sono collocate le camere da letto con rispettivi servizi igienici, mentre al terzo piano una camera con bagno affacciata sul solarium.

Lo spazio aperto dell'ultimo livello è coperto parzialmente da una pensilina leggera che sporge oltre il margine del piano calpestabile, ricordando vagamente la soluzione che Lurçat realizzò con la casa Guggenbuhl (1927). [5]

La seconda proposta consiste in una prospettiva che mostra l'edificio nella sua consistenza volumetrica e che accorpa al primo progetto, dell'hôtel particulier al numero civico 11 (rue du Docteur Blanche), un edificio per appartamenti al numero 9 (rue Mallet-Stevens), pensato in adiacenza all'hotel Dreyfus. [1]

Il disegno volumetrico di questo hôtel riprende quello utilizzato per l'hôtel Mallet-Stevens: il piano terra occupa l'intera area mentre i piani superiori si arretrano consentendo di ricavare spazi all'aperto e di offrire una soluzione per l'edificio che gira l'angolo.

La terza proposta porta la data del 1934, di questo progetto esiste solo il disegno di un prospetto su rue Mallet-Stevens, nel quale è possibile evidenziare una certa estraneità sia rispetto al carattere degli edifici già realizzati lungo la rue Mallet-Stevens, sia rispetto alla versione precedente. [4]

La sopraelevazione di altri due piani, l'inserimento dei terrazzi a sbalzo e un profilo volumetrico decisamente meno articolato rendono questa proposta meno radicale e più vicina all'edificio che l'architetto aveva già realizzato in rue Mechain (1928).

A fianco dell'ultima versione del progetto segue una descrizione estimativa sommaria della costruzione, una sorta di progetto immobiliare con indicati i costi e gli eventuali ricavi provenienti dagli affitti dei diversi appartamenti. Si trova, inoltre, uno stralcio di bozza di investimento immobiliare dove sono indicate le cifre per l'acquisto del terreno, del costo di costruzione e del possibile guadagno. Probabilmente Dreyfus cercava di individuare la formula migliore per ottenere il massimo sfruttamento da quest'area<sup>3</sup>.

Fra le tre versioni progettuali riscontrabili dai documenti a disposizione si è scelto di ridisegnare la versione seconda del progetto, quella rappresentata

---

<sup>3</sup> L'edificio di fatto costruito è del 1952-1956 su progetto dell'architetto Rémy Le Caisne per conto della Società civile Laroche-Mallet-Stevens (Archive de la Ville de Paris, dossier 44 W 221)



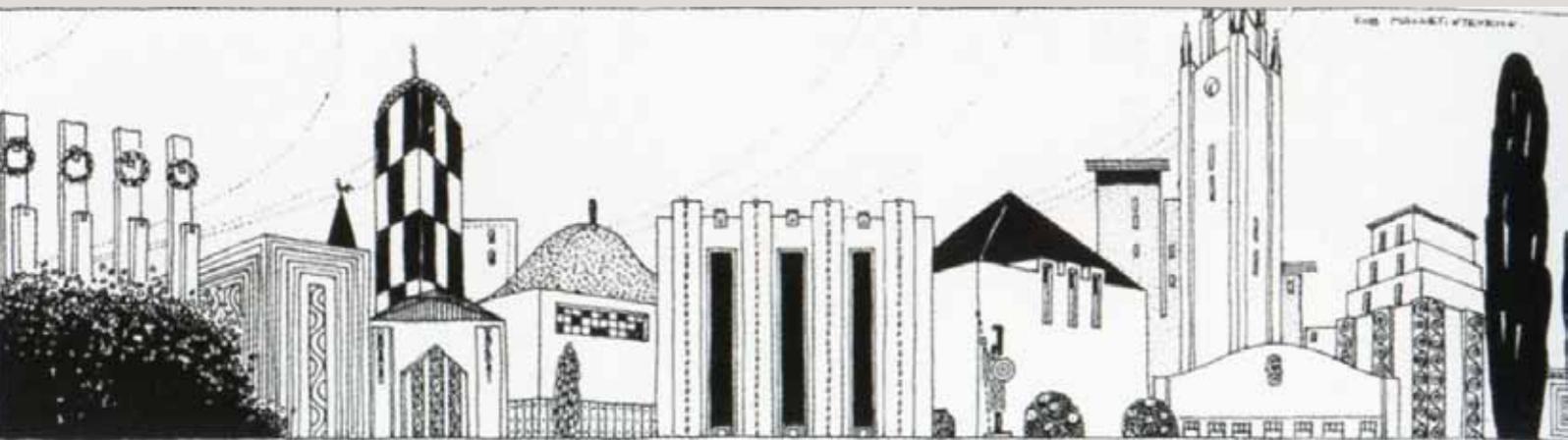
5  
André Lurcat  
Casa Guggenbühl



6  
Hôtel particulier 11  
prospettiva secondo  
progetto 1926  
ridisegno a cura  
dell'autore

attraverso il disegno della prospettiva.

Questa scelta ci è sembrata la più opportuna perché maggiormente coerente con gli altri progetti, inoltre la forma rappresentativa del disegno in prospettiva lascia presupporre, oltre alla necessità di accattivare il committente, una maggiore convinzione dell'architetto. [6]

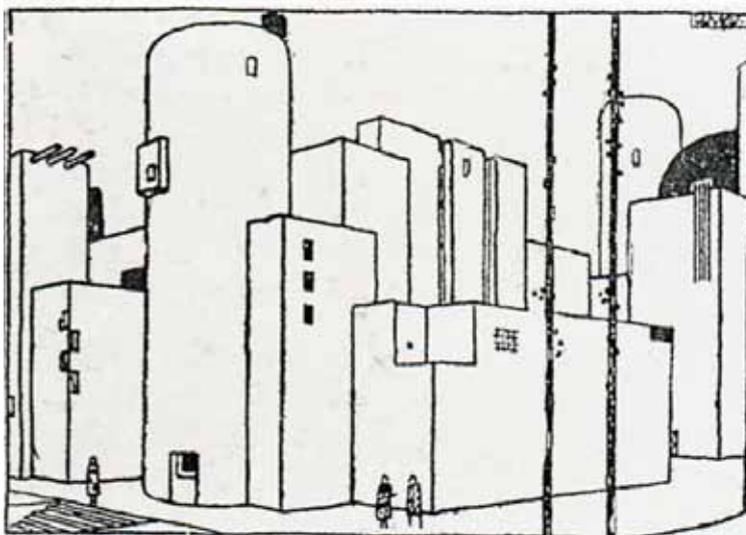


## CAPITOLO 2

### LO SPAZIO URBANO

In questo capitolo si cerca di mettere in evidenza l'idea di spazio pubblico che Mallet-Stevens generò nel progetto della rue Mallet-Stevens. L'organizzazione della strada, gli ambiti pubblici e privati, le relazioni che intercorrono fra i diversi elementi producono un determinato tipo di articolazione dello spazio urbano.





1  
Scenografia del film  
sœur Béatrice, 1923

## 2.1 La forma urbana della rue Mallet-Stevens

### 2.1.1. *Una idea di città*

All'interno del dibattito internazionale che a cavallo fra il XIX e il XX secolo si preoccupava di individuare le strategie e i modelli urbani in grado di rispondere ai problemi della città compatta, saturata e malsana e alla sua espansione nelle zone decentrate rispetto alla zona storica, Mallet-Stevens si inserì in modo molto discreto senza emergere con proposte eclatanti come invece fece il suo coetaneo Le Corbusier.

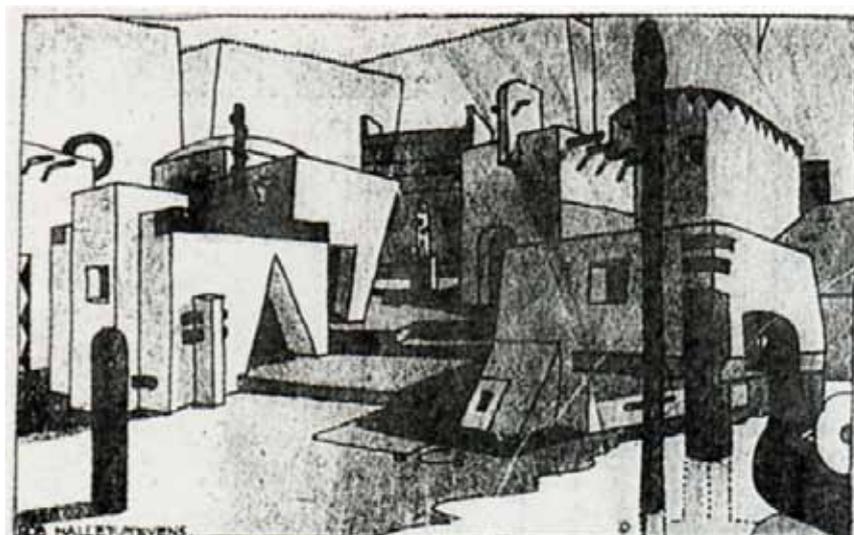
Il contributo di Mallet-Stevens, come architetto interessato alle dinamiche urbane e alla loro possibile organizzazione, non si espresse con teorie o progetti di pianificazione; lui stesso affermò "(...) *io non ho il piano di Parigi di domani*"<sup>1</sup>. L'orientamento di Mallet-Stevens, sia come architetto sia come scenografo, era tendenzialmente sbilanciato a preoccuparsi delle qualità dell'immagine dei singoli elementi architettonici ed era favorevole a una città pensata per l'uomo moderno concepita sotto il segno di "*bonté et la beauté*"<sup>2</sup>.

Nel periodo del 1927-28 Mallet-Stevens fu chiamato a Saint-Jean-de-Luz, a sud

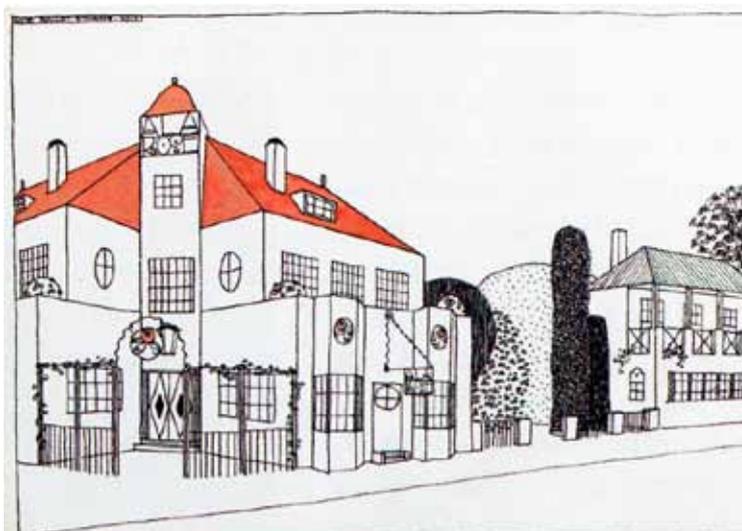
---

1 "(...) *j'ai pas de plan du Paris de demain*", in Robert Mallet-Stevens, *L'opinion de Mallet-Stevens*, in "Beaux-Arts", 7 janvier 1938, p.5

2 Robert Mallet-Stevens, *Comment construire comment se loger*, in "La Revue des Vivants", n.8, août 1928, p.252



2  
 Guimarc'h le  
 Rouge,  
 1923



3-4-5  
 Auberge, magasin de  
 nouveauté, maison de  
 rapport, 1917,  
 Une cité moderne:  
 dessins, Massin, 1922

della Francia, dove, oltre a completare un progetto già avviato e non gradito alla committenza, di un complesso polifunzionale, elaborò una proposta progettuale per un edificio da realizzarsi sul bordo della spiaggia, nel quale ripropose il tema della successione di terrazze.

I progetti che maggiormente si confrontano per la loro dimensione con la scala urbana sono successivi al progetto della rue Mallet-Stevens e manifestano l'approccio della fase successiva relativa agli anni '30, nei quali resta comunque riconoscibile l'apprensione per la rappresentazione della modernità<sup>3</sup>. Nel periodo degli anni '20, le occasioni in cui Mallet-Stevens pubblicamente si esprime in termini di contenuti urbani furono le seguenti:

nel 1922 pubblicò *Une Cité Moderne: Dessins*; una serie di disegni che suggeriscono un linguaggio possibile per gli edifici pubblici e privati della città, dal 1925 - 1929, attraverso la realizzazione della rue Mallet-Stevens mise in campo i temi dello spazio urbano e della strada, nel 1928 scrisse alcuni articoli pubblicati su giornali e riviste<sup>4</sup>.

Dopo le prime vaghe riflessioni<sup>5</sup>, guidate dall'entusiasmo di giovane architetto, l'occasione in cui Mallet-Stevens si esprime in modo sistematico, proponendo la propria idea di città possibile, fu nel 1922 con la pubblicazione di *Une Cité Moderne: Dessins*, una serie di disegni che elaborò dal 1917 al 1922, con i quali suggeriva un possibile linguaggio per gli edifici pubblici e privati della città, "(...) una sorta di sintesi giudiziosa e metodica dei numerosi problemi posti con più

---

3 Fra i progetti più importanti che Mallet-Stevens elaborò negli anni '30 si ricordano:

Progetto di concorso per la sistemazione urbanistica della Porte Maillot e Parigi (1930). Progetto di un Museo Nazionale del Cinematografo e del Fonografo a Parigi (1934). Progetto per la sistemazione dell'area della sezione delle Arti Applicate e dei Mestieri Artistici dell'Esposizione del 1937. Sempre in previsione dell'Esposizione del 1937 Mallet-Stevens elaborò progetti per uno stadio olimpico una maison de la radio, la proposta di Mallet-Stevens comprendeva la possibilità di diverse fasi di intervento con la prospettiva di realizzare successivamente altre strutture pubbliche.

4 I due articoli sono:

Robert Mallet-Stevens, *Comment les architectes modernes envisagent le Paris de demain. Entretien avec MM. André Lurçat et Mallet-Stevens*, in "Excelsior", 30 octobre 1928, pp.1-3

Robert Mallet-Stevens, *Comment construire comment se loger* in "La Revue des Vivants", n.8, août 1928, pp.252-253

5 Nel 1904, ancora studente, Mallet-Stevens pubblicò un testo dedicato ad una antica città medievale, nel quale sosteneva quanto la comprensione della città fosse strettamente subordinata alla conoscenza dell'uomo che l'ha costruita e scrisse: "(...) l'architettura resta sempre la traduzione dei sentimenti dell'uomo" trad. da "(...) l'architecture reste toujours la traduction des sentiments de l'homme" trad. "Robert Mallet-Stevens, *Guérande*, H.Jouve éditeur, Paris 1904,p.10

*frequenza agli architetti*<sup>6</sup>.

Ciascuna delle tavole, disegnate in inchiostro di china e colorate in acquerello, contiene, in astratto da qualsiasi contesto urbano, il singolo edificio visto nella propria condizione di oggetto isolato e nella sua qualità formale esteriore. L'architetto si limitò ad immaginare delle facciate piacevoli ed eleganti che non hanno alcuna ambizione di suggerire né formule urbanistiche, né particolari qualità spaziali, ma piuttosto un "carattere" con cui rivestire le facciate degli edifici<sup>7</sup>. Una sorta di catalogo che si proponeva di indicare il linguaggio architettonico adatto al momento e applicabile alle diverse necessità funzionali. In particolare Mallet-Stevens veicolava significati strettamente vicini a una idea borghese e aristocratica della società lasciando in sospeso le considerazioni strutturali sulla propria idea di città e di come questi edifici potessero stare insieme.

L'esercizio che Mallet-Stevens fece, disegnando le tavole di *Une Cité Moderne: Dessins*, non era slegato dall'attività di scenografo, di cui si occupava in quegli stessi anni.

L'attività di *décorateur de cinéma* lo metteva in condizione di assecondare le richieste dei registi per cui lavorava, per i quali l'aspetto della rappresentazione era fondamentale.

Rispetto alle necessità degli autori cinematografici scrisse:

*"(...) chiedono altro; vogliono ambienti studiati e definiti in cui far muovere il loro personaggi, ambienti in grado di situare l'azione, ambienti legati all'attività di colui che vi abita, capaci di spiegare il personaggio, di essere strettamente legati ad esso, di creare con esso un'unità"*<sup>8</sup>.

L'atteggiamento di suggerire il carattere dei personaggi attraverso i caratteri della scenografia, sembra trasferirsi nel suo approccio all'architettura in cui i suoi edifici sono pensati come personaggi della scena urbana in sintonia con l'immagine di una determinata società che Leon Moussinac, amico e biografo

6 *"(...) une sorte de résumé judicieux et méthodique des nombreux problèmes posés aux architectes avec de plus d'insistance"* in Frantz Jourdain, Préface, in Robert Mallet-Stevens, *Une Cité moderne: dessins*, Ch. Massin, Paris 1922, np.

7 In particolare gli edifici che Mallet-Stevens si preoccupò di rappresentare sono: *il cinema, la banca, il museo, il centro sociale, il ponte, la biblioteca, l'ufficio postale, il mercato, la stazione, il centro sportivo, la scuola elementare, i bagni pubblici, garage, case operaie, albergo, gendarmeria, municipio, teatro, fermata del tram, cimitero, tribunale, centrale elettrica, ospedale, ufficio delle imposte, asilo d'infanzia, ristorante sala da tè, chiesa torre, grandi magazzini, edificio per appartamenti, scuola professionale, locanda*.

8 Robert Mallet-Stevens, *Décors pour cinéma* 1922, p.4 cit. e trad. in Cristiana Volpi, *Robert Mallet Stevens (1886-1945)*, Electa, Milano 2005, p.68

dell'architetto, evidenza essere soprattutto aristocratica :

*“Se noi seguiamo Mallet-Stevens nel corso degli ultimi anni, noi vediamo che le sue costruzioni principali sono quasi esclusivamente fatte per i bisogni particolari degli aristocratici, dei grandi borghesi collezionisti, di promuovere la ricchezza o gli artisti”<sup>9</sup>.*

Le architetture che Mallet-Stevens proponeva erano stereotipi che si esprimevano attraverso il segno ma restavano delle costruzioni irreali, quasi delle immagini antipatrici di un mondo animato che doveva essere ricomposto.

Le facciate dei disegni prospettici non hanno proporzione fra i vari elementi architettonici; in alcuni casi la porta d'ingresso è più alta del piano che ci si immagina, le finestre non sono proporzionate alla divisione dei solai, gli elementi di arredo sovrastano le facciate.

Alla stessa stregua di una vera e propria parodia architettonica i lineamenti si dilatano e si restringono a secondo di ciò che l'architetto voleva mettere in evidenza.

Questo lavoro, inteso come catalogazione dei caratteri di un determinato linguaggio, non fu un contributo corposo e paragonabile a quello di Tony Garnier nella *Cité Industrielle* pubblicato nel 1917, in occasione del progetto per un nuovo quartiere nei dintorni di Lione.

Il progetto di Garnier proponeva un modello di città in cui la differenziazione funzionale (zoning) “(...) faceva riferimento a precedenti urbanistici francesi, basati sull'impiego di grandiosi assi, agli ideali della Garden City inglese e a quelli sociali della tradizione utopica socialista”<sup>10</sup>, al quale allegò delle tavole con progetti di residenze ben definite anche nella loro consistenza spaziale i cui disegni erano quotati e dettagliati.

Mallet-Stevens non affrontò i temi che tenevano insieme i suoi edifici, ma specificò “un' educazione”<sup>11</sup> indicando i caratteri architettonici adatti a rappresentare una nuova società.

Con i progetti degli hôtel realizzati ad Auteuil, Mallet-Stevens dimostrò una crescita notevole rispetto al linguaggio architettonico utilizzato nei disegni del

---

9 “Si nous suivons Mallet-Stevens au cours de ces dernières années, nous voyons que ses constructions principales sont presque exclusivement le fait de besoins particuliers d'aristocrates, de grands brugeois collectionneurs, de favorises de la fortune ou d'artistes” in Leon Moussinac, *Robert Mallet-Stevens*, Crès et Cie, Paris 1931, p.12

10 William J.R Curtis, *L'architettura moderna del Novecento*, (Modern Architecture since 1900, 1982), Bruno Mondadori, Milano 1999, p.82

11 “précise une éducation” in Frantz Jourdain, *Préface*, in Robert Mallet-Stevens, *Une Cité moderne: dessins*, op. cit.,np.

1922. Nel 1928 anche l'opinione di Mallet-Stevens sulla pianificazione urbana acquisì una posizione più chiara a favore di una organizzazione funzionalista della città e scrisse:

*“Il raggruppamento dei differenti centri di attività è indispensabile economicamente e logicamente (...). Questo stato di cose è normale. L'abitazione deve essere separata dal quartiere degli affari delle fabbriche o dal quartiere dei piaceri. Ogni cosa al suo posto”*<sup>12</sup>.

Quando a Parigi negli anni '20 si aprì una discussione sulle possibili soluzioni per la città storica, Mallet-Stevens partendo da una evidenziazione del problema legato ai temi della concentrazione e della circolazione, si orientò a favore di un atteggiamento radicale come quello proposto da Le Corbusier con il Plan Voisin (1925).

In occasione di un'inchiesta su come *“les architectes modernes envisagent le Paris de demain”* Mallet-Stevens dichiarò:

*“Le città tracciate attualmente non corrispondono più, per la maggior parte, all'epoca presente: la circolazione è arbitraria e difficile, le regole elementari della salubrità non sono rispettate, la chiarezza, la gaiezza, la gioia è spesso bandita (...) Io ho optato per quello di Le Corbusier, preconizzando la costruzione di grattacieli cruciformi nel centro di Parigi, isolati gli uni dagli altri, che permettano di tracciare delle strade spaziose. Questo è sicuramente realizzabile, anche a Parigi. L'igiene e il confort ci guadagneranno in uffici ventilati e sani e non saranno più maltrattati dalla strada, la strada diventerà migliore (...). La vecchia Parigi è certo una bella cosa ma non deve paralizzare l'avvenire”*.<sup>13</sup>

L'idea di Le Corbusier di progettare edifici alti circondati da aree verdi nel centro

---

12 *“Le groupement des différents centres de l'activité est indispensable économiquement et logiquement (...). Cet état de choses est normal. L'habitation doit être séparée du quartier des affaires, comme elle doit être séparée éloignée du quartier des usines ou du quartier des plaisirs. Chaque chose à sa place.”* Robert Mallet-Stevens, *Comment construire comment se loge*, op. cit. p.252

13 *“Les villes telles qu'elles sont tracées actuellement ne correspondent plus, pour la plupart, à l'époque présente: la circulation y est arbitraire et difficile, les règles élémentaires de la salubrité ne sont pas respectées, la clarté, la gaieté, la joie en sont souvent bannies (...) J'ai opté pour celui de Le Corbusier, préconisant la construction de gratte-ciel cruciformes au centre de Paris, isolés les uns des autres et permettant de tracer des avenues spacieuses. Cela est très réalisable, même a Paris. L'hygiène et le confort y gagneraient dans des bureaux sains et aérés et ne serait plus maltraité par la rue deviendrait meilleur (...) Le vieux Paris est certes une très belle chose, mais il ne doit pas paralyser l'avenir (...)”* in Robert Mallet-Stevens, *L'opinion de Mallet-Stevens*, in *“Beaux-Arts”*, 7 janvier 1938, p.5

della città di Parigi si anteponeva alla strada corridoio<sup>14</sup> del tipo haussmanniano e intendeva, nonostante la sua modernità, assumere per alcuni aspetti i principi del modello urbano della *garden city inglese*, concepita da Ebenezer Howard per edifici bassi e unifamiliari.<sup>15</sup>

---

14 "Sgombriamo subito il terreno: Bisogna distruggere la strada corridoio" in Le Corbusier, *Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica* (Précision sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme, 1930), Laterza, Roma Bari 1979, p.189

15 Steen Eiler Rasmussen, *Architetture e città*, Mazzotta, Milano 1973, p.194





1  
Villa Seurat, stato 2008

### 2.1.2. Le villas parigine

Il fenomeno che negli anni '20 favorì, nelle zone ai margini della città costruita, una realizzazione a pieno ritmo di residenze per una clientela agiata che desiderava vivere lontano dai problemi della città affollata, si nutriva di un clima generale e diffuso in cui le riflessioni sugli aspetti dell'abitare determinarono nuovi modelli di insediamenti urbani.

Fra gli obiettivi di coloro che contribuivano ad immaginare nuove possibilità abitative vi era l'esigenza di agevolare nuove necessità, tra le quali "(...) *introdurre l'igiene nell'abitazione attraverso l'apertura sull'esterno dello spazio*"<sup>1</sup> e favorire "*L'immagine progressista di una entità urbana nuova definita dalla presenza imponente della natura*"<sup>2</sup>.

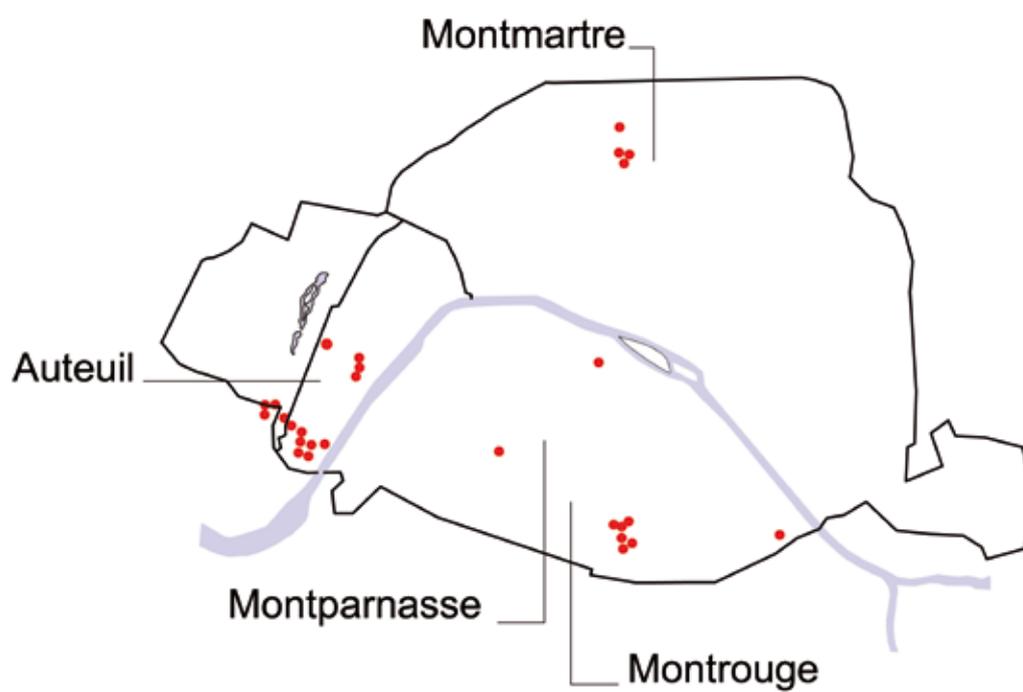
A Parigi, come in altre città europee, i temi umanistici e scientifici stimolarono un'idea critica nei confronti delle cattive condizioni di vita all'interno della vecchia *urbs*, chiusa e angusta, mentre agli architetti toccò il compito di individuare nuove forme di organizzazione e nuovi modi di costruire la città e gli edifici.

Cristiana Mazzoni, nei suoi studi sugli edifici di Parigi con tipologia a corte aperta realizzati negli anni '20, dimostra come i nuovi modelli urbani, adatti a rispondere alle nuove esigenze abitative, scaturivano dalla necessità di

---

1 "(...) *introduire l'hygiène dans l'habitation par l'ouverture sur l'extérieur de l'espace construit*" in Cristiana Mazzoni, *De la ville-parc à l'immeuble à cour ouverte. Paris (1919-1939)*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq 2000, p.11

2 "*L'image progressiste d'une entité urbaine nouvelle définie par la présence imposante de la nature*" Ibid., p.145



sostituire il tessuto esistente con nuove strutture urbane che a loro volta erano concepite secondo logiche di pensiero divise, fra quelle legate alle utopie delle avanguardie, in rottura con il passato, e quelle in sintonia con le idee più pragmatiche dei riformisti.<sup>3</sup>

Il problema della nuova organizzazione delle aree edificabili pur avendo la necessità di assecondare un nuovo stile di vita determinò soluzioni diverse, da una parte c'era la necessità di ripensare alle strutture dei *logement* collettivi per risolvere i problemi delle classi meno agiate, dall'altra quella di individuare un modello urbano possibile per le case individuali dell'alta borghesia.

Se nel primo caso si determinarono modelli tipologici alla scala dell'edificio in cui il rapporto voluto fra lo spazio chiuso e lo spazio aperto aiutò a definire il disegno della pianta, nel secondo caso l'obiettivo era soprattutto quello di individuare un sistema distributivo all'interno del lotto che consentisse una più libera determinazione del singolo edificio.

A seguito della riorganizzazione delle aree edificabili, nella città venne a definirsi un tessuto viario basato su più livelli di intervento; il sistema urbano continuo delle vie pubbliche *boulevard* alla scala del quartiere, delle *rue* alla scala dell'isolato e in ultimo, il sistema discontinuo capillare di carattere privato che nacque da un rapporto di opposizione fra "*privé et public, silence et bruit, campagne et ville*"<sup>4</sup>.

Determinate anche dalla necessità di un maggior sfruttamento delle aree edificabili, le vie di carattere privato che attraversano i lotti della città di Parigi servono le singole unità immobiliari, offrendo un sistema di *villas*, il cui termine ricopre un insieme di soluzioni differenziate chiamate *villa, impasse, square* e *cour*.

In alcuni casi il percorso che attraversa i lotti è a fondo cieco; *cul-de-sac* o *impasse*, ma può anche essere un collegamento fra due vie pubbliche, generalmente con vocazione commerciale, chiamato *passage*.

Quando questi percorsi attraversano aree dall'accentuato carattere privato, in alcuni casi evidenziato anche dalla presenza di cancellate o sbarre sul margine di accesso, e sono costruite con un tessuto rettilineo e uniforme, prendono il nome di *villas*.

Il termine *villas* fa dunque riferimento al tipo di organizzazione dell'abitato all'interno dell'area e solo in rari casi questi comparti sono nominati *rue*.

---

3 Ibid., p.393

4 Pierre Granveaud (a cura di), *Paris discret ou le guide des "villas parisiennes"*, in "Les cahiers de la recherche architecturale", n°3, novembre 1978, p.5

La ricerca curata da Pierre Granveaud mette in evidenza che le numerose tipologie di *villas* di iniziativa privata che si svilupparono nella prima periferia di Parigi dagli anni '20 in poi, si configurano attraverso molteplici varianti possibili e nella loro diversità mettono in campo condizioni e problematiche differenti, in particolare rispetto alle relazioni fra edifici e fra spazio interno ed esterno.

Per circoscrivere il campo d'indagine pertinente al progetto della rue Mallet-Stevens, è opportuno osservare il fenomeno urbano delle *villas* anche attraverso un registro sociologico definito dal tipo di committenza e che introduce il fenomeno, tipicamente parigino degli anni '20, delle *villas d'artiste*.

A Parigi a cavallo dei secoli XIX e XX, in seguito al clima favorevolmente propizio per la produzione artistica, si realizzarono numerosi atelier che a secondo dei periodi si diffusero nelle diverse aree della città.

Fino al 1915 gli artisti che aspiravano a beneficiare di un atelier risiedevano nelle zone più economiche della città di Montmatre e Montparnasse. Successivamente, fra le due guerre, la nuova urbanizzazione si spostò nel 14° arrondissement, attorno a Parc Montsouris, e nel 16° arrondissement nell'area di Auteuil, dove in particolare furono realizzati atelier d'artistes progettati da architetti di fama per clienti benestanti<sup>5</sup>. [2]

La necessità di dialogo fra le varie arti era una delle ragioni che probabilmente spinse i protagonisti del cambiamento ad incontrarsi. Le occasioni mondane favorirono le frequentazioni e gli scambi. Forse l'esigenza di condividere un comune spirito artistico diretto verso la ricerca di un pensiero estetico nuovo o anche la necessità di alternare la condizione di solitudine che gli artisti necessariamente vivevano svolgendo la propria attività nell'atelier, erano alcune delle ragioni che stimolarono il sorgere di luoghi collettivi di incontro e di discussione.

I *café* e i *bistrot*, come anche le *citè d'artiste*, erano luoghi di frequentazione che consentivano l'incontro e la circolazione delle idee, e che favorivano lo scambio culturale fra persone che producevano la propria arte spesso nella solitudine<sup>6</sup>.

Il fenomeno della costruzione dell'atelier<sup>7</sup> si diffuse nella società parigina trasversalmente alla classe sociale e non sempre furono gli artisti ad occuparli;

---

5 Jean-Claude Delorme, Anne Marie Dubois, *Ateliers d'artistes a Paris*, Parigramme, Paris 1998, p.19

6 Jean-Claude Delorme, *Les villas d'artistes a Paris de Louis Sue a Le Corbusier*, Les Editions de Paris, Paris 1987, p.20

7 Purtroppo la maggior parte di questo patrimonio architettonico è andato distrutto, Jean-Claude Delorme nel suo testo dedicato agli atelier parigini ci informa che più di cinquecento atelier sono stati demoliti a Montparnasse.

il carattere dello spazio dell'atelier attirava anche quella borghesia ambiziosa ben lontana dall'archetipo del pittore maledetto.<sup>8</sup>

La diversa condizione sociale della committenza generò soluzioni architettoniche differenti. Le *citè d'artiste* erano generalmente complessi abitativi collettivi costituiti da abitazioni/atelier di contenute dimensioni, poco costose, spesso date in affitto e rivolte a residenti generalmente poco abbienti. Le *villas d'artiste* invece comprendevano abitazioni indipendenti, più grandi e lussuose; in genere abitate dalla borghesia di Parigi legata agli ambienti artistici.

Nell'insieme generalmente questi luoghi erano pensati per favorire una condizione di calma e silenzio, lontano dalla città e possibilmente circondati dalla presenza della vegetazione, elemento importante interposto fra l'ambito privato e quello pubblico. Questi presupposti erano considerati indispensabili per consentire di trovare la condizione ideale all'espressione artistica.

Quando si trattava di complessi collettivi la tipologia dell'edificio a corte con gli ambienti rivolti verso l'interno, costituiva una soluzione che permetteva di garantire una sorta d'isolamento dalla strada pubblica e di realizzare un ambito privato possibilmente verde.

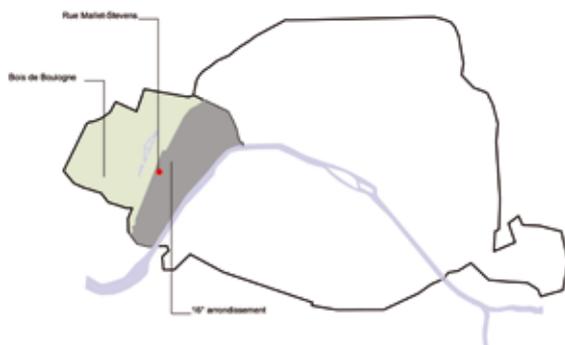
L'individuazione e la comprensione del fenomeno, per cui alcuni aspetti morfologici nati dalla esigenza funzionale dell'attività dell'artista siano stati successivamente assunti dai progettisti dell'avanguardia quando progettavano le abitazioni dei borghesi, costituisce una riflessione necessaria per comprendere le ragioni di alcuni dispositivi spaziali che Mallet-Stevens adottò nei suoi progetti.<sup>9</sup>

---

8 Delorme, Dubois, *Ateliers d'artistes a Paris*, op. cit.p.15

9 Per questo approfondimento si rimanda al II Cap.3 par. 3.1.2 *I riferimenti intertestuali della modernità*





1  
Mappa Parigi

### 2.1.3. La rue Mallet-Stevens

L'area nella quale Mallet-Stevens realizzò il progetto delle sei case parigine si trova a ovest del centro della città, nella zona di Auteuil all'interno del 16° arrondissement. [1]

Nel 1925, quando fu realizzato l'intervento della rue Mallet-Stevens, il contesto urbano in cui l'architetto si trovava ad intervenire era quello di un area extraurbana prevalentemente verde e poco costruita in cui il sistema insediativo più diffuso era quello della villa o lottizzazione urbana per case individuali con giardino.

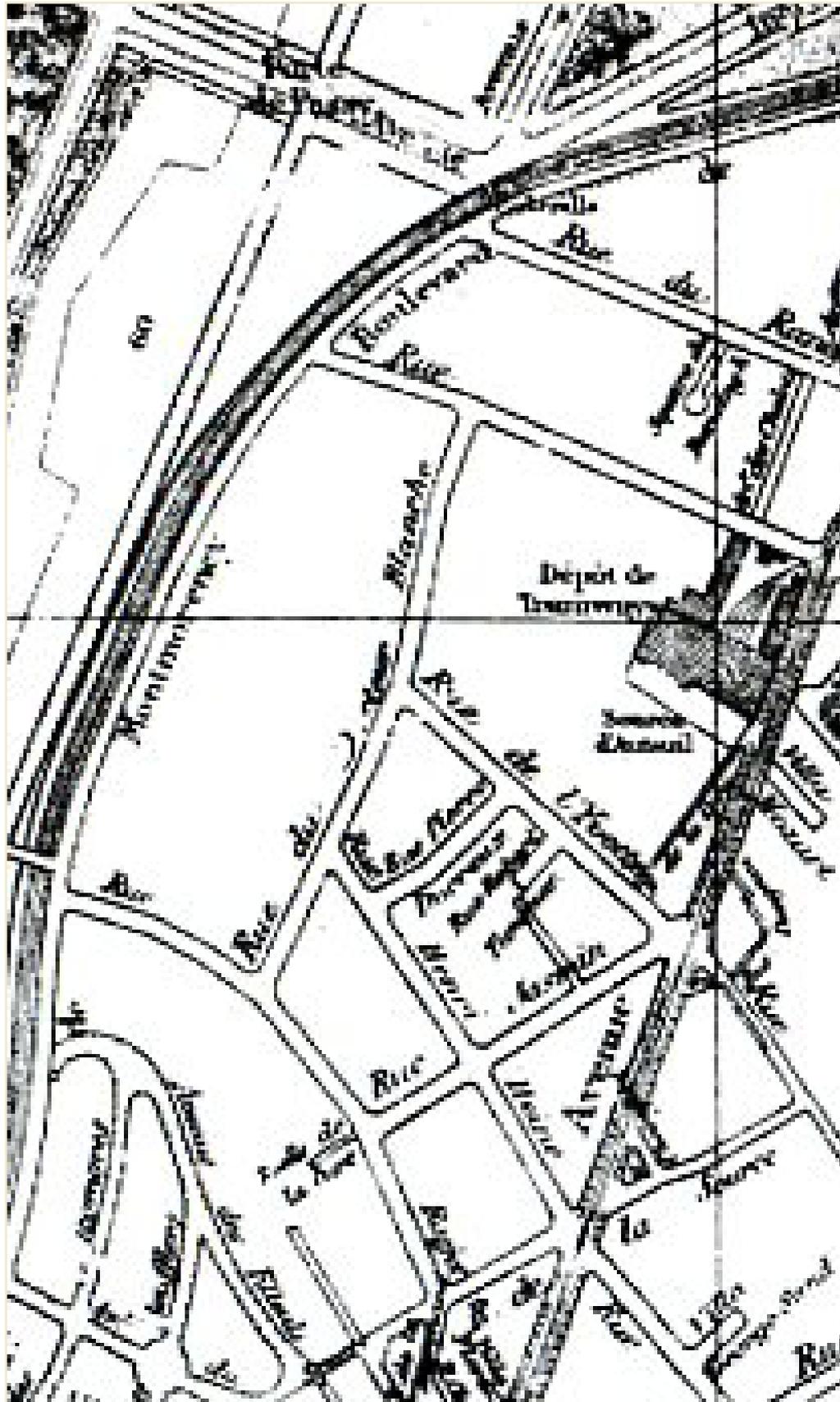
Questo tipo di sfruttamento immobiliare "(...) conosce a partire dagli anni 1830 un successo in crescita negli arrondissement periferici di Parigi. Auteuil ha conservato numerose testimonianze, oggi protette, di questi immobili residenziali".

Fra la riva destra della Senna e il Bois de Boulogne, Auteuil al pari di Chaillot e Passy, costituì uno dei tre nuclei a ovest di Parigi attorno ai quali nel XIX secolo si dirigeva chi voleva allontanarsi dalle problematiche legate alla vita in città.

*"Molte zone in mezzo ad aree boschive più o meno vaste costituiscono di fatto l'autorizzazione al soggiorno. Il lato della Senna, orientato a sud-sud-ovest, è stato sempre il più ricercato per il suo sole e la*

---

1 "(...) connaît à partir des années 1830 un succès croissant dans les arrondissement périphériques de Paris. Auteuil a conservé de nombreux témoignages, aujourd'hui protégés, de ces ensembles résidentiels". in Philippe Siguret, Bertrand Lemoine, Vie et histoire des arrondissements de Paris, Vie et histoire du XVI<sup>e</sup> arrondissement, Hervas, Paris 1986 p.94



2  
Stralcio planimetria,  
zona di Auteuil 1923

*salubrità dell'aria*<sup>2</sup>.

Questo *arrondissement*, annesso alla capitale francese nel 1860, ha sempre avuto una vocazione essenzialmente residenziale e tuttora costituisce uno dei quartieri più tranquilli e costosi della città”.

In un paesaggio campestre incorniciato dal verde la nuova architettura aveva trovato una condizione propizia alla propria espressione, come racconta il nipote di Mallet-Stevens, Jean Manusardi:

*“Sulla sinistra la prospettiva futurista degli hôtel della strada, di fronte il terreno incolto di erbe e di fiori selvatici dove si trovava l’atelier de Jacques-Emile Blanche, sulla destra, circondato da muri, il gigantesco parco - così almeno mi appariva - di proprietà dei Rosenthal con in fondo, verso la rue Raffet, dissimulata dall’ombra di una vera fustaia, le pietre patinate di una cappella romanica venuta da molto lontano e ricostruita nel contesto di Auteuil. La rue Mallet-Stevens era davvero un sogno, un sogno che aveva preso forma in una scenografia campestre (...)”*<sup>3</sup>.

L'accoglienza che in generale il pubblico dimostrò per l'esito architettonico della rue Mallet-Stevens fu favorevole, ma c'era chi sosteneva che il grado di sperimentazione delle nuove forme non avrebbe trovato lo stesso gradimento se fosse stato proposto in una zona centrale della città<sup>4</sup>.

Il progetto della *“nouvelle rue”*<sup>5</sup> di Mallet-Stevens si realizzò anche grazie alla presenza di un fenomeno culturale che vide a Parigi, nel periodo fra le due guerre, instaurarsi un rapporto di privilegiata sintonia fra i vari soggetti promotori della modernità. Una relazione che vide coinvolti da una parte una

---

2 *“De nombreux domaines au milieu de pares boisés plus ou moins vastes constituaient l’agrément essentiel du séjour. Le coteau de la Seine, orienté au sud-sud-ouest, fut toujours le plus recherché pour son ensoleillement et la salubrité de l’air”* Ibid. p.7

3 *“sur la gauche la perspective futuriste des hôtels de la rue, en face le terrain vague d’herbes folles et de fleurs sauvages où se dressait l’atelier de Jacques-Emile Blanche, vers la droite, clos des murs, le gigantesque parc- du moins m’apparaissait-il tel - de la propriété des Rosenthal avec au fond, vers la rue Raffet, dissimulées par les ombrages d’une véritable futaie, les pierres patinées d’une chapelle romane venue de très loin et réédifiée dans leur domaine d’Auteuil. La rue Mallet-Stevens tenait alors vraiment du rêve, un rêve qui avait pris corps dans un décor champêtre (...)”* in Jean Manusardi, *Robert Mallet-Stevens mon oncle*, in Jean Pierre Lyonnet (a cura di), *Robert Mallet Stevens architecte*, ed. 15 Square de Vergennes, Paris 2005, p.28

4 *“Se Mallet-Stevens avesse costruito la sua strada un po’ più vicino al centro di Parigi, sarebbe inciampato in una catastrofe, perché non si sarebbe mai osato costruire gli edifici del nuovo boulevard Haussmann (...) sarebbe stata una vera catastrofe”* trad. da *“Si Mallet-Stevens avait construit sa rue un peu plus tôt, le centre de Paris échappait a une catastrophe, car ne ce pas, on n’aurait pas osé construire les immeubles du nouveau boulevard Haussmann (...) il s’agit vraiment d’une catastrophe”* in Raymond Cogniat, *La leçon de la rue Mallet-Stevens*, “Paris Soir”, 9 août 1927, np.

5 Jean Gallotti, *Une nouvelle rue a Paris*, in “L’Art vivant”, vol 3 n°64, 15 août 1927, pp.667-670

3  
Inserimento rue Mallet-Stevens  
nell'isolato,  
disegno a cura dell'autore



4  
Schema planimetrico con inserimento  
di rue Mallet-Stevens e villa La Roche,  
disegno a cura dell'autore



“èlite intellettuale e mondana assetata di sensazioni estetiche” e dall’altra “alcuni architetti determinati a spezzare il repertorio di forme convenzionali dell’abitazione parigina”<sup>6</sup>, i quali insieme agevolarono la produzione di nuove forme dell’abitare e una vasta gamma di edifici e di atelier d’artiste.

Mentre in Austria, Germania, Olanda, grazie alla volontà delle amministrazioni di realizzare alloggi pubblici, gli architetti ebbero l’opportunità di esprimersi attraverso il tema dell’abitazione popolare, in Francia l’occasione di mettere in pratica le nuove idee fu espressa da una clientela di artisti o appassionati dell’arte attratti da una idea di rinnovamento, e appartenenti a una classe benestante.

Secondo Jean Louis Cohen il complesso di hôtels particuliers realizzato da Mallet-Stevens a Auteuil fu addirittura fra le prime realizzazioni importanti dell’architettura moderna a Parigi, con questo tipo di programma insieme al quartiere degli artisti di *villa Seurat*, realizzato negli stessi anni da André Lurçat.<sup>7</sup>

La rue Mallet-Stevens, pur avendo assunto una configurazione a cul-de-sac che ricorda il modello urbano della villa parigina, contiene in se una vocazione diversa rispetto alla misura della dimensione privata e attraverso l’attributo di rue preannuncia piuttosto un carattere pubblico.

La relazione che Mallet-Stevens allegò alla richiesta di lottizzazione dell’area ne è la conferma in quanto prevedeva la possibilità di continuare la strada sull’area adiacente sempre di proprietà Dreyfus.<sup>8</sup>

Quando ancora il cantiere della strada era in corso Mallet-Stevens cominciò a scrivere del proprio progetto mettendo l’accento sui requisiti generali sottesi all’intero complesso:

*“La strada che ho avuto la fortuna di costruire è situata a Auteuil e conduce in rue du Docteur Blanche. Nessuna attività commerciale è autorizzata. Essa è esclusivamente riservata all’abitare, al riposo; dobbiamo trovarvi una calma reale, lontano dal movimento e dal rumore, e il suo stesso aspetto, anche per la sua struttura generale, deve evocare la calma senza tristezza (...). La strada, lastricata in ventagli di gres, sarà delimitata da marciapiedi, ampliati da ampie fasce d’erba che formano una zona non edificabile. Nessuna barriera limiterà queste aree, il prato andrà direttamente dal marciapiede alle case. L’aspetto generale sarà dunque*

---

6 Jean Louis Cohen, *André Lurçat 1894 -1970 - Autocritica di un Maestro Moderno*, Electa, Architettura, Milano 1998, p.29

7 Ibid., p.29

8 Per questo approfondimento si rimanda al II.capitolo 1- *Indagine sui progetti*



Villa Seurat (situazione attuale)



Rue Mallet-Stevens (situazione 1927)



Square du Docteur Blanche (situazione attuale)

0 5m 10m 20m

5  
 Schemi planimetrici a confronto di villa Seurat,  
 rue Mallet-Stevens, square du Docteur Blanche,  
 disegno a cura dell'autore

*di case tra i giardini, di hôtels particuliers al centro di un solo giardino*<sup>9</sup>.

Il termine che l'architetto utilizzò per descrivere il proprio progetto fu quello della strada; la definizione è chiara, si tratta di una *rue*, non è una *villas* e probabilmente neanche un *cul-da-sac*.

Rispetto alla misura dell'isolato la rue Mallet-Stevens organizza la distribuzione secondaria di un'area ridotta a forma rettangolare allungata, disposta ortogonalmente alla rue du Docteur Blanche. [3]

Mallet-Stevens realizzò un disegno urbano che divide il comparto in fasce: la strada al centro dotata su entrambi i lati di marciapiedi, delimitati a loro volta da una zona verde non edificabile fino al margine degli edifici.

Il tipo di insediamento corrisponde a un insieme di singoli edifici diversi fra loro separati da piccole zone verdi.

La profondità delle diverse partizioni edificabili è la medesima su entrambi i fronti e un margine è coincidente con il limite dell'area. La costruzione a confine determinò che il lato sul retro di ogni edificio fosse cieco.

La strada di distribuzione capillare concepita da Mallet-Stevens proponeva un modello di città giardino in cui l'elemento del verde oltre ad inserirsi fra gli edifici all'interno delle proprietà private, investe anche la fascia semi pubblica che si interpone fra i marciapiedi e gli edifici.

Nell'insieme la rue Mallet-Stevens, pur avendo un'alta densità di superficie costruita rispetto al terreno, lascia percepire una presenza significativa del verde; i giardini non sono celati alla vista degli estranei ma semplicemente delimitati da una esile ringhiera.

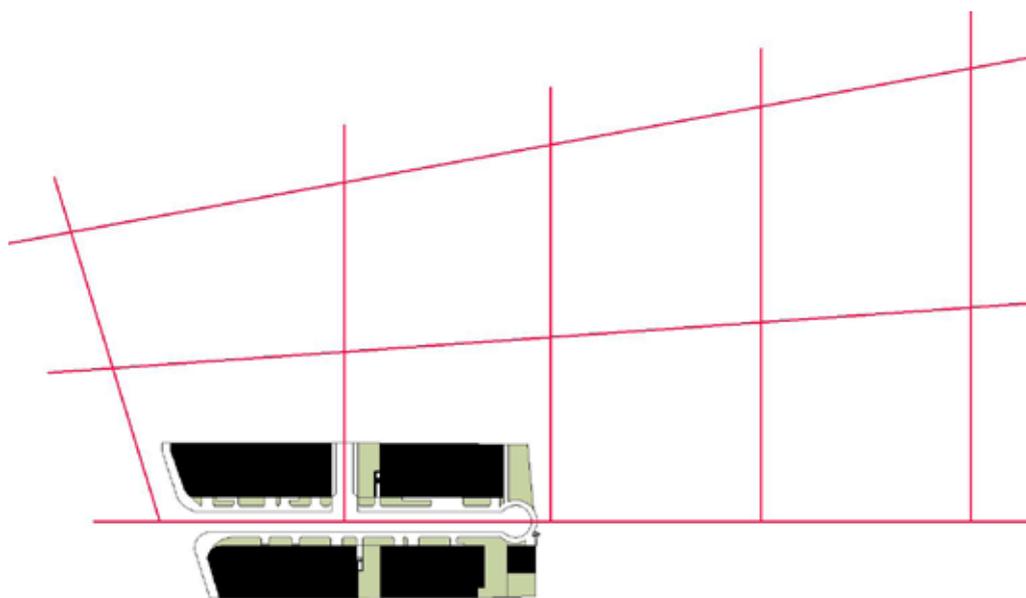
In questo modo i giardini partecipano a una dimensione collettiva in cui il limite fra pubblico e privato acquisisce una misura visivamente permeabile.

Per comprendere meglio la scelta di Mallet-Stevens alla scala della strada può essere opportuno metterla a confronto con due esperienze contemporanee che l'architetto probabilmente conosceva bene e che, pur presentando numerose affinità, si proponevano a livello urbano e architettonico obiettivi differenti: *villa la Roche* di Le Corbusier e *villa Seurat* progettata in parte da André Lurçat. [5]

Il progetto di Le Corbusier al n° 10 di Square du Docteur Blanche (1923-1925)

---

9 "La rue que j'ai la bonne fortune de construire est située à Auteuil et aboutit rue du Docteur-Blanche. Aucun commerce n'y est autorisé. Elle est exclusivement réservée à l'habitation, au repos; on doit y trouver une calme réel, loin du mouvement et du bruit et son aspect même par sa structure générale doit évoquer la placidité sans tristesse (...) La chaussée, pavée en éventails de grès, sera bordée de trottoirs, agrandis par de larges bandes de gazon formant zone non aedificandi. Aucune barrière ne limitera ces zones, le verdure allant directement du trottoir aux maisons. L'aspect général sera donc de maisons parmi des jardins, d'hôtels particuliers au milieu d'un seul jardin" in Robert Mallet-Stevens, *Une rue nouvelle à Paris*, in "Art et Industrie", n°3, mai 1926, p.11



si trova a pochi metri dalla rue Mallet-Stevens ed è connesso alla stessa via, rue du Docteur Blanche.[4]

Anche in questo caso l'intervento scaturì da un'operazione immobiliare, in cui fu l'architetto a cercare i committenti adatti ad assecondare la possibilità di progettare edifici moderni e che individuò in una categoria sociale agiata e sensibile al mondo dell'arte .

Le Corbusier dopo varie trattative con la Banca, proprietaria di una vasta area, dovette rassegnarsi ad immaginare il suo progetto in una porzione limitata e collocata all'interno dell'isolato; una sorta di zona residua rispetto alla partizione circostante.

Le Corbusier elaborò diverse proposte progettuali fino a giungere alla versione definitiva con due case per i proprietari La Roche e Jeanneret, pensate come *"unità indipendenti ma collegate direttamente tra di loro in un unico corpo articolato"* <sup>10</sup>.

In questo caso l'architetto elaborò un'organizzazione dell'area di evidente carattere privato in cui il fabbricato si isola dal contesto circostante e a differenza del progetto della rue Mallet-Stevens fa assumere al percorso interno un carattere marcatamente privato; offrendo una soluzione che risolve i problemi della strada chiusa e privata.

L'esempio di villa Seurat (1925-1929), più pertinente al progetto della rue Mallet-Stevens, aiuta, in termini di confronto, a comprendere il grado di vocazione pubblica che Mallet-Stevens conferì alla sua idea di *rue*.

Villa Seurat scaturì anch'essa da un'operazione immobiliare organizzata dall'architetto il quale però, a differenza di Mallet-Stevens, non ebbe la stessa possibilità di controllare il processo di realizzazione di tutta l'area e riuscì a progettare solo otto residenze fra quelle costruite.<sup>11</sup>

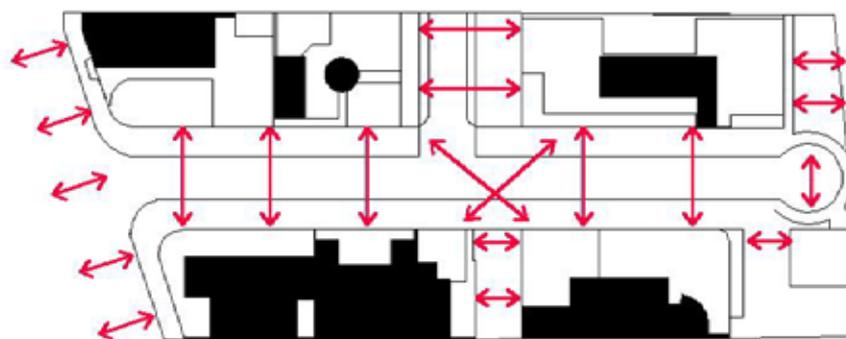
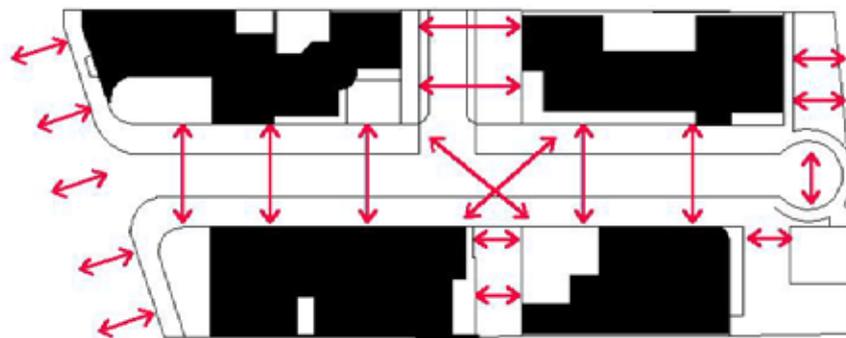
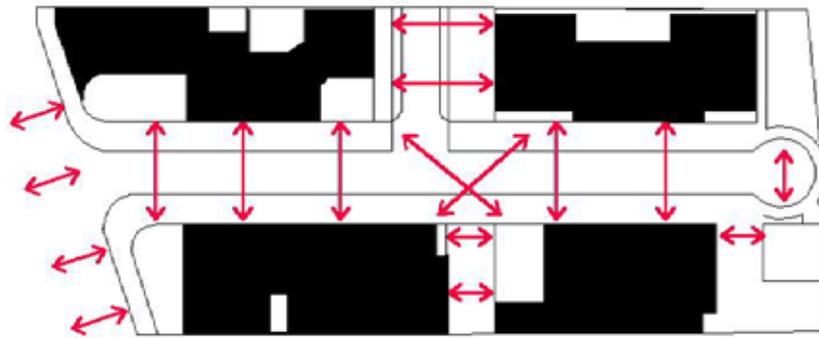
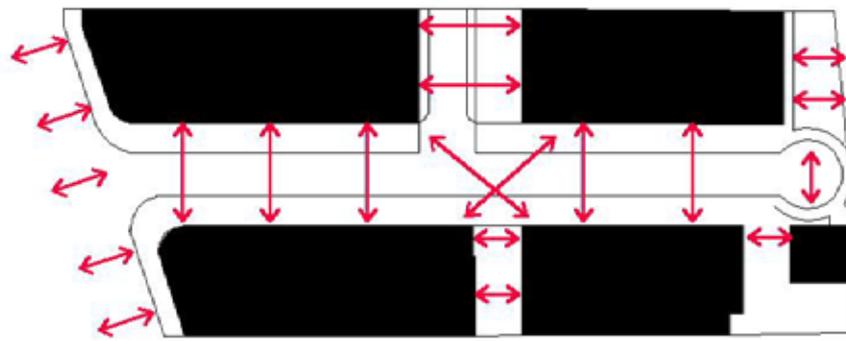
Anche in questo caso il percorso di attraversamento interno del comparto è a fondo cieco, ma a differenza di Square du Docteur Blanche serve un'organizzazione dell'edificato su entrambi i lati come la rue Mallet-Stevens. Villa Seurat rispetto al progetto di Mallet-Stevens esprime maggiormente il carattere privato della *villa* dove però i diversi edifici si accostano l'un l'altro manifestando la mancanza di un "progetto generale"<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Tiziano Aglieri Rinella, *Casa la Roche-Jeanneret di Le Corbusier. Riflessioni per un progetto di restauro*, Officina, Roma 2009, p.27

<sup>11</sup> Cohen, *André Lurcat 1894 -1970 - Autocritica di un Maestro Moderno*, op. cit., p.29

<sup>12</sup> Il proprietario dell'area André Warnod, parlando dell'intervento di Lurcat, giudicò *"ovviamente un peccato non potersi attenere a un progetto generale"* cit.in Ibid., p.29



7  
Rue Mallet-Stevens,  
planimetrie ai diversi  
livelli,  
disegno a cura  
dell'autore

La strada carrabile di villa Seurat è iscritta fra due piccoli marciapiedi che la separano dal limite delle proprietà, marcato dagli edifici o dai muri di recinzione. Le corti e i giardini sono trattati come ambiti privati a volte collocati sul lato retrostante delle abitazioni, anche quando sono ricavati sul fronte, fra il limite di proprietà e l'edificio, restano comunque occultati da muri di recinzione alti circa 3 metri.

In questo modo anche se le costruzioni si articolano con un profilo non rettilineo la percezione che ne scaturisce dalla strada è quella di un vicolo con fronte costruito continuo.

La compattezza insediativa di villa Seurat sfrutta maggiormente l'area rinunciando alla qualità dello spazio pubblico e alle distanze fra gli edifici che si ritrovano in rue Mallet-Stevens .

Se si fa una lettura dell'organizzazione planimetrica dell'area progettata da Mallet-Stevens, distinguendo i lotti edificabili dalle strade, si individua il principio generatore di un possibile modello insediativo urbano fatto di edifici indipendenti variabili ma allineati.

Se si immagina la rue Mallet-Stevens come stralcio di un possibile schema di organizzazione urbana è possibile individuare un principio di griglia sulla quale gli edifici possono distribuirsi in diverse direzioni. [6]

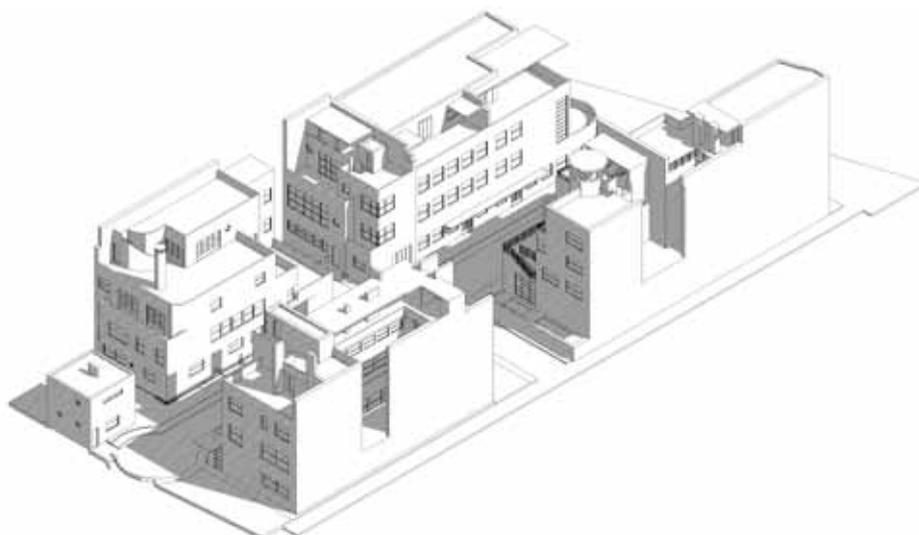
Ciò nonostante, il sistema insediativo della rue Mallet-Stevens osservato nelle sue reali dimensioni sembra invece costituirsi come un insieme unitario di volumi rivolto al proprio interno. I muri costruiti a confine sono ciechi, mentre i lati liberi, pur allineandosi al limite edificabile, sono concepiti secondo una logica architettonica che rompe l'idea della strada corridoio.

I risultati che questo modello urbano fa scaturire sembrano esprimere una nuova riflessione sugli aspetti qualitativi dello spazio collettivo.

lo spazio pubblico e privato interagiscono e non sono più rigidamente separati; la fascia verde che corre lungo i fronti delle case, pur essendo di proprietà privata, è gestita a beneficio del contesto pubblico della strada.

I giardini e gli spazi aperti delle terrazze di ogni hôtel sono rivolti verso la strada e oltre a contribuire a generare una immagine dei fronti più articolata e ricca di vegetazione, favoriscono una visibilità della dimensione privata sia dalla strada sia dagli edifici prospicienti.[7]





1  
Assonometria della  
rue Mallet-Stevens,  
a cura dell'autore

## 2.2 L'articolazione spaziale della strada

### 2.2.1. *I temi De Stijl*

A seguito di un percorso che vede nella biografia di Mallet-Stevens, già nei primi anni '20, un'attenzione rivolta alle ricerche architettoniche in area olandese, l'indagine delle qualità spaziali del sistema urbano della rue Mallet-Stevens consente di mettere in evidenza, sia alla scala architettonica sia alla scala urbana, un chiaro ascendente De Stijl<sup>1</sup>.

La mostra del gruppo *neoplasticista* olandese intitolata "*Les architectes du groupe De Stijl (Hollande)*", tenuta a Parigi alla Galleria Rosenberg nel 1923, che Mallet-Stevens visitò dimostrando un notevole interesse<sup>2</sup>, costituì un contributo importante nell'evoluzione linguistica dell'architetto.[2][3]

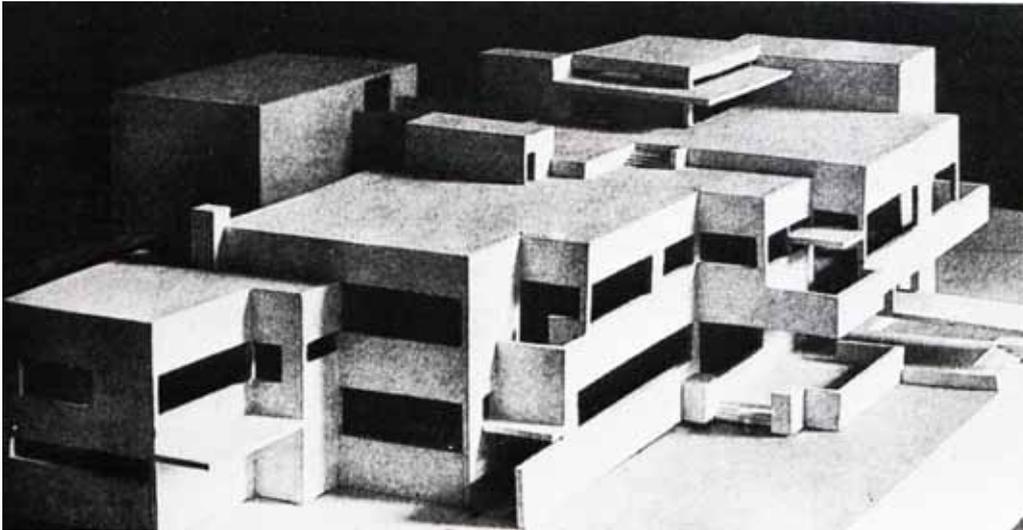
Osservare la rue Mallet-Stevens attraverso la possibile influenza De Stijl significa assumere una chiave di lettura, rivolta a comprendere le intenzioni

---

1 Bruno Reichlin, *Mallet-Stevens vs De Stijl*, In Yve-Alain Bois & Bruno Reichlin (a cura di), *De Stijl et l'architecture en France*, Mardaga, Liège-Bruxelles 1985, pp.109-120

2 Van Doesburg in occasione del decennale della rivista De Stijl affermò che Mallet-Stevens, insieme a Le Corbusier, "*non solo visitarono l'esposizione ma vi fecero i loro studi*" trad. da "*Data en feiten (betreffende de invloed-sontwikkeling van "De Stijl" in 't Buitenland) die voor zich spreke*" in "*De Stijl*", n.7 79-84, jubileum-serie (XIV), 1927, pp.55-56. Cit. in Cristiana Volpi, *Robert Mallet Stevens (1886-1945)*, Electa, Milano 2005 p.135

La presenza di Mallet-Stevens e Le Corbusier è riportata anche nel diario di Van Eesteren. In Giovanni Fanelli, *De Stijl*, Laterza, 5° ed., Bari 2006, p.69



2  
Van Doeburg e Van  
Eesteren, progetto di  
casa Rosenberg



3  
Hôtel Allatini,  
stato 1925-1928



4  
Villa Noailles, stanza dei fiori  
di Van Doesburg, stato 1924

progettuali dell'architetto parigino, sulla base di un confronto con una ricerca teorica a lui contemporanea che ha influenzato molti dei protagonisti della scena architettonica del primo novecento, verso la quale Mallet-Stevens aveva dimostrato un interesse poi trasferito nelle opere.

L'evento che consentì di far conoscere al pubblico parigino il lavoro e le ricerche del gruppo olandese sollecitò domande e riflessioni che modificarono la scena dell'avanguardia parigina.

Bruno Reichlin e Yve-Alain Bois nell'introduzione al volume dedicato al rapporto fra le attività di De Stijl in Francia e l'architettura francese negli anni '20-'30, sottolineano come, ciò che costituì un elemento determinante della lezione olandese fu l'aver compreso che l'oggetto primario nella ricerca De Stijl era lo *spazio in architettura*<sup>3</sup>.

Mallet-Stevens mostrò un evidente interesse verso i lavori del gruppo olandese e, al contrario di Le Corbusier, assunse un atteggiamento curioso e collaborativo che permise a Van Doesburg di dare seguito alla sua presenza sulla scena parigina<sup>4</sup>.<sup>[4]</sup>

Le Corbusier pur dimostrando un atteggiamento molto critico e inizialmente addirittura indifferente nei confronti delle proposte estreme del gruppo olandese riuscì a cogliere i suggerimenti dalla posizione teorica De Stijl e a farli propri attraverso una personale interpretazione, mentre Mallet-Stevens, anche se formalmente sembrava essere più vicino al movimento olandese, non assunse i principi sintattici fondamentali che determinarono i risultati di Van Doesburg e Van Eesteren<sup>5</sup>.

Ciò nonostante da questo incontro si rilevano gli effetti di un'esperienza che consentirono a Mallet-Stevens di assimilare alcune idee del neoplasticismo declinate secondo una personale interpretazione.

Mallet-Stevens, attento osservatore e frequentatore degli ambienti artistici, formato in una scuola che giudicava l'architetto un *creatore di forme*<sup>6</sup>, sottolineò ripetutamente nei suoi scritti quanto le linee guida dell'architettura dovessero necessariamente rispondere ai nuovi bisogni attraverso una espressione

---

3 Yve Alain Bois, Bruno Reichlin, *Programme*, in Yve-Alain Bois & Bruno Reichlin (a cura di), *De Stijl et L'architecture en France*, op.cit., p.10

4 Mallet-Stevens oltre ad invitare il gruppo De Stijl alla mostra collettiva all'École Speciale d'Architecture (*L'architecture et les arts qui s'y rattachent*, 1924) offrì a Van Doesburg la possibilità di progettare l'interno di una stanza di villa Noailles la "*stanza dei fiori*" (1924-1925).

5 Bois, Reichlin(a cura di), *Programme*, op. cit., p.10

6 Per comprendere i presupposti formativi di Mallet-Stevens si rimanda al capitolo I-Personalia



estetica nuova:

*“La ragione che deve imporre l’architettura nuova è il nostro bisogno assoluto di un’estetica corrispondente alla nostra vita attuale.”<sup>7</sup>*

La prospettiva volta ad osservare Mallet-Stevens attraverso De Stijl richiede di specificare alcuni aspetti di carattere contestuale, necessari a comprendere e a collocare nel panorama di quel periodo le rispettive esperienze, non sempre convergenti.

Mentre l’accentuata componente artistica De Stijl, coincideva con la sensibilità di Mallet-Stevens, architetto scenografo, attratto dalle ricerche del mondo dell’arte, il pubblico verso il quale essa si proiettava non era lo stesso.

La società a cui si rivolgeva Mallet-Stevens era una società di classe alto-borghese, colta e volta ad accogliere lo spirito della novità come scelta estetica, per la quale l’architetto era chiamato a realizzare l’edificio in grado di rappresentarlo a livello di immagine<sup>8</sup>.

Il soggetto committente di Van Doesburg non era così ben identificabile, ma piuttosto si collocava su un piano ideale dove la cultura dell’arte costituiva un fondamento quasi mistico<sup>9</sup>.

Al fine di comprendere in che misura l’architetto parigino si accostò alla filosofia estetica De Stijl è necessario mettere in luce la doppia anima del gruppo olandese, divisa fra la posizione più radicale dell’artista Van Doesburg e quella più moderata dell’architetto Jacobus Johannes Pieter Oud,

In particolare le considerazioni che Van Doesburg e Oud esprimevano in merito ai temi urbani, sul modo di concepire la strada e sul suo ruolo all’interno della città moderna, non erano coincidenti.

Mentre Van Doesburg auspicava l’eliminazione della strada come elemento strutturale urbano:

*“(…) il cambiamento può avere luogo solo nel momento in cui, basandosi sul traffico locale ed interlocale, si passerà ad un metodo di edificazione completamente nuovo. Allora sarà la strada il primo elemento ad essere eliminato, in quanto proprio tale budello, formato da classiche pareti, è*

---

7 *“La raison qui doit imposer l’architecture nouvelle est notre besoin absolu d’une esthétique correspondant à notre vie actuelle.”* in Robert Mallet-Stevens, *L’architecture est un art essentiellement géométrique*, in “Le Bulletin de la vie artistique”, n°23, 1 décembre 1924, p.209

8 Mallet-Stevens assunse questo compito nel momento in cui propose una serie di disegni di architetture che attraverso l’immagine suggerivano determinate funzioni, come in ---, *Une cité moderne: dessins*, Massin, Paris 1922, np.

9 Di fatto van Doesburg non riuscirà mai a realizzare le architetture che immagina e l’unico committente per il quale elaborò una proposta insieme a van Eesteren è proprio Léonce Rosenberg con la *“maison d’artiste”* (1923).

*la causa di tale congestione del traffico*<sup>10</sup>.

