

Alma Mater Studiorum - Università degli Studi di Bologna
Dottorato di ricerca in Architettura
Scuola di Dottorato in Ingegneria Civile e Architettura
XXVII Ciclo di Dottorato

RAGNAR ÖSTBERG. *GENIUS LOCI* E MEMORIE URBANE
Stockholms Stadshuset-Nämndhuset e villa Geber

Presentata da: Chiara Monterumisi

Coordinatore Dottorato: prof. Annalisa Trentin

Relatore: prof. Gino Malacarne

Co-relatore: prof. Luca Ortelli

Settore concorsuale di afferenza: 08/D1

Settore scientifico disciplinare: ICAR/14

Esame finale: anno 2015

VOLUME I

Si ringraziano rispettivamente i quattro archivi e/o biblioteche di Stoccolma -*Stockholms Stadsarkiv, Arkitektur-ochdesigncentrum, Kungliga Akademien för de fria konsterna e Kungliga Biblioteket*- che hanno messo a disposizione sia per la consultazione che per la catalogazione presentata in questa ricerca i materiali grafici e documentali originari. Pertanto, i materiali qui raccolti non possono essere riprodotti o pubblicati previa autorizzazione dell'archivio presso il quale sono conservati.

I documenti originali inseriti nel presente volume riportano in didascalia la dicitura dei rispettivi archivi di appartenenza.

Nelle didascalie sono state introdotte anche le seguenti abbreviazioni:

Fda: fotografia dell'autrice

Dda: disegno per mano dell'autrice

Per quanto concerne le fotografie scattate all'interno della villa, si ringraziano i proprietari Sigg.ri Grimaldi e Swartz per aver concesso ad uso, esclusivo di questa ricerca, la possibilità di allegarle.

INDICE

Volume I

INTRODUZIONE

p. 9	Premessa
p. 17	Tema di indagine della ricerca
p. 25	Stato dell'arte della critica su Ragnar Östberg
p. 34	Struttura della ricerca

PROEMIO | *Genius loci* e memorie urbane

p. 45	1.1	“Terre notturne” e spirito nazional-romantico
p. 55	1.2	Genesi della poetica architettonica di un “maestro” del <i>Norden</i>
p. 77	1.3	Memorie odeporiche: ombre dal Sud
p. 107	1.4	Tradizione costruttiva e simbiosi tra le discipline artistiche
p. 131	1.5	<i>Kungliga Byggnadsskola</i> . Il lascito delle lezioni (1921-1931)
p. 141	1.6	<i>Renovatio urbis</i> Stockholm. Ricerca di carattere

PARTE PRIMA | *Stockholms Stadshuset-Nämndhuset* (1901-1940)

p. 167	2.1	<i>Stockholms Stadshuset</i> (1901-1923): la fabbrica di una vita
p. 185	2.2	Costruzione di un “pezzo di città” sulla <i>Klara sjö</i>
p. 203	2.3	Tradizione e città. Il mondo dei riferimenti culturali

PARTE SECONDA | *villa Geber* (1911-1913)

p. 241	3.1	Cultura domestica nordica. Anders Zorn, Carl Larsson e <i>Ett hem</i>
p. 261	3.2	L'altra faccia dell'abitare: villa urbana nel <i>Diplomatstaden</i>
p. 280	3.3	Carattere introverso ed urbano. Il mondo dei riferimenti culturali

PARTE TERZA | **Principi compositivi a confronto**

p. 309	4.1	Grande pianta. <i>Stockholm Stadshuset-Nämndhuset</i>
p. 345	4.2	Palatium in forma urbis. <i>Stockholm Stadshuset</i> e <i>villa Geber</i>

p. 369	CONCLUSIONI
--------	--------------------

p. 375	BIBLIOGRAFIA RAGIONATA
--------	-------------------------------

Volume II. Apparati

PARTE PRIMA | Scritti scelti, commentati e tradotti

- 1.1 Articoli scelti di e su Ragnar Östberg . Note alla traduzione
- 1.1.1 R. Östberg, *Stockholmsarkitekturen och våra moderna arkitekter* (Stockholm: Nilsson & Berglings, 1901)
(trad.it. *L'architettura di Stoccolma e i nostri architetti moderni*)
- 1.1.2 R. Östberg, *Ett hem. Dess Byggnad och inredning* (Uppsala: Studentföreningen Verdandis småskrifter) 131(1905)
(trad. it. *Una casa. Sua costruzione e decoro*)
- 1.1.3 R. Östberg, *Contemporary Swedish architecture*, in *Architectural Record*, 3 (1909)
- 1.1.4 R. Östberg , *Om tegelmaterialet vår byggnadskonst. Föredrag på Nordisk byggnadsdag den 10 Juni 1927*, Stockholm (Hälsingborg: E. Bergstens Boktryckery, 1927)
(trad. it. *Dell'uso del mattone nella nostra architettura. Conferenza in occasione del Nordisk Byggnadsdag. Giornata dell'architettura nordica*)
- 1.1.5 Selezione saggi tratti da R. Östberg. *En arkitekt anteckningar. Bilder och verk av författaren* (Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur, 1928)
(trad. it. *Appunti di un architetto. Immagini e progetti*)
- 1.1.5 A *Hantverk och konst* (trad. it. *Artigianato e arte*)
- 1.1.5 B *Ny riktlinje* (trad. it. *Nuove linee guida*)
- 1.1.6 R.Östberg, *Goethe och arkitekturen*, in *GHT. Göteborgs handels & sjöfartstidning* (Maj, 1932)
(trad. it. *Goethe e l'architettura*)
- 1.1.7 R. Östberg, *Contributo alla 6° sessione. "L'insegnamento come preparazione alle tendenze dell'arte decorativa moderna"* in *Convegno di arti : Rapporto dell'architettura con le arti figurative* (Roma, 1936)

Si ringrazia per le traduzioni dallo svedese, sia quelle parziali presentate nel testo di ricerca sia quelle complete riportate nella sezione *Parte prima. Scritti scelti, commentati e tradotti, Vol. II*, la Dott.ssa Stefania Renzetti
ISV. Istituto Svedese di Studi Classici,
Roma

- 1.1.8 *Arkitektur*, 7 (1965)
- 1.1.8 A Hakon Ahlberg, *Ragnar Östberg på avstånd*
(trad. it. *Ragnar Östberg a distanza*)
- 1.18 B Albert Lilienberg, *En bok om Ragnar Östberg*
(trad. it. *Un libro su Ragnar Östberg*)

PARTE SECONDA | Materiale d'archivio

2.1 I taccuini e appunti di viaggio. Selezione

(Kungliga Akademien för de fria konsterna e Arkitektur -ochdesigncentrum)

- 2.1.1 Dalarna e Uppland. estate 1893 *(Ark.-ochdesigncentrum)*
- 2.1.2 Francia, aprile 1896-gennaio 1897 *(Kung. Ak. konsterna)*
- 2.1.3 Italia, febbraio 1897-febbraio 1898 *(Kung. Ak. konsterna)*
- 2.1.4 Grecia, marzo-aprile 1898 *(Kung. Ak. konsterna)*
- 2.1.5 Inghilterra, giugno-luglio 1898 *(Kung. Ak. konsterna)*
- 2.1.6 Spagna, novembre 1898-marzo 1899 *(Kung. Ak. konsterna)*

2.2 Diapositive delle lezioni alla *Kungliga Konsthögskolan* (1921-1931) *(Arkitektur -ochdesigncentrum)*

2.3 *Stockholms Nämndbus*

2.3.1 Schizzi e disegni *(Stockholms Stadsarkiv)*

1909

1913

1929

1930

1930-32

1936

gennaio 1939

febbraio 1939

1940

2.3.2 Schizzi e disegni *(Arkitektur -ochdesigncentrum)*

1930

1940

2.4 *Stockholm Stadshuset*

2.4.1 Selezione disegni (*Stockholms Stadsarkiv*)

1902

1904-1905

1908-1911

1912-1913

2.4.2 Tavole presentate il giorno dell'inaugurazione (1923)

(*Arkitektur -ochdesigncentrum*)

2.4.3 Evoluzione del giardino (*Stockholms Stadsarkiv*)

2.4.4 Dettagli costruttivi dell'ingegnere H. Kreüger

(*Stockholms Stadsarkiv*)

2.5 *Villa Geber*

2.5.1 Schizzi e disegni (*Arkitektur -ochdesigncentrum*)

1912

1913

2.5.2 Documenti e disegni (*Stockholms Stadsarkiv*)

1912

2.6 Per Olaf Hallman. Planimetrie del *Diplomatstaden*

(*Stockholms Stadsarkiv*)

1911

1919

1934

Volume III. Tavole sinottiche

1.1 Grande pianta. *Stockholm Stadshuset-Nämndhuset*

1.2 Palatium in forma urbis. *Stockholm Stadshuset e villa Geber*

Volume IV

English summary of volume I

PREMESSA

Uno dei rischi del considerare i singoli architetti come attori che fanno brevi apparizioni nella saga dei “movimenti” è quello semplificare troppo la loro opera e sottovalutare la loro unicità al fine di farli rientrare in un ruolo storico.

W. J.R. Curtis, *Modern architecture*, 1982¹

Ragnar Östberg (1866-1945) non appartiene per nascita alla fortunata decade che si riconosce esser stata partecipe alla fondazione del lessico della modernità, tanto che taluna storiografia ha mostrato un atteggiamento distante proprio verso quelle stagioni architettoniche apparentemente controverse e lontane dalle strade maestre dell'architettura, agli albori del movimento moderno.

Ciononostante, egli ha sicuramente contribuito a muovere i primi passi verso una vera e propria rifondazione dell'architettura svedese, questione centrale che questa ricerca narrerà nei prossimi capitoli.

La costruzione dell'immagine canonica e mitica del *Neues Bauen*² alimentata dai primi manuali di storia dell'architettura redatti da storici, molti dei quali a loro volta partecipi al movimento in prima persona, aveva infatti fin dall'inizio escluso quelle esperienze che non aderivano al lineare percorso di epurazione, additate perché ancor troppo legate alla tradizione. Ma, a tal proposito, non dobbiamo dimenticare chi fossero i suoi contemporanei, quali fossero gli altri architetti che come lui dovettero districarsi in quel secolo che Kandinskij definisce come il secolo dei conflitti e delle tensioni concettuali, che altro non è che l'Ottocento.³

Operavano negli stessi anni nel continente europeo e americano: Hermann Muthesius (1861-1927), Frank Lloyd Wright (1867-1959), Peter Behrens (1868-1940), Charles Rennie Mackintosh (1869-1959), Eliel Saarinen (1873-1950), ed altri. L'esperienza di questi architetti si collocava proprio in posizione mediana tra i due secoli e molti di loro non voltarono le spalle al nuovo secolo, le loro “ali” erano ancora appesantite dal lascito della

storia, la quale però non li portò ad agire in accordo ad una mera *mimesis*⁴. Piuttosto una volta consideratala come un insieme unico di riferimento e non come una sequenza di sistemi chiusi e contrapposti, fece sì che -ognuno con la propria sensibilità- riuscisse *a mescolare gli elementi presi in prestito con tale accortezza e a incorporare così sapientemente [] la migliore qualità di esecuzione edilizia, che il pubblico si convinse che non vi fosse, in ciò, alcuna "ripresa" del passato.*⁵ Nella sua disamina Hitchcock colloca nella categoria estetica, quella da lui definita *New Tradition*, quelle esperienze alla stregua di Östberg. Il legame con il passato era forte ed inesauribile fonte per le sue architetture, come del resto la straordinaria qualità esecutiva di stampo tradizionale. Passando in rassegna lo sviluppo dell'architettura scandinava è significativo notare un vero e proprio valore di continuità come sottolineato da S. Ray (1965): non si può mai parlare di violenta rottura con il passato, *più esattamente, di evoluzione invece che rivoluzione*⁶, cosa che si è verificata invece negli altri paesi europei.

Riferendosi specificatamente all'autore su cui questa trattazione riflette, *tradizione non è dunque unicamente – e romanticamente- l'architettura popolare. A fianco delle tradizionali costruzioni in legno con la caratteristica colorazione rossa, si rivelano i grandi edifici dell'architettura colta, quella che da sempre ha saputo far proprie le influenze più eterogenee. I massicci castelli di pietra e le chiese antiche convivono con i grandi palazzi barocchi e neoclassici: tutto è compreso all'interno di uno specifico carattere svedese di cui Östberg vuol rendere partecipe la propria architettura.*⁷

Non a caso l'architettura svedese fu definita dagli inglesi come una versione più umanizzata ed evoluta del moderno, profondamente radicata nella tradizione, ma non per questo tradizionale.⁸ E proprio questi elementi colpirono l'immaginario inglese, tanto da renderlo portavoce delle esperienze nordiche. Il loro contributo fu infatti essenziale per il mondo svedese, tanto da permettergli di varcare i confini di quell'apparente marginalità geografica e dai dibattiti sulla disciplina architettonica. I paesi del *Norden*⁹ furono spesso considerati alla stregua di province assoggettate alla sfera d'influenza tedesca come sostenuto da N. Pevsner (1936)¹⁰, ma in verità essi furono in grado di mettere in atto una matrice di tendenze comuni che fu espressione più che di un vero e proprio stile, di un linguaggio con connotazioni fortemente regionali e locali. Lo stesso Giedeon (1941), seppur non delineandone i prodotti, riconosceva a questi "figli del Nord" una forza ed una freschezza del tutto particolari. Se si confrontano su una linea temporale gli accadimenti in ambito europeo e quelli nordici, si rileva che anche la Scandinavia fu

teatro di quell'evoluzione sia sotto il profilo morfologico che sotto quello dei contenuti, che sottendono le forme. Anche i temi relativi alla nuova scala urbana affollarono le menti di Östberg e della sua generazione.

La critica storiografica ha sempre attribuito etichette o appellativi ad hoc per rimarcare le distinzioni tra le diverse esperienze architettoniche, e nel caso specifico dell'architetto svedese è oramai consolidato inserirlo nel cosiddetto *romanticismo nazionale*; corrente culturale che in quegli anni caratterizzò i paesi nordici anche per una nuova forza emotiva e per i contenuti morali. In verità l'appellativo fu introdotto nell'ambito della storiografia non prima del 1929, e precisamente durante il ciclo di conferenze denominato *Kahn Lectures*, tenute presso il Dipartimento di Arte ed Archeologia dell'Università di Princeton; fu proprio lo storico dell'arte svedese Johnny Roosval (1879-1965)¹¹ a coniare tale definizione, che risultò nel tempo efficace e fortunata. L'accostamento di questi due termini, o per meglio dire di questi due immaginari figurativi e mondi culturali, condensa la duplice natura di quell'atmosfera architettonica: da un lato la scienza del sentimento e dall'altro una nuova coscienza storica, con una spiccata propensione a riappropriarsi di una coscienza nazionale.¹²

Ciò premesso, non si trova pieno riscontro nella riflessione di Roosval, il quale attribuisce solamente a quell'immaginario fantastico, proveniente dall'architettura della tradizione, l'origine della propria definizione, ma è indubbia l'influenza del sottofondo ideologico dell'arte, della filosofia e della letteratura romantica tedesca.

Facciamo un passo indietro e cerchiamo di mettere a fuoco le ragioni che hanno portato altre voci della storiografia a far ricadere l'approccio östberghiano alla disciplina architettonica nell'eclettismo. A questo proposito Walter Curt Behrendt (1937) affermerà che *l'architetto eclettico non corre mai rischi: percorre sempre il sentiero, già battuto ma sicuro, che gli indica la dottrina accademica, evitando con cura ogni forma di sperimentazione. Rispetto alle audaci avventure a cui lo spirito del costruire moderno sempre si accompagna, l'eclettico si considera l'affidabile esperto della professione, il guardiano designato, il guardasigilli della tradizione.*¹³ E proseguirà menzionando proprio come edificio più esemplare e brillante di quella scuola, l'opera singolare ed unica che fu il Municipio di Stoccolma. La sua natura ed il carattere del tutto originale non poterono che catalizzare le diverse attenzioni e rafforzare progressivamente quella quasi completa sovrapposizione tra autore e la sua opera massima.

Non è questa però la sede per una trattazione sul significato storico di

eclettismo, se ne delineeranno comunque quei tratti distintivi che hanno influenzato la pratica del comporre di Östberg. Etimologicamente parlando per atteggiamento eclettico in architettura si intende una giustapposizione inarticolata di elementi di stili differenti.¹⁴

In effetti, se si esamina l'architettura dell'Ottocento, era affidata allo stile la funzione linguistica di dare il nome, di evocare una rappresentazione o di indicarla, e come sostiene D. Porphyrios (1977) in merito alle esperienze scandinave *l'eclettismo stilistico è strettamente legato al presupposto che lo stile sia un apparato designatore al servizio della memoria culturale*.¹⁵ Quest'ultima fu sì un riferimento, ma non ne oppresse le espressioni, anzi permise loro di trasferirsi da un linguaggio ad un altro senza timore alcuno di apparire come semplici maestri dell'eclettismo, in quanto lo stile non era affatto l'obiettivo della loro ricerca. Riferendosi poi al mondo svedese si può intravedere nell'ipotesi interpretativa di eclettismo tracciata da Peter Collins (1965) un'efficace esplicazione: in altre parole, un atteggiamento verso il passato che supera il ricalco degli stili e considera la possibilità di selezionare alcuni elementi architettonici appartenenti ad uno stile e riassemblarli secondo le esigenze del tempo; considerando l'eclettismo come elemento di transizione tra il revivalismo e l'architettura del futuro.¹⁶ Il *Municipio di Stoccolma-Camera del Consiglio* e *villa Geber* sono l'insieme di quanto finora brevemente delineato, ma è anche altro come la presente indagine si prefigge di dimostrare.

Se da un lato riportare l'attenzione su un autore non appartenente ai percorsi lineari della storia, comporta una riflessione di natura storica che ricalibra e chiarisce secondo la chiave di lettura messa in campo le diverse voci che si sono espresse in merito; dall'altro il confronto tra due dei suoi progetti -*Stockholms Nämndhus* e *villa Geber*- fino ad oggi mai indagati amplia la riflessione sul suo operato e cerca di mettere in luce quei principi trasmissibili alla base della sua tecnica compositiva.

La ricerca parte, dunque, considerando i due casi studio più che come esempi paradigmatici del suo processo evolutivo, o per meglio dire *di epurazione dalle profonde radici nazionalistiche*¹⁷, come espressione di appropriatezza al luogo e -pur nella loro diversità di scala- di elementi analoghi e strutture formali. Östberg fu in grado di passare con disinvoltura dai primi temi progettuali relativi al luogo domestico fino a quelli dalle marcate connotazioni urbane, mantenendo comunque inalterata la propria capacità di conferirgli un adeguato carattere; caratteristica che è da considerarsi non come un principio estetico, ma come una qualità riferita al contenuto del manufatto architettonico

stesso. A questo proposito Ruskin affermava che *la nobiltà di un edificio dipende dalla sua specifica adeguatezza ai propri scopi: e questi scopi variano con ogni clima, ogni suolo, e ogni costume nazionale*.¹⁸ Lo scopo del presente studio è andare oltre quelle indagini che si sono fermate alle apparenze superficiali ed estetiche per descriverne l'apporto dell'architetto svedese, e proprio per delineare tale percorso di indagine è fondamentale prima di tutto disvelare il suo immaginario figurativo, come dimostrato nei capitoli d'apertura del *Proemio*. Dopodiché i due edifici analizzati parleranno del chiaro rapporto tra tema progettuale e carattere, dell'idea di città che sottendono e della loro piena coscienza di radicamento nel luogo. Con il termine luogo, in una realtà come quella svedese, si identifica quella simbiosi tra fatti urbani e paesaggio fortemente simbolico. Stoccolma ed il suo processo di *renovatio urbis* agli albori del XX secolo saranno scena fissa ed attivi interlocutori dei progetti analizzati; si tratta infatti di *un'area culturale nella quale non è mai stato spezzato il legame dell'uomo con la natura e la sua affinità con tutto ciò che ha dato vita ad una tradizione di ciò che potremmo chiamare fantasia naturale*.¹⁹ Al di là dei toni fiabeschi e della *costante tradizione fantastica*²⁰, già la generazione nazional-romantica, di cui Östberg rivestì indubbiamente il ruolo di portavoce, mostrò una particolare disposizione ad accogliere e narrare al proprio interno quella profonda integrazione nella costruzione dell'uomo e del paesaggio. Entrambi i progetti rivelano come la scelta del luogo -particolarmente sentita e ricercata nel primo caso, mentre nel secondo adattata ad esigenze preordinate di disegno urbano- influenzò in gran parte le singole scelte compositive. Radicandosi nel particolare paesaggio granitico dell'arcipelago, cifra della capitale svedese, le architetture di Östberg non possono che restare avvolte nelle caratteristiche dello stesso e dedurre proprio da esso i suoi caratteri specifici. Abitare vuol dire sentirsi intimamente legato con le qualità di un luogo, tanto da potersi indentificare con lo stesso. La questione dell'abitare poi è intimamente legata con quella del costruire, ne è d'altro canto il fine ultimo. Le *terre notturne*²¹ sono difatti espressione di un diverso modo di stare ed abitare il mondo, ecco spiegato perché è essenziale rimarcare con forza alcuni concetti per afferrare compiutamente l'operare östberghiano. Questi capitoli introduttivi che esplicitano al lettore il punto di partenza interpretativo, dal quale la trattazione ha preso avvio assieme al capitolo d'apertura del *Proemio* (1.1 *Terre notturne e spirito nazional romantico*), si fanno viatico per la comprensione di questa realtà nordica.

La ricerca tiene assieme due dimensioni che la città immersa nel paesaggio contiene: la natura urbana dell'edificio municipale ed identitario per

eccellenza e quella domestica della villa urbana isolata. A tal proposito le riflessioni del critico norvegese Christian Norberg-Schultz (1984) sul significato di abitare risultano come un evidente postulato su cui portare avanti la tesi: *la città e il suo spazio urbano sono stati sempre il forum dell'abitare collettivo. L'edificio pubblico ha rappresentato la piattaforma dell'abitare pubblico. Mentre la casa è stata sempre quel ritiro privato in cui l'individualità poteva prosperare. Assieme, città, edificio pubblico e casa costituiscono un ambiente totale. Questo ambiente è però sempre in rapporto con quel che viene dato, ossia con la natura, che nel nostro contesto significa soprattutto paesaggio con le sue caratteristiche sia generali che particolari.*²² Da un punto di vista storico-concettuale, il movimento nazional-romantico concepì la rifondazione dell'architettura svedese secondo ideali nazionalistici che investivano trasversalmente le diverse scale della progettazione; riportare quindi l'attenzione su quegli edifici pubblici, o più propriamente sui monumenti, che infrastrutturano l'immagine civica della capitale e sul luogo di raccoglimento del singolo, la casa. Nel testo da cui è tratto il passaggio poc'anzi introdotto, C. N. Schultz individua quattro principali modi in cui si esplica l'abitare (insediamento, spazio urbano, edificio pubblico e casa) che hanno come comune denominatore il concetto di identificazione. Rifondare una nazione e rimarcarne la propria identità può essere considerato come afferma Semerani una *ricerca sulla specificità dell'architettura come elemento della costruzione di qualche cosa di molto più complesso, storicamente più complesso, culturalmente più complesso, la città.*²³ Il nuovo linguaggio doveva rappresentare la democrazia liberale da poco nata in Svezia (1815) e si mostrava conservatore nell'iconografia, ma progressista nella riflessione.²⁴ Prima di occuparci dei singoli casi studio e del loro confronto, Stoccolma dovrà essere riletta nella sue strutture sintattiche e nel suo carattere attraverso i secoli. La rilettura della città è possibile grazie al ridisegno ed alla scomposizione per parti, al fine di delinearne le figure spaziali e le strutture compositive che concorrono al controllo dello spazio urbano. Ricostruzione di un'accurata *archeologia della mente* e parimenti comprensione della forma urbana, delle permanenze nella città e del suo *genius loci* sono pertanto questioni centrali nella presente indagine. Il primo dei due edifici analizzati, *Stockholms Nämndhus* (trad. it. *Camera del Consiglio*), avrebbe rappresentato il tassello mancante per la costruzione di quel brano di città posto all'estremità della penisola orientale di *Kungsholmen*, che altro non è che l'area su cui insiste il Municipio così come lo apprezziamo oggi. L'architetto disegnò varie proposte, diverse sequenze di spazi urbani espressione di una precisa idea narrativa; ma

esse rimasero solamente su carta. Avvicinarsi allo studio di tale edificio senza considerarlo come quella continuità formale, come quella naturale prosecuzione del Municipio non sarebbe affatto possibile. Consultando, infatti, il materiale iconografico d'archivio si nota come i due progetti furono portati avanti parallelamente e non come due entità a sé stanti. Fino ad ora non è mai stato effettuato un lavoro di scavo e restituzione delle due parti a partire dalle origini, e questa ricerca si pone l'obiettivo di delinearne un quadro d'insieme del processo evolutivo complessivo che occupò la mente dell'architetto per quasi trent'anni. È altresì vero che lo *Stockholms Stadshus* (trad. it. *Municipio di Stoccolma*) sprigiona già da solo quella capacità evocativa insita nella definizione di monumento e mette in campo eloquenti strutture spaziali, che si manifestano grazie ad un coerente rapporto tra gli impianti tipologici dell'edificio ad aula e quello a corte. Ma, l'introduzione dell'altra parte non realizzata ci restituisce ulteriori ed interessanti spunti di riflessione su quale fosse per Östberg l'idea di spazialità urbana e di relazioni tra le architetture e la forma della città stessa.

In posizione orientale rispetto al cuore della città sorge il secondo caso studio: la villa urbana isolata -*villa Geber*—che insiste nel quartiere diplomatico (trad.it. *Diplomatstaden*), si specchia nelle acque del *Mälaren* e riguarda le altre isole da una dolce altura nell'immenso parco urbano del *Kungliga Djurgården*.

La dimora ripropone la complessità e spontaneità del carattere urbano, l'accettazione delle distorsioni, il carattere introverso della tipologia a corte restituendo così un'idea di luogo dell'abitare in *forma urbis*.

Potrebbe risultare leggermente fuorviante mettere sullo stesso piano un progetto ancora in fase embrionale come il completamento della *Camera del consiglio* ed uno realizzato, ma considerati assieme, sono parimenti *exempla* di quella pendolarità di ricerca tra lo spirito del luogo e le rimembranze delle forme urbane della tradizione. Questi due poli sono sintetizzati nella chiave interpretativa che ha guidato questo studio e la scelta dei due casi studio.

I due progetti condividono anche una pressoché affine omogeneità tipologica data dalla giustapposizione dell'edificio a blocco e di quello a galleria che disegna la corte, che *nasce dall'identità dei modi di vita, di quei valori condivisi e manifestazioni degli atteggiamenti umani che sembrano impregnare le forme dell'architettura.*²⁵ Il confronto tra i progetti non si ferma però solo a questo aspetto, ma indaga in maniera comparata anche le qualità spaziali ed abitative dei singoli.

A questo punto dunque, perché riportare oggi l'attenzione sull'esperienza di Östberg?

L'obiettivo non è solamente quello di una revisione della critica storiografica, facendo così luce su una di quelle personalità considerate marginali, quanto piuttosto quello di ricavare dalla lettura comparata, di due tra i suoi progetti, quegli elementi oramai andati perduti nella contemporaneità, che facevano dell'architettura un *fatto urbano* in cui la collettività poteva riconoscersi e parallelamente un fatto di rappresentazione della stessa. Se per la generazione di architetti svedesi Östberg continua a rivestire il ruolo del maestro, di quella necessaria guida che avrebbe dovuto districarsi nel mare di gusto cosmopolita, che aleggiava per le strade di Stoccolma, in realtà egli può insegnare molto anche alle nuove generazioni. Ha lasciato un ingente numero di scritti, viatico per la comprensione di molti tratti salienti della sua poetica²⁶, ma in questa sede l'interesse è però rivolto ad estrapolare alcuni principi della sua tecnica compositiva, rifuggendo comunque dall'intento di dare vita ad una vera e propria teoria del suo concepire la disciplina architettonica. L'analisi dei progetti è condotta attraverso la scomposizione e ricomposizione grafica, desunta da quel corpus conoscitivo costituito dal cospicuo numero di disegni e dagli edifici o parti di essi realizzati.

Rileggendo la produzione architettonica di Östberg si può ben scorgere questo variegato insieme di esperienze e sperimentazioni, una sorta di spiccato manierismo²⁷, dove l'obiettivo primario è un'equilibrata sintesi tra tradizione costruttiva vernacolare, rapporto con le altre discipline artistiche e tensione con il *locus* dell'arcipelago.

TEMA DI INDAGINE DELLA RICERCA

*Ma non è la proprietà di un ambiente, quella di generare i suoi miti,
di conformare il passato secondo i suoi bisogni?
L'ambiente formale crea i suoi miti storici,
che non sono modellati soltanto dallo stato delle conoscenze e dai bisogni spirituali,
ma anche dalle esigenze della forma.*

Henri Focillon, *La vie des formes*, 1943²⁸

La presente trattazione individua una matrice duale di lettura con cui indagare due specifiche esperienze architettoniche dell'*ultimo eroe*²⁹ del Norden: *genius loci* e *memorie urbane* appunto, come recita lo stesso titolo della trattazione. Questi due poli saranno raccontati attraverso un itinerario di disvelamento, un viaggio alla ricerca e comprensione del mondo analogico di riferimenti culturali; i due progetti studio rivelano pertanto intenti comuni ed un'affine pratica del comporre, che altro non è che un lavorare d'immaginazione -*riunire e combinare*- secondo un preciso programma e proprie necessità.³⁰

L'apporto di Östberg si inserisce a pieno titolo nel periodo di riforma dell'estetica e del gusto promulgata dal romanticismo-nazionale, ma l'epurazione si fece decisamente radicale e pertanto portavoce di una sostanzialità nuova, che travolse anche i principi compositivi. Le architetture dei seguaci del movimento secondo K. Frampton (1980) alternavano una *tendenza alla deformazione ed un'ossessione per l'ambientamento; si trattava qui di una forma di espressione misurata e sintetica che invariabilmente alludeva alla topografia e al genius loci*.³¹

Risulta, dunque, essenziale esplicitare le ragioni che hanno portato lo studio ad introdurre una categoria concettuale di chiara origine classica, o più propriamente, latina nel mondo nordico, e così poterne delineare le ricadute sull'interpretazione dei due casi studio. A tale espressione è soventemente riconosciuta una paternità solamente latina, ma in verità in quasi tutte le culture e religioni, fin dagli albori dell'architettura, sono

rintracciabili spiriti mitico-pagani sovrapponibili al *genius loci* ed a quella necessità dell'uomo di personificare i luoghi o gli elementi della natura.³² La scelta del termine ha portato lo studio ad avvicinarsi inevitabilmente a quel testo che lo riporta nel proprio titolo e che lo pone al centro della riflessione sui caratteri perduti dell'architettura contemporanea; il testo in questione è *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura* (1979) elaborato da Christian Norberg-Schulz. La chiave di lettura individuata dalla presente trattazione è indubbiamente debitrice delle riflessioni elaborate dall'autore norvegese, ma ha trovato linfa vitale anche nella riflessione sul *locus* promossa da Rossi (1966). La spiccata sensibilità dell'autore nordico, da rintracciarsi nella comune matrice fortemente sensibile al luogo ed al suo radicarsi in esso che condividono i nativi della penisola scandinava, porta a raffinate osservazioni su quali strade l'architettura dovrebbe seguire per dialogare con il luogo che la ospita.

Ai fini dell'indagine non interessa ricostruire l'evoluzione mitologico-figurativa della locuzione latina, bensì trasporre tale concetto alla realtà paesistica dell'arcipelago di Stoccolma, a quel luogo dove l'osmosi e simbiosi tra uomo e natura è molto forte. *Nullus locus sine Genio*, commentava il retore latino Servio (IV-V secolo d. C.) nel suo commento all'Eneide, e difatti ogni luogo possiede un nume, un'aura di sacralità o cercando di trasporlo all'oggi uno spirito, che dà vita a popoli e luoghi e li accompagna per la loro intera esistenza determinandone: carattere, essenza ed identità. Questo "compagno" soprannaturale di anima umana ed ambientale, è stato frequentemente citato per il suo indubbio fascino nella sua semplificazione poetica, ma solo l'indagine di C. N. Schulz ha il merito di inserirlo nuovamente a pieno titolo nelle intenzioni dell'architettura come avveniva per l'uomo dell'antichità, che doveva scendere a patti con lo spirito del luogo per acquistare la possibilità di abitarlo. *Il luogo rappresenta quella parte di verità che appartiene all'architettura: esso è manifestazione concreta dell'abitare dell'uomo, la cui identità dipende dall'appartenenza ai luoghi.*³³

La città è sempre stata metafora della vita degli uomini, è stata luogo della memoria e dei desideri, la città è il luogo in cui si radicano i due casi studio e dalla conformazione spaziale della stessa gli edifici ne hanno tratto qualità. Essenziale per la ricerca è la comprensione della scala di Stoccolma e del suo rapporto con la natura plurinsulare in cui è radicata, delle molteplicità e concatenazioni di contenuti formali e della paternità di alcune immagini. Focillon affermerà che la vita delle forme, che in questo specifico caso non sono altro che i manufatti architettonici,

sottende ad una specifica e precisa idea di luogo, *senza la quale il genio degli ambienti sarebbe opaco ed inafferrabile per tutti coloro che ne fanno parte.*³⁴

L'indagine si focalizza sulla capitale svedese, ma emergono comunque quei tratti comuni che sono stati sempre al centro della disciplina architettonica, difatti Rossi rimarca che la scelta del luogo per la costruzione singola, come per una città, abbia un valore preminente nel mondo classico, ma il *locus* concepito come spazio singolo e concreto partecipa anch'esso all'idea generale di architettura, mettendo in risalto delle qualità che sono necessarie per la comprensione di un fatto urbano determinato.³⁵ La sola vera comprensione è quella di leggere contemporaneamente il dominio dell'architettura e quello del luogo che troppo spesso sembra silente, e superare così i loro contorni occupandosi del *rapporto locale dell'architettura, il luogo di un'arte. E quindi i legami e la precisazione stessa del locus come un fatto singolare determinato dallo spazio e dal tempo, dalla sua dimensione topografica e dalla sua forma, dall'essere sede di vicende antiche e nuove, dalla sua memoria. Ma questi problemi sono in gran parte di natura collettiva: essi ci costringono a soffermarci brevemente sullo studio dei rapporti tra il luogo e l'uomo.*³⁶

Pur nelle loro scale differenti il complesso *Stockholms Stadsbus-Nämndhus* e *villa Geber* offrono l'opportunità di riflettere sul tema architettonico di un edificio che riassume il carattere storico e geografico della città, e che ne è dunque chiara rappresentazione e scenario dove possono svolgersi le attività umane. *Si può anche dire che la storia di un luogo dovrebbe essere la sua autorealizzazione. Ciò che all'inizio era presente come possibilità, viene disvelato dall'azione umana, e preservato in opere di architettura che sono contemporaneamente vecchie e nuove. Un luogo comprende dunque proprietà dotate di un grado di variabile invariabilità. In genere si può concludere che il luogo è il punto di partenza e di arrivo della nostra indagine strutturale. Esso all'inizio si presenta come una totalità a priori, esperita spontaneamente, e invece alla fine appare un mondo strutturato, illuminato dall'analisi degli aspetti di spazio e carattere.*³⁷

Le vite dei due progetti si intrecciano anche sotto il profilo temporale, e questo è un ulteriore dato da tenere in considerazione; i progetti si influenzano vicendevolmente mostrando il carattere operativo che è insito nel concetto di *tipo*, capace di sviluppi molteplici che superano la riproduzione statica di modelli, in altre parole una forma invariante che si replica in molteplici oggetti e che si riproduce in situazioni diverse.³⁸

All'ingresso di entrambi gli edifici Östberg riporta su un bassorilievo l'arco temporale in cui hanno rispettivamente preso forma: un ventennio per l'opera civica, 1901-1923, mentre la dimora urbana lo interessò per un solo biennio (1911-1913). Dalla grande quantità di schizzi, disegni e

materiali grafici -conservati presso due archivi di Stoccolma, *Stockholms Stadsarkiv* e *Arkitektur -ochdesigncentrum-* emerge come l'elaborazione di *villa Geber* coincide con quel preciso momento in cui la composizione del Municipio si esplicita completamente nella sua versione pressoché aderente a come possiamo ammirarlo oggi. La *Camera del consiglio*, invece, non occupò l'architetto fin dall'inizio del secolo; la prima proposta risale al 1909 e si ripresenta a più battute anche a Municipio ultimato, fino al 1940. L'esame diretto dei disegni prodotti per entrambi i progetti ed i numerosi saggi scritti da Östberg ha consentito una ricostruzione puntuale della loro elaborazione, permettendo così la comparazione tra un manufatto non realizzato ed uno costruito.

Come brevemente delineato nelle ultime riflessioni, l'indagine comparativa tra i due progetti non trova le proprie ragioni solamente nel duplice programma di intenti del movimento nazional-romantico, focalizzato nell'attribuzione di un nuovo ordine formale, che da un lato vede l'assegnazione di un carattere simbolico ed identitario che richiama i principi social-democratici per gli edifici pubblici e dall'altro la ricerca sullo spazio abitativo. Ancora di più, la ricerca non prende avvio meramente dalla condivisione del tipo a corte sviluppato in entrambi i casi studio, ma ne indaga compiutamente la messa a punto nelle scelte compositive, che rivelano l'adattamento del tipo al luogo naturale su cui insiste. Il *tipo a corte* già consolidato nella storia e che lega trasversalmente i due progetti analizzati rivela come identici problemi, in altre parole un'identica volontà di costruire un determinato spazio, corrisponda ad identiche forme. Il tipo può essere pertanto inteso come una cornice entro cui si sono apportare cambiamenti o trasformazioni sulla tela.³⁹

I singoli capitoli di analisi progettuale avranno il compito di mostrare come il rapporto tipo-forma non sia affatto meccanico-funzionale, in quanto l'atlante di modelli messi in campo da Östberg, considerato nella sua accezione greca di *typos* come matrice o impronta, è chiara sintesi del suo insito processo storico e culturale. Entrambi gli edifici sprigionano un carattere urbano, non sono altro che edifici in *forma urbis* dove la sequenza narrativa dei vuoti e/o spazi e degli ambienti trova nella tipologia a corte un valida esplicitazione.

Le diverse parti che compongono gli edifici dialogano con la scala e forma del *locus* naturale, talvolta ne accettano le distorsioni ed i dislivelli, assumendoli a loro volta come temi nuovi di composizione, altre volte ancora il maestro stesso si adopera per progettare un paesaggio costruito. Osservando le diverse proposte progettuali emerge il costante utilizzo

di linee oblique, che non è da intendersi come un semplice vezzo; esse infatti avviano un processo opposto a quello promosso nei primi edifici moderni dove l'angolo retto serviva ad istituire a priori una relazione geometrica tra gli elementi. Le linee oblique pertanto individualizzano e concretizzano le forme, *lasciano sussistere scompensi e tensioni che sono equilibrati dalla consistenza fisica degli elementi o dell'ambiente circostante. L'architettura perde in rigore dimostrativo ma acquista più calore, ricchezza, cordialità e in definitiva amplia il suo raggio d'azione, perché il processo di individualizzazione parte dal metodo generalizzante già acquisito e lo presuppone.*⁴⁰

Facendo qualche passo indietro, è giusto ricordare come diversi critici abbiano infatti più volte rimarcato la riproposizione in *villa Geber* di talune figure, che Östberg stava sperimentando negli stessi anni alla fabbrica del Municipio: una sorta di paradigma a scala minore; primo fra tutti fu appunto lo storico dell'architettura svedese Elias Cornell (1916-2008) nell'unica voce monografica sul maestro svedese.⁴¹ All'indomani dell'uscita del saggio monografico il critico ed architetto svedese Hakon Ahlberg (1891-1984) aggiungerà qualche altra considerazione a tal proposito: *mentre il Municipio ha attraversato un lungo processo creativo, che ha lasciato cicatrici sia per il diluirsi dei tempi che per l'eccesso di impegno, villa Geber mantiene tutta la freschezza di un impulso spontaneo. Qui sono diverse anche le condizioni fisiche che pongono limiti di composizione diversi rispetto a quelli validi per le ville costruite libere nella natura. Il terreno è stretto, irregolare e circondato da costruzioni vicine. Si trattava di ricavarne un rifugio a cielo aperto. Questo ruolo spettò al cortile, che diviene lo spazio centrale dell'abitazione. Non esiste una tradizione autoctona per una soluzione di questo tipo.*⁴²

La ricerca mette pertanto a confronto la casa della comunità cittadina e quel microcosmo che è la casa del singolo; non è possibile scindere queste due dimensioni, non è difatti possibile pensare ad un'idea di città senza prendere in esame anche una delle sue cellule elementari. Alberti considera *la città come una grande casa e la casa a sua volta una piccola città, non si avrà torto sostenendo che le membra di una casa sono esse stesse piccole abitazioni.*⁴³

Nel caso specifico dei due esempi analizzati si può affermare che la piazza sta alla forma urbana come il patio sta alla casa.

È altresì da ricordare il dato materico che condividono i due progetti: entrambi parlano secondo il vocabolario costruttivo del mattone, mentre le ripide coperture realizzate con complesse capriate si avvalgono del linguaggio della tradizione lignea svedese. Seppur siano ancora evidenti inclusioni di alcuni frammenti, rappresentati come portatori di valenze e qualità formali eterogenee, i materiali tradizionali sono utilizzati secondo

un ottica moderna, consentendo a quelli moderni di evocare forme della tradizione.

E dopo queste necessarie riflessioni sulla prima chiave di lettura, cerchiamo di rileggere nei due casi studio il rilevante apporto delle rimembranze delle *memorie urbane*. *Stockholms Nämndhus-Stadshus* e *villa Geber* si fondano su citazioni ed invenzioni esplicite o meno, legate non solamente all'idea di città insita in Stoccolma, ma guardano la storia architettonica di altri paesi attraverso la propria memoria, che è fatto puramente soggettivo e capace di rendere così l'architettura un fatto artistico, culturale e storico. I prossimi capitoli avranno il compito di ricomporre i frammenti del già visto o studiato ammassati nella mente dell'architetto, qualità dell'immaginazione progettuale chiamata da Viollet-Le-Duc *imagination passive* appunto, e conseguentemente descrivere quella capacità di rielaborazione ed invenzione a partire dagli stessi, denominata *imagination active*. La memoria, alimentata dalle letture e dai viaggi può essere considerata come fondamento del processo inventivo, come elemento necessario per la forma artistica. La ricostruzione del *milieu* di Östberg, a partire dal quale prendono forma i due progetti analizzati, porterà dunque in superficie proprio gli scenari figurativi urbani di riferimento, quelle *memorie urbane*, tra cui è dedicata un'attenzione particolare alla città lagunare per eccellenza, dalla quale Stoccolma ha ricavato proficui stimoli guadagnandosi l'appellativo di *Venezia del Nord*.⁴⁴

Rifacendosi agli studi del filosofo e sociologo francese M. Halbwachs (1877-1945), *non sono solamente le produzioni urbane*, o per meglio dire *i fatti urbani* rossiani, *a essere agenti di memoria, ma le loro immagini mentali*.⁴⁵ Non è questa però la sede per una trattazione sul concetto di memoria riferita all'architettura, con l'introduzione del termine memoria nella chiave di lettura, che questa ricerca si prefigge di chiarificare, tale concetto inizia dove la storia finisce.⁴⁶

La memoria è in ultima analisi il teatro del passato e la coscienza della città, e secondo Ruskin può essere a pieno titolo inserita come uno tra quei sette caposaldi, o *lampade* come riporta nel titolo di un suo celebre saggio, che indicano il percorso della disciplina architettonica. *Bisogna conferire all'Architettura una dimensione storica e conservargliela e conservare quella delle epoche passate come la più preziosa delle eredità. Memoria è la sesta lampada dell'architettura, perché gli edifici pubblici e privati che noi costruiamo raggiungono la vera perfezione proprio quando diventano commemorativi e monumentali in senso etimologico*.⁴⁷ Per il critico inglese essa non può essere individuale, ma eminentemente sociale e collettiva, tanto da costruire una nazione e

la sua identità. Filosofi e psicologi hanno utilizzato sovente il binomio architettura e città come metafora nei loro tentativi di descrivere il fenomeno del processo mentale della memoria, pertanto essa è una vera e propria categoria architettonica.

D'altro canto Rossi amplierà il pensiero di Halbwachs, rimarcando il concetto di città come sede della memoria collettiva e delle relazioni con i suoi abitanti, tanto da caratterizzarne l'immagine predominante delle sue architetture e paesaggio; *e nel momento in cui certe creazioni diventano parte della sua memoria, altre nuove ne emergono. E in questo senso assolutamente positivo che le grandi idee fluiscono attraverso la storia della città e le conferiscono la forma.*⁴⁸ Ne emerge chiaramente come i due fuochi della tensione si identifichino appunto come componente analitica, che assieme ad emozione, storia e progettazione costituiscono quel rapporto che si sintetizza nel concetto espresso da Rossi con il termine *città analogica*. Il carattere operativo insito in questo approccio alla progettazione prevede un processo di selezione tra le immagini caricate di un aspetto tipologico-formale ed un interesse emozionale-biografico. Il procedimento analogico-formale intravede nell'analogia con il già visto e conosciuto, un valido strumento per l'elaborazione del progetto. Ne risulta un forte legame, non affatto casuale, tra le scelte analitiche che l'architetto compie e ed i risultati a cui arriva.⁴⁹

Le parole di Rossi hanno infatti indirizzato questa analisi sul metodo messo in campo dall'architetto svedese. La presente trattazione dunque inquadra, all'interno della produzione östberghiana, uno specifico tema espresso da un rapporto dialettico tra due poli -*genius loci* e *memorie urbane*- che possono essere esemplificati nella pendolarità tra *luogo* e *tipo*, insito nella composizione, e che trova campo di applicazione nei due progetti a scale differenti. Quest'ultimi hanno lo scopo di dare voce alla memoria della collettività insita nell'idea stessa di città, in questo specifico caso quella legata alla capitale svedese, mitigandola però attraverso un processo personale e selettivo della memoria del singolo architetto.

Le potenzialità del suo metodo progettuale, finora espresse, che soggiacciono ai due casi studio sembrerebbero mettere in discussione quelle note conclusive espresse da Muratori (1938),⁵⁰ che se in prima battuta riconoscono al maestro svedese la capacità di spingere al massimo grado l'indagine creativa e la ricerca di espressione, dall'altro rimarcano il carattere individualista e sensistico di quel momento culturale, e talvolta la parziale mancanza di un'unità teorica. Lo studio andrà oltre quella dimensione da sogno dai toni fiabeschi ed eclettici con la quale è stata

spesso additata la sua produzione, infatti Östberg è ben altro oltre a queste etichette, è altro oltre allo stesso Municipio, dietro quella patina di incursioni estetiche, i suoi progetti ed il suo metodo possono comunicarci ed insegnarci ancora molto.

Gli intenti di questo studio comparato possono essere così riassunti con le parole di Aris: *è possibile che l'anima della città non sia altro che il riflesso di questa straordinaria armonia che si stabilisce, a volte, tra tipo e luogo. In determinate condizioni l'idea mette le radici nel luogo e domina su di esso.*⁵¹

STATO DELL'ARTE DELLA CRITICA SU RAGNAR ÖSTBERG

*Criticare è facile, perciò vi si cimentano in tanti.
Elogiare con raziocinio è difficile, per questo lo fanno in pochi.*

Anselm Feuerbach⁵²

La critica si è molto pronunciata copiosamente sull'operato di Östberg, e tali pagine critiche hanno varcato i confini della penisola nordica; ma come già espresso in precedenza, la loro attenzione si è quasi unicamente focalizzata sull'opera di orgoglio civico per la città di Stoccolma e parallelamente sulla stagione architettonica entro la quale prese forma. Tale univocità di interesse parrebbe così offuscare ogni altra interpretazione sulla sua più vasta produzione, ma ad una più accurata analisi trapela che taluni studiosi ben inseriti nell'argomento abbiano comunque allargato il punto di vista rapportandosi -anche se brevemente- ad altri progetti, mentre commentavano il progetto per il Municipio. È altresì vero che un'opera di siffatta natura e scaturita da un lunghissimo cantiere non poteva altro che attirare attenzioni più di ogni altro suo progetto, e nel caso specifico della ricerca, è stato essenziale partire da tale corpus critico per avanzare riflessioni in merito alla porzione non realizzata della *Camera del Consiglio*.

Discorso diametralmente opposto per *villa Geber*, della quale esistono sì alcune efficaci, ma brevi analisi, le quali però si fermano alle questioni più superficiali del progetto, senza pertanto addentrarsi nelle ragioni compositive del dispositivo abitativo, ed ancor più senza arricchire quell'accostamento più volte pronunciato dalla critica con l'impianto del Municipio.

L'organo principale di diffusione del dibattito e delle riflessioni sul panorama svedese è la rivista *Arkitektur*⁵³, di cui egli ne rivestì anche la carica di co-direttore (1908-1912); essa fornisce costanti aggiornamenti anche su progetti ed opere da lui realizzate e non. Gli articoli pubblicati a riguardo, se per mano dello stesso Östberg, rivelano un carattere più

tecnico e pratico volto a delineare le soluzioni adottate; decisamente differenti sono alcuni suoi scritti programmatici riguardanti per l'appunto il rinnovamento linguistico ed i contenuti dell'architettura svedese. Protagonista indiscusso delle pagine della rivista fu senza dubbio il progetto per la fabbrica dello *Stockholms Stadshus* ad esso ed al controverso iter concorsuale furono dedicati numerosi articoli sia per mano dello stesso Östberg che di altri architetti. Discorso diverso per la parte a completamento, infatti lo *Stockholms Nämndhus* è presentato sulla rivista solamente nella prima versione elaborata nel 1909 e la successiva proposta del 1912 sarà allegata dall'architetto all'interno delle guide multilingue per la visita al municipio e nel volume *The Stockholm Town hall* (1929). Invece, per quanto riguarda l'altro caso studio, *villa Geber*, sono pubblicati due soli articoli dello stesso architetto (1914 e 1918).

La *Camera del Consiglio* occuperà nuovamente le pagine della voce critica svedese (*Byggmästaren*, 1947) proprio due anni dopo la morte di Östberg. Difatti, fu bandito un concorso per un edificio che rispondesse al medesimo programma funzionale che aveva occupato i pensieri dell'architetto, e che avrebbe dovuto insistere, non nel brano di città poco a nord del Municipio, bensì ad ovest come Östberg aveva proposto nel 1936 e 1939. I risultati della competizione e qualche riflessione sul programma funzionale redatto saranno poi ampliati nei diversi capitoli della *Parte Prima* del presente studio.

Nel frattempo le esperienze svedesi prendono sempre più sostanza; Stoccolma quale città laboratorio delle idee nazional-romantiche ne è la chiara prova e parimenti le numerose pubblicazioni in lingua svedese; purtroppo però la conoscenza di quella atmosfera non giunse in tutti i paesi europei, se non grazie alle esposizioni internazionali dove Östberg e colleghi mostrarono i prodotti della loro cultura e della ricerca architettonica.

Spostandosi ora al panorama critico internazionale, è opportuno ricordare due figure influenti nella cultura britannica degli anni Venti e Trenta: il fotografo Francis Rowland Yerbury (1885-1970) e lo storico dell'architettura Howard Robertson (1888-1963)⁵⁴ che contribuirono alla cessazione di quell' iniziale ed apparente carattere di marginalità geografica ed al dibattito internazionale, di cui si è accennato poc' anzi, grazie a diverse appassionante ricerche ed alla pubblicazione di un significativo volume, che può essere a tutti gli effetti considerato come il primo esempio di diffusione delle esperienze architettoniche svedesi

nel resto del continente europeo: *Swedish architecture of twentieth century* (1925). Ampio spazio è dedicato alle produzioni sia di carattere pubblico che domestico di Östberg, ben descritte dai suggestivi scatti di Yerbury. Grazie a questa pubblicazione si intensificano progressivamente le riviste straniere che si occuperanno della realtà svedese.

È opportuno fare qualche passo temporale indietro e sottolineare come i contatti con l'Inghilterra fossero stati avviati già all'inizio del 1923. Quando il sovrano svedese Gustavo Adolfo VI (1882-1973) visitò la londinese *AA. Architectural Association School of Architecture*, ne rimase profondamente affascinato ed iniziarono così rapporti proficui e di scambio tra le scuole di architettura di Svezia ed Inghilterra. Nell'estate del 1923 Yerbury e Robertson parteciparono a due importanti eventi per la Svezia: *Jubileumsutställningen i Göteborg* (trad. it. *Trecentesimo giubileo di Gothenburg*) e l'inaugurazione del Municipio di Stoccolma. Nel maggio del 1924 il materiale prodotto dal fotografo (152 tavole) fu esposto presso la sede del *RIBA* dove, al centro dell'esposizione fu allestito il plastico del Municipio, che Yerbury considerava *il migliore esempio di edificio moderno ed autentico, espressione di una moderna scuola di artigianato*. L'esposizione fu accolta positivamente, anche grazie ai commenti riportati sulle pagine delle riviste inglesi: *The Architect* e *The AA Journal* ed il materiale fotografico confluì l'anno seguente nel volume precedentemente menzionato.⁵⁵

Obiettivo dei successivi capitoli di questa ricerca sarà quello di esplicitare quei caratteri locali che colpiscono il mondo inglese, e vicendevolmente quelle istanze del panorama britannico che influenzarono i paesi scandinavi.

Negli anni successivi all'inaugurazione, il Municipio fu ripetutamente pubblicato ottenendo apprezzamenti e aspre critiche. Su quest'ultima linea i commenti espressi dalla redazione della rivista svizzera d'avanguardia *ABC* (M. Stam, E. Roth, H. Schmidt, H. Meyer) per la quale il Municipio è considerato alla stregua della stazione di Stoccarda (1914-1928) di Paul Bonatz. La volontà è quella di rovesciare quel presupposto concettuale di taluna critica di impostazione estetizzante, che affiancava i due esempi come ideali di bellezza assoluta. Soppesando le loro parole, l'invettiva contro l'opera urbana di Stoccolma è però meno dura: gli riconoscono di essere figlia di *un'atmosfera estetico-artigianale* e di essere un *edificio rappresentativo consapevolmente sterilizzato nella storia*.⁵⁶

Decisamente più silente appare la critica tedesca, anche se alcuni

articoli dedicati solamente al Municipio appaiono in alcune riviste, particolarmente dopo l'inaugurazione.

Nelle pagine delle riviste si riduce progressivamente l'interesse per l'edificio e per il suo creatore.

Nel panorama critico italiano rimangono ad oggi articoli di grande interesse scritti da Persico (1935), Muratori (1938) e Pagano (1939), che rifiutano di focalizzarsi su un singolo manufatto architettonico, forse conseguenza della distanza temporale che li separa da quella ebbrezza che aveva colpito alcuni critici all'indomani dell'inaugurazione del Municipio o semplicemente da una propria lettura critica che mai tralascia la visione globale dell'argomento d'analisi. Essi lo interpretano come appartenente ad un processo evolutivo: mai si assiste infatti ad una violenta rottura, tra le singole stagioni architettoniche. Interessante è notare il differente occhio critico tra la scuola milanese e quella romana in merito al clima culturale in generale dentro il quale operano gli architetti nordici trattati. Più in generale le pubblicazioni italiane continueranno a dedicare ampio spazio all'architettura svedese.

Alla morte di Östberg oramai la Svezia era proiettata sulla scena internazionale del linguaggio moderno, ma tra i necrologi redatti dal mondo svedese è importante ricordarne due: quello dell'amico e designer Carl Malmsten (1888-1972) che diede il suo contributo al cantiere del Municipio disegnando arredi ed elementi lignei, e quello dello storico ed architetto Hakon Ahlberg.⁵⁷

Nei primi manuali di storia le esperienze scandinave sono sempre trattate in maniera marginale, come è già stato messo in luce nei capitoli precedenti. Marginalità che non esclude però un commento su quell'originale opera che è lo *Stockholms Stadshus*. Lo storico tedesco-americano Walter Curt Behrendt (1937) pur additando Östberg come un'abile eclettico formalista, spende parole positive verso quell'edificio *in cui i motivi propri della tradizione costruttiva nazionale e le forme di parecchi stili storici si fondono in un insieme efficace e piacevolissimo a vedersi*.⁵⁸

Il punto di vista di Gideon (1940) è marcatamente severo, tanto da intravedervi *un'aria di superfetazione che lo rende dopo un certo tempo insopportabile*.⁵⁹ Di opinione decisamente opposta le analisi storiografiche avanzate da N. Pevsner (1943) e H. R. Hitchcock (1958).

Curiosamente, al Municipio sono riconosciute fini qualità tecniche dall'ingegnere spagnolo Eduardo Torroja (1899-1961), che aggiunge di

come pur *essendo modernissimo, sembri già antico*.⁶⁰

Bisognerà attendere il 1965 per poter avere il primo studio monografico sull'architetto, o per meglio dire il primo tentativo di ricostruzione filologica delle vicende formative e progettuali di Östberg, per mano dello storico dell'architettura svedese Elias Cornell⁶¹. Fino ad oggi questo volume continua ad incarnare l'ultima parola, anche se mai tradotto, secondo una visione onnicomprensiva dell'operato dell'architetto. Sebbene successivamente siano state condotte valide ricerche parziali spesso finalizzate ad indagare solo alcune questioni o taluni progetti, ma nella maggior parte dei casi sempre in lingua svedese.⁶² Com'è giusto che sia, anche la stessa ricerca dello storico svedese dedica ampio spazio al cantiere dello *Stockholms Stadshus*, e curiosamente appella tale capitolo con il nome dell'area su cui insiste: *Eldkvarnsprojektet*. Altro aspetto preso in considerazione è la notevole quantità di scritti dell'architetto, di cui una buona selezione commentata confluisce nel capitolo conclusivo della monografia. Complessivamente lo studio di Cornell ci restituisce molti tratti della poetica architettonica östberghiana ancora celati, anche se l'apporto critico personale è decisamente meno consistente. In aggiunta, l'intento di redigere uno studio monografico non è del tutto portato a termine, in quanto non è adottata la medesima accuratezza e metodo nel descrivere i singoli progetti; rimane comunque un testo essenziale lo studio, quindi numerosi suoi passaggi sono stati tradotti al fine di comprendere il punto di vista messo in campo da Cornell.⁶³

Il costante interesse italiano per il mondo nordico è testimoniato ancora una volta nel 1965 quando lo storico dell'architettura Stefano Ray nel suo *L'architettura moderna nei paesi scandinavi* propone un attento studio dell'evoluzione architettonica nordica avvalendosi di una lettura trasversale che abbraccia anche aspetti storici, socio-politici e geografici. In merito allo *Stockholms Stadshus* lo descrive come governato da una *sfrenata libertà inventiva costretta in un severo rigore di proporzioni*.⁶⁴

Il progetto per lo *Stockholms Nämndhus* e *villa Geber* si ritrovano anche nelle pagine di quello che è considerato il secondo approfondito studio monografico condotto su E. G. Asplund - *The Architecture of Erik Gunnar Asplund, 1980*. Lo storico americano Stuart Wrede delinea brevemente quel mondo analogico tra maestro ed allievo attraverso alcuni casi paradigmatici.

Tra la fine degli anni settanta ed i primi anni ottanta, assistiamo da un lato al mondo nordico che si interroga sull'eredità e sul lascito delle fortunate stagioni architettoniche del romanticismo-nazionale e del classicismo nordico e dall'altro su un ritorno di interesse da parte della scena architettonica internazionale per le quelle vicende architettoniche. Se nei primi decenni del XX secolo Östberg era considerato figura significativa, ora l'attenzione si sposta più sull'allievo E. G. Asplund, ma nelle indagini sempre si sottolineano analogie e lasciti dell'operato del maestro.

La rivista svedese *Arkitektur* (n. 2/1982) dedicò a quel periodo un numero monografico dal titolo *20-talsklassicism* (trad.it. *Classicismo del XX secolo*) dove furono pubblicate alcune di queste ricerche. Tra di esse figura un saggio che presenta sei esperienze domestiche elaborate in quegli anni, e proprio una breve descrizione su *villa Geber* apre lo stesso.

In quell'anno la critica scandinava focalizzò le proprie energie in una mostra corale (*Nordisk klassicism*, 1982) che racconta le vicende ed i protagonisti di quegli anni attraverso una selezione di cento progetti. A quella fortunata stagione Östberg contribuì con solo due progetti: *Crematorio di Helsingborg* (1924-1934) e *Sjöhistoriska museet* (trad. it. *Museo marittimo*, 1931-34), che furono per l'appunto esposti. Dopo essere stata allestita in sette paesi differenti, la mostra raggiunse come ultima tappa Roma nella suggestiva cornice di Palazzo Barberini (1985). Qualche anno più tardi (1988) seguì la pubblicazione integrata ed in lingua italiana del catalogo della mostra, *Classicismo nordico, 1910-1930*. Nella breve scheda biografica dell'architetto si accenna solamente al Municipio e lo si considera come *figura di fondamentale importanza per lo sviluppo del neoclassicismo svedese*.⁶⁵

Sul fronte della critica internazionale vedono la luce numerose riviste e pubblicazioni a riguardo. Le ragioni sono da ricercarsi sia in una revisione della storiografia, che in quella crisi di contenuti e linguaggi che attraversò la disciplina architettonica di quegli anni, per la quale riflettere sulle esperienze nordiche, capaci di esprimersi con un appropriato carattere che si discostava dai percorsi lineari della storia, poteva rappresentare una stimolante fonte di ispirazione. Il mondo della carta stampata italiana si esprime come nel caso di *Lotus* con le ricerche portate avanti da Demetri Porphyrios (n. 16/1977) o da Luca Ortelli (n. 61/1989 e n. 68/1990), e con il numero monografico di *Controspazio* su E. G. Asplund (n. 4/1983)...ecc. Pur non essendo specificatamente trattazioni sul maestro, loro comune denominatore è quello di rimarcare il lascito per

le generazioni successive.

Parallelamente anche la rivista inglese *International Architect* (n. 8/1982) redige un numero monografico dal titolo *Swedish grace: modern classicism in Stockholm*, nel quale Stuart Knight delinea un'esaustiva analisi su quella cultura architettonica nordica. Sono poi riportati tradotti in inglese due articoli comparsi su *Arkitektur* (n. 12/1919) sull'atelier di Carl Eldh e su *Byggmästaren* (n. 39/1939) sul Museo marittimo.

In quegli anni di fermento, anche il panorama svedese torna a riflettere su quelle personalità che hanno indubbiamente contribuito a costruire l'immagine esportata dell'architettura svedese, siano essi appartenenti alla generazione di Östberg che in particolare a quella dei suoi allievi. Infatti, l'occasione del centenario della nascita di E. G. Asplund sarà celebrato con un simposio (*Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund*, 1985) organizzato dalle istituzioni universitarie di due città: Stoccolma e Göteborg. Sebbene la conferenza fosse incentrata sulla figura di Asplund, una volta passati in rassegna i diversi contributi, si può osservare che più volte è menzionato l'apporto della lezione di Östberg sull'operato dell'allievo. Uno fra tutti il saggio di Johan Mårtelius -*Gunnar Asplund and the legacy of Ragnar Östberg*- dove la riflessione su Asplund non è altro che un pretesto per allargare la riflessione anche sulla generazione precedente, nella persona dell'architetto del Municipio. Nella sua riflessione si intrecciano e sovrappongono le esperienze progettuali dei due architetti, l'allievo ed il maestro, all'interno della costruzione della capitale. Il giovane Asplund prese parte al lungo cantiere dello *Stockholms Stadshus*. Mårtelius si sofferma sulla messa a punto di quel carattere urbano insito nel progetto del Municipio, senza però menzionare la parte della *Camera del Consiglio* che rimase sempre e solo su carta, e sul tema dell'abitazione urbana puntando l'attenzione su *villa Geber* e delineando alcuni dei possibili scenari figurati di riferimento. In contemporanea fu allestita una mostra presso l'*Arkitektur museet* con una selezione di disegni e plastici originali.

L'anno successivo (1986) fu data alle stampe una raccolta antologica bilingue -*Swedish architecture : drawings 1640-1970*- per mano degli storici svedesi dell'architettura Henrik O. Andersson e Fredric Bedoire. Dopo un'asciutta prefazione, che cerca di delineare le origini del fare architettura nel territorio svedese, è allegata una selezione di schede biografiche riguardanti le singole esperienze degli architetti che coprono

questo ampio arco temporale. Quella relativa ad Östberg riporta un buon numero di suoi progetti.

Pochi anni dopo (1990), la riflessione critica proposta da Luca Ortelli, dal titolo *L'ultimo eroe del nord*, che apre il testo *Ragnar Östberg: Municipio di Stoccolma* descrive sapientemente il mondo culturale di riferimenti da cui Östberg attinse per la costruzione della fabbrica urbana del Municipio e per l'intera propria poetica. Parimenti lo stesso testo consegna al panorama critico italiano la traduzione del testo originale dell'architetto, *The Stockholm Town Hall* (1929).

Due anni dopo (1992) il Municipio continua ad essere protagonista, e questa volta Cornell si pronuncerà nuovamente sull'edificio in una pubblicazione -*Stockholm Town Hall*- corredata da suggestive fotografie di Ivar Sviestins. Il testo è redatto in inglese, consegnandosi così ad un pubblico decisamente più vasto, e racconta di come prese forma quest'opera urbana grazie ad uno sforzo corale di artigiani ed artisti, le voci dei quali sono prese a prestito e più volte inserite nella trattazione. Obiettivo del saggio non è quello di ricostruire l'iter concorsuale e le questioni compositive, piuttosto di come delineare e commentare come l'ingegno creativo di Östberg abbia plasmato il Municipio.

A quattro anni di distanza dal suo mirabile saggio sull'opera urbana di Stoccolma, Luca Ortelli allarga la riflessione in *Moderne und Eklektizismus*, in *Werk, Bauen + Wohnen*, 12 (n. 12/ 1994).

Nel 2000 si è pronunciato nuovamente sulla produzione östberghiana (*Casabella*, n. 680) ricostruendo la genesi ed il contesto in cui si inserisce quel singolare progetto che è l'atelier ligneo per lo scultore Carl Eldh, e proprio tale progetto è il pretesto per allargare la riflessione sulla cultura architettonica del maestro.

All'interno dell'ennesimo studio monografico su E. G. Aspund, ma di valida qualità per le riflessioni elaborate, l'autore inglese Peter Blundell Jones (*Gunnar Asplund*, 2006) sottolinea come le marcate distorsioni planimetriche di *villa Geber* debbano aver senz'altro influenzato il progetto domestico - *villa Snellman*, 1917-1918- elaborato dall'allievo.

Nel 2011 in occasione del 50° anniversario dell'*Arkitektur Museet*, le sue sale espositive hanno ospitato un percorso allestitivo dal titolo *Under*

Verket (trad. it. *In costruzione* o anche *Meraviglia*) che ripercorre le vicende del Municipio grazie ad una ricca ed esaustiva raccolta di disegni originali, plastici e fotografie d'epoca, molti dei quali mai mostrati al pubblico prima d'ora. La mostra è stata accompagnata dalla pubblicazione di un poderoso volume in doppia lingua - svedese ed inglese- redatto dalla critica svedese Ann Katrin Pihl Atmer (ed. originale *Stockholms stadhus och arkitekten Ragnar Östberg*; Eng. trad. *Stockholm town hall and the architect Ragnar Östberg*) che fornisce una ricostruzione minuziosa del cantiere della grande opera urbana di Stoccolma ed un'indagine sulla formazione dell'architetto. Il progetto dello *Stockholms Nämndhus* è menzionato nella sua prima e seconda versione, e ne sono riportati alcuni disegni originali. Nel complesso però, pur rimarcandone l'importanza per l'intero progetto di questa parte di città ed avendone riordinato il faldone d'archivio, la ricerca della Atmer non si addentra in ulteriori riflessioni in merito alla relazione dei due progetti. Inoltre, tale studio si presenta come un attento lavoro sulle fonti, ma l'apporto critico personale è decisamente poco evidente.

Questo lavoro è stato possibile grazie al riordino dell'intero *Stadsarkiv* di Stoccolma, dove sono conservati la maggior parte dei disegni originali prodotti da Östberg o dall'Ufficio disegni di *Hantverksgatan 1*.

Nel 2013 all'interno del volume *Architettura del Novecento. Opere, progetti, luoghi, le ricerche* (a cura di M. Biraghi e A. Ferlenga) che dà voce a molteplici contributi, atti a descrivere il campo architettonico del XX secolo, Ortelli è stato chiamato a redigere le voci "Stoccolma" e "Municipio di Stoccolma", che fanno il punto della situazione sulle sue ricerche condotte nei diversi anni.

La presente trattazione si pone come obiettivo quello di ricomporre le frammentarie fonti critiche al fine di delineare una possibile lettura della poetica di Östberg, raccontandola attraverso due suoi progetti meno noti.

STRUTTURA DELLA RICERCA

La ricerca si compone di tre volumi e di un fascicolo di tavole aggiuntive che hanno il preciso scopo di coadiuvare l'analisi sui principi compositivi condotta nella *Parte terza* della ricerca.

Il *Primo volume* rappresenta il corpus fondamentale di conoscenza del fare architettura di Ragnar Östberg, plasmato secondo la chiave di lettura messa in campo dello studio, per poi proseguire con l'indagine dei due casi studio, quali espressione della presente critica. Esso si compone di tre parti precedute da un *Proemio*. Così come accade nel genere letterario del poema epico in cui si narrano le gesta di un eroe, così è stata concepita l'indagine, inserendosi in quel percorso aperto dalla letteratura nazional-romantica che celebrava figure come l'architetto, maestro che avrebbe portato la nazione svedese verso quel processo di rifondazione.

Riconsiderando le parti che compongono un poema epico, il "proemio" si focalizza sull'esposizione dell'argomento e delle vicende trattate nell'opera, a cui segue un'invocazione alla musa ispiratrice od eventualmente una dedica. L'appellativo di "proemio" attribuito a questa parte introduttiva trova le proprie ragioni nell'aver strutturato il capitolo come un racconto che delinea i punti cardine del mondo culturale e figurale costruito dall'architetto durante i suoi anni di studio, il lungo viaggio triennale, la pratica professionale e quella didattica, all'interno del più ampio panorama del *Norden*. È lasciato all'ultimo paragrafo di questa parte (*Renovatio urbis Stockholm. Ricerca di carattere*) il ruolo di introdurre i presupposti di indagine che vedono mettere sullo stesso piano un manufatto di natura eminentemente civico-urbana ed uno domestico. L'invocazione alla rifondazione ed al recupero dell'identità nazionale, e di riflesso delle origini nel vocabolario architettonico della tradizione, sono un ulteriore punto di interesse del presente paragrafo.

In questo caso non esiste alcuna musa a cui appellarsi, molto più semplicemente Östberg si rivolge all'intera popolazione svedese, al loro orgoglio nazionale ed agli altri suoi colleghi, perché percorrano insieme a lui la strada di un linguaggio espressivo dotato di un carattere appropriato al *locus* della capitale nordica.

Le due parti successive, come due atti di un poema introducono gli altri due soggetti su cui si focalizza lo studio: il complesso *Stockholms*

Stadshuset-Nämndhus e *villa Geber*. Esse sono dedicate all'esposizione dei singoli temi e del loro mondo di riferimento.

La terza parte invece è riservata a riflessioni e comparazioni riguardo ai due casi-studio; da un lato l'analisi della complessa sequenza narrativa che avrebbe espresso l'insieme *Municipio-Camera del Consiglio* e dall'altro uno specifico raffronto tra lo *Stockholms Stadshuset* e *villa Geber*, così da verificare e chiarire quell'analogia tra i due edifici che è stata più volte sottolineata dalla critica.

La trattazione delle singole tre parti è arricchita da disegni di ridisegno critico elaborati dall'autore della ricerca. Nello specifico, la *Parte terza* ha in supporto un fascicolo di tavole (*Terzo volume*). L'attività di ridisegno non è altro che uno strumento di ulteriore riflessione sulle modalità stesse del fare e pensare l'architettura. Non sono pertanto questi disegni da intendersi come mera rappresentazione, perché in tal caso già gli stessi scritti di Östberg potrebbero essere mirabili esempi, piuttosto sono stati utili per impadronirsi delle questioni architettoniche sviluppate in entrambi i progetti e così comprenderli grazie ad un processo di analisi della *dispositio* delle parti, scomposizione e ricomposizione dei singoli elementi e loro contestualizzazione. Di entrambi i casi studio ne è ricostruita poi la genealogia progettuale ed il mondo di riferimenti culturali attraverso tavole sinottiche di analisi. Le scelte grafiche messe in campo sono state dettate dall'approccio critico della ricerca e di volta in volta mettono in evidenza particolari temi.

Il *Secondo volume* si pone a supporto dell'indagine, avanzando una ricostruzione filologica delle fonti primarie; in primo luogo mostra una selezione di dieci tra saggi ed articoli usciti per la maggior parte dalla penna dell'architetto, ad esclusione degli ultimi due. Considerando le cospicue pagine che lo stesso Östberg scrisse, la scelta è ricaduta su quelli che meglio rappresentavano un efficace viatico per la chiave interpretativa proposta. Gli scritti sono stati tradotti da madrelingua svedese e ciascuno è preceduto da alcune note che contestualizzano il medesimo all'interno della produzione critica ed artistica del maestro. Il volume dedicato agli apparati si conclude con una panoramica delle fonti grafiche originali consultate presso gli archivi di Stoccolma (*Stockholms Stadsarkiv, Arkitektur-ochdesigncentrum, Kungliga Akademien för de fria konsterna e Kungliga Biblioteket*). Lo stesso volume monografico ad opera della critica svedese A. K. P. Atmer (2011) ha messo ordine agli schizzi elaborati dall'ufficio progetti della fabbrica del Municipio, mostrando come la loro quantità sia immensa. Pertanto, negli apparati della ricerca sono stati inseriti solo alcuni dei

disegni più significativi del Municipio al fine dello studio del progetto non realizzato dello *Stockholms Nämndhus*. Quest'ultimo è presentato nelle sue quindici proposte, di cui solo nove sono state sviluppate ad una scala di dettaglio maggiore con piante, prospetti, sezioni e schizzi.

Per quanto riguarda il secondo caso studio *-villa Geber-* invece la documentazione grafica è decisamente di minore entità, quindi è mostrata in tutta la sua interezza.

Infine, il *Quarto volume* presenta un corposo abstract in lingua inglese che tocca tutti i paragrafi componenti il primo volume della ricerca.

Note

1 William J. R. Curtis, *Miti nazionali e trasformazioni del classico*, in *L'architettura moderna dal 1900* (London: Phaidon, 2006) (tit. orig. *Modern architecture*, 1982), p. 131

2 Tale espressione contratta diventò a pieno titolo lo slogan che designò concettualmente il movimento moderno. La formula estesa *Das neue Bauen* fu coniata dal critico ed architetto tedesco Gustav Adolf Platz (1881-1947) in occasione della mostra del 1914. Successivamente nel 1927 diede alle stampe quello è considerato il primo manifesto del movimento moderno *Die Baukunst der neuesten Zeit* (*L'architettura della nuova epoca*, 1927) proprio nello stesso anno in cui fu costruito a Stoccarda il quartiere di abitazioni per lavoratori, Weißenhofsiedlung.

3 Il pittore russo prosegue poi definendo il Novecento come il secolo della congiunzione, in contrapposizione all'Ottocento. *All'aut-aut dell'Ottocento si sarebbe sostituito l'e-e: ad un'epoca di tensioni concettuali sarebbe subentrato un mondo in cui tutto sembra simultaneamente possibile [...]*.

Cfr. a questo proposito Franca D'agostini, *Breve storia della filosofia del Novecento* (Torino: Einaudi, 1999), pp. IX-X.

4 L'immagine evocativa ed efficace dell'*Angelus Novus* ritratto nella celebre tela di Paul Klee (1920) o *angelo della storia* come interpretato dal filosofo tedesco Benjamin, rappresenta secondo quest'ultimo la sua visione messianica della storia, quell'insoddisfatta attesa di una redenzione.

L'unica via per questa redenzione è offerta dal serbatoio della memoria. L'angelo ha il viso rivolto verso il passato e le sue ali sono appesantite da questo fardello, ma la necessità di elaborare un nuovo linguaggio richiederà molto tempo ed un secolo intero di contrasti, prima che l'angelo sia in grado di scrollare le ali.

Si rimanda a Renato Solmi (a cura di), *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti* (Torino: Einaudi, 1962), p. 80 (tit.orig. *Geschichtsphilosophische Thesen*, 1940)

5 L'estratto fu pronunciato dallo storico americano (1929) alcuni anni dopo l'inaugurazione del Municipio di Stoccolma. La sua opera giovanile percorre le vicende ed i linguaggi dell'architettura sviluppati dalla metà del Settecento fino agli anni Venti del Novecento. L'itinerario storiografico prevede la suddivisione in tre categorie estetico-stilistiche: *The age of Romanticism*, *New tradition* e *The new pioneers*.

Cfr. Henry-Russell Hitchcock, *L'architettura moderna: romanticismo e reintegrazione*, Compositori, Bologna 2008 (tit. orig. *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*, Payson & Clarke, New York 1929), p.151

6 Stefano Ray, *L'architettura moderna nei paesi scandinavi* (Bologna: Cappelli editore, 1965), p. 14

7 Luca Ortelli, *L'ultimo eroe del Nord*, in *Ragnar Östberg: Municipio di Stoccolma* (Milano: Electa, 1990), pp. 13-14

8 Cfr. AA. Architectural Association, *Introduction*, in *Travels in modern architecture 1925-1930* (London : AA Architectural Association, 1989), p. II

9 E' opportuno specificare che il termine *Norden*, comunemente utilizzato in tutti i paesi nordici di origine linguistica tedesca, identifica letteralmente l'insieme dei paesi e/o terre al Nord. È pertanto sinonimo della definizione paesi nordici ed include Danimarca, Svezia, Norvegia, Finlandia ed Islanda. Al contrario, la denominazione di *Scandinavia*, di derivazione topografica, è da attribuirsi solo ai gruppi culturali e linguistici

formatisi nelle tre monarchie nordiche: Danimarca, Svezia e Norvegia.

10 *Soltanto la Germania, e i paesi centroeuropei che rientravano nella sua sfera di influenza (cioè Svizzera, Austria e Scandinavia), accolsero così positivamente le innovazioni dei primi pionieri da far emergere da quelle sperimentazioni individuali lo stile del nostro tempo.*

Cfr. Nikolaus Pevsner, *Il movimento moderno fino al 1914*, in *I pionieri dell'architettura moderna* (Milano: Garzanti editore, 1983) (tit. orig. *Pioneers of the Modern Movement*, 1936), p. 213

Le ragioni che sottendono questa affermazioni sono da rintracciarsi oltre che nelle visibili analogie tra i linguaggi architettonici delle due nazioni, anche in ovvie ragioni socio-politiche e territoriali fin dall'epoca della salita al trono di Gustavo I Vasa (1523). Lo stato svedese fu infatti per suo volere convertito al protestantesimo, accentuando così i legami con il mondo tedesco e particolarmente con le città anseatiche.

11 Il professore di storia dell'arte, specializzato in storia medioevale presso la *Konstakademins byggnadsskola* fu ospitato dall'università americana, ed il banchiere Otto Hermann Kahn finanziò i viaggi di numerosi studiosi europei al fine di ampliare l'eterogeneità degli insegnamenti. Le otto lezioni impartite da Roosval vertevano sulla storia dell'arte svedese attraverso quelle tipiche e significative fasi in cui si tende a suddividerla. Nella prefazione del trascritto delle lezioni il docente precisa che volutamente non ne ha dedicata alcuna al Settecento, in quanto risulta senza dubbio il secolo meglio conosciuto dal resto del mondo. Il ciclo si conclude con *Modern architecture* dove propone una divisione in quattro fasi datate che segnano una forte demarcazione tra le fasi, particolare non del tutto verificato se si osservano le esperienze architettoniche di quegli anni: *romanticismo eclettico* (1870-0905), *naturalismo* (1890-1915), *romanticismo-nazionale* (1900-1930) e *funzionalismo* (1930-?). L'edificio che, secondo lo storico, segna il passaggio al romanticismo-nazionale è il *Nordiska museet* (1891-1907) di I. G. Clason. Sul finire delle riflessioni in merito a quella stagione architettonica Östberg ed il Municipio sono finalmente menzionati. Roosval sostiene che secondo un'ottica storica, il Municipio non è da considerarsi come un edificio pioniere del movimento, piuttosto come un maturo e tardivo prodotto.

Si consiglia la lettura di Johnny Roosval, *Modern Architecture*, in *Swedish Art: being the Kahn Lectures for 1929* (Princeton: Princeton University Press, 1932), pp. 70-77

Le *Kahn Lectures* furono una serie di lezioni svoltesi nell'arco temporale di tre anni: 1929-1931. Nomi degni di nota invitati a tenere lezioni furono: J.J. P. Oud (1928), le cui lezioni furono cancellate per problemi di salute e F. L. Wright (1930).

Il rapporto con l'America fu fruttuoso in quanto Roosval intervenne all'interno del ciclo *Charles Eliot Norton Lectures* presso l'Università di Harvard (1936-1937).

Per quanto riguarda, invece, le ragioni nazionalistiche che alimentarono il movimento culturale in Svezia si rimanda alla più specifica trattazione condotta nel *1.1 Spirito nazional romantico e "mondo da sognare"* contenuto in *Proemio* (vol. I).

12 Sono presi a prestito alcuni passaggi della *Nota introduttiva* di Fernando Mazzocca al volume di Hugh Honour che evidenziano quei tratti salienti del Romanticismo in campo artistico.

Si veda Hugh Honour, *Il romanticismo* (Torino : Einaudi, 2007) (tit.orig. *Romanticism*, 1979), p. XVI

13 Walter Curt Behrendt (a cura di Roberta Amirante ed Emanuele Carreri), *La nascita di un nuovo spirito del costruire*, in *Costruire il Moderno. Natura, problemi e forme* (Bologna: Compositori, 2007) (tit. orig. *Modern Building. Its nature, problems and forms*, New York 1937), pp. 71-73

14 Cfr. Luca Ortelli, *Moderne und Eklektizismus*, in *Werk, Bauen+Wohnen*, 12 (1994), p.12

Per approfondire l'evoluzione del complesso di produzioni polistilistiche comprese sotto il nome di eclettismo si consiglia la lettura dell'indagine di Luciano Patetta - *L'architettura dell'eclettismo: fonti, teorie, modelli 1750-1900*, (Milano: Mazzotta, 1975)- che amplia la riflessione a partire dalla crisi del classicismo fino alle origini del movimento moderno.

15 Demetri Porphyrios, *Facce reversibili. Architettura danese e svedese 1905- 1930*, in *Lotus International*, 16 (1977), p. 35 e p.36

16 Cfr. Peter Collins, *L'eclettismo*, in *I mutevoli ideali dell'architettura moderna* (Milano: Il Saggiatore, 1973) (tit. orig. *Changing ideals in modern architecture*, 1965), pp. 150-151

Lo storico inglese (1920-1981) disamina i confini ed il significato di architettura moderna, e lo fa allontanandosi dallo studio evolutivo delle forme messo in campo da suoi predecessori quali H. R. Hitchcock o S. Giedion, focalizzandosi invece sui mutamenti degli ideali e sugli aspetti che hanno ispirato un'opera.

17 In occasione del 50° compleanno di Östberg (1916) la sua opera non aveva ancora visto l'ultimazione. Il giorno prima lo storico svedese dell'architettura Gregor Paulsson (1899-1977) porse i suoi migliori auguri al maestro, auguri indirizzati soprattutto al capitolo finale della fabbrica, affinché potesse essere all'altezza di quanto finora costruito. Nella sua brevità l'articolo rimarca i tratti essenziali della poetica dell'architetto e del suo profondo impegno per le discipline artistiche svedesi.

Cfr. G. Paulsson, *Ragnar Östberg. 50 år*, in *Stockholm Dagblad*, 13 Luglio 1916 (trad.it. *Ragnar Östberg. 50° compleanno*)

18 John Ruskin, *La natura del Gotico*, in *Le pietre di Venezia* (Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1997) (ed. orig. *The stone of Venice*, London 1853), p. 205

19 Thomas Hellquist, *Fabula svedese*, in *La vita tra cose e natura: il progetto e la sfida ambientale. Catalogo della XVIII Triennale di Milano* (Milano : Electa, 1992), p. 358

Il processo di rinnovamento urbano coincide con la costruzione della nuova immagine della capitale svedese e tali questioni sono centrali nel capitolo conclusivo del *Proemio: 1.7 Renovatio urbis Stockholm. Ricerca di carattere*.

20 Il costruito fu pronunciato da Giorgio Nicodemi alla *V Triennale* di Milano (1933) e parte della sua riflessione sulle esperienze artigianali ed architettoniche svedesi sono riportate in un numero di *Casabella* di qualche anno dopo. Si veda Edoardo Persico, *La cooperativa Foerbundet*, in *Casabella*, 92 (Agosto, 1935), p. 18

21 Si prende qui a prestito l'appellativo introdotto dal critico norvegese Christian Norberg-Schulz nella versione italiana del suo saggio: *Terre notturne. L'arte nordica del costruire* (Milano: Unicopli, 2001), ed. orig. *Nightlands : Nordic building* (Cambridge, Mass. : MIT Press, 1996)

22 Christian Norberg-Schulz , *Prefazione*, in *L'abitare. L'insediamento, lo spazio urbano, la casa* (Milano: Electa, 1984), p. 7

L'indagine dell'autore norvegese a sua volta si fa guidare dal testo di Heidegger in cui è esplicitato il concetto di "essere al mondo" (*Sein und Zeit*, 1927), non solo come esistenza fisica dell'individuo, ma da intendersi come prendersi cura delle cose che occorrono per la vita. Il luogo stesso è manifestazione concreta dell'abitare dell'uomo, la cui identità dipende in parte dal carattere ed essenza del luogo stesso. Il risultato è quello di un'analisi che amplia il significato di "abitare" proposto dal filosofo tedesco; abitare non è solamente questione insediativa o tecnico funzionale, ma comprende

anche la dimensione esistenziale e percettiva di questi spazi ed ancora più quella del paesaggio come dimensione costruita. All'interno dello studio più volte è descritto il mondo del Nord, ma gli esempi scelti sono altri: Praga, Roma e Khartoum.

Si rimanda a Martin Heidegger (a cura di Gianni Vattimo), *Costruire abitare pensare*, in *Saggi e discorsi* (Milano: Mursia, 1976), pp. 96-108

23 Luciano Semerani (a cura di Anna Tonicello), Introduzione in *Lezioni di composizione architettonica* (Venezia: Arsenale editrice, 1987), p. 8

24 Cfr. Nicholas Adams, *L'architettura svedese e la formazione*, in *Gunnar Asplund* (Milano: Electa, 2011), p. 8

25 Carlos Martí Arís, *Tipo e luogo*, in *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura* (Milano: Clup, 1990), p. 94

26 A questo proposito si rimanda alla selezione di otto saggi tradotti e commentati raccolti in *Parte prima. Scritti scelti, commentati e tradotti* (vol. II).

27 All'interno dell'operato di Östberg sono già insite quelle questioni legate al conflitto tra le autorità delle scuole accademiche di architettura e la ragione. Dietro la patina di alcune sue scelte estetiche, si nasconde quell'eroico processo di semplificazione al *pastiche* ottocentesco. L'introduzione di tale appellativo trova la propria ragione nel presupposto teorico espresso da Colin Rowe in merito ad un possibile terreno analogico tra le esperienze moderne ed il manierismo tardo rinascimentale.

Si consiglia pertanto la lettura di *Manierismo e architettura moderna*, in Marco Biraghi e Giovanni Damiani (a cura di), *Le parole dell'architettura. Un'antologia di testi teorici e critici: 1945-2000* (Torino: Einaudi, 2009), pp. 31-57

28 Il paragrafo si apre con alcune parole estratte dal capolavoro dello storico dell'arte francese Henri Focillon (1881-1943). La sua indagine sull'opera d'arte lo porta alla conclusione che le forme sono entità dotate di una propria vita ed espressione che si calano in un processo dinamico che le trasforma. Il loro generarsi non può che fare i conti con l'apporto della storia o per meglio dire con il periodo storico in cui si cala. La loro genesi non si manifesta in un processo unico e lineare, bensì in relazioni conflittuali tre forze che caratterizzano la storia stessa: tradizione, influenze e tentativi. L'opera d'arte non vive pertanto in una realtà astratta, essa è da considerarsi piuttosto come misura dello spazio e integra con la vita dell'uomo. La vita delle forme dà così origine a strutture formali e successivamente sociali proprie che sono intrinsecamente legate al luogo in cui si radicano, o per meglio dire allo spirito del luogo ricollegandosi al tema che questa ricerca si prefigge.

Henri Focillon, *Il mondo delle forme*, in *Vita delle forme* (Torino: Einaudi, 2001) (tit. orig. *La vie des formes*, 1943), p. 25

29 Si prende a prestito il titolo con cui L. Ortelli apre il saggio critico sull'operato del maestro (*L'ultimo eroe del Nord*) variando leggermente la dizione originaria. E' opportuno specificare che con il termine *Norden* si identifica l'insieme dei paesi considerati sotto la denominazione di Scandinavia (Danimarca, Svezia e Norvegia) con l'aggiunta di Finlandia e Islanda.

Cfr. L. Ortelli, *L'ultimo eroe del Norden*, in *Op. cit.* (1990)

30 Cfr. Marino Narpozzi, *Architettura, tipologia, invenzione*, in Aa.Vv., *Progetti veneziani* (Milano: Clup, 1985), p. 15

31 Kenneth Frampton, *Alvar Aalto e la tradizione nordica: il Romanticismo nazionale e la sensibilità doricista 1895-1957*, in *Storia dell'architettura moderna*, (Bologna: Zanichelli, 1993 (I ed. *Modern architecture : a critical history*, 1980), p. 227

32 L'interesse della presente ricerca non è volto alla nascita ed evoluzione di tale concetto, ma a questo proposito si consiglia la lettura del saggio di Francesco Bevilacqua - *Genius loci : il dio dei luoghi perduti* (Soveria Mannelli : Rubbettino, 2010)- che fornisce un conciso, ma interessante racconto sulle vicende di tale termine e su come trasporlo in chiave moderna al fine di ridare senso e dignità ai luoghi.

C. N. Schulz (*Terre notturne, Nightlands : Nordic building*, 1996) accenna brevemente sulle divinità o spiriti che governano le terre nordiche: "nisse" ed il suo sinonimo "tulf" che a sua volta vuol dire anche "spiazzo" e "terreno edificabile". Etimologicamente parlando lo spirito già uno stretto rapporto con il luogo, o per meglio dire con la vastità del paesaggio nordico.

33 Christian Norberg-Schulz, *Luogo?*, in *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura* (Milano: Electa, 1979) (tit. orig. *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*, 1979), p. 6

34 Henri Focillon, *Op.cit.*, (1943), p. 24

35 Aldo Rossi, *Il locus*, in *L'architettura della città* (Torino: Città Studi Edizioni, 1995) (I ed. 1966 Clup), p. 139 e 140

36 Aldo Rossi, *Op.cit.*, (1966), p. 143

37 Christian Norberg-Schulz, *Op. cit.*, (1979), p. 18

38 Cfr. Carlos Martí Aris, *Op. cit.*, (1994), p. 84

39 Rafael Moneo, *Considerazioni attorno alla tipologia*, in *La solitudine degli edifici ed altri scritti* (Torino: U. Allemandi, 1999), p. 125

40 Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna* (Roma: Laterza, 1960), p. 345

41 Elias Cornell, *Valda verk efter 1907. Villor*, in *Ragnar Östberg svenske arkitekt* (Stockholm: Byggmästaren Förlag, 1965) (trad. it. *Progetti selezionati dal 1907. Ville*), p. 174

42 Hakon Ahlberg, *Ragnar Östberg på avstånd*, in *Arkitektur*, 7 (1965), p. 238

Si rimanda al *Volume II. Parte Prima* per la traduzione e commento del saggio menzionato.

43 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (Milano: Polifilo, 1966) libro I, cap. IX

44 La comparazione delle due città plurinsulare è trattata nel capitolo conclusivo del *Proemio. 1.7 Renovatio urbis Stockholm. Ricerca di carattere*.

45 Cfr. Adrian Forty, *Memory*, in *Words and Buildings. A vocabulary of Modern Architecture* (London: Thames & Hudson, 2000), p. 223

Dall'ultimo testo di Halbwachs, *La mémoire collective* (Paris, 1950), Rossi amplia le proprie considerazioni in merito al rapporto tra memoria collettiva e città. Comunque ne risulta un'idea di memoria decisamente più poetica rispetto a quella rigorosa descritta da Halbwachs.

Si consiglia l'approfondimento del capitolo all'interno de *L'architettura della città* (1966) che ripropone come titolo l'indagine del filosofo francese.

46 Cfr. Peter Eisenman, *Editor's introduction*, in *The architecture of the city* (Cambridge : MIT press, 1982), p. 8

Forse la prima trattazione che porta in superficie quella connessione tra memoria ed edifici, o più propriamente di come la tecnica mnemonica classica utilizzi il palazzo o teatro come viatici per memorizzare lunghi discorsi, è quella redatta dalla storica inglese F. Yates, *The art of memory* (1966). Seppur lo studio si presenti come un valido resoconto del processo evolutivo della pratica mnemonica, non giustifica affatto quelle rivendicazioni che fanno dell'architettura un'arte di memoria.

47 John Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura* (Milano : Jaca book, 1982) (tit. orig. *The Seven Lamps of Architecture*, 1849), p. 211

Le sette lampade rappresentano i principi dell'architettura individuati da Ruskin, come una costante e dialettica analogia tra esperienza etica ed estetica. Gli altri spiriti guardiani da lui individuati sono rispettivamente in ordine di presentazione nel testo: sacrificio, verità, potere, bellezza, vita, memoria appunto ed obbedienza.

Le parole riformatrici del critico d'arte inglese era sicuramente giunte fino a Stoccolma, facevano parte di quei testi essenziali della riflessione architettonica.

48 Aldo Rossi, *La memoria collettiva*, in *L'architettura della città* (Torino: Città Studi Edizioni, 1995) (I ed. 1966 Clup), p. 178

49 Cfr. Aldo Rossi, *Progetti. Lezione del 10 gennaio 1976*, in Aa.Vv., *Progetti veneziani*, (Milano: Clup, 1985), p. 172

50 Cfr. Saverio Muratori, *Il movimento architettonico moderno in Svezia*, in *Architettura*, XVII (Febbraio, 1938), p. 96

51 Carlos Martí Aris, *Op. cit.*, (1990), p. 94

52 Le parole pronunciate dal pittore tedesco (1829-1840) sono riportate in epigrafe da Gustav Adolf Platz per il primo capitolo di *Die Baukunst der neuesten Zeit* (Berlin, 1927).

Si veda Gustav Adolf Platz, *L'architettura della nuova epoca* (Compositori: Bologna, 2009), p. 69

53 La stagione critica della rivista trimestrale *Arkitektur och dekorativ konst*. prende avvio nel 1901. Inizialmente essa si presentava come un inserto di *Teknisk Tidskrift* e progressivamente aumentò il proprio apporto critico ed iconografico. Nel 1909 cambierà nome nel più diretto *Arkitektur*, che durerà fino al 1922, anno in cui chiuderà i battenti solo per una breve parentesi, fino al 1950. In quest'arco temporale la voce critica svedese verrà espressa grazie alle pagine della rivista mensile *Byggmästaren* fino al 1950. L'esperienza di tale periodico inizierà sotto la direzione dell'architetto e critico Hakon Ahlberg. Dopodiché *Arkitektur* riprese le scene conservole tutt'ora.

54 Cfr. AA Architectural Association, *Travels in modern architecture 1925-1930* (London : Architectural Association, 1989), pp. 8-9

Con l'intento di riformare radicalmente l'*Architectural Association* i due rivestirono la carica di direttore e segretario organizzando attività, viaggi, esposizioni e ricerche che valicarono i confini della scuola. I loro numerosissimi viaggi erano sì finalizzati a ricercare quelle nuove esperienze architettoniche dal sapore internazionale, che tanto si discostavano dallo scenario conservativo inglese e così rifondare l'educazione e la consapevolezza architettonica nel loro paese. I loro viaggi e campagne fotografiche furono essenziali non solo per la cultura inglese, ma anticiparono di quasi dieci anni talune esperienze architettoniche presentate nel lavoro di Hitchcock e Johnson.

Il volume *Swedish architecture of the twentieth century* si apre con un breve ma incisivo commento di Yerbury e prosegue con un'attenta analisi dello storico dell'architettura, nonché architetto Hakon Ahlberg; a seguire poi una selezione delle fotografie esposte a Londra.

La produzione architettonica svedese era considerata a tutti effetti un valido esempio, ed alcuni degli edifici inseriti nel volume del 1925 furono a loro volta inclusi nella sontuosa antologia di architetture moderne, *Modern European buildings*, raggruppate non per collocazione geografica, bensì per programma funzionale (1928).

55 Questo proficuo rapporto di scambio tra Inghilterra e Svezia si concretizzò con numerose altre attività, per esempio nel 1925 la città di Stoccolma fu la meta scelta da Yerbury e Robertson per la visita studio annuale con gli studenti, e lo stesso Östberg

fu lieto di accompagnare il gruppo all'interno della sua opera più significativa. Alcuni professori inglesi furono ammessi a tenere lezioni presso la *Konstakademiens byggnadsskola*. Si legga a proposito il commento di Östberg riguardo a quella tenuta da Sir Lawrence Weaver (1876-1930) con argomento "Lo sviluppo del disegno del giardino in Inghilterra". Si rimanda a *Engelska och svenska*, in *En arkitekt anteckningar med bilder och verk av författaren* (1928), pp. 156-160 (trad. it. *Inglese e svedese*)

Il commento di Yerbury è tratto dalla *Prefazione* che apre il volume *Swedish architecture of twentieth century*, (London: E. Benn, 1925), p. VI

Si consiglia la lettura del testo sull'attività del fotografo inglese da cui si è ricostruita compiutamente la rete di rapporti tra Sevezia ed Inghilterra: *Frank Yerbury: itinerant cameraman. Architectural Photographs 1920-1935* (London: Architectural Association, 1987), pp. 11-13

56 Il passaggio qui citato appartiene al primo numero dell'anno 1926, sotto il titolo "La massa provvede, la banca spende":

Il municipio di Stoccolma - esempio di architettura d'atmosfera, estetico-artigianale, di un individuo asociale.

La stazione di Stoccarda - esempio di monumentalità patetica [...] Edifici a cubi - masse di pietra imponenti ma morte che cingono sale altrettanto imponenti, sepolcri nei quali le funzioni vitali dell'andare e venire, del passaggio e dell'orientamento, lo svolgimento chiaro della circolazione sono stati soffocati, se mai sono esistiti. Quello che a Stoccolma, in un edificio rappresentativo consapevolmente sterilizzato nella storia, era ancora sopportabile, diviene evidente carenza a Stoccarda...

Risulta ancor più di particolare efficacia comunicativa, la cancellatura apposta su quegli esempi da loro considerati degli anatemi. A fianco dei due edifici citati è inserito il progetto di una casa De Stijl di Theo van Doesburg (1923), che a differenza del comune pensare dell'International Style sarebbe stato accettato, ma secondo la Nuova Oggettività del gruppo svizzero risultava anch'esso un'inammissibile espressione architettonica.

57 Hakon Ahlberg, Ragnar Östberg 1866-1945, in *Byggmästaren* 4 (1945), pp. 57-59 e Carl Malmsten, Ragnar Östber. Några minnesord av, in *Form* 41 (1945), p. 43

58 Walter Curt Behrendt, *Op. cit.* (1937), pp. 71-73

59 Sigfried Giedion, *Spazio, tempo, architettura* (Milano: Hoepli, 1984) (tit. orig. *Space, Time and Architecture. The Growth of a new tradition*, Cambridge 1941, p. 564

60 Eduardo Torroja, *Linea e superficie*, in *La concezione strutturale: logica ed intuito nella ideazione delle forme* (Torino: Città Studi, 1995) (tit. orig. *Razón y ser de los tipos estructurales*, 1957), p. 562

61 Cornell fu figura significativa per la *Chalmers University of Technology* di Göteborg dove insegnò "Teoria e storia dell'architettura" dal 1965. All'interno della sua produzione critica lo studio monografico su *Östberg risulta come un'eccezione, difatti le sue indagini hanno sempre messo al centro la disciplina architettonica come una questione prettamente sociale e politica*, ma in seconda battuta anche artistica. Molti suoi studi furono condotti con il suo gruppo di ricerca composto da giovani dottorandi o ricercatori, in quanto riteneva essenziale il suo ruolo di educatore sia in campo accademico che sociale.

È necessario prestate attenzione alle parole da lui pronunciate nella conclusione del breve abstract in lingua inglese inserito nel volume dove, come asserito dal critico svedese Claes Caldenby, si può intravedere un'apparante identificazione dello storico con il suo oggetto di indagine: *La sua importanza risiede piuttosto nel suo discostarsi dalla natura cosmopolita cifra del XIX secolo grazie alla semplificazione degli edifici in accordo con il carattere nazionale ed artigianale e parallelamente nel suo lavoro come figura eminente, anche se contestata*,

scrittore ed educatore dell'architettura. (Op. cit. (1965), p. 248)

Si veda Claes Caldenby, *Interpretation and guidance. Historians critics in Swedish architecture from the 1920s*, in *Quo vadis Architectura?* (Helsinki: Helsinki University of Technology press. Department of Architecture, 2005), p. 92

62 Per ulteriori dettagli su tali pubblicazioni si rimanda alla *Bibliografia ragionata* che chiude il Vol. I.

63 Si invita a leggere l'ottavo apparato della *Parte prima. Scritti scelti, commentati e tradotti* (vol. II) dove è riportata la traduzione delle due recensioni, per mano di H. Ahlberg e A. Lilienberg, pubblicate sulle pagine di *Arkitektur* (n° 7, 1965) all'indomani dello studio del Cornell. La traduzione è preceduta da un commento che inquadra il lavoro di ricerca di sei anni (1959-1965) condotto dallo storico svedese e dal suo gruppo di ricerca presso gli archivi e le biblioteche di Stoccolma.

Nelle ultime pagine del volume monografico è allegato un abstract in lingua inglese di sole due pagine, a fronte dell'intero testo di più di duecento.

Elias Cornell, *Ragnar Östberg svenske arkitekt* (Stockholm: Byggmästaren Förlag, 1965)

64 Stefano Ray, *Op. cit.* (1965), p. 38

65 Henrik O. Andersson, *Ragnar Östberg*, in Aa.Vv., *Classicismo nordico. Architettura nei paesi scandinavi 1910-1930* (Milano: Electa, 1988), p. 129

1.1 “TERRE NOTTURNE”¹ E SPIRITO NAZIONAL- ROMANTICO

*Lì si sentiva tra la natura che aveva sempre cercato;
idillici, scabri, e rocciosi isolotti, ricoperti qua e là da ciuffi di abeti,
scagliati nel vasto mare, schiumoso e ruggente in un orizzonte infinito.
E anche in seguito rimase fedele a questo suo primo amore e né le Alpi nevose,
né i pendii ricoperti di olivi del Mediterraneo,
né le coste rocciose della Normandia,
riuscirono a cancellare quella balenante visione di acque e di luci...*

August Strindberg, *La natura*²

Macigno in ofite nella *Kalte Küche*
dell'*Ilmpark*
foto L. Held, *Rassegna* n. 45 (1991)

Stoccolma: il lago Mälaren d'inverno e
lo spirito nordico
Fda

I paragrafi introduttivi che ci hanno condotto fino a qui hanno dato ampiamente rilievo alla particolarità del paesaggio nordico, luogo dalle connotazioni aspre e poco generose, in antitesi con la realtà del Sud. Riecheggia una passione per quella natura selvaggia, per quella storia primitiva fondata sulla mitologia norrena, nelle cui pagine è racchiusa la storia svedese. I *topoi* nordici parlano di mondi altri rispetto al Sud, di un universo pregno di forze misteriose, dove l'atmosfera generale che si respira è più che aderente alla sfera delle emozioni, e proprio per queste ragioni il mondo nordico può essere definito come “romantico”.



Le forze naturali e gli *echi di un passato fiabesco*³ si riflettono indubbiamente nella letteratura, nell'arte e non da ultime nell'architettura, oltre che nei temperamenti dei singoli. L'uomo che si mette alla ricerca di questi misteri del paesaggio del Nord, si mette alla ricerca del *genius loci*, la cui comprensione si rivela indispensabile alla sua presa esistenziale. Letterati ed artisti svedesi dell'epoca cercarono di descrivere e riportare alla

Richard Bergh, *Riddaren och Jungfrun*,
1897

(trad. it. *Il cavaliere e la vergine*)

olio su tela

Thielska galleriet (Stoccolma)



Richard Bergh, *Nordisk sommarkväll*,
1899-1900

(trad. it. *Estate nordica*)

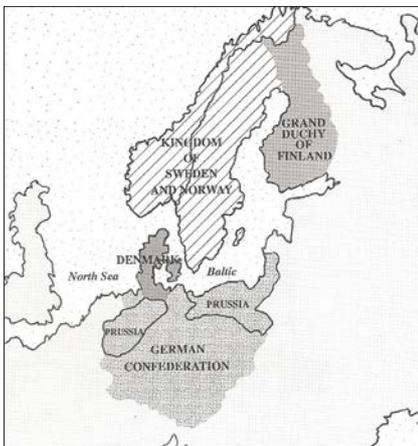
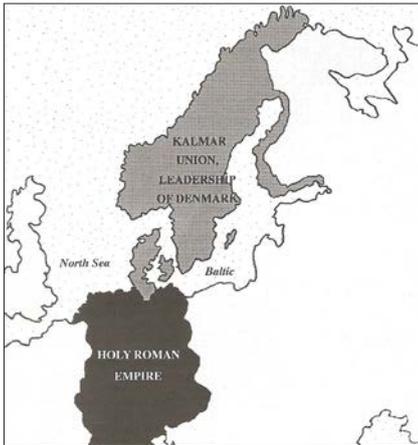
olio su tela

Göteborgs konstmuseum (Gothenburg)



Nella pagina a fianco:

Mappe evolutive degli stati europei centrali e della penisola scandinava
1397-1523, 1660, 1815, 1914
da B. Miller Lane, *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian countries* (2000)



luce questa empatia con il paesaggio che riporta l'uomo ad un passato lontano, inteso non tanto quale allegoria o storia, ma come esperienza emotiva.⁴ Era percepibile una nostalgia per i tempi passati, per quel passato eroico medioevale narrato nelle saghe, che avrebbe coadiuvato il diffondersi di un sentimento nazionale - o per meglio dire quel "sogno del nord" - che pervase non solo la penisola scandinava. Malgrado l'impresa compiuta alcuni secoli prima dal sovrano illuminato Gustavo III (1772-1792), che fece entrare la Svezia a pieno titolo nelle dinamiche europee, quest'ultima ha continuato ad essere considerata come un'estrema periferia settentrionale. La rivoluzione industriale intanto aveva abbattuto le barriere tra le nazioni, ed i suoi effetti non tardarono a giungere fino al Nord; ma tale apertura portò con sé numerose problematiche riguardanti, in primo luogo, la progressiva perdita di un'identità propria. Alla luce dell'industrializzazione dilagante ed ancora in assenza di confini ben precisi tra i paesi scandinavi -che riconoscessero i diversi gruppi linguistici e di appartenenza- si assistè alla nascita dei nazionalismi. Il particolare contesto socio-politico della Svezia giocò d'altronde un ruolo essenziale: la trasformazione da paese rurale a nazione, dotata di un'importante infrastrutturazione ed i problemi relativi all'emigrazione in America, misero al centro la necessità di preservare la cultura indigena, le sue tradizioni ed i suoi valori. In altre parole possiamo considerare l'affermazione della supremazia culturale, del carattere vernacolare e della comunità come elementi costitutivi del concetto di nazione; elementi in forte contrasto con il cosmopolitismo e la cultura aristocratica.⁵ Rispetto ad altri paesi europei coinvolti in dinamiche affini, gli svedesi non calpestarono mai i propri valori e tradizioni, anzi la tradizione fu al tempo stesso espressione di quei valori politici portanti della nascente socialdemocrazia nordica.⁶ Dopo diversi anni di disordini politici, solo nel 1905 la Svezia riconobbe la propria indipendenza dalla Norvegia, e quella Unione che le legava dal 1814 si dissolse.

In forma germinale però lo "spirito nazionalistico" aveva fatto la sua comparsa anche nei secoli precedenti, esattamente nel periodo romantico, e proprio in tale contesto aveva assunto il ruolo di uno dei due poli catalizzatori assieme al grande mito della "natura". Con tutta evidenza queste idee non poterono che influenzare il nascente movimento svedese. Lo spirito nazionale che pervase le menti di letterati ed artisti emerse pienamente sul finire del XIX secolo; diventò ideologia dominante in quello successivo, funzionando come complemento culturale e spirituale di una politica social-democratica. Alcune parole pronunciate dal pittore

svedese Richard Bergh (1858-1919) colgono appieno quel sentimento onnicomprensivo: *la nostra epoca ha un nuovo credo, una nuova visione della felicità, una nuova idea di società, una nuova idea politica, e necessita di un'arte ispirata da idee, emozioni, passioni, e sogni delle persone contemporanee, e basate sulle loro sembianze.*⁷ L'identità nazionale era dunque ritenuta essenziale al loro programma di libertà individuale, armonica sociale ed in simbiosi con l'habitus naturale.⁸

Il generale fermento si espresse nelle diverse forme artistiche che dovevano per l'appunto rendere visibile il carattere proprio della nazione. Curiosamente, però Bergh recitava: *l'autentica arte del Nord deve differire da quella mediterranea come un abete si distingue da un pino.*⁹ Ne risulta una



Le rive granitiche del più ampio lago meridionale di Svezia, *Vänern*, nei pressi della cittadina di *Mariestad*

Fda

La penisola su cui sorge il *Läckö Slott* (trad. it. *castello di Läckö*) attorniata dalle acque del lago *Vänern*

Fda



volontà ed una ricerca di chiare forme espressive proprie, ma dopotutto un “abete” ed un “pino” differiscono di poco, appartengono pur sempre alla famiglia delle conifere. Cercando di traslare questa metafora al campo artistico, il pittore svedese riconosceva affinità tra le due realtà geografico-culturali, che potevano pertanto vivere in un rapporto di simbiosi ed osmosi tra loro, alla luce della condivisione di problematiche affini su cui interrogarsi. Bergh rimarca ancora una volta -come accade nelle parole di apertura del paragrafo pronunciate da Strindberg- l’attenzione per il *locus natio* nordico, preso sovente a metafora delle produzioni artistiche.

I viaggi nel continente europeo ed i manuali avevano sicuramente portato altrove le menti di letterati ed artisti, li avevano condotti verso nuove realtà come descritto nel terzo paragrafo del *Proemio* (1.3 *Memorie odeporiche: ombre dal Sud*), ma l’amore per il Nord rimase sempre presente, perché il compito degli architetti come Östberg era quello di costruire luoghi per l’uomo svedese in accordo col paesaggio e alla sua essenza.

Emerge con tutta evidenza che lo spirito nazionale si nutriva romanticamente di motivi folkloristici, tanto che il pittore e scultore Bror Hjorth (1894-1968) rimarca come l’arte svedese debba essere radicata proprio nel suolo della terra natale e da esso crescere.¹⁰

Fino ad ora sono stati introdotti i termini “romantico” e “nazionale”, ma non sono stati volutamente affiancati così come volle la definizione coniata dallo storico J. Roosval (1929)¹¹, perché quell’atmosfera artistico-culturale può essere raccontata anche senza tale etichetta, ma più semplicemente come l’evoluzione di quelle idee e quei contenuti.

Il “nuovo spirito” riuscì nella progressiva rifondazione socio-spirituale e

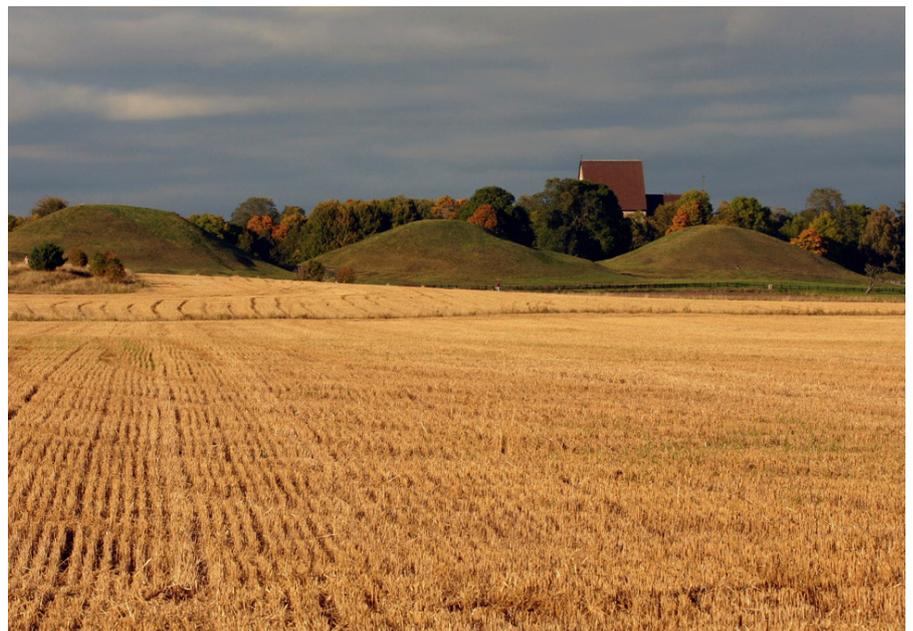
Le rive granitiche del
Djurgårdsbrunnskanalen (Stoccolma)

Fda

Centro religioso pagano della Svezia a
Gamla Uppsala (trad. it. *Uppsala vecchia*)
dove le leggende narrano fossero sepolti
i re svedesi, III-IV secolo a.C.

Il grande tempio pagano fu distrutto a
seguito del processo di cristianizzazione
del paese, XI secolo.

Fda



nell'evoluzione democratica del senso estetico, che interessò trasversalmente tutte le classi; benché tali idee furono elaborate ed attecchirono all'interno della nascente borghesia. Quest'ultima portò avanti tali principi, ma in realtà si intravidero presto tentativi di coalizione ed uno scambio del tutto naturale tra intellettuali e contadini.¹² Gli architetti focalizzarono le proprie energie su tre punti cardine: l'invenzione di una tradizione, il desiderio di una comunità immaginata e l'enfasi sull'importanza del regionalismo.¹³ Il radicamento alla terra natale è difatti rimarcato nella stessa definizione -“terre notturne”- coniata da C.N. Schulz, dove il riferimento non si riscontra puramente nell'atmosfera emozional-artistica finora descritta, ma divenne un diverso modo di stare al mondo e di concepire quello spazio discontinuo, mutevole e qualitativamente vario, non rigidamente geometrico e piuttosto topologico. A questo proposito Tafuri (1976) si esprimerà sull'operato di quella stagione riconoscendogli un *rapporto fra architettura e vita quotidiana, sotto il segno di un rinnovamento sostanziale dei modi stessi di approccio alla forma*¹⁴. Analogamente il fotografo inglese Yerbury (1925) metterà l'accento sul sincero rispetto nutrito dalle giovani generazioni per l'architettura nazionale del passato, dimostrando così di fare un passo avanti rispetto a quanto lasciato dai propri antenati, anziché che semplicemente ricopiare i prodotti da loro elaborati.¹⁵

In sintesi, possiamo affermare che il movimento *nazional-romantico* ebbe la capacità di *riflettere sulle virtù della vita contadina e su un'architettura radicata nella tradizione politica svedese e nei suoi miti*.¹⁶

Eugène Jansson, *Riddarfjärden*, 1898
olio su tela
Nationalmuseum (Stoccolma)



Richard Bergh, *Tystnad*, 1893
(trad. it. *Silenziò*)
olio su tela
Prins Eugens Waldemarsudde (Stoccolma)



Queste riflessioni quanto mai necessarie hanno cercato di restituire un'idea più chiara sulla realtà nordica e contestualizzare il periodo storico in cui Östberg operò.

I prossimi paragrafi del *Proemio* si soffermeranno appunto su quelle “terre notturne” e sulla descrizione di quello spirito nazional-romantico riletto nella poetica dell'architetto e più propriamente nelle due opere oggetto di analisi. Nel caso specifico proposto da questa trattazione, Stoccolma incarna “l'uno per il tutto”, dove il più antico nucleo del regno svedese, situato all'incontro delle acque baltiche con quelle del lago Mälaren, rappresenta un microcosmo della più sconfinata penisola scandinava.¹⁷

Eugène Jansson, *Midsommarnatts på Riddarholmen*, 1915

(trad. it. *Notte di mezza estate a Riddarholmen*)

olio su tela

Thorsten Laurin collezione privata

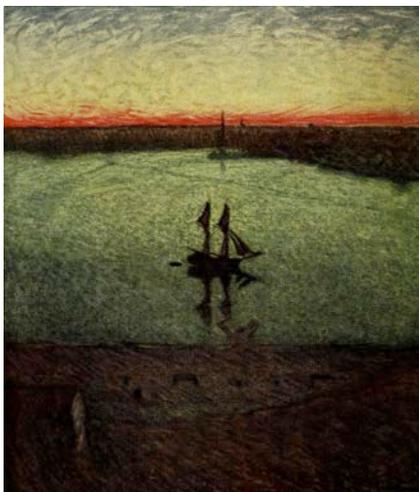
(Stoccolma)

Gustaf Fjæstad, *Hoar frost på is*, 1901

(trad. it. *Brina gelata sul ghiaccio*)

olio su tela

Thielska galleriet (Stoccolma)



Note

1 L'aggettivazione "notturne" stressa la sua opposizione al meridionale, che spesso è identificato con "terra del sole". I punti cardinali rivelano non solo una posizione geografica, ma altresì un'esperienza qualitativa differente.

Cfr. Christian Norberg-Schulz, *Op. cit.* (2001), ed. orig. *Nightlands : Nordic building* (Cambridge, Mass. : MIT Press, 1996)

2 August Strindberg, *Tempo di fermenti. Autobiografia*, traduzione italiana Franco Moccia (Milano: Sugar editore, 1967), p. 156

Il poeta e drammaturgo svedese (1849-1912) è senza ombra di dubbio una delle figure più controverse della storia della letteratura svedese. Nato sotto il segno di profonde contraddizioni di appartenenza, nel periodo che oscilla, tra echi del tardo Romanticismo ed espressioni naturalistiche, rivelò una capacità ricettiva non comune ed una vitalità e versatilità del suo particolare ingegno, anche se alimentato da un pizzico di reali patologie della mente. Sperimentò diversi generi letterari, che mettono in luce il comune denominatore dell'autobiografismo e dei suoi eterogenei frammenti di vita vissuta a contatto con il paesaggio nordico e con la nuova realtà urbana ed esistenziale.

Sul finire degli anni sessanta due studiosi italiani dedicarono ampio spazio allo studio delle letterature scandinave; tra le loro numerose pubblicazioni si suggerisce Mario Gabrieli, *Le letterature della Scandinavia* (Milano: Sansoni Nuova accademia, 1968) e Marco Scovazzi, *Storia delle letterature nordiche* (Milano : Fratelli Fabbri, 1969)

3 Fabio Mangone, *Cosmopolitismi e nazionalismi nell'architettura tardo-eclettica a Stoccolma*, in Loretta Mozzoni e Stefano Santini (a cura di), *Architettura dell'eclettismo. La dimensione mondiale* (Napoli: Liguori editore, 2006), p. 300

4 Cfr. Christian Norberg-Schulz, *Op.cit.* (1979), p. 32 e p. 42

Le tonalità di questa arte del Nord avevano attratto l'attenzione di alcuni artisti italiani fin dalle prime Biennali d'arte di Venezia; le tele scandinave varcarono infatti i confini della loro apparente marginalità geografica e furono apprezzate dal critico Vittorio Pica per le *intense emozioni* e le *giocose sorprese estetiche nella loro schiettezza gagliarda, ed ardimentosa* (1901).

Si consiglia la lettura di due esaustive analisi a cui è seguita una mostra per approfondire l'evoluzione della pittura scandinava: Kirk Varnedoe, *Northern light : realism and symbolism in Scandinavian painting, 1880-1910* (New York: Brooklyn Museum, 1982) e Torsten Gunnarsson, *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth century* (London: Yale University Press, 1998)

5 Cfr. Heleni Porfyriou, *Artistic urban design and cultural myths: the garden city idea in Nordic countries*, in *Planning Perspectives* 7 (July, 1992), p. 264

6 Cfr. Edoardo Persico, *Op. cit.* (Agosto, 1935), p. 26

A proposito delle affinità ideologiche e politiche riscontrabili in diversi paesi del nord Europa, si suggerisce la lettura dello studio condotto dalla storica americana Barbara Miller Lane. Rispetto al lineare percorso critico, il testo si presenta come una voce leggermente fuori dal coro, in quanto sotto la matrice "romanticismo-nazionale" analizza sia la realtà scandinava nelle differenze tra i suoi quattro componenti geografico-culturali e sia la realtà germanica.

Si veda *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian countries* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000)

7 Michelle Facos, *The National Romantic heritage*, in *Nationalism and the Nordic imagination Swedish art of the 1890s* (London: University of California Press, 1998), p. 181

La formazione di Bergh iniziò all'Accademia di Belle Arti di Stoccolma e nell'ultimo ventennio del XIX secolo egli si recò a Parigi con altri colleghi, e con un'intenzione del tutto lontana da quella usuale pratica di avvicinamento alle tecniche accademiche; difatti essi vedevano in Parigi la possibilità di poter conoscere da vicino le correnti moderne. La figura di Bergh è altresì importante perché rivestì il ruolo di direttore del *Nationalmuseum* di Stoccolma (1915-1919) elaborando un efficace piano di riordino ed acquisizioni.

8 Per rintracciare le origini del termine “habitus” in rapporto al recupero di quei valori vernacolari della tradizione svedese, si rimanda al paragrafo introduttivo della *Parte seconda (3.1 Cultura domestica nordica. Anders Zorn, Carl Larsson e Ett hem)*. Infatti, avvicinarsi alla comprensione dell'essenza e della dimensione dell'abitare nordico porta inevitabilmente a dover mettere a fuoco il significato di cultura del *folk*, come equilibrio tra temi regionali e domestici.

9 Richard Bergh, *Svensket konstnärskynne*, in *Ord och Bild* 3 (1900), p. 12

10 Le parole sono pronunciate molti anni dopo la fortunata atmosfera artistico-culturale del romanticismo nazionale (1935) ed evidenziano proprio quel carattere tipicamente svedese, per la precisione uno dei diversi significati espressi nel termine *Swedishness*, che altro non è che il lascito delle riflessioni portate avanti a cavallo tra i due secoli. Le future generazioni assorbiranno la lezione di quel carattere ancora legato alla tradizione vernacolare, dandone però una versione più asciutta e semplificata secondo attributi di semplicità, chiarezza ed uguaglianza sociale. Numerosi letterati di quella generazione contribuirono con i propri scritti ad alimentare tale sentimento, tra di essi Selma Lagerlof con il romanzo *Nils Holgerssons underbara resa* (trad. it. *Le avventure di Nils Holgersson*, 1906-07) e Verner von Heidenstam con il suo tentativo di antologia storica *Svenskarna och deras hovdingar* (trad. it. *Gli svedesi ed i loro avi*, 1910).

Per approfondire l'evoluzione di tale concetto, che è arrivato fino a noi, esprimendo per l'appunto come gli svedesi siano in grado di guardare e progettare per il futuro, ma sempre con un piede nel passato, si consiglia la lettura del saggio di Rune Johansson, *The construction of Swedishness*, in *The Swedish success story?* (Stockholm: Axel and Margaret Axison Johnson Foundation, 2004), pp. 109-120

11 L'etichetta a cui si fa riferimento è naturalmente quella “romanticismo-nazionale”, la cui nascita ed applicazione è descritta nella *Premessa* contenuta nell'*Introduzione*,

12 Cfr. Aira Kemiläinen, *The idea of Nationalism*, in *Scandinavian Journal of History*, 9 (1/1984), pp. 31-64

13 Cfr. Barbara Miller Lane, *National Romanticism and Modern scholarship*, in *Op. cit.* (2000), p. 13

14 Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co, *L'architettura del romanticismo nordico e il modernismo catalano*, in *Architettura Contemporanea*, (Milano: Electa, riedizione 1992), p. 71

15 Cfr. Francis Rowland Yerbury, *Preface*, in *Op. cit.* (1925), p. V

16 Nicholas Adams, *Op.cit.*, (2011).

17 Il rapporto qui invocato tra Stoccolma e la più vasta Svezia prende a prestito e trasla nel mondo dell'architettura quella figura retorica che la linguistica identifica con il nome di “sineddoche”. Stoccolma ed i due casi studio investigati non sono altro che il pretesto per una riflessione più ampia su questo spaccato culturale svedese e sulla concezione nordica dell' “essere-nel-mondo” heideggeriano.

1.2 GENESI DELLA POETICA ARCHITETTONICA DI UN “MAESTRO” DEL *NORDEN*

*...più medito sull'arte mia, e più l'esercito:
tanto più penso ed agisco,
tanto più soffro e godo d'essere un architetto,
e vivamente mi riconosco quale sono con voluttà e chiarezza sempre più certe.*

Paul Valéry, *Eupalinos ou l'Architecte*, 1923¹

Ragnar Östberg nasce nel luglio del 1866 in una casa estiva su un'isola dell'arcipelago -*Rindö*- poco distante da Stoccolma e lascerà le scene nel freddo febbraio del 1945 a Stoccolma.²

È proprio di scene si parla perché l'architetto era il secondo di sette figli di una famiglia che annoverava tra i propri antenati, genitori compresi, figure dallo spiccato talento artistico nella recitazione o nel canto.

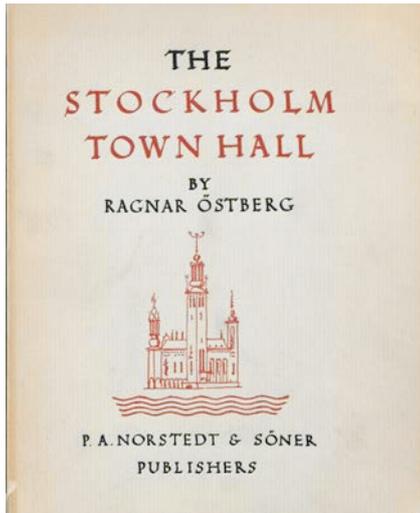
Egli fu uomo dalla personalità fiera, egocentrica ed estroversa. Questo è quello che trapela dai commenti di colleghi ed amici, ma nella realtà dei fatti queste caratteristiche sono percepibili anche dal tono di taluni suoi scritti.

L'affezione a quel luogo di nascita, luogo dalle connotazioni paesistiche marcate ed uniche nel suo genere, l'accompagnò per l'intera esistenza,



Il carattere del paesaggio dell'arcipelago attorno a Stoccolma presso l'isola più ad oriente, *Sandhamn*

Fda



durante la quale era solito trascorrervi i primi o gli ultimi giorni della breve estate nordica o ritirarvi solo per ritrovare quella quiete e serenità che l'intensa attività lavorativa spesso non gli regalava. Numerose sono le fotografie tratte dagli album di famiglia che lo ritraggono in meditazione su una roccia granitica con lo sguardo proteso all'orizzonte alla ricerca di una soluzione per "quel caro compagno di viaggio" che fu il Municipio. In questo paragrafo non si ha la pretesa di intessere un racconto monografico, ma di porre l'attenzione su alcune vicende salienti, su quei passaggi che possono ricostruire in maniera compiuta l'evoluzione della sua poetica e contestualizzare il suo operato all'interno del panorama svedese e non solo.



Östberg non scrisse mai una propria completa autobiografia, seppure ne avrebbe forse avuto le doti per farlo, come dimostrano i suoi appunti annotati durante il viaggio triennale ed i numerosi scritti successivi, che altro non sono che un buon viatico per comprendere il suo punto di vista riguardo la disciplina architettonica ed i principi generatori della sua tecnica compositiva. Unico esempio dai toni biografici è l'incipit del volume *The Stockholm Town hall* (1929) dove l'architetto racconta come l'opera gli fu affidata e di passaggio in passaggio trapelano le sue sensazioni ed i pensieri al riguardo.³

Se da un lato la cospicua quantità delle sue parole aiuta nella ricostruzione poc'anzi accennata, dall'altro la loro natura fiera e talvolta autoreferenziale mette in ombra taluni dettagli o tralascia un adeguato approfondimento su alcune questioni. A questo proposito, uno studio più ampio sulla sua formazione e sull'atlante figurativo di riferimento, come è messo in



campo nel *Proemio* della ricerca, ha permesso di approfondire alcuni nodi e restituire una visione del suo pensiero, non unicamente filtrata dalle sue parole.

Östberg iniziò i suoi studi universitari presso la *Kungliga Tekniska Högskolan* (trad. it. *Reale Istituto di Tecnologia*) nel 1884 e ivi proseguì per i successivi quattro anni. Durante questa esperienza formativa spicca la sua propensione verso l'approccio artistico, preferito a quello tecnico. Sebbene egli fosse molto critico verso quell'accademico insegnamento impartito da Claes Grundström (1844-1925), quegli anni di studio furono per lui l'occasione per stringere importanti amicizie sia nel campo lavorativo che affettivo, come quelle con Carl Westman (1866-1936) ed Erik Lallerstedt (1864-1955). Dopo aver superato con una buona valutazione l'esame finale, fu ammesso alla *Konstakademins byggnadsskola* (trad. it. *Scuola Accademica di belle arti*) per un triennio (1888-1891). Una volta terminati gli studi trascorse i sei anni successivi (1891-1896) nell'attivissimo studio dell'architetto Isak Gustaf Clason (1856-1930) -di dieci anni più giovane- al quale Östberg deve molto per il completamento della propria formazione e per aver avuto la possibilità di prendere parte ad importanti cantieri a Stoccolma sul finire del XIX secolo. Il soggetto della nostra indagine però si assentò dalla pratica professionale per un triennio (1896-1899), essendo risultato vincitore di una borsa di studio; aveva già trent'anni e partirà verso il Sud al fine di conoscere da vicino quanto fino ad ora aveva solamente studiato sui libri o riviste, e così arricchire i propri orizzonti di riferimento.⁴

Una volta ritornato in patria, aprì il suo primo e piccolo studio in *Tegnérgatan* (1900), continuò l'occasionale collaborazione con l'Ufficio Tecnico di Stoccolma (1897-1908), e parallelamente crebbe in lui la consapevolezza riguardo a quella necessaria rifondazione del linguaggio e dei contenuti che la nuova architettura svedese avrebbe dovuto esprimere. Quei suoi pensieri diedero vita a quell'oramai noto movimento cultural-architettonico del quale egli assieme ad altri si fece vivace portavoce racchiudendo il proprio credo in numerosi saggi.