J.J.P.Oud invece si poneva in difesa della strada alla quale attribuiva il ruolo di elemento generatore del sistema urbano:

*“Il quadro della città viene determinato, in generale, da due fattori: strada e piazza. La strada come insieme continuo di case; la piazza come centro di strade.*

*L'immagine della città viene principalmente determinata dall'immagine della strada. Nella determinazione del carattere della moderna immagine della strada sarà necessario fondarsi, idealmente e praticamente sull'immagine della strada come insieme.*

*Dal punto di vista ideale, per quanto abbiamo già dimostrato; da quello pratico, in quanto nella moderna costruzione della città l'iniziativa privata scomparirà sempre più, mentre l'edificazione di massa e il blocco prenderanno il posto dei singoli interventi.*

*L'immagine moderna della strada contrasterà nettamente, dunque quella passata, con le case che si susseguivano in modo arbitrario, e sarà dominata da blocchi residenziali, nei quali le abitazioni saranno ordinate secondo un gioco ritmico di superfici e volumi*<sup>11</sup>.

Fra queste due diverse visioni della città il doppio fronte strada decomposto in più unità volumetriche di rue Mallet-Stevens aderiva pienamente alla necessità di introdurre nuove tensioni fra *vuoti* e *pieni*, ma la conseguenza non prevedeva l'annullamento dell'elemento strada.

Tutti gli elementi che partecipano al disegno urbano della rue Mallet-Stevens confermano il rispetto della strada e del suo disegno rettilineo.

Oltre ai marciapiedi e ai giardini prospicienti gli edifici tutti gli hôtel pur nella loro articolazione plastica rispettano il margine con i profili allineati. [5]

A fronte di queste premesse, coniugate alla traccia critica che suggerisce Bruno Reichlin, rispetto all'esito dell'articolazione dello spazio urbano prodotto da Mallet-Stevens, esistono almeno tre temi che consentono di rilevare un'ascendenza De Stijl<sup>12</sup>:

la sezione verticale con profilo a piramide;

---

10 Theo van Doesburg, *Tentativi di rinnovamento nell'architettura francese* (Vernieuwingspogingen in de Fransche Architectuur 1925) trad.in Sergio Polano (a cura di), *Theo van Doesburg - scritti di arte e architettura*, Officina Edizioni, Roma 1979, p.434

11 Jacobus Johannes Pieter Oud, *L'immagine della città monumentale* (Het Monumentale Stadsbeeld, 1917), in Mara De Benedetti, Attilio Pracchi (a cura di), *Antologia dell'architettura moderna. Testi manifesti utopie*, Zanichelli, Bologna 1988, p.324

12 Reichlin, *Mallet-Stevens vs De Stijl*, op. cit., p.114

l'idea di blocco indipendente come elemento di una totalità;  
la mancanza di gerarchie tra le facciate.

### *La sezione verticale con profilo a piramide*

Il tema della sezione a *gradin*, sosteneva Mallet-Stevens, era una soluzione che permetteva di migliorare la qualità della vita all'interno delle abitazioni perché aumentava la quantità di luce, di spazio all'aperto e di vegetazione:

*“Come si può vedere gli architetti moderni non hanno inventato niente, ma hanno compreso che il terreno in città era ridotto e costoso, si è reso necessario recuperare la superficie totale della casa per disporvi un giardino”<sup>13</sup>.*

La necessità di portare luce e aria all'interno degli alloggi negli edifici alti era la ragione che spinse gli architetti ad articolare il profilo della facciata ma in un primo momento gli esiti della rottura lineare dei prospetti, non costruivano ambienti interni nuovi.

I contorni delle facciate cominciarono a muoversi fra sporgenze e arretramenti per aumentare la superficie lineare esposta alla luce; in senso orizzontale come fece Auguste Perret nell'edificio di rue Franklin o in senso verticale come negli edifici di Henri Sauvage.

Dopo questi primi esempi, successivamente le articolazioni dei volumi a copertura piana agevolarono l'articolazione dei volumi e il gioco di relazione fra lo spazio interno ed esterno di tipo nuovo.

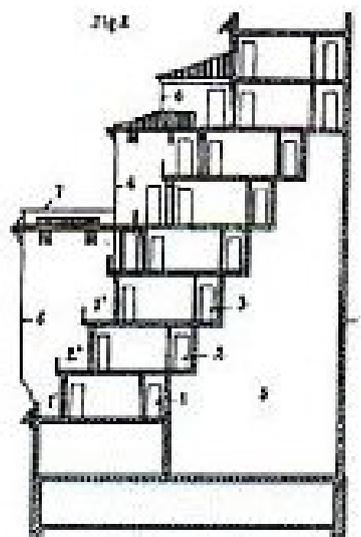
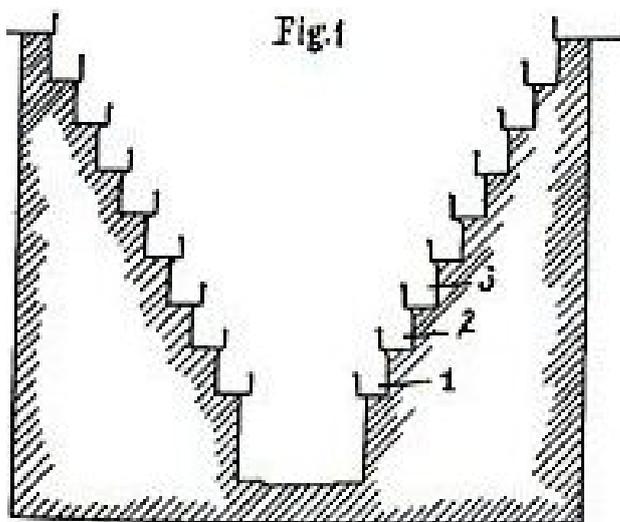
Mallet-Stevens pur dimostrando una originale capacità nel manipolare forme a sezione degradante<sup>14</sup> non fu il primo a concepire progetti con queste caratteristiche; in ambito internazionale già altri architetti prima di lui avevano affrontato questo tema.

Nel 1925, Van Doesburg, probabilmente animato dalla sua simpatia per il movimento futurista, accreditò all'architetto italiano Sant'Elia il merito di avere per primo avuto l'idea della terrazza nei complessi abitativi e di avere avviato uno stile diffuso poi *“in quasi tutti i paesi in cui si siano registrati tentativi di*

---

<sup>13</sup> *“Comme on le voit, les architectes modernes n'ont rien inventé, mais il leur a sème que le terrains en ville étant restreints et coûteux, il y avait lieu de récupérer la surface totale de la maison pour y disposer un jardin”* in Robert Mallet-Stevens, *Une rue nouvelle à Paris*, in *“Art et Industrie”*, n°3, mai 1926, p.12

<sup>14</sup> Mallet-Stevens concepisce con sezione degradante anche i progetti precedenti alla rue Mallet-Stevens a cominciare dalla sua prima realizzazione della villa a Mézy (1921-1923)



6  
 Sauvage, Sarazin,  
 tavola esplicativa  
 per un Système de  
 construction,  
 Parigi 1912



7  
 Henri Sauvage  
 Edificio per  
 appartamenti in rue  
 Vavin,  
 Parigi 1912

*rinnovamento dell'architettura*"<sup>15</sup>.

In Francia, nel 1909, Sauvage esplorò per primo la sezione a gradoni per gli edifici alti, ma la sua intenzione aveva una impostazione ancora rigida e la terrazza a tutti i piani era ricavata grazie allo slittamento regolare del tamponamento frontale che veniva arretrato in modo costante e regolare a tutti i livelli. [6] [7]

L'esito che Sauvage ottenne nei suoi progetti era la riduzione interna dei vani ma di fatto la qualità spaziale rimase invariata ad ogni livello.

Il sistema tipologico *a gradin* che Henri Sauvage insieme a Charles Sarazin brevettò nel 1912<sup>16</sup>, scaturiva da una necessità speculativa che intendeva sfruttare al massimo l'edificabilità dei terreni in altezza, tenendo conto delle norme sull'igiene in materia di aerazione e illuminazione del 1902<sup>17</sup>.

La sezione *a gradin* in un primo momento fu pertanto generata da principi igienisti per programmi di edilizia prevalentemente a basso costo<sup>18</sup> che successivamente venne adottata, come il progetto in rue Vavin<sup>19</sup>, per dare risposta

*"alle esigenze domestiche di una frangia colta e progressista di questa borghesia cittadina che va a vivere negli ateliers di artisti dove almeno vi sono spazi più originali che i tradizionali appartamenti haussmanniani"*.<sup>20</sup>

La rottura della compattezza degli allineamenti haussmanniani consentì a Sauvage di trattare ugualmente e contemporaneamente il problema dell'igiene alla scala dell'edificio e alla scala urbana. In particolare nel rapporto fra l'edificio e la via

---

15 Van Doesburg, *Tentativi di rinnovamento nell'architettura francese*, op.cit.,p.434

16 Le tavole esplicative del brevetto per un "*système de construction*" è depositato da H. Sauvage e C. Sarazin il 23 gennaio 1912 presso l'Istitut National de la propriété industrielle, brevet n° 439292

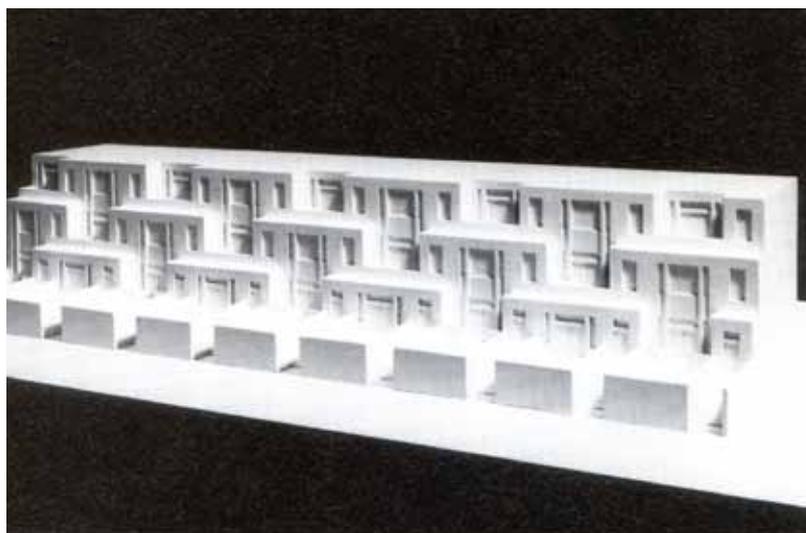
17 Jean-Baptiste Minnaert, *Henri Sauvage ou l'exercice du renouvellement* Institut francais d'architecture, Cite de l'architecture et du patrimoine, Norma, Paris 2002, p.161

Il regolamento urbano del 13 agosto del 1902 "*sur les huteurs et les sailles des bâtiments de la Ville de Paris*" è trattato in II.Capitolo1 par. 1.1 *La rue Mallet-Stevens*.

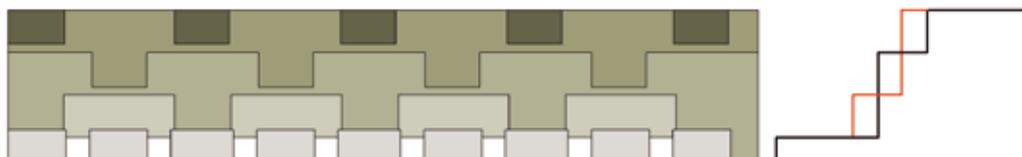
18 Gli alloggi a basso costo erano chiamati fino al 1949 HBM (habitation a bon marché) l'attuale HLM. Le costruzioni realizzate secondo questo programma economico nella zona di Parigi sono i più noti ma di fatto sono stati realizzati in tutta la Francia.

19 Al sesto piano dell'edificio al 26 di rue Vavin nel VI° arr. (1912-1913 ) Francis Jourdain realizzò la propria residenza interpretando ad una scala domestica le idee di Sauvage.

20 "*aux exigences domestiques d'une frange cultivée et progressiste de cette bourgeoisie citadine qui se pique alors de vivre dans des atelier d'artistes ou, à tout le moins, dans des espces un po plus originaux que les traditionnels appartements haussmanniens*" in Minnaert, *Henri, Sauvage ou l'exercice du renouvellement*, op.cit., p.167



8  
J.J.P. Oud, Abitazioni a schiera sul lungomare di Scheveningen, Olanda 1917



9  
J.J.P. Oud, plastico abitazioni a schiera sul lungomare di Scheveningen, Olanda 1917, schemi piani di profondità, disegno a cura dell'autore



10  
Hôtel Mallet-Stevens, Martel, Reifenberg, schemi piani di profondità, disegno a cura dell'autore

gli spazi aperti acquisirono valore come gli spazi chiusi<sup>21</sup>, e addirittura lo spazio interno veniva definito successivamente alle necessità dello spazio esterno.

Il contributo olandese De Stijl arrivò negli anni '20 e determinò la rottura della sezione compatta dell'edificio come esito di un percorso differente e che partiva da un ripensamento dello spazio interno.

Ricordando che per Van Doesburg *"l'eliminazione della strada"* era la naturale conseguenza di un'architettura senza forma in cui *"le superfici hanno un rapporto elastico con l'esterno"*, i progetti di Van Doesburg e Van Eesteren furono il risultato di un processo che trattava l'edificio come un oggetto plastico indifferente al contesto, che mostrava una variazione del profilo a tutti i livelli. La sezione dei progetti non segue la logica del profilo scalettato che dalla base più ampia si riduce con l'aumento dell'altezza. Non è presente l'effetto a piramide e l'attacco a terra non si distingue dagli altri livelli<sup>22</sup>. I volumi sono generati da una sorta di forza centrifuga che ha origine nell'asse centrale<sup>23</sup> e che non privilegia una dimensione rispetto all'altra.

Van Doesburg al punto 11 del Manifesto De Stijl del 1924 specificava:

*"La nuova architettura è anticubica, cioè non si sforza di contenere le diverse cellule-spazio funzionali in un unico cubo chiuso, ma spinge lo spazio funzionale (come anche superfici sporgenti, balconi, ecc.) fuori dal centro del cubo, così che altezza, larghezza e profondità, più il tempo, diventano espressione completamente neoplastica in spazi aperti"*<sup>24</sup>.

La città che Van Doesburg immaginava per assolvere alle necessità della società moderna, in termini spaziali offriva un evidente contributo che aveva l'obiettivo di sostituire il modello della città ottocentesca, il cui cambiamento fondamentale era determinato dall'eliminazione della strada e da un piano urbanistico moderno, le cui linee guida ripercorrevano quelle della città giardino<sup>25</sup>.

---

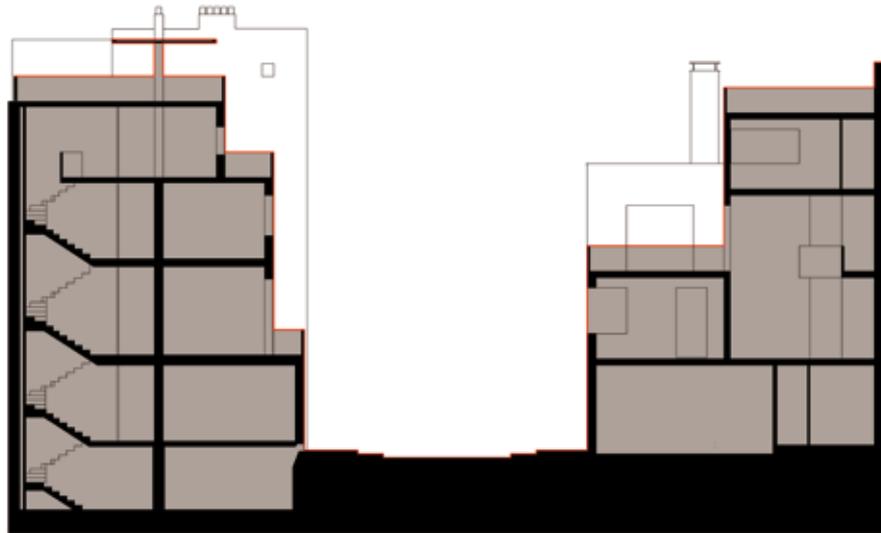
21 Ibid., p.162

22 Quando Rosenberg scrisse a Oud in merito al progetto per una abitazione, non avendo un'area definita dove eventualmente realizzarla, diede indicazione di progettare su un lotto pianeggiante. Lettera di Rosenberg a Oud, 6 settembre 1921, n°1972-a.471, Fondation Custodia, Paris. in Yve-Alain Bois, Nancy J. Troy, *De Stijl et l'architecture a Paris*, In Yve-Alain Bois & Bruno Reichlin (a cura di), *De Stijl et L'architecture en France*, op.cit., p.32

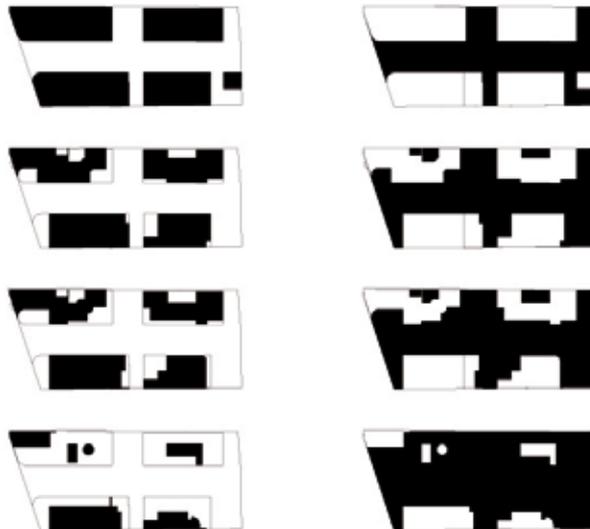
23 Claude Viè, Henri E. Ciriani, *L'espace de l'architecture moderne*, École d'Architecture de Paris-Belville, Rapport final de recherche, février 1989, p.18

24 Theo Van Doesburg, *Verso un'architettura plastica (Tot een beeldende Architectuur)*, in "De Stijl", VI, n°6/7, 1924, pp. 78-83 cit. e trad. in Polano (a cura di), *Theo van Doesburg - scritti di arte e architettura*, op.cit., p.419

25 Van Doesburg, *Tentativi di rinnovamento nell'architettura francese*, op.cit., pp.432-439



11  
Hôtel Reifenberg-Allatini, sezione,  
disegno a cura dell'autore



12  
Rue Mallet-Stevens,  
evidenziazione dei pieni e  
dei vuoti ai vari livelli,  
disegno a cura dell'autore



13  
Rue Mallet-Stevens Profilo  
delle sezioni in senso  
longitudinale e ortogonale

Il teorico De Stijl proponeva edifici intervallati da spazi verdi che rifiutavano la logica dello sfruttamento massimo del lotto a favore di una qualità dello spazio interno/esterno.

Van Doesburg sosteneva la validità dell'architettura con sistema a terrazze in quanto consentiva di assecondare la necessità di avere spazio all'aperto.

La riduzione dello sfruttamento della superficie rispondeva alle esigenze abitative in termini di qualità:

*“Le terrazze non sono in realtà da considerarsi un valore superfluo. Oltre all'aumento dell'esposizione alla luce, ai bambini è offerta la possibilità di giocare sul terrazzo, invece che per la strada (...)”<sup>26</sup>.*

Mentre il tema dell'attacco a terra per Van Doesburg era chiaramente indifferenziato rispetto alla logica della strada, Oud prendeva le distanze da questo atteggiamento radicalmente astratto in quanto il suo obiettivo era quello di offrire proposte concrete a una committenza fatta soprattutto di operai.

Sebbene il rapporto tra le istanze estetiche di De Stijl e l'opera di Oud sia ancora tutta da discutere e precisare<sup>27</sup>, in un testo scritto a posteriori “*la mia strada in De Stijl*” Oud puntualizzò alcuni concetti attorno ai quali focalizzò le proprie preoccupazioni fra il 1917 e il 1927.

È interessante come in alcuni passaggi le parole scritte di Oud coincidano pienamente con alcuni scritti che Mallet-Stevens pubblicò successivamente e addirittura le parole di Oud aiutano a comprendere meglio l'esercizio di Mallet-Stevens.

I tentativi di Oud di introdurre il nuovo spirito nell'architettura cominciarono con un progetto di case a schiera fatto nel 1917 sullo Strand a Scheveningen, pubblicato nel primo numero di De Stijl. [8]

Di questo progetto Oud a posteriori scrisse:

*“C'era un gioco ritmico di linee tese e di masse cubiche, che sporgevano e rientravano, si intersecavano reciprocamente, snodandosi come una catena di perle. Si trattava della reazione alla strada che allora di regola aveva una facciata piana. Questa reazione introduceva un ritmo nell'architettura”<sup>28</sup>.*

Le terrazze proposte da Oud inseriscono un'articolazione nuova nella sezione a *gradin* che, pur mantenendo una impostazione a moduli che si ripetono, a differenza dei progetti di Sant'Elia e Sauvage, esprimono la variazione di un

---

26 Ibid., p.432

27 Umberto Barbieri, *J.J.P.Oud*, Clear, Roma 1982,np.

28 Jacobus Johannes Pieter Oud, *La mia strada in De Stijl* (Mein Weg in De Stijl, 1960), in Ibid., np.

ritmo che scaturisce da una diversa concezione di spazio interno.

Non si tratta semplicemente di piani equivalenti che si riducono, ma di livelli ordinatamente differenziati che instaurano relazioni variabili con gli spazi aperti; il ritmo della facciata nel progetto per abitazioni a schiera sul lungomare di Scheveningen si ripete in forma modulare alternando i vuoti e pieni su cinque piani di profondità. [9]

Rispetto a questo gesto con cui Oud frammentò per piani successivi la facciata sulla strada di un edificio a blocco, per residenze popolari, Mallet-Stevens ha compiuto un passo ulteriore.

Spinto anche dalla necessità di rispondere alle diverse esigenze dei committenti degli *hôtels prive a usage d'habitation bourgeoise*, Mallet-Stevens si orientò verso la liberazione dell'insieme dal ritmo modulare e ripetitivo, giocando fino in fondo il tema della variazione/diversificazione. [10]

In qualsiasi punto della via si faccia una sezione, sia nel verso longitudinale sia trasversale si conferma un profilo a piramide variabile che dalla base regolare del piano terra si arretra ai piani successivi, rompendo così il fronte compatto della strada corridoio oltre il piano primo e mantenendo l'allineamento al piano terra. [11]

L'effetto di sgretolamento delle masse avviene in modo progressivo man mano che ci si alza di quota e i pieni si riducono rispetto ai vuoti.[12]

All'interno di questa logica sia le necessità funzionali sia i vincoli dei regolamenti edilizi diventavano per Mallet-Stevens degli elementi da utilizzare a proprio favore che si traducevano in suggestioni e strategie formali<sup>29</sup>.

### *L'idea di blocco indipendente come elemento di una totalità*

Il concetto anticlassico della asimmetria<sup>30</sup>, secondo cui le parti ineguali di un sistema costituiscono una unità quando sono tenute insieme da un rapporto di equilibrio armonico, rappresenta uno dei temi sul quale gli architetti dell'avanguardia hanno basato le proprie considerazioni.

All'interno di un processo di liberazione della forma e del linguaggio architettonico, a cui aderirono diversi protagonisti del periodo moderno, il movimento De Stijl

---

29 Questo aspetto è messo in evidenza da Becherer in Richard Becherer, *Monumentality and the Rue Mallet-Stevens*, in "Society of Architectural Historians. Journal", n°1, 1981, p.51

30 Bruno Zevi, *Asimmetria e dissonanze*, in Zevi, *Guida al codice anticlassico*, G.Einaudi, Torino 1974, p.21

invocò il concetto di rottura della *unità* e della *simmetria*.

Al punto 12 del testo *Verso un'architettura plastica*, Van Doesburg si preoccupò di stabilire la logica per cui le parti *inequali* di un sistema contribuiscono all'idea di unitarietà intesa non più in termini di uguaglianza ma di rapporto equilibrato fra le parti:

*12. Simmetria e ripetizione. La nuova architettura ha distrutto la ripetizione monotona, sia la rigida corrispondenza di due metà, l'immagine speculare, la simmetria. Non riconosce la ripetizione nel tempo, la parete corridoio o la standardizzazione. Un gruppo di edifici è sia un tutto che abitazioni isolate. Le stesse leggi valgono per un gruppo di costruzioni, per la città, per la casa isolata. Contro la simmetria, la nuova architettura propone un rapporto equilibrato di parti ineguali, vale a dire, di parti che, per il loro diverso carattere funzionale, differiscono in posizione, dimensione, proporzione e collocazione.*<sup>31</sup>

Il testo scritto da Van Doesburg anticipò le considerazioni dei suoi più fedeli collaboratori all'interno del gruppo i quali però gradualmente rimisero in discussione il concetto di "abolizione della standardizzazione" :

Nel 1925 Van Eesteren scrisse:

*"La bellezza urbana consiste in un equilibrio figurativo delle componenti, di cui è composta la città o la parte di città in questione. Il cambiamento di una delle componenti ha per conseguenza una rottura della situazione di equilibrio. Quasi tutte le componenti dell'immagine urbana (...) sono soggette a cambiamento; solo la larghezza esistente rimane immutata. L'altezza dell'edificazione è da tempo in mutamento; ogni proprietario cerca di sfruttare al massimo il suo lotto, per cui ne nasce una linea di tetti normalizzata. Diversi piccoli lotti diventano una unità"*<sup>32</sup>.

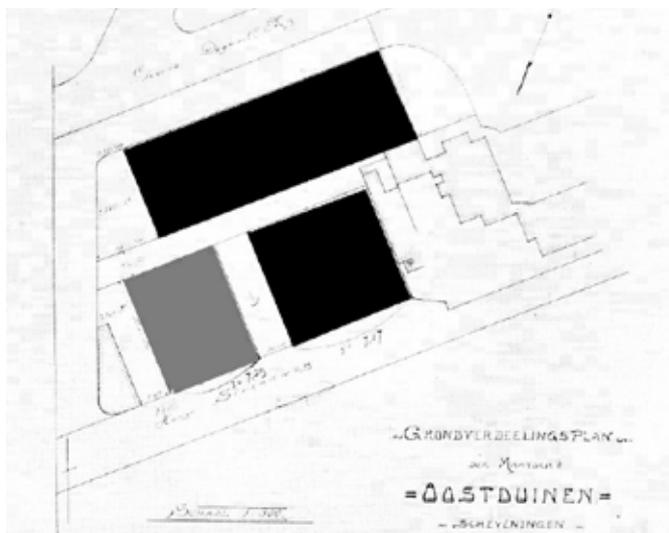
Mondrian nel suo testo *Casa-Strada-Città* del 1926 partendo da una idea di esaltazione delle differenze degli esseri umani attribuì all'ineguaglianza una valenza di originalità positiva solo se guidata da un principio di *equilibrio*:

*"le cose si differenzino, si valorizzino, si sproporzionino per dare origine a una città nuova dove l'essere umano veramente evoluto non cercherà più di proteggere, rendere igieniche o abbellire le strade e i parchi della città per mezzo di alberi e di fiori. Egli costruirà città sane e*

---

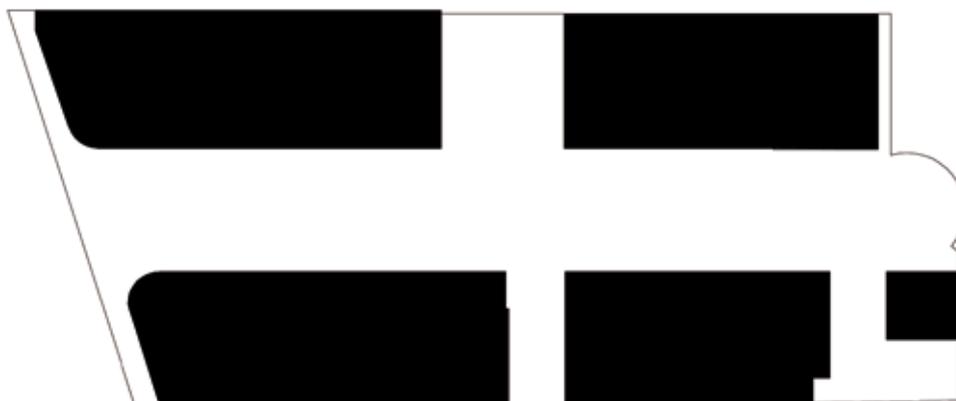
31 Theo van Doesburg, *Verso un'architettura plastica* (Tot een beeldende Architectuur in "De Stijl", 1924. VI, n°6/7. Pp.78-83) trad.it in Polano (a cura di), *Theo van Doesburg - scritti di arte e architettura*, op. cit., p.420

32 Cornelis van Eesteren, "De Stijl", 1925. n°10/11. Testo trascritto in Giovanni Fanelli, *De Stijl*, Laterza, 5° ed., Bari 2006, p.114



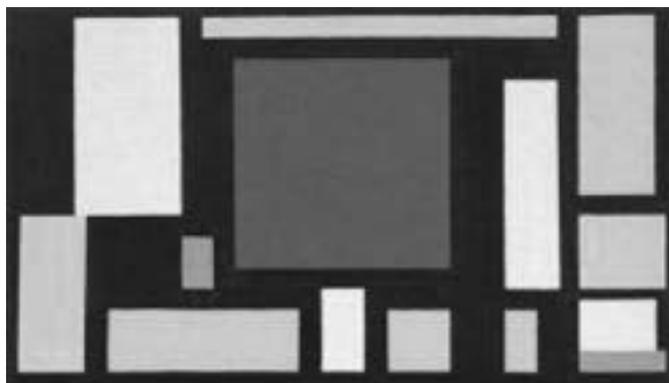
14

J.J.P. Oud, planimetria  
progetto sul lungomare di  
Scheveningen, Olanda  
1917,  
rielaborazione grafica a cura  
dell'autore



15

Van Doesburg, Composizione VIII-  
La mucca (1918),  
rielaborazione a cura dell'autore



16

Rue Mallet-Stevens,  
planimetria, disegno a cura  
dell'autore

*belle contrapponendo edifici e spazi vuoti in un modo equilibrato. Allora l'esterno lo soddisferà quanto l'interno*"<sup>33</sup>.

Per Mondrian il concetto di equilibrio costituisce la legge più importante del neoplasticismo *"La concezione di plastica pura e logica è sempre in accordo con le esigenze plastiche, poiché entrambe sono semplicemente una questione di equilibrio"*<sup>34</sup> e in sei punti mette a disposizione le regole per determinarlo.

Le forme pure e denaturalizzate, e dunque astratte, costituiscono i mezzi plastici necessari per determinare l'insieme neoplastico.

La preoccupazione di Oud, che era invece prevalentemente di carattere architettonico e in particolare rivolta agli edifici a blocco per le residenze popolari, non potendo permettersi di assumere la purezza artistica si fece carico di necessari compromessi<sup>35</sup> che lo indussero a porsi il problema su come gestire la "ripetizione" e "normalizzazione" degli elementi intesi sia come componenti dell'organismo città, sia come parti dell'organismo architettonico.<sup>36</sup>

Anche per Oud l'obiettivo era determinare *"Un aspetto completamente armonico ed equilibrato del volto della città come un insieme"*<sup>37</sup> in cui il valore plastico dei singoli blocchi potesse determinare l'immagine della città, ma senza dimenticare la necessità di servirsi del processo di normalizzazione per rispondere alle esigenze di efficienza e funzionalità:

*"Una volta realizzati in modo esteticamente compiuto i tipi normalizzati, si riuscirà a creare una plastica della strada, colma di stile, con notevole effetto monumentale, di conseguenza, non solo una singola casa in se, bensì tutta la città in futuro sarà nuovamente un luogo piacevole. I tipi standard introdurranno allora quel ritmo e quei rapporti dimensionali di cui la città è priva. L'artista architetto dovrà solo preoccuparsi di non*

---

33 Piet Mondrian, *Casa-Strada-Città (Le Home - La Rue - La Cité)*, in "Vouloir", 1927, trad. in Filiberto Menna (a cura di), *Piet Mondrian, Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1975, p.230

34 Ibid., p.232

35 Barbieri, *J.J.P.Oud*, op.cit., np.

36 J.J.P. Oud, *Architettura e normalizzazione nell'edilizia di massa (Bouwkunst en Normalisatie bij Massabouw)*, in "De Stijl", cit. in Benedetti, Pracchi, *Antologia dell'architettura moderna. Testi manifesti utopie*, op. cit., pp.326-328

37 J.J.P. Oud, *Architectonische beschouwing, a. Massabouw en straatarchitectuur*, "De Stijl", 1919, n°7, cit.e tradotto in Henk Hengel, *L'accurata ricerca del tema dell'abitazione*, in Barbieri (a cura di) op.cit., n.p.

*divenire schiavo del tipo e dei rapporti dimensionali*".<sup>38</sup>

L'approccio architettonico di Oud si estendeva al concetto della normalizzazione espresso in senso tecnico-produttivo.

*"Da molto tempo (cioè da quando la memoria ci sorregge), ogni architetto ha la sua porta e la sua finestra: è un diritto di cui non può privarsi tanto facilmente, senza accusare il colpo. Nella realizzazione di un'abitazione privata, quel diritto può essere ancora riconosciuto, ma all'edilizia di massa, in quest'epoca di produzione di massa, deve corrispondere l'abbandono di quelle tendenze presenti nella elaborazione dell'abitazione privata, a favore di una visione disincantata del nuovo problema, senza tentare di reinterpretare forme esistenti, cercando invece di trovare una soluzione formale basata sull'essenza del compito che deve essere affrontato"*<sup>39</sup>.

L'idea di "insieme" costituito dalla somma di "parti variabili" e indipendenti aderì pienamente alla filosofia del progetto della rue Mallet-Stevens. L'architetto affermava che le case costruite ad Auteuil si presentavano come un progetto unitario, la cui espressione era il risultato di un'addizione fra elementi diversi. Non solo il singolo edificio era concepito come un oggetto dalla forma irregolare e variabile, ma anche la porzione di strada costruita era formata da un insieme di edifici tutti diversi fra loro.

Il *rapporto equilibrato di parti ineguali* di van Doesburg si traduce in Mallet-Stevens in un *progetto unitario costituito da parti differenti*:

*"Questi hôtel hanno ciascuno un programma speciale, sono molto diversi gli uni dagli altri ma concepiti con uno stesso spirito al fine di creare un'unità"*<sup>40</sup>.

Proprio nella misura della nozione di unitarietà si evidenzia un esito non coincidente con la versione neoplasticista più estrema.

Se si osserva attentamente il sistema di case di Mallet-Stevens nelle tre proiezioni ortogonali, si comprende come l'articolazione dei profili si mantenga comunque all'interno di un ingombro massimo, che ha le misure di un parallelepipedo regolare. [13]

---

38 J.J.P. Oud, *Architettura e normalizzazione nell'edilizia di massa*, in Benedetti, Pracchi (a cura di), *Antologia dell'architettura moderna. Testi manifesti utopie*, op cit., pp.326-328

39 Ibid.

40 *"Ces hôtels ayant chacun un programme spécial, sont très différents les uns des autres mais conçus dans un même esprit afin de créer une unité"* in Mallet-Stevens, *Une rue nouvelle à Paris*, op. cit., p.11

L'apparente disordine si colloca quindi all'interno di un allineamento ben preciso e ordinato che non coincide con la disposizione libera degli elementi nello spazio di van Doesburg e neppure con la città costruita per blocchi di Oud. [14] [15] [16]

La variazione delle case di Mallet-Stevens è favorita dal tema delle case indipendenti per le quali è possibile definire una diversificazione dei singoli edifici in quanto si tratta di unità autonome intervallate da spazi verdi che si accostano l'un l'altra.

*La mancanza di gerarchie tra le facciate.*

L'articolazione e il tema della variazione con cui Mallet-Stevens concepì l'insieme degli edifici ad Auteuil determinò una molteplice possibilità di punti di vista annullando il privilegio verso la vista frontale.

La facciata prospiciente la strada non è più la favorita rispetto alle altre, l'oggetto architettonico è visto a tutto tondo nel senso indicato da Le Corbusier:

*"La casa è una scatola nell'aria (...)", l'effetto voluto è quello di "sopprimere la nozione stessa di "davanti", o di "dietro" o di "fianco" della casa"<sup>41</sup>.*

L'aspetto della percezione visiva dell'oggetto architettonico, fu inserita da Van Doesburg nei principi del Manifesto De Stijl del 1924, quando al punto 13 definì il proprio concetto di facciata:

*"XIII- In contrasto con il "frontalismo", sancito da un rigido concetto statico della vita, la nuova architettura offre una ricchezza plastica di effetti spazio-temporali multiformi"<sup>42</sup>.*

Secondo le intenzioni degli autori la vista assonometrica delle "contro-composizioni" presentate alla mostra del 1923 a Parigi, rendeva percepibile

---

41 Le Corbusier, *Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica* (Précision sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme, 1930), Laterza, Roma Bari 1979, pp.154-155

42 Theo van Doesburg, *Verso un'architettura plastica*, in "De Stijl" (*Tot een beeldende Architectuur*) 1924. VI, n°6/7. pp.78-83, trad. in Polano (a cura di), *Theo van Doesburg - scritti di arte e architettura*, op. cit., pp.418-421.



l'oggetto in tutte le sue parti attribuendo ad ogni facciata lo stesso valore<sup>43</sup>. Nelle case della rue Mallet-Stevens le facciate hanno tutte lo stesso valore rispetto all'insieme; quando il prospetto gira l'angolo, l'articolazione che caratterizza i volumi e i prospetti prosegue con la stessa intensità ed efficacia sul lato adiacente. [18] [19]

Tutti i lati liberi degli hôtel, compreso quelli ortogonali alla strada presentano lo stesso trattamento, la libertà del gesto architettonico di Mallet-Stevens non ammette fronti privilegiati ed aumenta la possibilità di godere del massimo della luce di aria e di affaccio.

---

43 Van Doesburg definisce così il concetto di contro-composizione:

*"IV. Contro-Composizione Elementare (Antistatica)*

*Aggiunge alla composizione ortogonale, periferica, una nuova dimensione diagonale, dissolvendo, in tal modo, in forma reale la tensione orizzontale e verticale. Introduzione di piani inclinati, piani dissonanti in opposizione alla gravità e alla struttura architettonica statica. Nella contro-composizione, l'equilibrio nel piano ha un ruolo meno importante. Ogni piano fa parte dello spazio periferico e la costruzione va concepita come fenomeno di tensione, piuttosto che di rapporti di piani. Maggiore varietà di possibilità neoplastiche. ad esempio, in aggiunta a quelle ortogonali, anche costruzioni diagonali, combinate e simultanee. Introduzione del colore come energia indipendente."*

In Theo van Doesburg, *Pittura e plastica (Schilderkunst en Platiek)*, in "De Stijl", VII n° 75/76, 1926, pp.35-42 trad.in Ibid., p.416





1  
Una scena durante  
le riprese del  
film *La sirène de  
Tropiques*, 1927,  
di Mario Nalpas e  
Héni Étievant

### 2.2.2. Nuovi punti di vista: lo sguardo del dispositivo cinematografico

La città di Mallet-Stevens, costruita con edifici bianchi dai profili scalettati circondati dal verde, sembra, ad alcuni, evocare l'immagine di paesaggi urbani lontani:

*“Ho quindi potuto, l'altro giorno, in quell'ammirevole angolo di Auteuil, credermi trasportato in Marocco, nella nuova capitale dove i cubi di calce dei palazzi amministrativi brillano sotto la luce mauritaniana tra gli alberi di pepe rosa. Le grandi ville elevavano, sotto un cielo blu reale, le loro masse prismatiche e bianche.”*

L'effetto plastico dei parallelepipedi affastellati e la rottura del fronte compatto, oltre a sollecitare un immaginario che già all'inizio del secolo le vedute dei fratelli Lumière avevano contribuito a far conoscere con le immagini delle città algerine<sup>2</sup>, consentì nuovi paradigmi visivi rialzati rispetto al piano e già diffusi grazie al dispositivo cinematografico.

Il punto di vista privilegiato, posto sopra i cinque metri, era una modalità di

---

1 “J'ai donc pu, l'autre jour, dans cet aimable coin d'Auteuil me croire transporté au Maroc, dans la capitale nouvelle où les cubes de chaux des palais administratifs luisent parmi les faux poivriers, sous la lumière mauritanienne. Les grandes villas dressaient, sur un ciel bleu de roi, leurs masses prismatiques et blanches” in Jean Gallotti, *Une nouvelle rue a Paris*, in “L'Art vivant”, vol 3 n°64, 15 août 1927, p.668

2 I fratelli Auguste e Louise Lumière realizzarono fra il 1895 e il 1907 circa duemila vedute cinematografiche per una durata di circa cinquanta secondi l'una fra le quali alcune riguardano le principali città europee ed extraeuropee, in Marco Bertozzi, *L'immaginario urbano nel cinema delle origini-La veduta Lumière*, Clueb-Thesis serie umanistica, Bologna 2001, p.23

sguardo adottata nelle vedute panoramiche<sup>3</sup> del precinema e Mallet-Stevens nel suo percorso di scenografo ne riscoprì i privilegi.

Nell'opera architettonica di Mallet-Stevens degli anni '20, il cinema costituì un'intertesto prezioso in quanto il dispositivo scenografico gli consentì di maturare una nuova consapevolezza dello sguardo e della percezione visiva. Se è vero che nel passaggio di prestiti e influenze reciproche tra cinema e architettura il problema non è solo di tipo scenografico<sup>4</sup>, a noi serve comprendere, nello specifico, in che misura il progetto dello spazio filmico abbia contribuito in Mallet-Stevens a determinare certi esiti architettonici.

Il primo approccio di Mallet-Stevens con lo strumento cinematografico avvenne durante il periodo del grande conflitto quando, arruolato nell'aeronautica militare, ebbe il compito di fare fotografie aeree e riprese cinematografiche delle postazioni nemiche<sup>5</sup>. Dal 1920 si appassionò alla *settima arte* e aderì attivamente agli incontri di un gruppo di artisti, cineasti e intellettuali che nel 1921 diedero vita al *Club des Amis du Septième Art*<sup>6</sup>, il cui obiettivo, secondo le parole del proprio fondatore, era di:

*“Proclamare l'essenza artistica dell'opera cinematografica, e attirare ad essa le forze creatrici di ogni paese, pittori, poeti e musicisti, per rappresentare nelle opere nobilmente concepite la vita profonda dei popoli, e dare a questi non un divertimento senza elevazione ma uno spettacolo segno della profonda e laboriosa bellezza della vita moderna”<sup>7</sup>.*

In Francia gli sperimentalisti del cinema d'avanguardia, a partire dalla metà degli anni '20, non si collocavano in un unico filone di ricerca ma in comune avevano l'interesse per un possibile “altro” cinema, in grado di scardinare le

3 Ibid., p.70

4 Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, G.Einaudi, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2002, p.97

5 Jean Manusardi, *Robert Mallet-Stevens mon oncle*, in Jean Pierre Lyonnet (a cura di), *Robert Mallet Stevens architecte*, ed. 15 Square de Vergennes, Paris 2005, p.34

6 Questo gruppo fu fondato nel 1921 da Ricciotto Canudo ed era composto da diversi e carismatici personaggi come Luis Delluc, Blaise Cendrars, Léon Moussinac, Jean Cocteau, Darius Milhaud, Maurice Ravel, Fernand Léger. Ricciotto Canudo era il direttore e produsse una notevole quantità di saggi e articoli raccolti nel 1927 nel volume *L'usine aux images* (L'officina delle immagini). Negli anni '20 sono le elaborazioni teoriche di Louis Delluc che vennero messe in pratica attraverso la realizzazione di films d'avanguardia e non, da lui e dai suoi amici Germaine Dulac, Marcel L'Herbier ecc. A partire dalla metà degli anni '20 la teorizzazione sul cinema non è più esclusiva di pochi intellettuali coraggiosi stravaganti, ma diventa patrimonio comune. Scrivono sul cinema un pò tutti gli intellettuali del tempo: da Colette a Cocteau, da Cendrars a Apollinaire, da Mac Orlan a Elie Faure ecc.

7 Gli obiettivi del Club si riconoscono nelle parole di Canudo, cit. in Mario Verdone, *Drammaturgia e arte totale, l'avanguardia internazionale: autori, teorie, opere*, Rubbettino, Cosenza 2005, p.126

strutture narrative e figurative tradizionali. In generale, la ricerca si orientava a determinare effetti plastici fondati su ritmi visivi o audio-visivi in grado di disgregare la connessione tra rappresentazione codificata del reale e prodotto filmico<sup>8</sup>.

Le scelte estetiche del cinema d'autore perseguivano la possibilità di:

*“Dimostrare che è possibile non solo un cinema non privo di qualificazione culturale, ma anche un trattamento diverso del materiale visivo cinetico, produrre con il linguaggio visivo-cinetico forme di alterità, altri mondi dell'immagine, aprire indefinitamente l'immaginario, costruire ritmi visivi nuovi. Proporre un altro modo di vedere, significa intervenire sull'orizzonte della visione in movimento, per sperimentare qualcosa di assolutamente nuovo, cioè un modo differente di guardare e di percepire il mondo e di organizzare la percezione”<sup>9</sup>.*

Attraverso una lettura, orientata ad osservare il dispositivo cinematografico come strumento espressivo di nuove forme narrative dello spazio, è possibile stabilire una relazione comune che vede sia nell'architettura sia nell'arte cinematografica la possibilità di determinare i percorsi dello sguardo spettatoriale<sup>10</sup>.

Mallet-Stevens frequentò gli ambienti in cui si discuteva di queste nuove prospettive estetiche lavorando come architetto scenografo dal 1921 al 1928. In questo periodo, ciò che ricavò dalla partecipazione ad iniziative, pubblicazioni di testi teorici ed elaborazioni di allestimenti scenografici, costituì un contributo significativo anche sulla sua attività di architetto progettista.

Il cinema, annoverato come settima arte<sup>11</sup>, aveva la necessità di ridefinire la propria forma visuale e il proprio ruolo sociale<sup>12</sup> e il dibattito che ne scaturì coinvolse Mallet-Stevens. Egli, in particolare, assunse la necessità di ricercare i materiali scenografici adatti alle necessità degli autori dell'avanguardia.

L'interesse dei cineasti, in quegli anni, era rivolto verso nuovi modelli narrativi non più concentrati sull'azione e il comportamento, bensì sulla realtà interiore

---

8 Paolo Bertetto, *Il cinema d'avanguardia (1910-1930)*, Marsilio, Venezia 1983, p.8

9 Ibid., p.13

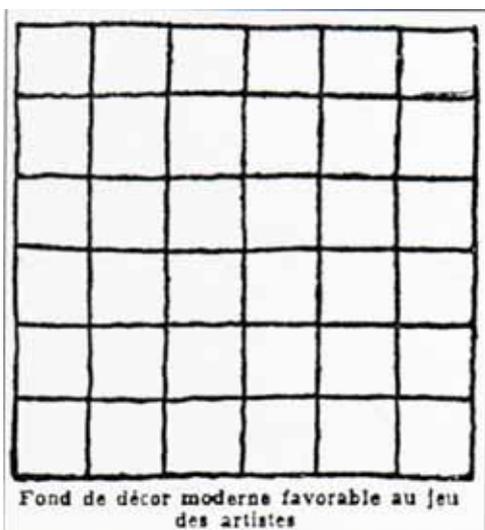
10 Costa, *Il cinema e le arti visive*, op. cit., p.97

11 Canudo, nel suo *“Manifeste des Sept Arts”*, sosteneva che due sono le arti fondamentali: l'architettura e la musica. La pittura e la scultura sono complementari della prima; la poesia è lo sforzo della parola e la danza lo sforzo della carne per diventare musica. Il cinema, che riassume tutte queste arti, è l'arte plastica in movimento: la “settima”, la quale contemporaneamente è partecipe delle “arti immobili” e delle “arti del tempo”, delle “arti dello spazio” e delle “arti ritmiche”.

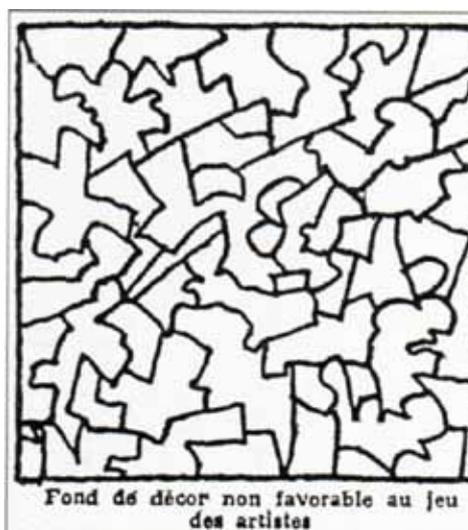
12 Richard Becherer, *Picturing Architecture Otherwise: the vogueing of the Maison Mallet-Stevens*, in *“Art History”*, vol.23-n°4, 2000, p.564



2  
 Una scena del film  
*Le vertige* 1926 , di  
 Marcel L'Herbier,  
 Paris, Archives  
 françaises du film



3-4  
 Ipotesi di fondale  
 favorevole e  
 sfavorevole, disegni  
 di Mallet-Stevens  
 pubblicati in  
 "Comoedia" 8 janvier  
 1923



e sullo stato d'animo dei personaggi. Il tempo e lo spazio del racconto vennero manipolati attraverso il ricorso ad immagini della memoria, a sogni e fantasie. L'atteggiamento di Mallet-Stevens era in sintonia con le necessità di un certo cinema espressionista e si preoccupava di avvalorare l'efficacia del contenuto filmico attraverso due aspetti strettamente connessi: la vocazione narrativa degli elementi scenografici posizionati come sfondo ai personaggi e l'effetto spaziale della terza dimensione.

#### *Vocazione narrativa dei materiali scenografici*

Il regista Marcel L'Herbier<sup>13</sup> (con cui Mallet-Stevens collaborò) dichiarò l'esigenza di rivelare il carattere dei suoi personaggi attraverso i significati evocati dagli elementi scenografici. Nel film *Le Torrent*, ad esempio, specificò che si servì dell'elemento naturale, il torrente, per rappresentare il temperamento della protagonista.<sup>14</sup>

Lo stesso autore svelò le intenzioni che si celavano dietro l'elaborazione di scenografie specifiche per ogni personaggio; esse avevano il ruolo di suggerire sia l'inconscio sia il tempo nel quale era proiettato il loro spirito:

*"(...) all'interno della storia, ogni décor aveva una funzione ben definita. Per esempio il laboratorio di Fernand Leger rappresentava l'avenir, invece le décors de Mallet-Stevens e di Cavalcanti rappresentavano il presente della canta-trice"*<sup>15</sup>.

Per Mallet-Stevens le scenografie, fino a quel momento concepite in modo ampiamente inadatto alla rappresentazione del soggetto cinematografico, avevano bisogno di instaurare un gioco di relazione fra l'elemento fisso ( la scenografia) e l'elemento mobile (l'attore).

La scena cinematografica, oltre ad avere il ruolo di aiutare lo spettatore a

---

13 Marcel L'Herbier (1888-1979) fu uno fra gli autori cinematografici più autorevoli con cui Mallet-Stevens collaborò. L'Herbier era un regista, produttore, soggettoista e sceneggiatore. Dopo esperienze di lavoro disparate e varie pubblicazioni di carattere poetico e critico, si laureò in giurisprudenza e lettere. L'Herbier arrivò al cinema verso il 1917. Nel '18 esordì nella regia con il cortometraggio sperimentale *Phantasmes*. Dopo una serie di lavori per il produttore francese Gaumont, fonda la *Cinégraphie* (1923-1928), casa cinematografica resa importante dai molti artisti che ne fecero parte e per la quale L'Herbier diresse *L'inhumaine* (1924).

14 Jean André Fieschi, *Entretien avec Marcel l'Herbier*, in "Cahiers du cinema", n° 202, 1968, p.29

15 *"(...) a l'intérieur de l'histoire, chaque décor avait une fonction bien définie. Par exemple le laboratoire de Fernand Leger représentait l'avenir, tandis que le décors de Mallet-Stevens et de Cavalcanti représentaient le présent de la canta-trice."* Jean André Fieschi, *Entretien avec Marcel l'Herbier*, in "Cahiers du cinema", n° 202, 1968, p.34

comprendere la personalità del personaggio, doveva corrispondere al periodo storico che veniva rappresentato:

*“Il decor deve essere intimamente legato all'azione (...) deve corrispondere all'epoca dove si svolge la scena ”*<sup>16</sup>.

Il carattere rappresentativo della scenografia nella finzione cinematografica fu uno dei temi fondamentali sui quali Mallet-Stevens perseverò nei suoi scritti dedicati al cinema. Il suo obiettivo era associare i caratteri del contesto, degli oggetti e delle architetture con il carattere dei personaggi [3].

Questa necessità di tipo semiologico per la quale le immagini dovevano essere portatrici di significati avvalorava la sua visione lirica dell'architettura come espressione di una società moderna.

*“La ragione che deve sottostare alla nuova architettura è il nostro bisogno assoluto di un'estetica corrispondente alla nostra vita attuale”*<sup>17</sup>.

Mallet-Stevens, attraverso il binomio cinema-architettura, mise in circolo uno scambio e un nutrimento reciproco prezioso, per cui il cinema si serviva dell'idea di spazio architettonico necessario all'espressione del significato filmico e viceversa l'architettura, grazie all'esplorazione del linguaggio cinematografico, offriva al dispositivo scenografico la possibilità di formulare un'estetica *“essenzialmente pura e geometrica”*<sup>18</sup>.

Mallet-Stevens auspicava, pur nella necessità di ribadire le differenze fra le due discipline, il raggiungimento di un obiettivo comune il cui risultato conducesse a *“(...) una unità di concezione fra l'architettura nel cinema e l'architettura abitata realmente”*<sup>19</sup>.

Il rischio, secondo Mallet-Stevens, era la possibilità dell'instaurarsi di un *cercle vicieux* dal quale prendere le distanze; l'architettura progettata per il cinema (architecture cinématographique) era strettamente funzionale all'espressione cinematografica e non andava servilmente copiata:

---

16 *“Le décor doit être intimement lié a l'action.(...)”* e *“doit correspondre à l'époque où se déroule le scénario”* Robert Mallet-Stevens, *Le Décor (conferenza del 1926)*, in *“L'Art cinématographique”*, t.IV, 1929, in Odile Vaillant (a cura di), *Robert Mallet-Stevens/Le décor au cinéma* Séguier, Paris 1996 p.14

17 *“La raison qui doit imposer l'architecture nouvelle est notre besoin absolu d'une esthétique correspondant a notre vie actuelle”* in Robert Mallet-Stevens, *L'architecture est un art essentiellement géométrique*, in *“Le Bulletin de la vie artistique”*, n°23, 1 décembre 1924, p.532

18 *“essentiellement pure et géométrique”* in Robert Mallet-Stevens, *Les cinéma et les arts. L'architecture*, in *“Cahiers du mois”*, n.16/17, 1925, pp.95-98 in Vaillant (a cura di), *Robert Mallet-Stevens/Le décor au cinéma* Séguier, op cit., p.54.

19 *“(...) une unité de conception entre l'architecture-cinéma et l'architecture habitée réellement.”* Ibid.

*“L’architettura cinematografica (...) mostra l’inutilità dei dettagli decorativi esagerati, ha lasciato intravedere delle costruzioni sane e logiche. Ma allo stesso tempo questa architettura cinematografica ha falsato le idee. Non bisogna vedere in queste architetture un modello di cui farne un calco, non bisogna copiarle servilmente, senza riflettere”<sup>20</sup>.*

Mallet-Stevens mise in evidenza la relazione e l’influenza reciproca dei due ambiti artistici attribuendo all’architettura un ruolo determinante nella produzione dello spazio filmico:

*“È innegabile che il cinema ha un’ influenza notevole sull’architettura moderna; d’altra parte, l’architettura moderna contribuisce con la sua componente artistica al cinema. L’architettura moderna non serve solo alla scenografia cinematografica, ma segna la sua impronta sulla messa in scena, questa deborda dal suo quadro; l’architettura «gioca»”<sup>21</sup>.*

#### *La profondità dello spazio filmico*

Quando lavorò al progetto delle sei case parigine Mallet-Stevens aveva già maturato un’esperienza come scenografo che gli consentì di esporre, in occasione di una conferenza del 1926, il proprio contributo teorico in materia cinematografica, pubblicato nel 1929 con il titolo *Le Décor*<sup>22</sup>.

Con questo testo, Mallet-Stevens cominciò a dare un ordine sistematico alle idee che aveva maturato e formulò una serie di suggerimenti d’ordine tecnico necessari alla realizzazione di un’efficace scenografia cinematografica.

In un primo momento si verificò un travaso di riflessioni; l’esperienza di Mallet-Stevens architetto, abituato a lavorare con lo spazio a tre dimensioni, si trasferì nell’opera scenografica, decretando innanzitutto l’inadeguatezza delle “*Toiles de fonde et panneaux peints*”, scenografie teatrali bidimensionali utilizzate nei

---

20 “L’architecture cinématographique (...) montre l’inutilité des détails décoratifs exagérés, elle a laissé entrevoir des constructions saines et logiques. Mais aussi, cette architecture cinématographique a faussé les idées. Il ne fallait pas voir en elle un modèle dont on n’avait qu’à prendre un calque, il ne fallait pas voir en elle un modèle dont on n’avait qu’à prendre un calque, il ne fallait pas la copier servilement, la démarquer sans réfléchir” Ibid., p.53

21 “Il est indéniable que le cinéma a une influence marquée sur l’architecture moderne; par contre, l’architecture moderne apporte sa part artistique au cinéma. L’architecture moderne ne sert pas seulement le décor cinématographique, mais marque son empreinte sur la mise en scène, elle débord de son cadre; l’architecture «joue»” Ibid., p.51

22 Mallet-Stevens, *Le Décor* (conferenza del 1926), op. cit. in Vaillant (a cura di), *Robert Mallet-Stevens/Le décor au cinéma*, op.cit., pp.11-30

set cinematografici dei primi tempi.

Mallet-Stevens avvertì l'inadeguatezza di una consuetudine attuata nell'ambiente cinematografico che vedeva ancora realizzare le scenografie attraverso l'uso e il riuso di scene e sfondi di cartone. L'utilizzo di ambientazioni scenografiche stereotipate, come la camera da letto, la prigione, la banca, ecc. portava ad un risultato che agli occhi di un architetto, esercitato a progettare e realizzare allestimenti di interni, appariva grottesco<sup>23</sup>.

Mallet-Stevens riteneva che la scenografia teatrale, in quanto bidimensionale, poteva essere dipinta, mentre la scenografia cinematografica, chiamando in causa le tre dimensioni spaziali, necessitava di essere disegnata nelle sue tre viste prospettiche:

*“Una scenografia di teatro si dipinge come un quadro. Al teatro lo scenografo può creare un'atmosfera speciale con qualche tocco di colore; le linee verticali ricordano delle colonne, una linea orizzontale evoca il mare; al cinema, salvo i casi particolari di scenografie espressioniste speciali, la scenografia deve essere più realista; se si deve rappresentare un vestibolo la sua composizione scenografica è più di competenza dell'architetto che del pittore”*<sup>24</sup>.

Mallet-Stevens esprimeva la profondità dello spazio scenografico attraverso il collage di elementi architettonici (volumi, nicchie, alcove, colonne, pareti, ecc.). In tal modo le scene “(...) al di là della questione di stile, sono pensate in rapporto alle nuove esigenze della visione cinematografica”<sup>25</sup>.

La conseguenza non era puramente formale ma aveva anche una valenza estetico-espressiva per cui la scena costruita si prestava a determinare la percezione visiva:

*“A teatro i personaggi giocano davanti a una scenografia, i personaggi*

23 Mallet-Stevens realizzò diversi allestimenti di interni in occasione dei *Salons d'Automne*. La sua prima partecipazione fu del 1912. In quella occasione espose una sala da pranzo e dei mobili da giardino. Nel 1913 allestì la hall della villa “*Les roses rouges*”, nel 1920 presentò una *petit hall* (*decor de cinema pour la prise de vues*).

24 *“Un décor de théâtre se brosse comme un tableau, un décor de cinéma se dessine come une épure. Au théâtre, le décorateur peut créer une atmosphère spéciale avec quelques touches de couleur; les lignes verticales rappellent des colonnes, une ligne horizontale évoque la mer; au cinéma, sauf les cas particulier de décors expressionnistes spéciaux, le décorateur doit être plus réaliste; s'il doit représenter un vestibule, il est obligé de dessiner et de faire construire un vestibule; sa composition décorative est plus du domaine de l'architecte que de celui du peintre.”* *Le Décor* (conferenza del 1926) op. cit., in Vaillant (a cura di), *Robert Mallet-Stevens/Le décor au cinéma*, op.cit., p.16

25 *“au-delà de la question d'un style, ils se pensent en rapport aux nouvelles exigences de la vision cinématographique”*. Christian Bonnefoi, *Ecrits sur l'art (1974-1981)*, La Part de L'Oeil, Bruxelles 1997, p.93

*giocano davanti a un' allestimento a due dimensioni o quasi; al cinema, si muovono in un quadro a tre dimensioni. A teatro il colore gioca un ruolo preponderante; al cinema la forma ad esso deve supplire*<sup>26</sup>.

Il perseguimento degli autori di nuovi modelli narrativi cinematografici si tradusse anche in nuove tecniche di utilizzo dei mezzi di ripresa.

Mallet-Stevens, come scenografo, elaborò dei suggerimenti tecnici dai quali si percepiva la necessità di risolvere sostanzialmente alcuni aspetti riguardanti l'efficacia dell'espressione cinematografica legata al mezzo di ripresa.

Mallet-Stevens si esercitò a lavorare sulla terza dimensione per assecondare le necessità della profondità di campo: la traduzione sullo schermo da tre a due dimensioni implicava la necessità di accentuare i rilievi per dare una sensazione di profondità:

*"L'assenza dei rilievi sullo schermo impone l'obbligo di esagerare i rilievi reali degli oggetti. In effetti, la fotografia appiattisce gli oggetti, tutti i piani in profondità"*<sup>27</sup>.

Secondo Mallet-Stevens, le condizioni di illuminazione artificiale diffusa, utilizzata negli *studios*, aumentava la necessità di lavorare sulla dimensione della profondità per "*accentuer les reliefs*". La risoluzione di questa esigenza lo portò a studiare attentamente gli effetti della luce e ad individuare delle strategie che mise in atto attraverso i mezzi che aveva a disposizione come scenografo e che poi, in parte, ebbero una ricaduta nel suo processo progettuale architettonico. A tale proposito, nella conferenza del 1926, puntualizzò dettagliatamente alcuni suggerimenti tecnici:

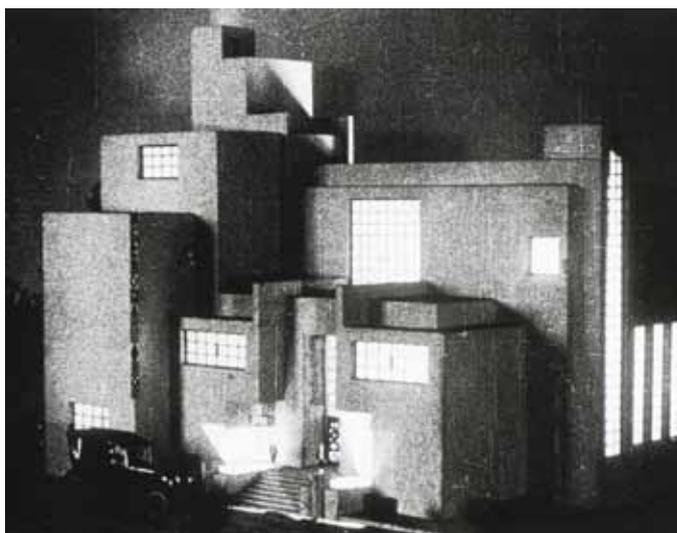
*"Tre mezzi, mi sembra, sono a nostra disposizione per accentuare i rilievi, per esagerarli, per ristabilire questa distruzione che opera la luce: Il primo di questi mezzi consiste nel dipingere di un tono più scuro le ombre proprie degli oggetti sui rilievi supponendo una risorsa di luce unilaterale: finestra, lampadario, lampada. Nel caso della nostra cassa, la faccia nell'ombra sarà dipinta di un tono più scuro delle altre. Bene inteso che durante tutta la ripresa della scena, è impossibile cambiare la direzione della sorgente luminosa, le ombre sono fisse in quanto dipinte. Si possono anche accentuare le ombre portate dagli oggetti,*

---

26 "Au théâtre, les personnages jouent devant un décor a deux dimensions ou presque ; au cinéma, ils évoluent dans un cadre a trois dimensions. Au théâtre, la couleur joue un rôle prépondérant dimensions. Au théâtre, la couleur joue un rôle prépondérant; au cinéma, la forme doit y suppléer". *Le Décor (conferenza del 1926)* op. cit., in Vaillant (a cura di), Robert Mallet-Stevens/Le décor au cinéma, op.cit., p.17

27 "L'absence de relief sur l'écran crée l'obligation d'exagérer le relief réel des objets. En effet, la photographie aplatit les objets, tous les plans en profondeur" Ibid.

5  
 Una scena del film *L'Inhumaine*  
 1923, di Marcel L'Herbier, casa della  
 cantante, scenografia di Mallet-  
 Stevens

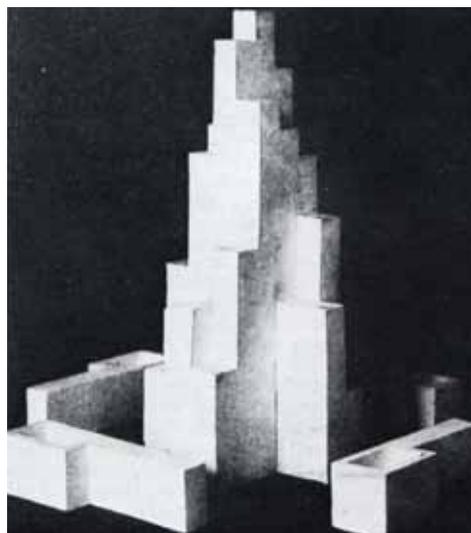
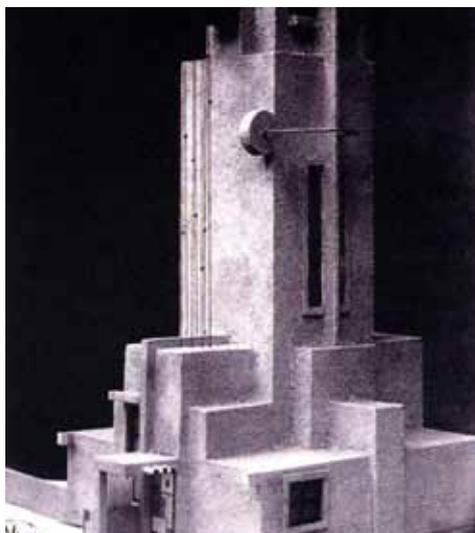


6  
 Una scena del film *L'Inhumaine*  
 1923, di Marcel L'Herbier, casa  
 dell'ingegnere, scenografia di Mallet-  
 Stevens



7  
 Casa dell'ingegnere, *L'Inhumaine*  
 1923, di Marcel L'Herbier

8  
 Van Doesburg, *Plastiques de jardin*  
 1919



*ma la realizzazione è infinitamente più delicata, perché i personaggi non devono passare nella zona d'ombra.*

*Il secondo mezzo per affermare i rilievi, è di tagliare il piano a terra dei decori, facendo la ripresa della scena dall'alto in modo che l'osservatore (nel caso che interessa a noi: l'obiettivo) veda dei disegni del piano sul solaio.*

*Supponiamo che noi siamo al bordo del mare: noi siamo allungati sulla sabbia e noi guardiamo verso l'orizzonte: i passeggiatori, le rocce, le barche e la linea di orizzonte si adagiano le une sulle altre, confondendosi. Se al contrario noi montiamo sulla rupe e guardiamo sempre verso l'orizzonte che si alza: i passeggianti si staccano dalla spiaggia, le rocce si spostano nella superficie dell'acqua, le barche si isolano le une dalle altre fino alla linea lontana dell'orizzonte. In una scenografia l'effetto è lo stesso: al piano del pavimento le forme si confondono, viste da più in alto, si distaccano dal solaio.*

*Il terzo mezzo per donare l'impressione dei rilievi o di profondità di una scenografia, consiste nel piazzare degli elementi di primo piano che formano un arresto per lo sguardo. Una colonna, un albero, un palo, un lampadario disposto in primo piano allontana il fondo della scena. I pittori e i fotografi dopo tanto tempo hanno fatto ricorso a questo procedimento. Gli eleganti rami di pino, posto in primo piano della cartolina della Costa Azzurra non hanno altro scopo”<sup>28</sup>.*

---

28 “Trois moyens, me semble-t-il, sont a notre disposition pour accentuer les reliefs, pour les exagérer, pour rétablir cette destruction qu'opéra la lumière:

*Le première de ces moyens consiste a peindre d'un ton foncé les ombres propres des objets sur les reliefs vrais en supposant une source lumineuse unilatérale: fenêtre, lustre, lampe. Dans le cas de notre caisse. sa face dans l'ombre serait peinte d'un ton plus foncé que les autres. Bien entendu, pendant toute la prise de vues, Il est impossible de changer la direction de la source lumineuse, les ombres sont fixes puisque peintes. On peut aussi accentuer les ombres portées des objets, mais la réalisation est infiniment plus délicate, car les personnages ne doivent pas passer, dans la zone d'ombre.*

*Le deuxième moyen d'affirmer le relief, est de découper le plan par terre des décors, en faisant la prise de vues assez haut pour que t'observateur (dans le cas qui nous intéresse: l'objectif) voie le dessin du plan sur le sol.*

*Supposons que nous soyons au bord de la mer : nous sommes allongés sur le sable et nous regardons vers l'horizon: les promeneurs, les rochers, les bateaux et la ligne d'horizon se plaquent les uns sur les autres, se confondent. Si au contraire nous montons sur la falaise en regardant toujours vers l'horizon qui s'élève: les promeneurs se détachent sur la plage, les rochers s'espacent à la surface de l'eau, les bateaux s'isolent les uns des autres jusque vers la ligne lointaine de l'horizon. Dans un décor, l'effet est le même: au niveau du parquet les formes se confondent, vues de plus haut, elles se découpent sur le sol.*

*Le troisième moyen de donner l'impression de relief ou de plan qui forment un arrêt pour le regard. Une colonne, un arbre, un poteau, un lustre disposés en premier, plan éloignent le fond. Les peintres et les photographes depuis longtemps ont eu recours à ce procédé. Les branches élégantes du pin parasol, disposées au premier plan de la carte postale de la Côte d'Azur n'ont pas d'autre but”. Ibid., pp.18-19*

Il risultato di tale ricerca ebbe indubbiamente un primo effetto sulle scene che costruiva per il cinema .

In particolare, nelle scenografie del paesaggio futurista<sup>29</sup> riprodotto nel film *L'inhumaine*, per il quale Mallet-Stevens realizzò, oltre agli interni della sala della resurrezione, le scene delle architetture viste esternamente in cui vivono i due protagonisti: la casa dell'ingegnere e la villa della cantante<sup>30</sup>.

Entrambi gli edifici concepiti da Mallet-Stevens, oltre a favorire le necessità espressive dei personaggi attraverso il linguaggio delle forme, mostrano uno spiccato carattere plastico, accentuato anche grazie all'effetto della luce artificiale orientata e alla posizione della macchina da presa.

Le architetture che Mallet-Stevens concepì per i due personaggi sono degli oggetti composti da un insieme di volumi accostati, chiaramente ispirati alle sculture di Robert van t'Hoff, Georges Vantgerloo<sup>31</sup> e Van Doesburg.

Tali volumi, pur non avendo una corrispondenza con lo spazio interno, esprimono l'idea del volume principale a doppia altezza, dove la protagonista celebra le feste per i propri ammiratori, immaginato al centro di un sistema di volumi secondari che gradualmente si riducono.

L'oggetto architettonico, isolato da un qualsiasi contesto, esplicita un marcato aspetto monumentale e mette in evidenza la componente fotogenica la quale consente di riprendere da diverse angolature la messa in scena con buoni risultati<sup>32</sup>.

Le scene notturne sono realizzate con l'effetto di una illuminazione artificiale molto contrastata che accentua le ombre e i chiaro scuri dei volumi.

In particolare la villa della cantante è dotata di grandi vetrate che forano le facciate in penombra con squarci luminosi.

---

29 In Italia il film venne distribuito con il titolo *Futurismo*.

30 Le scenografie degli interni del film *L'inhumaine* sono state realizzate da Fernand Légere, Robert Delunay, Clud Autant-Lara, Alberto Cavalcanti, Pierre Chareau.

31 Sia Robert van t'Hoff (1887-1970) sia Georges Vantgerloo (1886-1995) contribuirono al primo periodo di De Stijl.

32 Richard John Becherer, *Past remembering: Robert Mallet Stevens's Architecture of Duration*, in "Assemblage", n°31, 1996, p.17

## La città fotogenica

Nel progetto della rue Mallet-Stevens l'architetto tradusse gli accorgimenti scenografici in temi architettonici, sottoponendo le sue architetture ad una visione cinetica.

La necessità, maturata sulla scena cinematografica, di una prospettiva visiva dall'alto si risolve, nelle architetture della rue Mallet-Stevens, attraverso la realizzazione di terrazze posizionate a vari livelli. Le terrazze offrono la possibilità di numerosi punti di vista da ogni piano dell'edificio. Gli scorci si moltiplicano offrendo diverse inquadrature. [9-10]

La città non è più solo ciò che si percepisce dalla quota della strada.

Le immagini pubblicate nel 1930, in *Dix années de réalisation en architecture et décoration*, mostrano una serie di visioni delle case riprese dall'alto e dalle terrazze degli edifici circostanti.

La predisposizione delle forme, osservate dall'alto, produce un effetto plastico accentuato dal notevole contrasto dei volumi.

I materiali e i colori utilizzati collaborano a questa intenzione: l'intonaco bianco delle pareti verticali si interrompe sulla linea di proiezione del parapetto, il resto della parete, fino al pavimento, è dipinto in tono scuro.[10] Questo accorgimento di tipo decorativo è visibile solo da una quota superiore e lascia ipotizzare che si tratti di una linea d'ombra voluta per suggerire l'idea che il piano della terrazza sia stato scavato.

Le molteplici possibilità visive dell'oggetto architettonico determinano un tipo di fruizione dinamica in cui è difficile stabilire delle gerarchie e dove la continuità e la ripetizione dell'articolazione plastica dei volumi si sostituisce al concetto di inizio e fine.[12]

Gli elementi si sommano fra loro e costruiscono un sistema architettonico e urbano fatto di volumi accostati uno all'altro con un profilo il cui andamento ondulatorio, dall'alto verso il basso e viceversa, potrebbe ripetersi all'infinito.

Il condizionamento di uno sguardo cinetico, sensibile ai fenomeni percettivi, consentì a Mallet-Stevens di attribuire agli edifici che realizzò negli anni '20, una valenza visiva connessa ai temi del guardare e dell'essere guardato.

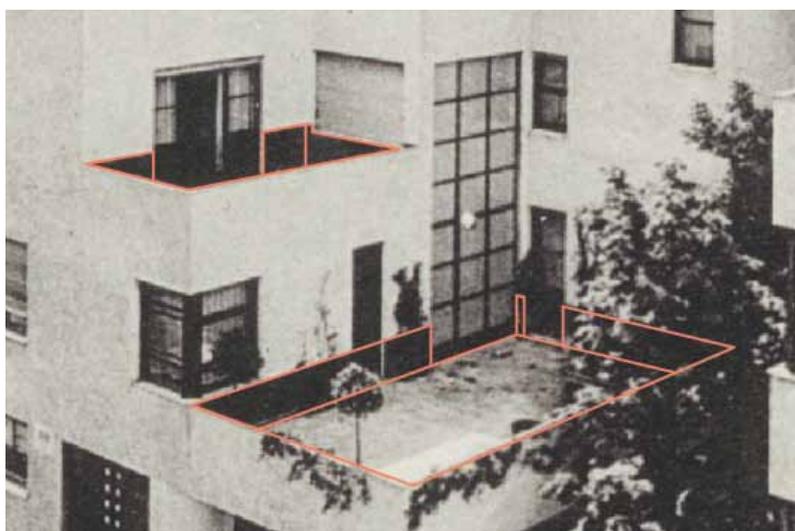
Il rapporto fra cinema e architettura, analizzato attraverso l'insieme di relazioni che Mallet-Stevens mise in atto fra le due discipline, consentì di verificare l'affermazione per cui "*l'architettura può diventare oggetto filmico e il cinema (può diventare) oggetto architettonico*"<sup>33</sup>.

---

33 Antonio Costa, *Cinema e architettura*, In Costa, *Il cinema e le arti visive*, op.cit., p.108



9  
Hôtel Reifenberg,  
stato 1929



10  
Hôtel Allatini,  
stato 1929



11  
Hôtel Allatini e hôtel  
Reifenberg,  
stato 1929

Mallet-Stevens permise ad entrambe le prospettive di associarsi in un rapporto simbiotico di continuo rimando nel quale la definizione estetica dell'uno rimandava alla definizione estetica dell'altro.

Nel 1929 la Villa che Mallet-Stevens progettò per il Visconte Noailles a Hyères diventò il soggetto per un film di Man Ray, *Le Mystère du Château du dé*. Costa riconobbe la sintonia filosofica tra il film e l'architettura espressa attraverso un gioco di richiami

*“Tra cadrage filmici e recadrages architettonici (...) il percorso della cinepresa di Man ray all'interno dello spazio-tempo della villa diventa una sorta di sopralluogo su soluzioni architettoniche d'avanguardia e nello stesso tempo «viaggio immaginario»”<sup>34</sup>.*

La dimostrazione di una indiscutibile fotogenia delle case realizzate in rue Mallet-Stevens è confermata dalle varie occasioni in cui venne utilizzata da altri autori come set-cinematografico.

La prima occasione, che riprodusse con immagini in movimento la rue Mallet-Stevens, fu il cinegiornale girato in occasione della giornata inaugurale il 21 luglio 1927.<sup>35</sup>

Più tardi, nello stesso anno, fu scelta per alcune scene del film *La Sirène des Tropiques*, un film di Henri Etiévant con l'assistenza di Luis Buñuel.

In quella occasione alcune inquadrature della via permisero la rappresentazione del contesto di una borghesia moderna in cui viveva uno dei personaggi<sup>36</sup>.

Nel 1928 Jacques Feyder utilizzò il set della Rue Mallet-Stevens nel film *Les Nouveaux Messieurs*.

Pierre Chénal nel 1931 realizzò un documentario dedicato alle architetture moderne di Mallet-Stevens e di Le Corbusier<sup>37</sup>.

Nel 1929, Jacques Feyder e Cedric Gibbons nel film *The Kiss*<sup>38</sup> realizzarono una scenografia copiando gli arredi del soggiorno dell'hôtel Mallet-Stevens<sup>39</sup>.

---

34 Ibid., p.98

35 L'episodio dell'inaugurazione della via fu ripreso nel cinegiornale prodotto dalla Società Gaumont; oggi può essere consultabile alla *Vidéotheque de Paris*. Rif. Gaumont actualités Mai-Juillet 1927. sélection Forum des images, muet noir et blanc 44min, *Collection parisienne* Film.

36 Le immagini del film mostrano la porta d'ingresso scorrevole dell'Hotel Reifenberg.

37 Pierre Chenal, *Batir*, 1931. Documentario in bianco e nero, 35 mm, Collezione Parigina, Film consultabile al *Forum des Images- Paris*.

38 Jacques Feyder, *The Kiss*, USA 1929, durata 70 min

39 Becherer, *Picturing Architecture Otherwise: the vogueing of the Maison Mallet-Stevens*, op. cit., p.560



Nel 1990 nel film *Highlander* la rue Mallet-Stevens è il luogo dove vive il protagonista<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Becherer riporta come la rue Mallet-Stevens continui, anche fra gli autori contemporanei ad essere utilizzata come set cinematografico, *Ibid.*, pag. 563



### **III LO SPAZIO DOMESTICO**



### CAPITOLO 3

## LO SPAZIO DOMESTICO

In questo capitolo si cerca di mettere in evidenza quali temi architettonici Mallet-Stevens affrontò alla scala dell'edificio. La sua idea privilegiava un linguaggio plastico sostenuto dal principio di equilibrio dei volumi che metteva in campo una determinata relazione fra struttura e forma dell'edificio. La componente espressiva con la quale concepì le sue architetture era legata alla necessità di realizzare spazi adatti a un certo tipo di società borghese che amava esibire le proprie passioni artistiche sullo sfondo di una scena adatta a rappresentarla. L'esperienza che Mallet-Stevens svolse in ambito cinematografico contribuì a rendere le sue opere architettoniche cariche di un effetto scenografico.





1  
Villa Noailles,  
la piscina,  
stato 1928

### 3.1 Il tema della residenza nella ricerca di Mallet-Stevens

#### 3.1.1. *La residenza borghese*

Al termine del conflitto mondiale la necessità di ricostruzione delle grandi città e l'esigenza di alloggi popolari a costi contenuti costituirono gli aspetti di una sfida che finalmente, secondo Giedion, poneva agli architetti moderni un compito nuovo:

*“(...) per la prima volta nella storia, non l'alta classe sociale, ma quella meno abbiente costituisce un fattore nella creazione dello stile”<sup>1</sup>.*

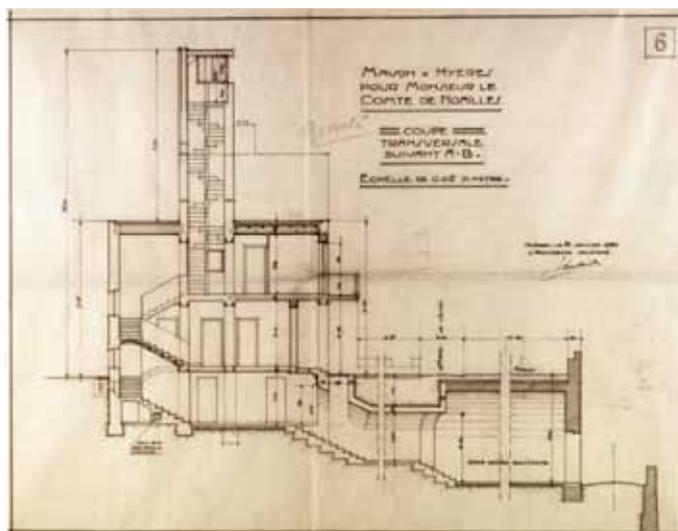
Il critico svizzero considerava Mallet-Stevens, “l'architetto del movimento elegante”, e riteneva che la sua ricerca fosse distante dalle necessità sociali degli anni '20, al punto che le sue case di lusso non avrebbero potuto meritare “(...) nessuna importanza nella storia dell'architettura”<sup>2</sup>.

Il tema della casa nel percorso biografico di Mallet-Stevens è riconducibile quasi

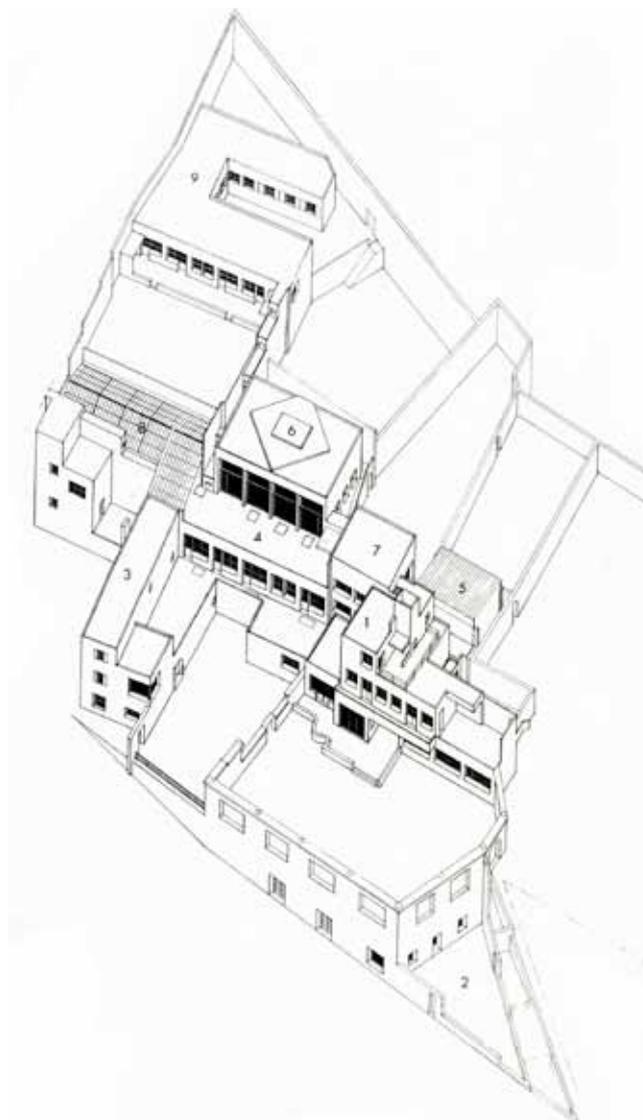
---

1 “ (...) for the first time in history, not the upper class, but the lower class is a factor in the creation of a style” in Sigfried Giedion, *Building in France, building in iron, building in ferro-concrete* (Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton, 1928), The Getty Center for the history of art and the humanities, Santa Monica 1995, p.190

2 “ (...) any importance in the history of architecture” Ibid., p.191



2  
Villa Noailles, sezione  
trasversale, 1924



3  
Villa Noailles, assonometria

esclusivamente al programma particolare *dell'abitazione borghese*, progettata per una committenza privilegiata e orientata a favorire la circolazione di idee che si sviluppavano negli ambienti sperimentali dell'avanguardia artistica.

Anche quando Mallet-Stevens si occupò di edifici per appartamenti<sup>3</sup> il committente ideale cui si rivolgeva doveva in termini generici meritare la stessa qualità degli spazi necessari ad assecondare le nuove esigenze della società borghese, che lui bene conosceva. La sua convinzione era che:

*“La vita dei cittadini si modificherà, e l'uomo bene alloggiato diventerà migliore.”*<sup>4</sup>

Prima di realizzare gli *hôtels particuliers* ad Auteuil Mallet-Stevens si era già occupato del tema della residenza, in particolare quello della casa isolata e del rapporto con il paesaggio, ossia della residenza extraurbana indipendente.

Il progetto della casa per Paul Poiret a Mezy (1921-1923) e la villa Noailles a Hières (1923-1928) sono i due antecedenti più importanti attraverso i quali Mallet-Stevens esercitò il proprio orientamento architettonico e il grado di espressività del suo linguaggio.

Il carattere privato del tema residenziale richiedeva un rapporto fra architetto e committente di stretta collaborazione e spesso le aspettative dei suoi clienti erano elementi condizionanti dei quali egli teneva conto.

In particolare la disponibilità che Mallet-Stevens mostrava nell'colloquiare con la committenza in merito alle indicazioni progettuali fu una delle ragioni che guidò la scelta del Conte Noailles verso il nostro riguardo all'affidamento dell'incarico per il progetto della villa a Hières<sup>5</sup>.

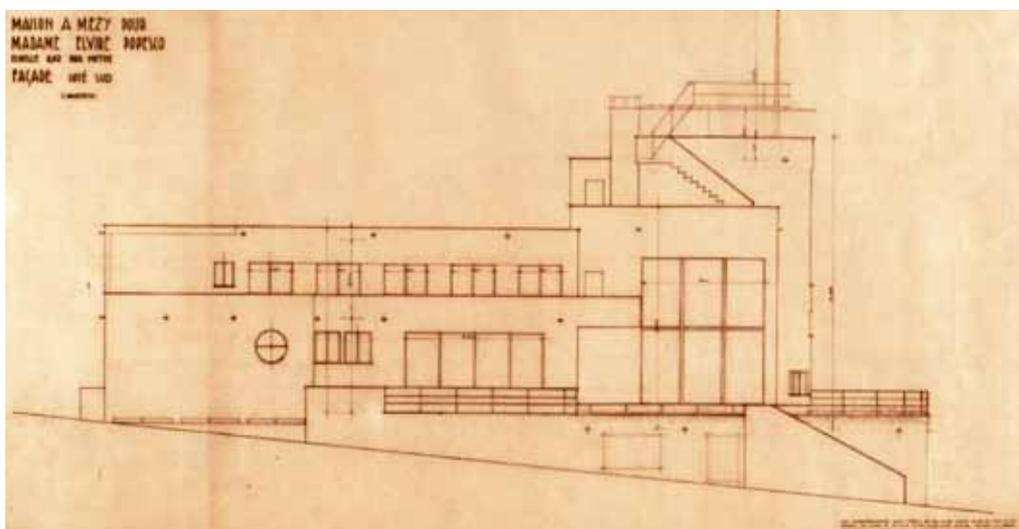
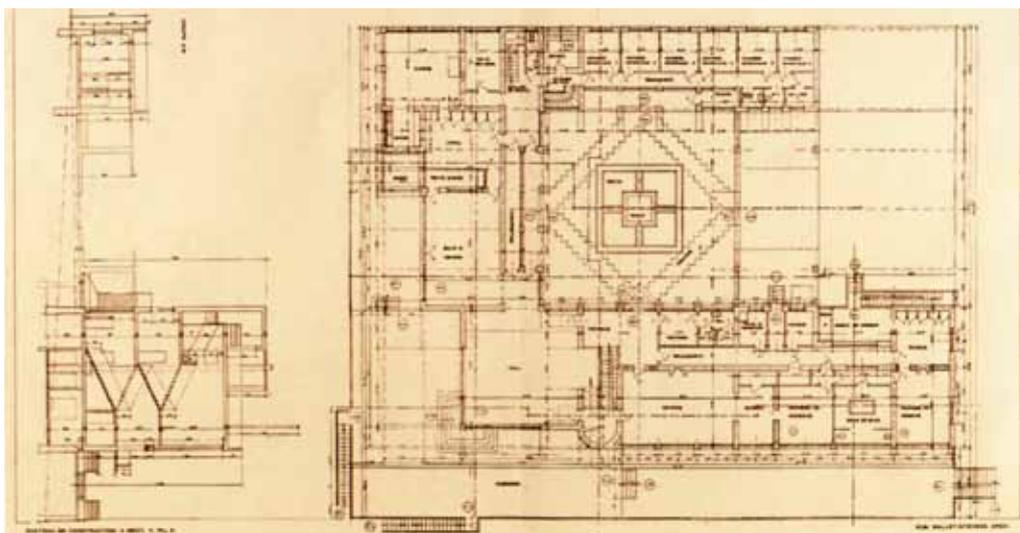
L'atteggiamento di Mallet-Stevens sembrava dimostrare una disponibilità ad elaborare strategie formali in risposta a condizionamenti esterni, compreso i

---

3 L'edificio per appartamenti in affitto realizzato nel 1928-1929 in rue Mechain a Parigi comprende al suo interno due duplex, uno dei quali era l'appartamento-atelier di Tamara de Lempicka.

4 *“La vie des citadins se trouverait modifiée, et l'homme bien logé devient meilleur.”* in. Robert Mallet-Stevens, *Comment construire comment se loger* in “La Revue des Vivants”, n.8, août 1928, p.253

5 Il Conte Noailles dopo aver contattato Le Corbusier per l'eventuale affidamento dell'incarico della villa a Hières decise infine per Mallet-Stevens proprio in virtù della necessità di fare riferimento a una figura disponibile ad accogliere le proprie richieste e ad assumerle nel progetto. Cécile Briolle, Agnès Fuzibet e Gerard Monnier, *Le chantier et l'extension du projet - mai 1924-janvier 1926*, In Cécile Briolle, Agnès Fuzibet & Gerard Monnier (a cura di) *Rob Mallet-Stevens: la villa Noailles*, Parenthèses, Marseille 1990, p.12



4  
 Château de Paul Poiré,  
 planimetria e sezione

5  
 Château de Paul Poiré,  
 versione per Elvire Popesco  
 1938, prospetto

vincoli di carattere normativo<sup>6</sup>, riuscendo a ricondurli a proprio favore.

Il programma funzionale della residenza borghese per la quale Mallet-Stevens concepì i suoi primi progetti prevedeva una numerosa quantità di vani. Oltre ai locali abitativi del proprietario, agli ambienti di servizio e accessori, agli alloggi della servitù, i quali incidevano in misura importante rispetto alla complessiva superficie, l'architetto doveva concepire nuova categoria di spazi, quelli dedicati al tempo libero.

La villa Noailles venne dotata di una piscina coperta riscaldata e di diversi spazi all'aperto per lo svolgimento dell'attività fisica.

I lotti sui quali progettò le ville di Mezy e Hières erano entrambi isolati, di grande superficie, e caratterizzati dalla pendenza del terreno. Queste condizioni diedero la possibilità di favorire una distribuzione in linea orizzontale con al massimo due livelli risolta nei due casi con due atteggiamenti diversi.

Nel progetto per Paul Poiret Mallet-Stevens organizzò la pianta a "C" dell'edificio appoggiandola su un grande basamento a forma rettangolare adattato al dislivello del terreno. I corpi costruiti sono rivolti all'esterno verso il paesaggio, mentre verso l'interno definiscono una grande corte a cielo aperto.

Con questa soluzione Mallet-Stevens riuscì a distribuire il piano terra su un'unica quota, come se si trovasse su un terreno pianeggiante, dandosi limiti entro cui muoversi e recuperando una dimensione più intima degli spazi esterni .

Diversamente, la grande residenza per il Conte Noailles è invece concepita secondo una logica "organica"; i corpi dell'edificio si adattano alle diverse quote del terreno attraverso un sistema dei collegamenti orizzontali e verticali molto complesso. La pianta è irregolare e articolata ed è il risultato di diversi interventi che si sono succeduti nel tempo. La logica che tiene insieme l'intero complesso sembra essere quello di un insieme di volumi variabili, distribuiti attorno all'elemento baricentrico verticale della torre. Con questa soluzione il progetto può in teoria assumere modifiche e ampliamenti senza contraddire i principi che l'hanno generato.

Rispetto a queste due condizioni la rue Mallet-Stevens sottopose all'architetto compiti di altro tipo, prima di tutto quello di relazionarsi con le misure di un lotto

---

6 Richard Becherer in merito a questa considerazione riporta l'esempio dell'hotel Dreyfus per il quale l'architetto ha dovuto elaborare una seconda versione del progetto aggiungendo un piano proprio per la necessità di adeguarsi all'altezza imposta dal regolamento. Richard Becherer, *Monumentality and the Rue Mallet-Stevens*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", n°1, 1981, p. 51.

urbano, con superficie limitata, caratterizzato da una morfologia pianeggiante. Queste condizioni imposero all'architetto un compito nuovo in quanto la distribuzione degli edifici richiedeva una organizzazione verticale dove la scala costituiva l'elemento di distribuzione principale.



1  
Hôtel  
Mallet-Stevens,  
soggiorno,  
stato 1929

### 3.1.2. *Gli intertesti della modernità*

Bruno Reichlin definisce l'opera di Mallet-Stevens carica di un effetto "eclettico, frammentario e scenografico", in cui si rintracciano diverse influenze e che prima di avvicinarsi pienamente alla produzione formale De Stijl esplorò sentieri creativi affini all'opera di altri architetti.

Le tappe percorse da Mallet-Stevens nella sua biografia architettonica evidenziano riferimenti diversi, verso i quali egli stesso espresse apertamente il proprio interesse attraverso dichiarazioni e scritti, cui la critica ha dato ampio spazio, sia in un ottica di conferma, sia di negazione di quei legami.

Oltre alla personale esperienza in ambito cinematografico, le figure alle quali la critica in generale attribuisce un debito sono molteplici, a partire dalla esperienza viennese della scuola di Hoffmann che influenzò l'architetto parigino nei primi anni dopo la formazione scolastica. Le architetture degli anni '20 di Mallet-Stevens consentono, invece, di individuare una declinazione linguistica rintracciabile nelle esperienze olandesi e in particolare nel gruppo De Stijl. È a questo punto che si ritrovano anche aspetti che lo legano all'esprit di Loos.

Le figure verso le quali lo sguardo di Mallet-Stevens si rivolgeva, avevano in comune una vocazione a priori, che riconosceva nella modernità il valore essenziale del rinnovamento dei linguaggi, per il raggiungimento della qualità dei risultati.

*"Infine, la ragione che deve imporre l'architettura nuova è il nostro bisogno assoluto di una estetica corrispondente alla nostra vita attuale.*

*La macchina trionfa*<sup>1</sup>.

Il contesto culturale in cui si inseriva la ricerca di Mallet-Stevens vedeva la presenza di due condizioni determinanti: da una parte, le nuove possibilità tecnologiche, dall'altra, una ricerca in ambito artistico/pittorico che, secondo Gérard Monnier, solo nel primo dopoguerra riconobbe, soprattutto nel De Stijl di Van Doesburg e nel Purismo di Le Corbusier, la possibilità di pervenire a una sintesi fra pittura e architettura<sup>2</sup>.

In particolare la prima avanguardia, precedente al 1914, produsse un esito che impone una certa cautela critica rispetto alla nozione di "architettura cubista".

Il rapporto fra questi due ambiti si limitò, nei primi dieci anni del '900, a una ricerca puramente sperimentale, dove le nuove forme erano il prodotto di operazioni concrete sugli elementi costruttivi dell'architettura e sulla sua funzione. In quel tempo le nuove tecniche costruttive definivano il contesto materiale rivelandosi "(...) punto di partenza per una nuova invenzione dello spazio". Allora, la leggibilità delle forme e l'organizzazione dei piani era preceduta da un impegno per la ricerca stilistica, mentre fu solo "(...) più tardi, attorno al 1920, che i contatti decisivi avvengono fra le acquisizioni dei pittori e delle nuove esperienze architettoniche"<sup>3</sup>.

Secondo Giedion, gli architetti modernisti del '900 progettarono i loro edifici basandosi "sul principio della superficie piana" e successivamente cercarono di raggiungere un'"espressione plastica"<sup>4</sup>. In questo passaggio si verificò l'instaurarsi di una relazione in cui "(...) l'architettura si avvicina al plastico così come il plastico si avvicina all'architettura"<sup>5</sup> e dove sono i volumi a generare gli effetti spaziali.

Contemporaneamente, l'impiego del cemento armato poneva problemi nuovi di

1 "Enfin, la raison qui doit imposer l'architecture nouvelle est notre besoin absolu d'une esthétique correspondant à notre vie actuelle. La machine triomphe" in Robert Mallet-Stevens, *L'architecture est un art essentiellement géométrique*, in «Le Bulletin de la vie artistique», n°23, 1 décembre 1924, p.534

2 Gerard Monnier, *Cubisme et architecture*, In *Le cubisme*, Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de recherche sur l'Exposition Contemporaine, Saint-Étienne 1973, p.75

3 "C'est plus tard, autour de 1920, que les contacts décisifs se nouent entre les acquisitions des peintres et de nouvelles expériences architecturales" in Gerard Monnier, *Cubisme et architecture*, In *Le cubisme*, op. cit., pp.73-75.

4 Ibid., p.30

5 Ibid., p.80

linguaggio, collegati all'apparenza e alla ricerca decorativa, che furono messi al centro delle ricerche moderniste.

Mallet-Stevens adottò negli hôtel particulier della rue Mallet-Stevens una serie di temi architettonici e contenuti linguistici tratti dal repertorio dei suoi colleghi modernisti come Loos e Le Corbusier, successivamente sperimentati nelle realizzazioni delle residenze borghesi per committenti artisti.

Ad esempio la casa per artista si rivelò il tema privilegiato per esprimere una maggiore libertà nel concepimento della forma. Gli artisti ai quali queste abitazioni erano rivolte avevano la necessità di esprimere la propria creazione artistica in un contesto originale e dunque si prestavano volentieri alle "bizzarrie" degli architetti.

Viceversa alcune necessità legate allo spazio dell'atelier d'artista divennero spunto per nuovi concetti spaziali assunti nella filosofia dell'abitare moderno.

I temi dello spazio e della luce furono affrontati basandosi sulle esigenze di una condizione favorevole all'espressione e alla spettacolarizzazione artistica. Le grandi dimensioni delle finestre e la doppia altezza erano i dispositivi architettonici e spaziali, in alcuni casi necessari agli artisti per svolgere la propria attività.

*"La conseguenza fu, in primo luogo, che praticamente tutti avrebbero richiesto almeno un'ampia stanza abbondantemente finestrata ed esposta a nord(...)" e che "(...) gran parte dell'architettura moderna a Parigi negli anni Venti consistette di una particolare maison-type, la casa studio, resa irriconoscibile da fattori casuali, attenzione nella traduzione) o personali"*<sup>6</sup>.

Fra i primi atelier parigini di inizio '900 progettati per ospitare gli artisti vi è il complesso La Ruche, inaugurato nel 1902 da Alfred Boucher (1850-1934).

La Ruche, tuttora esistente, comprende due edifici, uno a pianta rettangolare e uno a pianta circolare, all'interno dei quali furono realizzati numerosi atelier ideati con soppalco, affacciato su una superficie a doppia altezza e con ampie finestre verticali

Anche Hoffmann adottò nel soggiorno del palazzo Stoclet la soluzione del doppio volume. così Le Corbusier, Loos e altri architetti nelle realizzazioni parigine contemporanee alle case della rue Mallet-Stevens progettaron case con il vano a doppia altezza.

---

<sup>6</sup> Reyner Banham, *Architettura della prima età della macchina (Theory and design in the first machine age, 1960)*, Christian Marinotti Edizioni Milano 2005, p.257

Sebbene il tema dell'atelier d'artista sia pertinente a comprendere alcune scelte spaziali e formali degli hôtel della rue Mallet-Stevens, è necessario puntualizzare che sarebbe scorretto classificare tutte queste case come ateliers d'artiste.

A parte l'hôtel degli scultori Jean e Joël Martel e dell'architetto stesso, all'interno dei quali vennero predisposti dei veri atelier per la loro attività, gli altri hôtel erano soprattutto residenze prestigiose, pensate per mettere in mostra la creazione artistica.



1  
Hôtel Allatini  
e Dreyfus,  
stato 1927

## 3.2 I temi spaziali

### 3.2.1. *La geometria strutturale / l'indifferenza alla tettonica*

Reyner Banham, nell'introdurre il *valore mitico* del cemento armato nella Parigi degli anni '20, utilizzò le parole che Mallet-Stevens pronunciò nel 1925 a proposito delle possibilità innovative offerte dal cemento armato:

*“Bruscamente tutto cambiò. Il cemento armato apparve rivoluzionando i procedimenti di costruzione (...) la scienza crea una nuova estetica, le forme vengono profondamente modificate”<sup>1</sup>.*

L'interesse di Mallet-Stevens era volto alla possibilità di realizzare forme nuove e le caratteristiche del cemento armato consentivano di risolvere nuove esigenze strutturali e formali.

Mallet-Stevens difendeva il ruolo principale del nuovo materiale in virtù degli obiettivi plastici e spaziali che consentiva di raggiungere:

*“Nei nostri giorni il cemento armato trasforma completamente i problemi che deve risolvere il costruttore. Mille forme sono permesse, silhouettes imprevedute appaiono, ma razionali e sincere. Il cemento armato permette*

---

<sup>1</sup> Robert Mallet-Stevens, *Frank Lloyd Wright et l'architecture nouvelle*, in “Wendingen”, 1925, cit. in Reyner Banham, *Architettura della prima età della macchina* (Theory and design in the first machine age, 1960), Christian Marinotti Edizioni, Milano 2005, p.240

*le realizzazioni in falso, la soppressione di numerosi punti di appoggio e la riduzione al minimo di differenti elementi della costruzione. Le proporzioni si trovano allora profondamente modificate, l'estetica non è più la stessa*<sup>2</sup>.

Considerando le numerose dichiarazioni che Mallet-Stevens fece a favore del cemento armato, si comprende come il materiale costruttivo fosse per lui una prerogativa indispensabile per il raggiungimento dei propri obiettivi architettonico/artistici:

*“La qualità di un'opera d'arte non dipende solo dall'obiettivo che si pone l'artista, ma anche dagli elementi materiali che la definiscono”*<sup>3</sup>.

Tuttavia il modo in cui Mallet-Stevens lo utilizzò sollecitò le critiche di chi, come Marie Dormoy, misurava il valore architettonico in termini strutturali:

*“(...) egli si serve del cemento armato come di un prezioso servitore che sa piegarsi a tutte le fantasie del suo maestro, ma non le lascia apparire”*<sup>4</sup>.

Intenzionato ad elaborare i presupposti dell'architettura razionale in una sintesi creativa, *l'opera d'arte* e il *cemento armato* furono, probabilmente, due aspetti chiave presenti nel progetto del “padiglione del Turismo” realizzato, nel 1925, in occasione dell'Esposizione delle Arti Decorative.

In quella occasione, il gesto architettonico di Mallet-Stevens rivelò alcune caratteristiche ardite dal punto di vista strutturale, di cui Moussinac, nella prima monografia dedicata all'architetto ne esaltò le caratteristiche:

*“(...) a 36 metri di altezza, una torre di un solo getto riposa su due lame in cemento armato disposte a croce che misurano 22 centimetri di spessore. La bellezza di un disegno costruttivo è una prova da nove”*<sup>5</sup>.

La grande audacia e la capacità tecnica con cui Mallet-Stevens utilizzò il cemento armato nel padiglione del 1925 fu esemplare rispetto alla reticenza costruttiva con

2 *“De nos jours le béton armé transforme complètement les problèmes qu'a à résoudre le constructeur. Mille formes sont permises, des silhouettes imprévues surgissent, étranges parfois mais rationnelles, sincères. Le béton armé permet le porteur à faux, la suppression de nombreux points d'appui, et la réduction au minimum des différents éléments de construction. Les proportions se trouvent alors profondément modifiées, l'esthétique n'est plus la même”*. In Robert Mallet-Stevens, *Notre enquête-III- Chez le cubiste*, in “Bulletin de la vie artistique”, n.23, 1 décembre 1924, p.533

3 *“La qualité d'un œuvre d'art ne dépend pas seulement du but que s'est donné l'artiste, elle dépend aussi des éléments matériels qui la composent”* Ibid., p.531

4 *“(...) Il se sert du béton comme d'un précieux serviteur qui sait plier à toutes les fantasies de son maître, mais il ne le laisse pas apparaître”* in Marie Dormoy, *Robert Mallet-Stevens*, in “L'Amour de l'Art”, octobre 1927, p.375

5 *“(...) à 36 mètres de hauteur, une tour d'une seule venue reposant sur deux voiles en béton armé disposées en croix qui ne mesuraient que 22 centimètres d'épaisseur. Beauté d'une épure et d'une preuve par neuf”*. In Leon Moussinac, *Robert Mallet-Stevens*, Crès et Cie, Paris 1931, p.14

cui invece concepì i due progetti precedenti: villa Paul Poiret (1921-1923) e villa Noailles (1923-1928).

In questi progetti per residenze di lusso, anche se un accentuato gioco delle forme ne definiva un rinnovato valore espressivo, tuttavia la struttura portante era ancora concepita con muratura tradizionale e un ridotto utilizzo del cemento armato.

Gli autori del restauro di villa Noailles riportarono a questo proposito:

*“A Hyères non si conosce intervento di alcun ingegnere. Mallet-Stevens si affida completamente all'architetto locale, che non si avventura in terreni sconosciuti ma fa realizzare la costruzione in muratura tradizionale, secondo le sue abitudini. La società Saint-Rapt et Brice, consultata per studiare una soluzione in cemento armato non ha dato alcuna risposta. La forma della villa Noailles probabilmente non sarebbe stata diversa se fosse stata realizzata in cemento. Strutturali o di riempimento, i muri spessi contribuiscono alla logica formale del blocco scolpito, più simile a una massiccia costruzione che a un edificio in ossatura”<sup>6</sup>.*

Briolle e Repiquet criticarono a Mallet-Stevens il fatto che, nonostante la dichiarata venerazione per il cemento armato, non aveva saputo servirsi delle ampie potenzialità del nuovo materiale e aveva dimostrato un atteggiamento

*“(…) poco incline a unire il gesto alla parola, ad esplorare i vantaggi delle tecniche costruttive moderne.”<sup>7</sup>*

Dopo aver affrontato egregiamente l'esperienza costruttiva del padiglione del Turismo, e grazie alle favorevoli condizioni del contesto parigino, dove trovare una ditta costruttrice in grado di utilizzare questo materiale innovativo era possibile, Mallet-Stevens cominciò a costruire le sue architetture con un prevalente contributo del cemento armato.

Rispetto agli hôtel della rue Mallet-Stevens nel 1928, quando il cantiere era terminato, l'architetto dichiarò in base a quale principio strutturale aveva concepito i suoi edifici:

---

6 “*À Hyères on ne connaît pas d'intervention d'ingénieur. Mallet-Stevens s'en remet entièrement à l'architecte local, qui ne s'aventure pas en terrain inconnu, mais fait réaliser la construction en maçonnerie traditionnelle, selon ses habitudes. La société Saint-Rapt et Brice, consultée pour étudier une solution en béton armé n'a pas répondu. La forme de la Villa Noailles n'aurait sans doute pas été différente si elle avait été réalisée en béton armé. Structurants ou en remplissage, les murs épais contribuent à la logique formelle de bloc sculpté, plus proche d'une construction massive que d'un édifice à ossature.*” In Cécille Briolle, Jacques Repiquet, *Logique constructive et esprit des formes*, In Olivier Cinqualbre (a cura di), *Robert Mallet-Stevens-L'œuvre complète*, Centre Pompidou, Paris 2005, p. 44

7 “*(…) peu enclin à joindre le geste à la parole, à exploiter les avantages des techniques constructives modernes*”. Ibid., p.40



2  
Hôtel Martel, cantiere  
14 luglio 1926



3  
Hôtel Martel, cantiere 21  
luglio 1926



4  
Hôtel Martel, cantiere 4  
settembre 1926

*“La carcassa dei miei edifici è di cemento; l'insieme è in mattone cavo. Potrei compararlo a un ombrello dove le stecche sono in cemento armato e il tamponamento in mattoni. Il vantaggio di mattoni cavi è di essere isotermici, riducono il rumore, assicurando una ventilazione perfetta (...)”*<sup>8</sup>

In realtà il telaio a cui l'architetto fa riferimento non è in questi progetti realizzato in modo compiuto.

Le architetture della rue Mallet-Stevens sono, infatti, realizzate con struttura portante mista, dove il telaio in cemento armato, composto da pilastri e solai, non è utilizzato in modo prevalente ma è integrato con parti in muratura a valenza strutturale.

La strategia costruttiva della struttura mista era praticata nei primi decenni del novecento in quanto le competenze relative all'uso del cemento armato cominciarono a diffondersi ma non erano ancora utilizzate con piena disinvoltura. Le informazioni relative alla struttura degli edifici di rue Mallet-Stevens, oggi sono deducibili dalle immagini scattate in cantiere durante i lavori in corso<sup>9</sup>.

In particolare dalle fotografie relative all'edificio Martel si osserva che il cilindro della scala centrale è realizzato in blocchetti di laterizio, il muro cieco sul lato nord è in pietra e le murature esterne dell'ultimo piano, sempre in laterizio, sostengono il solaio di copertura senza l'ausilio di pilastri in cemento armato manifestando una valenza strutturale portante. [2-3-4]

La proiezione, in sezione e in pianta, della struttura realizzata consente di comprendere la relazione che l'architetto instaurò fra le implicazioni costruttive e le conseguenze linguistiche.

Purtroppo l'assenza di una documentazione relativa ai progetti delle strutture non ha permesso di arrivare ad una approfondita conoscenza dell'organismo strutturale degli edifici realizzati in rue Mallet-Stevens.

L'analisi critica, relativa a questo aspetto, si è basata su una serie di nozioni deducibili, sia dalle foto scattate in cantiere, in particolare relative all'edificio Martel,

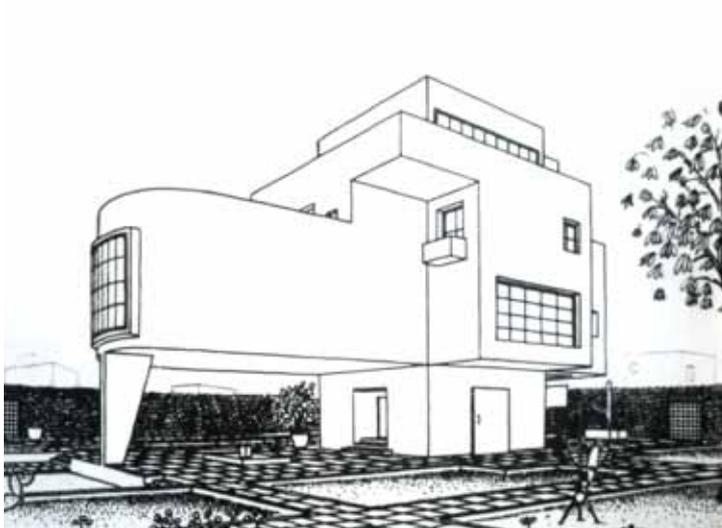
---

<sup>8</sup> *“Les carcasses de mes immeubles est en béton; l'ensemble en brique creuse. Je ne saurais mieux les comparer qu'à un parapluie dont les baleines seraient en béton et le recouvrement en brique. L'avantage de la brique creuse est d'être isothermique, d'étouffer le bruit, d'assurer une parfaite aération”* in Robert Mallet-Stevens, *Les idées novatrices de M. Mallet-Stevens*, in “Le Rez-de Chaussée”, n°4, mai-juin-juillet 1928, p.75

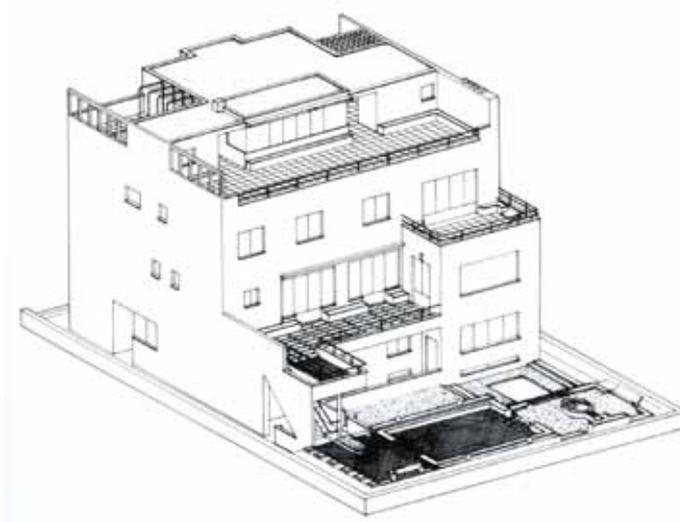
<sup>9</sup> Le immagini relative al cantiere della rue Mallet-Stevens si trovano conservate presso la Bibliothèque Kandinsky di Parigi. Nell'archivio della biblioteca sono presenti 47 fotografie (6x9 cm) relative alla costruzione dell'edificio dei fratelli Martel scattate nel maggio, giugno e luglio 1927, di cui: n°1-18x24 cm e n°1-16x21 cm fotografie di Marc Vaux. (code: Fonds Vidélier Martel 3941/3949).

Alcune immagini del cantiere dell'hôtel Martel sono pubblicate su Olivier Cinqualbre (a cura di), *Robert Mallet-Stevens, L'œuvre complète*, Edition du Centre Pompidou Paris 2005, pp.42-43

5  
Gabriel Guévrékian,  
Villa in cemento armato  
1923



6  
Gabriel Guévrékian, villa  
Heim assonometria



7  
Gabriel Guévrékian,  
villa Heim sezione  
assonometrica, 1927



sia da alcune immagini di spazi interni, dove la struttura è messa in evidenza .  
Le immagini del cantiere, dell'hôtel Martel, mostrano una visione dell'oggetto architettonico non prevista, dove gli elementi costruttivi non sono ancora ricoperti dall'intonaco bianco e sono messi in mostra i diversi materiali utilizzati nella costruzione. Il telaio in cemento armato di Mallet-Stevens non presenta la sintesi e la pulizia della Maison Domino (1914) progettata da Le Corbusier, ma piuttosto un'idea composita e articolata nella quale intervengono travi in spessore, travi in altezza, pilastri di varie misure e pilastri che lavorano *in falso*<sup>10</sup>.

Un contributo importante nella fase realizzativa del complesso di rue Mallet-Stevens, fu dato dal suo collaboratore architetto Gabriel Guévrekian<sup>11</sup> incaricato come responsabile di cantiere.

L'architetto, di formazione viennese, dopo essersi trasferito a Parigi, contribuì a far conoscere in Francia le idee che circolavano a Vienna, rielaborate nell'ottica della propria esperienza, arricchita dalla conoscenza diretta di Hoffmann<sup>12</sup> e Loos. In particolare Guévrekian e Loos mantennero una stretta relazione anche durante il loro soggiorno parigino avvenuto nello stesso periodo<sup>13</sup>.

Nel periodo in cui Guévrekian lavorò nello studio di Mallet-Stevens si instaurò fra i due architetti uno stretto rapporto di collaborazione che portò ad un'influenza reciproca e addirittura ad un ruolo di guida dell'architetto armeno nei confronti

---

10 Con il concetto strutturale del "*porte a faux*" tradotto in italiano "in falso" si intende una successione verticale di elementi portanti non allineati sullo stesso asse; in questo modo i carichi verticali scaricano il proprio peso in senso verticale e orizzontale.

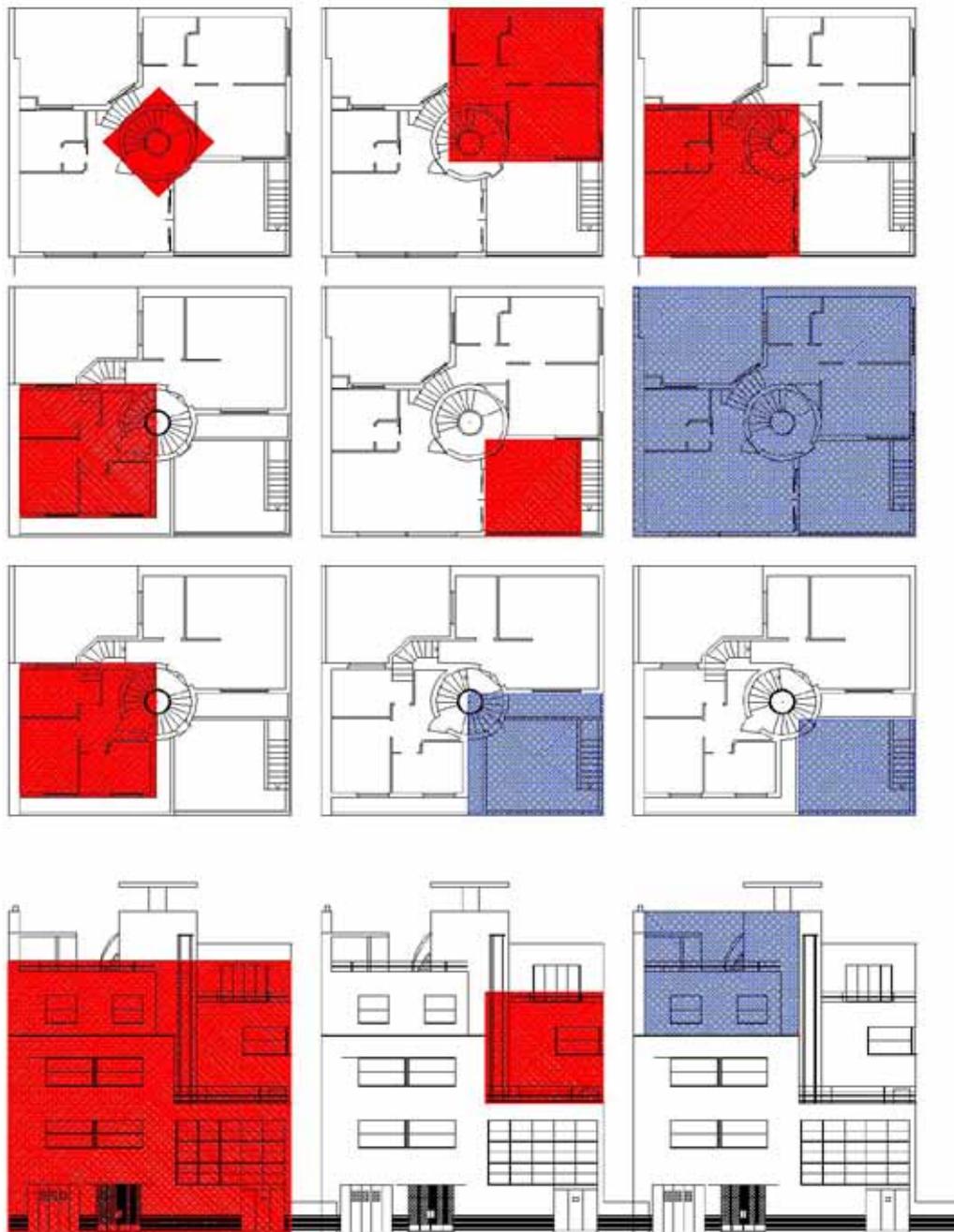
11 Gabriel Guévrekian (1900-1970) era un architetto di origine armena, cresciuto a Téhéran, frequentò il college privato a Vienna e si laureò sotto la direzione di Oskar Strnad e Joseph Hoffmann, si trasferì in Francia nel 1921 e dopo aver lavorato per qualche mese nello studio di Henry Sauvage instaurò contatti e relazioni con gli architetti moderni francesi.

Gabriel Grévékian lavorò nello studio di Mallet-Stevens dal 1922 al 1926 con la responsabilità di *chef d'agence*, relativamente a questo periodo nel suo *Curriculum vitae* del 1936 scrisse:

*"Nel 1922, sono entrato nello studio dell'architetto Rob Mallet-Stevens diventando subito responsabile dello-studio e più tardi collaboratore. Da questo momento mi avvicino agli architetti dell'avanguardia francese e partecipo a tutte le esposizioni e manifestazioni de l'architettura moderna in Francia e all'estero"* trad. da *"En 1922, j'entre chez l'architecte Rob. Mallet-Stevensdeviens bientôt son chef de bureau et plus tard, son collaborateur. Dès ce moment, je me range à côté des architectes d'avant-garde français et participe a toutes les expositions et manifestations de l'architecture moderne en France et à l'étranger"*. cit. in Elisabeth Vitou, Dominique Deshoulières, Hubert Jeanneau, *Gabriel Guévrekian, 1900-1970: une autre architecture moderne*, Connivences, Paris 1987, p.133

12 Ibid., p.20

13 Ibid., p.143



8  
Hôtel Martel: analisi sul quadrato,  
in rosso sono evidenziate le forme  
quadrate in blu le forme rettangolari,  
disegno a cura dell'autore

di Mallet-Stevens<sup>14</sup>.

Al *Salon d'Automne* del 1923, Guévrékian partecipò presentando un progetto chiamato "villa in cemento armato, 1923" nel quale si rintraccia lo stesso linguaggio con cui Mallet-Stevens elaborò la serie di disegni del 1922.

A questo progetto di Guévrékian, concepito con un'ardita struttura in cemento armato, Giedion attribuì addirittura l'antecedenza rispetto a due progetti di Le Corbusier: *villa la Roche*, per l'impiego dei *pilotis* e le *case a Pessac*, per la rampa<sup>15</sup>. [5]

L'impegno e lo spessore dell'esperienza di Guévrékian attento a comprendere le nuove possibilità costruttive del cemento armato, lasciano ipotizzare che il suo contributo nell'atelier dell'architetto parigino abbia spinto Mallet-Stevens ad un approccio più maturo rispetto al binomio forma/struttura.

Un altro progetto di Guévrékian, "villa Heim" (1927), si compone di una organizzazione volumetrica che mostra due trattamenti della facciata differenti: sul lato della strada il rigore geometrico di un unico blocco, mentre sul lato retrostante affacciato sul giardino, l'articolazione di diversi volumi che definiscono una sezione a gradoni, sui quali si formano delle terrazze. [6-7]

Questo progetto fu realizzato da Guévrékian subito dopo l'esperienza svolta presso lo studio di Mallet-Stevens ed è successivo al progetto di Loos, casa per Tristan Tzara (1925-1926).

Rispetto al progetto di Loos si rileva in villa Heim un'affinità concettuale che riguarda la concezione volumetrica differente con cui sono trattati il fronte strada e il fronte giardino.

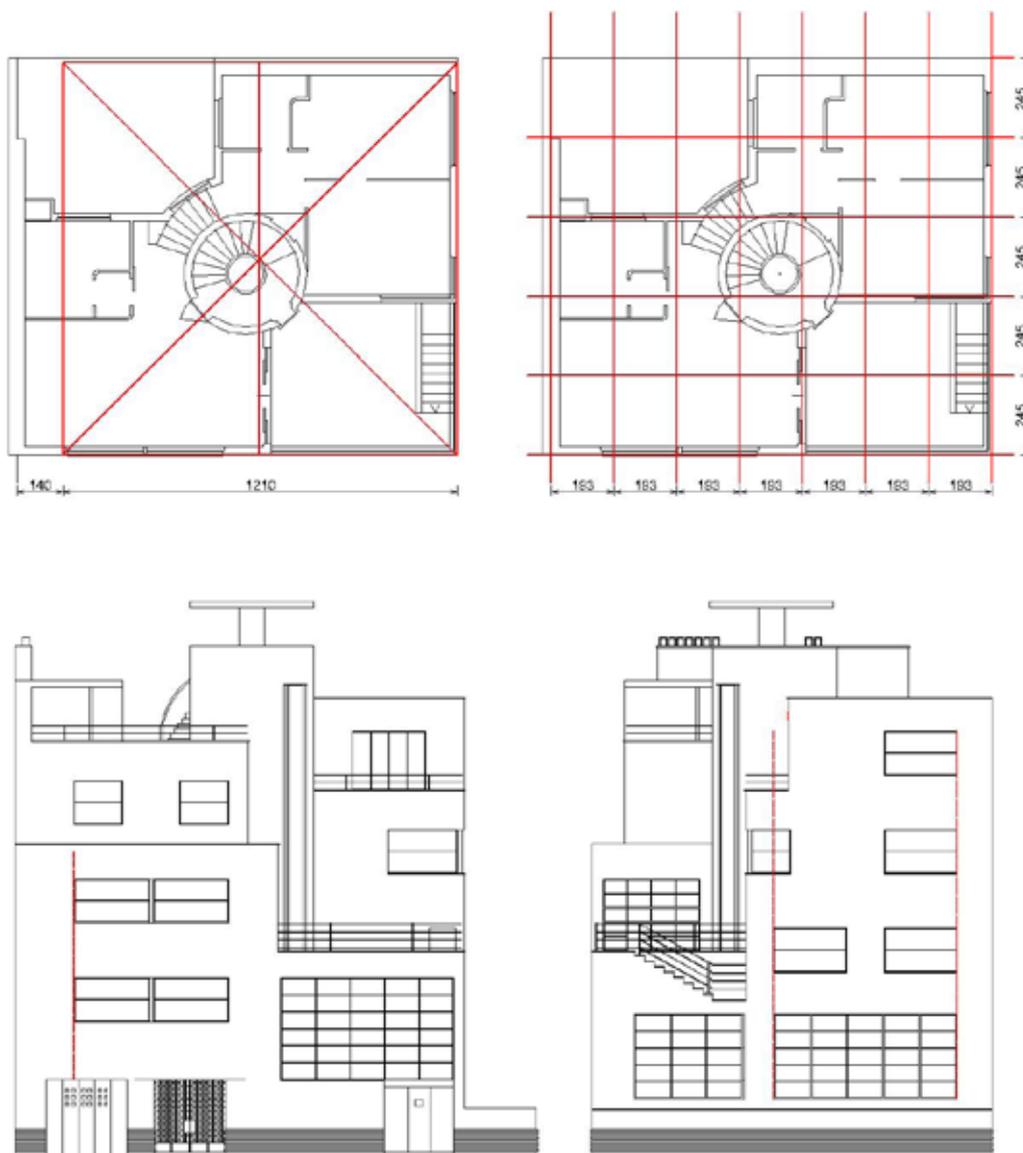
La coincidenza temporale di questi progetti lascia comprendere come una serie di ragionamenti circolassero in quel periodo fra i protagonisti della scena architettonica e fossero al centro di riflessioni a volte coincidenti.

In particolare, il rapporto di conoscenza e frequentazione che Guévrékian dichiarò nei confronti di Loos potrebbe avere avuto un ruolo importante nel trasferire a Mallet-Stevens l'apprezzamento di certi temi architettonici loosiani.

---

14 D. Desoulières E. Vitou, H. Jeannau, *Gabriel Guévrékian 1900-1970*, Connivences, Paris 1987, p.22

15 Ibid., p.27



### *La geometria strutturale*

Nelle tavole dei disegni che Mallet-Stevens presentò alla *Prefecture du Departement de la Seine* per ottenere i permessi di costruzione, le planimetrie e le sezioni riportano gli spessori variabili delle murature che consentono in alcuni casi di distinguere le parti che hanno una valenza strutturale da quelle di semplice tamponamento.

In alcuni disegni sono riportati i pilastri collocati internamente all'edificio, così come gli spessori variabili delle murature che vanno dai 10-15-25 centimetri per le partizioni interne ai 30-40 centimetri per le murature esterne<sup>16</sup>.

Questo tipo di informazione trasmessa dai disegni architettonici consente di supporre che, in fase di approvazione del progetto, il disegno strutturale fosse già impostato e che l'intenzione fosse quella di avvalersi di una struttura portante mista: muratura in blocchetti di laterizio e pilastri in cemento armato.

Relativamente alla distribuzione interna, i progetti presentati alla *Prefecture de Paris* non sempre corrispondono alla costruzione realizzata e ciò dimostra come per Mallet-Stevens la definizione a priori del progetto non fosse così rigidamente irremovibile ma ammettesse che scelte e varianti venissero prese direttamente in cantiere.

Fra i sei edifici, tutti diversi e tutti unici, la *maison de gardien*, pur essendo stata realizzata per ultima, rappresenta, relativamente al binomio forma/struttura, l'elemento base di una sintassi con la quale l'architetto compose le diverse architetture in rue Mallet-Stevens. L'hôtel Martel, edificio simbolo della *rue*, raffigura invece l'espressione più articolata<sup>17</sup>.

L'hôtel Martel può essere considerato il manifesto dei temi compositivi che l'architetto ha saputo mettere in gioco e nel quale si riscontra la semplicità e la pulizia della pianta associata alla complessità dei volumi e della sezione.

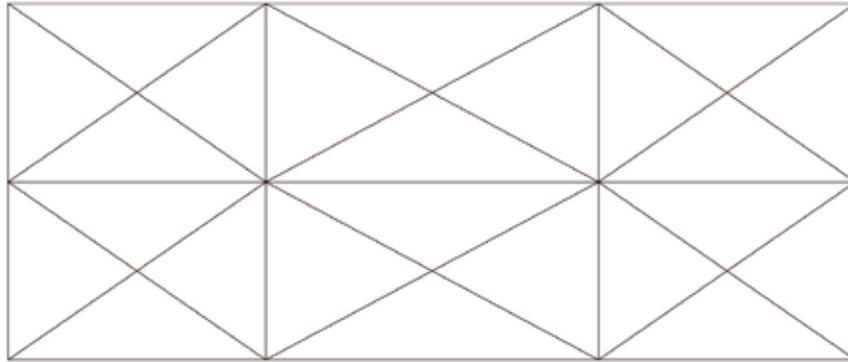
Mentre l'immagine della relazione fra l'elemento base e la sua combinazione complessa può aiutare a visualizzare il principio generatore con cui l'architetto concepì il progetto complessivo degli edifici, di fatto la casa del guardiano e l'hôtel Martel sono il frutto di un esercizio eccezionale.

In entrambi i casi, l'architetto, attuò una serie di ragionamenti estremi che non sono applicati con la stessa chiarezza negli altri hôtel della via.

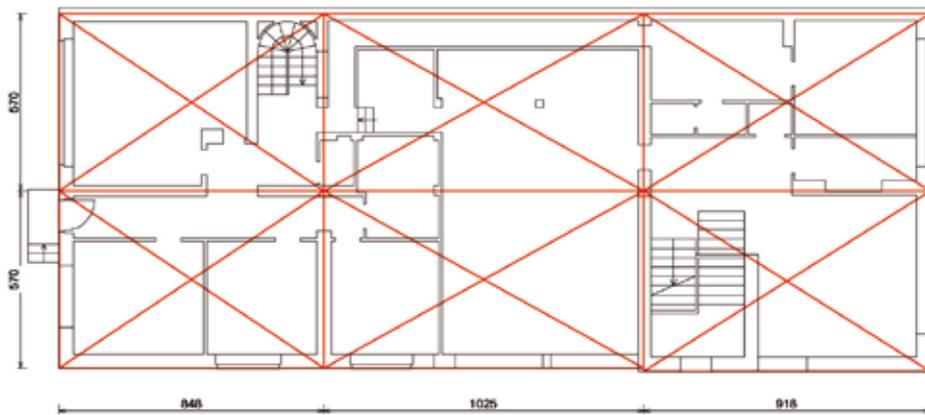
---

16 Nei disegni conservati presso l'Archive de Paris le tavole di progetto evidenziano i pilastri al centro della pianta. Solo le planimetrie relative agli hôtels Mallet-Stevens, Reifenberg e Allatini riportano evidenziata anche la struttura dei pilastri lungo il perimetro dell'edificio.

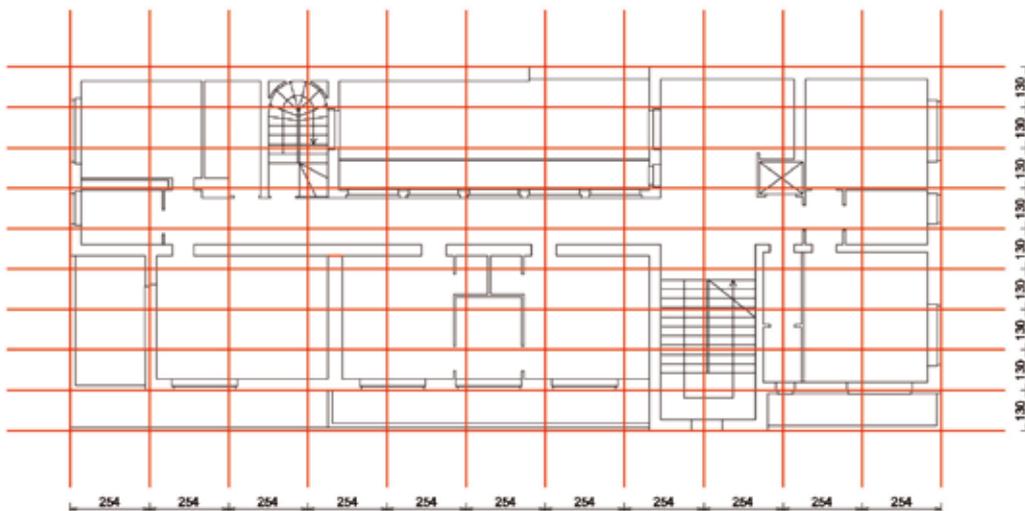
17 Christian Bonnefoi, *Ecrits sur l'art (1974-1981)*, La Part de L'Oeil, Bruxelles 1997, p.101



SCHEMA STRUTTURALE DI BASE



PIANO TERRA



PIANO PRIMO

10  
 Hôtel Reifenberg,  
 ipotesi di griglia,  
 disegno a cura  
 dell'autore

La possibilità di risolvere in forma più concettuale e astratta la soluzione progettuale dell'edificio Martel può essere stata resa possibile, ma si tratta di una supposizione, grazie ad una serie di condizioni contestuali favorevoli fra le quali: la dimensione e la forma del lotto e il rapporto privilegiato di collaborazione con i committenti fratelli Martel, entrambi artisti scultori coinvolti in diverse occasioni dall'architetto.

La pianta della *maison* Martel è inscritta in una figura che si avvicina molto a quella del quadrato e che misura 13,50 metri x 12,25 metri. Al centro, circa, della figura planimetrica, un cerchio di diametro di 3,80 metri contiene la scala circolare; elemento di distribuzione verticale principale che attraversa verticalmente tutto l'edificio.

Il quadrato in questo progetto costituisce la figura compositiva di riferimento, ma da un'analisi attenta della geometria che regola la pianta sono pochi gli ambiti spaziali inscritti in un quadrato perfetto; nella maggior parte dei casi i profili dei pieni e dei vuoti corrispondono alla figura del rettangolo. [8]

Nella casa Martel, sia la pianta sia i prospetti consentono di rintracciare una maglia modulare alla quale l'architetto ha probabilmente cercato di attenersi per determinare gli allineamenti senza però aderirvi in modo rigoroso. [9]

Inoltre la scala non è posizionata al centro esatto della pianta. Il centro del cilindro si trova lungo la diagonale all'interno del quadrato ma non corrisponde al punto di incontro delle due diagonali.

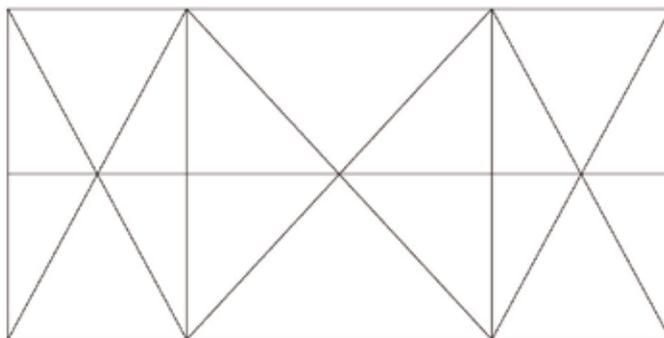
Gli allineamenti delle aperture non sono soggetti a una rigida corrispondenza fra i vari piani.

Ciò che si può dedurre è che l'architetto si sia dato un ordine geometrico nella fase iniziale ma che successivamente l'abbia trasgredito. Il reticolo di partenza sul quale l'architetto potrebbe aver elaborato il progetto è impostato su una griglia modulare di 193x245 centimetri.

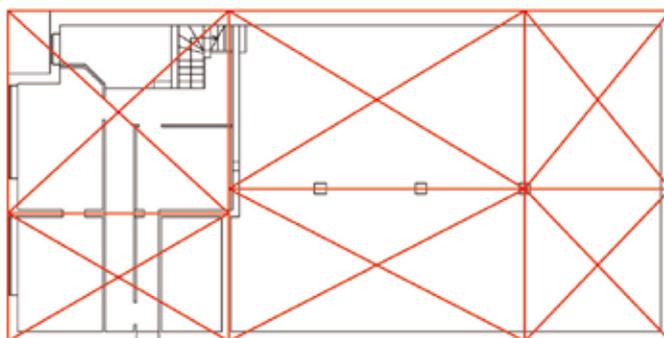
I tamponamenti dei volumi pieni, pur non essendo rigorosamente coincidenti in alcuni punti con i margini della griglia, lasciano dedurre che su di essa siano stati impostati.

Questo tipo di approccio alla geometria strutturale, confermato anche negli altri progetti della via, sembra derivare dalla distorsione di uno schema iniziale che successivamente, cioè nel momento in cui intervengono le necessità di tipo funzionale, a queste si adatta. [10-11]

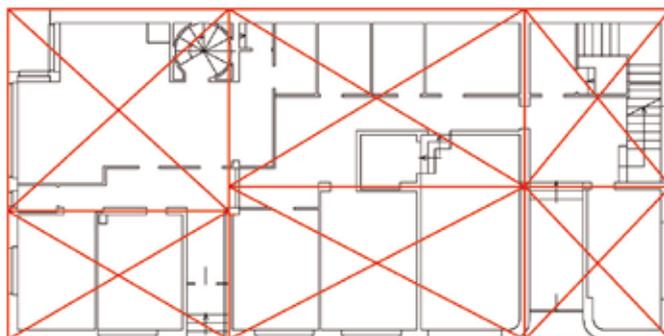
Bruno Reichlin, a sostegno di una convergenza d'intenti che definisce i dispositivi architettonici della rue Mallet-Stevens, per alcuni aspetti coincidenti con un'idea



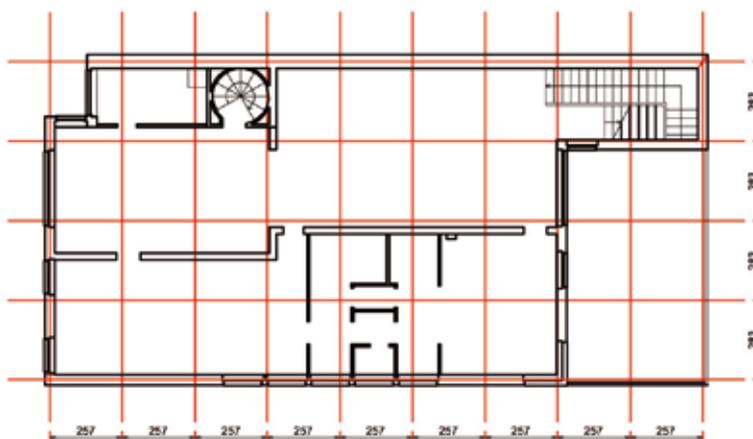
SCHEMA STRUTTURALE DI BASE



PIANO INTERRATO



PIANO TERRA



PIANO PRIMO

11  
Hôtel Allatini, ipotesi  
di griglia, disegno a  
cura dell'autore

di architettura *anti-naturalista* secondo le intenzioni De Stijl<sup>18</sup>, individua nel gesto architettonico dell'architetto parigino alcuni aspetti linguistici e costruttivi ricorrenti, fra i quali due di questi permettono di comprendere la posizione dell'architetto rispetto al binomio *forma/struttura*.

### *Il rifiuto all'esplicitazione tettonica*

In una intervista rilasciata nel 1930, pubblicata su "L'architecture d'aujourd'hui"<sup>19</sup>, si chiede ad alcuni architetti parigini, fra i quali Mallet-Stevens, di rispondere alle seguenti domande:

*"Quale rivestimento per interno preferisce?  
E quale materiale da rivestimento per l'esterno?  
Preferisce lasciare il materiale nudo apparente e scegliere di conseguenza,  
o unificare l'aspetto della facciata con un materiale da rivestimento?"*

Mallet-Stevens rispose:

*"Come rivestimento interno, non esiste che il gesso. Per il rivestimento esterno, la borsa del cliente decide. Io preferisco unificare l'aspetto della facciata, ritenendo che i volumi contano più dei dettagli di costruzione"*<sup>20</sup>.

Con queste risposte sintetiche l'architetto dichiarò alcune priorità, tra le quali la valorizzazione dei volumi rispetto alla esplicitazione della struttura.

La tecnica e la materia erano gli strumenti utili all'espressione della nuova

---

18 Il concetto di architettura anti-naturalista o de-naturalizzata fu esplicitato da Van Doesburg: "Una architettura che si vuole creativa non si occupa più (...) della messa in evidenza dell'ossatura costruttiva. In questo caso l'architettura assumerebbe lo stesso punto di vista anatomico della pittura naturalista." Trad. da "Gestaltendes schöpferisches Bauen bezieht sich auf nicht (...) auf sichtbares Blosslegen der Bindungen und Gerüste des Skeletts der Konstruktion. In diesem Fall ist die Tätigkeit des Bauens anatomisch eingestellt wie die Malerei zur Zeit des Naturalismus". Cit. in Bruno Reichlin, *Mallet-Stevens vs De Stijl*, in Yve-Alain Bois & Bruno Reichlin (a cura di), *De Stijl et l'architecture en France*, Mardaga, Liège-Bruxelles 1985, p.100

19 Robert Mallet-Stevens, *Réponse de Robert Mallet-Stevens à "notre enquête sur les Matériaux de la construction"*, in "L'architecture d'aujourd'hui", n°1, 1930, p.16.

20 "Quels enduit intérieur préférez-vous?  
Quel revêtement ou enduit extérieur ?  
Croyez-vous bon de laisser le matériau nu et apparent et de le choisir en conséquence ou préférez-vous unifier l'aspect de la façade par un enduit ou revêtement?"  
Réponse:  
"Comme enduit intérieur, il n'existe, hélas, que le plâtre!  
Par le revêtement ou l'enduit extérieur, la bourse du client décide.  
Je préfère unifier l'aspect de la façade, estimant que les volumes comptent plus que les détails constructifs." In Ibid.

ricerca estetica:

*“Le superfici diventano unite, gli angoli dominano. Le facciate sono leggibili e oneste. Le cosiddette proporzioni classiche non hanno alcun motivo per sopravvivere, l’armonia è sempre fatta di proporzioni, ma non è più la stessa (...)”<sup>21</sup>.*

Mallet-Stevens difendeva il principio di *leggibilità* e *onestà* delle facciate partendo dalla convinzione che l’architettura dovesse essere lo specchio del proprio tempo e riteneva impropria la ricerca di chi perseguiva una *somiglianza apparente* fra l’architettura moderna e l’architettura antica, anche in ragione delle nuove tecniche costruttive e delle relative conseguenze spaziali:

*“Un muro, ha scritto il mio stimato collega Ventre, autore del monumento splendido della Point de Grave, un muro è uno schermo piuttosto che un sostegno. Se i punti d’appoggio sono bene calcolati, qual è la necessità di un muro fortezza? Nonostante questa verità, potrete vedere gli edifici moderni con un aspetto simile a edifici antichi. Un’altra ragione della somiglianza apparente di opere antiche e moderne è la progettazione delle opere eseguite, vale a dire che lo spazio un tempo occupato dalla muratura è ora destinato all’abitazione. I grandi volumi, una volta pieni, sono ora vuoti e limitati da schermi isolanti. Ieri, blocchi di pietra. Oggi, blocchi di vuoto.”<sup>22</sup>*

I progetti che Mallet-Stevens elaborò prima dell’evento espositivo nel 1923 che vide alla galleria Rosenberg esporre il gruppo De Stijl consentono di rilevare una evidente matrice d’ispirazione viennese.