L'inizio del XX secolo rappresenterà per Stoccolma anche l'inizio di quel progetto corale che altro non fu che il Municipio. Come da lui stesso sostenuto: *il risultato della realizzazione di una valida opera architettonica dipende dalla capacità e dall'incontro ravvicinato di mille mani e mille anime.*⁵

L'architetto, in un primo momento, diede il proprio contributo redigendo una bozza di piano dell'area di *Eldkvarn* (1901), ed in un secondo tempo -risultato vincitore del secondo turno di concorso (1905)- diventò a tutti

Nella pagina a fianco:

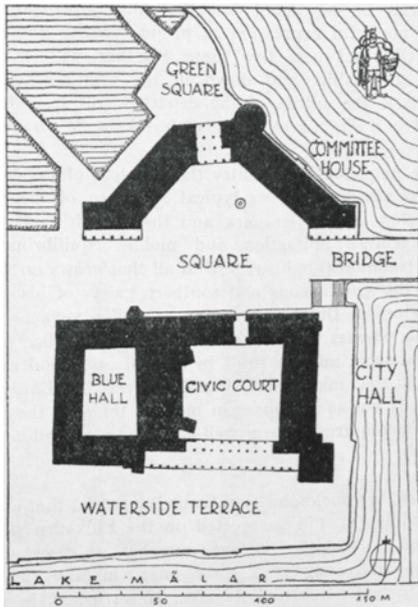
Copertina del volume redatto nel 1929 dall'architetto

© *Arkitektur -och designcentrum*

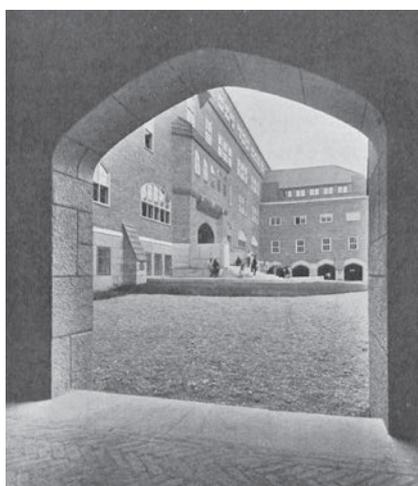
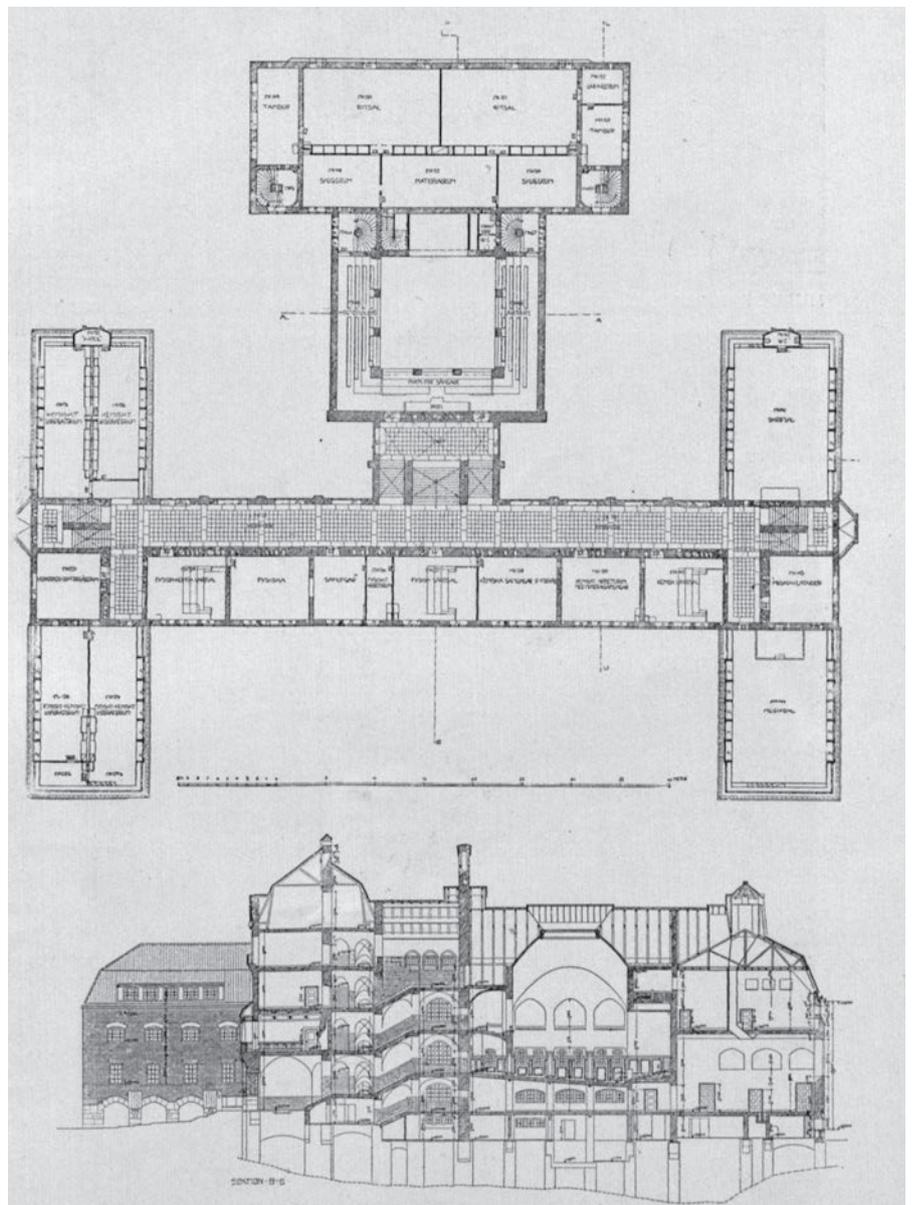
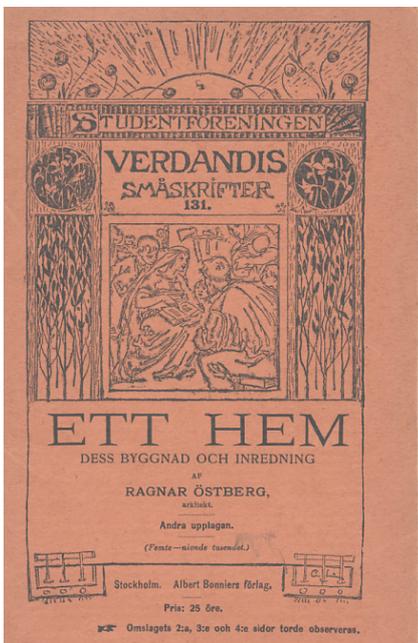
Carl Westman, 1910

Erik Lallerstedt, 1920

Ragnar Östberg, 1915



gli effetti il creatore di tale opera civica. Il vicino *Stockholm Nämndhus* invece lo accompagnerà dal 1909, anno in cui egli elabora la prima dettagliata proposta, fino all'elaborazione dell'ultima ben cinque anni prima della propria dipartita. Sebbene il Municipio assorbisse totalmente i suoi pensieri, nei primi due decenni del XX secolo egli si dedicò in contemporanea a numerosi altri progetti, sia di natura pubblica che abitativa. Il ripensare ad una domesticità fondata più propriamente sulla tradizione nordica sia per le classi operaie che per la nascente borghesia, occuperanno i suoi interessi. Le prime ricerche di natura tipologica e materico-costruttiva su alcuni esempi di abitazioni lignee confluiranno nel breve pamphlet *Ett hem. Dess Byggnad och inredning* (trad. it. *Una casa. Sua costruzione e decoro*, 1905)⁶. Chiamato più volte a descrivere il proprio operato nel disegno degli spazi abitativi, egli pose particolare attenzione



Nella pagina a fianco:

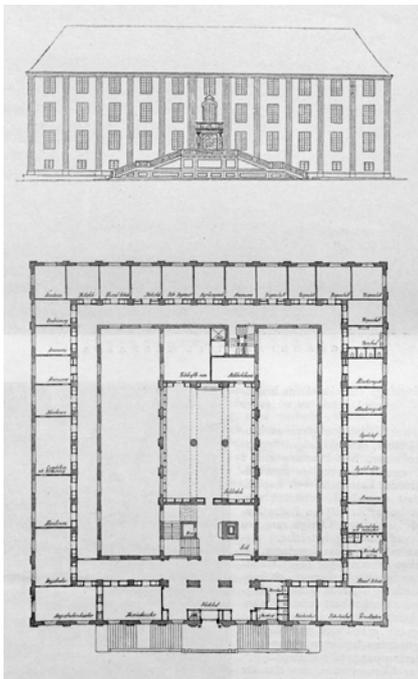
Proposta progettuale *Stockholm Stadshuset-Nämndhuset*, 1908

in R. Östberg, *The Stockholm city hall. A guide*, 1924

Copertina di *Ett hem*, 1905

Fotografia dal portico di uno dei due bracci del complesso simmetrico del ginnasio di Stoccolma

Pianta piano tipo e sezione nord-sud dell'Östra Reals gymnasium in *Arkitektur*, 40 (1910)



su cinque dei numerosi progetti che realizzò in quegli anni, come descritto nella pagine della rivista *Ord och Bild* (1911).⁷ Il secondo caso studio di cui la ricerca si occupa, *villa Geber*, risale appunto a quei fortunati anni, 1911-1913.

Passando in rassegna i suoi progetti domestici si manifesta la volontà di dare ad ogni spazio la propria misura ed appropriatezza, mediante un'iniziale adesione ad analoghe e coeve esperienze inglesi e tedesche, per poi indirizzarsi verso una rielaborazione nordica dei temi cardine della pratica abitativa.

Sul fronte delle commissioni urbane di quel periodo è importante ricordare il complesso scolastico *Östra Reals gymnasium* (1906-1910) che insiste nel quartiere nord di *Östermalm*. Edificio imponente, rigoroso nella simmetria biassiale planimetrica, ma al contempo originale espressione di temi e motivi nazional-romantici che riprendono quell'interesse per i castelli del periodo Vasa.⁸

Quasi contemporaneamente aveva rivestito la carica di co-direttore della rivista *Arkitektur* (1908-1912) assieme ad I. G. Clason e I. Tengbom (1878-1968), e dal 1910 al 1912 fu invitato dagli studenti E. G. Asplund (1885-1940), S. Lewerentz (1885-1975) e O. Almquist (1884-1950) a tenere lezioni e partecipare alla scuola d'architettura indipendente detta *Klara Skola*, assieme alle altre figure di spicco del rinnovamento architettonico svedese, quali C. Westman, C. Bergsten (1879-1935) e I. Tengbom (1878-1968).⁹

In quegli stessi anni gli furono affidati altri due importanti progetti di natura urbana: il *Kungliga Patent-och Registreringsverket* (trad. it. *Ufficio brevetti*, 1911-1921) che occupa un intero isolato quadrato del *piano Lindhagen* proprio su quell'importante asse viario che è *Valhallavägen* al limite del quartiere *Östermalm* e la sede del *Odd Fellow-buset* (1911-1913) nella città



Nella pagina precedente:

Prospetto su *Valhallavägen* dell'Ufficio brevetti e pianta piano terra
in *Arkitektur*, 49 (1919)

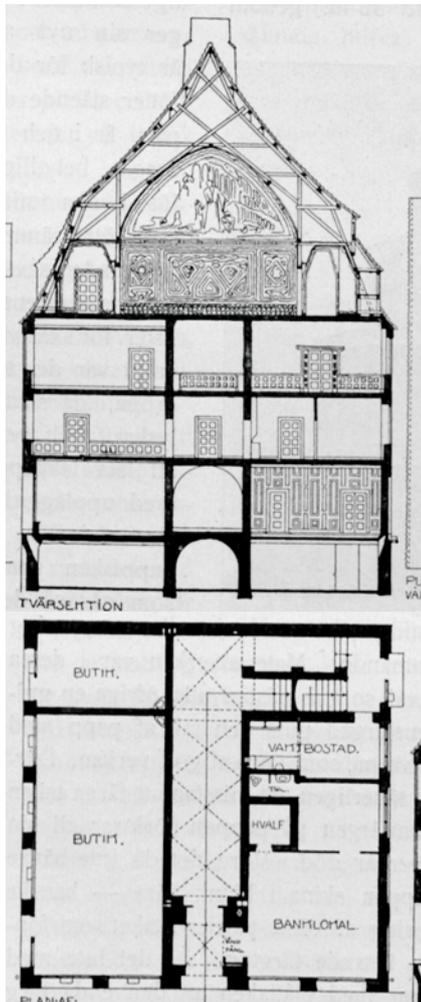
Interno di una delle due corti allungate
Fda

Sezione longitudinale
© *Stockholm Stadsarkiv*

In basso:

Pianta piano terra e sezione dell'*Odd Fellow-huset*
in *Arkitektur*, 43 (1913)

Prospetto d'ingresso
Fda



di Nyköping, poco a sud di Stoccolma. Entrambi si presentano come due edifici a blocco, ma se il primo è pregno di una ricercata uniformità e rigore dei fronti, ottenuta grazie alla ieraticità delle bucatore e delle paraste in laterizio, nel secondo caso, invece, si predilige un solo fronte, proprio il fronte urbano di ingresso con l'inserimento di un pronao e l'enfatizzazione del disegno di facciata dovuto alla notevole pendenza delle falde. Il primo progetto inoltre, si apre al proprio interno con due corti allungate, che rimandano a quel dialettico rapporto interno-esterno tanto ricercato nei palazzi urbani cinquecenteschi fiorentini.¹⁰

Nel frattempo il Municipio prende sempre più forma e nel 1916 si mettono a punto piante ed alzati molto affini alla sua conformazione così com'è oggi, fatta eccezione per la torre angolare. Pochi anni più tardi (1917-1918) Östberg realizzerà l'atelier per lo scultore Carl Eldh (1873-1954) con il quale aveva collaborato richiedendogli sculture o bassorilievi per l'*Östra Reals gymnasium* e *villa Geber*, e per lo stesso Municipio. Il padiglione ligneo sorge tra le rocce granitiche di *Bellevueparken* e si presenta come una giustapposizione di volumi autonomi provenienti da un repertorio classico.¹¹

Due anni prima della conclusione del Municipio, egli inizierà l'esperienza decennale di insegnamento presso la *Konstakademins byggnadsskola* (trad. it. *Scuola Accademica di belle arti*). All'indomani dell'inaugurazione dello *Stockholm Stadshus* (23 giugno 1923), ed essendosi allontanato dalla sua creazione, a fatica si adatterà alla quasi diametralmente opposta natura delle nuove commesse. In verità, le cronache riportano che trascorsero numerosi mesi prima che lo studio di *Blasieholms torg 10* fosse coinvolto



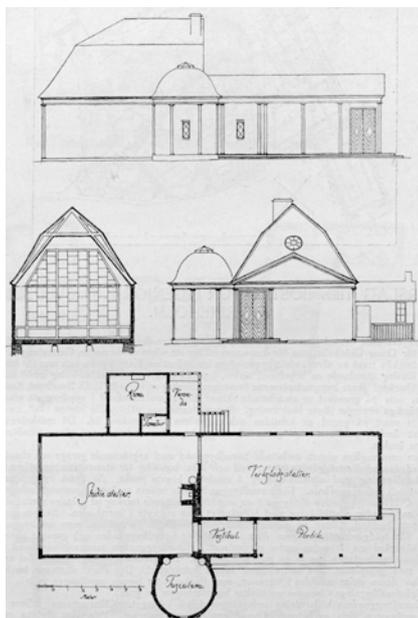


Manifesto dell'esposizione parigina

Disegni della versione realizzata dell'atelier per Carl Eldh in *Arkitektur*, 12 (1920)

Prospetto timpanato d'ingresso e fronte del blocco a doppia altezza dello studio dello scultore

Fda

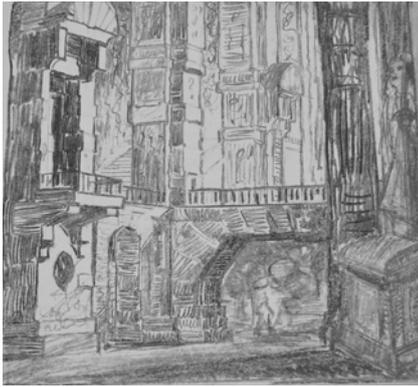


in un nuovo progetto.

I progetti elaborati da questo momento in poi risentiranno di quel comune richiamo al classicismo che caratterizzò molte architetture nordiche dei decenni attorno alla prima guerra mondiale: in altre parole questo *classicismo moderno adotta elementi architettonici di antica tradizione reinterpretandoli in modo libero ed aperto*.¹²

Il 1924 fu un anno significativo per la sua produzione architettonica, fu infatti coinvolto in diverse attività, tra le quali, in prima battuta, la partecipazione al concorso nazionale per il padiglione svedese all'*Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes* dell'anno seguente a Parigi, dove ne uscì vincitore il collega C. Bergsten *con un moderato classicismo di maniera, con un portico a colonne stilizzato*.¹³ Parallelamente, la





Schizzo preparatorio per le scenografie dell'Aida, 1924

© *Kungliga Operan av Stockholm*

Dettaglio della *tholos* e del *themenos* orientale

Fda

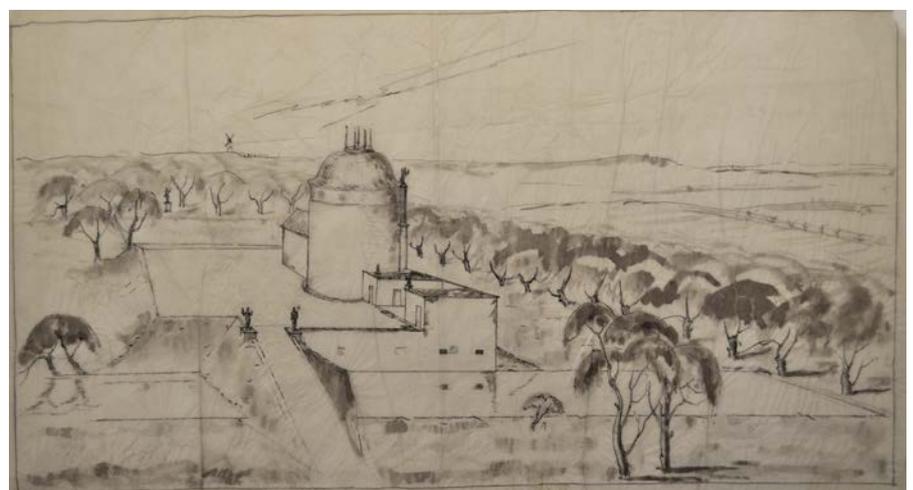
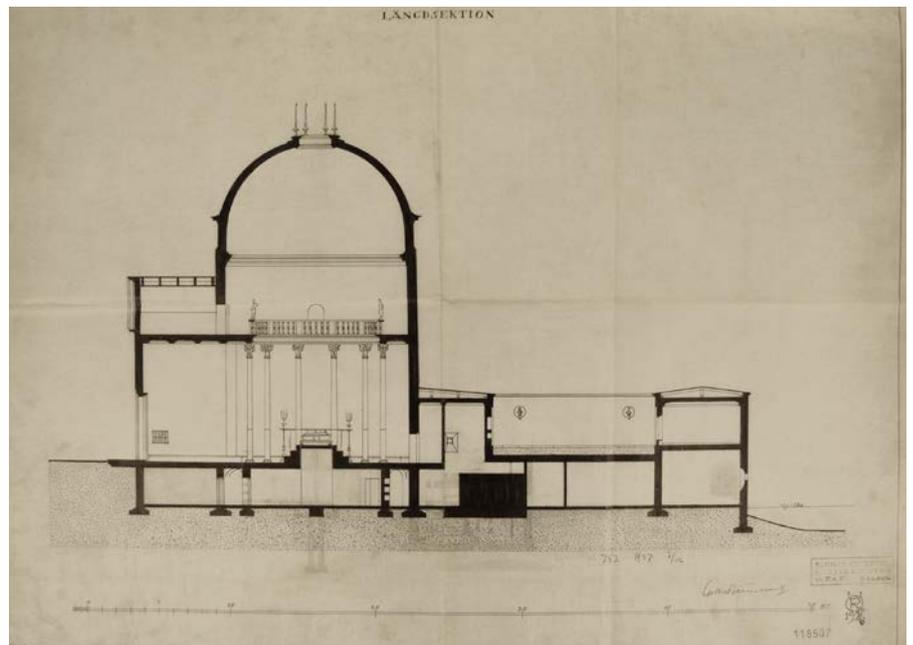
Sezione longitudinale del crematorio, 1923

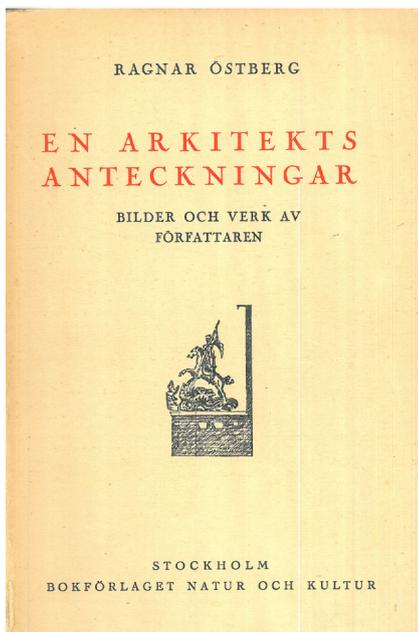
© *Helsingborg Stadsarkiv*

Schizzo della parte realizzata nel 1924

© *Arkitektur -och designcentrum*

maestria architettonica di Östberg fu messa al servizio del disegno delle scenografie e dei costumi per la prima messa in scena su territorio svedese della verdiana *Aida* presso la *Kungliga Operan* di Stoccolma. Il vento d'Egitto si immergeva in un'atmosfera piranesiana, come dimostrano i bozzetti per le scenografie; la violenta forza architettonica delle *Carceri* (1745-1750) entrava in armonia con gli stati emotivi espressi nell'opera, particolarmente in riferimento alla sensazione di castigo del quarto atto.¹⁴ In quello stesso anno Östberg fu contattato dal segretario comunale della città meridionale di Helsingborg, nonché uno tra i più attivi sostenitori dell'epoca della diffusione della cremazione, Gustav Schylter (1885-1941), che gli affidò la progettazione di un complesso per la cremazione (*Helsingborg Eldbegängelsen*, 1924-1934). L'architetto concepì questo *locus* dalla forte connotazione simbolica e paesistica come un'isola della pratica crematoria -attraverso l'inserimento di uno specchio d'acqua posto lungo





Copertina della raccolta di appunti e saggi del maestro svedese, 1928

il limite- e disegnò il giardino rifacendosi alla tradizione francese. Declinò poi temi classici ed archetipici dell'architettura funebre, e giustappose paratatticamente due categorie tipologiche -*tholos* e *themenos*- tanto care alla tradizione sepolcrale. Quelle istanze classiche sono da lui comunque rilette alla luce di quella nuova espressività e carattere in seno al movimento nazional-romantico.¹⁵

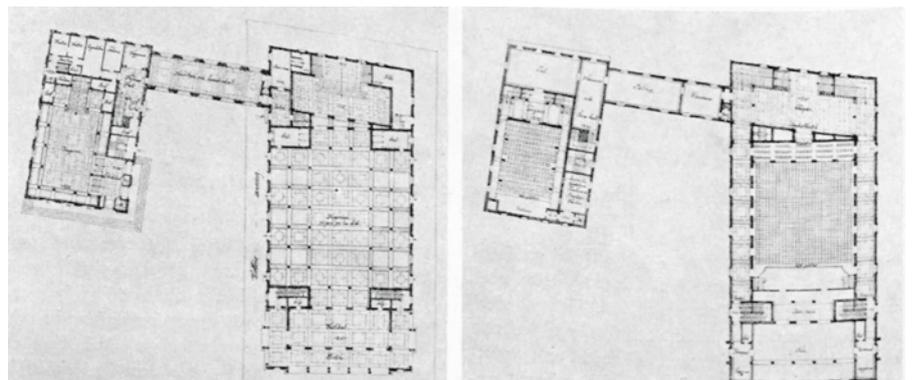
Negli anni successivi, anni in cui visse una relativa stagnazione delle commesse e, forse, indirettamente sospinto dal dover far ordine tra i propri scritti alla luce della pratica didattica, Östberg si dedicò a raccogliere gli appunti di una vita nel testo, dal titolo *En arkitekt anteckningar med bilder och verk av författaren* (trad. it. *Appunti di un architetto. Immagini e progetti*), che fu dato alle stampe nel 1928. Il testo si presenta come un'antologia di scritti che sprigionano la loro eterogeneità, una raccolta di frammenti che ricostruiscono i fili della sua poetica. Non dà altro che voce all'architetto stesso, in altre parole narra la propria storia parafrasando il titolo di un fortunato volume dello scrittore A. Savinio (1891-1952).¹⁶ Nel frattempo iniziarono ad arrivare per l'architetto grandi onori e riconoscimenti non solo dalla carta stampata. Il mondo inglese, nelle figure del fotografo F. R. Yerbury e dello storico H. Robertson, contribuì più di ogni altro alla diffusione delle esperienze progettuali svedesi nel resto d'Europa, come è già stato puntualizzato nei paragrafi dell'*Introduzione*, tanto da conferire ad Östberg la *Gold Medal* nel novembre del 1926 presso il *Royal Institute and the Society of Architects*.¹⁷

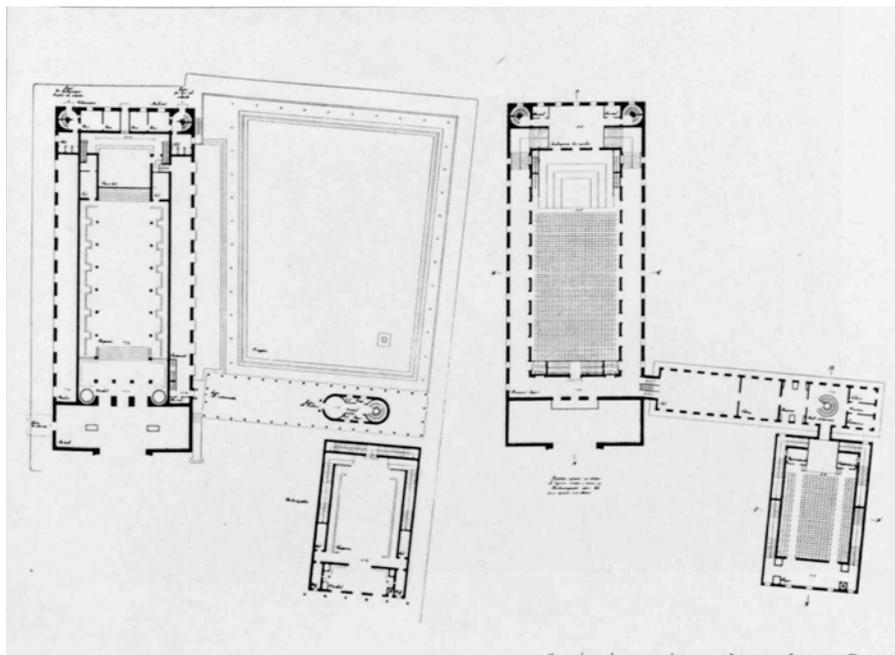
Sempre il 1926 lo vide protagonista del concorso per la sala da concerti situata nella cittadina di Helsingborg nella regione della *Scania*, dove però la commissione gli preferì il progetto elaborato dal più giovane Sven Markelius (1889-1972). Östberg reagì molto criticamente a tale diniego: fondamentalmente i due progetti presentavano logiche compositive del vocabolario classico molto affini, come la decisione di unire i due blocchi richiesti dal programma con un braccio che andasse così a definire

Östberg, Disegni di concorso per la sala da concerti di Helsingborg in *Byggmästaren* (1926)

Nella pagina seguente:

Sven Markelius, proposta vincitrice per la sala da concerti di Helsingborg in *Byggmästaren* (1926)





In basso:

Il ponte pedonale e carrabile che collega le due isole centrali di Stoccolma, 1968

© Arkitektur -och designcentrum

compiutamente la piazza o la disposizione interna della sala da concerti. Considerando tale diatriba secondo un'ottica più allargata questa potrebbe essere considerata come un conflitto tra generazioni, o più propriamente una prima invettiva di Östberg verso quel *funkis* dilagante.¹⁸

Contemporaneamente egli partecipò ad un'altra realizzazione a Stoccolma: il nuovo ponte *Riksbron* (1926-1931) che doveva sostituire quello in ghisa; collegante la parte nord di *Gamla Stan* con la piccola isola di *Helgeandsholmen*. La capitale svedese d'altronde è sempre stata chiamata *Staden vid vatten* o *Staden inom broarna* (trad. it. *Città tra le acque* o *città tra i ponti*) pertanto progettare tali collegamenti è risultato essere vitale per l'esistenza stessa della città; il ponte è in cemento ad unica arcata e presenta un sottile ed elegante profilo.

Nella pagina a fianco:

Una delle due torri d'angolo del castello di Uppsala

Fda

Schizzo del giardino contenuto dalla sede studentesca delle nazioni, Uppsala 1931

© Arkitektur -och designcentrum

S. Lewerentz, manifesto dell'Esposizione internazionale di Stoccolma, 1930

G. W. Cronqvist, autocromia del piazzale centrale e ristorante "Paradiso" all'Esposizione di Stoccolma, 1930

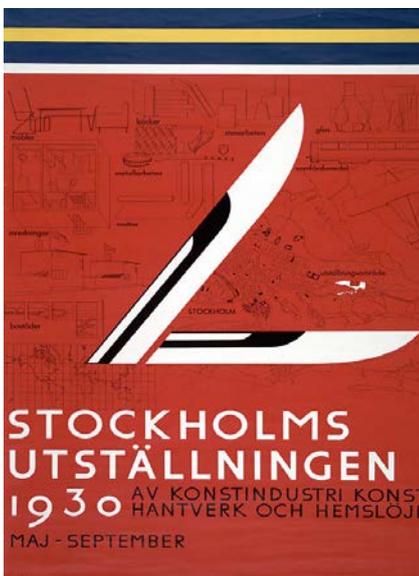




È importante ricordare la partecipazione di Östberg come membro della giuria nel famoso concorso per il Palazzo della Società delle Nazioni a Ginevra, nel 1927.¹⁹

Poco prima del 1930 intervenne anche nella vicina cittadina di Uppsala, prima con gli ingenti restauri all'*Uppsala slott* (trad. it. *Castello di Uppsala*) e successivamente con la costruzione della *Värmlands nations bygge* (trad. it. *Sede studentesca delle nazioni*, 1931-1932) che parla nuovamente secondo istanze nazional-romantiche.

Il 1930 rappresenta un ulteriore anno cruciale per la Svezia, in quanto paese ospitante di quell'Esposizione Universale che la consacrerà sulla scena internazionale e stupirà gli stessi pionieri del movimento moderno. Östberg non prese parte alla *Stockholmsutställningen*, e le ragioni non sono da ricondurre meramente al suo appartenere oramai alla generazione precedente. Durante i mesi per l'organizzazione dell'esposizione, egli si pronunciò criticamente riguardo ad alcune decisioni prese all'interno della *Svenska Slöjdföreningen* (trad. it. *Società di artigianato svedese*)²⁰ sotto la direzione dello storico dell'architettura Gregor Paulsson (1920-1934), che nell'ottica östberghiana sembrava volto a minare gli interessi degli artigiani e degli stessi artisti. Considerando il punto di vista del maestro è più che evidente di riflesso lo scontro tra le due generazioni. In una sua lezione tenuta alla *Scuola Accademica di belle arti* (1923) affermerà che *una macchina, un'auto possono avere un valore estetico, infatti filosoficamente parlando possono essere disegnate meravigliosamente, ma ciò non rende loro opere d'arte. Forme determinate e forme artistiche appartengono a due differenti mondi, che sottendono a principi diversi.*²¹ Egli si sentiva oramai inadeguato a poter comprendere e tantomeno partecipare al nuovo movimento moderno; difatti sosteneva



Schizzi delle apparecchiature murarie dell'*Industricentralen*

© Arkitektur -och designcentrum

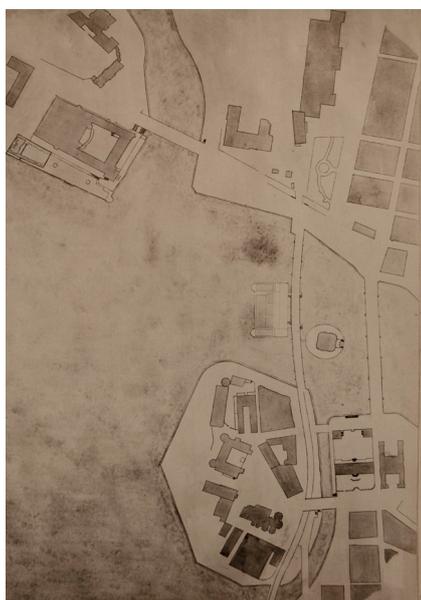
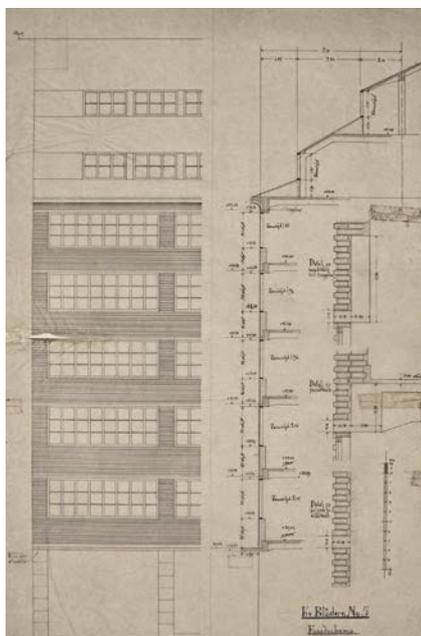
Fiero edificio a blocco dal carattere modernista; sorge sull'importante arteria stradale di *Vasagatan* che organizza il quartiere settentrionale di *Norrmalm*
Fda

Schizzi di progetto per il centrale *Munkbrobadet* 1931 e 1933

© Arkitektur -och designcentrum

che *la cultura tecnica e industriale, che si sta imponendo oggi, deve stare attenta che l'arte del costruire non divenga esclusiva pratica meccanica con l'utilità come unico scopo.*²²

Contrariamente a quanto si possa pensare, la giovane generazione di architetti svedesi mai si schierò contro il suo operato: centro del loro disappunto era sì l'insegnamento delle scuole di architettura ed i loro programmi formativi, ma mai una parola negativa fu pronunciata nei suoi confronti. Per esempio, all'interno del testo *Acceptera* (1931), che può essere assunto a manifesto del *funkis* svedese, Östberg non è meramente confinato nel perimetro della corrente nazional-romantica, bensì è appellato come *architetto contemporaneo*. Parole di lode sono spese da E. G. Asplund, Sven Markelius, Eskil Sundahl, Uno Åhrén e Wolter



Gahn anche nei confronti del Municipio, per l'incredibile capacità di posizionarlo e parallelamente di progettare in un luogo del tutto unico della città, seppur esso cada in un ricercato storicismo di taluni dettagli.²³ Per quanto egli si fosse più volte espresso criticamente nei confronti del *funzionalismo* vi si avvicinò parzialmente con due progetti, di cui solo il primo fu realizzato: *Industricentralen* (trad. it. *Centro industriale*, 1930-1937) e lo stabilimento balneare cittadino *Munkbrobadet* (1930-1934). Elemento interessante dell'edificio industriale non è la sua conformazione, che occupa un intero isolato trapezoidale, fatta eccezione per un elemento puro turrato posto in posizione angolare; piuttosto il carattere delle lunghe facciate dominate da finestre a nastro e da un'apparecchiatura muraria che rivela una transizione dal forte espressionismo anseatico ad un uso più semplice e funzionalista del mattone.²⁴ Il *Munkbrobadet*, invece, avrebbe dovuto prendere il posto del precedente *Strömbadet* appena a nord di una delle isole centrali, *Riddarholmen*.²⁵ Passando in rassegna gli schizzi o fotomontaggi Östberg rivela un approccio essenziale al programma funzionale dello stabilimento.

Riconoscimenti e critiche arrivarono anche dal suo paese natale, e questi lo accompagnarono fin dall'inizio della lunga avventura costruttiva del Municipio, per poi concretizzarsi con l'attribuzione dell'onorificenza svedese *Tessin-medaljen* (trad. it. *medaglia Tessin*) nel 1931.²⁶

In quello stesso anno fu bandito un concorso per il *Sjöhistoriska museet* (trad. it. *Museo marittimo*, 1931-1934)²⁷, nel quale Östberg risultò vincitore,

E. G. Asplund, prospettive di progetto per l'Esposizione di Stoccolma

© *Arkitektur -och designcentrum*

Dalla baia del *Ladugårdsgärdet* la capitale nordica plurinsulare si mostra

Fda

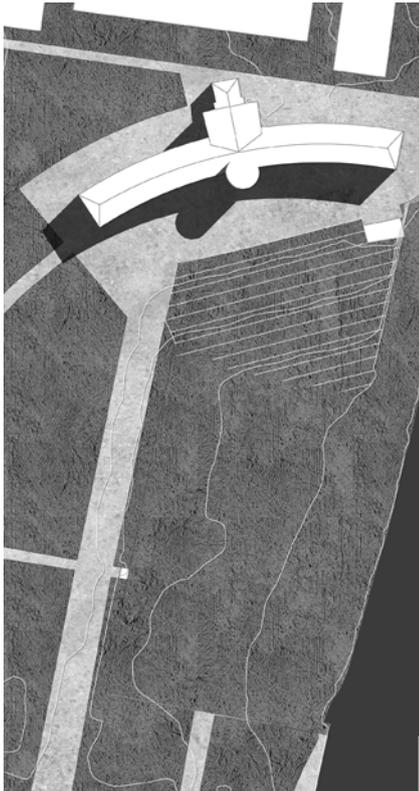
R. Östberg, ingresso al museo dal piazzale per le adunate, 1934

© *Sjöhistoriska museet arkiv*



Planivolumetrico della versione
realizzata del *Sjöhistoriska museet*, 1934
Dda

L' "abbraccio architettonico" alla baia
del *Ladugårdsgärdet*
Fda



proprio sull'area -*Norra Djurgården*- che aveva ospitato le fortunata esposizione del 1930 e più specificatamente là dove sorgeva l'edificio adibito a ristorante posto a conclusione della *promenade* parallela alla riva. Il museo è da considerarsi, come affermato dal critico Andersson, non altro che il *canto del cigno dell'interludio classico svedese*. Prosegue poi nella descrizione di quel periodo e dell'edificio affermando: *quest'ultimo non è mai accademico; può assumere un sapore storico-nazionalista come nel Museo Marittimo che richiama il periodo Gustaviano del tardo Settecento*.²⁸

Quest'ultimo presenta, infatti, chiare analogie con le istanze compositive dell'esperienza illuminista, o più propriamente con quella svedese, tra cui è opportuno menzionare: il progetto di Olof Tempelman (1745-1816) per il *Härnösands gymnasium* (1780-85) ed il castello per il sovrano Gustavo III disegnato da J.L. Desprez (1743-1804).²⁹

L'evidente scarto con i due riferimenti sopracitati è manifesto nella composizione delle due unità tipologiche che i tre condividono, in altre parole "manica" e "rotonda"; l'approccio di Östberg rivela una libera reinterpretazione della loro composizione, pur nulla in piena aderenza ad una simmetria biassiale di stampo *Beaux-Arts*. La lunga manica si arcua e la rotonda non è più un elemento giustapposto autonomo all'interno della composizione. La posizione della galleria, che abbraccia il paesaggio e si apre verso il cuore della città, è da intendersi anche come volontà di instaurare un rapporto visivo con il *Nordiska Museet* (trad. it. *Museo Nordico*, 1891-1907) realizzato da Isak Gustaf Clason, alla cui costruzione partecipò anche lo stesso Östberg.³⁰

I riconoscimenti giunsero anche da Oltreoceano, quando nel 1932



L'*American Institute of Architects* gli attribuì la *Gold Medal*, di cui Östberg fu insignito l'anno seguente dallo stesso presidente F. D. Roosevelt.³¹

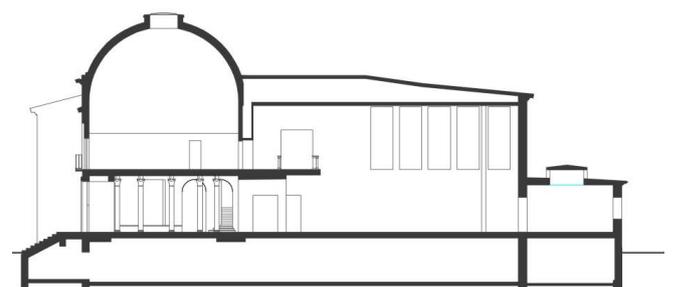
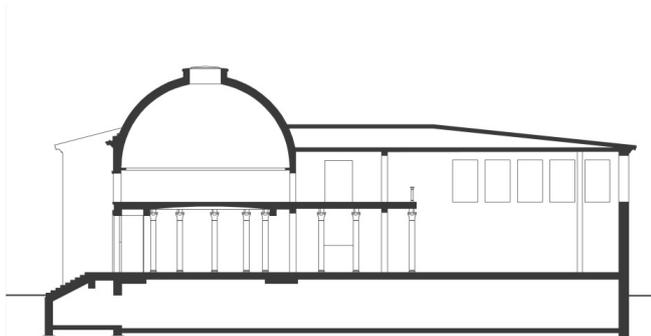
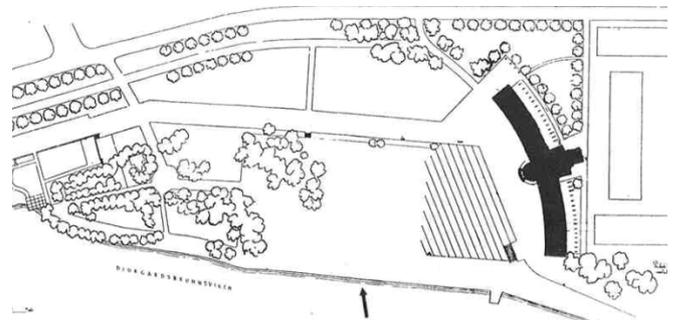
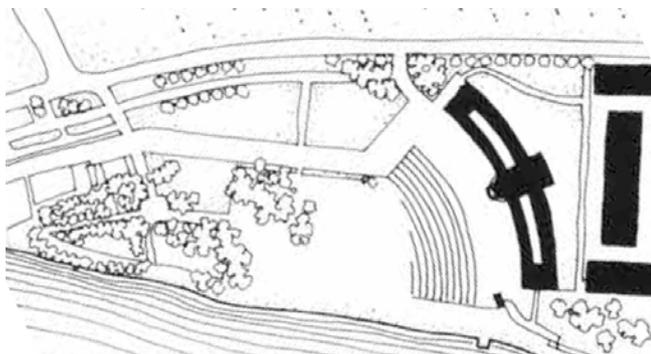
Ultimo suo intervento degno di nota (1938-1939) è l'ampliamento del padiglione di ingresso dell'*open-air studio* o *Zornsmuseet* del pittore Anders Zorn (1860-1920) nella piccola cittadina di Mora a nord di Stoccolma. Semplice volume in mattoni contraddistinto da paraste, che ricorda quel linguaggio utilizzato dall'architetto nei primi decenni del secolo, ma secondo una versione epurata.

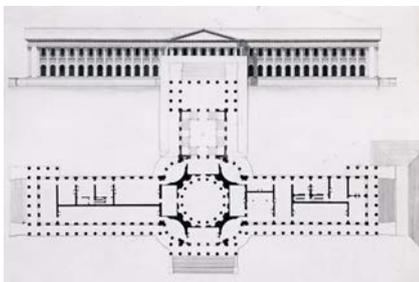
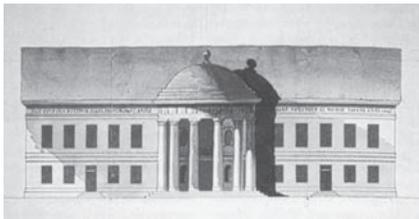
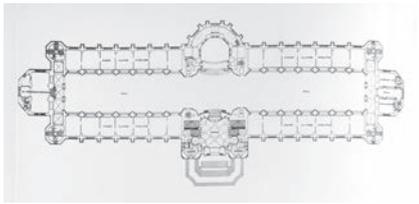
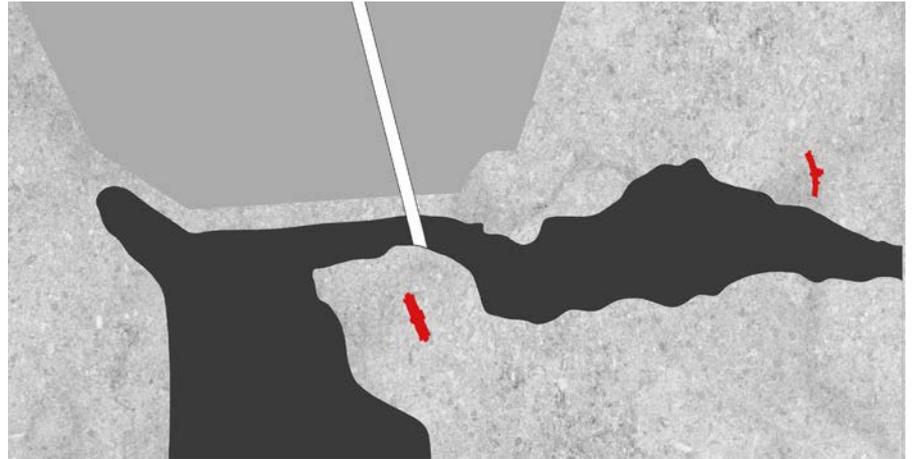
Quanto finora è stato delineato grazie a questa selezione di progetti ed eventi della sua esistenza testimonia come Östberg non sia stato solo l'architetto dell'oramai noto Municipio; ciò che deve colpire il lettore non è il numero di progetti a cui partecipò, bensì il fatto che molti di essi abbiano varcato i confini della Svezia solamente attraverso alcune riviste dell'epoca, ma più che altro per l'apporto di valide rielaborazioni di contenuti e questioni architettoniche dotate di carattere e che ancora possono essere di insegnamento. Molti manuali di storia hanno tralasciato questi progetti, seppur la qualità delle scelte messe in campo avrebbero potuto fornire taluni spunti stimolanti su cui riflettere, preferendo

Tavola sinottica delle proposte del 1930 e quella realizzata in *Byggmästaren* (1933) e (1939)

Comparazione tra le due sezioni progettuali, 1930 e 1934

Dda





Il *Nordiska museet* dalla porta-finestra del piano primo della tholos

© *Arkitektur -och designcentrum*

Rapporto visivo-formale tra i due edifici a galleria: *Sjöhistoriska museet* e *Nordiska museet*

Dda

I.G. Clason, pianta piano terra del *Nordiska museet*

© *Arkitektur -och designcentrum*

Olof Tempelman, *Härnösands gymnasium*, Härnösand 1780-85

indirizzare il loro interesse verso l'opera civica per eccellenza. Ma non è da dimenticare che per l'intera penisola scandinava egli rivestì effettivamente i panni di guida o “maestro” - come recita il titolo del presente paragrafo - che accompagnò le nuove generazioni. Fra i tanti che si espressero a riguardo, si ricordano le parole di Ahlberg: *splendido talento, un maestro sia con la matita che con la penna.*³²

E così, come questo paragrafo si è mostrato essere un racconto di viaggio lungo la vita dell'architetto, così esso introduce il successivo che è dedicato ai tre anni dell'esperienza odepórica e non solo.

Note

1 Il passaggio in epigrafe è estratto dalla versione tradotta in italiano nel 1932, *Eupalino o l'architetto* (Pordenone: Biblioteca dell'Immagine, 1991), p. 18

Paul Valéry (1871-1945) inserì questo dialogo socratico nell'introduzione del volume di incisioni *Architectures*, dove egli colloca l'architettura al vertice delle arti, come quell'unica arte in grado di giungere all'assoluto. Il passaggio preso a prestito è stato pronunciato dall'architetto Eupalinos di Megara mentre confidava a Fedro la propria ansia per l'immortalità e la parallela volontà di lasciare traccia della propria esistenza attraverso la configurazione della forma. Proprio quelle parole furono riportate da Fedro a Socrate. La costante ricerca di colui che è architetto, ma più in generale dell'uomo che tende verso la costruzione di un qualcosa, e nel caso specifico di Eupalino o di Östberg di un'opera che riproponga l'ordine della natura e che unisca materia e forza.

2 Per approfondire le vicende biografiche e quelle relative alle esperienze progettuali si consiglia la lettura di due capitoli del volume scritto da A. K. P. Atmer, *Stockholm town hall and the architect Ragnar Östberg*, (Stockolm: Natur&Kultur, 2011): *A man finds his own path: Ragnar Östberg 's early years and education*, pp. 65-90 e *Ragnar Östberg, the architect*, pp. 115-127. Naturalmente il volume monografico del Cornell assolve pienamente al suo intento finale, con particolare riferimento ai capitoli: *Arkitektens liv* (trad. it. *Vita dell'architetto*), *Ungdomens verk och mannaålderns* (trad. it. *Progetti giovanili e prima maturità*), e *Valda verk efter 1907* (trad. it. *Opere scelte dal 1907*). A conclusione del testo è inserito un dettagliato regesto delle consulenze, progetti realizzati e non dall'architetto (pp. 249-252) nell'arco temporale dal 1899 al 1941.

3 Il volume qui menzionato integra sia per contenuti che per apparato iconografico -fotografie e disegni- quanto era brevemente contenuto nelle guide per il Municipio. Con il titolo *Stadsbuset. En vägvisare* (trad. it. *Municipio. Una guida*) fu pubblicata la prima edizione in svedese nel 1922. La versione in inglese, *The Stockholm city hall. A guide* fu pubblicata nel 1924, mentre quella tedesca uscì solo nel 1927, *Stockholm stadthaus. Ein führer*.

4 L'itinerario di viaggio ed il lascito delle diverse tappe toccate sono ampiamente descritte nel paragrafo successivo: *1.3 Memorie odepatiche: ombre dal Sud* contenuto in *Proemio* (Vol. I).

5 R. Östberg, *Om tegelmaterialet vår byggnadskonst. Föredrag på nordisk byggnadsdag den 10 Juni 1927* (Hälsingborg: Ernst Bergstens Boktryckeri, 1927), pp. 12-13 (trad. it. *Dell'uso del mattone nella nostra architettura. Conferenza in occasione della giornata dell'architettura nordica*). La traduzione commenta dell'intero contributo pronunciato dall'architetto è presente nella *Parte prima. Scritti scelti, commentati e tradotti* contenuto del vol. II..

6 Per comprendere l'atmosfera culturale entro cui si colloca la ricerca sintetizzata poi nel libricino si consiglia la lettura del paragrafo *3.1 Cultura domestica nordica. Anders Zorn, Carl Larsson e Ett hem* contenuto in *Parte seconda* (Vol. I).

In aggiunta, nella ricerca è allegata la traduzione commentata del piccolo volume nella *Parte Prima. Scritti scelti, commentati e tradotti* (Vol. II).

7 Si veda R. Östberg, *Fyra bostäder*, in *Ord och bild* (1911)

Le ville menzionate nel saggio sono: *Pauli bostad* (Djursholm, 1905), *villa Ekarne* o *Thorsten Laurin bostad* (Djurgården, Stoccolma 1906-1910), *villa K. O. Bonnier* o *Nedre Manilla bostad* (Djurgården, Stoccolma 1910), *Eva Bonnier sommarbostad* (Dalarö, 1904-1905) e *Elfviksudd* (Lidingö, 1910-1911). Lo stesso saggio rivisto ed integrato di solamente una

delle due ville che egli progettò nel quartiere del *Diplomatstaden*, rispettivamente *villa Geber* (1911-1913) e *villa Bonnier* (1923-1927), sarà inserito con il titolo *Några hem* (trad. it. *Qualche casa*) nella raccolta di appunti *En arkitekt anteckningar med bilder och verk av författaren* (1928), pp. 37-74

Quest'ultime dimore si collocano in posizione l'una opposta rispetto all'altra all'interno del piano urbano con distribuzione a ventaglio disegnato dall'urbanista svedese P. O. Hallman.

La dimensione dell'abitare svedese e di come Östberg la descrisse con il proprio carattere e linguaggio trovano una propria esaustiva trattazione nei quattro paragrafi contenuti nella Parte seconda (Vol. I).

8 Cfr. August Brunius, *En svensk skola*, in *Kunst og Kultur* (1911), p. 187

9 L'attività della scuola d'architettura indipendente è trattata esaurientemente nel paragrafo 1.5 *Kungliga Byggnadsskola. Il lascito delle lezioni (1921-1931)*.

10 Questioni analoghe saranno riprese dall'architetto nella stesura della versione del 1936 e 1939 per lo *Stockholm Nämndbus*. La versione a blocco dell'Ufficio Brevetti fu ultimata nel 1919, ma successivamente per ragioni di necessità di spazio furono aggiunti due avancorpi sempre con distribuzione simmetrica. Fin dalle prime elaborazioni l'architetto aveva preso in considerazione l'eventualità di un ampliamento dell'edificio, e il programma funzionale messo in campo dimostra tale attenzione.

11 Cfr. Luca Ortelli, *Ragnar Östberg: l'atelier dello scultore Carl Eldh a Stoccolma*, in *Casabella* 680 (Luglio-Agosto, 2000), p. 43

12 Henrik O. Andersson, *Classicismo Iperboreo*, in *Abitare*, 287 (1990), p. 142

13 H. O. Andersson, *Il classicismo moderno del Norden*, in *Classicismo nordico. Architettura nei paesi scandinavi 1910-1930*, (Milano: Electa, 1988), p. 21

14 Cfr. Elias Cornell, *I det vidare verksamhetsfältet*, in *Op. cit.* (1965), p. 196

15 La città di Helsingborg era già da diversi anni un vero e proprio laboratorio di sperimentazione per l'architettura funebre, come testimoniato dall'operoso ruolo nel dibattito internazionale della *Svenska eldbegängelseföreningen* (trad. it. *Società Svedese per la Cremazione*) e dai piani disegnati dallo stesso Schlyter che cercò di stilare programmi che aderissero anche alle nuove istanze psicologiche e liturgiche. Sul finire del XIX secolo la pratica della cremazione era stata legalizzata e pertanto necessitava di trovare le proprie forme espressive. Questo nuovo tema progettuale per la Svezia si affacciava in un periodo in cui in Europa si era sviluppato il movimento per i cimiteri rurali extra-urbani. Al contempo, quelli erano gli anni in cui in tutta Europa erano organizzati simposi ed incontri per condividere le esperienze architettoniche e liturgiche relative a questa pratica. La pratica della cremazione, ricordando le pratiche funerarie vichinghe, e perciò espressione di quell'identità nazionale, era celebrata nel suo carattere mitico. Inoltre, essa si allineava perfettamente ad un paesaggio, che già prima di "essere costruito", si contraddistingueva per la sua natura evocativa-simbolica.

Una decina di anni prima (1912-1914) i più giovani architetti S. Lewerentz e T. Stubelius furono invitati a redigere un progetto che seguisse i dettami messi in campo dal disegno di Schlyter. I due architetti supereranno le intenzioni progettuali di quest'ultimo, ma quel crematorio non vide mai la luce.

Sebbene Östberg elaborò proposte fino al 1934, anche il suo progetto non fu costruito nella sua interezza, ed assieme a Schlyter decisero quali parti sarebbero state erette (1924-1929), cercando di mediare tra le ragioni dell'*unicuum* architettonico e quelle più propriamente legate al processo di cremazione. Purtroppo però la struttura iniziò

ad assolvere alla sua funzione solo dieci anni dopo. Il crematorio così come appare a noi oggi è il risultato dei lavori di ultimazione ed ampliamento (1962-1965) ad opera dell'architetto svedese Helge Zimdahl (1903-2001). Quest'ultimo rivestì la carica di direttore della rivista *Arkitektur* dal 1940-1944.

16 La raccolta di appunti si compone di una selezione di trentuno saggi, due dei quali commentati -*Hantverk och konst* (trad. it. *Artigianato e arte*) e *Ny riktlinje* (trad. it. *Nuove linee guida*)- sono stati tradotti ed allegati alla *Parte Prima. Scritti scelti, commentati e tradotti* (Vol. II).

Il volume di Savinio a cui ci riferisce è *Narrate, uomini, la vostra storia* (1942), dove lo scrittore dipinge quindici ritratti di personaggi ormai noti, quindici confessioni di quegli aspetti inusuali delle loro esistenze.

17 Il discorso inaugurale pronunciato da H. Robertson fu poi pubblicato nella sua versione integrata in *RIBA Journal*, 6 (November 1926), pp. 15-23

Un resoconto della pomposa cerimonia è riportato in *The Bilder*, 26 (November, 1926). Le parole pronunciate dall'architetto invece sono inserite nel paragrafo *Ett tal* (trad. it. *Un discorso*) nel volume *En arkitekt anteckningar med bilder och verk av författaren* (1928), pp. 147-155

18 Sulle pagine della rivista *Arkitektur* la diatriba non fu molto accesa, semplicemente fu descritta la genealogia dei singoli progetti e successivamente l'ultima proposta di Markelius, che rompeva completamente con la prima impostazione classica dirigendosi verso un dichiarato linguaggio funzionalista, versione che poi si realizzò. L'evoluzione della vicenda ebbe, invece, ampio spazio nelle pagine dei quotidiani svedesi.

Con il termine *funkis* si identificano le corrispettive produzioni architettoniche su terra svedese aderenti a taluni stilemi dell'International Style. Infatti, la storiografia fa coincidere l'Esposizione di Stoccolma del 1930 con il passaggio di testimone tra i due periodi.

19 Alcune note su quell'esperienza sono riportate nel paragrafo *Tävlan* (trad. it. *Concorso*) contenuto in *En arkitekt anteckningar med bilder och verk av författaren* (1928), pp. 170-173

20 L'origine e sviluppo di tale società dedicata alle attività artigianali ed artistiche sono ampiamente trattati nel paragrafo *1.4 Tradizione costruttiva e simbiosi tra le discipline artistiche* contenuto nel *Proemio*.

21 A. K. P. Atmer, *The reputation spreads worldwide*, in *Op. cit.* (2011), pp. 548-549

22 R. Östberg, *Ny riktlinje*, in *En arkitekt anteckningar. Bilder och verk av författaren* (Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur), 1928, p. 167

Ulteriori commenti in proposito possono essere ritrovati leggendo l'intero saggio di cui ne è stato riportato un brevissimo passaggio, oppure nell'intervento al *Convegno di arti : 25-31 ottobre 1936 tema: Rapporti dell'architettura con le arti figurative*, 7° sessione. *L'insegnamento come preparazione alle tendenze dell'arte decorativa moderna* (Roma : Reale Accademia d'Italia, 1937).

23 Pochi mesi dopo la conclusione dell'esposizione lo storico Gregor Paulsson, nonché ideatore della mostra e gli architetti E. G. Asplund, Sven Markelius, Eskil Sundahl, Uno Åhrén e Wolter Gahn aderirono alla stesura di *Acceptera*.

I giovani architetti svedesi comunque considerano sempre importanti quei testi di riferimento che si era soliti trovare sui banchi delle scuole di architettura quali: *Suecia antiqua et hodierna* (1698-1703) di Dahlberg, *Édifices de Rome moderne* (1844-50) di Letarouilly o *Gamla svenska städer* (1908-1930); ma si resero altresì conto che occorreva andare oltre ad essi, in quanto la Stoccolma contemporanea era altro e necessitava di

rielaborazioni di nuovi linguaggi.

Cfr. Lucy Creagh, Helena Kaberg e Barbara Miller Lane, *Modern Swedish Design : Three founding texts* (New York: Museum of Modern Art, 2008), p. 297

In questo volume è pubblicato per la prima volta l'intero manifesto *Acceptoru* tradotto e commentato in inglese.

24 Cfr. Henrik O. Andersson & F. Bedoire, *Swedish architecture : drawings 1640-1970* (Stockholm: Byggforlaget, 1986), p. 346

25 Quest'ultimo fu costruito dai fratelli Axel e Knue H. Kumlien nel 1884 e rimase in funzione fino alla sua demolizione avvenuta nel 1930. Esso rappresenta il primo esempio di stazione balneare e piscina scoperta della città di Stoccolma e fu realizzato interamente in legno secondo uno stile neo-rinascimentale, accostandosi comunque ad esperienze analoghe coeve di altri paesi del nord Europa.

26 Il premio era dedicato all'architetto Nicodemus Tessin il giovane (1654-1728), illustre esponente nel panorama architettonico svedese, nonché autore del *Kungliga slottet* (trad.it. *Palazzo reale di Stoccolma*) così come lo possiamo apprezzare oggi nella parte nord dell'isola centrale di *Gamla stan*, del vicino *Tessinska palatset* (trad.it. *Palazzo Tessin*) e dell'ultima residenza estiva poco lontano da Stoccolma, *Drottningholm Slottet* (trad. it. *Castello di Drottningholm*).

27 La fondazione Knut e Alice Wallenberg bandì quel concorso ad inviti a cui parteciparono anche Cyrillus Johansson (1884-1959) e Ragnar Hjorth (1887-1971). Proprio a quest'ultimo fu affidata la realizzazione del vicino *Tekniska Museet* (1934-1936), posto come fondale del Museo Marittimo. Il programma del concorso richiedeva sale espositive atte ad ospitare un percorso allestitivo sulla marina svedese; in aggiunta l'edificio non avrebbe dovuto affatto aderire al linguaggio *funkis*. Ecco spiegata la ragione per la quale fu prontamente scartata la proposta di Hjorth. Sfortunatamente però a fronte di notevoli difficoltà economiche il progetto di Östberg subì numerosi cambiamenti e costrinsero l'architetto ad un ridimensionamento della galleria arcuata ed all'impossibilità di un'elaborazione compiuta dell'intorno.

Per approfondire le vicende storiche e le istanze compositive si consiglia la lettura del saggio Fredric Bedoire, *Det förnämsta utställningsföremålet: Ragnar Östberg byggnad för Sjöhistoriska Museet*, in *Sjöhistoriska museet 50 år* (Stockholm: Sjöhistorisk årsbok, 1988)

28 Henrik O. Andersson, *Op. cit.* (1988), p. 15 e Henrik O. Andersson, *Op. cit.* (1990), p. 142

29 Il secondo progetto non fu mai ultimato dall'architetto francese trasferitosi in Svezia. Infatti, rimangono ad ora solamente le fondazioni di quello che sarebbe dovuto essere un'imponente residenza reale all'interno di quell'immenso e suggestivo parco di *Haga*, magistralmente disegnato dall'architetto-paesaggista Fredrik Magnus Piper (1746-1824) e situato poco a nord di Stoccolma. I lavori di costruzione ultimarono a seguito della morte del sovrano Gustavo III avvenuta nel 1792.

Se nell'edificio di Tempelman l'elemento rotonda si dichiara anche in alzato dichiarando la propria parziale indipendenza dai bracci della galleria, in quello di Desprez il nucleo centrale è contenuto nell'intersezione dei bracci ed in facciata, tramite alcuni espedienti, cerca di mascherarsi dietro la ieraticità del colonnato ed al timpano centrale.

30 Osservando la prima proposta di Östberg (1931) si può mettere in evidenza come essa sia debitrice dell'impianto basilicale tripartito elaborato da Clason nel *Nordiska museet*. Se Clason conferisce maggiore enfasi alla grande aula centrale su cui le diverse gallerie-loggiato si affacciano, Östberg tripartisce equamente la galleria arcuata. La

rotonda presenta dimensioni minori e si giustappone alla prima galleria. Al contrario la versione del 1934 si allontana dall'idea iniziale: riduce la profondità della manica arcuata ed accentua però il ruolo di cerniera dei movimenti verticali, svolto dalla rotonda.

31 Cfr. R. G. Wilson, *Ragnar Östberg: evolving out of eclecticism*, in *ALA Journal*, 9 (August, 1982), p. 53

32 Si rimanda a Hakon Ahlberg, *Op. cit.*, in *Arkitektur*, 7 (1965), p. 235

Tale saggio è presentato tradotto e commentato nella *Parte prima. Scritti scelti, commentati e tradotti* (Vol. II).

1.3 MEMORIE ODEPORICHE: OMBRE DAL SUD

*Il solo vero viaggio, il solo bagno di giovinezza,
non sarebbe quello di andare verso nuovi paesaggi,
ma di avere occhi diversi, di vedere l'universo con gli occhi di un altro, di cento altri,
di vedere i cento universi che ciascuno di essi vede, che ciascuno di essi è...*

Marcel Proust, *La prigioniera*, 1923 ¹

Quell'affascinante fenomeno culturale che è il viaggio di formazione, cui arride una fortuna plurisecolare, intravede sul finire del XIX secolo un progressivo superamento degli stereotipi e *topoi* proposti dall'immaginario del *Grand Tour* aristocratico settecentesco, con un conseguente moto centrifugo che sposta lievemente il paese dotato del "*fatal dono della bellezza*" ² dalla sua posizione baricentrica, ampliando così geografie ed orizzonti.

Sud che rimane comunque centro di interesse, sorgente viva di quella civiltà su cui si è formata la stessa civiltà europea.³ L'esperienza dello *stipendieresan* ⁴- quale processo di avvicinamento, conoscenza e confronto a partire da una condizione geografica marginale, o più propriamente periferica, fino a spingersi verso il centro della cultura artistico-architettonica europea, fu per gli architetti nordici fondamentale.⁵ Il desiderio di scoprire quelle terre lontane meridionali - tra cui spiccavano indiscutibilmente Italia, Grecia, Spagna e non da ultime anche Gran Bretagna, Francia e Germania⁶- rivestiva un'importanza strutturale per la loro formazione, tanto più che la generazione a cui Östberg appartiene è portavoce di quel periodo di transizione e cerniera tra la tradizione aristocratica del *Grand Tour* settecentesco ed il viaggio borghese di età contemporanea.

L'essenza del cambiamento è racchiusa nell'aforisma pronunciato dal maestro svedese: *apri i tuoi occhi*.⁷ Ulteriore scarto con le generazioni precedenti è appunto l'ampliamento di interesse verso talune geografie culturali considerate fino ad allora minori, e per questo non ancora prese

Nella pagina a fianco:

Abitazioni di chiaro stampo richardsoniano per le strade di Brooklyn, New York 1893

© *Arkitektur -och designcentrum*

in esame.

La natura ossimorica della seconda parte del titolo del paragrafo - rispettivamente “ombre” e “sud”- racchiude le due realtà geografico-culturali, Sud e Nord, e pertanto quel tentativo di ibridazione messo in atto dagli architetti svedesi di quella generazione. I viaggi hanno nutrito la loro fantasia, hanno permesso di riempire le pagine dei taccuini con schizzi ed annotazioni su quella cultura del mediterraneo che viene *mitigata nelle fredde acque nordiche* e che *aleggia come un’ombra-aura* tra le strade di Stoccolma.⁸

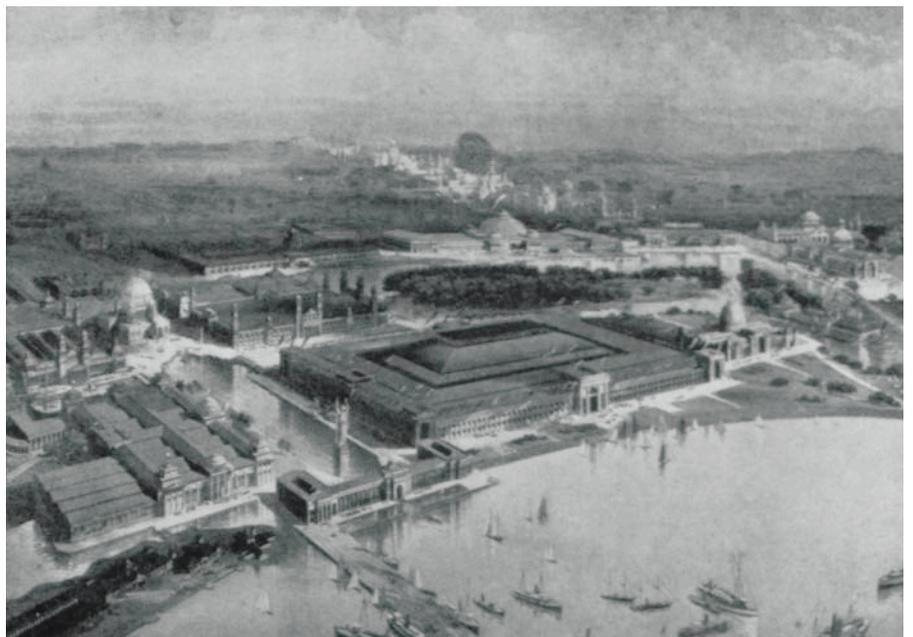
Questo paragrafo volutamente non si focalizzerà solo sul viaggio di formazione (1896-1899) eseguito dopo gli studi -esperienza alla quale la critica ha sempre dedicato grande attenzione⁹- bensì estenderà il proprio campo di indagine, inserendo così quelle ulteriori esperienze itineranti delle quali si può scorgere traccia nel fare e pensare dell’architetto.¹⁰

Per esempio, la partecipazione alle esposizioni universali¹¹ rappresentava un altro punto essenziale per la formazione: momento di scambio di idee e conoscenza ulteriore di ciò che era portato avanti negli altri paesi, senza tralasciare la possibilità di conoscere da vicino le città o regioni ospitanti l’evento. La carta stampata estera circolava nella penisola scandinava: soprattutto le riviste tedesche ed inglesi, mentre per quanto concerne i testi critici è necessario considerare caso per caso quelli che furono letti in tedesco o inglese e quelli che furono tradotti in parte o nella loro interezza in svedese.

Come altri architetti svedesi prima di lui, Östberg si recherà - a pochi anni dalla conclusione degli studi insieme ai compagni Carl Westman,

Vista d’insieme della *World’s Columbian Exposition*, Chicago 1893

in Elias Cornell, *De stora utställningarna*, 1952





Gustaf Wickman e Hugo Hörlin- in America, e precisamente coglierà l'occasione dell'*Esposizione Universale di Chicago* (1893).¹²

Durante questo viaggio ebbero la possibilità di conoscere da vicino le esperienze architettoniche prodotte dalla cosiddetta *Scuola di Chicago*, tra le cui fila è opportuno ricordare Daniel Burnham (1846-1912), Louis Sullivan (1856-1924) e Dankmar Adler (1844-1900). I quattro architetti sbarcati a New York, poterono fermarsi qualche settimana per visitare la città ed altre limitrofe, quali Boston.¹³ Le architetture urbane americane e la loro imponente scala dimensionale colpì fortemente l'immaginario dei quattro giovani svedesi; essi erano alla ricerca di un vocabolario formale al quale ispirarsi per dare vita a manufatti di natura urbana che fossero espressione di quel forte sentimento nazionale che pervadeva gli ultimi decenni del XIX secolo.



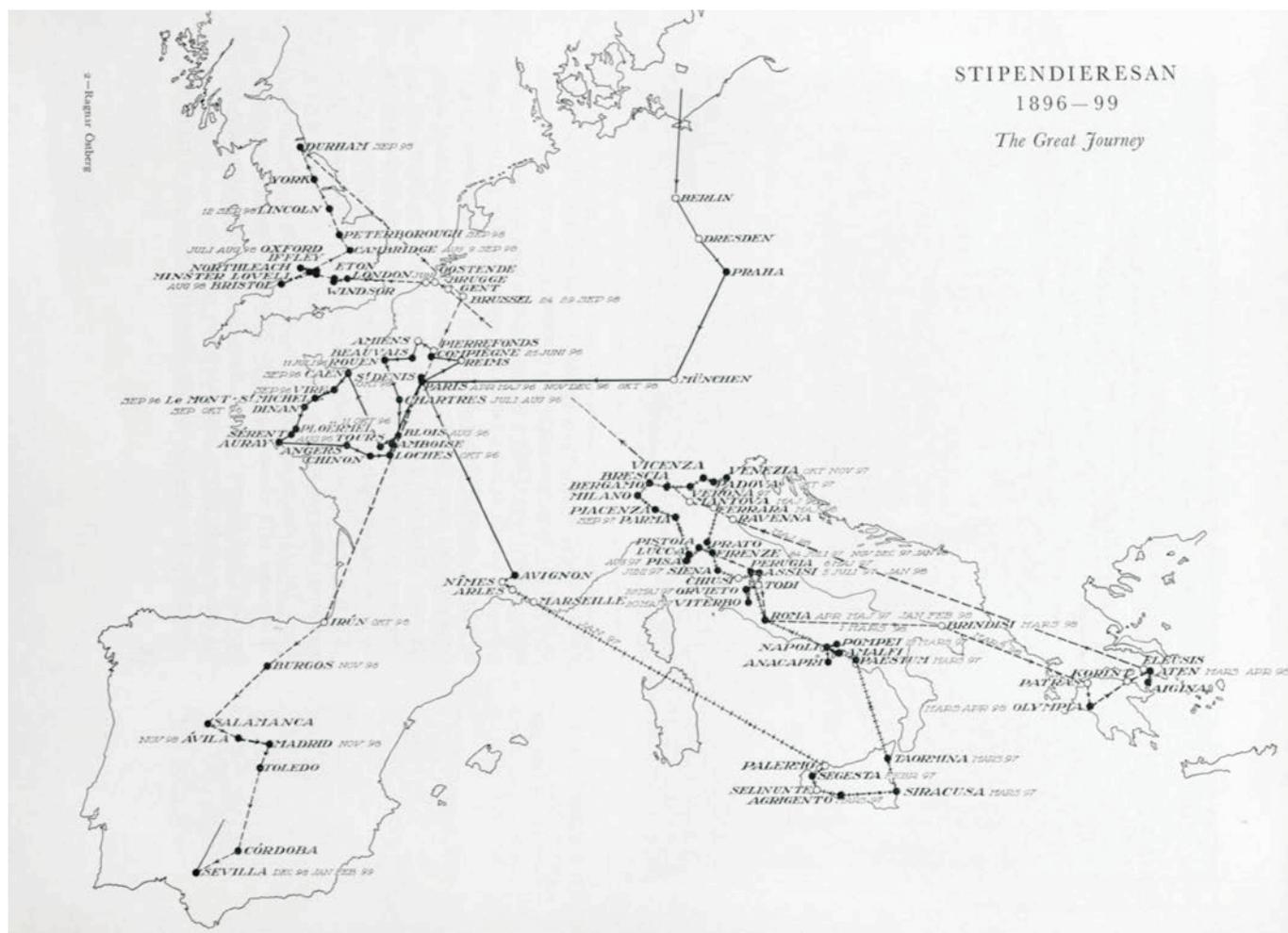
Alla luce del vivido interesse di Östberg a riportare in vita quel proficuo rapporto tra le diverse discipline artistiche, l'operato di H.H. Richardson (1838-1886) fu senza ombra di dubbio al centro dei suoi studi. Sebbene il maestro americano avesse colto ispirazione dal vocabolario di arte muraria spiccatamente romanico, e più in generale fosse stato influenzato dalla tradizione europea, egli riuscì a sviluppare programmi funzionali di un incredibile approccio moderno, scevro da impostazioni accademiche. Fu inoltre capace di conferire ai materiali che componevano la sua tavolozza di elementi - pietra, mattoni e talvolta legno- effetti mai visti prima, dotati di una marcata espressività e carattere. *Le forme bugnate dei suoi edifici suggerivano diversi modi per relazionarsi proprio con le rocciose località suburbane, che le città baltiche in espansione offrivano in abbondanza. La sua massiccia integrità possedeva quasi una necessità geologica, affine alla sensibilità finlandese e scandinava. Proprio questa sua peculiarità fece breccia negli interessi di Östberg, e non solo.*¹⁴



L'interesse per le esperienze statunitensi investiva analogamente la costruzione e progettazione dei luoghi domestici, come è testimoniato nella lezione dal titolo *Amerikansk komposition* (trad. it. *Composizione americana*), presentata alla *Konstakademins byggnadsskola* (trad. it. *Scuola Accademica di belle arti*) nell'anno accademico 1928-1929.¹⁵

Durante il soggiorno nel continente americano Östberg e Westman cercarono anche opportunità lavorative per brevi tirocini, ma quelli erano anni di depressione economica, e solo il secondo riuscì nell'intento trattenendosi a New York fino al 1895. Una volta ritornato in patria, l'architetto del Municipio chiederà a Isak Gustaf Clason di poter rientrare nuovamente nel suo studio di progettazione.

Durante il lungo processo ideativo-costruttivo per il *Nordiska Museet*



ISAK GUSTAV CLASON 1883-1886

RAGNAR ÖSTBERG 1896-1899

FRANCIA	Perugia	GERMANIA	ITALIA	Milano	Gent
Paris	Assisi	Berlin	Palermo	Bergamo	Brugge
SPAGNA	Siena	Dresden	Segesta	Brescia	INGHILTE
Madrid	Firenze	Praha	Selinunte		London
Toledo	Pistoia	München	Agrigento		Windsor
Sevilla	Lucca	Sydtyskland	Siracusa		Eton
Granada	Pisa	FRANCIA	Taormina	Verona	Oxford
Cordoba	Genova	Paris	Napoli	Mantova	Northleach
Avila	GERMANIA	Reims	Paestum	Bologna	Barford
Salamanca	Norimberg	Campaigne	Amalfi	Imola	Fairford
Zamora	München	Pierrefonds	Pompei	Faenza	Hampnett
Burgos	Wien	Amiens	Anacapri	Ferrara	Iffley
Saragoza	ITALIA	Beauvois	Roma	Cesena	Minstrovell
Barcelona	Roma	Rouen	Viterbo	Ravenna	Bristol
FRANCIA	Bologna	Charteres	Perugia		Cambridge
Marsailles	Verona	Blois	Orvieto	Firenze	Peterborough
ITALIA	Venezia	Tours	Todi	Roma	Lincoln
Sicilia	Milano	Caen	Assisi		York
Palermo	Torino	Vire	Chiusi	Brindisi	Durnham
Taormina	Genova	Mont St. Michel			Paris
Siracusa	Paris	Dinard		GRECIA	SPAGNA
Pompei		Normandie	Siena	Athene	Irun
Napoli		Bretagne	Firenze	Patras	Burgos
Roma		Ploërmel	Pistoia	Olympia	Salamanca
Orvieto		Angers	Lucca	Korint	Avila
		Chinon	Pisa	Egina	Madrid
		Paris	Prato	Eleuisis	Toledo
		Avignon	Pistoia		Cordoba
		Nimes	Parma	BELGIO	Sevilla
		Arles	Piacenza	Brussel	
		Marseilles			

Nella pagina a fianco:

Mappa disegnata da Cornell che ricostruisce l'esperienza formativa triennale dell'architetto, *stipendieresan*, 1896-1899

in *Ragnar Östberg svensk arkitekt*, 1965

Comparazione delle tappe di viaggio tra Clason ed Östberg

di Stoccolma (1891-1907) -l'opera sicuramente più rilevante di Clason- Östberg si assenterà per un triennio dalla pratica architettonica alla ricerca del proprio atlante di riferimenti, essendo risultato vincitore della borsa di studio fornita dalla *Konstakademiens byggnadsskola* (trad. it. *Scuola Accademica di belle arti*).¹⁶

Östberg ripercorrerà ed integrerà l'itinerario compiuto più di una decina di anni prima *dal capostipite della moderna genealogia degli architetti-viaggiatori svedesi* (1883-1886)¹⁷, suo mentore, nonché colui presso il quale svolgeva l'apprendistato (1891-1896). La comparazione dei due itinerari è resa manifesta grazie all'elenco delle tappe riportato a fianco. Gli studi svolti sui taccuini per mano degli storici svedesi E. Lundberg e H. Edestrand hanno permesso di delineare le città visitate da Clason, mentre la mappa disegnata da E. Cornell assieme all'analitica ricostruzione operata dal ricercatore E. Dolmenhoff hanno tracciato compiutamente l'intricato ed intenso viaggio di Östberg.¹⁸ Seppure entrambe le esperienze fossero state triennali, il secondo ampliò consistentemente le mete francesi ed italiane, spingendosi poi fino alla penisola ellenica ed alle città meridionali dell'Inghilterra. Discorso del tutto diverso per la generazione successiva di architetti, colui che da più voci ritenuto l'allievo di Östberg, in altre parole E. G. Asplund (1885-1940) esaurirà il proprio *rite de passage* formativo in meno di un anno.¹⁹

Per comprendere il lascito dello *stipendieresan* occorre ripercorrere i loro scritti e disegni e conoscere quale immagine ebbero di quei luoghi, quali sensazioni di quei luoghi percepirono attraverso i loro occhi. Proprio alla luce di ciò, occorre compiere qualche passo indietro, e spendere alcune parole su quali siano stati gli strumenti e le letture che possono aver inizialmente condizionato la scelta di talune mete o l'iniziale approccio ad alcune architetture. Infatti, una ricca letteratura aveva coadiuvato la creazione di quell'immaginario del *Grand Tour* -che con il passare del tempo aveva trovato poi espressione attraverso veri e propri breviari di viaggio- portavoce di una visione del tutto personale della pratica itinerante, e più tardi era stato punto di riferimento per la stesura delle guide.²⁰

Consultando gli archivi svedesi accanto a numerosi disegni nella miglior tradizione dei *Prix d'Émulation* richiesti dai corsi della *Konstakademiens byggnadsskola*, si possono trovare stralci di tavole tratte dalla manualistica tedesca o da quella francese del XVIII e XIX secolo²¹, e per quanto concerne i *memorabilia* rinascimentali dell'italica penisola è facile imbattersi nelle incisioni relative al viaggio dell'architetto Paul-Marie Letarouilly

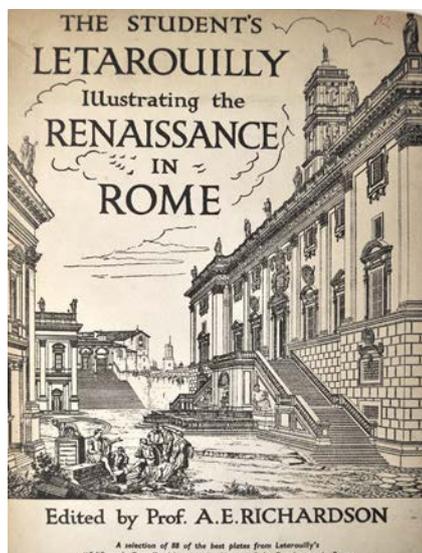
(*Édifices de Rome moderne ou Recueil des palais, maisons, églises, couvents de la ville de Rome*, 1844-50). A completare la raccolta di testi non potevano ovviamente mancare sui loro tavoli da disegno i trattati di architettura della classicità, tra cui spiccava il *De architettura* vitruviano. A partire da questi testi di base per la conoscenza dei numerosi capolavori disseminati a Sud, gli architetti nordici partivano al fine di poterli conoscere da vicino e disegnare. Una volta giunti a destinazione, le pagine dei loro taccuini rivelano un progressivo allontanamento da quelle tecniche grafiche di stampo accademico: difatti i *resenskissen*²² östbergiani danno risonanza all'approccio "dal vero", alcuni di essi sono abbozzati solo nei tratti principali, come a riproporre parti di ambientazioni, altri si focalizzano solo su uno specifico dettaglio che è minuziosamente rilevato, altri ancora sono perfettamente impaginati mostrando scorci suggestivi, ecc.... Ma la loro cifra comune è l'utilizzo del tratto "a fil di ferro" coerente con la coeva grafica *Jugendstil*; rarissimi sono, infatti, i casi in cui egli acquerella, talvolta anche solo in parte; si tratta di alcuni dettagli di decorazioni lignee o lapidee ed alcune tavole degli interni del Palazzo Ducale veneziano e del romano Palazzo Altieri. In aggiunta, gli schizzi sembrano già sottintendere quel carattere di rielaborazione successiva di appunti grafici e rilievi, fondamento per la costruzione del proprio vocabolario di riferimenti.

Copertina del manuale riguardante le architetture rinascimentali romane ad opera di Paul-Marie Letarouilly

Schizzo di Santa Maria della Pace (Roma) ripreso dal manuale francese
© *Arkitektur -och designcentrum*

Seppur lacunosa di taluni periodi artistici italiani, la fortunata guida *Der Cicerone* (1855)²³ scritta dallo storico svizzero Jacob Burckhardt (1818-1897) aveva fatto breccia anche nella penisola scandinava.

Come affermato dallo stesso Östberg, due guide furono per lui eccellenti compagne di viaggio: le diverse *Baedeker*²⁴ relative ai luoghi inseriti nel proprio itinerario e la "*Guida ciclistica d'Italia*".²⁵ Sul finire del XIX secolo



Rivista del Touring ed un esempio delle prime guide ciclistiche dotate di dettagliate mappe degli itinerari

Paesaggi collinari toscani, 1897

© Arkitektur -och designcentrum



si assiste per l'appunto al graduale affermarsi del turismo ciclistico, tanto che il 1894 segna l'inizio dell'associazionismo ciclistico italiano ad opera del *Touring Club*.

È da tenere altresì in conto il fatto che quasi tutti i paesi europei attraversati dall'architetto si erano già dotati o stavano ultimando le reti ferroviarie. I nuovi sistemi di trasporto di cui i nuovi viaggiatori potevano avvalersi cambiarono radicalmente i paradigmi del loro modo di vedere e sentire il paesaggio, sia esso urbano o naturale.

Il maestro partì da Stoccolma nel Marzo del 1896 e dedicò il primo anno all'architettura tedesca e francese. Tra le due capitali, egli apprezzò particolarmente la seconda per quel carattere unificatore che investiva il disegno urbano haussmanniano ed i singoli edifici, seppure lo considerasse al contempo un punto debole, per la mancanza di specificità e personalità. Charles Garnier (1825-1898) autore dell'Opéra parigina è da lui citato e lodato. Egli rimase anche colpito dai numerosi interventi di restauro che in quegli anni stavano interessando chiese, castelli e monumenti storici della capitale francese, che era stata indubbiamente



Apparati decorativi o interni in Francia,
1896 e 1897

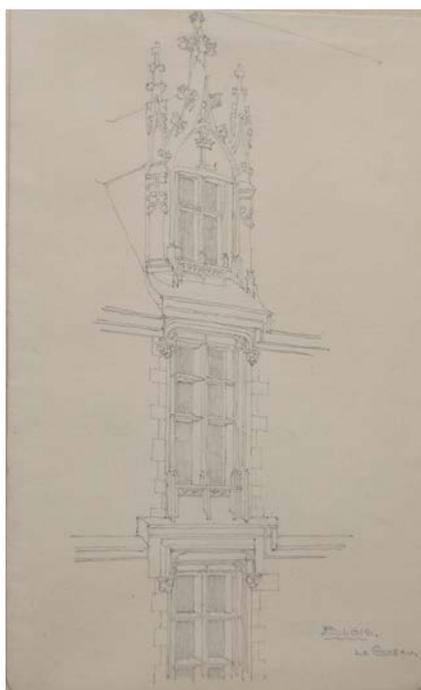
(Compiègne, Blois, Rouen e Caen)

© Kungliga Akademien för de fria konsterna

Nella pagina a fianco:

Esempi di classicità in Sicilia, 1897

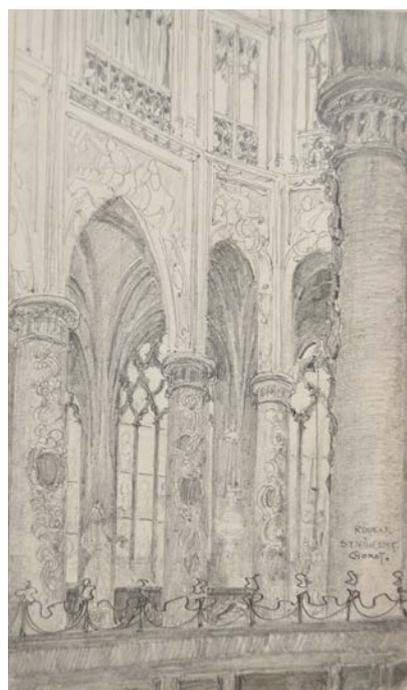
© Kungliga Akademien för de fria konsterna

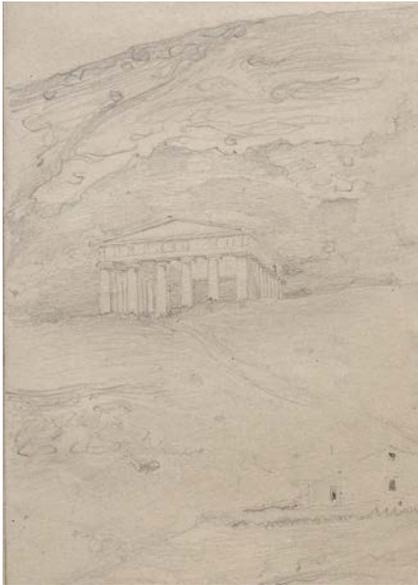


uno dei due paesi protagonisti di quel fronte di dibattito sul restauro che aveva preso avvio nell'Ottocento. In un primo momento Östberg sembra accostarsi positivamente alle teorie dell' *unité-de-style* promulgate da Viollet-le-Duc, ma più si addenterà nella conoscenza diretta di quegli eccezionali esempi di architettura gotica -disseminati a settentrione e ad occidente- e più sembra preferire un approccio conservativo che mantenga le stratificazioni, ed al contempo sembra affievolirsi il suo interesse per la disciplina del restauro.²⁶

Il viaggio proseguì lungo la valle della Loira, dove il château royal de Blois con l'aggiunta rinascimentale di Francesco I catturarono più di ogni altro la sua attenzione alla luce del suo recente interesse per i castelli svedesi. Le regioni settentrionali della Normandia e di Picardy furono percorse con la sua *amata compagna di viaggio: la bicicletta*. L'hôtel de ville di Compiègne, risalente ai primi del XVII secolo, fecero riflettere Östberg sulla diversità di programma funzionale che uno stesso edificio, quale il municipio, potesse contenere al proprio interno.²⁷

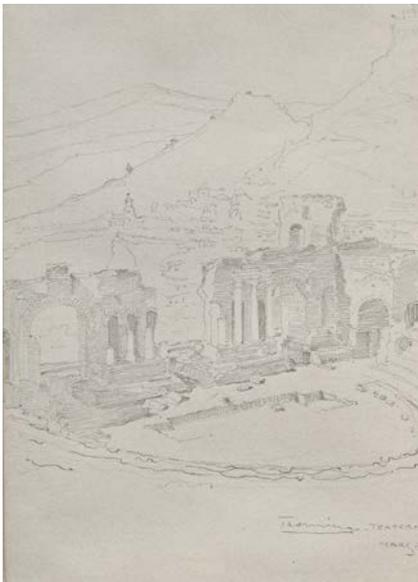
Dopo il primo anno di viaggio, egli salpò dal porto di Marsiglia diretto al sud Italia, nel Gennaio del 1897. Trascorse circa due mesi in Sicilia: meta aggiunta ai suoi itinerari odeporeici sul finire del Settecento, in quanto considerata come quel naturale avamposto per apprestarsi alla conoscenza delle architetture greche. I viaggiatori tedeschi del XVIII secolo effettivamente avevano ampliato le geografie della parte meridionale della penisola italiana, grazie a quella da essi stessi definita come la triade del paesaggio, antropologia ed archeologia: in altre parole





Pompei, Ercolano e Sicilia. Saranno poi i *Wanderer* romantici, come lo stesso J. W. Goethe, ad enfatizzarne le qualità di culla della civiltà classica, portavoce di equilibrio formale e per questo, luogo ideale e mitizzato da cui intraprendere un cammino di purificazione. *L'Italia, senza la Sicilia, non lascia alcuna immagine nell'anima: qui è la chiave di tutto.*²⁸

L'isola rappresentò per Östberg anche la conoscenza diretta di quell'arte bizantina siciliana contraddistinta da una singolare assimilazione delle influenze orientali ed occidentali. La cappella Palatina all'interno del Palazzo dei Normanni apparve a lui come un *piccolo miracolo di altissimo valore artistico*. Per la prima volta egli vide compiuto quel difficile compito dell'architettura che è la creazione di uno spazio dotato di quell'equilibrio tra disegno delle forme e decorazione. L'apparato musivo che ricopre la cupola e le pareti furono ispirazione per quello della Sala d'Oro posta al primo piano del Municipio di Stoccolma.²⁹



Risalendo poi la penisola italica proseguì la sua ricerca nell'essenza dell'architettura greca, dove lo stile dorico risultava come vivida manifestazione di quell'idea formale dominante che è giunta fino a noi, e più bella di qualsiasi altra forma d'arte quando è bagnata dal dorato bagliore del sole. L'elemento naturale non è per templi e teatri greci solo un mero fondale, ma instaura con essi un armonioso dialogo.³⁰

All'arrivo nell'*Urbe* il maestro svedese sottolinea -preferendo il primo- quel forte contrasto tra la pura magnificenza ellenica dotata di una finezza di dettaglio e il vigoroso carattere latino delle masse. Unico edificio della classicità a rappresentare un'eccezione è il Pantheon, in quanto pur incarnando quel carattere romano, si avvicina a quell'inaccessibile eleganza ellenica.³¹



Se il mito ideale del Mediterraneo inteso come *teatro di forme e linguaggi*³² aspiranti a quei valori atemporalmente aveva fascinato gli architetti erranti, Östberg rimarca come solo i *tesori architettonici ellenici costituiscano una terra magica a parte, separata dalla vita pulsante dei nostri giorni. Il mondo delle forme dell'antica Grecia proietta il suo riflesso da lontano, e ancora oltre. Altamente desiderata, eppure inaccessibile, come le tracce luminose di divinità scomparse*. A differenza degli architetti della generazione successiva -I. Tengbom, E.G. Asplund, S. Lewerentz, ecc.- egli mostra un utilizzo non particolarmente disinvolto, quasi un *timore reverenziale* di questo mondo di riferimento in parte inaccessibile.³³ La lezione classica rappresentava sì parte della *famiglia spirituale*³⁴ a cui l'architetto nordico si avvicinava con profondo rispetto, ma sfogliando le pagine dei suoi taccuini si nota come all'oggettività del rilievo secondo le proiezioni ortogonali si sostituisca, comunque, quella

Assisi, Pisa e Lucca, 1897

© Kungliga Akademien för de fria konsterna



soggettività di impressione degli scorci visti, costante dell'intera sua produzione di schizzi di viaggio.

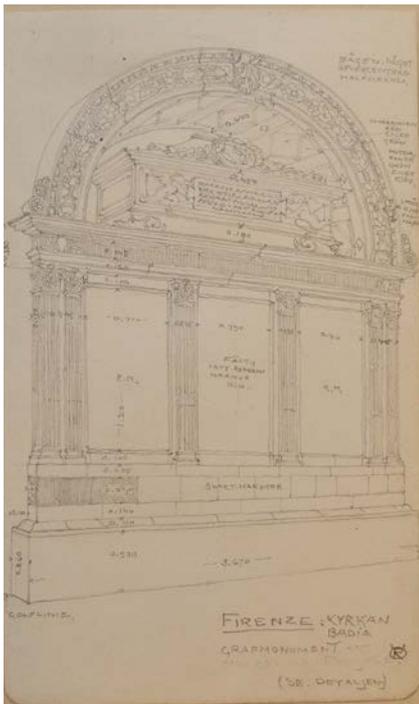
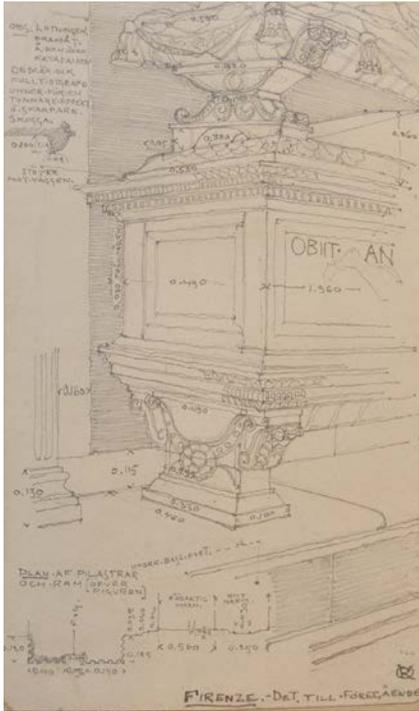
Durante quello stesso anno (1897) Östberg percorse il “giardino d'Europa” da Sud a Nord. Lasciò la capitale in sella al suo velocipede facendosi condurre dalla *Guida ciclistica d'Italia* per valli e colline laziali e toscane con i loro suggestivi borghi e cittadine fino a giungere a quella *città con l'alta e splendida torre affiancata dalla sontuosa cupola*: Firenze. Tra le pagine scritte, il racconto dell'errare nelle campagne toscane risulta sicuramente lo spaccato più autentico e, per certi versi divertente, delle vicissitudini di un comune viaggiatore di quegli anni. Grazie alla bicicletta egli poté avere un diretto contatto con la natura ed i singoli manufatti architettonici che si stagliavano dalle morbide linee dell'orizzonte. Quei disegni in cui è riscontrabile questo dialettico rapporto furono schizzati tra Perugia, Assisi, Lucca e le campagne toscane. Non è affatto da sottovalutare, quella costante sensibilità che gli architetti nordici possedevano verso la dimensione naturale, tanto da farsi catturare da un paesaggio fortemente lontano da quello di origine. Da sfondo a tutto ciò, non si può non ricordare il contributo apportato dalle nuove prospettive interpretative fornite dalla pittura vedutista di quegli anni; questa mostrò una sensibilità del tutto nuova, per così dire romantica.³⁵ Erano oramai lontani gli anni di quella incessante ricerca di espressione secondo i canoni dell'estetica classica; difatti essi avevano lasciato il posto ad una più *duttile sensibilità per i contrasti luministici, la frammentarietà bozzettistica, l'episodicità della narrazione, il gusto dell'indefinito e di ciò che è intravisto. Così facendo i canoni estetici offerti dal pittoresco soddisfano la propensione allo stereotipo, ma in pari gettano un'efficace esca per l'accensione di quel personale immaginario.*³⁶

Firenze e Roma, caposalda del Rinascimento classico, conservano ancora la



Dettagli di monumenti funebri ad opera di Mino da Fiesole, 1897

© Kungliga Akademien för de fria konsterna



loro centralità negli interessi degli architetti nordici. D'altro canto, si assiste alla scoperta dell'architettura medioevale -romanico e gotica- supportata dal coevo apprezzamento per la pittura dei primitivi, che intravedeva negli scritti di John Ruskin quell'essenziale mezzo di diffusione. La passione maturata da Östberg verso gli anni del primo Rinascimento non era altro che la naturale prosecuzione di quell'interesse per il precedente linguaggio medioevale. Il XV secolo aveva assorbito a piene mani dalla lezione romanica e gotica, per poi superarla definitivamente, e fiorire così in quell'elevata ed armoniosa espressione che mai come allora riuscì a tenere assieme le tre forme artistiche.

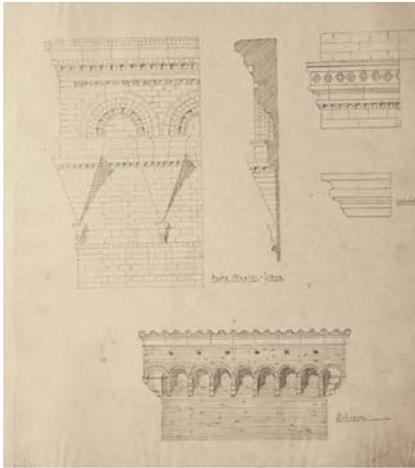
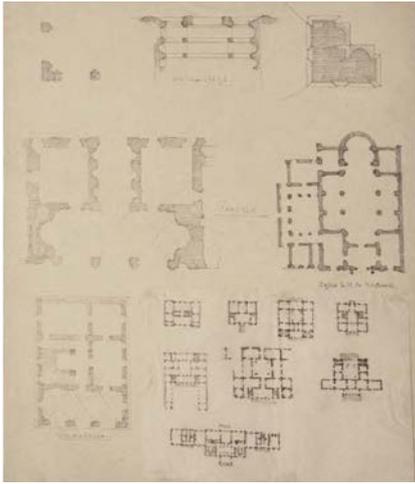
Sul Gotico italiano spese parole di ammirazione, non per quel rapporto di giustapposizione tra la monumentale facciata ed il corpo di fabbrica del duomo di Orvieto e di Siena, piuttosto per gli interni bicromatici e per gli apparati decorativi. I pavimenti a finissimi intarsi marmorei presenti nel duomo toscano rappresentano uno dei programmi figurativi più preziosi italiani, e l'architetto nordico rimase colpito sia per la maestria nella posa dell'*opus sectile* che per le indiscutibili capacità di riuscire a comporre armoniosamente una superficie così vasta e complessa di pavimento.³⁷

Tra gli artisti appartenenti al XV secolo, egli apprezzò notevolmente lo scultore Mino da Fiesole (1430-1484) appartenente alla generazione successiva a Donatello, e durante il soggiorno fiorentino, Östberg rilevò diversi suoi monumenti commemorativi custoditi all'interno di edifici ecclesiastici, lodandone le qualità di bilanciata fusione tra le forme architettoniche convenzionali del sepolcro e le sincere forme plastiche della statua rappresentante il defunto.³⁸

Il suo nutrito interesse per quei periodi, che potremmo chiamare di transizione o ibridazione, era senza ombra di dubbio nato dalle letture di Ruskin e da quella sensibilità che pervadeva il comune pensare degli architetti nordici in quegli anni.³⁹

L'incontro con il Gotico -non solo quello italiano- ed il primo Rinascimento fu per lui un'importante lezione su quella libertà immaginativa di concepire la bellezza nella composizione della forma.⁴⁰ Inoltre, la maestria degli artigiani, dettata dalla nascita delle corporazioni, fu da lui estremamente elogiata e presa ad esempio per la rifondazione di quelle svedesi.

Se innanzi ai *memorabilia* della classicità Östberg aveva provato una sorta di rispetto reverenziale, davanti alla bellezza delle opere del primo Rinascimento espresse il proprio sentimento di inadeguatezza: mai avrebbe immaginato una fascinazione così intensa verso quelle architetture, che rappresenteranno difatti una costante nella sua poetica.



Tre canali di lettura:

Studi tipologici di chiese e palazzi

Studi sulle apparecchiature murarie,
Bologna e Siena

Studi di elementi decorativi e
modanature

© Arkitektur-och designcentrum

Sfogliando le numerose pagine dei suoi taccuini, di volta in volta lo sguardo dell'architetto errante ricerca l'essenza di ciascun manufatto attraverso diversi canali di lettura, che potremmo sintetizzare in una triade così composta: tipologico-compositiva, aspetti tecnico-materici ed aspetti estetici. Queste categorie interpretative non sono così rigide nella loro suddivisione, in quanto all'interno di uno stesso foglio e/o pagina l'architetto talvolta ne raccoglie e ne sovrappone alcuni mediante l'utilizzo di disegni comparativi.⁴¹

Nella prima categoria di lettura è possibile far ricadere quegli schizzi –piante, sezioni e scorci prospettici- che riportano studi delle chiese gotiche, palazzi nobiliari e municipali. Se fino ad allora la pittoresca architettura medievale era stata rappresentata solamente da chiese, ora gli architetti scoprono quei rilevanti esempi di palazzi municipali incarnanti l'identità ed i valori civici di una comunità.

Parallelamente, egli si dedica a ridisegnare numerosi fronti urbani, al fine di apprendere quel rapporto dialettico tra le molteplici varianti del severo e rigoroso impaginato tripartito e la ricchezza delle introverse corti interne, spesso delimitate da più livelli di loggiati. Durante gli studi egli aveva avuto la possibilità di studiare questi temi, ma era necessario andare oltre a quei modelli canonici proposti, per esempio, nelle pagine del manuale di Paul-Marie Letarouilly: era necessario raccogliere ulteriori *exempla* che arricchissero il suo immaginario, ed avere così la possibilità di comporre e costruire facciate urbane dotate di quell'appropriatezza di carattere per la nuova capitale nordica. La ricerca di tali temi pervase l'intero viaggio a partire dalle città toscane, fino a dopo aver valicato l'Appennino e visitato Emilia, Lombardia e Veneto.⁴² Il disegno delle partiture urbane portava con sé non solo informazioni inerenti l'armonia e la proporzione delle parti, bensì informazioni su come la tettonica ed i materiali collaborassero alla definizione del tutto. Un'attenzione particolare è rivolta all'utilizzo del bugnato rustico fiorentino, alle modanature ed apparecchiature laterizie della civiltà della terracotta emiliano-romagnola ed alla maestria scultorea di taluni portali o cornici delle città venete.

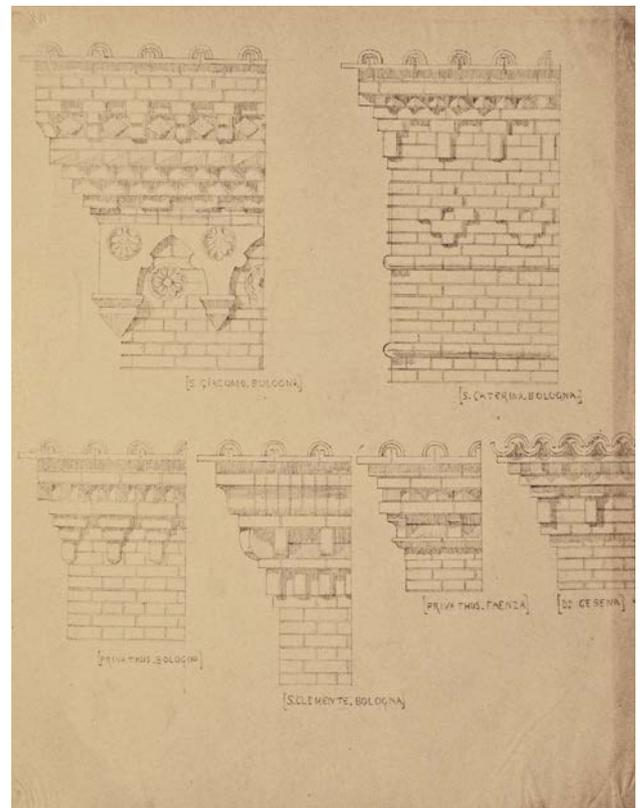
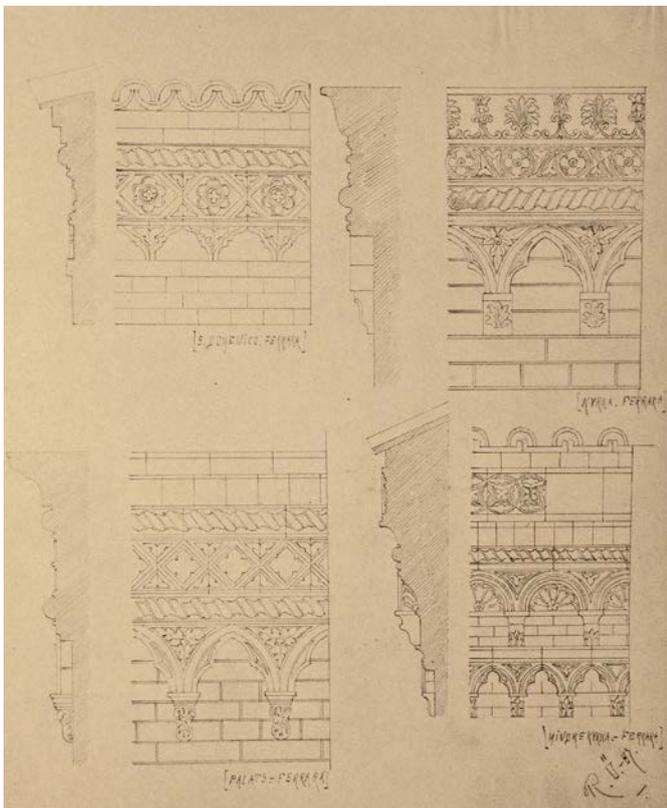
Si avvicinerà al bugnato rustico durante il suo secondo soggiorno nella città toscana, avvenuto sul finire del 1897. Östberg ed i suoi contemporanei scandinavi viaggiarono anche guidati dalla consapevolezza del ruolo dei sistemi tettonici e materici: il mattone fra tutti fu insignito a materiale capace di esprimere quel carattere nazionale.⁴³ Parafrasando un caro collega, Ivar Tengbom (1878-1968), il mattone era stato usato come materiale da costruzione diverse migliaia di anni prima, ma solo durante

il Medioevo, con particolare riferimento all'Italia settentrionale ed alla Lombardia, esso assunse un proprio linguaggio formale e costruttivo tale da conferire espressività all'architettura stessa.⁴⁴

È giunta fino a noi un'ampia collezione di tavole, schizzate da Östberg, riguardanti alcuni mirabili esempi di *tegelverket*⁴⁵ e modanature in terracotta tipici delle città lungo la via Emilia che furono visitate nell'estate del 1897. Questi ritraggono sia impianti ecclesiastici che edifici palaziali: il maggior numero di essi è relativo a Bologna; altre città presenti sono Ferrara, Imola, Faenza e Cesena. Durante l'Ottocento quell'atlante di *exempla* della tradizione elaborato dallo studioso tedesco Ludwig Runge fu indubbiamente testo di riferimento per coloro che si accingevano a lavorare con il mattone secondo una prospettiva più propriamente europeo-medioevale, e non romano antica.⁴⁶ Bologna era posta nel punto di intersezione degli itinerari di viaggio e sul finire del XIX secolo fu un vivacissimo centro culturale, anche per l'avventura dell'architetto Alfonso Rubbiani (1848-1913) e per il suo processo di rinnovamento della città secondo un'ottica dal carattere squisitamente medioevale e primo quattrocentesco.⁴⁷

L'itinerario di Östberg proseguì lungo la via Emilia, dove Piacenza preannuncia già le città lombarde Milano, Bergamo e Brescia. L'interesse si rivolse ai possenti palazzi municipali e nobiliari ed alla decorazione di

Ferrara, Bologna, Faenza e Cesena.
Altri esempi di studi sulle
apparecchiature murarie, ripresi dal
manuale tedesco di L. Runge, 1846
© *Arkitektur -och designcentrum*



portali romanici.

Al sopraggiungere dell'autunno l'architetto del Municipio arrivò nella città lagunare *par excellence*.⁴⁸

Indubbiamente gli occhi con cui osservò e rilevò Venezia erano stati condizionati dalla lettura del breviario di Ruskin (1853): illustre scopritore della primitiva arte gotica e del primo rinascimento e che non mancherà di far leva talvolta sulla *Stimmung* decadente e profetica. *Il Palazzo Ducale è la grande opera di Venezia a quell'epoca, è lo sforzo più grande della sua immaginazione; per una lunga serie di anni vi hanno lavorato i migliori architetti ed i migliori pittori.*⁴⁹

Quanto espresso dalle parole di Ruskin emerge altrettanto nei molti schizzi prodotti da Östberg durante la visita al palazzo; palazzo e complesso di San Marco che saranno linfa vitale per quel progetto dal forte carattere urbano che è il Municipio della capitale svedese. La sua attenzione è catturata dai finissimi dettagli decorativi veneziani, riscontrabili non solo nel palazzo dei Doge e dalla composizione delle sale, prima fra tutte quel mirabile ed unico esempio che è la sala del Maggiore Consiglio. Anche, le chiese coi i soffitti lignei, quali Santo Stefano e Santa Fosca al Torcello, sono fissate dal tratto della sua matita.

Lasciata Venezia nel Marzo 1898 ritornò nuovamente verso il meridione a Brindisi, al fine di poter salpare per la Grecia e trascorrervi due mesi, non prima di aver soggiornato per la seconda volta tra Firenze e Roma per quattro mesi tra la fine del 1897 ed il Febbraio del seguente anno. La permanenza a Roma fu quasi interamente dedicata allo studio degli interni di palazzi nobiliari. Fu ospite della principessa Altieri proprietaria dell'unico palazzo *in tutta Roma a possedere una serie di saloni così suggestivi e*

Acquerello degli interni di Palazzo Ducale, 1898

Interno della basilica palatina di San Marco, 1898

Soffitto ligneo "a carena di nave" della navata centrale della chiesa di Santo Stefano, 1898

© Arkitektur -och designcentrum

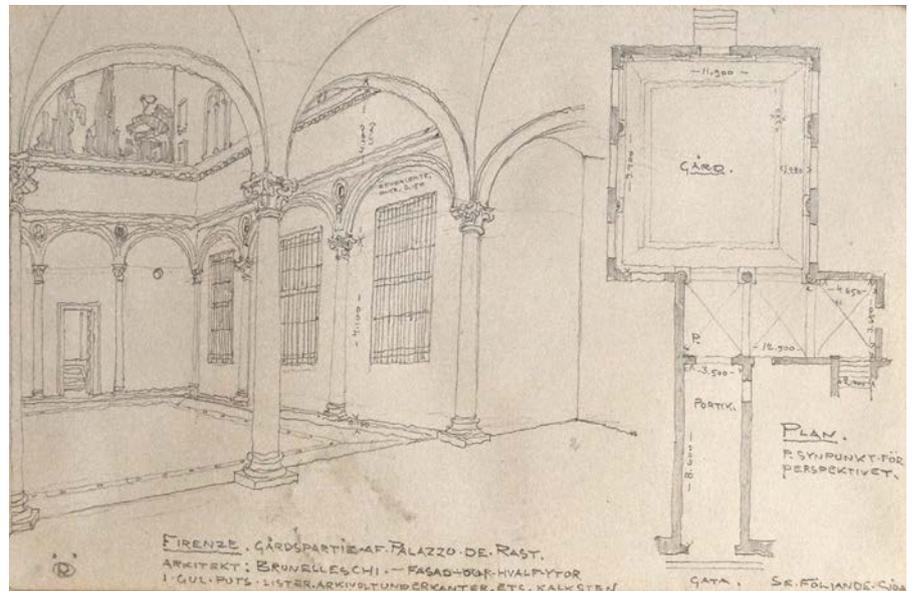


finemente decorati, situato in prossimità della chiesa barocca del Gesù.⁵⁰

Una volta giunto in Grecia, l'errare per l'arido ed irto territorio greco costellato dalla presenza silenziosa e sontuosa dei templi lo portarono a scoprire Corinto, Eleusi ed Olimpia, come testimoniato da alcune fotografie scattate dallo stesso architetto.

*Com'è cosa futile cercare di fissare su fogli di carta quei dettagli.*⁵¹ Gli schizzi dell'Acropoli ateniese colgono quell'alternarsi dei picchi montuosi sullo sfondo e, su parte dei quali, l'uomo ha modellato e dato forma alle architetture. Spazio dilatato, costituito di più sequenze narrative, dove i volumi emanano spazio come accade per le figure plastiche.⁵² Le scure e marcate ombre enfatizzano i pieni e vuoti, mentre nere figure umane appena accennate trasmettono la scala dimensionale.

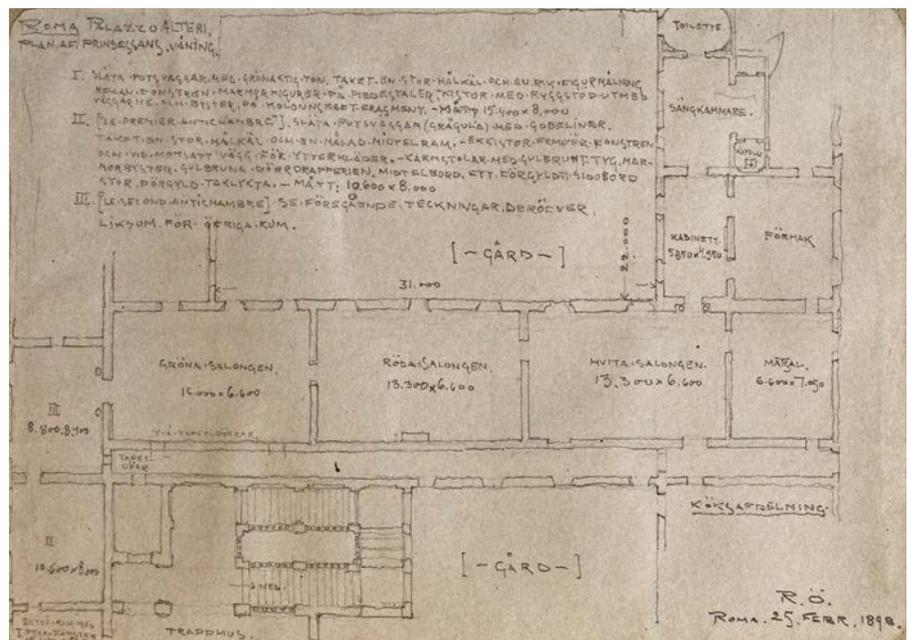
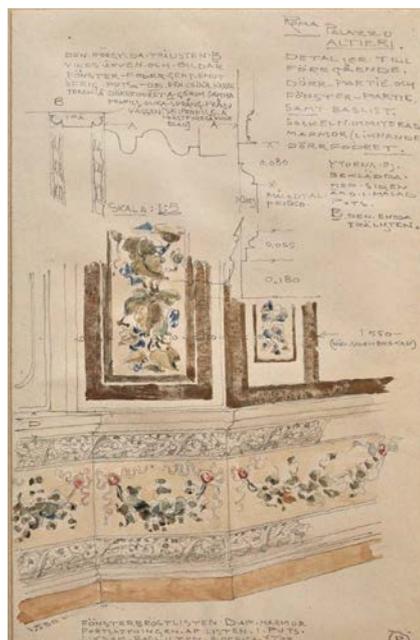
Firenze. Ingresso a Palazzo Pazzi e schizzo planimetrico che rivela la composizione e successione degli spazi dell'accedere alla corte, 1897



Roma. Acquerello di alcuni dettagli decorativi parietali di Palazzo Altieri, 1897

Roma. Porzione della pianta del piano primo di Palazzo Altieri, 1897

© Arkitektur- och designcentrum



Atene. Monumento coregico di Lisicrate
1898

Atene. L'eretto dell'Acropoli, 1898

Olympia. Dettaglio dei conci di pietra,
1898

© Kungliga Akademien för de fria konsterna

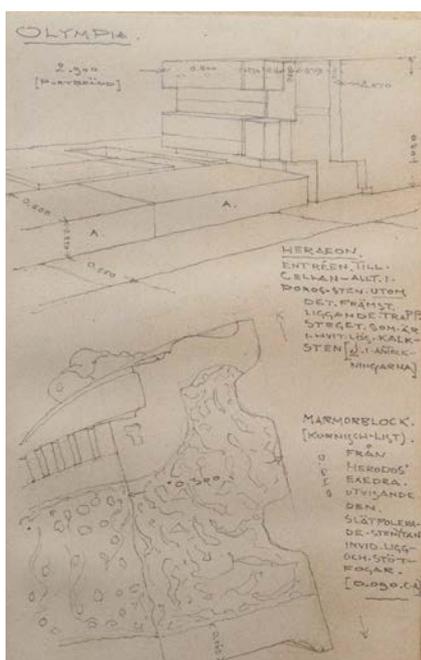
Corinto. Fotografia dell'architetto del
tempio di Apollo
in *Arkitektur*, 7 (1920)

Una volta conclusosi il viaggio in Grecia, egli partì alla volta del Belgio, passando per Ravenna.

Curiosamente nelle pagine dei taccuini non c'è riferimento alcuno a progetti o edifici facenti parte di quel pieno fermento di cantieri che costellava l'Italia di quegli anni, all'indomani dell'unificazione.

L'interesse per le architetture italiane era così marcato che egli effettuò ripetuti viaggi in Italia, dei quali se ne ricorda uno nella primavera nel 1913, tra le cui tappe si annovera nuovamente Venezia.⁵³

Dopo il maggio del 1898 trascorso in Belgio, Östberg arrivò Inghilterra, dove aveva spedito "il proprio amato velocipede". Nell'attraversare le silenziose campagne e le piccole cittadine egli riprovò quello splendido



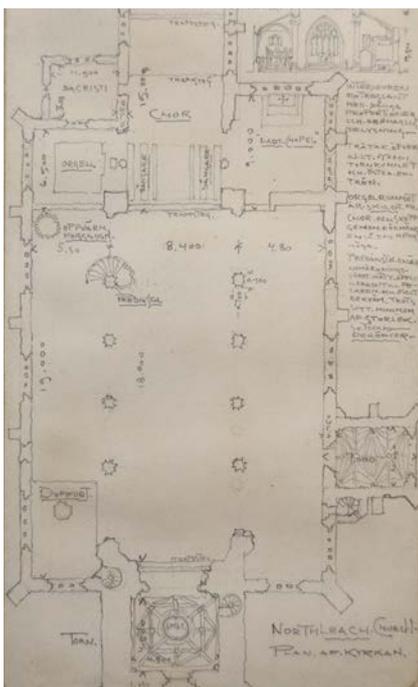
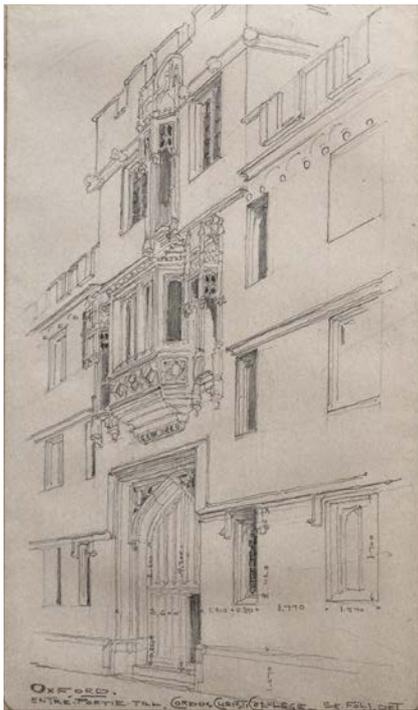
Oxford, Corpus Christi college

Eton college

Cattedrale di Northleach

Iffley. Caratteristico cottage della tradizione

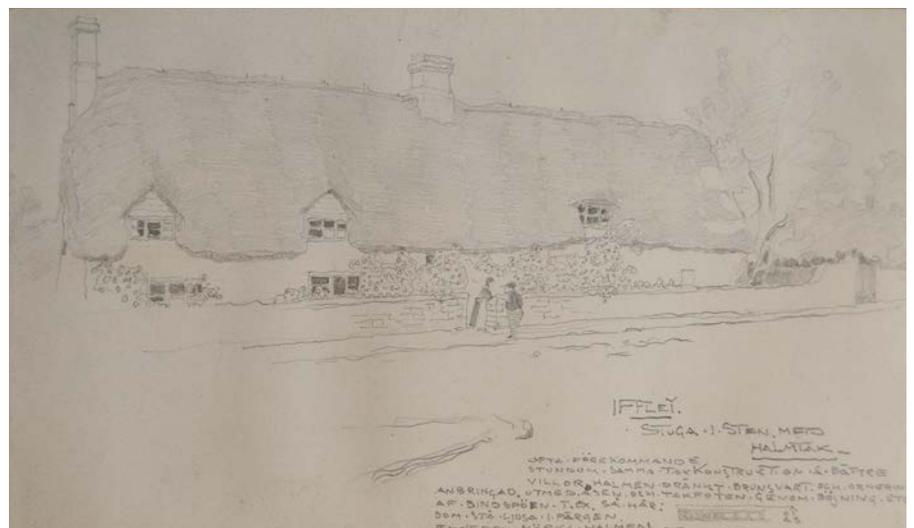
© Kungliga Akademien för de fria konsterna



sentimento di pace e solitudine, che tanto lo faceva sentire a casa, in quella natura per certi tratti affine a quella svedese.⁵⁴

Il soggiorno sul suolo britannico iniziò con Londra per poi proseguire verso un numero cospicuo di mete che visitò nei mesi estivi del 1898. Nelle città principali l'interesse si focalizzò sui *colleges* medioevali di Oxford e Cambridge e su alcuni esempi ecclesiastici, mentre nella campagna è attratto da esempi di abitazioni che parlavano il linguaggio della generazione di architetti appartenenti all'*Arts & Crafts*, quali P. Webb, R.N. Shaw, E. Lutyens, M.H. Baille Scott, C.F.A. Voysey, ecc... In alcuni scritti successivi, relativi al primo architetto, Östberg loderà la notissima *Red House* come uno dei primi esempi in cui il mattone bandisce futili ornamenti e predilige il carattere della sua natura.⁵⁵ La parte meridionale dell'isola fu indubbiamente osservata attraverso validi scritti di J. Ruskin e W. Morris.⁵⁶

Non sono arrivati a noi schizzi riguardanti alcuni esempi di *town hall*



Cattedrale di Burgos, 1898

Salamanca. Casa de las Muertes, 1898

Siviglia. Dettaglio decorativo della cattedrale, 1898

© Kungliga Akademien för de fria konsterna



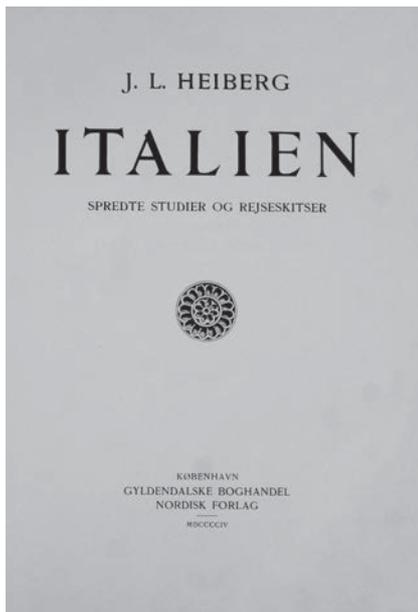
progettati da figure eminenti del panorama moderno inglese, a cui l'architetto nordico farà riferimento in suoi successivi scritti: T. E. Collcutt (1840-1924) Wakefield Town Hall e Alfred Waterhouse (1830-1905) Manchester Town Hall.

Sul finire del 1898, ed i primi mesi dell'anno successivo, ultima sua meta fu la Spagna: attraversata da nord a sud, passando per la capitale Madrid. Qui apprezzò il Gotico francese riletto alla maniera spagnola e periodo moresco occuparono le pagine dei suoi taccuini. La cattedrale di Burgos come appare agli occhi di Östberg è frutto della progressiva aggiunta di cappelle e sacrestie, ricca perciò di quella sedimentazione culturale cifra dell'architettura gotica spagnola. Nelle sue note di viaggio spende parole di fascinazione per come la costruzione della cattedrale sia stata in grado di accettare le caratteristiche del paesaggio -capricciose irregolarità dei pendii- e renderle così base progettuale. All'interno della cattedrale esplode poi la bellezza delle inebrianti decorazioni in tutto il loro splendore, fantasia e carattere monumentale.⁵⁷

A poca distanza dalla capitale ispanica, nella città di Salamanca l'architetto svedese riconosce nella Casa de las Muertes un *genuino esempio di dimora palaziale spagnola*, in cui convergono quei forti contrasti riconoscibili nella popolazione del luogo. Il fronte principale di ingresso presenta *quell'accorgimento prediletto che consiste nell'improvviso concentrarsi di ricche incrostazioni ornamentali sulle pareti spoglie, in particolare intorno alle porte ed alle finestre.*⁵⁸

Prima del ritorno a Stoccolma sul fare della primavera, le ultime tappe dell'itinerario -Cordoba e Siviglia- lo portarono a trascorrere l'inverno nella regione dell'Andalusia. Sul treno per raggiungere la seconda ed





Copertina e frontespizio del volume dedicato alle architetture italiane redatto dal letterato danese Heiberg, 1904

ultima città metterà su carta alcune sue riflessioni. Si era avvicinato alla pratica architettonica più o meno all'età di diciassette anni ed ora che stava concludendo il suo viaggio aveva oramai trentadue anni e realizzato ben poco come architetto. Si sentiva stanco ed amareggiato, ancor più dopo aver incontrato sul treno un giovane studente inglese di appena ventidue anni e fresco del conseguimento della laurea.⁵⁹

A Siviglia l'attenzione dell'architetto si rivolge a numerosi dettagli di quella che sarebbe dovuta essere una delle cattedrali più grandi d'Europa: Chiesa di Santa María de la Sede. Seppur non fissi su carta alcuno schizzo della torre dell'orologio della Giralda sono ben apprezzabili le affinità con l'interno della torre del Municipio.⁶⁰ Anche il palazzo reale dell'Alcazar è presente tra gli schizzi con particolare riferimento alle corti moresche. Nell'anno successivo alla conclusione del viaggio, visita l'*Exposition universelle* parigina (1900), dove critica il *Grand Palais* per quella forte dicotomia tra la facciata massiva e pomposa, ancora legata agli stilemi della classicità e quella spazialità semplice, ma al contempo finemente monumentale, resa dall'utilizzo dei materiali simbolo della modernità: acciaio e vetro.

Una volta giunto al termine quel *rite de passage*, quale risultato dell'accumulo di dati forniti dalla consuetudine itinerante, egli ritornò al Nord avendo ampliato i propri orizzonti, impressioni e riferimenti: terreno fertile per le proprie esperienze architettoniche e per le generazioni successive.

La conoscenza diretta tramite lo strumento del viaggio rimase in ogni modo una costante nella vita dell'architetto, ed in una nota afferma che il volume *Italien: spredte studier og rejseskitszer* (København : Gyldendalske bogh., 1904) (trad.it. *Italia: alcuni studi e schizzi di viaggio*) scritto per mano del letterato e filologo danese Johan Ludvig Heiberg (1854-1928)⁶¹ aveva catalizzato la sua attenzione e condizionato i suoi itinerari ed interessi successivi. Il copioso testo riporta luoghi non convenzionali fino ad allora, e si dimostra indubbiamente un'attenta antologia-guida incentrata sul periodo romanico, gotico e primo Rinascimento italiano.

In una lettera indirizzata a Clason datata 1923, Östberg ripensando alle emozioni provate molti anni prima durante il proprio *stipendieresian* afferma che egli si era sentito a casa ogni qualvolta incontrava una manifestazione di bellezza, e la bellezza era sempre da ricercarsi.⁶²

Il suo viaggio di formazione collezionò memorie odepatiche eterogenee, che rimangono per le generazioni successive una fonte inesauribile di riferimento, in quanto Östberg era riuscito a cogliere e sintetizzare quella bellezza e grandezza dell'architettura e del paesaggio, che così intensamente aveva

vissuto andando verso Sud. Proprio questa loro eterogeneità dimostra quella sua futura versatilità eclettica, disposta ad interpretare i molteplici *exempla* senza rinunciare ad una rilettura personale degli stessi.⁶³

Note

1 Le parole prese a prestito dallo scrittore francese Marcel Proust (1871-1922) rimarcano appieno quel diverso modo di percepire e vivere il viaggio di formazione che fu cifra di architetti ed artisti coevi a Östberg.

La citazione tradotta e riportata in epigrafe (*Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est.*) è tratta dal racconto *La prigioniera*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, V vol. (Torino: Einaudi, 1981), p. 181

(ed. orig. *La prisonnière*, in *À la recherche du temps perdu*, 1923).

2 La penisola italiana ha sempre occupato una posizione centrale nei viaggi di formazione, specialmente nel secolo d'oro del Settecento, che aggiunse agli itinerari oramai battuti, alcuni quasi inesplorati. L'Italia che fu fonte inesauribile di riferimento per la sua natura e ricchezza di magnificenze artistico-architettoniche fu ampiamente elogiata in poemi, appunti di viaggio o liriche, nelle quali è facile imbattersi in sovrappiù perifrasi che ne descrivono le eccelse qualità come quella pronunciata dal George Gordon Byron, meglio conosciuto come Lord Byron. Il poeta inglese (1788-1824) pone l'accento sui mille volti dell'Italia, e prosegue affermando che possiede *il poter della seduzione fascinosa, irresistibile e ineluttabilmente paralizzante*.

Per approfondire i pensieri di Lord Byron ed altri scrittori a lui contemporanei si rimanda alla completa trattazione presente nel volume a cura di Cesare De Seta, *Grand Tour. Viaggi Narrati e dipinti* (Napoli: Electa Napoli, 2001).

3 L'evoluzione della consuetudine itinerante a partire dal XVI secolo fino al XIX secolo è mirabilmente descritta da Attilio Brilli *-Il viaggio in Italia: storia di una grande tradizione culturale* (Bologna: Il Mulino, 2006) - facendosi guidare direttamente dalle parole di coloro che in prima persona vissero e commentarono quell'esperienza durante i secoli.

4 Tale termine svedese è il corrispettivo di *viaggio di formazione*.

5 La consuetudine odepórica che spinse letterati, artisti ed architetti nordici verso il Sud vantava anche nel caso svedese una plurisecolare tradizione, e tra le prime figure illustri annovera l'architetto Nicodemus Tessin il giovane (1654-1728): inviato dalla regina Cristina di Svezia (1626-1689) a perfezionare la sua preparazione a Parigi ed a Roma, diventando anche allievo di Gian Lorenzo Bernini. Grazie alla *Minerva del Nord* il perfezionamento romano diventa una pratica istituzionalizzata, ma solo nel 1786 – anno in cui sono dati alla stampa i resoconti di viaggio, *Resa till Italien 1780-82*, dello scrittore e pittore Carl August Ehrensvärd (1745-1800) - sarà istituita la prima borsa di studio rivolta ad artisti svedesi e finalizzata ai soggiorni parigini e romani.

6 Gli schizzi che verranno mostrati in questo paragrafo rappresentano solo una piccola parte rispetto alla selezione che è stata raccolta nel paragrafo 2.1 *I taccuini e appunti di viaggio. Selezione* contenuto nella *Parte Seconda. Materiale d'archivio* (Vol. II).

7 Nel 1916, Östberg pronunciò questo conciso, ma incisivo, aforisma all'interno di un'intervista nella quale egli descriveva quali dovessero essere le capacità per contemplare la realtà che ci circonda: *ricevere da essa quella libera associazione di idee e quelle spontanee e personali impressioni*. Si tratta di un estratto tradotto da E. Cornell, *Ragnar Östberg svensk arkitekt* (Stockholm: Byggmästaren Förlag, 1965), p. 227. In tale unica voce monografica

su Östberg, il critico svedese di architettura si avvale dell'espressione *använd dina ögon* (trad. it. *apri i tuoi occhi*) come titolo del capitolo sull'esperienza odepórica. Si veda a questo proposito il capitolo conclusivo del testo: *Använd dina ögon...* "En antologi. Hur Östberg värderade helheten (trad. it. "Apri i tuoi occhi" Un'antologia. Una visione d'insieme su Östberg).

8 Le due espressioni in corsivo sono tratte e, poi tradotte da due importanti testi: la prima è contenuta nella guida al Municipio di Stoccolma scritta per mano dello stesso architetto, mentre la seconda è presente nel saggio redatto dallo storico dell'arte tedesco Paul Clemen e contenuto nel volume celebrativo del Municipio uscito all'indomani della sua inaugurazione.

Si riporta il passaggio pubblicato nella versione inglese del pamphlet-guida (*The Stockholm city hall: a guide*, 1924) nel quale emerge come a partire dal regno del sovrano Gustavo III (1771-1792) la Svezia abbia avuto una vera e propria fioritura artistico-architettonica. *There Gustavus the Third was born. With him came a time of refinement and grace, and Stockholm blossomed like a child of the South. Latin culture flowed in fresh stream, intermingled with Scandinavian currents, and there grew up on the islands a harvest which is peerless in good taste and cultivation.*

L'analogia con quelle ombre, con quelle suggestioni provenienti dai repertori di viaggio è pronunciata da Clemen in riferimento al Municipio di Stoccolma, ed è qui nel paragrafo ampliata nel suo significato. *Thus, in the Stockholm City Hall we meet shadows from the great municipal edifices of the whole Europe: but in the end all these are combined, enhanced and surpassed by the force of this will to express a modern way of thinking in art.* Si veda Johnny Roosval, *Stockholms stadshus vid dess invigning midsommarafton 1923* (Stockholm: AB G. Tisells tekn. Förlag, 1923), p. 341

9 L'interesse per gli schizzi e appunti di viaggio di Östberg iniziò già pochi anni dopo il suo ritorno in patria infatti le pagine della rivista *Arkitektur* - anni sotto la direzione del collega Torben Grut- ne riporteranno una selezione di essi (November, 1905 e November, 1906). Per la verità la rivista svedese dedicò ampio spazio anche agli schizzi di altri architetti.

In occasione del 75° compleanno di Östberg (1941) fu pubblicato un pamphlet contenente una copiosa selezione dei suoi taccuini di viaggio riguardanti l'Italia e la Grecia: *Ur Ragnar Östberg skissbok 1897*.

Critici svedesi e non solo - tra i quali si ricorda H. Robertson (1926), D. Dahl (1942), H. Ahlberg (1965), J. Mårtelius (1987), L. Ortelli (1990 e 1999), F. Mangone (2002)- hanno commentato l'esperienza triennale itinerante del maestro.

La consistente quantità di schizzi prodotti dall'architetto, dotata di apprezzabili qualità grafiche, ha sicuramente fornito un terreno fertile per queste numerose riflessioni.

Una più ampia selezione dei *resenskissen* è inserita nel cap. 2.1 *I taccuini e appunti di viaggio*. Selezione contenuto nella *Parte II. Materiale d'archivio* (Vol. II).

10 Unica eccezione sarà fatta per il breve, ma intenso viaggio compiuto da Östberg nell'estate del 1893 attraverso le regioni poco a nord di Stoccolma: *Dalarna e Uppland*. Difatti le ragioni che spinsero l'architetto a compiere questa campagna di riscoperta del fare architettura secondo la tradizione svedese saranno dettagliatamente descritte nel paragrafo 3.1 *Cultura domestica nordica*. *Anders Zorn, Carl Larsson e Ett hem*, contenuto nella *Parte Terza* (Vol. I). Rimarcare il lascito di quell'esperienza sarà essenziale per comprendere il suo approccio all'architettura domestica, non a caso uno dei due casi studio su cui la ricerca si focalizza.

11 Per quanto riguarda le partecipazioni di Östberg alle esposizioni universali – con esclusione di quelle tenute in territorio svedese, alle quali naturalmente prese parte – le fonti confermano: *Chicago World's Columbian Exposition* (1893), *Exposition universelle de Paris* (1889), *Exposition universelle de Paris* (1900) e *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de Paris* (1925).

12 La produzione artistico-architettonica statunitense era stata ampiamente studiata anche grazie alla pagine della rivista *The American Architect and Building news*, che era conservata fin dal primo numero (1876) presso la biblioteca *Tekniska högskolans* a partire dal 1889.

Contemporaneamente, testi riguardanti il sistema costruttivo in legno *-balloon frame-* tipico dell'edilizia nord-americana furono studiati, e talvolta tradotti ed ampliati. L'intero movimento artistico-letterario di stampo naturalista che pervase il continente americano a cavallo della fine del XIX secolo e l'inizio del successivo affascinò il mondo svedese. Per approfondire le ultime tematiche, qui brevemente accennate, si rimanda al paragrafo 3.1 *Cultura domestica nordica. Anders Zorn, Carl Larsson e Ett hem* contenuto nella *Parte seconda* (Vol. I).

13 Alcuni appunti riguardanti la permanenza nella città di New York sono riportati nell'ultimo paragrafo – *Skyskrap* (trad. it. *Grattacielo*) contenuto nel terzo paragrafo *Nordiskt och Engelsket* (trad. it. *Nordico ed Inglese*) all'interno della raccolta eterogena di scritti *En arkitekt anteckningar. Bilder och verk av författaren* (1928). In tale articolo l'architetto svedese non si pronuncia sulle qualità architettoniche di taluni mirabili esempi di grattacieli cifra di Manhattan, ma focalizza la sua attenzione nel criticare quella griglia che ha caratterizzato la pianificazione urbana di New York a partire dal 1811, in quanto essa è frutto di ragioni meramente economiche e non tiene affatto conto del disegno dello spazio urbano per coloro che vivono la città. Il caso di New York è preso a prestito per lanciare la sua invettiva contro un progetto di grattacieli che avrebbe dovuto insistere sulla penisola di *Blasieholmen* – poco a nord della centrale e storica isola di *Gamla stan-* e che ora era al centro del dibattito tra architetti e tecnici della città di Stoccolma.