Successivamente a quella data, si manifestò nei progetti dell’architetto parigino un utilizzo più essenziale delle forme nelle quali, secondo Bruno Reichlin, è rintracciabile la referenza di Loos.<sup>23</sup>

---

21 *“Les surfaces deviennent unies, les angles droits dominant, les façades sont propres, lisibles et sincères. Les proportions dites classiques n’ont pas lieu de survivre, l’harmonie générale est toujours faite de proportions, mais ce ne sont plus le mêmes (...)”* in Robert Mallet-Stevens, *Les raisons de l’architecture moderne dans tous les Pays*, in “Conferencia”, n.24, 1 décembre 1926, p. 597

22 *“Un mur, a écrit mon excellent confrère Ventre, l’auteur du splendide monument de la Pointe-de-Grave, un murs est un paravent et non pas un support. Si les points d’appui sont bien calculés, qu’est-il besoin de murs de forteresse? Malgré cette vérité, vous allez voir des édifices modernes ayant une similitude d’aspect avec des constructions anciennes. Une autre raison de la similitude apparente des œuvres anciennes et modernes est la conception même des œuvres réalisées, c’est-à-dire que l’espace occupe autrefois par la maçonnerie est maintenant destiné à l’habitation. Les vastes volumes, pleins jadis, sont creux maintenant et limités par des écrans isolants, Hier, des blocs de pierre. Aujourd’hui, des blocs de vide.”* Ibid.

23 Bruno Reichlin, *Mallet-Stevens vs De Stijl*, op.cit., p.118

Il Palazzo Stoclet (1905-1911), al quale Mallet-Stevens rivolse pubblicamente in più occasioni la propria ammirazione, era un edificio conosciuto, che visitò più di una volta e nel quale riconobbe l'affermazione di uno "style nouveau".<sup>24</sup> Il progetto di Hoffmann, realizzato a Bruxelles, costituì un episodio architettonico importante di inizio secolo nel quale l'elemento di novità non riguardava tanto la concezione spaziale, che secondo Eduard Sekler si preannunciò ma non riuscì a compiersi<sup>25</sup>. Hoffmann raggiunse un originale esito di tipo linguistico, per cui la nozione di parete liscia e continua che copre totalmente la struttura costituisce "(...) un contributo fondamentale alla nuova architettura (...)" in quanto "totalmente privo di forme strutturali dell'architettura classica"<sup>26</sup>.

Sekler, definisce il carattere del Palazzo Stoclet *atettonico*:

*"Il profilo metallico, le logge delle terrazze, i pilastri massicci che non sorreggono affatto un peso visivamente adeguato ma una lastra quasi incorporata, sono alcuni degli elementi che si sottraggono alle leggi della tettonica. Complessivamente la facciata viene trattata come una superficie bidimensionale a svantaggio della corporeità della costruzione"*<sup>27</sup>.

L'edificio di Hoffmann manifesta un'intenzione architettonica che tratta le facciate come superfici accostate e che "anticipa il passo successivo compiuto dal neoplasticismo di De Stijl"<sup>28</sup>. La distinzione delle superfici avvia quel processo di smaterializzazione che caratterizzò secondo Giedion la fase iniziale della terza concezione dello spazio.<sup>29</sup>

Sul piano dell'apparenza il linguaggio stilistico dei decori e la tecnica grafica, *perspectives au trait, noir sur fond blanc*, sono i due aspetti che permettono di cogliere il grado di affinità che Mallet-Stevens instaurò per la scuola di Hoffmann, prima degli anni '20.

---

24 Robert Mallet-Stevens, *Le Palais Stoclet à Bruxelles*, in "L'architecte", janvier 1924, np.

25 Eduard F. Sekler, *Josef Hoffmann 1870-1956* (1°ed.1982), Electa, Milano 1991, p.110

26 "(...) un apport fondamental a l'architecture nouvelle" in quanto "totalement depourvue des formes structurelles de l'architecture classique." in Gerard Monnier, *Cubisme et architecture*, In *Le cubisme*, Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de recherche sur l'Exposition Contemporaine, Saint -Étienne 1973, p.74

27 Sekler, *Josef Hoffmann 1870-1956*, op. cit., p.110.

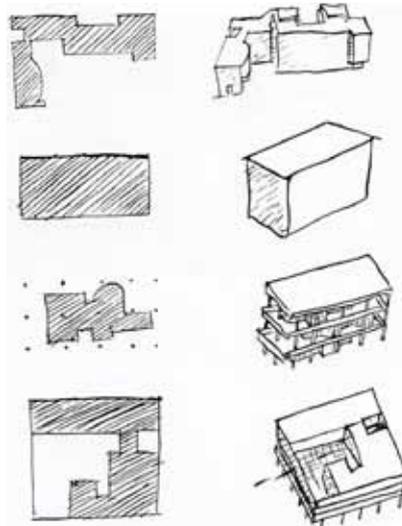
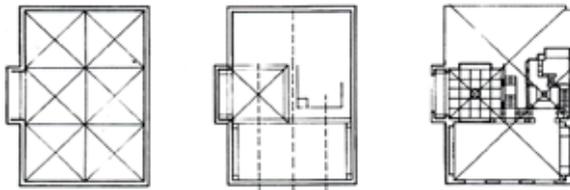
28 Ibid., p.104

29 Sigfried Giedion, *Architektur und Phänomen des Wandels. Die drei Raumkonzeptionen in der Architektur*, Tübingen 1968, trad. in Laura Bica (a cura di), *Sigfried Giedion/Le tre concezioni dello spazio in architettura*, D. Flaccovio, Palermo 1998, p.30



12  
 Josef Hoffmann,  
 Palazzo Stoclet

13  
 Hôtel Mallet-Stevens-Martel,  
 prospetto, disegno a cura  
 dell'autore



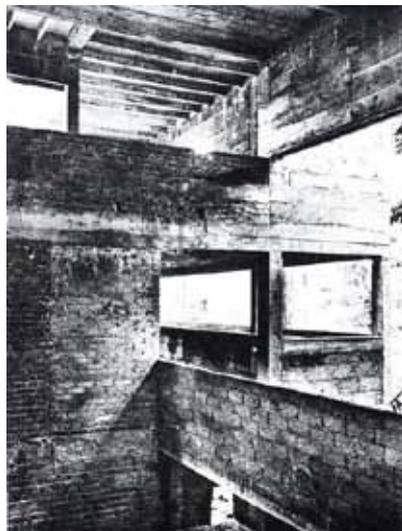
14  
 Adolf Loos, casa Strasser (1919)

15  
 Le Corbusier, Pierre Jeanneret "cinque punti  
 di una nuova architettura" Stuttgart 1927

16  
 Robert Mallet-  
 Stevens, *Pavillon  
 des reinseignements  
 et du tourisme*, 1925



17  
 Le Corbusier, villa  
 La Roche, foto  
 cantiere 1922



Già i primi disegni di Mallet-Stevens de “*La Cité Moderne*”, pubblicati nel 1920, dimostrano il suo gradimento a risolvere le facciate secondo lo stile viennese, col quale si nega la leggibilità classica della struttura a favore di una uniformità della parete muraria, ancora in questo periodo corredata di un prezioso apparato decorativo.

Mallet-Stevens dimostrò di apprezzare nell’edificio di Hoffman sia gli aspetti linguistici sia una certa articolazione degli spazi interni che egli stesso adottò anche nell’insieme di case ad Auteuil, quando cioè l’eredità viennese cominciò a velarsi di una successiva maturazione linguistica riconducibile a nuove referenze.

Nella rue Mallet-Stevens la volontà di mascherare la struttura dietro la superficie bianca dell’intonaco fino a rendere irricognoscibile la separazione fra un piano e l’altro e fra un edificio e l’altro, aderì ad una strategia che è forse anche “*l’unica caratteristica che connette Loos al suo rivale Hoffmann*”<sup>30</sup>.

L’intonaco era come una pelle coprente che consentiva un utilizzo nuovo del materiale strutturale e dunque poteva essere utilizzato anche solo esclusivamente in funzione delle necessità spaziali.

I due hôtel adiacenti, Martel e Mallet-Stevens, non consentono di comprendere dove finisce uno e dove comincia l’altro. La struttura sottesa costruisce una griglia di pilastri e travi disordinati; la facciata in questa circostanza è libera di organizzarsi indifferentemente dai vincoli funzionali e strutturali. [13]

I solai, gli allineamenti orizzontali delle bucaure, le proporzioni degli arretramenti hanno la possibilità di articolarsi senza tenere conto di alcun vincolo se non quello dell’equilibrio.

#### *La forma indifferente alla struttura*

Secondo Bruno Reichlin nelle architetture di Mallet-Stevens non c’è:

*“Nessuna traccia di naturalismo «anatomico» in questa architettura! E in effetti Mallet-Stevens, come Van Doesburg, ma in un altro modo rispetto a Le Corbusier, ha apprezzato soprattutto la funzione liberatoria delle nuove tecniche costruttive. La qualità più ricercata del telaio in cemento*

---

30 Sekler, *Josef Hoffmann 1870-1956*, op. cit., p.111

*armato, sembra essere quello di essere come se non ci fosse*<sup>31</sup>.

Come sostiene Reichlin, la struttura in Mallet-Stevens è completamente celata, dunque l'approfondimento ulteriore è comprendere quale tipo di relazione instaurò Mallet-Stevens fra la struttura dell'edificio e la sua forma.

Osservando la struttura sulle planimetrie degli hôtel in rue Mallet-Stevens si comprende come lo schema del telaio in cemento armato sia stato predisposto secondo una griglia adattata successivamente alle necessità architettoniche.

I pilastri esterni coincidono e si adattano al profilo perimetrale mentre quelli interni a volte vengono coinvolti nelle tramezzature interne a volte sono al centro della stanza.

Per comprendere questo tipo di atteggiamento può essere utile fare un confronto con due categorie di approccio praticate da due figure a lui contemporanee: Loos e Le Corbusier.

La qualità dialettica in entrambi i modelli si esplicita a seguito di presupposti spaziali chiaramente determinati che affrontano in modo divergente due tradizioni del razionalismo architettonico e che sono noti come *raumplan* e *plan libre*<sup>32</sup>. [14-15]

La necessità sia di Loos sia di Le Corbusier era quella di sviluppare, internamente, una conformazione spaziale architettonica *libera* di articolarsi non solo orizzontalmente ma anche verticalmente, ma le strategie architettoniche che i due attuarono furono differenti.

Loos faceva coincidere la struttura con il recinto, o muro esterno, mentre Le Corbusier considerava lo spazio architettonico indipendentemente dalla struttura.

L'approccio progettuale di Mallet-Stevens non era guidato da criteri e principi metodologici analitici postulati a monte. Al contrario Le Corbusier, attraverso i "cinque punti di una nuova architettura"<sup>33</sup>, applicava una modalità di approccio al progetto in cui la libertà di relazione fra struttura e forma gli consentiva di

---

31 "Aucune trace de naturalisme «anatomique» dans cette architecture! Et en effet Mallet-Stevens comme Van Doesburg mais d'une autre façon que Le Corbusier, apprécie avant tout la fonction libératoire des nouvelles techniques constructives. La qualité la plus recherchée de l'ossature en béton armé semble être celle d'y être comme si elle n'y éteint pas". Reichlin, *Mallet-Stevens vs De Stijl*, op. cit., p.113

32 Stanislaus Von Moos, *Le Corbusier and Loos*, in M. Risselada (a cura di), *Raumplan versus Plan Libre*, 010 Publishers, Rotterdam 2008, p.12

33 Le Corbusier pubblica i *cinque punti di una nuova architettura* nel 1927 in occasione del Weissenhof a Stoccarda, Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Fünf Punkte zu einer neuen Architektur, zwei Wohnhäuser*, Stuttgart 1927, pp. 5-7

determinare una variazione espressiva alla stessa impostazione sintattica.<sup>34</sup>

Loos, al contrario, assumeva la forma compatta della casa come parte integrante della sua costruzione costituita da muri portanti e travi in legno con i quali il suo Raumplan poteva essere realizzato:

*“(...) un guscio portante esterno spesso, con una sola parete portante interna, facilita l'introduzione dei livelli sfalsati, anche perpendicolari ad esso, tenuti per mezzo di tiranti”<sup>35</sup>.*

L'atteggiamento assunto da Mallet-Stevens si interpone fra i diversi approcci di Loos e Le Corbusier. Dagli schemi strutturali degli edifici della rue Mallet-Stevens si deduce che Mallet-Stevens faceva coincidere la trama strutturale esterna con il perimetro dell'edificio come faceva Loos, ma con la differenza che non privilegiava l'articolazione delle forme spaziali interne rispetto ai volumi esterni<sup>36</sup>.

Loos concepiva l'edificio come un volume compatto anche in funzione di un maggior rispetto all'allineamento urbano manifestando l'articolazione volumetrica sul lato retrostante, come nella casa per Tistan Tzara.

Per Mallet-Stevens, il contenitore esterno era spesso più articolato del contenuto interno come nel caso dell' hôtel Reifenberg e Allatini dove ad una disposizione relativamente ordinata corrisponde un movimento delle facciate che costruiscono la strada.

Mallet-Stevens aveva come obiettivo la manifestazione delle “*forme nuove*” che realizzava anche attraverso l'applicazione di artifici strutturali.

Nel caso particolare dell' hôtel Martel la complessità del volume esterno è conseguente allo sfalsamento dei livelli interni, ma la coerenza di questo atteggiamento non è sempre presente negli edifici della rue parigina.

L' hôtel dei fratelli scultori è dotato di una distribuzione planimetrica a piani sfalsati e dove la scala, collocata in posizione centrale, determina un andamento di tipo ascensionale. [18-19]

I vari livelli ruotano attorno al cilindro il quale oltre ad avere un ruolo di centralità rispetto alla distribuzione si costituisce elemento strutturale essenziale sul quale si appoggiano tutti gli elementi orizzontali del telaio in cemento armato.

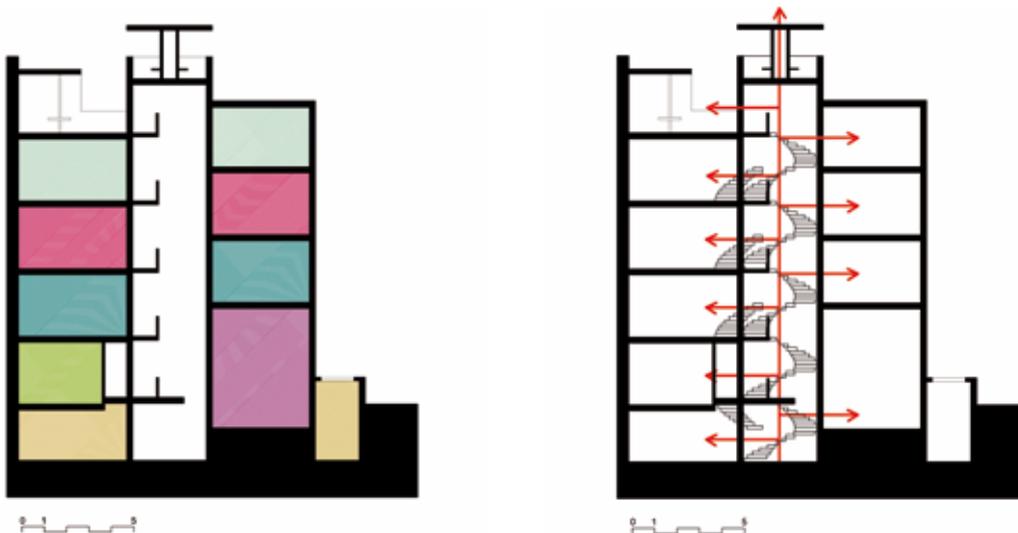
Il volume della scala, chiaramente contraddistinto sia in pianta sia in sezione,

---

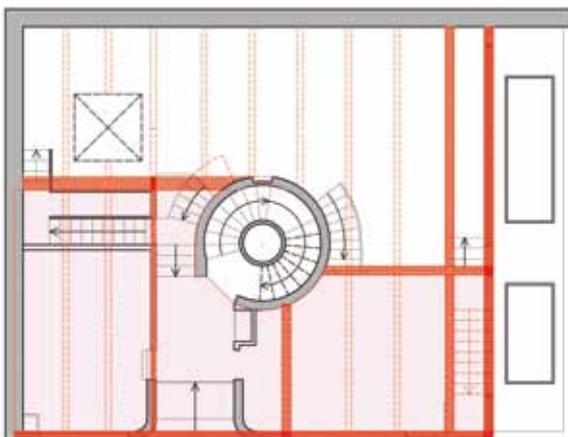
34 Kenneth Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, 3°ed., Bologna 1993, p.178

35 “(...) a load-bearing outer shell, often with only one load-bearing wall inside, facilitating the introduction of split levels, even perpendicular to it, held by means of tie-beams”.  
Max Risselada (a cura di), *Raumplan versus Plan Libre*, 010 Publishers, Rotterdam 2008, p.97

36 Ibid.



18-19  
Hôtel Martel sezioni  
a cura dell'autore



20  
Hôtel Martel, ipotesi  
strutturale, disegno  
a cura dell'autore



21  
Hôtel Martel,  
stato 1927

SECONDO SOLAIO



22  
Hôtel Martel,  
ipotesi strutturale,  
planimetrie a cura  
dell'autore

costituisce un esempio eccellente in cui la struttura si adegua alla necessità funzionale e alla sua forma.

Sovrapponendo la planimetria e l'ipotesi strutturale si può ipotizzare che il cilindro della scala sia stato concepito in prima istanza come *forma* e successivamente come *struttura*, con il risultato che entrambe le intenzioni sono espresse.

La forma architettonica e la funzione distributiva della scala interagiscono l'una in conseguenza all'altra rendendo ancora più convincente la loro vocazione dal momento che essa è pensata per svolgere un ruolo di sostegno centrale, in cui:

*"(...) i gradini poggiano da un lato sulla parete della torre, dall'altro sulla balaustra piena portante, di forma elicoidale, concepita come una molla a spirale rigida."*<sup>37</sup>

Sul guscio esterno della torre cava si appoggiano secondo una variazione di quote ad elica le travi che sostengono i solai circostanti, ma il ruolo strutturale, che di fatto Mallet-Stevens fa assumere all'elemento centrale è per alcuni aspetti risolto in modo disordinato. Ciò è messo in evidenza da alcune immagini che mostrano il solaio del primo livello in prossimità del cilindro; gli spessori delle travi che sporgono dal solaio disturbano la chiarezza del disegno planimetrico.

[20-21-22]

Mallet-Stevens quando realizzò gli edifici della rue Mallet-Stevens aveva già manifestato un'intenzione sufficientemente matura di affrontare la questione della relazione *forma/struttura* in occasione del progetto del padiglione del Turismo<sup>38</sup> e del garage Alfa-Romeo<sup>39</sup>.

In entrambi i casi l'architetto attribuì al dispositivo costruttivo un ruolo di primo piano; in particolare nel progetto del padiglione del turismo le travi che sostenevano la copertura si appoggiavano solo sulle due estremità comportandosi sia come elementi di sostegno sia come parti di tamponamento, che peraltro come osserva Reichlin, "*non sono messi in vista come da curriculum*

---

37 "*(...) les marches reposent d'une part sur la paroi interne de la tour, d'autre part sur la balaustre pleine, de forme hélicoïdale se portant elle-même comme un ressort à boudin rigide*" in J. Alfassa, *Le Nouveau Visage de l'Art. Voyage autour du Théâtre organisé par L. Sarcey. L'Architecture et le Théâtre*, in "Conferencia", 5 settembre 1927 p.307

38 Il padiglione del *Bureau des reinseignements et du Tourisme* venne realizzato nel 1925, in occasione dell'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne tenuta a Parigi.

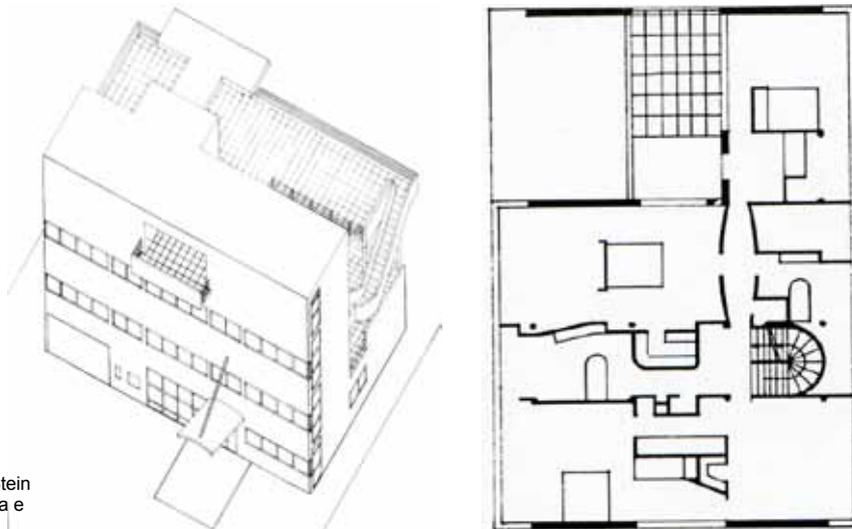
39 Lo stesso Giedion fa riferimento a questi due edifici entrambi realizzati nel 1925, e alle caratteristiche della struttura che consente di gestire delle grandi luci senza appoggi intermedi. In Sigfried Giedion, *Building in France, building in iron, building in ferro-concrete* (Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton, 1928), The Getty Center for the history of art and the humanities, Santa Monica 1995, pp.190-191



23  
 Hôtel Martel, sovrapposizione  
 strutturale, a cura dell'autore



24  
 Hôtel Martel, finestra ad  
 angolo, stato 2009



25-26  
 Le Corbusier, Villa Stein  
 (1927), assometria e  
 pianta

*del Movimento Moderno, ma piuttosto nascosti per stupire il pubblico con l'effetto ottenuto*", manifestando una evidente "distorsione scenografica dell'immagine tipicamente anti-naturalista".<sup>40</sup>

In questi casi Mallet-Stevens dimostrò un comportamento attinente a quello di Le Corbusier quando nel progetto di villa La Roche utilizzò il linguaggio strutturale facendolo diventare materiale architettonico e "la finestra è in un certo modo trasformata in una parete"<sup>41</sup>. [17]

Anche Mallet-Stevens come Le Corbusier, nel padiglione del Turismo, sembrò privilegiare, nel modo in cui si servì del cemento armato la qualità del "come se non ci fosse"<sup>42</sup>. [16]

Il dispositivo architettonico della finestra ad angolo che Mallet-Stevens realizzò in alcuni hôtel dimostra in effetti questa intenzione, in particolare quando il sistema strutturale che adoperò per poter svuotare l'angolo risulta completamente celato a favore dell'apertura continua.

#### *La finestra ad angolo*

Gli edifici intonacati di Mallet-Stevens non consentono di percepire il disegno degli elementi portanti che sostengono l'edificio; questo dimostra la loro indifferenza alla manifestazione tettonica.

Diversamente da alcuni progetti di Le Corbusier, come ad esempio in villa Stein, quando il taglio della finestra orizzontale che gira l'angolo si ferma sul limite della struttura portante consentendo di dichiarare la parte di solaio a sbalzo e permettendo quindi la comprensione dell'estensione della struttura stessa.

Si ipotizza che Mallet-Stevens, quando inserì la finestra ad angolo nei progetti degli hôtel della rue Mallet-Stevens, volesse dare priorità all'effetto che quella scelta suscitava sia all'interno della stanza sia sulla facciata dell'edificio, senza preoccuparsi minimamente della logica costruttiva proposta dal pensiero naturalista di Perret.

Mallet-Stevens era guidato dalla ricerca di un'espressione plastica che Le

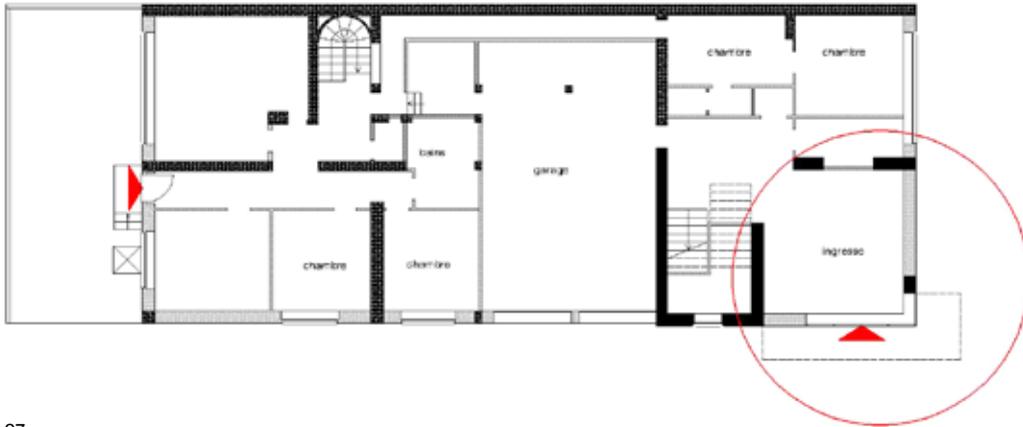
---

40 "(...) ne sont pas données a voir comme le voudrait le programme pédagogique du Mouvement Moderne, mais au contraire cachées pour abasourdir le public par l'effet obtenu (...) distorsion scénographique d'image typiquement anti-naturaliste."

Bruno Reichlin, *Mallet-Stevens vs De Stijl*, op.cit., p.118

41 Bruno Reichlin, *Le Corbusier e De Stijl*, in "Casabella", n° 520-521, 1986, p.100

42 Reichlin, *Mallet-Stevens vs De Stijl* op. cit., p.113



27  
 Hôtel Reifenberg,  
 pianta piano terra,  
 disegno a cura  
 dell'autore



28  
 Hôtel Reifenberg,  
 stato 1927

29  
 Hôtel Allatini,  
 stato 1927



30  
 Hôtel Allatini,  
 analisi degli  
 allineamenti,  
 disegno a cura  
 dell'autore

Corbusier definiva come passaggio successivo al naturalismo: “*Si é passato dall’espressione dell’ossatura per arrivare all’espressione delle forme*”<sup>43</sup>.

La finestra posta ad angolo dell’edificio era un dispositivo che Mallet-Stevens aveva realizzato nei suoi progetti precedenti; ma mentre nella villa a Mezy le due grandi vetrate sono interrotte da un pilastro nell’angolo, nel padiglione del Turismo l’asola orizzontale girava l’angolo senza l’ausilio di alcun appoggio intermedio.

Nei progetti della rue Mallet-Stevens, pur celandosi la modalità strutturale con cui fu concepita, la finestra in angolo non si rivela un espediente per nascondere il pilastro al centro<sup>44</sup> ma è un reale scarto strutturale che svuota l’angolo attraverso la realizzazione *in falso* di due pilastri rispetto al piano sottostante.

Grazie alle caratteristiche del cemento armato, Mallet-Stevens si servì di un dispositivo strutturale ardito in quanto incoerente rispetto al comportamento statico della struttura, dove le forze dei carichi verticali non vengono scaricate solo verticalmente, ma anche orizzontalmente.

Lo scarto nell’angolo dell’involucro esterno realizzato da Mallet-Stevens è dunque ricavato grazie allo sfalsamento del pilastro rispetto alla posizione del livello sottostante la cui concezione strutturale non viene manifestata.

Nel caso dell’hôtel Reifenberg invece il concetto della parete vetrata ad angolo della porta d’ingresso è di altra natura. In questo caso il dispositivo non è ricavato dalla sottrazione del sostegno nell’angolo, ma l’infisso gira sul profilo del solaio a sbalzo contribuendo così a disegnare un attacco a terra regolare mentre la struttura segue un profilo arretrato che si manifesta al piano superiore.

Non si possiedono sufficienti documenti per comprendere come sia stato realizzato il dispositivo della finestra ad angolo nell’hôtel Allatini, da un confronto tra le planimetrie e i prospetti che si hanno a disposizione si può dedurre che come nell’hôtel Martel sia stato utilizzato il criterio strutturale dell’appoggio in *falso*.

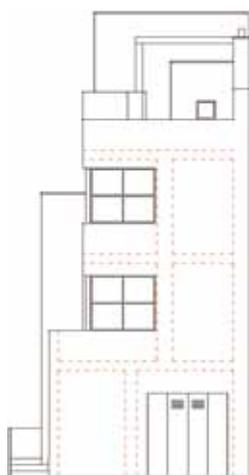
Nell’ hôtel Dreyfus in mancanza di disegni strutturali e indicazioni sulle tavole del progetto architettonico è pressoché impossibile stabilire il disegno della struttura portante, soprattutto in prossimità della finestra ad angolo.

La posizione della porta esterna d’ingresso al garage impediva la collocazione di un pilastro di supporto ai livelli superiori in prossimità del margine della finestra

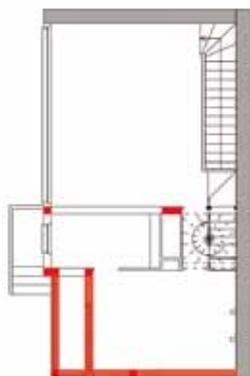
---

43 “*On a passé de l’expression de l’ossature à l’expression des formes plastiques*” Le Corbusier, *Ce Salon d’Automne*, in “L’Esprit Nouveau”, n°28, Janvier 1925, cit. in Bruno Reichlin, *Le Corbusier vs De Stijl*, In Yve-Alain Bois & Bruno Reichlin (a cura di), *De Stijl et l’architecture en France*, Mardaga, Liège-Bruxelles 1985, p.101

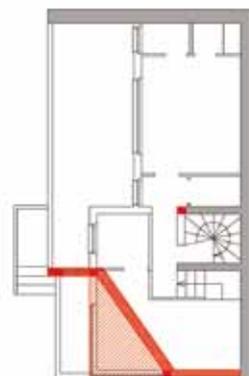
44 Cécille Briolle, Jacques Repiquet, *Logique constructive et esprit des formes*, op. cit., p.41.



PROSPETTO LATO STRADA



PRIMO SOLAIO



SECONDO SOLAIO

ad angolo.

In questo caso un'ipotesi strutturale possibile è quella che sia stato realizzato, al primo e al secondo livello, un pilastro in falso con un fuori asse rispetto al livello sottostante di circa 70 cm e una trave a sbalzo per circa m. 2,50. [31]

In generale questa disponibilità nei confronti delle soluzioni adottate dimostra come Mallet-Stevens adattasse ogni volta la struttura alle necessità degli effetti plastici e spaziali voluti.





1  
Hôtel Martel,  
stato 1927

### 3.2.2 La ricerca plastica

Philip Johnson e Henry-Russell Hitchcock nel definire i principi generali dello stile internazionale dopo gli anni '20 inserirono il concetto di "volume" come principio architettonico fra le invarianti perseguite dagli architetti moderni:

*"(...) il simbolo architettonico diventa la scatola aperta il cui effetto di massa e di solidità statica, fino ad ora qualità principale in architettura, è completamente scomparso; al suo posto c'è un effetto di volume o più precisamente, di superfici piane delimitanti un volume"<sup>1</sup>.*

In Francia le architetture in stile ortogonale, non necessariamente animate da uno spirito cubista e caratterizzate da volumi puri con copertura piana, erano l'espressione di un linguaggio che gli architetti vicini alle avanguardie artistiche fecero proprio.

Benché Banham annoveri Tony Garnier fra i primi ad utilizzare le forme a copertura piana, *"tra coloro che diedero un concreto contributo al corpus teorico che sostenne il Movimento Moderno"* a suo parere *"si deve certamente annoverare Adolf Loos"<sup>2</sup>.*

L'opera di Loos venne diffusa in Francia a partire dal 1912-13 con la pubblicazione di due suoi saggi fondamentali: *L'architecture et le style moderne* e *Ornament*

---

1 Philip Johnson Henry-Russell Hitchcock, *Lo Stile Internazionale*, (the International Style: Architecture Since 1922, 1966), Zanichelli, Bologna 1982, p.52

2 Ibid., p.99

*et Crime*<sup>3</sup>.

Le ragioni da cui l'architetto viennese faceva scaturire le proprie convinzioni erano all'origine di un nuovo linguaggio che paradossalmente successivamente vennero acquisite fino al punto di diventare "(...) *la base di uno stile necessariamente antidecorativo, che divenne in breve altrettanto convenzionale di quello esageratamente decorativo che aveva sostituito*"<sup>4</sup>.

Dopo la pubblicazione dei contenuti teorici, il riconoscimento e l'interesse di una parte di pubblico parigino, colto e sensibile, consentì a Loos di continuare ad esporre il proprio lavoro e nel 1920, a comparire, anche se non nell'elenco ufficiale, come invitato al Salon d'Automne.

In quella occasione, Mallet-Stevens ebbe la possibilità di vedere le opere esposte da Loos e conoscere personalmente l'architetto austriaco<sup>5</sup>.

Mallet-Stevens fra il 1922 e il 1923, in coincidenza con l'inizio della sua attività di scenografo per il cinema e prima dell'esposizione De Stijl a Parigi, già esprimeva nei suoi progetti architettonici un linguaggio rinnovato in cui si accennava una ricerca formale ottenuta attraverso l'accostamento di volumi a copertura piana. Il carattere plastico, esplicitato dall'articolazione dei diversi volumi, venne espresso nella definizione della sezione degradante che si riduce man mano che ci si alza di quota.

Il tetto-terrazza, in questi progetti, aveva ancora una rilevanza prevalentemente plastica che non scaturiva da una necessità di articolazione dello spazio interno. Secondo Bonnefoi l'accostamento dei volumi che Mallet-Stevens realizzò nei primi anni '20 è ancora semplice:

*"(...) si tratta di una sovrapposizione di masse, le une sulle altre, piuttosto che una compenetrazione che apparirà più avanti nei progetti di Mallet-Stevens quando si disporranno in un vero e proprio sistema di distribuzione volto ad avere uno spazio abitabile e di circolazione; le terrazze saranno coinvolte in questo movimento complesso e*

3 Adolf Loos, *L'architecture et le style moderne*, in "Les cahiers d'aujourd'hui", n. 2, dicembre 1912, pp. 82-93 (traduction Marcel Ray); A. Loos, *Ornement et Crime*, in "Les cahiers d'aujourd'hui", n. 5, giugno 1913, pp. 247-257 (traduction Marcel Ray).

I due saggi costituiscono la trascrizione di conferenze tenute da Loos a partire dal 1910, cit. in Cristiana Volpi, *Adolf Loos, "pioniere" dell'architettura moderna in Francia. 1912-1928*, Università luav di Venezia, Dipartimento di Storia dell'Architettura, Dottorato di Ricerca in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica, XVII ciclo, 2005, np.

4 Allan Janik, Stephen Toulmin, *La grande Vienna*, Garzanti, Milano 1975, p.257

5 "Con l'aiuto della moglie e di Henry Berque, Loos avrebbe completato in soli tre giorni l'allestimento dello spazio assegnatogli, disponendo disegni e fotografie delle sue opere affissi alle pareti intorno al modello tridimensionale del progetto di un albergo sul Semmering" in, Volpi, *Adolf Loos, "pioniere" dell'architettura moderna in Francia. 1912-1928*, op. cit, np.

*perderanno l'aspetto statico (...)*<sup>6</sup>.

Nel 1923, Mallet-Stevens aveva già in mente una immagine architettonica che preannunciava gli edifici di rue Mallet-Stevens:

*"(...) grandi masse unite si accosteranno armoniosamente, si dichiareranno le une in rapporto alle altre per formare larghi piani di ombra e di luce"*<sup>7</sup>.

L'immagine evocata dalle parole di Mallet-Stevens sorge dalla convinzione che l'architetto nel dare forma alle proprie architetture si comporta come lo scultore:

*"Lo scultore costruisce per piani come l'architetto sembra scolpire la sua casa in un blocco. Armonia perfetta"*<sup>8</sup>.

Concepire e giocare con i volumi in termini scultorei implicava, soprattutto, ricadere nella sfera della composizione piuttosto che della costruzione. Per Mallet-Stevens, l'obiettivo prioritario era quello di realizzare effetti plastici e combinazioni più o meno complesse ottenute dall'insieme di blocchi e volumi che nei primi progetti degli anni '20 avevano ancora un valore soprattutto decorativo in cui *"(...) l'eccesso di sfalsamenti cubici che rivestono le costruzioni attengono allo stesso concetto decorativo di quello dell'Art Nouveau"*<sup>9</sup>.

I primi disegni prospettici che l'architetto elaborò con questo linguaggio sono presumibilmente datati 1923 e seguono i disegni pubblicati in *Une cité moderne* del 1922<sup>10</sup>. [2-3]

Con questa seconda raccolta di disegni, ancora una volta Mallet-Stevens, elaborò una sorta di catalogo nel quale il carattere di edificio moderno era

---

6 *"(...) il s'agit plus de superpositions de masses, l'une sur l'autre, que d'interpénétrations qui apparaîtront plus tard chez Mallet-Stevens et s'ordonneront en un véritable système distribuant a la fois l'espace habitable et celui de circulation; les terrasses seront, elle aussi, entraînées dans ce mouvement complexe et perdront l'aspect statique"*. in Christian Bonnefoi, *Robert Mallet Stevens, Position & contradiction de l'architecture internationale*, Université de Paris, These pour le doctorat de 3° cycle, sous la direction de M. Jean Laude, 1974, p.40

7 *"(...) grandes masses unies s'enchevêtrant harmonieusement, se déclarant les unes par rapport aux autres pour former de larges plans d'ombre et de lumière"*.  
Robert Mallet-Stevens, *Les caractéristiques de l'Architecture Moderne*, in "Gazette des Sept Arts", n.2, 25 janvier 1923, p.9

8 *"Le sculpteur construit par plans comme l'architecte paraît tailler sa maison dans un bloc. Harmonie parfaite."* in Robert Mallet-Stevens, *L'Architecture au Salon des Indépendants*, in "Gazette des Sept Arts", n.3, 10 février 1923, p.8

9 *"(...) l'excès des décrochements cubiques que vont revêtir les constructions (...) procèdent de la même conception décorative que celle de l'Art Nouveau"* in Bonnefoi, Robert Mallet Stevens, *Position & contradiction de l'architecture internationale*, op. cit, p.31

10 La serie di questi disegni è stata scoperta recentemente e sono raccolti sotto il titolo *"Dessins sur le theme 'Une cité moderne', circa 1924"*. In Olivier Cinqualbre (a cura di), *Robert Mallet-Stevens - L'œuvre complète*, Edition du Centre Pompidou, Paris 2005

definito dalla risoluzione progettuale della sola facciata.

Mallet-Stevens si occupò prevalentemente di disegnare gli edifici esternamente senza permettere di comprendere a che tipo di spazio interno corrispondesse l'articolazione delle facciate.

In questi primi anni '20, Mallet-Stevens, oltre a far propri certi effetti espressivi riconducibili all'ambiente viennese, era fortemente attratto anche dai formalismi wrightiani che stavano circolando in ambito olandese, in particolare attraverso l'opera di Willem Marinus Dudok, del quale sembrava conoscere bene il progetto di estensione a Hilversum (19221-1928)<sup>11</sup>.

Due prospettive del progetto di una villa a Marly, disegnate da Mallet-Stevens e pubblicate nel 1923 nella rivista "Bulletin de la vie artistique", confermano come Mallet-Stevens fosse convinto e affascinato dal linguaggio dei volumi accostati in cui l'apparato decorativo era notevolmente ridotto per lasciare spazio al gioco delle masse<sup>12</sup>. [4-5]

Nel 1923 Mallet-Stevens scrisse:

*"Si può in poche parole, riassumere le caratteristiche dell'architettura moderna: combinazione di volumi geometrici, cubi, sfere, parallelepipedi. (...) ma mai con una tale volontà. Oggi, gli ornamenti sono quasi totalmente soppressi, le piccole sporgenze cornici, lesene, frontoni, mensole, basamenti, cornici non esistono più e le grandi masse si incastrano armoniosamente, dichiarandosi le une in rapporto alle altre per formare grandi piani di ombra e di luce."*<sup>13</sup>

Il disegno in prospettiva della *maison à Marly*, vista esternamente, conferma un interesse per le forme plastiche sempre più libere dall'apparato decorativo ma forse ancora troppo legate ad una impostazione rigida e dettata dalla simmetria.

<sup>11</sup> Bonnefoi rispetto all'interesse di Mallet-Stevens per l'architettura olandese wrightiana scrive: "Non può lasciarsi indifferenti sapendo dei numerosi viaggi ripetuti da Mallet-Stevens in Olanda, dove si fermerà più volentieri davanti le opere segnate da questa influenza, (...) ma preferendo quelle di W.M.Dudok" trad. da "Ce ne peut nous laisser indifférent, sachant les voyages répétés de Mallet-Stevens en Hollande, où il s'arrêtera plus volontiers devant les ouvres marquées par cette influence, préférant celle de W.M.Dudok", *Ibid.* p.33

Il contatto con il gruppo Wendingen è confermato dall'articolo che Mallet-Stevens scrisse sulla rivista olandese *Wendingen*: Robert Mallet-Stevens, *Frank Lloyd Wright et l'architecture nouvelle*, in "Wendingen", 1925, np.

<sup>12</sup> Robert Mallet-Stevens, in "Bulletin de la vie artistique", n°11, 1 juin 1923, pp.229-230

<sup>13</sup> "On peut, en peu de mots, résumer les caractéristiques de l'architecture moderne: combinaisons de volumes géométriques, cubes sphères, parallélépipèdes. (...) mais jamais avec autant de netteté, jamais avec une telle volonté. Aujourd'hui, les ornements sont presque totalement supprimés, les petites saillies: corniches, pilastres, frontons, consoles, soubassements, chambranles n'existent plus; et les grandes masses unies s'enchevêtrant harmonieusement, se déclarant les unes par rapport aux autres pour former de larges plans d'ombre et de lumière" in Mallet-Stevens, *Les caractéristiques de l'Architecture Moderne*, op.cit, p.9

Il volume a doppia altezza centrale e l'organizzazione dei corpi laterali sono concepiti secondo una gerarchia ordinata e chiara per la quale al centro si trovano i volumi più alti e contraddistinti dall'effetto della verticalità. I rilievi geometrici sono ancora espressione di una necessità decorativa.

La prospettiva dell'involucro esterno lascia presumere l'idea di spazio rappresentato nella prospettiva dello spazio interno ma i due disegni non consentono di comprendere esattamente la posizione nell'edificio della hall con vetrata orizzontale; si presume che lo spazio a doppia altezza interno sia ospitato nel volume centrale.

Da questi due scorci prospettici si coglie come in quel momento le influenze maggiormente rintracciabili siano ancora riconducibili all'ambito viennese e che alcuni dispositivi spaziali e architettonici, presenti nelle architetture progettate ad Auteuil, fossero già una preoccupazione di Mallet-Stevens nel 1922.

Le costanti ricorrenti nei progetti di questo periodo sono:

il rifiuto dell'esplicazione tettonica, i volumi a copertura piana, l'elemento verticale della torre e lo spazio a doppia altezza del soggiorno.

Nell'arco di tempo che separò questi primi progetti degli anni '20 agli edifici della rue Mallet-Stevens (1925-1929), si verificò l'esposizione del gruppo olandese De Stijl a Parigi (settembre 1923) a seguito della quale Mallet-Stevens elaborò un'ulteriore maturazione nel solco di una ricerca già avviata.

Sempre all'anno '23, e probabilmente precedentemente all'incontro con i protagonisti di De Stijl, appartengono due viste prospettiche di altri due progetti intitolati genericamente "Projet de villa". [6-7]

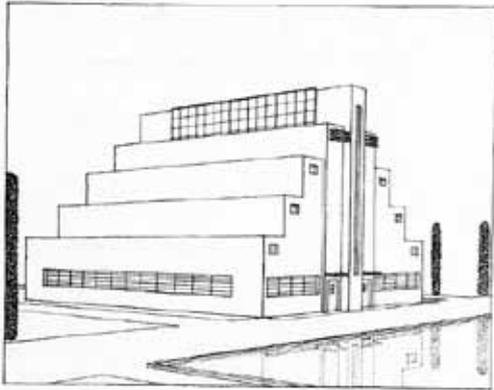
L'architettura di queste due architetture non contiene più il concetto di simmetria e l'accostamento dei volumi pare assumere una articolazione meno statica; sempre presente, comunque, è l'elemento della torre verticale e la decorazione non è totalmente assente.

Nel 1923, con la mostra De Stijl alla galleria Rosenberg si determinò un evento che influenzò in misura importante alcuni dei protagonisti dell'avanguardia nell'ambiente francese.

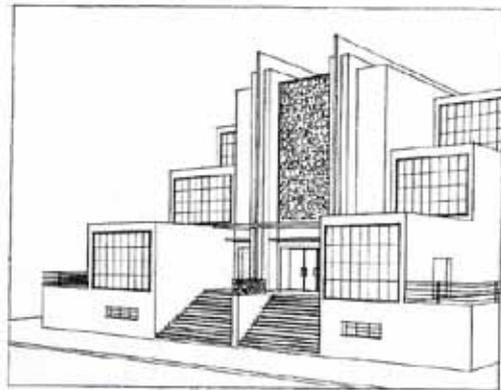
Bruno Reichlin individua nell'opera architettonica e scenografica di Mallet-Stevens dopo il 1923 alcuni principi formali assunti in convergenza con la ricerca De Stijl che si manifestarono soprattutto nell'effetto plastico prodotto dal "*gioco volumetrico dell'involucro esterno*"<sup>14</sup>.

---

14 "(...) *jeux volumétrique de l'enveloppe extérieure (...)*" in Yve Alain Bois, Bruno Reichlin, *Programme*, In Alain Bois, Bruno Reichlin (a cura di) *De Stijl et L'architecture en France* Pierre Mardaga, Liège-Bruxelles 1985, p.10



2  
Bibliothèque (1923)



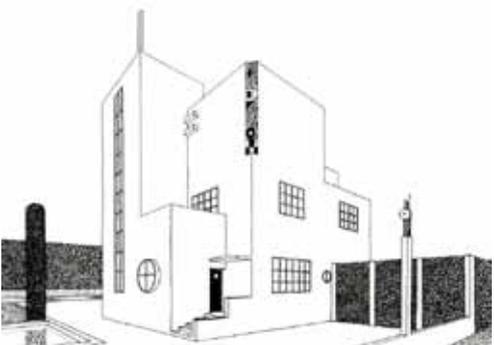
3  
Ecole des Beaux-Arts (1923), Paris  
Musée des arts décoratifs



4  
Robert Mallet-Stevens,  
progetto di maison a  
Marly, hall, 1923



5  
Robert Mallet-Stevens,  
progetto di maison a  
Marly, 1923



6  
Robert Mallet-Stevens



7  
Robert Mallet-Stevens

Successivamente a questo evento, sempre di più anche per Mallet-Stevens, il tema architettonico cominciò ad essere condizionato anche dalle necessità di un determinato spazio interno che si “(...) *ripercuote all'esterno ma non in una maniera semplice (letteralmente piano per piano), ma globalmente, lateralmente e verticalmente (...)*”<sup>15</sup>.

L'incontro con gli esponenti del gruppo De Stijl per Mallet-Stevens si rivelò un'occasione determinante per confermare un' applicazione di alcuni principi architettonici già messi in atto precedentemente.

L'attenzione che Mallet-Stevens mostrò verso i progetti esposti alla Galleria “L'Effort Moderne” e la scelta di riproporli pochi mesi dopo, all'esposizione da lui organizzata presso l'Ecole Spéciale d'Architecture, conferma l'interesse che l'architetto aveva per il lavoro degli olandesi.

Per la stessa occasione Mallet-Stevens elaborò il progetto della “villa 1924”, un progetto pensato come esercizio per manifestare alcuni principi che in lui stavano maturando. [8-9]

Questa volta l'idea era espressa non più solo attraverso una vista prospettica: il progetto venne esposto attraverso disegni di piante, prospetti e un modello tridimensionale<sup>16</sup>, dimostrando una pari riflessione sull'involucro esterno e sullo spazio interno.

L'articolazione volumetrica che l'architetto espresse in questo progetto annunciò l'adesione a un principio compositivo architettonico che cercava una corrispondenza fra i diversi volumi dell'edificio e la pianta.

Nel progetto della “villa 1924” sono evidenti una serie di aspetti legati alla composizione dello spazio/forma che anticipano i progetti successivi nei quali questo binomio si rivela determinante e bene espresso.

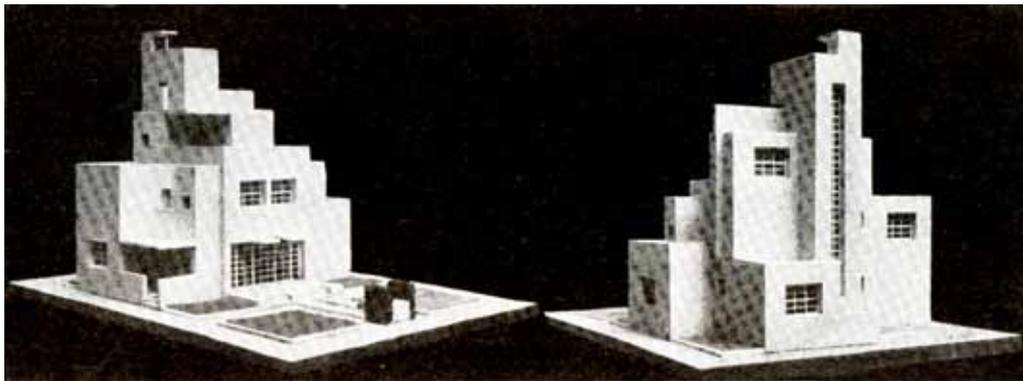
L'aspetto plastico piramidale è quello più marcatamente evidente e riguarda indifferentemente i quattro lati dell'edificio. La referenza sembra essere quella alle sculture dei primi esponenti De Stijl: Theo van Doesburg, Georges Vantongerloo, Robert van T'Hoff.

L'idea di simmetria è presente ma non in maniera totale; piuttosto Mallet-Stevens sembra voler cercare una sorta di armonia equilibrata della forma, dove la torre

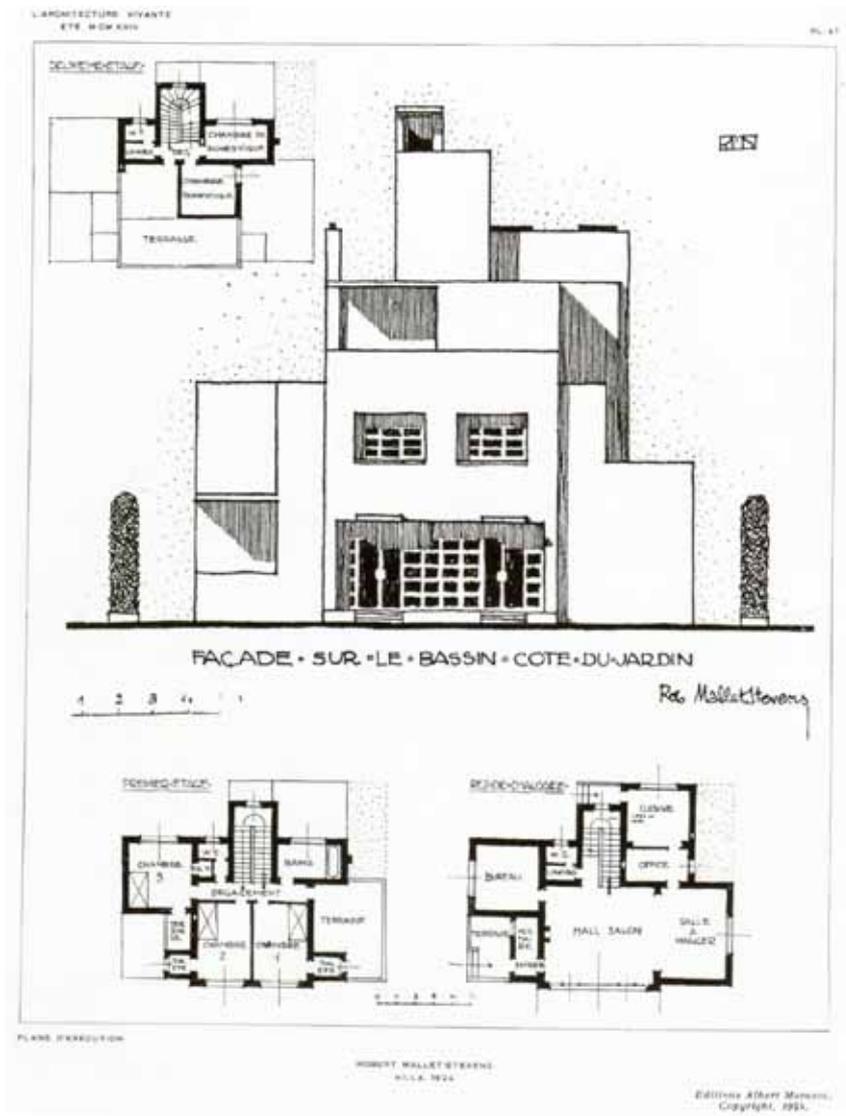
---

15 “(...) *répercute a l'extérieur mais pas de manière simple, (letéralement, étage par étage), mais globalement, latéralement et verticalement (...)*” in Bonnefoi, Robert Mallet Stevens, *Position & contradiction de l'architecture internationale*, op. cit., p.32

16 Malle-Stevens è convinto della capacità espressiva e divulgativa delle *maquettes d'architecture*. Robert Mallet-Stevens, *L'architecture au Salon d'Automne*, in “Gazette des Sept Arts”, n.9, 1 novembre 1923, p.7



8  
Robert Mallet-Stevens



9  
Robert  
Mallet-Stevens

costituisce l'asse centrale attorno al quale si articolano i diversi volumi.

La disposizione in pianta non evidenzia alcuna particolare originalità ma piuttosto si presta a generare un tipo di spazio al servizio di una idea cubica dell'involucro.

In questo progetto Mallet-Stevens dimostrò di riprendere alcuni temi che gli autori De Stijl avevano già elaborato considerando il volume come una struttura astratta.

François Hébert-Stevens individua nel progetto di "villa 1924" una forte attinenza con il palazzo Stoclet e afferma che la villa di Mallet-Stevens sia pensata come un prototipo concepito sotto il controllo di tracciati regolatori, una ipotesi tutta da verificare<sup>17</sup>.

Il progetto per l'esposizione del 1924 suscitò due critiche certamente importanti. Una critica, scontata e positiva, da parte di Van Doesburg che, probabilmente mosso da secondi fini lodò Mallet-Stevens per la sua intelligenza, il suo charme straordinario, la sua attività di insegnante, sottolineando che "(...) egli gioca un ruolo nell'architettura francese moderna"<sup>18</sup>.

L'altra critica, dal tono pungente e un po' sarcastico, arrivò da parte di Le Corbusier che scrisse su l'Esprit Nouveau "(...) si può certo affermare che c'è amore per le forme, se volessimo precisare potremmo dire che le ama tanto che ne mette troppe"<sup>19</sup>.

Il progetto del padiglione del Turismo realizzato in occasione della Esposizione delle Arti Decorative del '25, le scenografie per il cinema e il progetto della rue Mallet-Stevens costituirono le opportunità concrete nelle quali mettere in pratica tutta una serie di nozioni teoriche<sup>20</sup>.

Nel comune e generico obiettivo di perseguire una tensione plastica, si

---

17 François Hébert-Stevens, *La théorie architecturale de Mallet-Stevens et la géométrie*, In Jean-François Pinchon (a cura di), *Rob. Mallet-Stevens. Architecture, mobilier, décoration*, Action artistique de Paris/Sers, Paris 1986, pp. 123-130

18 "(...) il joue un grand rôle dans l'architecture française moderne." in Yve-Alain Bois, Nancy J. Troy, *De Stijl et l'architecture a Paris*, In Yve-Alain Bois, Nancy J. Troy (a cura di) *De Stijl et l'architecture en France*, Pierre Mardaga, Liège-Bruxelles 1985, p. 90

19 "(...) on peut cert affirmer qu'il a l'amour des formes et, si l'on voulait quelque peu chicaner, on dirait même qu'il les aime tant qu'il en met trop" in Le Corbusier, *L'Exposition de l'École Spéciale d'Architecture*, in "L'Esprit Nouveau", n°23, mai 1925, np.

20 Mallet-Stevens negli anni '20 produsse la maggior parte di testi scritti tra i quali una buona parte sono dedicati al cinema.

rintracciano in Mallet-Stevens alcuni aspetti coincidenti con le teorie divulgate da van Doesburg rispetto all'idea di Forma e di Architettura<sup>21</sup>:

Nei principi esposti da Van Doesburg, Reichlin riconosce tre linee di convergenza con il lavoro di Mallet-Stevens: *la forma indifferente ai fatti strutturali e materiali, la forma indifferente alla natura stilistica, la forma indifferente alla distribuzione e alla funzione.*<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Theo Van Doesburg rispetto all'idea di forma scrisse:

1. *La Forma. La base per un sano sviluppo dell'architettura (e dell' arte in generale) è l'eliminazione di ogni idea di forma, nel senso di tipo preconcelto.*

*Invece di prendere a modello tipi precedenti di stile e, così facendo, imitare tipi precedenti, è necessario porsi il problema dell'architettura completamente ex-novo.*

2. *La nuova architettura elementare, vale a dire, si sviluppa dagli elementi della costruzione, nel senso più ampio. Tali elementi, come la funzione, la massa, la superficie, il tempo, lo spazio, il colore, il materiale, ecc., sono al tempo stesso, elementi plastici.*

3. *La nuova architettura è economica, cioè organizza i propri mezzi elementari nel modo più efficiente ed economico possibile, senza spreco di mezzi e di materiale.*

4. *La nuova architettura è funzionale, cioè si sviluppa da un'accurata valutazione delle esigenze pratiche, che si stabilisce in chiare linee essenziali.*

5. *La nuova architettura è senza forma eppure definita, cioè non riconosce alcuna struttura formale preconcelta, alcuna forma, in cui si distribuiscano gli spazi funzionali derivanti da esigenze pratiche di abitazione.*

*In contrasto con tutti gli stili precedenti, il nuovo metodo architettonico non riconosce alcun modello autonomo, alcuna forma fondamentale.*

*La suddivisione degli spazi funzionali è strettamente determinata da superfici rettangolari, che non posseggono alcuna forma individuale in se stesse, dal momento che, seppure limitate (ogni superficie da un'altra), si possono immaginare estese all'infinito, formando così un sistema di coordinate, i cui diversi punti dovrebbero corrispondere a un egual numero di punti nello spazio universale, aperto.*

*Ne consegue che le superfici hanno un rapporto elastico e diretto con lo spazio aperto (esterno).*

6. *La nuova architettura ha liberato il concetto di monumentalità dall'idea del grande e del piccolo (poiché la parola «monumentale» ha avuto un uso errato, è stata sostituita dalla parola «plastico»). La nuova architettura ha dimostrato che tutto si basa su un rapporto, il rapporto degli opposti.*

7. *La nuova architettura non riconosce momenti passivi. Ha conquistato l'apertura (nella parete). La finestra possiede un significato attivo di apertura, di contra al carattere chiuso della superficie-parete. Non vi è mai semplicemente un buco o un vuoto, tutto è rigidamente determinato dal suo contrasto. (Vedi le diverse contro-composizioni, ove gli elementi architettonici - piano, linea e massa- sono stati liberamente disposti in un rapporto tridimensionale).*

8. *La pianta. La nuova architettura ha smembrato la parete e ha, in tal modo, distrutto la divisione tra interna ed esterno.*

*Le pareti non sono più portanti; sono state ridotte a punti di sostegno. Ne risulta la creazione di una nuova superficie aperta, che differisce totalmente dalla pianta classica, in cui si compenetrano spazio esterno e interno.*

In *Verso un'architettura plastica* (Tot een beeldende Architectuur in "De Stijl", 1924, VI, n°6/7, pp.78-83.) trad. in Sergio Polano (a cura di), *Theo van Doesburg - scritti di arte e architettura*, Officina Edizioni, Roma 1979, pp.418-419

<sup>22</sup> Rispetto al modo con cui Mallet-Stevens si occupò dei temi strutturali si rimanda al capitolo: *La geometria strutturale/indifferenza alla manifestazione tettonica.*

### *La forma indifferente alla natura stilistica*

Mallet-Stevens nella propria evoluzione linguistica acquisì con convinzione l'immagine del blocco scolpito e del volume netto a copertura piana:

*“L'architettura è un'arte essenzialmente geometrica. La costruzione in pietra non permette in effetti che di realizzare un blocco composto di elementi diversi, e la decorazione è stata riportata come incollata sull'insieme (...). L'angolo retto s'impone. Una casa un palazzo è composto da un insieme di cubi. In tutte le epoche della storia dell'arte la casa è stata cubica”<sup>23</sup>.*

Gli edifici della rue Mallet-Stevens rispondono pienamente a questa immagine denaturalizzata dell'abitazione, dove i volumi si presentano “(...) completamente spogliati delle connotazioni tradizionali della casa cornice, tetto in pendenza, decorazione in stile, ecc..(..)”<sup>24</sup>.

### *La forma indifferente alla distribuzione e alla funzione*

Mallet-Stevens mise in atto un atteggiamento che trattava le facciate secondo un principio anti-naturalista che non si limitava ad occultare la struttura e l'immagine canonica della casa, ma in alcune circostanze, anche le funzioni interne.

Ciò si verifica quando, ad esempio, la facciata non permette di comprendere la linea di separazione fra una casa e l'altra, come nel caso dell'hôtel Martel e Mallet-Stevens, oppure quando nell'agence dell'architetto, dietro la grande vetrata, la presenza di due livelli e lo spessore del solaio sono occultati dal montante dell'infisso, senza che da fuori si possa percepirlo. [10]

Diversamente in altre occasioni, le scelte di Mallet-Stevens dimostrano un atteggiamento addirittura didascalico, come negli hôtel Martel e Allatini dove la verticalità del vano scala è accentuata dal taglio della finestra, o dove la finestra

---

23 “L'architecture est un art essentiellement géométrique. La construction en pierre ne permettait en effet que de réaliser un bloc composé d'éléments divers, et la décoration était rapportée, comme collée sur l'ensemble.(...) L'angle droit s'impose. Une maison, un palais est composé d'un ensemble de cubes. À toutes les époques de l'histoire de l'art la maison a été cubique” in Robert Mallet-Stevens, *L'architecture est un art essentiellement géométrique*, in “Le Bulletin de la vie artistique”, n°23, 1 décembre 1924, p.532-534

24 “(...) complètement dénuées des connotation iconographiques traditionnelles de la maison: corniche, toit en pente, décorations de style, etc.(..)” in Reichlin, Mallet-Stevens vs De Stijl, op. cit., p.111

a tutta altezza è posta in corrispondenza ad un reale piano a doppia altezza . Questo dimostra, secondo Reichlin, che Mallet-Stevens si serviva solo a livello di principio della *“non-differenziazione funzionale e distributiva e di conseguenza dell’omogeneità espressiva e plastica dello spazio e del volume globale che caratterizza la teoria Stijl”*<sup>25</sup>.

Van Eesteren e Van Doesburg manifestano questo criterio in particolare nel modello di *maison particulière*<sup>26</sup>, dove, *“Tutto è fatto per far credere all’esistenza di quattro piani in altezza anche se la casa ne ha solo tre, il primo è quasi due volte superiore al piano terra e al secondo piano (...)”*<sup>27</sup>.

Ai punti di convergenza che Reichlin individua tra il movimento De Stijl e Mallet-Stevens, si alternano quelli che invece mettono in evidenza un percorso divergente.

I modelli e i disegni presentati alla Galleria Rosenberg da Van Doesburg e Van Eesteren sono l’espressione di un’idea di pianta e di spazio interno che scaturisce da una composizione per piani dove la parete non ha la funzione di recintare lo spazio in una forma chiusa e i limiti sono labili e mutevoli<sup>28</sup>. [11]

I disegni planimetrici dei progetti di Mallet-Stevens non corrispondono alla regola sintattica dei progetti Van Doesburg e Van Eesteren, piuttosto rispondono a principi compositivi che impongono di estendere il confronto a un altro esponente del gruppo De Stijl, sempre presente alla esposizione del '23 a Parigi: J.J.P.Oud.

Indagare il ruolo e l’influenza di Oud nell’opera di Mallet-Stevens si rende pertinente in virtù di una persistente coincidenza di linguaggio ed espressione della forma.

Oud in un primo momento si servì della collaborazione con il gruppo De Stijl

---

25 *“(...) non-différenciation fonctionnelle et distributive et conséquemment de l’homogénéité expressive et plastique globale des espaces et des volumes qui caractérise la théorie du Stijl.”* in Ibid., p.113

26 Il progetto della *“maison particulière”* è fra i progetti esposti alla galleria Rosenberg a Parigi nel 1923.

27 *“Tout est mis en œuvre pour faire croire à l’existence de quatre étages de hauteur alors que la maison n’en compte que trois, le premier étant à peu près deux fois plus haut que le rez-de-chaussée et le second étage (...)”* in Yve-Alain Bois, Un mouvement hollandais de peinture et d’architecture, dans la collection, in *“Actualité des arts plastiques”*, n°60, p.69 cit.in Bruno Reichlin, Le Corbusier vs De Stijl, In Yve-Alain Bois & Bruno Reichlin (a cura di), De Stijl et l’architecture en France, Mardaga, Liège-Bruxelles 1985, p.102

28 L’idea di *pianta* secondo il Manifesto De Stijl del 1924 è definita al “punto 8” del documento *Verso un’architettura plastica* (Tot een beeldende Architectuur in “De Stijl”, 1924 in Polano (a cura di), *Theo van Doesburg - scritti di arte e architettura*, op. cit, pp.418-419

per “trasferire nell’architettura i principi dell’arte plastica”<sup>29</sup> e successivamente se ne allontanò proprio per l’impossibilità di conciliare le istanze architettoniche con quelle artistiche.

Oud si mostrò critico nei confronti delle speculazioni estetiche del cubismo. Henri-Russell Hitchcock nella prima monografia dedicata all’architetto olandese in Francia, scrisse:

*“(...) rimane nella grande tradizione secondo cui l’architettura è il prodotto di un lavoro lento e completo della mente. Sebbene il suo lavoro non sia molto importante, anche se la sue costruzioni non manifestano questo carattere di manifesto a cui siamo troppo abituati negli ultimi anni, noi lo consideriamo come un architetto del più alto rango, la cui posizione è ancora più grande per la creazione di uno stile che non si presta all’estremismo”<sup>30</sup>.*

Forse è proprio in virtù di questa capacità a respirare l’aria delle avanguardie artistiche, ma con la consapevolezza e la misura concreta dell’architetto, che Oud, in un certo senso, riscosse maggior riconoscimento, dal pubblico parigino, rispetto a Van Doesburg.

Se è vero che il successo e il fallimento del gruppo di De Stijl in Francia, corrispose a quello di van Doesburg<sup>31</sup> è altrettanto vero che quando Rosenberg esaminò i lavori del gruppo De Stijl inviati da van Doesburg per farsi commissionare il progetto di una casa, il gallerista parigino rispose:

*“Ho messo da parte le foto che preferisco. Esse indicano in quale direzione io mi sento portato e quelle suscettibili di piacere a un pubblico di cultura latina, a causa della loro semplicità, rigore logico, del loro classicismo e della loro misura”<sup>32</sup>.*

I progetti con cui J.J.P.Oud partecipò all’esposizione dedicata al gruppo De Stijl a Parigi erano tre: “boulevard de plage”(1917), “Maison de campagne” (1921-

---

29 S. Umberto Barbieri, *J.J.P.Oud*, Clear, Roma 1982,np

30 “(...) reste dans la grande tradition selon laquelle l’architecture est le produit d’un lent et complet travail de l’esprit. Bien que son œuvre ne soit pas très importante, bien que ses constructions n’aient pas ce caractère de manifeste auquel nous sommes trop habitués depuis quelques années, nous le considérons comme un architecte de tout premier rang, dont la position est d’autant plus forte pour la création d’un style, qu’il ne se prête à aucun extrémisme.” in Henry-Russell Hitchcock, *J.J.P. Oud*, Cahiers d’art, Paris 1931, np.

31 in Bois, Troy, *De Stijl et l’architecture a Paris*, op.cit, p.26

32 “J’ai mis à part les photo que je referais. Elle indiquent assez dans quelle direction je me sens porté, ce sont aussi celles susceptibles de plaire a des milieux de culture latine, à cause de leur simplicité, rigueur logique, de leur classicisme et de leur mesure” Ibid. p.28



HÔTEL MALLET-STEVENSON, REIFENBERG, PROSPETTO FRONTO STRADA

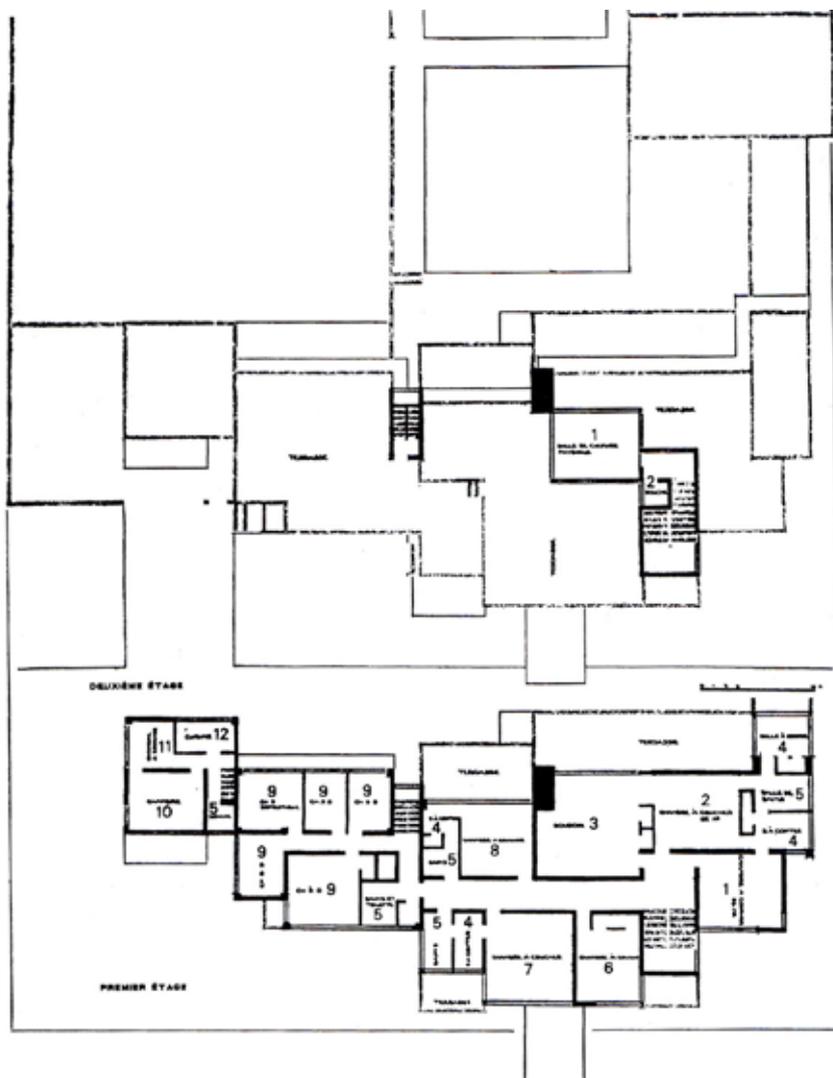


HÔTEL MALLEY, PROSPETTO TAVOLAZZINI



EDIFICIO MALLEY, PROSPETTO LATO STRADA

10  
 Hôtel Mallet-Stevens-  
 Martel-Reifenberg,  
 evidenziazione degli  
 elementi vetrati,  
 disegno a cura dell'autore



11  
 Theo van Doesburg e  
 Cornelis van Eesteren,  
 casa Rosenberg,  
 planimetria, 1923

1922), "Usine" (1919).

Mallet-Stevens osservò bene questi progetti e anche se non si conoscono dichiarazioni in merito all'apprezzamento di Mallet-Stevens nei confronti di Oud<sup>33</sup>, mettendo a confronto alcuni progetti di entrambi si può dedurre che il rappresentante De stijl fosse uno fra gli architetti olandesi certamente più apprezzato dall'architetto parigino.

Tuttavia il rapporto personale fra i due architetti pare sia stata segnata da episodi spiacevoli; alcuni documenti relativi alla corrispondenza fra Oud e Mondrian testimoniano una certa collera che l'architetto olandese espresse nei confronti di Mallet-Stevens<sup>34</sup> e che sfociò nel rifiuto a pubblicare i suoi lavori nella rivista "I 10" (1927-1929)<sup>35</sup>.

Dopo avere già affrontato le affinità che si rintracciano sul tema dell'articolazione della facciata che Mallet-Stevens esplicita nel suo progetto urbano della rue Mallet-Stevens e che Oud esprime nel progetto delle case lungo il *boulevard de plage*<sup>36</sup>, il vocabolario formale di entrambi gli architetti suggerisce un confronto con notevoli punti di contatto. Dall'analisi delle date dei progetti, emerge che Oud anticipò Mallet-Stevens.

Il progetto di Oud di villa Allegonda è caratterizzato da un effetto plastico che si manifesta attraverso i volumi aggrappati all'elemento verticale della torre. Mallet-Stevens riprende con sorprendente somiglianza questo principio nel progetto di villa Noailles, ma osservando le piante si riscontrano delle differenze che esprimono un diverso grado di chiarezza distributiva. [12-13]

Mentre Oud, articolò e distribuì il sistema delle scale trasversalmente ai volumi

---

33 Mallet-Stevens nell'aprile del 1931, doveva invitare Oud alla seconda esposizione de l'Union des Architectes Modernes (13-31 maggio 1931), ma non c'è traccia della presenza di Oud a questa esposizione. Cit. in Ibid. p.88

34 In merito a questo Y.-A. Bois riporta che Oud nutriva nei confronti di Mallet-Stevens una "*antipathie féroce e il traitera meme plus tard l'architecte de «canaille»*" e a proposito di Mallet-Stevens in una lettera indirizzata a Bernardus Joannes Koldewey scriverà "*Il n'a pas plus a voir avec Mondrian qu'avec une nouvelle pureté. De l'architecture de coulisses ou de cinema (...)*" (archivio Oud, NDB, Amsterdam. cit. in Ibid. p.59)

35 "*Le 20 décembre 1926, au moment de la constitution du comité de rédaction de "i 10", Mondrian écrivait à Oud: «It est urgent de demander sa collaboration à Le Corbusier, ou est-ce déjà fait? S'il n'y a pas de nouveaux architectes français dans la revue, ce n'est pas bon, n'est-ce pas?» Le 27 décembre, après la réponse négative de Oud, il écrivait encore: «Si ta sélection est trop étroite, tu ne pourras pas prendre grand monde. Sans doute sais-tu mieux que moi, en ce qui concerne Mallet-Stevens et Le Corbusier. Pour moi, ils sont des précurseurs du nouveau et j'aurais voulu les avoir»*" (lettera 1972, Fondation Custodia, Paris) Ibid. p.85

36 In merito a questo progetto e ai temi urbani che ne scaturiscono si rimanda al Capitolo 2- Lo spazio urbano

e al corpo della torre centrale, Mallet-Stevens con lo stesso atteggiamento con cui concepì il progetto di “villa 1924”<sup>37</sup> cercò una corrispondenza fra i volumi e la pianta con il risultato che la torre era riservata ad accogliere esclusivamente la scala di distribuzione principale.

Oud restò vincolato ad una figura planimetrica più compatta rispetto a alla villa Noailles di Mallet-Stevens. In questo progetto, l'architetto parigino concepì un insieme di volumi variabili accostati fra loro e adattati alla morfologia del terreno secondo un principio organico in cui si percepisce una regola di espansione che organizza il sistema degli spazi partendo dall'elemento centrale della scala per poi distribuirsi verso diverse direzioni.

In questo caso, l'architetto parigino, agevolato dal contesto dell'edificio isolato e dalla morfologia del terreno in pendenza, concepì una pianta più vicina ai progetti di Van Doesburg e Van Eesteren caratterizzati dal principio compositivo della crescita continua senza chiusura formale<sup>38</sup>.

Il progetto della fabbrica a Pummerand di Oud e la scenografia, progettata da Mallet-Stevens, [14-15] dell'ingresso alla casa dell'ingegnere nel film *l'Inhumaine*, costituiscono un ulteriore occasione di confronto.

Il programma funzionale nel progetto di Oud fu messo in secondo piano a favore di un'effetto plastico accentuato dei piani ortogonali che serviva a diffondere un messaggio di adesione al “*ruolo storico di pioniere dell'architettura moderna internazionale*”<sup>39</sup>.

La necessità di entrambi gli architetti era di mettere in evidenza la tensione plastica e monumentale dell'ingresso definita dalla composizione di piani ortogonali.

Dalle immagini diffuse di entrambi i progetti si nota come le inquadrature siano sempre prese in angolo e mai frontali, a dimostrazione di una comune intenzione ad esaltarne l'effetto plastico raggiunto.

Il progetto di Oud del 1923 “studio di una casa ad angolo” è un disegno non definito in cui l'architetto sembra voler cercare una soluzione formale e

---

37 Il progetto della “villa 1924” potrebbe essere lo schizzo della “villa Noailles”, in Cécile Briolle, Agnès Fuzibet, Gerard Monnier, *Rob Mallet-Stevens: la villa Noailles*, op.cit., p.28

38 La forma iniziale dell'edificio venne in diverse occasioni modificata a lavori in corso, Cécile Briolle, Agnès Fuzibet, Gerard Monnier, *Le chantier et l'extension du projet - mai 1924 - janvier 1926*, In C. Briolle, A. Fuzibet & G. Monnier *Rob Mallet-Stevens: la villa Noailles*, Parenthèses, Marseille 1990, pp.35-58

39 Ed. Taverne, Cor Wagenaar, Martien Devletter, *J.J.P. Oud: poetic functionalist, 1890-1963: the complete works*, Ed. Taverne NAI Publishers, Rotterdam 2001, p.150

distributiva per una casa ad angolo.

Questo progetto mostra una straordinaria somiglianza con il progetto dell' hôtel Martel. [16-17-18]

Oud sembra voler risolvere il problema dell'edificio ad l'angolo attraverso una composizione plastica piramidale.

Due corpi distinti a sezione variabile incernierati ad un elemento cilindrico centrale; è in sintesi la regola che tiene insieme i diversi volumi, rigorosamente in stile ortogonale, utilizzati sia da Oud sia da Mallet-Stevens.

Ancora una volta, però, l'evidente affinità espressiva delle forme non trova la stessa corrispondenza nella distribuzione interna degli spazi. Sembra che Mallet-Stevens abbia osservato il gesto di Oud per poi fare altro.

Mentre Oud gestisce l'insieme degli elementi coinvolti nella composizione all'interno di una concezione classica, in cui sono presenti i principi di simmetria e di centralità, Mallet-Stevens si permette di rompere questo rigore e adatta quello che è un principio generatore del sistema architettonico alle proprie necessità funzionali.

Il risultato è la possibilità di leggere la presenza di una tipologia chiara ma compromessa nel proprio rigore formale.

Le due ipotesi progettuali si inscrivono entrambe all'interno di una forma geometrica chiusa e limitata (il quadrato) con una pianta che si alterna fra spazi chiusi e spazi aperti, orientati secondo una direzione diagonale. [20]

La pianta di Mallet-Stevens come quella di Oud, in questo caso, non coincide con l'idea di pianta senza forma postulata da van Doesburg nel manifesto del 1924<sup>40</sup>, secondo cui la pianta può essere estesa all'infinito assecondando le necessità funzionali.

Per Oud l'espressione delle forme architettoniche non era solo conseguenza di una pura necessità pratica e funzionale, la componente estetica e il senso della bellezza erano valori che appartenevano alle necessità umane. In molte occasioni e durante tutto il suo percorso professionale Oud ribadì questa sua convinzione:

*“E finché la bellezza, perfino nei casi più favorevoli, sarà equiparata all'ornamento e lo slogan - ornamento fondato sulla costruzione - non sarà soppiantato dal suo corollario, vale a dire, che, la costruzione stessa deve raggiungere una forma estetica al di là delle necessità materiali,*

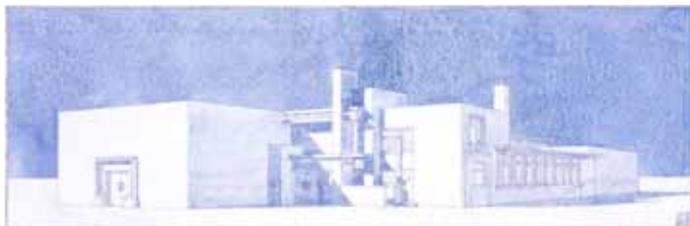
---

40 Per questo concetto consultare il punto 5 del testo di Van Doesburg già citato In Verso un architettura plastica (Tot een beeldende ArchiteJe.tuur), in «De Stijl», 1924, VI, n.6/7, pp. 78-83. Cit in Polano (a cura di), *Theo van Doesburg - scritti di arte e architettura* op. cit., p.418



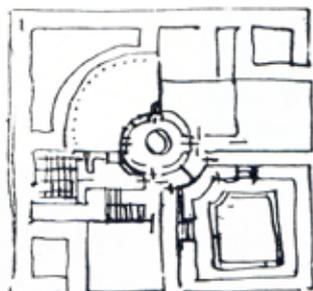
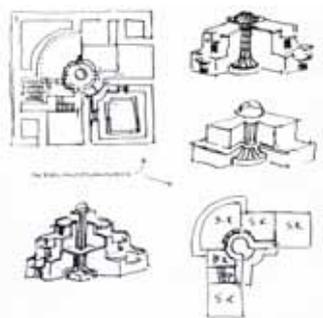
12  
 J. J. Pieter Oud,  
 villa Allegonda  
 (1916/1917- 1928)

13  
 Robert Mallet-Stevens



14  
 J. J. Pieter Oud,  
 progetto fabbrica  
 Pumerend  
 (1919-1920)

15  
 Robert Mallet-Stevens, scenografia  
 del film L'inhumaine,  
 porta della casa dell'ingegnere, 1923



16-17  
 J. J. Pieter Oud

18  
 Robert Mallet-Stevens,  
 hôtel Martel planimetria,  
 disegno a cura  
 dell'autore

*fino ad allora si continuerà a negare la bellezza estetica sopracitata e l'architettura resterà qualcosa di staccato dall'impulso generale*<sup>41</sup>.

*"(...) per me il razionale è solo un punto di partenza (...). Perché dovrei negare che trovo bella questa finestra in questo locale? Me ne infischio della funzione pura senza norma: e anche della macchina per abitare"*<sup>42</sup>

*"Le necessità pratiche non sono le uniche a determinare la forma la vera architettura moderna o antica che sia, può e deve causare emozione: Deve portare la visione estetica di uno (l'architetto) all'altro (lo spettatore)"*<sup>43</sup>

Mallet-Stevens difendeva la non casualità delle forme con cui concepiva i suoi progetti e giustificava la variazione volumetrica che si manifestava all'esterno come conseguenza di una necessità di fruizione degli spazi interni.

Le sequenze volumetriche delle realizzazioni in rue Mallet-Stevens e il conseguente profilo della sezione a gradoni erano motivate dalle necessità di portare luce all'interno e di avere spazi all'aperto confortevoli e sufficientemente ampi per svolgere delle attività.

A questo proposito Mallet-Stevens dichiarò:

*"Se sono stato autorizzato a donare ai miei edifici delle forme esteriori che sorprendono un po', è semplicemente per ottenere degli interni pratici e confortevoli, ciò che cerco soprattutto è di avere nei miei appartamenti il massimo di aerazione e di luce; è con questo fine che ho sostituito le ridicole finestre verticali abituali con delle grandi finestre orizzontali che permettono al giorno di entrare abbondantemente in tutte le stanze. Attualmente sto anche studiando la posa di nuovi vetri, che lasceranno passare i raggi ultravioletti e cioè i raggi solari più vivificanti. Inoltre ho previsto ovunque delle terrazze, dei solarium dove si possa fare delle cure di sole nel modo più primitivo, all'ombra degli sguardi indiscreti. Ogni camera è sormontata da una terrazza in ogni punto dove è possibile. Su queste terrazze si può fare della cultura fisica. Si può anche mangiare,*

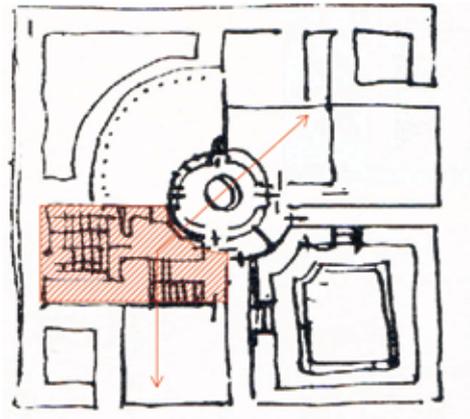
---

41 Orientatie, in "De Stijl", III, 2 (dic.1919), pp.13-15 cit.in. Sergio Polano (a cura di), *J.J.P. Oud/ Architettura Olandese*, Angeli, Milano 1981, p.167-170

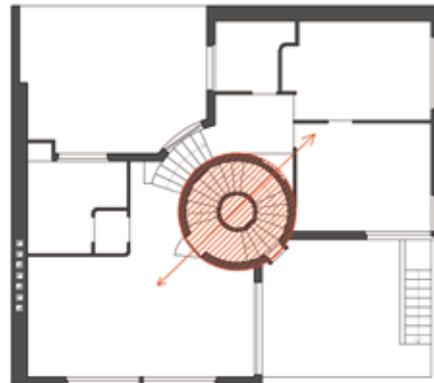
42 Lettera di J.J.P. Oud del 12-12-27 a E. Wedepohl cit.in Bernard Colenbrander, *Il valore espressivo dell'architettura*, In S. U. Barbieri (a cura di), *J.J.P.Oud 1906-1963*, op. cit., np.

43 Lettera al direttore, *Architectural Record*, marzo 1947 cit. in *Ibid.* np.

19  
 J. J. Pieter  
 Oud, progetto  
 villa Allegonda  
 (1916/1917- 1928)



20  
 Villa Allegonda e  
 hôtel Martel, disegno  
 a cura dell'autore



*dei montacarichi speciali saranno installati con questo obiettivo*<sup>44</sup>.

In particolare, l'arretramento del volume nell'angolo oltre ad essere un tema di carattere architettonico che permetteva di recuperare una maggiore superficie lineare per l'illuminazione consentiva di rinunciare a una stanza chiusa a favore di una aperta. [21]

Questo espediente assumeva peraltro una valenza anche rispetto allo spazio urbano nel momento in cui recepiva le indicazioni imposte dalle normative secondo le quali l'arretramento doveva essere proporzionato all'altezza dell'edificio.

Il tema della casa ad angolo coinvolge quasi tutti gli edifici della rue Mallet-Stevens, anche quando l'edificio non è propriamente collocato all'angolo di due vie.

L'hôtel Mallet-Stevens, l'hôtel Martel, l'hôtel Reifenberg e l'hôtel mai realizzato, sono i quattro edifici in cui l'angolo viene scartato a favore dello spazio esterno. [22]

Le dichiarazioni dell'architetto a sostegno di una vocazione delle forme di tipo funzionale, non giustificano certi episodi architettonici. Ad esempio riguardo alla torre della villa Noailles, alla richiesta del proprietario di demolirla in parte per ridurne l'altezza perché considerata inutile, Mallet-Stevens tentò di difenderla sollevando solo ragioni di carattere puramente estetico:

*"(...) non tocchiamola, ho fatto degli schizzi per immaginarmi la casa senza la torre e il risultato è un insieme senza rilievo, senza forma e senza espressione"*<sup>45</sup>.

L'espressività e l'armonia delle forme erano temi cari a Mallet-Stevens, il quale considerava l'architetto un artista che interpreta il

*"(...) bisogno assoluto di un estetica corrispondente alla nostra vita*

---

44 *"Si j'ai été amené à donner à mes immeubles des formes extérieures qui surprennent un peu, c'est simplement pour obtenir des intérieurs pratiques et confortables. Ce que je visais, surtout, c'était d'avoir dans mes appartements le maximum d'aération et de lumière; c'est dans ce but que j'ai remplacé les ridicules fenêtres verticales habituelles par de grandes baies horizontales qui permettent au jour d'entrer à flots dans toutes les pièces. (...) J'étudie aussi, actuellement, la pose de nouvelles glaces, qui laisseront passer les rayons ultra-violets, c'est-à-dire les rayons solaires les plus vivifiants. En outre, j'ai prévu partout des terrasses, des solariums où l'on puisse faire des cures de soleil dans la tenue la plus primitive, à l'abri des regards indiscrets. Chaque chambre est surmontée d'une terrasse, à quelque étage que ce soit. Sur ces terrasses on peut faire de la culture physique. On peut même prendre ses repas, des monte-plats spéciaux ayant été installés dans ce but"* Robert Mallet-Stevens, *Les idées novatrices de M. Mallet-Stevens*, in "Le Rez-de-Chaussée", n°4, mai-juin-juillet 1928, p.46

45 Lettera citata in Cristiana Volpi, *Robert Mallet Stevens (1886-1945)*, Electa, Milano 2005, p.109

*attuale*<sup>46</sup>.

La torre era una costante nell'architettura di Mallet-Stevens che adottò al di là delle necessità funzionali e materiali. L'elemento verticale serviva a controllare il progetto sotto il profilo formale in quanto dava equilibrio all'articolazione complessa dei volumi che attorno vi si accostavano.

Il volume alto e stretto oltrepassava in alcuni casi il piano abitabile per raggiungere un punto di vista certamente non necessario, ma grazie al quale figurativamente l'immagine si bilanciava.

Moussinac colse nelle forme la qualità espressiva ottenuta dal gioco dei volumi:

*“La qualità particolare d’espressione delle opere di Mallet-Stevens è incontestabilmente l’eleganza. Il gioco dei profili, delle sporgenze, degli arretramenti, l’incontro delle superfici sono il risultato di un artista che vuole meno dimostrare e provare piuttosto che convincere, che non cerca di brutalizzare ma di sedurre”<sup>47</sup>.*

Mallet-Stevens dimostrò di perseguire una ricerca estetica espressiva data dal gioco plastico dei contrasti regolati da un principio di equilibrio, in cui l'effetto della luce e delle ombre interviene sui corpi degli edifici come nuovo apparato decorativo.

Il ridisegno delle facciate con la messa in evidenza delle ombre vuole interpretare l'idea dell'architetto per il quale l'effetto del chiaro scuro provocato dalla luce naturale era certamente un obiettivo calcolato.

Il contributo della luce era un elemento che Mallet-Stevens riteneva necessario e che trattava come materiale di progetto.

Mallet-Stevens trattava gli effetti prodotti dalla luce con una valenza decorativa utile a raggiungere gli esiti voluti:

*“(...) numerosi sono i modi di distribuire la luce: le dimensioni e le proporzioni della stanza, i suoi colori, le sue masse le sue linee, la sua materia sono tutte cose che entrano in gioco. L’architetto, ha il diritto, non di utilizzare tutta la luce, ma un certo margine di « abuso » della luce gli è consentito, certi effetti decorativi possono esigere un supplemento di elettricità, inutile per l’illuminazione generale, ma indispensabile per il*

---

46 “(...) besoin absolu d’une esthétique correspondant à notre vie actuelle.” in Mallet-Stevens, L’architecture est un art essentiellement géométrique, op. cit., p.39

47 “La qualité particulière d’expression des œuvres de Mallet-Stevens, c’est incontestablement l’élégance. Le jeu des profils, des saillies, des retraits, la rencontre des surfaces sont le fait d’un artiste qui veut moins démontrer et prouver que convaincre, qui ne cherche pas à brutaliser mais à séduire” in Leon Moussinac, Robert Mallet-Stevens, Crès et Cie, Paris, 1931, p.13

*risultato da*<sup>48</sup>.

Nei progetti della rue Mallet-Stevens la profondità della strada viene esaltata dal susseguirsi di volumi pieni e spazi vuoti.

Le architetture concepite come oggetti geometrici essenziali ripuliti da qualsiasi sporgenza inutile si arricchiscono di un altro apparato decorativo che è dato dal gioco di luce e ombra.

Mallet-Stevens riuscì a dimostrare con queste architetture un concetto che riteneva fondamentale e che spesso amava enunciare:

*«La forma ha detto Trélat è l'intersezione della luce e della materia»: dunque l'architetto deve essere padrone di uno e dell'altro se vuole generare un'opera durevole*<sup>49</sup>.

Gli esiti di Mallet-Stevens, secondo i suoi critici più favorevoli, erano il frutto non di un atteggiamento alla moda ma di una sensibilità diffusa che sapeva interpretare i mezzi della costruzione<sup>50</sup>.

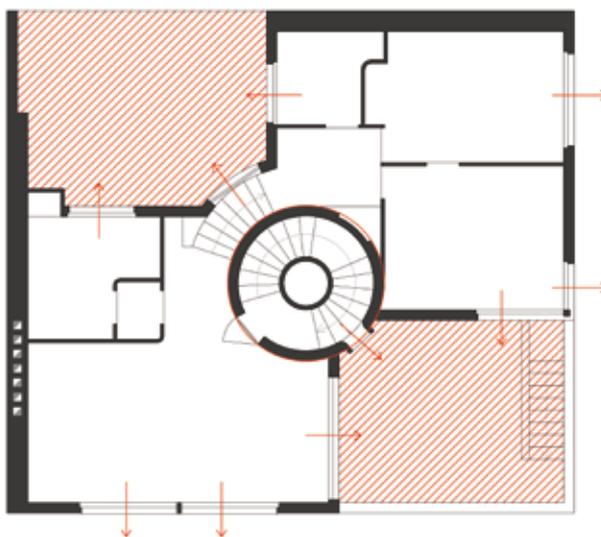
---

48 "(...) nombreuses sont les manières de distribuer la lumière: les dimensions et les proportions de la pièce, ses couleurs, ses masses, ses lignes, sa matière sont autant de points qui entrent en jeu. Ici l'architecte, a le droit, non pas d'utiliser toute la lumière, mais une certaine marge lui est autorisée pour «abuser» de la lumière, certains effets décoratifs pouvant exiger un supplément d'électricité, inutile pour l'éclairage général, mais indispensable pour le résultat à obtenir." In Robert Mallet-Stevens, *L'Éclairage et l'Architecture moderne*, in "Lux", n.1, janvier 1928, p.6

49 "La forme, a dit Trélat, est l'intersection de la lumière et de la matière: or l'architecte doit être le maître de l'une et de l'autre, s'il veut engendrer une œuvre durable" Ibid., p.9

50 Moussinac, *Robert Mallet-Stevens*, op.cit., np.

21  
Hôtel Martel, aperture  
verso l'esterno,  
disegno a cura dell'autore



22  
Rue Malle-Stevens,  
planimetria d'insieme,  
disegno a cura  
dell'autore



Villa Noailles,  
scena del film,  
*Les mystères du  
château de Dé*  
(1929) di Man Ray

### 3.2.3 *La messa in scena dell'architettura*

Osservare lo spazio interno dell'architettura di Mallet-Stevens sotto il profilo della messa in scena, significa individuare quelle componenti spaziali, direttamente connesse al fenomeno della rappresentazione e della percezione, attivate nei dispositivi architettonici dagli architetti moderni anche attraverso la ricerca della quarta dimensione.

In questo capitolo si vogliono evidenziare i temi architettonici più propriamente pertinenti allo spazio circoscritto all'oggetto architettonico, attraverso i quali Mallet-Stevens determinò una certa idea di messa in scena, per la quale l'esperienza di scenografo si costituì intertesto fondamentale unitamente alle esperienze contemporanee di alcuni architetti.

Mallet-Stevens, come è già stato detto, era allenato a misurarsi con la definizione di ambienti scenografici per il cinema e di conseguenza aveva maturato una serie di competenze orientate a rendere lo spazio, in cui si svolgeva la scena del film, funzionale al binomio della *rappresentazione*, cioè cosa si vuole dire, e della *percezione*, attraverso quali dispositivi è predisposta l'azione del guardare. La preoccupazione principale di Mallet-Stevens, come scenografo, era quella di interpretare gli spazi con l'obiettivo di rompere l'effetto statico della scena teatrale:

*“Non mi piace molto il teatro; e questo per molte ragioni (...). L'unità di tempo e l'unità di luogo sono ambiti troppo ristretti per la nostra esistenza attuale. (...) La camera o il salone con la porta sulla «corte» e la porta sul « giardino » ci affaticano ; questi due passaggi per i quali i personaggi si evitano e finiscono sempre per incontrarsi, sono di una*

*povertà che ci infastidisce*"<sup>1</sup>.

L'osservazione intertestuale dell'esperienza cinematografica, nell'opera complessiva di Mallet-Stevens, è obbligata in virtù dei testi scritti e delle realizzazioni scenografiche curate dall'architetto. Il gioco degli spazi e dei livelli sfalsati che attuò nei suoi allestimenti scenografici e nelle sue architetture, sollecitano il richiamo a colui che ha fatto del dispositivo scala uno degli elementi ricorrenti della distribuzione spaziale architettonica, ovvero Adolf Loos.

La referenza all'architetto viennese, sollecitata dalla critica storica e contemporanea, si rende pertinente nel momento in cui determinati temi dell'architettura loosiana diventano termini di un linguaggio diffuso in Francia e in Europa, con il quale molti dei protagonisti del Movimento Moderno entrarono in sintonia<sup>2</sup>.

Già nel 1927 lo storico critico Jean Gallotti, a seguito della visita alla rue Mallet-Stevens, in occasione della cerimonia inaugurale, fece un riferimento a Loos nel descrivere i livelli sfalsati all'interno dell'hôtel Martel. Probabilmente Gallotti aveva già visitato a Parigi la casa che Loos aveva progettato per Tristan Tzara e che era terminata l'anno precedente.

Gallotti, in un articolo su "L'Art vivant", così scriveva:

*"Noi, senza dubbio, non troviamo qui, l'applicazione del singolare principio di Adolf Loos, che consiste nel mantenere un rapporto costante fra l'altezza delle stanze e la loro superficie, di modo che in una stanza stretta il soffitto tocchi la nostra testa e in una larga sala si alzi a cinque o sei metri"*<sup>3</sup>

Nel 1985 Bruno Reichlin, rispetto al tema architettonico assunto da Mallet-Stevens dei volumi netti con copertura piana, riconosceva l'antecedente in Joseph Hoffmann e più precisamente nell'edificio del Purkesdorf (1904) e suggeriva cautamente la figura di Adolf Loos. Reichlin faceva, in particolare,

1 "(...) je n'aime pas beaucoup le théâtre; et ceci pour plusieurs raisons (...). L'unité de temps et l'unité de lieu sont des cadres trop étroits pour notre existence actuelle. (...) la chambre ou le salon avec porte côté «cour» et porte côté «jardin» nous fatiguent; ces deux issues par lesquelles les personnages s'évitent et finissent toujours par se rencontrer, sont d'une indigence qui nous lasse (...)" in Robert Mallet-Stevens, *Les décors et l'architecture*, in "Conferencia", n.18, 5 septembre 1927, pp. 308-316

2 In merito a come Loos è stato recepito in Francia si consiglia: Cristiana Volpi, *Adolf Loos, "pioniere" dell'architettura moderna in Francia. 1912-1928*, Università luav di Venezia, Dipartimento di Storia dell'Architettura, Dottorato di Ricerca in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica, XVII ciclo, 2005

3 "Nous ne trouvons pas ici, sans doute, l'application du singulier principe d'Adolf Loos, qui consiste à maintenir un rapport constant entre la hauteur des pièces et leur superficie, de sorte que, dans un étroit cabinet, le plafond touche notre tête, et, dans une large salle, il s'élève à cinq ou six mètres". in Jean Gallotti, *Une nouvelle rue a Paris*, in "L'Art vivant", vol 3 n°64, 15 août 1927, p.670

riferimento ad una conferenza “*La raison de l'Architecture Moderne dans tous les pays*”<sup>4</sup> nella quale Mallet-Stevens, a sostegno dell'idea dell'architettura moderna come espressione di una necessità collettiva senza frontiere, mostrò l'immagine di una casa di Loos<sup>5</sup>.

A parte questo episodio, negli anni '20, non si rintracciano dichiarazioni, apprezzamenti o riferimenti espliciti di Mallet-Stevens nei confronti di Loos.

Tuttavia alcuni testi che l'architetto scrisse in quel periodo, sono chiaramente ispirati alle teorie dell'architetto viennese, sia in merito all'abbandono dell'apparato decorativo giudicato inutile, sia in merito ad un certo modo di concepire l'aspetto plastico dell'involucro esterno.

Nel 1922, Mallet-Stevens scriveva:

“(...) un edificio «moderno» di dimensioni equivalenti e di destinazione analoga, sarà dato da un susseguirsi di cubi e di murature ordinate seguendo un certo ritmo: senza motivi inutili, senza decorazioni superflue, dove i giochi delle ombre sono ottenuti dalla sola disposizione dei volumi ”<sup>6</sup>.

Quando nel 1923 “l'Architecture Vivante” pubblicava il progetto di villa Moissi<sup>7</sup>, Adolf Loos aveva 53 anni e l'anno successivo Mallet-Stevens, all'età di 28 anni, presentava alla esposizione dell'École Spéciale d'Architecture il progetto di “villa 1924”.

Nonostante l'aspetto apparentemente coincidente, della plasticità dei volumi e dell'assenza dell'apparato decorativo, l'articolazione dell'involucro esterno, attuata dai due architetti, si proponeva obiettivi differenti (in parte già affrontati nel capitolo precedente)<sup>8</sup>.

Per Loos, infatti, l'involucro esterno dell'edificio non sempre corrispondeva alla complessità interna; mentre all'interno i suoi edifici sono caratterizzati dalla

---

4 Ibid., p.118

La conferenza a cui si riferisce Reichlin è Robert Mallet-Stevens, *Les raisons de l'architecture moderne dans tous les Pays*, in “Conférence”, n.24, 1 décembre 1926, pp. 585-597

5 Bruno Reichlin, *Mallet-Stevens vs De Stijl*, In Yve.-Alain Boi & Bruno Reichlin (a cura di), *De Stijl et l'architecture en France*, Mardaga, Liège-Bruxelles 1985, p.120

6 “(...) un bâtiment «moderne» des dimensions équivalentes et de destination analogue, serait un suite de cubes de maçonnerie ordonnés suivant un certain rythme : Sans motifs inutiles, sans décoration superflue, les di jeux d'ombre étant obtenus par la disposition seule des volumes ”.in Robert Mallet-Stevens, *Les caractéristiques de l'Architecture Moderne*, in “Gazette des Sept Arts”, n.2, 25 janvier 1923, p.9.

7 Cristiana Volpi, *Robert Mallet Stevens (1886-1945)*, Electa, Milano 2005, p.135

8 In particolare alla sezione 3.2.1. *La geometria strutturale/la rinuncia alla tettonica*.

differenziazione degli ambienti e dei livelli sfalsati all'esterno i volumi appaiono come oggetti compatti ed estremamente sobri.

In casa Müller (1929), ad esempio:

*“Le tre coperture non corrispondono direttamente ai cinque piani di vita superiori, cioè non sono sempre gli intradossi dei solai, poiché in alcune zone vengono poste delle controsoffittature indipendenti necessarie a compensare gli sfalsamenti dei solai superiori”<sup>9</sup>.*

Nel 1931 in “Vient de paraître”, in occasione di un numero dedicato all'architetto austriaco, le parole di Mallet-Stevens confermavano il suo interesse per Loos e ciò autorizza a pensare che l'architetto parigino abbia osservato e assunto una parte delle sollecitazioni diffuse dall'architetto viennese:

*“le sue creazioni mi hanno sempre sedotto; è stato uno dei primi ad esprimere delle idee che tutti ora riconoscono come eccellenti. Adolf Loos ha definito in modo chiaro come doveva essere e come sarà la città del futuro. Il suo pensiero è stato ripreso spesso, nel bene e nel male, ma non di meno continua ad essere una guida che segnerà il nostro tempo”<sup>10</sup>.*

Ma in quale misura si può rintracciare la lezione di Loos nell'opera degli anni '20 di Mallet-Stevens? Quali sono i temi che si possono ritenere condivisi?

La novità che definisce il principio architettonico del “raumplan”<sup>11</sup>, presente nella biografia architettonica di Loos, scaturì dalla necessità di “risolvere una pianta nello spazio”<sup>12</sup> dove i diversi vani all'interno dell'edificio si distribuiscono in modo differenziato sia orizzontalmente sia verticalmente e dove le altezze sono proporzionate alla dimensione della pianta.

Il dispositivo spaziale utilizzato da Loos, implicava la necessità di elaborare un sistema di percorsi orizzontali e verticali funzionali a mettere in comunicazione i vari livelli di un sistema spaziale complesso. Il dispositivo della scala negli edifici di Loos non è un elemento a se stante ma interagisce ogni volta con un ambiente attraverso un percorso distribuito in direzione orizzontale e verticale. Gli spazi interni, disposti a varie quote con diverse altezze, sono delimitati,

<sup>9</sup> Giuseppe Pagnano, *La lettura critica: Analisi di cinque opere di Adolf Loos*, Università di Catania, Dipartimento di Architettura ed Urbanistica, Corso di Disegno II per civili (1972-1973), 1975, p.50

<sup>10</sup> Robert Mallet-Stevens, *Hommage à Adolf Loos*, in “Vient de paraître”, n.102, février 1931, pp.88-89 cit. in Volpi, *Robert Mallet Stevens (1886-1945)*, op.cit. p.135

<sup>11</sup> Il concetto di *raumplan* non venne elaborato da Loos ma da Peter Kulka nel 1931, è dunque una astrazione degli storici utile a rendere comprensibile questa idea. “Loos non nomina mai il concetto di *Raumplan*”, cit.in Kurt Lustenberger, *Adolf Loos*, Zanichelli, Bologna 1998, p.44

<sup>12</sup> Ibid., p.45

ma non fisicamente separati, da pareti chiuse. In questo modo si determinano molteplici possibilità di sguardo e di rimandi visivi fra un ambiente e l'altro in cui la dimensione dello spazio verso cui si guarda condiziona la sensazione di vivibilità del punto in cui ci si trova.[2-3-4]

Lo stesso Loos riferisce:

*"(...) le limitate dimensioni di un palco teatrale sarebbero risultate insopportabili se non ci fosse stata la possibilità di volgere lo sguardo oltre, nel grande spazio"<sup>13</sup>.*

Beatriz Colomina ha messo in risalto la vocazione teatrale dello spazio loosiano dove ogni ambito si costituisce sia come scena sia come luogo di osservazione e riferendosi a casa Müller (1929) scrive:

*"Anche qui, la stanza più intima è simile ad un palco teatrale posto proprio sopra l'entrata negli spazi sociali della casa, di modo che qualsiasi intruso possa essere visto facilmente. Allo stesso modo la veduta della città esterna, da questo palco, tiene in se la veduta dello spazio interno"<sup>14</sup>.*

Forse proprio nella vocazione voyeuristica degli spazi di Loos si rintraccia la condizione rappresentativa che si ritrova in Mallet-Stevens .

Nelle architetture di Loos, all'articolazione tridimensionale del *Raumplan*, seguono altre costanti: la grande attenzione ai percorsi orizzontali e verticali all'interno dell'edificio, la volontà di non manifestare all'esterno la complessità della struttura interna e l'integrazione della terrazza nell'articolazione dell'abitazione<sup>15</sup>.

Il tema dei livelli sfalsati e l'effetto spaziale che ne scaturisce era sicuramente oggetto di fascino per Mallet-Stevens e in particolare, nell'hôtel Martel, riuscì ad applicarlo con raffinata efficacia.

L'edificio dei fratelli scultori è il più dinamico fra quelli progettati in rue Mallet-Stevens e la relazione tra gli spazi interni e l'involucro esterno segue una logica coerente e una tensione plastica verso l'alto.

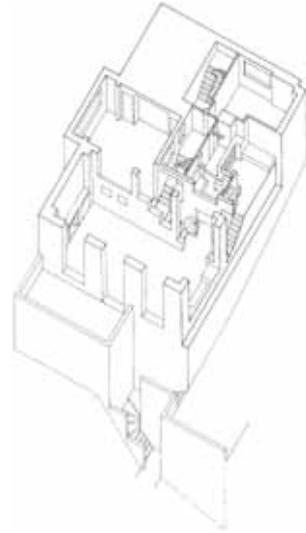
La scala, anche nelle case di Mallet-Stevens, è in generale il dispositivo

---

13 *"(...) the smallness of a theatre box would be unbearable if one could not look out into the large space beyond."*, Loos comunica questa osservazione a Heinrich Kulka cit. in Beatriz Colomina, *The split wall: Domestic Voyeurism*, In Beatriz Colomina (a cura di) *Sexuality & Space*, Princeton Architectural Press, New York 1992, p.76

14 *"Here, too, the most intimate room is like a theatre box, placed just over the entrance to the social spaces in this house, so that any intruder could easily be seen. Likewise, the view of the exterior towards the city, from this 'theatre box', is contained within a view of the interior"* Ibid., p.79

15 Lustenberger, *Adolf Loos*, op. cit. p.46



2  
Adolf Loos, casa Muller (1929),  
disegno assonometrico



3-4  
Adolf Loos, casa Muller  
(1929)

privilegiato utilizzato per generare un'articolazione visiva fra le diverse stanze. Tornando alle sollecitazioni maturate in ambito cinematografico, fra i presupposti che maturò per rispondere efficacemente alle esigenze rappresentative della scena Mallet-Stevens comprese, come è già stato detto<sup>16</sup>, l'importanza di una relazione simbiotica fra l'attore e l'installazione scenografica, dove lo sfondo doveva partecipare a definire il carattere dei personaggi:

*“Un film è costituito da un elemento dinamico: l'attore, e un elemento statico: l'arredo. (...)Un set cinematografico per essere un buon set, deve giocare. Che sia realistico, espressionista, moderno, antico, deve tenere il suo ruolo. L'arredamento deve presentare il carattere del personaggio prima ancora che egli appaia, deve indicare il suo stato sociale, i suoi gusti, le sue abitudini, il suo modo di vivere, la sua personalità. La scenografia deve essere intimamente connessa con l'azione”<sup>17</sup>.*

La dimostrazione che gli ambienti progettati da Mallet-Stevens siano fotogenici e piacciono al cinema è data dalle diverse occasioni in cui i registi presero in prestito le sue architetture per i propri set cinematografici.

Fra i primi episodi più significativi di questo empatico rapporto, fra le opere architettoniche di Mallet-Stevens con il cinema, va ricordato il film di Man Ray *Les mystères du château de Dé* (1929), girato completamente all'interno di villa Noailles. In questo cortometraggio muto i personaggi esprimono i valori del vivere moderno, fra i quali il piacere dello svago e della cultura fisica sullo sfondo di una architettura che ne consente l'espressione<sup>18</sup>. [1-5-6]

Un altro episodio si verificò in occasione del film di Jacques Feyder e Cedric Gibbons, i quali riprodusero nel film *The Kiss* (1929), gli interni del soggiorno

---

16 Parte di questo argomento è già stato affrontato in 2.2.2. *Nuovi punti di vista: lo sguardo del dispositivo cinematografico*

17 *“Un film se compose d'un élément dynamique: l'acteur, et d'un élément statique: le décor. (...) Un décor de cinéma, pour être un bon décor, doit jouer. Qu'il soit réaliste, expressionniste, moderne, ancien, il doit tenir son rôle. Le décor doit présenter le personnage avant même que celui-ci ait paru, il doit indiquer sa situation sociale, ses goûts, ses habitudes, sa façon de vivre, sa personnalité. Le décor doit être intimement lié à l'action”* Robert Mallet-Stevens, *Le Décor* (conferenza del 1926), in *“L'Art cinématographique”*, t.IV, 1929, cit.in Odile Vaillant (a cura di), *Robert Mallet-Stevens/Le décor au cinéma* Séguier, Paris 1996., pp.12-14

18 *“Sévère et discret, ce bâtiment semble vouloir dissimuler l'opulence qu'il abrite, raconte-t-il dans ses mémoires. Les formes cubiques du château me font penser au titre d'un poème de Mallarmé: Un Coup de Dés jamais n'abolira le hasard. Ce sera le thème du film, et son titre aussi: Les Mystères du Château du Dé”* Man Ray, *Autoportrait*, Ed. Robert Laffond, Paris 1964, p.248 cit. Michel Louis, *Mallet-Stevens et le cinéma 1919-1929*, In Dominique Deshoullieres & Hubert Jeanneau (a cura di), *Rob Mallet-Stevens architecte*, Editor des Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles 1980, p. 137

dell'hôtel Mallet-Stevens per far muovere una seducente Greta Garbo<sup>19</sup>. [7]  
L'ambientazione riprodotta era favorevole a veicolare i valori di un determinato ambiente sociale anche grazie alla collaborazione che l'architettura e l'arredamento instauravano con i personaggi, in questo caso, di un contesto americano:

*“tutto in una volta, primo piano e sfondo, star e scena, hanno partecipato alla costruzione di un unico effetto, rendendo l'architettura stranamente animata e la Garbo sorprendentemente statica.(...) Questa costruzione ha suggerito una sorta di scambio visivo, una dinamica dell'immagine nella quale la Garbo appare meno corporea e animata e più immaginaria ed irreale”<sup>20</sup>*

La componente semiologica dell'architettura attraverso la quale tutta una serie di significati vengono evocati e trasmessi era un aspetto presente nelle preoccupazioni di Mallet-Stevens, che si rintraccia non solo nella sua opera architettonica e scenografica, ma anche nel tipo di lettura che lui stesso fa quando osserva e descrive le architetture di altri architetti che lo affascinano.

La sua preoccupazione per l'aspetto formale, volto a suscitare emozione e sedurre, era guidata da necessità scenografiche e quando si esprimeva i suoi ragionamenti erano spesso ricondotti ai temi dell'apparire. Per Mallet-Stevens le forme nuove erano portatrici di nuovi valori:

*“ I bisogni sono nuovi, la tecnica è nuova. L'estetica è nuova ”<sup>21</sup>.*

Lo sguardo critico con cui Mallet-Stevens raccontò il palazzo Stoclet può aiutare a comprendere attraverso quali forme era interessato a veicolare i temi che lo interessavano.

La lettura del testo scritto dall'architetto mette in evidenza, ripetutamente, la maestria delle tecniche costruttive e la capacità di utilizzare e accostare i materiali dalle qualità prestigiose.

Mallet-Stevens apprezzò la qualità suggestiva degli effetti ottenuti, dove oltre ai materiali, riconobbe una efficace conformazione dei dispositivi spaziali e un

19 In particolare le scena del film riproduce la parete attrezzata con il camino centrale realizzata nel soggiorno dell'hôtel Martel.

20 *“All at once, foreground and background, star and setting, collaborated in an ensemble production, rendering architecture strangely animate and Garbo strikingly composed. This construction suggested a kind of visual exchange, a dynamics of the image Garbo came to appear less corporeal and living than fictive and unreal”* in Richard Becherer, *Picturing Architecture Otherwise: the voicing of the Maison Mallet-Stevens*, in *Art History*, vol.23-n°4, 2000, p. 559

21 *“Les besoins sont nouveaux, la technique est nouvelle. L'esthétique est neuve.”* In Robert Mallet-Stevens, *L'architecture est un art essentiellement géométrique*, in *“Le Bulletin de la vie artistique”*, n°23, 1 décembre 1924, p. 534

effetto spettacolare di particolare atmosfera:

*“Si entra poi in un vestibolo lastricato di marmo, con pareti di marmo, la cui parte superiore forma una serie di piccole nicchie illuminate ospitanti vasi d'oro. Il soffitto è voltato con ornamenti rettilinei. Questa sala molto intima dà accesso alla sala, al centro della costruzione. La hall è affacciata verso il viale in un arco di cerchio molto illuminato e si apre su tutto il giardino attraverso ampie finestre. Tutte queste finestre sono divise da piccoli elementi in legno intagliato. La parte centrale della sala si alza fino al soffitto del primo piano. Colonne di marmo i si alzano dal pavimento con parti in legno pregiato intarsiato.”<sup>22</sup>*

La componente processionale data dalla successione degli spazi costruisce una sequenza di immagini attraverso le quali Mallet-Stevens ci consente di percepire l'entusiasmo e lo stupore che i vari elementi materiali gli suscitano man mano che vengono incontrati ed osservati.

Questo taglio descrittivo associa all'oggetto rappresentato una condizione percettiva in movimento.

Nonostante gli spazi del Palazzo Stoclet siano concepiti secondo i registri classici della gerarchia e della simmetria, la percezione che Mallet-Stevens ci offre sembra essere guidata da una visione in movimento attraverso la quale riesce a trasmettere la complessità che Hoffmann ha saputo realizzare.

In conclusione, fra le righe di questo testo, l'architetto parigino non solo dimostrò il favore rispetto al grado rappresentativo dell'architettura ma confermò l'efficacia di una nuova modalità di osservazione.

La percezione in condizione di movimento, era un presupposto esplorato dalla modernità e in particolare l'archetipo del passeggiatore era una figura di riferimento non solo per gli architetti e per gli artisti ma anche per gli scrittori. La fruizione dinamica del vagabondare comprendeva la possibilità di osservare la bellezza di un paesaggio lasciando che lo spettatore fosse colto dalla sorpresa

---

22 *“On entre alors dans un vestibule dallé de marbre, aux parois de marbre, dont la partie haute forme une succession de petites niches éclairées et recevant des vases d'or. Le plafond est voûté en tunnel, avec ornements rectilignes. Ce vestibule assez intime donne accès au hall, le centre de la construction. Le hall s'affirme vers l'avenue en arc de cercle largement éclairé et s'ouvre de l'autre côté sur le jardin par de grandes baies. Toutes ces baies sont divisées par des petits bois sculptés. La partie centrale du hall monte jusqu'au plancher haut du premier étage. Des piliers de marbre s'élançant du sol en marqueterie de bois précieux vers.”* Robert Mallet-Stevens, *Le Palais Stoclet à Bruxelles*, in *L'architecte*, janvier 1924, np pubblicato in Olivier Cinqualbre (a cura di), *Robert Mallet-Stevens - L'œuvre complète*, Edition du Centre Pompidou Paris 2005, pp.22-23



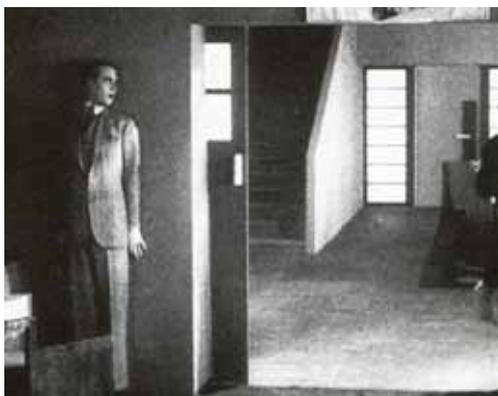
5-6

Villa Noailles,  
 scena del film, *Les mystères du château de Dé*  
 (1929) di Man Ray



7

Hôtel Mallet-Stevens,  
 soggiorno, stato 1928



8

Scena del film, *Le Verrige*  
 (1926) di Marcel L'Herbier



9

Robert Mallet-Stevens,  
 appartamento di Tamara  
 De Lempicka (1928),

di ciò che incontrava<sup>23</sup>. Questa attitudine era coincidente con la filosofia neoplastica, emancipata rispetto alla “*visione classicista prospettica (...) secondo la quale l'architettura è qualcosa da contemplare più che da vivere*”<sup>24</sup>. La misura con cui le tecniche cinematografiche condizionarono le qualità dello spazio architettonico di Mallet-Stevens costituisce un capitolo necessario nella esegesi delle sue architetture degli anni '20.

Seppure “*l'esigenza del movimento e la volontà di arricchire l'arte della dimensione cinetica, come qualità specifiche della vita moderna e metropolitana (...)*”<sup>25</sup> siano considerate componenti essenziali delle poetiche dell'avanguardia artistica e pittorica, in particolare fin dai primissimi anni del '900, la ripresa cinematografica è di fatto ancora in questi anni strettamente vincolata ad una certa fissità.

Se da una parte la scena comincia ad acquistare possesso sia della terza dimensione (profondità) sia della quarta dimensione (movimento), la macchina da presa, l'occhio che guarda, ricostruisce il movimento attraverso la somma di riprese fisse. Con la conseguenza che il movimento è dato dal “*flusso associativo delle immagini*”<sup>26</sup>.

La necessità di organizzare la scena che fa da sfondo al movimento è la condizione che si propone di realizzare Mallet-Stevens:

*“L'architetto lavorando agli studios deve realizzare un'architettura qualche volta arbitraria destinata a servire da fondo a un –movimento – e ad una dinamica prevista”*<sup>27</sup>.

Dunque, lo spazio scenografico del cinema narrativo d'avanguardia doveva rispondere alle necessità di rompere l'effetto statico e favorire il movimento delle azioni in una scena ancora vincolata alla posizione fissa della telecamera. La profondità della scena consentiva il movimento in linea orizzontale degli attori e Mallet-Stevens nel 1926, rispetto a questa necessità mise a punto una

---

23 La visione che Mallet-Stevens offrì del Plazzo Stoclet ricorda lo sguardo incantato del passeggiatore solitario protagonista del romanzo *La passeggiata* di Robert Walser (1919), il quale anticipa la pratica del vagabondare al centro della più radicale letteratura moderna.

24 Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplastica. Il linguaggio della scomposizione quadridimensionale*, Einaudi, Torino 1974, p.210

25 Paolo Bertetto, *Il cinema d'avanguardia (1910-1930)*, Marsilio, Venezia 1983, p.19

26 Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1955), Einaudi, Torino 2000, p.43

27 “*L'architecte travaillant sur les studios a composé une architecture quelquefois arbitraire, destinée à servir de fond à un «mouvement» a une dynamique prévue*”

Robert Mallet-Stevens, *Les cinéma et les arts. L'architecture*, in “Cahiers du mois”, n.16/17, 1925, pp.95-98 pub. in Vaillant (a cura di), *Robert Mallet-Stevens/Le décor au cinéma*, op. cit. p.53

serie di accorgimenti tecnici di ripresa scenografici, dei quali si è già trattato<sup>28</sup>. Per lavorare sul movimento in senso verticale Mallet-Stevens si servì del dispositivo della scala come strumento privilegiato.

Nel film *L'inhumaine*, l'ingresso della seducente e famosa cantante Claire Lescot al centro della sala, dove un gruppo di pretendenti l'attende, avviene attraverso il superamento di alcuni gradini a scendere. Così come verso la fine del film, durante la scena tragica in cui la protagonista piange disperata sul corpo dell'uomo che ama e che crede morto, è lui stesso a ridiscendere lentamente una vertiginosa scala che gli consente di preannunciare con efficacia l'attimo di grande stupore nel quale lei si accorgerà che il suo amato in verità non è morto. Nel film *Le vertige* (1926)<sup>29</sup> la scala è l'elemento scenografico che fa assumere un carattere di ambiente moderno alla hall della casa del protagonista.[8]

La scala è un dispositivo che consente di separare ma non dividere, è l'elemento che sia nella scena cinematografica sia nella scena dell'architettura si presta ad instaurare un rapporto di relazione fra il prima e il dopo e fra uno spazio e l'altro. Il cinema consentiva a Mallet-Stevens di lavorare con gli strumenti adatti a migliorare l'espressione dei personaggi e a fare da sfondo ai loro movimenti. Mentre nella scena cinematografica la scala era l'espedito ricorrente per risolvere l'entrata in scena dell'attore, dandogli la possibilità di esprimersi con il movimento, lo spazio architettonico allo stesso modo poteva servirsi di questo dispositivo per realizzare un determinato avvicendamento dei diversi ambiti spaziali.

Il tipo di committenza per la quale Mallet-Stevens concepì le proprie architetture era confacente all'idea cinematografica della messa in scena proprio in virtù di quella componente che vedeva la classe borghese attratta dal mettersi in mostra.

Dopo la realizzazione degli edifici in rue Mallet-Stevens, la pittrice Tamara de Lempicka<sup>30</sup> si rivolse a Mallet-Stevens perchè desiderava realizzare per se stessa *“Una vetrina per un dialogo permanente, un luogo spettacolare per intrattenere i suoi amici e parenti, per fare delle feste, delle vere feste con*

---

28 I principi definiti da Mallet-Stevens furono pubblicati in Robert Mallet-Stevens, *Le Décor (conferenza del 1926)*, in *“L'Art cinématographique”*, t.IV, 1929, pp.1-23. Parte di questo argomento è già stato affrontato nel paragrafo 2.2.2. *Nuovi punti di vista: lo sguardo del dispositivo cinematografico*.

29 Per il film *Le Vertige* (1926) di Marcel L'Herbier, Mallet-Stevens le scenografie insieme a Pierre Chareau che si occupa del mobilio.

30 Tamara de Lempicka, pseudonimo di Tamara Rosalia Gurwik-Górska (1898-1980), era una pittrice polacca appartenente alla corrente dell'Art Déco.

*musicisti e ballerini. E perché no, un giorno girare un film*<sup>31</sup>. [9]

L'appartamento che Mallet-Stevens realizzò per la pittrice polacca, all'interno dell'edificio per appartamenti in rue Mechain (1928), era distribuito su due livelli e ricorda la casa del protagonista nel film *Le Vertige*<sup>32</sup>. Lo spazio a doppia altezza, con un livello che si affaccia sull'altro collegati da una scala a vista, definisce tre ambiti idealmente separati con tre prospettive differenti. Questo rapporto dinamico caratterizzato da molteplici possibilità visive si presta ad un gioco interessante e seducente dal momento che gli ospiti si possono guardare senza essere necessariamente a contatto.

Tornando a considerare lo spazio architettonico interno alle residenze in rue Mallet-Stevens, con l'obiettivo di osservarle nelle conseguenze spaziali che il dispositivo della scala produce, occorre soffermarsi sulle situazioni più espressive all'interno delle case realizzate da Mallet-Stevens.

Come già detto, la classe benestante, per la quale concepì le residenze, consentì a Mallet-Stevens di lavorare su programmi abitativi complessi all'interno dei quali predispose numerose stanze e quasi sempre due scale: una secondaria di servizio e una principale per i proprietari e i loro ospiti.

La scala secondaria utilizzata soprattutto dalla servitù era sempre di dimensioni contenute, collocata nella zona buia della casa era risolta come un elemento architettonico esclusivamente funzionale all'attraversamento dei piani.

La scala principale aveva invece un carattere pubblico che dava priorità all'esperienza estetica e percettiva dello spazio, e costituiva il dispositivo principale nella ritualità e avvicendamento degli ambienti della casa.

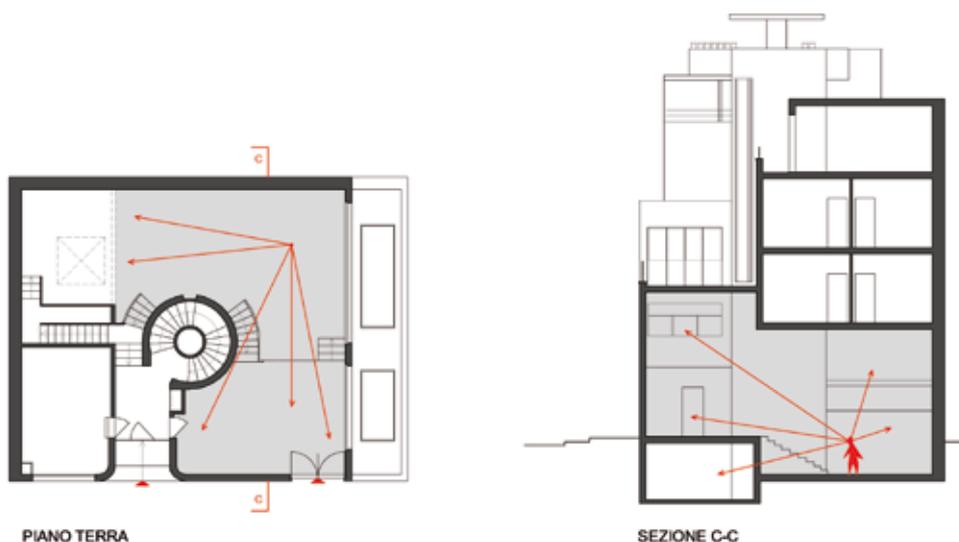
In particolare fra gli edifici della rue Mallet-Stevens sono gli hotel Mallet-Stevens, Martel e Dreyfus a manifestare il gioco spaziale dei solai a quote differenti, quasi sempre negli ambienti più rappresentativi come il soggiorno o l'atelier.

---

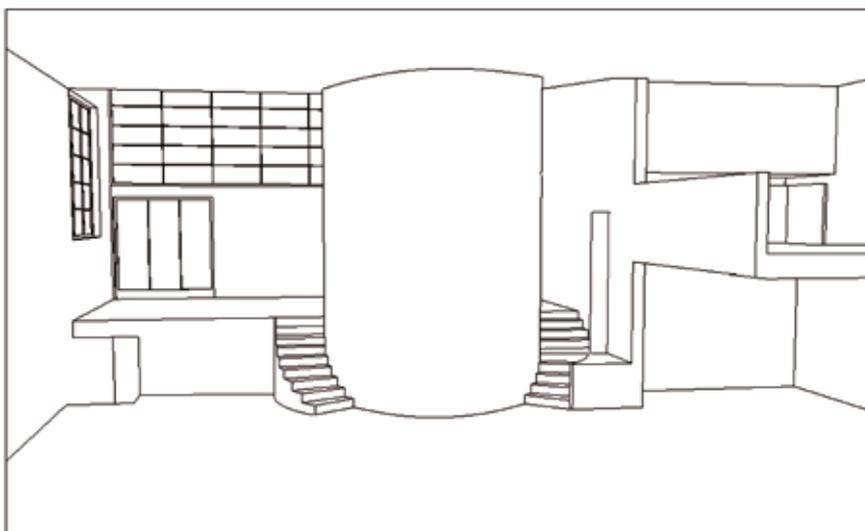
31 *“Une vitrine pour une représentation permanente, un lieu spectaculaire pour recevoir ses amis et ses relations, pour y faire des fêtes, de vraies fêtes, avec musiciens et danseuses. Et, pourquoi pas, un jour, y tourner un film”* in Alain Blondel, *Avec Tamara Lempicka dans un décor de Rob Mallet-Stevens*, In Jean Pierre Lyonnet (a cura di), *Robert Mallet Stevens architecte*, ed. 15 square de Vergennes, Paris 2005, p.144

32 Mallet-Stevens realizzò la scenografia della casa del protagonista del film *Le Vertige* in stile moderno e collaborò per la scelta degli arredi con Pierre Chareau Michel Dufet, quadri di Marie Laurencin e di Robert Delunay, tappeti di Jean Lurçat, tessuti di Sonia Delaunay e statue di Jacques Lipchitz. In Cristiana Volpi, *Robert Mallet Stevens (1886-1945)*, Electa, Milano 2005, p.89

10  
 Hôtel Martel,  
 disegno a cura  
 dell'autore



11  
 Hôtel Martel,  
 prospettiva a cura  
 dell'autore



12  
 Hôtel Martel, disegno  
 su immagine a cura  
 dell'autore



### *Hôtel Martel* [10-11-12]

Il tragitto attraverso la scala non è mai fine a stesso; attraverso il percorso di ascesa e discesa, Mallet-Stevens gioca le proprie carte di scenografo realizzando effetti spaziali che a volte sorprendono e a volte confondono.

Nell'hôtel Martel, la scala centrale è addirittura, a tutti gli effetti, un dispositivo disorientante dove lo specchio è utilizzato per ingannare.

La soletta scalettata, sia in estradosso sia in intradosso, attraverso l'ausilio dello specchio posizionato alla base riproduce un'immagine telescopica disorientante proiettata all'infinito.

L'effetto prodotto della scala senza fine è certamente un riuscito effetto scenografico che stupisce, che oltre a fare perdere le tracce sul "*dove siamo*"<sup>33</sup> consente di percepire come esperienza giocosa il percorso architettonico.

Nel caso dell'hôtel Martel, la scala di distribuzione interna agli appartamenti, composta da 10 gradini, è accostata esternamente al cilindro centrale come una specie di appendice e ruota attorno all'asse per consentire il collegamento dei piani con altezze uguali, negando come sosteneva Jean Gallotti il principio di Loos.

Molto più complesso è il sistema spaziale nel laboratorio degli scultori: dove invece Mallet-Stevens si serve della scala per mettere in connessione ambienti con altezze diverse. Dal livello più basso dell'atelier partono due tratti di scala semi-circolari accostati al cilindro centrale. Un tratto conduce verso una sequenza di ambiti sempre più privati rispetto al carattere pubblico del laboratorio: un piccolo angolo soggiorno, uno studio per ricevere i clienti e in ultimo il collegamento con la parte residenziale.

Il secondo tratto di scala mette in collegamento, all'interno del grande vano a doppia altezza, il livello ribassato del laboratorio con l'ingresso a quota della strada. La grande porta, che si affaccia direttamente sulla strada, era predisposta anche per il passaggio dei grandi massi utilizzati dagli scultori.

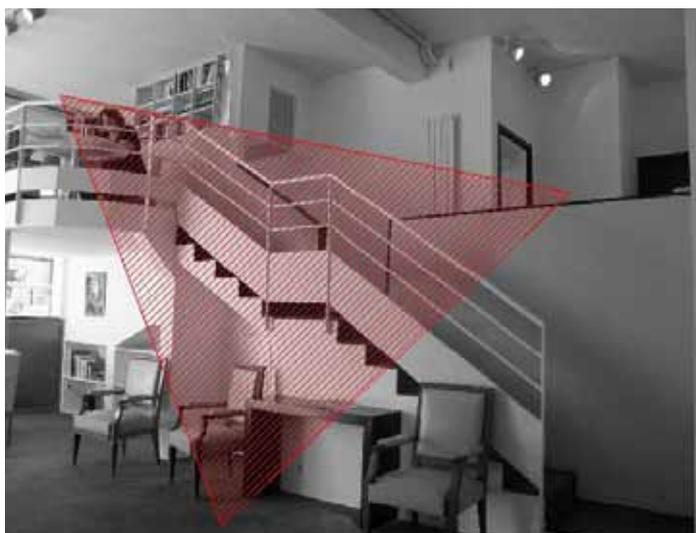
Il sistema dei livelli sfalsati, con altezze uguali, che Mallet-Stevens applica alle residenze ai piani superiori si modifica al livello dell'atelier.

Il piano in cui è ospitata la creazione artistica la complessità si manifesta: le altezze dei diversi ambiti variano in proporzione alla pianta, secondo il principio di Loos.

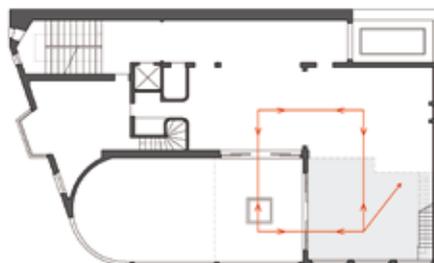
---

33 Beatriz Colomina titola con questa domanda *Where we are?* Un saggio sul concetto di disorientamento che gli architetti come gli artisti applicano nelle proprie opere. Beatriz Colomina, *Where are we?*, In Eve Blau & Nancy Troy (a cura di), *Architecture and cubism*, The MITT Press, Montréal Cambridge 2002, pp.141-166

13  
 Hôtel Mallet-Stevens,  
 disegno su immagine  
 a cura dell'autore



PIANO TERRA



PIANO PRIMO

14  
 Hôtel Mallet-Stevens,  
 disegno a cura dell'autore

15  
 Hôtel Mallet-Stevens,  
 disegno su immagine a  
 cura dell'autore



Le diverse altezze, in questo caso anche per Mallet-Stevens, diventano un elemento di separazione ideale e la scala costituisce l'elemento che consente di instaurare il collegamento fisico fra i diversi livelli.

Le possibilità visive sono molteplici ed in particolare nell'hôtel Martel dal centro dell'atelier è possibile riguardare cinque ambienti.

Anche la residenza si affaccia sull'atelier attraverso una finestra interna che dal soggiorno si apre sull'ingresso.

Mallet-Stevens nell'hotel Martel definì un racconto voyeuristico complesso, fatto di richiami che vanno da un piano all'altro, in senso orizzontale e verticale, che si manifesta all'esterno come all'interno.

Il percorso di attraversamento di questo progetto segue la traccia di un disegno chiaro che corrisponde alla struttura della scala centrale: una linea circolare ascendente che dall'interno passa all'esterno e senza interruzione di continuità conduce al punto più alto dell'edificio.

A questa logica rispondono tutti gli spazi della casa, interni ed esterni.

Le possibilità di attraversamento dell'edificio sono più di una, oltre al percorso attraverso la scala elicoidale Mallet-Stevens realizzò delle possibilità alternative. In particolare il tratto della scala esterna, che collega l'appartamento del primo piano con la grande terrazza del secondo piano, genera una sorta di *raumplan* esterno che consente ai due appartamenti privati di accedere allo stesso spazio esterno.

Le scale esterne che mettono in comunicazione terrazze a quote diverse si ritrovano anche all'ultimo piano dell'hotel Allatini e Dreyfus, ma anche quando le terrazze non sono direttamente connesse da un percorso sono legate da un collegamento visivo.

#### *Hôtel Mallet-Stevens* [13-14-15]

L'hôtel Mallet-Stevens, in termini di complessità spaziale, è forse il secondo edificio più interessante fra quelli della via sia per l'articolazione della distribuzione interna sia per la relazione che lo spazio interno instaura con lo spazio esterno. Insieme all'hôtel Martel fu l'ultimo ad essere realizzato e questo forse può giustificare il grado più maturo che l'architetto dimostrò nell'affrontare certi temi. Anche in questo edificio, gli ambienti a doppia altezza definiscono dei punti di vista privilegiati dai quali l'effetto visivo dei richiami spaziali si manifesta maggiormente. La scala a vista nell'atelier dell'architetto che dall'ingresso a quota strada, conduce al piano ribassato consente una triangolazione di sguardi



16-17-18-19  
Hôtel Mallet-Stevens,  
scorci visivi,  
stato 1928

che intercetta verso l'alto la postazione sul soppalco e verso il basso la zona di lavoro dove si trovavano i tavoli da disegno.

Il soggiorno dell'abitazione è un altro spazio fra i più articolati di questo edificio. La sequenza degli spazi anche in questa circostanza attiva un tipo di processualità che attraversa gli ambienti in diverse direzioni.

Ogni stanza si interpone fra altre senza che fra queste ci sia una vera separazione: la zona pranzo si trova fra la grande terrazza all'aperto ed il salotto. Il salotto, a sua volta, si trova fra la zona pranzo ed il salone a doppia altezza. La parte esterna è collegata su due lati con l'interno. La logica è quella per la quale da un punto è sempre possibile muoversi verso due direzioni. Una scala mette in comunicazione il soggiorno con la stanza da letto al piano superiore che a sua volta si affaccia sul piano sottostante attraverso una finestra interna. [16-17-18-19]

Questo avvicendamento non banale degli spazi, sembra predisposto ad ospitare la scena dinamica che Mallet-Stevens cercava come scenografo ed è la conseguenza di una esperienza cinematografica "*unica nella carriera di un architetto moderno*"<sup>34</sup>.

I temi della rappresentazione e della percezione furono preoccupazioni che Mallet-Stevens tradusse in temi architettonici dove il fenomeno dello sguardo si nutriva di uno spettacolo della vita borghese interpretato diversamente da Loos<sup>35</sup> e più in sintonia con lo spirito di Le Corbusier per il quale "*l'interno non ha più bisogno di difendersi dall'esterno*"<sup>36</sup>.

---

34 "*unique dans la carrière d'un architecte du mouvement moderne*" in Luc Wouters, *Rob. Mallet-Stevens - Cinéma: vous avez dit architecture?*, in "Positifs", n°310, dicembre 1986, p.20

35 Le Corbusier in *Urbanisme* (Parigi 1925) confida "*Loos mi ha fermato un giorno: "Un uomo colto non guarda attraverso la finestra; la sua finestra è un vetro opaco; essa è la solo per dare luce, non per lasciare passare lo sguardo."* in Le Corbusier, *Urbanisme*, Parigi, Cres, 1925, p.174 cit. in Colomina, *The split wall: Domestic Voyerism*, In Colomina(a cura di), *Sexuality & Space*, op. cit., p.74

36 Le Corbusier, *Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica*, (*Précision sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930) Laterza, Roma Bari 1979, p.314



**ANTOLOGIA**



Robert Mallet-Stevens, *Le Palais Stoclet à Bruxelles*

In "L'architecte", janvier 1924, np.

Sans établir aucune comparaison, trois sommets apparaissent: le Parthénon, Chartres, le palais Stoclet. Évidemment l'architecture moderne n'a pas dit son dernier mot, elle est en pleine période de production, des monuments seront édifiés, il existe une pléiade d'architectes ne se contentant plus de plagier les chefs-d'œuvre du passé. Un style nouveau, logique, sain, se dessine et s'affirme.

Le palais Stoclet a été bâti en 1907, à une époque où le moderne style titubait déjà mais où rien de neuf n'avait été conçu; pendant cette période de transition, d'études, de recherches, il était infiniment reconfortant de voir édifier un ensemble aussi complet.

Le terrain dont disposait le professeur Hoffmann, magnifique comme situation, avait une forme très découpée, très difficile à utiliser.

Le programme imposé, tout en étant très séduisant par les pièces à concevoir, présentait un arrangement assez complexe.

Comme on peut s'en rendre compte par le plan que nous reproduisons, ce plan est le triomphe des axes; aussi décroché qu'il paraisse, les axes règnent partout, donnant à chaque pièce un équilibre, un calme parfait. L'étude en a été si poussée que tout paraît non seulement normal et logique, mais indispensable.

Le château de Maisons-Laffitte de Mansart peut à ce titre lui être comparé.

En retrait sur l'alignement de l'avenue, le palais est précédé d'une galerie couverte, couronnée par une Minerve de Powolny. On entre alors dans un vestibule dallé de marbre, aux parois de marbre, dont la partie haute forme une succession de petites niches éclairées et recevant des vases d'or. Le plafond est voûté en tunnel, avec ornements rectilignes. Ce vestibule assez intime donne accès au hall, le centre de la construction.

Le hall s'affirme vers l'avenue en arc de cercle largement éclairé et s'ouvre de l'autre côté sur le jardin par de grandes baies. Toutes ces baies sont divisées par des petits bois sculptés.

La partie centrale du hall monte jusqu'au plancher haut du premier étage. Des piliers de marbre s'élancent du sol en marqueterie de bois précieux vers le plafond à caissons concentriques lumineux. Les murs sont recouverts de marbre. Dans la partie circulaire, une fontaine de marbre porte une statuette du sculpteur Mine, de Gand. Une partie du hall forme galerie, et entre les piliers qui limitent cette galerie sont disposés de grandes vitrines à double face. Monsieur Stoclet a réuni là des bibelots précolombiens, grecs archaïques-égyptiens et sytyis, mis en valeur par la sobriété du cadre. Un grand escalier de marbre part d'une des du hall.

Sous cet escalier de marbre un coin intime a été réservé, avec une cheminée, dont la partie haute est une plaque d'onyx. Des fauteuils en peau de Tenne, un bureau signé

Kola Moser, des tableaux primitifs, des sculptures égyptiennes et chinoises sur des stèles meublent le hall.

D'une autre travée du hall, des marches descendent vers la salle de musique, vaste pièce allongée en marbre vert, peintures décoratives de Knopf, le regretté peintre belge. Une galerie correspondant au premier palier de l'escalier borde un des côtés de cette salle.

Dix fenêtres basses représentent, en vitraux de verre spéciaux blancs, Apollon et les neuf muses. Une scène demi-circulaire limite la salle. Les parois de la scène sont faites des tuyaux de l'orgue, placés dans l'axe de la scène vers le fond. Des loges d'artistes, des lavabos, complètent la scène. Jeu d'orgue électrique, soufflerie électrique permettent une machinerie de scène parfaite.

La galerie du hall se termine par le bureau, grande pièce au parquet de chêne noirci, aux murs blancs percés de vitrines. Sur des fonds d'étoffes anciennes se détachent les bibelots de la Haute Antiquité et des plus belles périodes de l'art gothique et grec. Faisant face à la salle de musique, une baie donne accès à la grande salle à manger. Cette salle en longueur est éclairée au fond par deux baies en pans coupés, séparées par une petite fontaine. Ici encore, le marbre, harmonieusement ordonné, enrichit une partie des murs et du sol. Sur chaque grande surface murale sont incrustées des mosaïques du peintre Klimt, mosaïques de marbre, de métaux ouvrés, d'émaux. Deux grands dressoirs de marbre sont encastrés entre les piles des murs, faisant corps avec la construction. Le professeur Hoffmann a dessiné toute l'argenterie, simple de lignes, belle de proportions. Faisant suite à cette pièce se trouve la petite salle à manger, plus intime.

Le sol est recouvert de tapis noirs parsemés de points blancs. Les murs à pans coupés sont revêtus de panneaux de bois sculptés laqués blanc, jaune et noir, représentant des entrelacs de roses géométriques. L'office, tout en carrelage blanc, communique avec la cuisine. De grandes dimensions, la cuisine est entièrement carrelée en blanc, sol, murs, plafonds; les fourneaux sont émaillés blanc, toutes les parties métalliques et la batterie de cuisine sont nickelées.

Viennent ensuite la pièce au charbon, entièrement revêtue de noir, le fruitier, le garde-manger, etc.

La salle des gens, spacieuse et claire, est carrelée et peinte. Ajoutons pour terminer qu'au rez-de-chaussée, près du vestibule, un vestiaire donne accès à un lavabo tout en marbre avec deux W -C. Ceux-ci, comme tous ceux de la maison, sont en carrelage blanc, avec un sol de mosaïque noire et blanche, siège verni noir, toutes les parties métalliques nickelées.

Que les pièces de réception soient étudiées, axées, la chose est normale.

Je me permets d'insister sur l'exécution des pièces de service. Dans les W-C., par exemple, tous les joints des carrelages « tombent juste », sans coupes, les dimensions du réservoir nickelé du distributeur automatique nickelé sont des multiples des dimensions des carreaux de faïence.