14 Il passaggio qui riportato è presente nel capitolo *Miti nazionali e trasformazioni del classico* contenuto all'interno del manuale di storia dell'architettura moderna di William J. R. Curtis, *L'architettura moderna dal 1900* (London: Phaidon, 2006) (tit. orig. *Modern architecture*, 1982).

Cornell include nell'ultimo capitolo del suo testo monografico *Op. cit.* (1965), pp. 238-239 alcuni appunti di elogio nei confronti dell'architetto americano H.H. Richardson. In aggiunta, la storica svedese A. K. P. Atmer riprende alcuni estratti della corrispondenza tra Östberg ed il maestro Clason, da cui emerge la completa devozione per la maestria dell'architetto americano: *Op. cit.* (2011), p. 75. Il maestro americano fu indubbiamente il primo architetto oltreoceano ad essere considerato e studiato dal mondo europeo, particolarmente da quello nordico: tesi ampiamente sostenuta e trattata nel saggio di L. K. Eaton, *American Architecture Comes of Age: European Reaction to H. H. Richardson and Louis Sullivan* (Cambridge ; London : The MIT Press, 1972). Per una trattazione esaustiva sull'operato dell'architetto statunitense si consiglia la lettura di due completi ed interessanti testi: uno fu il catalogo della mostra tenutasi al MoMa nel 1936 per mano di Henry-Russel Hitchcock, *The architecture of H. H. Richardson and his times* (Cambridge, the MIT press, 1936), mentre l'altro ad opera di Jeffrey Karl Ochsner si presenta come una completa guida dei progetti realizzati e non, *H. H. Richardson : complete architectural works* (Cambridge, the MIT press, 1982).

15 La lezione menzionata è commentata nel paragrafo 2.3 *Diapositive delle lezioni alla Kungliga Konstbögskolan (1921-1931)* contenuto nella *Parte seconda. Materiali d'archivio* (Vol. II). A seguito della descrizione del contenuto, è presentata una selezione delle diapositive.

Le esperienze americane influenzarono anche la cultura domestica svedese, a cui il paragrafo introduttivo della *Parte terza* (vol. I) fa brevemente riferimento. Si veda 3.1 *Cultura domestica nordica. Anders Zorn, Carl Larsson e Ett hem* nella *Parte seconda* (Vol. I).

16 L'Accademia di Belle Arti provvide alla borsa di studio in quanto fu l'istituzione presso la quale Östberg svolse la seconda parte della sua formazione (1888-1891). Per approfondire il percorso educativo-formativo dell'architetto si rimanda al paragrafo 1.2 *Genesi della poetica architettonica di un "maestro" del Norden*, contenuto nel Proemio (Vol. I).

17 È preso a prestito un passaggio presente nell'ultimo capitolo dell'esauriente ed analitico excursus sui viaggi compiuti dagli architetti nordici per mano di Fabio Mangone (2002, p. 51), che è stato indubbiamente utile risorsa per la stesura del paragrafo qui presentato. Cfr. Fabio Mangone, *Viaggi a sud. Gli architetti nordici e l'Italia 1850-1925* (Milano: Biblioteca Electa Napoli Studi, 2002).

18 Il primo testo a cui si fa riferimento è la completa monografia in lingua svedese, con breve abstract in lingua inglese: *Isak Gustaf Clason* (Stockholm: PA Norstedt & Söner förlag, 1968). Al contrario, l'indagine completa sui tracciati di Östberg fa parte di una tesi di dottorato discussa all'Università di Umeå (Svezia): *Former som tala. Ragnar Östberg reseskildring från stipendieresan 1896-1899* (Umeå: Institutionen för konstvetenskap, 1994). Il ricercatore Domellöf si fa guidare direttamente dalle parole annotate di Östberg a cui fa seguire commenti che esplicano il contesto in cui esse si inserivano.

19 Asplund partì da Stoccolma grazie ai primi guadagni lavorativi. Sul finire del 1913, giunse a Roma dove vi trascorse un mese. All'inizio del 1914 egli esplorò i tesori della Sicilia, un mese più tardi si recò a Tunisi. Dopodiché, egli viaggiò dalla Campania fino al Nord, soffermandosi particolarmente a Firenze e Venezia. Seppur di breve durata, l'intenso viaggio arrivò a conclusione alla fine del Maggio 1914. Proprio in questa occasione Asplund pronunciò una frase dai toni melanconici: *E' l'ultimo giorno, ma un giorno in Italia!*. Si veda l'edizione spagnola, *Gunnar Asplund, arquitecto* (1885-1940) scritta da H. Ahlberg, p. 26 e l'intero saggio di L. Ortelli, *Verso Sud. Impressioni asplundiane*, in *Lotus International*, 68 (1990).

20 Quando nascono le guide turistiche come noi oggi le conosciamo? I primi esempi sono quelli dedicati ai pellegrini, stampati per particolari occasioni, quali i giubilei. Seguono poi i diari scritti da alcuni aristocratici e letterati nordeuropei durante il periodo d'oro del fenomeno del *Grand Tour*. Questi taccuini, una volta stampati, fungevano da esperienza di viaggio per la generazione successiva. Durante l'Ottocento le nuove esigenze del viaggiatore portano a una nuova concezione di questo strumento, che tende così a sostituire il ruolo del precettore. Cambia l'utenza e di riflesso cambiano i contenuti delle guide, e con essi la rappresentazione del paesaggio. Il turista ottocentesco non è più disposto a visitare un luogo ripercorrendo fedelmente le emozioni di chi lo ha preceduto, vuole vivere individualmente quei luoghi e le proprie emozioni di viaggio. Le prime guide escono nel Nord Europa sul finire della terza decade del XIX secolo, mentre in Italia negli ultimi decenni dello stesso secolo. Con il passare degli anni furono naturalmente riscritte ed integrate, rendendo sempre più manifesta -nel caso di quelle tedesche, francesi ed inglesi- la loro natura impersonale, sistematica e completa.

21 Per esempio, all'interno dei faldoni custoditi presso *l'Arkitektur – och designcentrum* relativi l'archivio di Östberg sono state ritrovate pagine o note riguardanti la parte francese: J.F. Blondel (*Cours d'architecture*, 1771-1777), Nicolas-Louis Durand (*Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes*, 1800), L. Cloquet (*Traité d'architecture*, 1898) e J. Gaudet (*Eléments et théorie de l'Architecture*, 1901); mentre per quanto concerne l'omologo tedesco si fa riferimento all'immensa raccolta di manuali *Handbuch der arkitektur* (Darmstadt-Lipsia, 1889-1924) ed a Herman Josef Stübgen, *Der Städtebau* (Darmstadt, 1890).

22 Il termine svedese esprime il concetto *schizzo di viaggio*.

23 Tale guida fu utilizzata fino al primo ventennio del XX secolo. Titolo completo: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* (Basel, 1855)

24 Il maestro svedese fa riferimento al loro prezioso aiuto nel discorso tenutosi a Londra (1 Novembre 1926) –quando era oramai sessantenne- presso il *Royal Institute of British Architects* durante la cerimonia di conferimento della *Gold Medal*. L'intero trascritto del discorso da lui pronunciato è inserito nel capitolo *Ett tal* (trad. it. *Un discorso*) presente nella raccolta *En arkitekt anteckningar. Bilder och verk av författaren* (1928), pp. 147-155

25 Östberg menziona l'estrema utilità di tale guida nel resoconto di viaggio - come da protocollo inviato all'Accademia- e che sarà poi dato alla stampa qualche anno dopo in *På bicycle genom Italien* (trad. it. *In bicicletta attraverso l'Italia*), in *Ord och Bild* (1900), p. 604

26 Commento riportato da Östberg all'interno della lettera spedita alla *Konstakademin* (1896).

27 Le parole di lode verso il castello di Blois ed il municipio di Compiègne sono contenute in un articolo inviato dall'architetto alla rivista *Teknisk Tidskrift. Afdelning för byggnadskonst* (1897), p. 43 e p.44

28 La pregnanza di tale affermazione apre le annotazioni del 13 aprile 1787. Erano trascorsi già dieci giorni dal suo arrivo sull'isola, e precisamente a Palermo. Goethe compì il proprio viaggio lungo la penisola da nord a sud (1787-1789). Per approfondire i commenti del suo famoso breviario di viaggio pubblicato diversi anni dopo si rimanda a *Viaggio in Italia* (Milano: Mondadori, 1993)(tit. orig. *Italianische Reise 1786-1788*). La figura e le parole dello scrittore tedesco non sono state menzionate solo perché rappresentano da sempre uno dei più mirabili esempi di quella ricchissima letteratura che ha alimentato il mito e l'immaginario del *Grand Tour*, ma più di ogni altra cosa perché Östberg dedicherà un saggio a Goethe considerando il suo approccio conoscitivo affine a quello di qualsiasi architetto. La versione intera dell'articolo - *Goethe och arkitekturen*, in *Göteborgs handels- & sjöfartstidning* (Maj, 1932)- con annesso commento alla traduzione, si trova nella *Parte prima. Scritti scelti, commentati e tradotti* (Vol. II).

29 Le tessere musive che rivestono le pareti della Sala d'Oro provengono dalla storica fornace veneziana Angelo Orsoni.

30 Cfr. R. Östberg, *Från de grekiska arkitektur-resterna uti Italien*, in *Teknisk tidskrift. Afdelning för byggnadskonst*, 27 (1897), p. 127

31 Cfr. R. Östberg, *Resebrev* (Padous, 5.10.1897) in *Kungliga Akademiens för de fria konsterna. Protokoll och handlingar* (1897), pp. 623-634

32 Cfr. Serena Maffioletti (a cura di), *Pietre mediterranee*, Lybra immagine, Milano 1999, p. 7

33 Il passaggio qui riportato è presente nel capitolo introduttivo di quel volume - *The Stockholm Town hall* (Stockholm: Norstedt & Söner, 1929), p.17- che esplica la genesi

progettuale del Municipio e nello specifico si è inserita la traduzione proposta da L. Ortelli nel saggio *Erik Gunnar Asplund e il Mediterraneo*, in Serena Maffioletti, *Pietre mediterranee* (Milano: Lybra immagine, 1999), p.18

Il commento di Östberg in merito all'architettura ellenica è: *The architectural treasures of Greece form a fairy-land apart, severe from the pulsating life of the times. The world of form of ancient Greece casts its reflection from afar and far beyond. Highly to be desired, yet inaccessible, like the luminous tracks of vanished gods.* Cfr. Luca Ortelli, *Erik Gunnar Asplund ed il Mediterraneo*, in AA.VV., *Pietre mediterranee*, Edizioni Lybra Immagine, Milano 1999, p. 20

34 Henri Focillon coniò questa espressione poetica per esprimere quell'atlante di riferimenti che ciascun artista si costruisce e dal quale trae costantemente ispirazione. Si legga a questo proposito l'intero saggio *Vita delle forme, seguito da Elogio della mano*, (Torino: Einaudi, 1990) (ed. orig. *Vie des formes*, 1934).

35 Rapporto uomo-natura è argomento centrale del paragrafo 1.1 "Terre notturne" e spirito nazional romantico contenuto nel *Proemio* (Vol. I).

36 Per approfondire la storia di quell'affascinante consuetudine culturale che fu il viaggio in Italia, si rimanda alla lettura del volume scritto da Attilio Brilli. Il testo parte dalle sue origini, che si ritengono essere sul finire del Cinquecento fino alla nascita del turismo organizzato. Cfr. *Il viaggio in Italia: storia di una grande tradizione culturale* (Bologna: Il Mulino, 2006), p. 65

37 Cfr. R. Östberg, *Resebref från Siena. Juni 1897*, in *Teknisk tidskrift. Afdelning för byggnadskonst*, 27 (1897), p. 72

38 Risulta estremamente curioso il fatto che tra gli artisti di quella generazione Östberg si occupi di Mino da Fiesole, personaggio che già dalle cronache del Vasari risultava avvolto da nebulose informazioni riguardanti la sua educazione alla scultura ed ancor oggi tra i critici sono in atto diverse dispute per l'attribuzione a lui di alcune opere. Difatti, nessun altro architetto svedese annoterà sui propri taccuini informazioni o dettagli sullo scultore fiorentino. Unica eccezione sarà il breve commento del critico svedese dell'architettura Gregor Paulsson nella sua ricca antologia *Italiensk renässans* (1937) in cui sottolinea sì le buone doti scultoree di Mino, che tuttavia non sembrano maturare opportunamente, *attestandosi piuttosto ad una mera routine*, se si considera l'intera sua produzione. Costante della sua attività scultorea furono i sepolcri commemorativi ed i busti. Östberg dedicò molti schizzi e rilievi dimensionali alle opere contenute nella chiesa della Badia: una per il conte Ugo di Toscana e l'altra per Bernardo Giugni. Rimane inoltre traccia di un'unica esperienza architettonica di Mino da Fiesole: un modello ligneo per il concorso per la facciata di Santa Maria del Fiore.

39 Il primo viaggio di J. Ruskin in Italia risale al 1840-41. L'Italia che traspare dalle sue pagine è quella che si discosta dal tradizionale itinerario incentrato su Roma e le architetture siciliane della classicità, egli parte alla scoperta di un'Italia nuova che include molte città toscane e venete e le loro architetture minori. Al fine di approfondire i suoi appunti odeporici si rimanda alla traduzione italiana: (a cura di Attilio Brilli) *Diario italiano 1840-41* (Milano: Mursia editore, 1992).

40 Cfr. R. Östberg, *Resebref från Siena. Juni 1897*, in *Teknisk tidskrift. Afdelning för byggnadskonst*, 27 (1897), p. 73

41 Il termine svedese che cita più volte Östberg per definire questi disegni comparativi ed analitici è appunto: *jämförelserna*.

42 Molti di quegli esempi raccolti dal maestro confluiranno in maniera più che visibile nelle due opere che questa ricerca indaga come casi studio. Pertanto, nei rispettivi terzi

paragrafi (2.3 *Tradizione e città* e 3.3 *Carattere introverso ed urbano*) della *Prima e Seconda parte* (Vol. I) sarà minuziosamente menzionato il mondo dei riferimenti culturali.

43 Per una trattazione completa riguardo la centralità rivestita dalla diffusione del mattone nella penisola scandinava, si rimanda rispettivamente al paragrafo 1.5 *Tradizione costruttiva e simbiosi tra le discipline artistiche* contenuto nel *Proemio* (Vol. I) e al quinto saggio -*Hantverk och konst* (trad. it. *Artigianato e arte*)- per mano dell'architetto (1927) di cui è presentata una traduzione commentata nella *Parte Prima. Scritti scelti, commentati e tradotti* (Vol. II).

44 Il commento è estratto dal resoconto di viaggio - atto a comprendere i segreti del costruire in laterizio in Germania e Danimarca - pubblicato sulla rivista *Arkitektur* (34, 1904) dal titolo *Om tegel. Reseberättelse, utsänd från kommerskollegium* (trad. it. *Sui mattoni. Diario di viaggio inviato al collegio*), p. 12

45 Nella lingua svedese significa lavorazione o apparecchiatura muraria.

46 Il volume celebra le terrecotte dei monumenti italiani ed è arricchito da un numero cospicuo di tavole con proiezioni ortogonali; era considerato un ottimo catalogo di *exempla* della tradizione.

Si veda L. Runge, *Beiträge zur Kenntniss der Backstein-Architektur Italiens* (trad. it. *Contributi alla conoscenza dell'architettura italiana in mattone*) (Berlino : Verlag von Ernst & Korn, 1846) Infatti, nella didattica ottocentesca furono prodotti numerosi manuali del genere, che rendevano manifesta quella necessità di conoscere direttamente gli oggetti indagati. Le tavole erano relative ai viaggi dello studioso tedesco effettuati lungo la penisola italiana lungo un triennio (1840-1842) e mostrano quella caratteristica meticolosità e fedele trascrizione delle partiture murarie.

Per approfondire la vastissima produzione di tavole che investe una trentina di città italiane, si rimanda alla recente ristampa e versione tradotta in tre lingue: Carlo Cesari, *Taccuini di viaggio sulle architetture in cotto* (Milano : Publi edit Libri, 1991)

Fatta eccezione per uno schizzo che presenta viste prospettiche datate 1897 e con molta probabilità riprodotte "dal vero" - fontana di Piazza Maggiore del Gianbologna (1563)- gli altri potrebbero quasi sicuramente essere stati ricalcati dal volume di Runge essendo stati disegnati su supporto trasparente. Scorrendo le diverse tavole del Runge si evince come l'architetto svedese abbia riprodotto fedelmente o l'intera tavola o assemblato alcuni dettagli provenienti da diverse tavole nel medesimo disegno (IV, V, VI, VIII, X, XI, XVIII, XXVII).

Questi disegni östberghiani sono stati allegati nel paragrafo 2.1 *I taccuini e appunti di viaggio. Selezione* nella *Parte seconda. Materiali di archivio* (Vol. II).

47 La sua attività di architetto si concentra in un trentennio (1880-1910), in cui assieme ad un gruppo di nobili bolognesi fonderà anche l'associazione *Ars Aemilia* (1898), società per azioni *protettrice di arti e industrie decorative nella regione emiliana*, che può essere definita come il corrispettivo bolognese della britannica *Arts & Crafts*.

Per approfondire l'operato dell'architetto bolognese si rimanda agli atti del convegno *Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro nel suo tempo (1880-1915)* a cura di Livia Bertelli e Otello Mazzei (Milano: Angeli, 1986) in cui è di pregevole interesse la premessa di Marco Dezzi Bardeschi.

48 La fascinazione per Venezia e l'individuazione di quel mondo analogico sono ampiamente indagate nel paragrafo 1.6 *Renovatio urbis Stockholm. Ricerca di carattere* inserita nel *Proemio. Genius Loci e memorie urbane* (Vol. I).

49 Il passaggio è tratto dalle prime righe del capitolo incentrato sul Palazzo Ducale, *Le*

pietre di Venezia (Milano: BUR, 1987), p. 291. Durante il viaggio Östberg fu sicuramente accompagnato dalla versione inglese di *The stones of Venice*. Difatti, il testo non fu mai tradotto interamente in svedese; ad oggi rimangono solo due capitoli: *Hvad Venedigs stenar lära* (Eng. tras. *What Venice stones learn: thoughts on mature architecture*, 1900) e *Gotikens natur* (Eng. trans. *The nature of Gothic*, 1905).

50 R. Östberg, *Resebref till Konstakademin* (Athen, 1898)

51 Gli appunti di viaggio sull'architettura greca visitata nel meridione italiano e nella penisola ellenica sono stati raccolti nel saggio *Greksiska blad* (trad. it. *Fogli dalla Grecia*) pubblicato molti anni dopo sulle pagine di *Arkitektur*, 7 (1920).

52 Gli schizzi dell'architetto svedese sembrano ricalcare uno dei tre paradigmi della costruzione dello spazio in architettura individuati da Siegfried Giedion nel suo saggio *Architektur und das Phänomen des Wandels : Die drei Raumkonzeptionen in der Architektur* (Tübingen : Wasmuth, 1969), in altre parole l'architettura come espressione plastica nelle prime culture mesopotamica, egiziana e naturalmente quella greca. Il testo fu pubblicato dopo la morte del critico svizzero.

Si veda la traduzione commentata presente in Laura Bica (a cura di), *Le tre concezioni dello spazio in architettura* (Palermo : D. Flaccovio, 1998).

53 Difatti Venezia è l'unica tappa ampiamente testimoniata nei documenti di archivio relativi ai successivi viaggi: alcune fotografie scattate con la seconda moglie Elsa (*Arkitektur –och designcentrum arkivet* di Stoccolma) e numerosi schizzi di rilievo della pavimentazione di piazza San Marco e della Piazzetta e ad alcuni tentativi di rielaborazione per le piazze di pietra del Municipio.

La critica A. K. P. Atmer menziona inoltre l'ultimo viaggio che l'architetto compirà con la famiglia in Italia (1939) soggiornando a Venezia e Roma proprio a pochi mesi dallo scoppio del secondo conflitto mondiale. Nel 1940, a conflitto già in atto Östberg pronuncia tali parole che esprimono appieno il suo sgomento per quello che subirà la sua tanto amata Italia: *Io fortemente desidero, più di quanto possa dire, che vorrei ritornare là ancora una volta.* (A.K.P. Atmer, *Op. cit.* (2011), p. 557)

Durante l'intervista concessami dall'ultima figlia in vita del maestro - Suzanne- ho avuto conferma che era solito trascorrere in Italia con la famiglia al seguito circa un mese durante la pausa estiva.

54 Parte delle emozioni di quel viaggio furono raccolte sui taccuini, mentre le altre furono espresse da Östberg durante il discorso a Londra del 1926. L'intero trascritto è inserito nel paragrafo *Ett tal* (trad. it. *Un discorso*) presente nella raccolta *En arkitekt anteckningar. Bilder och verk av författaren* (1928), p. 149

55 Cfr. *Resebref från Östberg till Konstakademin* (Paris, 1898)

56 Cfr. *Resebref från Östberg till Konstakademin* (Paris, 1898)

57 Cfr. *Resebref från Östberg till Konstakademin* (1899)

58 David Watkin, *Storia dell'architettura occidentale* (Bologna: Zanichelli, 1990 (tit. orig. *A history of Western Architecture*, 1986), p. 180

59 Cfr. *Resebref från Östberg till Konstakademin* (1899)

Giunto nella penisola spagnola Östberg aveva oramai esaurito i fondi della borsa di studio, e si ritrovò costretto a cercare metodi alternativi per finanziarsi le ultime tappe del viaggio. Come del resto aveva già avuto modo di fare mentre vagava per le campagne toscane inoltrando il proprio resoconto di viaggio alla rivista svedese *Ord och Bild*, così inviò quello spagnolo alla rivista inglese *The Builder : A walk in Saragossa*, 19 (August, 1899).

60 Tale considerazione analogica è riportata nello studio di Ann Katrin Pihl Atmer sull'immenso patrimonio di disegni della fabbrica del Municipio: *Work and sunshine*, in *Op. cit.* (2011), p. 99

61 Il testo fu pubblicato nei primi anni del XX secolo, e per ovvie ragioni legate alla lingua in cui fu scritto si diffuse principalmente nei paesi nordici. E. Cornell cita questo volume riportando le parole dello stesso architetto svedese. *Stockholm Town Hall* (Stockholm: Byggförlaget, 1992), p. 30

62 Il passaggio è presente tradotto nel testo di Ann Katrin Pihl Atmer, *A baron on his travels*, in *Op. cit.* (2011), p. 74

63 Gli studenti dell'Accademia, gli architetti svedesi e l'associazione degli architetti spesero queste parole di sincera ammirazione nella prefazione di *Ur Ragnar Östberg skisbok 1897* (Stockholm, 1941), p. 5

1.4 TRADIZIONE COSTRUTTIVA E SIMBIOSI TRA LE DISCIPLINE ARTISTICHE

...l'architettura è il criterio dell'onore, del giudizio e della serietà di una nazione.

Joseph-Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation?*, 1882 ¹



Ragnar Östberg, *Schizzo*

© Arkitektur -och designcentrum

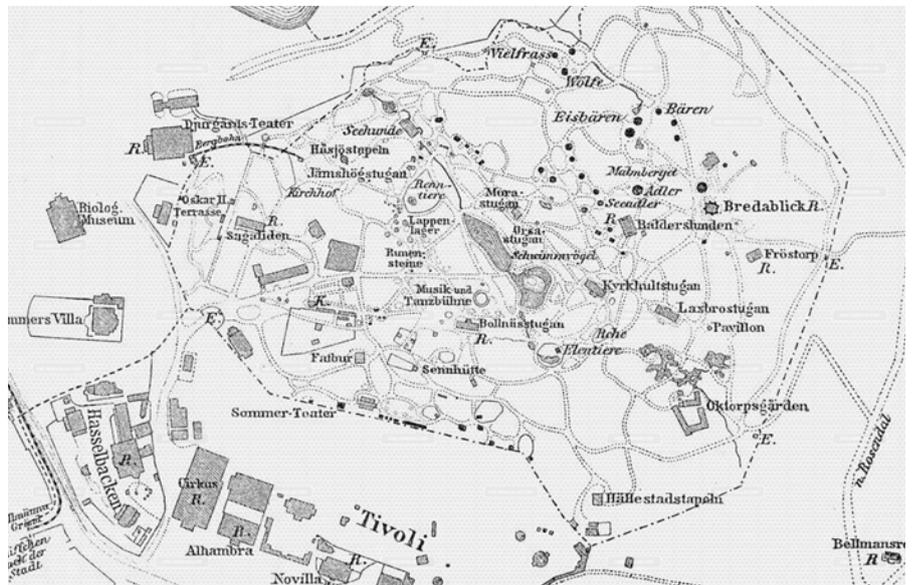
La rifondazione delle discipline artistiche tanto cercata dai nazional-romantici svedesi non era da intendersi solo come ricerca di elementi identitari nella sfera dei linguaggi espressivi, bensì era il ritorno alla considerazione del manufatto architettonico nella sua unione indissolubile con il dato materico e costruttivo.

In opposizione al progressivo diffondersi del secondo fenomeno industriale, prendono vita teorie e pensieri che mettono in discussione i percorsi verso i quali si era mossa l'architettura e più in generale le discipline artistiche fino a quel momento. Si tratta di un fenomeno trasversale e sovranazionale, con peculiarità differenti da paese a paese, ma che cercò di dar voce a quel carattere vernacolare, espressione di valori morali spirituali e nazionali, che oramai erano andati perduti. *Lo sviluppo del capitalismo ha provocato una mortale sterilità costruttiva: recuperare i valori perduti in uno sforzo di ritorno alla strutturalità originaria significherà quindi reintrodurre, nell'esasperato frammentarismo della città moderna, "luoghi" nei quali trionfi l'emblema della "verità" espressa da un "onesto" uso dei materiali e delle strutture.*² La tradizione artistica di ciascun paese assunse il ruolo di guida e vocabolario tecnico-formale da cui attingere la lezione sull'arte del costruire e sulla vera natura dei materiali, ma il lascito di E. Viollet-le-Duc e di G. Semper era ancora ben percepibile.

Il movimento artistico inglese degli *Arts & Crafts*, che annoverava tra i suoi fondatori fini pensatori quali W. Morris e J. Ruskin ed un nutrito gruppo di architetti -dediti in larga parte a progetti domestici- promuoveva una rivoluzione prettamente artistica che doveva avere radici nella tradizione e nella natura, piuttosto che nella macchina.³ Le loro riflessioni riformistiche ebbero declinazioni educative sulle nuove generazioni, volte ad una nuova società liberata dagli orrori della

produzione industriale. Morris e Ruskin sostenevano un retorico ritorno agli ideali pre-industriali della produzione, cercando di far convergere due mondi apparentemente dissonanti: in altre parole riconciliare gli obiettivi ideologici dell'*Arts & Crafts* con le moderne tecniche di produzione. I principi ed ideali britannici si diffusero nel continente grazie alla vasta produzione saggistica di Ruskin e Morris e a riviste come *The studio: an illustrated magazine of fine and applied art*.⁴

L'attenzione artigianale era radicata per natura nella pratica artistica, ne era linfa vitale come testimonio nell'architettura gotica, loro punto di riferimento.⁵ Nel corso dei secoli inoltre era andata perduta quella comune preparazione degli artigiani che imparavano la propria arte nelle botteghe o corporazioni; qui acquisivano quel sapere della regola d'arte, il rispetto per la natura di ciascun materiale ed un'adeguata tecnicità e



In alto:

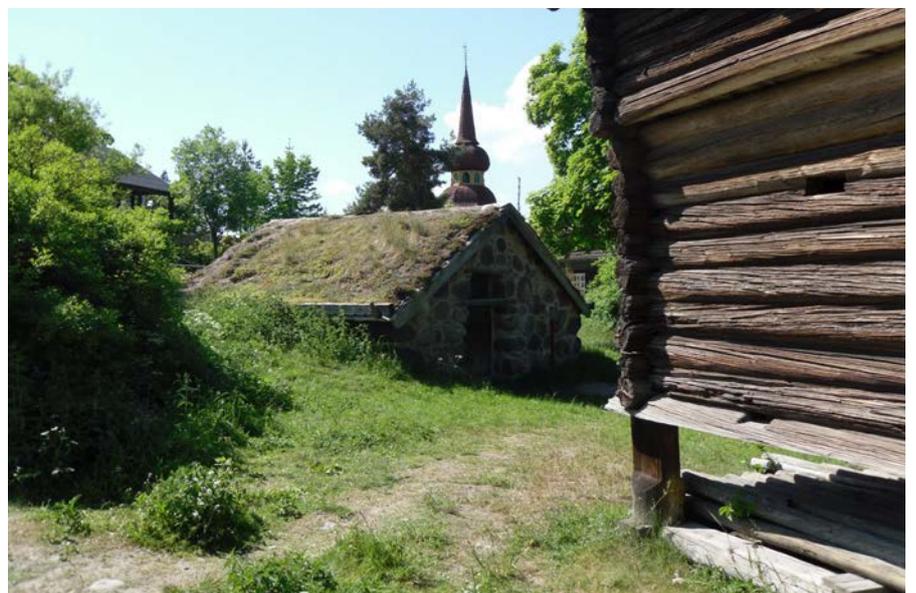
Copertina del primo numero della rivista inglese *The studio: an illustrated magazine of fine and applied art*, 1893

A destra:

Artur Hazelius, Planimetria del parco etnologico di *Skansen*, 1900

Abitazione lignea della tradizione e piccola chiesa in pietre abbozzate

Fda





Copertina del primo numero della rivista redatta dalla *Svenska Slöjdföreningen*, 1905

Fotografie della *Allmänna konst-och industriutställningen*, 1897

© *Stockholm Stadsarkiv*



destrezza manuale.⁶

Risultava pertanto fondamentale, anche nella penisola scandinava, occuparsi dell'educazione del popolo alle proprie tradizioni e fargli rivestire un ruolo attivo nel lavoro artigianale: ulteriori elementi che avrebbero concorso al rafforzamento dell'identità nazionale.

Il ritorno all'artigianato vernacolare e l'emergente interesse per gli studi etnografici trovarono espressione anche grazie a Artur Hazelius (1833-1901): l'etnografo svedese a cui si deve, infatti, la realizzazione del primo museo etnografico a cielo aperto d'Europa, *Skansen* (1891), nel cuore della penisola orientale del *Djurgården*. Qui egli aveva riunito e ricostruito numerosi edifici tradizionali in legno e pietra reinserendoli in specifici *habitus ad hoc* aderenti all'area geografica di provenienza, così da fornire esempi agli artisti ed architetti. Oltremodo importante era mantenere il cittadino di Stoccolma sempre legato all'eredità regionale, anche se la capitale stava attraversando una massiva infrastrutturazione.⁷

L'origine di questa devozione per l'artigianato è rintracciabile nell'esperienza della *Svenska Slöjdföreningen*⁸ (trad. it. *Società di artigianato svedese*, 1845) che ha operato per molti anni attraverso il lavoro educativo e gli esercizi pratici legati alla tradizione, realizzando ad una sinergia tra la capacità creativa dell'arte e le tecnologie costruttive. Grazie all'operato dello storico dell'arte del folklore svedese Nils Månsson (1813-1899) la Società mosse i suoi primi passi negli stessi anni in cui i teorici inglesi stavano riflettendo sul significato dell'arte in rapporto all'avvento della meccanizzazione. Lo sforzo della società contribuì notevolmente alla diffusione -tra il pubblico e gli artisti- di una visione onnicomprensiva



dell'arte in cui far convergere tutte le discipline artistiche.⁹ In aggiunta, furono fondate ulteriori associazioni, tra cui si annovera quella finanziata direttamente dal Principe Eugenio: *Handarbetets vänner* (trad. it. *Amici dell'arte tessile*).¹⁰

Altro fronte su cui operò la *Svenska Slöjdföreningen* fu quello dell'organizzazione di esposizioni che abbracciassero l'operato delle quattro associazioni scandinave. Prima fra tutte quella del 1851 *Expositionen af Svenska Slöjdalster i Stockholm* (trad.it. *Esposizione di artigianato svedese*), poi quella del 1866 *Sveriges första internationella konst- och industriutställning* (trad. it. *Prima mostra internazionale di arte ed industria svedese*), 1897 *Allmänna konst- och industriutställningen* (trad. it. *Esposizione d'arte generale ed industriale*) che insisteva nella parte occidentale del Djurgården e progettata dall'architetto Ferdinand Boberg (1860-1940), 1909 *Konstindustriutställningen* (trad.it. *Mostra d'arte industriale*), 1917 *Hemutställningen* (trad. it. *Esposizione sulla casa*) presso la Galleria Liljevalchs progettata da C. Bergsten, e per concludere, quella che mostrò come i dettami dell'International Style avessero raggiunto il Norden, 1930 *Stockholmsutställningen* (trad.it. *Esposizione di Stoccolma*).¹¹ L'attività della *Società di artigianato svedese* ha comunque continuato fino ad oggi, continuando nel suo ruolo di espressione dei cambiamenti dell'artigianato.

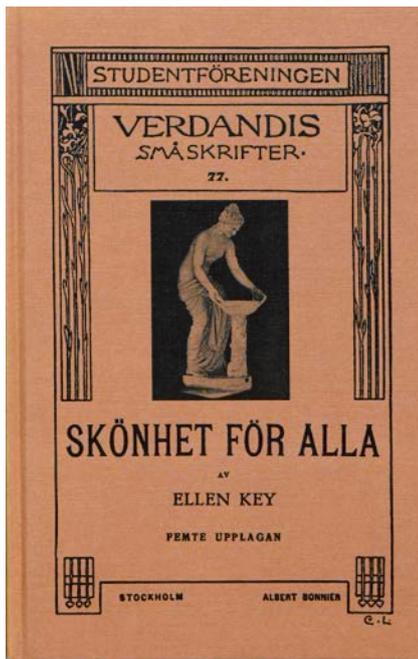
La volontà di organizzazione in Svezia scuole professionali-artistiche si nutre di quegli ideali portati avanti in Inghilterra a partire dall'*Arts Workers Guild* fondata da Morris nel 1888. Nel pensiero di Ruskin era il luogo non solo per l'apprendimento di un particolare mestiere, bensì lo spazio per la formazione culturale, artistica, religiosa ed etica dei propri membri sin dalla giovinezza, in un'ottica di solidarietà e tutela anche economica dei lavoratori.¹² Echi di quella visione utopica socialista espressa nel romanzo morissiano *-News from Nowhere*, 1891- avevano influenzato un numero cospicuo di pensatori svedesi, che auspicavano una società dove *l'ordine sociale si basava unicamente sulla libera associazione di gruppi familiari entro la struttura della comune; una società, infine, in cui il lavoro era basato sul laboratorio associativo, la corporazione, e nella quale l'educazione era libera e, come il lavoro stesso, non imposta*.¹³ Figure del calibro dell'intellettuale e femminista *ante litteram* Ellen Key (1849-1926) contribuirono a diffondere l'idea che la ricerca del bello poteva essere intesa come via per l'armonia sociale.¹⁴

In questo clima di fermento culturale gli esponenti nazional-romantici, tra cui spiccava la figura eminente di Östberg, diedero un grande impulso alla preparazione degli artisti, al fine di renderli partecipanti alla creazione ultima. Questa scuola di persone preparate non sarebbe diventata una

Locandina della *Konstindustriutställningen*, 1909

Locandina della *Hemutställningen*, 1917





Ellen Key, Copertina di *Skönhet för alla*, 1897 (I edizione)

10 giugno 1927

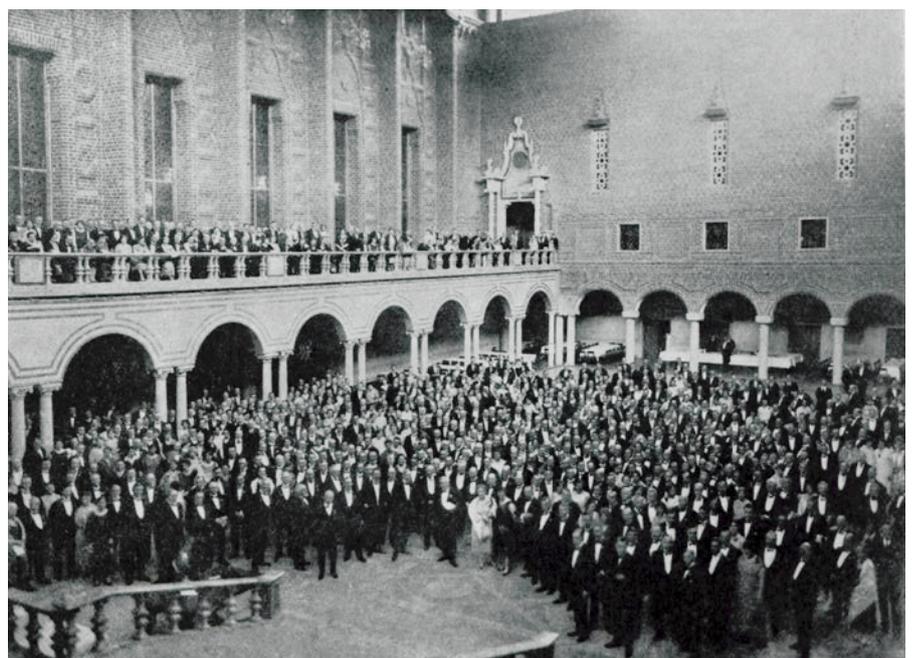
Giornata d'apertura della prima Conferenza dell'architettura nordica tenutasi all'interno della *Blå hallen* del Municipio, ultimato quattro anni prima

realtà così importante per la Svezia di quegli anni se non grazie alle abilità dei singoli.

Studi analitici e puntuali sui saggi della letteratura passata ed i viaggi di ricerca all'interno del paese, nelle regioni depositarie delle loro origini, fecero accrescere la conoscenza degli architetti e la loro capacità di operare.¹⁵ Gli architetti nordici si presentavano quindi *educati in uno spirito artigianale, di tradizione popolare, conoscitori per contatto stretto, analitico dell'architettura locale*.¹⁶

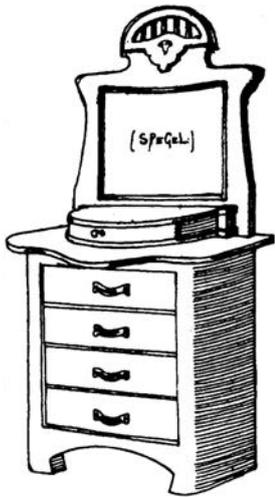
Il centro della loro attenzione era quel rapporto tra arte ed artigianato, quell'intimo equilibrio ed ideale unificazione tra le arti maggiori e minori (o applicate) che dovrebbe aspirare ad un'arte totalizzante.¹⁷

All'interno del processo creativo-costruttivo risulta a dir poco essenziale la figura dell'artigiano e la sua maestria, tanto da essere definito da Östberg come *l'anello di congiunzione non solo materiale ma anche spirituale, al punto che nell'opera compiuta non si possa raggiungere uno stile brillante, ricco di contenuti e acuto se l'artigiano non condivide lo spirito nel lavoro di dettaglio che gli viene affidato*. Il maestro invita a recuperare dalle esperienze del passato quella viva e completa collaborazione di tutti i partecipanti alla costruzione del manufatto architettonico; da lui stesso paragonato ad un mosaico in cui *ogni singola tessera è attentamente plasmata e collocata al punto giusto*. Prosegue sempre nel suo contributo per la *Nordisk byggnadsdag* (trad. it. *Giornata dell'architettura nordica*, 10 giugno 1927) con enfasi poetico-simbolica considerando l'opera ultima quale risultato di uno slancio corale tra i segreti della pratica vernacolare-artigianale e l'anima





• KARMSTOL •



• BYRÅ MED TOALETTSBEN •

R. Östberg Disegni di mobilio presentati nell'articolo *Folkbildning. Några ord i frågan om samarbete mellan konstnärer och arbetare*, in *Social Tidskrift* (1903)

stessa dei partecipanti. Introduce poi una questione valida ancor oggi: in altre parole auspica un avvicinamento più che necessario tra le discipline teoriche, incarnate da pensatori anche tra i più sopraffini ed il mondo artigiano, in quanto *uno scambio di opinioni sarebbe utile [...] e servirebbe anche a eliminare, prima o poi, quella divisione artificiale tra i lavori.*¹⁸

L'architetto del Municipio elogia il finissimo livello di maestria a cui sono giunti taluni artisti svedesi coinvolti nella costruzione di numerosi edifici, tra cui menziona l'architetto Carl Malmsten (1888-1972) per le sue indubbie capacità nel disegno di mobilio ligneo. Lo stesso Malmsten spenderà parole di lode all'indomani della dipartita di Östberg, ricordando il compagno di lavoro di una vita come un vero mastro artigiano capace di accedere il fuoco e l'ardore nel lavoratore.¹⁹

Il pittore Richard Bergh (1858-1919) da un lato e l'architetto I. G. Clason dall'altro portarono un notevole contributo all'educazione ed alla sensibilizzazione del popolo svedese all'artigianato. Bergh al motto: *voglio una nostra arte che sia riflesso della nostra natura. Tutti gli artisti devono interpretare la nostra individualità ed identità, attraverso appropriati colori e forme, che ora non saranno altro che espressione del nostro paese e del nostro popolo*²⁰, promosse l'istituzione della *Konstnärslöfundsstyrelsen* (trad. it. *Legge corporativa artistica*) invitando giovani architetti quali Östberg e Westman. Essi diedero vita ad un proficuo dibattito finalizzato alla stesura di un programma riformativo ed educativo, che si basasse sul sistema corporativo vigente in epoca medioevale, riprendendo così quel rapporto tra apprendista e maestro. Obiettivo primario della lega istituita alla metà del 1903 era quello di reintrodurre scuole professionali-artistiche serali dove artisti ed artigiani potessero incontrarsi con coloro che intendevano avvicinarsi a quel mestiere, e così tramandare -per quanto possibile- il loro sapere, il

R. Bergh, *Konstnärslöfundsstyrelsen*, 1903 (trad. it. *Consiglio di amministrazione della Lega artistica*)
olio su tela
Nationalmuseum, Stoccolma





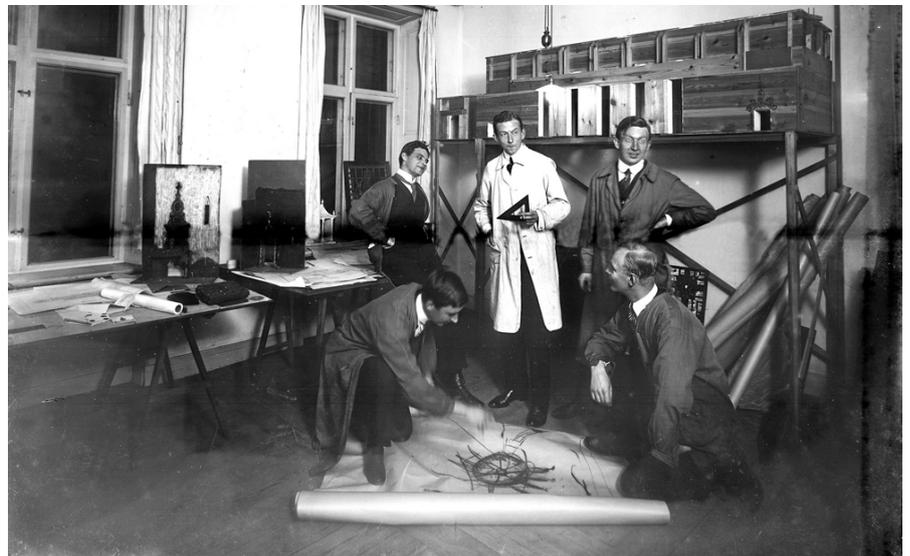
Primo simbolo del *Deutscher Werkbund*,
1907

senso artistico e gusto personale.

Anche le questioni di natura pratico-organizzativa occuparono i loro incontri come: l'ottenimento di fondi da parte della municipalità di Stoccolma, la ricerca di spazi adatti a tali attività ricavati all'interno della *Folkets hus* (trad. it. *casa del popolo*) e l'accertamento della consistenza di annunci lavorativi che rispondessero a quanto appreso in materia artigianale dai frequentatori della scuola.²¹

D'altronde la capitale svedese di quegli anni era immersa in un fermento di cantieri, quindi investire su quelle scuole professionali-artistiche non significava altro che investire su costruzione e volto della nuova Stoccolma.

Se fino ad ora l'approccio ed il temperamento svedese avevano mostrato evidenti analogie con gli ideali *Arts & Crafts*, è pur vero che il mondo germanico di Muthesius influenzò con il suo senso pragmatico l'operato nordico, costante che ha poi contraddistinto quel loro interesse per l'artigianato fino alla contemporaneità. Come asserito dallo stesso architetto tedesco, Ruskin svolse *senza dubbio una completa e vasta azione educatrice del suo popolo*, gli riconosce le doti di fine pensatore e riformatore, ma ne individua pure i limiti. La sua attività coincise con l'apice dell'industrializzazione inglese, e talvolta fu incapace di capire come la società stesse veramente cambiando.²² Muthesius conobbe da vicino la realtà inglese e con la fondazione del *Deutscher Werkbund* (1907) superò quanto studiato: era necessaria una sinergia nazionale tra invenzioni, potere economico e manualità; chiamando a raccolta artisti ed architetti. Il prodotto industriale fu nobilitato mediante una vera e propria riforma del rapporto artista-industria, in cui qualità e quantità si completarono a vicenda.²³



Östberg in basso a sinistra assieme
agli altri architetti che parteciparono
all'impresa costruttiva

© *Arkitektur -och designcentrum*

Il pensiero di Östberg si colloca in una posizione quasi baricentrica tra queste due tendenze, se da un lato egli non si pronuncia mai sulle questioni socio-politiche tanto care a quella ventata di riforme utopico-socialiste in seno all'Inghilterra, dall'altro il suo giudizio sul prodotto industriale risulta talvolta contraddittorio. Nonostante nei suoi scritti egli lo additi ferocemente come *una mera riproduzione, che non è in grado di fiorire in quell'arte di valore ed è prodotto privo di quella forza vitale che si espande senza pietà in ogni settore produttivo e sembra essere l'unica cosa di moda*, è altresì vero che mai lo denigra completamente, perché può rispondere ad evidenti ragioni di efficacia costruttiva.²⁴ Parimenti egli ammonisce di rifuggire da un'estrema meccanizzazione del sapere artigiano con eccessivi tecnicismi che annienterebbero la linfa vitale della loro creatività.²⁵

Per certi versi si potrebbe azzardare una analogia con quelle riflessioni -dall'apparente dicotomica posizione- esternate dall'architetto tedesco G. Semper all'indomani della visita dell'Esposizione Universale di Londra del 1851. Egli rimarca come la nuova tecnica si sia introdotta così rapidamente negli Stati attraverso i nuovi materiali ed i processi introdotti dalla rivoluzione; ma essi non sono stati ancora assimilati e fatti propri dagli artisti ed artigiani: *abbiamo degli artisti ma non un'arte effettiva*. Scorrendo poi tra le righe, se da un lato il modello produttivo capitalista riduce l'architetto e l'artigiano a semplice anello del processo produttivo, dall'altro egli dichiara che l'uso delle macchine e la produzione per il mercato richiedono nuove forme artistiche, di cui l'uomo non dispone ancora.²⁶



Acquerello dell'interno del Crystal Palace, *Great Exhibition*, London 1851

H. Kreüger

Sezioni dei pali di fondazione per la torre del Municipio, 1912

Dettaglio di carpenteria per la torre del Municipio, 1918

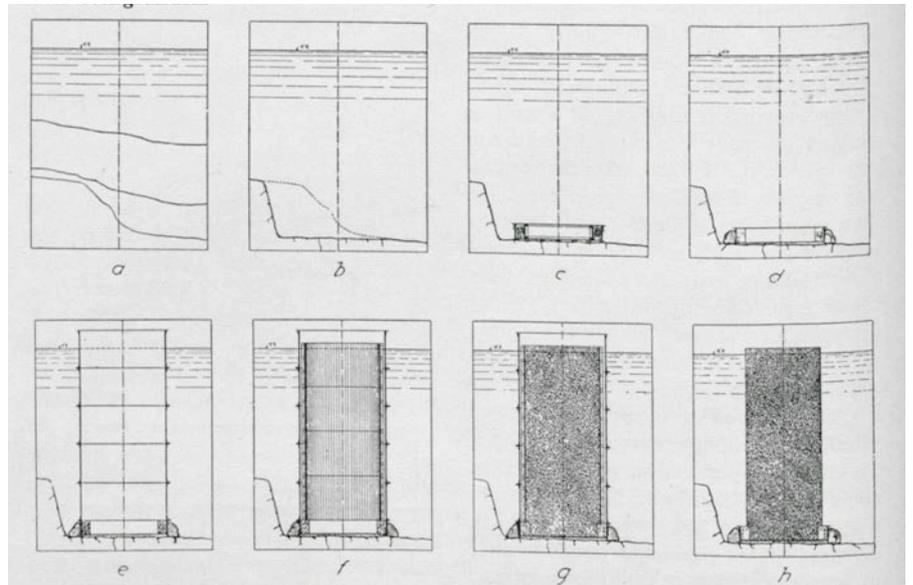
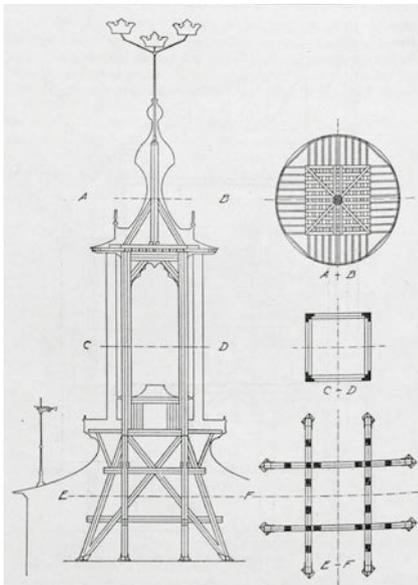
in J. Roosval, *Stockholms stadshus vid dess invigning midsommarafton 1923*

Il cantiere e laboratorio artistico di *Hantverkargatan 1*

© *Arkitektur -och designcentrum*

Il pensiero östberghiano si fa decisamente meno severo col passare degli anni, d'altronde senza l'ingegneria ed i suoi progressi non sarebbe stato possibile quel mirabile e stupefacente capolavoro che è la torre d'angolo del Municipio di Stoccolma, risultato di quel sodalizio tra l'architetto e l'ingegnere H. Kreüger.²⁷

I passaggi di quegli scritti che ci hanno guidato fino ad ora sono figli di quella marcata devozione verso il carattere vernacolare ed identitario. I pensieri dell'architetto si fanno marcatamente più strutturati e riflessivi nel discorso pronunciato al *Convegno di arti : Rapporto dell'architettura con le arti figurative* (Roma, 1936). Proprio in quell'occasione trapela la sua consapevolezza che quel conflitto iniziale tra artigianato ed industria si era radicato ed in parte trasformato in un contrasto tra due generazioni.



Nella pagina a fianco:

Östberg, decorazioni in terracotta ed apparecchiature murarie di Ferrara, Bologna e Faenza (ricalcate dal trattato di arte muraria di L. Runge, 1846)

© Arkitektur -och designcentrum

Fotografie del cantiere scattate lungo il portico sud e sulla torre in costruzione, Marzo 1915

Gennaio 1917

© Arkitektur -och designcentrum

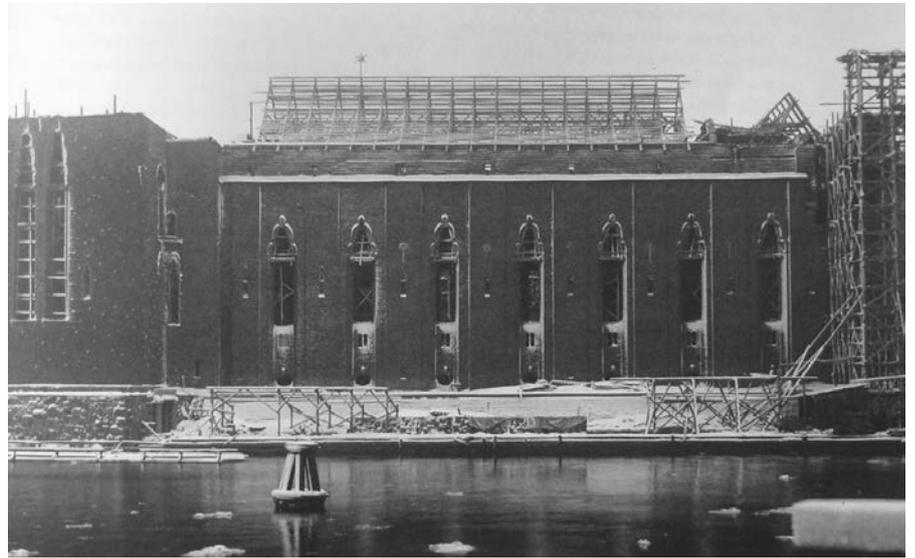
L'ultimo degli stili si è imposto in maniera preponderante per la sovrabbondanza *della riproduzione artistica accompagnata da un'onda travolgente di parole*. Östberg denuncia a gran voce che *la mancanza totale di un certo stato mentale, di quel "temperamento d'artista" porta inevitabilmente a formule razionali un approccio da ingegnere*. Tutto ciò diventa facilmente paragonabile alla *marcia di un esercito di cui l'uniforme copre la personalità e il sentimento emotivo, un passo di marcia che va contro l'arte*. L'opera, costruita unicamente secondo le *melodie della tecnica pura, ha sicuramente molto pregio, oggi come sempre*. Ma non ha nulla in comune con l'arte, con l'architettura. Diversamente, *giocare a edificare, in un certo modo, esercitare l'arte di costruire (seguendo una sorta di "sentimentalismo" dell'ingegnere) non è minimamente ammissibile, specialmente ai giorni nostri*. Non

Fotografie del cantiere scattate dallo *Stadshusbro* verso il fronte orientale

Gennaio 1916

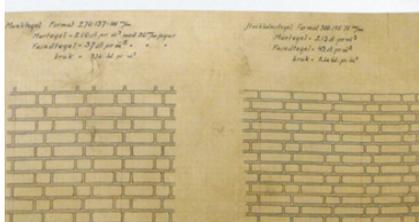
Febbraio 1917

© Arkitektur -och designcentrum



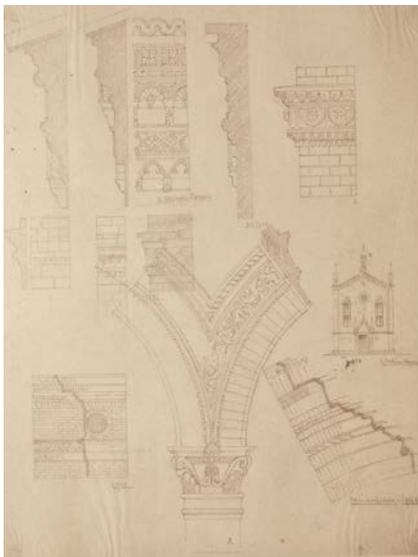
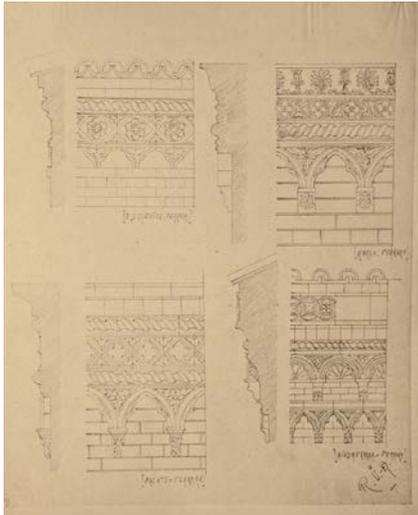
Munktegel 250 x 120 x 65 mm

Stockholmstegel 270 x 130 x 95 mm



*si va molto lontano adoperando un “cavallino preferito” quando accanto si ha un destriero di valore, quale è la tecnica [...] La nuova tecnica e i nuovi materiali offrono all’arte – per giocareci – degli strumenti moderni, ma l’utilizzo di questi deve essere ben calibrato da parte dell’architetto.*²⁸

In merito a tale questione Muthesius sosteneva che l’ingegneria aveva avuto il merito nel XIX secolo di progettare senza pregiudizi, libera da vincoli di una tradizione formale e desiderosa che la sorella architettura lavori al suo fianco²⁹. L’architetto svedese considererà imprescindibile che i “nuovi materiali”, come il cemento armato, trovino finalmente una forma espressiva appropriata; in realtà giudica validi alcuni risultati che erano già stati ottenuti nei paesi scandinavi.



Finora si sono prese in considerazione solo le premesse di quell'equilibrio tra arte ed artigianato ed i protagonisti di tale processo, ma è opportuno addentrarsi nei materiali da costruzione, in quegli elementi che assieme alle espressioni artistiche concorrevano a rendere reale quel "sogno di rifondazione". Non è da dimenticare che la disciplina architettonica è sempre stata considerata fatto costruito e pertanto fu senz'altro importante per quegli architetti comprendere le capacità strutturali dei materiali utilizzati per la creazione della loro mondo immaginifico e talvolta fiabesco. Granito, legno e mattone furono il linguaggio materico con il quale si espressero. Il legno fu presto abbandonato come materiale da applicare per le grandi architetture pubbliche, a favore della pietra e dei mattoni; legno per il quale rimane sempre palese la loro predilezione. Alcuni soffitti di grandi edifici pubblici - ad esempio la Sala del Consiglio al primo piano del Municipio- furono costruiti con complesse capriate che riproponevano la pratica costruttiva della tradizione vichinga o la carena rovesciata di una nave. Il legno continuò ad essere impiegato sia negli interni che nel mobilio.

Non si può non focalizzare l'attenzione su quel materiale che tanto caro fu ad Östberg, e non solo: il mattone. Lo stesso Mies van der Rohe nella sua analisi sulle qualità espressive possedute da ciascun materiale, e di cui ogni singolo architetto deve essere consapevole, si esprime con tali parole: *quant'è ingegnosa questa piccola e maneggevole unità, com'è utile per ogni sua funzione? [...] Quale ricchezza possiede la più semplice superficie muraria, ma quale disciplina impone questo materiale.*³⁰

Non deve, dunque, apparire strano se l'interesse per tale materiale investi

Ragnar Östberg, Copertina del saggio
Stockholmsarkitekturen och våra moderna arkitekter, 1901

Dettaglio delle decorazioni in terracotta
del prospetto principale del Fürstenhof,
Wismar



in quegli stessi anni altri paesi quali Danimarca e le regioni settentrionali della Germania. Questi due stati possedevano una millenaria tradizione nell'uso del mattone, tanto che numerosi architetti svedesi vi si recarono per viaggi studio.

La pratica muraria fu ristudiata anche grazie al trattato elaborato dagli storici danesi dell'arte Hans Jørgen Holm e Nils Laurits Høyen, al fine di consegnare agli architetti nordici un efficace base conoscitiva e dar vita a fabbriche dal carattere nazionale. Questa trattazione si affiancava poi agli altri testi fondamentali diffusi in quegli anni per la conoscenza dell'arte muraria, quali il trattato sull'architettura in terracotta del nord Italia di L. Runge.

Il mondo tedesco stressò notevolmente quel carattere germanico del mattone riferendosi ai precedenti longobardi ed al loro ruolo sia nelle

(in senso orario):

Municipio di Stoccolma

Ginnasio di Östermalm

villa Geber

Ufficio brevetti

Fda





Kaj Fischer, *Padiglione danese*,
Esposizione di Parigi, 1925
in Östberg, *Conferenza
dell'architettura nordica*, 10 giugno 1927



Fritz Höger, *Chilehaus*, Amburgo 1922-
1924
in H. Robertson e F.R. Yerbury, *Modern
European buildings*, 1928



Louis Sullivan, *Guaranty Building*, Chicago
1895

città anseatiche del tardo medioevo che nei castelli. La loro lezione influenzò l'utilizzo del mattone da parte dell'espressionismo tedesco, in altre parole di quella generazione a cui appartenevano Fritz Schumacher (1869-1947), Hans Poelzig (1869-1936) e Fritz Höger (1877-1949).³¹

Allo stesso modo in cui forme e linguaggi del periodo glorioso Vasa erano stati ripresi, così fu per la reintroduzione del laterizio nella costruzione.³² Ruolo essenziale fu svolto anche dai viaggi in Italia per ammirare e studiare da vicino l'arte muraria delle fabbriche medioevali o primo Rinascimento. Da queste considerazioni prese avvio quella campagna critica (1904-1905) portata avanti da T. Grut³³ ed altri giovani architetti nelle pagine della rivista *Arkitektur* contro quel dilagante utilizzo dello stucco e degli stilemi non appropriati alle facciate degli edifici. Östberg e Tengbom parteciparono alle campagne di sensibilizzazione, per un ritorno alla naturalità dei materiali, e non risparmiarono critiche verso quegli architetti che continuavano a non avvalersi del mattone o della pietra, tra cui F. Boberg.

La scelta di Grut ricadde su Östberg non tanto perché fosse sicuramente una delle figure di spicco di quella generazione, ma soprattutto perché si era già espresso su tali questioni in un saggio del 1901, *Stockholmsarkitekturen och våra moderna arkitekter* (trad.it. *L'architettura di Stoccolma e i nostri architetti moderni*).³⁴

I due giovani architetti selezionati effettuarono viaggi in Germania e Danimarca, che furono riportati su *Arkitektur*. Tra i resoconti più significativi è da ricordare quello di Tengbom (1904) in merito alla tradizione muraria danese ed a talune esperienze contemporanee. Dimostra in seguito il suo entusiasmo per ciò che sta accadendo in Svezia, intravedendo un comune e condivisibile approccio con il mondo danese. Tengbom auspica inoltre che in casi specifici sia ripresa la produzione manuale dei mattoni, indubbiamente migliori per resa cromatica migliore, come dimostrano le terrecotte rinascimentali tedesche del palazzo reale di Wismar -*Fürstenhof*- dove il colore rosso assume una morbidezza ed una profondità inusuale, figlia di quei ricchi effetti cromatici caratteristici delle architetture del nord Italia.³⁵

Nella Svezia di quegli anni, dunque, si assisté alla *rinascita del mattone*: materiale in grado di *offrire ricche possibilità di espressione e di forma*. Alcuni anni dopo quell'esperienza di ricerca, nella già citata *Nordisk byggnadsdag* del 1927, Östberg riferendosi a quei gloriosi anni della parabola architettonica romantica-nazionale elogiò il finissimo livello di maestria a cui erano giunti gli architetti ed artisti svedesi. Tra di essi menziona

l'architetto e caro amico Westman, grazie al quale si è assistito ad una vera e propria affermazione del mattone nella realizzazione delle forme architettoniche svedesi come nel suo *Stockholm Rådhus*.

Il maestro chiude il proprio intervento con un excursus di esempi significativi svedesi e loda coloro che erano stati in grado di *liberare il laterizio dall'intonaco per farne emergere la sua autenticità*. Sebbene il tema cardine del suo contributo fosse il laterizio, sono anche menzionati altri materiali che fecero parte del suo vocabolario: pietra calcarea, graniti, marmi e legno.³⁶ La rassegna si apre con alcune delle sue realizzazioni: *Östra real* (trad.it *Ginnasio di Östermalm*, 1906-1910), *villa Geber* (1911-1913), *Patentverket* (trad. it. *Ufficio brevetti*, 1921-1925) ed in ultimo, l'eccelso ed unico nel suo genere esempio di reale *poema di mattoni*³⁷, il Municipio.

L'attenzione di Östberg si sposta poi sulle esperienze estere, degne espressione di un sapiente utilizzo del laterizio: Danimarca, Germania, Inghilterra ed America rappresentano così gli scenari di riferimento³⁸. Del Padiglione danese costruito da Kaj Fischer (1893-1965)³⁹ apprezzata la *decisa ed interessante* tessitura dei mattoni dove la combinazione e posizionamento degli elementi ne marca l'orizzontalità del solido volume puro.

Atteggiamento decisamente contrario è quello di Fritz Höger nel *Chilehaus* (1922-1924) di Amburgo⁴⁰, *in cui la parte angolare, dotata di scanalature verticali lungo il contrafforte, e il resto dell'edificio costituiscono una composizione estremamente fantastica*.⁴¹ L'architetto svedese ne esalta l'espressione di continuità con la tradizione gotica -depositaria delle origini della germanicità nordica- e l'abile e vibratile utilizzo dei materiali. Ne riconosce altresì la fragilità di alcuni dettagli nei quali si sfiora l'esagerazione, incorrendo nel pericolo che taluni rilievi risultino nettamente distanti dalla comune arte di costruire con il laterizio. L'insistenza di Höger per tali giochi decorativi ed il culto per il klinker sono la costante dell'intera sua poetica architettonica.⁴² La singolarità di tale opera espressionista fu sottolineata anche dai britannici Robertson e Yerbury (1929) che definirono il *Chilehaus [...] sia una meraviglia sia un enigma. Un oggetto che attrae e respinge allo stesso tempo. E forse la ragione di ciò sta nel fatto che è veramente un monumento del nostro tempo presente, il quale è così affascinante e pure così abominevole*.⁴³

L'approccio più conservatore nell'uso del mattone è rintracciabile secondo Östberg nelle architetture inglesi, dove è presente *una lavorazione concentrata, imperturbabile, e addirittura monotona del materiale, ma con un effetto che è comunque impressionante per solidità e interventi di autentico artigianato*.

In sintesi il mattone rappresenta per i romantici-nazionali quell'elemento

*che lascia spazio in maniera del tutto particolare alle caratteristiche nazionali, per quanto possano essere internazionali i motivi formali con cui opera l'architetto.*⁴⁴

L'opera somma di Östberg incarna l'esempio di come il ritorno all'artigianato tradizionale e l'acuta sensibilità per i materiali nella loro vera natura furono costanti di questa parabola architettonica nordica.⁴⁵

Fabbriche alla stregua del Municipio non è semplice rintracciarne, esso stesso incarna perfettamente quella perfetta simbiosi tra le discipline artistiche la cui massima tensione aspirava a quell'idealizzata "opera d'arte totale".

Note

1 La citazione è presa a prestito dalle parole pronunciate nel corso di una conferenza - dal titolo *Qu'est-ce qu'une nation?* (trad. it. *Che cos'è una nazione?*) - tenutasi all'Università della Sorbona l'11 marzo del 1882, dal filosofo e storico francese J.E. Renan (1823-1892). Egli si affermò come uno degli intellettuali più influenti e celebrati della III repubblica francese, uno fra i maggiori teorici ottocenteschi del "nazionalismo", identificato con il comune passato storico e intesa essenzialmente quale eredità politica e culturale. Si rimanda alla completa trascrizione del discorso che è presente tradotto in italiano in Silvio Lanaro (a cura di), *Che cos'è una nazione? e altri saggi* (Roma: Donzelli editore, 1998). Östberg riporterà tale aforisma in ben due saggi (1927 e 1928) a riprova della sua capacità di enucleare quel fine ultimo cui gli appartenenti al capitolo artistico del nazional-romanticismo aspiravano costruendo nuove architetture per le capitali nordiche. Tale passaggio è pronunciato per la prima volta durante la lezione tenutasi alla *Conferenza dell'architettura nordica*, Helsingborg 10 giugno 1927. Successivamente, le parole di Renan saranno riprese nella conclusione di uno dei primi saggi della raccolta *En arkitekt anteckningar. Bilder och verk av författaren* (1928): *Hantverk och konst* (trad. it. *Artigianato e Arte*); paragrafo in cui sono approfondite le questioni di quel rapporto sinergico tra artigiano ed artista ed i loro rispettivi linguaggi. Per esaminare il contenuto dei saggi sopramenzionati si rimanda a *Parte prima. Scritti scelti, commentati e tradotti contenuto nel vol. II.*

2 Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co, *Op. cit.* (1992), p. 71

3 Il caro amico e collega Carl Malmsten affermerà nel necrologio pubblicato su *Form* (1945) che in quegli anni in cui arte ed architettura percorrevano la strada assieme, Östberg fu in grado di essere una figura di spicco che nutriva un amore sviscerato per la natura, la tradizione e riconosceva nel sapiente utilizzo dei materiali un significativo valore sociale.

In quella prima generazione di architetti britannici sicuramente il nome di Philip Webb emerge in maniera preponderante, in quanto l'abitazione -*Red House* (1859-1860) - progettata assieme e destinata allo stesso W. Morris fisserà quei principi validi per l'operato di tutti gli altri architetti coevi e successivi. Alla prima generazione appartenevano Richard Norman Shaw, Edward Godwin, mentre alla seconda Charles Francis Annesley Voysey, Edwin Lutyens, Mackay Hugh Baillie Scott, Charles Rennie Mackintosh e William Richard Lethaby.

4 Il primo numero della rivista mensile risale al 1893 e si diffuse particolarmente in Germania e Scandinavia. Se nei primi numeri l'attenzione è volta a testimoniare i risultati artistico-architettonici in seno al movimento *Arts & Crafts*, poi amplierà i propri orizzonti introducendo esperienze affini portate avanti in altri paesi. Vedremo poi come tale rivista sia di riferimento anche per la creazione degli spazi domestici paragrafo 3.1 *Cultura domestica nordica. Anders Zorn, Carl Larsson e Ett hem* contenuto in *Parte seconda* (Vol. I).

5 Cfr. Ragnar Östberg, *Hantverk och konst*, in *En arkitekt anteckningar med bilder och verk av författaren* (Stockholm: Bokforlaget Natur och Kultur, 1928), p. 23

6 Si rimanda alla voce "Arte" in Quatremère de Quincy (a cura di Valeria Farinati e Georges Teyssot) *Dizionario storico dell'architettura* (Venice: Saggi Marsilio, 1995) (tit. orig. *Dictionnaire d'architecture*, 1788), pp. 136-139

Se ne riportano alcuni tratti salienti tratti proprio da quel lemma: *ogni arte difatti deve avere*

le sue regole, le quali senza reprimere il genio, conservino i limiti entro cui possa liberamente esercitarsi la sua azione. Ma fino a tanto che queste regole non poggino, sopra un fondamento più solido che non è quello, dell'esempio e delle autorità arbitrarie si de' i maestri che di una cieca manualità, e finché non si mettano in perfetto accordo col piacere ed il bisogno, ognuno vede che la loro inefficacia deve necessariamente recar discredito all'arte.

7 Cfr. Marian C. Donnelly, *Vernacular architecture in Scandinavia*, in *Architecture in the Scandinavian Countries* (Cambridge; London : MIT press, 1992), pp. 211-233

In verità l'interesse per le architetture lignee vernacolari, come espressione di identità nazionale e progressiva conoscenza delle proprie tradizioni, aveva portato Svezia e Norvegia a partecipare all' *Exposition universelle d'art et d'industrie* di Parigi del 1867 costruendo padiglioni in legno: replica di una nota fattoria del XV secolo e una dimora che riproduceva i tipici soffitti lignei a capriate della cultura *Norse*.

Quel carattere di laboratorio a cielo aperto che ha assunto *Skansen* per la generazione di architetti a cui Östberg apparteneva sarà ampiamente trattato nel paragrafo 3.1 *Cultura domestica nordica. Anders Zorn, Carl Larsson e Ett hem* contenuto in *Parte seconda* (Vol. I).

8 La *Svenska Slöjdföreningen* è indubbiamente la più longeva istituzione di tale genere nell'intero scacchiere europeo e rimarrà l'associazione portavoce dell'evoluzione avvenuta nel paese, riguardante appunto le arti e l'artigianato. Le sue iniziali connotazioni di organizzazione prettamente locale furono gradualmente modificate fino ad avvicinarsi a quelle della tedesche del *Deutscher Werkbund* a partire dal primo decennio del XX secolo.

Dal 1905 il pensiero di artisti ed architetti sarà raccolto nella rivista *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* che si trasformerà nell'attuale *Form* a partire dal 1932. Esponente di spicco del periodo più fiorente (1920-1934) della *Società* è senza ombra di dubbio lo storico dell'architettura Gregor Paulsson (1899-1977) che tra le altre cose rivestì la carica di Commissario generale all' *Esposizione di Stoccolma*, 1930.

9 Cfr. Ragnar Östberg, *Op. cit.* (1928), p. 31

10 Cfr. Michelle Facos, *Rootedness*, in *Nationalism and the Nordic imagination Swedish art of the 1890s* (London: University of California Press, 1998), p. 67

La società sul finire del XIX secolo cambiò nome in *Föreningen för svensk hemslöjd* (trad. it. *Associazione di artigianato svedese*) -nome che ha conservato fino ad oggi- ampliando il proprio programma di interesse sull'intera gamma degli oggetti domestici.

11 L'esposizione del 1851 fu la prima organizzata dalla *Svenska Slöjdföreningen*, e fu completamente oscurata dalla più degna di nota Esposizione universale di Londra (*Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*). In effetti, Stoccolma appariva come una capitale di ancora piccole dimensioni e gli effetti dirompenti della seconda rivoluzione industriale erano ancor poco percepibili. Quindi, per l'occasione la società non costruì alcun nuovo edificio o padiglione, ma preferì focalizzarsi sulla vasta gamma di prodotti esposti. La manifestazione fu ospitata in alcuni edifici progettati di Fredrik Blom (1781-1853), che si affacciavano sulla piazza *Brunkebergstorg*, poco a nord dell'isola centrale di *Gamla Stan*.

Se il carattere della prima esposizione era pressoché locale, le successive furono inaugurate come vere e proprie mostre di respiro internazionale seguendo il modello già diffuso negli altri paesi europei. Difatti per la mostra del 1866 furono realizzati padiglioni in acciaio e vetro degni di quelli londinesi o parigini nell'area del giardino reale di *Kungsträdgården* e nel vicino *Nationalmuseum*, inaugurato pochi mesi prima. L'esposizione del 1897 ebbe indubbiamente un eco più consistente, prima di tutto per

estensione e progetto allestitivo e poi perché si inseriva a conclusione di una serie di altre quattro esposizioni, tenute nelle altre capitali scandinave. Il progetto ambizioso di Ferdinand Boberg vide la ricostruzione in legno e gesso di alcuni edifici simbolo della “città vecchia” affiancati da stravaganti strutture cupolate e da un'imponente galleria in acciaio e vetro (*Ljungbergsballen*). L'incarico fu affidato sempre a Boberg anche per l'esposizione del 1909 che insisteva nella parte meridionale, e decisamente più naturale, della penisola del *Djurgården*. Dalla foresta lussureggiante emergevano edifici turrati bianchi, non a caso le pagine delle riviste dell'epoca definirono il progetto come la “Città bianca” (*Vita Staden*). L'effetto complessivo fu criticato dalla nuova generazione di architetti direttamente dalle pagine della rivista *Arkitektur*, esponenti quali I. Tengbom ne elogiarono sì la capacità di unitarietà messa in atto dal progetto, ma considerarono il linguaggio ed i materiali espressivi utilizzati non appropriati a Stoccolma.

Successivamente la mostra del 1917 spostò l'attenzione sulla progettazione degli spazi domestici invitando diversi architetti a progettare un intero prototipo di abitazione per le classi meno abbienti -23 unità realizzate all'interno della Galleria Liljevalchs- partendo dall'esterno fino agli elementi di arredo ed oggetti di uso comune. Seppure il pubblico a cui tali modelli erano destinati fosse quello delle classi operaie, che stavano vertiginosamente aumentando nella capitale, quel gusto per il disegno degli interni si affermò spiccatamente tra la nascente borghesia.

Infine, l'esposizione del 1930 fu senza ombra di dubbio quella che consacrò il *Norden* come appartenente anch'esso al percorso del movimento moderno, l'architetto-direttore E. G. Asplund riuscì in un equilibrato insieme di stili *International Style* ed il radicato *Funkis* svedese. Nulla risultò nuovo per quanto concerne il linguaggio dei singoli edifici, ma il complessivo disegno e composizione dei volumi fu un qualcosa di mai visto prima. A questo proposito, uno tra i maggiori sostenitori del modernismo quale fu S. Gideon affermò: *Non c'è esibizione alcuna che possa rivaleggiare con questa in termini di effetto compositivo complessivo*. Un'attenta analisi sulle fonti grafiche e sulle pagine critiche di quell'epoca e non solo è raccolta da Eva Rudberg, *The Stockholm exhibition 1930 : modernism's breakthrough in Swedish architecture* (Stockholm : Stockholmia, 1999)

Osservare i diversi progetti espositivi e gli oggetti scelti riflette quei cambiamenti insiti nell'evoluzione del linguaggio architettonico svedese e nell'operato della *Svenska Slöjdföreningen*.

12 Cfr. J. Ruskin, *Letter XVII – The sword of St. George in idem, Fors Clavigera. Letters to the workmen and abourers of Great Britain* in Vol. I Containing Letters I-XXIV (1871-1872) (London: George Allen, 1896), pp. 331-348

Nella lettera qui riassunta nei suoi tratti salienti Ruskin delinea alcune indicazioni riguardo ai fondamenti educativi e sociali di un'associazione corporativa.

13 Kenneth Frampton, *Notizie da Nessun Luogo: Inghilterra 1836-1924*, in *Storia dell'architettura moderna*, terza edizione aggiornata (Bologna: Zanichelli, 1993 (I ed. *Modern architecture : a critical history*, 1980), p. 42

14 La figura di Ellen Key merita una trattazione a parte come testimoniato nel paragrafo 3.1 *Cultura domestica nordica. Anders Zorn, Carl Larsson e Ett hem* contenuto in Parte seconda (Vol. I), in quanto i suoi testi furono a dir poco un essenziale punto di riferimento per l'evoluzione dell'estetica domestica svedese e l'educazione familiare. Uno fra tutti la raccolta di saggi pubblicati sulla rivista femminile *Idun* (1895-1897) che poi formeranno *Skönhet för alla* (1897-1899) (trad. it. *Bellezza per tutti*).

15 Per una trattazione esaustiva dei viaggi nelle regioni poco a nord di Stoccolma:

Dalarna e Uppland ed ai numerosi saggi e ricerche portate avanti dagli architetti nazional-romantici si rimanda al paragrafo 3.1 *Cultura domestica nordica*. Anders Zorn, Carl Larsson e *Ett hem* contenuto in *Parte seconda* (Vol. I).

16 Demetri Porphyrios, *Facce reversibili*. *Architettura danese e svedese 1905- 1930*, in *Lotus International*, 16 (1977), p. 36

17 Il fine ultimo dello slancio creativo è riassunto nel termine tedesco *Gesamtkunstwerk* a cui fa riferimento Richard Wagner nel suo scritto *Die Kunst und die Revolution*, 1849 (trad. it. *L'arte e la rivoluzione*) ed esaltato dai protagonisti della Secessione Viennese. F. Borsi, G. K. König, *Architettura dell'espressionismo* (Genova : Vitali e Ghianda ; Paris : Vincent Freal, 1967)

18 R. Östberg , *Om tegelmaterialet vår byggnadskonst. Föredrag på Nordisk byggnadsdag den 10 Juni 1927*, Stockholm (Hälsingborg: E. Bergstens Boktryckeri, 1927), p. 7, 8 e 10

19 Carl Malmsten, *Ragnar Östber. Några minnesord av*, in *Form* 41 (1945), p. 43

20 Il credo di Richard Bergh è dichiarato in numerosi suoi saggi, ed in questo caso particolare è stato presentato un passaggio tratto da *Svensket konstnärskynn*, in *Ord och Bild. Illustrerad månadskrift* (1900), p. 135 (trad. it. *Temperamento d'artista svedese*).

Per approfondire quell'atmosfera culturale artistica del circolo dei pittori indipendenti svedesi si rimanda al paragrafo 1.1 *“Terre notturne” e spirito nazional romantico* contenuto in *Proemio. Genius Loci e memorie urbane* (Vol. I).

21 Le questioni centrali di questa rieducazione furono raccolte da Östberg nel resoconto degli incontri tenutisi presso la *Folkets hus* nei primi mesi del 1903 e poi pubblicato con il titolo *Folkbildning. Några ord i frågan om samarbete mellan konstnärer och arbetare*, in *Social Tidskrift* (1903) (trad. it. *Educazione degli adulti. Qualche parola sulla questione della collaborazione tra artisti e lavoratori*).

A conclusione del saggio egli introdusse quell'aneddoto sul difficile rapporto tra architetto e committenza per la progettazione di un interno domestico, che ripubblicò alcuni anni dopo nel pamphlet dedicato all'abitazione in legno auto-costruita appunto: *Ett hem. Dess Byggnad och inredning* (Uppsala: Studentföreningen Verdandis småskrifter) 131(1905) (trad. it. *Una casa. Sua costruzione e decoro*).

22 Il passaggio qui introdotto è presente nella prefazione della prima edizione tradotta in tedesco di *The seven lamps of architecture* (1849), pubblicato ben cinquant'anni dopo. H. Muthesius, *Ruskin in Deutscher Übersetzung*, in *Zentralblatt der Bauverwaltung*, XXI 35 (maggio, 1901), pp. 219-221. Ora è inserito anche in Francesco Dal Co, *Teorie del moderno : architettura, Germania, 1880-1920* (Roma ; Bari : Laterza, 1985), p. 311

23 Cfr. Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co, *Il Werkbund. L'architettura di fronte alla metropoli*, in *Op. cit.* (1992), pag. 78

Come è noto Muthesius fu mandato dall'Ambasciata tedesca a studiare l'architettura ed il design inglese (1896-1904) con l'obiettivo una volta ritornato in patria di riformare il programma di istruzione per quanto concerneva le arti applicate.

24 Cfr. Ragnar Östberg, *Op. cit.* (1928), pp. 25 e 27

25 Cfr. Ragnar Östberg, *Op. cit.* (1928), p. 29

26 Alcuni dei passaggi qui inseriti sono raccolti nel testo pubblicato un anno dopo il viaggio londinese: *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (trad. it. *Scienza, Industria e Arte*). Era da poco emigrato in Inghilterra, dove conobbe da vicino la situazione politica nella quale si erano affermate le libertà democratico-borghesi, ma in campo artistico trovò una situazione abbastanza affine a quella tedesca. Per l'esposizione fu chiamato anche come responsabile della scelta degli oggetti per le sezioni svedese, danese, canadese ed egizia.

L'obiettivo del suo saggio era quello di interrogarsi sugli influssi del modello produttivo capitalistico-industriale nella sfera artistica; gli oggetti esposti non erano manifestazione di un complesso unitario ed omogeneo, ma di una babelica espressione di stili.

Non è da dimenticare che l'ottica con cui l'architetto tedesco commentò la manifestazione risentiva dei suoi ampi studi sul concetto di "stile".

Si consiglia l'analisi di Heinz Quitzsch su alcuni dei testi fondamentali della produzione critica di Semper pubblicata in *La visione estetica di Semper* (Milano : Jaca book, 1991), pp. 54-55

27 Si può ricordare quanto espresso dall'ingegnere spagnolo Eduardo Torroja (1899-1961) nel suo fondamentale testo *Razón y ser de los tipos estructurales* (1957) a proposito delle qualità costruttive del Municipio. *Quando fra le linee che caratterizzano la costruzione, domina la verticale, accade spesso che la retta si inclini dolcemente, come a cercare una naturale pendenza; ciò accade ad esempio nel celebre Municipio di Stoccolma che, pur essendo modernissimo, sembra già antico. Se i grattacieli non ricercano lo stesso effetto, è probabilmente perché ciò è impedito dal ritmo uniforme delle finestre, e da motivi legati alle esigenze costruttive*, p. 362.

È singolare vedere come il Municipio sia inserito nel paragrafo "Linee e superfici" alla stregua di altri mirabili esempi della storia dell'ingegneria.

28 Ragnar Östberg, *Contributo alla 6° sessione. "L'insegnamento come preparazione alle tendenze dell'arte decorativa moderna"* in *Convegno di arti : Rapporto dell'architettura con le arti figurative* (Roma, 1936), p. 240

L'estratto qui presentato fu pronunciato alla conferenza organizzata a Roma dalla *Reale Accademia d'Italia*. Per approfondire l'intero trascritto del discorso tenuto in francese con relativo commento alla traduzione si invita a guardare il settimo apparato della Parte prima. *Scritti scelti, commentati e tradotti* contenuto nel Vol. II.

29 Cfr. Hermann Muthesius, *Das Moderne in der Architektur*, in *Kunstgewerbe und Architektur* (Jena: E. Diederichs, 1907) p. 29-39

Il passaggio è inserito in quell'antologia di testi selezionati tra quelli dei protagonisti più significativi del panorama tedesco degli inizi del Novecento, al fine di delineare l'evoluzione del dibattito. Francesco Dal Co, *Teorie del moderno: architettura, Germania, 1880-1920* (Roma; Bari : Laterza, 1985), p. 165

30 L. Mies van der Rohe, *Discorso inaugurale all'Amour Institute of Technology*, in Vittorio Pizzigoni (a cura di), *Gli scritti e le parole* (Torino: Einaudi, 2010) (tit. orig. *Ausgesäbte Schriften*), p. 94

31 Cfr. Barbara Miller Lane, *The debate about materials and historical prototypes*, in *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian countries* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), p. 173

Il volume a cui si fa riferimento è: *Om betingelserne for en skandinavisk Nationalkonst's Udvikling. : Et Foredrag* (København, 1844) (trad. it. *Condizioni per uno sviluppo di un arte nazionale scandinava. Una lezione*)

Mentre, per approfondire il ruolo del testo dell'architetto tedesco si consiglia di leggere il paragrafo 1.3 *Memorie odepatiche: ombre dal Sud* contenuto in *Proemio. Genius loci e memorie urbane* (Vol. I).

Tra i tre esponenti dell'espressionismo anseatico è opportuno ricordare l'analitico studio avanzato dal primo nel quale sono raccolti i fondamentali per il suo linguaggio: *Das Wesen des neuzeitlichen Backsteinbaues* (München : G. D. W. Callwey, 1917) (trad. it. *L'essenza del moderno edificio in mattoni*).

32 Cfr. Henrik O. Andersson, Fredric Bedoire, *Materials, technology and form*, in *Stockholm*.

Architecture and townscape, Prisma Bokforlaget, Stockholm 1988, p. 29

33 In quegli anni T. Grut rivestiva la carica di direttore della rivista, che coprì l'arco temporale di un triennio: 1904-1907.

34 Nella sezione *Parte prima. Scritti scelti, commentati e tradotti* (Vol. II) è offerta la traduzione commentata proprio del saggio citato. In aggiunta, la questione relativa alla ricerca di un carattere più propriamente svedese per la nuova capitale si rimanda alla trattazione fornita nel paragrafo *1.7 Renovatio urbis Stockholm. Ricerca di carattere* contenuta in *Proemio. Genius Loci e Memorie Urbane* (Vol. I).

35 Ivar Tengbom, *Om tegel. Reseberättelse, insänd från kommerskollegium*, in *Arkitektur* 34 (1904), pp. 10-14

L'esempio danese lodato da Tengbom è l'ormai noto Municipio di Copenaghen, opera dell'architetto Martin Nyrop. Per quanto riguarda l'esempio italiano, invece, egli menziona la piccola cappella dello Spirito Santo di Bologna (1481-1497), la cui facciata si presenta come un finissimo esempio di decorazioni in terracotta attribuite allo scultore Vincenzo Onofri. La chiesa fu visitata dai due architetti sicuramente a restauro avvenuto per mano di A. Rubbiani (1891-1892), in altre parole l'intervento si occupò del recupero delle policromie originarie.

36 Ragnar Östberg, *Op. cit.* (1927), p.3 e p. 14

Si riportano i progetti elencati nell'articolo: *Johannes kyrka* (1890) di Carl Möller, *Bunsowska huset* (1886-1888) di I. G. Clason, *edifici residenziali a blocco* (1886-1890) di L. Pettersson, *Centralposthuset* (*Palazzo delle Poste* a Malmö, 1900-1906) di F. Boberg, E. Lallerstedt nel grande edificio della *Kungliga Tekniska Högskolan* (*Istituto reale di tecnologia*, 1914-1917), *Engelbrekts kyrka* (1906-1914) di Lars Wahlman e *Stockholms Stadion* (1910-1912) di Torben Grut. Alte lodi sono fatte al caro collega Carl Westman nel *Stockholms rådhus* (*Municipio di Stoccolma*, 1911-1914).

Uno per uno sono brevemente descritti gli atteggiamenti degli architetti nei confronti del tema sviluppato nel progetto.

37 L'architetto e teorico svedese Hakon Ahlberg conferisce al Municipio tale appellativo nella sua acuta indagine sul maestro all'indomani della pubblicazione dell'unica opera monografica redatta dallo storico svedese Elias Cornell (*Op.cit.*, 1965). L'articolo a cui la nota fa riferimento si intitola *Ragnar Östberg på avstånd* (trad. it. *Ragnar Östberg a distanza*), in *Arkitektur*, 7 (1965).

Pochi anni prima dell'inaugurazione del Municipio Serge de Chessin -giornalista francese e corrispondente dalla penisola scandinava per l'*Echo de Paris*- scriveva: *un reale poema di mattoni e pietre di taglio, il lavoro di un'intera vita*. Si veda *La Venise du nord et ses poètes*, in *Echo de Paris*, 14 Décembre 1921

38 R. Östberg, *Op. cit.* (1928), p. 14

39 Il padiglione a cui si fa riferimento è quello per l'*Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes* che si tenne a Parigi nel 1925. L'esposizione francese di quell'anno decretò il diffondersi delle esperienze svedesi, in particolare grazie ai numerosi studi elaborati da critici inglesi già dai primi anni '20 del XX secolo. All'indomani dell'esposizione Philip Morton Shand - editore della rivista *Architectural Review*- conierà il termine *Swedish grace* per descrivere la produzione svedese di quegli anni, in cui era riconoscibile l'utilizzo della citazione e della giustapposizione degli elementi classici a quelli vernacolari.

Sebbene alla competizione per il padiglione svedese parteciparono sia il maestro che l'allievo E.G. Asplund, risultò vincitore il progetto di C. Bergsten (1879-1935) di cui

furono pubblicati disegni di progetto e fotografie nelle pagine della rivista svedese *Byggmästaren* (1925), *Svenska paviljongen vid Exposition Internationale des Arts décoratifs et Industriel modernes a Paris 1925*.

40 Per ampliare l'attenta analisi conseguita dai britannici H. Robertson e F.R. Yerbury si rimanda al testo *Modern European buildings* (London : Gollancz, 1928) ed quella raccolta di alcuni saggi ed editoriali apparsi sulle pagine di *The Architect and buildings news* intitolata *Travels in Modern Architecture (1925-1930)* (London : Architectural Association, 1989) .

41 R. Östberg, *Op. cit.* (1927), p. 14

42 Il maestro anseatico mette comunque in atto quella vocazione morale della creazione artistica come atto eroico e via di salvezza da una modernità considerata invadente.

I modelli gotici ripresi e reinterpretati mostrano soluzioni che denunciano in modo evidente l'influsso della *Scuola di Chicago*.

A tale proposito si rimanda all'attento studio biografico, critico e storiografico sulla figura dell'architetto di Amburgo: Piergiacomo Bucciarelli, *Fritz Höger. Maestro anseatico (1877-1949)* (Venezia: Arsenale editrice, 1991).

43 H. Robertson and F. R. Yerbury, *The Hamburg "Chilehaus". Fritz Höger, architect*, in *The architect & Buildings news* (8 novembre, 1929), pp. 569-574. I due critici britannici dedicarono numerosi articoli all'espressionismo anseatico durante quel biennio. Robertson pone l'attenzione su quella punta acuminata, su quel potente e ritmico angolo che inclina lungo la strada che è cifra dell'edificio dell'architetto anseatico.

44 R. Östberg, *Op. cit.* (1927), p. 16

45 A tal proposito Porphyrios (*Op.cit.*, in *Lotus*, 16/1977, p. 35) sottolinea come l'interesse degli architetti svedesi trovasse espressione in un vero e proprio *revival della tradizione e memoria* .

1.5 **KONSTAKADEMINS BYGGNADSSKOLA.** **IL LASCITO DELLE LEZIONI (1921-1931)**

*Ogni educazione deve essere diretta,
prima di tutto verso il lato pratico della vita.
...Se l'insegnamento ha un qualche significato,
è quello di formare il carattere e sviluppare l'intuito.*

Ludwig Mies van der Rohe, 1938 ¹

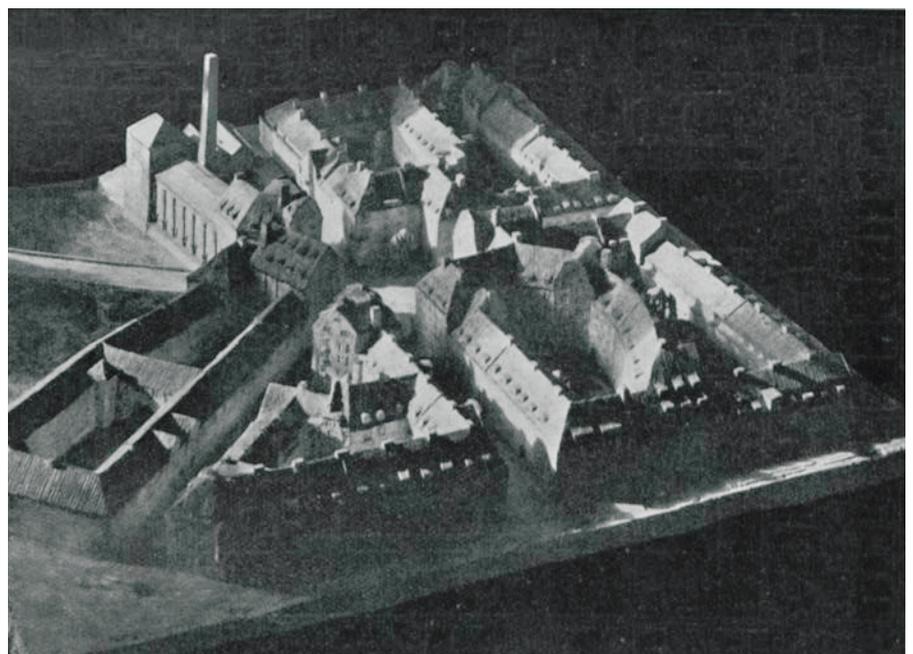
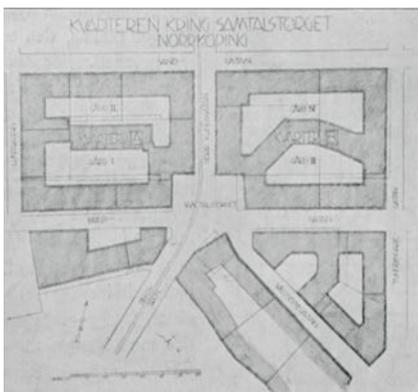
Erano oramai lontani gli anni in cui Östberg era salito per la prima volta in cattedra, anche se come professore invitato, in una sorta di scuola di architettura indipendente quale fu la *Klara skola*. Mai aveva insegnato in un istituto di architettura, fino a quando fu chiamato dalla *Konstakademins byggnadsskola*² a subentrare al collega I. Tengbom in qualità di professore di Architettura nel 1922.

L'esperienza della *Klara skola* aveva avuto vita breve -appena un anno, 1910-1911- ed era nata dall'iniziativa di un gruppo di studenti che rifiutavano il metodo ed i contenuti impartiti nei corsi di studio della *Scuola Accademica di belle arti*. L'accademia era un luogo dove si

Planivolumetrico di studio elaborato dai due gruppi di studenti

Plastico di studio dei due progetti "A" e "B"

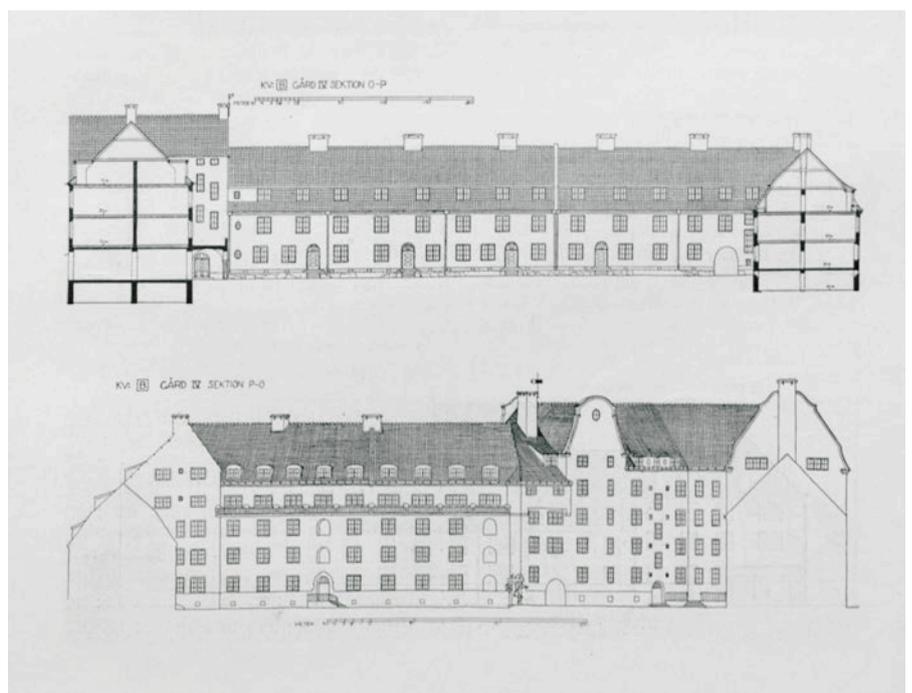
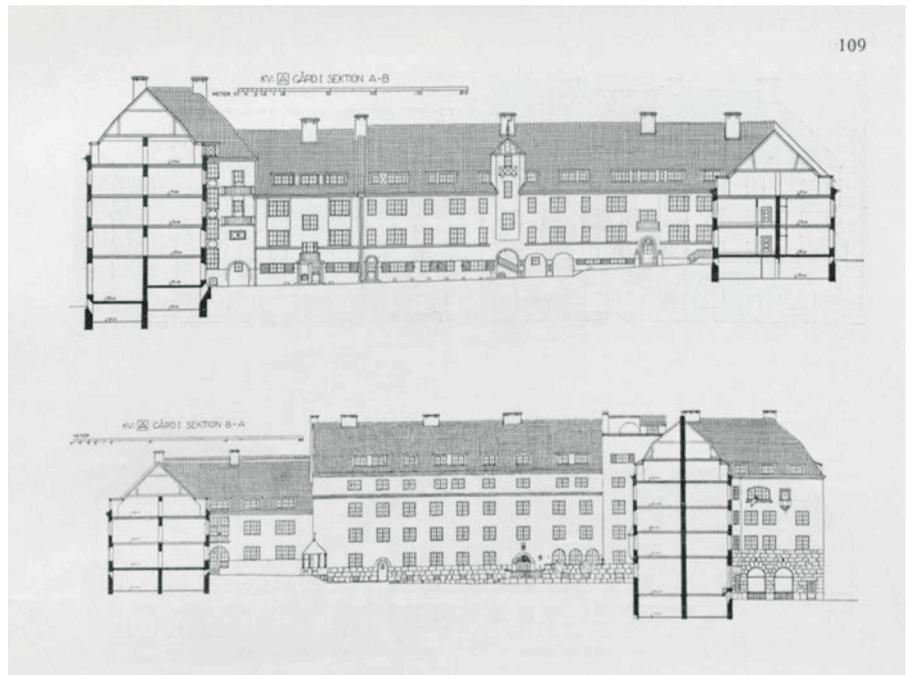
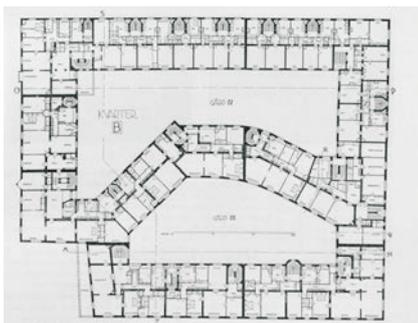
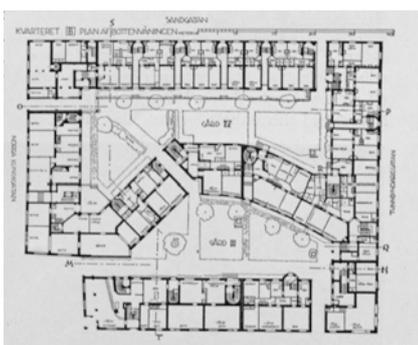
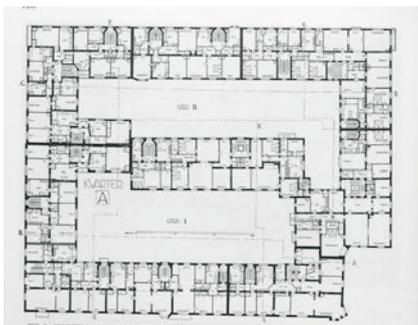
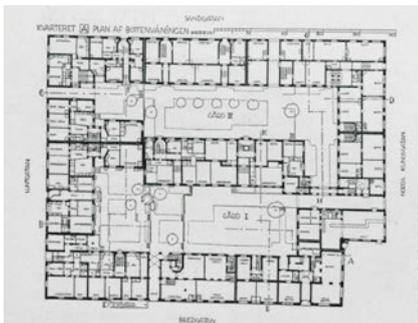
in *Arkitektur* 42 (1912)



coltivava un'architettura vista come mero esercizio grafico-pittorico, apparentemente fine a sé stesso. Tra le fila di questi giovani si ricordano i nomi di E. G. Asplund, S. Lewerentz, E. M. Wernstedt, O. Almqvist, E. Karlstrand e J. Östlin. Nelle aule di una ex-scuola religiosa situata nel centro della città di Stoccolma, in prossimità della cattedrale *Klara kyrka*, si tennero le lezioni e le revisioni in un'atmosfera che richiamava quella dell'atelier, dove maestri ed apprendisti si confrontavano e lavoravano su un progetto comune. Al fianco di Östberg furono anche chiamati altri coevi esponenti di quel rinnovamento architettonico come C. Westman

Disegni architettonici caratteristici relativi ai due progetti "A" e "B"

in *Arkitektur* 42 (1912)



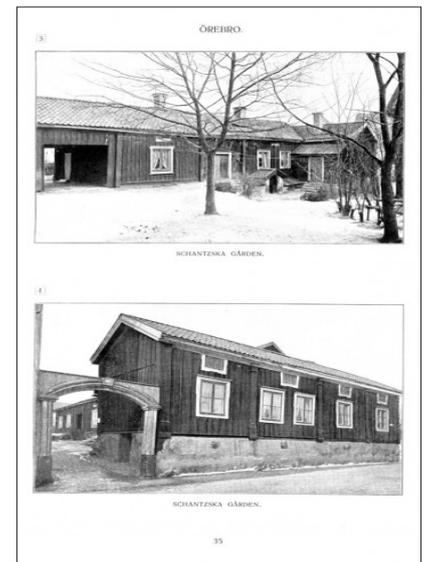
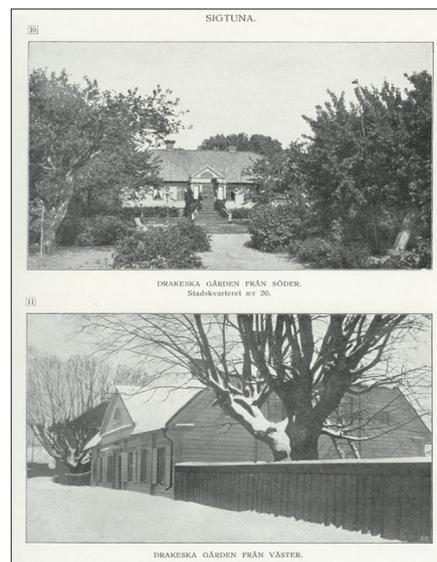
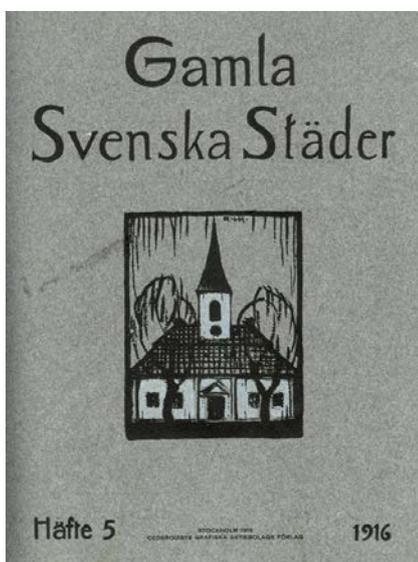
ed i più giovani I. Tengbom e C. Bergsten.

Non ci sono giunti molti documenti di quella innovativa esperienza didattico-progettuale, unico esempio rimane quello presentato nelle pagine di *Arkitektur* del 1912. Il tema presentato aveva come obiettivo la riorganizzazione di un quartiere residenziale nella città di Norrköping e mostrava la sua attinenza con le reali richieste del periodo: dare una risposta efficace e di carattere alla progettazione di abitazioni per le nuove espansioni urbane. Fu elaborato un impianto planimetrico comune e furono delineate alcune linee guida per il linguaggio dei fronti urbani principali, appartenenti a questa porzione di città contraddistinta da edifici a blocco. Ogni studente poi elaborò la propria soluzione progettuale per le singole unità abitative. Non abbiamo alcun dettaglio sulla natura delle lezioni tenute dai quattro architetti invitati, ma osservando il metodo progettuale applicato al blocco residenziale di Norrköping, è riscontrabile l'affezione alle spazialità urbane medioevali derivanti dagli studi di Camillo Sitte ed ai fronti che parlavano in un linguaggio vernacolare, mattoni intonacati e zoccolature in granito.³

Alla luce dell'interesse che Westman maturò in quegli anni per una raccolta di opuscoli dal titolo *Gamla svenska städer: gator och gränder, hus och gårdar* (trad. it. *Antiche città svedesi. Strade, vicoli, case e fattorie*) e pubblicati tra il 1908 e 1930, con molta probabilità Östberg introdusse tale testo come riferimento per le attività della *Klara skola*, volte al recupero della tradizione formale e costruttiva locale, come d'altronde testimoniato dall'unico progetto elaborato dagli allievi e giunto fino a noi.⁴

Va altresì ricordato, che nei primi anni del XX secolo Östberg partecipò in qualità di insegnante ai corsi serali, tenuti assieme al caro collega

Copertina degli opuscoli presi a modello alla *Klara skola* ed alcuni esempi di abitazioni della tradizione svedese situati a Sigtuna, nelle periferie di Stoccolma, e nella città di Örebro nella Svezia centrale



Westman, presso la lega delle corporazioni artigianali.⁵

Quanto finora delineato mostra come l'architetto non abbia mai cercato di propria spontanea volontà un avvicinamento al mondo dell'architettura insegnata, altre questioni erano a lui decisamente più care, come rifondare l'architettura svedese grazie alla costruzione di luoghi identitari ed urbani e parallelamente educare il popolo all'artigianalità secondo quei valori oramai dimenticati.

Ciò nonostante, fin dagli anni della sua formazione, aveva più volte espresso le proprie critiche al metodo di insegnamento impartito alla *Konstakademins byggnadsskola*. Centro del suo disappunto fu il professore del corso di Architettura Claes Grundström (1844-1925) e le sue lezioni improntate su quei rigidi principi in seno all'accademismo francese. A suo avviso, l'approccio alla didattica del docente risultava se non altro una mera questione di proporzioni e buon disegno seguendo gli stili storici. In aggiunta, Östberg ebbe parole dure per la rigida impostazione dell'itinerario dei viaggi di formazione, promossi e finanziati dalla *Scuola Accademica di belle arti*.⁶

Trattiamo ora dell'insegnamento decennale presso la *Konstakademins byggnadsskola*, che coincise con gli anni in cui il Municipio stava vedendo la propria ultimazione. Seppur l'architetto fosse carente di un'adeguata e pluriennale esperienza didattica, caratteristica che invece possedeva di gran lunga il rivale C. Bergsten, il consiglio della *Scuola Accademica di belle arti* lo preferì a quest'ultimo. Ricaduta di tale scelta fu l'intensificarsi di quella rivalità nutrita da Bergsten nei confronti di Östberg, che era iniziata fin dai tempi della prima fase concorsuale per lo *Stockholm Stadsbuset*. Le ragioni di questa scelta furono forse dettate dal comune pensiero che riteneva Östberg una figura eminente nel panorama svedese, soprattutto considerando il lungo cantiere di una vita che fu il Municipio di Stoccolma e lo sforzo promulgativo di ideali nazional-romantici attraverso significativi ed efficaci saggi.

Nell'arco dei dieci anni di insegnamento egli propose ogni anno sempre nuove aree di progetto situate nella città di Stoccolma.

Le diapositive delle sue lezioni, che nel *volume II* dedicato agli apparati sono dettagliatamente commentate, mostrano riferimenti più che eterogenei tra loro: Il materiale presentato nelle singole diapositive risulta spiccatamente eterogeneo: schizzi di viaggio dell'architetto, disegni provenienti da manuali francesi o da testi critici tedeschi, incisioni, fotografie, stralci di giornali, ..ecc.⁷ Non sono però giunte a noi le trascrizioni delle lezioni, menabò, testi di riferimento su cui far studiare gli allievi, né tantomeno

Vignetta umoristica raffigurante la disputa tra Bergsten ed Östberg per la cattedra presso la *Konstakademins byggnadsskola*. Bergsten all'ingresso della scuola ammonisce l'architetto del Municipio affermando: "Non entrare nella scuola, altrimenti diventerai ancora più potente di quello che già sei!"
in *Svenska Dagbladet*, 6 Novembre 1921



appunti che sarebbero serviti durante l'esposizione. Potrebbe trattarsi del fatto che tale materiale sia andato perso nel corso del tempo. Tuttavia, possiamo comunque notare come il metodo di insegnamento di Östberg fosse spiccatamente pratico; difatti spesso le sue lezioni erano focalizzate su quell'esperienza diretta nel cantiere del Municipio o sulla sua triennale pratica odepórica.

Passando in rassegna l'intera raccolta di dispersive si nota come alcune siano ripetute, in quanto ritenute valide per la loro capacità di abbracciare trasversalmente più temi. Nel complesso, le diapositive scelte a rappresentare una determinata questione, sono più che appropriate e già di per sé portavoce di quella trasmissibilità del proprio mondo culturale, delle proprie passioni e della propria esperienza progettuale.

Ogni lezione risulta come un racconto che si esprime con quelle immagini significative, al fine di ampliare il bagaglio culturale e fornire una nuova sensibilità allo studente.

Non si pone mai come un sommo teorico della corrente nazional-romantica, anche se i suoi enfatici scritti ed interventi posero le fondamenta su cui crebbe il movimento. Ad esperienza didattica conclusa, confesserà al collega Georg Eliassen (1880-1964) che non avrebbe mai accettato l'incarico di docente, se non avesse concluso il Municipio, e non considerava l'insegnamento come una tappa essenziale nel percorso formativo di un architetto. Tali affermazioni fondano le proprie radici nel fatto che egli riteneva di non possedere le doti di docente.⁸

Ciò nonostante preparare delle lezioni riguardo a specifici temi non fu altro che un modo per l'architetto di investigare nel proprio inventariato della memoria e così renderne partecipi anche gli allievi. Il lascito è sicuramente rilevante per chi si avvicina a ricercarne la sua poetica e si affianca per importanza a quanto racchiuso nei suoi saggi critici.

Uno dei numerosi contenitori di diapositive relative alle lezioni di Östberg

© *Arkitektur -och designcentrum*



Indubbiamente, il mondo di riferimento östbergiano non si richiude solo a quelle diverse suggestioni trasmesseci dalla fonti dirette, ma come i diversi paragrafi del *Proemio* hanno fino ad ora cercato di disvelare, abbracciarono ulteriori testi ed esperienze.

La sua esperienza didattica decennale si colloca in un particolare momento per la Svezia: tra quella parentesi denominata *interludio classico*⁹ e la generale adesione ai dettami del movimento moderno, identificato con il termine svedese *funkis*. Intanto alcuni tra i suoi allievi della *Klara Skola* come E. G. Asplund e S. Lewerentz stavano in quegli stessi anni realizzando alcune delle loro opere più significative (*Stockholms stadsbibliotek*, 1924-1928, *Skogskyrkogården*, 1915-1940, ecc...).

Un anno dopo l'ultimazione del Municipio, più precisamente nell'estate del 1924, Östberg fu chiamato a partecipare all'*International Congress on Architectural Education* tenutosi a Londra. Qualche mese prima, le esperienze svedesi più significative del movimento nazional-romantico erano state esposte ad una mostra organizzata sempre a Londra dall'*AA. Architectural Association* dal fotografo F. R. Yerbury e dallo storico H. Robertson, presso la sede del *RIBA*. Sempre quello stesso anno Londra ospitò il primo *International congress on architectural education* che raccolse docenti ed architetti provenienti dall'intero panorama europeo, tra cui anche i rappresentanti svedesi vi presero parte.¹⁰ In contemporanea al convegno una selezione di progetti elaborati dai suoi studenti -a due soli anni dall'ottenimento della cattedra- fu esposta alla Burlington House sede della *Royal Academy of Arts*, per i quali l'architetto ricevette elogi in merito alle sue buone doti di maestro.¹¹

Il mondo inglese contribuì notevolmente a rendere note le esperienze svedesi alle scene europee, come è già stato più volte sottolineato nell'*Introduzione* e nel paragrafo biografico (1.2 *Genesi della poetica architettonica di un "maestro" del Norden*) della ricerca. La sua fama arrivò anche Oltreoceano, dove ricevette elogi dalle pagine critiche e fu altresì corteggiato da diverse università americane al fine di tenere cicli di lezioni, come nel caso dell'amico finlandese Eliel Saarinen (1873-1950) che lo invitò nel 1928 come *visiting professor* presso l'Università del Michigan.¹²

L'ultimo anno di insegnamento presso la *Scuola Accademica di belle arti* coincise per lo stesso Östberg con la vittoria del concorso per la realizzazione del *Sjöhistoriska museet* (trad. it. *Museo marittimo*, 1931-34) e con l'inizio dell'incarico al corso di architettura presso la *Kungliga tekniska högskolan* di E. G. Asplund.¹³

Ad esperienza conclusa, Östberg avrà già sessantacinque anni e la sua

attività di architetto volgerà oramai al termine; non si ricordano dopo il museo altri progetti degni di nota, se non qualche intervento di restauro o progettazione di interni.

Mai fu appellato in vita con il termine di “maestro”, ma buona parte dei suoi allievi e della critica svedese hanno insistito nel riconoscerli quelle indiscutibili doti di guida, figura di spartiacque evolutivo tra la Stoccolma dall'apparenza “camaleontica” e quel “mondo da sognare”.

Note

1 L. Mies van der Rohe, *Discorso inaugurale all'Amour Institute of Technology (1938)*, in Vittorio Pizzigoni (a cura di), *Gli scritti e le parole* (Torino: Einaudi, 2010) (tit. orig. *Ausgewählte Schriften*), p. 92 e p. 93

I due passaggi riportati in epigrafe esprimono appieno quello che fu l'atteggiamento alla didattica di Östberg.

2 La *Konstakademins byggnadsskola* fu fondata nel 1758. Solo più di un secolo dopo (1877) il programma formativo fu diviso in due scuole atte entrambe alla preparazione degli architetti, seppur con un approccio alla didattica e piani di studio leggermente differenti: da un lato la *Kungliga akademien för de fria konsterna* (2 anni di studio) e dall'altro la *Kungliga tekniska högskolan* (4 anni di studio). Per approfondire i rispettivi corsi di studio si rimanda all'intervento dei rappresentanti svedesi -*Sweden at the International congress on architectural education*- contenuto negli atti dell'*International Congress on Architectural Education* tenutasi a Londra nel 1924 (pp. 18-27 e pp. 5-17).

3 Il resoconto di questa esperienza progettuale fu accompagnato da un commento di Bergsten, che in quegli anni rivestiva la carica di direttore della rivista assieme a Tengbom. Per controllare il progetto situato in un'area con lievi dislivelli gli studenti produssero anche due plastici, che sono allegati all'articolo. Fu anche effettuato un sopralluogo nell'area di progetto, al fine di riportare lo stato di fatto dei luoghi, grazie anche ad una campagna fotografica, e parimenti capire il carattere delle preesistenze. Alcuni degli studenti provenivano dalla *Chalmers tekniska högskola* di Göteborg, mentre altri dalla *Tekniska högskolan* di Stoccolma.

Si veda Carl Bergsten, *Ett bidrag till belysning af bostadsfrågan i Stad*, in *Arkitektur*, 9 (1912), pp. 105-111

4 Cfr. Gabriele Milelli, *Erik Gunnar Asplund*, in *Controspazio*, 4 (1983), p. 4

La serie di opuscoli era frutto di un meticoloso lavoro di ricerca effettuato dalla *Svenska teknologföreningen* (trad. it. *Società svedese tecnologia edilizia*). Il numero più cospicuo uscì nei primi tre anni, altro non era che un'attenta indagine tipologica, costruttiva e materica che investiva l'intera penisola scandinava.

5 Nel paragrafo precedente, *1.4 Tradizione costruttiva e simbiosi tra le discipline artistiche*, sono approfondite le vicende della lega corporativa per il recupero dei lavori artigianali.

6 A questo proposito si rimanda al paragrafo dove sono dettagliatamente esplicate le ragioni e le mete del viaggio di Östberg verso Sud: *1.3 Memorie odepatiche: ombre dal Sud* contenuto in *Proemio. Genius loci e memorie urbane* (Vol. I).

7 Le diapositive sono conservate presso l'*Arkitektur-ochdesigncentrum* in dodici diverse scatole. Alcuni anni accademici presentano un numero maggiore di lezioni rispetto ad altri, il che porta a supporre che tale materiale possa rappresentare solo una parte di una più vasta raccolta di lezioni tenute dall'architetto.

8 Cfr. Ann Katrin Pihl Atmer, *The reputation spreads worldwide*, in *Op. cit.* (2011), p. 547 Eliassen accompagnò Östberg come assistente in alcuni progetti: prese parte all'intera vicenda del cantiere del Municipio e la scuola della *Östra Real* (trad.it. *Ginnasio di Östermalm*, 1906-1910).

9 La prima definizione è di paternità norvegese; infatti gli architetti norvegesi classificarono sotto tale termine le opere intorno agli anni '20 del XX secolo (1915-1930).

Cfr. Henrik O. Andersson, *Il classicismo moderno nel Norden*, in Aa.Vv., *Classicismo nordico. Architettura nei paesi scandinavi 1910-1930* (Milano: Electa, 1988), p. 7

10 Negli atti del convegno non è riportato alcun intervento dell'architetto, ma solamente una descrizione scientifica del programma di studi condotti presso la *Konstakademins byggnadsskola*, con particolare riferimento all'anno accademico 1923/1924. L'istituzione forniva agli studenti tre gruppi disciplinari: Scienza degli edifici (R. Östberg), Storia dell'architettura svedese (M. Olsson) e Storia dell'arte (J. Roosval).

Come riportato alla nota 2 il corso di studi presso la *Kungliga tekniska högskolan* aveva una durata doppia rispetto alla *Scuola Accademica di belle arti*, pertanto l'offerta formativa era indubbiamente più ampia ed abbracciava sia la sfera storico-artistica, che quella tecnico-pratica; tra i docenti dell'anno accademico 1923/24 si annovera Lars Israel Wahlman (1870-1952), Hakon Ahlberg (1891-1984), l'ingegnere Kreüger che seguì la costruzione del Municipio a fianco di Östberg.

A conclusione di entrambe le descrizioni dei programmi formativi, una sezione è dedicata ad una selezione di disegni progettuali e fotografie di plastici, elaborati da alcuni studenti appartenenti all'una ed all'altra istituzione.

Si veda *Sweden at the International congress on architectural education*, in *International Congress on Architectural Education* (London, July 28th-August 2nd 1924), pp. 18-27

11 In occasione della cerimonia di conferimento della *Gold Medal* a Östberg (Londra, 1926) Robertson delineò da una parte il proficuo rapporto di scambio tra il mondo inglese e quello svedese e dall'altra le ragioni di tale onorificenza. Cfr. Howard Robertson, *Ragnar Östberg*, in *RIBA Journal*, 6 (November 1926) *RIBA Journal*, 6 (November 1926), p. 23

Per approfondire il ruolo essenziale svolto dalla critica inglese nella diffusione dei risultati del pensiero nazional-romantico svedese nel resto d'Europa, si rimanda al terzo paragrafo contenuto nell'*Introduzione* (Vol. I), *Stato dell'arte della critica su Ragnar Östberg*.

12 Presso l'*Arkitektur – och designcentrum* sono conservate alcune lettere dello scambio epistolare tra i due architetti riguardo l'invito ad insegnare in territorio americano e quindi all'opportunità di un trasferimento.

13 È qui anche ricordato l'inizio dell'esperienza didattica di Asplund, in quanto per coloro che si avvicinano allo studio di questo periodo architettonico svedese, risulta importante il discorso di investitura dell'incarico. La trascrizione in lingua originale fu pubblicata quello stesso anno sulle pagine di *Byggmästaren* sotto il titolo *Vår arkitektoniska rumsuppfattning* (trad. it. *Il nostro concetto di spazio architettonico*, pp. 203-209). La medesima è stata poi tradotta in italiano e riportata in *Controspazio* 4 (1983), pp. 34-36

1.6 **RENOVATIO URBIS STOCKHOLM.** **RICERCA DI CARATTERE**

*Così ho messo gli occhi su questa città: questo è il come, e nel mio caso il Perché...
È come se lo spazio, consapevole — qui più che in qualsiasi altro luogo —
della propria inferiorità rispetto al tempo,
gli rispondesse con l'unica proprietà che il tempo non possiede:
con la bellezza.*

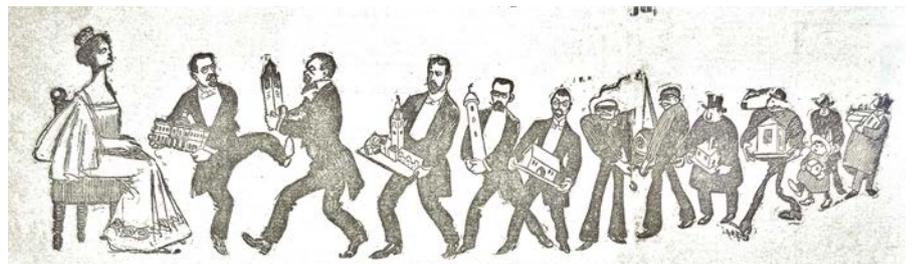
Iosif Brodskij, *Fondamenta degli Incurabili*, 1991¹

La figura di Östberg richiama l'attenzione non solo perché si battè per la rifondazione dell'architettura svedese al fine che di allontanarla da quella *natura camaleontica e cosmopolita*², cifra di numerose esperienze *fin de siècle* che contraddistinguevano la città, ma soprattutto perché riuscì ad esprimere una personale poetica dallo spiccato carattere identitario svedese. Sforzo quasi epico quello che il maestro si prefisse, e la sua non fu l'unica voce a manifestare lo stato di *artistico caos* in cui riversavano le esperienze architettoniche europee di quegli anni, come dimostrato dalle parole introduttive pronunciate da Muthesius nel suo *Stilarchitektur und Baukunst* (1902).³

Stoccolma assumerà il ruolo di banco di prova per le teorie e le suggestioni del movimento nazional-romantico; un vero e proprio processo di rinnovamento artistico ed urbanistico investirà la città, una *renovatio urbis* della regina del lago Mälaren, una nuova capitale erede di quei periodi mitici vedrà la luce.⁴

Il termine di origine cinquecentesca⁵ è preso a prestito per definire appunto quella rinascita che investì la capitale nordica, così come fu

Vignetta umoristica che ritrae il periodo di fermento ed incertezza per la costruzione della nuova capitale. Numerosi architetti e non solo accorrono al cospetto della regina del lago Mälaren per offrirle i loro progetti in *Dagens Nyheter*, 15 Dicembre 1907



Nella pagina a fianco:

Ragnar Östberg, Disegni di studio a corredo del capitolo *Holmen* in *En arkitekt anteckningar. Bilder och verk av författaren*, 1928

Rappresentazioni iconografica e cartografica della città di Stoccolma, 1630 e 1640

© *Stockholms Stadsarkiv*

per la Serenissima del doge Gritti o per la Roma papalina di Giulio II e Sisto V. Il processo di cambiamento e le mutazioni lessicali che interesseranno Stoccolma, non saranno dopotutto molto distanti da quello che si verificherà in altre città europee negli stessi decenni del XX secolo. Secchi si esprime così a proposito di una politica architettonica di *renovatio urbis*: *si affida a pochi interventi puntuali e limitati che si propongono di modificare, dandole un nuovo senso e ruolo, una parte di città o anche un luogo, con ciò cercando di modificare il modo di funzionare dell'intera compagine urbana. Non più disegni complessivi della città, ma una serie di interventi strategicamente disposti al suo interno: limitati non solo nello spazio, ma anche tematicamente: una chiesa, un museo, un aeroporto; limitati perché muovono un numero ristretto e identificabile ex ante di operatori e perché mobilitano risorse limitate.*⁶

Il processo di rinnovamento messo in campo dalla generazione nazional-romantica -e portato successivamente avanti da alcuni allievi- sarà di natura puntuale. Spiegarne gli intenti e le ragioni sarà dunque obiettivo di questo paragrafo.

Unico scarto con le altre città europee si può individuare nell'allargamento dei temi della scala urbana all'ambito naturale: elemento inscindibile e preponderante nella città di Stoccolma.

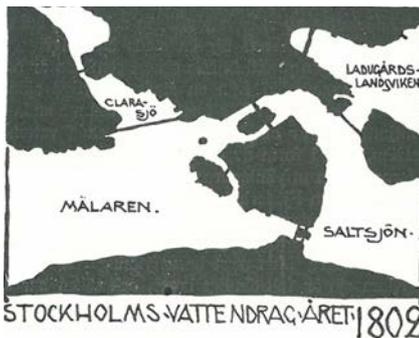
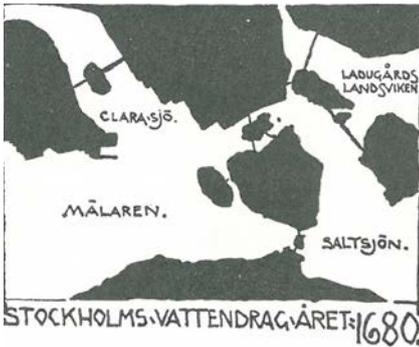
A pochi anni dal viaggio di formazione, Östberg consacrerà i propri pensieri in una lezione tenutasi nel 1901⁷, che riletta dopo aver passato

Mappa individuante le aree interessate dagli interventi puntuali di ricucitura tra le maglie ortogonali del piano

Lindbagenplanen del 1870

Dda





in rassegna l'intera sua produzione suona come un testamento per le generazioni future ed un monito su quali percorsi non intraprendere. L'attenzione si focalizza in prima istanza sullo stato dell'arte e sulla contemporanea *imago urbis* della sua città natale. *Vedremo presto anche la leggerezza di umore e il temperamento sempre variabile che distingue l'arte svedese da quella di altri paesi, anche nell'opera degli architetti.*⁸ La città è paragonata ad una giovane, che ha preso a piene mani dalle esperienze architettoniche del passato ed elaborate negli altri paesi europei, senza però superarne l'approccio mimetico. Risulta essenziale la comprensione di quale direzione dovranno prendere gli architetti per la costruzione di nuovi edifici per la capitale. A tale proposito Östberg enuclea il carattere di tre importanti realtà urbane europee: Berlino dalla *nervosa pompa con cui rinnova gli stili di altri paesi, di cui cambia, per così dire, solamente il carattere superficiale, con un'aggiunta di nuova forza muscolare tedesca*, Parigi *mantiene le sue tradizioni vecchie di decenni, in cui la forma, sancita da una rigida formazione accademica romana, va' più o meno nella stessa direzione, vale a dire verso una composizione complessiva classicheggiante con dettagli liberamente antichizzanti* ed infine Londra che mostra quel *legame diretto con la propria tradizione, l'ordinato sviluppo da ciò che è precedentemente dato, che distingue l'architettura da ogni altra espressione culturale inglese.*⁹

Il contributo si sofferma poi a descrivere quei progetti elaborati dalla



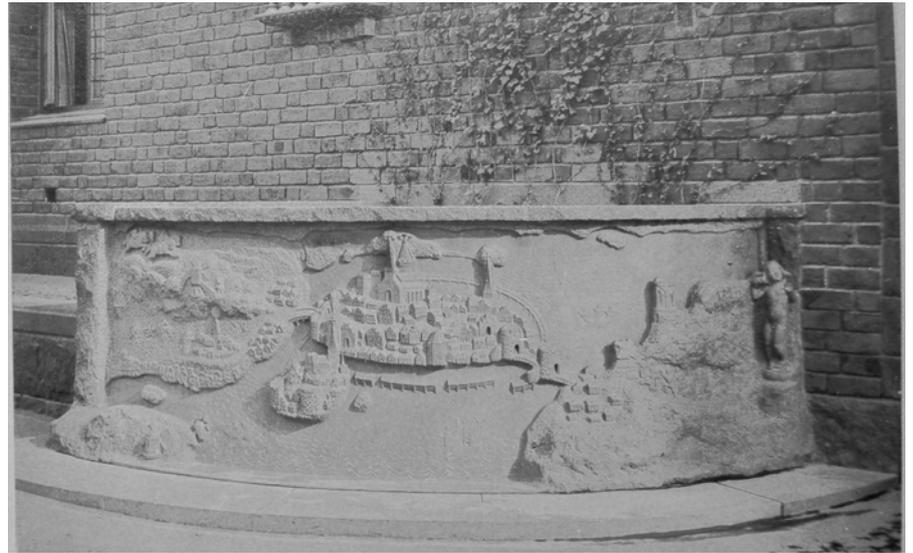
Jacob Elbfas, *Vädersolsravan*, 1630
(copia dell'originale *Urban Mälaren*,
1535 andato perduto)

Gustav Sandberg, bassorilievo su
granito rappresentante Stoccolma nel
1535, posto all'ingresso del Municipio
© *Arkitektur -och designcentrum*

Wolfgang Hartmann, Stoccolma 1650
incisione su rame

metà dagli anni '80 del XIX secolo, grazie alla determinazione di una parte della nuova generazione che, *colpo su colpo, fece cadere gli idoli di stucco e intonaco per poi costruire, con la forza dell'arte, un nuovo idolo di veri blocchi di pietra.*¹⁰

Prima della fine del secolo, infatti, non si era tenuto in alcuna considerazione il ruolo del materiale costruttivo nella creazione delle forme. La forma era tutto, il materiale nulla e anche la forma era in qualche modo definita a priori, tanto che numerosi progetti erano risolti in facciate dalla mera riproposizione di quegli stucchi presenti nei palazzi italiani o francesi.¹¹



Al fine di coinvolgere i suoi contemporanei nella riflessione su quali strade percorrere ed accrescere così il loro senso di consapevolezza nel partecipare alla costruzione dell'immagine della nuova città, Östberg non potrà che dedicare a Stoccolma diversi saggi critici che indagano sia l'evoluzione architettonica che quella morfologica del *locus*. Non si trattava di dare solo vita ad un'immagine che fosse espressione più appropriata del carattere del luogo, bensì interrogarsi sui contenuti e su come esprimere i programmi funzionali di quegli edifici che avrebbero infrastrutturato la città. Parallelamente al rinnovamento di stampo urbano, quella "casa" che è sempre stata per i nordici una parola chiave, non perde affatto di interesse nelle menti degli architetti. Ciò che cambia sono i programmi architettonici ed il valore formale da attribuire a questi spazi domestici: da un lato le residenze urbane per la nascente borghesia, dall'altro i programmi residenziali sociali promossi dalle cooperative. C. N. Schulz rimarca come nella tradizione nordica la vita non avvenga in piazza, ma a casa, e ciò implica, che intimità e calore siano più importanti della *grandeur* rappresentativa.¹² La realtà rappresentata in questo passaggio si riferisce alla storia dell'architettura nordica ed al suo concepire lo spazio; ma nel periodo in cui Östberg si trovò ad operare fu essenziale interrogarsi sulle strade che avrebbe dovuto intraprendere il linguaggio architettonico di una città in via di trasformazione, volta verso la modernità.

Dalle pagine della rivista americana *Architectural Review* (1909) e dall'introduzione delle diverse edizioni delle guide del Municipio il maestro ripercorrerà la storia dell'architettura svedese partendo dalle origini medioevali e ne tratterà per sommi capi i principali cambiamenti. Particolare enfasi è conferita al capitolo rinascimentale sotto la guida di Gustavo I Eriksson Vasa (1523-1560) ed al successivo fiorentino XVIII secolo con il sovrano illuminato Gustavo III (1772-1792)¹³. Il risalto dato ai massivi castelli del periodo Vasa si inserisce in quell'aurea simbolica e mitica tanto cara alla letteratura coeva ricercatrice delle origini e dell'identità del paese. Nel successivo secolo -il Settecento- Stoccolma *rifiorì come un giovane fanciullo del Sud*.¹⁴

La topografia antica è altro tema caro all'architetto, il quale si domanda quanto sia rimasto ancora leggibile di quella conformazione pluri-insulare, che era stata una costante nelle rappresentazioni iconografiche della città. In merito a taluni interventi di disegno urbano, tra i quali la progressiva regolarizzazione del profilo della banchine, nonché il restringimento degli specchi d'acqua a canali pressoché navigabili, si pronuncia inizialmente con un velato tono critico tanto da definirne

Gustav Larsson, *Nicodemus Tessin dy och Carl Hårleman*, 1894-1896

affresco

Nationalmuseum, Stoccolma

All'interno della "grande pianta" per il "cuore" della capitale, è inserito il progetto di Nicodemus Tessin il Giovane per il Palazzo reale in *Arkitektur* (1910)



alcuni come un vero e proprio *furto del carattere naturale*, ma considera in ogni caso tale programma come principio fondante per la costruzione della nuova Stoccolma. Sarà pertanto fondamentale prestare attenzione a non cancellarne l'originario carattere naturale, ed a progettare manufatti architettonici che intessano rapporti con esso e che lo rimarchino.¹⁵ Il carattere della città è stato sempre reso manifesto da quel rapporto tra la geografia dell'arcipelago granitico e gli *elementi primari*.

Per sua conformazione, Stoccolma si presenta, fin dalla sua leggendaria fondazione per mano di Birger Jarl a metà del XIII secolo, radicata in un paesaggio contraddistinto da *bolmen* (trad. it. *isole*).