Un second escalier conduit du premier étage, avec cage centrale montant à la française autour de quatre piliers de marbre. C'est cet escalier qu'on voit sur la façade, affirmé par une grande baie verticale dans la tour.

Au premier étage, une grande chambre entièrement en bois de palmier, sol, murs et plafonds voûtés, un boudoir laqué noir et blanc avec armoires, tiroirs, glaces; une salle de bains formant l'appartement principal.

La salle de bains est entièrement en marbre, de petits panneaux de mosaïques de pierres du Rhin et d'Auvergne encastrés dans le marbre blanc, représentant des poissons très colorés.

Dans l'axe de la maison, au centre de l'édifice, sur une partie du hall est placée une salle de collections. Les parois en bois précieux forment vitrines et tiroirs à estampes.

Ensuite, nous trouvons une chambre de jeune fille entièrement en citronnier, avec plafond à petits compartiments et tains de marbre noir et blanc; une chambre d'enfants à deux lits. Les parois de cette chambre sont laquées blanc dans la partie basse, et tout le haut est traité en frise décorative où le vert domine, exécutée par Cheska; cette frise représente des animaux et la composition, pleine d'unité, est différente d'un bout à l'autre. Une autre chambre, un office et une salle de bains terminent le bâtiment, une salle de musique pour les enfants est située devant la chambre de jeune fille.

L'escalier de la tour, seul, conduit à l'étage supérieur. Quatre chambres d'amis entièrement revêtues de bois laqué, avec alcôves, armoires et lavabos encastrés, plafonds à caissons, une salle de bains et une salle d'études pour les enfants complètent cette partie de l'habitation. À la suite, les chambres de domestiques, bains, lingerie, sont desservis par une galerie.

Hoffmann a dessiné toutes les toiles des rideaux et dessus-de-lit de ces chambres; tous les dessins sont différents.

Sous les combles, un escalier très doux conduit aux armoires de plomb pour les fourrures et aux réserves de meubles pour les jours de réception. À partir de cet étage, l'escalier de la cour, tout en chêne noirci, monte à travers des barreaux de chêne noirci vers la porte de marbre qui donne accès à la plate-forme de la tour. Pour donner une description de chaque pièce, il faudrait plusieurs pages, nous ne pouvons ici que brièvement esquisser la distribution générale.

Les photos des intérieurs que nous reproduisons donnent une idée de ces pièces, mais ce qu'elles ne peuvent rendre, c'est le souci de perfection qui a présidé à la mise en œuvre de chaque élément, c'est la richesse des matériaux employés. Avant de décrire l'extérieur, disons deux mots de la construction et des aménagements. Tout le bâtiment est en briques, planchers doubles en ciment armé, piliers en ciment armé. Doubles fenêtres partout. Radiateurs dans l'allège des fenêtres. Tous les conduits: fumée, chauffage central, eau chaude, eau froide, descentes, électricité, nettoyage par le vide, téléphone, sont invisibles, aucune gaine ne peut être soupçonnée. Deux chaudières assurent le

chauffage, une servant de secours.

Toute cette installation, intégralement dissimulée, n'a jamais été à revoir depuis 1907: aucune panne, aucune fuite. Le toit était entièrement en cuivre. Les Allemands, lors de l'invasion de la Belgique, ont volé toute la toiture et toutes les grilles des allèges des fenêtres dissimulant les radiateurs. Un paratonnerre de Melsen isole la construction en cas d'orage. Toutes les menuiseries laquées sont en teck. Extérieurement, les murs ont reçu sur toute la surface de la maison un revêtement de plaques de marbre blanc à joints alignés. Tous les angles sont cernés par un boudin ininterrompu d'acier moulé noir et or, d'un très beau dessin géométrique. Là encore, aucune fausse coupe, sur les onglets: le dessin se continue normalement sans coupure et tous les motifs sont alignés à la même hauteur. Les terrasses sont recouvertes en mosaïque de marbre.

Le soubassement est en granit de Belgique, d'une taille légèrement striée verticalement. Une barrière en fer forgé limite la propriété vers l'avenue. Un grand garage est accolé à la maison avec cour de lavage.

Le façade principale du palais est sur le jardin. Grâce au judicieux tracé adopté, ce jardin de dimensions moyennes donne l'illusion d'un vaste parc. En sortant du hall, on trouve une grande terrasse en partie abritée et, dans l'axe, après avoir descendu quelques marches, on arrive au bassin. Une colonne octogonale de granit laisse tomber une nappe d'eau en forme de parapluie; cette nappe est percée par les jets verticaux de quatre colonnettes basses. Deux pergolas de marbre blanc encadrent le bassin et sont axées, l'une sur les fenêtres de la salle de musique, l'autre sur la petite salle à manger. À l'extrémité de cette dernière pergola, on accède par trois marches au tennis, lequel est dominé par une terrasse avec pavillon de thé tout en bois sculpté et laqué.

Dans l'axe de la maison, au-delà du bassin, une grande allée délimitée par des charmilles, avec niches de verdure, s'étend jusqu'à la limite de la propriété.

Le palais Stoclet a été très discuté, très admiré, très combattu. Tous, pourtant, ont été unanimes pour reconnaître: que son plan était excellent; que sa construction (en tant que mise en œuvre de matériaux) était parfaite; qu'on ne pouvait plastiquement rattacher cet édifice à aucun style connu, c'est-à-dire que les formes, la silhouette, les volumes étaient bien nés du cerveau d'un homme, de son imagination, sans emprunt aux chefs-d'œuvre déjà vus. Depuis 1907, de grands progrès ont été réalisés techniquement: le béton armé a permis des audaces qu'on n'aurait pu même soupçonner, une esthétique nouvelle est née. L'architecture de demain sera fatalement différente des conceptions de Hoffmann- l'architecture viennoise sans ornements de Loos elle-même s'en éloigne, mais cela ne veut pas dire que l'œuvre réalisée à Bruxelles ne soit pas une des plus intéressantes que l'histoire de l'architecture ait à enregistrer. Le rythme des façades, la vie des reliefs taillés à grands pans, la sobriété placide de la silhouette générale, l'harmonie des pleins et des vides, malgré des procédés de construction classiques ou presque, font de ce palais une œuvre qui restera.

Robert Mallet-Stevens, *L'architecture est un art essentiellement géométrique*  
in "Bulletin de la vie artistique", n°23, 1 décembre 1924, pp.532-534

l'architecture est un art essentiellement géométrique. La construction en pierre ne permettait en effet que de réaliser un bloc composé d'éléments divers, et la décoration était rapportée, comme collée sur l'ensemble.

De nos jours, le béton armé transforme complètement les problèmes qu'a à résoudre le constructeur. Mille formes sont permises, des silhouettes imprévues surgissent, étranges parfois, mais rationnelles, sincères. En effet, les murs sont en général verticaux, les planchers sont horizontaux, les colonnes, les piliers, les poteaux sont verticaux, les terrasses, le sol sont horizontaux, les pierres sont des parallélépipèdes, les fenêtres, les portes sont rectangulaires, les marches d'escalier se composent d'un plan vertical et d'un plan horizontal, les angles des pièces sont presque toujours des angles droits. L'angle droit s'impose.

Une maison, un palais est composé d'un ensemble de cubes. À toutes les époques de l'histoire de l'art la maison a été cubique. Chaque pays, chaque siècle, chaque mode a marqué son empreinte sur les cubes: sculptures, moulurations, frontons, chapiteaux, rinceaux, cartouches, autant de détails décoratifs souvent inutiles à la construction mais apportant le charme du jeu des ombres et des lumières.

La construction en pierre ne permettait en effet que de réaliser un bloc composé d'éléments divers, et la décoration était rapportée, comme collée sur l'ensemble.

De nos jours, le béton armé transforme complètement les problèmes qu'a à résoudre le constructeur. Mille formes sont permises, des silhouettes imprévues surgissent, étranges parfois, mais rationnelles, sincères. Le béton armé permet les porte-à-faux, la suppression de nombreux points d'appui, et la réduction au minimum des différents éléments de construction. Les propositions se trouvent alors profondément modifiées, l'esthétique n'est plus la même.

L'architecte moderne peut faire autre chose qu'un bloc compact fait de pierre, de bois, de fer, de zinc, de fonte, de staff, de marbre, de stuc, de briques, de plomb; il peut «jouer II avec une succession de cubes monolithes.

La décoration rapportée n'a plus de raison d'être. Ce ne sont plus quelques moulures gravées dans une façade qui accrocheront la lumière, c'est la façade entière. l'architecte sculpte un bloc énorme: la maison. Les saillies, les décrochements rectilignes formeront de grands plans d'ombres et de lumière. Un cartouche, une guirlande de feuillages laisseront la place à des surfaces unies butant contre d'autres surfaces unies. L'architecture devient monumentale.

Les plans des maisons, eux-mêmes, se transforment: les murs n'ont plus besoin d'être les uns sur les autres (la stabilité ne l'exige plus le chauffage central autorise de vastes

baies vitrées, le béton armé permet des poteaux de dimensions très réduites, des auvents peuvent avancer pour protéger l'extérieur, des terrasses s'étagent, formant des pièces en plein air. La construction entière est modifiée.

Les besoins sont nouveaux, la technique est nouvelle. L'esthétique est neuve.

Et puis les ornements coûtent cher, et à notre époque l'économie est un facteur important pour les bâtisseurs. «La dèche sauvera l'architecture II, disait dernièrement l'excellent Belge Bourgeois. C'est vrai, la vie chère porte un coup très dur à la décoration inutile.

Enfin, la raison qui doit imposer l'architecture nouvelle est notre besoin absolu d'une esthétique correspondant à notre vie actuelle. La machine triomphe.

L'œil comprend la précision, la simplicité des machines. Nous sommes habitués aux lignes des autos, des locomotives, des avions, des téléphones, des radiateurs \ électriques, des postes de TSF, et nous les aimons. Surfaces unies, arêtes vives, 1 courbes nettes, matières polies, angles droits; clarté, ordre. C'est la maison ~ logique et géométrique de demain.

Robert Mallet-Stevens, *Les raisons de l'architecture moderne dans tous les Pays*, in "Conferencia", n.24, 1 décembre 1926, pp. 585-597

L'architecture moderne sera bientôt universelle, comme à toutes les époques elle le fut. Voici des œuvres composées simultanément; les architectes qui en sont les auteurs ignoraient leurs travaux réciproques et, cependant, voyez les points de comparaison.

Voici une villa de Frank Lloyd Wright, le célèbre architecte américain. Ce qui frappe tout de suite, c'est cette volonté de lignes horizontales, lignes que seul le béton armé permet de réaliser. Il se dégage de cette façade un grand calme, dû aussi à la simplicité de l'édifice.

Dans cet immeuble de Kramer, excellent architecte hollandais, vous retrouverez, sous une forme différente, le même esprit. Même affirmation des horizontales, même calme d'une grandeur indéniable. L'ensemble est noble et plus grand par son harmonie générale que par ses dimensions.

L'architecte allemand Mendelssohn, l'auteur de l'observatoire d'Einstein, a réalisé la maison que vous voyez là. Encore une fois, la dominante est l'horizontale, soulignée même par des reliefs nerveux. Malgré l'originalité de l'ensemble, tout est placide et simple. Cette maquette d'hôtel de voyageurs est l'œuvre de Guévrékian, architecte persan, très parisien d'ailleurs! Les horizontales sont suffisamment accusées pour qu'il soit inutile que j'insiste. La façade entière est d'une belle simplicité, et, sans le secours du béton armé, un tel édifice serait inconcevable.

Une des raisons à redents de l'éminent architecte Sauvage. Vous connaissez celle de la rue Vavin; celle-ci est construite rue des Amiraux. Sauvage, chercheur d'une activité magnifique, établit ses étages en retrait les uns sur les autres.

Cette disposition lui permet de donner à chaque appartement une terrasse, un jardin à Paris, et de la lumière en abondance dans toute la maison. Et chaque étage est souligné d'un beau noir horizontal.

Enfin, voici une maison ouvrière de l'architecte autrichien Haerdtl. Maison disposée pour recevoir le soleil. Et toujours la façade avec horizontale qui marque.

Cette caractéristique d'horizontales n'est pas, comme vous pourriez le supposer, un «procédé». une ligne qui fait bien. Dans tous les édifices que vous venez de voir, elle correspond à un but. (...) L'horizontale, en architecture, n'est pas une ligne à la mode comme la ligne verticale du pli du pantalon. Aucun de ces architectes ne s'est inspiré des directives du voisin, ils ont puisé en eux-mêmes leur originalité.

«L'artiste original, observe Chateaubriand, n'est pas celui qui n'imité personne; c'est celui qu'on ne peut pas imiter». (...) L'architecture moderne réunit les créateurs de l'univers entier, comme une espèce de Société des nations où tout le monde serait d'accord; tous les artistes ont senti la nécessité d'une réaction: construire pour des besoins nouveaux

et avec des matériaux nouveaux. 1/ ne faut pas croire que cette unité universelle soit capable de tuer l'individu. On pourrait supposer que ce travail mondial, dirigé vers une même fin par une collectivité, annihile la personnalité. Il ne peut en être ainsi, la part apportée par chacun ayant une valeur artistique intrinsèque. «L'artiste n'imité pas, a écrit Gordon Craig, il crée; mais c'est la vie qui doit porter le reflet de l'imagination, laquelle a choisi l'artiste pour fixer sa beauté».

Robert Mallet-Stevens, *Les idées novatrices de M. Mallet-Stevens*,  
In "Le Rez-de Chaussée", n°4, mai-juin-juillet 1928, pp.75-77 (estratto)

Si j'ai été amené à donner à mes immeubles des formes extérieures qui surprennent un peu, c'est simplement pour obtenir des intérieurs pratiques et confortables.

Ce que je visais, surtout, c'était d'avoir dans mes appartements le maximum d'aération et de lumière; c'est dans ce but que j'ai remplacé les ridicules fenêtres verticales habituelles par de grandes baies horizontales qui permettent au jour d'entrer à flots dans toutes les pièces. Jadis, les matériaux utilisés, la pierre notamment, interdisaient de semblables hardiesses; avec le béton armé, elles deviennent réalisables.

La carcasse de mes immeubles est en béton; l'ensemble en brique creuse.

Je ne saurais mieux les comparer qu'à un parapluie dont les baleines seraient en béton et le recouvrement en brique. l'avantage de la brique creuse est d'être iso thermique, d'étouffer le bruit, d'assurer une parfaite aération. (...) Mes fenêtres sont à guillotine. C'est le système américain, qui est excellent, car il économise une place précieuse. Fenêtres en fer et se manœuvrant à l'aide de manivelles, comme les glaces d'une conduite intérieure. J'étudie aussi, actuellement, la pose de nouvelles glaces, qui laisseront passer les rayons ultra-violets, c'est-à-dire les rayons solaires les plus vivifiants. En outre, j'ai prévu partout des terrasses, des *solariums* où l'on puisse faire des cures de soleil dans la tenue la plus primitive, à l'abri des regards indiscrets. Chaque chambre est surmontée d'une terrasse, à quelque étage que ce soit. Sur ces terrasses on peut faire de la culture physique. On peut même prendre ses repas, des monte-plats spéciaux ayant été installés dans ce but.

Robert Mallet-Stevens, *Comment construire comment se loger* in "La Revue des Vivants", n.8, août 1928, pp.252-253

Les villes telles qu'elles sont tracées actuellement ne correspondent plus, pour la plupart, à l'époque présente: la circulation y est arbitraire et difficile, les règles élémentaires de salubrité ne sont pas respectées, la clarté, la gaieté, la joie en sont souvent bannies.

Le groupement des différents centres de l'activité est indispensable économiquement et logiquement. Déjà maintenant, les tissus se vendent au Sentier, les antiquités trouvent des acquéreurs vers Saint-Philippe, la porcelaine a établi son quartier général rue de Paradis, les spectacles se groupent autour de la place des Ternes, etc., etc.

Cet état des choses est normal, l'habitation doit être séparée du quartier des affaires, comme elle doit être éloignée du quartier des usines ou du quartier des plaisirs. Chaque chose à sa place. De nombreux architectes, déjà, ont préconisé la construction de véritables tours, isolées les unes des autres, permettant des voies spacieuses à circulation aérée. Cette solution de la construction en hauteur avec quartiers spécialisés est très réalisable, même dans une ville comme Paris. L'hygiène et le confort y gagneraient et l'esthétique serait pleinement satisfaite. Quelle vraie beauté se dégagerait de ces tours élancées, distribuées symétriquement dans de véritables parcs! La vie des citoyens se trouverait modifiée, et l'homme bien logé devient meilleur. Le taudis, les pièces sans lumière, les escaliers étroits et noirs, les encombrements, la bousculade, les attentes prolongées pour téléphoner, pour prendre un autobus ou un ticket de chemin de fer, les rues étroites aux ruisseaux qui vous éclaboussent, le manque de bains, l'absence, souvent, d'électricité, les cours sales et obscures, les rues aux becs de gaz d'un autre âge, ont une influence certaine sur l'individu. L'homme devient insolent, impatient, triste, égoïste, sa mauvaise humeur est normale. Et celui qui, après un dur labeur, doit rentrer dans son logement sans air, sans lumière, sans confort, bousculé, éclaboussé, maltraité par la rue, est un héros s'il peut encore sourire et être tendre avec les siens.

Sauvegarder la santé physique et morale d'un peuple, c'est construire des habitations gaies, claires et simples. L'employé, l'ouvrier se transformeront, l'homme aisé, l'homme très fortuné dans son appartement dit «de luxe». aux fenêtres que recouvrent d'épaisses tentures, aux plafonds et aux murs surchargés de tapisseries sombres, aux chambres donnant sur des cours mortuaires, se transformeront aussi. (...) La grande tristesse de notre époque, c'est d'avoir assisté à la construction de villes. entières, de villages, de hameaux représentant des centaines de millions, établis sans programme, sans recherches, sans art. Jamais aucun pays du monde n'avait eu l'occasion pareille de se manifester, de montrer ce dont il était capable, et hélas! je ne sais pas une seule construction qui ait été digne d'être reproduite et montrée au public international, avide de progrès. On a construit sans imagination, sans beauté. La routine a encore triomphé. l'occasion était magnifique,

elle fut manquée ! Ceci ne doit cependant pas nous décourager. Ces jours derniers, un petit congrès où était réunie l'élite des architectes moderne d'Europa a émis quelques vœux qui, il faut l'espérer, verront un jour une réalisation. Ces hommes sont ténaces. Bafoués, insultés, ils ont toujours «tenu»; leurs œuvres, leur volonté, triompheront car elles servent deux idées sublimes: la bonté et la beauté.

Robert Mallet-Stevens, *Ô femme, qui donc es-tu? et ta maison?*,  
"Conferencia", n°22, 5 novembre 1931, pp. 482-498

Nous sommes ici pour défendre l'architecture et la décoration modernes.  
Quels crimes ont-elles commis? Que leur reproche-t-on? «Leur innocence!» diront les méchantes langues. Mais non, le plus grave reproche qu'on leur adresse, c'est d'être «modernes». Ce qui choque, ce n'est ni l'air, ni la lumière, ni le confort, véritables bases de l'architecture et de la décoration nouvelles: ce qui choque, c'est la nouveauté elle-même. En France, on a une frayeur irraisonnée de ce qui est nouveau et l'on préfère attendre la consécration d'une œuvre par l'étranger pour être bien sûr de ne pas se tromper. «Pour les artistes, disait Dumas fils, le pays étranger, c'est la postérité contemporaine.» (...) La maison a toujours été moderne et à toutes les époques, tout en se lamentant sur le temps présent, on bâtissait une maison moderne. (...) Jadis, on achetait des meubles modernes, on renouvelait son intérieur; on n'avait pas, comme aujourd'hui, le culte exagéré du souvenir, qui, il faut le reconnaître, n'évoque souvent rien. Le Français est devenu conservateur; il a des armoires remplies à craquer d'objets inutiles qu'il n'osa donner, car ils ne feraient plaisir à personne, et qu'il se garderait de jeter parce qu'ils ont coûté quelque chose. (...) À notre époque, on se cramponne à son ameublement, et puis on croit toujours avoir «fait une bonne affaire» chez l'antiquaire. (...) Avant-guerre, l'antiquaire, pour effrayer sa clientèle, traitait tout ce qui était moderne d'«allemand» Il et, plus spécialement, de «munichois». (...) Actuellement, l'épouvantail a changé: depuis la guerre, les Munichois ne sont plus à craindre; l'architecture moderne, la décoration moderne, sont la représentation artistique des Soviets dans ce qu' ils ont de plus dramatique. «Art bolchevik». entendons-nous constamment; l'art moderne évoque le couteau entre les dents. Messieurs les passésistes ont peu d'imagination! Ce n'est pas avec de tels épouvantails qu'on arrête une force en marche comme l'architecture et la décoration modernes! L'architecture, plus que tout autre art, suit son époque, en est le reflet; la décoration intérieure s'y adapte. Le béton armé a créé une esthétique nouvelle, la manière de vivre des hommes les a fait organiser la maison sur des bases également neuves. (...) Tout, dans la demeure, doit être prévu pour réaliser le maximum de confort;

supprimons les gestes et les pas inutiles. (...) L'architecte moderne doit tracer pour la maison, sur ses plans, des schémas de circulation, indiquer sur ses dessins l'ordre du travail dans une cuisine, une buanderie, représenter graphiquement les manœuvres de l'auto rentrant au garage, calculer le sens d'ouverture des portes, l'emplacement exact des interrupteurs électriques, etc.

L'architecte moderne a de grosses responsabilités, d'autant qu'on le critique plus volontiers; on ne lui passe aucune faute, si faible soit-elle. Avez-vous remarqué qu'un tiroir de commode moderne «doit» glisser avec douceur, fermer hermétiquement, les joints étant invisibles; au contraire, un tiroir de commode ancienne peut grincer, bâiller dans son alvéole, être difficile à pousser, au risque de tout jeter par terre?

La peinture d'une porte moderne «doit» être irréprochable; celle d'une porte ancienne peut être mal exécutée: cela n'a pas d'importance, au contraire, puisqu'on imite la poussière, on «patine» les moulures, on salit volontairement.

L'architecte moderne, que guettent les reproches, mais qui est soucieux de bien professer, doit sans cesse penser que la maison qu'il édifie doit être confortable.

Ce souci d'économie de temps et d'espace, les améliorations apportées au confort, comme le téléphone, le chauffage central, l'eau chaude, les carrelages céramiques, l'électricité, ont transformé la maison. (...)

Les pouvoirs publics, en bons pasteurs, devraient diriger le goût de la population entière, et, si les directives principales étaient fondées sur l'ordre, l'hygiène, la gaieté, une ville comme Paris aurait un tout autre aspect. Les barreaux gros comme le poing aux fenêtres étroites des collèges, les grilles des squares où les enfants paraissent en cage, les rues obscures (6 ironie! dans Paris, qu'on appelle la Ville lumière); les taxes paradoxales sur la publicité lumineuse (le monsieur qui, gracieusement, éclaire la voie publique doit payer); le règlement du 13 août 1902 sur les hauteurs des bâtiments dans la ville de Paris, qui autorise des cours à cuisines de trois mètres trente-trois de large pour des immeubles de huit étages; des bureaux de poste rébarbatifs, des cahutes d'octroi lépreuses et sordides, les affiches qui pendent en loques délavées sur de nombreux murs, autant d'éléments peu faits pour donner à Paris un petit air de gaieté. (...)

Il faut des maisons claires, des logements sains, de l'air, de l'eau, de la lumière, de la chaleur, de la gaieté, et bien des intérieurs bourgeois sont encore des taudis. (...)

Démolissons ces habitations indignes. Toute cette poussière, toute cette crasse, toute cette obscurité malsaine, ne sont pas la tradition; elle ne sont que les tristes résultats de la routine.

La femme d'aujourd'hui est entraînée, malgré elle, vers l'architecture et la décoration modernes par tout ce qui l'entoure; la lumière, par exemple, de plus en plus distribuée à profusion dans les magasins, l'incite, la pousse à s'éclairer davantage; nos yeux, habitués aux flots d'électricité déversés pour des raisons publicitaires dans les magasins, trouveraient, par opposition, nos intérieurs bien enténébrés si nous nous contentions de

la lampe à abat-jour d'il y a dix ans seulement. Et cet éclairage intense, raisonnablement réparti, n'est possible que par des procédés modernes: gorges en staff, projecteurs, plafonds incurvés, etc., toutes les formes nouvelles, puisqu'elles sont liées à un éclairage nouveau.

les meubles aussi ne sont plus simplement la commode et les fauteuils. le phonographe est un meuble, la TSF, le téléphone, la machine à écrire demandent, exigent des meubles spéciaux, que nos pères ne pouvaient soupçonner. Si nous nous dirigeons vers la cuisine, le changement est plus invraisemblable encore: glacière électrique, fourneau émaillé au gaz ou à l'électricité, machine à laver, évier à ordures ménagères, moulin à café mécanique, ventilateur, etc. la cuisine est un «salon des arts ménagers» en miniature, et la cuisine d'antan paraît démodée et primitive. On conçoit que tous ces organes nouveaux influent sur la distribution et la structure de la maison. les formes nettes et logiques des meubles nouveaux, où la mécanique intervient, la connaissances des automobiles, des avions, les vues de machines en mouvement, le besoin de confort, les difficultés d'entretien de la maison, l'aisance qu'on désire pour avoir tout en ordre avec le minimum d'efforts, l'air qui vient d'être inventé grâce aux sports, la lumière artificielle grâce à la publicité, plaident en faveur d'une habitation moderne, moderne en ce qu'elle a de pratique et d'esthétique.

## **BIBLIOGRAFIA**



## Testi di Robert Mallet-Stevens

- Robert Mallet Stevens, *Guérande*, H.Jouve éditeur, Paris 1904, np.
- , Jacques Roeder, *Notes from Paris*, in "The Architectural Review", XXI, January-June 1907, pp. 190-191
- , *Notes from Paris*, in "The Architectural Review", XXII, July-December 1907, pp. 198-199
- , *Notes from Paris. Recent residential buildings. Decoration at the Salon*, in "The Architectural Review", XXII, July-December 1907, pp. 18-22, pp. 198-199, pp. -312
- , *Notes from Paris. "Prè Catelan" Restaurant. Block of Flats, Rue Franklin. Bloks of flats, Avenue Niel. The Astoria Hotel*, in "The Architectural Review", XXIII, January-June 1908, pp. 253-259
- , *Notes from Paris. Block of Flats, Place Saint-Ferdinand and Rue Brunel. Business Premises, 7, Avenue de la République. Exhibition of the National Society of Fine Arts*, in "The Architectural Review", XXIII, January-June 1908, pp. 305-310
- , *Notes from Paris. Block of Flats, Place Saint-Ferdinand and Rue Brunel. Business Premises, 7, Avenue de la République. Exhibition of the National Society of Fine Arts*, in "The Architectural Review", XXIII, January-June 1908, pp. 305-310
- , *Notes from Paris. Garage Ponthieu. Concert Hall, & C., Rue la Boétie*, in "The Architectural Review", XXIV, July-December 1908, pp. 136-139
- , *Notes from Paris. Group of Buildings in the rue de Courcelles. Business House, avenue de la République*, in "The Architectural Review", XXIV, July-December 1908, pp. 186-191
- , *Notes from Paris. The salon. Architecture. Sculpture. Painting*, in "The Architectural Review", XXIII, January-June 1908, pp. 356-361
- Robert Mallet-Stevens, Jacques Roeder, *Notes from Paris*, in "The Architectural Review", XXI, January-June 1907, pp. 190-191
- , *Notes from Paris*, in "The Architectural Review", XXII, July-December 1907, pp. 198-199
- , *Notes from Paris. Recent residential buildings. Decoration at the Salon*, in "The Architectural Review", XXII, July-December 1907, pp. 18-22, pp. 198-199, pp. 310-312
- , *Notes from Paris. "Prè Catelan" Restaurant. Block of Flats, Rue Franklin. Bloks of flats, Avenue Niel. The Astoria Hotel*, in "The Architectural Review", XXIII, January-June 1908, pp. 253-259
- , *Notes from Paris. Block of Flats, Place Saint-Ferdinand and Rue Brunel. Business Premises, 7, Avenue de la République. Exhibition of the National Society of Fine Arts*, in "The Architectural Review", XXIII, January-June 1908, pp. 305-310
- , *Notes from Paris. Block of Flats, Place Saint-Ferdinand and Rue Brunel. Business Premises, 7, Avenue de la République. Exhibition of the National Society of Fine Arts*, in "The Architectural Review", XXIII, January-June 1908, pp. 305-310
- , *Notes from Paris. Garage Ponthieu. Concert Hall, & C., Rue la Boétie*, in "The Architectural Review", XXIV, July-December 1908, pp. 136-139
- , *Notes from Paris. Group of Buildings in the rue de Courcelles. Business House, avenue de la République*, in "The Architectural Review", XXIV, July-December 1908, pp. 186-191
- , *Notes from Paris. The salon. Architecture. Sculpture. Painting*, in "The Architectural Review", XXIII, January-June 1908, pp. -361
- , *L'architecture contemporaine en France*, in "L'Emulation", agosto 1910, np.
- , *La Sculpture et l'Architecture*, in "Tekhnè", n.35, 23 novembre 1911, pp.402-403
- , *L'architecture au Japon*, in "La Revue", n.5, 15 mai 1911, pp. 522-530
- , *L'architecture au théâtre. Les théâtres au Japon*, in "Comœdia illustrè", n.24, 15 septembre 1911, p.757
- , *L'architecture et les décors de théâtre*, in "Tekhnè", n. 29, 12 ottobre 1911, pp. 339-340
- , *L'art contemporain*, in "Le Home", n.5, 31 mai 1911, pp. 17-18
- , *L'art contemporain*, in "Le Home", n.5, 31 mai 1911, pp. 17-18
- , *L'art contemporain*, in "Le Home", n°6, 30 juin 1911, p.23
- , *L'art contemporain*, in "Le Home", n°12, 31 décembre 1911, np.

- , *L'art de l'ameublement*, in "Le Home", n°7, 31 juillet 1911, np.
- , *L'art nouveau*, in "Le Home", n°10, 31 octobre 1911, np.
- , *Le noir et le blanc*, in "Tekhnè", n.34, 16 novembre 1911, pp. 390-391
- , *Le Salon d'Automne*, in "Tekhnè", n.31, 26 octobre 1911, pp. 356-357
- , *Le Salon d'Automne*, in "Tekhnè", n.31, 26 octobre 1911, pp. 356-357
- , *Le tracés des Villes*, in "Tekhnè", n.26, 21 septembre 1911, p.307
- , *Les animaux et la décoration*, in "Tekhnè", n.36, 30 novembre 1911, p.410
- , *L'influence de l'Architecture sur la Population des Villes*, in "Tekhnè", n.26, 21 septembre 1911, p.307
- , *L'Architecture Moderne. Les Théâtres*, in "Comoedia illustré", n.24, 15 septembre 1912, pp. 996-998
- , *Les Théâtres*, in "Comoedia illustré", n.24, 15 septembre 1912, pp. 996-998
- , *Architecture et décoration. Au Salon d'Automne de 1913*, in "La Petite Illustration, Série-Theatre", n.43, 27 décembre 1913, np.
- , *Architecture et décoration. Comment décorer a peu de frais une maison de campagne*, in "La Petite Illustration, Série-Theatre", n.38, 15 novembre 1913, np.
- , *Architecture et décoration. Deux boutiques modernes*, in "La Petite Illustration, Série-Roman", n°6, 5 aprile 1913, np.
- , *Architecture et décoration. Un hall moderne français*, in "La Petite Illustration, Série-Theatre", n.16, 14 juin 1913, np.
- , *Architecture et décoration. Une villa finlandaise*, in "La Petite Illustration, Série-Roman", n°11, 10 mai 1913, np.
- , *Architecture et décoration. Une villa française*, in "La Petite Illustration, Série-Roman", n.°3, 15 mai 1913, np.
- , *Architecture et décoration. Une villa suisse*, in "La Petite Illustration, Série-Roman", n°4, 22 mars 1913, np.
- , *Architecture et décoration. Au Salon d'Automne 1913*, in "La Petite Illustration, Série-Roman", n°44, 3 gennaio 1914, np.
- , *Architecture et décoration. Au Salon d'Automne de 1913*, in "La Petite Illustration, Série-Roman", n°45, 10 janvier 1914, np.
- , *Architecture et décoration. Le Salon d'Automne 1913*, in "La Petite Illustration, Série-Roman", n°50, 14 février 1914, np.
- , *Architecture et décoration. Un coin moderne dans le jardin*, in "La Petite Illustration, Série-Theatre", n.43-n.74, 1 agosto 1914, np.
- , *Architecture et décoration. Un coin moderne dans le jardin*, in "La Petite Illustration, Série-Roman", n°74, 1 Août 1914, np.
- , *Architecture et décoration. Une cottage dans le nord de la France*, in "La Petite Illustration, Série-Roman", n°70, 4 juillet 1914, np.
- , *Architecture et décoration. Une villa Basca*, in "La Petite Illustration, Série-Roman", 21 février 1914, np.
- , *Architecture et décoration. Une école populaire moderne à Paris*, in "La Petite Illustration, Série-Roman", n°58, 11 avril 1914, np.
- , *Architecture et décoration. Une école populaire moderne à Paris*, in "La Petite Illustration, Série-Roman", n°63, 16 mai 1914, np.
- , *Architecture et décoration. Une école populaire moderne à Paris*, in "La Petite Illustration, Série-Roman", n°66, 6 juin 1914, np.
- , *Architecture et décoration. Une école populaire moderne à Paris*, in "La Petite Illustration, Série-Roman", n°70, 4 juillet 1914, np.
- , *Décor pour la Singulière Aventure de Niel Hogan, jockey, de Jacques Riven*, in "L'Art et les Artistes", n° 20-24 octobre 1921- février 1922, p. 158
- , *J'apprend avec joie*, in "Bulletin de la vie artistique", n.24, 15 décembre 1922, pp. 559-562
- , *L'Architecture Moderne*, in "Gazette des Sept Arts", n.1, 15 décembre 1922, p. 8
- , *Le meuble moderne au cinéma, entretien mené par Felix Fenon*, in "Bulletin de la vie artistique", n.5, 1 juillet 1922, pp. 101-104

- , *Une cité moderne: dessins*, Massin, Paris 1922, pp. 3, 32 tav.
- , *Décors de Cinéma*, in "Gazette des Sept Arts", n. 6-7, 10 mai 1923, p. 18
- , *Des décors de film historique*, in "Comoedia", 9 août 1923, p. 2
- , *L'Architecture au Salon d'Automne*, in "Gazette des Sept Arts", n.9, 1 novembre 1923, p. 7
- , *L'architecture au Salon d'Automne*, in "Gazette des Sept Arts", n.9, 1 novembre 1923, p. 7
- , *L'Architecture au Salon des Indépendants*, in "Gazette des Sept Arts", n.3, 10 février 1923, p. 8
- , *Le cubisme au cinéma*, in "Comoedia illustré", 8 janvier 1923, p. 4
- , *Les caractéristiques de l'Architecture Moderne*, in "Gazette des Sept Arts", n.2, 25 janvier 1923, p.9
- , *Les décors au cinéma*, in "Gazette des Sept Arts", n.2, 25 janvier 1923, p. 12
- , *Une prochaine exposition française de maquettes d'architecture moderne*, in "Comoedia", 9 Février 1923,
- , *Architecture - Les Cinémas*, Musée Galliera, Paris, 1924, p. 25
- , *Architecture le cinémas*, Musée Galliera, Parigi, 1924,
- , *L'architecture est un art essentiellement géométrique*, in "Le Bulletin de la vie artistique", n°23, 1 décembre 1924, p.532-534
- , *Le Palais Stoclet à Bruxelles*, in "L'architecte", janvier 1924, np.
- , *Notre enquête-III- Chez le cubiste*, in "Bulletin de la vie artistique", n.23, 1 décembre 1924, pp. 532-534
- , *Frank Lloyd Wright et l'architecture nouvelle*, in "Wendingen", 1925, np.
- , *Le cinéma français*, in "Vient de paraître", numéro spéciale, 1925, pp. 128-130
- , *Les cinéma et les arts. L'architecture*, in "Cahiers du mois", n.16/17, 1925, pp. 95-98
- , *Un retour au pavillon danois. Les idées de M. Rob. Mallet-Stevens*, in "Bulletin de la vie artistique", n.13, 1 juillet 1925, p.285
- , *Faut-il statuer le baron Haussmann?*, in "Comoedia", 4 octobre 1926, p.1
- , *Les raisons de l'architecture moderne dans tous les Pays*, in "Conferencia", n.24, 1 décembre 1926, pp. 585-597
- , *Les vitraux de Barillet*, in "Les Arts de la Maison", Printemps-Été 1926, pp. 10-11
- , *A travers la Littérature - Sur l'Architecture Moderne*, in "Conferencia", 20 décembre 1926, np.
- , *une rue nouvelle à Paris*, in "Art et Industrie", n°3, mai 1926, pp. 11, 12
- , *Interviews. M. Mallet-Stevens de Robert Caplain*, in "La Construction Moderne", n°24, 13 mai 1927, np.
- , *La rue Mallet-Stevens*, in "L'Art d'aujourd'hui", n°14, été 1927, p.20, tavv. 39-40
- , *Les décors et l'architecture*, in "Conferencia", n.18, 5 septembre 1927, pp. 308-316
- , *Comment construire comment se loger* in "La Revue des Vivants", n.8, août 1928, pp. 252-253
- , *Comment les architectes modernes envisagent le Paris de demain. Entretien avec MM. André Lurçat et Mallet-Stevens*, in "Excelsior", 30 octobre 1928, pp. 1-3
- , *Introduction, Le décor moderne au cinéma*, Charles Massin & Cie, Paris 1928, pp. 5-6
- , *L'Éclairage et l'Architecture moderne*, in "Lux", n.1, janvier 1928, pp. 6-9
- , *Les idées novatrices de M. Mallet-Stevens*, in "Le Rez-de Chaussée", n°4, mai-juin-juillet 1928, pp. 75-77
- , *Grandes Constructions*, in "Collection L'Art international d'aujourd'hui", vol.1-vol.2, Parigi 1929, np.
- , *L'abitazione dell'avvenire*, in "La città Futurista", anno I, n.1, avril 1929, p. II
- , *Le Décor (conferenza del 1926)*, in "L'Art cinématographique", t.IV, 1929, pp. 1-23
- , *Le magasin et le décor de la rue. Conférence faite par M.R.Mallet-Stevens devant les élèves de l'Ecole Boule*, in "Parade", n. 27, 15 mars 1929, p. 10
- , *Le magasin et le décor de la rue. Conférence faite par M.R.Mallet-Stevens devant les élèves de l'Ecole Boule (suite)*, in "Parade", n.28, 15 avril 1929, p. 9
- , *Le magasin et le décor de la rue. Conférence faite par M.R.Mallet-Stevens devant les élèves de l'Ecole Boule (suite)*, in "Parade", n.30, 15 juin 1929, p. 12

- , *Le magasin et le décor de la rue. Conférence faite par M.R. Mallet-Stevens devant les élèves de l'Ecole Boule (suite)*, in "Parade", n.31, 15 juillet 1929, p. 9
- , *Le magasin et le décor de la rue. Conférence faite par M.R. Mallet-Stevens devant les élèves de l'Ecole Boule (suite)*, in "Parade", n.32, 15 août 1929, pp. 8-9
- , *Le magasin et le décor de la rue. Conférence faite par M.R. Mallet-Stevens devant les élèves de l'Ecole Boule (suite)*, in "Parade", n.29, 15 maggio 1929, p.7
- , *Préface, catalogue d'Henri Valensi*, Paris 1929,
- , *Présentation 2°-Le décor de la rue, les magasins, les étalages, les stands d'expositions, les éclairages*, in "Parade", 1929, pp. 3-4
- , *Dix années de réalisation en architecture et décoration, pref. di Maurice Raynal*, Ch. Massin, Paris 1930, np.
- , *L'art de la rue. La rue et les magasins modernes. Conditions d'établissement du plan de la façade d'un magasin*, in "Magasins et bureaux", n°44, juillet 1930, pp. 19-23
- , *L'art de la rue. La rue et les magasins modernes. Conditions d'établissement du plan de la façade d'un magasin*, in "Magasins et bureaux", n°46, octobre 1930, pp. 7-11
- , *Réponse de Robert Mallet-Stevens à "notre enquête sur les Matériaux de la construction"*, in "L'architecture d'aujourd'hui", n°1, 1930, pp. 16-18
- , *Hommage à Adolf Loos*, in "Vient de paraître", n.102, février 1931, pp. 88-89
- , *Je m'empresse de répondre*, in "La Revue de l'Art", n°331, décembre 1931, p. 475
- , *L'Eclairage moderne*, in "Culture Technique Design", n°5, mars 1931, pp. 127-129
- , *L'Enseigne lumineuse*, "Le Figaro artistique illustré", mars 1931, p. 41
- , *Les aéroports*, in "L'architecture d'aujourd'hui", n°fuori serie, juin-juillet 1931, pp. 122-129
- , *ô femme, qui donc es-tu? et ta maison?*, in "Conferencia", n°22, 5 novembre 1931, pp. 482-498
- , *Architecture Moderne*, in "L'architecture d'aujourd'hui", n°VIII, Novembre 1932, p. 2
- , *Défence de l'architecture et de la décoration modernes (Conférence T.S.F. divulguées 28 Juin 1932)*, in "L'architecture d'aujourd'hui", n°4, mars 1932, np.
- , *L'Architecture des paquebots*, "Paris Soir", 16 Janvier 1932, p. 3
- , *L'éclairage diurne*, in "Lux", n.4, avril 1932, pp. 43-45
- , *Reponse à une enquête sur les arts plastiques*, in "Excelsior", 28 décembre 1932, pp. 1-3
- , *Architecture et peinture*, in "L'architecture d'aujourd'hui", n.6, juillet-août 1933, pp. 96-97
- , *Évolution ou mort de l'ornement. un enquête des Échos d'art* in "L'architecture d'aujourd'hui", n.6, juillet-août 1933, pp. 95-96
- , *L'architecture moderne contre le chômage*, in "Les Beaux-Arts", n°70, 27 janvier 1933, np.
- , *Pour ou contre l'ornement?*, in "Les Beaux-Arts", n°15, 14 avril 1933, p. 2
- , *Premières réponses à notre enquête "Évolution ou mort de l'ornement?"*, in "Art et Décoration", 1933, pp. II-III
- , *Causerie faite le 5 février 1934 à l'Exposition de l'habitation*, in "L'architecture d'aujourd'hui", n°2, mars 1934, np.
- , *L'architecture moderne et le public*, in "L'architecture d'aujourd'hui", n°2, 1934, np.
- , *A propos du Musée d'art moderne*, in "L'architecture d'aujourd'hui", n°10, 1934, p. 22
- , *Une demeure 1934. Architecte: Rob Mallet-Stevens*, éd. de l'Architecture d'aujourd'hui, Boulogne 1934, np.
- , *Architecture "d'aujourd'hui"*, in "L'architecture d'aujourd'hui", n°6, juin 1935, p. 73
- , *L'Architecture d'aujourd'hui*, in "L'architecture d'aujourd'hui", n°9, septembre 1935, p. 73
- , *L'architecture moderne en France*, in "Rails de France", n°41, novembre 1935, p. 11-14
- , *Normandie 1935*, in "L'architecture d'aujourd'hui", n°8, août 1935, pp. 27
- , *Interviews à la vapeur (à propos de Carcassonne)*, in "Rails de France", n°41, mai 1936, p. 20
- , *Pourquoila France n'aurait-elle pas des Eglises Modernes?*, in "L'Art Sacré", n°10, 1936, pp. 101-102
- , *il pubblico e l'architettura*, in "Edilizia moderna", n.25, avril-octobre 1937, pp. 0-3
- , *Il pubblico e l'architettura*, in "Edilizia Moderna", n°25, avril-octobre 1937, pp. 1-3
- , *Le public et l'architecture*, in "L'Art et les artistes", n°175-179, mars-juillet 1937, pp. 300-302
- , *L'éclairage public de Paris*, in "L' Architecture d'aujourd'hui", n°5-6, 1937, p. 78-81
- , *UAM*, in "L' Architecture d'aujourd'hui", n°7, 1937, p. 3

- 
- , *Vitraux modernes*, Ed. d'Art Charles Moreau, 8, rue de Prague XII, Paris 1937, np.
- , *Immeuble à Paris. Rue des Pâtures. Jean Ginsberg et François Heep*, in "L' Architecture d'aujourd'hui", n°2, 1938, p. 11
- , *Les restaurants*, in "L' Architecture d'aujourd'hui", n°12, décembre 1938, p. 45
- , *L'opinion de Mallet-Stevens*, in "Beaux-Arts", 7 janvier 1938, p. 5
- , *L'esprit des expositions*, in "L' Architecture d'aujourd'hui", n°1-2, 1940, p. I-II-37
- , *L'architettura in Giappone*, in "Casabella", 676, 2000, pp. 16-19
- , *L'enseignement des Beaux-Arts en France ( manuscrit, 21 août 1940 archives Manusardi)*, In *Cinquantenaire Robert Mallet- Stevens - L'œuvre complète* Edition du Centre Pompidou, Paris 2005, p. 70
- , *Les Restaurant des arts Ménagers ( manuscrit non daté ), Robert Mallet- Stevens - L'œuvre complète* Paris 2005, p. 65

## Testi su Mallet-Stevens

- J. Alfassa, *Le Nouveau Visage de l'Art. Voyage autour du Théâtre organisé par L. Sarcey. L'Architecture et le Théâtre*, in "Conferencia", 5 septembre 1927, pp. 305-307
- Tim Anstey, Katja Grillner, Rolf Hughes, *The Inhuman One: the Mythology of Architect as Réalisateur*, in Anstey, Grillner & Hughes *Architecture and Authorship*, Black Dog Publishing, London 2007, pp. 108-117
- Altmann Armand, *L'Architecture Moderne et MM. Mallet-Stevens, Le Corbusier, Fischer, Lurçat et Cie*, in "Art et bâtiment", aprile 1928, np
- Bluysen Auguste (Président Des Architectes Modernes), *Robert mallet-Stevens (1886-1945) (notice nécrologique)*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", n°1, mars-juin 1945, p. 7
- Danièle Baroni, Antonio D'auria, *Robert Mallet Stevens*, in "Ottagono", n.63, dicembre 1981, pp. 26-33.
- Richard Becherer, *Robert Mallet-Stevens: a forgotten precursor of modern architecture*, Cornell University, May, 1977, xiv, pp. 284
- Richard Becherer, *Monumentality and the Rue Mallet-Stevens*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", n°1, 1981, pp. 44-55
- Richard Becherer, *Picturing Architecture Otherwise: the vogueing of the Maison Mallet-Stevens*, in "Art History", vol.23, n°4, 2000, pp. 559-598
- Richard Becherer, *Past remembering: Robert Mallet Stevens's Architecture of Duration*, in "Assemblage", n°31, 1996, pp. 17-41
- Charles Bilas, *La modernité architecturale sous benefice d'inventaire*, in "L'architecture d'aujourd'hui", n°331 nov.-dec. 2000, pp. 36-43
- J.E. Blanche, *Rob Mallet-Stevens Architecte*, in "Art et Industrie", n°3, 1926, pp. 9-10
- Alain Blondel, *Avec Tamara Lempicka dans un décor de Rob Mallet-Stevens*, in Lyonnet (a cura di), *Robert Mallet Stevens architecte*, 15 square de Vergennes ed., Paris 2005, pp. 138-152
- Annie Bois, *L'esprit Mallet-Stevens*, in "Maison française", n° 463, été 1993, pp. 116-121
- Christian Bonnefoi, *Robert Mallet-Stevens, architecte (1886-1945)*, in "L'Information d'histoire de l'art", n.17, 1972, pp. 233-235
- Christian Bonnefoi, *Robert Mallet Stevens, Position & contradiction de l'architecture internationale*, Université de Paris, These pour le doctorat de 3° cycle, sous la direction de M. Jean Laude, 1974, pp. 395
- Christian Bonnefoi, *Le 10 de la rue Mallet-Stevens*, in "AMC", 41, marzo 1977, pp. 23-27
- Christian Bonnefoi, *L'architecture intérieure dans l'entre-deux-guerres. Mallet-Stevens, Ecrits sur l'art (1974-1981)*, La Part de L'Oeil, Bruxelles 1997, pp. 115-126
- Christian Bonnefoi, *L'architecture internationale des années trente, Ecrits sur l'art (1974-1981)*,

La Part de L'Oeil, Bruxelles 1997, pp. 59-108

Thérèse Bonney, *Rue Mallet-Stevens: a French example of the modern in architecture and decoration*, in "Western architect", v. 39 April 1930, pp. 58-9

Jean-Michel Bouhours, *La mariée du chateau, La villa Noailles. Une aventure moderne*, Flammarion, Paris 2001, pp. 84-107

Cécille Briolle, Jacques Repiquet, *Logique constructive et esprit des formes*, in Cinqualbre (a cura di), *Robert Mallet-Stevens-L'œuvre complète*, Centre Pompidou, Paris 2005, pp. 40-47

Cécile Briolle, Agnès Fuzibet, Gerard Monnier, *La villa de Noailles a Hyères 1923-1933*, in "Casabella", luglio-agosto 1984, pp. 44-51

Cécile Briolle, *Le chantier et l'extension du projet - mai 1924-janvier 1926*, In Briolle, Fuzibet & Monnier, *Rob Mallet-Stevens : la villa Noailles*, Parenthèses, Marseille 1990, pp. 35-58

Cécile Briolle, *Rob Mallet-Stevens: la villa Noailles*, Parenthèses, Marseille 1990, pp. 119

Olivier Cinqualbre (a cura di), *Robert Mallet-Stevens - L'œuvre complète*, Edition du Centre Pompidou, Paris 2005, pp. 239

Raymond Cogniat, *La leçon de la rue Mallet-Stevens*, in "Paris Soir", 9 août 1927, np.

Jean Louis Cohen, *Mallet Stevens et l'U.A.M. Comment Frapper les masses ?*, in "AMC", n.41, mars 1977, pp. 19-22

Maria Croci, *La sede d'una rivista a Parigi*, in "La Casa Bella", n.28, aprile 1930, p. 16

Dominique Deshoulières, Hubert Jeanneau, *Rob Mallet-Stevens, architecte*, Editor des Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles 1980, pp. 399

Dominique Deshoulières, Hubert Jeanneau, *Une traversée de l'architecture*, in "AMC", n°41, 1977, pp. 5-11

Dominique Deshoulières, Hubert Jeanneau, *Rob Mallet-Stevens architetto: lo stile classico dell'avanguardia*, Officina, Roma 1982, pp. 270

Marie Dormoy, *Robert Mallet-Stevens*, in "L'Amour de l'Art", octobre 1927, pp. 373-380

Jacques Droin, *La Rue Mallet-Stevens*, in "Dernieres Nouvelles des Arts", 12 novembre 1927, np.

Bruno Dupont, *La rue qui montrait son cube*, in Lyonnet (a cura di), *Robert Mallet-Stevens architecte*, 15 square de Vergennes ed., Paris 2005, pp. 120 -137

Frédéric Edelmann, *Mondanités et modernité*, in "Le Monde", 20 novembre 1986, np.

Agnès Fuzibet, *Le chantier et l'extension du projet - mai 1924-janvier 1926*, In Briolle, Fuzibet & Monnier, *Rob Mallet-Stevens : la villa Noailles*, Parenthèses, Marseille 1990, pp. 35-58

Agnès Fuzibet, *Rob Mallet-Stevens : la villa Noailles*, Parenthèses, Marseille 1990, pp. 119

Pierre Gagnet, *Le sentiment de la nature chez Mallet-Stevens*, in "AMC", n°41, marzo 1977,

pp.12-18

Jean-Louis Gaillemain, Monique Eleb, Jean-Louis Cohen, *Habiter moderne [book review]*, in "Connaissance des Arts", n° 578, Decembre 2000, pp. 82-89

Jean Gallotti, *Une nouvelle rue a Paris*, in "L'Art vivant", vol 3, n°64, 15 août 1927, pp. 667-670

Jean-Claude Garcias, *Atelier Martel frères, Paris*, in "Beaux-arts", n.148, Septembre 1996, np.

P Gèraldy, *La comédie parisienne. Le mobilier au Salon d'Automne*, in "Comoedia illustré", n°2, 20 octobre 1912, p. 66

Stephane Guegan, *Mallet-Stevens, ouvertures et ruptures*, "Le Matin de Paris", 6 septembre 1986, np.

Guillaume Janneau, *L'exposition des arts techniques de 1925. Que sera demain le logis?*, in "Bulletin de la vie artistique", n.11, 1 juin 1923, pp. 229-230

François Hébert-Stevens, *La théorie architecturale de Mallet-Stevens et la géométrie*, In Pinchon, *Rob. Mallet-Stevens. Architecture, mobilier, décoration*, Action artistique de Paris/Sers, Paris 1986, pp. 123-130

Pierre Joly, *Mallet-Stevens a Croix: un chef-d'oeuvre de modernité*, in "L'Oeil", n. 375, octobre 1986, np.

Francis Jourdain, *Robert Mallet-Stevens*, in "Les Arts de la maison", Printemps-été 1926, p.5

Frantz Jourdain, *Préface*, in Mallet-Stevens, *Une Cité moderne dessins de Rob Mallet-Stevens*, Ch. Massin, Paris 1922, np.

Richard Klein ( a cura di), *Mallet-Stevens Robert. Une demeure 1934*, Jean Michel Place, Paris 2000, np

Richard Klein, *Robert Mallet-Stevens - la villa Cavrois*, Picard, Paris 2005, np.

Le Corbusier, *L'Exposition de l'Ecole Spéciale d'Architecture*, in "L'Esprit Nouveau", n.23, mai 1924, n.p.

Christiane Louis, *La velocità, la notte, le architetture di Rob Mallet-Stevens per il film L'Inhumaine, 1924* in "Domus", n° 689, dicembre 1987, pp. 80-84

André Lurçat, *Architecture - Illustré de 72 Photographies*, Au Sans Pareil, Paris 1929, np.

Jean-Pierre Lyonnet, *Robert Mallet Stevens architecte* ed. 15 square de Vergennes, Paris 2005, pp. 234

Jean Manusardi, *Robert Mallet-Stevens mon oncle*, In Lyonnet (a cura di), *Robert Mallet Stevens architecte*, 15 Square de Vergennes ed., Paris 2005, pp. 26-41

A. Marzocchi, *Case dell'avvenire. Lettera da Parigi*, in "La Casa Bella", 1928, pp. 35-36

Gerard Monnier, *Le chantier et l'extension du projet - mai 1924-janvier 1926*, In Briolle, Fuzibet & Monnier, *Rob Mallet-Stevens : la villa Noailles*, Parenthèses, Marseille 1990, pp. 35-58

- Gerard Monnier, *Rob Mallet-Stevens: la villa Noailles*, Parenthèses, Marseille 1990, pp. 119
- Fernando Montes, *The urban context*, in J. Pinchon, *Rob Mallet-Stevens. Architecture, mobilier, décoration*, Philippe Sers, Paris 1986, pp. 110-114
- Leon Moussinac, *Robert Mallet-Stevens*, Crès et Cie, Paris 1931, pp.48
- Léon Moussinac, *Hommage à Robert Mallet-Stevens*, in "Art et décoration", n°1, 1946, pp. 41-43
- Enrico Paulucci, *Parigi moderna, Rue Mallet-Stevens*, in "La Casa Bella", n.5, maggio 1929, pp. 29-32
- Jean-Francois Pinchon (a cura di), *Robert Mallet-Stevens Architecture, Forniture, Interior Design*, The Mit Press Cambridge, Massachussetts 1990, pp. 135
- Jean-François Pinchon (a cura di), *Rob. Mallet-Stevens. Architecture, mobilier, décoration (ouvrage publié à l'occasion de l'exposition organisée par la DAAVP)*, ed. Philippe Sers, Paris 1986, pp. 135
- C. Polidori, *Architetto tra i più raffinati e tra i più dimenticati degli anni 30', Robert Mallet Stevens fu anche scenografo di film d'avanguardia*, in "modo", n°42, settembre 1981, pp. 23-27.
- Gio Ponti, *Due tendenze moderne nell'arredamento della casa*, in "Domus", n.6, giugno 1929, np.
- Gio Ponti, *Particolari di architettura modernissima nelle costruzioni di Robert Mallet-Stevens*, in "Domus", n.6, giugno 1929, np.
- Carmen Popescu, *Robert Mallet-Stevens Architect 1886-1945*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", vol.65, n°2, june 2006, pp. 282-285
- G. Remon, *Nos artistes décorateurs*, in "Mobilier et décoration", avril 1926, pp. 113-123
- G. Remon, *Architecture nouvelle. Mallet-Stevens, architecte*, in "Mobilier et décoration", août 1927, pp. 41-50
- Christine Richard, *Mallet-Stevens: dandy de l'architecture*, "Le Quotidien de Paris", 4 settembre 1986, np.
- Alberto Sartoris, *Introduction*, in Mallet-Stevens (a cura di), *Dix Annés de réalisations en architecture et décoration*, Massin & Cie, Paris 1930, np.
- Philip Morton Shand, *Oblong and cylinder: two Paris shops from the designs of Rob Mallet-Stevens*, in "Architects' Journal", v. 68, 19 december 1928, pp. 877-879
- Philip Morton Shand, *M. Robert Mallet-Stevens*, in "Architects' Journal", 5 Octobre 1927, p. 443-50
- R. Shavance, *Quelques exemples d'installazion modernes rue Mallet-Stevens*, in "Mobilier et décoration", avril 1928, np.
- Christian Simenc, *Mallet-Stevens l'architecte dandy*, in "Journal des arts", n.213, 15 avril 2005, pp. 20-21

Christine Tiberghien, *Negli anni del razionalismo: Parigi, 192*, in "Abitare", n.220, dicembre 1983, pp. 22-31

Pierre Vago, *Robert Mallet Stevens l'architetto cubista*, Dedalo architettura, Bari 1979, pp. 110

Autori Vari, *Mallet-Stevens: extérieur-intérieur*, in "L'Oeil", n°569, 1 mai 2005, pp. 38-54

Cristiana Volpi, *L'architettura in Giappone- Rob Mallet-Stevens (1911)*, in "Casabella", n°676, marzo 2000, pp. 16-19

Cristiana Volpi, *Robert Mallet Stevens (1886-1945)*, Electa, Milano 2005, pp. 383

Luc Wouters, *Rob Mallet-Stevens - Cinéma: vous avez dit architecture?*, in "Positifs", n°310, dicembre 1986, pp. 17-20

Luc Wouters, *Robert Mallet-Stevens, architecture, mobilier, decoration*, Philippe Sers Editeur, Action artistique de Paris, Paris 1986, pp. 99-115

Richard Abel, *French Cinema. The First Wave 1915-1929*, Princeton University Press, Princeton 1984, pp. 672

Tiziano Aglieri Rinella, *Casa la Roche-Jeanneret di Le Corbusier. Riflessioni per un progetto di restauro*, Officina edizioni, Roma 2009, pp. 185

Thomas Alex Anderson, *The Problem of the House: French Domestic Life and the Rise of Modern Architecture*, University of Washington Press, Washington 2006, pp. 220

Guido Aristarco (a cura di), *L'arte del Film, Antologia storico-critica*, Bompiani, Milano 1950, pp. 270

Reyner Banham, *Architettura della prima età della macchina (Theory and design in the first machine age, 1960)*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2005, pp. 400

S. Umberto Barbieri, *J.J.P.Oud*, Clear edizioni, Roma 1982, np.

Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, In Piccola Biblioteca *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, (Das Kunstwerk im zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit ,1955), Einaudi, Torino 2000, pp.184

Paolo Bertetto, *Il cinema d'avanguardia (1910-1930)*, Marsilio, Venezia 1983, pp.310

Laura Bica (a cura di), *Sigfried Giedion/Le tre concezioni dello spazio in architettura*, D. Flaccovio Palermo 1998, pp. 95

Eve Blau, Nancy J. Troy (a cura di), *Architecture and Cubisme*, (2° ed.), MIT Press Montréal Cambridge, Mass. 2002, pp. 264

Yve-Alain Bois, Bruno Reichlin (a cura di), *De Stijl et l'architecture en France*, Pierre Mardaga, Liège-Bruxelles 1985, pp. 175

Yve-Alain Bois, Nancy J. Troy, *De Stijl et l'architecture a Paris*, in Yve-Alain Bois, Bruno Reichlin (a cura di), *De Stijl et l'architecture en France*, Pierre Mardaga, Liège-Bruxelles 1985, pp. 25-90

Yve-Alain Bois, *Architecture, arts plastiques: pour une histoire interdisciplinaire des pratiques de l'espace*, Corda, Paris 1979, pp. 392

Yve-Alain Bois, Bruno Reichlin, *Programme*, In Yve-Alain Bois, Bruno Reichlin (a cura di), *De Stijl et L'architecture en France* Pierre Mardaga, Liège-Bruxelles 1985, pp. 7-10

Christian Bonnefoi, *Ecrits sur l'art (1974-1981)*, La Part de L'Oeil, Bruxelles 1997, pp. 279

Jean-Michel Bouhours, *La légende du chateau du Dé, Man Ray, directeur du mauvais movies*, Centre Pompidou, Paris 1997, pp. 87-123

Yvonne Brunhammer, *Les années parisiennes d'Adolf Loos: 1922-1928*, in *Adolf Loos 1870-1933*, Mardaga, Liège 1985, pp. 113-118

Donatella Calabi, *Parigi anni venti: Marcel Poëte e le origini della storia urbana*, Marsilio, Venezia 1997, pp. 145

Donatella Calabi, Gordon Emanuel Cherry, *Architettura domestica in Gran Bretagna, 1890-1939*, Electa, Architettura, Milano 1982, pp. 231

Maristella Casciato, *Olanda 1870-1940: città, casa, architettura*, Electa, Milano 1980, pp.208

Jean Louis Cohen, *André Lurcat 1894 -1970 - Autocritica di un Maestro Moderno*, Electa Architettura, Milano 1998, pp. 332

Jean Louis Cohen, Monique Eleb-Vidal, *Ensemble d'hôtels particuliers, Rue Mallet-Stevens*, In Jean Louis Cohen, Monique Eleb-Vidal (a cura di), *Paris Architecture 1900-2000*, Norma, Paris 2000, pp. 65-70

Bernard Colenbrander, *Il valore espressivo dell'architettura*, in U. Barbieri(a cura di), *J.J.P.Oud 1906-1963*, Clear, Roma 1982, np.

Beatriz Colomina, *The split wall: Domestic Voyerism*, in Beatriz. Colomina (a cura di), *Sexuality & Space*, Princeton Architectural Press, New York 1992, pp. 73-130

Beatriz Colomina, *The Exhibitionist House*, in *At the End of the Century: One Hundred Years Architecture*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Harry N. Abrams, New York 1998, pp. 127-164

Beatriz Colomina (a cura di), *Sexuality & Space*, Princeton Architectural Press, New York 1992, pp. 390

Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002, pp. 392

Antonio Costa, *Cinema e architettura*, in Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002, pp.97-127

G. Dargent, *L'espace et le Cubisme: questions d'architecture, Le cubisme*, Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de recherche sur l'Exposition Contemporaine, Saint-Étienne 1973, pp. 63-72

Mara De Benedetti, Attilio Pracchi (a cura di), *Antologia dell'architettura moderna. Testi, manifesti, utopie*, Zanichelli, Bologna 1988, pp. 850

Anne Debarre-Blanchard, *L'invention de l'habitation moderne, Paris, 1880-1914: architectures de la vie privée suite*, Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles 1995, pp. 535

Jean-Claude Delorme, *Les villas d'artistes a Paris de Louis Sue a Le Corbusier*, Les Editions de Paris, Paris 1987, pp. 255

Jean-Claude Delorme, Anne Marie Dubois, *Ateliers d'artistes a Paris*, Parigramme, Paris 1998, pp. 187

Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 2005, pp. 426

Giovanni Denti, Silvia Peirone, *Adolf Loos Opera Completa*, Officina Edizioni, Roma 1997, pp. 303

Georges Philippe Duby (a cura di), *Histoire de la vie privée De la Première Guerre mondiale à nos jours* Tome 5, Seuil, Paris 1987, pp. 613

- Monique Eleb-Vidal, Anne Debarre-Blanchard, *Architectures de la vie privée: maisons et mentalités, XVIIe-XIXe siècles*, Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles 1989, pp. 311
- Monique Eleb-Vidal, *L'invention de l'habitation moderne, Paris, 1880-1914: architectures de la vie privée, suite* Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles 1995, pp. 535
- Giovanni Fanelli, *De Stijl*, Laterza, Bari 2006, pp. 220
- Jean André Fieschi, *Entretien avec Marcel l'Herbier*, in "Cahiers du cinema", n° 202, 1968, pp. 34-42
- J. Patrik Fortin, Martine Pietu, *Adolf Loos, Maison pour Tristan Tzara*, in "AMC", Marzo 1976, np.
- Kenneth Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1993, 3°ed, pp. 454
- Jill Franklin, *Edwardian Butterfly Houses*, in "The Architectural Review", 57, aprile 1975, pp. 220-225
- Felix Fénéon, *Le meuble moderne au cinéma, entretien mené par Félix Fénéon*, in "Le Bulletin de la vie artistique", n. 24, mai 1922, pp. 101-104
- Sigfried Giedion, *Architektur und Phänomen des Wandels. Die drei Raumkonzeptionen in der Architektur*, Tübingen 1968, in Laura Bica ( a cura di ), *Sigfried Giedion/Le tre concezioni dello spazio in architettura*, D. Flaccovio Palermo 1998, pp.95
- Sigfried Giedion, *Building in France, building in iron, building in ferro-concrete* (Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton, 1928), The Getty Center for the history of art and the humanities, Santa Monica 1995, pp. 237
- Albert Gleizes, *Du cubisme et des moyens de la comprendre*, La Cible, Paris 1920, pp. 55
- Pierre Granveaud (a cura di), *Paris discret ou le guide des "villas parisiennes"*, in "Les cahiers de la recherche architecturale", n° 3, novembre 1978, pp. 121
- Jacques Gubler, Abriani Alberto, *Alberto Sartoris. Dall'autobiografia alla critica*, Electa, Milano 1990, pp. 179
- Henry-Russell Hitchcock, *Lo Stile Internazionale* (the International Style: Architecture Since 1922, 1966), Zanichelli, Bologna 1982, pp. 262
- Henry-Russell Hitchcock, *J.-J.P. Oud*, Cahiers d'art, Paris 1931, np.
- Harry Holtzman (a cura di), *Piet Mondrian, Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 414
- Allan Janik, Stephen Toulmin, *La grande Vienna*, Garzanti, Milano 1975, pp. 311
- Jacobus Johannes, Pieter Oud, *La mia strada in De Stijl (Mein Weg in De Stijl, 1960)*, J.J.P.Oud 1906-1963, Clear, Roma 1982, np.
- Philip Johnson, Henry-Russell Hitchcock, *The International Style: Architecture Since 1922*, New York, Norton 1966, pp. 269
- I. Katsahnias, *L'architecte du muet*, in "Cahiers du cinéma", n° 390, décembre 1986, p. 48

- Le Corbusier, *Ce Salon d'Automne*, in "L'Esprit Nouveau", n° 28, Janvier 1925, pp. 2333-2334
- Le Corbusier, *L'Exposition de l'École Spéciale d'Architecture*, in "L'Esprit Nouveau", n°23, mai 1925, np.
- Le Corbusier, *Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica* (Précision sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme, 1930), Laterza, Bari 1979, pp. 314
- Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris 1974, pp. 485
- Henri Lefebvre, *La vita quotidiana nel mondo moderno*, Il saggiatore, Milano 1978, pp. 232
- Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Moizzi, Milano 1976, pp. 401
- Adolf Loos, *L'architettura et le style moderne*, in "Les Cahiers d'aujourd'hui", n.2, décembre 1912, pp. 82-93
- Adolf Loos, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972, pp. 373
- Kurt Lustenberger, *Adolf Loos*, Zanichelli, Bologna 1998, pp. 192
- Angelo Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Mondadori, Milano 1978, pp. 339
- Cristiana Mazzoni, *De la ville-parc à l'immeuble à cour ouverte. Paris (1919-1939)*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq 2000, np.
- Philippe-Alain Michaud (a cura di), *Catalogo in occasione della rassegna: un' arte del movimento / le collezioni cinematografiche del Centre Pompidou dalle avanguardie storiche all'underground americano*, Fronte del Pubblico- C.R.C. per le attività cinematografiche in Emilia Romagna, Bologna 2004, np.
- Jean-Baptiste Minnaert, *Henri Sauvage ou l'exercice du renouvellement*, Institut français d'architecture, Cite de l'architecture et du patrimoine, Norma, Paris 2002, pp. 411
- Piet Mondrian, *casa-strada-città (Le Home - La Rue- La Cité)*, in "Vouloir", 1927, np.
- Gerard Monnier, *Cubisme et architecture*, in *Le cubisme*, Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de recherche sur l'Exposition Contemporaine, Saint -Étienne 1973, pp. 73-75
- Gerard Monnier, *Un retour à l'ordre: Architecture, géométrie, société*, in *Le retour a l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de recherche sur l'Exposition Contemporaine, Saint -Étienne 1973, pp. 45-54
- Alessandra Muntoni, *Il Palazzo Stoclet di Josef Hoffmann 1905-1911*, Multigrafica, Roma 1989, pp. 176
- Giuseppe Pagnano, *La lettura critica: Analisi di cinque opere di Adolf Loos*, Università di Catania, Dipartimento di Architettura ed Urbanistica, Corso di Disegno II per civili (1972-1973), Catania 1975, pp. 64
- Francois Penz, Maureen Thomas, *Cinema and Architecture: Meliès, Mallet-Stevens, Multimedia*, *British Film Institute*, Multimedia, London 1997, pp. 223

- Pierre Pinon, Bertrand Le Boudec, Dominique Carré, *Les plans de Paris: histoire d'une capitale*, Atelier parisien d'urbanisme: Bibliothèque nationale de France, Passage, Paris Bibliothèques, Paris New York 2004, pp. 135
- Sergio Polano (a cura di), *Theo van Doesburg - scritti di arte e architettura*, Officina Edizioni, Roma 1979, pp.632
- Sergio Polano, *J.J.P. Oud Architettura Olandese*, Angeli, Milano 1981, pp. 243
- Gio Ponti, *La "machine à habiter"*, in "Domus", n. 7, luglio 1928, p. 10
- Steen Eiler Rasmussen, *Architettura e città*, Mazzotta, Milano 1973, pp.203
- Steen Eiler Rasmussen, *Architettura come esperienza*, Pendragon, Bologna 2006, pp. 262
- Bruno Reichlin, *Le Corbusier vs De Stijl*, in Yve-Alain Bois, Bruno Reichlin (a cura di), *De Stijl et l'architecture en France*, Mardaga, Liège-Bruxelles 1985, pp. 92-108
- Bruno Reichlin, *Mallet-Stevens vs De Stijl*, in Yve-Alain Bois, Bruno Reichlin (a cura di), *De Stijl et l'architecture en France*, Mardaga, Liège-Bruxelles 1985, pp. 109-120
- Bruno Reichlin, *Le Corbusier e De Stijl*, in "Casabella", n° 520-521, 1986, pp. 100 -108
- Bruno Reichlin, *L'Esprit de Paris*, in "Casabella", n° 531-532, 1987, pp. 52 - 63,109-110,118
- Bruno Reichlin, *Jeanneret-Le Corbusier, Painter-Architect*, In Eve Blau, Nancy Troy ( a cura di), *Architecture and Cubism*, MIT Press, Cambridge Mass 2002, pp. 195-218
- Bruno Reichlin, *Introduction, Architecture et intertextualité*, In Bruno Reichlin (a cura di), *Le Corbusier. L'atelier intérieur*, Edition du Patrimoine, Paris 2008, pp. 11-20
- Max Risselada (a cura di), *Raumplan versus Plan Libre*, 010 Publishers, Rotterdam 2008, pp.198
- Alberto Sartoris, *Gli elementi della nuova architettura*, in"La Casa Bella", Agosto 1929, pp. 9-13
- E. Sedeyn, *La décoration moderne au cinéma*, in "L'Art et les Artistes", nn. 20-24 (tome IV), octobre 1921, np.
- Frederic Seitz, G. Gallieni, F. Wehrin (a cura di), *L'École Spéciale d'Architecture 1865-1930: une entreprise d'idée*, Picard, Paris 1995, pp. 200
- Eduard F. Sekler, *Josef Hoffmann 1870-1956* (1° ed.1982), Electa, Milano 1991, pp. 551
- Philippe Siguret, Bertrand Lemoine, *Vie et histoire des arrondissements de Paris, Vie et histoire du XVIe arrondissement*, Hervas, Paris 1986, pp. 156
- Kenneth E. Silver, *Vers un retour à l'ordre. L'avangarde parisienne et la première guerre mondiale. 1914 -1925*, Flammarion, Paris 1991, pp. 378
- E. Taverne, Cor Wagenaar, Martien Devletter, *J.J.P. Oud : poetic functionalist, 1890-1963 : the complete works*, Ed. Taverne NAI Publishers, Rotterdam 2001, pp. 575
- Nancy J. Troy, *The De Stijl environment*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1983, pp. 254

Nancy J. Troy, *Modernism and the decorative arts in France : art Nouveau to Le Corbusier*, Yale University Press, New Haven 1991, pp.300

Nancy J. Troy, *Couture culture : a study in modern art and fashion*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2003, pp.438

Theo Van Doesburg, *Verso un'architettura plastica (Tot een beeldende Architectuur)*, in "De Stijl", VI, n°6/7, 1924, pp. 78-83

Theo Van Doesburg, *Pittura e plastica ( Schilderkunst en Platiek )*, in "De Stijl", VII n° 75/76, 1926, pp. 35-42

Theo Van Doesburg, *Architectuurvernieuwingen in het buitenland*, in "Het Bouwbedrijf", vol.4, n°20, 30 settembre 1927, pp. 168-72

Autori Vari, *L'architecture de Rob Krier à Vienne. Bruxelles. La fortune du Palais Stoclet*, Edition des Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles 1987, pp. 163

Mario Verdone, *Drammaturgia e arte totale: l'avanguardia internazionale: autori, teorie, opere*, Rubbettino, Cosenza 2005, pp. 371

Claude Viè, Henri E. Ciriani, *L'espace de l'architecture moderne*, Ecole d'Architecture de Paris-Belville, Rapport final de recherche, février 1989, pp. 168

Elisabeth Vitou, Dominique Deshoulières, Hubert Jeanneau, *Gabriel Guévrékian, 1900-1970: une autre architecture moderne*, Connivences, Paris 1987, pp. 150

Cristiana Volpi, *Adolf Loos, "pioniere" dell'architettura moderna in Francia. 1912-1928*, Università luav di Venezia, Dipartimento di Storia dell'Architettura, Dottorato di Ricerca in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica, XVII ciclo, 2005, np.