Cuore di Stoccolma è sempre stata l'isola di *Gamla Stan* (trad. it. *Città vecchia*) attorno alla quale le altre isole svolgevano funzioni più propriamente militari e difensive. La città iniziò ad espandersi sia verso nord, dove assunse un assetto più strutturato, che verso sud dove la presenza di consistenti banchi di granito permise un'urbanizzazione meno incisiva. Elementi dalla spiccata propensione alla verticalità, quali i campanili o le torri di fortificazione del *Kungliga Slottet* (trad. it. *Palazzo reale*) si stagliavano dal profilo delle isole, come ben rappresentato nella più antica raffigurazione dipinta della città, *Vädersolsraveln* (trad. it. *Dipinto del parelio*, 1535).¹⁶

A metà Settecento, la struttura urbana si intensificò lungo le principali



Heinrich Neuhaus, *Panorama över Stockholm på 1870-talet*, 1870
litografia



A. Lindhagen, *Esplanadsystemet och Albert Lindhagen. Stadsplanering i Stockholm*, 1866
© Stockholms Stadsarkiv



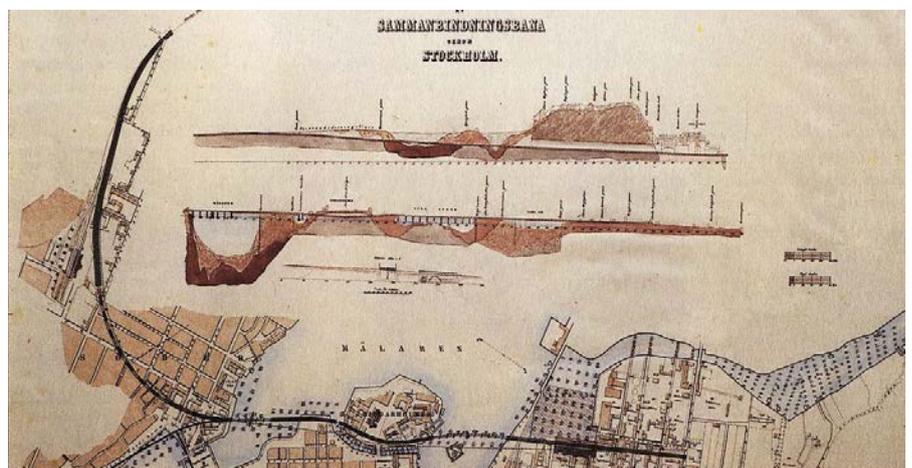
direzioni di espansione dei secoli precedenti, ed il ruolo centrale di *Gamla Stan* si rafforzò grazie alla costruzione del *Palazzo Reale* per mano di Nicodemus Tessin il Giovane (1654-1728). Il *Kungliga Slottet*, di stampo settecentesco, sorse dalle ceneri del precedente castello fortificato.

Nel corso della seconda metà dell'Ottocento la popolazione triplicò e di conseguenza si rese fortemente necessario un sistematico disegno di una forma urbana degna di una capitale. Fino al 1850 il cuore urbano e storico di Stoccolma era stato rappresentato dalle tre isole -*Gamla Stan*, *Riddarholmen* e *Skepsbolmen*- ad accezione di parziali espansioni nelle penisole a nord e sud. Östberg considerava le tre isole come uno *degli ultimi frammenti dell'arcipelago*¹⁷, di quel paesaggio idilliaco dalle spiccate tonalità spirituali, pervadente cifra della capitale svedese.

Furono redatti diversi programmi per disegnare la nuova struttura urbana, tra i quali si annovera il *Lindhagenplanen* (trad.it. *Piano Lindhagen*, 1866)¹⁸ contraddistinto da una griglia ortogonale con orientamento est-ovest. Sebbene il riferimento fosse dichiaratamente quello degli assi viari trionfali parigini, culminanti in ampie piazze ed edifici e del disegno delle banchine progettate dal barone Haussman,¹⁹ lo stesso Lindhagen si fermò ad un mero disegno ordinatore dei tracciati urbani, partendo dall'allargamento del centrale asse di *Sveavägen*. Il piano non fu completamente realizzato: furono soppresse diverse piazze stellari, non furono previsti luoghi specifici da destinare ad edifici pubblici, furono ridotte le dimensioni degli assi viari ed apportate talune modifiche che addomesticassero la griglia alla morfologia del territorio ed al suo innesto con le preesistenze. La situazione permise agli architetti una certa libertà di posizionamento degli edifici pubblici, previo lunghi dibattiti in proposito. Inevitabile conseguenza fu pertanto la loro *presenza diffusa, al di fuori del disegno organico e compiuto che li contraddistingue nei piani di sviluppo di altre capitali europee*.²⁰

Piano per la prima linea metropolitana della città con collegamento nord-sud, 1871

© *Stockholms Stadsarkiv*



Negli stessi anni iniziarono i lavori (1860-1871) per la prima linea ferroviaria che avrebbe permesso il collegamento tra le principali penisole della città: *Norrmalm* e *Södermalm*; la nuova città metropolitana avrebbe così infranto i limiti morfologici delle sue isole.

All'interno di questa stagione dai profondi cambiamenti urbani i nuovi progetti si andavano ad inserire silenziosamente nella maglia ordinatrice, o nei luoghi dove quest'ultima non era ancora stata compiutamente definita. Si assiste dunque ad una singolare e progressiva ibridazione tra la concezione dell'informale disegno urbano, come arte di una composizione spaziale che accettava le irregolarità, messa in campo dall'architetto austriaco Camillo Sitte (*Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Wien 1889) ed una interpretazione organica di quelle norme estetiche dell'*École des Beaux-Art*. Non si trattò quindi di una meccanica riproposizione della tradizione pittoresca o medioevale promulgata da Sitte, bensì di una sintesi propriamente nordica che non poteva altro che tenere fortemente in considerazione la natura del luogo ed instaurarvi così un rapporto organico.²¹ L'architetto austriaco fu preso a modello per la sua interpretazione della città come espressione dell'identità collettiva e per il suo approccio al disegno urbano, non come mero dato meccanico e tecnico, piuttosto come arte in grado di sprigionare un proprio carattere, per meglio dire un *carattere civico*.²²

Comprensione per il valore ontologico dell'architettura e profonda attenzione per quella simbiosi tra le discipline artistiche possono essere assurti a temi cardine per quel *processo di epurazione dalle profonde radici nazionalistiche*²³ che animava le menti degli architetti nazional-romantici. Si potrebbe intravedere nel loro obiettivo ultimo - conferire un nuovo volto alla capitale- indiscusse affinità con quel percorso aperto dall'antica tradizione del genere letterario delle *laudes civitatis*.²⁴ I fasti di un passato glorioso furono esaltati, parole e manufatti architettonici concorrevano infatti alla creazione di quella *favola nazional-romantica*.²⁵

Lo studio del paesaggio urbano svedese e la presa di coscienza dello stato attuale del panorama architettonico -entro il quale la sua generazione sarà chiamata a mettere ordine e dare vita ad un linguaggio appropriato al luogo- sarà la forza trainante delle loro produzioni. Dopotutto il fine di una città è quello di realizzare l'idea di sé stessa grazie allo sviluppo di nuove forme urbane, ma questo è reso possibile dallo studio delle forme già esistenti che rivelano efficaci modelli di permanenza, a loro volta modificati e superati accordandosi con i nuovi motivi di sviluppo. Passano i decenni, ma permangono le medesime questioni anche per le

Copertina del volume sullo studio della forma urbana della tradizione redatto da C. Sitte, 1889



generazioni successive, come quella a cui E. G. Asplund apparteneva. Dalle pagine di *Arkitektur* (1916) quest'ultimo esortava a rifarsi ai quei valori del paesaggio urbano svedese, che rischiavano di essere dimenticati se non addirittura perduti. Quei valori possono ancora essere apprezzati passeggiando per le strade della città o li vediamo impressi nelle rappresentazioni iconografiche che celebrano i periodi gloriosi della capitale nordica. *Circondata dall'acqua, da tante barche a vela e da una natura intatta, città costruita secondo uno spirito borghese e con un gioioso splendore... Non si deve pensare che la bellezza evinta dalle raffigurazioni della Stoccolma passata sia il risultato di una mera idealizzazione. No, è la conseguenza di fattori precisi. È il disegno, semplice nella forma e contenuto, delle case borghesi -tanto quelle del 1500-1600 quanto quelle del 1700-1800- che si collocano una accanto all'altra in file lunghe disposte lungo gli isolotti. È la magnifica variazione ritmica tra queste e gli edifici pubblici, le guglie delle chiese e la massa imponente del castello, che si ergevano con forza. [...] In conclusione, è lo spirito colto e raffinato che sorveglia la città.*²⁶

Franz Hogenberg, Due vedute di Stoccolma, 1588
 incisioni colorate su rame
 in George Braun, *Civitates Orbis Terrarum*, volume IV

Le rappresentazioni iconografiche erano state esaltazione dei fasti di un determinato periodo, ma erano altresì manifestazione dell'idea della città costruita sulle isole. Il genere dell'architettura dipinta *non è altro che un pretesto per dire altre cose, per guardare altrove, dentro agli spazi della disciplina e*



fuori da essi.²⁷

Lo stesso Asplund inserirà all'inizio del suo saggio - di cui sono stati poc'anzi riportati alcuni significativi passaggi- due incisioni tratte dalla raccolta dell'ingegnere svedese E. Dahlberg (*Suecia antiqua et hodierna*, 1698-1703), immagini di Stoccolma che non erano più mero oggetto di una contemplazione estetica, piuttosto un operativo viatico per comprendere la città nella sua *continuità interrotta*²⁸. E proprio questa efficace espressione è presa a prestito dalle osservazioni di S. Bettini in merito a Venezia, e qui trasposta fino alla fredda città nordica pluri-insulare.

A questo punto si richiede un'opportuna spiegazione di come un cospicuo numero di pagine sia stato speso nei secoli in merito all'accostamento della regina del lago Mälär alla città lagunare per eccellenza, Venezia.

Stoccolma e Venezia non possono essere comprese se non nella loro unità di natura e costruito, nel carattere e spirito del loro peculiare luogo d'origine; ritagliare dal loro contesto i brani che si vogliono indagare farebbe perdere la visione dell'idea generale che sta alla base della loro costruzione. *Quando una città affascina per un suo particolare carattere distintivo, in genere vuol dire che la maggior parte dei suoi edifici intrattengono un rapporto analogo con il cielo e la terra: ossia sembrano esprimere una forma di vita comune, delle*

Franz Hogenberg, veduta di Venezia, 1572
 incisione colorata su rame
 in George Braun, *Civitates Orbis Terrarum*, volume I



Erik Dahlberg, Frontespizio della raccolta di incisioni, *Suecia antiqua et hodierna* (1698-1703, tomo I) dove secondo la maniera classica sono rappresentati i fondatori della città o l'impersonificazione stessa della città, in altre parole la regina del lago Mälaren

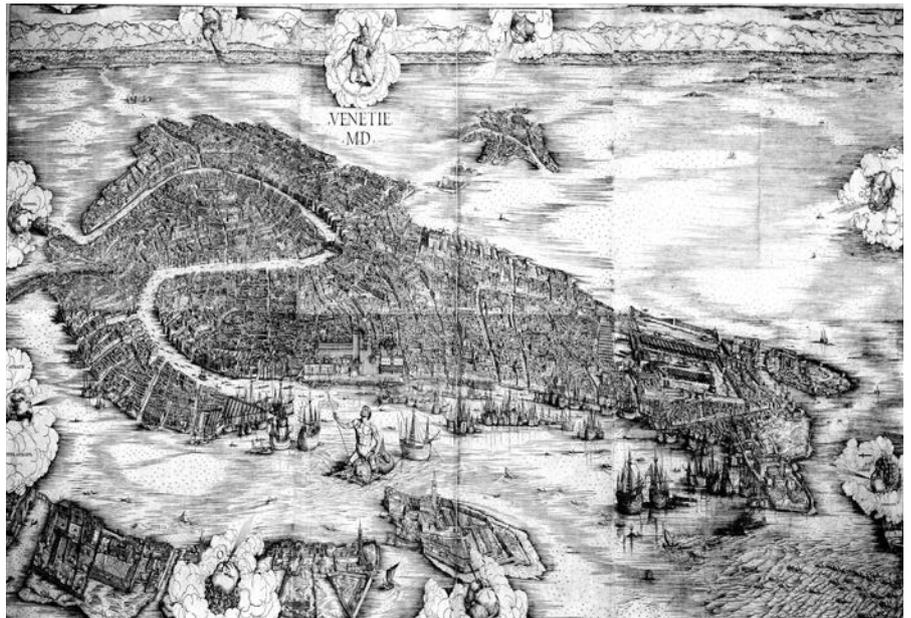
Jacopo de' Barbari, Mappa di Venezia, 1500

© Museo Correr, Venezia

Erik Dahlberg, incisione raffigurante *Stockholmia*, 1665-1669 in *Arkitektur* 46 (1916)

*affinità dell'essere al mondo; ne nasce così un genius loci che consente l'identificazione umana.*²⁹

La vera natura di questa *Venezia del Nord* si è dissolta man mano a causa delle rappresentazioni che ne sono state fornite, descrizioni che hanno fatto emergere solo le questioni analogiche più superficiali.³⁰ Qualche considerazione è opportuno spenderla riguardo le raffigurazioni pittoriche e cartografiche che ne sono state date riguardo alle due città; in quanto in entrambi i casi i più pregevoli esempi coincidono con la celebrazione della rifondazione della città e della sua nuova immagine costruita. La nascita del loro mito investì tutti i campi al fine di recuperare un'identità internazionale, che non si sarebbe ottenuta solo con il coinvolgimento di artisti e letterati. Se da un lato la *rapraesentatio* della Serenissima sotto il doge Gritti è testimoniata dalla completa e stupefacente vista a volo d'uccello data dal J. de' Barbari (1500), Stoccolma la mostra invece dopo qualche secolo grazie alle mirabili incisioni disegnate da E. Dahlberg, come espressione di quel rinnovamento urbano voluto dal sovrano



Gustavo III. Prima di allora l'immagine della capitale svedese era rimasta fortemente legata alla sua fisionomia naturale; si trattava comunque di una città dalle piccole dimensioni, incentrata sull'isola principale di *Gamla stan*, che la mano dell'uomo stava cercando di disegnarne le espansioni lungo le direttrici principali. In secondo luogo, non è da sottovalutare come le tecniche e la precisione di rilevamento cartografico fossero ancora rudimentali al Nord. La prima raffigurazione di Stoccolma dove si ha la compresenza del tessuto urbano e del profilo delle isole che compongono l'arcipelago, risale infatti ai primi decenni del XVII secolo. Fra tutte le città della penisola italiana Venezia è stata indubbiamente *un raro e prezioso gioiello per tutti i suoi ammiratori scandinavi*³¹, ma soprattutto *per lo svedese non è un esempio da sfruttare, ma un mondo da sognare*.³² In verità, tale immaginario non affascinò solo il mondo svedese, ma anche quello degli altri paesi nordici come testimoniato dalle parole di Aalto (1920): *i giovani architetti nordici, nella loro aspirazione ad una fredda, classica, lineare bellezza, non sempre sono stati in grado di assimilare la veneziana opulenza di Östberg, che noi invece ammiriamo*.³³

Quello *spirito veneziano* introdotto dal critico Ahlberg caratterizzerà numerosi progetti svedesi di quegli anni, quali lo stesso Municipio di Stoccolma, ed il progetto per la Camera del Consiglio di Östberg e quello per la Cancelleria reale di Stoccolma ad opera di Asplund (1922).³⁴ Analogamente, l'urbana *villa Geber* risentirà di queste memorie veneziane sia in alcuni stilemi decorativi che nell'impaginato planimetrico.

L'epiteto di *Venezia del Nord* fonda in primis le proprie origini nel comune intravedere delle analogie sul piano topografico e morfologico; ma Stoccolma come del resto Venezia sono sì città che nascono da una posizione singolare in cui l'uomo ha impresso il proprio intervento nel disegnarne i profili, ma ciò che le contraddistingue da altre città in analoghe situazioni è proprio la loro particolare struttura formale. Venezia, poi non è mai stata una città classica alla stregua di Firenze, è



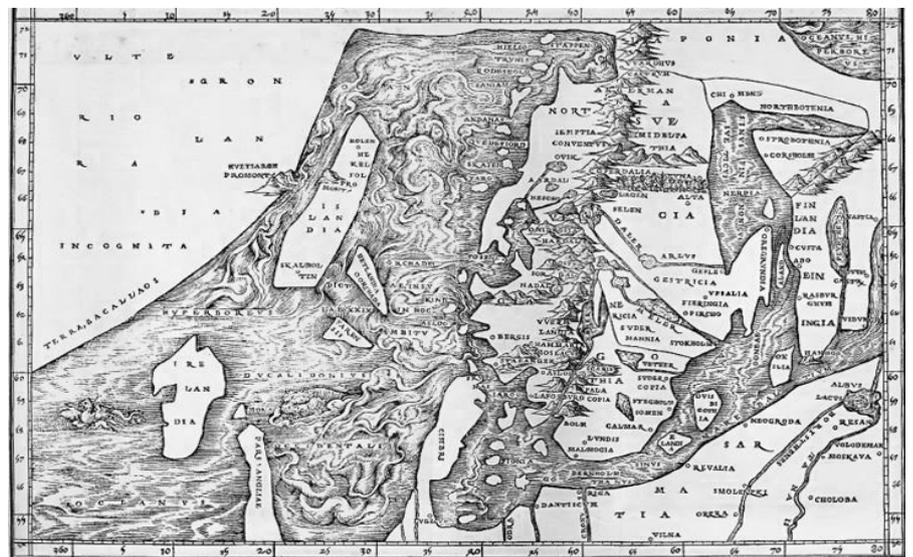
Olaus Magnus, incisione raffigurante il nucleo storico della città svedese in *Historia de gentibus septentrionalibus*, 1544

sempre stata una forma aperta versata nel tempo e nella laguna.

Nel XVI secolo l'umanista ed arcivescovo cattolico svedese Olaus Magnus (1490-1557)³⁵ sarà il primo ad aprire questa strada ed in particolar modo a coniare tale appellativo; in seguito sarà la volta dell'umanista e cartografo tedesco J. Ziegler (1470-1549) nel suo trattato geografico *Quae intus continentur Syria, Palestina, Arabia, Aegyptus, Schondia, Holmiae civitatis* (1532).³⁶

Quasi un secolo dopo E. Dahlberg (1625-1703) nella sua magnifica e ricca raccolta di incisioni - *Suecia antiqua et hodierna* (1698-1703) che documentano il patrimonio architettonico svedese - si inserirà tra le voci di quel coro comune.³⁷ Da quel momento numerosi critici o viaggiatori incrementarono questo terreno di analogie fino a ritrovarlo nella prima edizione della guida *Baedeker* relativa ai paesi nordici (*Schweden und*

J. Ziegler, Rappresentazione cartografica della penisola scandinava in *Quae intus continentur Syria, Palestina, Arabia, Aegyptus, Schondia, Holmiae civitatis*, 1532



Mappa della capitale svedese allegata alla serie delle "guide rosse" *Baedeker* in *Schweden und Norwegen*, 1878



Norwegen, 1878).

Parallelamente alcuni degli stessi architetti svedesi avevano contribuito ad alimentare questa immagine perché a partire della metà del XIX secolo -anni in cui si diffonde ampiamente il modello del palazzo rinascimentale italiano- si assiste alla costruzione di numerosi esempi di palazzi che si rifanno a quelli della Serenissima, seppur realizzati su una conoscenza meramente scolastica di quei modelli o riproponenti semplicemente il tema veneziano bizantino nel disegno delle aperture polifore.³⁸

Il cliché Stoccolma come una *Venezia del Nord* continuò ad alimentare l'immaginario, ed iniziò a perdere il suo senso originario, tanto che durante l'esposizione *Konstindustriutställningen* (trad.it. *Mostra d'arte industriale*), del 1909 numerose gondole navigarono nelle acque del lago Mälaren.

Ciononostante Venezia rappresentò per Östberg e la sua generazione *un'idea, [...] un'illusione e anche il luogo concreto che le onde adriatiche inondano*³⁹, un'idea di città capitale come modello o riferimento di caratteri precisi. Essa mette in campo *questioni organizzate che vanno oltre la sua realtà urbana; esse costituiscono un'idea di Venezia. È estremamente interessante indagare questa idea della città; ne risulterà a volte un legame organico di storia e di funzioni (come nel caso delle città mercantili del nord-europa dove la denominazione di Venezia del nord è precisa oltre l'elemento geografico), ne risulterà un legame a volte balordo a volte serio come è accaduto alla cultura romantica nei suoi riferimenti a Venezia. Studio di carattere non è altro che uno studio del significato di architettura.*⁴⁰

E con queste parole pronunciate da Rossi in merito al carattere della città lagunare, che il presente studio introduce le prossime parti - *Parte prima e seconda*- dove sarà dato ulteriore spazio a quel terreno analogico tra Stoccolma e Venezia riletto nel complesso *Stockholms Nämndhuset-Stadsbusset* ed in *villa Geber*, per poi ampliarsi alle loro questioni più

Locandina della *Konstindustriutställningen*
(trad.it. *Mostra d'arte industriale*)
1909

Cartolina celebrativa dell'esposizione nella quale è catturata una delle numerose gondole che navigarono per le acque del lago Mälaren durante i mesi dell'evento, trasportando da un'isola all'altra i visitatori



Individuazione delle aree su cui insistono i due casi-studio della ricerca allo stato descritto nella vista di Heinrich Neuhaus, 1870

Dda

propriamente compositive, e senza tralasciare le loro relazioni all'interno delle dinamiche urbane.

Lo studio comparato delle due opere metterà in evidenza come l'intento di Östberg proteso alla costruzione della nuova Stoccolma capitale trovi i propri motivi originari direttamente nella propria essenza, storia e memoria, per poi assumere la forma compiuta di nuovo paesaggio costruito. Al maestro è riconosciuta da L. Ortelli quella qualità *intrusiva* capace di far proprie le suggestioni provenienti da culture differenti e lontane, per poi reinterpretarle.⁴¹ Il procedimento di sintesi tra immaginazione e logica progettuale insito nella *città analoga* si serve di una serie di *elementi, tra loro collegati dal contesto urbano e territoriale, come cardini della nuova città. È quindi per cominciare un procedimento conoscitivo, della "realtà" e del "mito" di una città o di un territorio, ma in quanto questo mito costituisca qualcosa di concreto e si sia rilevato attivo sulla città.*⁴²



Genius loci incarnato dalla singolarità del
paesaggio granitico dell'arcipelago

Dda

Stockholms Stadshuset ed il suo rapporto
con le *memorie urbane* ritrovabili
nel tessuto storico della città ed il
complesso radiale di ville urbane del
Diplomatstaden nel quale è situata *villa*

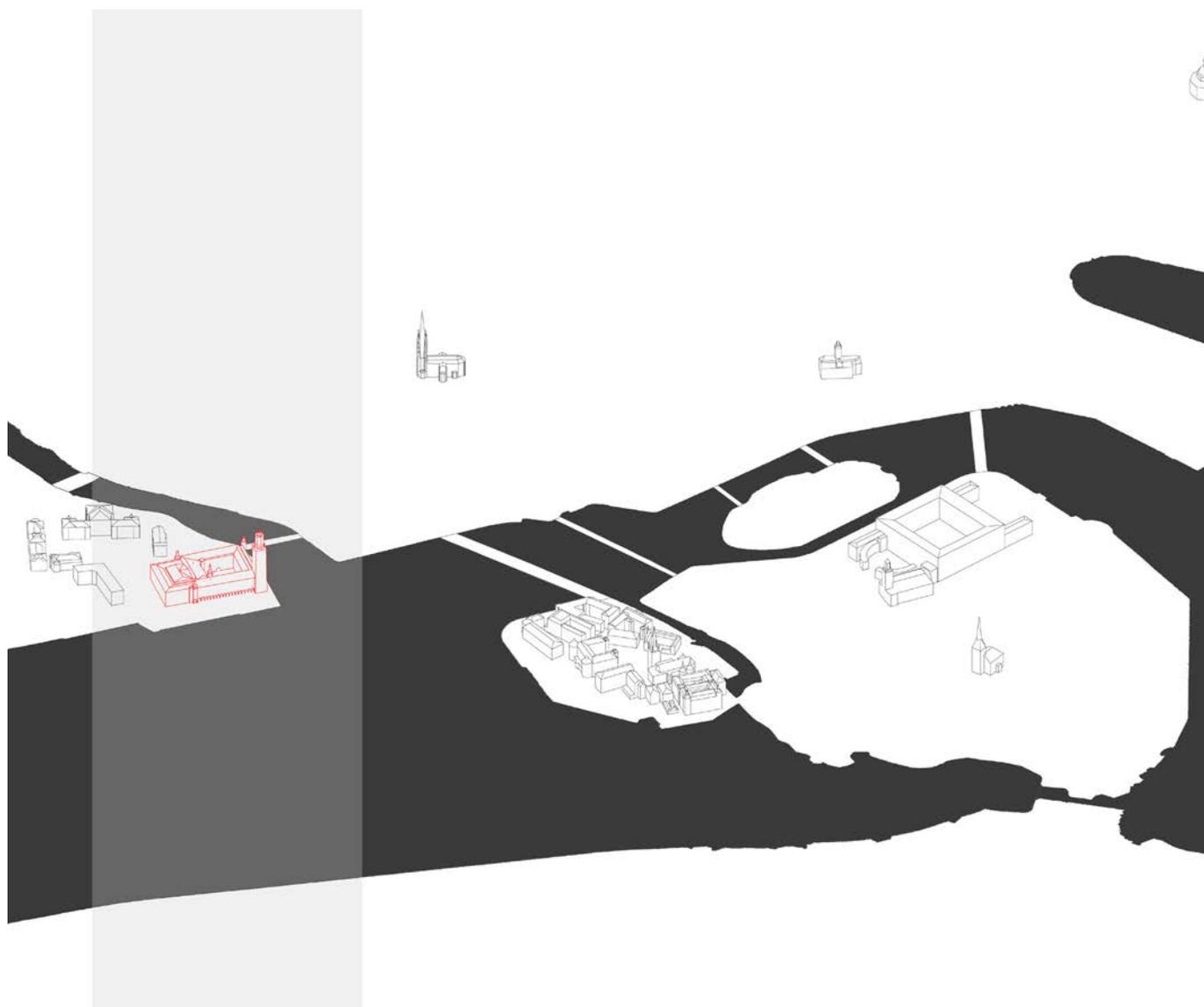
Geber

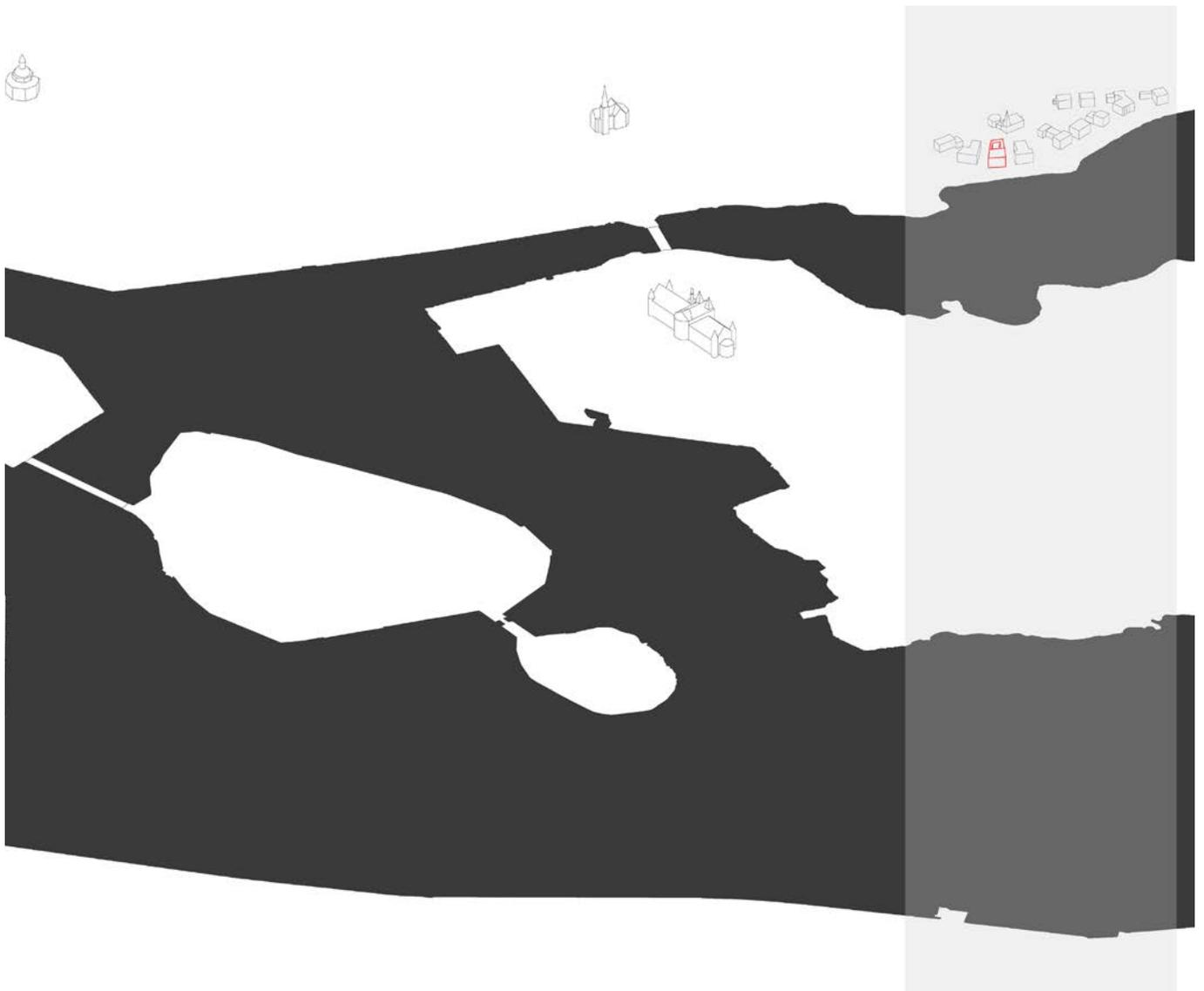
Dda



Assonometria isometrica che sintetizza
gli elementi primari della città ed i due
progetti analizzati

Dda





Note

1 Iosif Brodskij, *Fondamenta degli Incurabili* (Milano: Adelphi, 1991), pp. 40-41

L'aforisma con cui si apre il paragrafo è sì riferito alla città lagunare come espresso dallo scrittore russo, ma vuole qui sottintendere i diversi mondi di riferimento che ispirarono l'architetto: primo fra tutti la città natia, poi Venezia ed infine frammenti provenienti dall'esperienza del viaggio.

2 Sono qui accostate due aggettivazioni che l'architetto proporrà riguardo allo stato in cui riversava la città di Stoccolma. Il primo si ritrova in *Stockholmsarkitekturen och våra moderna arkitektur* (Stockholm: Nilsson & Berglings, 1901) (trad. it. *Architetture di Stoccolma e nostra esperienze architettoniche moderne*), mentre il secondo in *Contemporary Swedish architecture*, in *Architectural Record*, n° 3, 1909.

Di entrambi i saggi è presente una traduzione commentata nella *Parte prima. Scritti scelti, commentati e tradotti* (Vol. II).

L'efficace espressione pronunciata dall'architetto denuncia la situazione di confusione linguistica ed artistica che impera in quegli anni nella capitale. Nel trascritto della lezione (1901) è presentato dall'architetto un excursus sugli esempi più significativi e su quelli decisamente meno, realizzati negli ultimi tre decenni.

Parole di grande lode ed un numero decisamente cospicuo di esempi illustreranno l'operato del suo maestro: I. G. Clason. Il secondo saggio –primo esempio scritto in altra lingua che non fosse lo svedese- ripercorre l'evoluzione dell'architettura svedese dalle origini fino alle sua contemporaneità.

3 H. Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst* (Mühheim-Ruhr: Verlag von K. Schimmelpfeng, 1902), p. 13

Si consiglia il mirabile lavoro di attenta traduzione e commento riportato in Stanford Anderson (a cura di), *Style-architecture and building-art : transformations of architecture in the nineteenth century and its present condition* (Santa Monica : The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994), p. 54

Il saggio di Muthesius fu tradotto in svedese solo nel 1910 dall'architetto Axel Lindegren (1860-1933). Molto probabilmente Östberg lo lesse diversi anni prima nella sua versione originale, in quanto i testi e saggi di Muthesius erano molto stimolanti per il dibattito in atto nella penisola scandinava. L'architetto tedesco aveva conosciuto da vicino il mondo svedese ed alcuni dei suoi protagonisti, recandosi a Stoccolma nel 1909. In veste di critico dell'architettura, egli fu invitato a visitare l'esposizione organizzata da F. Boberg *Konstindustriutställningen* (trad.it. *Mostra d'arte industriale*) e ne redasse una recensione pubblicata in versione tradotta nelle pagine della rivista *Arkitektur :Utställningen för konsthantverk och konstindustri i Stockholm. Recension av Stockholmsutställningen 1909 av Regieringsbaurath Hermann Muthesius, av utställningskommittén inbjuden till utställningens öppnande* (trad. it. *La mostra di Artigianato e Design di Stoccolma. Recensione della mostra di Stoccolma del 1909 da Hermann Muthesius che il comitato organizzatore ha invitato all'inaugurazione della mostra*) in *Arkitektur* 8 (1909), pp. 105-108

Muthesius sostiene che l'*impianto dell'esposizione sia efficace* e dimostra le *capacità di Boberg nel montaggio e composizione* di parti aperte, chiuse e porticate. In aggiunta ravvisa un carattere non propriamente svedese nell'intera struttura; nota stridente in quanto *la Svezia è dotata di straordinaria ricchezza sia nella costruzione che nella decorazione*.

Continua poi elogiando i pregevoli esempi di arte tessile esposti. Per sue stesse parole la Svezia è considerata forse una delle migliori nazioni nella produzione di tali manufatti artigianali, in quanto espressione di un bilanciato equilibrio tra valore tecnico ed artistico. Egli spende parole di approvazione per il corale sforzo nel mantenimento della tradizione tessile grazie al lavoro di artisti del calibro di A. Zorn e C. Larsson e grazie ad alcune associazioni. Analogamente sono da lui considerati fini esempi quelli prodotti dalle arti minori, quali articoli di metalli preziosi, legno, ottone, ecc. . .

Per approfondire il viaggio di Muthesius e le ripercussioni sui giovani architetti svedesi si rimanda a A. K. P. Atmer, *Ragnar Östberg's aesthetics around 1900*, in *Op.cit.* (2011), p. 101 ed Elisabet Stavenow-Hidemark, *Herman Muthesius*, in *Villabebyggelse i Sverige 1900-1925 : inflytande från utlandet, idéer, förverkligande* (Stockholm: Nordiska museets handlingar, 1971), pp. 55-59

4 Non a caso il fotografo inglese F.R. Yerbury definisce il periodo in cui opereranno gli architetti nazional-romantici svedesi come un “nuovo Rinascimento”.

One of the outstanding exponents of the Renaissance in Sweden is Ragnar Östberg, and it is due largely to the fame achieved by his Stadshuset.

Si legga Ragnar Östberg, in *The Architects' Journal*, 17 (November, 1926), p. 591

Alcuni anni più tardi H. Ahlberg affermerà: *Il suo stile di vita fu quello di un uomo del Rinascimento, in abiti svedesi.*

H. Ahlberg, *Op. cit.* (1965), p. 235

5 Il termine sarà introdotto da Tafuri nei suoi numerosi studi sulla città di Venezia, di cui si riportano i principali. *J. Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia* (1972), *Renovatio urbis: Venezia nell'età di Andrea Gritti* (1984), *Venezia e Rinascimento* (1985) e *Ricerca e Rinascimento. Principi, città, architetti* (1992). Parallelamente S. Giedion si avvarrà dell'analoga definizione all'interno del secondo capitolo riguardante la nostra eredità culturale. Si rimanda a *Space, Time and architecture: the growth of a new tradition* (Cambridge: Harvard University Press, 1941)

6 Cfr. B. Secchi, *Di cosa parliamo quando parliamo di urbanistica*, in Aa.Vv., *Di cosa parliamo quando parliamo di urbanistica* (Roma: Meltemi editore, 2006), p. 235

7 Non è da sottovalutare l'anno in cui il maestro pronuncia tali parole: nel 1901 prende avvio la stagione critica della rivista trimestrale *Arkitektur och dekorativ konst*.

8 R. Östberg, *Op. cit.* (1901), p. 3

9 R. Östberg, *Op. cit.* (1901), p. 4

10 R. Östberg, *Op. cit.* (1901), p. 6

11 Cfr. R. Östberg, *Op. cit.* (1901), p. 5

12 Cfr. Christian Norberg-Schulz., *I paesi dell'oscurità. Nighlants*, in *Scandinavia anni Trenta/ Nineteen Thirties Scandinavia*, numero monografico *Rassegna 77* (1999), p. 14

13 Cfr. R. Östberg, *Op. cit.* (1909), p. 171

14 Il passaggio a cui si fa riferimento nel testo è presente nella prefazione relativa alla guida pubblicata in inglese: *There Gustavus the Third was born. With him came a time of refinement and grace, and Stockholm blossomed like a child of the South.*

R. Östberg, *The Stockholm city hall. A guide* (1924), p. 6

15 Nel paragrafo *Holmen* contenuto nel testo *En arkitekt antekningar med bilder och verk av författaren* (1928, pp. 192-202) Östberg si sofferma a descrivere la conformazione della città di Stoccolma inserendo alcune tavole sinottiche che mettono in luce la genesi naturale o artificiale delle isole.

Le fasi rappresentate ricoprono un ampio arco temporale dal XVI al XX secolo, e nello

specifico sono: 1525, 1680, 1733, 1802 e 1908. Scorrendo le righe del saggio trapela quella forte affezione per la propria città, da sempre denominata *Staden vid vatten* o *Staden inom broarna* (trad. it. *Città sull'acqua* o *Città dei ponti*). L'architetto accompagna il lettore per le strade e nei punti panoramici della città al fine di far scoprire così la vera natura e gli angoli più nascosti della regina del lago Mälaren.

16 Il dipinto oltre a delineare la conformazione morfologica, mostra quel fenomeno atmosferico denominato *parelio* nel cielo sopra la città. L'originale del quadro è andato perduto, ed un centinaio di anni più tardi (1630) fu riprodotto dal pittore Jacob Elbfas. La copia del dipinto è ora conservata nella cattedrale *Storkyrkan* situata a fianco del *Kungliga Slottet* sull'isola centrale di *Gamla stan*.

Il suo valore fu considerato tale da inserirlo nel programma iconografico del Municipio, riprodurlo così su pietra, secondo la tecnica del bassorilievo, posizionandolo sul lato sinistro dell'ingresso nord. Lo scultore Gustav Sandberg (1888-1958) realizzò il bassorilievo sul lato opposto che rappresenta la situazione morfologica all'epoca del Municipio. È curioso osservare come lo *Stadshuset* non sia stato scolpito nella sua interezza, difatti la sommità della torre appare avvolta dal fumo di un treno -che passa lungo il nuovo ponte che collega *Norrmalm* a *Kungsholmen*- fumo che sembra riferirsi al travagliato per la parte sommitale della torre.

All'interno del ricco programma iconografico messo in campo nel Municipio, Östberg porrà ai piedi dell'imponente torre d'angolo, un cenotafio in onore del fondatore della città, Birger Jarl. Il monumento funebre è posto in direzione orientale cosicché mantenga un rapporto visivo con il nucleo fondativo di Stoccolma, che altro non sono che le isole di *Gamla stan*, *Riddarholm* e *Skeppsholmen*.

17 R. Östberg, *Holmen*, in *Op.cit.* (1928), p. 197

18 L'evoluzione del piano ad opera dell'urbanista Albert Lindhagen (1823-1887) è riportato in due testi: Gösta Selling, *Esplanadsystemet och Albert Lindhagen. Tillkomsten av 1866 års stadsplan* (Stockholm: Stryck ur samfundet S:t Eriks årsbok, 1960) (trad. it. *Il sistema esplanade e Albert Lindhagen. Disegno urbano della città di Stoccolma*) e nel testo pubblicato sul periodico svedese *Sankt Eriks Årsbok* (1960), pp. 118-53

19 Cfr. T. Paulsson, *Stockholm, in Stadsplaneringen under 1800- och 1900-talet* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1970), p. 9

20 Cfr. L. Ortelli, *Stoccolma*, in *Op. cit.* (2008), p. 629

21 Parallelemente al testo di Sitte è importante ricordare che un altro testo di studi urbani si diffuse nella penisola scandinava: *Platz und Monument* (1908) scritto dallo storico tedesco dell'arte A.E. Brinckmann. Entrambi i manuali furono letti e studiati nella loro versione originale in tedesco.

Cfr. Heleni Porfyriou, *L'impatto di Sitte nei paesi nordici*, in Guido Zucconi, *Camillo Sitte ed i suoi interpreti*, (Milano: Urbanistica Francoangeli, 1992), p. 178

La stessa autrice ha poi ampliato la sua indagine che è contenuta in *Artistic urban design and cultural myths: the garden city idea in Nordic countries*, in *Planning Perspectives* 7 (July, 1992)

22 Con tali parole Sitte concludeva un saggio pubblicato all'indomani del suo magistrale testo di teoria urbana, dove forniva suggerimenti per la trasformazione del viennese *Ringstraße*.

So zeigt sich im ganzen auch hier wieder, dass auch hier wieder, dass der Städtebau, richtig aufgefasst, keine bloß mechanische Kanzleiarbeit ist, sondern in Wahrheit ein bedeutsames, seelenvolles Kunstwerk, und zwar ein Stück großer, echter Volkskunst, was um so bedeutender in die Wagschale fällt, als gerade unserer Zeit ein volkstümliches Zusammenfassen aller bildenden Künste im Dienste

eines großen nationalen Gesamtkunstwerkes fehlt.

Cfr. Camillo Sitte, *Großstadt-Grün*, in *Der Lotse. Hamburgische Wochenschrift für deutsche Kultur* (November, 1900), p. 146

23 In occasione del 50° compleanno di Östberg (1916) la sua opera non aveva ancora visto l'ultima versione. Il giorno precedente lo storico svedese dell'architettura Gregor Paulsson (1899-1977) porse i suoi migliori auguri al maestro, auguri indirizzati soprattutto al capitolo finale della fabbrica, affinché potesse essere all'altezza di quanto finora costruito. Nella sua brevità l'articolo rimarca i tratti essenziali della poetica dell'architetto e del suo profondo impegno per le discipline artistiche svedesi.

Cfr. G. Paulsson, *Ragnar Östberg. 50 år*, in *Stockholm Dagblad*, 13 Luglio 1916 (trad. it. *Ragnar Östberg. 50° compleanno*)

24 Alla luce del parallelismo con la città lagunare per eccellenza, che è trattato nella conclusione nel paragrafo, non si può non menzionare il pregevole testo di Jacopo Sansovino (*Venetia città nobilissima et singolare*, 1581) in cui è riscontrabile una maggiore sensibilità alle peculiarità artistiche di Venezia.

Il libro può essere ritenuto come un antesignano del genere letterario delle guide e riguardante sia i monumenti che la vita vissuta a Venezia.

Si rimanda alla ristampa del testo originale con un'attenta premessa a cura di Adriano Prosperi *Venetia città nobilissima et singolare* (Bergamo: Leading edizioni, 2002).

25 Più di una volta i critici hanno considerato quella disposizione all'architettura messa in campo dagli architetti svedesi operanti a cavallo tra il XIX e XX secolo proveniente da un mondo immaginifico appartenente alle favole. Per esempio Tafuri e Dal Co appellano il Municipio di Stoccolma come espressione di *fiabe eclettiche* (*L'architettura del romanticismo nordico e il modernismo catalano*, in *Op.cit.*, (1992), pag. 74).

Mentre, lo storico dell'architettura Thomas Hellquist identificherà l'approccio di integrazione tra la costruzione dell'uomo e la natura come una vera e propria "fabula svedese" (in *Catalogo della XVIII Triennale. La vita tra cose e natura: il progetto e la sfida ambientale* (1992), p. 358)

26 Sebbene l'articolo in questione si occupi dell'edilizia privata in rapporto alla sua capacità di partecipare all'immagine urbana e delinearne così le linee guida mediante alcuni esempi significativi, Asplund apre il proprio contributo ponendo l'accento sulla necessità di rifarsi agli insegnamenti passati, rifuggendo un atteggiamento nostalgico.

Si veda E. G. Asplund, *Hyreshusen. Aktuella arkitektoniska faror för Stockholm*, in *Arkitektur* 12 (1916), pp. 127-136

Questo numero della rivista sarà l'ultimo sotto la direzione di Bergsten, al quale subentrerà lo stesso Asplund (1917-1921).

27 Gianni Contessi, *Architettura dipinta*, in Luciano Semerani, *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno* (Faenza: C.E.L.I., 1993), p. 19

28 Alla luce delle successive riflessioni che animeranno questo paragrafo riguardo il rapporto analogico tra Venezia e Stoccolma, è presa qui a prestito una espressione utilizzata da Bettini appunto per rimarcare come la comprensione della vera natura di Venezia non possa mai essere di stampo classico.

Venezia è vissuta come un unico spazio in divenire, ma la si può percepire in modi totalmente diversi gli uni dagli altri.

Sergio Bettini, *Introduzione*, in *Venezia nascita di una città* (Milano: Electa, 1988), p. 9

29 Christian Norberg-Schulz, *Luogo artificiale*, in *Op.cit.* (1979), p. 65

30 Cfr. Raffaele La Capria, *Venezia minima. Prefazione*, in Predrag Matvejević, *L'altra*

Venezia (Milano: Garzanti, 2003), p. 5

Nella trattazione storico-architettonica proposta dai quattro storici svedesi dell'arte G. Upmark, A. Sjögren, G. Bolin e R. Josephson si riporta ancora una volta l'epiteto Venezia del Nord con riferimento al XVII secolo nel quale Stoccolma parlava più la lingua di un Rinascimento italiano che un medioevalismo nordico.

Non sono però qui forniti altri dettagli in merito. Si veda *Stockholmsbilder från fem århundraden 1523-1923* (Stockholm: Stockholm aktiebolaget Gunnar Tissels Tekniska förlag, 1923), p. 19

31 Cfr. Ragnar Josephson, *Stockholms Stadshuset*, in *Ord och Bild*, 1923, p. 340

32 Edoardo Persico, *Op. cit.* (Agosto, 1935), p. 18

33 Simo Paavilainen, *Radici dell'architettura moderna in Finlandia*, in Aa.Vv., *Classicismo nordico. Architettura nei paesi scandinavi 1910-1930* (Milano: Electa, 1988), p. 53

Lo stesso passaggio è riportato anche nel saggio del critico spagnolo Capitel: *Escandinavia y el liderazgo moderno*, in *AV monografias*, 55 (Settembre/Octubre 1995), p. 11

34 L'appellativo è pronunciato da H. Ahlberg all'interno della prefazione del volume monografico in lingua inglese G. Homdahl, S. I. Lind, K. Odeen (a cura di), *Gunnar Asplund architect 1885-1940: plans, sketches and photographs* (Stockholm: Tidskriften Byggmästaren, 1950).

I due progetti menzionati sono messi a confronto nel saggio di Ortelli al fine di rimarcare quel comune mondo analogico di frammenti veneziani.

Purtroppo però l'idea di questa Venezia nelle fredde acque nordiche non sarà portata a termine, infatti il progetto di Asplund rimarrà racchiuso solo negli schizzi.

Si veda: *Tre progetti di Erik Gunnar Asplund. Goteborg 1917 e 1918 Stoccolma 1922*, in *Lotus International*, 61 (1989)

35 L'umanista svedese fu inviato a Roma dal sovrano Gustavo Vasa (1524) per trattare la nomina dei nuovi vescovi. All'indomani del trionfo della Riforma e rotti i rapporti con il re, rimase in Italia tra Venezia e Roma.

Nella prima delle due città vide la luce la prima pubblicazione di una mappa geografica della Svezia ad opera di un nativo (*Carta marina*, 1539).

Per un dettagliato excursus sulla genesi ed utilizzo dell'epiteto *Venezia del Nord* si leggano: Gösta Langenfelt, *Stockholm-Nordens Venedig*, in *Staden vid de ljusa vattnen. 700 år i Stockholm* (1953), L. E. Wolke, *Vattenstaden*, in *Stockholms historia under 750 år* (2001) e l'intero periodico svedese dedicato a tale tema: *Sankt Eriks Årsbok* (2008).

36 Nel trattato non è presente espressamente l'epiteto *Venezia del Nord*, bensì si sottolinea come anche Stoccolma alla stregua di Venezia si trovi sull'acqua e presenti costruzioni su pali.

37 Ancora una volta emerge la comparazione morfologica delle due città: entrambe insistono su più isole. Si rimanda alla trascrizione (latino, svedese ed inglese) di quanto contenuto nel libro di Dahlberg pubblicato sul periodico svedese *Sankt Eriks Årsbok* (1925), pp. 9-29

38 Cfr. Fabio Mangone, *Cosmopolitismi e nazionalismi nell'architettura tardo-eclettica a Stoccolma*, in Loretta Mozzoni e Stefano Santini (a cura di), *Architettura dell'eclettismo. La dimensione mondiale* (Napoli: Liguori editore, 2006), pp. 300-302

39 Predrag Matvejević, *L'altra Venezia* (Milano: Garzanti, 2003), p. 128

40 Aldo Rossi, *I caratteri urbani delle città venete. Introduzione*, in Rosaldo Bonicalzi (a cura di), *Scritti scelti sull'architettura e la città: 1956-1972* (Milano: Clup, 1975), p. 381 e p. 380

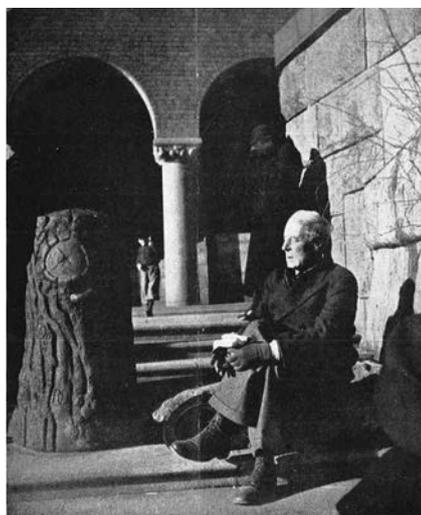
41 Luca Ortelli, *Op. cit.* (1990), p. 13

42 Ezio Bonfanti, *Immagine della "città analoga"*, in *Nuovo e moderno in architettura* (a cura di Marco Biraghi e Michelangelo Sabatino) (Milano: Bruno Mondadori, 2001), p. 356

2.1 STOCKHOLMS STADSHUSET. LA FABBRICA DI UNA VITA

*Non ho più un'anima,
l'ho lasciata in quell'edificio che sorge laggiù.*

Ragnar Östberg¹



Östberg seduto sulle gradinate del “giardino prospettico” del Municipio, 1933

in *Bonnkundig Weekblad*, 8 (April, 1947)

Bassorilievo granitico che riporta l'inizio e la fine della fabbrica (1901-1923)



Intorno a noi ecco un edificio nuovo e fresco, dove sono appena stati smontati i ponteggi, ma che è destinato a restare come una testimonianza del nostro tempo, anche quando noi non ci saremo più. È un'opera creata con amore, lentamente maturata, nella quale il maestro ha messo cuore e anima, aiutato da assistenti e artisti, che con gioia hanno decorato pareti e ambienti. Tutti hanno voluto dare il loro meglio. Il pensiero va a Piazza San Marco e al Palazzo Ducale di Venezia, dove tante mani diverse hanno lavorato e partecipato. È dalle innovazioni e dalla scoperta di stili diversi di una bellezza reciproca e dalla loro unione, che nascono opere di fresca e particolare bellezza.

L'inizio del XX secolo è visibile qui nella pietra, nel bronzo e nei colori, e al tempo stesso, al di sopra dei tetti e merli, dove aleggia la storia di Stoccolma e della Svezia.²

Con queste parole poetiche si conclude la parabola della lunga fabbrica del *Municipio*, questo è quanto declamato nel giorno dell'inaugurazione -23 giugno 1923- dal letterato e poeta svedese Verner von Heidenstam (1850-1940).³ Quelle parole segnano il momento in cui il manufatto architettonico, depositario dell'anima di Östberg, si stacca dallo stesso autore e si consegna in tutta la sua maestosità alla critica, al mondo ed alla storia di una nazione.

Anche la scelta del giorno non fu casuale: la ricorrenza dell'entrata del sovrano Gustavo Vasa⁴ a Stoccolma si inseriva a pieno titolo in quel processo di celebrazione dei fasti della storia svedese che alimentava l'immaginario di artisti, letterati ed architetti dell'epoca. Con queste parole Heidenstam, nel suo discorso inaugurale, sottolineava l'importanza di quella giornata per la storia svedese: *il Municipio si inaugura nello stesso giorno in cui, quattrocento anni fa, il più grande di tutti i nostri costruttori, colui che ha liberato il regno e ridato vita, fece il suo ingresso a Stoccolma a cavallo, dalla porta*



Locandina dell'Esposizione di Gothenburg che aprì i battenti all'incirca un mese prima rispetto all'inaugurazione della somma opera civica di Stoccolma

Carl Larsson, *Gustav Vasas intåg i Stockholm 1523*
(trad. it. *Gustavo Vasa entra a Stoccolma*)
affresco
Nationalmuseum, Stoccolma 1908

*sud, accolto da grida di gioia e benedizione.*⁵

L'anno 1923 fu particolarmente significativo per il mondo svedese anche grazie alla *Jubileumsutställningen i Göteborg* (trad. it. *Esposizione di Gothenburg*)⁶; esposizione internazionale che abbracciava sezioni di arti industriali e studi di disegno urbano per le nuove città nordiche. L'apertura del *Municipio* alla città di Stoccolma da un lato, e dall'altro la manifestazione espositiva catalizzarono indubbiamente l'attenzione internazionale.⁷ La fama dell'edificio svedese fu per di più incrementata dalla pubblicazione di un ricco volume celebrativo (1923) contenente le dettagliatissime tavole di progetto, assieme a numerosi paragrafi riguardanti aspetti specifici della costruzione scritti dalla pluralità di partecipanti a quell'opera e da saggi critici di voci estere.⁸

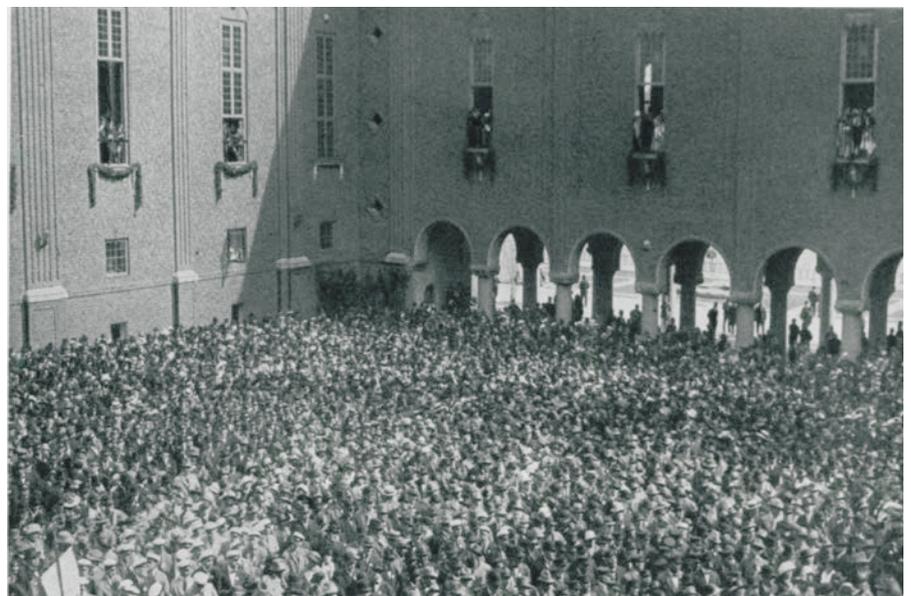
L'intera città di Stoccolma partecipò attivamente alle celebrazioni, numerosi architetti ed artisti si riunirono attorno ad Östberg in quella giornata, in particolare coloro che avevano preso parte in prima persona alla realizzazione di quell'opera. Egli altro non fu che quella figura di artista solitario, che molto si ispira al mito costruito dai romantici: per l'appunto il "genio solitario". Connotazioni specifiche quali la profonda vocazione, l'originalità del proprio temperamento artistico e l'individualità sono in buona parte ravvisabili nel suo fare architettura, con particolare riferimento al processo progettuale e realizzativo della fabbrica dello *Stockholms Stadsbuset*.⁹ A questo proposito le parole di Goethe, pronunciate nel capolavoro del *Faust*, risuonano più che appropriate alle vicende del maestro svedese e della sua opera: *perché si veda compiuta la più grande e sublime delle imprese basta una mente e un braccio solo per mille.*¹⁰ Il *Municipio* incarna





Incipit del brano composto dal musicista Ture Rangström (1884-1947) per l'occasione

in Östberg, *Stadsbuset*, 1918



Cerimonia di inaugurazione del Municipio: corte interna e Sala blu 24 giugno 1923

in J. Roosval, *Stockholms stadshus vid dess invigning midsommarafton 1923*



Nella pagina a fianco:

Riproduzione in granito del tronco di quercia dell'isola di *Riddarholmen*, uno dei molteplici apparati simbolici introdotti nel Municipio che alludono alle origini mitiche della città

Fda

Tronco di colonna dorica, posta all'incontro tra l'androne di ingresso all'edificio e il fronte interno

Fda

Gyllene salen: la parete musiva raffigurante la regina del lago *Mälaren*

Fda

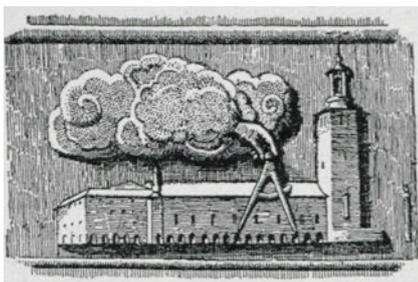
Il particolare carattere dell'arcipelago, tra *locus* naturale ed architetture

Fda

Incisione che riproduce il bassorilievo posto all'interno della *Blå hallen* e realizzato dallo scultore Aron Sandberg in J. Roosval, *Stockholms stadshus vid dess invigning midsommarafton 1923*

La "metafora urbana" in rapporto alle isole centrali di *Riddarholmen* e *Gamla stan*, 1925

© *Arkitektur -och designcentrum*



indubbiamente un esempio di produzione artistico-progettuale corale, dove le doti del singolo architetto hanno guidato gli altri partecipanti.

La mattina stessa delle celebrazioni Östberg ricevette una corona d'alloro dorato dai suoi colleghi architetti. Tengbom ebbe il gradito incarico di presentarlo alla popolazione, giunta a raccolta nella corte interna e nella cosiddetta Sala blu, qui colse l'occasione per dimostrare il suo orgoglio e la sua gioia per ciò che il collega era riuscito a portare a termine. Quell'opera era infatti pervasa da una forte devozione alla bellezza, o meglio ancora esprimeva un'*armoniosa e fresca sorgente negli aridi e desolati terreni della vita*.¹¹

La lunga fabbrica dello *Stockholms Stadshuset* affollò i pensieri del maestro per un arco temporale di ventidue anni (1901-1923), mentre per la sola realizzazione ne furono necessari ben dodici (1911-1923); per queste ragioni e per l'abile maestria artigiana messa in campo esso è assimilabile ai cantieri medioevali per la costruzione delle cattedrali.¹² La volontà di erigere un siffatto edificio era diretta conseguenza dei mutamenti socio-politici e culturali esposti in apertura del *Proemio*, muovendo, in verità, i primi passi sul finire del XIX secolo con l'istituzione di un Consiglio Comunale che aveva il compito di individuare l'area su cui avrebbe insistito quella *metafora urbana*¹³, che è il *Municipio*. Non è questa la sede in cui delineare integralmente le vicende concorsuali, che videro Östberg risultare vincitore, in quanto esiste un cospicuo numero di saggi e testi che nel passato hanno già ricostruito compiutamente quell'iter.¹⁴ L'intento del presente studio è volto più a trattare quelle istanze di natura





compositiva riguardo alle numerose proposte presentate dall'architetto, prima della versione definitiva, così come possiamo apprezzarla ora. Parallelamente, la ricerca allarga questo metodo investigativo all'intero "brano di città" inteso come il complesso di parte costruita e non, e più precisamente il *Municipio* e la vicina *Camera del Consiglio*. Qui è interessante inoltre indagare il significato che quell'opera ebbe per l'intera città e per l'evoluzione architettonica svedese di quegli anni, e del potenziale aggiuntivo che avrebbe potuto dare lo *Stockholms Nämndbuset*.

La grande opera di Stoccolma è senza dubbio simbolo di identità civica e nazionale, non solo per il suo fiero carattere, ma innanzitutto per l'aver coinvolto coralmmente architetti ed artisti. Sin dall'antichità l'uomo aveva sentito il bisogno di incidere nel modo più visibile, più durevole e più naturale le proprie tradizioni, suggellandole con la costruzione di monumenti. Parafrasando Hugo, il cittadino si è sempre rispecchiato in questo patrimonio, in questa risorsa che altro non è che *il grande libro dell'umanità*.¹⁵ Ecco spiegato ancora più incisivamente l'importanza di erigere edifici dalla marcata portanza identitario-simbolica e dall'*elegante evocazione di un mitico passato nazionale*.¹⁶



Le figure di un passato glorioso o l'investitura di artisti o architetti, come portavoce di significative imprese nazionali, erano una duplice possibilità di ridare un impaginato ordinato a quel disordine che aleggiava. *Storia dice monumento, poiché ognuno dei due termini rende possibile l'altro*¹⁷, pertanto la ricerca östberghiana si prefiggeva l'obiettivo di costruire una parte della nuova città grazie a frammenti di luoghi che abitavano l'inconscio collettivo e la sua stessa memoria. Il carattere di questo "monumento"



sua permanenza nella storia del popolo e della città; se non altro un *fatto* propulsore di quella parte di Stoccolma. *Questa persistenza e permanenza è data dal suo valore costitutivo; dalla storia e dall'arte, dall'essere e dalla memoria.* Recitano proprio così le parole di Rossi a proposito del carattere della città come manifestazione della memoria collettiva.¹⁸

Come un eroe di quei poemi dai riflessi epici, il maestro svedese compirà numerosi viaggi –“anni di peregrinazione”, prendendo a prestito il titolo di una delle raccolte di poesie più famose di Verner von Heidenstam¹⁹- alla ricerca di quelle suggestioni che lo avrebbero accompagnato per l'intera produzione artistica. Ogni singolo brano dello *Stockholms Stadshuset* parla diversi linguaggi, diversi mondi culturali si aprono esplorando le varie parti di cui è composto. In questo paragrafo l'attenzione è stata volutamente e maggiormente rivolta al *Municipio*, anche se le ultime riflessioni esposte in merito alla famiglia di riferimenti, è perfettamente riscontrabile anche in quel brano non realizzato, *Stockholm Nämndhuset*, che avrebbe così completato quell'idea di costruzione dello spazio urbano cara all'architetto.

Forse era già scritto nel suo destino che si sarebbe dovuto confrontare con un programma dalla retorica civica mediante l'uso di un vocabolario dai tratti tradizionali²⁰; infatti nell'autunno del 1888 i professori della *Scuola Accademica di belle arti* diedero agli allievi come tema progettuale quello di un *Rådhus* (trad.it. *Centro civico*) situato in una piccola cittadina nei dintorni di Stoccolma. Sebbene la proposta presentata da Östberg ai

Östberg, proposta progettuale presentata al consiglio comunale, così da mostrare le effettive qualità dell'area di *Eldkvarnen*, 1902-04

© *Stockholms Stadsarkiv*



docenti fosse fortemente influenzata da un partito simmetrico di stampo rinascimentale, egli si focalizzò su un primo abbozzo di disegno del luogo urbano attorno all'edificio municipale stesso. Era profondamente affascinato dalle potenzialità insite in quel tema progettuale di relazionarsi con il paesaggio nordico; questioni che la didattica di stampo accademico non aveva quasi mai considerato.

Pochi anni dopo (1890) a Stoccolma iniziò quel lungo dibattito in seno al Consiglio Comunale per la costruzione di un municipio e di una corte di giustizia. Questo insieme di funzioni amministrative e giudiziarie riproponevano una tradizione ben consolidata nella medioevale capitale svedese che si identificava con un unico edificio espressione delle due funzioni, il *Rådman*. Dopo cinque anni di accese discussioni, che non rimasero solo d'interesse per gli addetti ai lavori, coinvolgendo anche l'intera popolazione grazie ai resoconti e commenti pubblicati sulla carta stampata dell'epoca, il Consiglio Comunale decretò di dividerle e progettare così due edifici ben distinti. A questo punto sorgeva la gravosa questione della scelta del luogo su cui tale complesso avrebbe insistito, ed è lasciato al prossimo paragrafo l'onere di descrivere la costruzione di quel "pezzo di città", come recita il titolo dello stesso.

La sentita ed attiva partecipazione di Östberg alle diverse fasi ed interrogazioni rese manifeste le sue intenzioni e la volontà di indirizzare le proprie energie in quell'edificio, tanto che il Consiglio Comunale -nella persona di Richard Öhnell- decise di interpellarlo nella scelta del luogo dedicato alla sola porzione della corte di giustizia. Diversamente da quanto fino ad allora pensato, cioè di situare tale manufatto architettonico nell'antico nucleo della città, la scelta ricadde sul quella fascinosa estremità orientale della penisola di *Kungsholmen*, grazie alla convincente proposta abbozzata da Östberg.²¹ Alla luce di quest'atmosfera di fermenti il maestro affrontò i propri viaggi, e nel 1901 ebbe la possibilità di ampliare la sua prima stesura progettuale, che ancora una volta fu molto apprezzata.

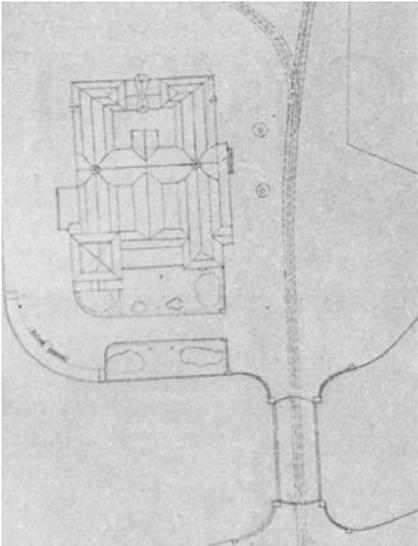
Locandina dell'esposizione di progetti per l'area di *Eldkvarnens*, 1901

© *Stockholms Satsarkiv*

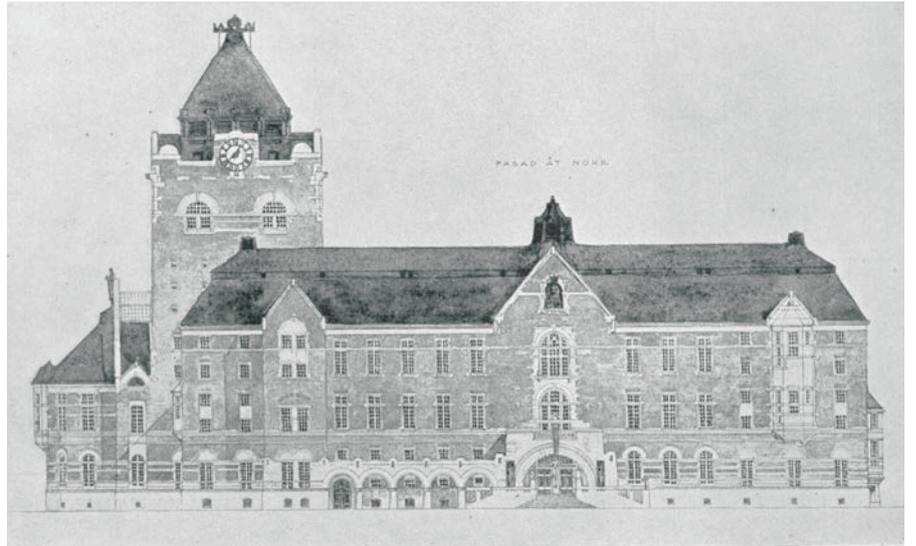
Nelle pagine seguente:

Sei delle proposte progettuali presentate alla prima fase concorsuale in *Arkitektur*, 34 (1904)

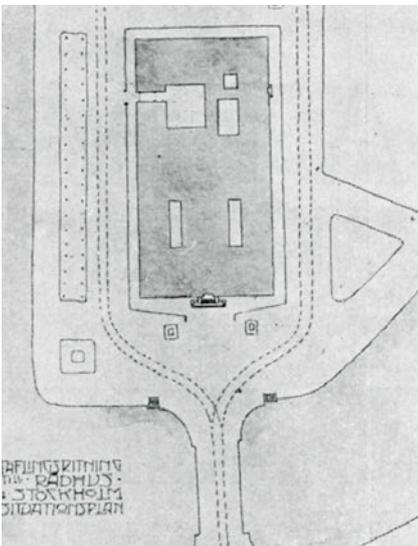




C. Westman, "Hörn"



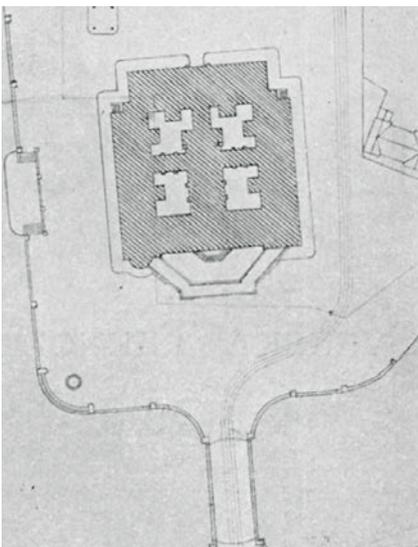
(trad. it. Angolo)



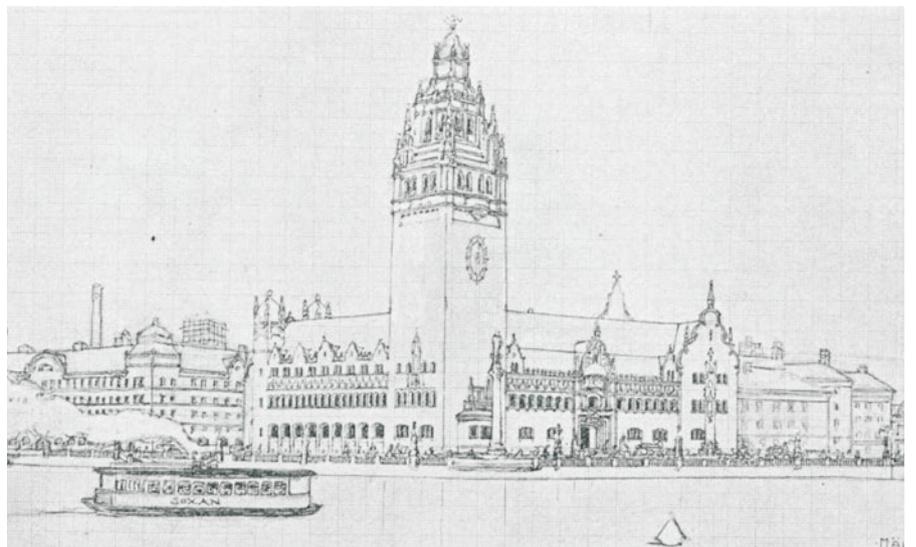
C. Bergsten, "Lag och rätt"



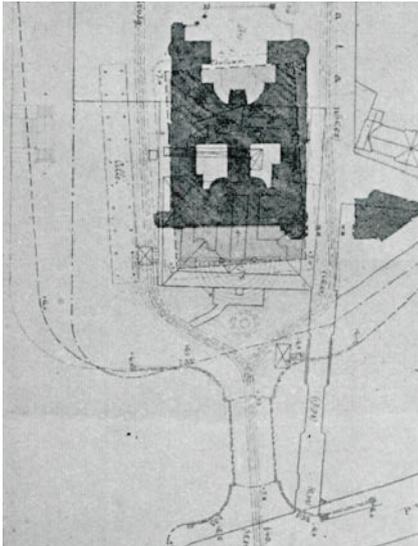
(trad. it. Legge e giustizia)



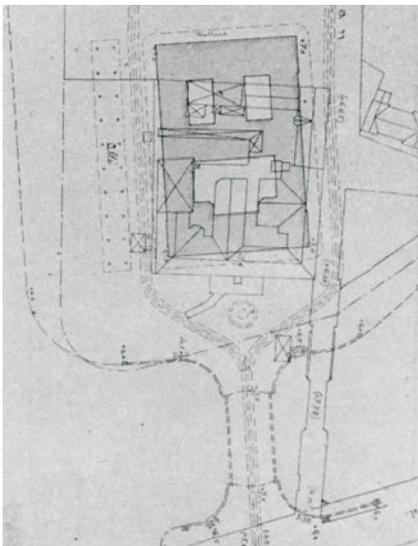
R. Östberg, "Mälardrottningen"



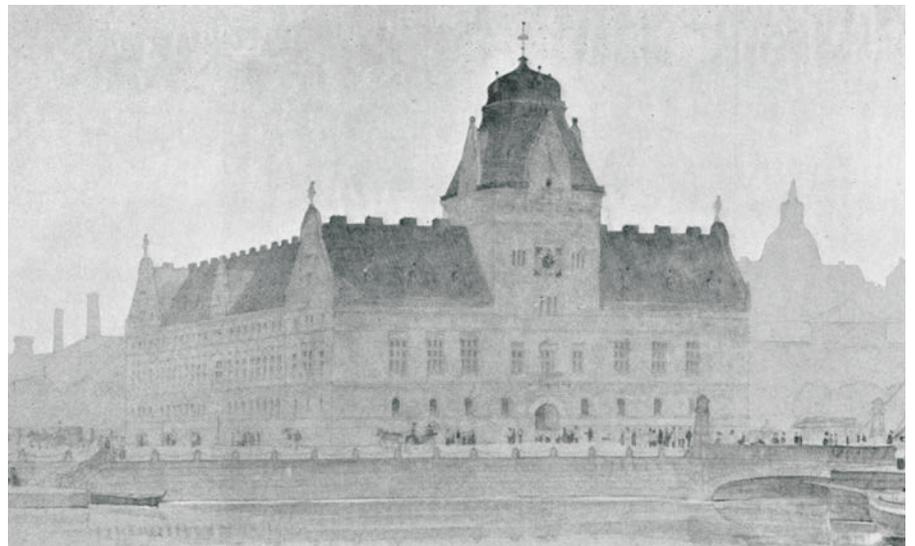
(trad. it. Regina del lago Mälär)



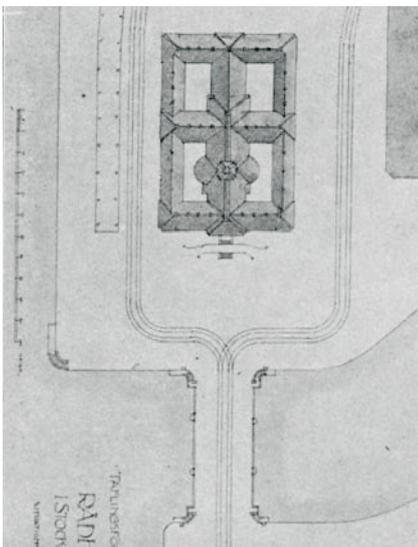
A. Anderberg, "Non senza dignità"



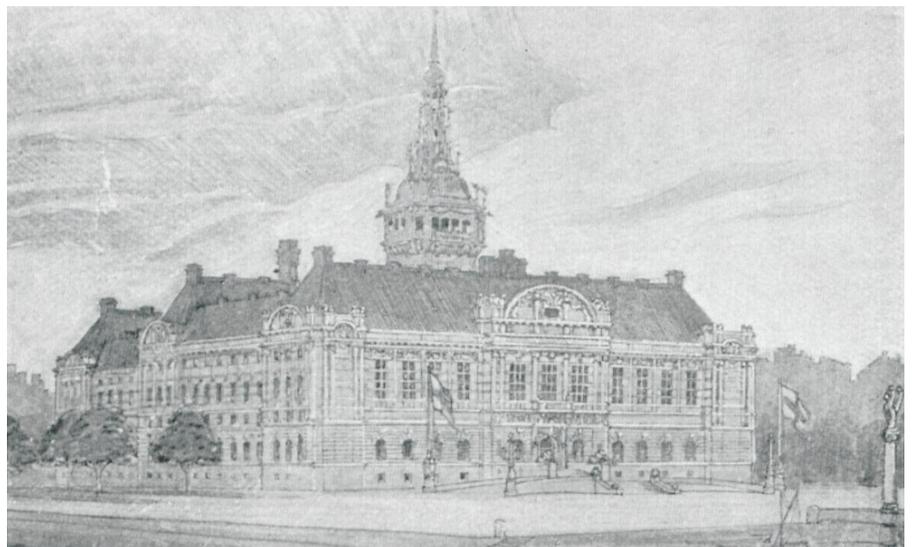
I. Tengbom e E. Torulf, "Lilla putte"



(trad. it. Piccoli lavori)



C. Lindholm, "Justitia holmia MCMIV"



Infatti, tale proposta fu presentata assieme ad altre elaborate da suoi colleghi al concorso ad inviti, a cui seguì una mostra degli elaborati, indetto dalla *Stockholm Art Society: Det nya rådhusförslaget på Eldkvarnens plats* (trad. it. *Proposte per il nuovo municipio nell'area di Eldkvarnen*).

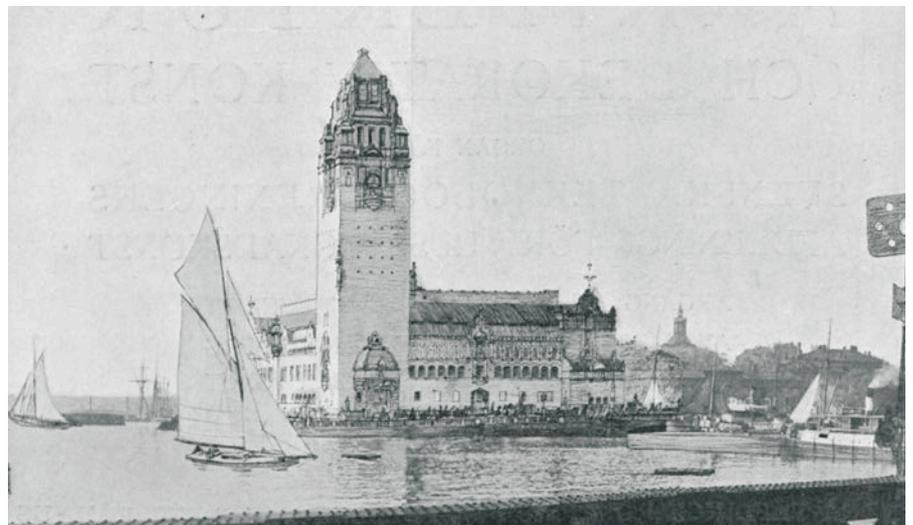
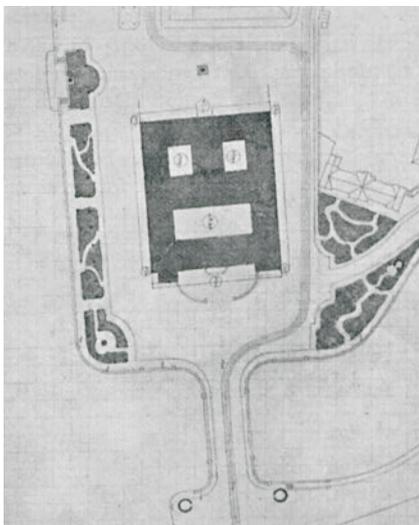
Con questi presupposti fu indetto successivamente il primo vero e proprio concorso organizzato dalla *Svenska Teknologföreningen* (trad. it. *Associazione degli architetti ed ingegneri*, 1903-1904) a cui presero parte ben venticinque architetti, e che decretò la selezione ed ammissione di soli cinque di essi alla fase successiva.²²

Solo all'indomani della seconda fase concorsuale (1904-1905), in cui il suo progetto - dal motto *Mälardrottningen* (trad. it. *Regina del lago Mälaren*)- figurava tra i cinque selezionati e poi ne risultò vincitore, emerge finalmente la consapevolezza che questa grande commessa l'avrebbe completato e dato senso alla sua vita, dopo aver vissuto con grande tristezza gli ultimi mesi del suo viaggio in Spagna, mesi in cui era emerso con più forza il suo rammarico e sconforto per non essere ancora riuscito a costruire nulla.²³

Seppur vincitore della competizione progettuale, l'edificio vide posata la prima pietra non prima del 1911; infatti quell'arco temporale fu necessario alla stesura del programma funzionale dello stesso. Tra il 1908 ed il 1909 la decisione si formalizzò quasi completamente, e ad Östberg fu chiesto di elaborare una prima proposta atta a soddisfare le esigenze di un complesso municipale. Proprio a questi anni appartiene quella versione presentata poi nelle pagine di *Arkitektur* e nell'introduzione delle guide multilingue relative al *Municipio*, dove appare nella sua interezza il complesso *Stockholms Stadsbus-Nämndhus*.²⁴

Una volta iniziato il cantiere sembrò progressivamente dissolversi

Östberg, proposta vincitrice della seconda fase concorsuale in *Arkitektur*, 35 (1905)



Stralcio dell'area interessata all'intervento secondo il piano Lindhagen, 1866

© *Stockholms Stadsarkiv*

Vignetta umoristica raffigurante un pensieroso e quasi contrariato Östberg innanzi a Lindhagen ed al suo piano per la porzione terminale di *Kungsholmen*. in *Svenska Dagbladet*, 1908

Bozza progettuale che riassume il progetto vincitore di Östberg e quanto avanzato dall'Ufficio tecnico che cercava di interpretare il piano Lindhagen per la porzione triangolare sovrastante: il risultato è un edificio-isolato a blocco dalla pianta trapezoidale, 1907

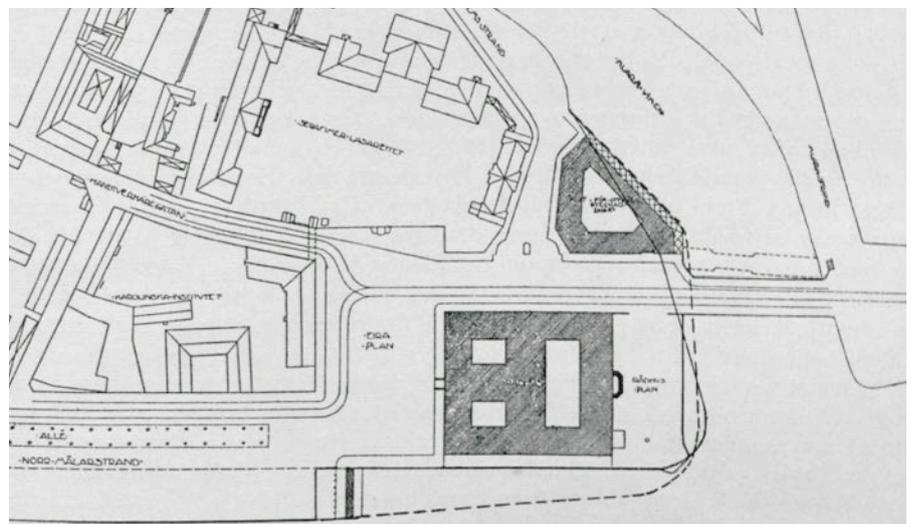
© *Stockholms Stadsarkiv*



l'attenzione per la *Camera del Consiglio*, l'architetto era difatti costantemente assorbito nella progettazione di ogni singola parte e dettaglio del *Municipio*, progetto che permane *in fieri* fino al 1923. Infatti, consultando il materiale grafico fino a tale data non sono presenti altre proposte in merito al vicino *Stockholms Nämndhus*. In verità lo stesso Consiglio Comunale preferì attendere l'ultimazione dei lavori -a cui fecero seguito a più riprese aspre critiche sia per i tempi di costruzione dilatati sia per i costi lievitati enormemente rispetto a quanto previsto- prima di rendersi conto della reale necessità di un edificio che ospitasse altre funzioni strettamente connesse e di supporto al *Municipio*. L'iniziale idea dell'accostamento della corte di giustizia era già stato abbandonato dal Consiglio Comunale.

Analoghi ripensamenti interessarono anche la parte sommitale della torre d'angolo, la cui ultimazione fu rimandata fino al 1917, anno in cui la stampa stessa chiamò a raccolta l'attenzione popolare tanto da imbastirne un vero caso nazionale. Sarà il carissimo amico e collega C. Westman a difendere Östberg durante l'interpellanza indetta dal Consiglio Comunale, esordendo con tali parole: lo *Stockholms Stadshuset* è cresciuto come una creatura vivente cresce. Esso esprime non solo le idee dell'architetto all'inizio della sua costruzione, ma anche la sua evoluzione durante la costruzione. Esso è una pura creazione fantasiosa; essa sarà una casa sia per il lavoro che per le celebrazioni che vi avranno luogo. Essa rifletterà lo spirito di Stoccolma con le sue acque e la sua luce. Un edificio le cui torri, pinnacoli e gallerie rivelano qualità individuali, le sue pietre riecheggeranno sia i monumenti del passato che saranno parte della nostra odierna vita frenetica.²⁵

È opportuno ricordare come anche all'inaugurazione non si fece menzione alcuna dell'altra parte non realizzata, anche se negli anni successivi il Consiglio Comunale chiese a più riprese -come sarà narrato dei prossimi



tre paragrafi del presente capitolo- di redigere proposte per la *Camera del Consiglio*, con seppur leggere differenze in seno al programma funzionale dello stesso. Solo cinque (1908-11, 1930, 1936, 1939 e 1940) delle numerose varianti proposte furono portate avanti dall'architetto grazie ad un controllo operato sui diversi livelli e nei diversi alzati e prospetti urbani.

Questo preambolo dal velato tono poetico è più che necessario per comprendere quell'intreccio simbolico-figurativo che stava dietro alla costruzione di tale edificio, ed introdurre così quelle questioni, più propriamente progettuali e di carattere, affrontate nei successivi paragrafi. Curiosamente, solo alcuni anni dopo aver terminato il lungo cantiere, Östberg (1929) narrerà per sommi capi la propria storia, confidando al lettore le proprie emozioni durante quel processo creativo, che ha reso quell'*opera di altissimo valore urbano*,²⁶ una costante dei suoi pensieri, un compagno di quel viaggio che è la vita di ciascun uomo e artista. *Mesi e anni passati. Il municipio di Stoccolma, ha continuato ad assorbire i miei pensieri, ma a poco a poco questo singolare progetto era stato allontanato dalla mia mente dato che mi ero lasciato assorbire dallo studio degli edifici comunali di varie epoche e molteplici stili, che possono essere visti nelle città dell'Europa. Avevo, ad ogni modo, raccolto molto materiale e nei municipi dei diversi paesi avevo intravvisto un chiaro riflesso della mentalità dei popoli.*²⁷

La torre d'angolo in fase di costruzione, 1916

© *Arkitektur -och designcentrum*

La costruzione della torre d'angolo sta volgendo al termine, 1920

© *Arkitektur -och designcentrum*

Il progetto per lo *Stockholms Stadsbus* avrebbe dovuto incarnare quanto finora espresso, avrebbe dovuto essere l'espressione del popolo svedese, dei suoi stadi di sviluppo, della sua storia, di un passato raccontato nella mitologia norrena, nonché rappresentazione di una nuova capitale.



L'architettura non è quindi solo la risposta ad una necessità dettata da un programma funzionale, ma è principalmente un simbolo.

Dai primi disegni per il *Municipio* al giorno della sua inaugurazione, lo sforzo creativo di Östberg fu teso a quella continua ricerca di qualcosa di superiore, alla ricerca del momento e dell'attimo di felicità suprema. La sua opera maestra non è altro che il frutto delle gesta di un eroe che nella sua esistenza ha aspirato alla creazione di un *monumentum aere perennius*.²⁸ La parabola esistenziale dell'architetto lo vede perciò come un Faust contraddistinto da quella tenacia per un fine ultimo supremo, che si concluderà con un velato pessimismo, costante dell'eroe svedese *Hans Alienus*, che solo sul finire della propria esistenza, ritornato sulla terra ed invecchiato, sarà oramai in grado solo di ricostruire con la propria fantasia la ricchezza o lo splendore di quanto aveva visto.²⁹

La natura di questa "creatura", unica nel suo genere, ha talvolta oscurato ed incatenato Östberg, tanto che taluni critici hanno considerato la sua *chef-d'œuvre* come evidente ed unico termine di paragone per le altre esperienze progettuali.³⁰

Opera e creatore si fondano in un'unica entità e, come il collega Tengbom sottolineerà durante la cerimonia funebre del maestro, quest'ultimo ebbe la fortuna che i propri pensieri rimanessero sì racchiusi nella sua opera, ma ancora più avessero superato tempo ed ore.³¹ Il *Municipio* era stato principio di quella nuova vita da "vero e realizzato architetto", e proprio ad esso ed al proprio popolo Östberg porgerà l'ultimo saluto in un freddo giorno di febbraio.³²

La torre del Municipio dal limite occidentale del giardino

Fda



Note

1 Diversi anni dopo l'inaugurazione, il maestro e il giovane allievo C. Johansson passeggiavano sul Norr Mälärstrand, si sedettero a riposare e Östberg, guardando il Municipio, pronunciò queste parole.

Elias Cornell, *The law-court's proposals*, in *Ragnar Östberg svensk arkitekt* (Stockholm: Byggmästaren Förlag, 1965), p. 31

2 Si riportano le parole con cui esordì il letterato Verner von Heidenstam durante la cerimonia di inaugurazione del Municipio, trascritte in *Tal i Stockholms Stadshus Midsommarföreläsning* (Stockholm: Albert Bonnier, 1923), p.5

La data scelta risulta importante per la nazione, in quanto ricade nel periodo dei festeggiamenti di *Midsommar* (trad. it. *Mezz'estate*), ovvero la settimana del solstizio estivo.

3 Il parallelismo tra lo sforzo architettonico di Östberg e la coeva letteratura degli anni '90, quali gli scritti del premio Nobel Carl Gustaf Verner von Heidenstam fu più che evidente e molti critici ne rimasero colpiti. A questo proposito si veda Ragnar Josephson, *Stockholm Stadshuset*, in *Ord och bild*, 1923, p.344 e Hakon Ahlberg, *Op. cit.* (1965), p. 235

4 Le vicende del sovrano Gustavo I Eriksson Vasa (1496-1560) si fanno sempre coincidere con la vera origine del popolo svedese, egli è considerato il liberatore della patria dalla dominazione danese. La sua entrata a Stoccolma segna infatti la fine delle monarchie elettive di Svezia, quali quelle affermate dall'*Unione di Kalmar* (1397-1523), dando così vita ad una monarchia ereditaria svedese sotto la casata dei Vasa. Fondamentale è il suo apporto alle riforme amministrative di gestione dello Stato e la reintroduzione della religione protestante.

L'entrata trionfale è ampiamente celebrata da letterati ed artisti; degno di nota è l'affresco di straordinarie dimensioni realizzato da Carl Larsson per il *Nationalmuseum* di Stoccolma (1908) dal titolo *Gustav Vasas intåg i Stockholm 1523*, (trad. it. *L'ingresso di Gustavo Vasa a Stoccolma*). Lo stesso dipinto sarà al centro dell'attenzione di Östberg che in un articolo pubblicato su *Arkitektur* ne esalterà l'efficacia espressiva.

R. Östberg, F. Månsson, *Några anteckningar med anledning af Carl Larsson väggmålning Gustaf Vasa*, in *Arkitektur* 38 (1908), pp. 31-32

5 C. G. V. Heidenstam, *Op. cit.* (1923), p. 7

6 Ricorreva infatti il tricentenario dalla fondazione della città. Il piano per l'esposizione fu realizzato secondo il progetto risultato vincitore di Sigfrid Ericson (1879-1958) e Arvid Mattsson Bjerke (1880-1952). Numerosi edifici costruiti per l'occasione come il *Göteborgs konstmuseum* (trad. it. *Museo d'arte di Gotenburg*) e la piazza allungata –*Götaplatsen*– che tanto rimembra un foro latino. Le vicende per l'ambizioso piano espositivo sono ben delineate nel testo Anders Houltz, *Teknikens tempel: modernitet och industriarv på Göteborgsutställningen 1923* (Hedemora : Gidlund, 2003).

7 In quegli stessi anni il Municipio fu protagonista di una prolifica serie di brevi pamphlet, una sorta di guida per conoscere il progetto. Con il titolo *Stadshuset. En vägvisare, Stockholm*, la prima edizione in svedese fu pubblicata nel 1922. Mentre, quella in inglese, *The Stockholm city hall. A guide*, risale al 1924, ed infine quella tedesca, *Stockholm stadthaus. Ein führer*, nel 1927.

8 Il testo a cui si fa riferimento è Johnny Roosval, *Stockholms stadshus vid dess invigning midsommaraföreläsning 1923* (Stockholm: AB G. Tisells tekn. Förlag, 1923)

Pregio del volume fu quello di presentare non meramente le descrizioni in svedese, bensì numerose parti in merito al cantiere furono riassunte e tradotte in inglese, mentre i commenti dei critici furono tradotti nella loro interezza restituendo così ad un pubblico più vasto l'eterogeneità di riflessioni.

9 Cfr. Barbara Miller Lane, *The home as a work of art*, in *Op. cit.* (2000), p. 82

Per comprendere l'affermazione del mito dell'artista solitario nella realtà Romantica, si invita la lettura di quel capitolo all'interno della trattazione di Hugh Honour che se ne occupa: *Vita da artista*, in *Op. cit.* (2007) (tit.orig. *Romanticism*, 1979), pp. 259-293

10 J. W. von Goethe, *Faust* (Milano: BUR, 2005), parte II, atto V, Mezzanotte, p. 865 (ed. orig. *Faust*, 1831)

Come riportato nei registri delle lavorazioni, il giovane E. G. Asplund e Sven Makelius figurano tra i nomi dei disegnatori che parteciparono alla stesura del progetto del Municipio.

11 A. K. P. Atmer, *The reputation spreads worldwide*, in *Op. cit.* (2011), p. 545

Uno stralcio delle parole di Tengbom fu pubblicato anche sul numero di *Byggmästaren* (1923) che seguì le celebrazioni per l'apertura del Municipio, p. 165

12 La generazione di Östberg era solita apporre una targa o bassorilievo alle proprie opere a testimonianza del periodo che era stato necessario alla sua realizzazione. Nel caso specifico del Municipio infatti egli estese il periodo considerando anche gli anni dell'elaborazione.

13 Laura Kolbe, *Symbols of civic pride, national history or European tradition? City halls in Scandinavian capital cities*, in *Urban History*, vol. 35 part III (December, 2008), p. 402

14 Il testo *The Stockholm Town hall* (1929) redatto dallo stesso Östberg rappresenta il primo tentativo di ricostruzione dell'esegesi del Municipio, anche se il suo carattere di racconto autobiografico ne oscura alcuni aspetti, concentrandosi piuttosto nella seconda metà del testo in avanti sulla descrizione del proprio progetto realizzato, avvalendosi per buona parte del lavoro presentato nelle guide per l'edificio.

Il primo studio in lingua inglese che ricostruisce puntualmente le vicende è Hilde de Haan and Ids Haagsma, *Architects in competition : International architectural competitions of the last 200 years* (London, New York : Thames and Hudson, 1988).

Pochi anni dopo L. Ortelli (1990) inserisce a conclusione del proprio volume sul Municipio la traduzione in italiano del testo di Östberg. Pochi anni dopo quelle parole dell'architetto svedese sono ripubblicate anche da Elias Cornell, *Stockholm Town Hall* (Stockholm: Byggeförlaget, 1992) integrate comunque da un saggio introduttivo che narra più compiutamente le vicende concorsuali. Infine, l'indagine della A. K. P. Atmer ci restituisce dettagliatamente quell'iter grazie al riordino dell'archivio della fabbrica del Municipio e precisamente nel capitolo II (*An impending problem: the "Rådhus" idea and the city of Stockholm*, pp. 31-43).

Per approfondire tali questioni si consiglia la lettura del paragrafo introduttivo *Stato dell'arte della critica su Ragnar Östberg*.

15 Si veda il cap. II libro V in cui lo scrittore francese delinea una sorta di trattato sulla storia dell'architettura. Le sue acute riflessioni fanno coincidere il declino dell'interesse a costruire monumenti nel preciso istante in cui si diffonde la stampa. Nella realtà dei fatti tale visione pessimistica non riflette quanto è accaduto, la scrittura non ha sostituito l'architettura nel suo ruolo di scrittura della civiltà.

Victor Hugo, *Questo ucciderà quello*, in *Notre-Dame de Paris* (Torino: Einaudi, 1977), p. 188 (ed. orig. *Notre-Dame de Paris*, 1831)

16 David Watkin, *Scandinavia e Finlandia*, in *Storia dell'architettura occidentale* (Bologna: Zanichelli, 1986) p. 628

17 Philippe Hamon, *Introduzione*, in *Esposizioni. Letteratura e architettura nel XIX secolo* (Bologna : CLUEB, 1995), p. 3

Il volume da cui è tratto il passaggio investiga quel forte legame che si può scorgere tra architettura e letteratura nel XIX secolo, e mostra, di passaggio in passaggio, quanto le problematiche si riflettano le une nelle altre.

18 Aldo Rossi, *La teoria della permanenza e i monumenti*, in *Op.cit.* (1966), p. 58

19 La raccolta di poesie si ispira alle esperienze di viaggio nell'Est che contraddistinsero i primi anni della sua vita. Inoltre, la raccolta risulta importante nella poetica del letterato svedese in quanto punto di svolta dal naturalismo ad un oriental-romanticismo (tit. orig. *Vallfart och vandringsår*, 1888)

20 Elias Cornell, *Op. cit.* (1965) , p. 45

21 Non mancarono comunque aspre critiche per il sito di *Eldkvarne*, tra cui si ricorda quelle espresse da un membro, nonché architetto Per Olaf Hallman appartenente all'Ufficio tecnico di Stoccolma.

Nell'autunno del 1902 le autorità cittadine decisero di acquistare comunque quell'area al fine di erigervi "un edificio pubblico".

Si veda A.K. P. Atmer, *The suitability of the Eldkvarnen site*, in *Op. cit.* (2011), p. 43

Il nome di P. O. Hallman ritornerà in questa ricerca, alla luce della sua intensa attività come pianificatore di alcuni nuovi quartieri di Stoccolma ispirandosi alle riflessioni ed idee di Camillo Sitte. Ad esempio, il piano redatto per il quartiere del *Diplomatstaden*, dove insiste villa Geber, fu disegnato per l'appunto da quest'ultimo.

22 Per approfondire le prime vicende concorsuali si rimanda alle pagine della rivista svedese *Arkitektur*, rispettivamente Torben Grut, *Tänflingen om förslag till nytt rådhus å Eldvarnstomten i Stockholm*, in *Arkitektur*, 34 (September, 1904) e Torben Grut, *Andra täflingen om pris för förslag till nytt rådhus å Eldvarnstomten i Stockholm*, in *Arkitektur*, 35 (Maj, 1905).

23 Cfr. A. K. P. Atmer, *The reputation spreads worldwide*, in *Op. cit.*, (2011), p. 545

Nella seconda fase del concorso figuravano al secondo posto I. Tengbom assieme a E. Torulf ed al terzo posto a pari merito C. Westman, C. Bergsten e C. Lindholm.

In entrambe le commissioni giudicatrici si ricordano, oltre a figure di spicco appartenenti alla realtà politica cittadina, il presidente di giuria nonché della Società di Architetti ed Ingegneri svedesi I. G. Clason, e due architetti: per la parte svedese G. Wickman, mentre per quella straniera fu scelto il danese Martin Nyrop (1849-1921) che si era distinto per il Municipio di Copenaghen (1893-1905), ultimato da pochi mesi.

Nel secondo turno della competizione progettuale Östberg decise di sostituire il mattone al granito della prima proposta.

Le prime due fasi concorsuali e la proposta del 1909 furono presentate con minuzioso interesse sia nelle pagine della rivista *Arkitektur* che nelle relazioni di progetto redatte da Östberg; dopodiché si assiste ad un silenzio da parte della critica e solo il materiale grafico di archivio ha permesso di ricostruire la genesi progettuale.

24 Nella *Bibliografia ragionata* posta a conclusione del volume I della ricerca è possibile ritrovare tutti i testi ed articoli in ordine cronologico.

Nell'introduzione delle singole guide Östberg presenta uno schizzo concettuale di quel complesso, p. 10

È importante ricordare che quegli anni corrispondono anche alla pubblicazione di

quelle sue parole in merito alla vera e propria rifondazione dell'architettura svedese sulla rivista americana *Architectural Review* 3 (1909) sotto il titolo *Contemporary Swedish architecture*. Traduzione e commento di tale saggio è inserito della *Parte prima. Scritti scelti, commentati e tradotti* contenuta nel volume II.

Parte di quelle sue riflessioni erano state pubblicate nel catalogo dell'esposizione viennese *Internationalen Architekturausstellung* (1908) con il titolo *Auswahl von Schwedischer Architektur der gegenwart*.

25 Cfr. Hilde de Haan and Ids Haagsma, *Op. cit.* (1988), pp. 91-92

26 Luca Ortelli, *Op. cit.* (1990), p. 7

27 Si presenta qui la traduzione dell'incipit del terzo capitolo (*My town hall projects assume definitive shape*) contenuto in Östberg, *The Stockholm Town hall* (Stockholm: Norstedt & Söner, 1929)

Tale volume si presenta come un breviario di quel viaggio che altro non è stato che la costruzione del Municipio.

28 Lo storico dell'arte Ragnar Josephson (1891-1966) applicò al Municipio tale espressione oraziana, in quanto chiara manifestazione di quel carattere spiccatamente urbano ed identitario. Si rimanda a R. Josephson, *Stockholms stadhus*, in *Ord och Bild*, 30 (1923), p. 337

La citazione oraziana completa, *Exegi monumentum aere perennius...* (trad. *Ho innalzato un monumento più duraturo del bronzo...*) è tratta dalle *Odi*, III libro, carme 30

29 Verner von Heidenstam scrisse il romanzo allegorico *Hans Alienus* nel 1892. Il testo presenta uno sviluppo discontinuo, un'alternanza di prosa e poesia dove è innegabile quella magia delle immagini.

Hans Alienus può essere paragonato al Faust goethiano, ma se Faust trova la soluzione al suo problema concludendo che solo nel lavoro collettivo l'uomo può essere felice, Hans Alienus non vede nessuna possibilità di creare, né come uomo né come artista, il tipo ideale di uomo che egli ha sempre sognato e voluto, ma ciò che gli rimane è solo l'immagine dell'antico ideale di bellezza, p. 17

Per approfondire la poetica del letterato svedese in rapporto ad altre esperienze si legga Rossella Lanari, *Il romanzo di Verner von Heidenstam*. Tesi di Laurea in lingue e letterature straniere moderne, Università di Roma, 30 Giugno 1967

30 Cfr. Howard Robertson, *Ragnar Östberg*, in *RIBA Journal*, 6 (November, 1926), p. 19

Il commento rivela come il mondo britannico, che ha contribuito alla diffusione su scala internazionale delle esperienze architettoniche svedesi nella sua globalità, al contempo ha, forse, potuto deviare l'attenzione di taluna critica solo sul Municipio, come opera unica di Östberg.

Per approfondire lo stato dell'arte proprio su quella critica che ha cristallizzato tale atteggiamento nei confronti dell'architetto svedese si rimanda al terzo paragrafo dell'*Introduzione*.

31 Cfr. A. K. P. Atmer, *The reputation spreads worldwide*, in *Op. cit.*, (2011), p. 557

32 La cerimonia funebre si svolse alla *St. Jakob kyrka* in prossimità del *Kungsträdgården* il giorno 13 febbraio 1945. Parenti e colleghi decisero, a cerimonia conclusa, di portare i resti mortali del maestro innanzi al Municipio.

2.2 COSTRUZIONE DI UN “PEZZO DI CITTÀ” SULLA *KLARA SJÖ*

*Bisognerà una volta, e probabilmente in un prossimo futuro,
renderci conto di quel che manca soprattutto alle nostre grandi città:
luoghi tranquilli e ampi, ampiamente estesi per la meditazione,
luoghi con lungi loggiati estremamente spaziosi per il tempo cattivo o troppo assolato,
nei quali non penetra il frastuono dei veicoli e degli imbonitori,
e in cui un più squisito rispetto delle convenienze vieterebbe anche al prete di pregare
ad alta voce:
fabbricati e pubblici giardini che esprimerebbero nel loro insieme
la sublimità del meditare e del solitario andare.*

F. W. Nietzsche, *La gaia scienza*, 1882¹

Nella pagina seguente:

Tavole sinottiche focalizzate sul cuore
della città, partendo da una selezione di
mappe storiche

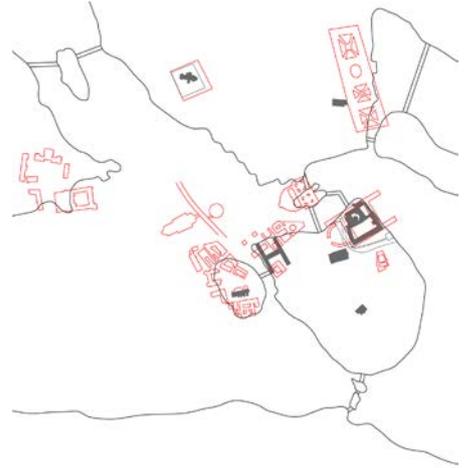
© *Stockholm Stadsarkiv*

I successivi schemi rileggono quelli
schizzati dall'architetto ed inseriti nel
saggio *Holmen* (1928) al fine di fare
emergere la "costruzione del luogo"
attraverso la regolarizzazione della linea
di costa e l'evoluzione degli "elementi
primari" con cui l'area estrema della
penisola di *Kungsholmen* si relaziona

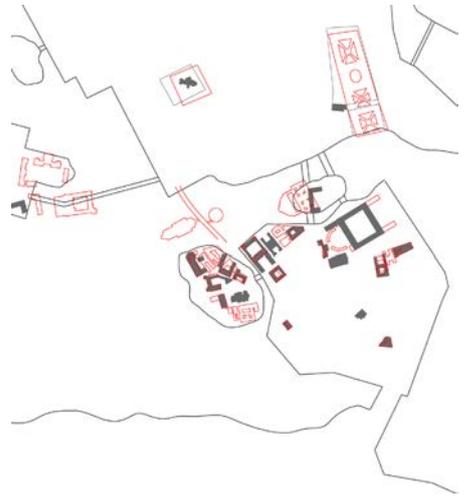
Dda



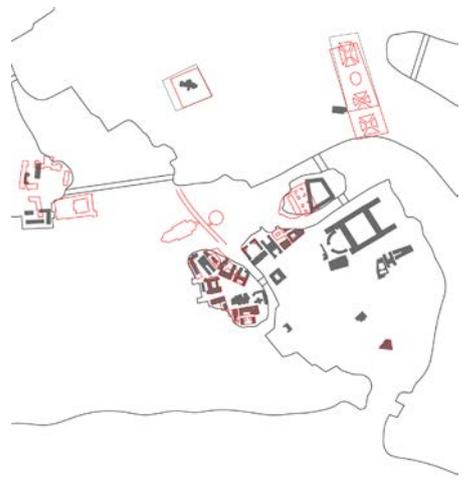
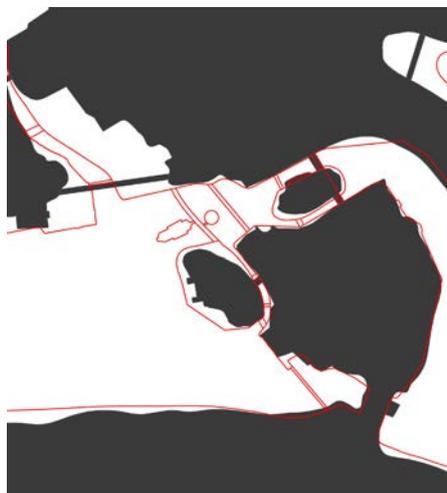
1642



1702



1805





1885



1909



1930





Martin Nyrop, Municipio di Copenhagen (1893-1905)

Fda



Ragnar Östberg, Municipio di Stoccolma (1911-1923)

Fda



Arnstein Arnsberg e Magnuss Paulsson, Municipio di Oslo (1931-1950)

Fino a qui ci siamo soffermati a descrivere gli aspetti simbolici relativi alla costruzione di questo “monumento”; da ora ne esplicheremo da ora le questioni di contenuto più propriamente formale e compositivo racchiuse nelle numerose proposte e le loro relazioni con questa parte di città dal carattere eminentemente paesistico. Lo stesso Pevsner (1943) lo definì un *progetto audace per un sito superbo*.²

In genere un monumento esprime la complessità della città storica e del suo apparato figurale -sottintendendo dunque problemi di natura compositiva- prima delle immagini simboliche “aggiunte”. Costruire un monumento è indubbiamente sempre stato un problema prettamente progettuale ed un’appropriata manifestazione dell’architettura di ogni epoca.³

Nel nostro caso-studio la necessità di manufatti che rispondessero ad un programma di identità civico-nazionale trovava le proprie ragioni nella diretta conseguenza dei mutamenti socio-politici e culturali dei decenni a cavallo del XX secolo. Le capitali nordiche nutrivano un interesse per l’elaborazione di edifici dalla marcata portata simbolica, tanto che tale ricerca ebbe una naturale ricaduta sulla scelta tipologica del “municipio”.⁴ Quest’ultimo oltre a riassumere l’identità civica così come era stato nella tradizione del palazzo comunale si trasforma in una nuova entità del disegno urbano. Pur essendo un tema architettonico già appartenente al tessuto delle città storiche, ne acquisì man mano una nuova valenza urbana, rivestendo, alla stregua di nuove polarità, il ruolo di vero e proprio “catalizzatore”. Zucconi sottolinea infatti come quei *contenitori di funzioni civili e culturali* non erano più collocati nel cuore della città come da tradizione, piuttosto venivano a situarsi anche in aree di espansione, fornendo così nuovi punti fissi al disegno delle capitali.⁵ Quest’ultime furono investite da un fermento di cantieri nei luoghi dove sarebbero sorte le nuove attrezzature urbane incarnanti un duplice programma: rappresentazione e funzionalità.

Questo “pezzo di città” su cui avrebbe insistito il complesso *Municipio-Camera del Consiglio* era situato ad un’estremità del piano disegnato da A. Lindahagen, e così come prevedeva la politica architettonica sottesa al concetto *renovatio urbis* si sarebbe trattato di un intervento puntuale e limitato tematicamente, ma oltremodo in grado di caratterizzare il nuovo volto della capitale svedese. La griglia del *Lindhagenplanen* (1866) era stata applicata all’intera penisola di *Kungsholmen*, ma essendo il disegno delle isole pressoché irregolare, quella porzione rimase un punto non risolto e pertanto vuoto.

Sigismund von Vogel, veduta della penisola di *Kungsholmen*, 1647

© Kungliga Biblioteket

Mappa della penisola di *Kungsholmen*, 1754

© *Stockholms Satsarkiv*

Sovrapposizione della giacitura del vecchio mulino di *Eldkvarnen* e della versione del Municipio realizzata in J. Roosval, *Stockholms stadshus vid dess invigning midsommarafton 1923*

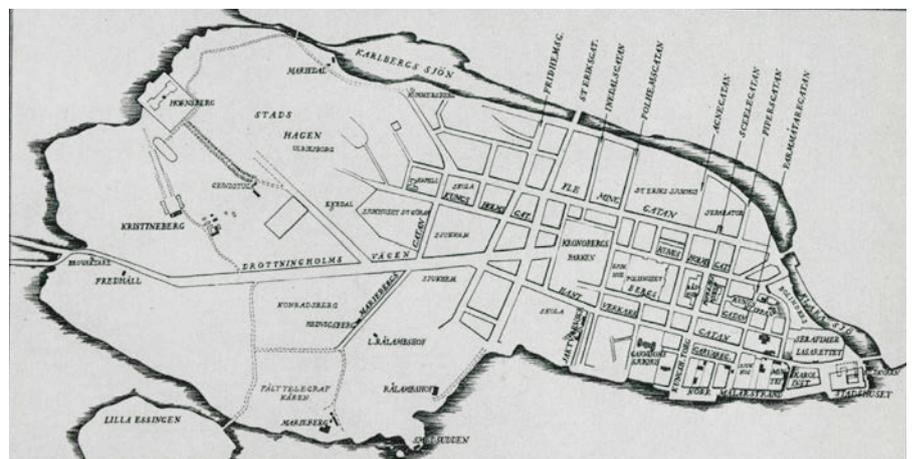
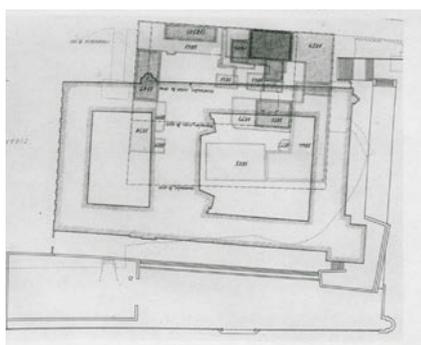
Gösta Selling, elaborazione grafica dei principali interventi su *Kungsholmen*, 1926



Dai primi anni del XIX secolo su questo lembo estremo della penisola sorgeva il mulino *Eldkvarnen* della A. Svanberg & Co. ed il limite della costa era molto diverso da come fu modificato col progetto di Östberg; quella porzione di terreno era decisamente più aperta ed il corso della *Klara sjö* (trad. it. *canale Klara*) si presentava più ampio. Come narrato nelle cronache dell'epoca ed in alcune rappresentazioni pittoriche, il 31 Ottobre del 1878 divampò un disastroso incendio che rase al suolo l'intero complesso, restituendo al territorio una *tabula rasa*.⁶

Da queste premesse prese avvio "l'avventura progettuale" dell'architetto; seppur la scelta di quella particolare area in un primo momento sconcertò tutti, Östberg sostenne la propria affezione per quel luogo con queste parole: *il Municipio di Stoccolma non doveva dunque essere situato nella città vecchia, con il suo aspetto medioevale che risale al XIII secolo, ma in quel quartiere della città sorto nel XVII secolo, quando la Svezia era una grande potenza*.⁷

A tutti gli effetti il progetto del *Municipio* rivelò le reali potenzialità dell'area fin dal motto coniato per la proposta vincitrice: *Mälardrottningen* (trad. it.



Veduta dell'area occidentale della città dal forte carattere industriale, 1860

© *Stockholms Satsarkiv*

Fotografia dell'edificio alcuni anni dopo l'incendio, 1890

© *Stockholms Satsarkiv*

Bassorilievo su granito raffigurante il tragico evento che colpì quell'area e che trova collocazione lungo l'androne del Municipio

Fda

Gustaf Carleman, *Eldkvarn brinner*, 1878

(trad. it. *Incendio di Eldkvarn*)

olio su tela

Regina del lago Mälaren, 1904-1905). A proposito del brano di città proteso verso il cuore di Stoccolma Östberg così si espresse nel 1929: *l'edificio quindi prese forma da un processo naturale e quei suoi meravigliosi dintorni, che riflettono la vera natura di Stoccolma, intonano la loro melodia come una composizione che continua a risuonare.*⁸

Al di sotto della suggestiva atmosfera evocata dalle parole del maestro sono celate le vere istanze formali e compositive; il progetto è l'interpretazione della città antica, della sua singolare struttura geografica e della sua storia, e tanto più volto a formare un particolare punto di intersezione tra un'area di denso tessuto urbano e le acque aperte.⁹

Questo "pezzo di città" nell'accezione russiana qui asserita fu in grado di offrire maggiori criteri di concretezza sia dal punto di vista della conoscenza che da quello della programmazione.¹⁰ Non intendeva copiare o simulare la città storica, ma da essa trarre linfa vitale di riferimenti e possibili relazioni, così come ci ha suggerito un non-architetto quale Nietzsche nell'introduttiva esortazione a recuperare la lezione urbana della tradizione.





Herman Josef Stübben, *Der Städtebau*, Darmstadt 1890

Profili della penisola di *Kungsholmen*:
rispettivamente agli inizi del secolo e nel
1926

in Gösta Selling, *Kungsholmen*, 1926

Nella sua interezza il complesso *Stockholms Stadshuset-Nämndhuset* fu concepito come narrazione di spazi, composizione sequenziale di piazze pubbliche, ciascuna dotata di un preciso carattere di internità. All'architetto spettò quindi il compito di trasformare quel sito in luogo, leggendone i significati potenziali che si palesavano nelle categorie di spazio e carattere. È qui messa in campo quell'arte di composizione spaziale, *Raumkunst*, invocata da Sitte (1889) nel suo mirabile studio riguardo la sintassi delle forme urbane della tradizione. Gli architetti nordici non furono semplicemente attirati dalle sue associazioni stilistico-estetiche, quanto dall'approccio al disegno urbano come arte civica e dalla sua interpretazione della città come espressione unitaria dell'identità collettiva.¹¹ Così come si verifica nella città storica, la struttura narrativa del percorso si accentra nei fulcri, o per meglio dire nelle piazze, che sono chiara manifestazione di differenti condizioni del "raduno urbano".

Anche i postulati della letteratura urbanistica tedesca di quegli anni, espressi da Herman Josef Stübben (1945-1936) risultarono importanti per questo processo di infrastrutturazione e trasformazione della città: il compito più importante dell'urbanistica dal punto di vista artistico consiste nella disposizione e nella conformazione delle piazze pubbliche. Una soluzione felice di questo problema è condizione fondamentale per una forma della città soddisfacente [...] Dopo un breve sguardo storico, dobbiamo a questo fine esaminare i contorni



*della piazza, il rapporto con gli edifici monumentali, la loro composizione, l'arredo, la distribuzione e la disposizione di quote di livello diverse.*¹²

Partendo dal ponte che conduce al *Municipio* fino al suo interno, l'architetto combinò più direzioni di movimento attribuibili alla città ed all'area, riunendole in una geometria "addomesticata", che altro non era che il risultato di ricercate distorsioni in opposizione alla regolarità del piano, quasi ad evocare un medioevalismo nella maniera del disporre.¹³

Comune denominatore riscontrabile fin dalle primissime proposte è per l'appunto la capacità di far dialogare il nuovo complesso urbano con il sistema di collegamento alla penisola centrale di *Norrmalm*. L'importanza dei ponti e la conseguente regolarizzazione delle banchine sono state da sempre aspetti essenziali per il disegno della capitale svedese, che già nel proprio nome racchiude la sua vera natura: *Staden vid vatten* o *Staden inom broarna* (trad. it. *Città sull'acqua* o *Città dei ponti*). Agli inizi i ponti assolsero a funzioni difensive, assumendo in seguito il compito di connettere le isole ed entrare quindi a pieno titolo nella progettazione urbana della città.¹⁴ Come recitava il filosofo Heidegger (1975) ciascun luogo non preesiste alla costruzione del ponte. *Certo anche prima che il ponte esista, esistono lungo il fiume numerosi spazi che possono essere occupati da qualcosa. Uno di essi diventa ad un certo punto un luogo, e ciò in virtù del ponte. Sicché il ponte non viene a porsi in un luogo che c'è già, ma il luogo si origina solo a partire dal ponte.*¹⁵

Durante i suoi viaggi Östberg aveva riportato nei taccuini alcuni ponti monumentali di città europee, dai quali poter trarre ispirazione proprio ora che si apprestava a pensare a questa parte di città. Nel 1928, alcuni anni dopo l'inaugurazione dello *Stockholm Stadsbusset*, rimarcò quanto fosse stata importante, per il valore di quelle due penisole, l'attenta costruzione

Il Municipio e la parte più estrema della penisola protesa verso il cuore storico della città così come appare oggi dall'isola meridionale di *Södermalm*

Fda



di un collegamento che attraversasse le acque della *Klara*, così come a Roma, Firenze, Londra, e Parigi.¹⁶

Le due penisole erano in verità già collegate da un ponte obsoleto ed insufficiente -*Kungsholmsbro*- che urgeva essere riprogettato. In qualità di architetto del vicino *Municipio*, Östberg chiese al *Byggnadskontoret* (trad. it. *Dipartimento per i lavori pubblici*) di poter prendere parte alla fase decisionale (1912-1919), avvalendosi dell'aiuto del collega ingegnere Kreüger. Solo dopo alcuni anni di animato dibattito lo *Stadsbusbro* fu costruito come diretta continuazione dell'arteria stradale di *Hantverkargatan*, tenendo conto, anche se in piccola parte, dei suggerimenti e delle richieste avanzate dal maestro.¹⁷

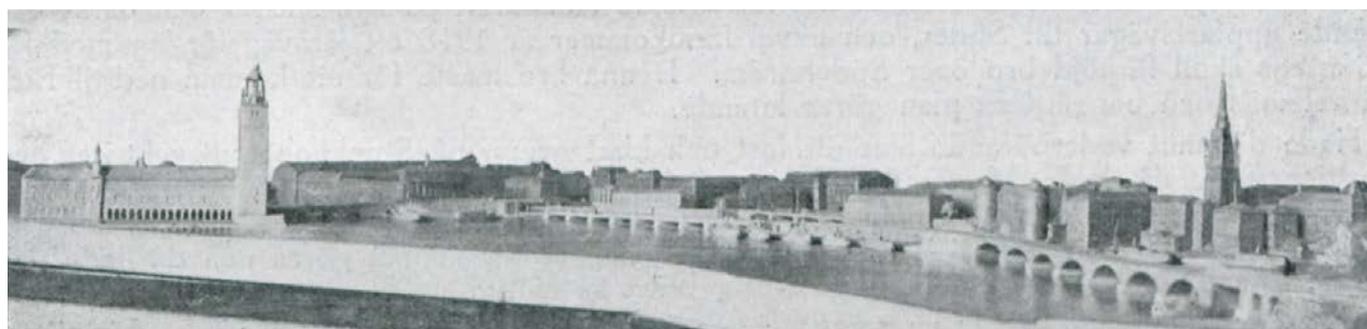
Fin dalle prime proposte per il complesso, Östberg ricercò una varietà nella sequenza narrativa degli spazi, ottenendola grazie alla molteplicità espressiva insita nelle strutture formali impiegate, le quali subirono nel tempo rielaborazioni e caratterizzazioni più efficaci ed aderenti al *locus* naturale.

Il programma dell'edificio fu dunque in linea con la natura storica del palazzo comunale; ed ancor più espressione della permanenza e varianza insita nel concetto stesso di tipo. Il programma funzionale dell'edificio comunale era quello di essere sede di rappresentanza municipale e relativi uffici, ma più che altro doveva divenire luogo della manifestazione del carattere collettivo.

Come ben documentato nell'analisi di Pevsner (1976), il “palazzo comunale” vede la propria origine in Lombardia nella struttura del *broletto* e dell'*arengo*, ma, sempre in epoca medioevale, trova i suoi corrispettivi

Progetto per il vicino *Stadsbusbro* presentato dall'architetto e mai realizzato secondo tale fisionomia in Östberg, *En arkitekt anteckningar med bilder och verk av författaren*, 1928

Plastico dei nuovi sistemi di collegamento tra le isole e della prima linea della metropolitana in *Arkitektur* 49 (1919)





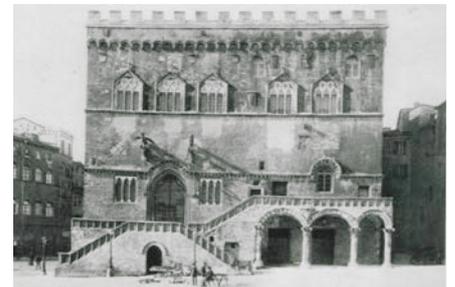
anche negli altri paesi europei.¹⁸ A tal proposito Östberg si avvicinerà allo studio di quegli elementi della città storica attraverso i mutamenti e l'evoluzione di quella struttura formale, come è già stato ricordato nel precedente paragrafo riguardante “l'ossessione” nutrita dall'architetto per quel tema progettuale. I riferimenti da lui citati abbracciavano diverse esperienze europee, ciascuna delle quali era il chiaro riflesso di un popolo e del suo vivere quella spazialità: il *Rådhus* danese, il *Rathaus* tedesco, i *town hall* inglesi, *hôtel de ville* francese ed i *palazzi municipali* spagnoli ed italiani.¹⁹ La loro matrice formale incarna quindi due aspetti attraverso i quali rileggere la struttura storica: da un lato il loro essere modello antropologico rispetto ad una specifica civilizzazione e dall'altro principio formale.



Questo “pezzo di città” fu un vero e proprio laboratorio per lo sviluppo di due temi che nella progressiva messa a punto si amalgamarono efficacemente così come possiamo constatare nella costruzione della città storica: tema del monumento civico e della piazza urbana.

All'interno di questa complessa elaborazione le vicende dello *Stockholm Stadsbus* e del *Nämndbus* si sovrappongono, restituendoci diverse suggestioni dell'architetto, che possono essere sintetizzate in due fasi per l'edificio municipale ed altrettanti due fasi per l'edificio amministrativo, e le loro relazioni spaziali.

È presa come dato di partenza la suddivisione temporale proposta da Cornell (1965), in seguito perfezionata ed integrata dallo studio di A. K. P. Atmer (2011) riguardante il *Municipio* (1901-1923); mentre per la *Camera del Consiglio* (1907-1940) ne sono state ricostruite le istanze evolutive grazie al riordino e lo studio del materiale grafico d'archivio, fino ad ora



Nella pagina a fianco:

Fotografie che ritraggono alcuni esempi della tradizione scelti dallo storico francese M. Aubert a supporto del suo intervento in merito al Municipio di Stoccolma

(Saint-Omer, La Rochelle, Arras, Siena, Perugia e Venezia)

in J. Roosval, *Stockholms stadshus vid dess invigning midsommarafton 1923*

In basso:

La corte civica (*Borgargården*) in grigio chiaro e l'aula coperta (*Blå Hallen*) in grigio scuro: 1908-11, 1912, 1923

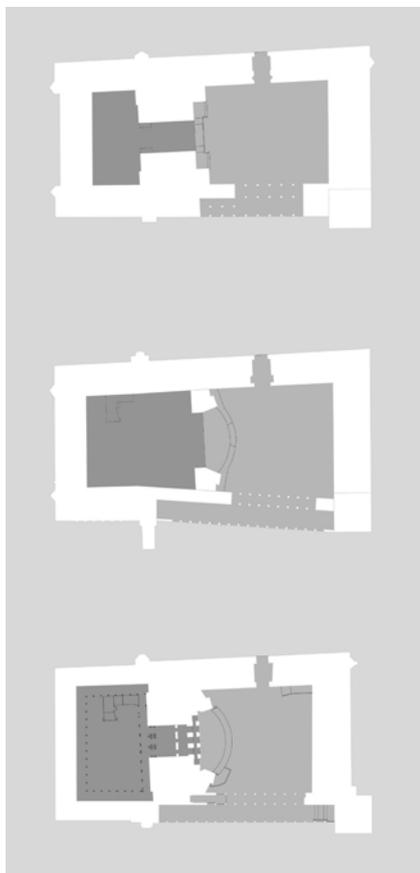
Dda

Blå Hallen

in *Moderne Bauformen*, 26 (1927)

La *Blå Hallen* vista dalla balconata

Fda

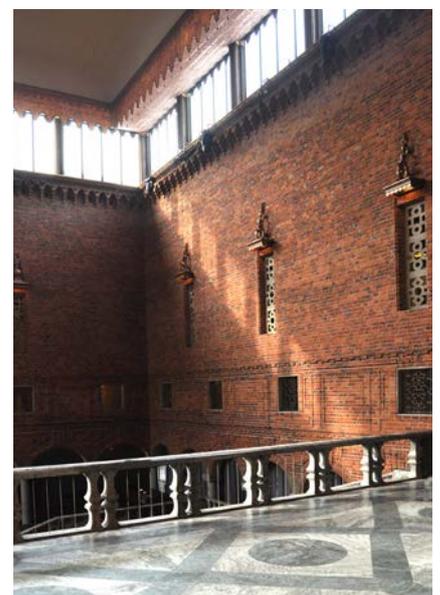
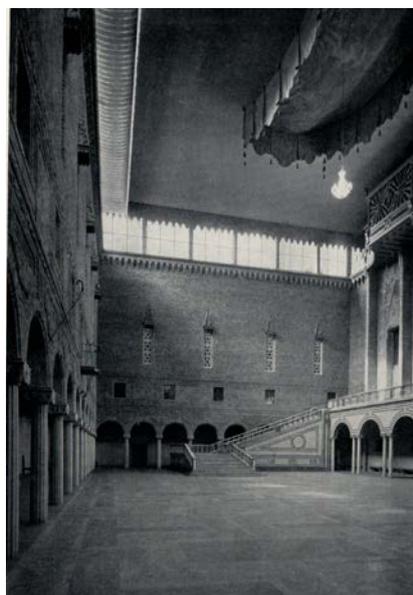


mai pubblicato ed analizzato.²⁰

Per un momento soffermiamoci unicamente sulla fabbrica del *Municipio*, e tralasciamo volutamente quella puntuale e quanto mai necessaria trattazione delle singole modifiche, che troveranno esplicitazione nel paragrafo 4.1 *Grande pianta. Stockholm Stadshuset-Nämndhuset della Parte terza. Principi compositivi a confronto.*

Come narrato nella ricerca della Atmer possiamo suddividere l'intera vicenda decisional-progettuale in cinque macro-gruppi temporali: 1901-1907, 1902-1907, 1908-1911, 1911-1916 e 1917-1923. Potremmo semplificarli ulteriormente fino ad individuarne solamente due, identificando dunque il 1907 come vero e proprio spartiacque per le scelte compositive utilizzate. Dopo i primi anni del secolo si assisté ad una vera e propria inversione del processo compositivo-creativo di Östberg. In altre parole, l'obiettivo era quello di svincolare l'immagine del *Municipio* dall'idea di un edificio di forma compatta con una struttura impostata sulla simmetria bilaterale.²¹ Parallelamente quello stesso anno, fu elaborata a quattro mani da Östberg e dall'ufficio tecnico una bozza di proposta per la *Camera del Consiglio* ed il suo possibile posizionamento. Il cambiamento nel principio compositivo degli elementi all'interno dello *Stockholm Stadshuset* non tradì comunque l'idea iniziale di accostare due grandi corti; solamente a partire dal 1907 fu avanzata l'ipotesi di una possibile distinzione tra le due: una aperta e civica (*Borgargården*) e l'altra coperta (*Blå Hallen*).²²

Una grande piazza urbana a metà strada tra la piazza-corte della città rinascimentale e quella ottocentesca della gloria civica, ed un'aula recintata sormontata da una copertura che si allineava con la tradizione



Nella pagina a fianco:

Tavola sinottica delle principali fasi, comprendente anche le prime in cui il *Nämndhuset* non appare.

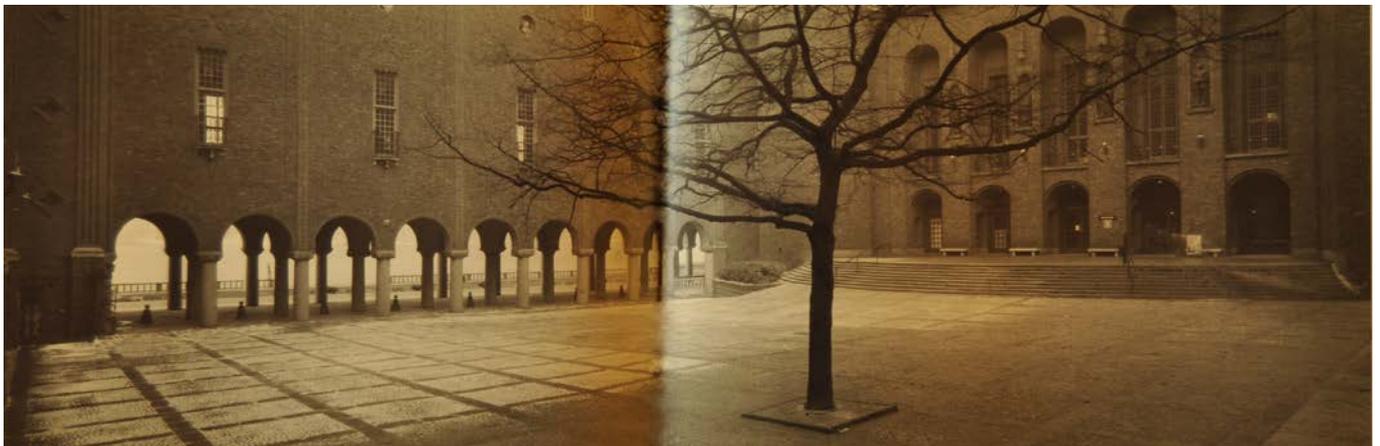
Le fasi evidenziate in rosso corrispondono a quelle approfondite ad una scala architettonica.

In ogni proposta sono stati evidenziati i tre tipi declinati (edificio a corte, grande aula e torre) e la loro composizione all'interno del complesso

Dda

centroeuropea del *Lichthöfe*, convivevano dunque in questo edificio. Secondo Aris quel tipo è frutto di una *lenta decantazione nella quale idee di origine diversa, seguendo un procedimento analogico, si attivano e si fondono tra loro. Il Lichthöfe è la piazza coperta, il grande patio ereditato dalla tradizione latina, inteso come punto di confluenza dei piccoli spazi che lo circondano e lo chiudono, che è stato posto al riparo dalle intemperie senza essere sottratto alla luce e ai fenomeni atmosferici.*²³ Non è questa la sede per esplicitare ed analizzare il più ampio atlante di riferimenti a riguardo degli stadi evolutivi; difatti questo compito è affidato al successivo paragrafo.

All'interno della semplificazione poc'anzi avanzata sono inseriti i diversi cambiamenti progettuali, che alla luce di una più ampia indagine sugli schizzi dell'intero complesso, ci portano a riconoscere come fasi del *Municipio*, quelle riportate anche nelle tavole analitiche di ridisegno: 1902-



La grande corte civica *Borgargården*

© Ivar Svjestins, 1992 e

Fda



1902-04



1905



1907



1908-11



1912



1923



1930



1936



1939



1940



04, 1905, 1908-11, 1912, 1923. Come emerge dalle tavole l'architetto produsse dodici proposte di cui solo cinque furono portate avanti ad una scala di dettaglio con piante di tutti i livelli, alzati e sezioni: 1908-11, 1930, 1936, 1939 e 1940. È stata volutamente inserita anche la variante del 1912 seppur non sviluppata completamente in alzato, in quanto da un punto di vista planimetrico rivela importanti aspetti che aiutano nella comprensione della definizione del progetto.

Tra le fasi individuate possiamo riconoscere il costante interesse per la caratterizzazione delle *facies* urbane percepite dall'acqua; per la precisione sono stati individuati due approcci progettuali, dove uno predilige ribattere la linea di costa della *Klara sjö* enfatizzando la soglia a questo brano di città (1908-11, 1930, febbraio 1939 e 1940), mentre l'altro (1936 e gennaio 1939) ripropone ieraticamente monumentali edifici a blocco, posti lungo la banchina meridionale dello *Norr Mälarstrand*.

Vedremo nel prossimo paragrafo ed in quello riguardante le questioni compositive - 4.1 *Grande pianta. Stockholm Stadshuset-Nämndhuset*- come il maestro declinò queste sequenze narrative, volte alla costruzione di questo "pezzo di città". Difatti l'intero complesso plasma ed adatta le diverse altimetrie delle pendici del banco granitico di *Kungsholmen*, e l'articolazione dei singoli edifici e complessità degli spazi venutasi a creare tra di essi, risolve i dislivelli trasformandoli non in mere scelte estetizzanti.

Hugo ci ricorda a questo proposito che non *soltanto la forma degli edifici, ma anche il luogo prescelto rivelava il pensiero che era destinato a significare.*²⁴

Note

1 F. W. Nietzsche, *La gaia scienza*, (a cura di) G. Colli e M. Montinari, vol. V, tomo II, p. 156 (ed. orig. *Die fröhliche Wissenschaft*, 1882)

Il filosofo tedesco descrive quei luoghi vuoti e sereni, forse privi di un'immediata utilità ma che hanno da sempre contraddistinto le nostre città ed il nostro modo di viverle; luoghi destinati esclusivamente alla meditazione e al "solitario andare", liberi dal frastuono del traffico moderno e dal chiasso della folla, protetti da edifici lineari e confortevoli.

Pur non essendo pronunciato da un architetto, il passaggio riportato in epigrafe enuncia alcuni punti salienti sui quali i moderni architetti dovrebbero riflettere per disegnare nuovi spazi urbani per la città. Occorre infatti riprendere dalla lezione del passato e non abbandonare quei luoghi. Il complesso Municipio e Camera del Consiglio portano al proprio interno quei modi del vivere la città.

2 Nikolaus Pevsner, *From the end of the First world war to the present day*, in *An Outline of European Architecture* (Harmondsworth: Penguin book, 1990) (I ed. 1943), p. 412

3 Cfr. Josè Ignacio Linazasoro, *Progetti per i paesi baschi*, in Giuseppe Samonà, Guido Canella, Jose Ignacio Linazasoro (a cura di), *L'edificio pubblico per la città* (Venezia: Marsilio editori, 1982), p. 164 e 165

4 Nei primi anni del XX secolo anche le altre capitali nordiche furono coinvolte in progetti pubblici analoghi. Nello specifico il municipio di Copenaghen (*Københavns Rådhus*, 1893-1905) ad opera di Martin Nyrop e quello di Oslo (*Oslo Rådhus*, 1931-1950) per mano di Arnstein Arnsberg e Magnuss Paulsson.

5 Cfr. Guido Zucconi, *Nuove attrezzature urbane*, in *La città dell'Ottocento* (Roma: Laterza, 2001), p. 90 e 91

6 La penisola di *Kungsholmen* fino al 1890 era considerata un'area povera e marginale della città di Stoccolma. All'inizio del XX secolo quella parte della capitale si mostrava come una continuità di ciminere, blocchi industriali e dormitori per i lavoratori. Il piano disegnato da Lindahagen tracciò tre importanti arterie, tra loro pressoché parallele, ed a loro volta parallele alla linea di costa meridionale: *Norr Mälarstrand* che definiva la banchina, poi la centrale *Hantverkargatan* che altro non era che la prosecuzione del nuovo ponte che collegava *Kungsholmen* a *Norrmalm*, ed infine *Reparebangatan* -in seguito rinominata *Fleminggatan*- che permetteva di attraversare nuovamente il corso della *Klara*. Per approfondire l'evoluzione di questa penisola della città, si consiglia la lettura di Gösta Selling, *Kungsholmen, Samfundet S:t Erik* (Stockholm: Nordiska museet förlag, 1926).

La nefasta vicenda ebbe un notevole eco sulla carta stampata dell'epoca, tanto che le cronache narrano di un incendio così poderoso da poter essere visto anche dalle isole più distanti dal cuore di Stoccolma.

All'epoca dell'incendio Östberg aveva dodici anni e rimase profondamente colpito, tanto che nel discorso inaugurale affermò: *Quando il sole risplendette nuovamente ed è bene esserne usciti vivi, la mia mente pensò alla fenice che è sorta dalle fiamme.*

Östberg, a memoria di quel tragico e spettacolare evento, richiese di ricordarlo con un bassorilievo collocato sulla parete di sinistra, dopo l'arco settentrionale d'ingresso, *Norra Valvet*, proprio in opposizione all'altro bassorilievo raffigurante una vista prospettica dell'ingresso alla grande corte urbana del Municipio.

- 7 Ragnar Östberg, *Municipa building project*, in *Op. cit.* (1929), p. 11
- 8 Ragnar Östberg, *Realization of the project*, in *Op. cit.* (1929), p. 23
- 9 Cfr. Johan Mårtelius, *Gunnar Asplund and the legacy of Ragnar Östberg*, in *Op. cit.* (1986), p.13
- 10 Cfr. Aldo Rossi, *Gli elementi primari e l'area*, in *Op. cit.* (1966), p. 72
- 11 Heleni Porfyriou, *L'impatto di Sitte nei paesi nordici*, in Guido Zucconi, *Camillo Sitte ed i suoi interpreti* (Milano: Urbanistica Francoangeli, 1992), p. 183

Le qualità di una progettazione spaziale che ripercorre la lezione di Sitte, è sottolineata nell'analisi dello storico svedese dell'architettura A. Romdhal, il quale loda le doti di Östberg nel *Rumsskapande konst* (trad. it. *Arte di comporre gli spazi*). Per approfondire le argomentazioni dello storico si consiglia la lettura del suo contributo inserito nel volume celebrativo del Municipio. Cfr. Aa. Vv., *Stockholms stadshus vid dess invigning midsommarafton 1923* (Stockholm: AB G. Tisells tekn. Förlag, 1923), pp. 338-339

- 12 Herman Josef Stübgen, *Le piazze pubbliche*, in Paolo Sica, *Antologia di urbanistica* (Roma: Laterza, 1980), p. 257

La cultura urbanistica tedesca fu indubbiamente la più produttiva; numerosi manuali si occuparono di questa tecnica operativa di indagine e lettura della città. Il tono delle trattazioni era di natura normativa e parallelamente si presentava unitaria e coerente nella scelta degli esempi storici, atti ad indicare disfunzioni, rimedi o validi accorgimenti. A dispetto degli studi di Sitte, l'interesse di questi manuali per le ragioni insite nella conformazione della città era minimo, si preferiva indagare e prevedere le linee guida per la città che stava crescendo.

- 13 Cfr. Johan Mårtelius, *Gunnar Asplund and the legacy of Ragnar Östberg*, in *Op. cit.* (1986), p.14
- 14 Cfr. Johan Mårtelius, *Huvudstaden mellan broarna*, in *S:t Eriks årsbok. Stockholm på väg* (2013), p. 115
- 15 Martin Heidegger (a cura di Gianni Vattimo), *Costruire abitare pensare*, in *Op. cit.* (1976), pp. 102 e 103

Nel suo celebre saggio il filosofo tedesco prende il “ponte” come esempio dimostrativo delle proprie osservazioni sul costruire considerato in base all'essenza dell'abitare. *Cose alla stregua del ponte danno dimora al soggiornare dell'uomo. Cose di questo tipo sono dimore (Behausungen), ma non necessariamente abitazioni in senso stretto.*

- 16 Cfr. Ragnar Östberg, *Stockholms ström och broar*, in *Op. cit.* (1928), p. 216 e 217
- Per consultare una selezione dei *resenskissen*, di cui alcuni, relativi proprio la struttura dei ponti, si rimanda alla sezione 2.1 *I taccuini e appunti di viaggio. Selezione* contenuta in *Parte seconda. Materiale d'archivio* (vol. II).

- 17 Fin dalle prime proposte Östberg avanzò alcune soluzioni per il ponte, tanto più quando presentò la proposta del 1908 corredata da un plastico che riproduceva l'intorno ed il canale Klara. Negli anni successivi propose all'ufficio un cospicuo numero di varianti che erano in linea sia da un punto di vista costruttivo che estetico con la grande opera che nel 1911 vide posata la prima pietra.

Una volta giunti ad un accordo, l'architetto non vide realizzarsi la sua richiesta di intitolare il ponte *Klarasbro*. Il nome scelto si sarebbe inserito a pieno titolo in quel processo di ricerca identitaria fortemente voluta dai romantici-nazionali. L'ultimo collegamento della penisola di *Kungsholmen*, dialogante con il Municipio, avrebbe reso omaggio alla santa svedese -*Sankt Klara*- così come era accaduto per il primo ponte settentrionale della penisola, *Sankt Eriksbron* (1902-1906).

Poco prima dell'inizio dei lavori per il ponte, l'allora direttore di *Arkitektur*, Asplund riportò le vicende del collegamento sulle pagine della rivista e non si sottrasse ad esprimere la propria solidarietà alle richieste avanzate da Östberg. Un ponte doveva sì assolvere a ragioni funzionali, ma doveva altresì comunicare principi estetici ed un carattere appropriato alla capitale ed a quel particolare brano di città.

Si consiglia la lettura di Erik Gunnar Asplund, *Två broar och ett skönhetsråd*, in *Arkitektur*, 47 (1917)

18 Cfr. Nikolaus Pevsner, *A history of building types* (London : Thames and Hudson, 1976), pp. 27-34 e 35-47

L'indagine condotta dal critico è la versione ampliata di un ciclo di lezioni (*Mellon Lectures*) tenutesi alla National Gallery of Art di Washington nei primi anni settanta. Anche se non si presenta come un'esauritiva trattazione sulla storia e sulla evoluzione dei tipi architettonici, come sostenuto dallo stesso Pevsner, pretende comunque di inserirsi in quel percorso già avviato dai manuali e trattati francesi e tedeschi elaborati tra XVIII e XIX secolo. Il valore aggiunto rispetto a quest'ultimi consta proprio nella ricerca evolutiva condotta sul "tipo", cercando di far emergere le condizioni al contorno di tale processo. Particolare attenzione è indirizzata al tipo del municipio o palazzo del governo -primi quattro capitoli- secondo le declinazioni nazionali e regionali.

19 Cfr. Ragnar Östberg, *My town hallprojects assume definite shape*, in *Op. cit.* (1929), pp. 15-16

Oltre ad ovvie diversità sul piano etimologico, relative alle rispettive esperienze progettuali, si aggiungono ricadute e riflessi anche sui singoli programmi e sulla concezione delle forme rappresentative di questo luogo.

Tra gli esempi menzionati dall'architetto, solo per quelli francesi ed italiani fornisce specifici riferimenti: Compiègne, Beauvais, Rouen, Ferrara, Perugia, Siena e Spoleto. Le prime due città francesi ed il palazzo comunale di Siena furono fissati anche nelle pagine dei suoi taccuini di viaggio. È curioso inoltre notare come non faccia riferimento alcuno ad altri più pregevoli edifici comunali, che aveva fissato nei suoi *resenskissen*: Firenze, Piacenza, Brescia, Verona e Venezia.

Obiettivo del passaggio era forse quello di dimostrare che i casi italiani, a prescindere dalla loro scala dimensionale ed inserimento in tessuti più o meno articolati, erano egualmente in grado di sprigionare quella *spontanea gioia di vivere* le diverse parti che li componevano.

20 Il materiale su cui l'analisi del primo caso-studio si è basata maggiormente è quello conservato presso lo *Stockholm Stadsarkiv*, archivio nel quale è custodito l'immenso patrimonio di disegni della fabbrica del Municipio. Buona parte di essi però non recano la firma di Östberg, ma quella dell'ufficio. Parte del materiale relativo alla *Camera del Consiglio* è anche conservato presso l'*Arkitektur-ochdesigncentrum* di Stoccolma.

Entrambe le ricerche menzionate trattano superficialmente le sorti dello *Stockholms Nämndbuset*, presentandone solo un disegno relativo alla prima versione e qualche breve nota descrittiva.

21 Cornell individua quell'anno non solo come momento di forte cambiamento per il progetto municipale, bensì come vera e propria linea di demarcazione di una poetica architettonica che aveva raggiunto quasi la sua completa definizione. Quella data fu considerata alquanto importante tanto da intitolare il capitolo seguente alla vicende del Municipio -*Eldkevarnsprojekt*- proprio con *Valda verk efter 1907* (trad. it. *Opere selezionate dopo il 1907*).

La lettura del paragrafo biografico 1.2 *Genesi della poetica architettonica di un “maestro” del Norden* contenuto in *Parte prima. Genius loci e memorie urbane* (vol. I), può aiutare a ripercorrere la sua produzione, e così comprenderne la qualità dei progetti che si succedettero da quell’anno in poi.

22 Numerosi sono comunque le schizzi che testimoniano quanto fu travagliata la decisione di coprire la *Blå Hallen* e come disegnarne la copertura e da dove far entrare la luce. Si rimanda alla selezione di disegni raccolti in 2.5 *Stockholm Stadshuset* contenuto in *Parte seconda. Materiale d’archivio* (vol. II).

23 Carlos Martí Arís, *Permanenza e trasformazione dei tipi*, in *Op. cit.* (1990), p. 52
 Come riportano i numerosi schizzi conservati allo *Stadsarkiv*, talvolta dettagliatamente disegnati e talvolta solamente abbozzati, l’elaborazione di quella copertura posta a coprire la grande aula occupò per molto tempo i pensieri di Östberg e del suo gruppo di collaboratori. Per approfondire tale questione si rimanda alla consultazione della selezione inserita in 2.5 *Stockholm Stadshuset* contenuta in *Parte seconda. Materiale d’archivio* (vol. II).

24 Victor Hugo, *Questo ucciderà quello*, in *Op. cit.* (1977), p. 189 (ed. orig. *Notre-Dame de Paris*, 1831)

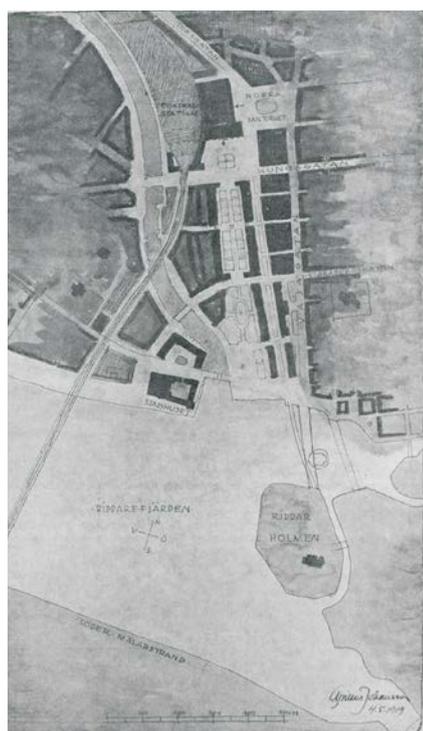
2.3 TRADIZIONE E CITTÀ. IL MONDO DEI RIFERIMENTI CULTURALI

*Non di questo è fatta la città,
ma di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato [...]
Di quest'onda che rifluisce dai ricordi la città s'imbeve come una spugna e si dilata.
Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee di una mano.*

Italo Calvino, *Le città invisibili*, 1972¹

C. Johansson, proposta progettuale per la stazione centrale di Stoccolma e per lo spostamento di giacitura della linea metropolitana, da prevedersi più a est del Municipio

in *Arkitektur*, 49 (1919)



La città condensa l'insieme di stratificazioni, frammenti e connessioni spaziali, che ne raccontano la sua storia; così qui ricomponiamo i diversi momenti di un viaggio analogico all'interno delle "memorie urbane" -talvolta proprio di città lontane come fu per il protagonista errante del libro- che animano il complesso *Stockholms Stadshuset-Nämndhuset*. Un siffatto insieme sprigiona caratteri e connotazioni che ricalcano la costruzione in "forma di città".

La divisione che seguirà le prime pagine di questo paragrafo aiuterà la comprensione delle diverse fasi, che sono frutto della sovrapposizione dei più evidenti scarti ed importanti scelte riguardanti l'uno e l'altro edificio. Prima di addentrarci nella puntuale descrizione dei riferimenti che hanno guidato l'evoluzione progettuale, è giunto il momento di esplicitare le reali corrispondenze tra il "pezzo di città" östberghiano e gli esempi veneziani. Nel paragrafo conclusivo del *Proemio* è stato infatti sottolineato come il mito e la realtà lagunare fossero stati fonte inesauribile per gli architetti nordici. Dapprima fu presa più volte a prestito la topografia veneziana per accrescere l'immagine fondativa e mitica della *Venezia del Nord*, poi gli stessi manufatti architettonici si nutrono di quelle suggestioni.

La posizione che occupano il *Municipio-Camera del Consiglio* situata a conclusione del canale *Klara* porta alla mente il rapporto che intercorre tra la sinuosa spina dorsale del Canal Grande ed il complesso di San Marco-Palazzo dei Dogi. Tale osservazione trovò riscontro non solo nei pensieri di Östberg, ma anche nelle parole di Asplund (*Arkitektur*, 1919): *la Klara sjö ha un ottimo potenziale per diventare una delle parti più belle della*

capitale, il suo “Canale Grande”.² Quelli erano gli anni in cui la costruzione del *Municipio* si stava avviando alla conclusione; ma l’immaginario veneziano era ancora scenario d’ispirazione per la nuova generazione, coinvolta con la precedente, nell’elaborare una risposta progettuale per la nuova infrastruttura ferroviaria, posta sul limite della parte occidentale della penisola di *Norrmalm*. Nello stesso articolo poc’anzi menzionato l’allievo di Östberg auspicava una liberazione visivo-spaziale della vena d’acqua della *Klara* da quella linea ferroviaria e dalla stazione principale. Nello stesso numero della rivista Cyrillus Johansson avvanzerà la proposta di un’inversione di rotta nella giacitura della rete ferroviaria e dello snodo centrale. Come mostrato nello schizzo riportato al termine del suo passaggio, egli ritiene -alla stregua di Asplund- che a questa nuova parte di città, dettinata ora a rivestire un’importante ruolo urbano, non dovesse essere precluso quel rapporto con le tre isole del cuore storico. A proposito della sua ipotesi progettuale così si espresse: *si sarebbe dunque quasi tentati di fare un confronto con l’Isola di S. Giorgio Maggiore posta innanzi alla Piazzetta di Venezia*.³

Quest’ultimi casi veneziani e le loro relazioni spazial-visive con l’intorno



G. W. Cronquist, autocromia del portico meridionale del Municipio che incornicia tra le sue arcate il profilo della vicina isola di *Riddarholmen*, 1934

© *Stockholm Stadsarkiv*

Tavole comparative dei *topoi* naturali (brano di città, isole e “piazze d’acqua”) e quelli architettonici riscontrabili a Stoccolma, nello specifico caso del 1908-11, anni in cui e Östberg delineò compiutamente il complesso, ed a Venezia.

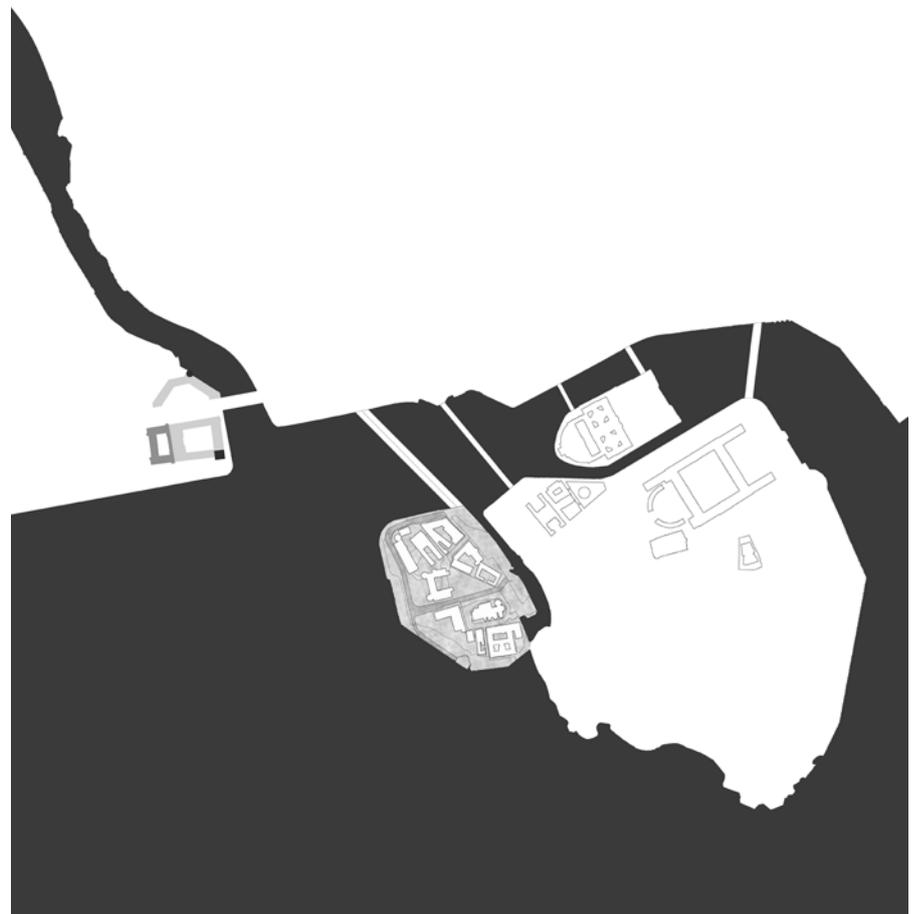
Le varianti del complesso riportate a lato evidenziano le figure tipologiche prese dalla città lagunare e riassemblate al Nord

Dda

Nella pagina a fianco:

Il loggiato del Palazzo dei Dogi inquadra tra le sue aperture l’isola di San Giorgio

Fda



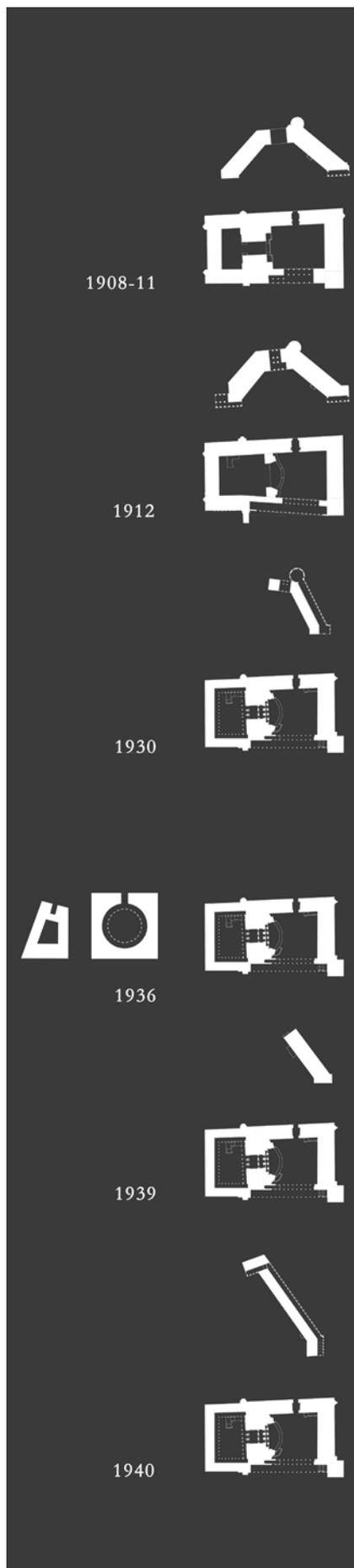
lagunare animarono altresì i pensieri degli architetti nordici.

*Stoccolma è stata spesso denominata Venezia del Nord; ma fino ad ora questa descrizione non si è tramutata mai in un fatto concreto.*⁴ La messa in opera di tale trasformazione si condensò principalmente nell'edificio municipale, come sottolineato da Paul Clemen (1866-1947). Lo storico tedesco dell'arte elogiò le capacità rielaborative di Östberg nel manipolare le memorie di viaggio, aprendo nuove strade interpretative al mito veneziano.

Il testo a cui Östberg faceva riferimento è quell'insieme figurale, quell'articolazione di scenari che si andarono a costruire grazie all'audace progetto di *renovatio urbis* -riletto nel suo insieme e nella pluralità degli obiettivi- a partire dalla prima metà del XVI secolo. "Venezia e Rinascimento", Rialto e San Marco, Fabbriche nuove rialtine e Procuratie nuove, J. Sansovino e M. Sanmicheli: bipoli di quella trasformazione urbana che è giunta fino a noi.⁵

Con un rapido processo di astrazione si possono intravedere i due brani di città lagunare, separati dal Canal Grande e dal tessuto urbano, ma al contempo legati dal Ponte di Rialto, come possibile riferimento per il disegno del sistema *Stockholm Stadsbusset-Nämndbusset*. Quanto espresso è da





riferirsi alle versione della *Camera del Consiglio*, in cui era disegnata come una “lunga manica” che delimita la *Klara sjö* (1908-11, 1930, febbraio 1939 e 1940).

A sua volta il complesso di San Marco è costituito da due parti: recinto murario delle Procuratie terminanti con la biblioteca Marciana e Palazzo dei Dogi con l’annessa basilica palatina. Le due strutture sono tenute assieme da quel vuoto prospettico, la Piazzetta, che si apre verso l’isola di San Giorgio.

Se consideriamo i diversi edifici, percorsi e piazze urbane incorporati nell’esempio veneziano possiamo senza dubbio parlare di una *soluzione efficace al raduno urbano, che presenta una transizione significativa tra il labirinto serrato della città e la luminosa distesa del mare.*⁶



Nella pagina a fianco:

Tavola di confronto tra le sei proposte per il complesso *Stockholm Stadsbuset-Nämndbuset*

Dda

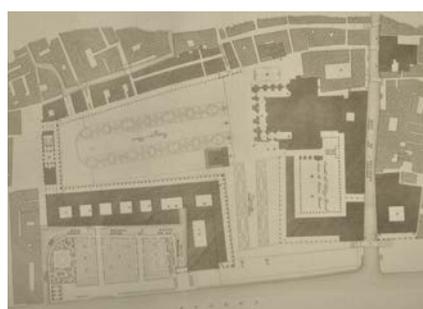
Tavole esplicative la messa a punto dell'atlante analogico veneziano, 1908-11

Dda



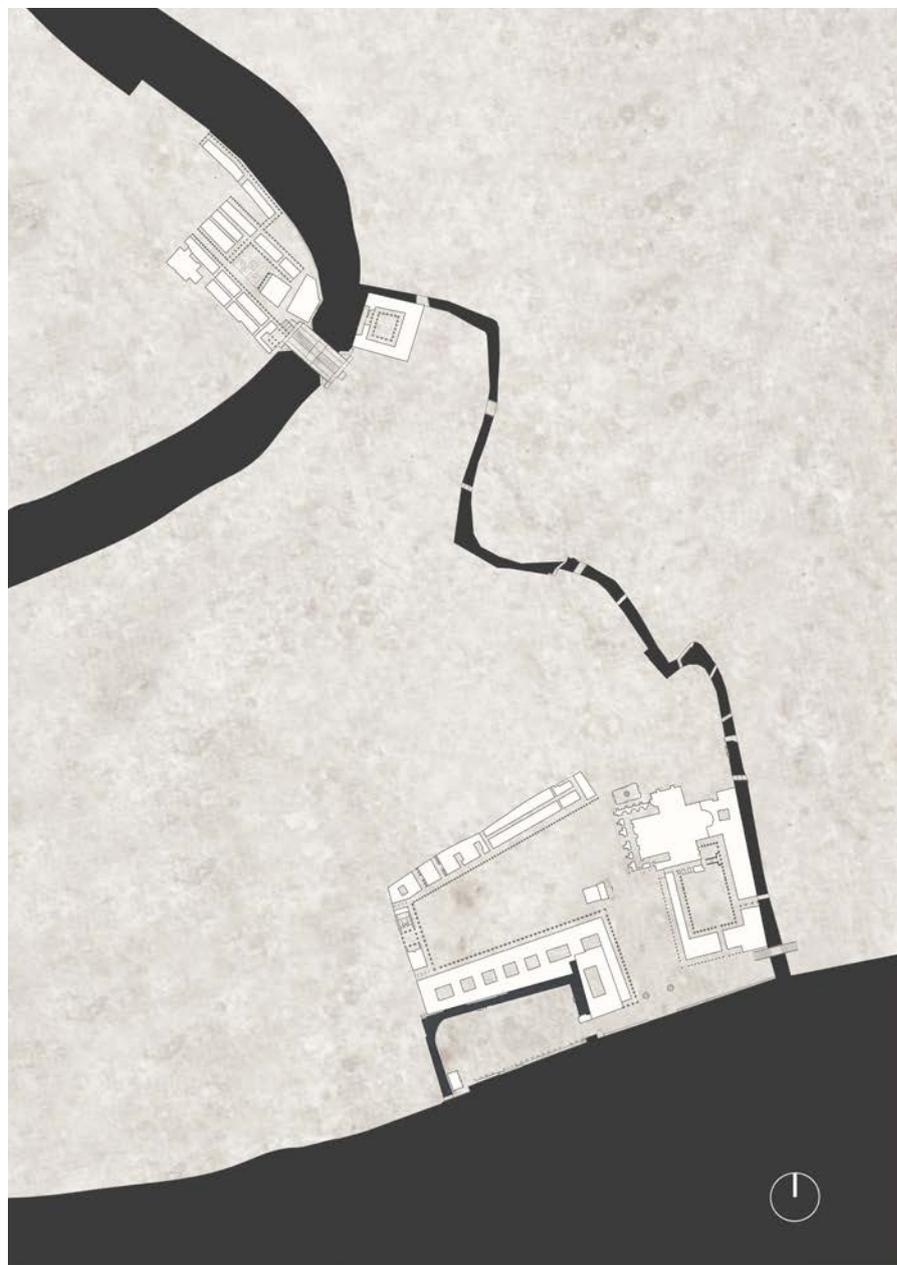
Il complesso rialtino e quello di San Marco

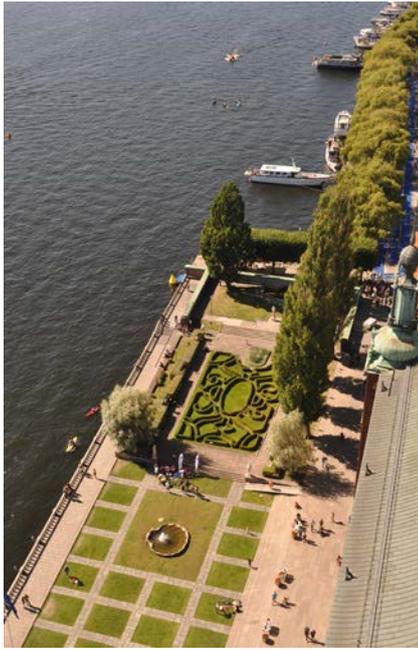
in L. Cicognara, A. Diedo e G. Selva, *Le fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia*, 1838-1840



A questo punto si potrebbe considerare il *Municipio* non solo in relazione con *la grande opera di Venezia*, *quello sforzo più grande della sua immaginazione*⁷ - come molta critica ha spesso sottolineato- ma con l'intero complesso di Piazza San Marco da cui emerge un rapporto analogico tra l'isola di San Giorgio e quella di *Riddarholmen*. L'opera civica di Stoccolma vive innegabilmente delle rimembranze del Palazzo dei Dogi; ma questa analogia non è riscontrabile scendendo alla scala compositiva, vale a dire nel disegno dei loro singoli spazi, ma nel rapporto instaurato con le acque ed il loro *affaccio maestoso su un'ampia distesa aperta* [...] *Dal Canal grande al Baltico, l'immagine si è inevitabilmente trasformata, ma resta sempre riconoscibile e affascinante in quella sua intrigante straneità*.⁸

Non è da dimenticare che il punto privilegiato per apprezzare entrambe



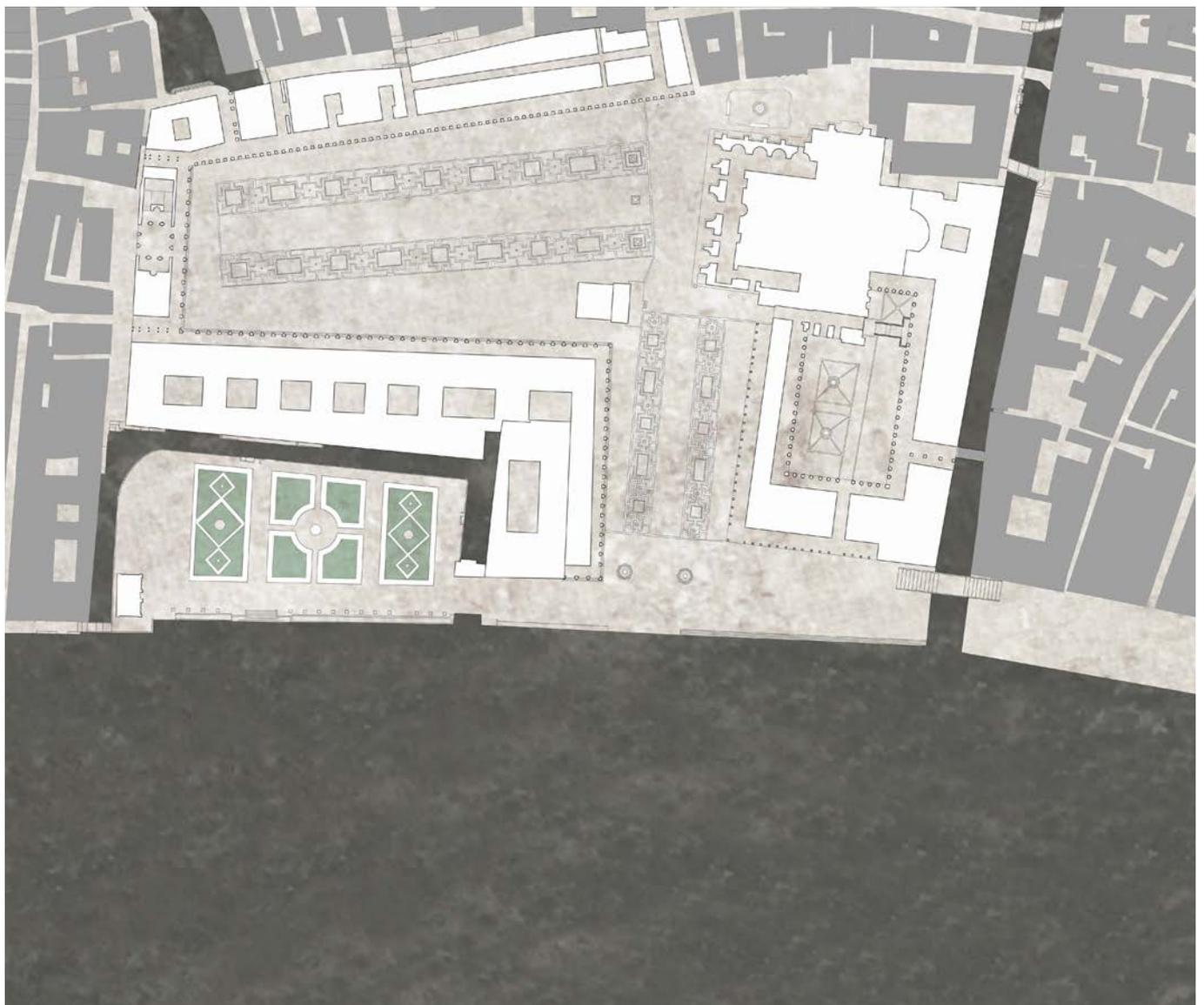


le città è proprio quello dell'acqua, sulla quale si specchiano le facciate dei palazzi principali.

La domanda quanto mai retorica di Bettini (1988) in merito a Venezia esprime efficacemente il ruolo dell'acqua: *come sarebbe possibile per esempio esperire un brano di importanza fondamentale come il Canal Grande senza percorrerlo, naturalmente per acqua?*⁹

San Giorgio e Riddarholmen sono elementi autonomi, ciascuno posto all'interno di una "piazza-stanza d'acqua" che rappresenta lo spazio pubblico per eccellenza, perché come recita lo scrittore russo Brodskij *anche l'acqua è coro, è corale, in più di un senso.*¹⁰

Se la prima isola è costituita da un insieme di chiare figure giustapposte quali la Chiesa palladiana di San Giorgio ed il complesso monastico, la seconda presenta manufatti dotati di una loro autonomia, i quali, prima dell'incendio della residenza reale (1697), ospitavano residenze



Nella pagina a fianco:

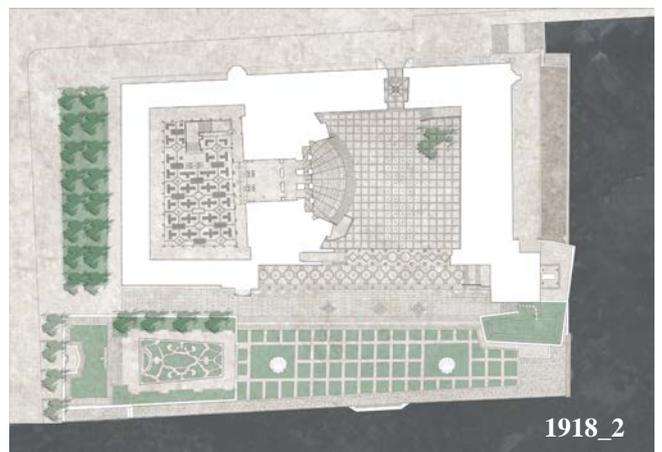
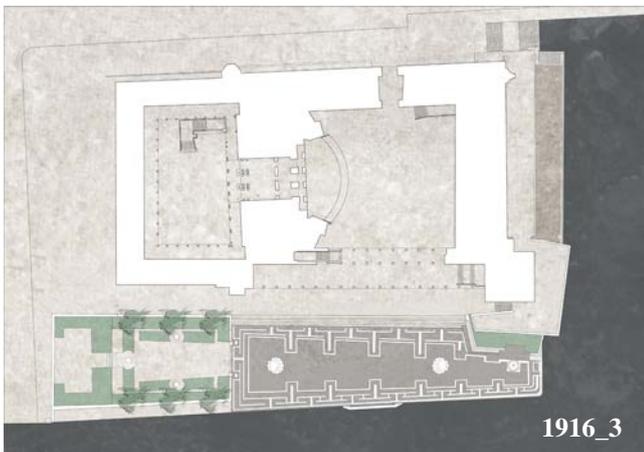
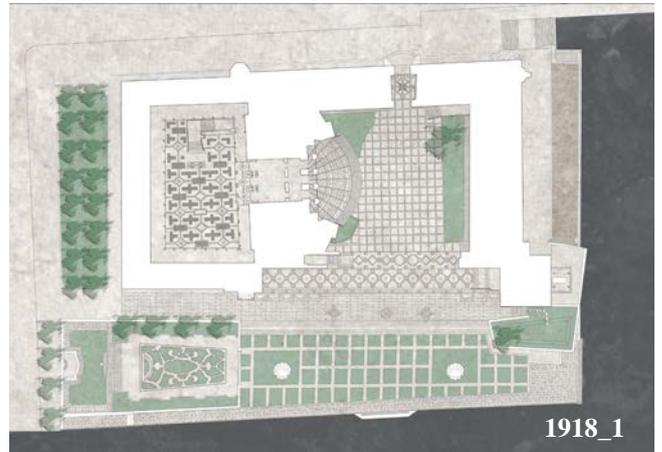
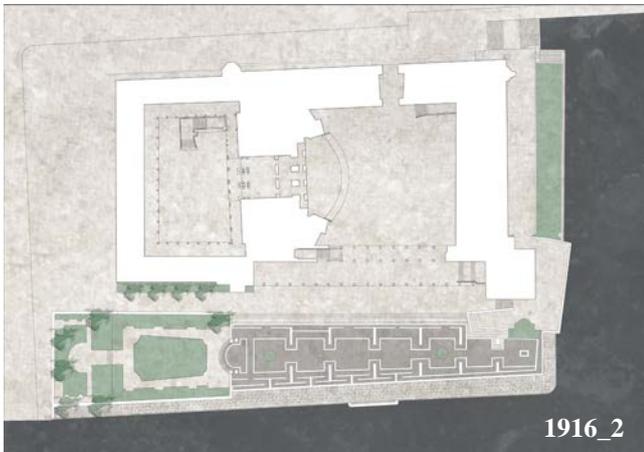
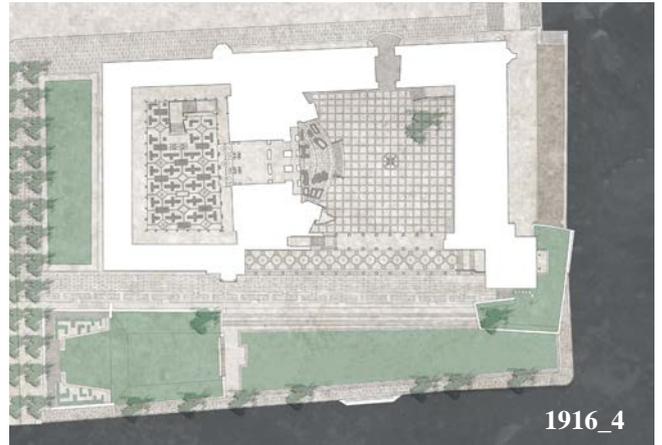
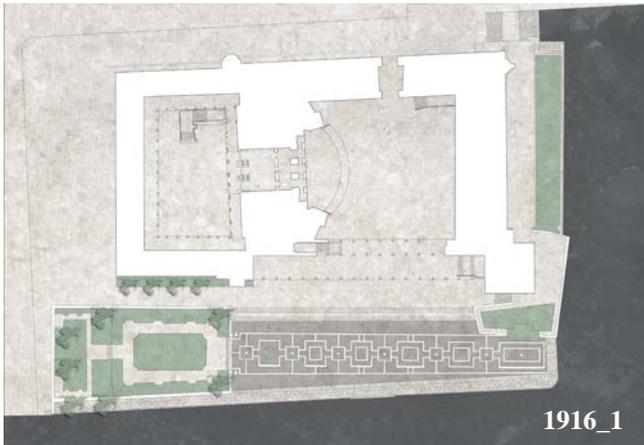
Il “giardino prospettico” dalla torre
Fda

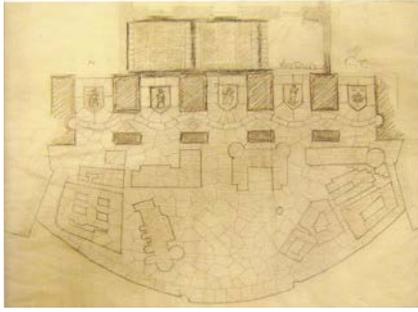
Il complesso di San Marco, la Piazzetta
ed il giardino lungo la riva degli
Schiavoni
Dda

Tavole di confronto delle principali fasi
dell’elaborazione del *trädgården*
Dda

aristocratiche, destinate poi ad assolvere alla funzione di edifici amministrativi per la corte reale.

Isola ed edificio pubblico o insieme di edifici instaurano tra loro un rapporto visivo forte. Per la realtà veneziana è accentuato dal cannocchiale visivo della Piazzetta e dalla Riva degli Schiavoni che ad ovest si inspessisce di dimensioni inserendo un giardino nello scarto tra la biblioteca Marciana e il braccio delle Procuratie nuove; mentre per Stoccolma la visuale ottica è enfatizzata dallo svuotamento di buona parte del piano terreno della galleria sud e dall’inserimento di un *giardino prospettico*¹¹ aperto sui





Östberg, esempio di schizzo della pavimentazione della soglia interna alla corte del Municipio, 1918

© *Stockholms Stadsarkiv*

Östberg, Fotografie della Riddarholmen kyrka

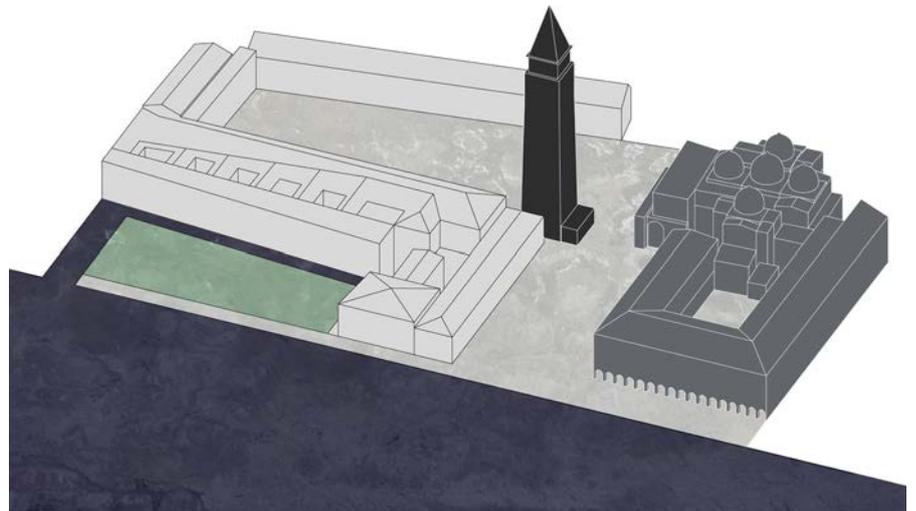
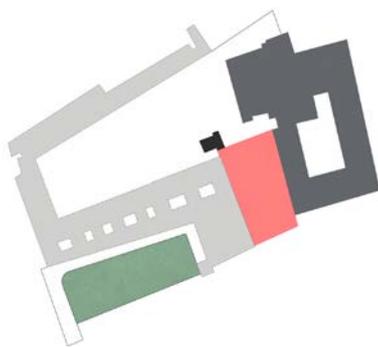
© *Arkitektur -och designcentrum*

due fronti verso la “storia della città”. Numerose furono le proposte per questo belvedere tra il costruito e l’acqua, come ben documentato nei ridisegni a lato, e proprio nell’ultima è reso pienamente manifesto il rapporto dialettico tra elementi naturali e pavimentazione, tra l’accento di un *hortus conclusus* verso la parte ovest di *Kungsholmen* ed il trionfo visivo verso la città.¹²

Nel Palazzo Ducale la corte interna non ha, al piano terreno, rapporti visivi diretti con l’isola di San Giorgio, se non per un voltone d’ingresso posto in posizione mediana al prospetto. Solo il magnifico loggiato al piano superiore, che ribatte entrambi i fronti, incornicia la vista dell’isola posta nella stanza d’acqua. Al contrario Östberg libera l’intero piano terra sud della struttura a corte, attraverso le cui arcate si può apprezzare la vista delle acque ed il profilo della prospiciente costa granitica di *Södermalm*. Alla stregua del loggiato del Palazzo dei Dogi, anche la galleria del piano primo del *Municipio* è ieraticamente bucata ai due livelli.

Il legame con la piccola isola di *Riddarholmen* è testimoniato anche da alcuni schizzi (1917-1918) per la pavimentazione granitica della corte quadrata del *Municipio: Borgargården*. Il disegno degli edifici principali dell’isola furono riportati sulla soglia arcuata di ingresso, come ad azzerare la distanza tra le due parti di città, come se lo *Stockholm Stadshuset* fosse effettivamente il passo successivo alla vicina isola di *Riddarholmen*, o più semplicemente potesse essere considerato come “quarta isola” del cuore della città.¹³

Addentriamoci ora nell’esplicitazione dell’ipotesi interpretativa asserita da questa ricerca secondo la quale la composizione del *Municipio* non è debitrice solamente del Palazzo Ducale, ma dell’intero complesso di San



Marco. A riprova di ciò anche Clemen (1923) così si esprime: *la Piazzetta può essere ora ritrovata nel giardino del Municipio. Il doppio sistema colonnato aperto della facciata sud porta i pensieri a Venezia, ma più a Palazzo Correr che al Palazzo dei Dogi. E' il sistema della loggia che qui torna in vita, ma è trasposto in un differente modo.*¹⁴ L'impianto di San Marco è definito così da due articolate figure autonome, non meno diverso da ciò che Östberg mette in campo nel *Municipio* stesso: insieme stereometrico dall'impronta trapezoidale in cui convivono un impianto a corte ed una grande aula coperta. L'esempio marciano, creazione di quell'idea di teatralità e deformazione per la costruzione di luoghi rappresentativi all'interno di particolari condizioni morfologiche, *si presenta come un quadrilatero che prende il principio del Palazzo Reale e dolcemente allargandosi nel suo proseguimento giunge alla chiesa.*¹⁵

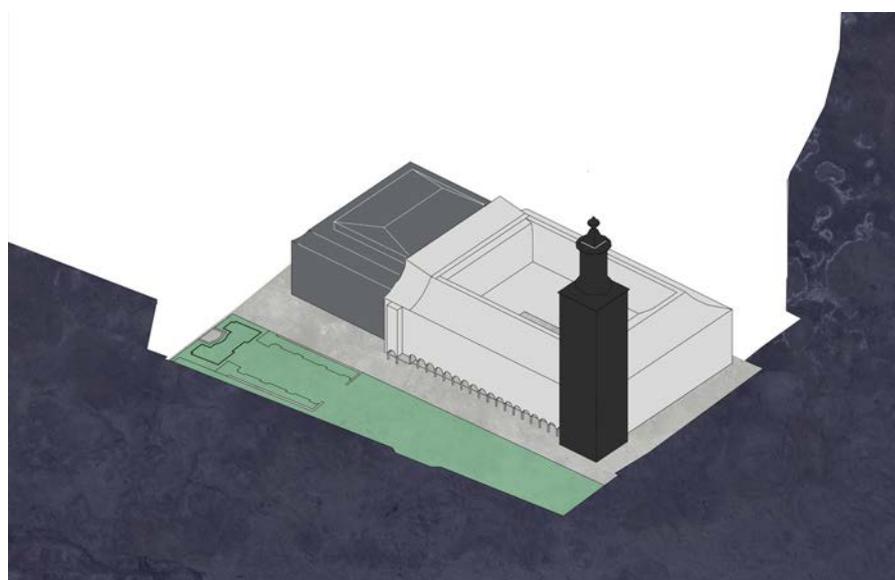
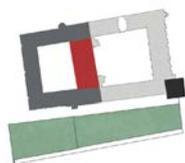
Annullando il vuoto tra le due figure veneziane ed azzardandone un accostamento invertito si posso intravedere più chiaramente i probabili rimandi compositivi insiti nella lunga fabbrica dello *Stockholm Stadsbuset*. In realtà si potrebbe parlare non di un vero e proprio azzeramento della Piazzetta, in quanto il perno tra le due figure risulta essere quella dilatazione che dà vita alla *Gyllene salen* (trad. it. *Sala d'oro*) al primo livello, proprio al di sopra nel maestoso ingresso.

Se consideriamo il ruolo svolto dalla Piazzetta, naturalmente le parole di Clemen (1923) confermano come il “giardino prospettico” assolve nell'intera composizione a simili scopi, ma sembra più appropriato intravederne il ruolo di fulcro tra le due figure precedentemente menzionate.

Per quanto riguarda un raffronto di scala tra il *Municipio* ed il complesso veneziano, riscontriamo come la dimensione della galleria delle Procuratie

I due complessi e le loro regole
compositive a confronto

Dda



nuove sia di poco superiore alla lunghezza dell'intero fronte del *Municipio*, posto parallelamente alle acque baltiche.

Particolare attenzione è da rivolgersi anche alla relazione tra la cortina muraria definita dal sistema delle Procuratie-biblioteca Marciana e l'elevato elemento verticale del campanile, in quanto può annoverarsi tra uno di quegli esempi che stimolarono il processo creativo della torre d'angolo nello *Stockholm Stadshuset*. Il campanile veneziano è un elemento autonomo, che si appoggia sul "vassoio" della piazza in posizione leggermente disassata rispetto alla proiezione del volto della biblioteca. Parziale indipendenza dell'oggetto di natura spiccatamente verticale rispetto al fronte orientale fu cifra di ciò che mise in atto il maestro svedese.

La torre angolare del Municipio dialoga a distanza con le altre torri campanarie del centro storico della città, in questo caso la chiesa di *Riddarholmen*

Fda

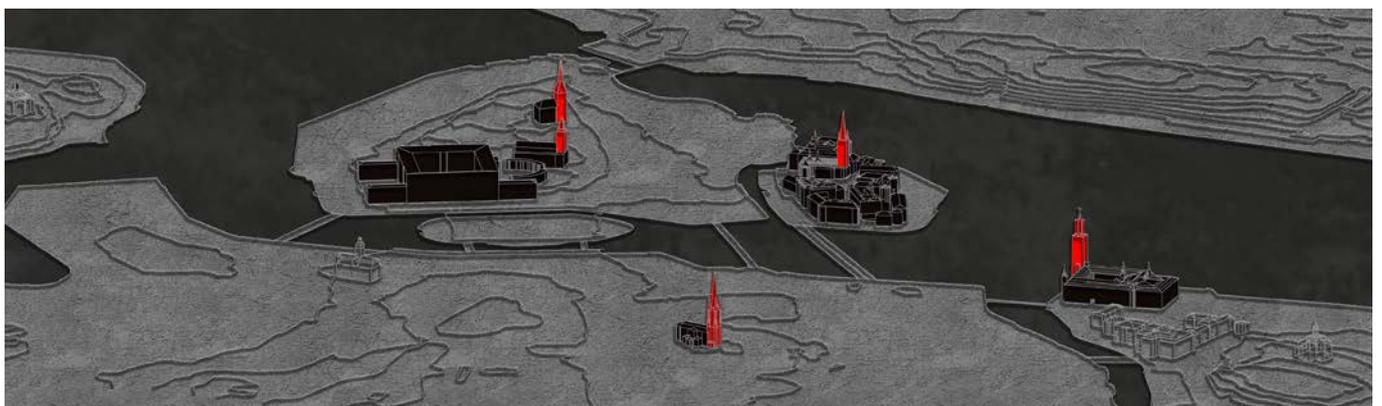
Dalla *Klara sjö* si susseguono diversi elementi turrati della città storica con cui la torre d'angolo del Municipio dialoga

Dda



Provenendo da nord e proseguendo lungo le banchine o l'arteria navigabile della *Klara*, la torre dell'edificio municipale introduce visivamente una sequenza di elementi turrati che si stagliano dalle isole di *Riddarholmen* e *Gamla stan*: si tratta infatti dei campanili delle chiese di *Riddarholmskyrkan*, *Klara kyrka*, *Storkyrkan* e *Tyska kyrkan*.

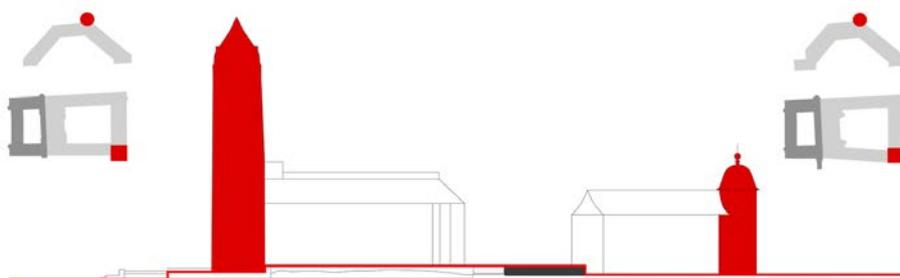
La torre disegna l'angolo del Municipio e contraddistingue questo pezzo di città; fu presa ad esempio per confutare la tesi di Gustav Adolf Platz secondo cui non è da rifuggire l'asimmetria. *Che tuttavia la soluzione simmetrica dei volumi possa essere a volte chiaramente errata si ricava dalla seguente considerazione: l'enfasi maggiore di un impianto architettonico si trova in alcuni casi speciali sull'angolo. Messel nell'altrimenti regolare Museo di Darmstadt, Berlage nella Borsa di Amsterdam, Östberg nel Municipio di Stoccolma hanno posto sull'angolo più esterno una torre che sovrasta tutto. Qui il dinamismo dell'impianto architettonico richiede che la torre si contrapponga simbolicamente come un baluardo all'elemento esterno. Nel Municipio di Stoccolma l'architetto fa concludere il movimento delle masse in una possente fanfara; la linea cade quindi in verticale nel mare. In questi casi anziché la simmetria matematica sono la tensione ritmica ed il movimento dei volumi la più alta legge artistica [...] Qualcuno non dovrebbe aver notato che solamente la*



*sintesi può portare la soluzione di questo difficile tema? [...] L'inclinazione per la simmetria e l'asimmetria muta come le oscillazioni periodiche dello stile rigoroso e del naturalismo. Sopra entrambe però come unica legge quell'ordine che agisce allo stesso modo nel matematico-simmetrico e nell'euritmico.*¹⁶

L'accostamento al *Beurs van Berlage* (1896-1903) non è riscontrabile solo puramente nella scelta compositiva della parzialmente libera torre d'angolo, quanto nell'aver sempre cercato di esprimere la complessità urbana all'interno di uno stesso manufatto architettonico, espressione delle nuove infrastrutture. Analogamente all'esempio svedese, H. P.

Tavola comparativa dei fronti di ingresso del complesso una volta attraversato il ponte *Stadshusetbro*, L'attenzione è focalizzata su quelle proposte in cui la *Camera del consiglio* fu concepita come un edificio a manica lunga, 1:2500



1908-11 e 1912

1930

1939

1940

Dda

Nella pagina successiva:

Fotografie scattate dall'architetto al castello di *Läckö*, 1911 e 1915

© *Arkitektur -och designcentrum*

Il castello sorge su un promontorio granitico che protende nelle acque baltiche

Fda

L'ingresso al Municipio dalla corte civica di *Borgargården*

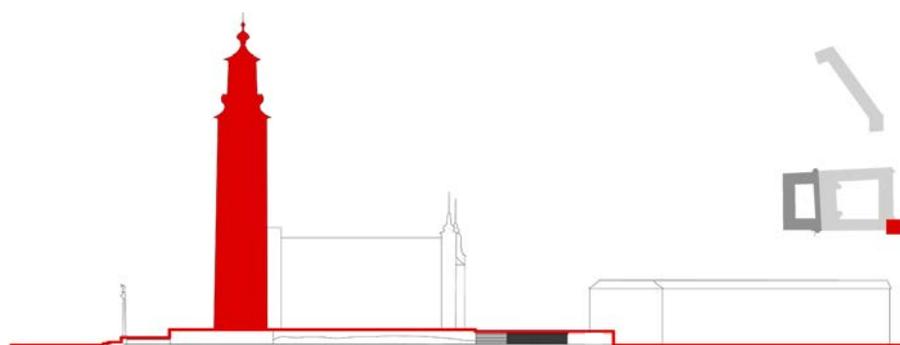
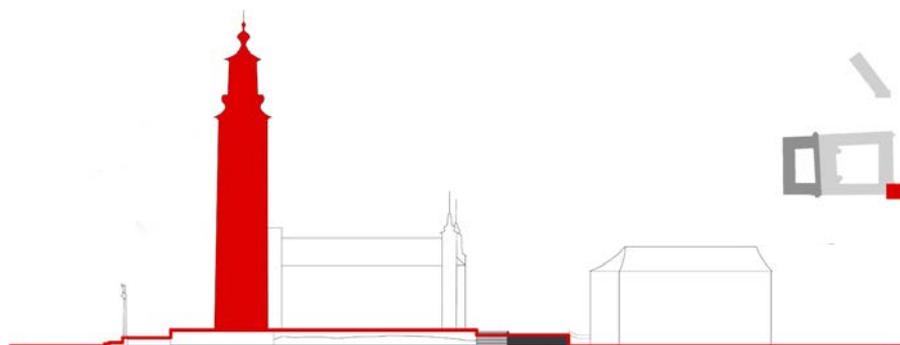
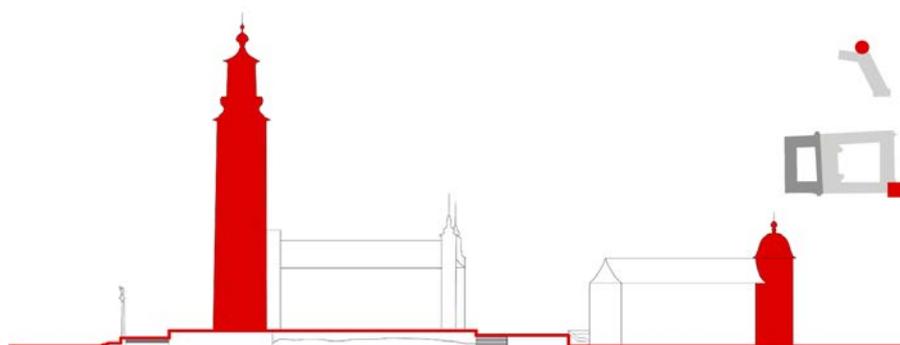
Fda

Castello di *Läckö* e Municipio: accedere all'edificio e guardare il paesaggio nel

Dda

Sezioni principali di confronto tra i due edifici, 1:1000

Dda



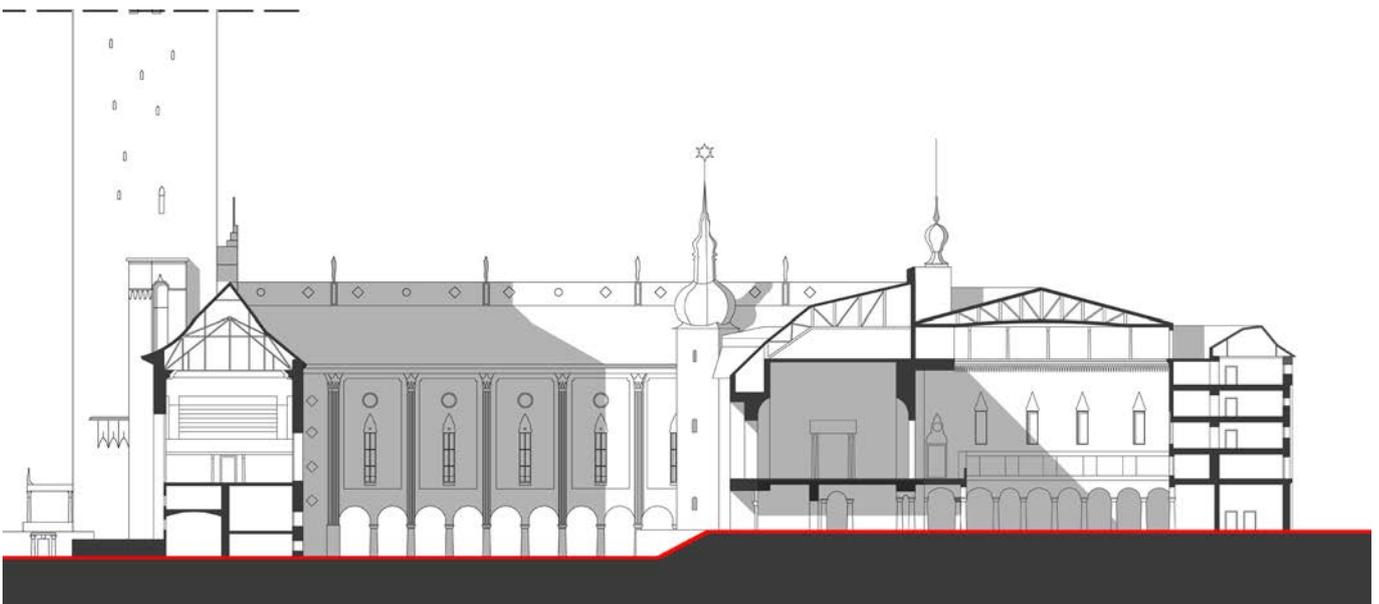
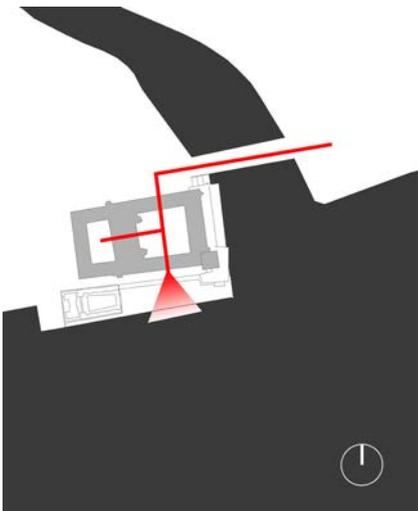




Berlage (1856-1934) giustappose in una sequenza lineare due corti: la prima d'ingresso, con uno sviluppo maggiore in orizzontale, mentre la seconda amplificata nella dimensione verticale, palesando una tipica aula coperta, degna dei migliori esempi di *Lichthöfe* mitteleuropei.¹⁷

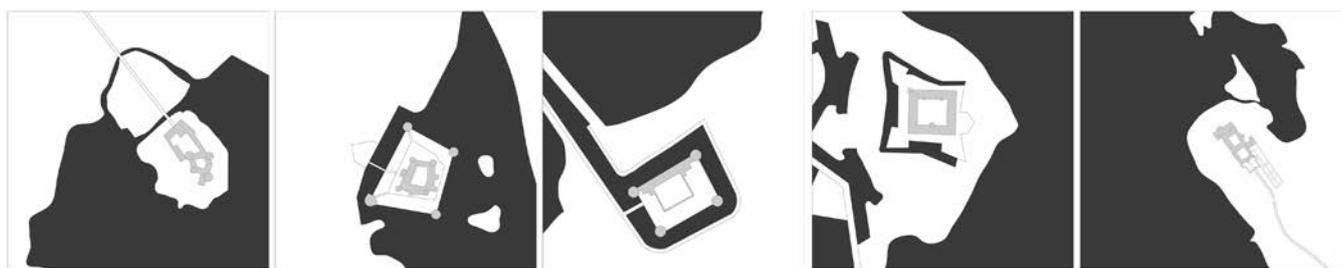
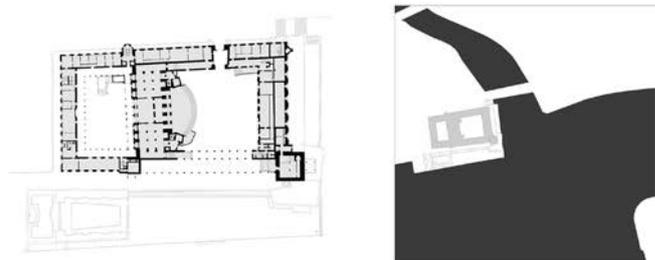
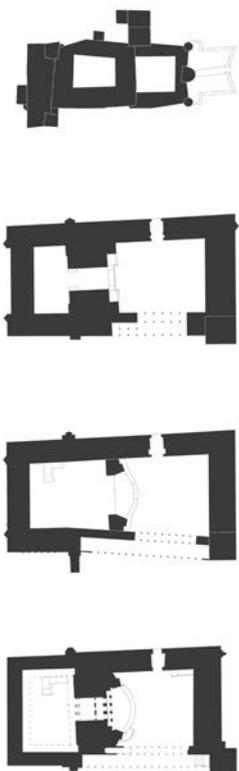
Non mancano comunque nello *Stockholm Stadsbuser* -così come appare dalla data della sua inaugurazione- chiare e solide derivazioni del glorioso periodo Vasa e del Seicento svedese. In tali esempi Östberg riconosceva la *vera monumentalità nordica* a cui dover ispirarsi per la costruzione dei nuovi edifici per la capitale.¹⁸ È importante prestare attenzione che come ricorda Argan (1984) *il monumento è un edificio, il monumentale è un contesto*.¹⁹

I castelli o le dimore a cui l'architetto fa più spesso riferimento in diversi saggi o dei quali se ne intravede un diretto rimando nella sintassi dei suoi progetti sono: *Kalmar, Vadstena, Gripsholm e Läckö*. Seppur ciascuno sia espressione di diverse scelte linguistiche e compositive, comune



denominatore dei quattro massivi edifici -posti nelle regioni a sud di Stoccolma- è il loro rapporto con le acque che li circondano e sulle quali si affacciano. Il *Municipio* è figlio del *Läckö Slottet*, come dimostrano numerosi schizzi dell'architetto riguardanti la composizione di un edificio attorno a due corti e la partitura dell'ingresso dalla corte civica. Lo *Stockholm Stadshuset* nell'atto dell'accedere pone il visitatore innanzi a due movimenti: uno lineare, che lo conduce verso il "giardino prospettico", e l'altro complanare al primo che invita ad entrare nel cuore dell'edificio. Al contrario il percorso d'accesso al castello di *Läckö* è lineare e conduce dall'interno della penisola fino alle acque del più ampio lago svedese, *Vänern*. La sua particolare posizione a baluardo sull'estremo di una penisola, la composizione a due corti, le soluzioni architettoniche delle distorsioni, ed alcuni ambienti interni, quali la *Kungen Hallen* (trad. it. *Sala del Re*), influenzarono indubbiamente Östberg. Anche alcuni dettagli decorativi o apparati ornamentali furono portati dal lago fino alla capitale svedese.²⁰

Il disegno delle sale di rappresentanza del *Municipio* risente anche delle visite al castello danese *Kronborg Slot* situato innanzi alla penisola svedese, nello specifico innanzi alla città di *Helsingør*. A testimonianza di ciò un cospicuo numero di cartoline, schizzi o rilievi della fortezza.



Gripsholms slott

Kalmar slott

Vadstena slott

Kronborg slott

Läckö slott

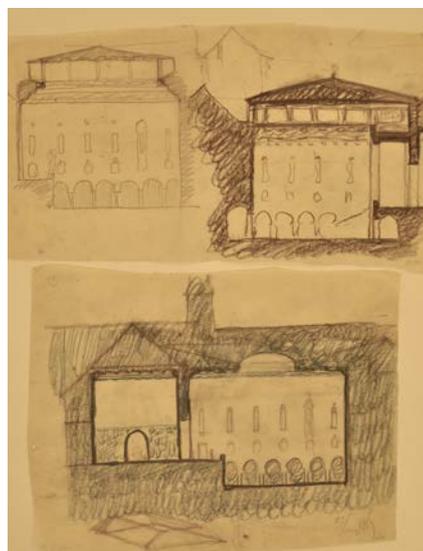
Nella pagina a fianco:

Tavola di confronto tra il castello di *Läckö* e le proposte del Municipio in cui si manifesta la distinzione tra le due corti (1908-11, 1912, 1923)

Dda

Costruzione del luogo ed architettura: tavola sinottica che riassume i castelli del periodo Vasa

Dda



Uno dei numerosissimi schizzi che ritraggono lo studio della copertura e del sistema di illuminazione per la “grande aula”, 1917

© *Stockholms Stadsarkiv*

Tavola comparativa della “grande aula”, la quale appare, in forma germinale, negli schizzi dell’architetto dal 1905, per concretizzarsi nella *Blå hallen* solamente dal 1908, 1:2000

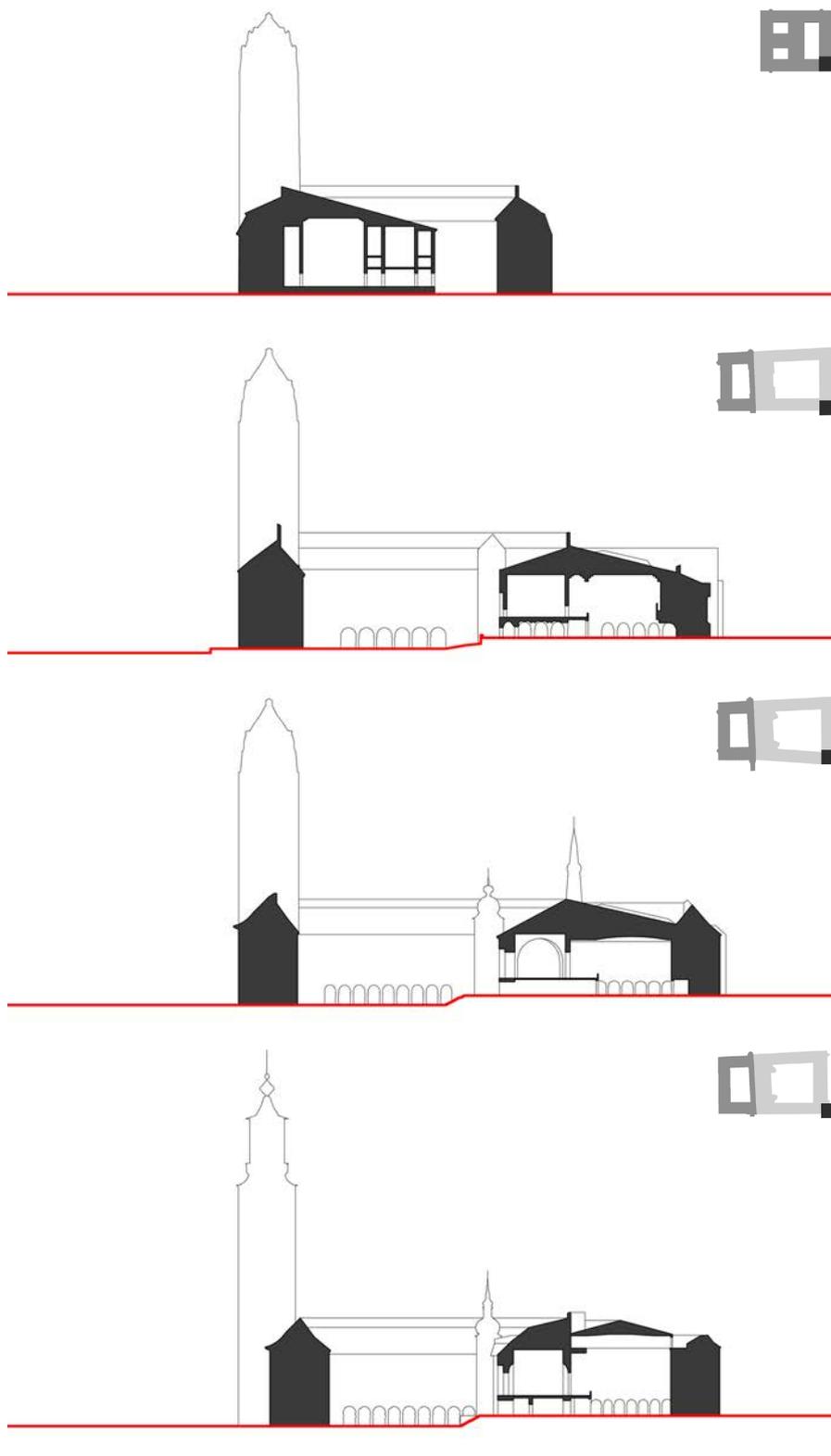
1905

1908-11

1912

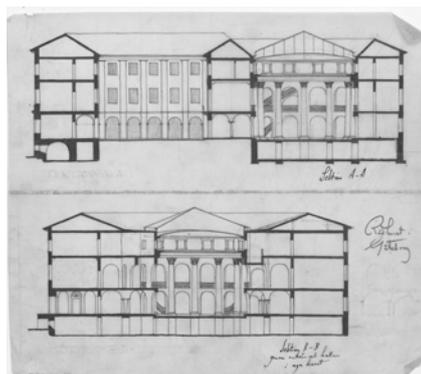
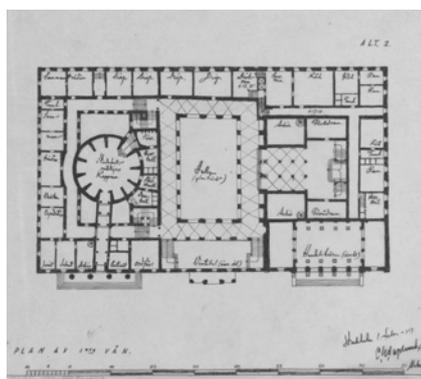
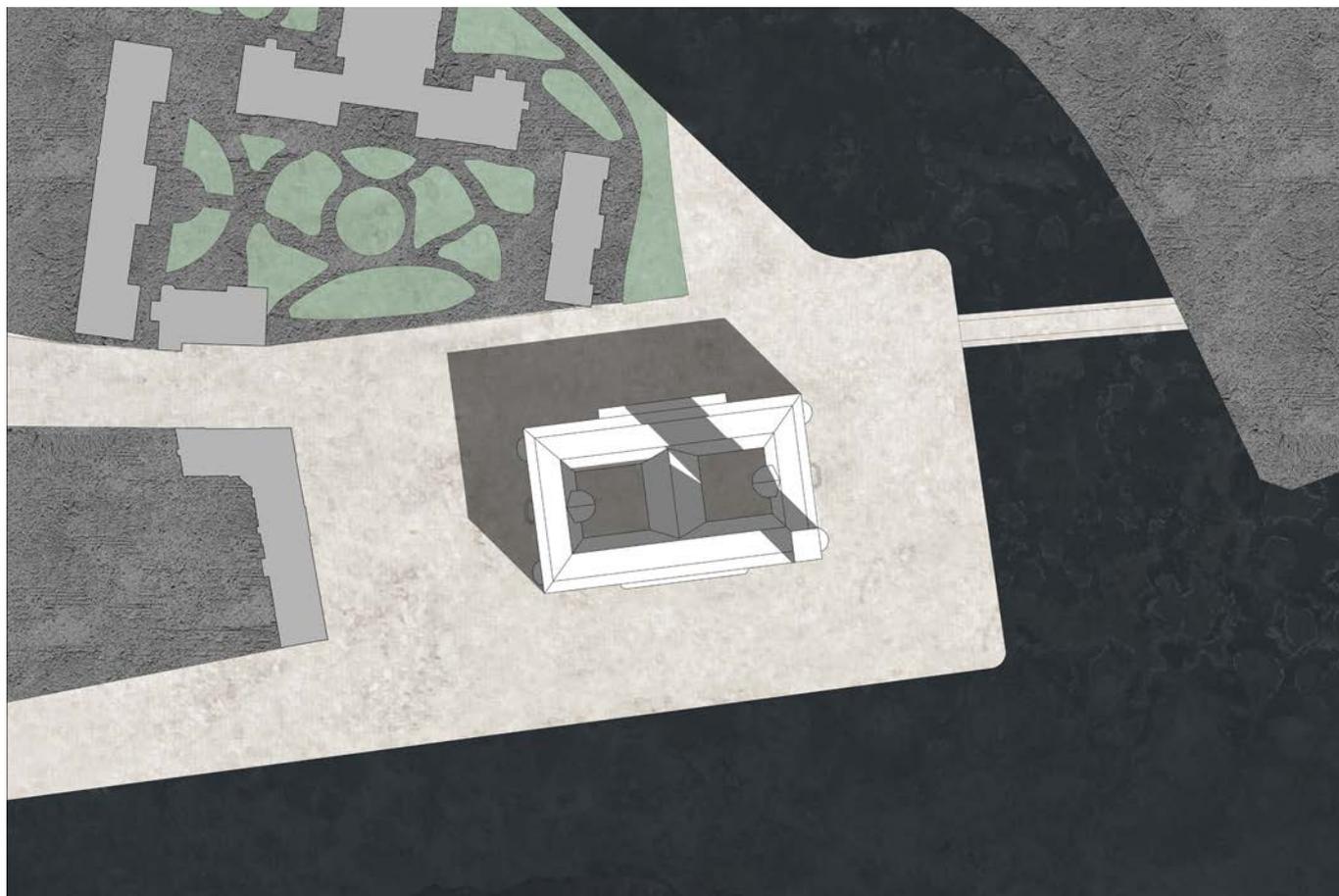
1923

Dda



Quanto descritto fino ad ora riguardo il *Municipio* ha offerto immagini evocative ed elementi di tradizioni diverse che convivono nella versione che possiamo ammirare. È giunto il momento di focalizzarsi sull’evoluzione dell’edificio municipale stesso e della vicina porzione non realizzata, seguendo quelle fasi individuate del precedente paragrafo.

1902 – 1904



Una volta acquisita l'area di *Eldkvarnen*, nei concorsi di architettura fu richiesto in prima istanza di sviluppare il tema per una “corte di giustizia”. L'impianto proposto da Östberg dichiarava apertamente il proprio riferimento a quegli esempi raccolti nella manualistica tedesca e francese prodotta dal XVIII al finire del XIX secolo e capaci, con senso metodico di cogliere e classificare i diversi aspetti delle nuove infrastrutture urbane per la costruzione delle nuove città europee.²¹ Grassi afferma a tal proposito: *i manuali dell'Illuminismo o dell'Ottocento esibivano in modo evidente anche una sintesi di tipo operativo e una risposta riconoscibile e datata al problema del fare architettura [...] queste opere si rivelano invece molto spesso delle costruzioni esemplari, oltre che dal punto di vista metodico, proprio sul piano della conoscenza delle architetture del passato, della forma delle città, ecc. e anche dei motivi umani ad esse collegati [...] Forma dell'enciclopedia è sembrata essere appunto la forma di trattazione più adatta ad interpretare e riprodurre un fenomeno molteplice e complesso, ma anche individuato e unitario com'è oggi la città.*²²

Tra i manuali che furono indubbiamente consultati ricordiamo quell'opera grandiosa dell'*Handbuch der arkitektur* (Darmstadt-Lipsia, 1889-1924)²³ e le

Nella pagina a fianco:

Planivolumetrico, 1902-04

1:2500

Dda

Diversi anni dopo lo stesso allievo partirà sempre dagli esempi della manualistica per la lunga elaborazione del progetto di Göteborg

E. G. Asplund, *Gustav Adolf torg*, 1920

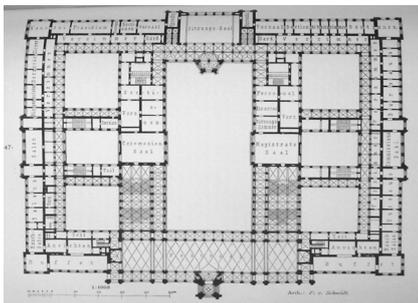
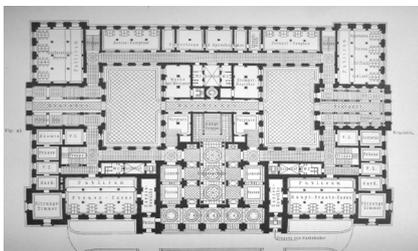
© Arkitektur -och designcentrum

Östberg, schizzo

© Stockholms Stadsarkiv

esperienze francesi di J.F. Blondel (*Cours d'architecture*, 1771-1777), Nicolas-Louis Durand (*Précis des Leçons d'Architecture*, 1795-1830), L. Cloquet (*Traité d'architecture*, 1898) e J. Gaudet (*Eléments et théorie de l'Architecture*, 1901). L'impostazione fortemente biassiale trova il proprio fulcro nell'ampia scala ellittica che porta alla mente quelle straordinarie soluzioni del Borromini, come ad esempio l'elegante scala di Palazzo Barberini (1629-1633).

L'elemento circolare della scala, posto al centro della corte così da caratterizzarne la spazialità, fu utilizzato anche da Asplund in una delle varianti (1919) per il *Göteborg rådhus* (trad. it. *Corte di giustizia di Goteborg*, 1916-1936).



1905

Nella seconda fase concorsuale, permase sempre il medesimo programma, ma l'ipotesi elaborata mostrò una più attenta distinzione tra le tre corti, che qui sono di dimensioni differenti: la prima più ampia e di dimensioni analoghe alla parte piena che la anticipa, mentre la seconda e la terza sono inframmezzate da una porzione centrale piena.

L'impianto rilegge le regolari strutture sintattiche riscontrabili in alcuni esempi del manuale tedesco *Handbuch der arkitektur*, quali i *rathaus* di Vienna, Amburgo ed Amsterdam.

Rathaus di Amburgo e Vienna

in *Stadt- und Rathhäuser*

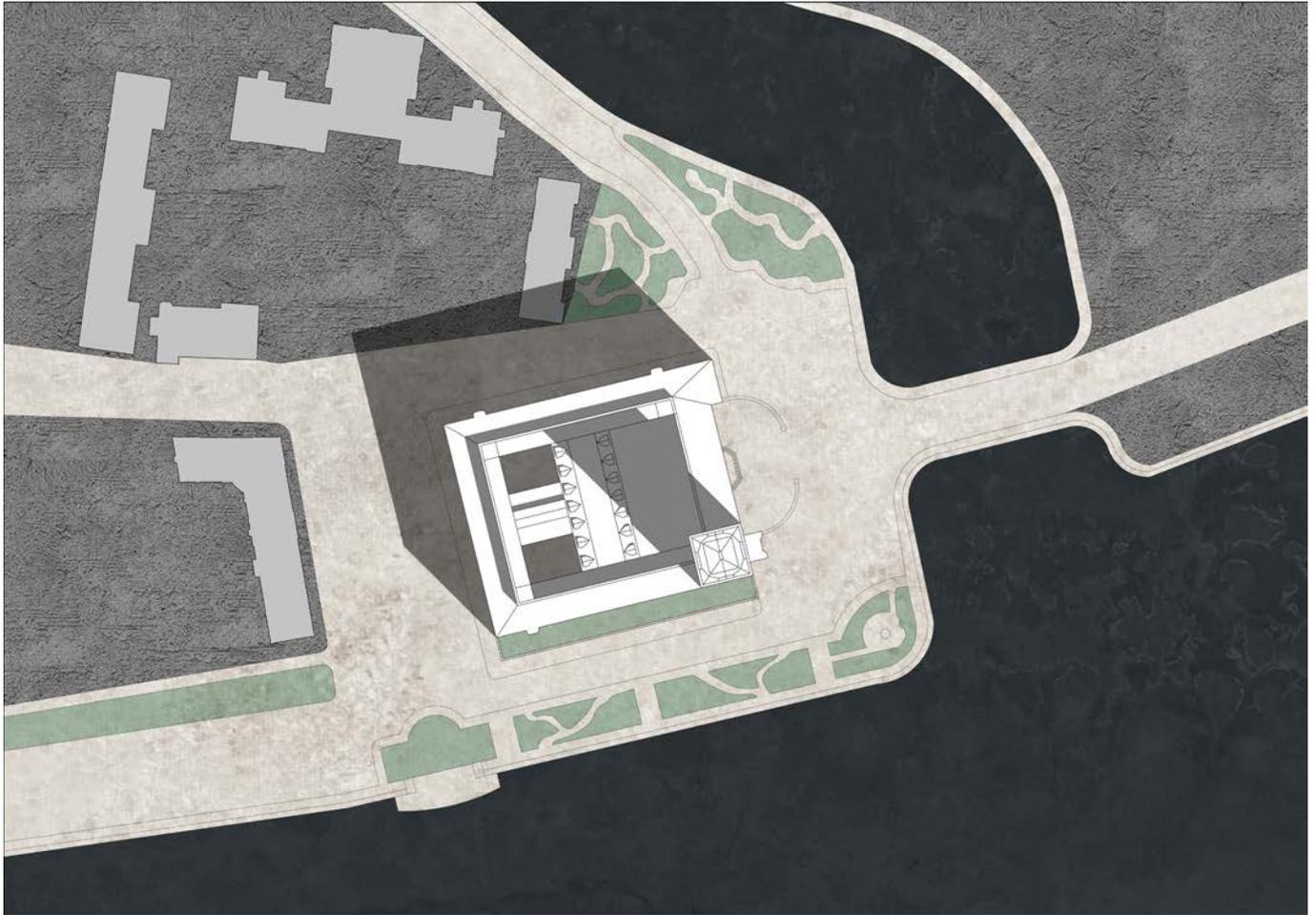
Handbuch der arkitektur,

Darmstadt-Lipsia, 1887

Östberg, schizzo

© Stockholms Stadsarkiv



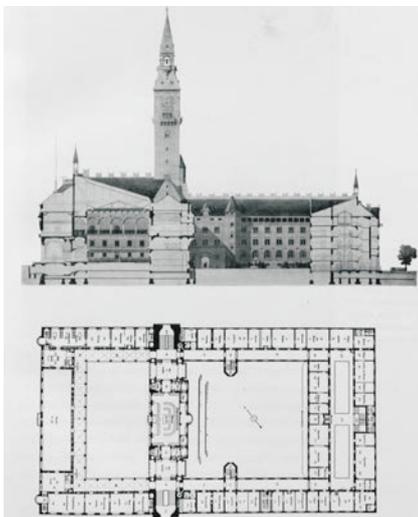


Planivolumetrico, 1905

1:2500

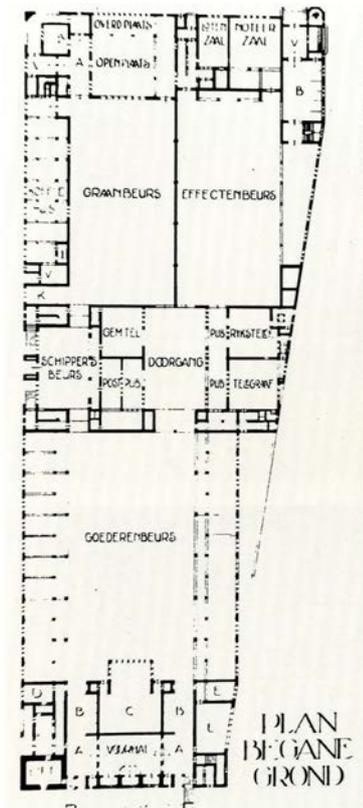
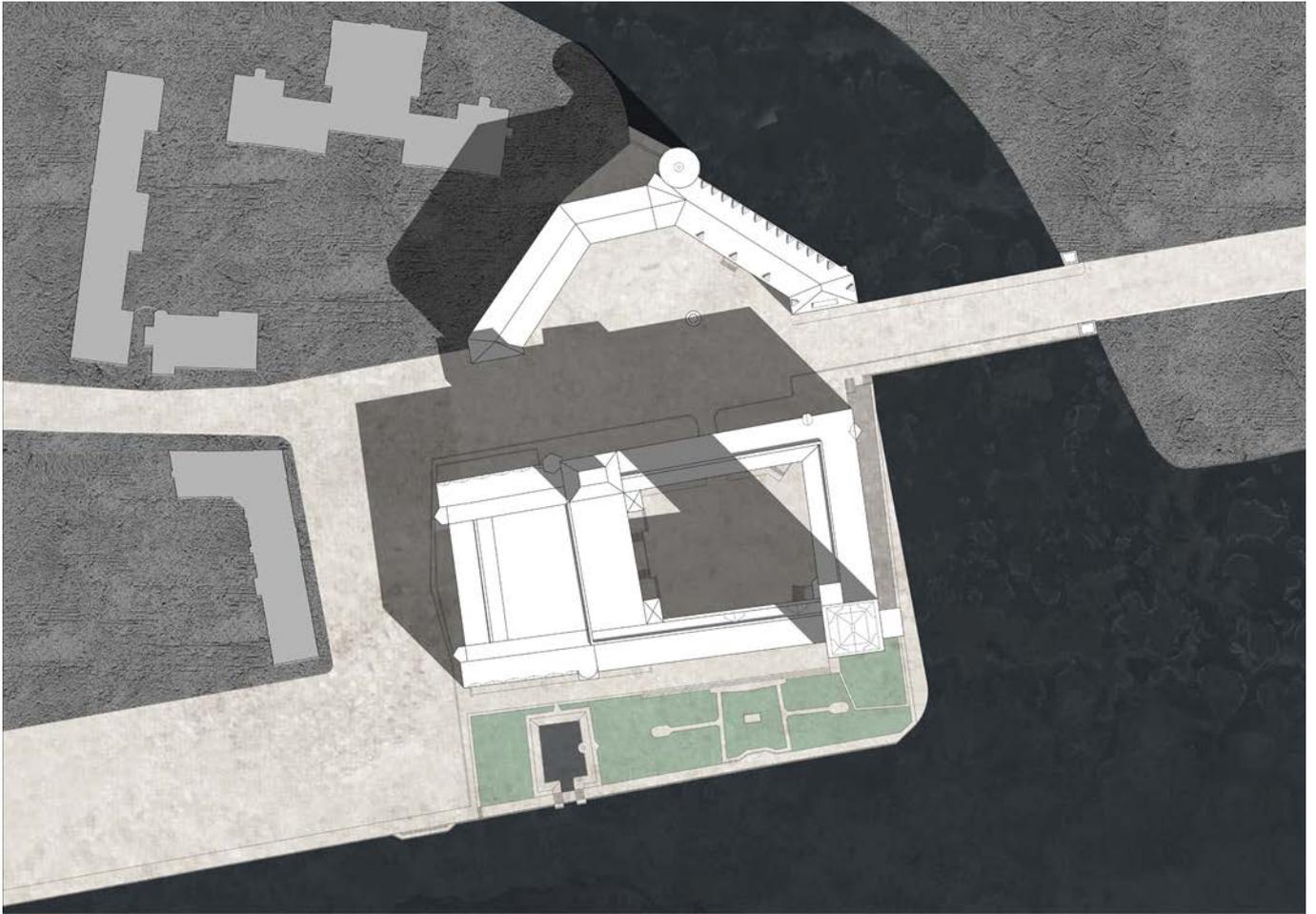
Dda

Martin Nyrop, *Københavns Rådhus*,
1892-1905

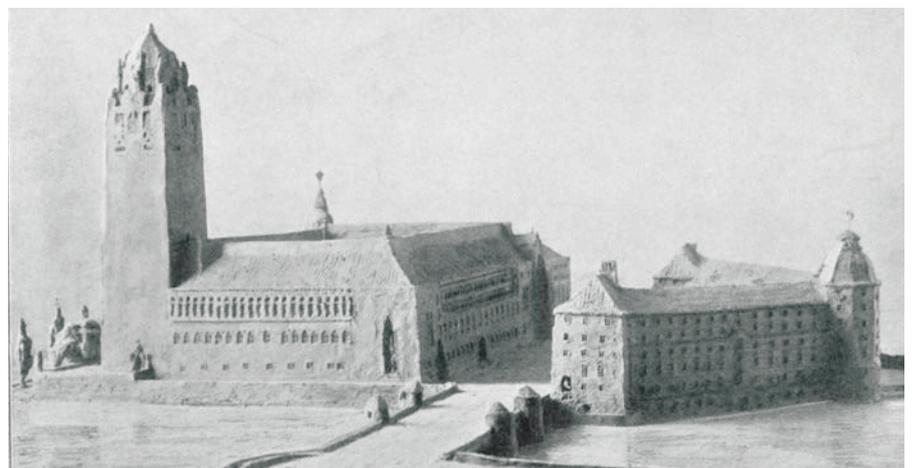


1908 – 1911

Come è già stato ricordato il 1907 coincide con il cambiamento di programma e con l'introduzione di quelle distorsioni che liberano finalmente la pianta dai rigidi schemi proposti dalla manualistica. Seppur validissimi esempi dai quali trarre ispirazione, fu quanto mai necessario rielaborarli in maniera appropriata al luogo e non assumerli a meri modelli da imitare. Dobbiamo altresì ricordare che da pochi anni era stato ultimato il *Københavns Rådhus* (trad. it. *Municipio di Copenhagen*, 1892-1905) ad opera di Martin Nyrop (1849-1921). Questo progetto rivelava quanto poc'anzi espresso riguardo a quel processo di ibridazione ed interpretazione personale degli esempi della manualistica. La critica ha più volte rimarcato l'indubbia influenza dell'edificio danese sull'elaborazione del *Municipio* di Stoccolma.²⁴ A sua volta entrambi i progetti richiamano le suggestioni sintattiche e materiche del bicromatico *Palazzo comunale o della Ragione* di Verona o di quello a Siena.



A questi anni (1908-11) è inoltre databile la prima proposta per lo *Stockholm Nämndhus*, dove è percepibile l'intento nella definizione della riva della *Klara sjö* e del fronte urbano, una sorta di soglia a questo nuovo “pezzo di città”. Dalle riflessioni sulla forma urbana e sul *locus* ne scaturisce che quella tipologia che meglio incarnava uno spazio dalla spiccata connotazione astratta del “passeggiare” potesse essere l'ambulacro, o più specificatamente l'edificio a manica lunga, opportunamente rielaborato.



Nella pagina precedente:

Plastico di progetto
in *Arkitektur*, 41 (1911)

Hendrik Petrus Berlage, *Borsa di Amsterdam*, 1896-1903

Fabbriche rialtine dal Canal grande
in Zucconi, *Venice. An architectural guide*,
1993

Tanto nel nome, quanto nell'aspetto, la galleria deriva direttamente dal passaggio ad arcate; e se generalmente è a questo soprastante, essa è però costituita da uno spazio chiuso. *Ambedue* assolvono alla medesima funzione di ambulacro.²⁵ La tradizione di questa struttura formale è vastissima e presenta un cospicuo numero di declinazioni, ma permane il suo essere manifestazione architettonica del “collegare due parti” e “del percorrere”. Nel caso del *Municipio*, l'edificio si discosta dalla banchina orientale, mentre nella *Camera del Consiglio* è il fabbricato stesso a rimarcare e disegnare il limite della riva, come a voler continuare il fronte est del *Municipio*. La “scena fissa” urbana di rossiana memoria può essere interpretata come un nastro che



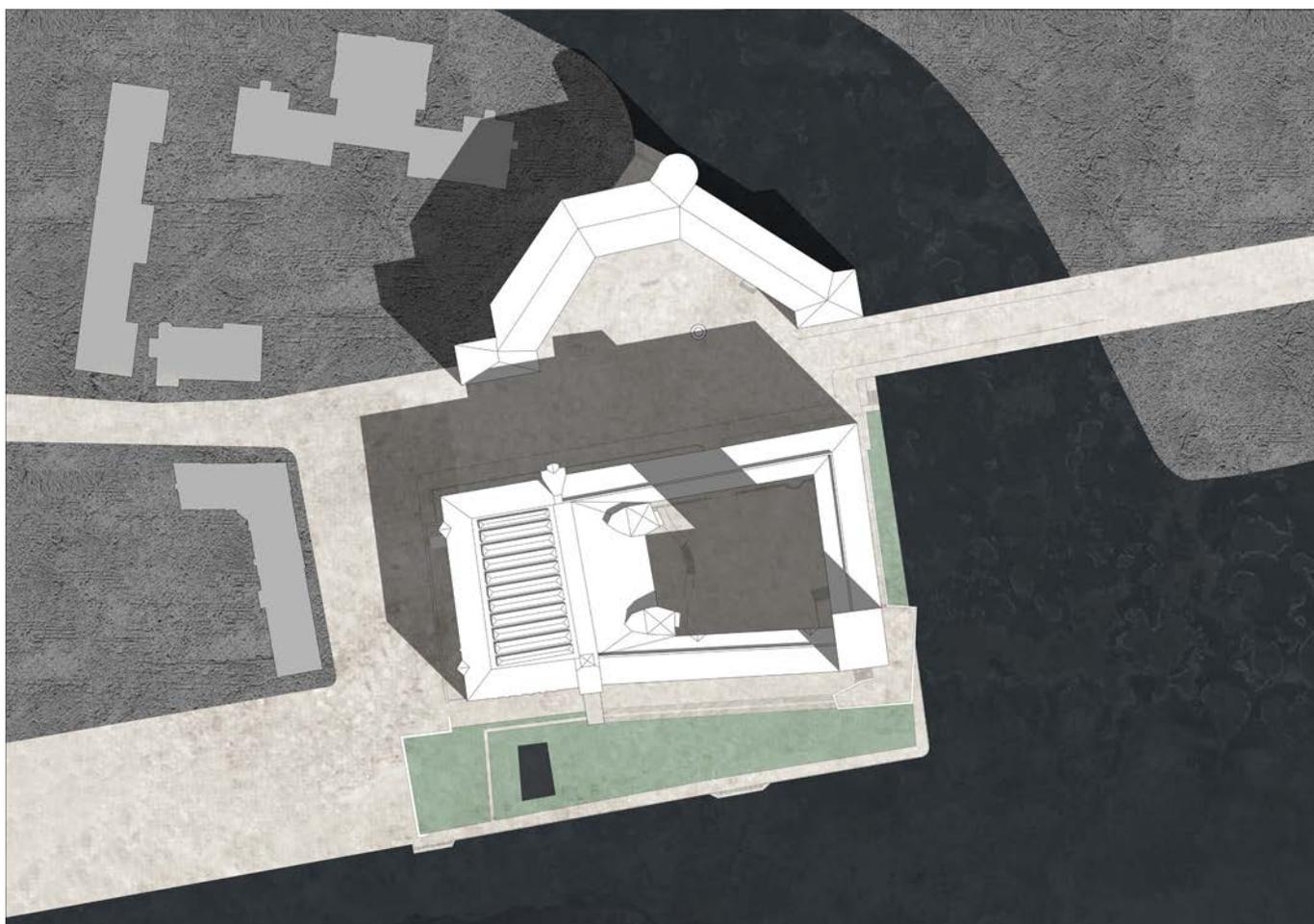
si srotola lungo la costa e poi piega lungo la piazza irregolare, risultando così interrotta solo dalla strada.

Avendo presente l'ipotesi interpretativa di quello scenario analogico veneziano, le *Fabbriche nuove rialtine* (1554-1556) possono essere intravviste come quella soluzione esemplare che ha ispirato l'architetto: radicamento nel luogo e *promenade* a definizione della riva. Jacopo Sansovino concepì appunto un edificio con porticato e dalle facciate leggermente inclinate, adattandosi al disegno della sponda meridionale della prima ansa del Canal Grande. Lo stesso C. Rowe (1981) inserì l'edificio veneziano a “manica lunga” tra quegli esempi di *pezzi-base potenzialmente ripetibili all'infinito*.²⁶

A conclusione del prospetto della manica lunga Östberg pose un altro elemento dallo sviluppo verticale, che avrebbe dialogato con la torre quadrangolare disassata del *Municipio*, preservandone comunque il rapporto gerarchico. La torre circolare posta in tale posizione è un chiaro rimando ai castelli fortificati del periodo Vasa, tra i quali per evidente analogia di conformazione ricordiamo l'*Uppsala slott* (trad. it. *Castello di Uppsala*). La posizione della *Camera del Consiglio* risente anche della fascinazione che l'architetto nutrì per i castelli cinque-seicenteschi svedesi, in cui la massiva cortina muraria si ergeva su un punto dove la terra protende verso le acque. Infatti, accanto al sedime della torre l'architetto disegnò una piattaforma a gradini che si estendeva verso le acque. Evidenti sono le influenze degli studi di Sitte riguardo la sintassi

delle forme urbane; la piazza disegnata è figlia di una combinazione di elementi figurali composti non alla maniera classica, ma che tendono all'inaspettato ed al pittoresco.²⁷ Negli elaborati planimetrici e nel modello di studio Östberg disegnò entrambi i bracci della *torget* (trad. it. *piazza*) trapezoidale, ma solamente quello orientale fu sviluppato in pianta ed in alzato.

1912



Planivolumetrico, 1912

1:2500

Dda

Östberg, schizzo, 1912

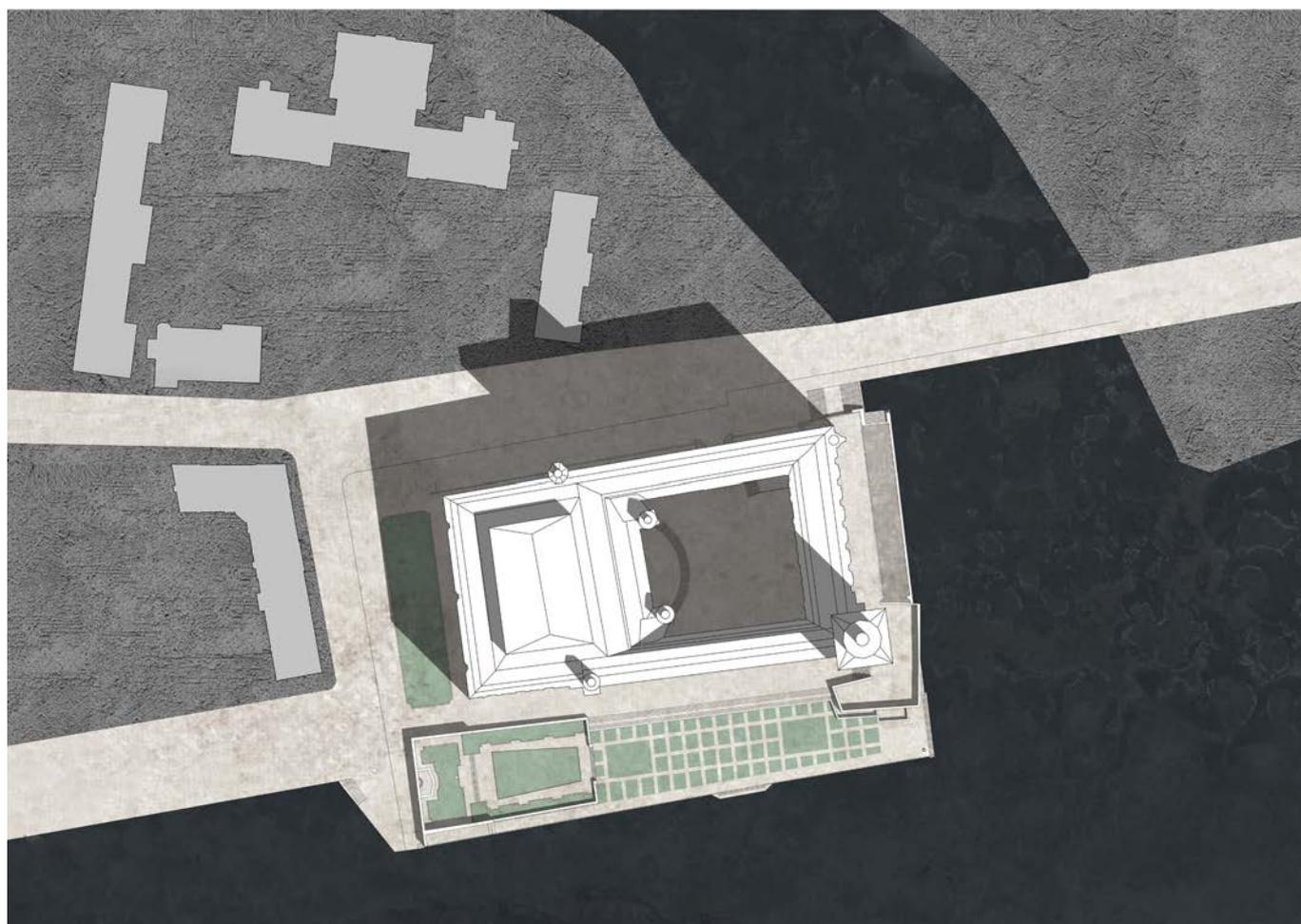
© *Stockholms Stadsarkiv*



A questa data la definizione del *Municipio* mostra una progressiva estremizzazione delle volontà progettuali abbracciate dal 1908-11, mettendo in campo scelte compositive che ritroveremo nella definizione finale datata 1916.

Mentre la proposta per lo *Stockholm Nämndbusset* si focalizzava unicamente sul collegamento tra le parti mediante dispositivi porticati al piano terreno.

1916



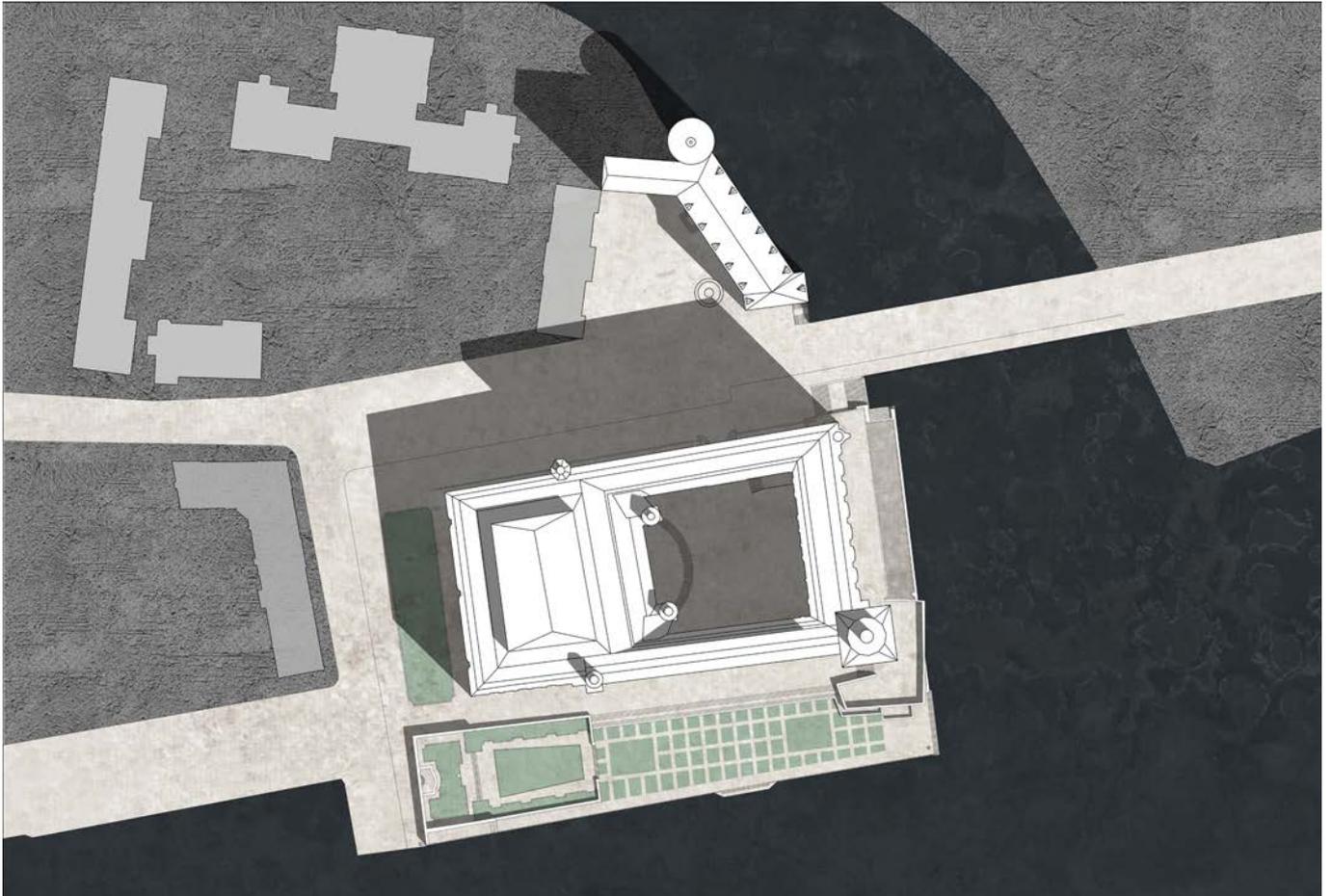
Planivolumetrico, 1916

1:2500

Dda

1930

Prosegue l'elaborazione del tipo a "manica lunga" terminante con la torre circolare, posta a contraltare di quella del Municipio. Ciò che cambia è l'inclinazione della banchina della *Klara*, che ora tende maggiormente alla complanarità rispetto alla direttrice del ponte. L'edificio a "galleria" si allunga di dimensioni, e subito dopo la torre piega con un breve braccio a



Planivolumetrico, 1930

1:2500

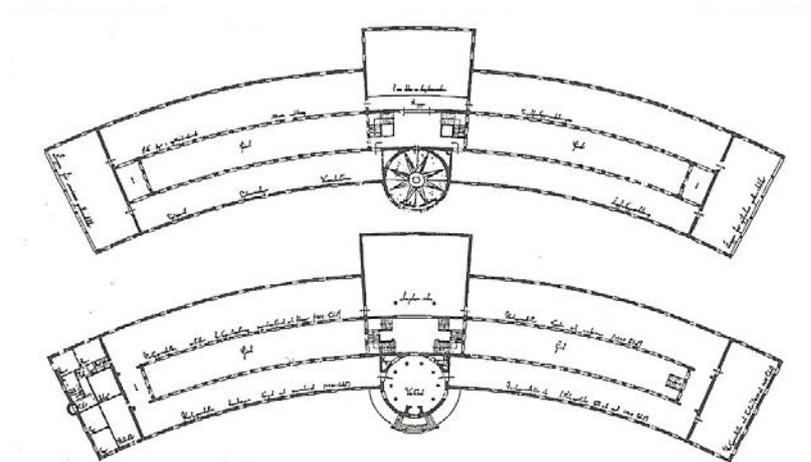
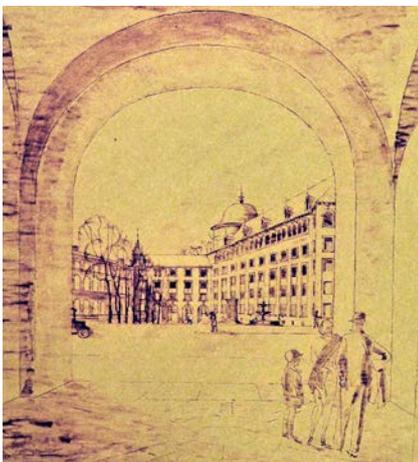
Dda

Östberg, *Sjöhistoriska museet*, 1931-34
in *Byggmästaren*, 39 (1939)

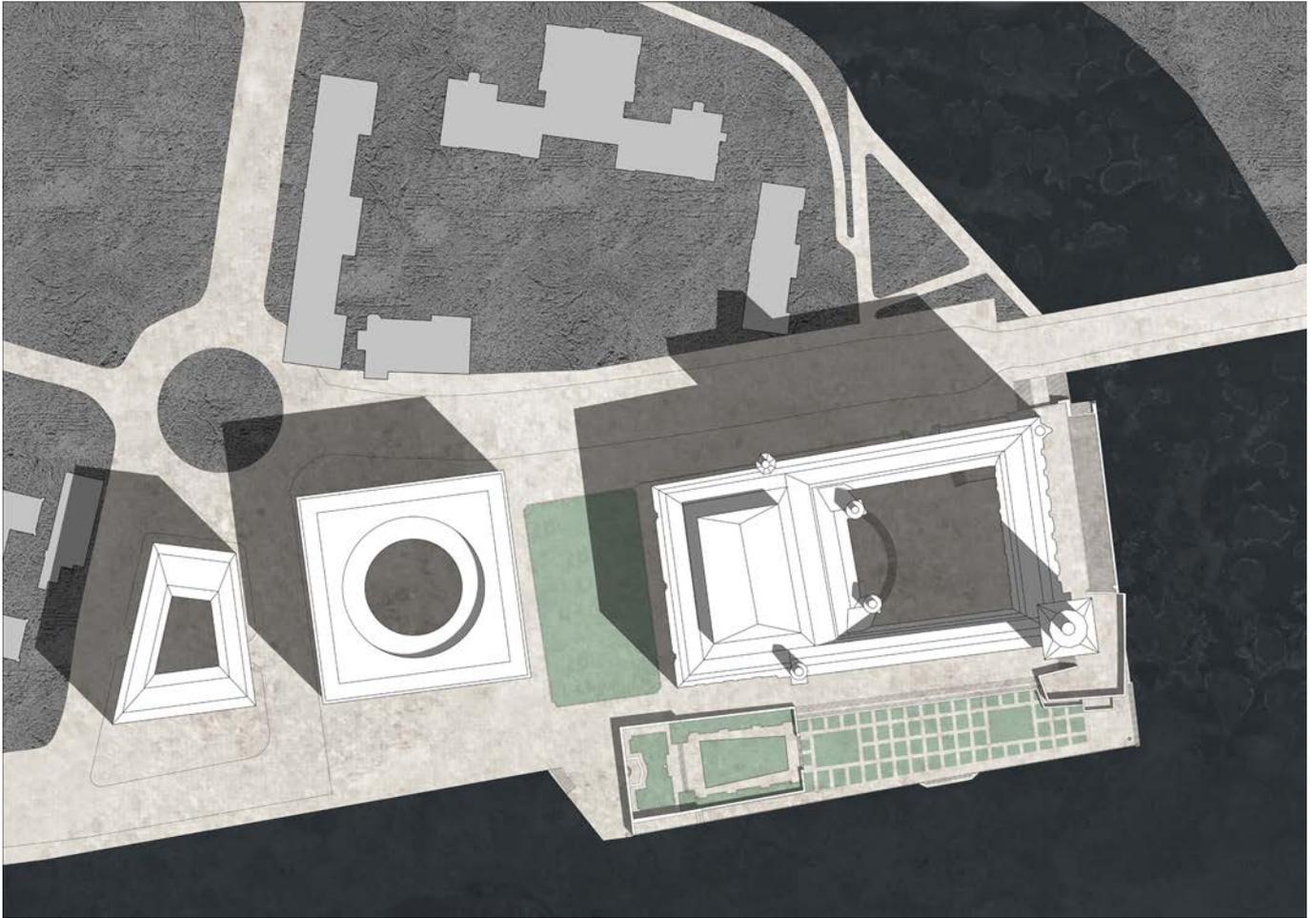
Östberg, schizzo, 1930

© Arkitektur -och designcentrum

chiusura della piazza. La struttura formale della “rotonda” assemblata con quella della “galleria” appartenevano al vocabolario östberghiano, come dimostrato nell’arte di comporre il coevo impianto per il *Sjöhistoriska museet* (trad. it. *Museo marittimo*, 1931-1934).²⁸ In entrambi i progetti la rotonda non rimane elemento autonomo giustapponendosi paratatticamente, ma dialoga con la manica lunga. Nel *Museo marittimo* l’iniziale negazione ad abbracciare un principio classico, è poi recuperato nella composizione biassiale degli elementi.



1936



Nettamente discordanti le proposte di quegli anni per lo *Stockholm Nämndhuset*, nei quali Östberg abbandonò la volontà di marcare la soglia della penisola, preferendo invece la riproposizione di blocchi monumentali e compatti, contraddistinti da facciate silenziose e da una serrata e regolare ritmicità delle bucatore.

I due edifici stereometrici situati lungo la banchina meridionale del *Norr Mälärstrand* si pongono come tentativo di continuità con il blocco occidentale dello *Stockholm Stadshuset*, che racchiude al proprio interno la *Blå Hallen* (trad. it. *Sala blu*). Non a caso il carattere delle tre *facies* che recintano la sala a doppia altezza sono differenti dagli altri fronti del *Municipio*, risultato dell'enfatizzazione del principio della "composizione per parti". I due edifici compatti, di cui il primo ha un impianto regolare mentre l'altro trapezoidale, rivelano l'introduzione di questo "nuovo tipo sintattico". *La città deve essere vista come una massa, spezzettata da cortili e strade. L'edificio non ha una propria forma, è il negativo di uno spazio urbano. Severo*



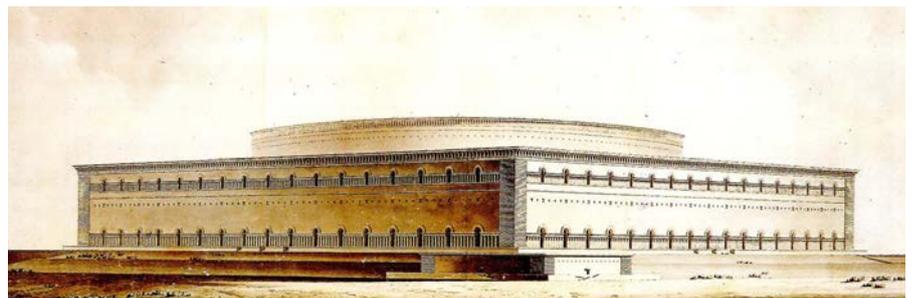
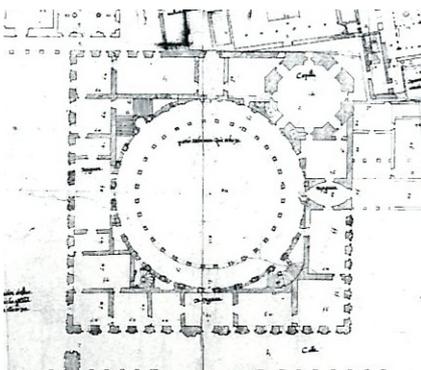
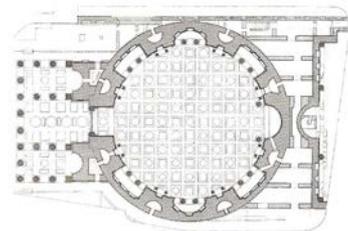
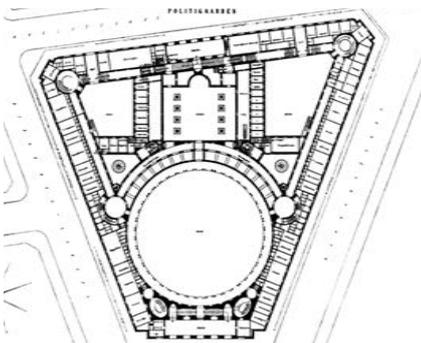
*esterno, contrapposto alla sensibilità delle due corti.*²⁹

È rintracciabile un chiaro rimando ai modelli classici di compattezza e monumentalità esterna incarnati dai palazzi italiani rinascimentali, i quali, al proprio interno, si caratterizzavano per la creazione di un “mondo altro”. Forse l’esempio, ormai in periodo manierista, che meglio esprime i principi insiti nel progetto di Östberg può essere considerato il *palazzo di Carlo V* a Granada per mano di Pedro Machuca (1485-1550).³⁰ Riferimenti non meno importanti -ripensando ai taccuini di viaggio del maestro- sono i palazzi fiorentini, quali *Palazzo Strozzi* per mano di Benedetto da Maiano e *Palazzo Medici Riccardi* di Michelozzo, che definivano un intero isolato ed al loro interno si apriva quella *versione profana dei chiostri monastici*.³¹

Lo *Stockholm Nämndhus*, alla stregua di altri progetti per la città di Stoccolma, è probabilmente espressione di un processo di ibridazione tra le fabbriche rinascimentali fiorentine e le esperienze spaziali dinamiche e vigorose degli impianti barocchi italiani del Borromini, tra cui si annovera il progetto mai realizzato per *Palazzo Carpegna* (1640-1649). Non di minore importanza l’influenza del neoclassico *Kungliga slott* (*Palazzo Reale*, 1690-1704) realizzato da Nicodemus Tessin il Giovane: esempio di massivo edificio a blocco dall’ampia corte centrale quadrata adagiato parallelamente alla riva che disegna l’isola di *Gamla stan*.

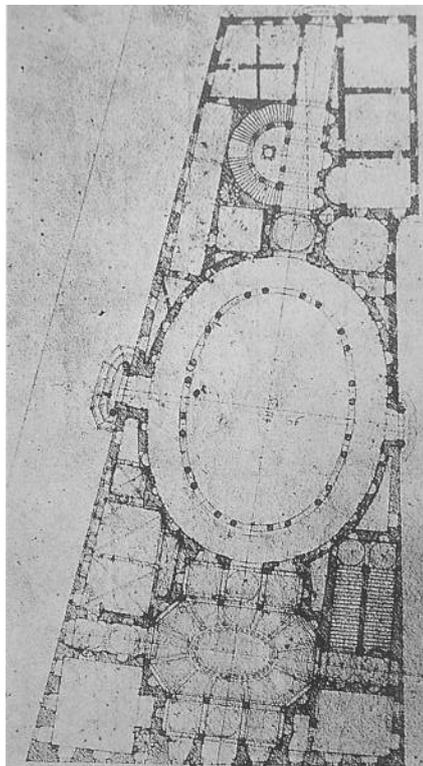
Abbiamo parlato di palazzi rinascimentali e settecenteschi urbani, ma continuando il percorso già avviato nel terreno analogico con la città lagunare, possiamo intravedere anche la struttura sintattica del trecentesco *Fondaco dei Tedeschi*, poi ricostruito sotto il Doge Gritti.

Ampliando l’atlante dei riferimenti, notiamo come la natura ossimorica che questi palazzi sprigionano e la loro natura stereometrica scavata da corti centrali dimostra di non essere affatto un caso isolato nella Stoccolma di quegli anni. Si inserisce difatti nella comune ricerca di quel vocabolario formale e tipologico per la costruzione delle nuove attrezzature urbane, che stava interessando i programmi architettonici di quel tempo. *Di fatto questo tipo sintattico ha avuto riverberi che hanno consentito ai due momenti dell’architettura e della città di sovrapporsi per un attimo in una*



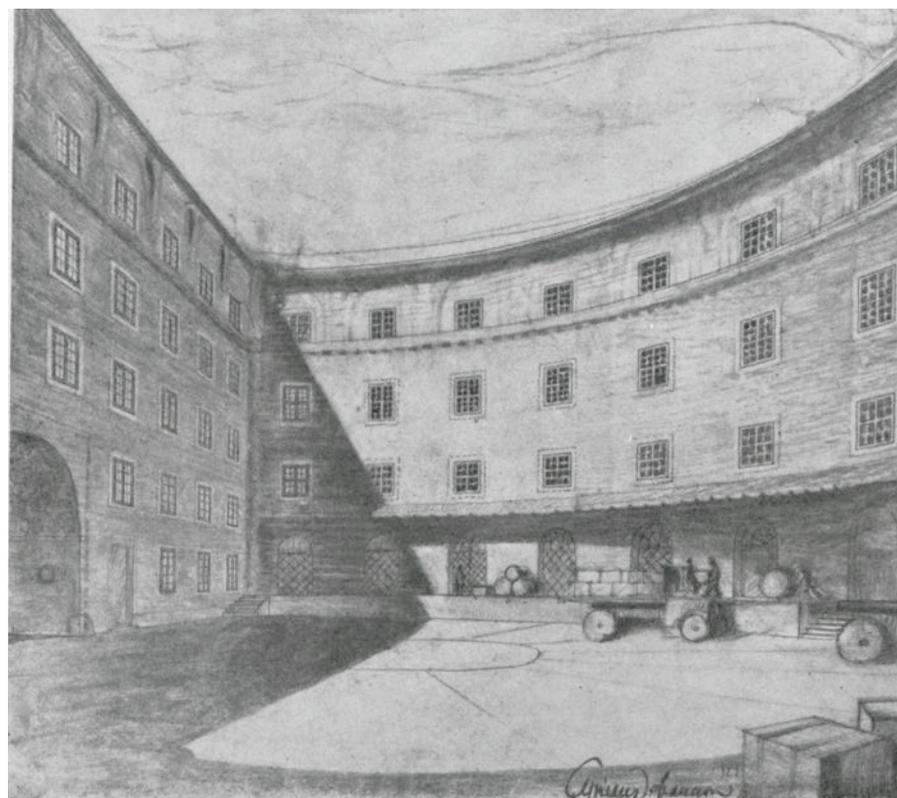
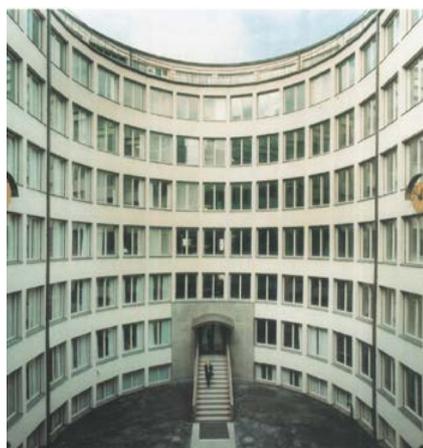
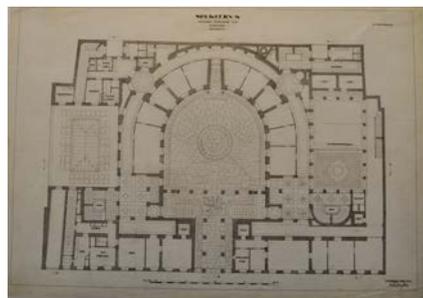


affiliazione senza ambiguità: nell'allusione diretta alla piazza rinascimentale (quella di Siena o quella del neoclassicismo francese) e alla mitologia di un piano urbano di vuoti e di pieni alla Sitte. [...] Tipi sintattici o iconografici hanno il proprio locus, alterano la propria economia, si ripiegano su di essi, dispiegano lentamente una catena ininterrotta di discendenze.³²



Il maestro non era nuovo alla costruzione di un edificio amministrativo-industriale dalla forma a blocco, difatti negli stessi anni in cui procedeva il cantiere per il Municipio, si cimentò per la prima volta nella progettazione di un isolato posto sul limite del piano urbano redatto da Lindhagen. Il *Patent- och registreringsverket* (Ufficio brevetti, 1911-1921) si erge come un monolite di mattoni scandito da un'ordinata scansione di paraste su tutti i fronti, mentre all'interno si apre in due corti allungate.³³

Varcando i confini svedesi ritroviamo questo "nuovo tipo sintattico" ampiamente utilizzato anche negli altri paesi del *Norden*, con particolare riferimento al caso danese del *Politigården* (trad. it. *Comando di Polizia centrale*, 1918-1925) ad opera di Hack Kampmann, e poi completato da Aage Rafn. Östberg ne esaltò la natura ossimorica con queste parole: *fronti/recinti urbani puritani oltre i quali nessuno potrebbe immaginare gli effetti ricchi nel vocabolario formale e materico che può trovarsi all'interno.*³⁴ Le qualità delle architetture danesi furono esaltate anche dal fotografo inglese F.R. Yerbury nelle due accurate raccolte riguardanti edifici a carattere pubblico,



Nelle pagine precedenti:

Planivolumetrico, 1936
1:2500

Fda

Östberg, schizzo del *Nämndbuset* con
corte porticata circolare, 1936

© *Stockholms Stadsarkiv*

Corte interna del *Politigården*

Fda

H. Kampmann, *Politigården*, 1921-26

Pantheon (da Wilson Jones), Roma

Machuca, Palazzo per Carlo V, Granada

Boullée, Palazzo municipale per una
città repubblicana, 1792

Benedetto da Maiano, Palazzo Strozzi,
1489-1507

Borromini, Progetto per Palazzo
Carpegna, 1640-49

I. Tengbom, *Tändstickspalatset*,
1928-29

© *Arkitektur -och designcentrum*

S. Lewerentz, *Riksförsäkringsanstalten*,
1930-32

Fda

C. Johansson, *Vin & Spirit centralen*,
1920-24

in *Byggmästaren*, 1923



che contraddistinguevano i passi dell'architettura moderna europea.³⁵

Se nell'impianto dell'architetto danese la vastissima corte circolare, con le torri scalari di risalita a margine, si inserisce in un rigoroso e monumentale edificio dall'impianto trapezoidale, al contrario l'approccio östbergiano appare ancor più rigoroso e figlio degli studi di Étienne-Louis Boullée per il *Palazzo municipale per una città repubblicana* (1792).

Curiosamente sia la *Camera del Consiglio* di Stoccolma che il *Comando di Polizia* rendono omaggio per dimensioni al Pantheon, riproponendone il diametro, 43-45 metri.

Se i palazzi rinascimentali e barocchi, precedentemente trattati, trovano la propria ragione d'essere inserendosi nella composizione paratattica che governa il complesso palaziale spagnolo o nell'intricato tessuto urbano della città storica, contrariamente sia il progetto di Östberg che quello di Hack Kampmann crescono in una città dalla struttura differente.