Stanislaus Von Moos, *Le Corbusier and Loos*, In Risselada (a cura di), *Raumplan versus Plan Libre*, 010 Publishers, Rotterdam 2008, pp. 22-31

R. Wesley, *Gabriel Guévrékian e il giardino cubista*, "Rassegna", n. 8, ottobre 1981, pp. 17-24

Mark Wigley, *White walls, designer dresses: the fashioning of modern architecture*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1995, pp. 424

Bruno Zevi, *Asimmetria e dissonanze*, in B. Zevi, *Guida al codice anticlassico*, Einaudi, Torino 1974, pp. 20-28

Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplastica. Il linguaggio della scomposizione quadridimensionale*, Einaudi, Torino 1974, pp. 248

**FONTI ARCHIVISTICHE**



## INVENTARIO DEI DOCUMENTI ARCHIVISTICI

**Préfecture du departeement de la Seine de la Ville de Paris**

Tavole di progetto degli hôtels particuliers di rue Mallet-Stevens presentate da Mallet-Stevens alla Préfecture du departeement de la Seine de la Ville de Paris per ottenere l'autorizzazione a costruire. Questi documenti sono conservati presso L'Archive de Paris:

Elenco delle tavole [All. 1]

Coupe en face 362 [All. 2]

Documenti presentati da Mallet-Stevens alla Préfecture du departeement de la Seine de la Ville de Paris per ottenere l'autorizzazione al progetto di lottizzazione dell'area e per l'autorizzazione a costruire i singoli progetti.

Questi documenti sono conservati presso L'Archive de Paris e sono suddivisi in fascicoli con riferimento al numero civico:

- 1- Vo <sup>11</sup> 2011 [n°1 rue Mallet-Stevens]
- 2- Vo <sup>11</sup> 2011 [n°3-5 rue Mallet-Stevens(2)]
- 3- Vo <sup>11</sup> 2011 [n°3-5-7 rue Mallet-Stevens (1)]
- 4- Vo <sup>11</sup> 2011 [n°7 rue Mallet-Stevens(1)]
- 5- Vo <sup>11</sup> 2011 [n°4-6 rue Mallet-Stevens]
- 6- Vo <sup>11</sup> 2011 [n°10 rue Mallet-Stevens(1)]
- 7- Vo <sup>11</sup> 2011 [n°10 rue Mallet-Stevens(2)]

Si riporta copia dei seguenti documenti :

Cahier de Charge in (6-7) [All. 3]

Devis descriptif des travaux de viabilité in (4-5-6-7) [All. 4]

Plan de situation (3) [All. 5]

Traite entre la Ville de Paris M. Dreyfus e M.me Allatini (4) [All. 6]

Traite entre la Ville de Paris e M.eM. Martel (5) [All. 7]

Lettera su carta intestata di Mallet-Stevens riferita al compimento degli accordi fra M.me Allatini e M. Dreyfus(2) [All. 8]

Planimetria proprietà Allatini/Dreyfus (2) [All. 9]

### **Centre Pompidou Mnam-Cci**

Tavole dell'ultimo progetto dell'Hôtel Mallet-Stevens presentate alla Préfecture du departement de la Seine de la Ville de Paris. per ottenere l'autorizzazione a construire.

Le planimetrie sono conservate su donazione di Christian Bonnefoi 2005.

Inv.: AM 2005-2-10/12.

Plan de niveau 1er étage, 16 ottobre 1926 [All. 10]

Plan de niveau 2<sup>ème</sup> étage, 16 ottobre 1926 [All. 11]

Plan de niveau 3<sup>ème</sup> étage, 16 ottobre 1926 [fAll. 12]

Tavole dell'edificio non realizzato, sito al n. 9-11 della rue Mallet-Stevens.

I documenti si conservati su donazione di Christian Bonnefoi 2005.

Plan de la propriété , 25 novembre 1929 (Inv.: AM 2005-2-71)

Plan d'ensemble, 1926 (Inv.: AM 2005-2-72)

Plan du sous-sol, 1926 (Inv.: AM 2005-2-73)

Plan du rez-de-chaussée et du 1<sup>er</sup> étage, 2<sup>ème</sup> et 3<sup>ème</sup> étage 1926 (Inv.: AM 2005-2-74)  
(Inv.: AM 2005-2-75) [All. 13]

Sans Titre, perspective, 1926-1929 (Inv.: AM 2005-2-76) [All. 14]

Projet d'hôtel particulier, 9-11 rue Mallet-Stevens 1934 Façade (Inv: AM 2006-2-12)

**FONTI DOCUMENTARIE**



## FONTI DOCUMENTARIE A STAMPA

Planimetrie pubblicate su G. Remon, *Architecture nouvelle. Mallet-Stevens, architecte*, in «Mobilier et décoration», Août 1927.

*Piante dell'hôtel Allatini [All. 16]*

*Piante dell'hôtel Reifenberg [All. 17]*

*Piante dell'hôtel Dreyfus [All. 18]*

*Piante dell'hôtel Martel [All. 19]*

*Piante dell'hôtel Mallet-Stevens [All. 20]*



## FONTI DELLE ILLUSTRAZIONI



## INTRODUZIONE

1. Robert Mallet-Stevens 1933, foto di Laure Albin Guillot, Paris Colletion Centre Pompidou
2. Le Corbusier-Robert Mallet-Stevens- Auguste Perret, Poyssi 1938, in "L'Architecture d'aujourd'hui", n°11, nov. 1938

## PERSONALIA

Andrée e Robert Mallet-Stevens - Saint-Jean-de-Luz, 1928- in Jean-Pierre Lyonnet, (a cura di) *Robert Mallet Stevens architecte* ed. 15 square de Vergennes, Paris 2005

1. Robert Mallet-Stevens 1924, foto di Thérèse Bonney, Paris Médiathèque du Patrimoine
- 2.3. Chambre de musique, Salle de bains, "Le Home", 31 octobre, 31 decembre 1911
- 4.5.6.7. Pavillon des sports,  cole primaire, banque-caisse, garage, in Robert Mallet-Stevens, *Une cité moderne: dessins*, Massin, Paris 1922, pp. 3, 32 tav- Paris, Centre Pompidou, Mnam-Cci
- 8.9. prima e seconda versione di progetto di maison de campagne, per M.me  corcheville, 1914, Paris Musée des arts décoratifs
- 10.11.12.13. Mairie, studio de cinéma, marché, pavillon des sports, 1923, Paris Musée des arts décoratifs
14. Château de Paul Poiret, stato 2005 in Olivier Cinqualbre (a cura di), *Robert Mallet-Stevens- L'œuvre complète* Edition du Centre Pompidou, Paris 2005, p.85
15. Villa Noailles, stato 1925, Paris Musée des arts décoratifs
16. Villa Auger, stato 1926, Ville d'Avray, Paris Musée des années trente
17. Maison Collinet, stato 1926, Boulogne-Billancourt, Paris Musée des arts décoratifs
18. Pavillon pour le Syndicat d'initiative de Paris, Exposition Internationale, *Robert Mallet-Stevens (a cura di) Dix années de réalisation en architecture et décoration*, Ch. Massin & Cie, Paris 1930, Bibliothèque Forney
19. Jardin et arbres en ciment armé, 1925, Archive photographiques, Paris Médiathèque du patrimoine
20. Pavillon des reinsegnements et du Tourisme, Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes 1925, in Leon Moussinac, *Robert Mallet-Stevens*, Crès et Cie, Paris 1931
21. Fotogramma del film *Le Secret de Rosette Lambert*, de Raymond Bernard, 1920, M.-F. Osso Paris
22. Fotogramma del film *L'inhumaine*, de Marcel L'Herbier, 1923, Paris, Coll. Centre Pompidou, Mnam-Cci

## INDAGINE SUI PROGETTI

Rue Mallet-Stevens, in Enrico Paulucci, *Parigi moderna, Rue Mallet-Stevens*, in "La Casa Bella", n.5, maggio 1929

### 1.1 La rue Mallet-Stevens

1. Rue Mallet-Stevens, planimetria, disegno a cura dell'autore
2. Rue Mallet-Stevens, planimetria, disegno a cura dell'autore
3. Sezione hôtel Reifenberg, ridisegno del documento Coupe en face 362 [All. 2], disegno a cura dell'autore
4. Tavole di ridisegno dell'edificio a cura dell'autore

### 1.2 Hôtel particulier Reifenberg

1. Hôtel Reifenberg, stato 1927, coll. J.-L. Cohen

2. Hôtel Reifenberg, stato 2009, foto a cura dell'autore
- 3.4.5. Hôtel Reifenberg-Galleria, vestibolo, scala principale, in *Robert Mallet-Stevens (a cura di) Dix années de réalisation en architecture et décoration*, Ch. Massin & Cie, Paris 1930, Bibliothèque Forney
6. Hôtel Reifenberg vetrata, stato 2008, foto a cura dell'autore
7. Tavole di ridisegno dell'edificio a cura dell'autore

### 1.3 Hôtel particulier Allatini

1. Hôtel Allatini, stato 1927, foto di Marc Vaux, Paris, Centre Pompidou, Mnam-Cci
2. Hôtel Allatini, stato 2009, foto a cura dell'autore
3. Hôtel Allatini, stato 1929, in *Robert Mallet-Stevens (a cura di) Dix années de réalisation en architecture et décoration*, Ch. Massin & Cie, Paris 1930, Bibliothèque Forney
4. Tavole di ridisegno dell'edificio a cura dell'autore

### 1.4 Hôtel particulier Dreyfus

1. Hôtel Dreyfus, stato 1927, in *Robert Mallet-Stevens (a cura di) Dix années de réalisation en architecture et décoration*, Ch. Massin & Cie, Paris 1930, Bibliothèque Forney
2. Hôtel Dreyfus, primo progetto, 1925, Archive de Paris, 2Fi 382
3. Hôtel Dreyfus, secondo progetto, 1925, Archive de Paris, 2Fi 378
4. Hôtel Dreyfus, stato 2008, foto a cura dell'autore
5. Tavole di ridisegno dell'edificio a cura dell'autore

### 1.5 Hôtel particulier Martel

1. Hôtel Martel, stato 1929, in "La Casa Bella", n.5, maggio 1929, pp.29-32
2. Hôtel Martel, stato 2009, foto a cura dell'autore
3. Hôtel Martel atelier, stato 1929, in Jean-Pierre Lyonnet, (a cura di) *Robert Mallet Stevens architecte* ed. 15 square de Vergennes, Paris 2005
- 4.5.6. Hôtel Martel, interni appartamento piano primo, stato 2009, foto a cura dell'autore
7. Hôtel Martel, scala centrale, stato 2009, foto a cura dell'autore
8. Hôtel Martel, ultimo livello, stato 2009, foto a cura dell'autore
9. Hôtel Martel, torre esterna, scala stato 2009, foto a cura dell'autore
10. Hôtel Martel, scala centrale, stato 2009, foto a cura dell'autore
11. Hôtel Martel, vetrata di Louis Barillet, scala centrale, stato 2009, foto a cura dell'autore
12. Hôtel Martel, porta ingresso, griglia di Jean Prouvè, stato 2009, foto a cura dell'autore
- 13.14.15. Hôtel Martel, schizzi per posa pavimentazione, 1926, Paris Centre Pompidou, Mnam-Cci
16. Tavole di ridisegno dell'edificio a cura dell'autore

### 1.6 Hôtel particulier Mallet-Stevens

1. Hôtel Mallet-Stevens, stato 1927, in 2 in "La Casa Bella", n.5, maggio 1929
2. Hôtel Mallet-Stevens, stato 2009, foto a cura dell'autore
3. Hôtel Mallet-Stevens, agence dell'architetto, stato 1929, Jean-Pierre Lyonnet, (a cura di) *Robert Mallet Stevens architecte* ed. 15 square de Vergennes, Paris 2005
4. Hôtel Mallet-Stevens agence dell'architetto, stato 2009, foto a cura dell'autore
5. Hôtel Mallet-Stevens agence dell'architetto-studio, stato 2009, foto a cura dell'autore
- 6.7. Hôtel Mallet-Stevens abitazione, terrazza esterna, stato 1929, foto di Thérèse Bonney, Paris, Médiathèque du Patrimoine
8. Hôtel Mallet-Stevens abitazione, sala pranzo, stato 1929, foto di Thérèse Bonney, Paris, Médiathèque du Patrimoine
- 9.10. Hôtel Mallet-Stevens abitazione, sala pranzo, stato 1929, foto di Thérèse Bonney, Paris, Médiathèque du Patrimoine
11. Tavole di ridisegno dell'edificio a cura dell'autore

### 1.7 Maison de gardien

1. Maison de gardien, stato 1929, in Jean-Pierre Lyonnet, (a cura di) *Robert Mallet Stevens architecte* ed. 15 square de Vergennes, Paris 2005
- 2.3. Maison de gardien, stato 2009, foto a cura dell'autore
4. Tavole di ridisegno dell'edificio a cura dell'autore

### 1.7 Edificio non realizzato

1. Hôtel particulier 11, prospettiva, secondo progetto 1926, Paris, Centre Pompidou, Mnam-Cci
- 2.3. Hôtel particulier 11, planimetrie primo progetto 1926, Paris, Centre Pompidou, Mnam-Cci
4. Hôtel particulier 11, prospetto terzo progetto 1934, Paris, Centre Pompidou, Mnam-Cci
5. Casa Guggenbühl, ridisegno in Jean Louis Cohen, *André Lurcat 1894 -1970 - Autocritica di un Maestro Moderno*, Electa, Documenti di Architettura, Milano 1998
6. Hôtel particulier 11, prospettiva secondo progetto 1926, ridisegno a cura dell'autore
7. Tavole di ridisegno dell'edificio a cura dell'autore

## LO SPAZIO URBANO

La città di domani, in "Comoedia illustré", n°24, 15 settembre 1912

### 2.1.1. Una idea di città

1. Scenografia del film sœur Béatrice in "Comoedia", n°8, janvier 1923
2. Guimarc'h le Rouge in "La gazzette des Sept Arts", 10 mai 1923
- 3.4.5. Auberge, magasin de nouveauté, maison de rapport, 1917, in Robert Mallet-Stevens, *Une cité moderne: dessins*, Massin, Paris 1922, Paris Centre Pompidou, Mnam-Cci

### 2.1.2. Le villas parigine

1. Villa Seurat, stato 2008, foto a cura dell'autore
2. Localizzazioni Ateliers d'artistes nella Parigi inizio anni '20, ridisegno a cura dell'autore ripresa da Jean-Claude Delorme, Anne Marie Dubois, *Ateliers d'artistes a Paris*, Parigramme, Paris 1998

### 2.1.3. La rue Mallet-Stevens

1. Mappa di Parigi, collocazione rue Mallet-Stevens, disegno a cura dell'autore
2. Stralcio planimetria, zona di Auteuil 1923, in Paris Bibliothèque Historique
3. Inserimento rue Mallet-Stevens nell'isolato, disegno a cura dell'autore
4. Schema planimetrico con inserimento di rue Mallet-Stevens e villa La Roche, disegno a cura dell'autore
5. Schemi planimetrici a confronto di villa Seurat, rue Mallet-Stevens, square du Docteur Blanche, disegno a cura dell'autore
6. Ipotesi di griglia urbana, disegno a cura dell'autore
7. Rue Mallet-Stevens, planimetrie ai diversi livelli, disegno a cura dell'autore

### 2.2.1. I temi De Stijl

1. Assonometria della rue Mallet-Stevens, a cura dell'autore
2. Van Doesburg e Van Eesteren, progetto di casa Rosenberg, foto del plastico "L'Architecture vivante", automne e hiver 1925
3. Hôtel Allatini, stato 1925-1928, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture
4. Villa Noailles, stanza dei fiori di Van Doesburg, stato 1924, foto di foto di Thérèse Bonney, Paris, Centre Pompidou, Mnam-Cci
5. La rue Mallet-Stevens, prospettiva, disegno a cura dell'autore
6. Sauvage, Sarazin, tavola esplicativa per un Système de construction, Parigi 1912, Istitut National de la propriété industrielle
7. Henri Sauvage, Edificio per appartamenti in rue Vavin 1912, stato attuale, foto dell'autore

8. J.J.P. Oud, Abitazioni a schiera sul lungomare di Scheveningen, Olanda 1917 in Ed. Taverne, Cor Wagenaar, Martien Devletter, *J.J.P. Oud: poetic functionalist, 1890-1963: the complete works*, Ed. Taverne NAI Publishers, Rotterdam 2001
9. J.J.P. Oud, plastico abitazioni a schiera sul lungomare di Scheveningen, Olanda 1917, schemi piani di profondità, disegno a cura dell'autore
10. Hôtel Mallet-Stevens, Martel, Reifenberg, schemi piani di profondità, disegno a cura dell'autore
11. Hôtel Reifenberg-Allatini, sezione, disegno a cura dell'autore
12. Rue Mallet-Stevens, evidenziazione dei pieni e dei vuoti ai vari livelli, disegno a cura dell'autore
13. Rue Mallet-Stevens Profilo delle sezioni in senso longitudinale e ortogonale
14. J.J.P. Oud, planimetria progetto sul lungomare di Scheveningen, Olanda 1917, rielaborazione grafica a cura dell'autore
15. Van Doesburg, Composizione VIII - La mucca (1918), rielaborazione a cura dell'autore
16. Rue Mallet-Stevens, planimetria, disegno a cura dell'autore
17. Hôtel Reifenberg, pianta della copertura, prospetto frontale e laterale, disegno a cura dell'autore

### 2.2.2. Nuovi punti di vista: lo sguardo del dispositivo cinematografico

1. Una scena durante le riprese del film *La sirène de Tropiques*, 1927, di Mario Nalpas e Henri Étievant in Olivier Cinqualbre (a cura di), *Robert Mallet-Stevens - L'œuvre complète* Edition du Centre Pompidou Paris 2005
2. Una scena del film *Le vertige* 1926, di Marcel L'Herbier, Paris, Archives françaises du film
- 3.4. Ipotesi di fondale favorevole e sfavorevole, disegni di Mallet-Stevens pubblicati in "Comoedia" 8 janvier 1923
5. Una scena del film *L'Inhumaine* 1923, di Marcel L'Herbier, casa della cantante, scenografia di Mallet-Stevens, Paris, Archives françaises du film
6. Una scena del film *L'Inhumaine* 1923, di Marcel L'Herbier, casa dell'ingegnere, scenografia di Mallet-Stevens, Paris, Archives françaises du film
7. Casa dell'ingegnere, *L'Inhumaine* 1923, di Marcel L'Herbier, Paris, Archives françaises du film
8. Van Doesburg, *Plastiques de jardin* 1919, "L'Architecture vivante", automne e hiver 1925
9. Hôtel Reifenberg, stato 1929, in *Robert Mallet-Stevens (a cura di) Dix années de réalisation en architecture et décoration*, Ch. Massin & Cie, Paris 1930, Bibliothèque Forney
10. Hôtel Allatini, stato 1929, in *Robert Mallet-Stevens (a cura di) Dix années de réalisation en architecture et décoration*, Ch. Massin & Cie, Paris 1930, Bibliothèque Forney rielaborata a cura dell'autore
11. Hôtel Allatini e hôtel Reifenberg, stato 1929, in *Robert Mallet-Stevens (a cura di) Dix années de réalisation en architecture et décoration*, Ch. Massin & Cie, Paris 1930, Bibliothèque Forney rielaborata a cura dell'autore
12. Prospetti dei due fronti strada di rue Mallet-Stevens, ridisegno a cura dell'autore

## LO SPAZIO DOMESTICO

J.Martel di fronte all' Hôtel Martel, stato 1927, in Jean-Pierre Lyonnet, (a cura di) *Robert Mallet Stevens architecte* ed. 15 square de Vergennes, Paris 2005

### 3.1.1 La residenza borghese

1. Villa Noailles, la piscina, stato 1928, foto di Thérèse Bonney, Paris, Musée des arts décoratifs in Olivier Cinqualbre (a cura di), *Robert Mallet-Stevens - L'œuvre complète* Edition du Centre Pompidou Paris 2005, p.107
2. Villa Noailles, sezione trasversale, 1924, Ibid., p.104
3. Villa Noailles, assonometria, in Cécile Briolle, Agnès Fuzibet, Gerard Monnier, *Le chantier et l'extension du projet - mai 1924-janvier 1926*,
4. Château de Paul Poiret, planimetria e sezione, in *L'Architecture vivante*, printemps-été, 1927
5. Château de Paul Poiret, versione per Elvire Popesco 1938, prospetto, Paris, Centre

Pompidou, Mnam-Cci

### 3.1.2 I riferimenti intertestuali della modernità

1. Hôtel Mallet-Stevens, soggiorno, stato 1929, in "Domus" n°6, giugno 1929

### 3.2.1 La geometria strutturale / l'indifferenza alla tettonica

1. Hôtel Allatini e Dreyfus, stato 1927, Montréal Collection Centre Canadien d'Architecture
2. Hôtel Martel, cantiere 14luglio 1926, Paris Centre Pompidou Mnam-Cci
3. Hôtel Martel, cantiere 21 luglio 1926, Paris Centre Pompidou Mnam-Cci
4. Hôtel Martel, cantiere 4 settembre 1926, Paris Centre Pompidou Mnam-Cci
5. Gabriel Guévrékian, Villa in cemento armato 1923, in Elisabeth Vitou, Dominique Deshoulières, Hubert Jeanneau, *Gabriel Guévrékian, 1900-1970: une autre architecture moderne*, Connivences, Paris 1987
6. Gabriel Guévrékian, villa Heim assonometria, 1927 in Ibid. p.41
7. Gabriel Guévrékian, villa Heim sezione assonometrica, 1927, in Ibid. p.41
8. Hôtel Martel: analisi sul quadrato, in rosso sono evidenziate le forme quadrate, in blu le forme rettangolari, disegno a cura dell'autore
9. Hôtel Martel analisi degli allineamenti: disegno a cura dell'autore
10. Hôtel Reifenberg, analisi delle strutture, disegno a cura dell'autore
11. Hôtel Allatini, analisi delle strutture, disegno a cura dell'autore
12. Josef Hoffmann, Palazzo Stoclet, in Eduard F. Sekler, *Josef Hoffmann 1870-1956*, Electa, Milano 1991
13. Hôtel Mallet-Stevens-Martel, prospetto, disegno a cura dell'autore
14. Adolf Loos, casa Strasser (1919), in Beatriz Colomina, *The split wall: Domestic Voyerism*, In Beatriz Colomina *Sexuality & Space*, Princeton Architectural Press, New York 1992
15. Le Corbusier, Pierre Jeanneret "cinque punti di una nuova architettura" Stuttgart 1927 in, *Fünf Punkte zu einer neuen Architektur, zwei Wohnhäuser*, pp. 5-7
16. Robert Mallet-Stevens, *Pavillon des reinsegnements et du tourisme*, 1925 in Paris, Musée des arts décoratifs
17. Le Corbusier, villa La Roche, foto cantiere 1922, in Bruno Reichlin, *Le Corbusier vs De Stijl*, In Yve-Alain Boi & Bruno Reichlin (a cura di), *De Stijl et l'architecture en France*, Mardaga, Liège-Bruxelles 1985,
- 18.19. Hôtel Martel sezioni a cura dell'autore
20. Hôtel Martel, ipotesi strutturale, disegno a cura dell'autore
21. Hôtel Martel, stato 1927, in Jean Pierre a cura di Lyonnet *Robert Mallet Stevens architecte* ed. 15 Square de Vergennes, Paris 2005,
22. Hôtel Martel, planimetrie a cura dell'autore
23. Hôtel Martel, sovrapposizione strutturale, a cura dell'autore
24. Hôtel Martel, finestra ad angolo, stato 2009, foto a cura dell'autore
- 25.26. Le Corbusier, Villa Stein (1927), assonometria e pianta, in Bruno Reichlin, *Le Corbusier vs De Stijl*, In a cura di, Yve-Alain Boi & Bruno Reichlin *De Stijl et l'architecture en France*, Mardaga, Liège-Bruxelles 1985
27. Hôtel Reifenberg, pianta piano terra, disegno a cura dell'autore
28. Hôtel Reifenberg, stato 1927, coll. J.-L. Cohen
29. Hôtel Allatini, stato 1927, foto di Marc Vaux, Paris, Centre Pompidou, Mnam-Cci
30. Hôtel Allatini, analisi degli allineamenti, disegno a cura dell'autore
31. Hôtel Dreyfus, considerazioni strutturali, disegno a cura dell'autore

### 3.2.2 La ricerca plastica

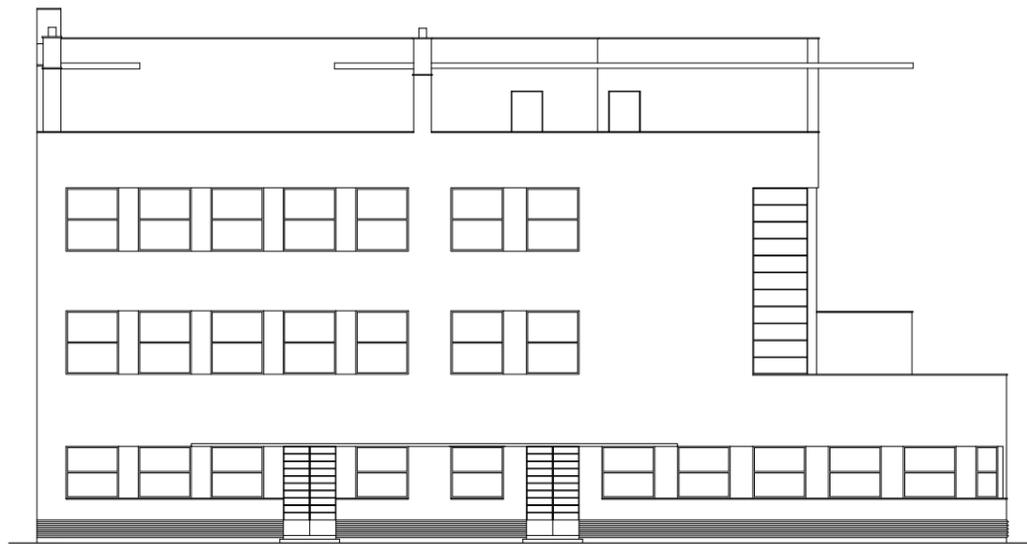
1. Hôtel Martel, stato 1927, Montréal, Colletion Centre Canadien d'Architecture
2. Bibliothèque (1923), Paris Musée des arts décoratifs
3. Ecole des Beaux-Arts (1923), Paris Musée des arts décoratifs
4. Robert Mallet-Stevens, progetto di maison a Marly, hall, 1923, pubblicato in "Le Bulletin de la

vie artistique", n°11, juin 1923

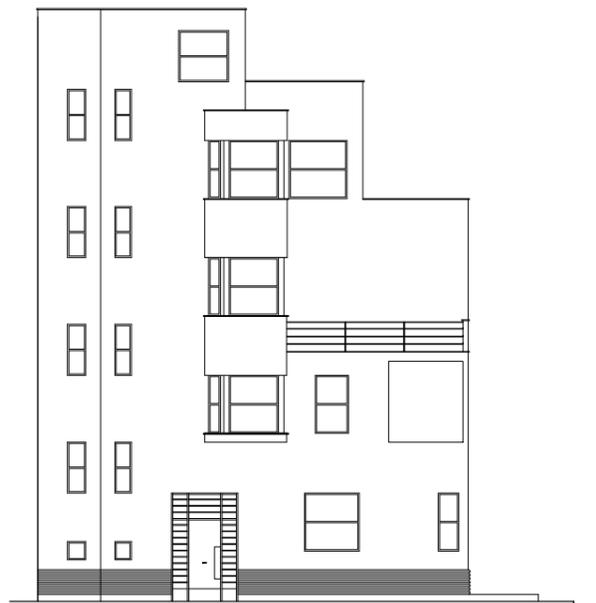
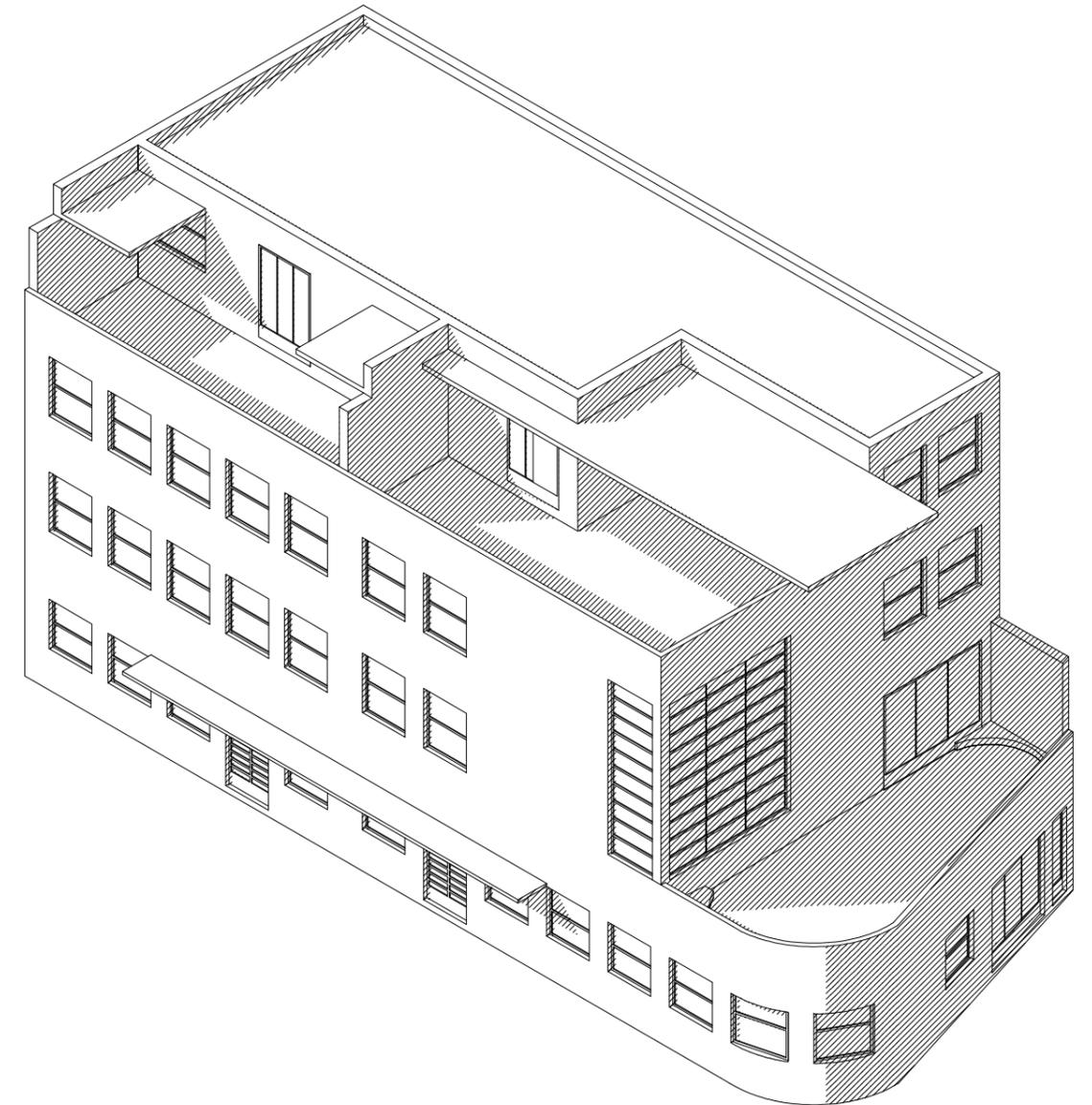
5. Robert Mallet-Stevens, progetto di maison a Marly, 1923, pubblicato in "Le Bulletin de la vie artistique", n°11, juin 1923
6. Robert Mallet-Stevens, progetto di villa (1923), Paris Musée des arts décoratifs
7. Robert Mallet-Stevens, progetto di villa (1923), Paris Musée des arts décoratifs
8. Robert Mallet-Stevens, progetto di villa (1924), Paris Musée des arts décoratifs
9. Robert Mallet-Stevens, progetto di villa (1924), Paris Musée des arts décoratifs
10. Hôtel Mallet-Stevens-Martel-Reifenberg, evidenziazione degli elementi vetrati, disegno a cura dell'autore
11. Theo van Doesburg e Cornelis van Eesteren, casa Rosenberg, planimetria, 1923, in Giovanni Fanelli, *De Stijl*, Laterza, 5° ed., Bari 2006
12. J. J. Pieter Oud, villa Allegonda (1916/1917- 1928), Ed. Taverne, Cor Wagenaar, Martien Devletter, *J.J.P. Oud: poetic functionalist, 1890-1963: the complete works*, Ed. Taverne NAI Publishers, Rotterdam 2001
13. Robert Mallet-Stevens, villa Noailles (1923-1928), in Cécile Briolle, Agnès Fuzibet, Gerard Monnier, *Le chantier et l'extension du projet - mai 1924-janvier 1926*
14. J. J. Pieter Oud, progetto fabbrica Pumerend (1919-1920), in Ed. Taverne, Cor Wagenaar, Martien Devletter, *J.J.P. Oud: poetic functionalist, 1890-1963: the complete works*, Ed. Taverne NAI Publishers, Rotterdam 2001
15. Robert Mallet-Stevens, scenografia del film *L'inhumaine*, porta della casa dell'ingegnere, 1923
- 16.17. J. J. Pieter Oud, studio per una casa ad angolo, in Ed. Taverne, Cor Wagenaar, Martien Devletter, *J.J.P. Oud: poetic functionalist, 1890-1963: the complete works*, Ed. Taverne NAI Publishers, Rotterdam 2001
18. Robert Mallet-Stevens, hôtel Martel planimetria, disegno a cura dell'autore
19. J. J. Pieter Oud, progetto villa Allegonda (1916/1917- 1928), Ed. Taverne, Cor Wagenaar, Martien Devletter, *J.J.P. Oud: poetic functionalist, 1890-1963: the complete works*, Ed. Taverne NAI Publishers, Rotterdam 2001
20. Villa Allegonda e hôtel Martel, disegno a cura dell'autore
21. Hôtel Martel, aperture verso l'esterno, disegno a cura dell'autore
22. Rue Mallet-Stevens, planimetria d'insieme, disegno a cura dell'autore

### 3.2.3 La messa in scena dell'architettura

1. Villa Noailles, scena del film, *Les mystères du château de Dé* (1929) di Man Ray, fotogramma del film, Paris Centre Pompidou, Mnam Cci
2. Adolf Loos, casa Muller (1929), disegno assonometrico, in Beatriz Colomina, *The split wall: Domestic Voyerism*, In Beatriz Colomina (a cura di), *Sexuality & Space*, Princeton Architectural Press, New York 1992
- 3.4. Adolf Loos, casa Muller (1929), Ibid.
- 5.6. Villa Noailles, scena del film, *Les mystères du château de Dé* (1929) di Man Ray, fotogramma del film, Paris Centre Pompidou, Mnam Cci
7. Hôtel Mallet-Stevens, soggiorno, stato 1928, foto di Thérèse Bonney, Paris, Paris Médiathèque du Patrimoine
8. Scena del film, *Le Vertige* (1926) di Marcel L'Herbier, fotogramma del film, Paris Centre Pompidou, Mnam Cci
9. Robert Mallet-Stevens, appartamento di Tamara De Lempicka (1928), foto di Thérèse Bonney, Paris Médiathèque du Patrimoine
10. Hôtel Martel, disegno a cura dell'autore
11. Hôtel Martel, prospettiva a cura dell'autore
12. Hôtel Martel, disegno su immagine a cura dell'autore
13. Hôtel Mallet-Stevens, disegno su immagine a cura dell'autore
14. Hôtel Mallet-Stevens, disegno a cura dell'autore
15. Hôtel Mallet-Stevens, disegno su immagine a cura dell'autore
- 16.17.18.19 Hôtel Mallet-Stevens, scorci visivi, stato 1928, foto di Thérèse Bonney, Paris, Médiathèque du Patrimoine



PROSPETTO LATO STRADA



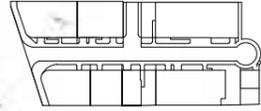
PROSPETTO LATO SINISTRO



PROSPETTO LATO DESTRO

# Hôtel non realizzato

1926-1934



## PIANO TERRA

- 1 ingresso
- 2 cucina
- 3 lavanderia
- 4 ripostiglio
- 5 bagno
- 6 wc
- 7 camera
- 8 garage
- 9 atelier
- 10 guardaroba
- 11 vestibolo
- 12 edificio per appartamenti



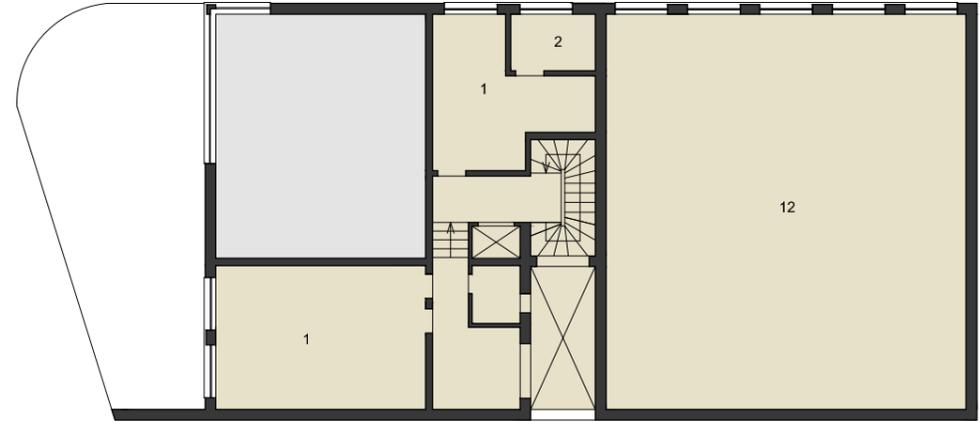
PIANO TERRA

## PIANO PRIMO

- 1 sala da pranzo
- 2 hall
- 3 studio
- 4 servizio
- 12 edificio per appartamenti



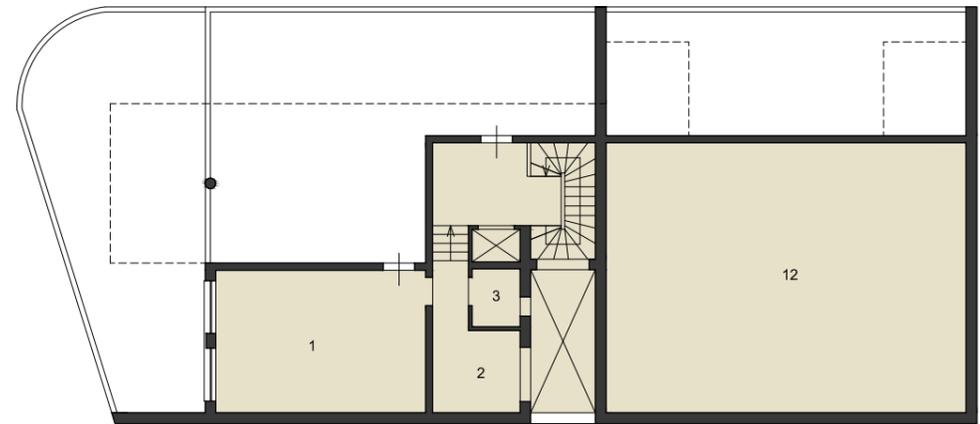
PIANO PRIMO



PIANO SECONDO

## PIANO SECONDO

- 1 camera
- 2 bagno
- 12 edificio per appartamenti

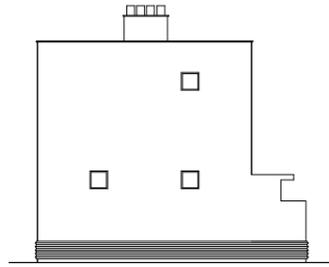


PIANO TERZO

## PIANO TERZO

- 1 camera
- 2 bagno
- 3 wc
- 12 edificio per appartamenti

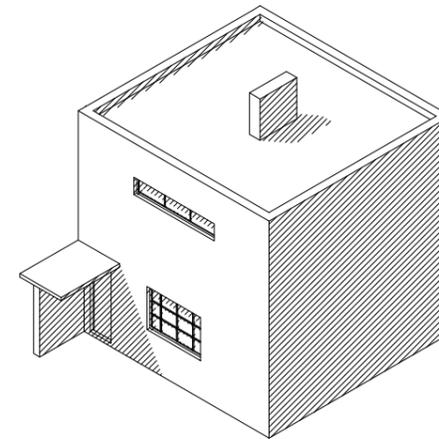
0 1m 2,5m 5m



PROSPETTO LATO SINISTRO

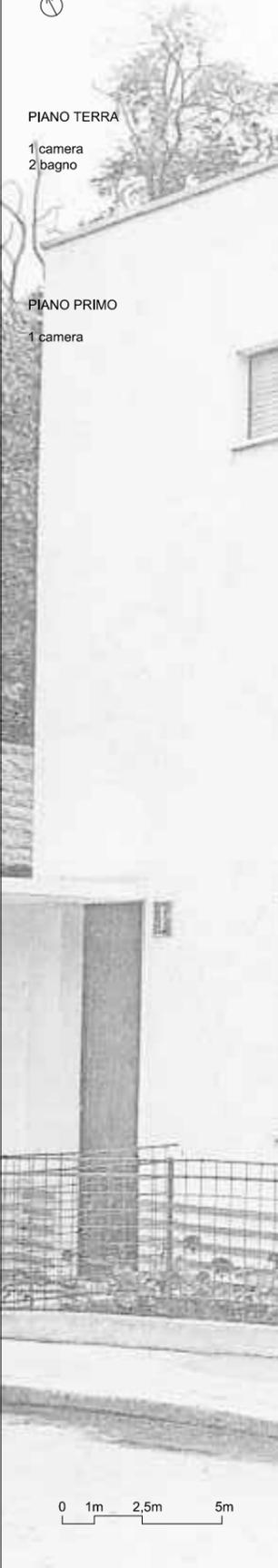
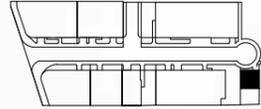


SEZIONE A-A



# Maison de gardien

1929-1930



PIANO TERRA

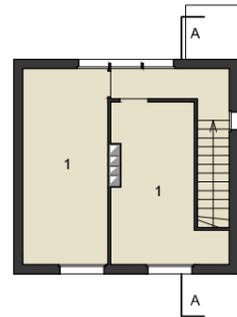
1 camera  
2 bagno

PIANO PRIMO

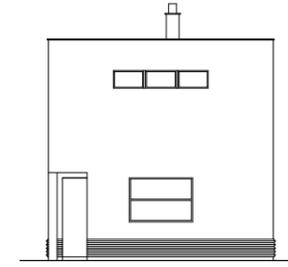
1 camera



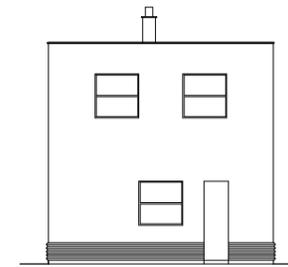
PIANO TERRA



PIANO PRIMO

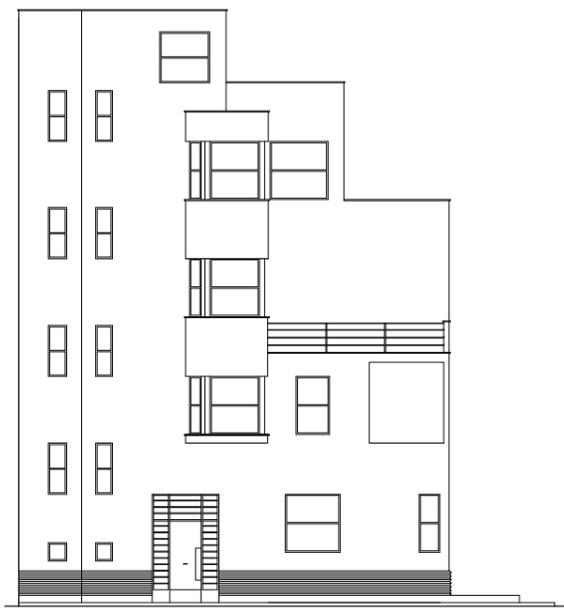


PROSPETTO LATO STRADA

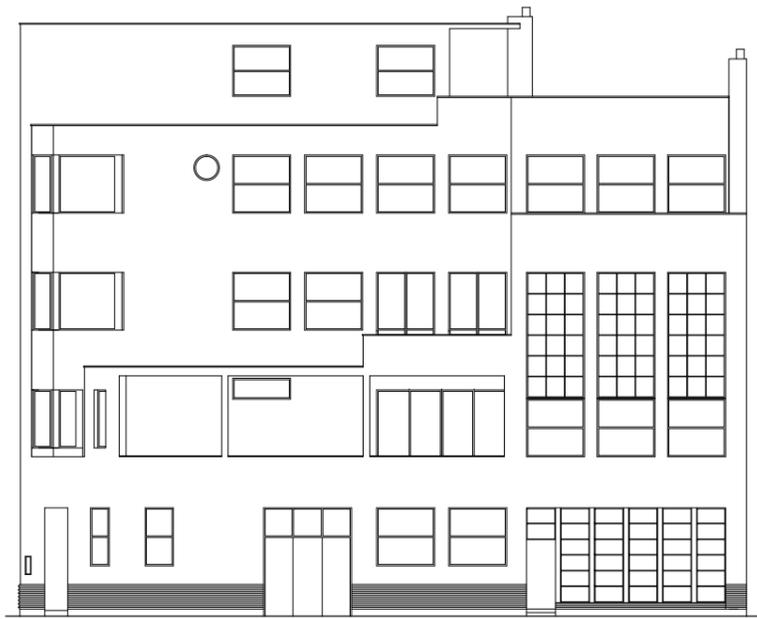


PROSPETTO LATO RETROSTANTE

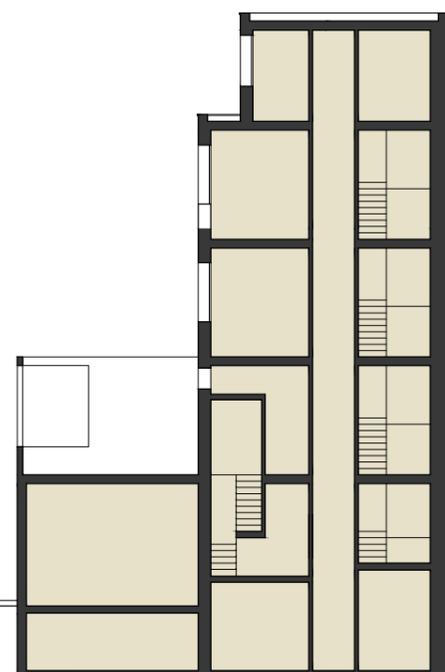
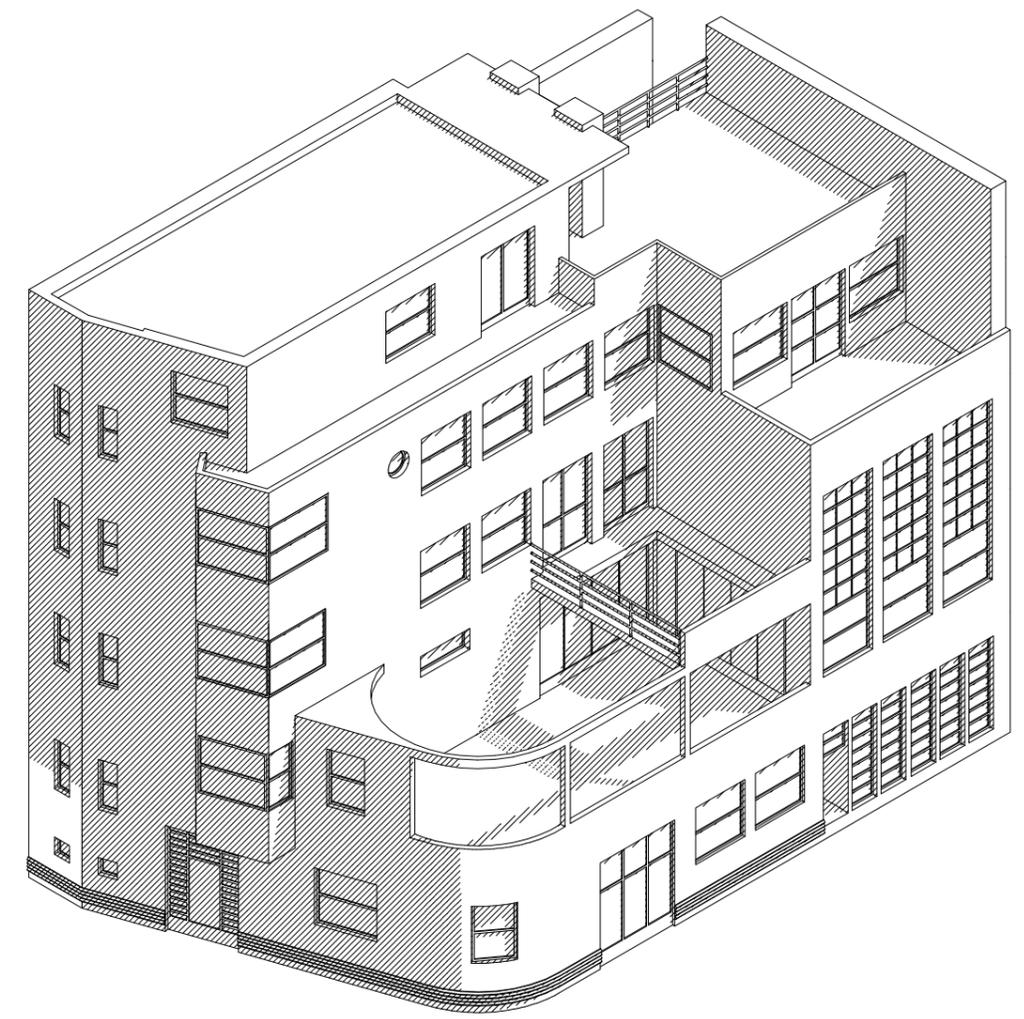
0 1m 2,5m 5m



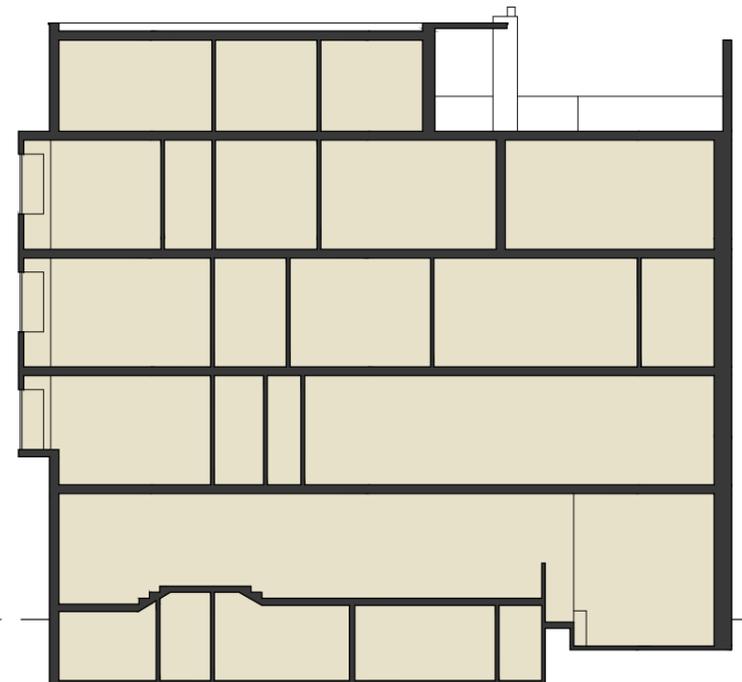
PROSPETTO LATO SINISTRO



PROSPETTO LATO STRADA



SEZIONE B-B

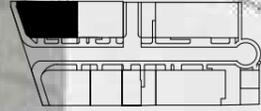


SEZIONE A-A

# Hôtel

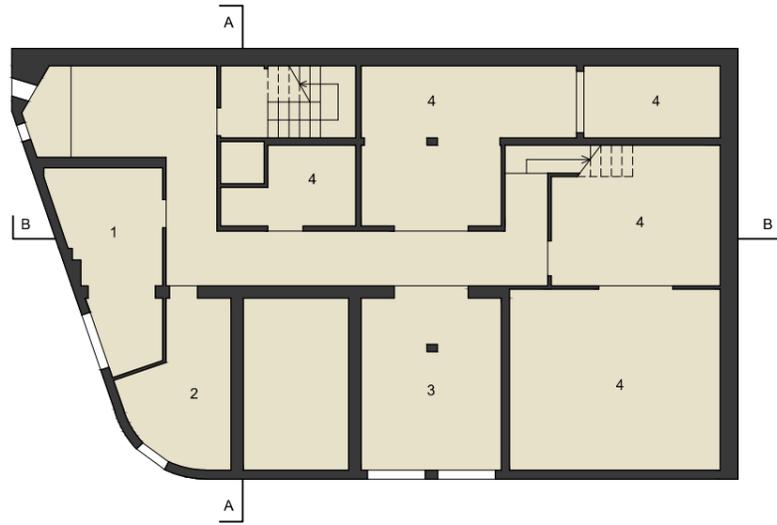
## Mallet-Stevens

1927



### PIANO INTERRATO

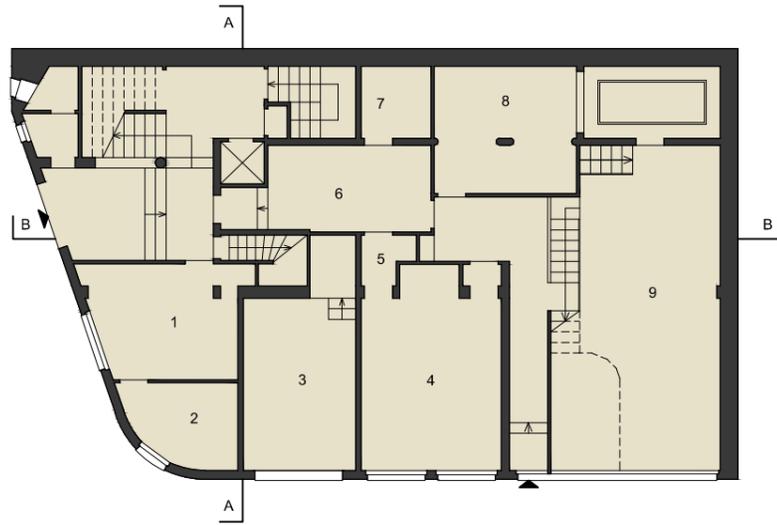
- 1 cantina
- 2 lavanderia
- 3 legnaia
- 4 deposito



PIANO INTERRATO

### PIANO TERRA

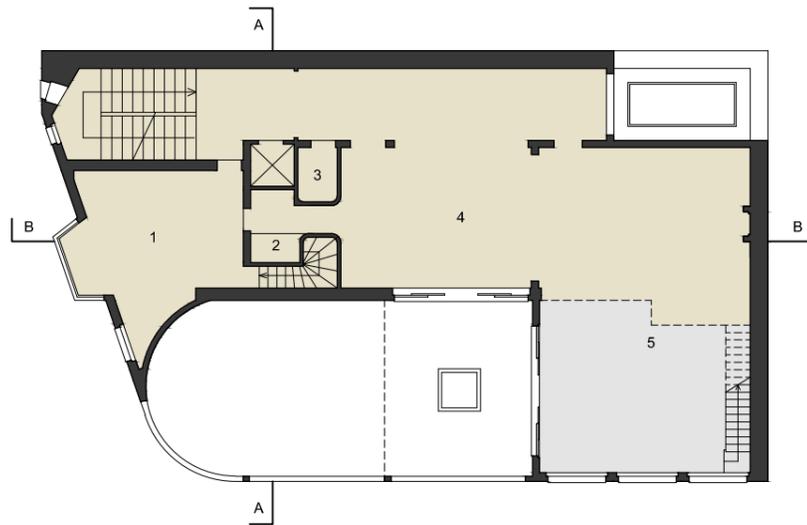
- 1 atelier
- 2 camera
- 3 garage
- 4 ufficio
- 5 lavanderia
- 6 disimpegno
- 7 ripostiglio
- 8 sala d'attesa
- 9 studio di architettura



PIANO TERRA

### PIANO PRIMO

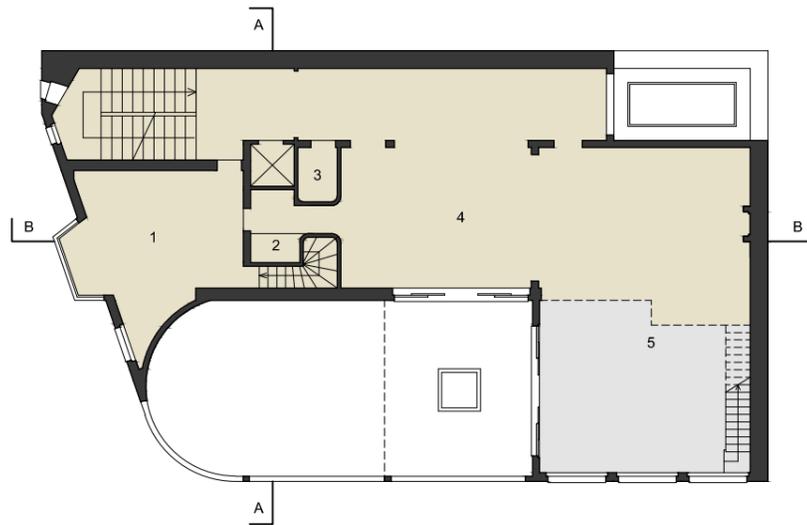
- 1 cucina
- 2 disimpegno
- 3 wc
- 4 pranzo
- 5 soggiorno



PIANO PRIMO

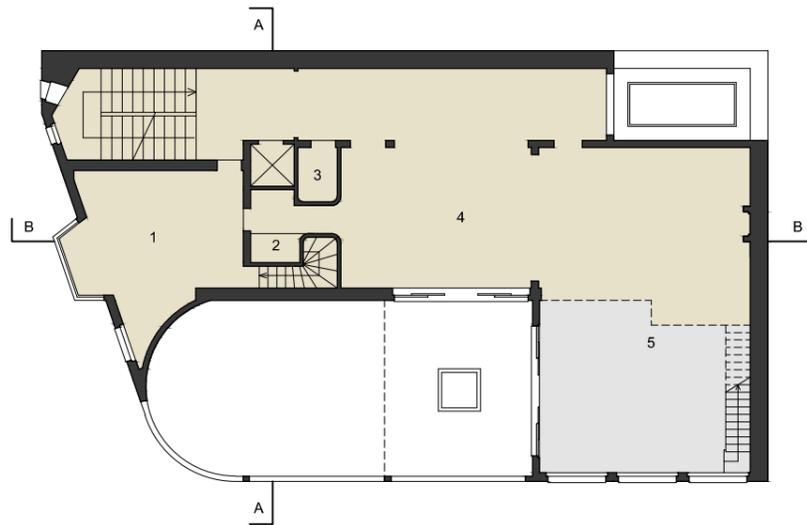
### PIANO SECONDO

- 1 studio
- 2 bagno
- 3 camera signorina
- 4 camera
- 5 wc



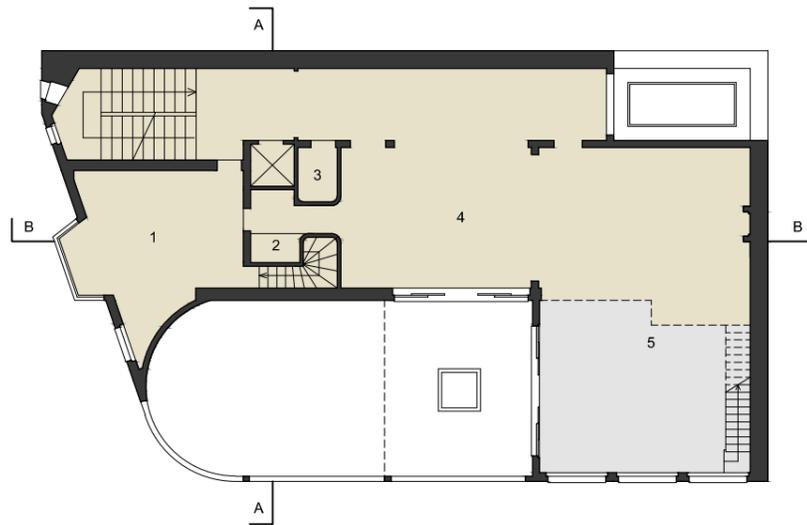
### PIANO TERZO

- 1 camera
- 2 bagno
- 3 soggiorno

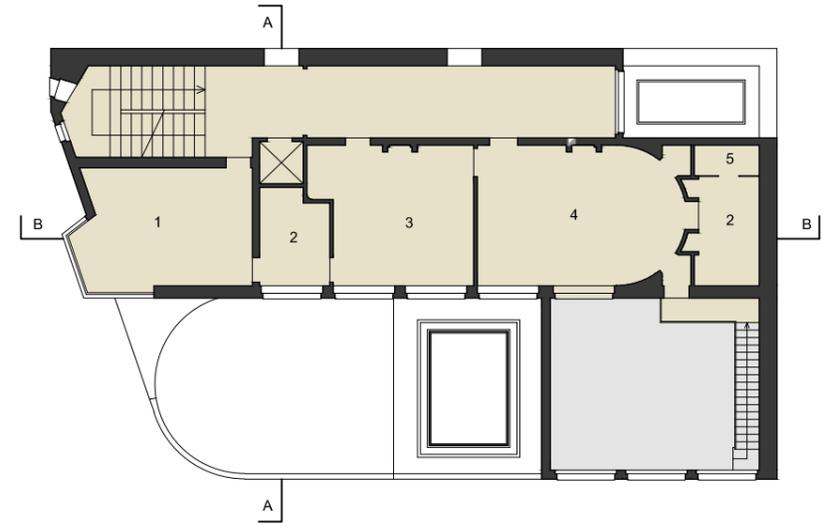


### PIANO QUARTO

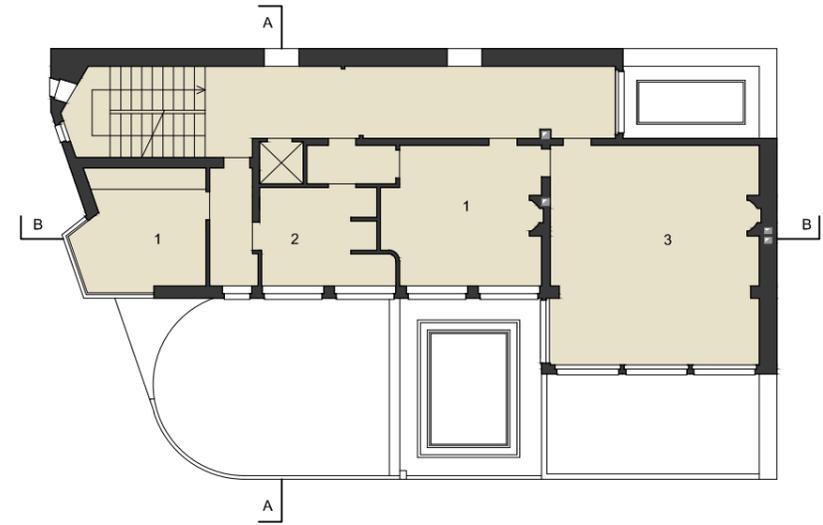
- 1 camera domestici
- 2 wc



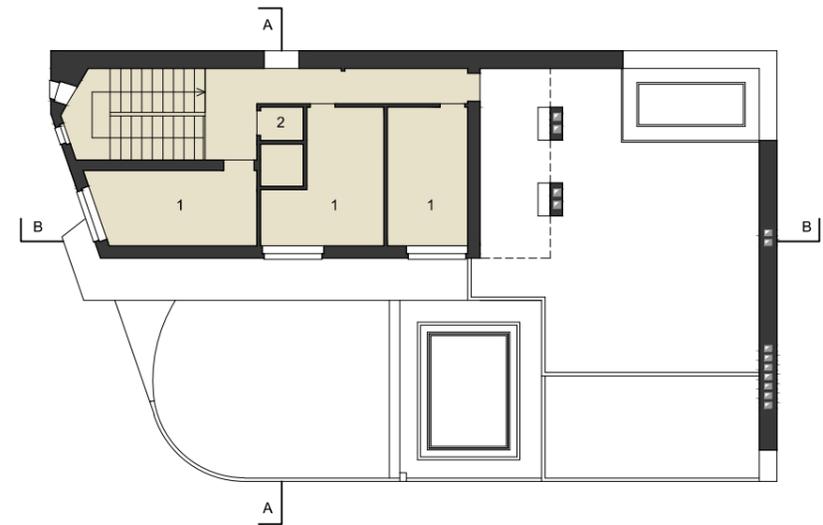
PIANO PRIMO



PIANO SECONDO

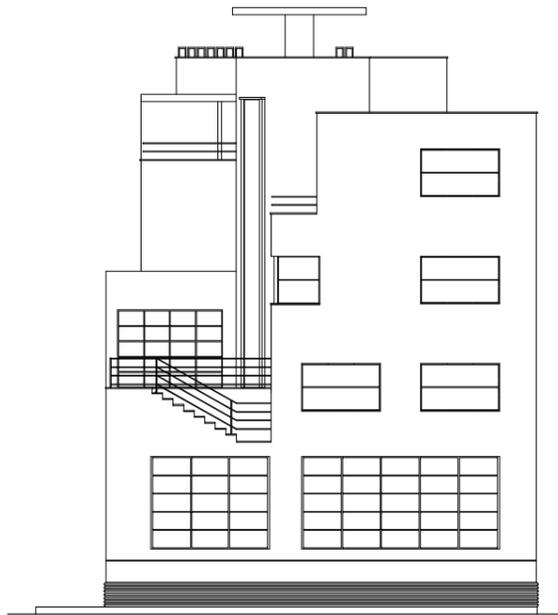


PIANO TERZO

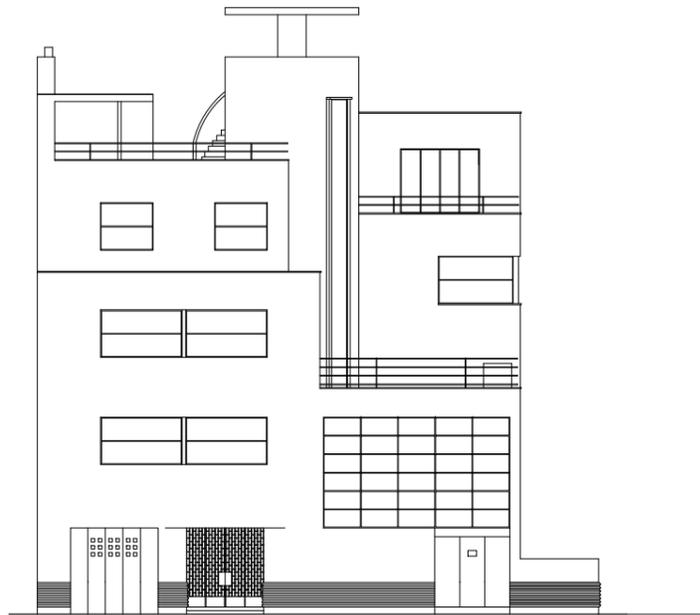


PIANO QUARTO

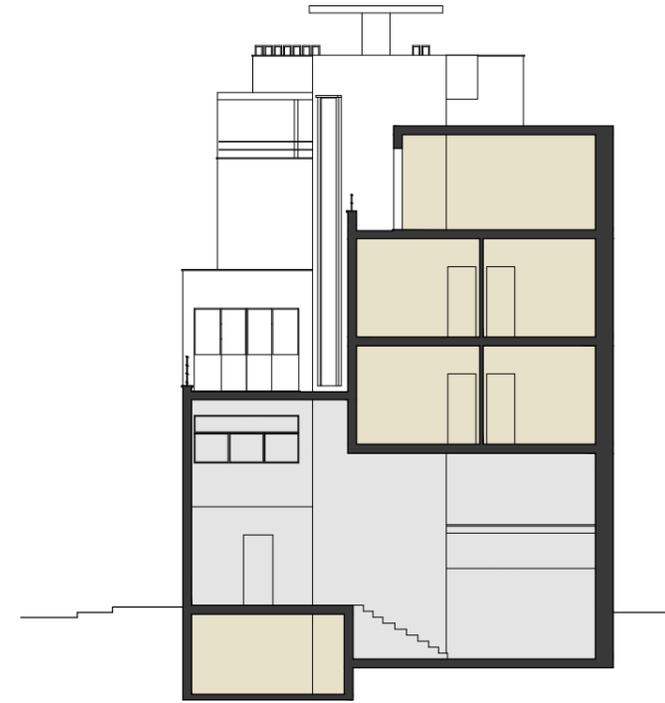
0 1m 2,5m 5m



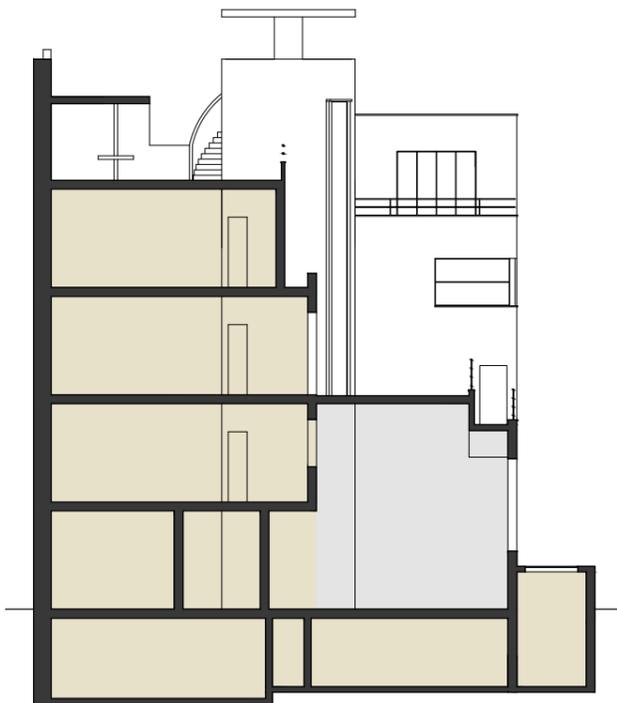
PROSPETTO LATO DESTRO



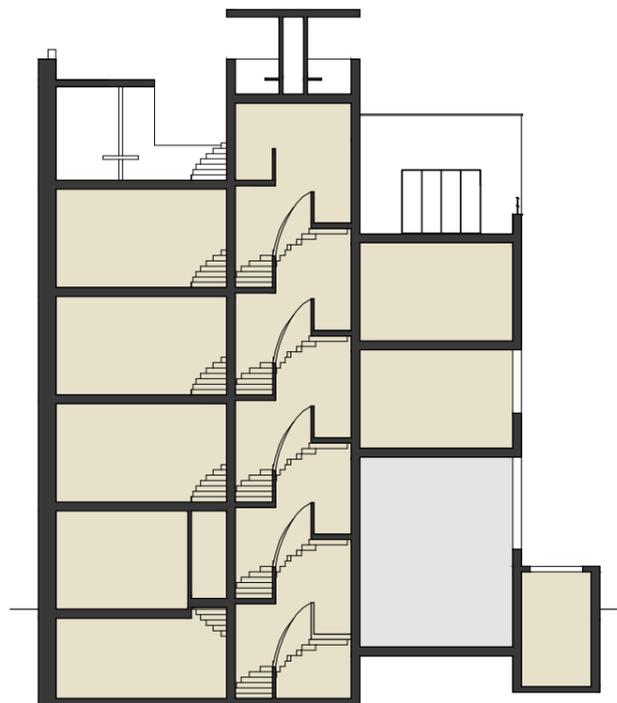
PROSPETTO LATO STRADA



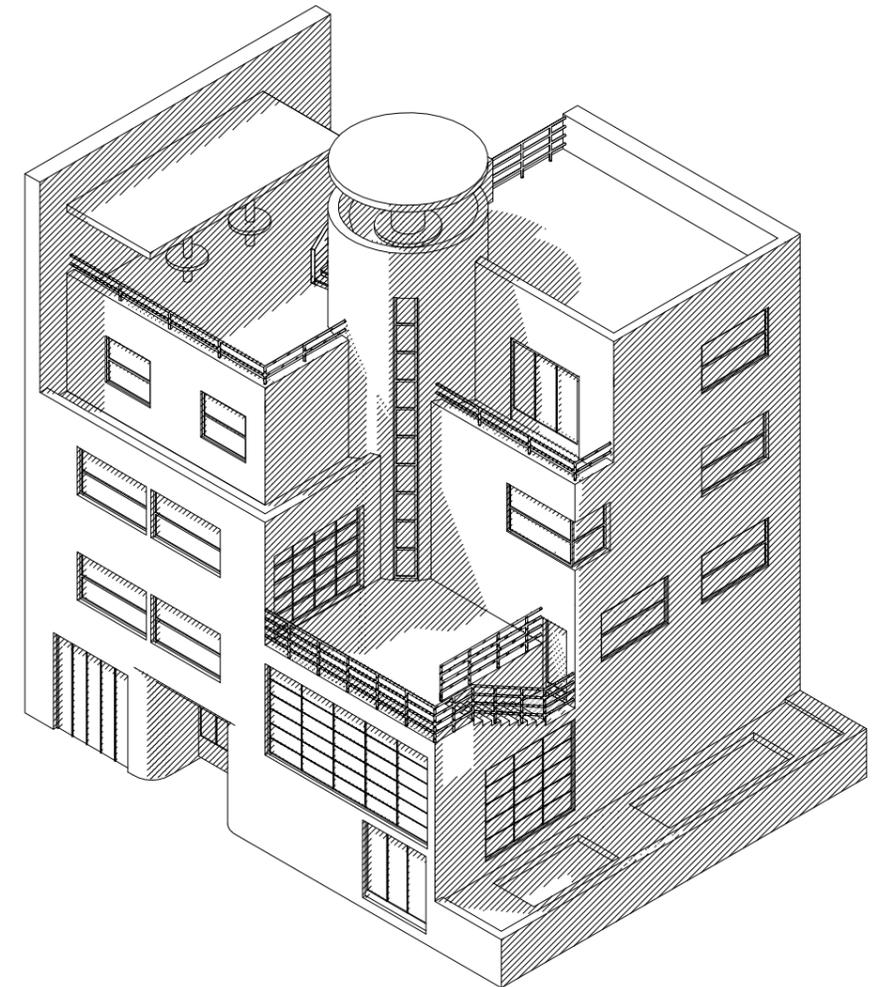
SEZIONE C-C



SEZIONE A-A

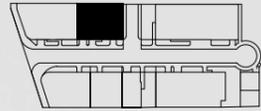


SEZIONE B-B



# Hôtel Martel

1926-1927



## PIANO INTERRATO

- 1 atelier
- 2 cantina

## PIANO TERRA

- 1 hall
- 2 atelier superiore
- 3 atelier inferiore
- 4 garage

## PIANO PRIMO

- 1 doppio volume atelier superiore
- 2 soggiorno
- 3 cucina
- 4 camera
- 5 bagno