L'indagine analogica descritta finora ha interessato solo la composizione delle strutture formali di questi nuovi edifici amministrativi, ma è opportuno sottolinearne la capacità di evocare ed esprimere quel carattere ricercato nella costruzione delle nuove città metropolitane. I volti di queste nuove fabbriche urbane mettono in campo una grammatica dove rigore, ordine e proporzione sono i protagonisti indiscussi. Una decina d'anni prima rispetto ai progetti sopramenzionati, il *Verwaltungsgebäude der Mannesmannröhren* (*Edificio amministrativo Mannesmann*) ad opera di Peter Behrens (Düsseldorf, 1910-1912) propose una valida elaborazione per la regolare e chiara impostazione dei prospetti urbani; questioni importanti in quegli anni per conferire un carattere agli edifici industriali ed amministrativi. Lo stesso architetto tedesco spenderà parole di approvazione per quelle forme della tradizione e per il valore artistico espresso dai palazzi italiani, tanto da considerarli come degni modelli.³⁶

Altro *exemplum*, proveniente sempre dalla cultura tedesca, può essere considerato la *Bauakademie* ad opera di K.F. Schinkel (Berlino, 1832-1836);



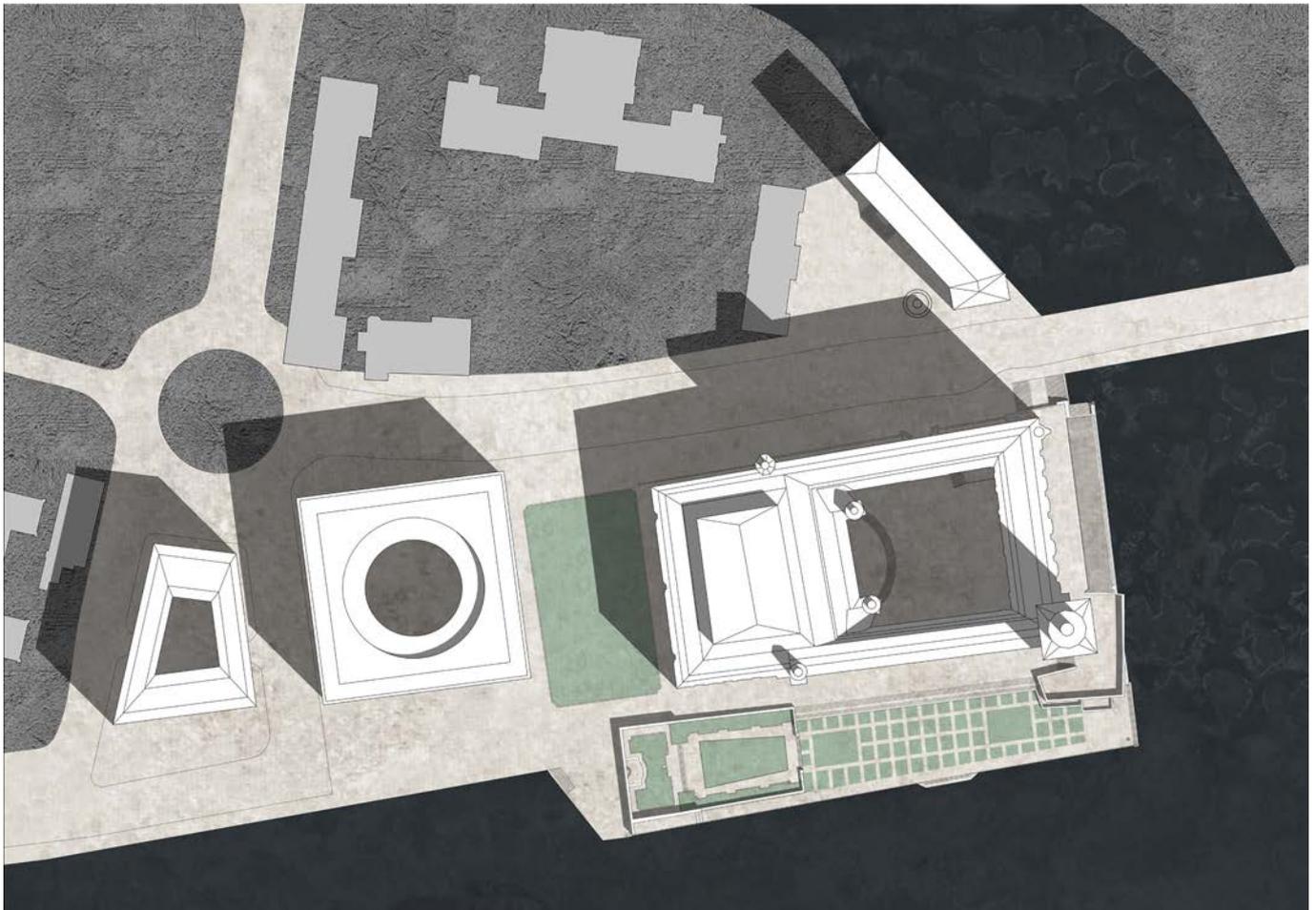
Nella pagina precedente:

Peter Behrens, *Verwaltungsgebäude der Mannesmannröhren*, Düsseldorf, 1910-1912

K.F. Schinkel, *Bauakademie*, Berlino, 1832-1836

progetto che detiene il primato per l'utilizzo di questi nuovi temi progettuali, non dimenticando l'importante fattore del carattere.

gennaio 1939



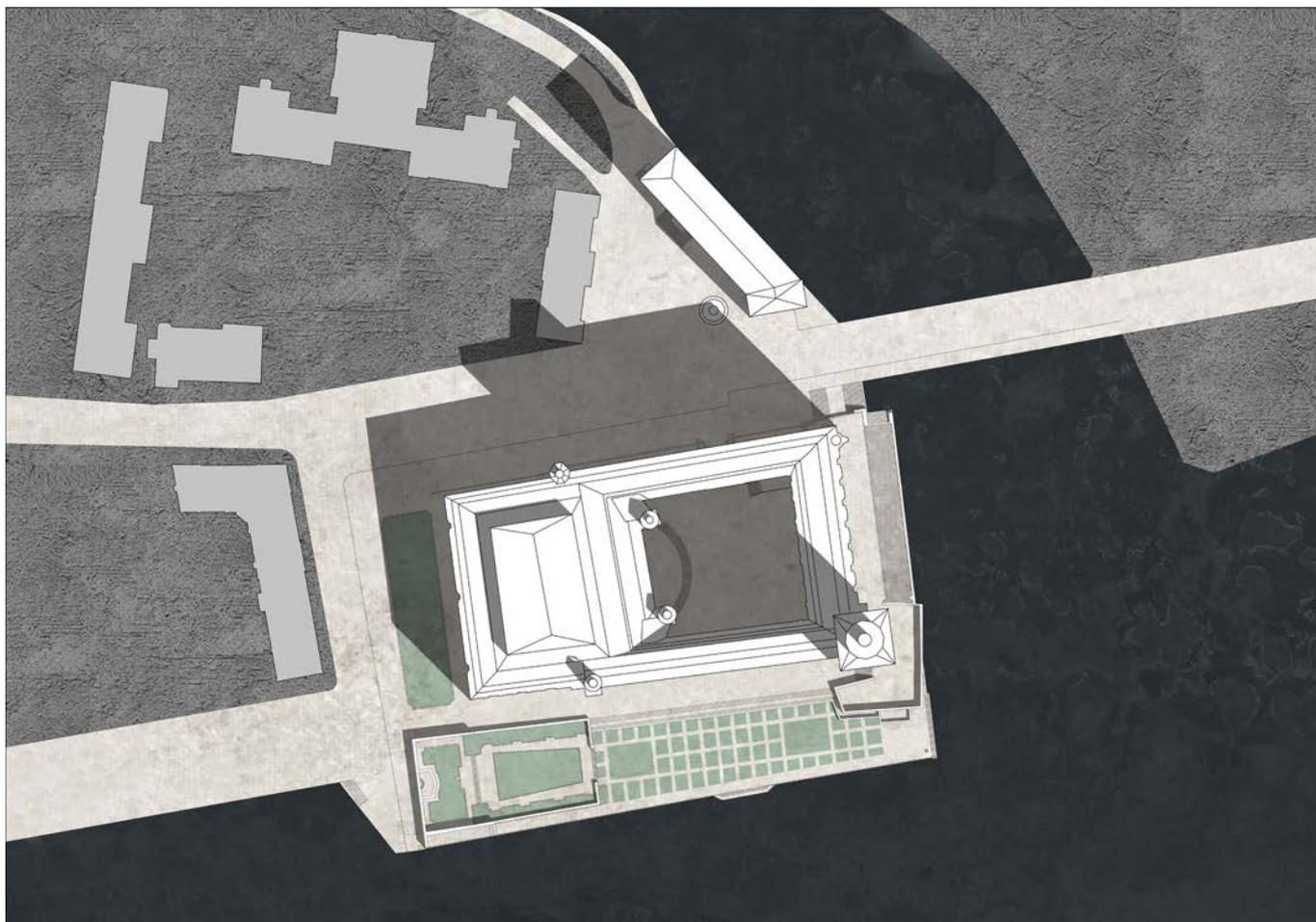
Planivolumetrico, gennaio 1939

1:2500

Dda

In questa elaborazione lo *Stockholm Nämndhus* è suddiviso in ben tre edifici distinti. La manica lunga poi perfezionata nel mese successivo, convive con i due blocchi compatti della proposta del 1936. Il breve edificio “galleria” si attesta sul definitivo disegno della costa, e così come era stato per la variante del 1930 accetta la presenza del *Karolinska Institutet*. Forse qui, con l’eliminazione dell’elemento turrito conclusivo e la progressiva semplificazione dei partiti architettonici dei prospetti, è ancora più evidente quell’analogia profonda con le *Fabbriche nuove rialtine*.

febbraio 1939



Planivolumetrico, febbraio 1939

1:2500

Dda

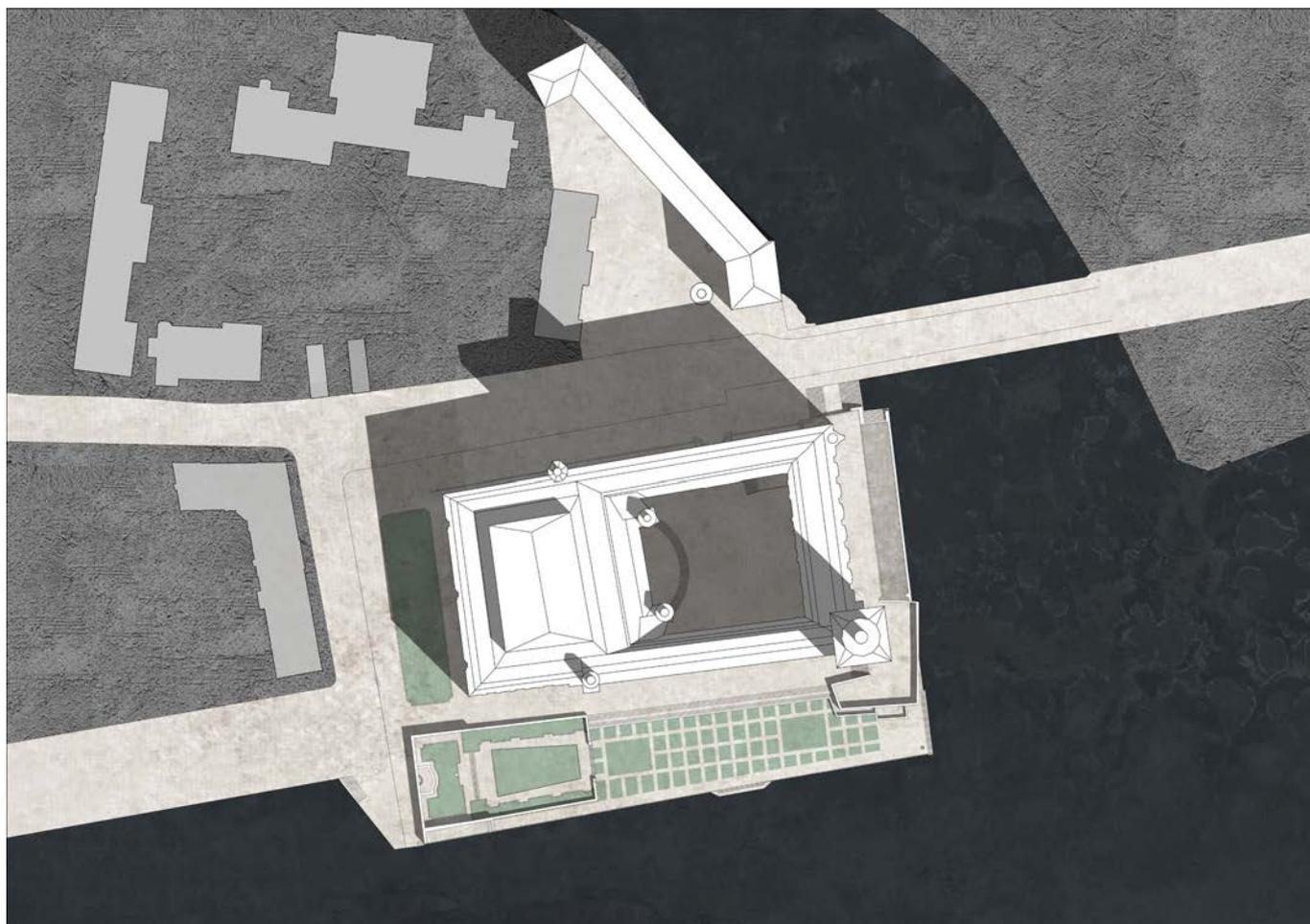
L'edificio a galleria precedentemente descritto rimane eguale; unica differenza l'abolizione dei blocchi massivi sulla banchina di *Norr Mälarstrand*.

Östberg, fotomontaggio

© *Arkitektur -och designcentrum*



1940



Planivolumetrico, 1940

1:2500

Dda

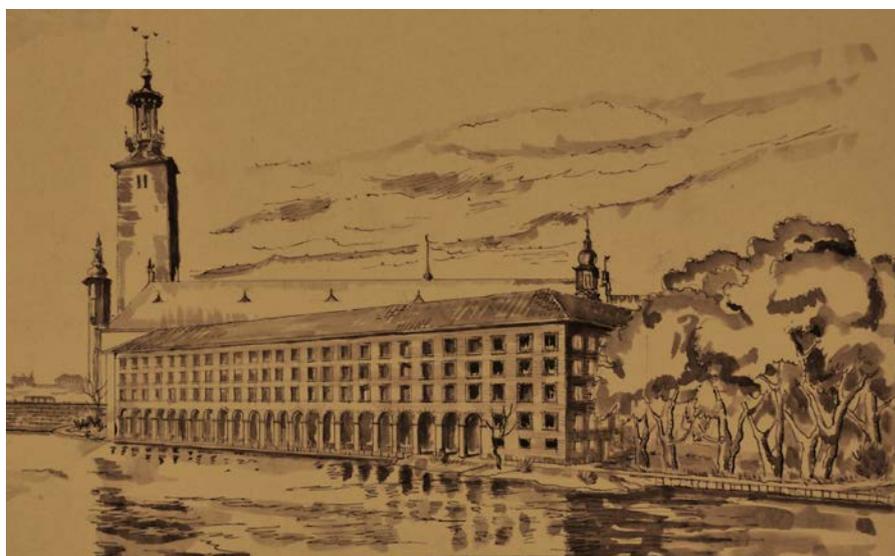
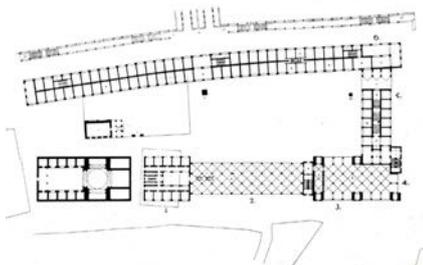
Questo anno segna la fine del suo interesse alla progettazione dello *Stockholm Nämndhus*.

La manica lunga si allunga notevolmente, cercando di insinuarsi tra le

Östberg, schizzo, 1940

© *Stockholms Stadsarkiv*

Jože Plečnik, proposta per il centro monumentale di Lubiana, 1932



pieghe di un intorno oramai già definito da anni, e dove altre parti più a nord delle banchine della *Klara* erano già state oggetto di concorsi.

Östberg propose un impianto planimetrico, con tre differenti varianti di alzati, dove mano a mano la partitura si semplificava tendendo a stilemi moderni. Il piano terra si svuotava completamente come accade nel progetto rialtino. La sua dimensione e struttura porta alla mente la lunga galleria-stoà di Lubiana, unico frammento del progetto del Municipio di Jože Plečnik (1872-1957).

Al primo paragrafo della *Parte terza* è affidato il compito di accompagnare il lettore all'interno delle singole proposte per l'una e l'altra parte che avrebbe dato vita al tutto, esplicitandone così costanti e variazioni nei principi compositivi adottati.

Note

1 Italo Calvino, *Le città e la memoria*. 3, in *Le città invisibili* (Milano: Mondadori, 2003) (ed. originale 1972), pp. 10-11

Il viaggio di Marco Polo attraverso cinquantacinque città altro non è che la metafora della vita di ogni uomo, attraverso il significato che ha la città per gli uomini come luogo della memoria e dei desideri e di come oggi è sempre più difficile vivere nelle città anche se non se ne può farne a meno.

Il viaggiatore veneziano parte alla scoperta di mondi lontani; dei quali osserva e descrive la complessità ed il disordine. Quel processo di scoperta si trasformerà in viatico di disvelamento di ragioni e significati nascosti, ed analogamente nella ricerca di quell'ordine perduto. Alla prospettiva conoscitiva razionale e classificatoria richiesta dall'imperatore, Marco Polo contrappone quella sensibilità inventiva capace di carpire altro dalla contemplazione delle città. Il passaggio è tratto dal primo blocco narrativo, relativo al primo resoconto di viaggio, dove Marco Polo descrive a Kublai la "città di Zaira dagli alti bastioni".

2 Erik Gunnar Asplund, *Ännu förslag till bangårdsfrågans lösning*, in *Arkitektur*, 49 (1919), p. 108 (trad. it. *Un'altra soluzione per risolvere lo snodo ferroviario*)

Nella planimetria d'insieme riportata a conclusione dell'articolo sono riportate tutte le aree sulle quali intervenire per caratterizzare le banchine della *Klara sjö*. La spina dorsale compresa tra il *Sankt Eriksbron* (trad. it. *Ponte di San Eriko*) ed il recente *Stadshusbro* era al centro dei fermenti progettuali di quegli anni. Non dobbiamo dimenticare che la prima linea dell'infrastruttura metropolitana fu costruita tra il 1860-1871, trattandosi proprio di quel collegamento nord-sud che collegava *Norrmalm* e *Södermalm*, passando proprio per la centrale *Gamla stan*.

L'interesse per quell'area compresa tra i due ponti era tale che l'architetto I. Tengbom, allora docente presso la *Konstakademins byggnadsskola* diede come tema proprio quella parte di città. Nelle pagine della rivista sopra citata furono pubblicate anche tre proposte elaborate da tre architetti: Sten Branzells (1893-1959), I. G. Clason (1956-1930) e Wolter B. Gahn (1890-1985).

Nel plastico dell'area su cui gli architetti avanzarono proposte progettuali era riportata accanto al *Municipio* anche la *Camera del Consiglio* nella versione elaborata nel 1912, nella quell'edificio galleria si dispiegava secondo le spezzate di un trapezio pressoché isoscele.

3 Cyrillus Johansson, *Ett förslag till lösandet av bangårds-frågan i stockholm beträffande stadens centralare delar*, in *Arkitektur*, 49 (1919), p. 76 (trad. it. *Una proposta per risolvere l'ingresso alla città di Stoccolma ed il movimento*)

Nello schizzo dell'architetto la linea ferroviaria avrebbe trovato collocazione al di là del primo isolato dopo il *Municipio* posto a disegno della costa di *Norr Mälarstrand* e la stazione ferroviaria sarebbe stata spostata a nord fino ad incontrare l'arteria stradale di *Kungsgatan*, prosecuzione del ponte mediano *Kungsbro*. Tale scelta progettuale avrebbe enfatizzato una sorta di lunga piazza, un cannocchiale visivo sull'isola di *Riddarholmen*.

4 L'estratto qui tradotto, fu pronunciato dal Professore di storia dell'arte e soprintendente dell'Ufficio Conservazione degli edifici storici di Bonn durante l'inaugurazione del *Municipio*. A questo proposito di veda l'intero intervento *Das Stadthaus zu Stockholm und die Europäischen Monumentalbauten in alter un neuer Zeit in Stockholms stadshus vid dess invigning midsommarafton 1923*, (Stockholm: AB G. Tisells tekn. Förlag, 1923), pp. 134-143

L'analisi risulta puntuale e corredata da un apparato iconografico esaustivo al fine di trasmettere una visione completa di altre esperienze sul medesimo tema.

5 Per approfondire l'evoluzione della Venezia cinquecentesca e non solo si consiglia la lettura dei numerosi studi condotti da M. Tafuri, una selezione dei quali è inserita nella *Bibliografia ragionata*.

È presa qui a prestito l'espressione con cui Tafuri ha intitolato una delle sue più interessanti analisi sulla città lagunare: *Venezia e Rinascimento* (1985).

Per quanto concerne l'evoluzione del complesso urbano veneziano si rimanda al compiuto studio archivistico operato da Manuela Morresi: *Piazza San Marco. Istituzioni, poteri e architettura a Venezia nel primo Cinquecento* (Milano: Electa, 1999)

6 Christian Norberg-Schulz, *Il luogo*, in *Op. cit.* (1979), p. 177

7 Sono qui riprese le parole di J. Ruskin presenti nell'incipit del capitolo relativo a Palazzo Ducale.

John Ruskin, *Le pietre di Venezia* (Milano: BUR. Biblioteca Universale Rizzoli, 2000) (ed.orig. *The stones of Venice*, 1853), p. 291

8 Luca Ortelli, *Il municipio e la città*, in *Op. cit.* (1990), p. 30

9 Sergio Bettini, *Introduzione*, in *Op. cit.* (Milano: Electa, 1988), p. 9

10 Iosif Brodskij, *Op. cit.* (Milano: Adelphi, 1991), p. 79

11 In occasione del *V Congresso di architettura nordica* (1920), i giovani architetti partecipanti furono accompagnati alla visita del *Municipio* che non era ancora stato ultimato. Dalle pagine di *Arkitektur*, C. Johansson ringraziò il maestro per averli guidati alla scoperta dell'edificio e spese parole di sincero elogio per quell'opera: *grande edificio in cui l'entusiasmo dell'artista come un fuoco ardente brilla davvero in ogni angolo. Grazie Östberg per le intuizioni che hanno reso già promettente il tuo bellissimo edificio e grazie per l'esempio che fornisci di dedizione ed impegno!*

Sempre nello stesso articolo Johansson offrì quell'appropriata definizione qui riportata riguardante il giardino meridionale dello *Stockholm Stadsbuset*.

Cfr. Cyrillus Johansson, *Femte nordiska arkitektmöte 1920*, in *Arkitektur* 50 (1920), p. 116

12 La ricerca archivistica presso lo *Stockholm Stadsarkiv* ha messo in evidenza come il viaggio a Venezia effettuato da Östberg nel 1913 avesse influenzato il disegno della pavimentazione del belvedere. Nei primi schizzi il “giardino prospettico” si presentava come un luogo sì definito nel suo disegno perimetrale, ma non elaborato e curato nell'idea di spazio che avrebbe dovuto rappresentare questo “vassoio aperto”. Se nei primi schizzi sembra preponderante la suggestione della pavimentazione geometrica a greca appartenente alla Piazzetta veneziana o a Piazza San Marco, vedremo in seguito come l'architetto abbandonerà l'idea iniziale orientandosi verso un più semplice disegno di pavimentazione per la quota più bassa, ed uno più elaborato, quasi barocco, per il giardino occidentale.

Quel disegno geometrico veneziano che tanto aveva colpito Östberg è possibile rivederlo, opportunamente reinterpretato nella corte coperta della *Sala blu*.

Nel testo è riportata una schematizzazione grafica delle principali fasi del processo elaborativo, ma per apprezzare i disegni originali a cui esse si riferiscono, si consiglia la consultazione della seconda sezione appartenente a *2.5 Stockholm Stadsbuset*, contenuta in *Parte seconda. Materiale d'archivio* (vol. II).

Di quel viaggio a Venezia l'architetto trasse ispirazione anche per i capitelli delle possenti tre fila di colonne del porticato meridionale; infatti schizzò numerose proposte ispirandosi proprio a quelli apprezzati durante la visita al Palazzo Ducale.

13 Le intenzioni qui descritte rimasero comunque racchiuse solo nei numerosi schizzi di progetto. La fascinazione per l'isola è riscontrabile anche in alcune fotografie scattate dallo stesso architetto.

Per quanto riguarda la messa a punto delle corte civica aperta sarà trattata in seguito nel paragrafo 4.2 *Palatium in forma urbis. Stockholm Stadsbuset e villa Geber* contenuto in *Parte terza. Principi compositivi a confronto* (vol. I), dove sono investigate comparazioni tra i due casi-studio e la definizione degli spazi

14 Paul Clemen, *Op. cit.* (1923), p. 340

15 Antonio Quadri, *La piazza di San Marco in Venezia considerata come monumento d'arte e di storia*, Venezia 1831

16 Gustav Adolf Platz, *Le leggi della composizione architettonica. La simmetria*, in *L'architettura della nuova epoca* (Bologna: Compositori, 2009) (ed. orig. *Die Baukunst der neuesten Zeit*, Berlin 1927), pp. 201-202

17 Una valida lettura per addentrarsi nel progetto olandese è lo studio ad opera di Sergio Polano, *Hendrik Petrus Berlage : Opera completa* (Milano: Electa, 1997), pp. 143-150

18 Ragnar Östberg, *Auswahl von Schwedischer Architektur der gegenwart : von Schwedischen Architekten herausgegeben zur internationalen Architekturausstellung* (Wien, 1908), p. III

19 G. C. Argan, *Classico Anticlassico, Il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel* (Milano: Feltrinelli, 1984), pp. 41-42

20 Come nell'estate del 1893 Östberg percorse le regioni della *Dalarna* e dell'*Uppland* per conoscere da vicino le architetture abitative lignee della tradizione; così compì alcuni viaggi alla ricerca di ispirazione nell'architettura dei castelli svedesi. Nell'estate del 1906 visitò i quattro castelli, fu estremamente colpito da quello di *Läckö*, come testimoniato dalle diverse fotografie scattate e cartoline raccolte.

Risalgono all'anno successivo (1907) le accurate tavole di rilievo ad opera di E. G. Asplund, materiale prodotto in quanto incaricato ispettore dei lavori di restauro. Ad oggi quei disegni rappresentano ancora un valido strumento per studiare quell'edificio. Durante la lunga fabbrica del Municipio il maestro si occupò di alcuni puntuali restauri del castello di *Läckö*.

Il castello era sorto su quel lembo di territorio per ragioni difensive alla fine del XIV secolo, per volontà del vescovo della cittadina di *Skara*, importante centro religioso e politico della regione *Västergötland*. L'edificio subì le maggiori trasformazioni ed ampliamenti (1615-1654) quando diventò dimora del conte svedese Magnus Gabriel de la Gardie (1622-1686).

Nella celebre raccolta di incisioni di E. Dahlberg (*Suecia antiqua et hodierna*, 1698-1703) figura anche il castello di *Läckö*, così come appariva dopo gli ingenti lavori di ristrutturazione ed ampliamento. Sebbene l'incisione ritragga l'edificio dal suo ingresso è ben visibile il suo essere situato in questa particolare posizione geografica.

Per approfondire l'evoluzione del castello si invita alla lettura di Leif Jonsson, *Läckö : landskapet, borgen, slottet* (Stockholm : Carlsson, 1999)

21 Giorgio Grassi, *Razionalismo e architettura: esigenza di generalità e criteri di certezza, teoria formale dell'architettura*, in *La costruzione logica dell'architettura* (Torino: Umberto Allemandi & C, 1998) (ed. orig 1967), pp.30-31

22 Giorgio Grassi, *Op. cit.* (1967), p. 89

23 Nel passaggio menzionato alla nota precedente Grassi definirà l'*Handbuch der Architektur* come un'opera grandiosa alla quale hanno partecipato i maggiori studiosi tedeschi dell'epoca. È divisa in quattro grandi settori: 1) gli edifici in generale, 2) gli stili dell'architettura, 3) la

costruzione degli edifici, 4) progettazione, distribuzione e ordinamento degli edifici.

Il manuale tedesco apre la trattazione in merito alla categoria tipologica dei “palazzi municipali” con una digressione storica transnazionale, riportando in conclusione diversi esempi più recenti di tali edifici.

Aa. Vv., *Stadt- und Rathhäuser*, in *Handbuch der Architektur. Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude* (Darmstadt: Verlag von Arnold Bergsträsser, 1887), pp. 3-92

24 Östberg e Westam ebbero la possibilità di visitare più volte il cantiere del progetto di Nyrop situato nella vicina città danese. Non solo l’impianto caratterizzato da due corti, ma anche i materiali ed alcune scelte espressive e linguistiche mostrano il chiaro influsso che ebbero sul maestro svedese.

Alcune note di quei viaggi in terra danese sono riportate nel paragrafo *1.4 Tradizione costruttiva e simbiosi tra le discipline artistiche*, contenuto in *Proemio. Genius loci e memorie urbane* (vol. I).

Si veda A. K. P. Atmer, *Ragnar Östberg’s aesthetics around 1900*, in *Op. cit.*, (2011), p. 103

25 Wolfram Prinz, *Galleria: storia e tipologia di uno spazio architettonico* (Modena: Franco Cosimo Panini, 2006), p. 61

26 Colin Rowe, Fred Koetter, *Excursus*, in *Op. cit.* (1981), p. 245

27 Si veda a questo proposito la trattazione di Alan Colquhoun, *Architettura moderna e storia* (Bari: Laterza, 1989) (tit. orig. *Essays in architectural criticism: modern architecture and historical change*, 1981), p. 123

28 Si rimanda al paragrafo *1.2 Genesi della poetica architettonica di un “maestro” del Norden*, contenuto in *Proemio. Genius loci e memorie urbane* (vol. I), pp. XX per approfondire la genesi di questo progetto ed alcune riflessioni inerenti quei riferimenti che furono importanti per il museo.

Tenendo bene a mente le parole di Nicodemi riportate nelle pagine di *Casabella*, 92 (Agosto, 1935) in merito agli esempi svedesi dell’Esposizione di Stoccolma presentati alla *V Triennale di Milano* (1933) emerge come il “neoclassicismo svedese” non fosse un’accademia, ma un’arte o per meglio dire una disciplina severa. Ne risulta che il classicismo nordico si mostrava non come un cimitero archeologico dal quale attingere riferimenti, bensì un vivacissimo mondo di per sé stesso poetico e fantastico dotato di un valore eminentemente simbolico. Principalmente negli edifici di valore civile ed urbano fu evidente la capacità degli architetti nordici nel declinare un approccio filologico, ed al contempo inventivo. La loro “idea di classico”, sovente citato, era dunque rappresentativa della nascente e moderna socialdemocrazia. L’esperienza nordica prese avvio dalle riflessioni maturate dagli architetti rivoluzionari francesi del XVII, i quali erano alla ricerca di principi essenziali, riconoscibili e trasmissibili. Il “classico” altro non è che terreno di corrispondenze ed *aspirazione di tutto un popolo alla bellezza ideale*, come sosteneva Persico nello stesso articolo poc’anzi menzionato.

Questa tensione verso il recupero dei temi del “classico”, come viatico di un certo grado di riconoscibilità, attraversò trasversalmente i diversi paesi europei, anche l’Italia non ne rimase immune, tanto più pensando al regime totalitario che vigeva. A questo proposito possiamo notare come negli stessi anni dell’elaborazione del *Museo Marittimo di Stoccolma* alcuni architetti italiani partecipanti al *concorso per il palazzo del Littorio* a Roma (1934-36) svilupparono una *sensibilità curvilinea* come sostenuto da Pagano nell’editoriale pubblicato su *Casabella* 82 (Ottobre, 1934).

La “pianta a boomerang” risolveva innegabilmente molti problemi planimetrici dell’area triangolare, e “si adagiava con mollezza nel paesaggio” ottenendo buoni effetti

prospettici. Tra coloro che la adottarono, forse, l'impianto di Libera è quello che più si avvicina al museo svedese. La galleria arcuata era assemblata con una elemento a rotonda, in posizione mediana e giustapposta.

Da un punto di vista dimensionale i due progetti sono molto affini, ma il fine del segno curvilineo era differente: per Östberg rappresentava il fondale che “abbracciava” il paesaggio e guardava il cuore della città riprendendo una conformazione naturale, mentre per Libera aiutava la percezione visiva per colui che proveniva dai via dei Fori imperiali, correva parallelamente all'ingresso del palazzo ed al contempo avrebbe rappresentato il fondale per le adunate.

29 Alla luce della comunanza tipologica con la *Camera del Consiglio* elaborata in quegli anni, è preso a prestito qui un passaggio riguardante la descrizione del Quartier generale di Polizia (Copenaghen, 1919-24) ad opera di Hack Kampmann.

Aa. Vv. *Didascalie dei disegni*, in *Classicismo nordico. Architettura nei paesi scandinavi 1910-1930*. Esposizione a palazzo Barberini, sala Pietro da Cortona 22 gennaio-22 febbraio 1985, tav. 75

30 Si consiglia la lettura dell'analisi offerta da M. Tafuri a proposito del palazzo spagnolo: *La Granada di Carlo V: il palazzo, il mausoleo* in *Ricerca e Rinascimento. Principi, città, architetti* (Milano: Electa, 1992)

31 David Watkin, *L'armonia rinascimentale*, in *Storia dell'architettura occidentale* (Bologna: Zanichelli, 1990 (tit. orig. *A history of Western Architecture*, 1986), p. 195

32 Demetri Porphyrios, *Op. cit.*, in *Lotus International*, 16 (1977), p. 40

Si riportano a titolo esemplificativo ulteriori appropriati esempi: il progetto di Cyrillus Johansson (1884-1959) per il massivo isolato trapezoidale dell'edificio industriale *Vin & Spirit Centralen* (trad. it *Casa centrale dei vini e dei liquori*, 1920-1924) ed il più regolare e rigoroso isolato progettato da Sigurd Lewerentz, *Riksförsäkringsanstalten* (trad. it *Istituto nazionale per la previdenza sociale*, 1930-32).

33 Si invita la lettura del paragrafo 1.2 *Genesis della poetica architettonica di un “maestro” del Norden*, contenuto in *Proemio. Genius loci e memorie urbane* (vol. I), per approfondire alcune riflessioni inerenti l'edificio a blocco progettato dall'architetto.

34 Nella raccolta di saggi, *En arkitekt anteckningar. Bilder och verk av författaren* (1928), Östberg dedicherà un capitolo alle esperienze architettoniche danesi -*Dansk arkitekturlinje* (trad. it. *Sviluppo architettonico danese*- tracciandone gli esempi più significativi a partire dal XVIII secolo per concludere con la Stazione centrale di polizia. Di quest'ultima l'architetto ne apprezza la trasposizione moderna di quell'enfasi classica che tanto aveva pervaso il gusto danese.

Se la composizione della facciata urbana mette in campo una rigorosa disciplina nella ritmicità e ieraticità delle aperture dagli echi internazionali, dall'altro l'ampia corte centrale priva di tetto rivela quella superiorità dello spirito classico.

35 I due testi a cui si fa riferimento sono rispettivamente: *Danish modern building* (1927) scritto in concerto con l'architetto danese K. Fisker e *Modern European Buildings* (1928) con il critico inglese H. Robertson.

Curiosamente nella medesima sezione è presentato il Municipio di Stoccolma e la Biblioteca di E.G. Asplund. Lo stesso autore nella prefazione spiega le ragioni della selezione dei progetti presentati, frutto di un personale interesse. La sua natura di fotografo di architettura entra in gioco nell'affermare che nessun commento a margine avrebbe trasmesso così efficacemente la storia dell'edificio stesso rappresentato; è lasciato al singolo lettore quella libertà di discernimento, spinto dal proprio interesse e

pertanto capace di trarne le proprie conclusioni e carpirne le suggestioni.

36 Si veda a questo proposito il discorso d'inaugurazione pronunciato da Peter Beherens: *Zur Erinnerung an die Einweihung des Verwaltungsgebäude der Mannesmannröhren-Werke in Düsseldorf. 10. Dezember 1912*, Düsseldorf 1913

3.1 CULTURA DOMESTICA NORDICA. ANDERS ZORN, CARL LARSSON E *ETT HEM*

*Svezia, Svezia, Svezia nostra terra natia,
nostro villaggio del desiderio, la nostra casa sulla terra.*

Gustaf Verner von Heidenstam, Sverige, 1899¹



Dettaglio di una vernacolare abitazione lignea al parco etnologico di *Skansen*, Stoccolma

Fda

La Svezia di quegli anni, nell'immaginario di molti letterati ed artisti, era vista come il "luogo del desiderio", che teneva simultaneamente assieme la connotazione di vasta terra natia e quella di intimo luogo incarnato dalla casa. Dipinti, saggi ed architetture rimarcarono questa duplice natura; lo stesso Östberg nel breve pamphlet sull'abitazione lignea auto-costruita (*Ett hem. Dess byggnad och inredning*, 1905) sosteneva che *all'interno del recinto e del cancello, accanto al quale andrà anche piantata l'asta per la bandiera, non resterà che dedicarsi con gioia e orgoglio alla cura e alla conservazione del nostro piccolo pezzo di grande Svezia.*²

La cultura domestica dell'abitare nordico altro non era che la ricerca di quel nido-rifugio -sapientemente disegnato- che è la casa svedese, ma è altresì contraltare di quel severo paesaggio in cui è immersa. E tuttavia è proprio in questo *Norden*, un ambiente apparentemente cupo, che la *Stimmung*, il senso di intimità, è nato.³ Il concetto di "casa" o "terra natale"⁴ era chiara manifestazione di quel senso di identità che abbracciava valori nazionali, regionali e locali di cui rispettivamente l'*Introduzione* ed il paragrafo 1.1 "Terre notturne" e *spirito nazional-romantico* contenuto nel *Proemio* hanno cercato di delinearne i tratti essenziali. Se si amplia l'orizzonte di indagine, si ritrovano, anche in Germania, analoghe circostanze socio-politiche e relativa matrice culturale fondata su valori quali la semplicità, l'artigianalità e la verità dei materiali. Richiamando quanto affermato dal filosofo Heidegger l'edificio, e nello specifico la casa, è quello strumento capace di portare la natura inabitata e selvaggia vicino all'uomo ed ai suoi bisogni.⁵

La realtà svedese intravide la vita rurale condotta nelle campagne e nelle foreste, come depositaria di quell'anima della tradizione. La loro concezione



di eredità culturale si accostava alla nozione di *habitus* nell'accezione del sociologo francese Pierre Bourdieu⁶, ovvero quell'insieme complesso di fattori che garantiscono un'attiva partecipazione in una commistione di norme sociali e culturali. I nazional-romantici collocarono l'essenza dell'*habitus*, così concepito, nella vita di campagna condotta nei villaggi; i contadini incarnarono l'essenza primitiva del *folk*, o per meglio dire del popolo, secondo una visione culturalmente conservativa e politicamente progressista. Seppur la parola svedese *folk* e quella tedesca *Volk* nascono da un radice comune, si posso ravvisare differenti sfumature di significato tra esse; infatti, in Germania è di eminente stampo conservatore.⁷

Si assiste pertanto ad una ripresa di quella architettura *folk*, equilibrio tra temi regionali e domestici, radicata fortemente nella vita quotidiana, nelle abitudini, nelle feste e nelle celebrazioni. I dipinti di Anders Zorn (1860-1920) quali *Midsommardans* (trad.it. *Le danze di mezza estate*, 1897)⁸ rendono pienamente omaggio a quelle tradizioni rurali senza tempo, quei costumi nazionali, e quella natura nordica, prendendo a piene mani quegli elementi *folk* atti a fortificare il radicamento nelle proprie origini. Preservare questo mondo di tradizioni, non significava altro che proteggere la propria terra, e da essa ricavarne insegnamenti.⁹

Alcune regioni poco a nord di Stoccolma -*Dalarna* e *Uppland*- furono celebrate come luoghi simbolo di quella *Swedishness*, espressione di libertà individuale, armonia sociale, simbiosi con la natura e conservazione delle tradizioni indigene. Prevalentemente da quei territori, ma persino da alcuni più a sud, furono raccolti quegli esempi di architetture vernacolari mostrate nel parco etnologico di *Skansen*, luogo in cui erano soliti recarsi i giovani architetti nazional-romantici.¹⁰ In Germania, al contrario, non



Nella pagina a fianco:

Anders Zorn, *Midsommardans* 1897

(trad. it. *Danza di mezza estate*)

olio su tela

Nationalmuseum, Stoccolma

Östberg, fotografie scattate durante il viaggio nelle regioni settentrionali della Svezia,

estate 1893

© Arkitektur -och designcentrum

In basso:

Carl Larsson, *Lilla Hyttnäs*

Fda

Anders Zorn, *open-air studio*

Fda

Carl Larsson, copertina della prima raccolta di acquerelli di *Ett hem*, 1899

Carl Larsson, tavola di un interno, 1899

furono riconosciute specifiche province o territori che incarnassero tali valori; piuttosto si assisté ad un più generico regionalismo.

Altro fronte su cui si pose l'attenzione al fine di avvicinare il popolo svedese alle proprie radici, cementando così l'orgoglio nazionale, fu quello di istituire l'ente del turismo, *Svenska Turistföreningen* (1885), che organizzava escursioni, dando impulso ad un'attiva produzione di guide turistiche e riviste di settore. Östberg stesso visitò a piedi le regioni della *Dalarna* e dell'*Uppland*, in quanto era risultato vincitore di una borsa di studio fornita dalla *Kungliga Konsthögskolan* per un'esperienza itinerante di tre mesi nell'estate del 1893. Le mete di quel breve viaggio gli fornirono una conoscenza più approfondita delle piccole chiese dei villaggi, di quegli edifici lignei disseminati nelle foreste e delle corti agricole. Quel viaggio lo segnò incisivamente: se da un lato lo accostò alla conoscenza di quel carattere vernacolare e delle proprie origini familiari, dall'altro egli ricavò un nutrito bagaglio di riferimenti che si rifletteranno nei suoi primi progetti abitativi.¹¹

Parallelamente, il concetto di questa “casa ideale”, come simbolo della nazione, fu enfatizzata dalla realizzazione di *open-air studios* in *Dalarna* per mano di diversi artisti, tra i quali si ricordano quelli dei pittori A. Zorn e C. Larsson (1853-1919). Come testimoniato dalla citazione in epigrafe, il programma sociale portato avanti dai letterati e dai pittori riconosceva il significato del legame emozionale tra le persone ed il territorio. Aleggava una viscerale nostalgia per la casa dell'infanzia, per quella casa in cui sono





Primo numero della rivista inglese *The studio: an illustrated magazine of fine and applied art*, 1893

Schizzo di un esempio di “mountain cottage in Switzerland”
in John Ruskin, *The poetry of architecture: cottage, villa, etc.*, 1873

raccolte le emozioni personali del singolo. Si trattava di un complesso di abitazioni ed atelier in legno costruiti secondo la tradizione dello *knuttimring* (trad. it. *casa di tronchi*), nel quale si promulgava un modello idealizzato di vita e lavoro della campagna.¹²

Passando in rassegna le suggestive ventiquattro tavole di acquerelli contenute in *Ett hem: 24 målningar* (trad. it. *Una casa: 24 tavole*, 1899) è ben espressa quella comune volontà personale di costruire ambienti-rifugio affini agli *open-air studios* dove ritrovare la propria dimensione ed il piacere di stare assieme; cantore per eccellenza di tali tematiche fu Larsson. Come recita lo stesso illustratore nella prefazione della raccolta, la sua non era una vana intenzione di mostrare come egli vivesse, piuttosto fornire e promuovere un modello per tutte quelle persone bisognose di costruire la propria casa, secondo una corretta ed appropriata progettazione.¹³

Durante il biennio 1893-1894, Larsson produsse quelle scene idilliache di vita familiare, contestualizzate in interni domestici o nei giardini annessi alle abitazioni.¹⁴

Lilla Hyttnäs, così fu chiamata la casa studio da Larsson, rappresentò un'originale fusione di idee moderne con linguaggi della tradizione. Il modello di questa “casa ideale” proponeva concetti di semplicità, ariosità, colori tenui, l'esatto opposto di quello stile cupo, pesante e pomposo che si riscontrava in talune abitazioni borghesi europee. Il suo approccio fu eminentemente moderno ed internazionale, in quanto egli fece proprie alcune idee emergenti e progressiste provenienti dall'esperienza inglese *Arts & Crafts*, riguardo al disegno degli interni. L'influenza britannica è ravvisabile anche sul piano compositivo, infatti il metodo per allargare la casa rifletteva il progettare insito nella prima e seconda generazione di architetti: processo additivo di una stanza dopo l'altra.¹⁵

Concepire e progettare questa nuova idea di casa altro non voleva dire che considerarla come “un'opera d'arte totale”, dove l'interesse di artisti, artigiani ed architetti partiva dal disegno della casa fino al più piccolo dettaglio degli interni. *L'aspirazione a caratterizzare ogni ambiente in modo adeguato all'uso, fu decisiva nella conformazione degli open-air studios.*¹⁶ Nella vasta produzione critica di Ruskin, *The poetry of architecture* (1837-38) può essere considerato indubbiamente quel testo da cui il mondo svedese trasse fonte di ispirazione per il disegno dei luoghi domestici. Egli presentava alcuni esempi di dimore in cui è estremamente forte il legame con la natura; il valore di un edificio risiedeva nella sua adeguatezza, nella sua comprensione dello spirito dei luoghi.¹⁷ L'Inghilterra non fu studiata solo attraverso i libri o i viaggi di formazione organizzati dalle Scuole



Hanna Pauli, ritratto di Ellen Key,
1902

Nationalmuseum, Stoccolma

Copertina del testo di Karl Erik
Forsslund,
1900

di arti Applicate, bensì gli stessi giovani architetti effettuarono ulteriori trasferte all'alba del XX secolo.¹⁸ In aggiunta, la nuova estetica inglese fu portata nella penisola scandinava anche grazie all'intellettuale, educatrice e femminista *ante litteram* Ellen Key. Oltre alla sua prolifica produzione critica, fu di estremo rilievo il ruolo attivo ed influente che svolse nell'educazione delle classi operaie presso la scuola serale da lei stessa istituita. Come il pittore R. Bergh chiamò a raccolta Östberg e Westman, così Key invitò Westman e Larsson per partecipare ad esposizioni riguardanti la casa. Uno dei suoi più significativi aforismi così recita: *la bellezza non è da intendersi come un lusso, l'uomo va sensibilizzato, affinando così la sua capacità di percepire la bellezza nell'arte e nella natura.*¹⁹ Östberg renderà omaggio al pensiero socio-estetico riformatore della Key, sia citandone alcuni pensieri nelle pagine del testo *Ett Hem* che rielaborandoli nella pratica progettuale.²⁰

Indubbiamente a fianco dell'opera artistica di Larsson, la letteratura svedese pose anch'essa particolare attenzione alle questioni finora esposte. Il celebre testo di Karl Erik Forsslund (1872-1941) -*Storgården. En bok om ett hem* (1900) (trad.it. *Una grande fattoria. Un libro sulla casa*)- accentuò l'interesse per quel rapporto dialettico tra il positivo della vita idilliaca in campagna ed il negativo della città soggiogata da un massiccio processo di urbanizzazione.²¹

Dopo questo necessario preambolo sull'atmosfera culturale nella quale Östberg operò, ci addentreremo nelle singole iniziative e progetti ai quali egli prese attivamente parte dando un significativo contributo.

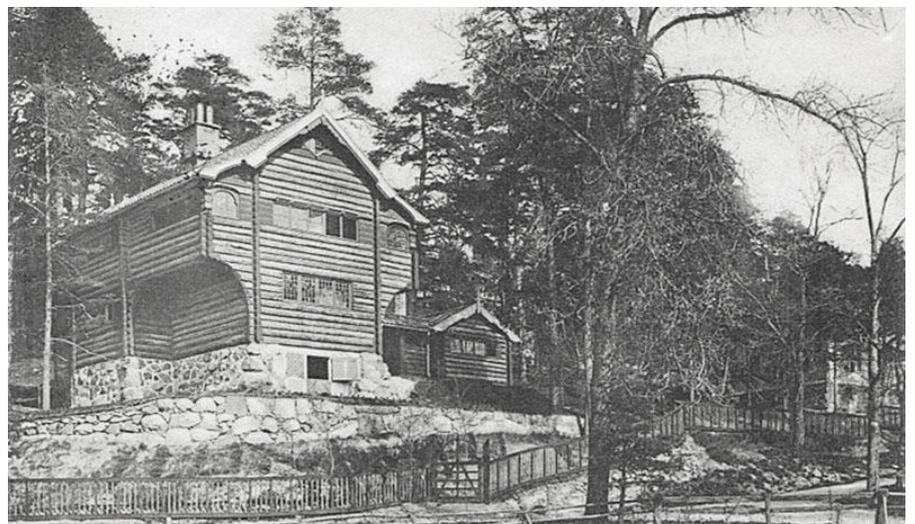
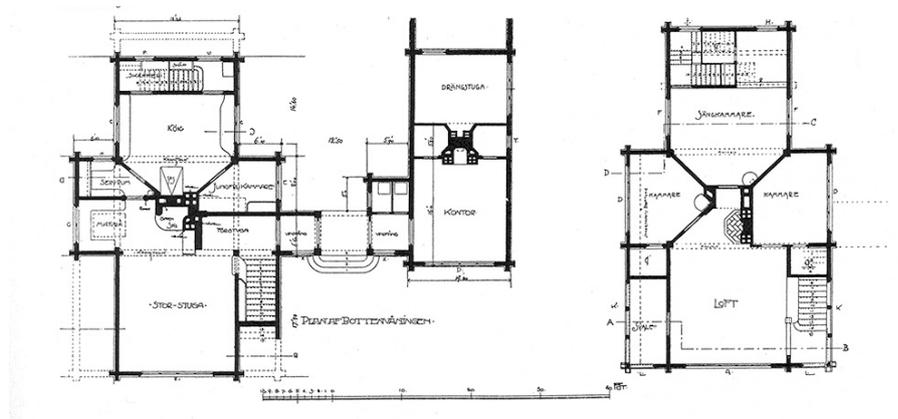
Agli inizi del XX secolo Wahlman, Westman e Östberg furono senza ombra di dubbio gli architetti più attivi nel dibattito sulla "nuova casa svedese", con particolar attenzione per quella destinata alla classe di lavoratori. Il primo progettò una sorta di prototipo, un'idea combinata di villa e studio, *Tallom* (1904-1906) situata in un distretto settentrionale poco fuori Stoccolma. La casa sintetizzava quella ricerca di espressività vernacolare, mediante un rustico ed espressivo linguaggio del legno. Rimane tuttavia non ancora del tutto risolto quell'equilibrio tra il partito ligneo ed il programma funzionale interno, aderente alle necessità moderne, e pertanto ben lontano da quell'idea spaziale derivante dalla casa contadina. La profonda devozione per il recupero dei materiali naturali della costruzione è ben espresso nelle parole di Wahlman (1908): *i pini sono come individui [...] costruire pareti fatte di alberi significa crearsi intorno uno spazio fatto della propria coscienza tra antichità e futuro.*²²

Westman, invece, avviò la propria partecipazione all'attività della *Svenska*

Slöjdföreningen nello specifico settore dedicato al disegno di mobili poco costosi, ma di pregio, e realizzati con elementi standardizzati. Egli comunque non fu estraneo alla progettazione di oggetti del genere, in quanto aveva preso parte all'esposizione di Stoccolma del 1897.

Infine, Östberg contribuì con la stesura di un pamphlet di quindici pagine *Ett hem. Dess Byggnad och inredning*²³, da intendersi come uno dei primi testi svedesi di raccolta d'esempi abitativi auto-costruiti. Le finalità del breve manuale sono esplicate in apertura: *si rivolge ad abitudini di vita più semplici e modeste e vuole dimostrare come in una costruzione l'attenzione e l'interesse premuroso riescano sempre, anche con pochi mezzi, a creare un ambiente gradevole e adeguato.*²⁴

Il libricino in verità era il risultato di una più ampia attività svolta assieme agli altri due architetti in quell'ufficio da loro istituito per illustrare come costruire le case semplici destinate alla classe operaia. L'attività dei tre architetti pose altresì le basi per quel movimento che governò alcune espansioni urbane nei secoli successivi a Stoccolma: costruzione della propria casa rustica -*allmogehems*- al fine di convincere la popolazione a non emigrare. Tale bureau era ospitato nella *Folkets hus* (trad. it. *Casa del popolo*) e si affiancava a quanto era stato messo in piedi da R. Bergh per il



Wahlman, piante di *villa Tallom*

1904-06

© *Arkitektur -och designcentrum*

Cartolina pubblicitaria per l'area
destinata a residenze estive, 1916

© *Stockholms Stadsarkiv*

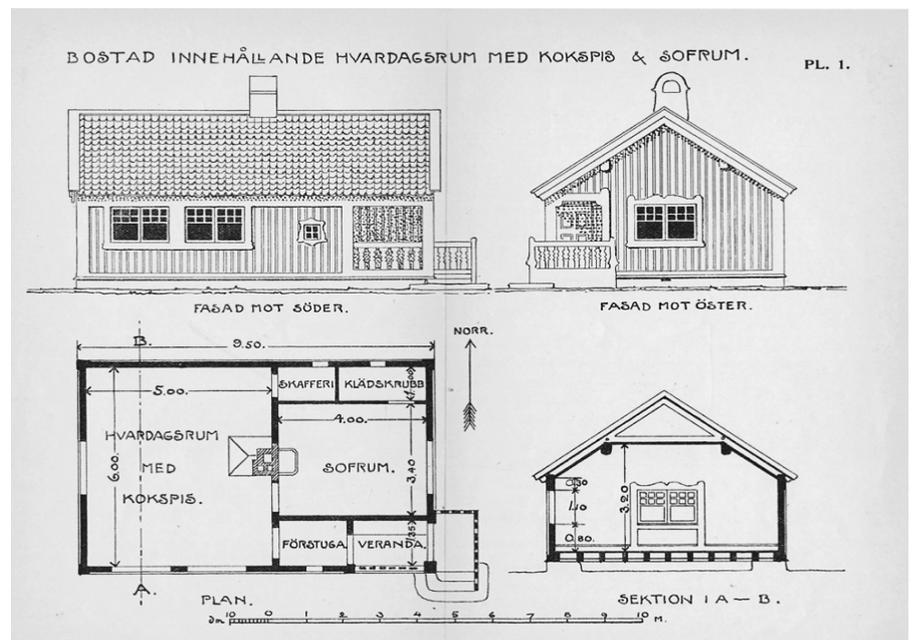
ripristino delle corporazioni artigianali attraverso l'introduzione di scuole formative serali.²⁵

Prendendo in parte a prestito il titolo dalla raccolta di Larsson, il piccolo testo riassume quei due fondamentali temi del dibattito *fin de siècle* sulla costruzione dello spazio domestico: costruzione (*byggnad*) e disegno degli interni (*inredning*); il costante dilemma del loro rapporto è espresso nella casa stessa (*hem*). A questo proposito Östberg apre il saggio rimarcando come la casa non dovesse essere altro che un rifugio, costruito per il proprio benessere e quello dei propri cari.²⁶ L'idea di casa concepita come rifugio del singolo è con tutta evidenza già espressa nel termine "hem"; etimologicamente parlando differisce dal suo corrispettivo svedese "hus", in quale sottende quindi il concetto costruttivo dell'abitazione ed il suo programma funzionale.²⁷ Fin dalla scelta del titolo l'architetto mostra le intenzioni del proprio studio: il centro di interesse è la casa per l'uomo svedese intesa nella sua complessità e nei suoi aspetti emozionali, ma è altresì innegabile l'apporto investigativo degli aspetti tecnici ed estetici, come dichiarato nel sottotitolo. Avanzando nella lettura del breve saggio si nota come il maestro svedese abbia delineato tra l'altro i punti cardine per la buona progettazione della propria casa di piccole dimensioni, fornendo un manuale razionale, pragmatico ed efficace alla comprensione, al quale allega cinque esempi di case in legno auto-costruite.

Negli stessi anni in cui Östberg si era dedicato alla stesura del pamphlet, mise in pratica per la prima volta quei dettami del buon costruire piccole case in legno, dettami che possono tuttavia essere estendibili alla comune pratica architettonica. Ispirandosi ai suoi studi, ai viaggi ed al progetto

Copertina di *Ett hem*, 1905

Tavola PL. 1 contenuta nel pamphlet



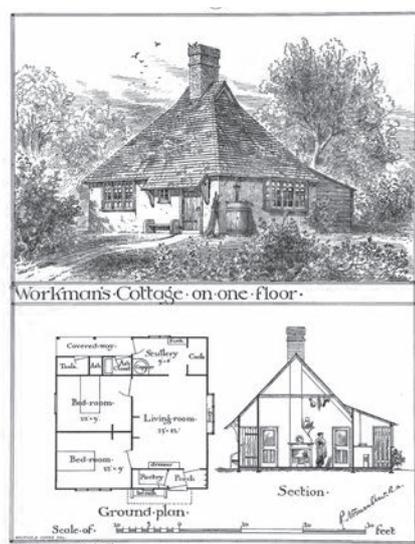


del collega Wahlman, Östberg progettò una residenza estiva dal chiaro approccio moderno, ma che era altresì reinterpretazione delle linee *allmogehems*. Non è questa la sede in cui saranno delineate le sue diverse esperienze domestiche, ma la volontà di attirare l'attenzione su *Eva Bonniers sommarbostad* (trad. it. *Residenza estiva di Eva Bonnier*, 1904) trova la propria ragione nel situare correttamente le prime riflessioni del maestro, finora descritte, in merito alla casa della tradizione.²⁸

Il libricino di Östberg, ma anche i saggi di Key e Zorn furono pubblicati nella serie di libretti *Studentföreningen Verdandi* (trad. it. *Associazione studentesca Verdandi*); si trattava di una progressiva piattaforma di dibattito che dava voce ad intellettuali, filosofi, artisti ed architetti dell'epoca, fondata nel 1888 presso l'Università di Uppsala.²⁹

Il testo così composto non fu un caso isolato, anzi si ispirava -seppure in una forma decisamente più concisa e focalizzata su un'unica tipologia, cioè la casa operaia- a quella vasta produzione di manuali e scritti teorici redatti da alcuni architetti nel XIX secolo. Il mondo inglese fu sicuramente fucina di una cospicua produzione di manuali e scritti teorici sulla casa; condizione sintomatica di un diffuso interesse per tale tematica che coinvolgeva anche i non addetti ai lavori. Un esempio tra i tanti fu quello dell'architetto R. N. Shaw -*Sketches for cottages and others buildings*, 1878- che illustrava numerosi esempi di progetti per case operaie di diverse dimensioni, e comprendeva anche altri tipi edilizi pubblici al fine di poter dare vita ad una comunità autosufficiente.

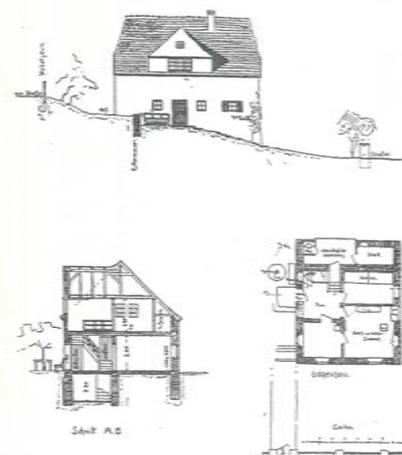
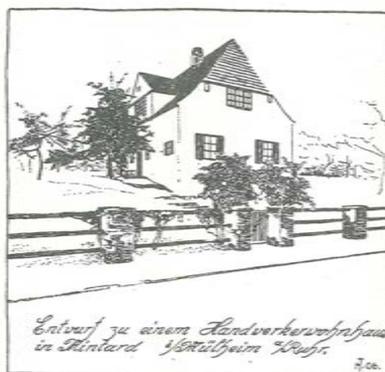
Anche la realtà tedesca, ed all'incirca negli stessi anni di *Ett hem*, è rintracciabile quel comune interesse allo studio dell'abitazione di piccole dimensioni, e tra i tanti scritti la nostra attenzione si concentra sul pamphlet redatto da Heinrich Tessenow, dal titolo *Der Wohnhausbau*



Östberg, *Eva Bonniers sommarbostad*
in *Ord och bild*, 1911

R. N. Shaw, esempio di cottage ad un piano
in *Sketches for cottages and others buildings*,
1878

H. Tessenow, esempio di casa
unifamiliare su due piani
in *Der Wohnhausbau*, 1909



(1909), intravedendo alcuni caratteri comuni su quanto indagato dall'architetto svedese.

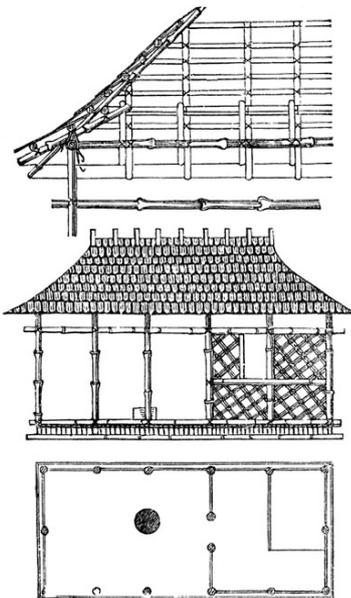
Östberg e Tessenow condividono la decisione di non presentare l'esperienza singola offerta da una qualsiasi loro opera di carattere, perché sarebbe risultata scarsamente utile; al contempo i loro libretti erano destinati oltre che agli appartenenti al campo edile, anche, e soprattutto, ai profani. Stressano entrambi quella *disposizione verso la semplicità, la sobrietà, la chiarezza*, caratteristica quasi assente nel progettare di quegli anni.³⁰ Nel maestro tedesco è ben evidente l'approccio più attento e sistematico col quale la casa è scomposta in tutte le sue parti e, dunque, indagata nella sua interezza. Risulta decisamente meno razionale invece la trattazione messa in campo da Östberg.³¹

Nella nota introduttiva a *Der Wohnhausbau* Manuel García Roig recita così a proposito del saggio: *costituisce espressamente il manifesto della costruzione, si tratta di affrontare il tema della casa di piccole dimensioni. Offre risposte chiare per un'architettura che si pone in primo luogo il problema delle esigenze di ordine pratico.*³² Matrice comune tra coloro che sono chiamati a progettare lo spazio abitativo è per l'appunto la struttura determinata da funzioni eminentemente pratiche, seppur ognuno intervenga con una propria interpretazione di appropriatezza al luogo differente.

In una certa misura si potrebbero avanzare alcune considerazioni di natura comparativa tra la ricerca di una "casa ideale" -dal carattere spiccatamente svedese ben radicato nella tradizione costruttiva di quelle piccole *stugor* lignee- con la semperiana *Karibische Hütte* (trad. it. *capanna Caraibica*). Il parallelismo tra le due strutture non si ferma solo all'epidermide, anche nel mondo nordico l'immagine della capanna è presa a prestito dagli studi etnografici e dimostra la relazione tra l'architettura ed i motivi dell'arte pratica. L'ambizione dell'architetto tedesco era quella di indagare i nessi tra lo sviluppo di una nazione e quello artistico, considerati come particolarità geografiche e spirituali.³³

L'attenzione di Östberg si rivolse alle tecniche della costruzione ed al disegno dello spazio, non ebbe affatto la presunzione di mostrarsi secondo un'ottica teorica, fu semplicemente un piccolo manuale di buona progettazione. Si rifece al mondo originario ed identitario della cultura nordica, a quelle piccole case di legno spesso di colore rosso³⁴. *Dove appare con maggior chiarezza l'intelaiatura strutturale di un edificio, se non negli edifici di legno dei nostri antenati? E dove si trova un'uguale unità di materiale, costruzione e forma? Qui è nascosta la saggezza di intere generazioni. Che senso per il materiale, e che potenza di espressione emanano questi edifici. Che calore irradiano,*

Semper, *Karibische Hütte*, 1851



e come sono belli.³⁵

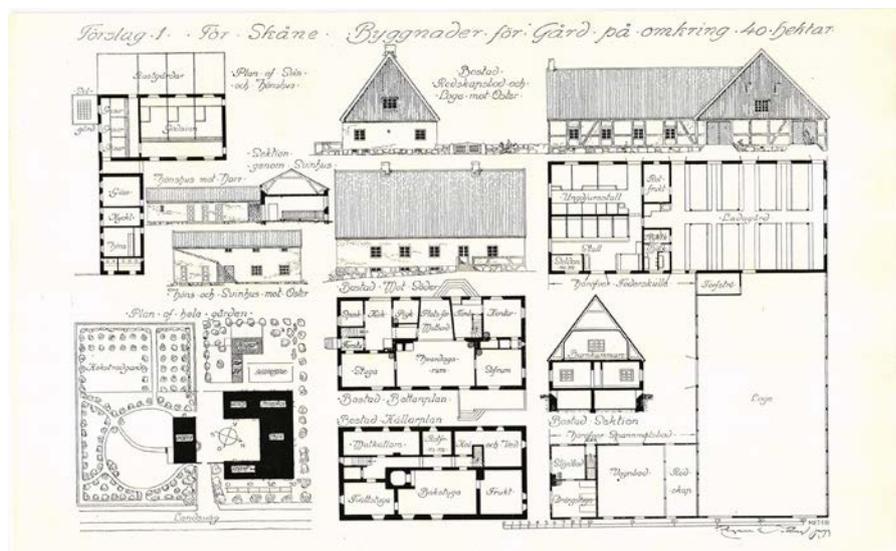
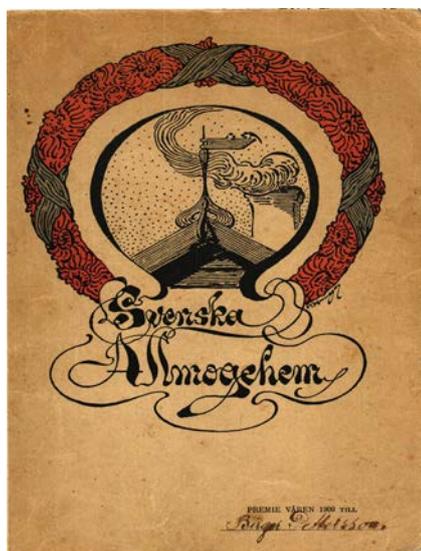
La casa in legno della tradizione tanto studiata dagli svedesi non rappresenta altro che l'essenza della costruzione. *Il ritorno alle origini implica sempre un ripensamento di ciò che si fa per tradizione, un tentativo di ridare un valore alle azioni quotidiane [...]* Nel presente ripensamento del perché noi costruiamo o per che cosa costruiamo la capanna primitiva conserverà la sua validità, in quanto ci rammenta il significato originario e pertanto essenziale della costruzione fatta per l'uomo, e cioè per l'architettura.³⁶ Il richiamo a questo carattere primitivo quindi si presenta come una costante che pervade gli scritti di eroi appartenenti ai nazionalismi.

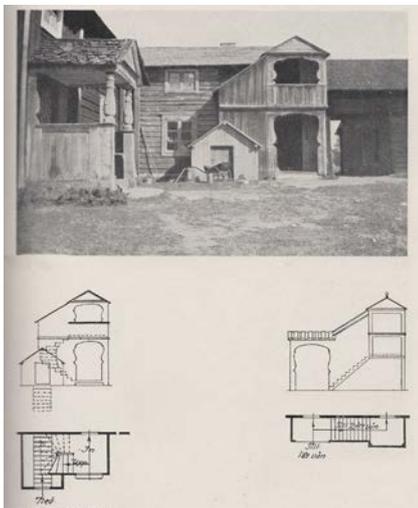
Gli intenti a cui questa ricerca sulla dimora originaria aspirano non sono quelli di considerarla alla stregua di quel mito sulla nascita dell'architettura, riferita alla capanna primitiva teorizzata dall'abate Laugier nel suo *Essai sur l'architecture* (1753). Sono piuttosto lo studio del linguaggio e delle tecniche costruttive, che fungeranno da punto di inizio per un fenomeno di rinnovamento. Avvalendosi sempre delle considerazioni di Rykwert riguardo all'utilizzo del passato all'interno del moderno: *se l'architettura andava rinnovata, se la sua funzione andava compresa ex novo, dopo anni di trascuratezza, un ritorno allo stadio preconciso del costruire, o almeno, agli albori della coscienza, avrebbe rivelato quelle idee primarie da cui sarebbe scaturita una vera comprensione di quelle forme elementari.*³⁷

Copertina del progetto corale di ricerca
Svenska Allmogehem, 1909

Östberg, tavola di rilievo di una corte
agricola nella regione meridionale della
Skåne
in *Svenska Allmogehem*, 1909

Il mondo svedese continuò a riscoprire e studiare la propria storia e pochi anni dopo la pubblicazione di *Ett hem*, il sociologo Adrian Molin (1880-1942) chiamò Östberg ed altri architetti a partecipare alla stesura del volume *Svenska Allmogehem* (1909), che si presentava come un'attenta analisi della vita contadina e della pratica costruttiva. Ad arricchire il testo gli architetti coinvolti redassero puntuali rilievi di case di campagna,





Mappa delle regioni e cittadine visitate dagli architetti ed un esempio di schedatura

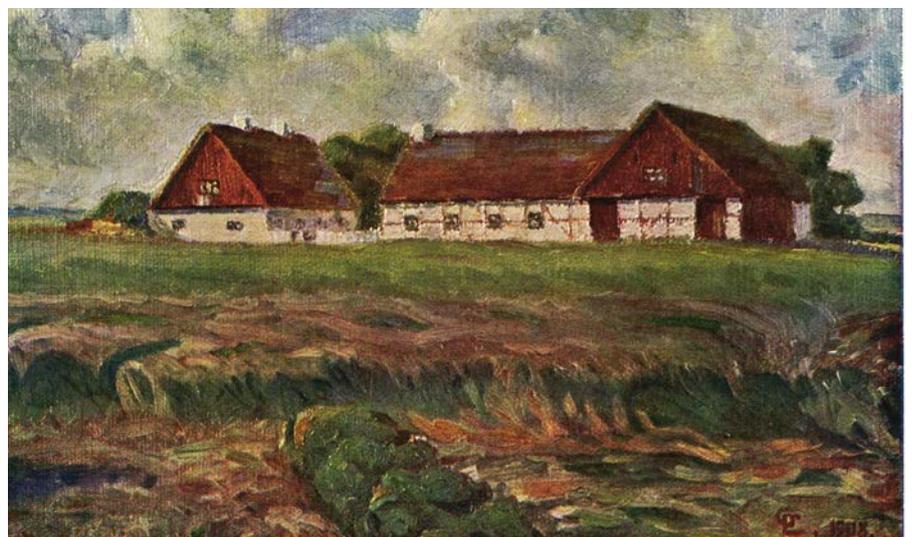
in *Gamla Svenska Allmogehem*, 1912

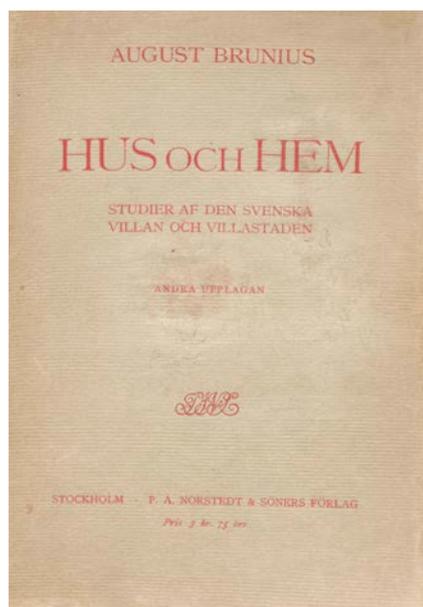
Östberg, schizzo acquerellato dell'esempio rilevato nella regione meridionale della *Skåne*
in *Svenska Allmogehem*, 1909

schemi compositivo-evolutivi e schizzi acquerellati. Come recitava nella prefazione lo stesso sociologo *il libro avrebbe mostrato come i nostri piccoli agricoltori e lavoratori devono essere in grado di costruire case semplici, ben fatte, poco costose e ben ordinate, ma dotate di carattere svedese. Non imitazioni scadenti di case che parlano lingue straniere e che non sono state costruite dai nostri padri ed ancora il libro è costato a noi molto lavoro e sacrifici. Rimane tuttavia solo una piccola partecipazione e contributo nella grande opera che è la Svezia.*³⁸

Il vivo interesse per il patrimonio rurale svedese trovò pochi anni dopo un'altra voce nel testo *Gamla Svenska Allmogehem* di Tengbom (trad. it. *Antiche case contadine*, 1912) dove sono messi maggiormente in risalto i valori della costruzione in rapporto al paesaggio, piuttosto che quelli della costruzione stessa. Intento del collega di Östberg non era quello di fornire un trattato scientifico, *ma una panoramica sull'arte di costruire della tradizione prima che iniziasse la decadenza*, di risvegliare la capacità della gente di vedere ciò che resta nelle proprie zone, di iniziare a valorizzare le esperienze centenarie dei nostri antenati ed appropriarsene per utilizzarle.³⁹ Assumendo la penisola scandinava così come è suddivisa, secondo le numerose regioni che la compongono, Tengbom elaborò un abaco di quelle caratteristiche comuni e non; fotografie e sintesi grafiche corredano poi il volume.

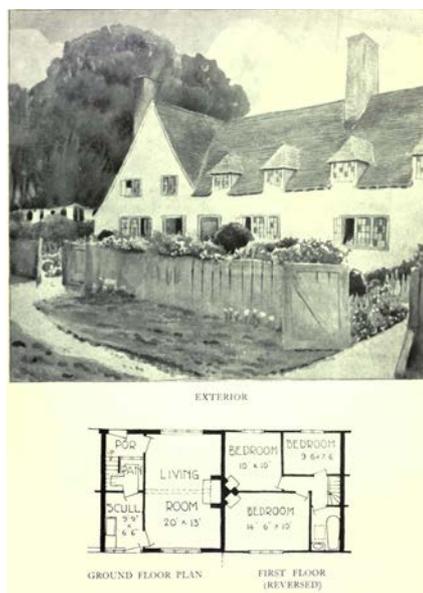
Il patrimonio rurale svedese è portavoce di quel valore ontologico dell'architettura, difatti come sostiene D. Porphyrios (1981) *il significato essenziale del vernacolare si riferisce all'ethos della costruzione diretta, all'edilizia rudimentale del rifugio, un'attività che esibisce un'apertura alla ragione, all'efficienza, all'economia, alla durabilità, al piacere. Certo la varietà di materiali e di tecniche conferisce al vernacolare caratteristiche prettamente regionali. Ma al di là delle apparenze, tutto il vernacolare è segnato da una serie di apriorismi costruttivi che sono universali ed essenzialmente fenomenologici.*⁴⁰





Copertina della ricerca sull'abitazione svedese condotta da A. Brunius, 1911

M.H. Baille Scott, esempio di cottage binato
in *House and gardens*, 1906



Quanto finora espresso fa emergere i tratti salienti della cultura domestica nordica, dalla quale gli architetti svedesi cercarono di trarre e rileggere linguaggi e contenuti. Il loro percorso di indagine si lasciò influenzare anche dai risultati teorici e progettuali di altri paesi europei, tra i quali senza dubbio figura l’Inghilterra. Quella devozione è ben dichiarata nella trattazione del critico dell’arte svedese August Brunius (1879-1926), che all’indomani del suo decennale studio, pubblica *Hus och hem. Studier af den svenska villan och villastaden* (trad. it. *Abitazione e casa. Studi sulla casa svedese e la villa urbana*, 1911). L’intera ricerca fu la prima del suo genere per la realtà svedese, non era infatti un’antologia in merito alla costruzione vernacolare, come erano invece stati i due volumi descritti poc’anzi. Brunius nutre una profonda devozione per le esperienze della generazione di architetti appartenenti all’*Arts & Crafts*, tra cui principalmente M.H. Baille Scott, e per i pensieri di Ruskin e Morris. Ripercorre la metodologia avanzata dall’architetto inglese nel suo celebre manuale *House and gardens* (1906) e così cammina per le strade ed i territori dell’arcipelago attorno a Stoccolma al fine di documentare quale fosse la condizione dell’abitare a cavallo tra i due secoli. Parallelamente si interroga su quali percorsi dovrebbero perseguire gli architetti svedesi, su quali elementi sarebbero stati appropriati, ma soprattutto su quali tipi fosse opportuno focalizzare l’attenzione in un particolare paesaggio urbano come quello di Stoccolma.⁴¹ Quest’indagine restituisce un convincente spaccato di alcuni progetti abitativi elaborati in quegli anni, ed ancora di più mette in luce come quelle componenti di continuità con la tradizione non risiedano solo nel dato materico impiegato –utilizzo del mattone o delle ripide coperture lignee- ma nell’espressione di un carattere adeguato agli spazi della residenza nordica.

La persistenza di interesse per la tradizione domestica investì, come è già stato brevemente accennato, la quasi totalità dei paesi europei, non fu un caso isolato la penisola scandinava. In particolare però, occorre sottolineare come essa si sia resa più manifesta e peculiare in quelle esperienze architettoniche che si discostarono dal lineare percorso dei dettami dell’International Style *in nome dei motivi reperibili nel più elementare, ma anche nel più consolidato dei tipi architettonici: la residenza, e in particolare la residenza individuale*. E facendoci aiutare sempre dalle parole di Bonfanti *tale fenomeno ha avuto tuttavia un andamento ritmico, con ritmi che mutano di regione in regione. Pure incostante è stata la sua rilevanza, la sua capacità di caratterizzare l’architettura di un periodo in un’area culturale*.⁴²

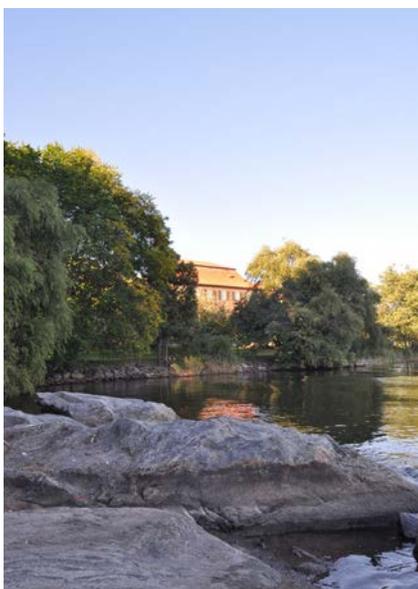
I passaggi esposti in questo paragrafo hanno manifestato quel trasversale

interesse per la tradizione locale svedese, che ha trovato chiara esplicitazione in movimenti culturali, saggi e manuali, e non da ultimo nei progetti realizzati. La tradizione è stata trasposta nella progettazione di case per le classi operaie situate nelle periferie cittadine, che si stavano formando, o delle prime residenze estive *sommarbostad* (trad. it. *residenza estiva*)- disseminate nell'arcipelago e destinate alla nascente classe borghese. Ma l'indagine sulla casa condusse Östberg e compagni a portare quanto studiato sull'abitare vernacolare, nel nuovo tema che si affacciava nei loro pensieri e programmi: il "tema della residenza urbana" -casa collettiva e singola- all'interno della particolarità e complessità del *locus* plurinsulare. Quale fu, dunque, la sintesi che operarono gli architetti svedesi per la costruzione di questi nuovi tipi di residenza urbana, per questa casa che sarebbe stata destinata all'emergente borghesia?

Cartolina del *Diplomatstaden*,
inverno 1927
© Kungliga Biblioteket

La villa urbana immersa in un'area
di Stoccolma dove le connotazioni
paesistiche dell'arcipelago sono ancora
ben evidenti
Fda

Il profilo delle ville del quartiere
diplomatico dall'opposta costa della
penisola del *Djurgården*
Fda



L'esplicitazione di alcune peculiarità della realtà domestica vernacolare espresse fino a qui ci permettono da questo punto in poi di concentrarci sul secondo caso studio della ricerca: *villa Geber*. Intento dei prossimi due paragrafi sarà quello di guidare il lettore all'interno della dimora a corte progettata da Östberg, facendo emergere quella necessità di interne o importane un tipo, che racchiudesse il nuovo carattere urbano e le componenti regionali e vernacolari. Come è già stato brevemente descritto nel secondo paragrafo del *Proemio*, in merito ai cenni biografici dell'architetto, i primi due decenni del XX secolo lo videro infatti coinvolto a più riprese in progetti di natura abitativa.

Il fronte meridionale di *villa Geber* che mostra il suo severo carattere urbano ed una composta ieraticità delle bucaure

Fda



Note

1 I due versi in epigrafe sono l'incipit della poesia *Sverige* (trad.it. *Svezia*) scritta dal letterato svedese Carl Gustaf Verner von Heidenstam inserita nella raccolta *Ett folk* (trad. it. *Un popolo*) pubblicata nel 1899.

Nelle pagine del quotidiano svedese *Svenska Dagbladet* la poesia fu presa a prestito all'indomani del ballottaggio per le elezioni parlamentari, in quanto il letterato figurava tra i sostenitori del suffragio universale. Quest'ultimo era a tutti gli effetti un'ulteriore passo verso la considerazione della Svezia come una vera nazione. Ogni cittadino svedese aveva uguali diritti di proprietà della terra e le differenze sociali ancora presenti rappresentavano un ostacolo per la formazione di quell'idea di nazione tanto agognata. Per il suo carattere fortemente nazionalista, il compositore svedese Wilhelm Stenhammar (1871-1927) musicò l'accompagnamento alla recita delle poesie della raccolta *Ett folk*. (1904-1905).

2 Il passaggio conclude la trattazione sull'abitazione condotta nel pamphlet di quindici pagine.

Cfr. Östberg, *Op. cit.* (1905), p. 17

La traduzione del titolo è *Una casa. Sua costruzione e decoro*.

Il testo fu ripubblicato nel 1928 all'interno della raccolta di saggi sotto il titolo *Ett hem på landet* (trad. it. *Una casa nella campagna*) allegando in questo caso un'unica tavola esemplificativa ed omettendo nella conclusione la breve descrizione dimensionale ed il programma funzionale delle altre abitazioni.

Le pagine del testo originale (1905) e le cinque tavole riportanti esempi di case lignee, accompagnate poi dalla traduzione commentata, sono state raccolte in *Parte prima. Scritti scelti, commentati e tradotti* (Vol. II).

3 È qui parafrasato un passo tratto dalla mirabile indagine di Mario Praz in merito all'evoluzione della decorazione degli interni, che è espressa avvalendosi anche di un'immensa quantità di dipinti o incisioni. Si veda *An Illustrated History of Interior Decoration from Pompeii to Art Nouveau* (London : Thames and Hudson, 1964).

La nozione di *Stimmung* qui ripresa è da attribuirsi agli studi del filosofo tedesco George Simmel (1858-1918). Egli prende a prestito dal mondo musicale questo concetto e lo trasla sul paesaggio, così da poterne esprimere la propria specificità attraverso una tonalità spirituale, creando così un'atmosfera. La *Stimmung*, dunque, può essere definita come qualità oggettiva del paesaggio, laddove questo sia un prodotto soggettivo; in altre parole corrisponde all'unità di tutti gli elementi particolari riuniti in un tutt'uno che è lo spettatore.

Per approfondire tale questione si rimanda al saggio tradotto: George Simmel (a cura di Monica Sassatelli), *Saggi sul paesaggio* (Roma : Armando, 2006). Mentre il titolo del saggio originale pubblicato postumo da cui il testo sopra trae numerosi saggi è: *La Tragédie de la culture et autres essais* (Paris ; Marseille : Petite bibliothèque Rivages, 1988)

4 In svedese è espresso attraverso la parola *hembygd*, mentre in tedesco da *Heimat*.

5 Cfr. M. Heidegger, *Hebel, der Hausfreund* (Pfullingen: Neske, 1957), p. 13

6 Il sociologo e filosofo francese (1930-2002) ha orientato i propri interessi verso lo studio dei fenomeni culturali ed educativi. Il concetto di *habitus* da lui sviluppato permette di spiegare come l'essere sociale sia in grado di interiorizzare la cultura dominante e così riprodurla. Per approfondire tale questione si rimanda all'intero saggio *The logic of practice* (Cambridge: Polity press, 1990), p. 54

7 Cfr. Michelle Facos, *Introduction*, in *Op.cit.* (1998), pp. 3-4

8 Il pittore Zorn ha fissato su tela una significativa celebrazione che scandiva la vita nella regione della *Dalarna*, regione in cui la popolazione conservatrice era ancora estremamente devota alla religione. Nella cultura svedese la settimana intorno al solstizio d'estate è da secoli molto sentita, numerose celebrazioni e festeggiamenti sono organizzati per l'arrivo delle giornate di massima luce.

9 Gli ideali *folk* furono espressi dagli scritti del filosofo tedesco W. H. Riehl (1823-1897) che asseriva l'importanza della vita contadina, attraverso *la quale la vita del nostro popolo è continuamente rinfrescata e rinvigorita*. Secondo le sue teorie essenziale era la continuità con il passato come era riscontrabile nei villaggi rurali, dove la natura primordiale si fondeva con la storia del popolo. Cfr. Riehl, *Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Sozialpolitik* (1851-64), p. 201 (trad. it. *Storia naturale del popolo tedesco come base per una politica sociale*).

10 Ulteriori informazioni storico-artistiche riguardo al parco realizzato dall'etnologo Artur Hazelius sono già state espresse nel paragrafo 1.5 *Tradizione costruttiva e simbiosi tra le discipline artistiche* contenuto in *Proemio. Genius Loci e Memorie Urbane* (Vol. I).

11 Nel paragrafo successivo si delineano i caratteri principali di alcuni suoi progetti domestici, al fine di rendere più manifesta l'evoluzione della sua poetica in tale ambito, fino a giungere al caso-studio indagato dalla presente ricerca nella seconda parte della tesi: 3.2 *L'altra faccia dell'abitare: villa urbana nel Diplomatstaden*.

Una selezione degli schizzi relativi a quel viaggio sono stati raccolti in quella sezione dedicata alle esperienze odepatiche dell'architetto: 2.1 *I taccuini e appunti di viaggio. Selezione* contenuto in *Parte seconda. Materiale d'archivio* contenuto (Vol. II).

12 Cfr. Barbara Miller Lane, *The home as a work of art. Finland and Sweden*, in *Housing and dwelling. Perspective on Modern Domestic architecture* (London: Routledge, 2007), pp. 211-212 *L'open-air studio* di Zorn, *Zorngården*, sorgeva nelle campagne attorno alla città di Mora (1886-1911) e fu concepito come museo delle tradizioni della regione. Dunque, egli mai abitò stabilmente in questa casa. Intento completamente opposto fu quello di Larsson, per il quale *Lilla Hyttnäs* divenne la propria casa immersa verde, il proprio ideale di una nuova vita. Essa si trovava nel piccolo villaggio di *Sundborn* (1889-1912) e fu costruita attorno ad un piccolo edificio ereditato, qualche anno prima, dalla moglie del pittore.

A differenza dell'arte lignea di costruire diffusa negli altri paesi scandinavi, in Svezia era diffusa la tecnica di sovrapporre tronchi di legni al fine di formare un telaio rettangolare in direzione latitudinale. Ciò che contraddistingue questo sistema costruttivo è il trattamento degli angoli, in cui si incrociano i tronchi provenienti dalle due direzioni complanari. Una breve ma efficace trattazione sulle principali differenze costruttive tra i quattro paesi scandinavi è espressa in Christian Norberg-Schulz, *The domestic*, in *Op. cit.* (1996), pp. 49-71

13 Cfr. Sarah Faunce, *The domestic art of Carl Larsson*, in *Carl Larsson* (Brooklyn, N.Y. : Brooklyn Museum, 1982)

14 Cfr. Barbara Miller Lane, *Zorn, Larsson, Dalecarlia and the ideal home in Sweden*, in *Op.cit.* (2000), p. 113

Venti di quelle tavole furono poi esposte alla *Allmänna konst-och industriutställningen* (trad. it. *Esposizione d'arte generale ed industriale*, 1897). Due anni dopo l'intera produzione, preceduta da una prefazione uscita dalla penna dello stesso, fu pubblicata in un volume. Il pamphlet ebbe un immediato successo, tanto che fu tradotto in tedesco e gli acquerelli furono esposti a Berlino, San Pietroburgo e Chicago.

Alcuni anni dopo, sull'onda del tema a lui particolarmente caro, la luce, pubblicò un altro pamphlet composto da una prefazione e tavole acquerellate, con l'obiettivo di stressare maggiormente tale concetto. Larsson, *Åt solsidan* (Stockholm: Bonnier förlag, 1910) (trad.it. *Sulla parte soleggiata*).

15 Ulf Hård af Segerstad, *The ideal Swedish home*, in *Carl Larsson* (Brooklyn, N.Y. : Brooklyn Museum, 1982), p. 39

Per approfondire l'operato del pittore si rimanda all'intero catalogo della mostra dove sono presenti numerosi saggi critici.

16 Christian Norberg-Schulz, *The national*, in *Op. cit.* (1996), p. 129

17 Il testo raccoglie numerosi saggi che il letterato ed artista inglese pubblicò in diversi numeri della rivista *Architectural Magazine*, sotto lo pseudonimo "Kata Phusin" che dal greco -Κατα Φυσιν- significa "secondo natura". In entrambe le parti in cui è suddiviso il volume, Ruskin si sofferma nella descrizione dei principi compositivi ed estetici alla base del cottage e della villa. Italia, Inghilterra e Svizzera sono gli scenari di riferimento per la sua analisi.

Cfr. John Ruskin, *The British villa. Hill, or brown, Country. Principles of composition*, in *The poetry of architecture: cottage, villa, etc.*, John Wiley & Son, New York, 1873 (ed. orig. pubblicata sulla rivista *Architectural Magazine*, 1837-1838), p. 224

18 Cfr. Elisabet Stavenow-Hidemark, *Svensk självhjärdelse*, in *Villabyggelse i Sverige 1900-1925 : inflytande från utlandet, idéer, förverkligande* (Stockholm: Nordiska museets handlingar, 1971), p. 70

I giovani colleghi C. Westaman e L. I. Wallman si recarono a Londra (1900) e nelle campagne limitrofe al fine di conoscere da vicino l'immensa e diversificata produzione architettonica del movimento Arts & Crafts. Tra i diversi esempi studiati, la produzione di M. H. Baillie Scott colpì maggiormente la loro attenzione. Il periodo fertile per l'architettura domestica inglese coincise proprio con i decenni a cavallo tra i due secoli, ed annovera tra i propri personaggi di rilievo: P. Webb, R.N. Shaw, E. Lutyens, M.H. Baillie Scott, C.F.A. Voysey, ..ecc. In merito a quelle esperienze lo storico N. Pevsner vi riconoscerà il "germe anticipatore" del movimento moderno.

Grazie al viaggio londinese i due architetti svedesi poterono redigere alcuni saggi critici che evidenziano quelle caratteristiche britanniche che sarebbero state introdotte e rese appropriate al mondo svedese. Si veda a questo proposito: *En gård och dess trefnad*, in *Ord och Bild* (1902), (trad. it. Una fattoria ed i suoi abitanti).

19 Cfr. Barbara Miller Lane, *An introduction to Ellen Key's "Beauty in the home"*, in *Modern Swedish Design : Three founding texts* (New York: Museum of Modern Art, 2008)

Grazie alla fitta rete di contatti con artisti e letterati di altri paesi, il pensiero di Ellen Key valicò la penisola scandinava tanto che tra il 1900-1909 tenne numerose lezioni all'estero. Alcuni passaggi dei suoi testi o interi saggi furono tradotti in tedesco, mentre quattro suoi scritti furono tradotti in inglese da M. B. Borthwick, l'allora compagna di F. L. Wright.

Il passaggio riportato è tratto dalla versione integrata *Skönhet i hemmen* (1913) (trad. it. *Bellezza nella casa*) del precedente *Skönhet för alla* (Uppsala: Verdandis småskrifter, 1899) (trad. it. *Bellezza per tutti*), p. 18

20 Sul finire del saggio l'architetto redarguisce colui che si appresta a decidere quali elementi decorativi introdurre nella propria casa, affermando che dovrà assicurarsi che gli oggetti siano veramente utili, di uso quotidiano, funzionali e di buon gusto. Proprio a questo proposito si avvale di un passaggio del famoso testo di Ellen Key (1889): *il bello*

sta nella completa funzionalità oltre che nella piacevolezza Östberg, *Op. cit.* (1905), p. 17

21 In aggiunta il libro si presenta come un'invettiva contro quel dilagante fenomeno di migrazione verso il nord America da parte di un cospicuo numero di giovani svedesi, che aveva mosso i suoi primi passi nella metà del XIX secolo.

22 Nicholas Adams, *Op.cit.*, (2011), p. 10

23 Il pamphlet fu pubblicato ben diciotto anni prima dell'inaugurazione del Municipio. Nel 1905 era già stato bandito il primo concorso per il Municipio sull'area di *Eldvarnen*. La traduzione commentata del saggio è allegata alla *Parte prima. Scritti scelti, commentati e tradotti* contenuta nel Vol. II.

24 Cfr. Östberg, *Op. cit.* (1905), p. 12

25 Si rimanda per un'esaustiva trattazione riguardo la scuola corporativa serale istituita da Bergh al paragrafo *1.5 Tradizione costruttiva e simbiosi tra le discipline artistiche* contenuto nel *Proemio. Genius loci e memorie urbane* (Vol. I), pp. XX

26 Cfr. Östberg, *Op. cit.* (1905), p. 3

27 Il mondo svedese condivide con quello inglese e tedesco questa marcata distinzione etimologica che esiste tra i due termini riferiti alla definizione di "casa", d'altronde essi esprimono scenari figurati ed elementi differenti. Il concetto espresso da "hem" è affine all'inglese "home" o al tedesco "Heim", mentre "hus" è il corrispettivo di "house" e "Haus".

A proposito del rapporto dialettico tra i due termini il critico dell'arte svedese August Brunius (1879-1926) intitolerà la propria indagine decennale condotta sul concetto di "casa" del proprio paese: *Hus och hem. Studier af den svenska villan och villastaden* (1911).

Il saggio è menzionato non solamente per il titolo scelto dall'autore proprio in quegli anni di acceso dibattito sulla progettazione abitativa, ma per l'importanza di alcune considerazioni che aiuteranno l'esplicazione del prossimo paragrafo.

28 La residenza estiva è posta fuori dal centro abitato, su un'altura dell'isola di Dalarö, ovvero nella parte meridionale dell'arcipelago che circonda Stoccolma.

Si invita alla lettura del paragrafo successivo, *3.2 L'altra faccia dell'abitare: villa urbana nel Diplomatstaden* per una più puntuale descrizione dei progetti domestici selezionati ad espressione dell'evoluzione dell'architetto.

29 Curiosamente le copertine della serie *Verdandi* furono disegnate dal pittore Carl Larsson secondo motivi grafici spiccatamente secessionisti.

30 H. Tessenow, *Premessa alla prima edizione*, in *La costruzione della casa* (Milano: Unicopli, 1999) a cura di Manuel García Roig (tit. orig. *Der Wohnhausbau*, 1909)

31 Ulteriore differenza si riscontra negli apparati: se da un lato Östberg si focalizza solamente sui disegni di quei cinque esempi di auto-costruzione da lui progettati, Tessenow, invece, presenta un numero maggiore di suoi progetti arricchendoli di schizzi, fotografie e dettagli. In aggiunta, l'architetto tedesco considera di progettare per un pubblico eterogeneo, tanto che suddividerà la trattazione in due parti: "Abitazioni per lavoratori e piccoli borghesi" e "Gli spazi specifici delle abitazioni di piccole dimensioni".

32 H. Tessenow, *Nota introduttiva*, in *Op. cit.* (1999), p. XII

33 Cfr. Mari Hvattum, *Gottfried Semper and the problem of historicism* (Cambridge : Cambridge University Press, 2003), p. 36

Il testo sopra riportato ha il pregio di approfondire le teorie semperiane secondo una prospettiva filosofica ed architettonica, non tralasciando l'inevitabile comparazione con le teorie di pensatori quali l'abate Laugier e Quatremère de Quincy con il suo *Dictionnaire*

d'architecture (1795-1825).

Semper aveva incontrato quella capanna caraibica alla *Great Exhibition* di Londra (1851). All'interno della trattazione *Die Vier Elemente der Baukunst* (1851) egli individua quattro elementi dell'architettura che contengono i fini più generali e originari dell'architettura: focolare, tetto, recinzione e terrapieno. Essi *cooperano verso un'unica meta in un'armonia insuperabile, mai raggiunta prima*. I quattro elementi sono declinati in maniera diversa in base al costituirsi delle associazioni umane, degli influssi dei climi, della natura del territorio e delle capacità tecniche degli uomini.

Il passaggio qui citato è tratto da G. Semper, *I quattro elementi dell'architettura*, in Heinz Quitzschi (a cura di), *La visione estetica di Semper* (Milano: Jaca book, 1991), p.230

34 Il termine svedese per identificare tali abitazioni è *stugor*. La scelta del colore è dettata da ragioni conservative delle assi di legno e da ragioni estetiche. Le prime tracce dell'utilizzo di tale vernice protettiva (*Falu rödfärg*) a base di ferro risalgono al primo XVI; essa è originaria della cittadina di Falun (*Dalarna*).

35 L. Mies van der Rohe, *Discorso inaugurale all'Amour Institute of Technology*, in Vittorio Pizzigoni (a cura di), *Op. cit.* (2010) (tit. orig. *Ausgersählte Schriften*), p. 93

36 Joseph Rykwert, *Una casa per l'anima*, in *La casa di Adamo in Paradiso* (Milano: Adelphi, 2005) (ed. orig. *On Adam's house in paradise*, 1972), p. 220

37 Joseph Rykwert, *Pensiero ed azione*, in *Op. cit.* (1972), p. 32

38 Molin, *Svenska Allmogehem* (Stockholm : Fritze, 1909), p. 16

Tra i nomi più importanti di architetti si ricordano I. Tengbom e T. Grut; mentre tra i consulenti artistici C.W. Hjorth ed il pittore N. Kreuger. Le prime due tavole presentate nel volume sono quelle redatte da Östberg riguardanti il complesso di una fattoria nella regione meridionale della *Skåne* (trad. it. *Scania*).

39 I. Tengbom, J. Åkerlun, *Gamla svenska allmogehem* (Stockholm : Fritzes bokförlag, 1912), p. 8

40 Demetri Porphyrios *Il classicismo non è uno stile in Lotus International*, 33 (1981), p. 94

41 Il maestro inglese M. H. Baillie Scott esercitò una grande influenza nella messa a punto delle riflessioni di Brinius, tanto da essere menzionato come esempio diverse volte nel testo. Spesso sue abitazioni, accorgimenti progettuali o citazioni che enucleano la cultura inglese dell'abitare guidano il critico svedese nell'analisi. Tra di esse è degna di nota la conclusione del paragrafo introduttivo che riprende un passaggio tratto da *Houses and Gardens* (1906, p. 39): *A house too may possess that strange inscrutable quality of the True Romance. Not shallow, showy, and pretentious as most modern mansions are, but full of a still, quiet earnestness which seems to lull and soothe the spirit with promises of peace. Such a house is the greatest achievement possible to the art of man : better than the greatest picture, because it is not a dream alone, but the dream come true a constant daily influence and delight.*

Si veda August Brinius, *Bygga och bo. Godt och ondt*, in *Hus och hem. Studier af den svenska villan och villastaden* (Stockholm: P.A. Norstedt & Söners förläg, 1911), p. 10; (trad. it. *Costruire ed abitare. Il bene ed il male*)

Sul finire della trattazione Brinius mostra nel capitolo *Några moderna Svenska villor* (trad. it. *Alcune ville moderne svedesi*) dieci casi piuttosto eterogeni tra loro, tra cui figura comunque un progetto di Östberg situato nel parco del Djurgården che circonda la capitale svedese, *villa Ekarne* o *Thorsten Laurins bostad* (1905).

42 Ezio Bonfanti, *Architettura moderna e storia dell'architettura*, in Marco Biraghi e Michelangelo Sabatino (a cura di), *Op. cit.* (2001), p. 189

3.2 L'ALTRA FACCIA DELL'ABITARE. VILLA URBANA NEL *DIPLOMATSTADEN*

*Il desiderio si gonfia e si trasforma in una sorta di deliziosa rabbia che divora gli
ostacoli
come il fuoco quando brucia la paglia.
Quello spiega la fretta e l'ardore degli uccelli quando costruiscono il loro nido.
Ma l'uccello è l'architetto stesso. [...] L'uccello è il costruttore stesso, infine.
E io non avevo compreso che il segreto della bellezza e dell'eccellenza dell'architettura
antica
risiedeva principalmente nel fatto che l'architetto
non è semplicemente un semplice teorico o un disegnatore,
ma un mastro artigiano .
Così, per quel poco che vi impotterete seriamente delle cose
e le trasformerete in un lavoro manuale autentico che ha un contributo positivo,
la casa avrà una storia e un senso per voi,
che non potrà avere in nessun altro genere di condizioni.*

Nella pagina seguente:

Tavole sinottiche focalizzate sull'area
orientale del *Djurgården*, partendo da
una selezione di mappe storiche

© *Stockholm Stadsarkiv*

John Burroughs, *Construire sa maison*, 1876¹

I successivi schemi rileggono quelli
schizzati dall'architetto ed inseriti nel
saggio *Holmen* (1928) al fine di fare
emergere la "costruzione del luogo"
attraverso la regolarizzazione della linea
di costa e l'evoluzione degli "elementi
primari" con cui il quartiere del
Diplomatstaden si relaziona.

A differenza dell'altro caso studio,
l'area su cui insiste la villa non era
inclusa negli schizzi del saggio, ma qui
volutamente è stata applicata la stessa
chiave di lettura introdotta del paragrafo
2.2 *Costruzione di un "pezzo di città" sulla
Klara sjö*

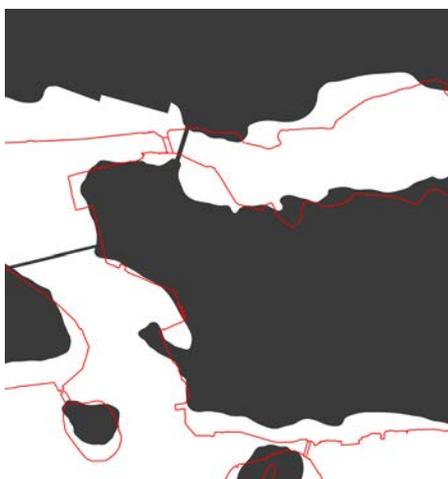
Dda



1642



1702

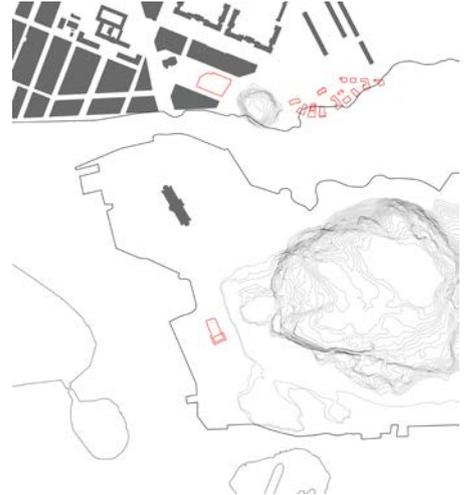


1805

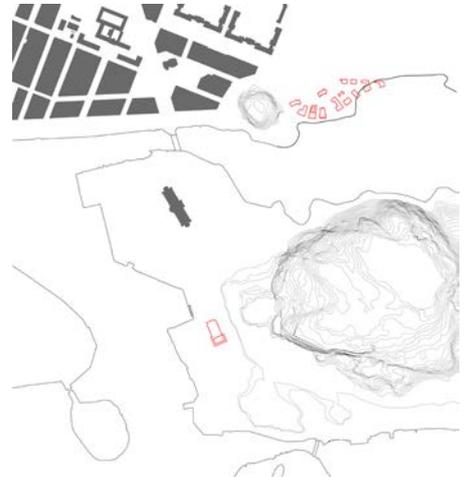




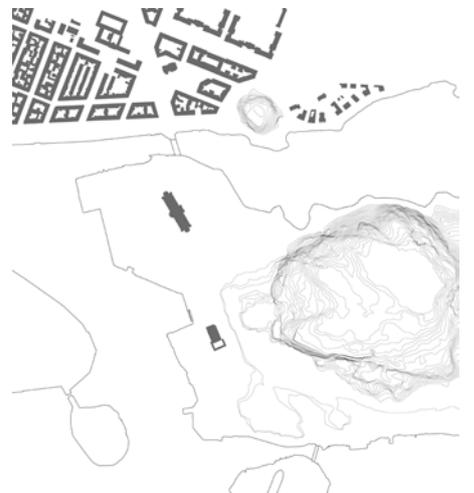
1899



1913



1940



Valori e temi sintetizzati nel disegno di *villa Geber* richiedono una contestualizzazione non solo nel dibattito in merito alla dimensione dello “stare”² nordico -argomento le cui principali istanze sono state ricostruite e delineate nel precedente paragrafo- ma soprattutto nella più vasta produzione domestica di Östberg.

In quegli anni, si studiarono strutture formali e caratteri della propria tradizione abitativa, principio per avviare quel processo di sperimentazione e rielaborazione di tipi adeguati alla nuova domesticità, con particolare riferimento al tema della “casa unifamiliare”. Questo fenomeno interessò d'altronde anche gli altri paesi europei ognuno con specificità proprie.

Ulteriore comune denominatore dei progetti residenziali svedesi fu il pubblico a cui essi erano rivolti: la nascente borghesia. Ne consegue che la messa a punto di una tipologia atta ad adempiere alle nuove dinamiche urbane, doveva altresì esprimere i valori sociali e culturali che si stavano diffondendo in quella nuova classe. Il presente studio ha già sottolineato come importanti esponenti appartenenti alla stessa borghesia, svolsero un ruolo significativo nella costruzione dell'atmosfera romantico-nazionale e nella ripresa della cultura tradizionale *folk*.

Dopo le prime esperienze di case auto-costruite descritte nelle pagine di *Ett hem*, Östberg e colleghi operarono un principio di selezione e combinazione tra diversi modelli locali ed esteri. Il tema progettuale nel quale gli architetti svedesi furono chiamati a misurarsi fu appunto quello di una “casa unifamiliare”, che si appropriasse degli studi sull'abitazione nella campagna (ville, villaggi, corti rurali, case isolate, residenze estive, ..ecc) riproducendoli all'interno della città stessa. A tali esempi fu attribuito un significato “mitico”, e furono considerati come principio di affermazione delle libertà individuali in confronto alla standardizzazione della casa d'affitto.³

Fotografia della costa del *Diplomatstaden*,
1931

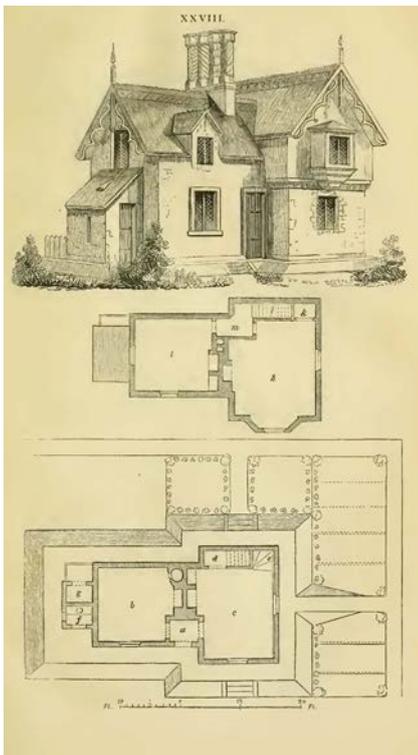
© *Stockholms Stadsarkiv*

Il caso svedese ci offre l'occasione per ampliare temporalmente la riflessione e varcare così i confini della penisola scandinava; nella lunga



J. C. Loudon, esempio di cottage su due livelli
in *Encyclopaedia of Cottage, Farm and Villa architecture*, 1839

Östberg, esempio di cottage ridisegnato
seguendo le tavole del manuale di
Loudon, 1885
© Arkitektur -och designcentrum



storia dell'abitazione umana, lo storico americano H. R. Hitchcock (1958) evidenzia come solitamente quel tema non catalizzò l'attenzione della critica, a meno che non si trattasse di quelle dimore rivolte alle classi superiori. *La casa isolata*, così come la consideriamo ora, è stata il tipo di abitazione che ha avuto il maggior sviluppo nel corso dell'Ottocento nei paesi anglosassoni, non vanta origini così remote come il palazzo d'appartamenti dell'Europa continentale. [...] Intorno al 1700 in America, e parecchio prima in Inghilterra, gli stili di moda del momento cominciarono ad agire in qualche modo sulla forma di queste case⁴, in altre parole compare come abitazione del piccolo proprietario terriero.

La casa inglese, riferimento indiscusso per il mondo svedese e non solo, subì le ripercussioni del gusto "pittresco" e del suo impianto figurale noto e già consolidato, intorno al XIX secolo. La nuova visione diede prestigio a quelle modeste abitazioni isolate, sollevando così il cottage, dal rango di umile abitazione dell'agricoltore, a quella di abitazione della borghesia o addirittura, in certi casi, in rifugi di vacanza per le classi superiori.⁵ Ne risultò invertito l'originario rango sociale espresso dalla "villa": da grande residenza di gusto italiano isolata in una vasta proprietà terriera, ad abitazione di modeste dimensioni, al margine della città. Più specificatamente potremmo parlare di una trasformazione sociale e linguistica, in senso contrario, del significato di tale tipo abitativo.

La "villa" risultò quel tema importato e su cui gli architetti si cimentarono; divenne il mezzo per esprimere architettonicamente le maggiori aspirazioni del tempo e la concretizzazione dei desideri di nuovi mercanti ed industriali. La villa fu il viatico per aggiungere al comfort il piacere di mettere in mostra gusto e benessere, come affermato dall'architetto britannico J. C. Loudon (1783-1843).⁶

Questo processo di vera e propria "democratizzazione" dell'ideologia formatasi riguardo alla villa, portò inevitabilmente ad identificare con tale termine i più diversi modelli di residenza isolata, cresciuta ai limiti della città. È curioso notare come alcuni dei più pregevoli esempi di abitazioni costruite nel XIX secolo reinterpretanti il tradizionale significato di quel tipo non furono mai appellate con il termine "villa".

A questo punto cerchiamo di comprendere, grazie alle incisive parole dello stesso Östberg (1911)⁷, l'appropriazione di quell'appellativo per definire alcune produzioni architettoniche svedesi e la messa a punto della struttura formale importata. La parola "villa" era stata inizialmente introdotta con *tono gioioso* nel vocabolario degli architetti, essi l'avevano semplicemente attribuita ai progetti di *sommarbostad* (trad. it. *residenza estiva*)

all'interno di quelle conurbazioni disseminate nel paesaggio nordico.⁸ Quelle case ritirate altro non erano che l'espressione di quella vita a contatto con la natura e, dunque, in antitesi a quella che si svolgeva in città; si trattava di una concezione abitativa prettamente anti-urbana. Non è da dimenticare che quelli erano agli anni dello sviluppo di Stoccolma, anni in cui i margini della città stavano appunto crescendo senza forme riconoscibili che dialogassero con la singolare natura dell'arcipelago. Proprio in quella situazione Östberg prese decise di assumere a tutti gli effetti le *sommarbostad* e le *allmogeheims* come prototipo per le nuove residenze urbane, che stavano sorgendo sui limiti frangiati della città. Le abitazioni vernacolari isolate non rimasero gli unici riferimenti da cui attingere suggestioni; infatti ad esse l'architetto affiancò la matrice formale e sovranazionale della villa e le sue copiose declinazioni attraverso i secoli. Lo studio di quest'ultimi casi suggerì ad Östberg la vera natura urbana insita nell'impianto della villa. Sfogliando le pagine dei suoi taccuini e scorrendo gli appunti di viaggio, emerge il suo interesse per l'articolazione degli interni palaziali, particolarmente quelli italiani e spagnoli. Egli apprezza quel rapporto dialettico tra gli esterni urbani e massivi, che proteggono e disegnano il contorno deformato degli isolati

Planivolumetrico del quartiere diplomatico. Il suo andamento radiale segue la linea della costa fronteggiando la penisola del *Djurgården* nella quale spicca il severo edificio-stoà del *Nordiska museet* ad opera di Clason, qui indicato in grigio
1:5000
Dda



storici, ed il prezioso “mondo altro” che si crea all’interno.⁹

Forse proprio l’oggetto qui indagato, *villa Geber*, incarna il caso più esemplare di quanto poc’anzi descritto; o meglio ancora, come notato da J. Mårtelius (1985) si tratta di una *transizione della complessità urbana -includendo l’intera gamma di forze partecipanti dalla natura all’architettura- all’immediata integrazione del paesaggio naturale con un’architettura tipologicamente definita*.¹⁰ In verità già i primi passi dell’architetto, all’interno del tema della “casa unifamiliare”, mostrano da un lato quell’attenzione nel rendere la costruzione parte integrante del paesaggio e dall’altro quell’iniziale interpretazione della villa come “forma urbana”. Ne risultano efficaci e singolari ibridazioni elaborate tra i primi due decenni del XX secolo, dotate di un carattere appropriato al luogo ed al programma.

È da tenere altresì in considerazione che le parole dell’architetto, precedentemente citate, si inseriscono nel più ampio panorama di indagini che stava portando avanti in quegli anni: la breve esperienza didattica presso la *Klara Skola* (1910-11), il disegno ed organizzazione della pianta del *Municipio* che si discosta finalmente dagli edifici studiati o visti mettendo in campo così la propria libertà compositiva, ed infine la progettazione di quell’assolutamente originale esempio che è *villa Geber*.¹¹ Prima di addentrarci nella specifica trattazione del caso-studio, merita spendere alcune parole su una ristretta selezione di casi emblematici della sua produzione domestica, investiti del ruolo di portavoce della sua evoluzione poetica che lo ha condotto fino alla definizione del progetto per il *Diplomatstaden* (trad.it. *quartiere diplomatico*).¹²

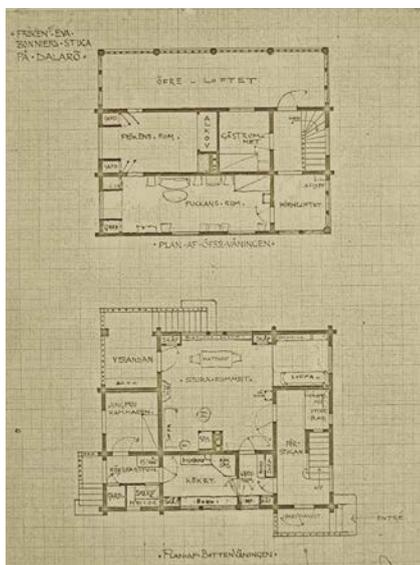
Nel 1904 Östberg rielabora gli studi operati sulle tradizionali *allmogehems* nel nuovo programma per una casa estiva di notevoli dimensioni situata sull’isola di Dalarö, nella parte meridionale dell’arcipelago. *Eva Bonniers*

Östberg, piante di *Eva Bonniers sommarbostad*, 1904

© Arkitektur -och designcentrum

La residenza estiva di *Dalarö*

Fda





La lunga veranda al piano primo sul fronte sud
in *Ord och bild*, 1911



Pianta del piano terra di villa Pauli
in *Ord och bild*, 1911

Ingresso alla villa
in *Ord och bild*, 1911

Il fronte meridionale d'ingresso
Fda

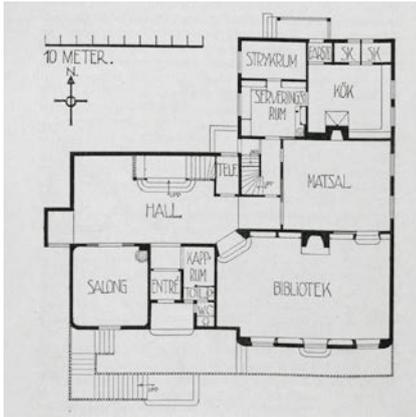
sommarbostad potrebbe apparire un caso alquanto distante dalla ricerca di quel carattere urbano, semplicemente una valida manifestazione di quella *sommarnöjen* (trad. it. *piacere dell'estate*)¹³ che mirabilmente interpreta. Ma l'impianto della casa mostra una complessità interna che mai era appartenuta alle residenze estive della tradizione. Da quell'ampio loggiato che sfonda l'intero secondo livello della casa -caratteristica del tutto inusuale e che ricorda i piani attici dei palazzi fiorentini- l'abitante può guardare l'orizzonte e quella "vita cittadina" dalla quale si è allontanato per un breve periodo.

La *Pauli bostad* o *villa Pauli* (1904-1907), invece, si erge parallela alla riva della penisola settentrionale del *Djursholm*, là dove era sorto uno dei due quartieri per residenze estive già menzionate.



La dimora si presenta massiccia nella sua volumetria austera di laterizio, da un marcato sviluppo longitudinale. Forse più delle altre rappresenta l'abilità di Östberg nel far conciliare la sensibilità delle case *Arts & Crafts* britanniche con le più decisamente monumentali forme delle *manor house* della tradizione svedese.¹⁴

È poi la volta di *villa Ekarne* o *Thorsten Laurin bostad* (1906-1910)¹⁵ posta nel parco che circonda la città di Stoccolma - *Djurgården* - in prossimità del confine orientale del parco etnologico di *Skansen*. Già nel nome - *villa Ekarne*- racchiude il suo radicarsi su un'altura granitica circondata da un fitto bosco di querce: un angolo di paesaggio spiccatamente montano. Seppur collocata al culmine della salita e poggiante su un basamento che ne regolarizza i dislivelli e ne regola gli accessi, è stata concepita per non sveltare, ma mostrarsi in tutta la sua interezza dalla strada sottostante. La composizione planimetrica ed il linguaggio di facciata, come ad esempio

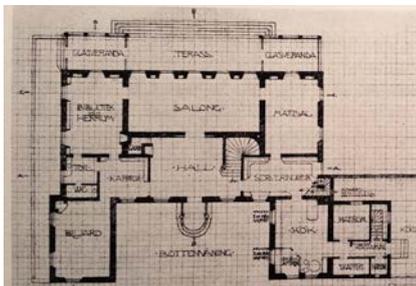


Pianta del piano terra di *villa Ekarne*, 1906-10

© Arkitektur -och designcentrum

La hall a doppia altezza e la scala in *Ord och bild*, 1911

La villa vista dalla sottostante *Djurgårdsvägen* che costeggia la costa
Fda



Pianta del piano terra di *villa Elfviks Udde*, 1910-11

© Arkitektur -och designcentrum

La villa vista dalle acque baltiche innanzi alla penisola di *Lidingö*
Fda



il grande timpano ed i tetti mansardati riassemblano caratteristiche di stampo secessionista con motivi anglosassoni. È spontaneo pensare alla casa di Behrens costruita nella colonia di Darmstadt (1901) ed ai dettami di J. Ruskin in merito ai materiali.

Il carattere svedese è sicuramente evidente nel disegno degli interni, ed in minima parte anche all'esterno grazie al contrasto materico tra basamento in grossi conci lapidei ed il resto della facciata. A differenza della tradizione costruttiva lignea vernacolare utilizza le tipiche scandole lignee riscontrabili nelle case americane di quegli anni.

L'ultima, *villa Elfviks Udde* (1910-1911), sorge lungo la penisola est di Stoccolma, *Lidingö*, ed è ancora una volta evidente l'influenza inglese, particolarmente i progetti di Voysey. Ne risulta comunque una non completa aderenza alle articolazioni planimetriche messe in campo



dall'architetto inglese. Östberg infatti semplifica fortemente l'impianto -tenuto assieme da una marcata copertura- e purifica la volumetria avvalendosi dell'unità materica.

Matrice comune individuabile nei progetti appena descritti, e che condividono con l'oggetto di indagine di questa ricerca, è quell'*attitudine geografica, che è sempre affiancata da una lucida coscienza storica*.¹⁶ Tutti i progetti intessono rapporti e dialogano con il luogo in cui sono situati: porzioni di arcipelago, morbide colline o ripide alture, che traggono le acque del lago Mälaren.

Dopo questo quanto mai necessario preambolo, è maggiormente chiaro quel fenomeno generale che fa da sfondo a queste riflessioni e per il quale in quegli anni la *tradizione locale, nella forma prevalente di tradizione domestica, ha in molti paesi la capacità di costituirsi come un'alternativa all'eclittismo, e di svolgere un'importante funzione motrice in favore del rinnovamento*. Bonfanti a proposito delle esperienze scandinave continua affermando che *il problema si presenta in una nuova forma se riconsideriamo l'argomento della tradizione locale rinunciando alla ricerca dei suoi motivi più esteriori, e ponendolo nella semplice forma della persistenza delle fisionomie urbane e regionali*.¹⁷

Il tema della "villa urbana", dunque, aveva preso sempre più piede nelle produzioni architettoniche tra il XIX ed il XX, ed incarnava quell'occasione per sviluppare programmi e formulare principi, considerandone le valenze formali, spaziali e strutturali della sua storia. Come dimostrato nella sua evoluzione e nelle sue diverse espressioni, essa è svincolata da regole formali più di qualunque altro genere abitativo, lasciandosi ad elementi di innovazione o reinterpretazione.

L'idea di "villa" (residenza di campagna) si può far risalire all'epoca romana, ma bisogna arrivare alla metà del XVII secolo per vederla applicata in senso restrittivo e moderno, tanto da influire sulla teoria generale dell'architettura.¹⁸

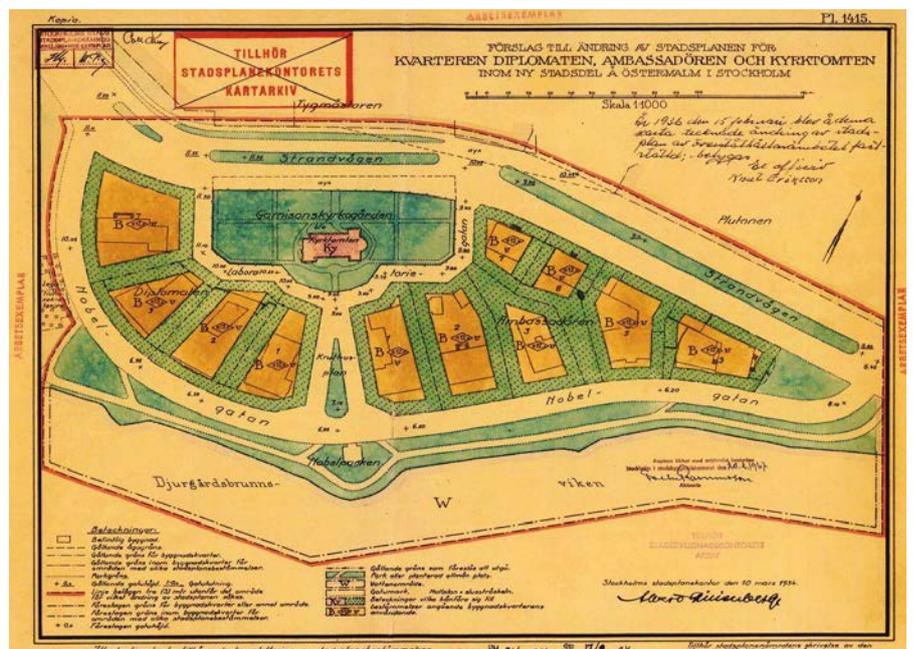
Il caso studio indagato dalla ricerca esprime infatti elementi e caratteri che furono sia della villa latina che delle case greche a corte, mediante un'applicazione formale che mette in campo diversi scenari figurati, atti a dar vita ad una particolare casa unifamiliare. Questo è reso possibile partendo dalla natura stessa della dimora latina, che non possedeva un carattere di fissità, anzi era in continuo divenire. Si trattava di un sistema complesso di luoghi, che dialogavano con il *locus* naturale in cui si radicavano.¹⁹ Se pensiamo a tale struttura abitativa la prima associazione ci conduce al suo essere isolata ed alla sua naturale attrazione per il paesaggio, o per meglio dire al suo intimo coinvolgimento con esso tanto da consentirle contemporaneamente la possibilità di annidarsi in esso e di

espandervisi. Come messo in rilievo dallo storico americano J. Ackerman (1990) *la villa, fin dall'epoca latina, non può essere compresa prescindendo dal suo rapporto con la città. Essa infatti esiste non per assolvere funzioni autonome, ma per controbilanciare valori e vantaggi della vita urbana, e la sua condizione economica è quella di un'entità satellite.*²⁰

Ad un primo esame potrebbe sembrare fuorviante l'utilizzo del significato figurale e formale della storia della villa in un paesaggio nordico, ed ancor più asserendo una condizione urbana in parti della città dove quel carattere urbano nella realtà dei fatti non esiste, dove l'abitazione non si inserisce affatto all'interno di un preciso tessuto. Fu proprio in quella mancanza che Östberg trovò la ragione per incaricare la casa stessa di divenire espressione della complessità urbana. Passando dalla strada fino al paesaggio e percorrendo le stanze che compongono *villa Geber* è dimostrato quell'accostamento ad un vero *palatium in forma urbis*. La dimora del *Diplomatstaden* condivide con lo *Stockholm Stadhuset* una libertà compositiva del tutto inusuale, che non sfocia in un mero gusto estetico per le deformazioni; è così un caso unico sia per la produzione dell'architetto, che per l'intera sua generazione.

Villa Geber non è solo figlia di quei temi e quelle figure della mediterraneità, è anche altro come il prossimo paragrafo cercherà di delineare. Ripropone una giustapposizione quasi ossimorica tra la compattezza del "volume palazzo-villa" dal carattere urbano e la deformata corte trapezoidale. Non è altro che manifestazione della complessità e spontaneità di quel carattere urbano tanto cercato ed appropriato al *locus*. È per di più piena testimonianza del paradosso culturale che ha rappresentato nei secoli la

Per Olof Hallman, Piano per l'area del *Diplomatstaden*, 1911-13
© Stockholms Stadsarkiv



villa stessa, tanto da aver *articolato concetti e opinioni culturalmente differenti rispetto al rapporto dialogico tra città e campagna, artificio e natura, formalismo e informalità. La villa esprime in termini formali relazioni umane universali.*²¹

Fino ad ora abbiamo rimarcato con forza l'importanza del paesaggio in cui si inserisce la dimora isolata; è giunto il momento di soffermarsi sul "piano a ventaglio" per il *Diplomatstaden*, disegnato dall'architetto ed urbanista Per Olof Hallman (1869-1941), all'interno del quale è inserito il progetto di Östberg. Il quartiere insiste in un'area marginale della città, posta al di fuori della griglia urbana nord-ovest di *Östermalm*, proprio in posizione opposta rispetto al complesso *Stockholms Stadsbus-Nämndbus*.²²

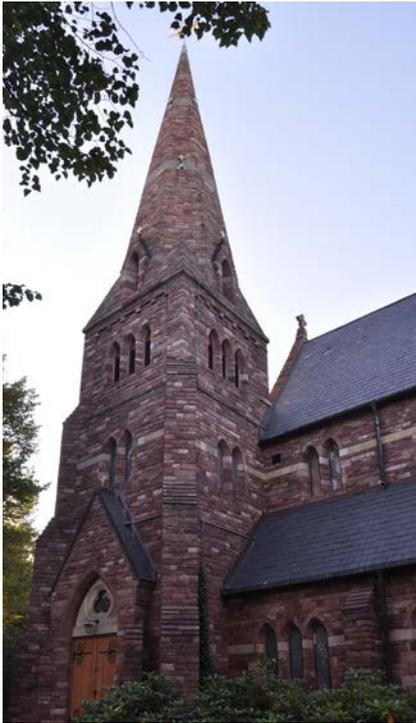
Nella Stoccolma di quegli anni l'urbanista occupò un ruolo centrale nella stesura di nuovi piani per la città che interessavano quelle aree al margine, dove effettivamente non era ricaduta l'attenzione del precedente piano di chiaro stampo hausmanniano, quali il *Lindhagenplanen* (trad.it. *Piano Lindhagen*, 1866), che aveva ridisegnato la città nordica.

Ad Hallman si deve infatti il primato di aver diffuso nel territorio scandinavo le teorie del disegno urbano elaborate da Sitte e Stübben esponendole per la prima volta durante una lezione tenutasi nel 1895.²³ L'influsso che gli studi di Sitte esercitarono sull'architetto, ma più in generale sull'intero mondo nordico, non si fermava alle mere valenze artistiche delle città descritte e prese ad riferimento, bensì agiva sulla composizione spaziale -*Raumkunst*- mostrata attraverso diversi esempi-modello delle rispettive tradizioni. La concezione di Hallman si pone proprio in contrasto con quei piani speculativi basati su ragioni igieniche e su flussi di traffico, cercando di proporre una valida alternativa ad essi. Prediligeva un disegno urbano informale che accettasse le irregolarità, traesse ispirazione dal paesaggio medioeval-vernacolare e richiamasse alla natura.²⁴ Lo stesso piano atto

Cartolina del *Diplomatstaden* in cui non era ancora ultimata la costruzione delle ville urbane nella porzione radiale orientale, 1922

© Kungliga Biblioteket





L'Engleska kyrka attorno alla quale si sviluppa il piano radiale del quartiere
Fda

La corte interna negli ultimi mesi della costruzione, 1913

© Arkitektur -och designcentrum



ad ospitare ambasciate o residenze diplomatiche dialogava con l'incisiva orografia del sito; forse è uno dei suoi piani meno convincenti, ovvero dove è meno evidente il rapporto tra disegno urbano e singoli manufatti che lo compongono. Risulta comunque efficace la scelta tipologica della villa per il disegno di questa parte di città. Le particolari connotazioni topografiche avrebbero comunque aiutato molto i diversi progetti, non a caso il *Diplomatstaden* sorge su una dolce collina che segue l'andamento della costa del *Djurgården* e consente alle ville di apprezzare una favorevole prospettiva visiva del lago Mälaren. Ciononostante alcuni degli ultimi architetti coinvolti avanzarono critiche sul generale disegno del quartiere e sulla poca espressività ed incisività dei suoi intenti progettuali.

La dimensione del paesaggio e l'importanza di osservare la città da questo particolare punto di vista non è poi tanto distante da quanto accadeva nelle ville urbane dell'antichità. *L'origine urbana del mito della villa è proprio la veduta di una città colta da una villa che la domina da una lontana altura situata all'esterno delle sue mura.*²⁵

Una volta redatto il piano per il quartiere (1911-1914), Hallman lasciò all'abilità dei singoli architetti la caratterizzazione del tema della "casa unifamiliare"; ciascuno contribuì con la propria idea di "villa urbana" atta a qualificare quel lotto dalla forma irregolare e curvilinea, in cui le dimore assumevano una disposizione pressoché radiale attorno alla *Engleska kyrka*.²⁶ Ad ognuno fu affidata una particella dotata di un'area cortiliva, ed in aggiunta furono poste norme stringenti in merito ai materiali da costruzione ammessi: i fronti avrebbero dovuto essere in mattoni per garantire uniformità, ma alla luce del lungo cantiere che interessò tale area alcuni architetti non rispettarono il dettame. La costruzione delle diverse ville occupò un arco temporale di una ventina d'anni, in cui la



dimora per il banchiere Philip Geber fu la prima ad essere costruita ed ultimata pochi anni dopo, nel 1913.

Cerchiamo ora di verificare se quanto finora asserito su *villa Geber* collabora in maniera appropriata con un disegno planimetrico generale non elaborato dal maestro stesso. Se nel complesso *Municipio-Camera del Consiglio* egli aveva partecipato in prima persona alla costruzione del luogo attorno all'edificio ed alla creazione delle sue relazioni con l'intorno, qui dovette fare i conti con dei vincoli precisi dettati dalla particella destinatogli.²⁷ Considerando le undici ville che compongono il quartiere diplomatico, forse il progetto di Östberg risulta uno dei meglio riusciti, nel senso che meglio dialoga con il piano e dà vita a diversificati rapporti sia verso l'esterno che verso la sua corte. *Villa Geber* è l'unica casa a corte dell'intero quartiere ed è in grado più di qualunque altra di rivelare comuni affinità di pensiero del disegno architettonico tra Östberg ed Hallman.²⁸ Vedremo in seguito come i limiti del lotto trapezoidale siano stati trasformati in vero e proprio tema progettuale, che contraddistingue diversamente gli alzati e la composizione delle parti. Pur avvalendosi di quella tipologia che per propria natura intrusiva sprigiona il proprio potenziale all'interno, il maestro riesce a far dialogare dialetticamente la casa sia con la propria internità domestica che con la strada e la posizione favorevole che guarda il paesaggio. Il risultato complessivo mostra l'abilità dell'architetto nel declinare diversi temi sviluppati nel Municipio ad una scala diversa: la permanenza dei tipi utilizzati rivela la loro natura sincronica e slegata alla scala.

La villa urbana - nella versione realizzata - che guarda da un'altura la città sulle isole.

Come sfondo un dipinto dello svedese Eugène Jansson (1862-1915), *Riddarfjärden in Stockholm*, così da far emergere la particolarità del paesaggio nordico in cui si inserisce il progetto

Dda



Note

1 Il paragrafo si apre con le parole del saggista e naturalista americano John Burroughs (1837-1921) contenute nel suo libricino sull’abitazione. Le riflessioni in esso contenute fanno emergere il suo disappunto per quell’architettura domestica, che si perde nel mero ornamento; la casa è dopotutto un “tipo di abbigliamento più grande” che nel carattere comodo e discreto deve essere coerente ed appropriata con il paesaggio e lo spirito degli occupanti. La costruzione e cura del proprio “nido”, come metafora della casa, è sottolineata da Östberg anche a proposito della residenza estiva Eva Bonnier situata nella suggestiva ed idilliaca natura dell’isola di Dalarö. (*Några hem*, in *En arkitekt anteckningar med bilder och verk av författaren* (1928) p. 53).

Nell’atmosfera politico-culturale che si respirava durante la presidenza di uno dei padri fondatori, Thomas Jefferson, Burroughs sviluppò i propri pensieri, influenzati dalle letture del filosofo R. W. Emerson (1803-1882), attraverso i suoi scritti ed uno stile di vita ritirato nella natura. Visse infatti la quasi totalità della sua vita in capanne lignee auto-costruite (Riverby e Slabside) occupandosi di osservare e studiare la natura. A lui si deve quell’accrescimento di consapevolezza nella salvaguardia dei caratteri tipici del paesaggio americano, compromessi dal dilagante effetto della cultura della macchina. Intensi furono i suoi rapporti con lo stesso presidente americano ed il poeta, nonché caro amico W. Whitman.

Il passaggio qui presentato è tratto dalla versione tradotta in francese del pamphlet: *Construire sa maison* (Saint- Maurice: Édition Premières pierres, 2005) (ed. orig. House-building, 1876), p. 44

L’aforisma rimarca la completa dedizione di colui che progetta e costruisce una casa, altro non è che la personale espressione della sua maestria artigianale. Quel manufatto troverà le proprie ragioni nella sua stessa essenza e nel luogo dove si inserisce. L’unicità di *villa Geber* è tale sia nell’intera produzione architettonica di Östberg, che in quella dell’intera sua generazione.

2 È qui introdotto il concetto classico che ha ispirato la conformazione delle case greche e romane, le stanze sono appunto i luoghi dello “stare” e sono costruite attorno al simbolo della vita sedentaria, che è l’altare degli dei della famiglia, appunto lo “stare” stesso. L’altare è altresì oggetto fissato e radicato al suolo, è manifestazione del suo profondo legame con il luogo e chi lo abita. Abitare infatti significa avere un “luogo dove stare”, dove vivere la propria quotidianità. Qui non sono affatto presi in considerazione gli aspetti funzionali della pratica abitativa, bensì il suo abbracciare lo spirito del luogo. Cfr. Antonio Monestiroli, *Stanze*, in Antonio Monestiroli e Luciano Semerani (a cura di), *La casa: Le forme dello stare* (Milano: Skira, 2011), pp. 143-148

3 Cfr. Antonio Monestiroli, *Le forme dell’abitazione*, in *L’architettura della realtà*, (Milano : CLUP, 1979), p. 103

Il mondo inglese fu precursore riguardo a tali questioni, e progressivamente diffuse una vera e propria letteratura sulla casa di campagna, tra cui si ricorda il diffuso *Encyclopaedia of Cottage, Farm and Villa architecture* (1839) del britannico J. C. Loudon.

Parallelamente il testo di J. Ruskin, *The poetry of architecture* (1837), offre una puntuale analisi di esempi per la buona progettazione, che vanno al di là della mera raccolta antologica e descrittiva. Diversi modelli di “cottage” e “villa” sono indagati sulla base di riflessioni sulla loro capacità di entrare in armonia con il paesaggio e sulle qualità dell’abitare che offrono.

Come già ampiamente trattato nel precedente paragrafo anche la realtà svedese non fu esente da questo processo di creazione della mitologia sui modelli rurali della tradizione.

4 Henry-Russel Hitchcock, Le trasformazioni della casa unifamiliare in Inghilterra e in America tra il 1800 e 1900, in Henry-Russel Hitchcock, *L'architettura dell'Ottocento e Novecento* (Torino: Einaudi, 1989) (tit. orig. *Architecture: nineteenth and twentieth centuries*, 1958), p. 349

5 Henry-Russel Hitchcock, *Op. cit.* (1958), p. 349

6 J. C. Loudon, *Encyclopaedia of Cottage, Farm and Villa architecture* (London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1839), p. 127

7 Cfr. R. Östberg, *Fyra bostäder*, in *Ord och bild* (1911), p. 21 (trad.it *Quattro case*)

Nel presente saggio egli dimostra le proprie riflessioni attraverso quattro progetti presentati secondo il seguente ordine: *Pauli bostad* (Djursholm, 1904-1907), *villa Ekarne* o *Thorsten Laurin bostad* (Djurgården, Stoccolma 1906-1910), *villa K. O. Bonnier* o *Nedre Manilla bostad* (Djurgården, Stoccolma 1910), *Eva Bonnier sommarbostad* (Dalarö, 1904-1905).

Il testo rivisto ed integrato delle due dimore coeve -*Elfviksudde* (Lidingö, 1910-1911) e *villa Geber* (1911-1913)- fu pubblicato con il titolo *Några hem* (trad. it *Qualche casa*) nella raccolta di appunti *En arkitekt anteckningar med bilder och verk av författaren* (1928), pp. 37-74. Pochi anni dopo la pubblicazione fu ultimata l'altra villa del quartiere diplomatico, *villa Bonnier* (1924-1927).

8 Il riferimento va ai piani per *Djursholmsvägen* e *Saltsjöbaden*, rispettivamente a nord ed a ovest di Stoccolma, là dove si frangiano le isole. I due quartieri furono progettati ispirandosi a quella confusa visione di valori urbani e rurali propugnata dal movimento delle città-giardino, sul finire del XIX secolo. Il secondo caso era principalmente vissuto nella stagione estiva, come dimostrato dalle numerose attrezzature per lo svago e la balneazione.

Il primo progetto residenziale di Östberg, *villa Pauli* (1905), sorgeva lungo questa strada sinuosa che per buona parte costeggiava o seguiva l'andamento del profilo dell'isola.

Si consiglia la lettura del paragrafo in merito ai due piani in : Elisabet Stavenow-Hidemark, *Arkitekturitade villor*, in *Op. cit.* (1971), pp. 105-130

9 Si rimanda al paragrafo 1.3 *Memorie odepatiche: ombre dal Sud* all'interno del *Proemio* (vol. I) per trovare una selezione delle riflessioni dell'architetto in merito a quelle architetture domestiche che lo colpirono maggiormente.

10 Johan Mårtelius, *Gunnar Asplund and the legacy of Ragnar Östberg*, in *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund*, 14-17 October 1985 (Stockholm: Arkitekturmuseet, 1986), pp. 14 e 15

Si consiglia la lettura del presente saggio non solo perché porta in luce la costante e trasversale ricerca di Östberg per quel carattere "urbano", ma anche per l'approfondimento in merito al lascito del maestro sull'operato di Asplund, come è stato descritto nel paragrafo introduttivo *Stato dell'arte della critica su Ragnar Östberg*.

11 La collaborazione nell'attività didattica della scuola indipendente è ben descritta nel paragrafo 1.5 *Kungliga Konsthögskolan. Il lascito delle lezioni* (1921-1931) contenuto nel *Proemio* (Vol. I).

12 All'interno della vasta produzione di abitazioni che consta di XX, sono qui menzionate quattro delle sei illustrate dall'autore nei suoi scritti come valide testimonianze del suo pensiero architettonico. Si rimanda alla nota 7 per i titoli dei saggi in cui compaiono queste abitazioni. È stata volutamente esclusa la descrizione di *villa K. O. Bonnier* o *Nedre*

Manilla bostad dato che si trattò di un progetto di ampliamento di una residenza in parte già esistente.

13 Con il termine *sommarnöjet* si identifica proprio quel sentimento nutrito dagli svedesi per la breve stagione estiva, periodo nel quale possono ritrovare le proprie origini nel dialogo con la natura.

Si consiglia la lettura dello studio di Ann Katrin Pihl Atmer in merito al vero e proprio fenomeno delle residenze estive disseminate nei territori svedesi, all'indomani della differente regolamentazione riguardo alle proprietà terriere: *Sommarnöjet vid vattnet* (Stockholm : Bonnier, 2002).

14 Cfr. Stuart Wrede, *Foreword*, in *The Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Cambridge : MIT press, 1980), p. XXII

La residenza mostra per la prima volta la completa cooperazione tra artisti, artigiani e l'architetto progettista della stessa; ogni dettaglio è dunque opportunamente disegnato e pensato per quella particolare posizione in cui è inserito. All'interno è presente un notevole ciclo di affreschi raffiguranti scene di vita familiare e realizzato dal fratellastro del proprietario: il pittore Georg Pauli (1855-1935). Quest'ultimo poi collaborò ad altri progetti di Östberg tra cui il *Östra Reals gymnasium* (1906-1910) e lo stesso Municipio.

15 Il proprietario della villa, il collezionista d'arte Thorsten Laurin (1875-1954), apparteneva ad un'importante e storica famiglia di editori svedesi, che nel 1823 aveva fondato la *PANordest & Söner* (1823). Il fratello era quello storico dell'arte ed educatore C. G. Laurin (18678-1940) che partecipò attivamente alla trasversale rifondazione che investì la Svezia di quegli anni. Molti suoi scritti furono infatti pubblicati nella stessa collana *Studentför eningen Verdandis småskrifter*, promossa dall'Università di Uppsala, in cui Östberg presentò il piccolo pamphlet *Ett hem. Dess byggnad och inredning*. L'interesse dello storico si focalizzò sull'educazione della popolazione ad un gusto estetico, che doveva riflettersi principalmente nella casa. Si veda a questo proposito i due testi: *Konsten och skolan e Konsten i hemmet* (trad. it. *L'arte e la scuola, e L'arte e la casa*, 1897).

16 Luca Ortelli, *Op.cit.* (1990), p. 14

17 Ezio Bonfanti *Architettura moderna e storia dell'architettura*, in *Op. cit.* (2001), p. 191

18 Peter Collins, *L'influenza del pittoresco*, in *Op.cit.* (1973), p. 45

19 Cfr. Luciano Semerani (a cura di Anna Tonicello), Introduzione, in *Lezioni di composizione architettonica* (Venezia: Arsenale editrice, 1987), p. 11

20 J. Ackerman, *La tipologia della villa*, in *La villa* (Torino: Edizioni di Comunità, 2000), p. 26 (ed.orig. *The Villa: Form and Ideology of Country Houses*, 1990), p. 3

Il testo raccoglie la rielaborazione di un ciclo di sei conferenze tenute nella primavera del 1985 presso la National Gallery Art di Washington. Il saggio si prefigge di investigare i caratteri comuni e gli elementi specifici che hanno contraddistinto questa tipologia mediante un percorso evolutivo che parte dall'epoca romana e giunge alla modernità.

21 J. Ackerman, *Op.cit.* (2000), p. 36

22 Nel XV secolo l'area era adibita a fienile del grande parco reale che gravitava attorno alla grande ed organizzata fattoria di *Vädla*. Con l'espansione della città, quella porzione fu destinata ad ospitare il laboratorio per la produzione di polvere da sparo e munizioni, ed il relativo campo di addestramento. Sul finire del XIX

secolo fu costruita in adiacenza a quell'area una caserma della *Svea artilleriregemente* (trad. it. *Reggimento di artiglieria svedese*) e così la confinante parte di utilizzata come campo per le esercitazioni militari.

Pochi anni prima della redazione del piano di Hallman (1910-1911) F. Boberg propose un progetto per un imponente palazzo dedicato a Nobel che avrebbe dovuto insistere sulla collina adiacente, che precede l'aerea che avrebbe ospitato poi il *Diplomatstaden*. D'allora quella collina fu chiamata *Nobelparke*n e la strada che disegna la costa meridionale del progetto disegnato dall'urbanista *Nobelgatan*.

L'originale destinazione del quartiere era appunto diplomatica, motivo per il quale molte delle ville furono costruite come residenze per ambasciatori, fatta eccezione proprio per le due ville progettate da Östberg, *villa Geber* destinata al banchiere Philip Geber e *villa Bonnier* per l'editore Åke Bonnier (1886-1979), e *villa Tryggerska* (1912-1914) disegnata da I. Tengbom per il politico Ernst Trygger (1857-1943). Ad oggi tutte e tre le residenze rimangono le uniche destinate a funzioni non diplomatiche; l'unica che è rimasta di proprietà di privati è *villa Geber*. Le altre due invece sono rispettivamente edificio di rappresentanza per la *Svenska Riksdag* (trad. it. *Parlamento svedese*) e sede dell'ordine degli avvocati di Stoccolma.

23 I piani che ridisegnarono la nuova immagine della capitale svedese sono trattati nel paragrafo conclusivo del *Proemio: 1.6 Renovatio urbis Stockholm. Ricerca di carattere*.

Hallman aveva conosciuto da vicino le esperienze inglesi e tedesche; era in continuo contatto con i protagonisti delle teorie del disegno urbano, tra cui l'inglese R. Unwin (1863-1940) ed il tedesco A. E. Brickmann (1881-1958).

Il celebre testo di Sitte fu pubblicato nel 1889, ovvero pochi anni prima della lezione tenuta dall'architetto svedese. Sicuramente il volume fu letto nella lingua originale, come del resto anche quelle analisi redatte J. Stübben (1845-1936) e Brickmann.

Anche la realtà svedese non fu esente dall'influenza esercitata dal manuale *Der Städtebau* (Darmstadt, 1890) di J. Stübben e da *Platz und Monument* (1908) di Brickmann. Quest'ultimo era indubbiamente figlio degli studi precedenti di Sitte, ma si focalizzava essenzialmente sui principi compositivi del disegno urbano, incoraggiando la ripresa di principi rinascimentali e barocchi.

Hallman compì numerosi viaggi per vedere i nuovi interventi urbani e partecipò a numerosi dibattiti o conferenze sul tema. Durante quella lezione *-Planer för städer, gamla och moderna*, trad. it. *Piani per le città antichi e moderni-* tenutasi nel 1895 egli individuò in quelle analisi studiate i caratteri appropriati alla natura di Stoccolma. Alcuni anni dopo integrò quanto esposto particolarmente avanzando linee guida per adattare quelle teorie alla geografia nordica. Hallman fu nominato membro della commissione di pianificazione nel 1909, data dalla quale fu visibile il suo operato nella città di Stoccolma. Nella realtà il suo interesse varcò i confini della capitale e si annovera un ricchissimo elenco di incarichi, tra i quali qui se ne riportano un'infinitesima parte: *Lärkstaden* (1902-1907 e costruzione abitazioni 1909-1914) dove gli edifici, strade interne e luoghi urbani sono disegnati diversamente alla luce del loro posizionamento nell'area, che culmina con la chiesa di *Engelbrekt* (1914) ad opera di Lars Israel Wahlman. Un altro progetto ancora è quello per l'area nord di *Rödabergsområdet* (1909-1926) a cui partecipò anche Sigurd Lewerentz (1923). Questo piano si presentava come un pentagono irregolare, incastonato su un blocco roccioso opportunamente lavorato, circondato da arterie viarie. Infine, si ricorda l'insieme di edifici a blocco con corte centrale di *Danderysgatan* (1920-1925).

24 Cfr. Heleni Porfyriou, *L'impatto di Sitte nei paesi nordici*, in Guido Zucconi, *Camillo Sitte ed i suoi interpreti* (Milano: Urbanistica Francoangeli, 1992), p. 176

L'attività dell'architetto ed urbanista Hallman è stata più volte al centro dell'attenzione del critico svedese Thomas Paulsson. L'analisi a cui ci si riferisce è contenuta in *Den glömda staden. Om stadsbyggandet i Stockholm under 1900-talets första decennier*, (Stockholm: Stockholmia, 1994) (trad. it. *La città dimenticata. Piani e costruzione della città di Stoccolma nei primi decenni del 1900*).

25 James S. Ackerman, *Il panorama*, in *Op. cit.* (2000), p. 26

26 La chiesa fu costruita dall'architetto James Souttar (1864-1866) nel quartiere *Norra Bantorget*; e successivamente fu ritenuto opportuno trovare un'altra sede più appropriata, fino a quando fu ricostruita nel 1913 all'interno del *Diplomatstaden*.

27 Nel secondo e terzo paragrafo della *Parte prima* della ricerca è dedicata particolare attenzione alla descrizione del luogo su cui si radica il Municipio. Quel paesaggio fu costruito dall'architetto stesso che regolarizzò la costa ed introdusse rocce realizzate in cemento che ricordassero la natura granitica di quelle su cui sorge la capitale e che disegnano la costa a strapiombo dell'isola di *Södermalm*.

28 Per entrambi gli architetti le riflessioni di Sitte erano state considerate un valido punto di partenza per ripensare al disegno urbano in una condizione orografica particolare come quella di Stoccolma.

Anche la vicina *villa Tryggerska* (1912-14) progettata da I. Tengbom rivela un'attenzione particolare al sito; non si avvale infatti della forma compatta, preferendo quella "ad L" che crea un'interessante sequenza narrativa ed un raccolto giardino delimitato per due lati da un porticato al piano terra.

Discorso analogo per *villa Bonnier* (1924-27), che pur presentandosi nella sua stereometricità, cerca attraverso il volume basso retrostante ed il giardino trapezoidale, definito da setti in mattoni e diverse quote del giardino, di dialogare maggiormente con il lotto. Quest'ultima si situa, rispetto alla chiesa, nel radiante opposto alla precedente *villa Geber*.

Osservando la sua chiara volumetria sembra lontana l'influenza esercitata da Sitte e dal movimento romantico-nazionale di cui ne era stato indubbiamente la figura guida. Seppur il partito architettonico di facciata sia scandito da una composta ieraticità di aperture -diverse per piano- che rivela una parziale aderenza ai dettami del linguaggio moderno, non mancano comunque fini dettagli che richiamano l'esperienza romantico-nazionale nell'uso del mattone. Il corpo scala è l'elemento che unisce i due blocchi. È decisamente marcato il rapporto dialettico tra la chiarezza compositiva e materica esterna e lo sfarzo, quasi eccessivo richiesto dalla committenza per gli interni che si ispirano al gusto barocco.

Per approfondire il progetto si consiglia la lettura dello studio sull'evoluzione progettuale molto influenzata dalla committenza: Ingrid Böhn-Jullander, *Villa Bonnier: byggnadshistorisk beskrivning* (Stockholm : Byggnadsstyr., 1982)

3.3 CARATTERE INTROVERSO ED URBANO. IL MONDO DEI RIFERIMENTI CULTURALI

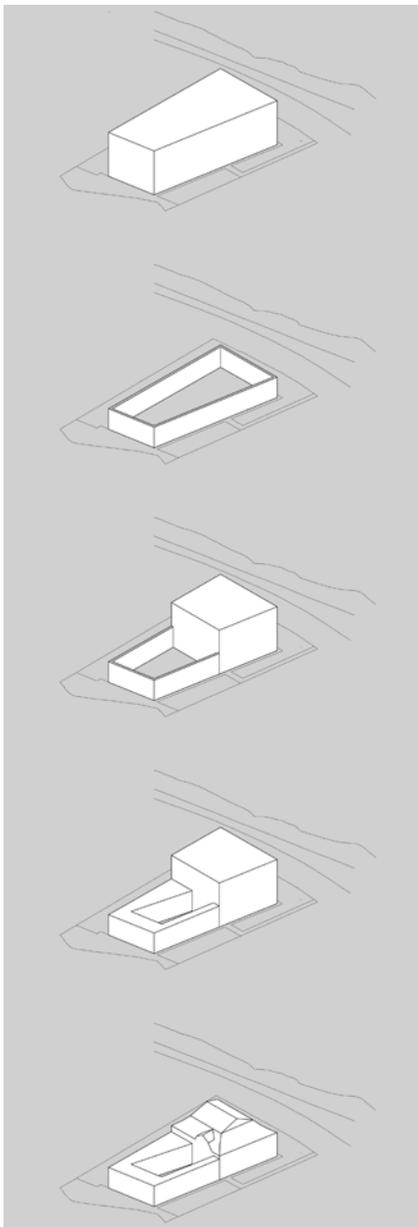
La vita incomincia bene, incomincia racchiusa, protetta, tutta tiepida nel grembo della casa.

Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, 1957¹

Villa Geber è considerata dalla critica una delle *gemme dell'architettura domestica svedese*.² Questo giudizio esprime più che una semplice fascinazione per questo *unicum* nella produzione nordica di quegli anni; addentriamoci, dunque, nelle prossime pagine a descrivere le reali potenzialità che l'impianto analogico scelto e rielaborato da Östberg è capace di sprigionare. Quali sono i diversi frammenti che compongono le varie parti di questo *palatium in forma urbis*?

Nel precedente paragrafo sono state introdotte queste due dimensioni apparentemente distanti che convivono dialetticamente nella casa: il carattere urbano dello stereometrico palazzo-villa ed il carattere introverso del generale impianto a corte. La dimora è frutto della coesistenza di questi due modi di intendere l'abitare; l'architettura domestica è stata infatti sempre una questione di "aggettivi", di quegli aggettivi espressione di un carattere, come rimarcato nel titolo che introduce queste riflessioni. Ampliando quanto recitato da Bachelard in epigrafe, la casa rappresenta in prima istanza l'azione del "ritirarsi", inteso non come isolamento, semmai come incontro intimo dell'abitare privato.³ La natura intrusiva di casa a corte non è altro che manifestazione della dimensione privata di quella *culla che è la casa*.⁴

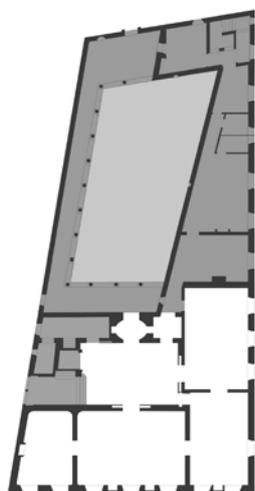
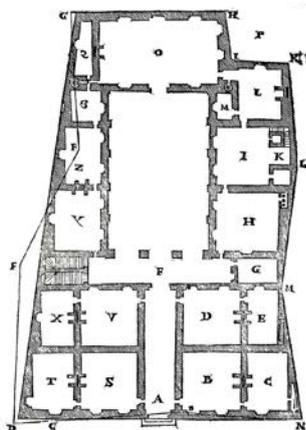
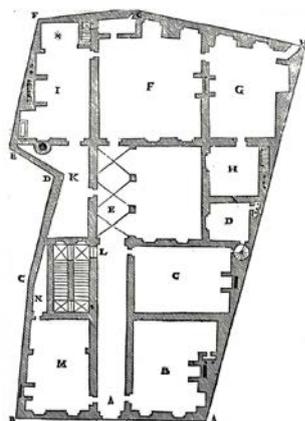
L'impianto a corte è per natura racchiuso in sé stesso, come a proteggersi da ciò che accade aldilà delle sue mura, come avveniva nelle insulae classiche, ma, nel nostro caso, sembra volersi proteggere dalla durezza del rigido clima esterno. Nelle città classiche la casa si affacciava dentro sé stessa e questa caratteristica restò in essere fin nelle dimore palaziali rinascimentali. Occorrerà attendere il XIX secolo per assistere ad una vera e propria inversione, nella quale la casa urbana -pensiamo alla Parigi



Nella pagina precedente:

Processo evolutivo a partire dalla villa a blocco che occupa l'intera area fino alla giustapposizione di due scenari figurati, quali la corte trapezoidale ed il blocco

Dda



haussmanniana- guarda verso la città e le stanze divengono i punti di osservazione per partecipare agli eventi che accadono nelle strade e lungo i viali alberati. Ma la vera natura della capitale svedese è tutt'altro che affine a quella francese, come è già stato delineato nel paragrafo *Renovatio urbis Stockholm. Ricerca di carattere*. Stoccolma seppur in parte ridisegnata dalla rigida griglia di Lindhagen, accetta la sua particolare geografia, ed in questo edificio -analogamente all'altro oggetto del presente studio- essa diventa ulteriore elemento di vera e propria progettazione.

Se la casa isolata rappresenta un modo di vedere la città e la realtà, così Östberg riunisce in *villa Geber* un doppio sistema di relazioni visive: da un lato la stanza che compone il palazzo-villa permette di guardare la costa, e contemporaneamente l'interno della corte attraverso l'affaccio da un piccolo balcone ad angolo, dall'altro l'intima dimensione della corte vissuta dal portico, che ne disegna tre lati. La duplice esperienza del paesaggio - aperta al sole della corte interna ed all'acqua del prospetto principale - è ottenuta anche grazie alla presenza di due geometrie che governano la composizione. La regolarità del blocco e l'irregolarità della cortina muraria risolvono la tensione generata dall'area trapezoidale, su cui insiste la villa.

La costruzione della strada come luogo di affaccio della residenza, la corte chiusa, la casa a blocco ed il *locus* naturale possono essere considerate esperienze diverse dell'affaccio, e conseguentemente sequenze narrative che governano il progetto.

Non ci interessa qui delineare l'esatta evoluzione della casa a corte, ma indagare il suo carattere e la corrispondenza del tipo che incarna ad una specifica idea di casa. La struttura formale a corte richiama l'atto originario di recintare un luogo, dove la corte è appunto protagonista. L'architetto svedese decide di arretrare egualmente i tre limiti dell'area trapezoidale assegnatagli da Hallman – fatta eccezione per il lato nord d'ingresso- ricercando con l'impianto della villa di ribattere quella figura parzialmente distorta.

Per quanto concerne il disegno irregolare della corte, si presenta tale fin dai primi schizzi progettuali, richiamandoci alla mente quanto asserito da Serlio nel suo trattato. Nel VII libro che si occupa anche dei *Siti fuori squadra*, un metodo progettuale che ricerca la regolarità geometrica nel sistema androne-cortile d'onore, assorbendo così le numerose distorsioni del perimetro.⁵ Le condizioni circostanti erano indubbiamente diverse, essendo i palazzi mostrati dall'architetto bolognese atti a riformare il tessuto medioevale della città, secondo i canoni rinascimentali. Nel caso

Nella pagina a fianco:
 Sebastiano Serlio, esempi di dimore
 palaziali in siti fuori squadra
 in *I sette libri dell'architettura*, 1584

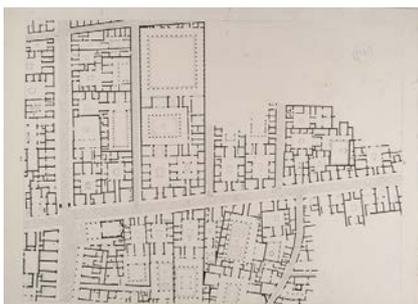
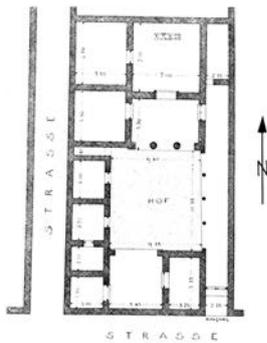
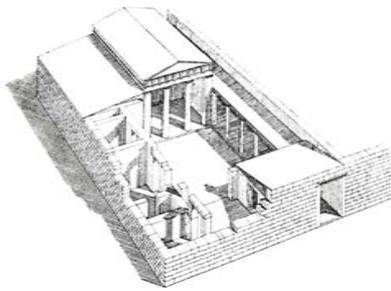
Villa Geber, appropriazione delle
 difformità nel braccio orientale di
 servizio, nel percorso porticato e nel
 sistema di risalita, 1913

Dda

In basso:
 Casa di via del Teatro, Priene
 III-II secolo a.C.

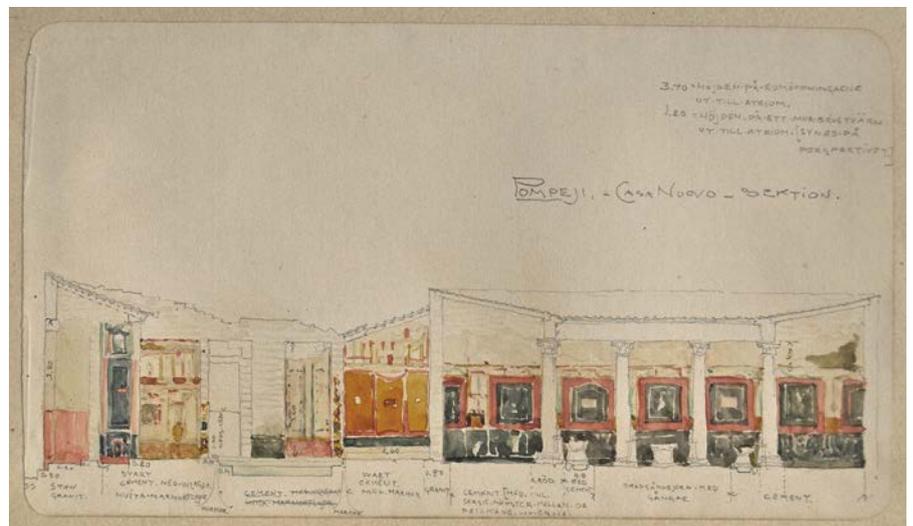
Suburbi pompeiani

Östberg, sezione di Casa del Fauno, 1897
 © Kungliga Akademien för de fria konsterna



di *villa Geber*, pur trovandoci innanzi ad una casa unifamiliare, non affatto inserita nella maglia urbana, notiamo come quella ricerca di regolarità non ricada sul sistema androne-cortile, bensì sui luoghi destinati all'accogliere e sulle stanze di rappresentanza. Il braccio orientale contenente gli spazi di servizio, il percorso porticato, alcune stanze ed il sistema di risalita ad ovest sono quegli elementi, che come sosteneva Serlio, debbono appropriarsi delle difformità. La tensione delle numerose alterazioni è assorbita e culmina nella chiara regolarità del volume-blocco posto a sud. È pertanto evidente la continuità di pensiero e metodo nel cercare di annullare talune distorte percezioni che un impianto irregolare potrebbe trasmettere. Östberg amava molto cimentarsi in progetti dove le difformità, opportunamente "addomesticate" potessero conferire un'artistica composizione agli spazi. Se nel complesso *Municipio-Camera del Consiglio* l'architetto stesso le ricerca e le introduce nel progetto, qui al contrario la situazione è insita nel piano prestabilito, in altre parole trae linfa vitale da ragioni a lui estranee, ma molto vicine al suo *fare e pensare l'architettura* nel paesaggio.

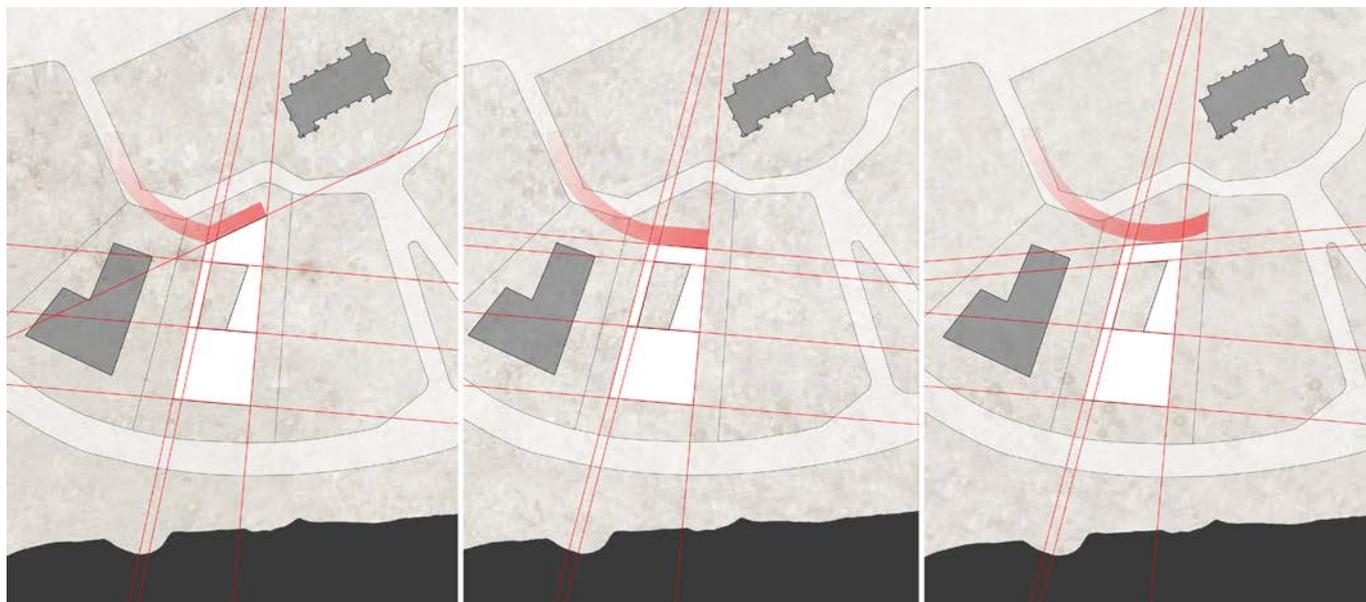
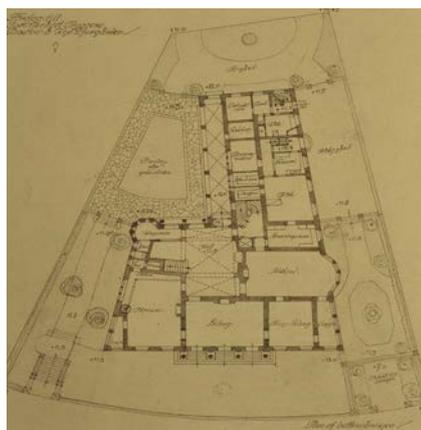
Anche nelle case a corte della classicità, il cuore della casa era regolare e lievi distorsioni si riscontravano solo nei fronti brevi, che fronteggiavano la strada e corrispondevano a vani di servizio. La casa a corte fondava quindi le proprie radici negli isolati delle città greche tra il IV e III secolo a.C., per poi trasformarsi nelle ville a blocco romane, che si attestavano talvolta sui fronti inclinati affacciati sulle strade basolate. *La Casa di via Teatro* a Priene risulta un evocativo riferimento, seppur inserito in un regolare isolato.⁶ Del vocabolario latino poc'anzi menzionato il modello urbano cubico e compatto, che possiamo ritrovare nei suburbi densamente popolati di Pompei, fu un valido esempio per chi si apprestava



Tengbom, piano terra di *villa Tryggerska*
 © Arkitektur -och designcentrum

villa Tryggerska dal percorso meridionale
 Fda

Studi sull'inclinazione del fronte nord
 in rapporto al percorso radiale che cir-
 conda la *Engleska kyrka* e *villa Tryggerska*
 Dda



ad applicare il “tipo a corte”. Passando in rassegna alcuni schizzi prodotti durante lo *stipenderesian* verso Sud l’attenzione di Östberg ricadde proprio sulla da poco restaurata *Casa del Fauno* della città campana.

Nel mondo classico queste abitazioni si inserivano in un intricato e gerarchizzato tessuto urbano, pertanto i fronti lunghi che delimitavano le singole proprietà erano ciechi o presentavano piccole aperture funzionali ai vani di servizio. Situazione contraria è presente in *villa Geber* dove i sfronti lunghi sono caratterizzati da diverse aperture, alcune delle quali assolvono alla loro mera funzione, altre ancora caratterizzano marcatamente la corrispondenza alle stanze interne.

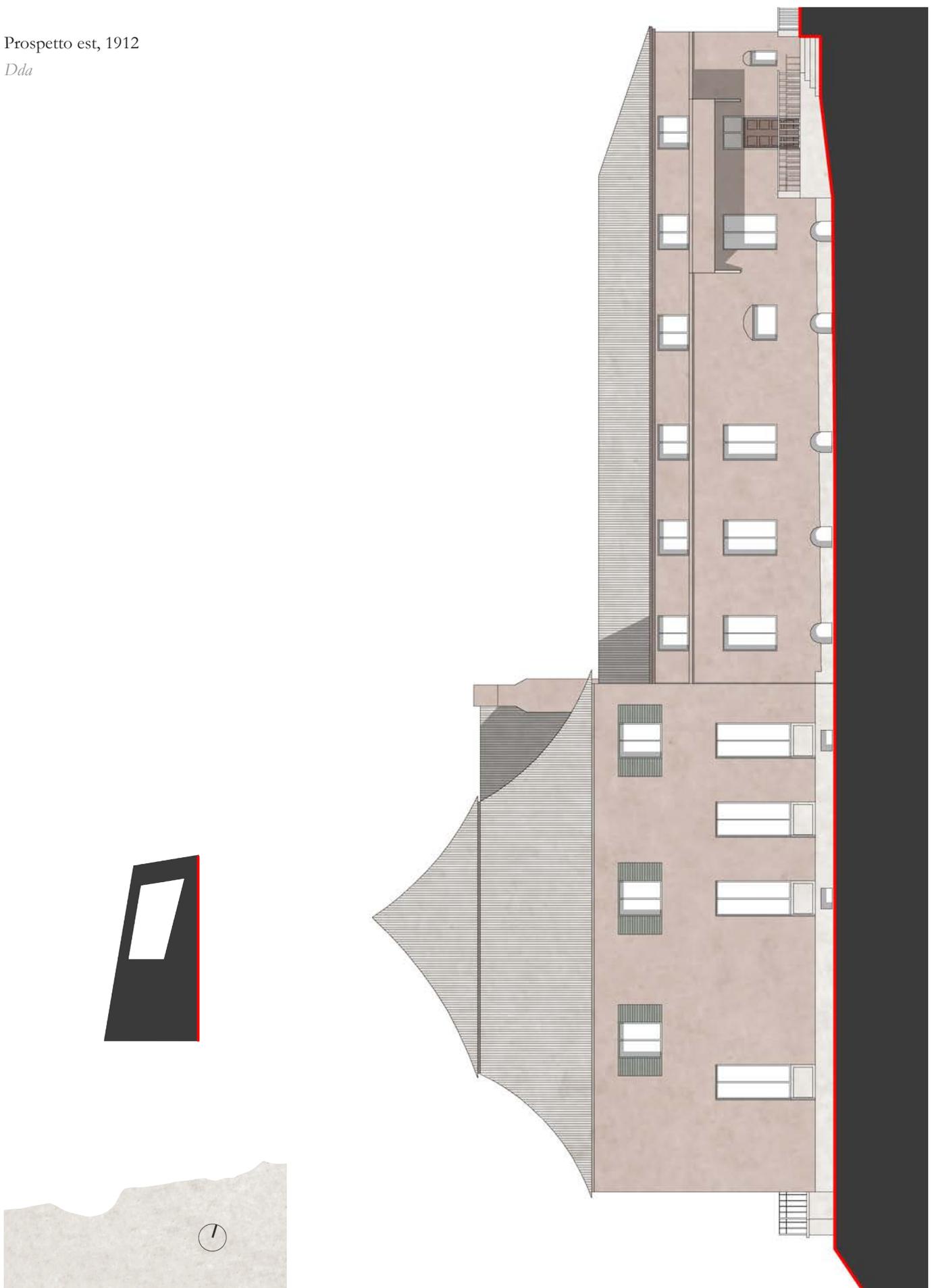
Alla luce della disposizione radiale del piano e della marcata orografia dell’area, le stesse bucatore assecondano ed enfatizzano alcune porzioni visive particolari; ne consegue che anche il disegno dei fronti lunghi entra nella dinamica progettuale alla stregua di quelli corti.

La messa a punto delle *facies* della dimora è riscontrabile in due differenti proposte (1912 e 1913) che mostrano l’utilizzo di alcuni accorgimenti compositivi e linguistici, coadiuvanti l’intero impianto.⁷

Ad esempio, nei primi schizzi del 1912 Östberg mostra il suo intento di seguire con il fronte settentrionale l’andamento radiale del piano, mantenendo un parallelismo con il fronte meridionale. Questo atteggiamento sarà in seguito abbandonato nell’elaborazione finale (1913) in cui il prospetto d’ingresso è leggermente piegato verso colui che proviene dalla strada a nord, per mostrarsi ancor più come un fondale ed invitare all’ingresso. L’eventuale criticità, dovuta alla voluta distorsione, diventa a questo punto un tema progettuale, tanto da condurlo a caratterizzare quell’incontro tra il fronte ovest e nord. L’accesso alla villa,

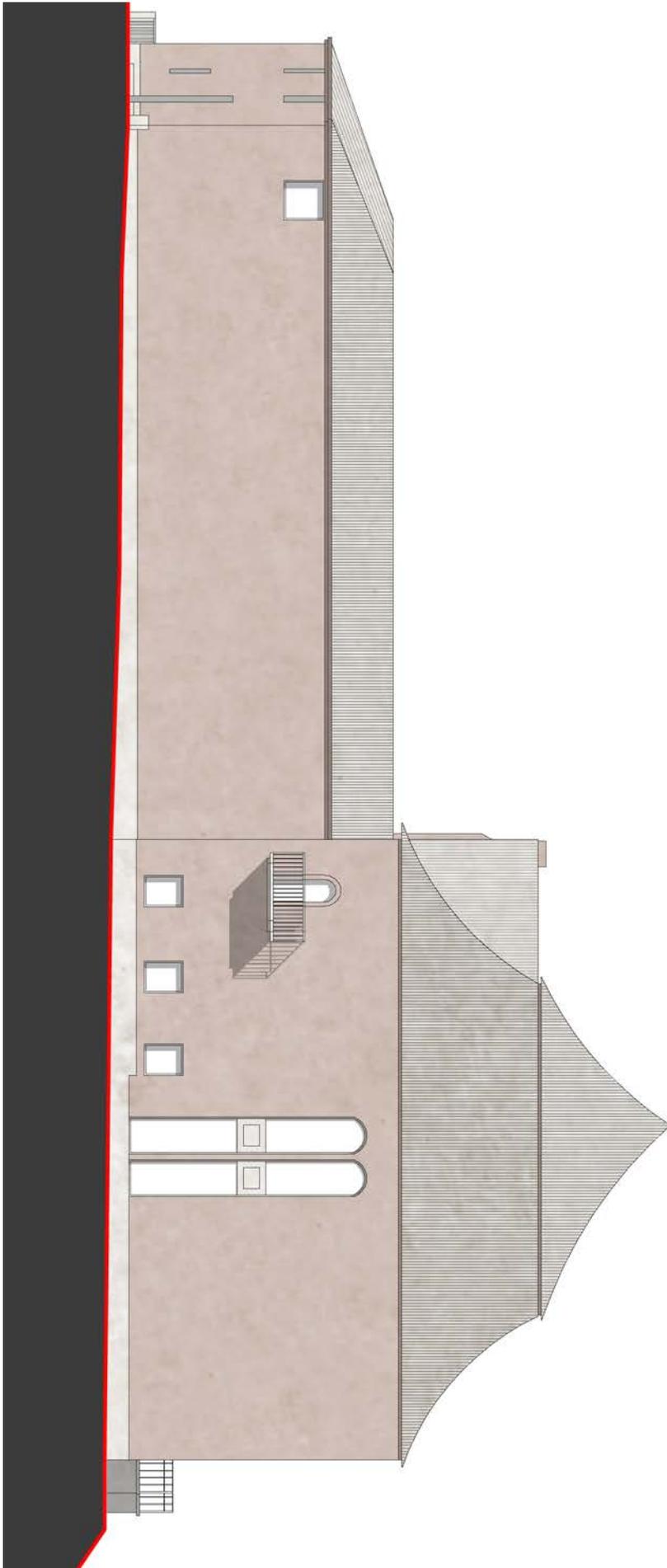
Prospetto est, 1912

Dda



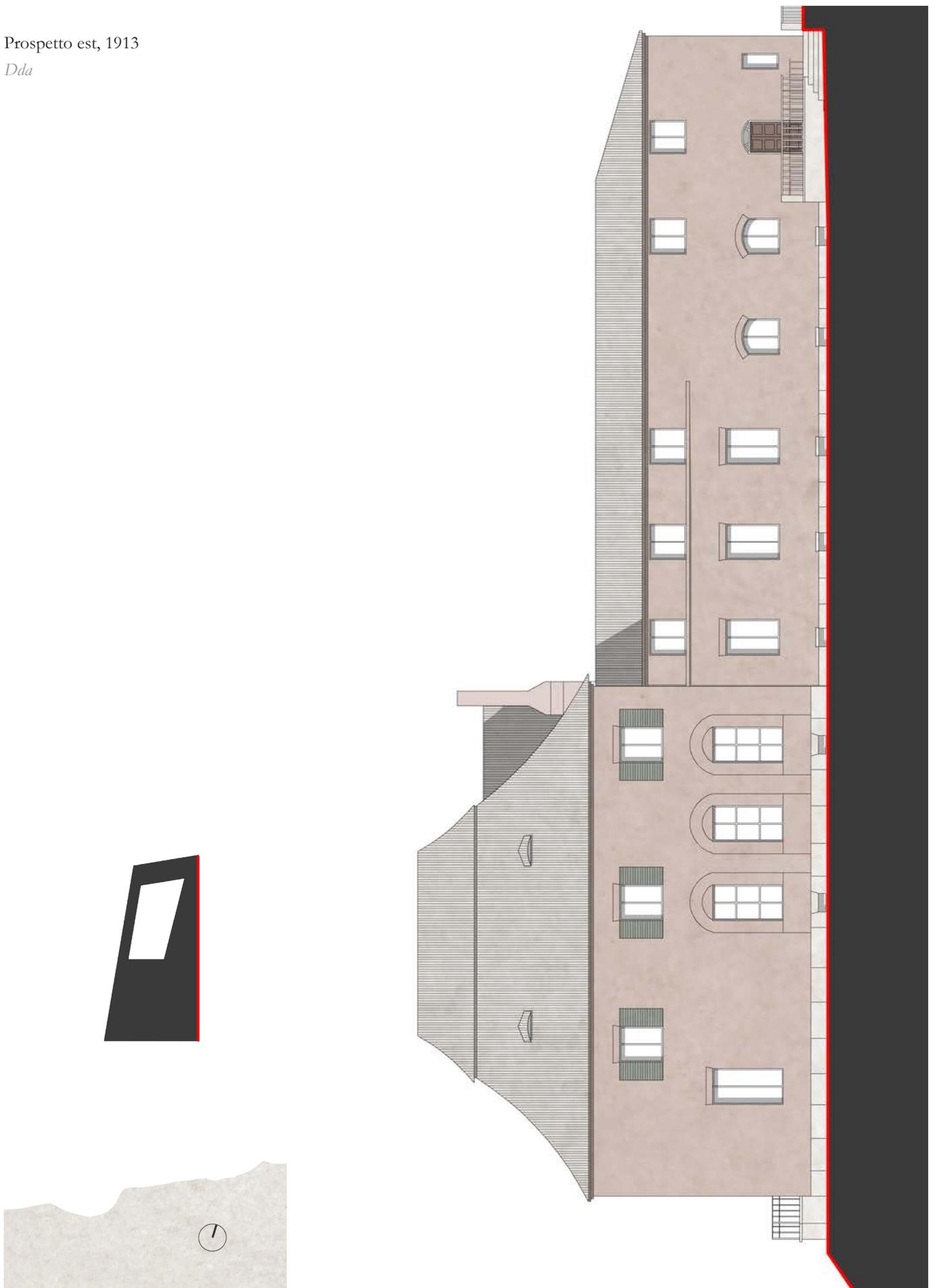
Prospetto ovest, 1912

Dda



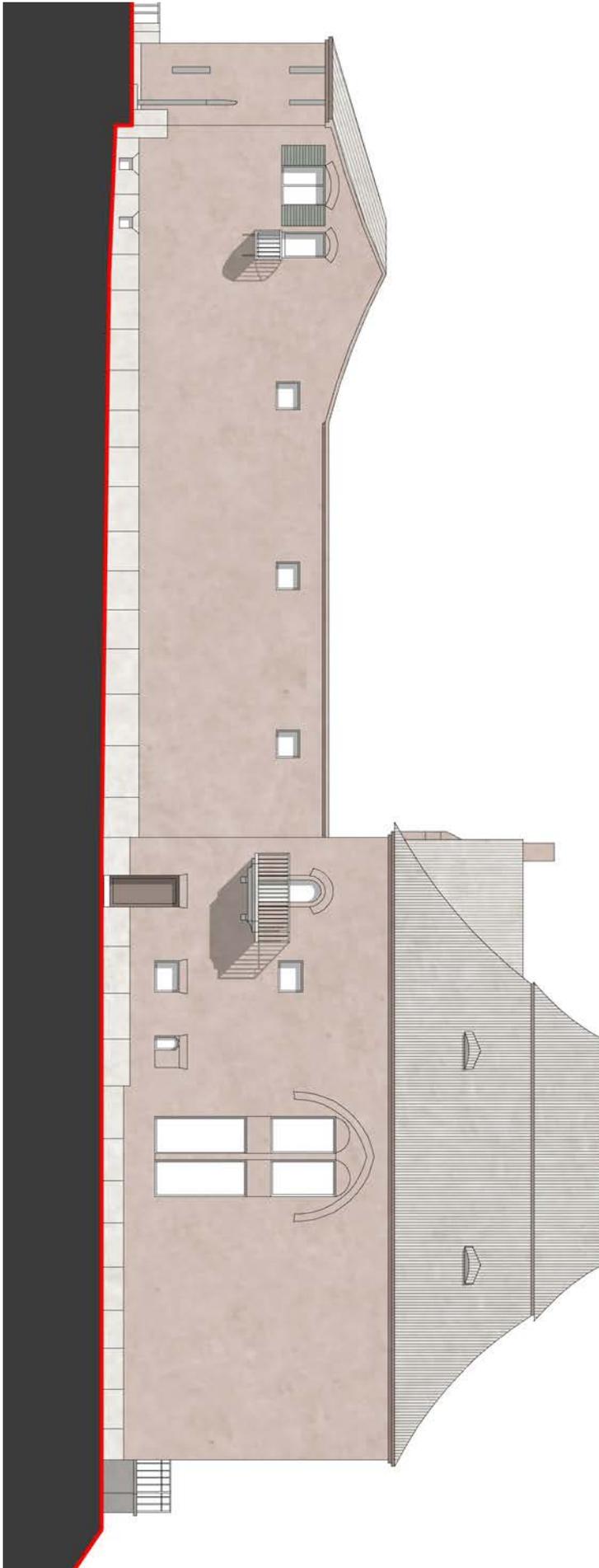
Prospetto est, 1913

Dda



Prospetto ovest, 1913

Dda



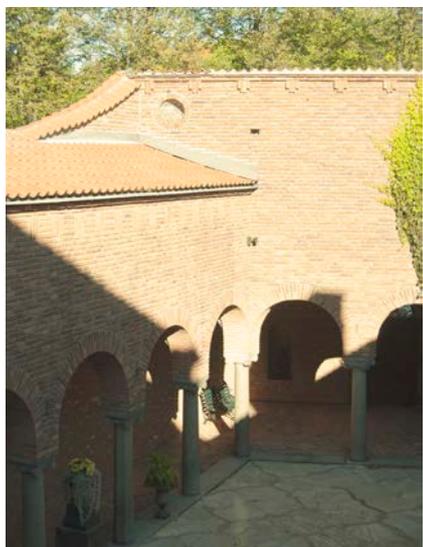
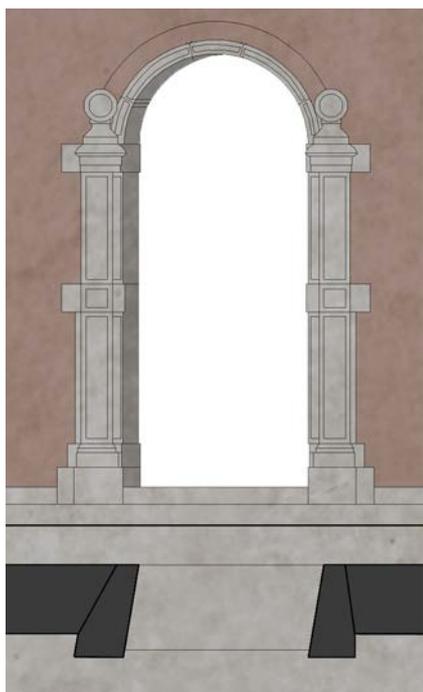
è la prima azione per partecipare in qualche modo alla vita della casa, segnata dall'inclinazione del percorso disegnato da Hallman che inquadra -in secondo piano rispetto alla vicina *villa Tryggerska* (I. Tengbom, 1914-1915)- quella porzione d'angolo di *villa Geber*. L'incontro dei due fronti ne risulta così enfatizzato; termina con quella figura fragile e scenografica di una veletta timpanata in laterizio, ed inverte la pendenza della falda verso l'interno della corte.⁸ La soluzione del risvolto d'angolo, nel caso di un mancato allineamento con gli edifici circostanti è un espediente ampiamente utilizzato nelle architettura urbana cinquecentesca e barocca. Addirittura in ambito veneziano la facciata stessa, che per ragioni costruttive è staccata dal corpo retrostante, è spesso rimarcata nel risvolto d'angolo, laddove non vi sia continuità di fronte lungo la riva tra palazzi contigui, come ad esempio in *Palazzo Corner* o *Palazzo Dolfin*. Per quanto riguarda l'inversione della falda verso l'interno giova alla continuità tra il volume compatto e la cortina muraria, rendendo ancora più evidente lo svettamento del blocco.

XXXX

Dda

Sempre sul prospetto settentrionale, quasi per un principio di correzione





ottica di stampo classico, Östberg interviene sul portale granitico dell'ingresso aumentandone lo spessore in maniera non eguale e rafforzando l'inclinazione del lato est, lato dell'imbotte ben visibile per colui che proviene dal percorso radiale.

Varchiamo la soglia di quel portale ed osserviamo un ulteriore artificio riguardante il fronte timpanato a nord del blocco stereometrico che si affaccia sulla corte. Se nella prima versione il timpano è simmetrico nelle due linee spezzate che lo disegnano, successivamente la scelta porta a rompere tale simmetria in favore di un innalzamento delle due spezzate verso l'incontro con il braccio est. Contemporaneamente la trifora⁹ permane sempre in posizione assiale rispetto al timpano -pressappoco infilata con i sottostanti archi del portico- ma l'architetto trasla il balcone su cui affacciarsi verso l'incontro tra il blocco e la cortina muraria orientale. Questo espediente genera una tensione visiva verso quell'angolo, che assieme alla linea di gronda a sinistra dell'ingresso nord, che è rialzata rispetto alla sua opposta, fa percepire una continuità del volume stereometrico oltre il braccio sottostante. L'altezza di quella linea di gronda rimane tale fino all'incontro con il camino, che rispetto all'ultimo disegno del 1913 è stato molto semplificato nelle sue istanze decorative. Lasciato il camino, ed approssimativamente in posizione mediana della falda, la linea di gronda è riposizionata alla quota dell'opposta rispetto al timpano. La simmetria ricercata in questo prospetto è espressa anche grazie alle due colonne circolari che racchiudono l'ingresso alla dimora, presentandosi volutamente diverse da quella a base poligonale posta all'incontro tra i due bracci del camminamento porticato.

Il blocco pressappoco stereometrico con cui termina la corte di *villa Geber* si alza di molto rispetto alle abitazioni a corte classiche; acquista dunque un

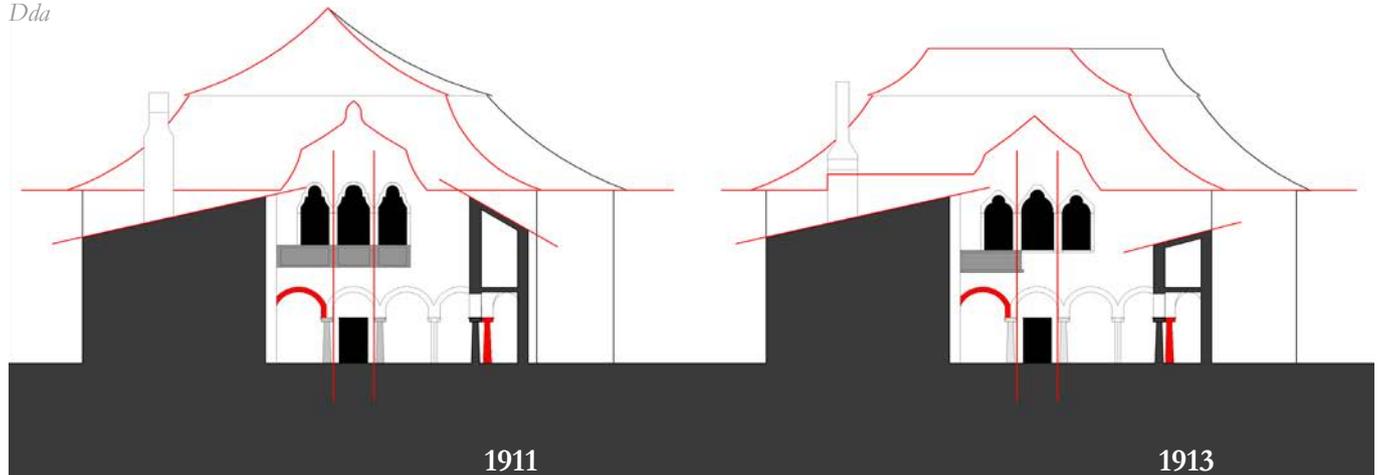


Schema riassuntivo di quegli accorgimenti adottati dall'architetto per "adomesticare" le distorsioni.

Alla luce delle minime differenze tra i due impianti, è qui presentata in pianta solo la proposta realizzata

1:350

Dda



Nella pagina a fianco:

Accorgimento applicato allo spessore del portale d'ingresso, 1913

Dda

Jacopo Sansovino, Veduta del fianco di Palazzo Dolfin, Venezia

in M. Tafuri, *Ricerca e Rinascimento*.

Principi, città, architetti, 1992

Figura timpanata del prospetto ovest dall'esterno e dalla corte

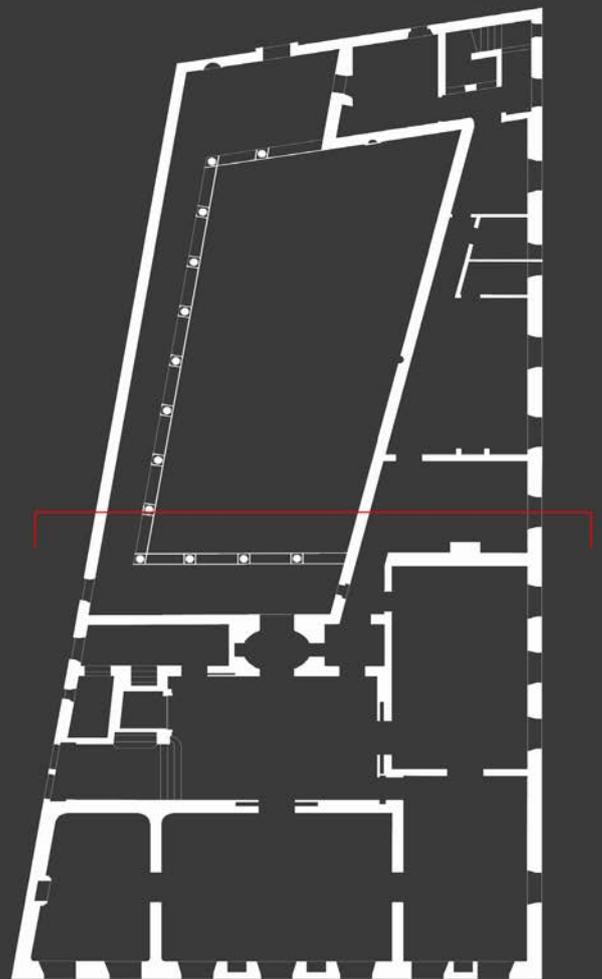
Fda

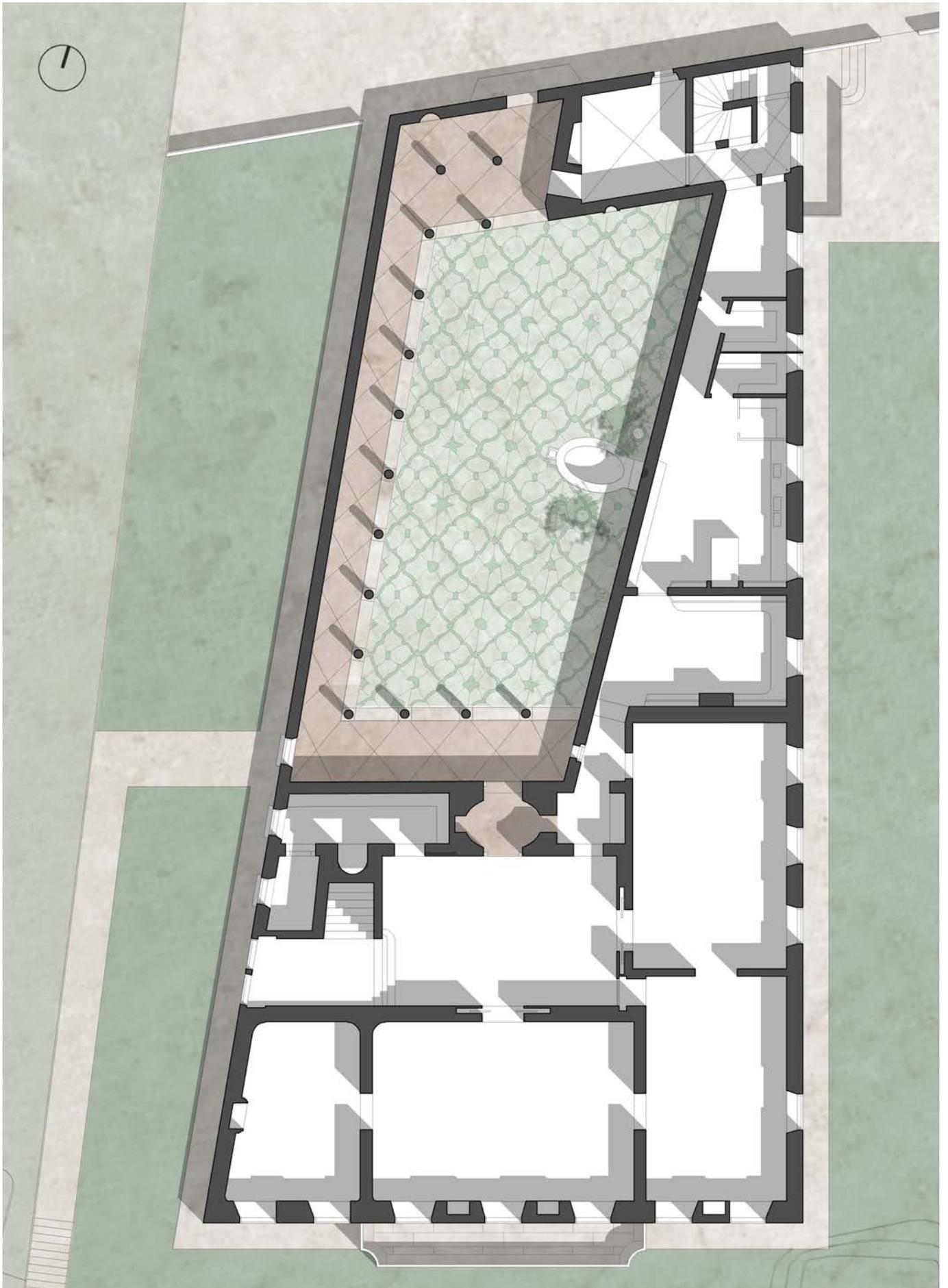
Nelle pagine seguenti:

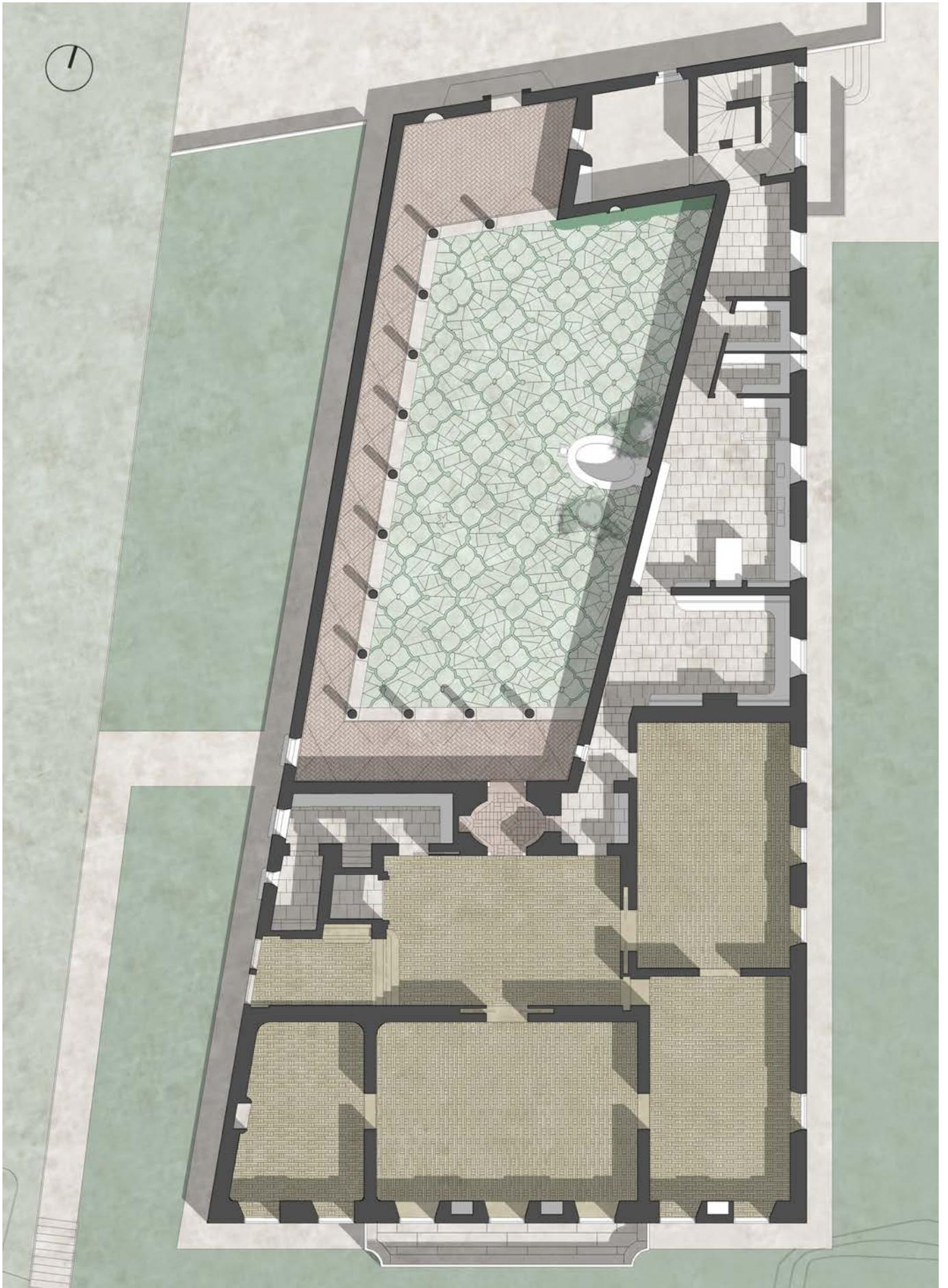
Piano terra e primo delle due proposte elaborate dall'architetto, che presentano minime differenze, concentrate nel portico d'ingresso, nel braccio settentrionale di servizio e nella camera da bagno al piano primo

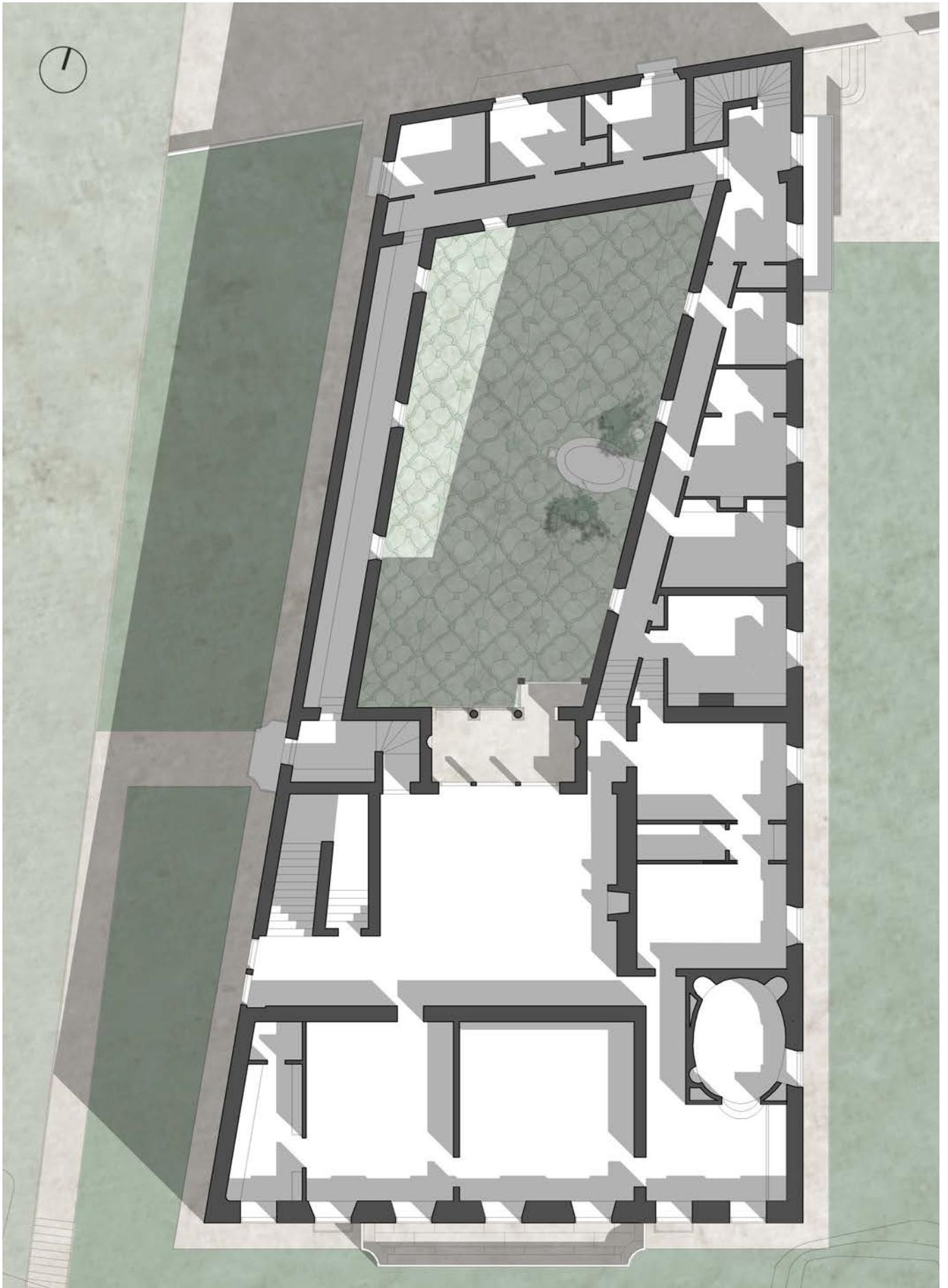
1:200

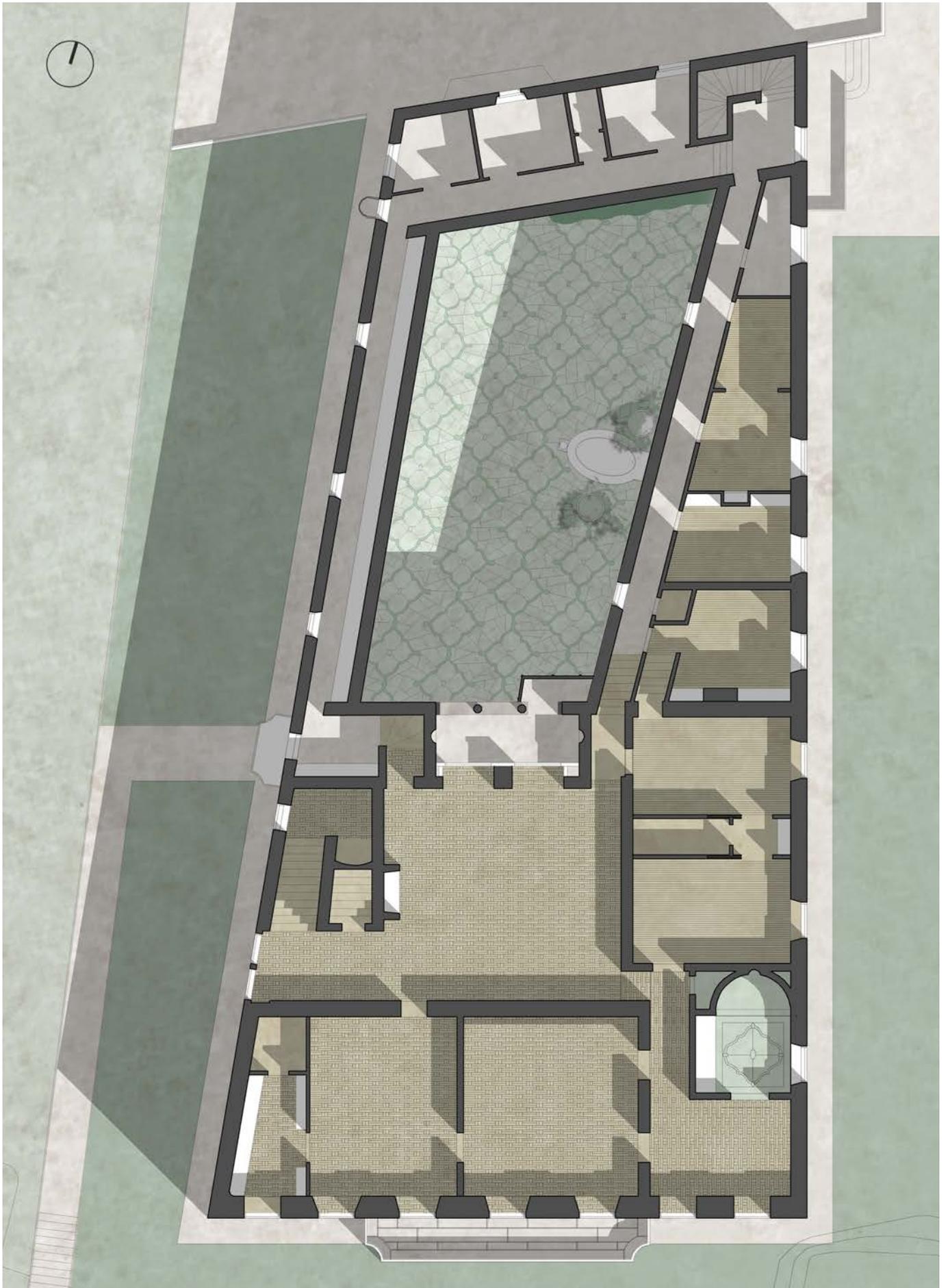
Fda











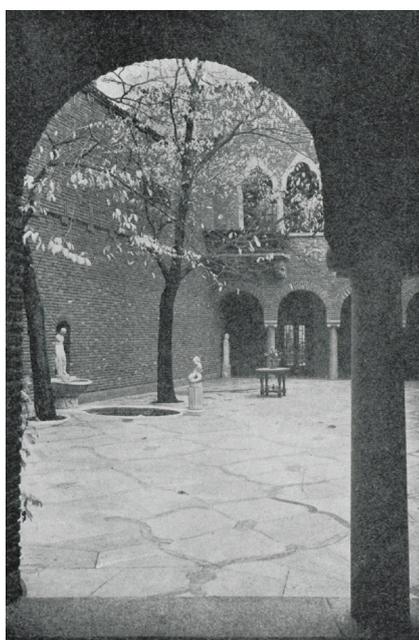
Il “manto erboso pietrificato” ed i due alberi asimmetrici rispetto alla fontana in *Arkitektur* 48 (1918)

L'internità della corte una volta oltrepassata la cortina muraria, dove non sono più presenti i due alberi

Fda

Dettaglio della pavimentazione di marmo verde di Ekeberg

Fda



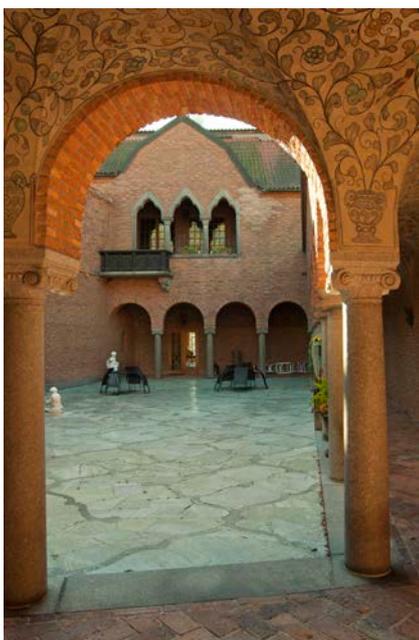
fiero carattere urbano. Tra le due proposte elaborate dall'architetto anche il disegno della copertura cambia: a partire da una copertura composta da tetto a padiglione sovrapposto ad uno a quattro acque irregolari a favore di una formata da due tetti a padiglione.

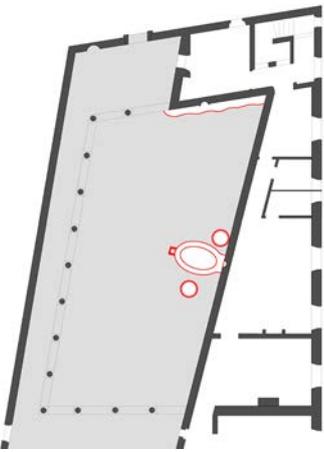
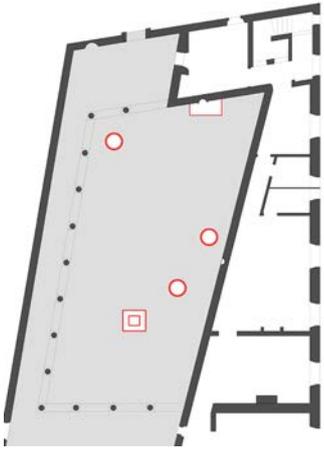
Lo stesso incontro tra prospetto timpanato e braccio orientale è enfatizzato ancora una volta dal portico del piano terra, dove l'ultimo arco si imposta sulla muratura e non su un pilastro granitico. L'avvalersi di accorgimenti di natura antisimmetrica e di queste diverse quote della gronda indubbiamente aiuta la percezione visiva del fronte timpanato per colui che varca la soglia della cortina muraria, e percorre il portico che appare quasi simmetrico all'opposto prospetto interno dal carattere massivo e muto fin dai primi schizzi. Lasciatoci alle spalle il recinto la corte trapezoidale si svela a noi; l'atto dell'entrare è espresso da quel *vestibulum* distorto. La dimora fronteggia la strada, ma da essa si protegge dilatando quel luogo vestibolare a cielo aperto, che altro non è che la corte stessa.

Östberg a proposito dell'esperienza di passaggio tra la massiva exteriorità urbana e la ricchezza spaziale interna si esprime con queste parole: *passando sotto il portico d'ingresso e percorrendo visivamente il bordo più lungo della corte appare l'enfilade delle colonne in granito scolpite da Milles ed il pavimento di marmo verde di Ekeberg.*¹⁰

La corte irregolare è composta da un raffinatissimo manto marmoreo bicromatico con motivi floreali stilizzati che seguono l'inclinazione dei lati paralleli delimitanti.

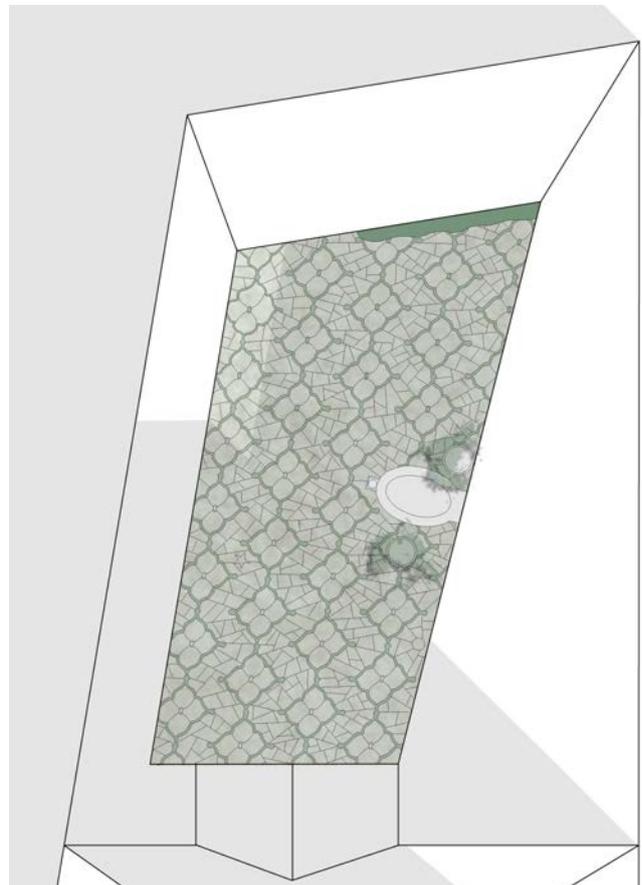
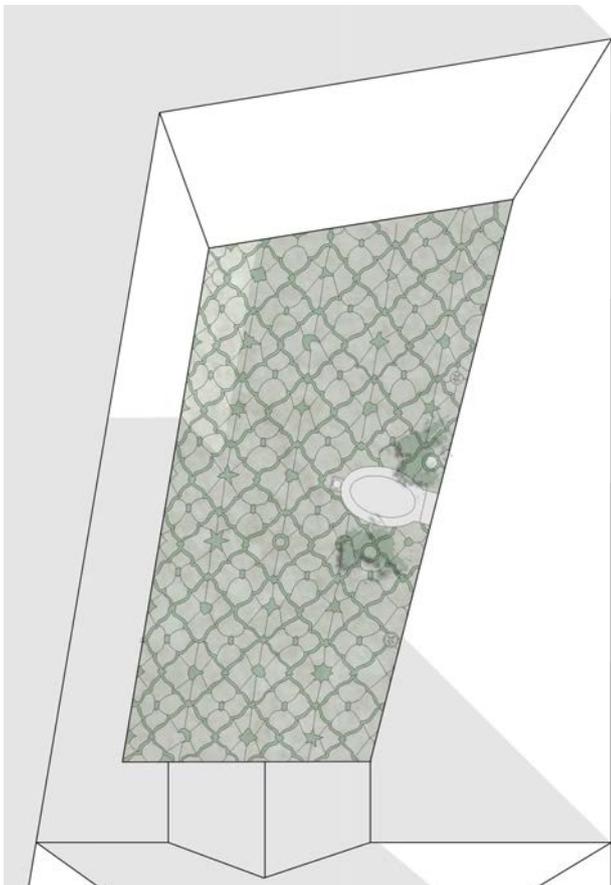
Nei paragrafi precedenti abbiamo ricordato più volte come la ricerca





degli architetti svedesi fosse rivolta al recupero di una tradizione costruttiva vernacolare e rurale, ma ben altro conteneva questa tendenza al primitivismo. Infatti, gli architetti studiarono anche la natura locale riproducendone le sue forme ed i suoi motivi in ornamento. Cosicché possiamo definire l'internità di *villa Geber* come un "giardino pietrificato" nel quale Östberg comunque introdusse solamente due veri elementi naturali. Il primo cresce da una fine asola di terra parallela al fronte interno del braccio nord d'ingresso. Da quella striscia si inerpicava per la parete laterizia una pianta rampicante, che riveste l'intera porzione di parete liberata dal portico sottostante. Il secondo è rappresentato da due alberi piantati ai lati opposti della fontana in posizione non allineata.¹¹ Il loro disassamento rispetto alla parete interna della cortina est che gli fa da sfondo ed è sempre attribuibile a correzioni ottiche in linea con il cono visivo d'ingresso e percorrenza del limite opposto porticato.

Quanto detto fino ad ora può apparire straniante questo sradicamento della struttura formale a corte portata nelle "terre notturne"¹², tanto più perché è posta a nord, ma secondo Baudelaire (1860) il valore intimo e poetico di una *casa* accresce ancor più quando essa è *attaccata proprio dall'inverno*.¹³ L'impianto a corte appartiene infatti all'apparato figurale storico del mediterraneo, dove la corte è il luogo per riposare all'ombra.



Nella pagina precedente:
Studio della disposizione degli elementi
vegetali e delle fontane, luglio 1912 e
1913

Dda

Tavola comparativa della pavimentazione del
"giardino pietrificato", 1913

Dda

Un "palazzo veneziano" che si specchia
nelle gelide acque del lago Mälaren,
1:2500

Dda

Fino ad ora abbiamo focalizzato l'attenzione sull'impianto a corte ed alla sua messa a punto in una geometria complessa come quella dell'area del *Diplomatstaden*, ma ora entriamo nel merito di quella natura urbana che la villa nel suo complesso manifesta. Pur non collocandosi nella città storica, non dobbiamo dimenticare che la casa è stata sempre un elemento di quel più vasto insieme che è il "paesaggio urbano".

L'apparato analogico che questa ricerca mette in campo avanza l'ipotesi di un parallelismo tra la villa urbana di Stoccolma ed i palazzi veneziani rinascimentali, pur non trovando un diretto riscontro nei taccuini di viaggio del maestro. Questa suggestione nasce dalle considerazioni pronunciate da Cornell nello studio monografico sull'architetto (1965), ed è qui messa sotto una lente di indagine più specifica, che analizza le questioni più propriamente compositive. *Così come il Municipio è debitore del Palazzo Ducale per molti aspetti, così villa Geber presenta considerevoli analogie con le dimore palazziali veneziane. L'edificio si apre verso le acque grazie a sottili finestre allungate, ma si presenta pressoché muto sugli altri tre fronti, dove particolarmente a destra mostra un blocco fortemente obliquo che chiude in maniera asimmetrica il recinto.*



*Östberg interpreta qui simultaneamente e quasi pittorescamente quelle caratteristiche delle ville italiane con le tradizioni rurali e medioevali, riuscendo così a dare voce al nuovo spirito della villa inserita nel piano suburbano.*¹⁴

Come accade nella Venezia dei palazzi cinquecenteschi del J. Sansovino e del M. Sanmicheli, anche in *villa Geber* l'impianto si adatta alla difficile conformazione e riesce in quell'arduo tentativo di tenere assieme due figure di geometrie differenti. La singolarità delle dimore veneziane farà sì che Palladio dedichi nel suo trattato alcune pagine alla corrispettiva singolarità delle sue architetture. In aggiunta a quanto esplicitato da Serlio riguardo ai siti fuori squadra, Palladio pone l'attenzione su quelle strategie compositive messe in campo dagli architetti che hanno costruito l'immagine palaziale di Venezia. Nei casi da lui presentati le distorsioni interessano i fronti lunghi, dove vani di servizio o percorsi assorbono tali difformità, non portandole all'interno.¹⁵

Ancor più degli esempi palladiani, progetti quali *Palazzo Grimani* (1557-1575) ad opera di M. Sanmicheli e *Palazzo per Vettor Grimani sui resti del quattrocentesco Palazzo Sforzesco* (Cà del Duca) di J. Sansovino rendono più esplicita quell'analogia tra *villa Geber* e la realtà veneziana.¹⁶ Entrambi seguono la lezione classica secondo la quale il sistema androne-cortile deve essere di forma regolare, ma non incaricano più i soli vani di servizio ad assorbire le distorsioni, ma persino il blocco di ingresso-facciata sulla spina del Canal Grande ed il cortile retrostante inserito nell'intricato tessuto urbano della città lagunare. Tali piante esprimono il fluire di soluzioni compositive straordinarie.

Nella nostra analisi, le rive del *Djurgården* si trasformano in quella spina dorsale che è Canal Grande, mentre i confini trapezoidali dell'area non sono altro che le calli o rii che costeggiano i fronti laterali, decisamente più muti, delle dimore palaziali. I volti degli edifici veneziani si mostrano alla

Estratto di Jacopo de' Barbari, Mappa di Venezia, 1500

© Museo Correr, Venezia

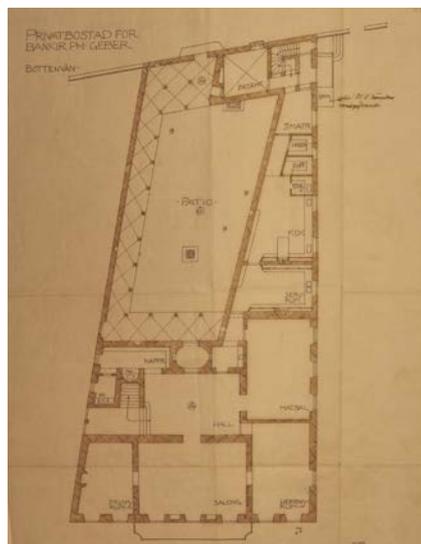


M. Sanmicheli, *Palazzo Grimani*, Venezia
in F. Ronzani, G. Luciolli, *Le fabbriche civili, ecclesiastiche e militari di Michele Sanmicheli*, 1878

Jacopo Sansovino, *Progetto di Palazzo per Vettor Grimani*, Venezia
in M. Tafuri, *Ricerca e Rinascimento. Principi, città, architetti*, 1992

Andrea Palladio, *Progetti per palazzi veneziani*
in *I quattro libri dell'architettura*, II libro, 1570

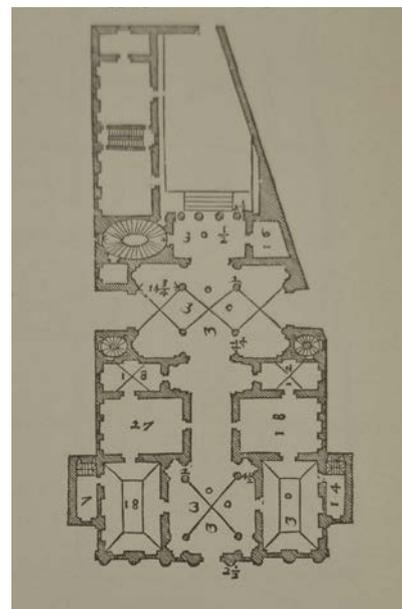
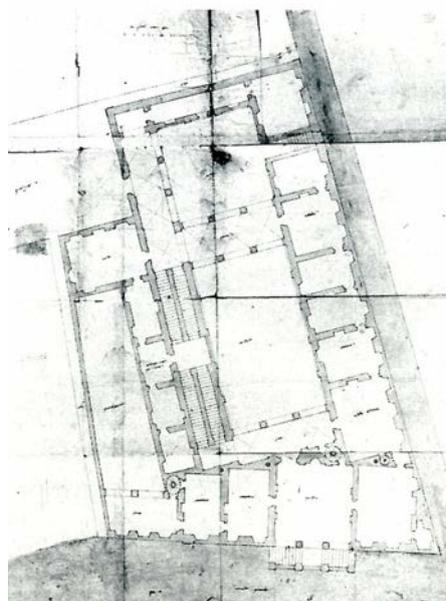
Östberg, *villa Geber*, 1911
© *Stockholms Stadsarkiv*



città con rigore e ritmo regolare, capaci di annullare in alzato le difformità dell'assetto planimetrico. Il fronte urbano della villa di Östberg inoltre possiede un podio-soglia che sottolinea come la dimora sia arroccata sul banco granitico sottostante; si potrebbe intravedere qui la trasposizione di quel basamento con doppia scalinata che anticipa l'accesso dall'acqua di molte realtà lagunari. Forzando un po' la mano potremmo paragonare la suggestione delle fotografie storiche che ritraggono la costa del *Djurgården* -nelle cui acque si rispecchiano una dopo l'altra le ville del *Diplomatstaden*- alla mirabile rappresentazione a volo d'uccello di una Venezia cinquecentesca, disegnata da J. De Barbari (1500).

Alla luce di quanto esplicitato precedentemente forse potrebbe essere più appropriato accostare la dimora svedese alle ville cinquecentesce e seicentesche costruite lungo le sponde del Brenta; i palazzi veneziani infatti pur aderendo alla particolare geografia lagunare, non sorgono su un pendio che traguarda dall'alto le acque.

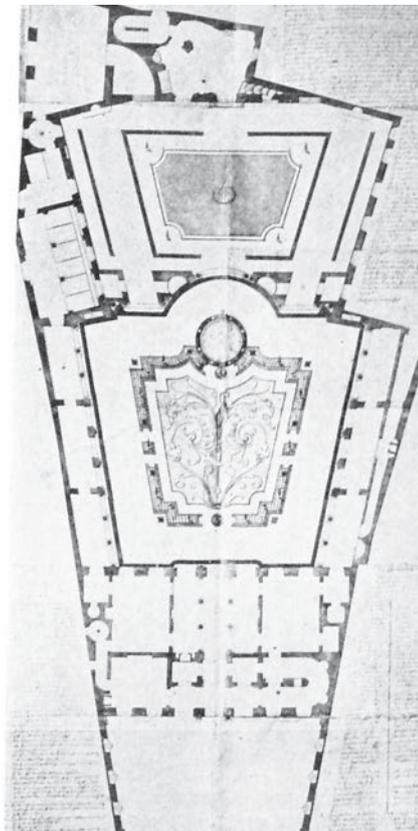
Il rapporto dialettico tra l'esterno e l'interno di *villa Geber* e tra le due figure che la compongono, mostrano come non sia da dimenticare l'influenza esercitata dall'intera evoluzione del palazzo urbano italiano e francese, come è stato trattato nel paragrafo 1.3 *Memorie odepatiche: ombre da Sud* contenuto in *Proemio. Genius loci e memorie urbane*.¹⁷ Composta maestosità urbana nei fronti e creazione di un "mondo altro" nelle corti interne furono quegli aspetti annotati nelle pagine dei taccuini del maestro svedese. Il palazzo urbano nei secoli è frutto di tradizioni e situazioni storiche che hanno prodotto risultati significativi in rapporto al contesto. *Essi si affermano con una facciata di rappresentanza e con una progressione che va dal solido della facciata al vuoto del cortile*.¹⁸



Interno della corte irregolare del
Tessinska palatset
Fda

Pianta del piano terra del palazzo
in *Stockholmsbilder från fem årbundraden*,
1523-1923

Nicodemus Tessin il Giovane, *Tessinska
palatset*
in Dahlberg, *Suecia antiqua et hodierna*,
1698-1703

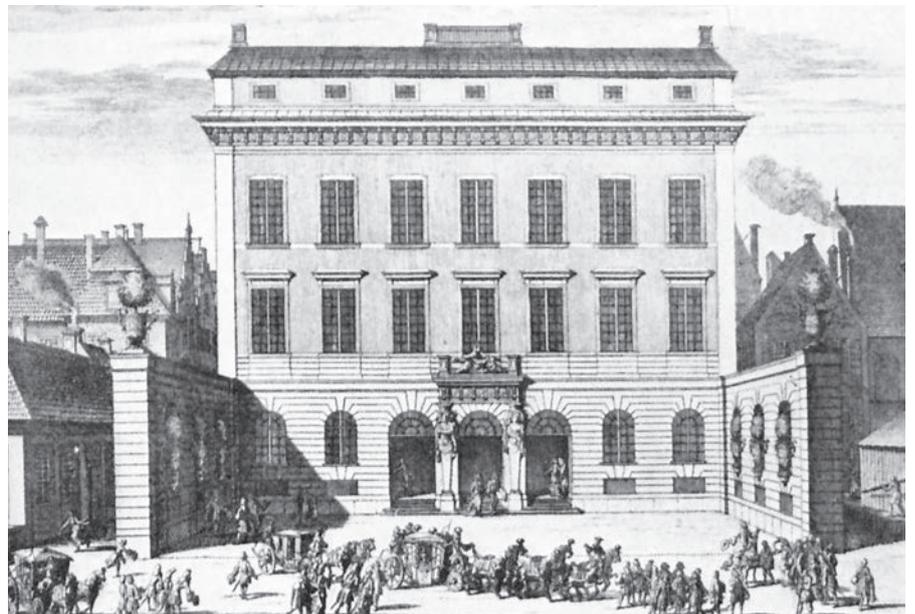


Gli esempi italiani furono studiati dall'architetto anche grazie al testo di Paul-Marie Letarouilly (*Édifices de Rome moderne ou Recueil des palais, maisons, églises, couvents de la ville de Rome*, 1844-50).¹⁹

La realtà francese, nello specifico del tema dell'abitazione urbana, non è presente nei suoi appunti di viaggio, ma il disegno dell'impianto di *villa Geber* suggerisce una più che plausibile influenza della residenza urbana unifamiliare francese riscontrabile negli *hôtel*. L'esperienza storica di questa soluzione architettonica è strettamente individuata nella costruzione della città, in contrasto con la casa gotica. *Rappresenta una concezione molto particolare della cellula urbana: gli elementi della composizione non sono rivolti verso lo spazio pubblico, ma raccolti intorno a uno spazio libero interno e privato (corte e/o giardino); ed è proprio questo il principale elemento d'individuazione, come costruzione relativamente separata dalla città di cui pure fa parte. Tale tipologia può essere ricondotta ad altri tipi altrettanto caratterizzati sul piano formale, come la casa rurale isolata (nelle sue forme più complesse) o come il "manoir".*

Quello che avvicina l'hotel alla residenza rurale in generale è anzitutto il fatto di presentare una struttura più complessa rispetto alla residenza urbana di tipo privato, essendo costituito da più elementi individuati sul piano formale che su quello dell'uso. Così che esso manifesta sempre la tendenza a definirsi al suo interno come un tipo particolare di residenza collettiva (in realtà nell'hotel trovano posto più nuclei familiari: quello del signore e della servitù)..

Questo stesso elemento d'individuazione sul piano tipologico dell'hotel è anche motivo più diretto della ricchezza compositiva, sul piano proprio architettonico, di questi edifici nella città; e spiega altresì il marcato carattere di adattabilità alle diverse condizioni del suolo urbano di questo tipo edilizio. La digressione di Grassi (1968) pone infine l'accento sulla permanenza della duplicità dei caratteri generali



Clason, *Hallwylska palatset* (1893-1898)

Fda

Interno della corte urbana, 1935

© *Stockholms Stadsarkiv*

Clason, *Rosenska palatset* (1895-1899)

Fda

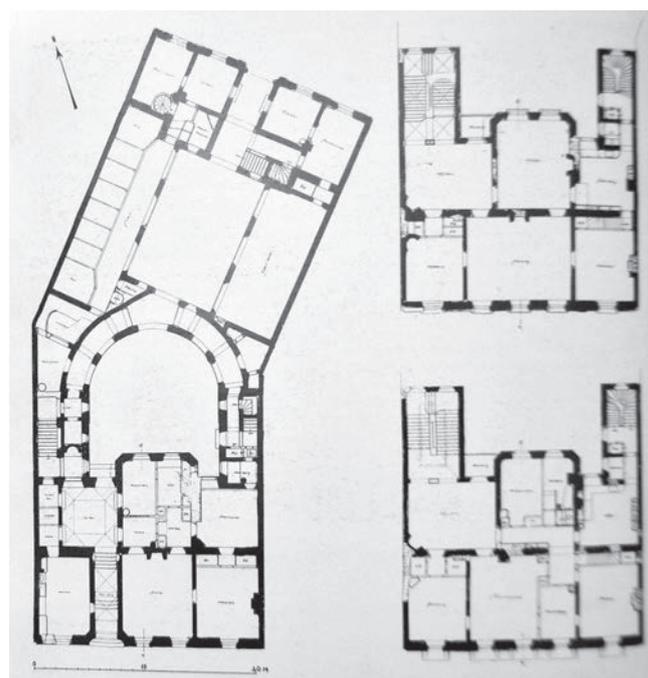
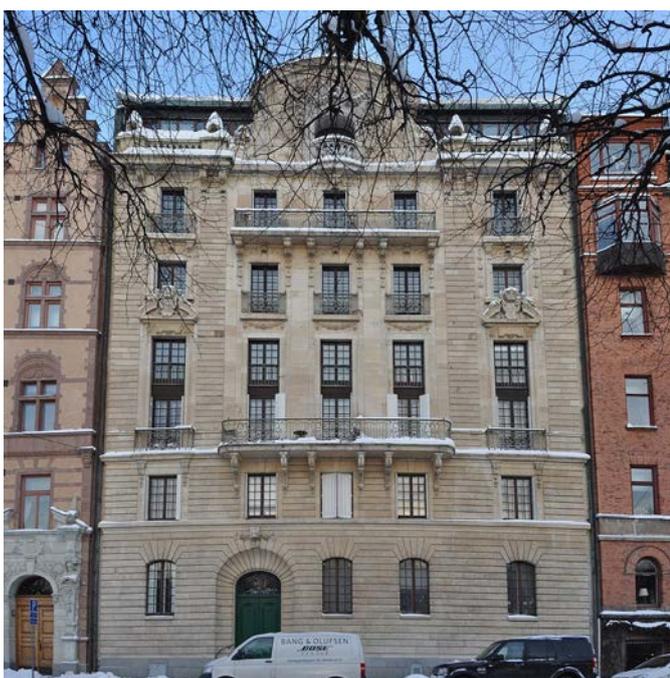
Piante del piano terra e dei piani tipo

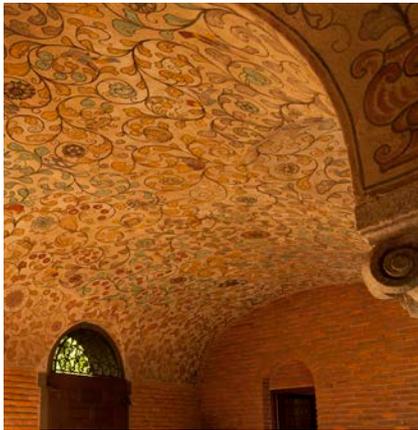
© *Arkitektur -och designcentrum*

sottesi a tale struttura formale, malgrado le trasformazioni strutturali e morfologiche della città.²⁰

La stessa capitale nordica non fu esente dall'elaborazione di una propria idea di palazzo urbano, figlio degli esempi finora menzionati. Non è quindi da dimenticare l'influenza di Nicodemus Tessin il Giovane²¹ del quale il *Tessinska palatset* (1694-1701) ne rappresenta l'*exempla* delle soluzioni progettuali messe in campo da Östberg. Il palazzo insiste su quella isola centrale che è *Gamla Stan* e fronteggia il capolavoro della sua produzione - il *Palazzo Reale*- che fu terminato molti anni dopo la sua morte.

Il risultato è un'interessante soluzione che assolve alla sua duplice natura: palazzo urbano che fronteggia uno dei più elevati esempi di barocco svedese per l'appunto e un interno altro, *un luogo irrégulier viene generato all'interno di un recinto régulier, non un centimetro di suolo invano.*²² A differenza della dimora östberghiana il piccolo giardino barocco -un *giardino segreto*²³-





Il balcone del fronte timpanato

Fda

Decorazione degli archi del portico

Fda

I soffitti del *Läckö Slott*

Fda

è posto in posizione mediana rispetto alla successione e giustapposizione degli elementi essenziali del piano: cortile, giardino e corte.

Gli stessi temi furono rielaborati anche dalla generazione a cui appartiene la figura guida di Östberg, ovvero I. G. Clason, del quale il *Rosenska palatset* (1895–1899) o il *Hallnylska palatset* (1893-1898) che disegnano il fronte urbano dell'arteria stradale *Strandvägen* lungo la costa, portano alla mente l'esperienza parigina degli *hôtel particulier*.²⁴

La costruzione di questo paesaggio domestico esposto nel presente paragrafo mostra gli echi odeporici di mondi apparentemente lontani alla regina del lago Mälaren che dall'architetto sono stati proficuamente riassemblati e fatti dialogare con quel carattere locale capace di suscitare emozioni.

L'atlante analogico narrato fino a qui evidenzia come *villa Geber* rappresenti un singolare esempio dal carattere personale ed artisticamente elaborato, che parla ad una scala minore di temi e condizioni analoghe a quelle che contraddistinguono il disegno di una città. È affidato al prossimo paragrafo -4.2 *Palatium in forma urbis. Stockholm Stadshuset e villa Geber* - l'esplicitazione dei principi compositivi che ci hanno condotto a definire la dimora di Östberg come un *palatium in forma urbis*. *Villa Geber* incarna frammenti di scenari figurati e parti di città note; è il risultato non di un *pastiche* formale e stilistico, ma è figlia di quella strategia del "collage" come definito da Rowe (1981). *Il collage è un metodo che deriva la propria virtù dalla propria ironia, poiché sembra essere una tecnica di usare le cose non credendoci, è anche una strategia che permette di affrontare l'utopia come immagine, di accettarla in frammenti anziché in toto; potrebbe anche essere una strategia che facendo propria l'illusione utopica dell'immobilità e della finalità potrebbe nutrire una realtà di cambiamento, di movimento, di azione e di storia.*²⁵ Ma il metodo progettuale messo in campo per *villa Geber*, quanto per il complesso *Stockholm Stadshuset-Nämndhuset*, dall'architetto svedese riesce ad andare oltre al procedimento del "collage", da esso ne ricava alcune istanze, che sono però sottoposte a quel personalissimo gusto per la deformazione, applicato proprio nel momento in cui i "ritagli" odeporici sono accostati.

Note

1 L'aforisma qui inserito in epigrafe è tratto dal saggio *La poétique de l'espace* di Gaston Bachelard (1957); nello specifico dalla traduzione italiana a cura di Ettore Catalano, *La poetica dello spazio* (Bari: Dedalo, 1975), p. 35

Il filosofo francese (1884-1962) indaga come la psicologia e fenomenologia della casa, abbia un'inevitabile riflesso sul modo di vivere lo spazio quotidiano da parte del singolo. La casa è scomposta in tutti i suoi elementi spaziali e decorativi, e ad ognuno di essi è riferita un'immagine poetica creata dal singolo, riflesso della propria immaginazione e dell'esperienza passata. Casa che è difatti il nostro angolo di mondo, il nostro primo universo ed espressione di intimità di uno spazio interiore. Essa fornisce un numero vastissimo di immagini riferite al singolo, ma non ci si deve fermare ad un'analisi oggettiva o soggettiva di fatti o impressioni, bensì cercar di cogliere le virtù primarie, quelle legate alle funzioni principali dell'abitare.

2 Il passaggio qui riportato fu pronunciato sia dallo storico svedese dell'architettura H. Ahlberg nella sua introduzione al volume *Swedish architecture of twentieth century* (London: E. Benn, 1925), p. 15 che dal fotografo britannico F. R. Yerbury in *The Architects' Journal*, November 17 (1926), p. 595

3 Cfr. Norberg-Schulz, *La casa*, in *Op. cit.* (1984), p. 89

4 Gaston Bachelard, *Op. cit.* (1975), p. 35

5 *Nelli tempi passati, dagli antichi Romani in qua s'abbandonò la buona Architettura: la quale sono pochi lustri che s'incominciò a ritrovare. Nondimeno, per quanto io ho veduto in molti luoghi d'Italia [...] a lungo andar degli anni si sono stroppiati di molti siti, dove io ne proporrò alcuni di strane forme.*

Cfr. Sebastiano Serlio, *Siti fuori squadra*, in *I sette libri dell'architettura*, libro VII (ed. orig. Venezia: 1584), p. 676

6 Priene fu un'importante città greca dell'Asia Minore che sorgeva lungo le anse del fiume Meandro, e più propriamente arroccata ad un promontorio che prospetta l'isola di Samo.

La città è ricordata ed ampiamente studiata per la particolarità dell'impianto urbano e per la presenza del tempio di Atena Poliade, sintesi degli elementi propri dell'architettura dorica di quelli della ionica. La struttura urbana riprende quanto disegnato da Ippodamo per Mileto: reticolo di strade tra loro parallele e perpendicolari, all'incrocio di queste strade si formano gli isolati e con orientamento nord-sud. Se Mileto era costruita in pianura, qui assistiamo alla messa a punto di quel particolare disegno urbano per una città di fondazione su un territorio suddiviso su quattro diversi terrazzamenti. In Priene è indubbiamente più evidente lo stretto rapporto, che l'impianto ed i singoli manufatti architettonici intessono con la singolare orografia del paesaggio. Sul terrazzamento più alto si situa il blocco di isolati in cui si inserisce la *Casa di via Teatro*, proprio nella parte sottostante l'altura dalla quale si erge il tempio di Atena. La casa è posta all'incrocio di due arterie stradali, e presenta un basso fronte d'ingresso di 15 metri. Una volta varcato il recinto, si percorre un lungo vestibolo porticato che delimita il lato orientale della casa. Tutti gli ambienti gravitavano attorno all'internità della corte regolare, dalla quale si accedeva alla casa oltrepassando un pronao di modeste dimensioni.

Numerose volte Östberg si pronunciò sull'architettura greca, esprimendone un'ammirazione quasi riverenziale e definendola *inarrivabile per ordine e geometria*. Si ricordano le sue parole racchiuse nelle pagine di *Arkitektur* 7 (July, 1920) dal titolo

Grekiska blad. Per approfondire le sue considerazioni riguardo al viaggio in Grecia, si consiglia la lettura del paragrafo 1.3 *Memorie odeporiche: ombre da Sud* contenuto in *Proemio. Genius loci e memorie urbane* (Vol. I).

La consultazione degli schizzi di viaggio evidenzia come l'architetto fosse stato colpito principalmente dai templi, dall'Acropoli, dalla loro capacità di dialogare con il paesaggio e dalle finissime decorazioni lapidee. Non vi è traccia alcuna di disegni che riguardino le abitazioni. I materiali qui descritti sono riportati nella *Parte seconda* (Vol. II) all'interno del paragrafo introduttivo *I taccuini e appunti di viaggio. Selezione*.

Presso la presso la *Kungliga Byggnadsskolan* egli tenne due lezioni inerenti l'architettura greca nelle quali si avvale di propri schizzi, stralci di manuali o guide turistiche e fotografie: *Grekland och för Renässansen* (trad. it. *Grecia e primo Rinascimento*, 1923) e *Grekisk byggnadskonst och stadsbildning* (trad. it. *Arte ed architettura greca*, 1928-29). A questo proposito si rimanda al *Volume II. Parte Seconda* dove sono raccolte ed opportunamente descritte le diapositive delle lezioni.

7 Una breve ed asciutta descrizione della villa fu pubblicata nel 1914 sulla rivista *Arkitektur*, ad un anno dall'ultimazione dei lavori. Quell'articolo era corredato dalle piante di entrambi i livelli, così come disegnati in una ben poco documentata fase intermedia datata luglio 1912, nella quale l'impianto si presenta molto aderente a quanto realizzato, se non per alcuni vani di servizio e per la disposizione degli elementi della corte. Nella seconda pagina sono mostrate quattro sezioni caratteristiche, rispettivamente due longitudinali e due trasversali. Esse sono relative alla prima fase progettuale (dicembre, 1912). La fotografia con cui l'articolo si apre ritrae la villa all'indomani della sua ultimazione. A testimonianza del fatto che tale edificio fu il primo ad essere concluso nell'area del *Diplomatstaden*, si può notare come tale fotografia sia stata manipolata nell'angolo di sinistra al fine di nascondere lo stato di cantiere in cui riversava l'area. La descrizione riportato sulla rivista integrò il paragrafo sulle esperienze domestiche contenuto nella raccolta *En arkitekt anteckningar med bilder och verk av författaren* (1928): *Några hem*, pp. 67-68. *Villa Geber* fu ripubblicata nuovamente nel 1918 (*Gebers villa*, in *Arkitektur*, n. 48, pp. 24-28) anno in cui alla direzione della rivista c'era l'allievo E. G. Asplund (1917-1920). Se nel primo articolo Östberg indirizzò la propria attenzione ai materiali utilizzati, questa volta accompagna il lettore all'interno della dimora avvalendosi di una mirata campagna fotografica degli interni ed esterni. Taluna critica, ha sovente sottolineato come l'intera produzione di Östberg, ma nel caso specifico la sua *villa Geber*, abbia influenzato Asplund nella progettazione di *villa Snellman* (1917-1918), situata in un'area a nord di Stoccolma, *Djursholm*. L'abilità del maestro nel "destreggiarsi" in composizioni governate dalle distorsioni fu un valido esempio per l'allievo. A tale proposito è consigliata la lettura del saggio di Johan Mårtelius, *Gunnar Asplund and the legacy of Ragnar Östberg*, in *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund*, 14-17 October 1985 (Stockholm: Arkitekturmuseet, 1986), p. 16 e lo specifico paragrafo di P. Blundell Jones, *Gunnar Asplund* (London : Phaidon, 2006), pp. 52-53

8 Tale espediente fu quasi sicuramente deciso in corso d'opera come testimoniano i tratti a matita disegnati direttamente sui disegni chinati di cantiere.

9 Le rimembranze dei palazzi veneziani sono qui esplicite anche nella corte interna dove troviamo per l'appunto la chiara citazione delle trifore neobizantine quattrocentesche, che contraddistinguono il fronte timpanato d'ingresso al blocco.

10 R. Östberg *Gebers villa*, in *Arkitektur*, 48 (1918), p. 24

Il Carl Milles che collaborò per gli elementi granitici scolpiti era proprio colui per il quale l'architetto realizzò l'atelier (1917-1918), le cui vicende progettuali sono brevemente descritte nel paragrafo biografico, 1.2 *Genesi della poetica architettonica di un "maestro" del Norden*, contenuto nel *Proemio. Genius loci e memorie urbane* (vol. I).

L'*Ekebergsmarmor* è un pregiato marmo estratto da una regione a sud di Stoccolma. Si presenta generalmente di una colorazione affine al marmo bianco di Carrara, ma quello scelto da Östberg proveniva da una delle poche cave in cui il materiale presentava venature verdastre.

Di simile colorazione e venature fu il granito utilizzato per il pavimento della Sala blu del Municipio. Östberg si avvale di tre sfumature del *Kolmårdmarmor* posandolo secondo un disegno geometrico e regolare riempito da conci irregolari secondo la posa del mosaico.

11 Nella prima variante (luglio 1912), ovvero quella pubblicata su *Arkitektur* 44 (1914), la fontana era stata pensata sull'asse della corte, proprio lungo l'infilata che inquadra l'ingresso dalla cortina muraria nord e l'*atrium* ellittico. La sua posizione non era affatto baricentrica rispetto all'invaso della corte, ma più spostata verso l'ingresso al blocco-palazzo. Per quanto riguarda gli elementi vegetali, Östberg inizialmente prevedeva un ulteriore albero posto sulla mezzeria della seconda campata di portico d'ingresso. In questa fase non era contemplata l'asola di verde parallela al muro settentrionale, bensì una più semplice aiuola compatta a pianta rettangolare in corrispondenza di un'apertura. La seconda ed ultima proposta (1913) trovava collocazione alla fontana in aderenza al muro, parzialmente cieco, del braccio orientale.

12 Cfr. Christian Norberg-Schulz, *Op. cit.* (1996)

13 Nel saggio *Les paradis artificiels* (1860) lo scrittore francese (1821-1867) ritiratosi in un cottage avvolto dall'inverno, sottolineerà come proprio quello "stare" sia in grado di aumentare il valore di un'abitazione; l'inverno rimanda alla stagione dei ricordi e rinvia al passato. In una realtà come quella dei rigidi inverni scandinavi, è più che appropriata l'immagine della casa come nido, luogo che riporta la mente all'infanzia e si connette all'immaginario del riposo.

Tale passaggio è preso a prestito dallo stesso Bachelard che sostiene come nulla di così profondo ed alto ci si potrebbe aspettare da un tal poeta. Cfr. G. Bachelard, *Op. cit.* (1975), p. 280

14 Elias Cornell, *Op. cit.* (1965), p. 174

15 A. Palladio, *Progetti per palazzetti veneziani*, in *I quattro libri dell'architettura*, II libro, Venezia 1570

16 Il palazzo fu commissionato a Sanmicheli dal patrizio veneziano Girolamo Grimani. La realizzazione della dimora occupò un ampio arco temporale, e l'architetto morì vedendo completato solo il piano terra dell'edificio. Diverse modifiche apportate dopo la morte di Sanmicheli hanno alterato marcatamente il progetto originario. L'edificio fu citato nelle cronache come uno dei quattro palazzi di assoluta eccellenza sulla principale arteria veneziana *per artificio di pietre vive, per magistero, per grandezza do corpo e di spesa*.

Si consiglia la lettura del paragrafo specifico all'interno dello studio monografico sull'architetto veronese: Paul Davies, David Hensoll, *Michele Sanmicheli*, (Milano: Electa 2004), pp. 210-214

Per approfondire invece le vicende progettuali dell'altro palazzo qui menzionato e mai realizzato come da disegno si rimanda all'ultimo capitolo -*Epilogo lagunare. Jacopo Sansovino dall'inventio alla consuetudo*- del testo M. Tafuri, *Ricerca e Rinascimento. Principi, città, architetti* (1992).

17 Roma e Firenze furono i due poli di interesse da cui Östberg attinse riferimenti. Per esempio, si interessò alla relazione tra il vestibolo-galleria ed il suo innestarsi nella corte quadrata di *Palazzo Paszari*. Parimenti dedicò un intero taccuino al rilievo del barocco *Palazzo Altieri* a Roma, durante il suo secondo soggiorno.

18 Colin Rowe, Fred Koetter, *La crisi dell'oggetto e la superficie instabile*, in *Collage city* (Milano: Il Saggiatore, 1981), p. 128

È preso qui a prestito un commento di Rowe in merito a palazzo Borghese e l'hôtel Beauvais, in quanto descrive efficacemente quei caratteri costanti nel tempo riscontrabili nella storia del palazzo urbano.

19 Molti disegni di quel testo furono inseriti da Östberg nelle sue lezioni tenute alla *Konstakademins byggnadsskola*. Un approfondimento sull'attività didattica è trattato nel paragrafo 1.5 *Kungliga Byggnadsskola. Il lascito delle lezioni (1921-1931)* contenuto nel *Proemio. Genius loci e memorie urbane* (vol. I).

Mentre la descrizione delle diapositive delle lezioni è inserita in 2.3 *Diapositive delle lezioni alla Kungliga Konstbögskolan (1921-1931)* all'interno di *Parte seconda. Materiale d'archivio* (vol. II).

20 Il passaggio è l'estratto di un discorso più ampio di Grassi all'interno delle lezioni e conseguente dibattito del laboratorio di progettazione nell'anno accademico 1968.

Giorgio Grassi, *Per una ricerca sull'abitazione in Francia*, in *L'architettura come mestiere e altri scritti* (Milano: Franco Angeli Editore, 1980), p. 30

La struttura formale dell' *hôtels* è ampiamente documentata nei trattati del francese Jacques-François Blondel trattato, tra i quali si ricorda *Architecture française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels* (1752-56), dove è evidente l'interesse per quei caratteri distributivi della casa che evitano schemi rigidi e si articolano in traslazioni, rotazioni e slittamenti controllati da dispositivi geometrici.

21 L'architetto svedese (1654-1728) fu educato in Italia ed in Francia - dove la tradizione del *palatium* aveva forti radici - grazie a numerosi viaggi che lo tennero lontano dalla terra natale per quasi una decina d'anni. Durante i soggiorni romani ebbe la possibilità di entrare in contatto con G.L. Bernini e G. Fontana. Già prima di lui il padre ed architetto di corte Nicodemus il Vecchio (1615-1681) aveva fornito il proprio contributo all'architettura svedese della capitale. Grazie alla regina Cristina di Svezia poté compiere diversi viaggi per arricchire il proprio vocabolario formale e linguistico.

22 Le parole pronunciate dal figlio Carl Gustav Tessin a proposito del progetto del padre sono riportate nel saggio dello storico dell'arte finlandese Osvald Sirén (1879-1966), *Tessinska Palatset*, in *Ord och Bild*, 1913

Nello stesso saggio il critico cita come scenari analogici nella mente di Tessin *villa Giulia* (1551-1553) voluta da Papa Giulio II ad opera di Jacopo Barozzi da Vignola e *Palazzo Spada* con particolare riferimento a quel *trompe d'œil* messo in campo nella galleria prospettica di F. Borromini.

23 Cfr. AA.VV., *Tessin. Nicodemus Tessin d.y. Kunglig arkitekt och visionär* (Stockholm: Nationalmuseum, 2002), p. 161

24 Östberg inserì l'edificio di Clason tra quei validi esempi che stavano disegnando l'immagine della capitale nordica. Si invita la lettura del primo saggio tradotto e commentato contenuto nella *Parte Prima. Scritti scelti, commentati e tradotti* (vol. II): R. Östberg, *Stockholmsarkitekturen och våra moderna arkitekter* (1901).

25 Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage city e la riconquista del tempo*, in *Collage city* (Milano: Il Saggiatore, 1981), p. 231

4.1 GRANDE PIANTA.

STOCKHOLM STADSHUSET-NÄMNDHUSET

Un edificio è una struttura nel senso che ogni suo spazio e ogni sua membratura deve essere in un rapporto stretto rispettivamente con tutti gli altri e con l'insieme

[...]

un edificio è un'entità autonoma di dipendenze interne, cioè come una struttura comprendente insieme forma e contenuti.

Ludovico Quaroni, *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*, 1977¹

L'obiettivo della *Prima parte* della ricerca è stato da un lato quello di restituire un compiuto e puntuale quadro evolutivo e di riferimenti di quel “pezzo di città” dalla forte pregnanza urbana, dall'altro di confutare la tesi sull'importanza di studiare l'intero complesso *Stockholm Stadshuset-Nämndhuset*.

Principalmente il paragrafo conclusivo della *Parte Prima* ha avvicinato il lettore al metodo analogico e rielaborativo di Östberg, attraverso il quale abbiamo riconosciuto quelle similitudini strutturali adottate per la comprensione degli archetipi del comportamento umano e delle forme del mondo materiale.

Questo paragrafo rappresenta dunque la chiusura di tale itinerario interpretativo sul primo caso-studio, al quale è affidato il compito di esplicitare l'equilibrio tra la conoscenza delle strutture organizzative e/o formali adottate e la loro applicazione al tema. La verifica delle diverse possibilità associative di quegli elementi descritti nei precedenti paragrafi è stata affidata *in primis* all'investigazione del materiale grafico originale d'archivio ed *in secundis* all'interpretazione degli elementi grazie allo strumento del “ri-disegno”. Trattandosi di un'analisi comparativa sui principi compositivi che governano i progetti, la sola osservazione non è sufficiente a cogliere tutti gli aspetti; è pertanto importante ricorrere al ri-disegno del progetto nei suoi elaborati più significativi imparando a “sentire” le ragioni che hanno animato le “creature” östberghiane.

Lo studio del materiale d'archivio ha permesso di comprendere più

compiutamente l'evoluzione dei progetti, anche se il cospicuo numero di elaborati prodotto dall'architetto ha spesso rivelato la sua natura di vero e proprio progetto *in fieri*, in altre parole costanti modifiche in pianta ed in alzato nella medesima proposta.

Le tavole sinottiche di ridisegno dei tre livelli principali e caratteristici -piano semi-interrato, terra e primo- mostrano la progressiva messa a punto della generale composizione che governa l'insieme planimetrico, dove quest'ultima altro non è che *trasposizione dell'idea in un'immagine visibile*.² Specificatamente la definizione della dimensione orizzontale, che condensa lo spazio interno, ha evidenziato l'influenza dell'estensione del concetto di "grande pianta", da intendersi non come una pianta di grandi dimensioni, ma come *una composizione al livello più alto, dove per composizione si intende l'arte del tenere assieme disgiungendo*.³

È messa qui in atto un'analogia tra quelle esperienze di costruzione sapiente di medie e grandi città che si svilupparono in Francia a partire dal XVII secolo ed il cimentarsi in programmi dimensionali sempre più ampi e complessi, che interessarono il XIX e XX secolo, richiedendo un'abilità compositiva via via più consumata.⁴ A questo proposito in progetti dotati di una spiccata complessità e varietà nell'idea organizzativa delle forme, quali lo stesso complesso *Municipio-Camera del Consiglio* di Stoccolma, è possibile applicare il concetto di "grande pianta" atta al controllo della forma urbana, controllo che si concretizza nell'idea di città come monumento. Le diverse matrici tipologiche e le relazioni formali utilizzate rappresentano il carattere sintetico e comune di quelle esperienze storiche e formali dalle quali Östberg ha tratto motivi ispiratori. Città ed edifici sono temi con cui costantemente un'architetto deve misurarsi, e sono proprio temi ricchi di numerose affinità. *A prescindere dai problemi di scala legati al controllo della forma urbana, non è nel fattore dimensionale, tuttavia, che vanno rinvenute le ragioni della grande pianta, quanto invece nella strategia compositiva che essa concorre a determinare, nell'intento di predisporre una struttura narrativa capace di organizzare spazialmente gli elementi, figure e parti del racconto*.⁵ Più in generale l'architettura è quell'azione di "fare i luoghi", nei quali l'uomo trasmette significati e raduna edifici per visualizzare e simbolizzare la propria forma di vita come totalità.⁶

Le grandi architetture urbane così come la città sviluppano le proprietà narrative⁷ della composizione architettonica; solamente la scala le differenzia.

Avvalersi del procedimento della "grande pianta", nella speranza di dominare la complessità di vaste operazioni compositive, portò l'École

des Beaux-Arts a tentare di normare i principi utili alla costruzione di una “buona pianta”. Ma la ricerca di forme fisse non era un concetto nuovo, dato che apparteneva alla tradizione antica. Nella pianta è espresso il ragionamento secondo *figure ed elementi che esistono non soltanto nella loro fisicità, ma in una loro decidibilità tipologica o morfologica che sta di fuori di noi e anche fuori dei manufatti che nella storia si sono costruiti*.⁸ Ne consegue il mondo romano fu sicuramente quello a cui possiamo far risalire l’idea di “grande pianta”. Certamente il caso architettonico più espressivo è incarnato da villa Adriana, dove prototipi e figure, raccolti dall’imperatore durante i suoi viaggi, sono qui rimontati attraverso interessantissime deformazioni e soluzioni che si adattano alla particolarità del *locus* naturale. Il complesso di Tivoli offre indubbiamente notevoli soluzioni di composizione per questa idea di “città privata”.⁹

La scelta di focalizzare l’attenzione, in prima istanza, sulle diverse invenzioni planimetriche dell’oggetto del presente paragrafo è mossa dal considerarle summa ed appropriata *ordinatio* dei temi, ed ancor più custode del procedere e ragionare dell’architetto mediante l’accostamento o ibridazione delle parti sul piano della proporzione e della simmetria, con tutto l’insieme. Come recita Semerani (1987) *la scelta culturalmente fondamentale è quella di un’architettura che nei procedimenti di appropriamento, che nei procedimenti di giustapposizione delle figure ne stravolge il significato originario e tutto il suo senso lo ritrova solo nel momento dell’architettura, nell’operazione medesima della costruzione*.¹⁰ La pianta è al contempo anche disposizione in un dato spazio di elementi e figure note, come già testimoniato nell’ultimo paragrafo della *Parte prima*; la *dispositio* vitruviana qui citata riguarda la qualità delle relazioni che intercorrono tra le rappresentazioni in *icnografia* (pianta), *ortografia* (alzato) e *scenografia* (disegno prospettico).¹¹ Grazie a questi tre tipi di disposizione i ri-disegni sono in grado di descrivere le diverse varianti del progetto.

Alla luce di quanto esplicitato sulla “grande pianta” possiamo qui rileggere quanto messo in campo da Östberg nei due approcci progettuali¹², il quale si avvicinò allo studio sulla forma della città attraverso scelte e studi personali attinti dalla tradizione svedese ed altre spazialità europee. All’interno di un tema compositivo complesso, situato in un territorio fragile e difficile, quale l’insieme *Stockholm Stadshuset-Nämndhuset*, *la grande pianta emerge come uno strumento di controllo visivo e di commisurazione a grande scala di uno spazio urbano forzato in termini di teatralità*.¹³

La narrazione sottesa al complesso svedese mostra come la memoria di idee collettive di spazio e la sintassi urbana siano state valori fondativi

che plasmarono il progetto. La successione di differenti “vuoti urbani”, intesi come termini sintattici ordinatori nella composizione generale degli edifici, rivela la loro qualità non di essere semplici vuoti edilizi. È evidente che l’architetto abbia ricercato nelle piazze quel duplice carattere: esprimere simbolicamente l’edificio e la città stessa. *La qualità che si esige dal luogo urbano-piazza è dunque quella di rappresentare un’idea collettiva di spazio e di essere nello stesso tempo un insieme di relazioni architettoniche e significati urbani.*¹⁴

Parallelamente all’attenzione per gli spazi collettivi, anche il disegno della linea di costa e del basamento - opportunamente modellati- furono temi essenziali per la costruzione di questo “paesaggio urbano”.

Fin dall’ipotesi progettuale del 1908-11 l’architetto mise in luce quali sarebbero stati i temi essenziali da sviluppare. Potremmo quindi riassumerli in due interventi che interessarono il fronte orientale e quello meridionale: da un lato riproporre la natura granitica delle isole e dall’altro valorizzare la piazza-giardino.

Quanto delineato negli ultimi passaggi fissa l’asse del ragionamento sul percorso elaborativo del *Municipio* a partire dalla “liberazione” dell’impianto biassiale e della *Camera del Consiglio* come edificio a “manica lunga”, che disegna la costa della *Klara*. Proprio in quelle proposte (1908-11, 1912, 1930, febbraio 1939 e 1940) è maggiormente evidente la continuità del pensiero di Östberg in seno alla sua interpretazione della teoria del *Raumkunst* sittiano. Nel suo glossario, Forty a proposito del lemma “spazio” così si esprime: *l’ “arte dello spazio” e le sue indicazioni per modellare le città sono tutte basate sul principio della creazione di spazi chiusi. Laddove altri architetti consideravano la delimitazione delle spazio pensando agli interni, Sitte adattò questo tema architettonico allo spazio esterno. Che lo spazio appartenesse non solo all’interno degli edifici, ma anche al loro esterno, era destinato a diventare un tema cruciale negli anni Venti.*¹⁵

In queste fasi, lo *Stockholm Nämndhuset* non presentava soluzioni internamente eccezionali; si trattava infatti di un edificio ad uso uffici che ritrovava, nella struttura formale a “galleria” una valida espressione. Ciò che lo rende degno di attenzione è per l’appunto la capacità di caratterizzare e valorizzare lo spazio urbano aderendo all’orografia del paesaggio, non come mera scelta estetica.

Contrariamente, nella soluzione a blocchi massivi (1936 e gennaio 1939) è meno riconoscibile quella ricerca di una generale sequenza narrativa di vuoti urbani; è comunque leggibile il desiderio di continuità e caratterizzazione del fronte urbano, così come accade nel tessuto storico della città di Stoccolma. Anche in questo caso quel “nuovo tipo

sintattico” risulta interessante da indagare alla luce della spazialità urbana interna, piuttosto che nelle puntuali soluzioni della struttura.

Rileggendo le *icnografie* riguardanti il primo tema (1908-11, 1912, 1930, febbraio 1939 e 1940) possiamo così riassumere le successioni spaziali: accesso al ponte, accoglienza nello spazio urbano irregolare ed aperto che anticipa l’ingresso nella corte civica di *Borgargården* ed infine la frattura che si apre verso le acque.

Passando in rassegna quelle cinque ipotesi progettuali, i principali nodi del cambiamento si concentrano sulla dimensione della manica lunga, sulla caratterizzazione del fronte sulla *Klara sjö* e di quello prospiciente l’ingresso settentrionale del *Municipio*, e l’unione delle due figure – “impianto a corte” e “grande aula”- del *Municipio*.

Nelle prime tre varianti (1908-11, 1912, 1930) permane costante la volontà di terminare la *facies* della *Camera del Consiglio* con un elemento turrato circolare, che doveva svolgere il ruolo di contrappunto alla torre maggiore e quadrangolare del *Municipio*. La soglia a questo nuovo brano di città risultava racchiusa tra due elementi verticali di differente altezza, dove la torre d’angolo era sempre la più elevata.

Nei progetti elaborati rispettivamente nel febbraio 1939 e 1940 scompare definitivamente l’elemento turrato conclusivo.

Il posizionamento della manica lunga ci permette inoltre di individuare due diversi modi di concepire il suo relazionarsi con il vicino fronte orientale del *Municipio*.

In tutte e cinque le proposte, l’edificio dal marcato sviluppo longitudinale si adagiava ad una quota inferiore rispetto a quella dello *Stockholm Stadsbuset*, recuperando così quel dislivello che intercorreva tra l’area meridionale e quella settentrionale. Nei singoli ri-disegni, la differenza di quota tra le due aree è messa in evidenza da un profilo di sezione di colore rosso individuante le diverse altezze.

Rispetto al *Municipio* che dialoga con un basamento opportunamente disegnato nei suoi limiti e nelle sue quote altimetriche, l’edificio della *Camera del Consiglio* marca la banchina e porta al suo interno le differenze di livelli.

Notiamo inoltre che le cinque ipotesi si collocavano diversamente rispetto alla prosecuzione del filo del prospetto est del *Municipio*; in altre parole, si attestavano anticipando il prospetto (1908-11 e 1912) o ribattendone la continuità (1930 e febbraio 1939), oppure indietreggiavano fino ad incontrare l’allineamento con la scala, parallela al ponte e scavata nel podio granitico.

Rimaneva comunque costante il tentativo di accostare all'andamento della galleria un dispositivo d'ingresso dallo sviluppo parallelo al ponte - talvolta di natura porticata- e che conduceva alla quota zero sul canale. Questo accorgimento sintattico conferiva maggiore spessore all'edificio e profondità prospettica all'ingresso di questa nuova parte di città.

Proprio il fronte urbano percepito da colui che attraversava il ponte fu al centro dei pensieri dell'architetto. Nelle diverse elaborazioni è sempre apprezzabile quell'idea di ieraticità delle aperture che avrebbero cadenzato in modo regolare il prospetto. Ma non dobbiamo dimenticare che la direttrice lungo la quale si dipanava la galleria presentava inizialmente (1908-11 e 1912) una forte inclinazione -all'incirca un angolo compreso tra i trenta e quarantacinque gradi- rispetto al fronte est del *Municipio*. Nelle varianti successive (1930, febbraio 1939 e 1940) l'inclinazione della linea di costa fu resa meno accentuata, cosicché tale aspetto agevolò notevolmente il disegno dei prospetti.

Curiosamente Östberg non disegnò mai quel prospetto dello *Stockholm Nämndhuset* in vera forma, mostrando quindi la vera percezione delle bucatore via via sempre più ravvicinate, così come mostrato nei ri-disegni a lato. Gli studi operati sui fronti furono sempre stati accompagnati da disegni in proiezione ortogonale e parallela al suo sviluppo e da un numero esiguo di viste e/o fotomontaggi dal ponte o navigando il canale da nord.

Ulteriore elemento di varianza tra le cinque proposte è il disegno del profilo disegnato della piazza.

Non è da sottovalutare la difficoltà che ebbe l'architetto nel concepire questo complesso nella sua totalità, dato che tra i due "protagonisti" di questo racconto si collocava quella grande arteria stradale-pedonale, proveniente dal ponte ed enfatizzante una possibile cesura tra di essi.

Nelle prime due (1908-11 e 1912) la galleria ribatteva la costa, piegandosi dopo la torre circolare fino a conformare una piazza urbana trapezoidale, che riportava l'attenzione sulla conclusione dello *Stockholm Stadshuset*. L'intera lunghezza dello *Stockholm Nämndhuset* era pressoché analoga a quella del lato maggiore del *Municipio*.

Nella terza invece (1930) aveva quasi completamente abbandonato l'idea di richiudersi verso l'interno del sito, se non per quel breve braccio che accettava la presenza del vicino *Karolinska Institutet* e disegnava quella continuità di fondale percepita dalla *Norra Valvet*, così come è mostrato negli schizzi dell'architetto. In questa fase il vuoto urbano definito dalla *Camera del Consiglio* viveva della propria spazialità ottenuta da due dei suoi

lati e da uno dell'edificio adiacente. L'effetto complessivo era quello di una piazza di dimensioni quasi dimezzate rispetto alle precedenti ipotesi. Le due proposte conclusive, con particolare riferimento all'ultima (1940), si allineavano all'approccio sviluppato nel 1930.

La progressiva semplificazione applicata alla generale composizione, fu apportata anche al linguaggio dei prospetti dello *Stockholm Stadshuset-Nämndhuset*; quegli stilemi Secessionisti ed eclettici persero progressivamente di importanza, restituendo al progetto un carattere più propriamente svedese. Tutte le ipotesi risentirono comunque di quella costante attenzione nel definire l'immane apparato figurale e simbolico che Östberg mise in campo.¹⁶

Come è stato espresso nella trattazione conclusiva della *Parte Prima - 2.3 Tradizione e città. Il mondo dei riferimenti culturali*- così qui è proposto un percorso all'interno delle diverse elaborazioni; una sorta di guida esplicativa riguardo quelle più specifiche scelte compositive che differenziano i progetti. Condensati nei singoli ri-disegni, qui presentati, sono evidenziate alcune considerazioni aggiuntive, rispetto a quanto è stato descritto nelle ultime pagine di questo paragrafo.

Nel primo paragrafo del *Volume III* sono state ricostruite le “grandi piante” dei livelli caratteristici ed alcune sezioni prospettiche delle proposte di seguito analizzate.

Nelle prossime colonne di sinistra ciascuna fase è sintetizzata in un primo schema che riguarda la costruzione della linea di costa, dove alla specifica fase è sovrapposto il disegno del profilo realizzato. Mentre, nel secondo schema sono evidenziate quelle che potremmo chiamare “piazze di pietra” e “piazze di acqua” che assieme al fatto architettonico stesso contribuiscono a dare forma a questo “brano di città”

Dda

1902 - 1904

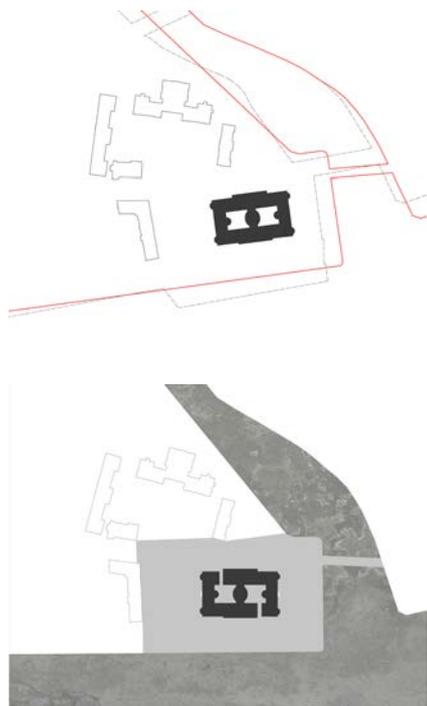
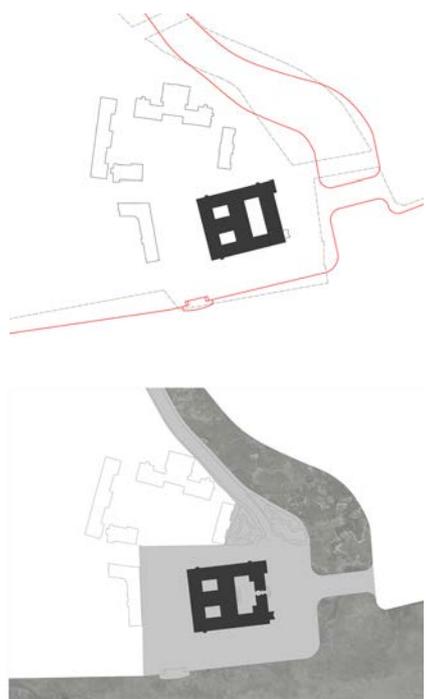


tavola 1
volume III, 1:1000
Dda

Nella prima fase concorsuale l'ingresso all'edificio fu pensato direttamente lungo l'asse di simmetria del fronte orientale, fronte d'accesso una volta superato il ponte. La costruzione poggiava sul lembo estremo e "riempito"¹⁷ della penisola. Il disegno delle banchine si allineava ai primi piani urbanistici per quella parte di città e l'edificio viveva ancora della propria internità senza particolari relazioni con l'esterno.

La composizione planimetrica era ancorata agli esempi della tradizione studiati ed apprezzati durante i viaggi; erano ancora ben lontani quei temi che poi accompagnarono l'architetto. Lo scalone interno non era visibile dalle due corti simmetriche e pressoché quadrate; non era dichiarata all'esterno la vera natura spaziale di quel luogo. Fin da questa proposta Östberg introdusse l'elemento turrato nell'angolo estremo; si presentava come l'unico elemento capace di rompere la complessiva simmetria. La torre era ancora legata al sottostante edificio a blocco, da esso svettava, ma non partecipava alla composizione planimetrica. Il linguaggio adottato nei fronti, nelle corti interne e nell'elemento verticale era decisamente figlio del *Københavns Rådhus* (1892-1905), nel quale M. Nyrop aveva fatto seguire al basamento lapideo un corpo in mattoni.

1905 - 1907



Nella seconda fase concorsuale l'accedere al cuore dell'edificio avveniva sempre dal fronte orientale; ma in questo caso sull'asse di simmetria trovavano collocazione uno dopo l'altro sia la direttrice del ponte, che l'ingresso al *Rådhuset*. Da questo momento, l'attenzione per la costruzione di quel "luogo urbano" iniziò a muovere i primi passi: le banchine furono regolarizzate adattandosi alla giacitura della fabbrica ed entrò in gioco il camminamento lungo la riva nord della *Klara*, che conduceva fino alla grande piazza per la chiamata a raccolta dei cittadini. In continuità con la proposta presentata alla prima fase concorsuale il volume era sempre compatto, ma era più chiara la ricerca di indipendenza della torre che, arrivando fino al suolo, dichiarava così la sua presenza.