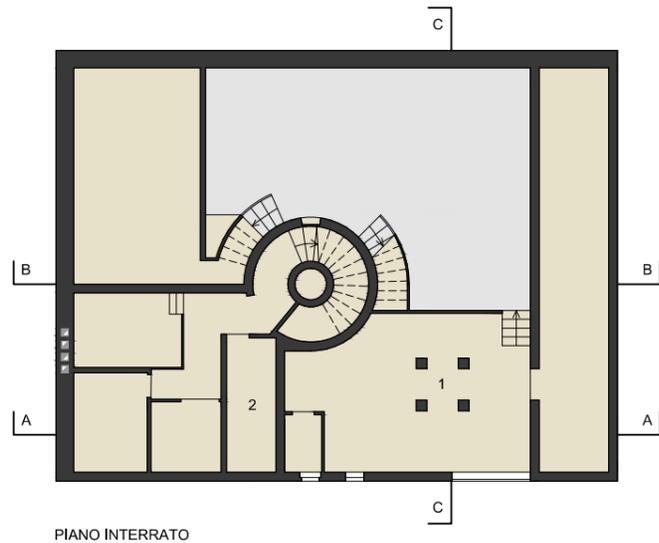
## PIANO SECONDO

- 1 soggiorno
- 2 cucina
- 3 camera
- 4 bagno

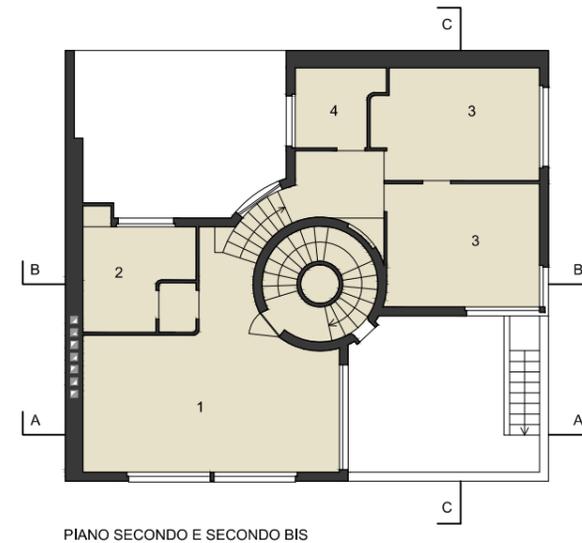
## PIANO TERZO

- 1 soggiorno
- 2 cucina
- 3 camera
- 4 bagno

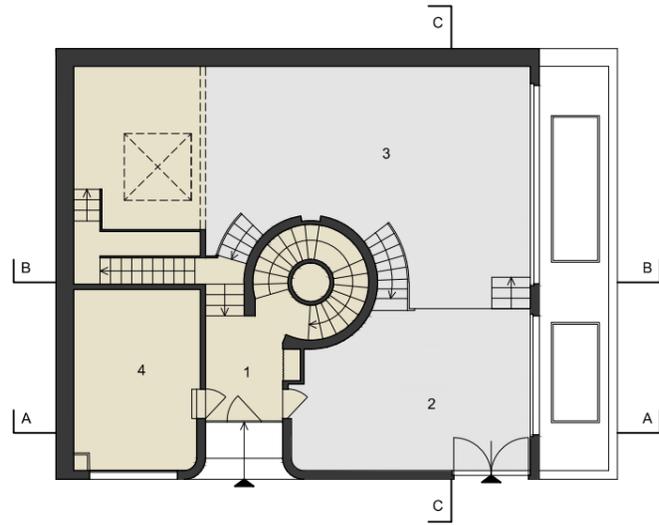
0 1m 2,5m 5m



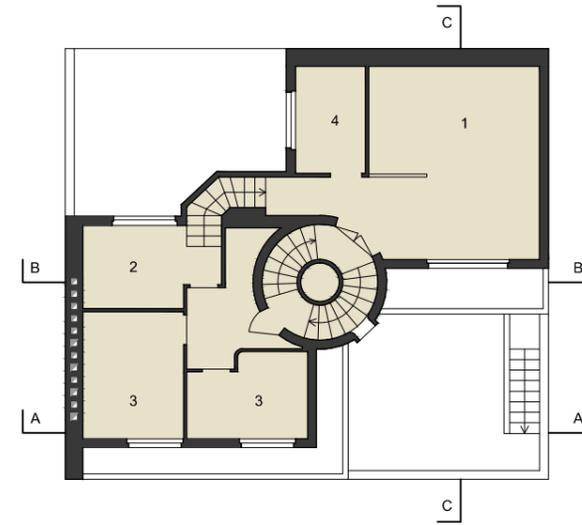
PIANO INTERRATO



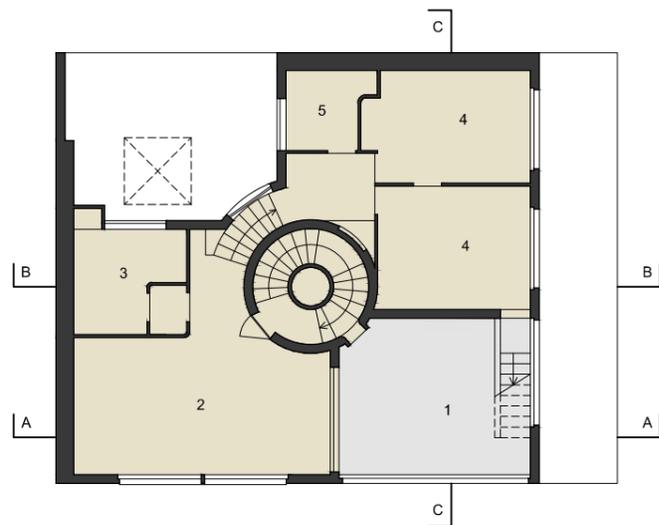
PIANO SECONDO E SECONDO BIS



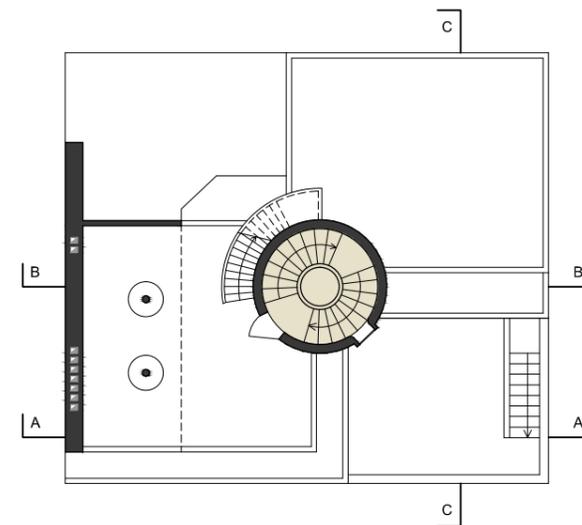
PIANO TERRA



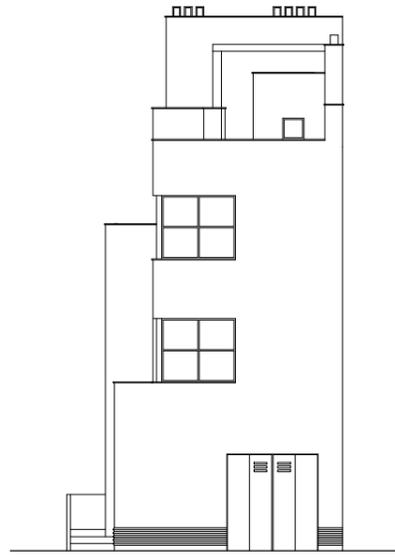
PIANO TERZO



PIANO PRIMO E PRIMO BIS



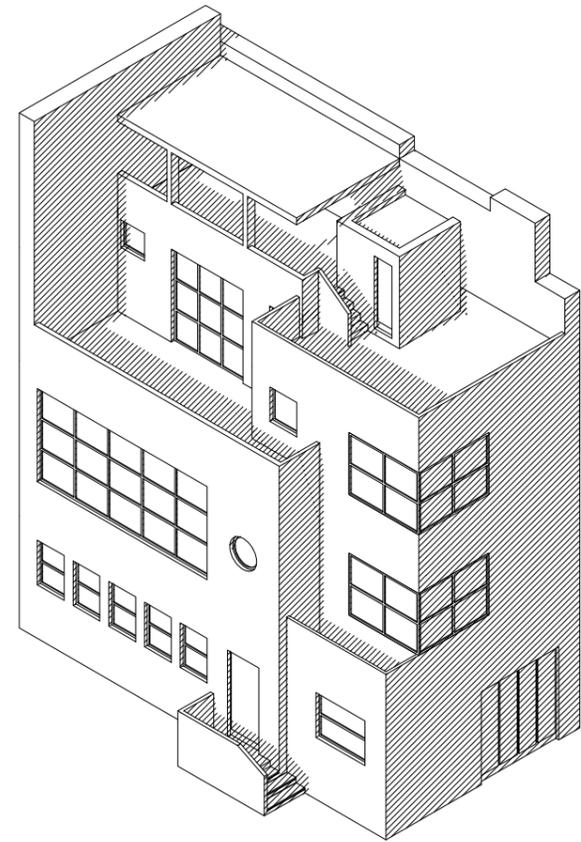
PIANO COPERTURA



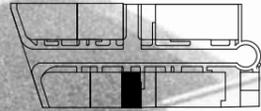
PROSPETTO LATO STRADA



PROSPETTO LATO SINISTRA



# Hôtel Dreyfus 1925-1927



## PIANO TERRA

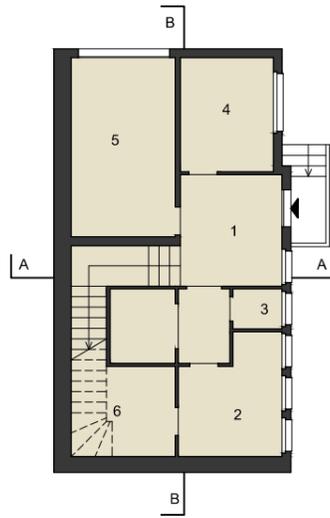
- 1 ingresso
- 2 cucina
- 3 wc
- 4 camera domestici
- 5 garage
- 6 caldaia

## PIANO PRIMO

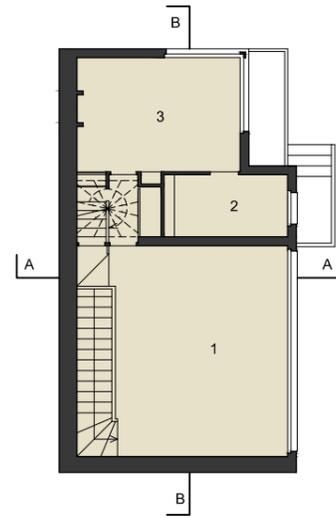
- 1 hall
- 2 bagno
- 3 camera

## PIANO SECONDO

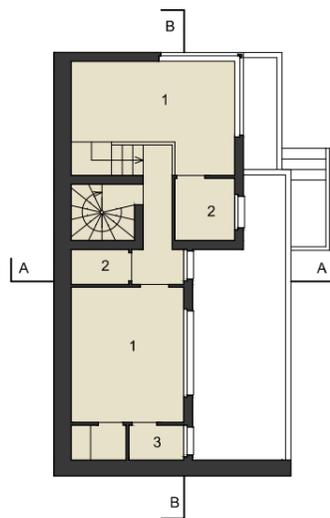
- 1 camera
- 2 bagno
- 3 lavanderia



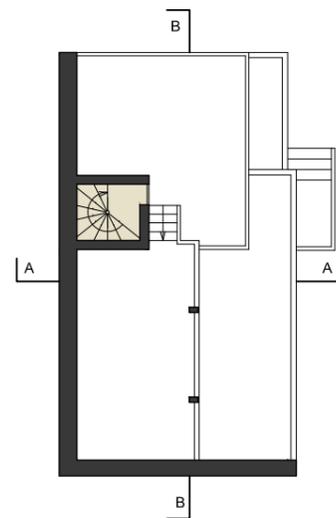
PIANO TERRA



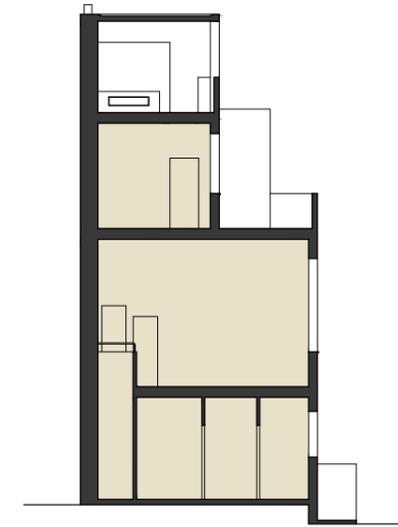
PIANO PRIMO



PIANO SECONDO



PIANO COPERTURA

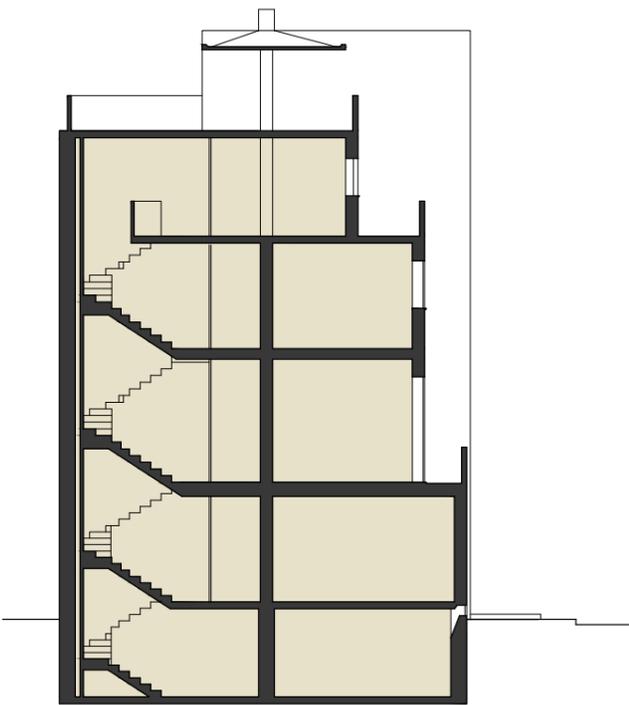
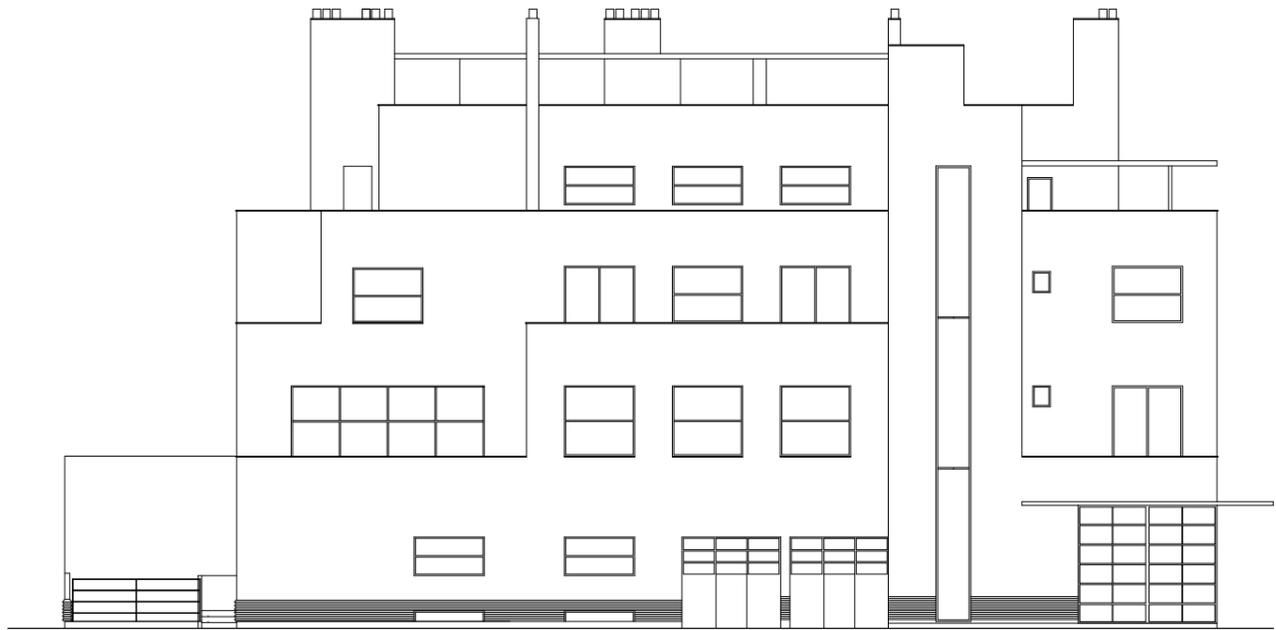


SEZIONE A-A



SEZIONE B-B

0 1m 2,5m 5m



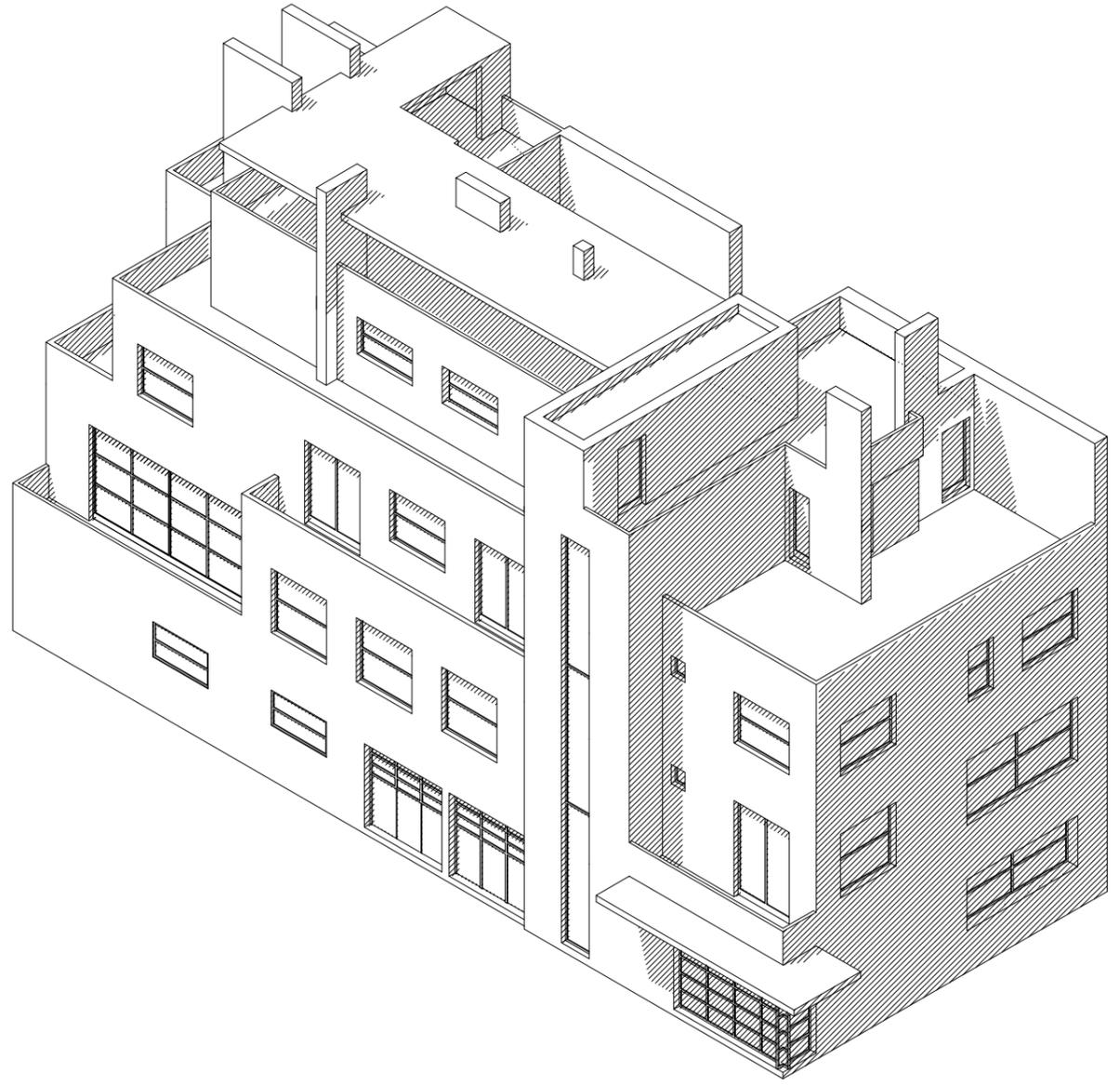
PROSPETTO LATO STRADA



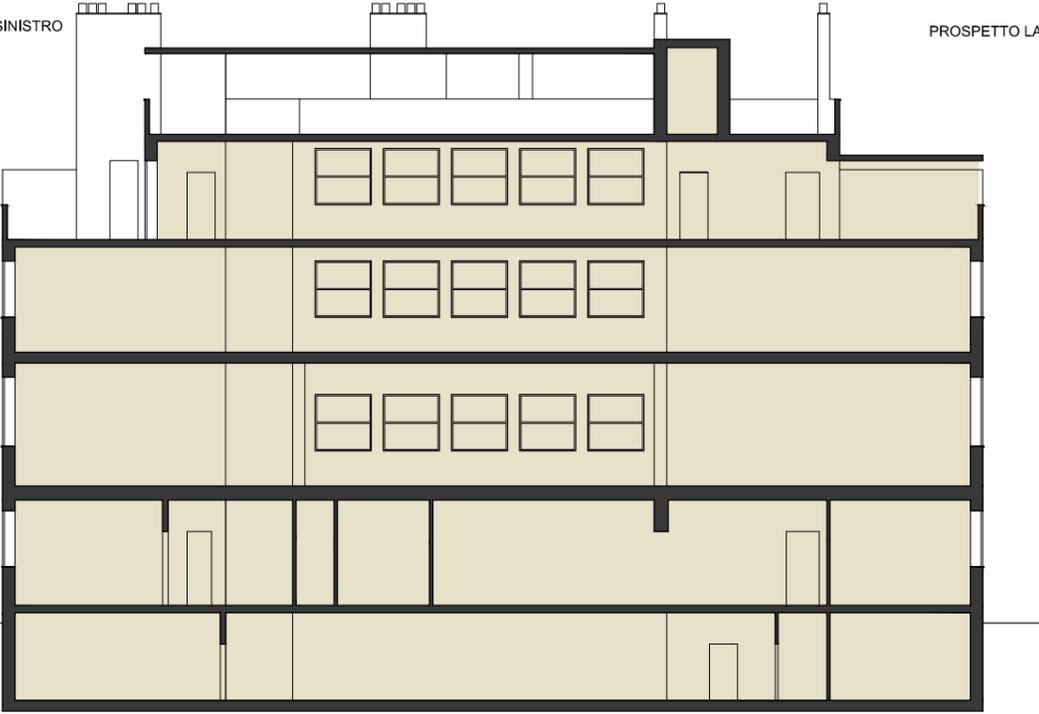
SEZIONE B-B

PROSPETTO LATO SINISTRO

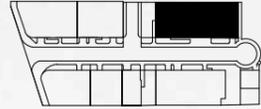
PROSPETTO LATO DESTRO



SEZIONE A-A

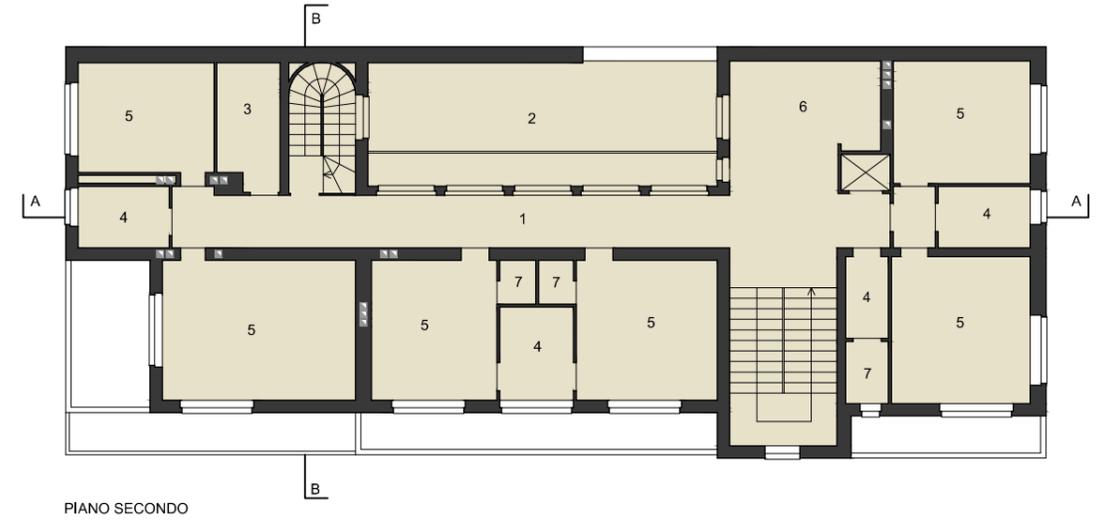
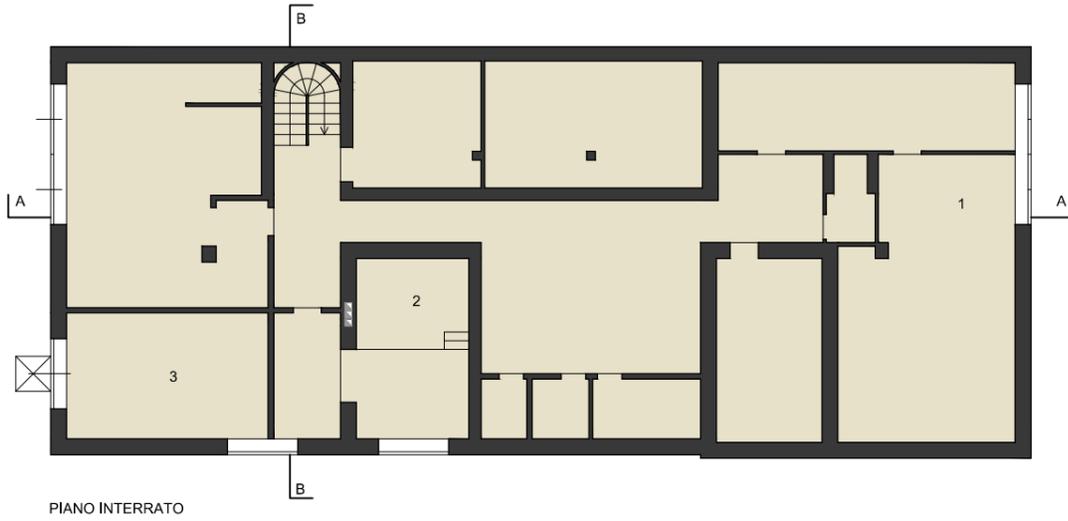


# Hôtel Reifenberg 1925-1927



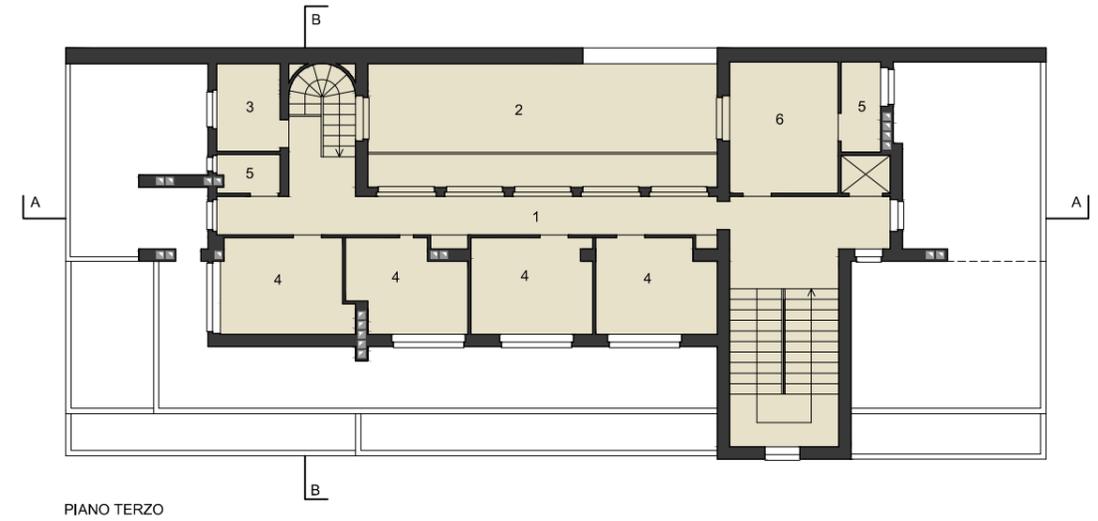
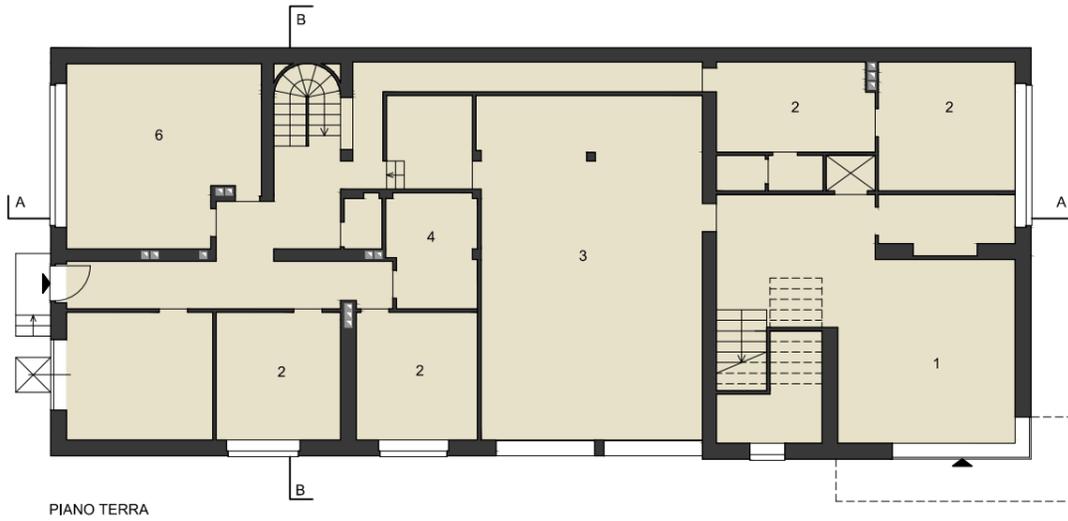
## PIANO INTERRATO

- 1 cantina
- 2 centrale termica
- 3 carbonaia



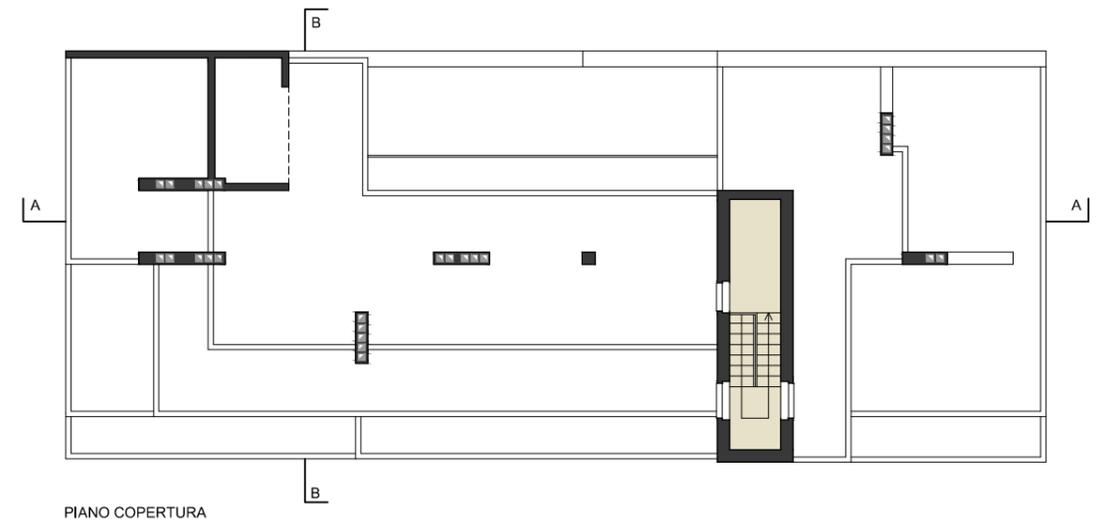
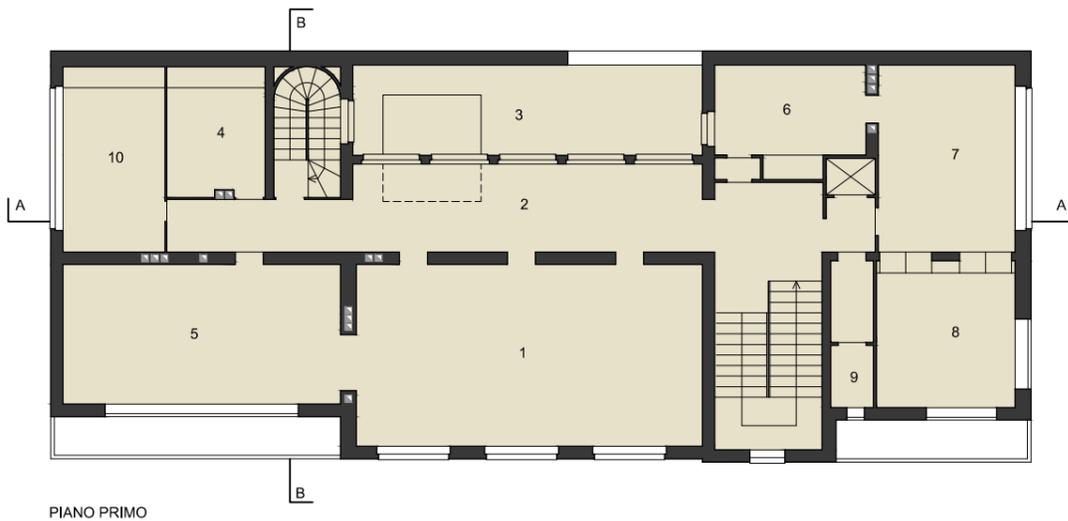
## PIANO TERRA

- 1 ingresso
- 2 camera
- 3 garage
- 4 bagno
- 6 cucina



## PIANO PRIMO

- 1 salone biblioteca
- 2 galleria
- 3 corte
- 4 ufficio
- 5 sala da pranzo
- 6 bagno
- 7 camera della signora
- 8 spogliatoio
- 9 wc
- 10 stanza di servizio



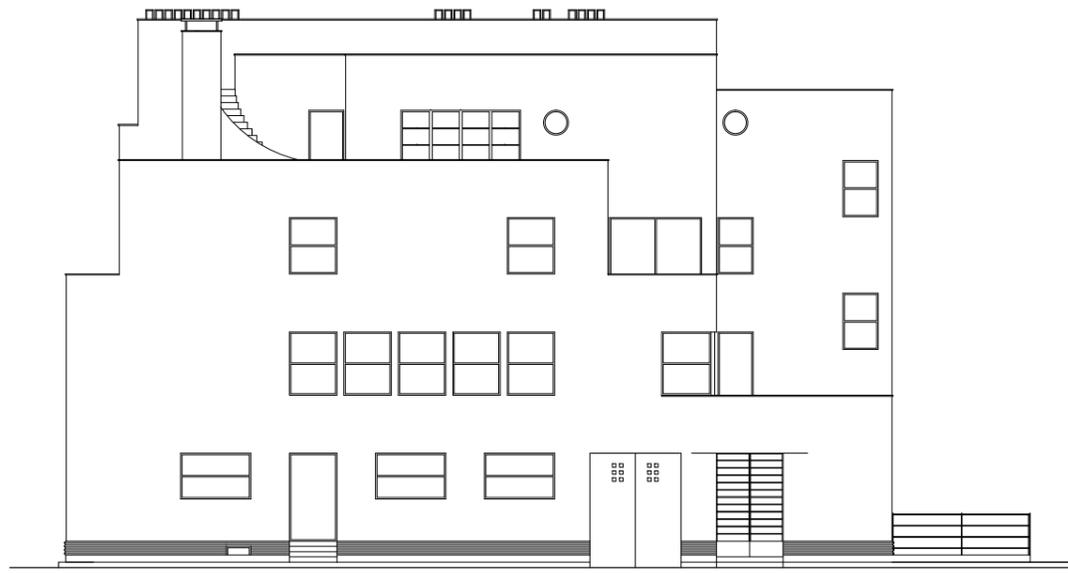
## PIANO SECONDO

- 1 galleria
- 2 corte
- 3 ufficio
- 4 bagno
- 5 camera
- 6 salone
- 7 wc

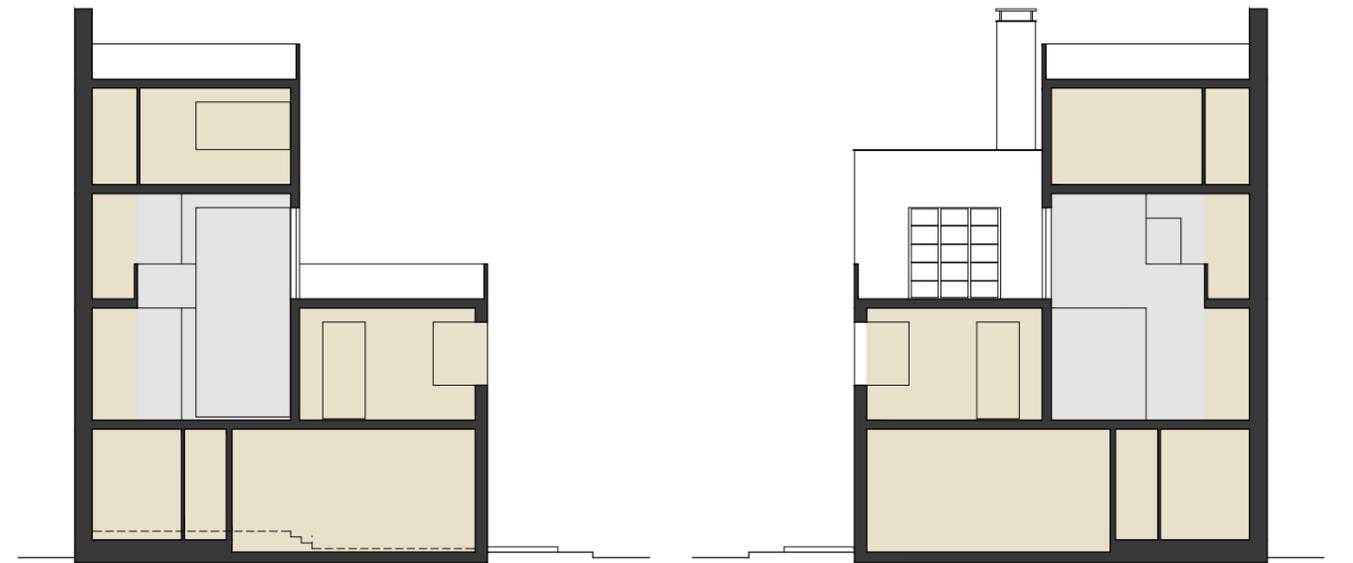
## PIANO TERZO

- 1 galleria
- 2 corte
- 3 bagno
- 4 camera
- 5 wc
- 6 stanza di servizio

0 1m 2,5m 5m



PROSPETTO LATO STRADA



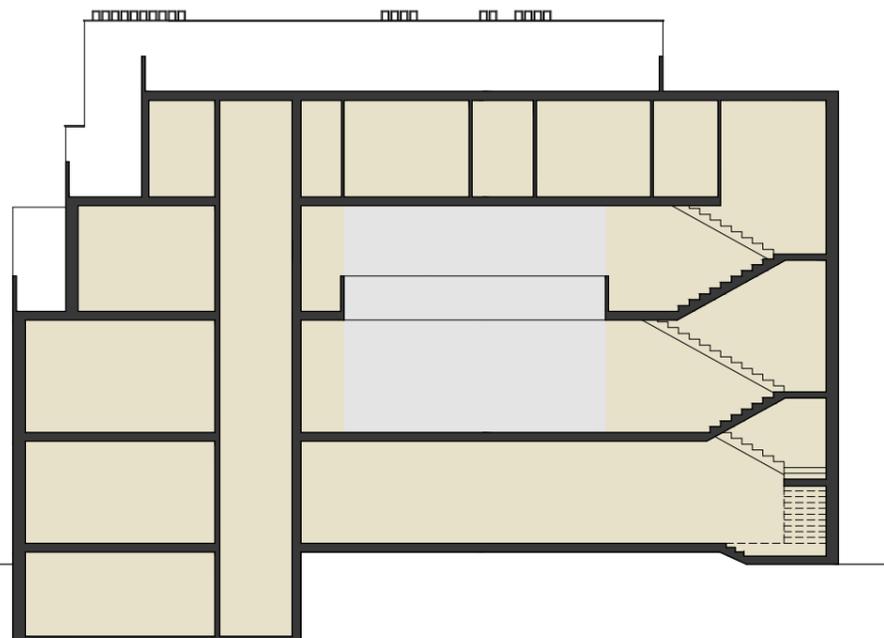
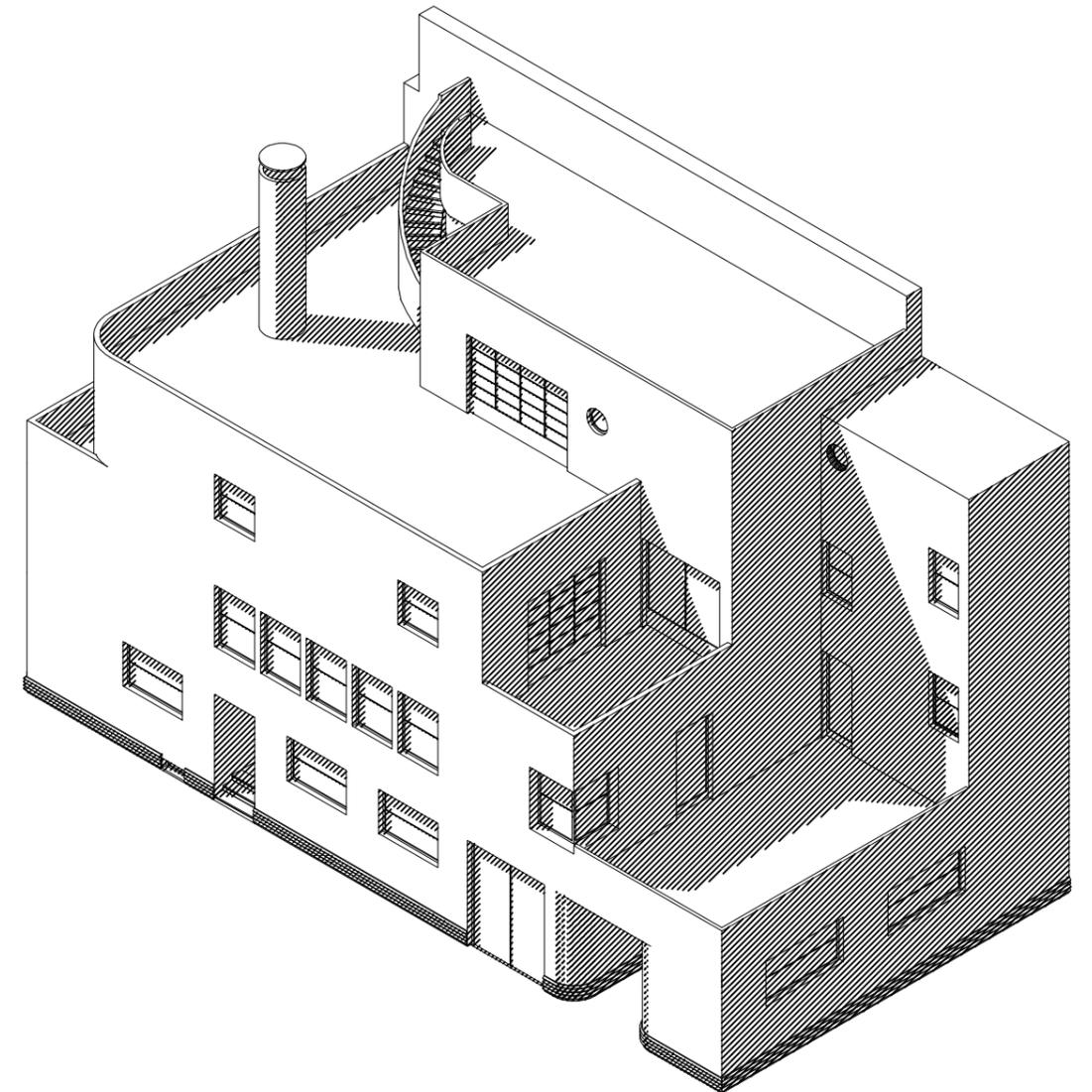
SEZIONE B-B

SEZIONE C-C

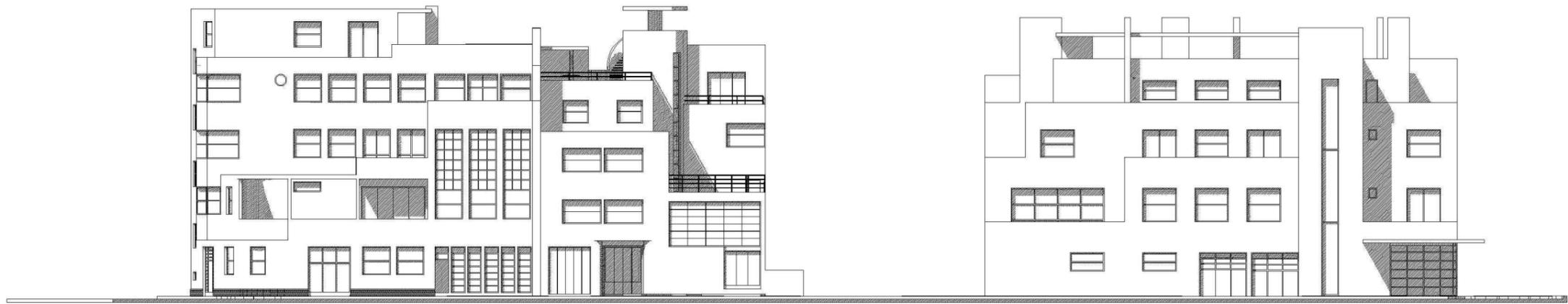


PROSPETTO LATO SINISTRO

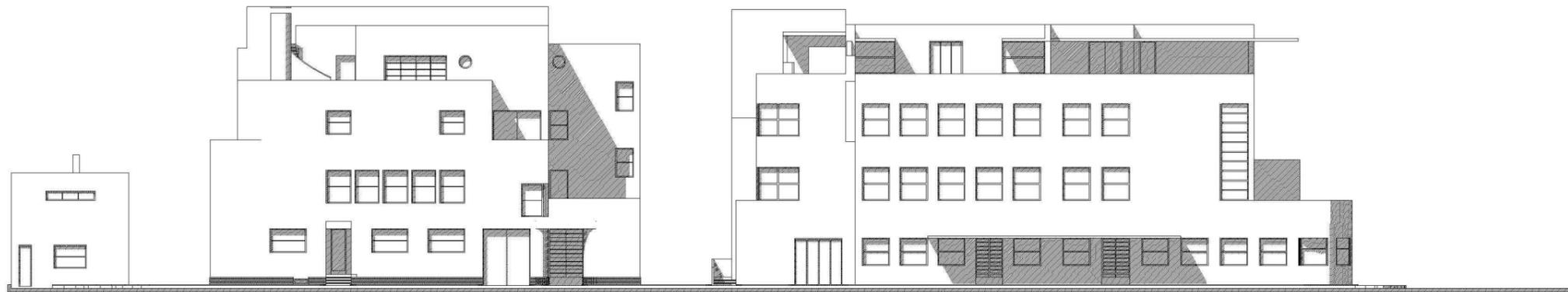
PROSPETTO LATO DESTRO



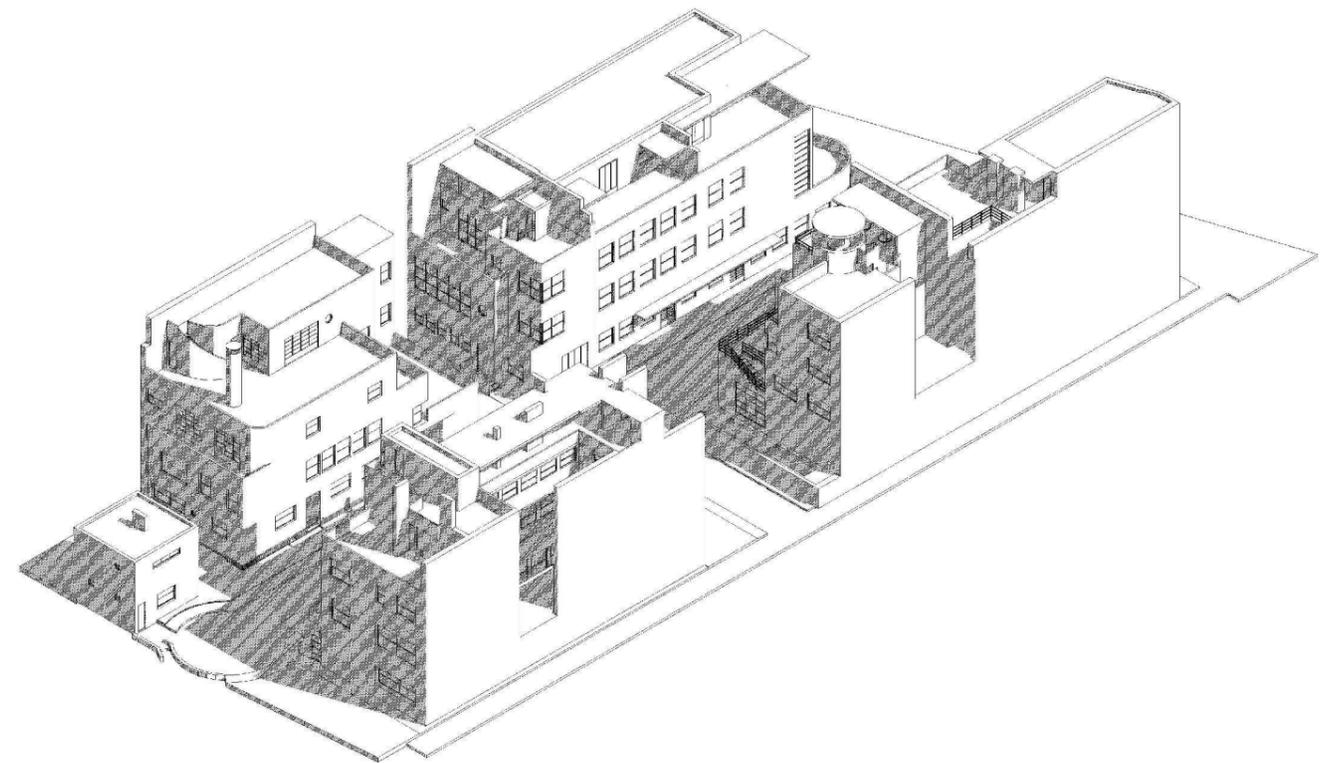
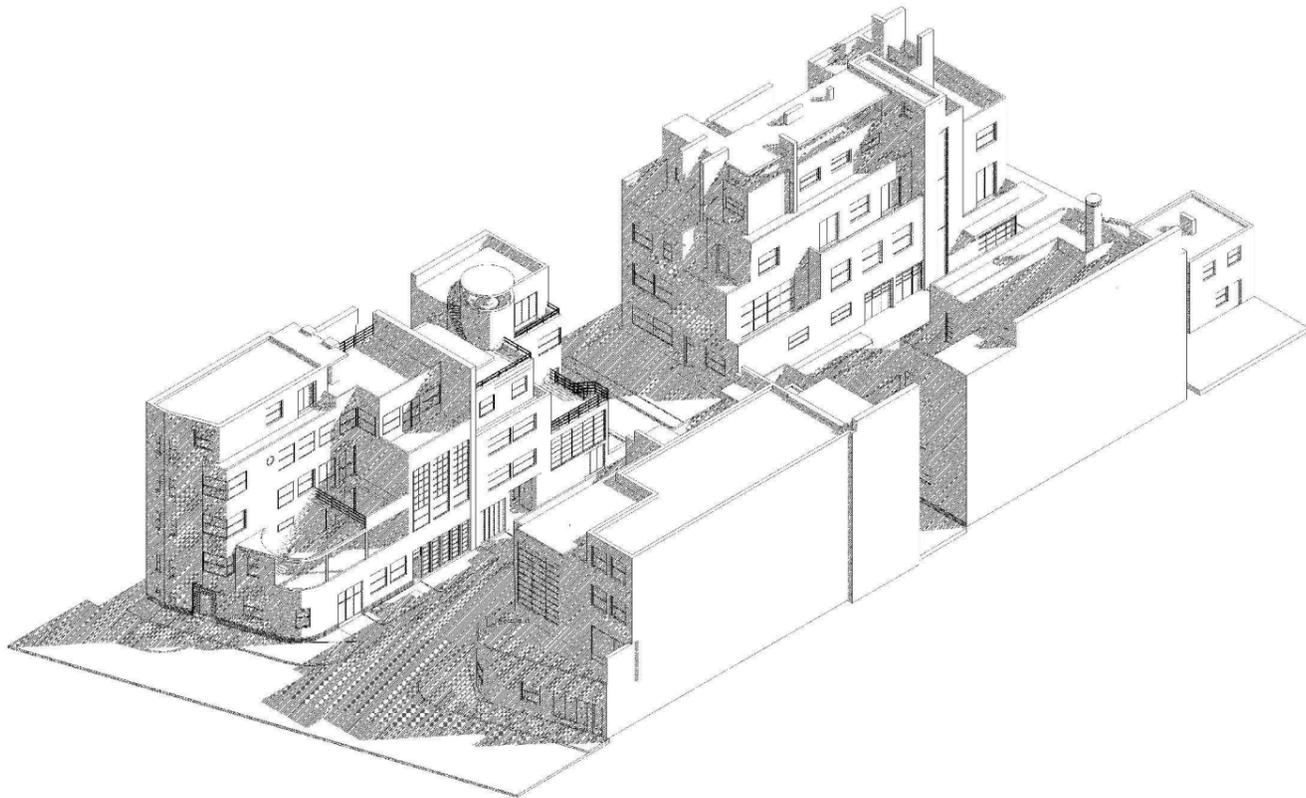
SEZIONE A-A



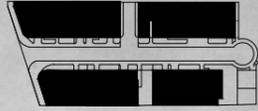
PROSPETTO NORD-EST



PROSPETTO SUD-OVEST



Rue Mallet-Stevens  
1925-1930



9,12  
Hôtel Mallet-Stevens  
1927

10  
Hôtel Martel  
1926-1927

4,6  
Hôtel Reifenberg  
1925-1927

1  
Maison de gardien  
1929-1930

3,6  
Hôtel Allatini  
1925-1927

7  
Hôtel Dreyfus  
1925-1927

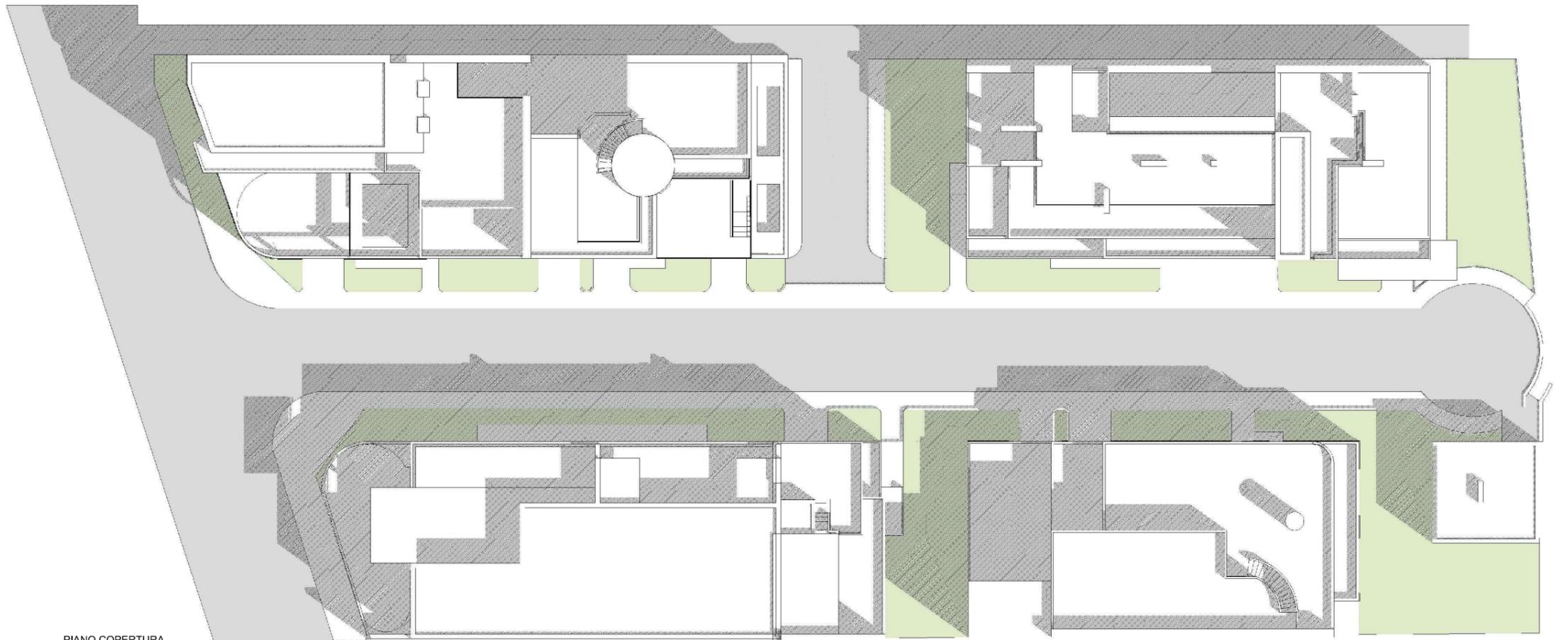
9,11  
Hôtel non realizzato  
1926-1934



0 3m 7,5m 15m

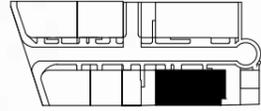


PIANO TERRA



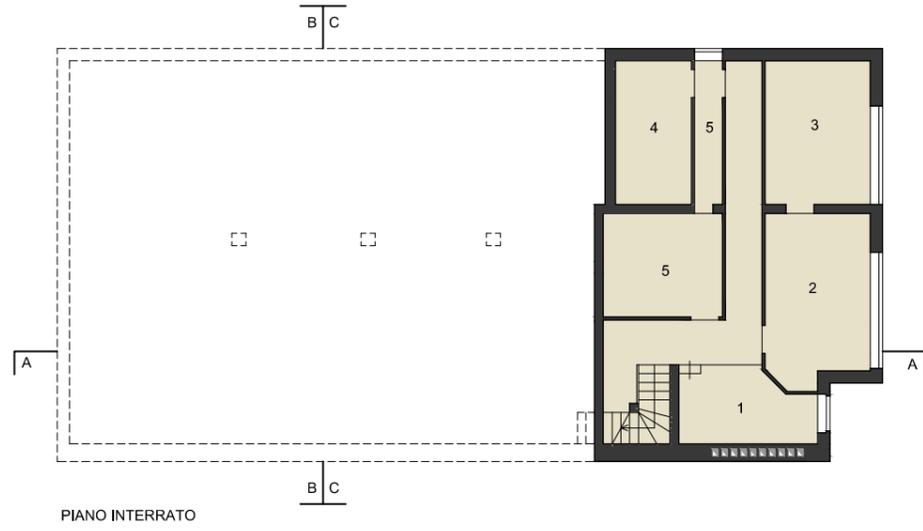
PIANO COPERTURA

# Hôtel Allatini 1925-1927



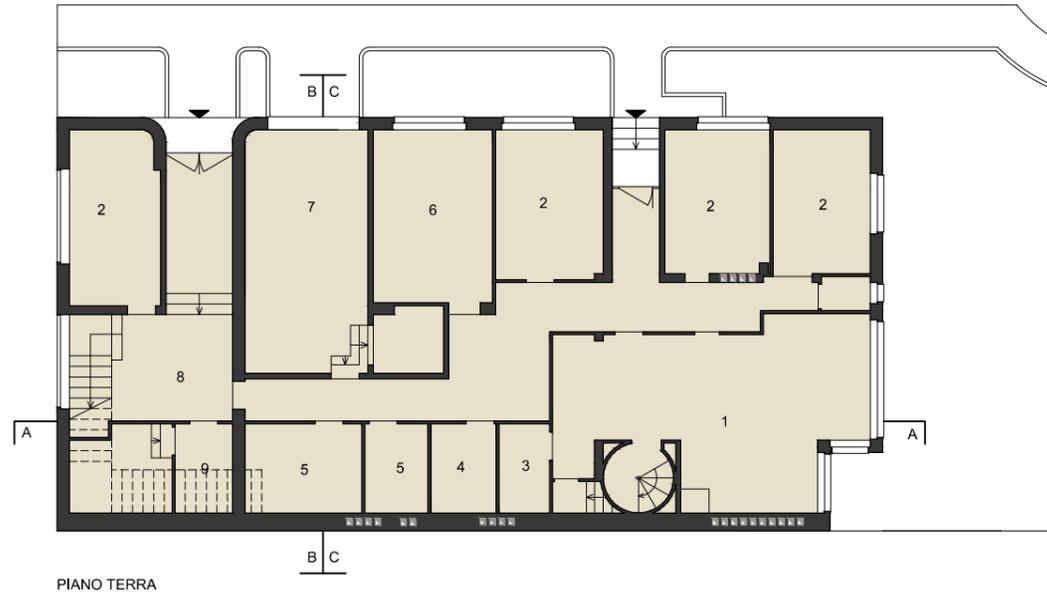
## PIANO INTERRATO

- 1 caldaia
- 2 lavanderia
- 3 asciugabiancheria
- 4 cantina
- 5 legnaia



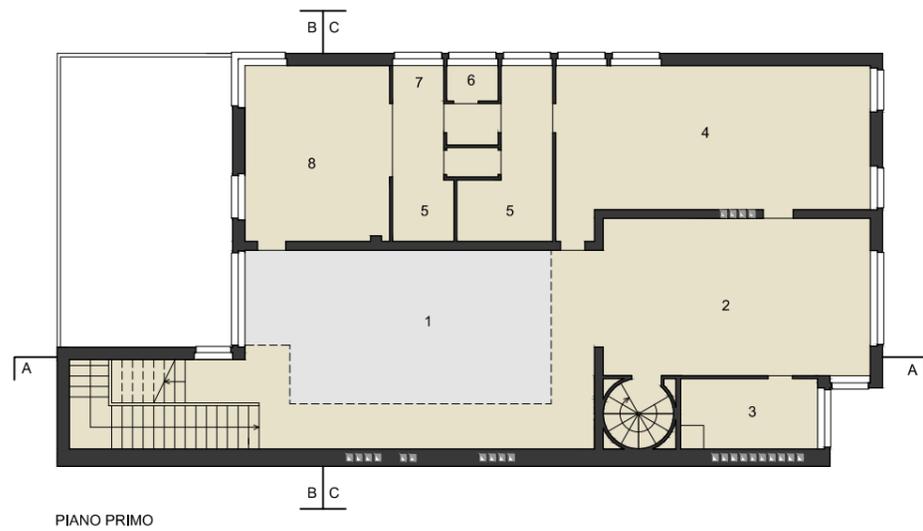
## PIANO TERRA

- 1 cucina
- soggiorno domestici
- 2 camera domestici
- 3 dispensa
- 4 bagno domestici
- 5 servizio
- 6 biancheria
- 7 garage
- 8 ingresso
- 9 guardaroba



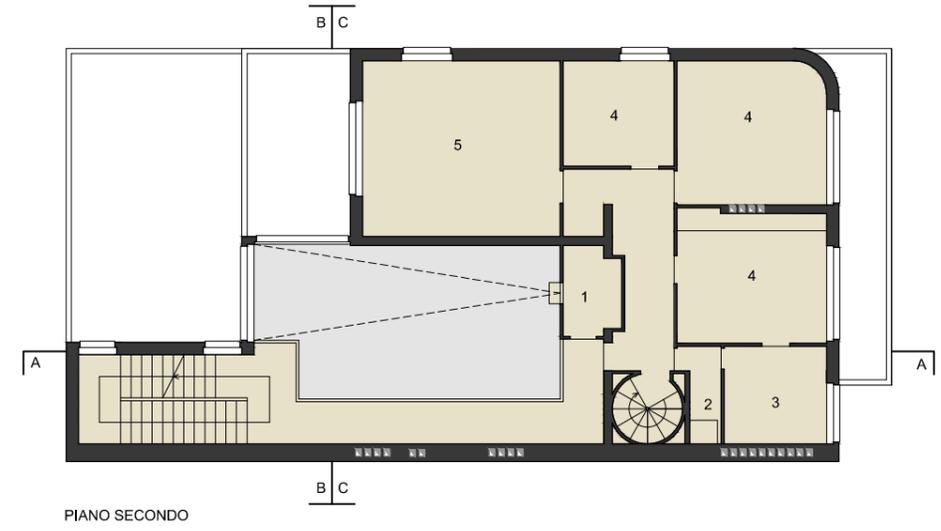
## PIANO PRIMO

- 1 hall
- 2 sala da pranzo
- 3 ufficio
- 4 salone della signora
- 5 bagno
- 6 wc
- 7 lavabo
- 8 guardaroba



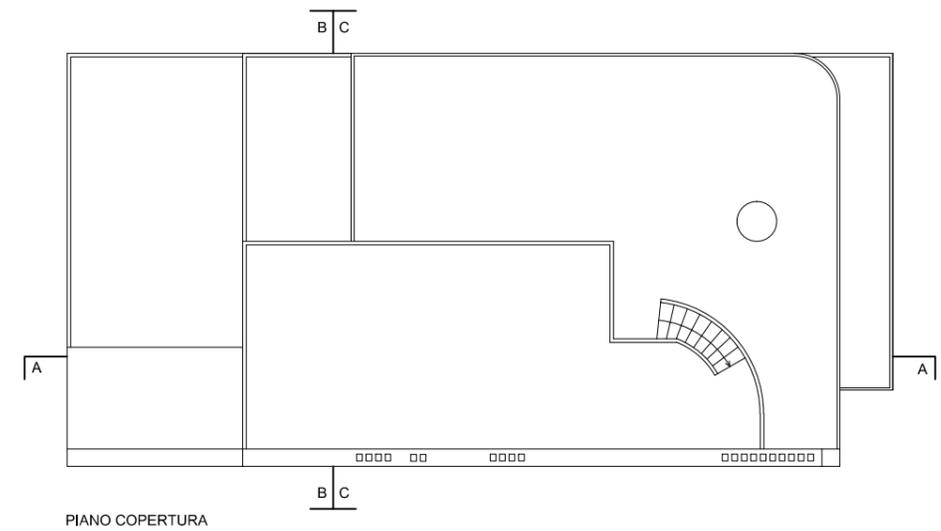
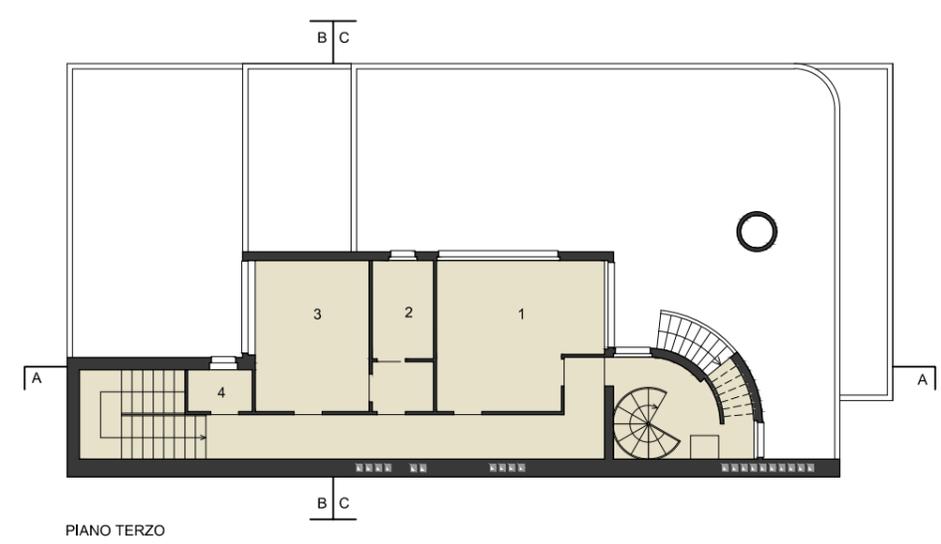
## PIANO SECONDO

- 1 cabina di proiezione
- 2 wc
- 3 ripostiglio
- 4 camera
- 5 sala a giorno



## PIANO TERZO

- 1 soggiorno
- 2 bagno
- 3 camera



0 1m 2,5m 5m