Rispetto al precedente progetto è apprezzabile una maggiore complessità degli spazi interni; sono già ravvisabili alcuni elementi e scelte compositive che Östberg svilupperà in seguito, tra cui possiamo ricordare la diversità

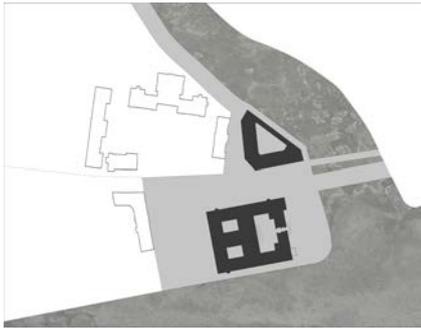
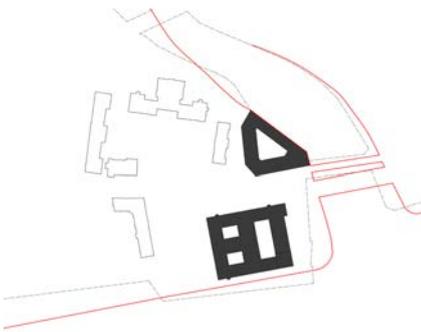
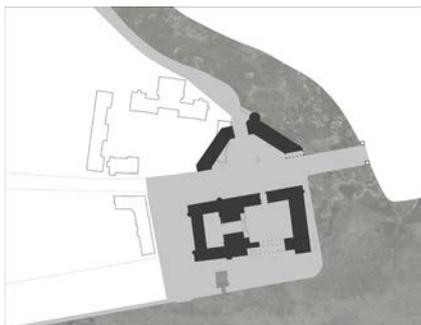
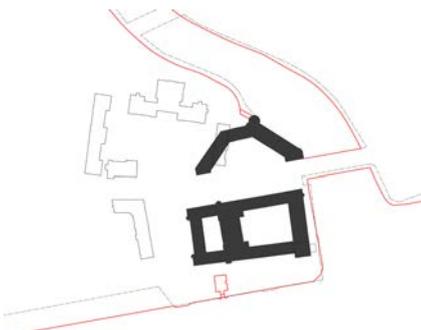


tavola 2
volume III, 1:1000
Dda

delle due corti: una grande aula coperta ed una corte civica scoperta. Contrariamente alla successiva evoluzione progettuale l'architetto propose, in posizione invertita, i due elementi sopra menzionati. Una volta entrati, all'occhio del visitatore si apriva l'aula di tradizione mitteleuropea e, procedendo lungo l'asse di simmetria, trovava collocazione un vestibolo pluricolonnato appartenente al braccio mediano. A sua volta quest'ultimo conduceva ad uno spazio di analoghe dimensioni dell'atrio precedente, ma compreso in un'ala di altezza inferiore, che suddivideva lo spazio esterno in due corti civiche, simmetriche ed apparentemente quadrate. Sebbene il progetto fosse risultato vincitore, esso fu sottoposto a lunghi dibattiti e riflessioni, che evidenziarono la necessità per quella parte di città di presentarsi come un sistema articolato di più funzioni amministrative e rappresentative. La porzione di area triangolare poco a nord rispetto al sito scelto per il Municipio fu ritenuta essere una valida scelta per far dialogare il progetto di Östberg ed il limite non risolto del *piano Lindbagen* che aveva ridisegnato la penisola di *Kungsholmen*. Da questa proposta avanzata dall'Ufficio tecnico ne scaturì un programma funzionale decisamente più articolato per questa parte di città, che prevedeva accanto all'edificio municipale la progettazione di una *Camera del consiglio*.

1908 - 1911



Dal 1908 l'architetto cominciò ad orientare le proprie energie nell'elaborazione di un edificio più rappresentativo, così come richiesto dal nuovo programma.

Prima di addentrarci nelle scelte compositive dei due corpi di fabbrica è opportuno spendere qualche parola sulla prima stesura di quei due temi aventi il compito di definire compiutamente il "paesaggio urbano" di quel lembo di città: basamento e piazza-giardino.

Il basamento su cui poggiava il *Municipio* era differenziato da tre quote: quella del banco granitico orientale, quella della corte civica e della grande sala ed infine quella della piazza-giardino. Proprio quest'ultima proseguiva anche lungo il prospetto orientale, affiancandosi irregolarmente al lembo granitico.

La piazza-giardino occupava l'intero prospetto sud e si presentava, fin da questa ipotesi, differenziata in due parti di diseguale sviluppo: la più lontana dalla torre permetteva l'ingresso dell'acqua in una vasca

tavole 3a e b

volume III, 1:1000

Dda

rettangolare, mentre la successiva introduceva un sistema di percorsi simmetrico attorno ad un centrale di forma quadrata. Il giardino terminava con una striscia lapidea, che si raccordava verso il cenotafio funebre del fondatore della città: Birger Jarl.

I cambiamenti in seno al programma funzionale, menzionati in apertura della presente sezione descrittiva, ebbero inevitabili ricadute sull'impianto complessivo: si assisté ad un completo abbandono del volume compatto e dell'ortogonalità. Esternamente tre lati erano tra loro complanari, fatta eccezione per il quarto - quello nord- che mostrava quell'unica leggera rotazione verso l'interno dell'edificio stesso. L'accostamento sintattico tra le figure lineari e questa lieve distorsione trovò la propria soluzione negli spazi serventi e negli elementi di risalita. Sebbene nell'edificio fossero chiaramente riscontrabili quelle due strutture formali - "grande aula" e "corte"- Östberg ricercò una continuità nella cortina muraria che le disegna. Il corpo mediano dove trovava collocazione l'ingresso e la *Sala d'oro* al livello superiore si poneva perpendicolare al lato inclinato. L'inclinazione a nord risultava portata all'interno, leggibile così in ben due lati della corte civica e della grande aula.

Il corpo tripartito d'ingresso era tagliato, verso l'aula, dalla spina dei sistemi serventi e di risalita, che si dichiaravano anche negli opposti prospetti. Anche sul fronte ovest i sistemi connettivi verticali si mostrano in facciata.

Il corpo centrale fu concepito tripartito; riapparirà sempre così frazionato, ma con accorgimenti leggermente differenti, nella versione realizzata. La gerarchizzazione dell'*atrium* permise di rimarcare il restringimento del passaggio centrale, rimarcandone il successivo effetto sorpresa percepibile una volta entrati nell'aula a doppia altezza illuminata dall'alto. Le due strutture formali, che fecero la loro comparsa dalla seconda fase concorsuale (1905), sono qui considerate nella seguente sequenza narrativa: corte civica e grande aula.

Lo stesso accesso al cuore dell'edificio fu collocato questa volta sul fronte settentrionale, precisamente sull'asse di simmetria della corte.

La torre d'angolo iniziò a rimarcare la propria parziale indipendenza rispetto al fronte meridionale.

Per quanto riguarda la prima vera proposta dello *Stockholm Nämndhuset* Östberg presentò un plastico raffigurante entrambi i bracci dell'edificio, ma sviluppò, alla scala planimetrica, unicamente quello sul canale della *Klara*. La porzione di manica lunga, a cui giustappose l'elemento

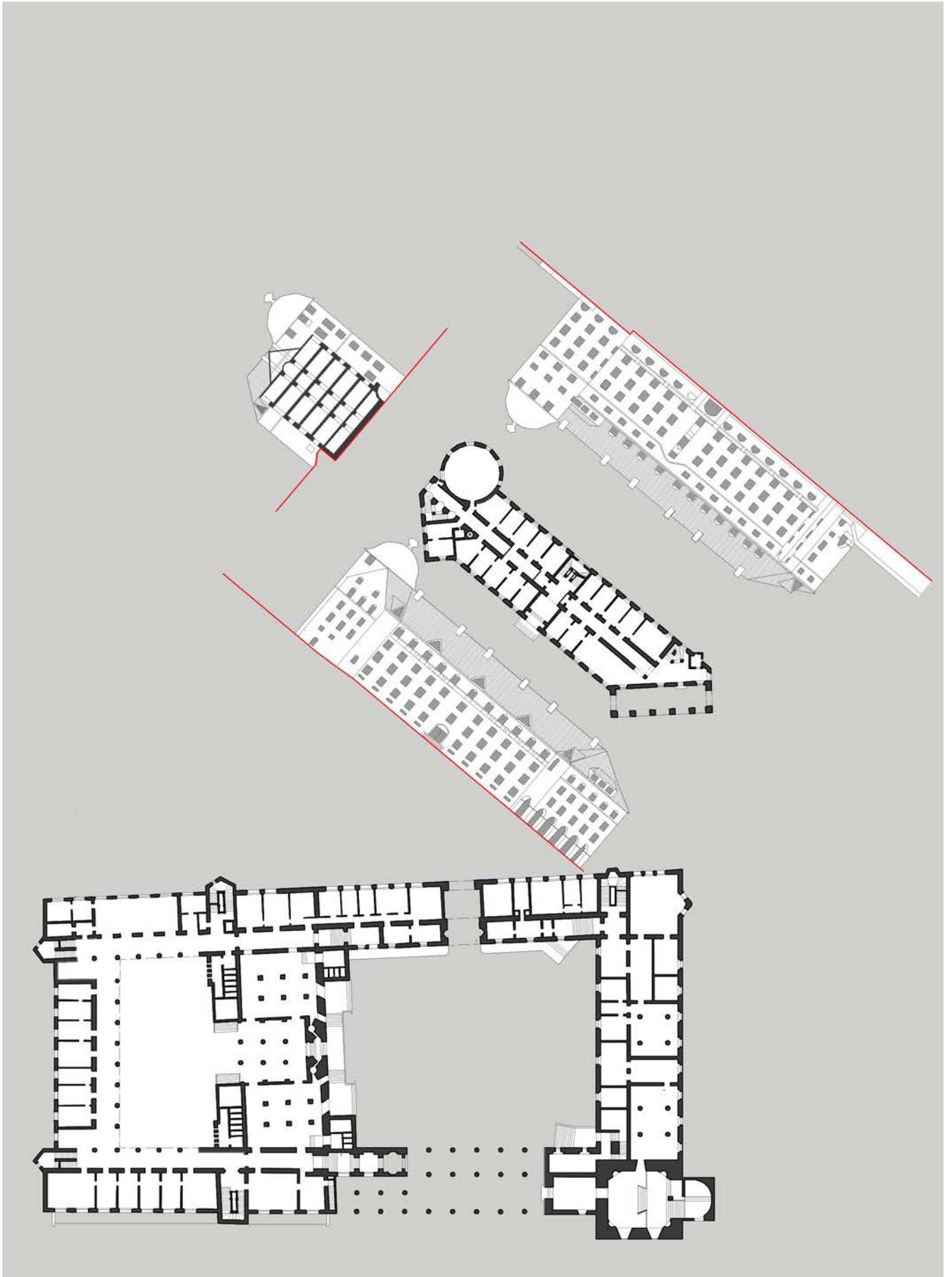
turrato circolare, ripiegava per un brevissimo tratto in direzione parallela al prospetto nord del *Municipio*, fino ad incontrare il filo estremo dell'ingresso del *Norra Valvet*. Sulla direttrice della soglia l'architetto collocò una fontana.

Analogamente il braccio opposto della *Camera del Consiglio* avrebbe dovuto comporsi nel medesimo modo appena descritto.

L'accesso all'edificio era previsto alla stessa quota su cui poggiava lo *Stockholm Stadshuset* attraverso un sistema porticato, che visivamente sembrava continuare, sull'intero fronte orientale, grazie ad un ristretto e costante oggetto costante. Lo sviluppo del portico correva parallelo al ponte ed offriva la possibilità di proseguire fino a raggiungere il fulcro spaziale trapezoidale, oppure di cambiare direzione addentrandosi nella galleria amministrativa.

Östberg prevede l'ingresso principale al fabbricato, in posizione mediana del fronte affacciato sulla piazza, dividendo ovviamente la galleria di uffici in due parti pressoché eguali. Nei due brevi tratti in cui la manica piegava – inizio e fine del suo sviluppo- trovarono collocazione i sistemi di risalita di forma triangolare, così risultavano risolti gli incastri tra le due direzioni, che governano la generale composizione.

La *Camera del Consiglio*, come già è stato ricordato, presentava locali anche alla quota inferiore.

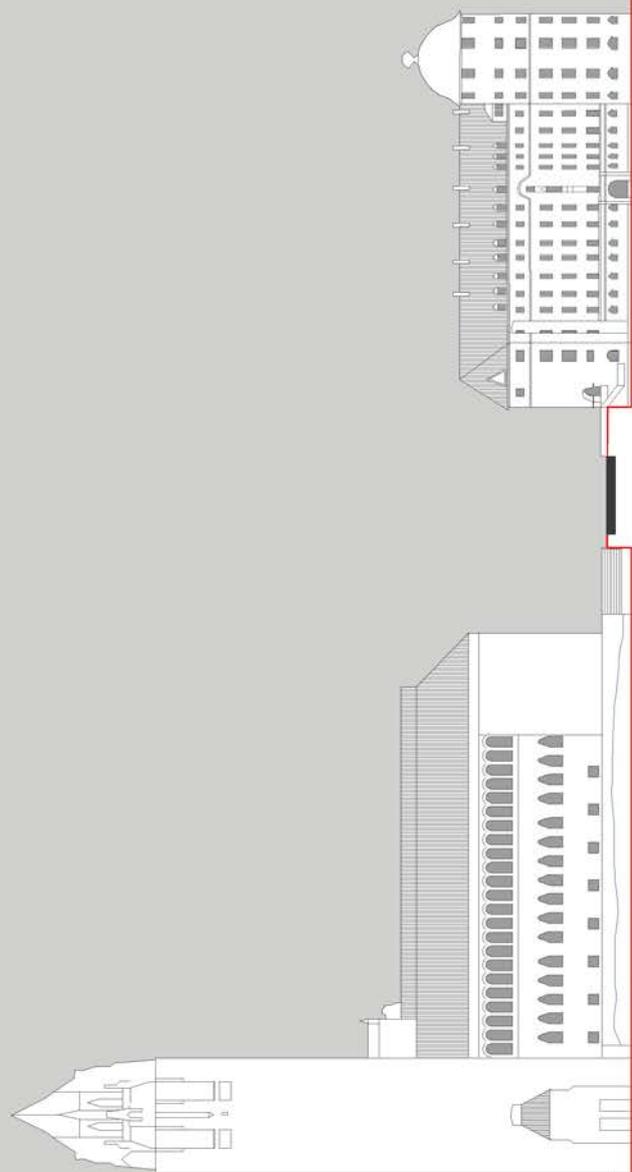


Fronti del *Nämndhuset*

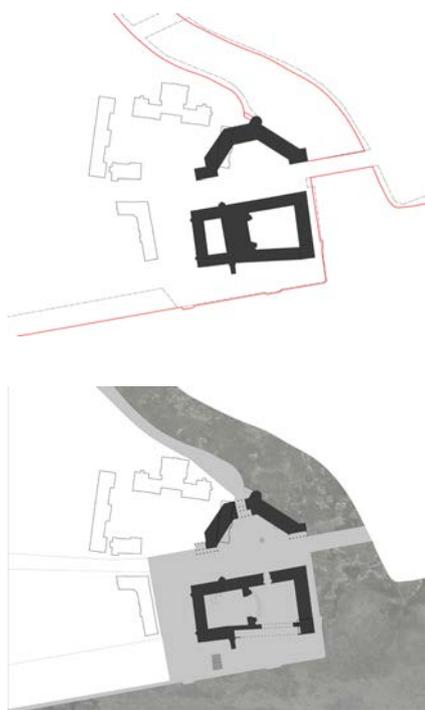
Profilo urbano di accesso al
complesso

1:1000

Dda



1912



tavole 4a e 4b
volume III, 1:1000
Dda

In questa fase Östberg apportò un'ulteriore deformazione all'impianto, specificatamente al fronte meridionale dell'impianto a corte, applicando un'accentuata inclinazione verso le acque.

Questa scelta influenzò il disegno del "giardino prospettico", che assunse una conformazione decisamente più affine a come è stato qui definito grazie alle parole di C. Johansson (1920). Il suo sviluppo oltrepassava la fine del prospetto ovest; si presentava diviso in due parti, anche se decisamente meno elaborate. Rimaneva la vasca in corrispondenza del blocco stereometrico, che sottende la grande aula, ma fu eliminato qualunque rapporto con le acque del *lago Mälaren*.

A differenza della precedente ipotesi progettuale le quote che contraddistinguevano il basamento qui furono quattro: banco granitico orientale, corte civica e grande sala, piazza giardino e podio sagomato, sul quale si situava il monumento funebre, posto attorno alla torre angolare. Questa quota era la più alta delle quattro ed abbracciava l'elemento turrito. La sua conformazione ad "L" irregolare conteneva - assieme alla torre che anticipava il blocco - un podio di gradini che portava alla quota del giardino. Il podio sagomato proseguiva nel fronte orientale spezzando la linearità della costa disegnata dal banco granitico sottostante.

La marcata deformazione investiva la corte e dialogava con quella più lieve a nord, la quale interessava l'intero prospetto. Al contempo, quella forte inclinazione a sud determinava un assottigliamento della piazza-giardino, dandogli una conformazione ad "imbuto visivo" verso il cuore storico di Stoccolma.

La tensione del fronte sud distorto sembrava convergere proprio nell'elemento turrito, con il quale era in continuità.

La torre angolare tornò a perdere la propria parziale indipendenza, ponendosi nuovamente all'incontro tra i due prospetti complanari.

La grande aula fu delimitata su tutti i lati da un portico, di cui quello attestante la spina che divideva la sala dal corpo d'ingresso, fu portato sempre a dichiararsi verso l'esterno attraverso i sistemi di risalita.

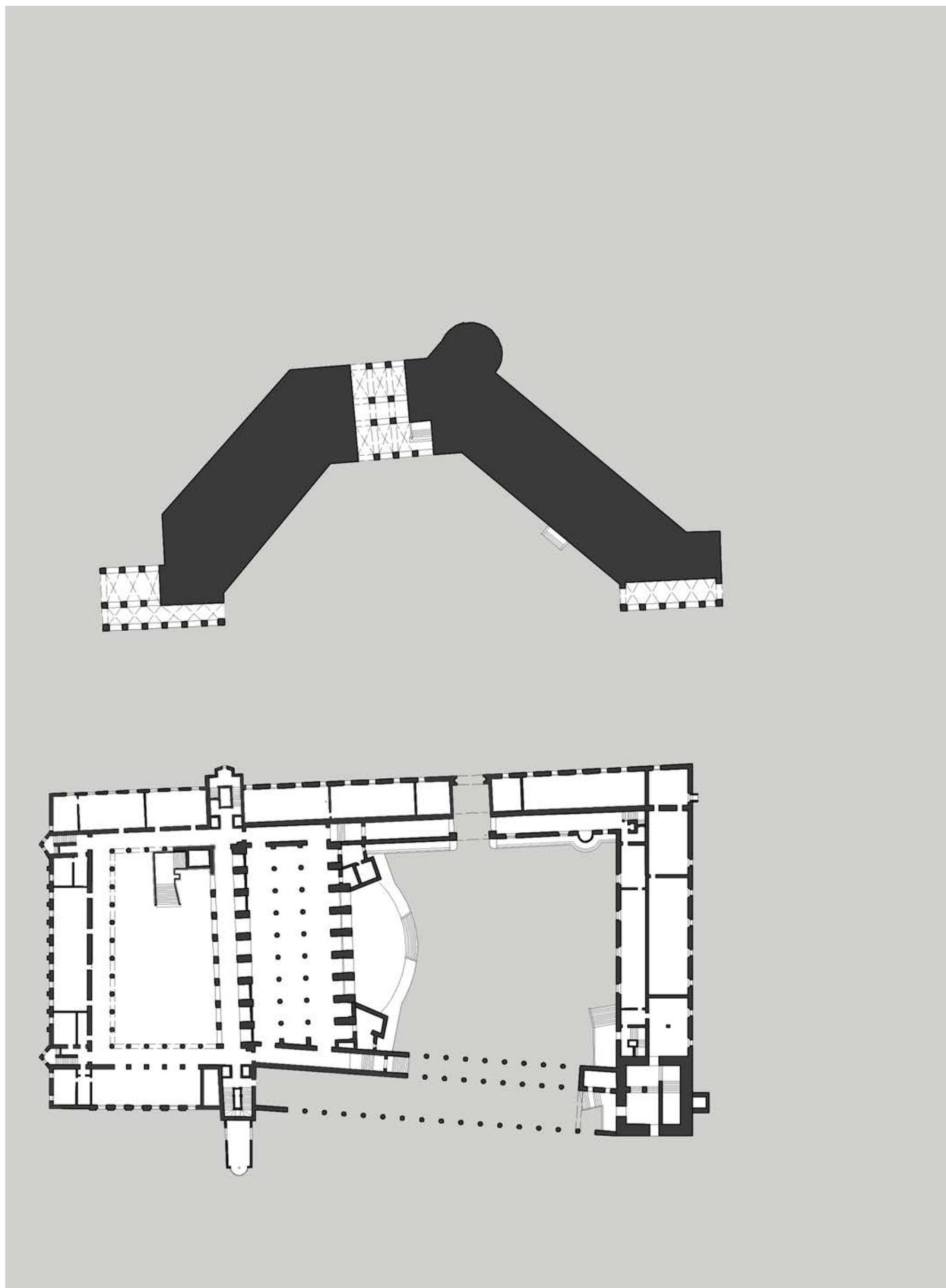
Le scelte appena descritte permasero, seppur con piccoli accorgimenti, fino al progetto realizzato (1923).

Il corpo d'ingresso risultò qui concepito come un unico ambiente contraddistinto da due file di colonne parallele.

L'ipotesi progettuale per la *Camera del Consiglio* non presentava particolari

differenze con quella precedente; ciò che ci interessa sottolineare - seppur non sia stata elaborata nella sua completa disposizione interna- è la chiara caratterizzazione dei punti di frattura e passaggio ottenuti con i sistemi porticati al piano terreno.

Allo stesso modo in cui operò nella precedente proposta Östberg collocò sull'ingresso *Norra Valvet* una fontana.

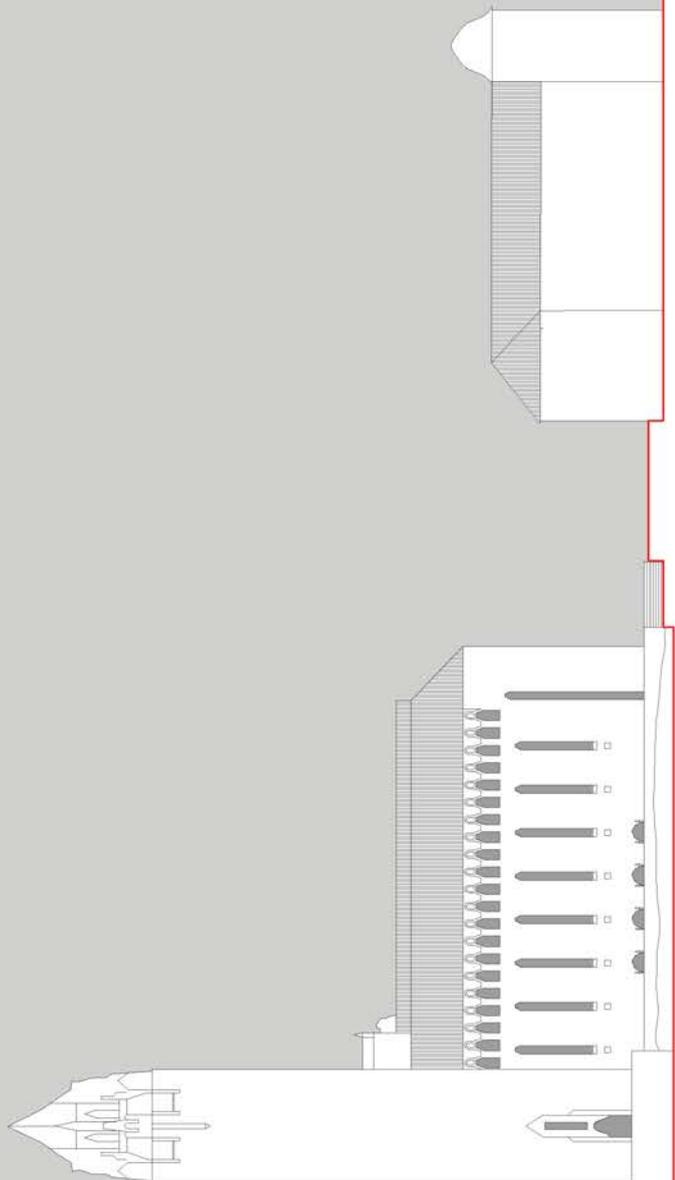


Fronti del *Nämndhuset*

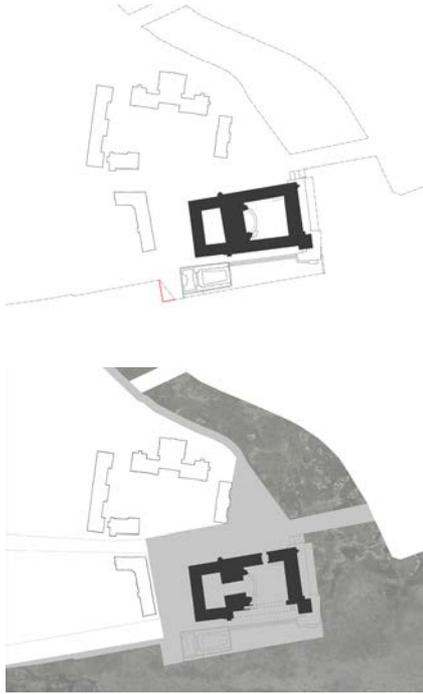
Profilo urbano di accesso al
complesso

1:1000

Dda



1913 – 1923



tavole 5a e 5b

volume III, 1:1000

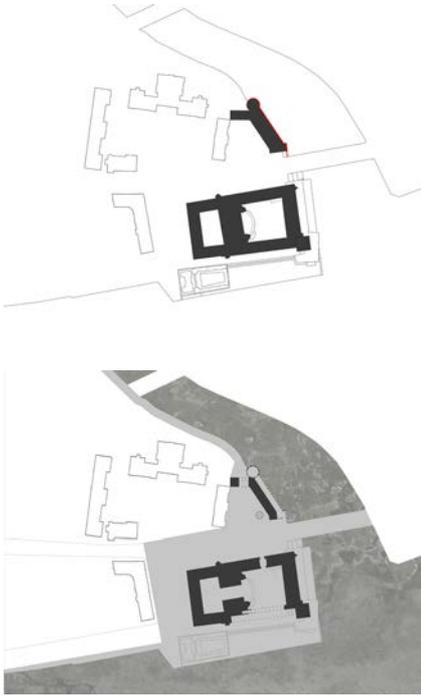
Dda

Nell'indagine precedente svolta sui riferimenti culturali del progetto non era stato volutamente inserito questo arco temporale, in quanto non era espressione di ulteriori suggestioni.

Contrariamente, da un'ottica compositiva, questi anni rappresentano un'importante fase, ovvero quella fase conclusiva di controllo e messa a punto della pianta del 1912. Per esempio, Östberg rese completamente indipendente la torre da entrambi i fronti contigui su cui essa insisteva (1916). Altro importante aspetto è la ricchezza del disegno finale del basamento e della piazza-giardino. Così come accadeva nel 1912 il giardino proseguiva oltre il limite del fronte ovest. Quello scarto era colmato da un doppio filare di alberi.

Dalla variante del 1908-11 è ripresa la distinzione del giardino in due parti, che qui è ulteriormente enfatizzata grazie ad una differenza di quota tra le parti. Un *hortus conclusus* recintato su tre lati e contraddistinto da un disegno di stampo settecentesco ospita al proprio interno una mirabile produzione statuaria. Da questa dimensione raccolta e dalla sua posizione privilegiata per l'osservazione delle tre isole centrali si scende nella piazza di disegno geometrico che alterna campiture vegetali e lapidee. Le due parti sono delimitate a sud da una striscia pavimentata che si inspessisce nella porzione al di sotto del podio ad "L" abbracciante la torre. Nella parte più estrema di questa parte si erge un obelisco. L'accedere alla piazza-giardino avviene con la discesa di una sequenza di gradini compresi tra il muro orientale del giardino recintato ed il podio irregolare sagomato. Il livello del podio ad "L" prosegue oltre la torre e costeggia il fronte est del *Municipio*. Al di sotto ritroviamo il banco granitico, nel quale sono inseriti dei gradini, come li ritroviamo negli approdi di quegli edifici che sorgono lungo le acque. Non si ricordano altre modifiche interne, degne di nota, rispetto all'elaborazione planimetrica prodotta nel 1912.

1930



tavole 6a, 6b e 6c
volume III, 1:1000

Dda

Oramai lo *Stockholm Stadshuset* era stato inaugurato da sette anni, e l'area triangolare tra il *Karolinska Institutet* e il canale della *Klara* rimaneva un'area irrisolta, o per meglio dire un vuoto urbano.

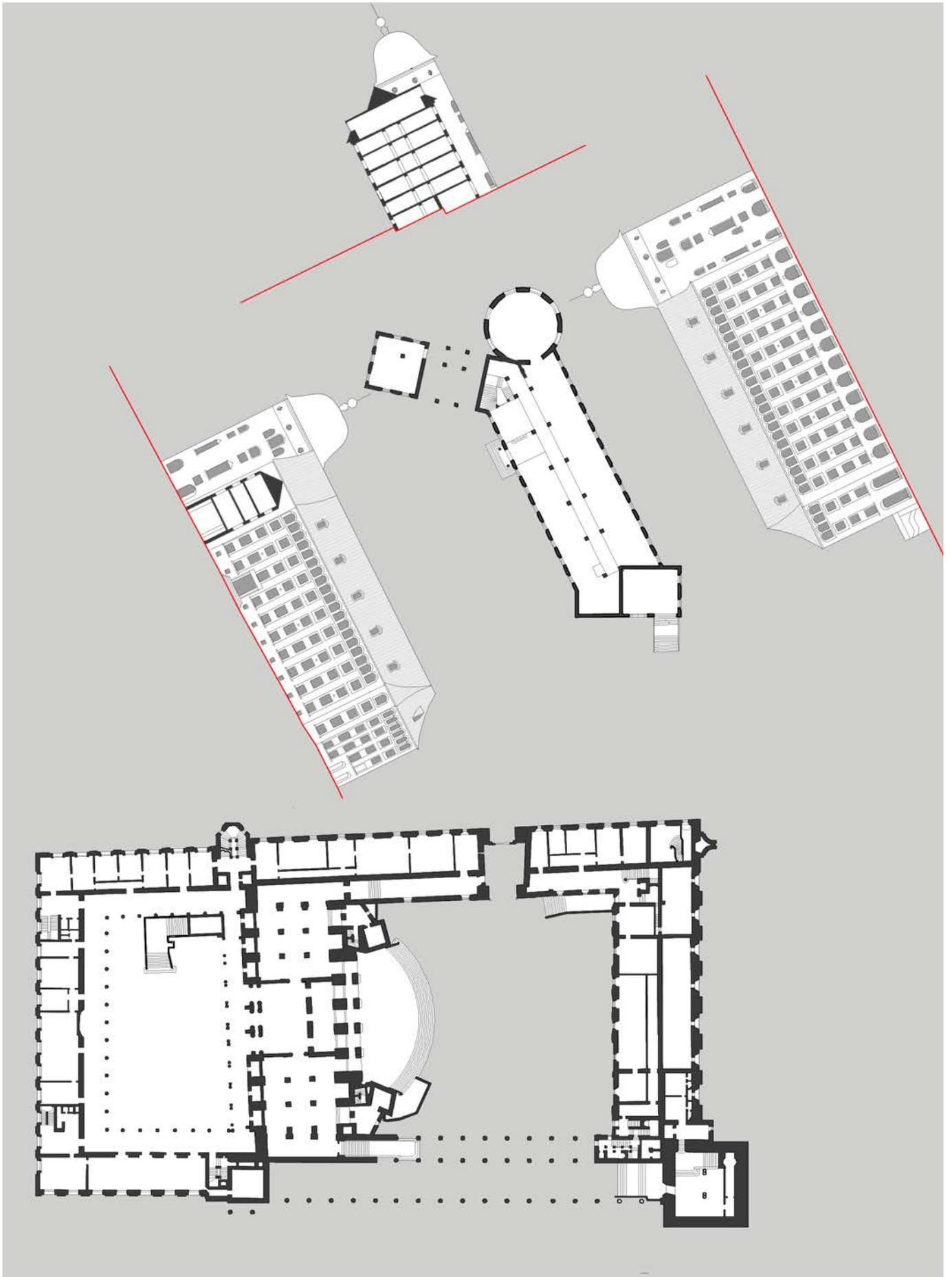
Come accennato precedentemente, la linea della costa subì alcune modifiche; la sua inclinazione fu resa meno accentuata, ottenendo così un'area con una spazialità differente atta ad ospitare la *Camera del Consiglio*. In questo anno, la manica lunga era preceduta da quel breve spazio che seguiva la direzione del ponte, e si adagiava lungo la banchina terminando con la torre circolare ed il braccio piegato che lambiva il punto estremo del vicino *Karolinska Institutet*. Il braccio breve non correva più parallelo al fronte settentrionale del *Municipio* come nelle proposte del 1908-11 e 1912; bensì quasi ortogonale al lato lungo dell'edificio adiacente.

La quota inferiore dello *Stockholm Nämndhuset* ora partecipava più attivamente a quel problema di differenza di quota che intercorreva tra le due aree del progetto. I due edifici del complesso erano pensati anche collegati mediante un ulteriore passaggio posto ad una quota inferiore al livello zero dell'area nord.

Il piano terra dell'edificio amministrativo era contraddistinto da un volume pieno verso la piazza e da uno svuotato verso l'acqua. Quest'ultimo altro non era che un camminamento coperto lungo il canale che partiva dal blocco di ingresso ruotato e terminava in uno spazio circolare. Da questo punto il visitatore poteva proseguire lungo la banchina oppure accedere alla piazza oltrepassando un porticato a contraddistinto da tre file di colonne. Le bucatore arcuate che sottolineavano il livello terra, si raddoppiavano in altezza per quelle appartenenti al braccio piegato.

L'ingresso alla galleria dalla piazza avveniva in posizione sbilanciata verso il varco del porticato settentrionale. All'incontro tra l'allineamento all'ingresso al *Municipio* e la conclusione della manica fu posta una fontana. Dal 1930, e fino alla variante del 1940, possiamo notare l'introduzione di un filare di alberi parallelo al prospetto lungo dell'istituto.

Varcata la soglia della *Camera del Consiglio* si entrava in uno spazio fluido dove l'unico elemento che gerarchizzava l'interno era una spina centrale, cadenzata da una doppia fila di pilastri.

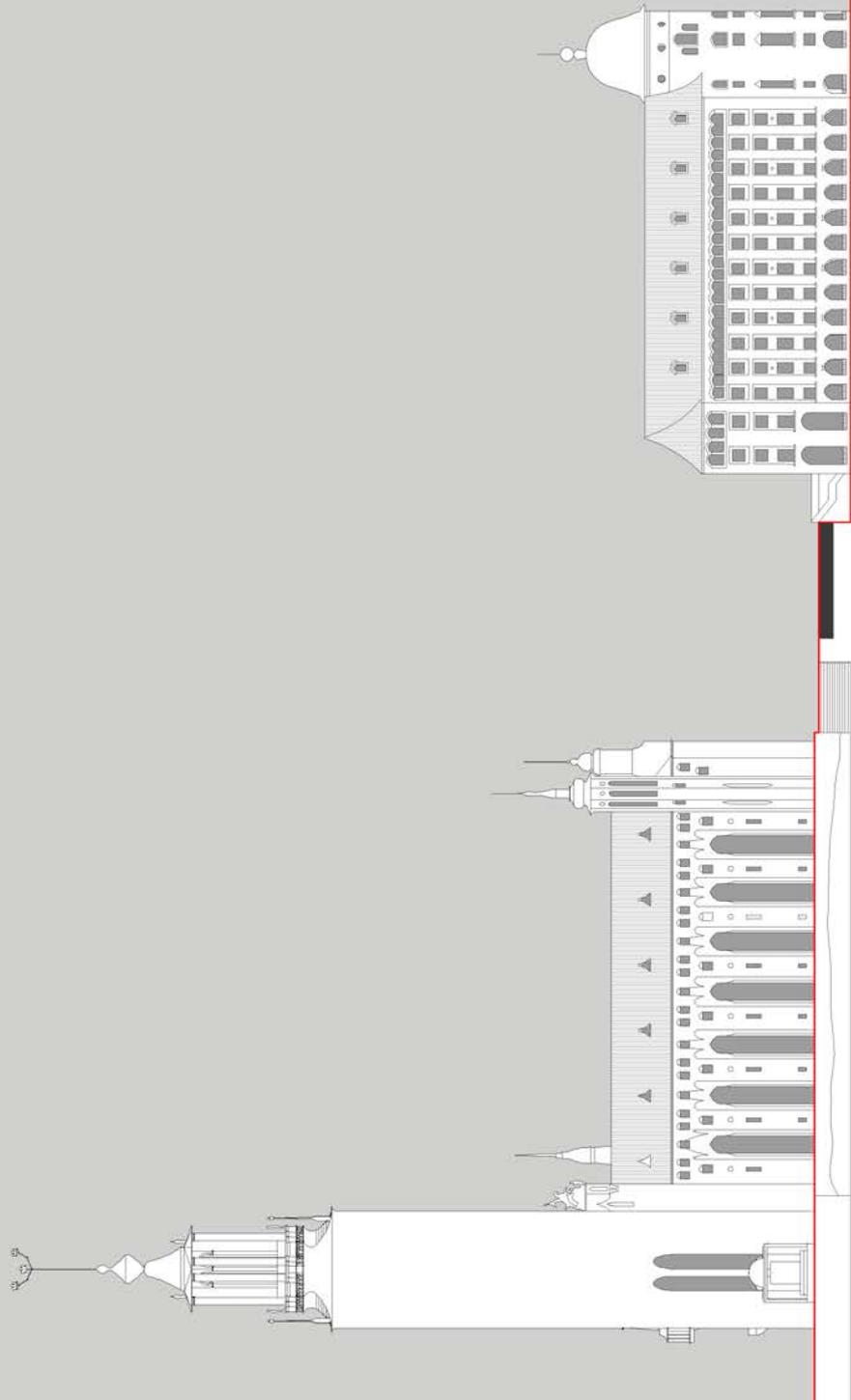


Fronti del *Nämndhuset*

Profilo urbano di accesso al
complesso

1:1000

Dda

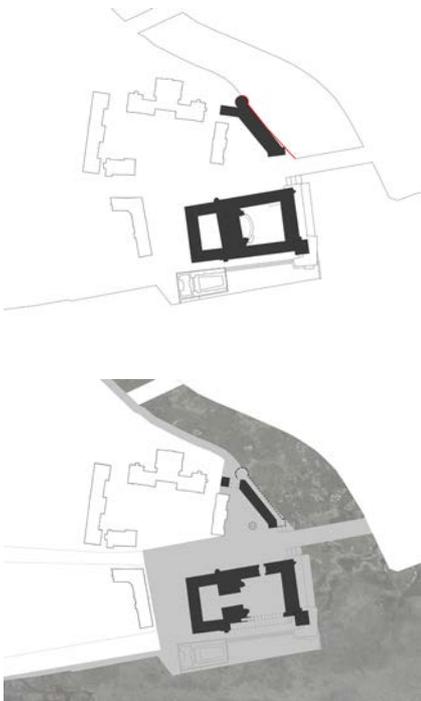
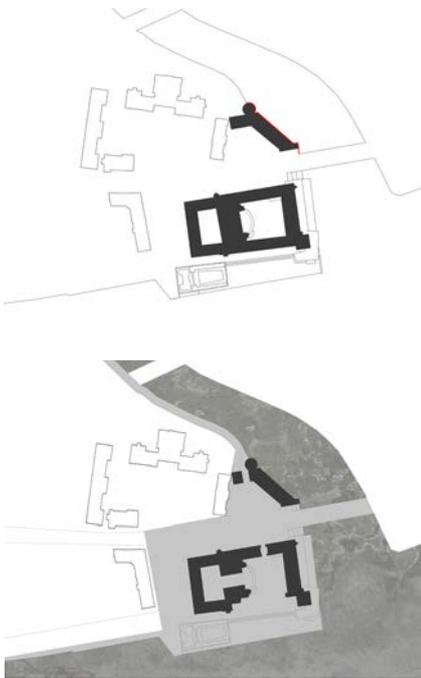


1931 e 1931-1932

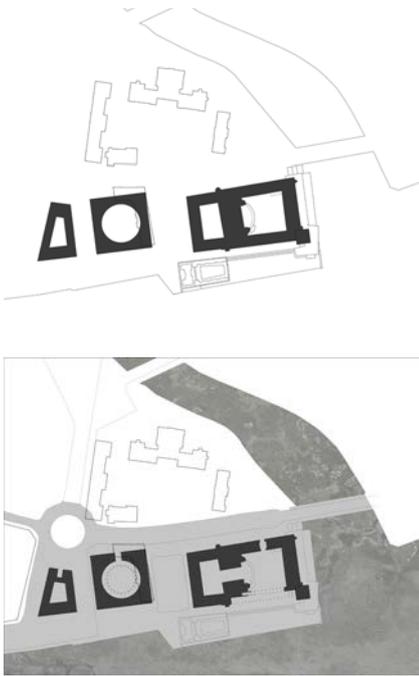
Negli anni successivi Östberg avanzò alcune ipotesi per l'aggancio con l'edificio esistente - *Karolinska Institutet*- ma queste rimasero solamente allo stato di abbozzi planimetrici. Nel maggio del 1931 il braccio piegato fu concepito in linea con le prime proposte del 1908-11 e 1912, ovvero parallelo al fronte nord del *Municipio*, toccando sempre l'estremità del fabbricato adiacente.

Invece, è da attribuirsi al 1931-32 la variante che preferiva il posizionamento del braccio parallelo al lato corto dell'istituto. I due corpi di fabbrica non si toccavano più, ed il varco porticato, che sfondava il braccio breve, si trovava ora in linea con la prosecuzione del profilo lungo dell'edificio in prossimità.

Forse proprio questa proposta risulta come la meglio riuscita all'interno della complessità dell'area, dando pari importanza alle preesistenze.



1936



tavole 7a e 7b

volume III, 1:1000

Dda

Come abbiamo già avuto modo di sottolineare, in quest'anno avviene il cambiamento nella scelta dell'area su cui intervenire e negli intenti progettuali per la *Camera del Consiglio*.

Riguardo alla prima questione si valutò l'opportunità di costruire lungo la *Norr Mälarstrand*, demolendo alcune strutture, che furono di servizio per il mulino di *Eldkvarnen*.

I due blocchi massivi si ponevano uno dopo l'altro, al di là del triplo filare di alberi che li separava dal fronte orientale dello *Stockholm Stadshuset*. Provenendo dal ponte il blocco a corte circolare si situava in posizione avanzata rispetto al filo del *Municipio*, così da creare un fondale all'imbuto prospettico ed occupare, quasi interamente, il percorso pedonale. Il blocco successivo, invece, indietreggiava permettendo una migliore vista dello stesso a colui che percorreva la rotonda stradale.

Contrariamente i due massivi volumi erano tra loro allineati lungo la banchina meridionale, ed a loro volta allineati con la prima fila di colonne del portico sud dell'edificio comunale.

L'accesso ad entrambi i blocchi avveniva, sempre dall'arteria stradale a nord; si poneva però sull'asse di simmetria dei rispettivi fronti.

Il primo fabbricato presentava un impianto quadrato regolare, che nelle dimensioni si avvicinava a quelle della corte civica del *Municipio*. L'impianto era governato da una forte simmetria biassiale, dove i sistemi circolari di risalita erano posti nel punto d'incontro tra la geometria del quadrato e quella del cerchio. La corte interna circolare era ribattuta da un portico a colonne binate.

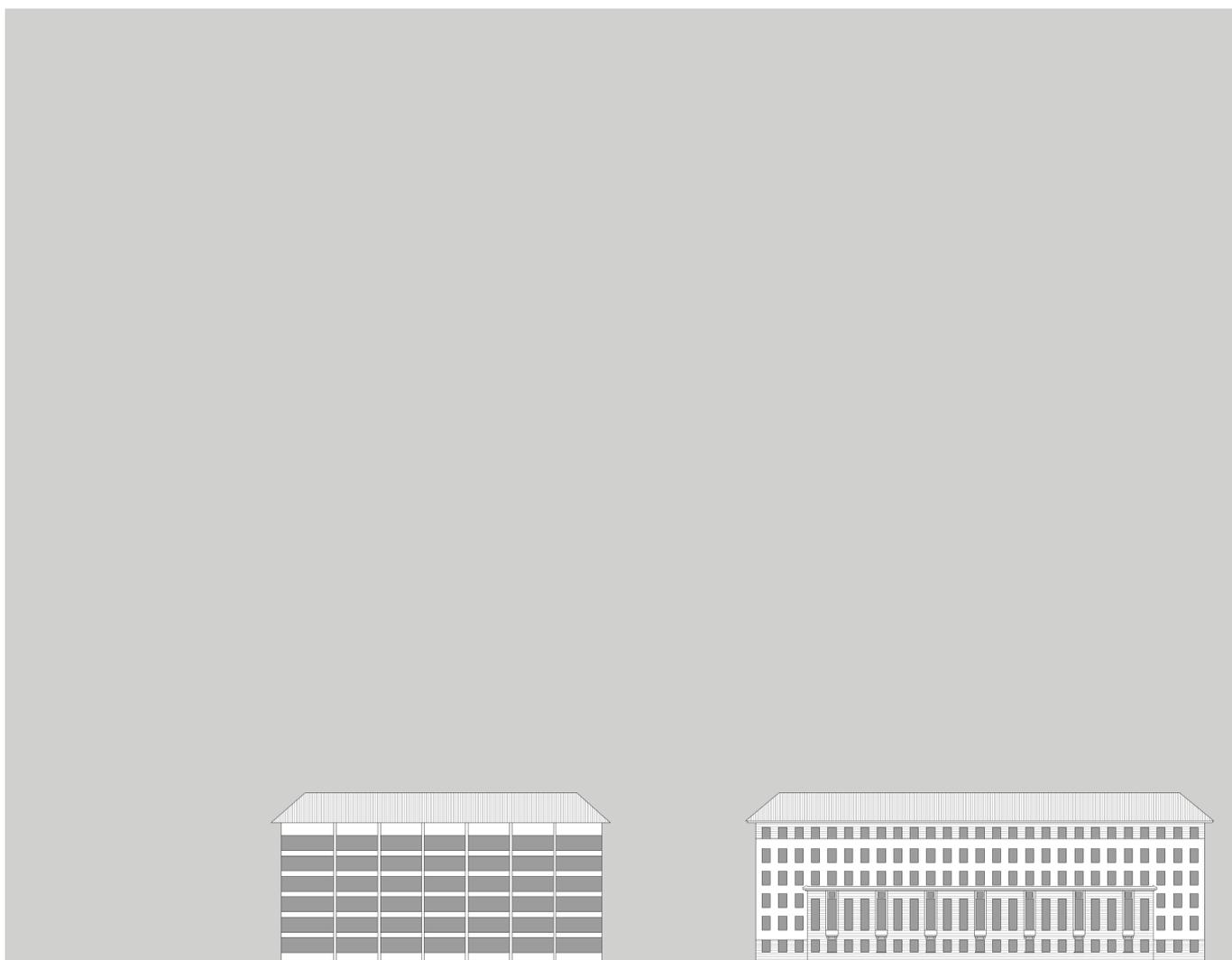
Il secondo edificio mostrava invece un impianto trapezoidale irregolare, dove le deformazioni maggiori erano riscontrabili nei fronti nord ed ovest. L'interno era sempre svuotato, ma non fu introdotta un'altra figura; semplicemente l'architetto arretrò il fronte equamente dai quattro lati ottenendo una corte sempre di forma trapezoidale irregolare. Dal punto di vista dimensionale questo edificio era per lunghezza affine alla grande aula.

In entrambi possiamo notare come gli spazi interni fossero stati concepiti in fluido divenire, ovvero spazi flessibili alle necessità degli enti amministrativi.

Osservando lo *skyline* dall'acqua i due volumi sembrano la diretta conseguenza di un "distacco" del blocco orientale del *Municipio*. Infatti, nella sintassi che governa il disegno di quest'ultimo è ben visibile, in alzato,

la giustapposizione di due elementi turrati, che a loro volte anticipano il blocco.

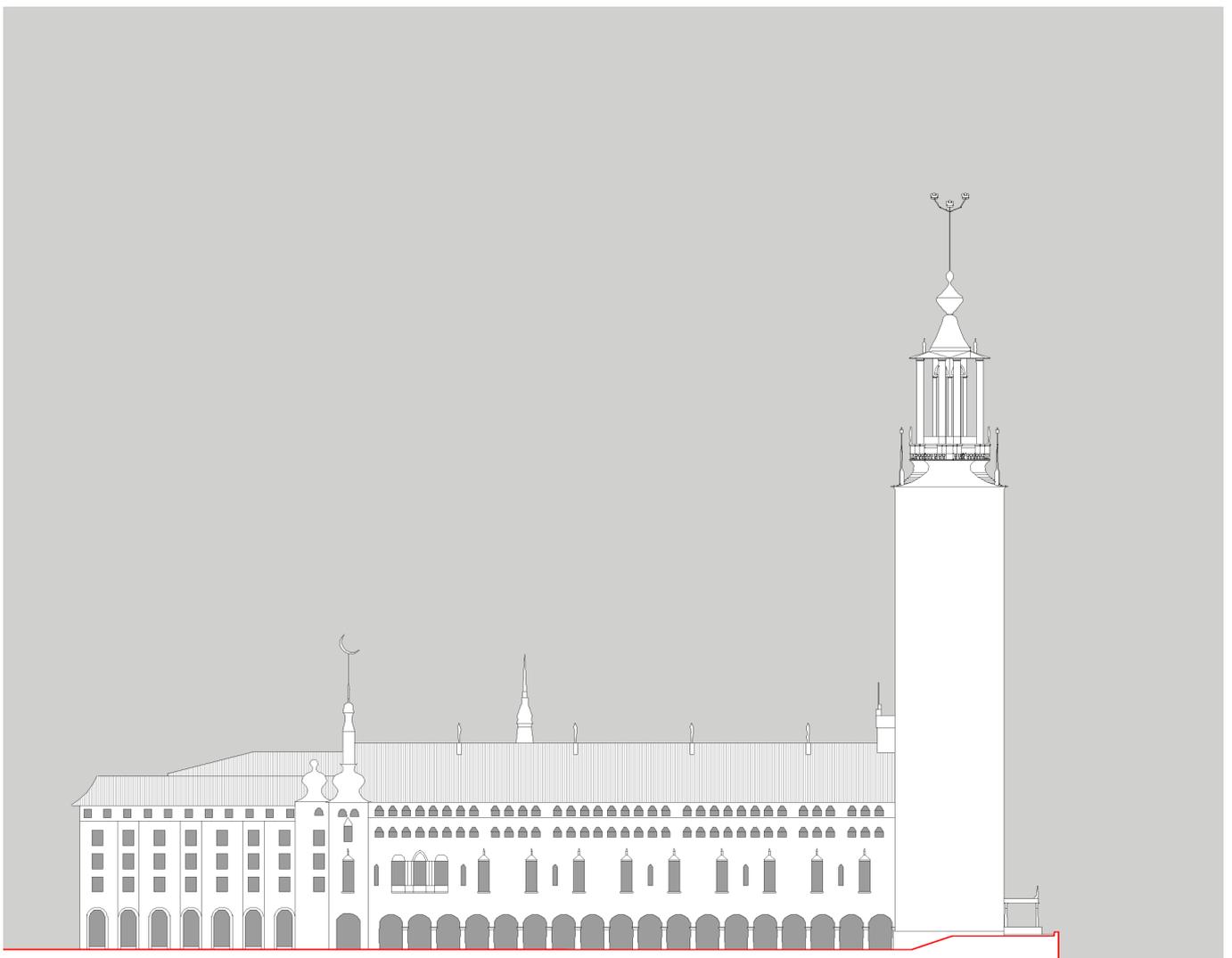
Östberg si avvale di una geometria classica tripartita per i fronti del primo edificio, conferendo maggiore enfasi dimensionale alla porzione compresa tra il basamento ed il coronamento. Discorso differente per il blocco a pianta trapezoidale, che nei pochissimi disegni che lo ritraggono, si presentava come un volume trattato univocamente con la sottolineatura delle paraste e dei marcapiani, e forse rivestito da una superficie vetrata.



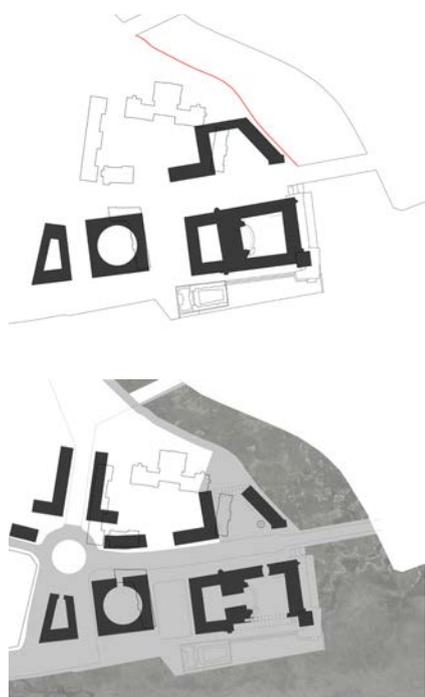
Profilo urbano che disegna la porzione
di *Norr Mälarstrand* occupata dai tre
edifici disposti in sequenza lineare

1:1000

Dda



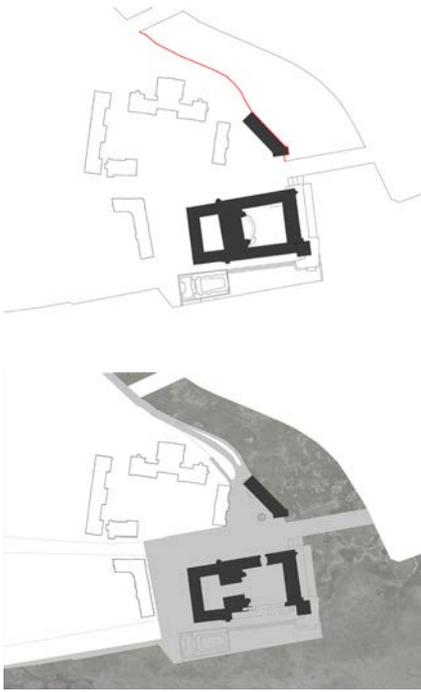
gennaio 1939



L'architetto elaborò una versione ibrida in cui coesistevano i due massivi volumi a sud e la breve galleria nell'area settentrionale vicino al *Karolinska Institutet*.

In aggiunta, nell'ipotesi di un trasferimento dell'istituto - questione su cui l'*Ufficio tecnico* stava da tempo riflettendo- l'architetto inserì un corpo parallelo sul fronte nord del *Municipio*, che proseguiva con un braccio ad "L". Quel corpo mediano era pensato sempre con il suo totale svuotamento del livello terra mediante un porticato tripartito. Östberg abbozzò ulteriori edifici che avrebbero disegnato l'intera area.

In questa ipotesi progettuale è chiara la volontà di costruire compiutamente un nuovo "pezzo di città", ma i temi messi sul piatto erano molteplici e non del tutto appropriati a dialogare tra loro. Forse la sola galleria ed i blocchi sarebbero stati sufficienti.

febbraio 1939**tavole 8a, 8b e 8c**

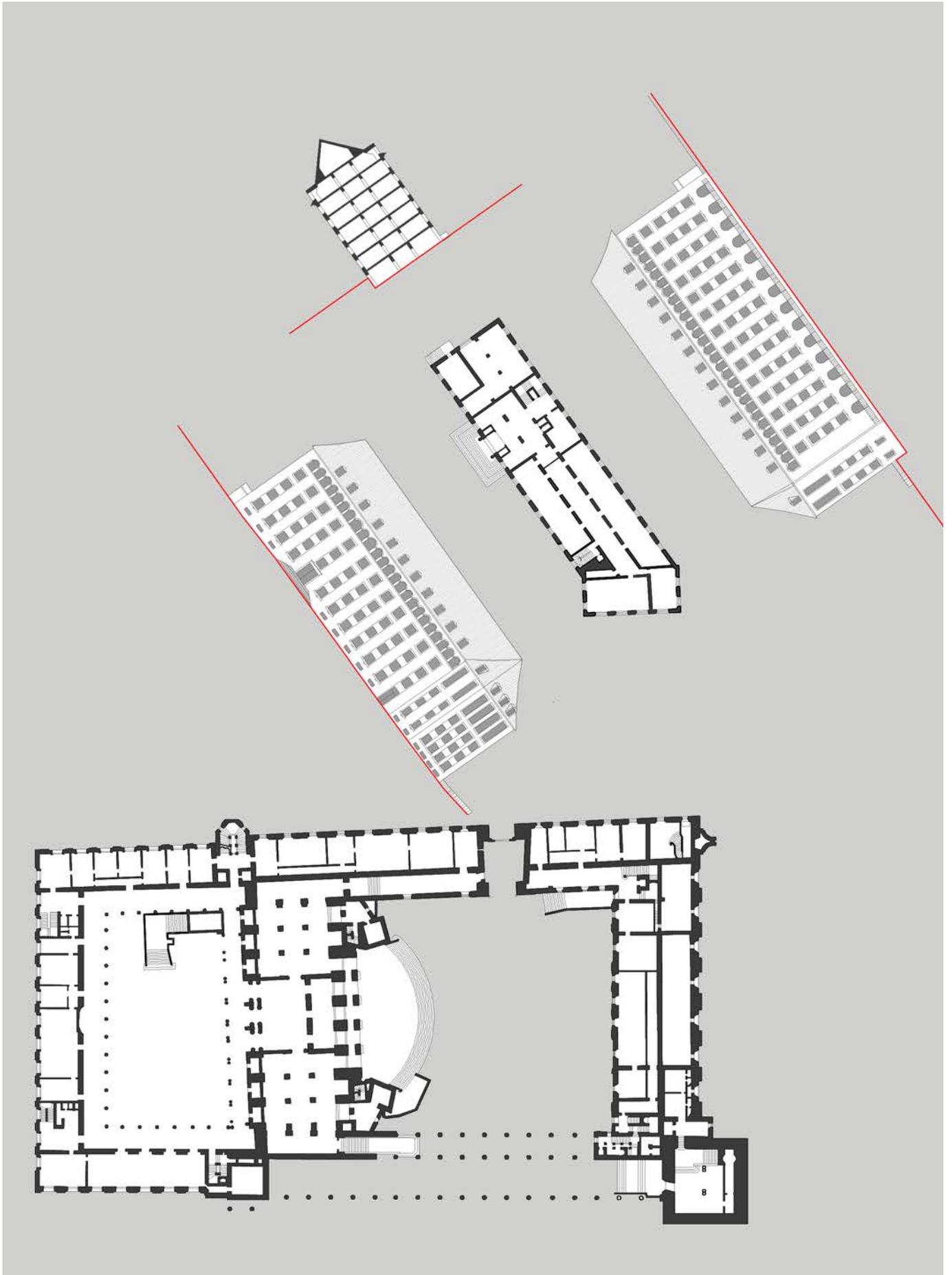
volume III, 1:1000

Dda

La linea della costa rimase con la medesima inclinazione e come prima differenza dalla proposta del 1930 notiamo l'eliminazione dell'elemento turrato circolare. In aggiunta, le dimensioni della manica lunga si accorciarono lievemente, quasi a voler riprendere quelle del vicino braccio dell'istituto. I due fabbricati non si toccano più, e là dove l'occhio convergeva nel centro della piazza triangolare giungeva il percorso, proveniente da nord. Potremmo avanzare l'ipotesi della ricerca di una corrispettiva all'apertura verso meridione, con un'apertura fisico-visiva più accentuata anche a nord.

Dagli studi effettuati fino ad ora Östberg, inserì di nuovo quella porzione ruotata e parallela al ponte. Al contrario delle precedenti varianti però non prevede un doppio ingresso; rendendo possibile l'accesso alla *Camera del Consiglio* unicamente attraverso una soglia situata in posizione decentrata rispetto all'estremo nord della galleria. Allo stesso modo delle altre ipotesi l'edificio amministrativo era sempre organizzato con una spina centrale di percorso che smistava gli uffici posti su due fronti lunghi.

L'elemento della fontana fu qui nuovamente ripreso, nella medesima collocazione del 1930.

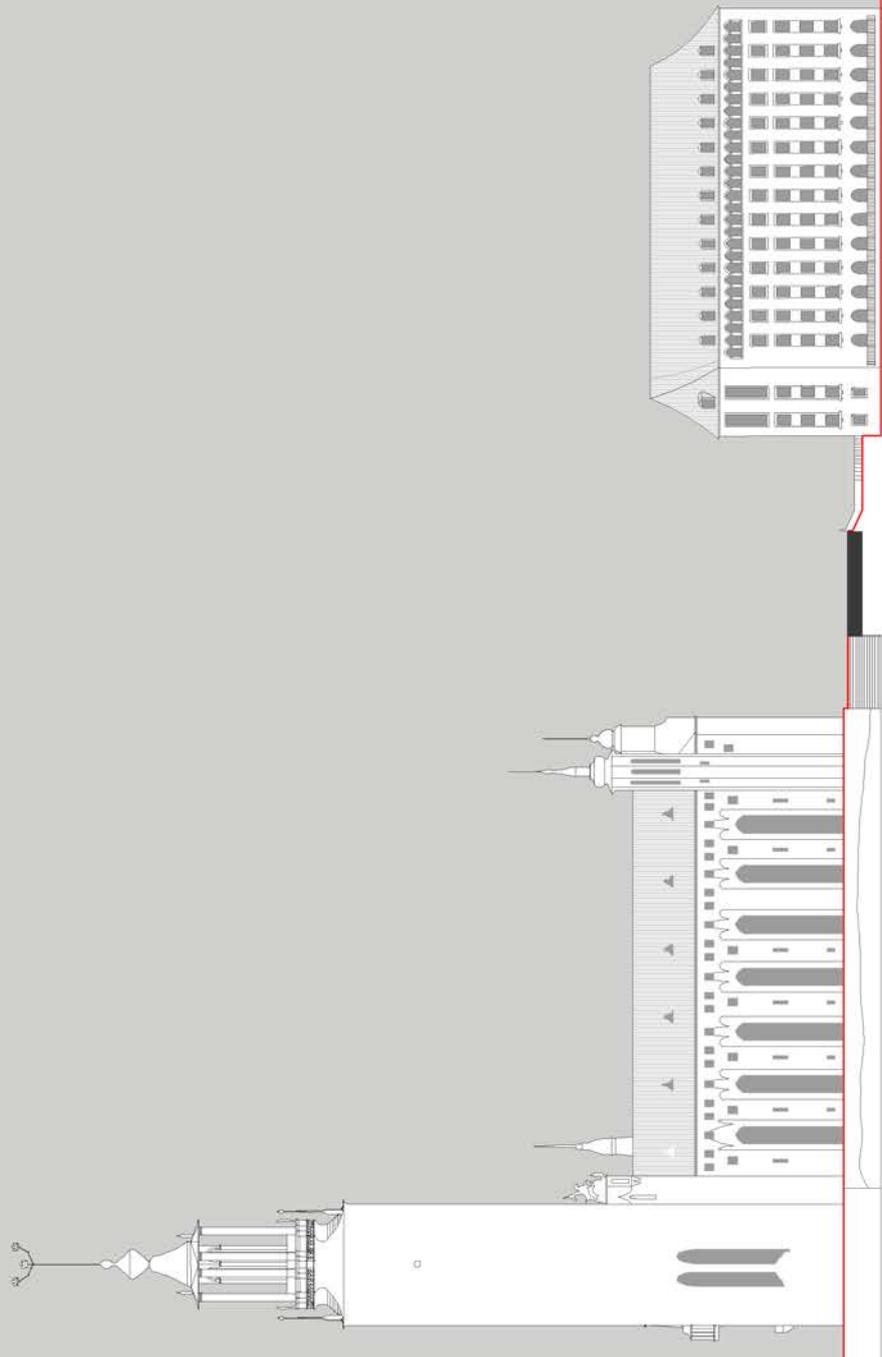


Fronti del *Nämndhuset*

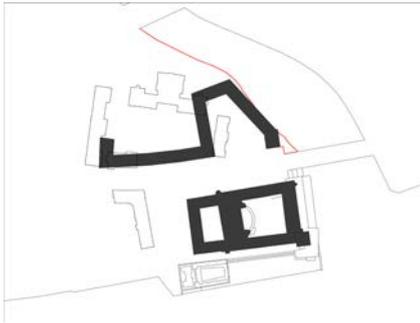
Profilo urbano di accesso al
complesso

1:1000

Dda



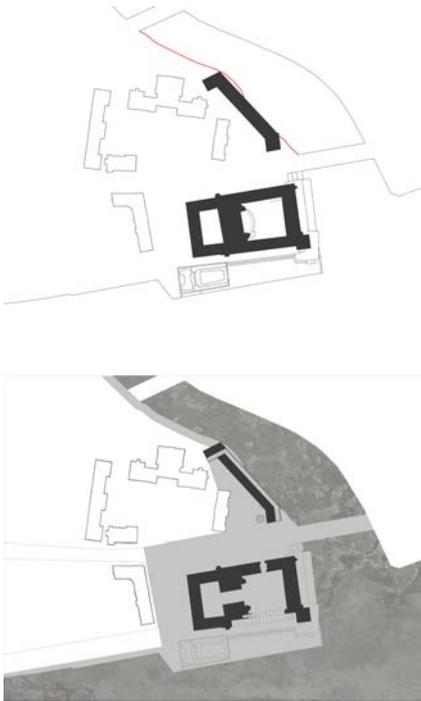
gennaio 1940



L'architetto disegnò -alla stregua del gennaio 1939- una disposizione planimetrica che avrebbe investito l'intera area, presupponendo una demolizione del *Karolinska Institutet*. Reintrodusse nuovamente i volumi a blocco assieme alla nuova ipotesi per la galleria, proseguendo poi con lunghi bracci che avrebbero delimitato i fronti urbani degli isolati a nord. Gli elementi erano tenuti assieme da un portico continuo che partiva dalla banchina orientale della *Klara*, piegava verso l'interno dell'area raddoppiando di dimensioni e permettendo l'accesso alla piazza trapezoidale.

Infine, proseguiva il suo percorso caratterizzando il fronte urbano degli edifici paralleli alle arterie stradali.

marzo 1940



tavole 9a, 9b e 9c
volume III, 1:1000

Dda

La presenza del *Karolinska Institutet* era un dato di fatto pienamente concreto; l'architetto oramai aveva settantaquattro anni e le scene architettoniche, che lo avevano visto protagonista, oramai avevano preso direzioni differenti. Ma questa ultima variante del progetto mostrava ancora pienamente le sue doti nell'arte del comporre.

La manica lunga raddoppiava quasi il suo sviluppo fino a raggiungere il blocco centrale dell'istituto. Quel braccio ripiegato fungeva da quinta per coloro che provenivano da nord navigando il canale o dal ponte; quell'accorgimento sulla lunghezza della galleria permetteva di nascondere la vista inopportuna dell'istituto, accompagnando il visitatore fino all'incontro con il *Municipio*.

La galleria principale lungo la banchina è anticipata dal dispositivo piegato all'ingresso, che, contrariamente a quanto da lui messo in campo fino a quel momento, era posto perpendicolarmente al ponte. Da quest'ultimo indietreggiava, lasciando uno spazio triangolare di raccolta. Questo espediente consentiva di allargare la visuale, anticipando così la vista dell'angolo dello *Stockholm Stadshuset*.

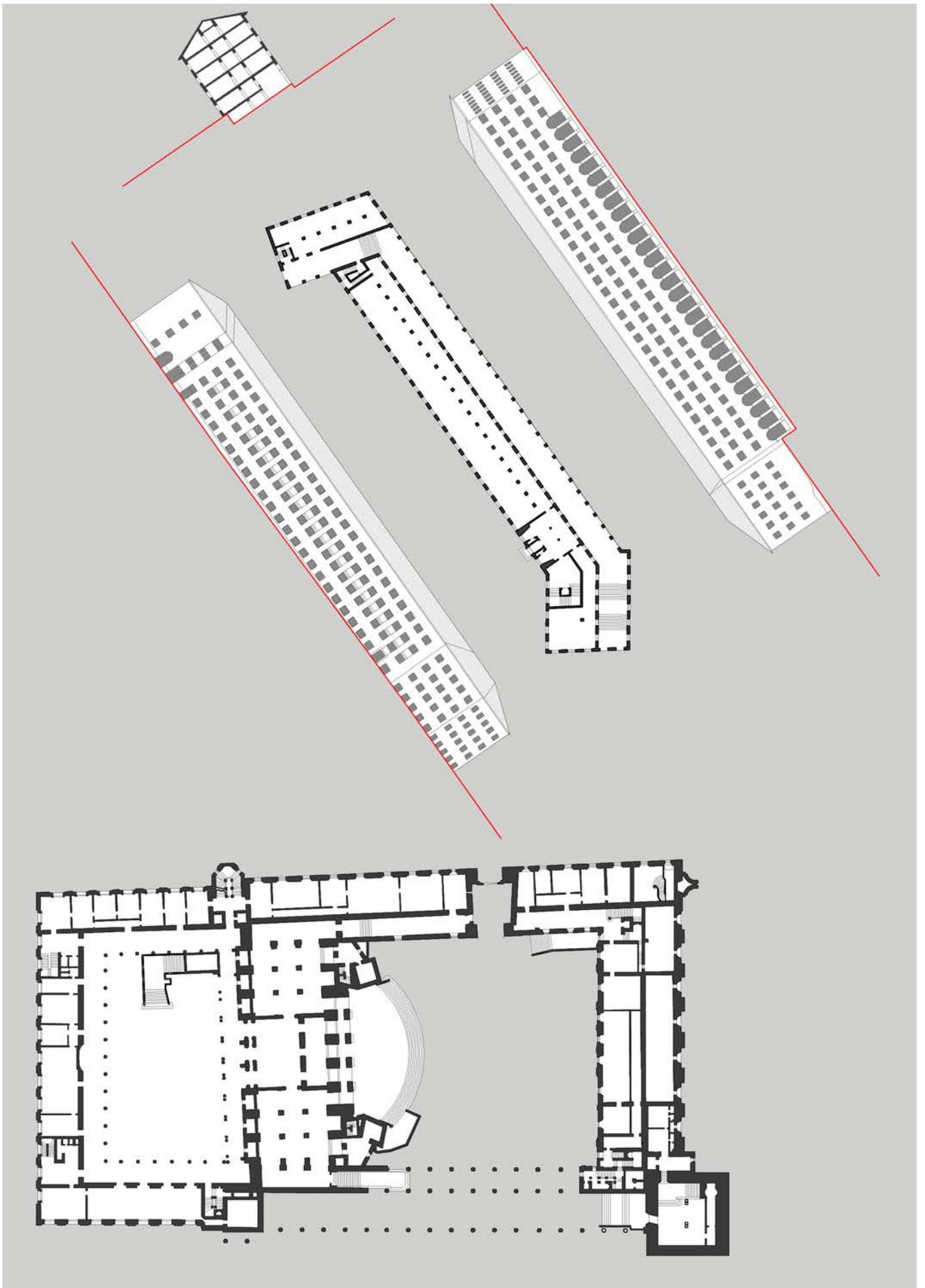
A nord della galleria l'architetto prevedeva un corpo piegato secondo una giacitura quasi ortogonale al corpo principale. Questa porzione di edificio permetteva un cambiamento di movimento ed al contempo assolveva, assieme al corpo della galleria centrale, al ruolo di fondale della piazza. Il fulcro spaziale si presentava con una conformazione di più punti di fuga, così come accade nella sequenza di piazze, narrate negli studi di Sitte.

Come fu per la proposta del 1930 così qui Östberg pensò di dividere il corpo del fabbricato in una parte piena verso la piazza, ed in una passeggiata porticata verso la *Klara sjö*. Questo percorso porticato proseguiva verso la piazza del braccio piegato a nord.

Alla luce delle tre direzioni e geometrie insite nella *Camera del Consiglio*, proprio nei loro punti di contatto, l'architetto collocò spazi serventi ed elementi di risalita, opportunamente disegnati.

Questa volta l'ingresso tripartito alla galleria era previsto all'incontro tra il braccio complanare al ponte e il corpo principale. L'elemento della fontana rimase sempre in prossimità dell'ingresso, così come era stato dal 1930.

Questo percorso all'interno delle diverse ipotesi progettuali del complesso

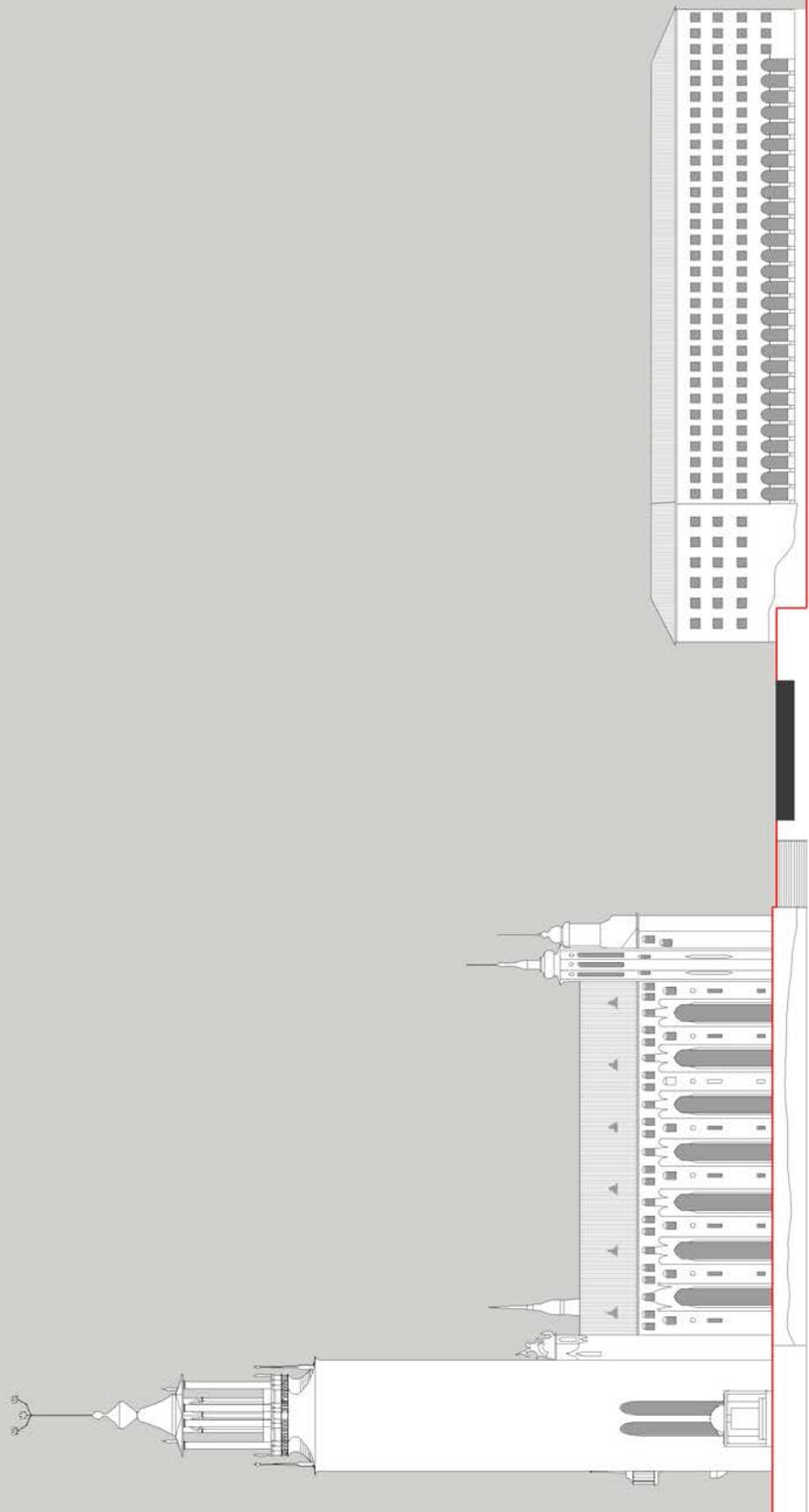


Fronti del *Nämndhuset*

Profilo urbano di accesso al
complesso

1:1000

Dda



Stockholm Stadshuset-Nämndhuset ha mostrato pienamente le doti di Östberg nel gestire la complessità del progetto attraverso il dispositivo ordinatore della “grande pianta”. Centrare le sue energie sull’invenzione delle piante, e quindi sulla loro composizione, ha mostrato il suo continuo sforzo nel conferire un carattere sempre diverso a queste successioni di spazi, in cui non vige l’angolo retto.

Le abilità dell’architetto svedese sono ancor più lodevoli considerando che il controllo di quegli edifici, che incorporano i significati della città con percorsi e piazze urbane, avvenne per la maggior parte proprio in pianta. Consultando l’archivio sono presenti naturalmente anche gli studi degli alzati, ma per quanto riguarda le *scenografie* vitruviane -che lo avrebbero maggiormente aiutato nel controllo spaziale- il loro numero è veramente esiguo.

Proprio attraverso quei “disegni mancanti” -sezioni e sezioni prospettiche- questa ricerca ha cercato di mostrare quanto quelle spazialità urbane, concepite unicamente nelle disposizione planimetriche, avessero una reale efficacia anche in alzato.

Le parole pronunciate da Ray (1965) in merito all’edificio comunale, risultano più che aderenti a quanto questo paragrafo ha tentato di spiegare: il Municipio era pervaso da una *sfrenata libertà compositiva costretta in un severo rigore di proporzioni*.¹⁸

Note

1 Ludovico Quaroni, *Lezione seconda. Analisi e fasi della progettazione*, in *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura* (Milano: Mazzotta, 1977), p. 52

Il manuale dell'architetto e storico romano si concentra sulla possibile trasmissione dei fondamenti della disciplina architettonica. Le otto lezioni percorrono sistematicamente le fasi del progetto e si presentano agli studenti come un valido strumento atto al controllo e definizione del progetto. La seconda lezione dalla quale è tratto il passaggio in epigrafe è focalizzata sulla definizione del programma, o per meglio dire sull'obiettivo sociale ed infine sull'intero iter progettuale analitico.

Nello specifico egli afferma che per ritenere "buono" un progetto deve verificarsi che la sua "struttura" sia un insieme al quale non può essere aggiunto, tolto o sostituito nulla senza causare la perdita dell'unità. Il concetto di "struttura" è qui preso a prestito per esprimere le ragioni di uno studio condotto sull'intero complesso della penisola di *Kungsholmen*.

2 Marino Narpozzi, *Composizione, generi, carattere*, in *Casabella-Continuità*, 520-521 (1988), p. 70

3 Francesco Collotti, *Pianta, Raumplan e grande pianta*, in *Appunti per una teoria dell'architettura* (Lucerna: Quart Edizioni, 2002), p. 54

4 Cfr. Antonella Gallo, *Pianta*, in Luciano Semerani (diretto da), *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno* (Faenza: C.E.L.I., 1993), p. 176

5 Antonella Gallo, *Op. cit.* (1993), p. 177

6 Cfr. Norberg-Schulz, *Il linguaggio*, in *Op. cit.* (1984), p. 170

7 La forte idealità insita nel disegno della "grande pianta" dell'*École des Beaux-Arts* porta Colquhoun (1978) nell'accostare non solo per condivisione di periodo di nascita - il Settecento- il procedimento sintattico introdotto da J. P. F. Blondel e poi ampliato dalla teoria compositiva di J. N. L. Durand, con la sinfonia. Pianta architettonica e notazione musicale condividono processi di composizione alquanto complicati ed estesi.

Per approfondire il saggio dello storico ed architetto britannico (1921-2012) si consiglia la lettura del medesimo - *La pianta dell'École des Beaux-Arts*- tradotto in italiano e pubblicata nella raccolta: *Architettura moderna e storia* (Bari: Laterza, 1989 (tit. orig. *Essays in architectural criticism: modern architecture and historical change*, 1981), pp. 130-140

8 Luciano Semerani (a cura di Anna Tonicello), *La grande pianta*, in *Lezioni di composizione architettonica* (Venezia: Arsenale editrice, 1987), p. 30

9 Cfr. Massimiliano Falsitta, *Villa Adriana: una questione di composizione architettonica* (Milano: Skira, 2000), p. 12

Nell'indagine qui menzionata è superata quella condizione sospesa tra architettura e storia di cui vive villa Adriana, dando rilievo ad un'osservazione di tipo analitico-architettonico sui temi fondanti il carattere di unicità del complesso.

10 Luciano Semerani, *Op. cit.* (1987), p. 35

11 La definizione di *dispositio* si apre con queste parole: *adatta messa in opera delle cose, e l'elegante esecuzione dell'edificio nelle varie composizioni dal punto di vista della qualità*. Mentre quella di *ordinatio*: *subordinata misura dei membri dell'edificio considerati ad uno ad uno e il giusto rapporto della proporzione generale rispetto al modulo. Un ordinamento degli elementi inteso come modularità*.

Per "scenografia" è da intendersi il disegno prospettico o qualsivoglia altra forma di rappresentazione illusionistica che controlla pianta ed alzato.

Le categorie estetico-progettuali che compongono l'architettura, e nello specifico quel momento concettuale rappresentato dalla pianta, sono secondo il trattatista latino: ordinamento (*ordinatio*), disposizione (*dispositio*), euritmia (*eurythmia*), proporzione (*symmetria*), decoro (*decor*) e distribuzione (*distributio*).

Marco Vitruvio Pollione, *L'architettura* tradotta e commentata da Berardo Galiani (Dedalo: Roma, 2005), libro I, p. 8 e 9 (ed. orig. *De architectura*, 15 a.C.)

12 I due approcci a cui si fa riferimento sono i due gruppi individuati nella *Parte prima* della ricerca: da un lato 1908-11, 1912, 1930, febbraio 1939, 1940 e dall'altro 1936 e gennaio 1939.

13 Antonella Gallo, *Op. cit.* (1993), p. 181

14 Aldo De Poli, *La piazza storica come tema di progettazione urbana. Modelli e tipi nell'esempio di città venete*, in Gian Arnaldo Caleffi, Gino Malacarne (a cura di), *Progetti veneziani* (Milano: Clup, 1985), p. 142

15 Adrian Forty, *Space*, in *Parole e edifici: un vocabolario per l'architettura moderna* (London: Thames & Hudson, 2000), p. 269

16 Non è questa la sede per soffermarsi né su una breve e tantomeno su una puntuale analisi dell'apparato simbolico che coadiuvò l'immagine di questa metafora urbana per la capitale nordica. I capitoli conclusivi dello studio condotto da A. K. P. Atmer raccontano magistralmente quel processo ideativo, che coinvolse tutte le espressioni artistiche. Si veda *The interior design* e *The apotheosis and the phoenix: the Town hall's figurative world and symbolic language in Stockholm town hall and the architect Ragnar Östberg* (2011)

17 Come ben descritto dalle tavole sinottiche in merito alla "costruzione della costa", quella porzione di *Kungsholmen* fu ottenuta con un riempimento artificiale dei banchi granitici preesistenti ed un rinforzo con profondi e possenti pali. Il lembo orientale del basamento doveva ricalcare proprio quella natura granitica, così Östberg ripropose artificialmente questo paesaggio granitico, avvalendosi di cementi con inerti a grana grossa.

18 Stefano Ray, *Le trasformazioni formali dal romanticismo al razionalismo*, in *Op. cit.* (1965), p. 38

4.2 PALATIUM IN FORMA URBIS. *STOCKHOLM STADSHUSET E VILLA GEBER*

Il limite non è il punto in cui una cosa finisce, ma, come sapevano i greci, ciò a partire da cui una cosa inizia la sua “essenza” [...] Spazio è essenzialmente ciò che è sgombrato, ciò che è posto entro i suoi limiti.

Martin Heidegger, *Wohnen, Bauen, Denken*, 1951 ¹

La ricerca aveva mosso i suoi primi passi dall'ipotesi di rileggere i due casi studio -*Stockholm Stadshuset* e *villa Geber*- alla luce di quella duplice chiave interpretativa che ci ha condotti, di paragrafo in paragrafo, fino al cuore di questa *Parte terza*. Le pagine seguenti cercheranno dunque di indagare quell'accostamento tipologico e figurale che la critica ha sovente riscontrato, tralasciando però una più puntuale trattazione, che andasse oltre l'epidermide di questa analogia.

Considerando la natura della presente comparazione, l'attenzione sarà focalizzata unicamente sul *Municipio*; abbandoneremo, volutamente per questa analisi, quella parte di edificio non realizzata, *Stockholm Nämndhuset*. Come accennato nella *Premessa*, le ragioni della ricerca trovano il loro fondamento nell'investigare quelle due dimensioni opposte, ma solo in apparenza, che la regina del *lago Mälaren* contiene: natura urbana dell'edificio municipale e natura domestica della villa urbana isolata. *Stockholm Stadshuset* e *villa Geber* sono stati considerati come dimensioni inscindibili, che concorrono alla costruzione di una città. Queste riflessioni portano inevitabilmente alla mente le celebri considerazioni dell'Alberti per il quale la città è da considerarsi come una grande casa e la casa a sua volta come una piccola città ², dove ogni elemento della composizione si struttura analogamente, seppur cambiandone la scala.

In entrambi gli esempi, protagonista assoluto è l'internità della corte, vale a dire ciò che accade nella sua dimensione raccolta, dimensione dello stare che permane eguale, così nella corte civica di un edificio municipale, come nella dimora privata. “Impossessarsi” dello spazio e “saperlo vedere” costituiscono la chiave di lettura di questi edifici, e come direbbe

Zevi (1948): *se nell'architettura possiamo trovare i contributi delle altre arti, è lo spazio interno, lo spazio che ci circonda, che dà il la nel giudizio su un edificio, che forma il "sì" o il "no" di ogni sentenza estetica sull'architettura. Tutto il resto è importante, o meglio può essere importante, ma è funzione della concezione spaziale.*³

Le parole del filosofo tedesco, in apertura di questa trattazione, suggeriscono che proprio il "limite" rappresenta lo strumento di definizione ed organizzazione dello spazio interno, più che dell'esterno. *Stockholm Stadshuset* e *villa Geber* sono chiara rielaborazione del concetto di "limite", considerato nella sua estensione della figura archetipica del "recinto", che a sua volta funge da contesto per l'interno ed assume senso solo grazie ad esso. *Al recinto viene dato il compito di razionalizzare l'irrazionale, ogniqualvolta è cercato l'adattamento dell'archetipico (inteso questa volta come principio progettuale) alla realtà materiale.*⁴

Il confine, o nel nostro caso la massiva cortina muraria, è il dove del principio della presenza della forma; dopotutto il carattere di una struttura formale si esprime anche e soprattutto con i suoi limiti.

La spazialità interna della corte, non è affatto un qualcosa di "nascosto" al di là di una facciata che cela una irrazionalità, ma essa stessa si relaziona dialetticamente con il suo corrispettivo esterno. Spesso però in questo luogo è espresso l'insolito, un "mondo altro", pochi indizi sono manifesti fin dall'esterno. Quel luogo si scopre attraverso l'accedere, declinato nella dimensione della soglia,⁵ ed il successivo addentrarsi nelle diverse sequenze spaziali. Nei due casi-studio, come più in generale considerando il tipo a corte, la corte stessa può essere definita come quel luogo focale dello spostamento dinamico dell'addentrarsi attraverso la massa muraria. Come si compongono questi progetti attorno allo spazio della corte? Quali principi compositivi ne regolano la costruzione delle strutture formali?

Fin dal titolo scelto per il paragrafo è evidente la volontà di rileggerli proprio alla luce di quell'*analogia albertiana che oscilla tra l'essere piccola città o grande casa. I palazzi dell'imperatore sulle rive del Mediterraneo, figure sul limite [...] verso la città.*⁶

Il "palazzo in forma di città" può quindi essere assunto a vero e ben riconoscibile principio ordinatore della città stessa; proprio dalle forme della tradizione e dal suo vocabolario sintattico trae linfa vitale. È l'espressione di principi di permanenza ed elementi di trasformazione. Come il palazzo dell'imperatore Diocleziano nacque dalla consolidata struttura morfologica del *castrum* romano, mostrandosi come composizione delle sequenze spaziali urbane applicate ad un palazzo

imperiale di notevoli dimensioni, così esso stesso fu successivamente principio per la costruzione del tessuto urbano di Spalato.

Il grande *palatium* tardoromano riassumeva al proprio interno molteplici temi architettonici, ed altrettante soluzioni compositive tra gli elementi che formavano la sua liturgia. La capacità di ibridazione e sviluppo di quel tema fu tanto significativa che nella storia dell'architettura è stata progressivamente espressa con mezzi divenuti sempre più lontani dalla sua cultura originaria.

Come esempio di quanto delineato negli ultimi passaggi e ricollegandoci all'interpretazione analogica tra la città lagunare per eccellenza, le sue architetture e la *Venezia del Nord*⁷ il pensiero ricade logicamente su quel complesso urbanistico unitario, artisticamente formato che è piazza e chiesa di San Marco, Palazzo Ducale e Piazzetta. E come sottolinea Bettini (1988) *le pareti di questa grande sala senza tetto, che è la piazza, appartengono ad epoche, a "stili" diversi e separati da secoli [...] Prevalgono dunque le strutture del Rinascimento; eppure, non soltanto queste non stonano con quelle del Medioevo, ma s'uniscono ad esse con piena coerenza a realizzare un'immagine, il cui senso profondo è sempre fedele a se stesso.*⁸

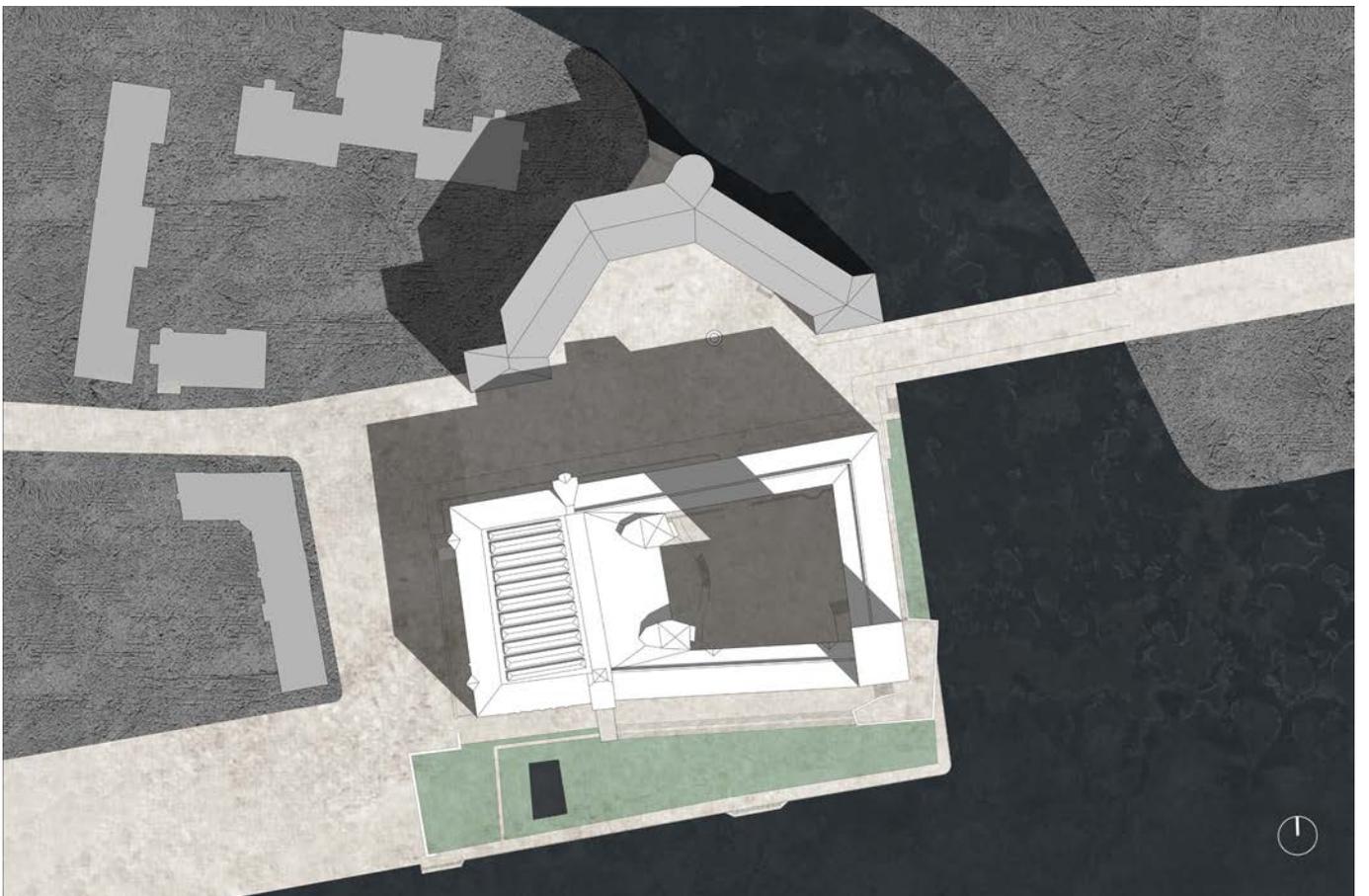
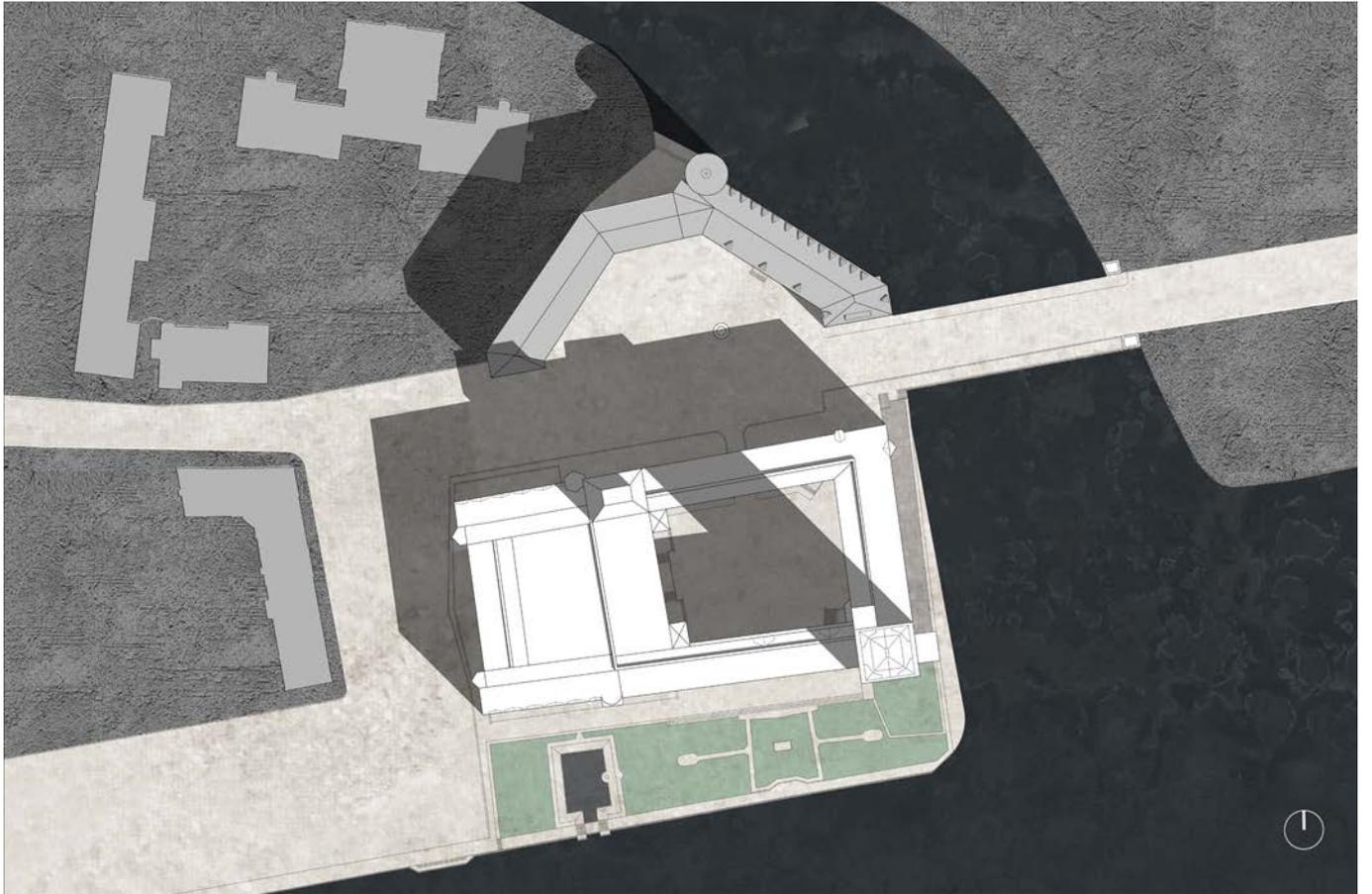
L'insieme veneziano sorge in realtà nell' interno dell'ultimo grande *palatium* tardoromano, in uno di quei palazzi che includevano, oltre all'abitazione del principe-fondatore, il suo mausoleo, ed un grande cortile porticato per le cerimonie auliche.

Municipio e *villa Geber* abbracciano la tradizione della matrice formale descritta fino a qui, disponendosi appunto attorno alla corte, ma riflettono principalmente l'abilità del maestro nel far convivere e dialogare memorie mediterranee con quelle mitteleuropee, ed essere specificatamente il modo di intendere l'abitare la grande "casa del popolo" e la casa dell'uomo.⁹

Ampliando quando suggerito dall'Alberti, si potrebbe affermare che nei due oggetti di studio la piazza sta alla forma urbana come il patio sta alla casa.

Ora addentriamoci nella comparazione dei principi compositivi che governano i due edifici; in prima istanza dobbiamo prestare attenzione all'arco temporale in cui essi furono elaborati. La costruzione della villa del *Diplomatstaden* interessò il biennio 1911-1913¹⁰, anni decisamente importanti per lo sviluppo progettuale di quel "compagno di una vita", che fu il *Municipio*.

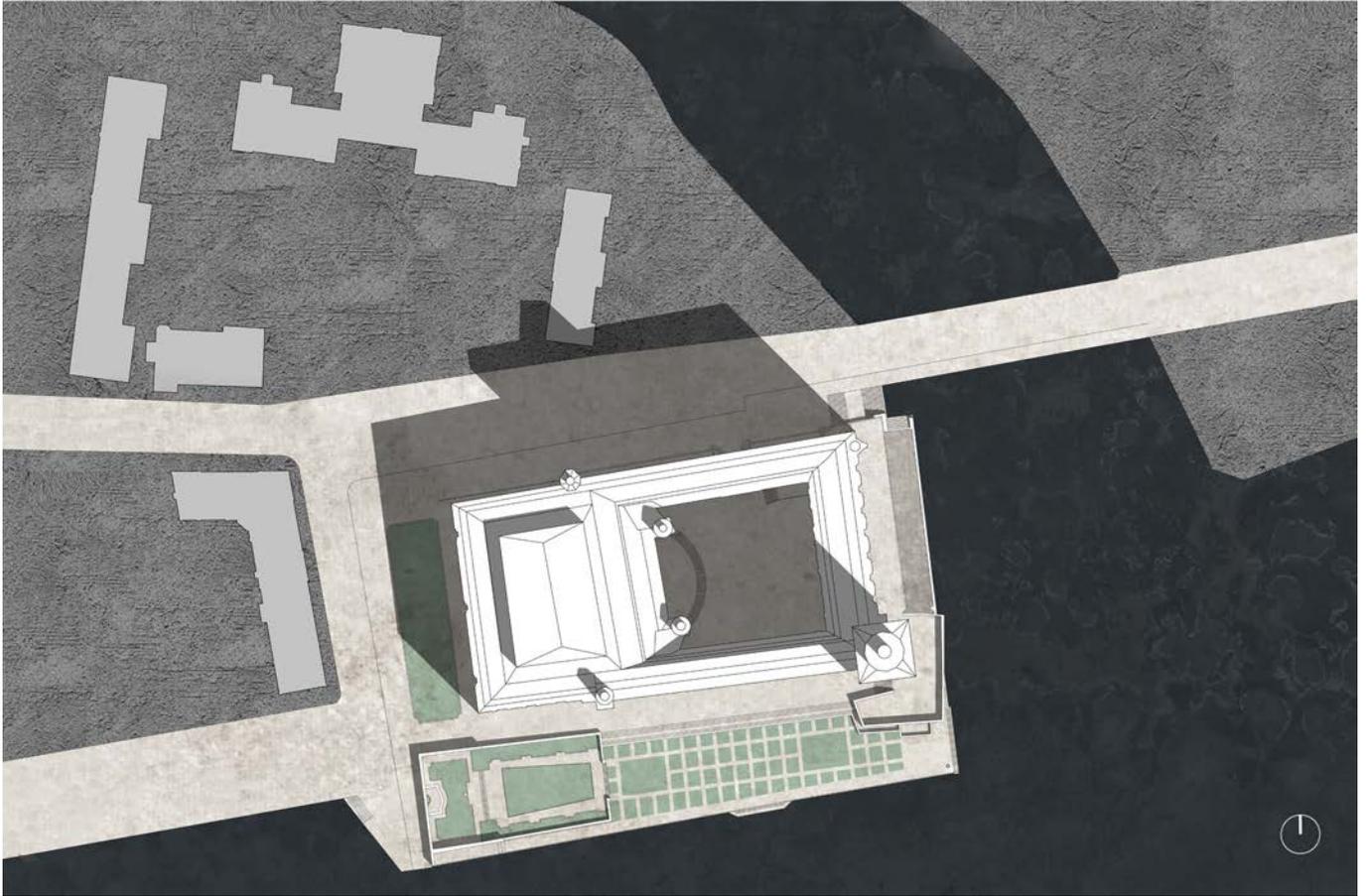
L'accostamento tra i due progetti si concentra specificatamente su quelle due varianti maturate per *villa Geber*, ed al contempo restringe il



Planivolumetrici a confronto:
Stockholm Stadshuset, 1908, 1912 e 1916
villa Geber, 1912
1:2500

Dda

campo di indagine alle sole proposte del 1908-1911 e 1912 per quanto riguarda il *Municipio*. È comunque presa in considerazione anche la versione realizzata di quest'ultimo, che vide la propria luce fin dal 1916.



Potremmo ipotizzare che la messa a punto e la costruzione di *villa Geber* possano essere state utili, assieme alle riflessioni e le modifiche apportate all'edificio municipale, per la formalizzazione ultima di alcune soluzioni sintattiche.

I due progetti sono stati sottoposti ad una scomposizione delle parti e relazioni, alla ricerca di quelle tracce comuni del pensiero dell'architetto. Nello stesso modo in cui è stato letto il complesso *Municipio-Camera del Consiglio* nel paragrafo precedente, così anche in questo caso lo strumento del ri-disegno è stato un valido esercizio per l'individuazione dei temi e la comprensione della loro effettiva applicazione. Quel selettivo strumento di conoscenza che è il ri-disegno ha indirizzato il proprio interesse verso quegli elaborati grafici più significativi al fine di confutare la chiave di lettura che indaga i due casi-studio. In altre parole il ri-disegno di progetti altrui, è esso stesso un progetto, anche se con finalità critiche.

Nel nostro caso specifico il raffronto si concentra sull'analisi delle strutture narrative e figurali racchiuse nelle piante dei due livelli. Naturalmente è stato tenuto in considerazione il fatto che l'evidente cambiamento di scala ha comportato, in taluni casi, un processo di articolazione e messa in opera -leggermente differente- delle due strutture formali.

Gli attacchi a terra rivelano ancor più l'attenzione che Östberg riversò nella lettura ed interpretazione di quel luogo particolare che è l'arcipelago. Entrambi gli edifici -pur vivendo del loro carattere urbano- mostrano sia in pianta, che in alzato quella costante ricerca di dialogo con il paesaggio. Alcune *ortografie* vitruviane dei due fabbricati hanno permesso di evidenziare affinità sia nelle qualità strutturali che in particolar modo nella loro presenza, nell'offrirsi come immagine personale e caratteristica, nel comporsi in forme.¹¹

Infine, alcune riflessioni formulate in merito alle dimensioni orizzontali, sono state indagate anche grazie a sezioni e sezioni prospettiche, con l'intento di far emergere proprio la profondità espressa da tali elaborati, per meglio dire essi esprimono la vita stessa della corte e il racconto degli altri spazi.

Le prime considerazioni sono da spendere in merito ai principi di assemblaggio delle strutture formali sottese a questi edifici costruiti in "forma di città". Seppure il protagonista sia lo spazio vuoto e raccolto della corte, i singoli progetti non si limitano ad un discorso unicamente sull'internità, ma ampliano il valore e ruolo delle matrici formali impiegate per intessere relazioni con l'intorno e l'intera città, in cui sono inseriti.

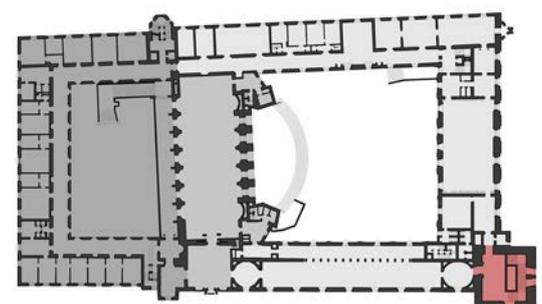
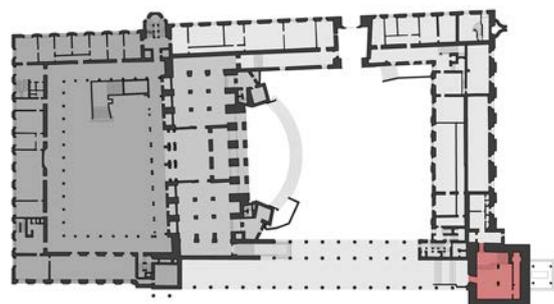
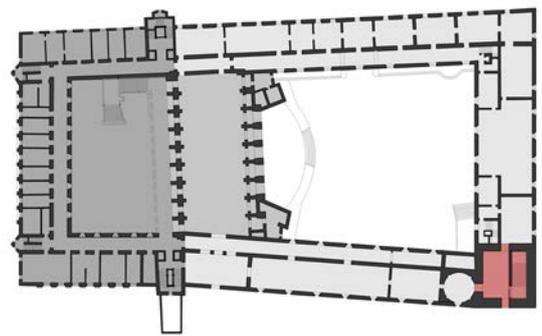
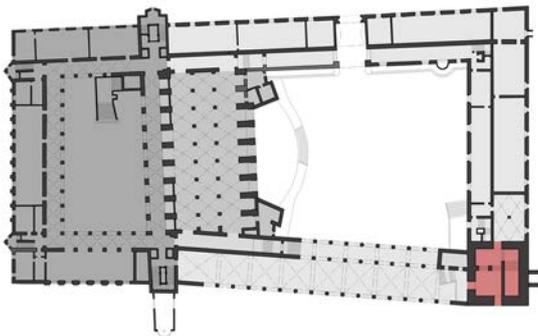
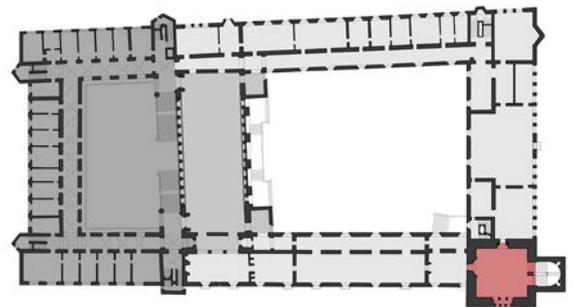
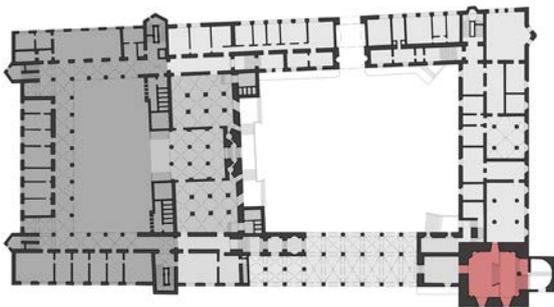
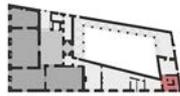
Tavole sinottiche - piano terra e primo-
mostranti le analogie dell'assemblaggio
tipologico.

Sono state volutamente inserite anche
le piante della versione realizzata del
Municipio che prese forma nel 1916,
evidenziando come taluni espedi-
enti e scelte compositive studiate nelle
versioni precedenti (1908 e 1912) e nel
progetto della villa abbiamo influenzato
la sua messa a punto.

Alla luce delle minime differenze in
pianta tra le due proposte per *villa Geber*
è qui riportata solo quella del 1913

1:2000

Dda



La *Parte prima* ha descritto come lo *Stockholm Stadshuset* avesse vissuto di una quasi completa libertà nel suo disegno planimetrico, e di conseguenza nella scelta di avvalersi delle irregolarità. Contrariamente, *villa Geber* dovette fare i conti con il piano urbanistico redatto da Hallman per il quartiere diplomatico, all'interno del quale l'architetto riuscì comunque ad introdurre alcuni accorgimenti aderenti al suo metodo progettuale, come è stato delineato nel paragrafo conclusivo della *Parte seconda*.

L'edificio municipale vive quella "libertà" come possibilità di relazionarsi diversamente con la città: due dei suoi lati guardano direttamente le isole centrali di Stoccolma, mentre gli altri due la terraferma, rivolti verso quella parte che avrebbe dovuto completare quel suo "pezzo di città". La dimora del *Diplomatstaden* è invece compresa tra altre due ville, che ne hanno condizionato la caratterizzazione - decisamente più muta- degli altri due fronti.

A prescindere da queste diverse condizioni di partenza, in entrambi i progetti è ravvisabile quanto espresso da Cornell (1965), secondo il quale le efficaci irregolarità dell'ampiamente studiato castello di *Läckö* servirono come esempio risolutore dei conflitti di simmetrie riscontrabili nei progetti östberghiani.¹² Ne risulta quindi che i due casi-studio sono frutto di opportuni accorgimenti sintattici capaci di tenere assieme da un lato un'ampia corte civica ed una grande aula coperta, dall'altro quel campo interno ritirato ed un volume severo ed urbano. Per ragioni insite nella loro natura i tipi sono assemblati linearmente, dove la corte incarna necessariamente la dimensione dell'accogliere, una volta varcata la cortina muraria.

L'attuazione di quel gusto per la distorsione e l'irregolarità è decisamente evidente nella proposta del 1912 per lo *Stockholm Stadshuset* e nella villa così com'è stata concepita fin dall'inizio. È altresì vero che permane quel desiderio di sviluppare il corpo dei due progetti in modo che si aprano prospetticamente verso il paesaggio. Per il *Municipio* si passa da un volume regolare ad una corte dischiusa verso il paesaggio, mentre in *villa Geber* inizia più contenuta nella stanza trapezoidale, aumentando di dimensioni fino al blocco apparentemente stereometrico.

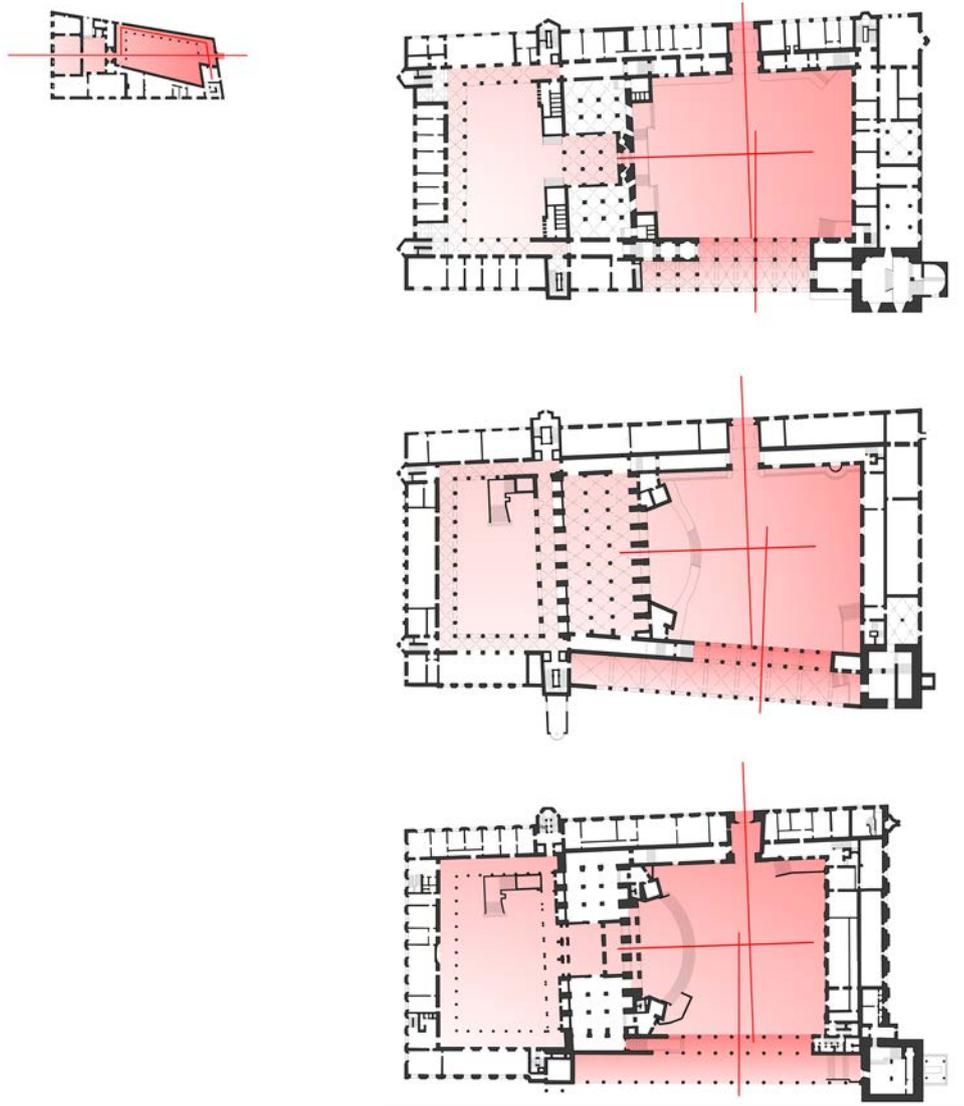
Il loro diverso radicarsi nel luogo comporta una diversa applicazione del metodo delle distorsioni, dove per lo *Stockholm Stadshuset* sono lievi, considerando la grandezza del complesso, al contrario nella villa urbana sono estremizzate. A fianco degli elementi comuni, il *Municipio* inserisce un ulteriore elemento, la torre, che entra nelle dinamiche compositive e spezza la continuità dei limiti della corte, ponendosi all'incontro di

due lati complanari. Se prendiamo in esame l'ipotesi del 1912 la torre si dichiarava esternamente, ma all'interno della *dispositio* era contenuta nello spessore dell'impianto a corte. Potrebbe risultare, forse, leggermente forzato intravedervi analogie con il dispositivo di risalita di *villa Geber* collocato proprio nel nodo tra i due bracci destinati alla servitù, ma la torre stessa assolve a funzioni di movimento verticale.

Le prossime riflessioni riguardanti le sequenze narrative espliciteranno quanto, in entrambi i casi, le irregolarità cercate siano state efficacemente "addomesticate", fino ad annullarne quasi del tutto la loro percezione.

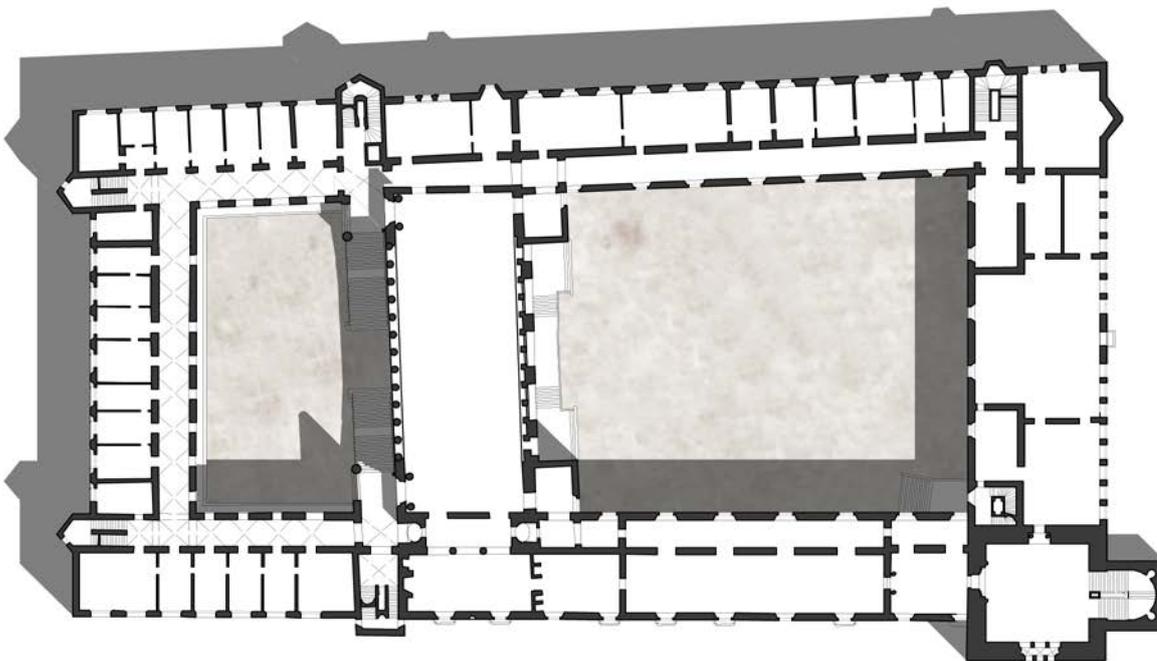
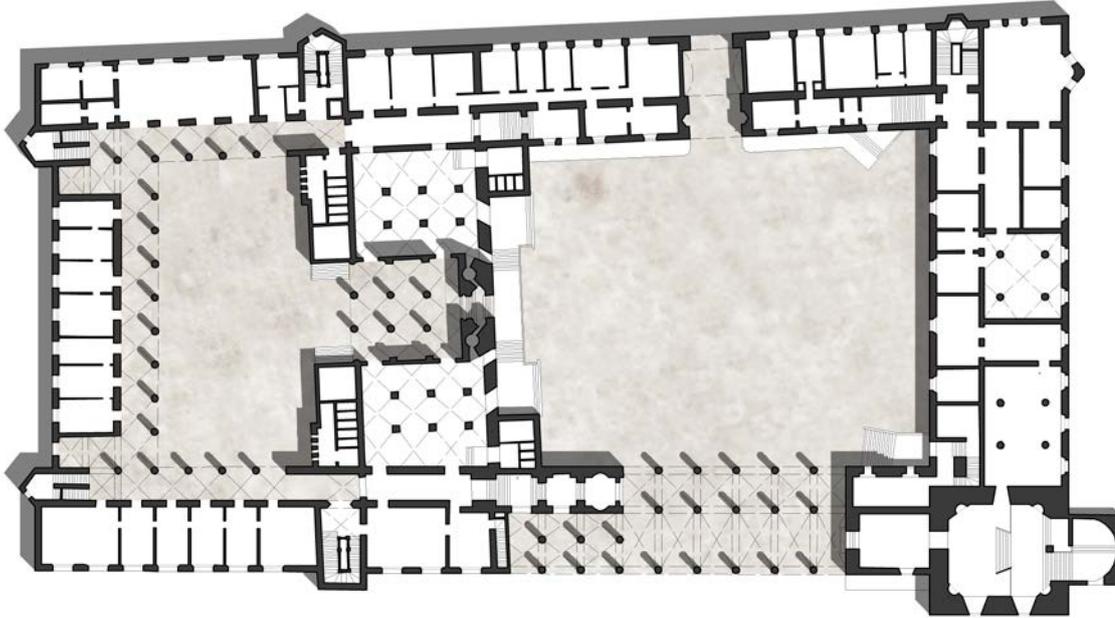
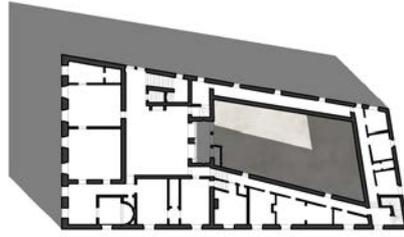
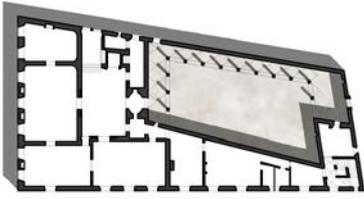
Le due componenti tipologiche, che costituiscono i casi-studio, assumono un differente carattere nelle *faces* esibite alla città, ma soprattutto in quelle mostrate alla propria internità. Östberg disegnò i tre fronti che racchiudono la grande aula proprio con un partito severo ed ordinato di bucaure

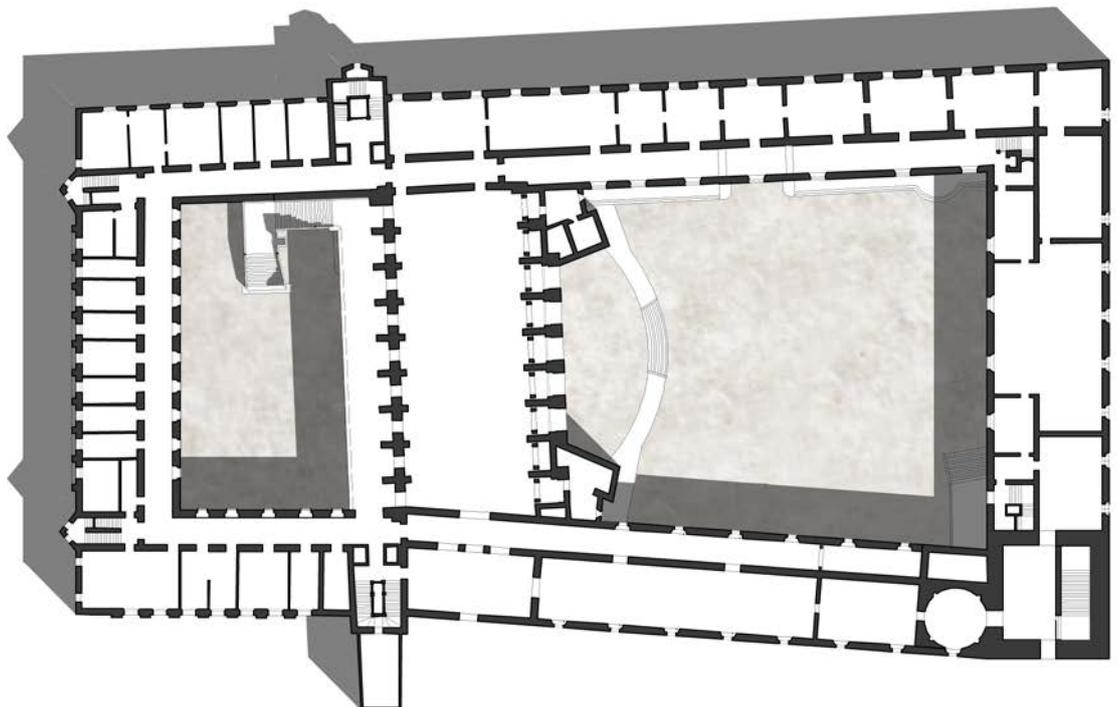
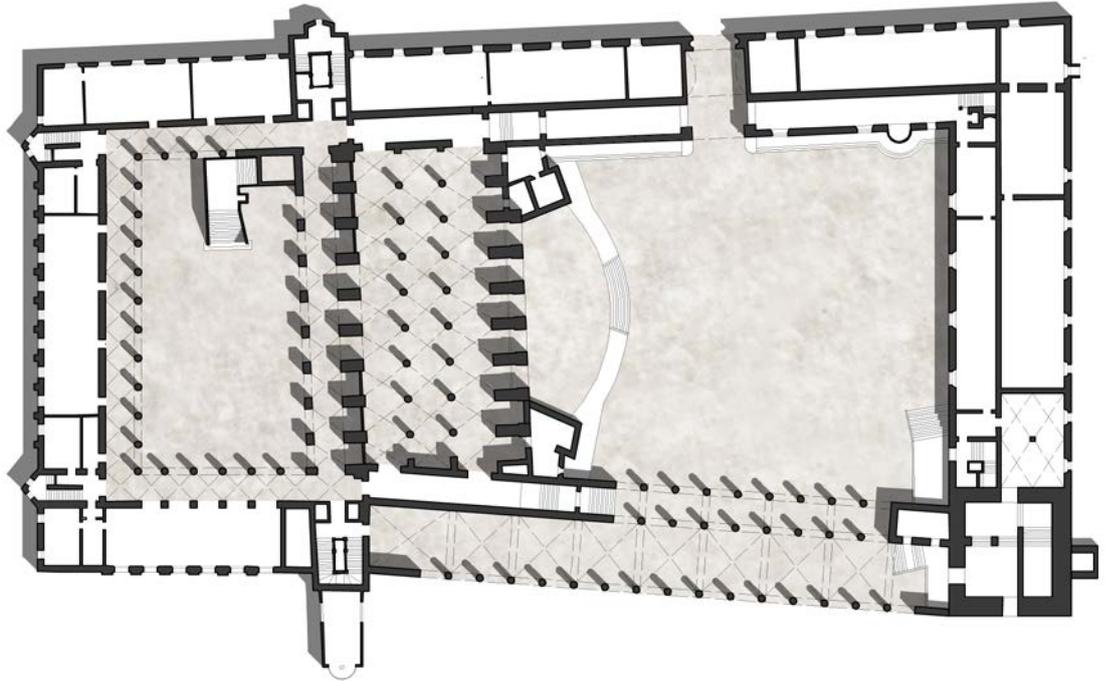
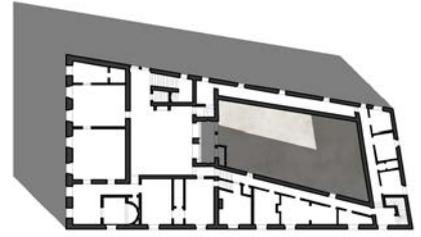
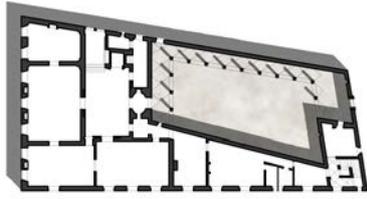
Tavola sinottica che riassume le principali direttrici di movimento, che sono dettate da un lato dalle scelte tipologiche messe in atto e dall'altro dalla *dispositio* stessa dei due edifici
villa Geber, 1913
Stockholm Stadshuset, 1908, 1912 e 1916
 1:2000
 Dda

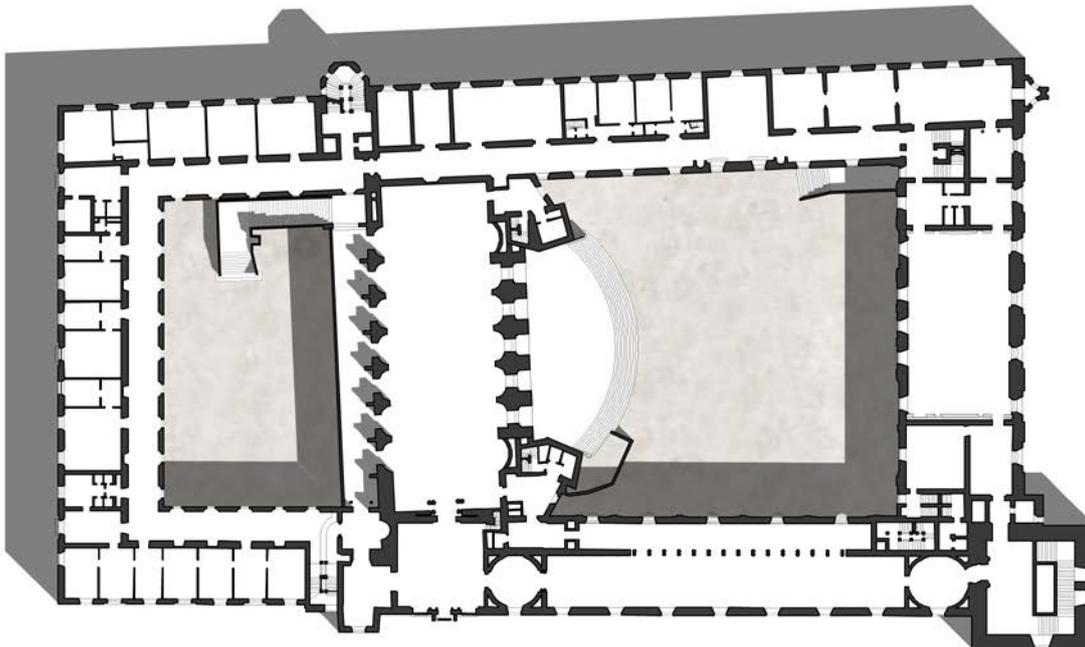
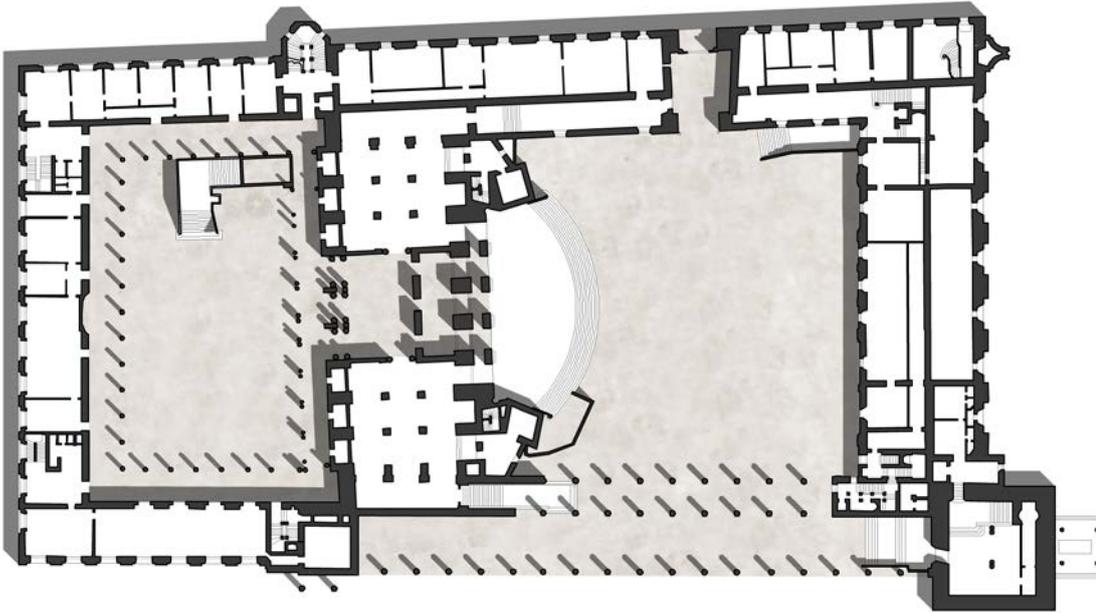


Nelle pagine seguenti:
 piano terra e primo dei due casi studio

villa Geber, 1913
Stockholm Stadshuset, 1908, 1912 e 1912
 1:1000
 Dda







sia nel 1908-11 che nel 1912, ed alla stessa maniera trattò quell'unico prospetto della villa visibile navigando il *Djurgårdsbrunnskanalen*.

Parallelamente, i ri-disegni hanno aiutato a comprendere come l'architetto abbia cercato di dare ad ogni spazio la propria misura, *euritmia*, in altre parole proporzionare le misure dei lati tra di loro e legarle a quelle delle altezze. Percorrendo la sezione maggiore dei due edifici è riscontrabile un'inversione nella gerarchia delle altezze. Nel palazzo municipale si accede da un recinto massivo, che è poco più alto rispetto al blocco dell'aula, mentre nella villa il recinto è più basso del blocco.

Le prossime sezioni descrittive percorreranno i diversi ambienti dei due progetti, avvalendosi di quel vocabolario di luoghi, significati e temi fondativi comuni, sintetizzati nello studio di Carnoldi (1994)¹³. Seppur quei comuni denominatori siano stati ricercati nella spazialità domestica, è più che plausibile rileggerli anche nel fabbricato municipale, o in qualsivoglia edificio a carattere pubblico, in quanto quei comuni temi formali sono chiara espressione di valori permanenti della vita. Obiettivo delle prossime pagine è appunto quello di applicare le sequenze narrative, riscontrate nello spazio privato, e le connotazioni archetipiche delle stanze, al racconto spaziale del *Municipio*.

Fotografie contenute nel paragrafo e ri-disegni raccolti nel fascicolo di accompagnamento alla *Parte terza* accompagneranno questo percorso, illustrando permanenze e variazioni nei due esempi.

A differenza di quanto è stato presentato sino a qui nei primi schemi o piante del paragrafo d'ora in poi ciascun progetto sarà rappresentato alla scala più leggibile.

Inoltre, saranno prese in considerazione le due versioni per la villa (1912 e 1913), in quanto, proprio in alzato sono maggiormente evidenti le differenze.

tavole 1, 2, 3 e 4

I profili meridionali dei due edifici che fronteggiano le acque del lago Mälaren. Il severo carattere è costante in entrambi, ma se nel Municipio è dichiarata la giustapposizione delle due parti - grande aula ed edificio a galleria- in *villa Geber* si assiste ad una "dissimulazione" della vera natura a corte dell'impianto mostrando così le caratteristiche proprie di una villa "a blocco"

villa Geber, 1912 e 1913

1: 200

Stockholm Stadshuset, 1908, 1912 e 1916

1:500

Dda

Accedere

tavole 5, 6, 7 e 8

I profili settentrionali che permettono l'accedere.

Nel Municipio il lungo fronte urbano non rivela la spazialità della corte; difatti l'unico elemento che è dichiarato è la possente torre d'angolo che si impone all'incontro tra il fronte est e quello meridionale. Discorso differente per *villa Geber* in cui la cortina muraria a nord lascia intuire quel "mondo altro" della corte trapezoidale

villa Geber, 1912 e 1913

1: 200

Stockholm Stadshuset, 1908, 1912 e 1916

1:500

Dda

Dettagli dei fronti d'ingresso. Sebbene il paragrafo si occupi anche delle precedenti fasi del Municipio (1908 e 1912) è inserita una fotografia che ritrae la vista dalla *Norra Valvet*, in quanto la versione realizzata è stata mantenuta pressoché in linea con le idee sviluppate in quelle prime varianti progettuali

Fda

Ancora il piccolo vestibolo che toglie dai tuoi pensieri la strada, ed eccovi nel cavedio (atrium), quattro colonne nel mezzo (quattro cilindri) si innalzano all'improvviso verso l'ombra del tetto, sensazione di forza e testimonianza di mezzi possenti; ma in fondo lo splendore del giardino visto attraverso il peristilio che dispiega con un gesto largo questa luce, la distribuisce, la segnala, estendendosi lontano a destra e sinistra, definendo un grande spazio.¹⁴

Nel presente passaggio Le Corbusier (1923) descrive le suggestioni alla vista della *Casa del Noce* (Pompei); il suo interesse volge proprio verso quelle due dimensioni che connotano l'atto del varcare quel recinto murario, quelle due sequenze dell'entrata: l'accedere ed l'accogliere. Occupiamoci per ora della prima, che in entrambi i progetti si concretizza a nord.

Nel *Municipio* il fronte d'ingresso è parallelo alla direttrice inclinata del ponte, riducendo sensibilmente la visione prospettica di quel lato. Invece, il prospetto di ingresso alla villa non è ortogonale alla direzione di entrata, la sua inclinazione è pressoché parallela al percorso radiale del piano di Hallman e guida colui che entra fino al portale granitico.

Il tema della soglia assume materialità dichiarandosi rispetto alla superficie muraria; la sua caratterizzazione è sempre stata un tema caro all'architettura, ancor più se pensiamo alla tradizione dei castelli svedesi, nei quali il portale di granito spiccava rispetto alle superfici lisce intonacate o alle pareti di laterizio. *Le soglie addensano la materia urbana, sottoposta a campi di tensione, e segnano improvvisi cambiamenti di stato.¹⁵*

Nel *Municipio*, la concretizzazione dell'accedere è posta in posizione mediana alla corte, ma sbilanciata rispetto al complesso, al contrario nella



Studi per l'ingresso al Municipio, agosto 1910

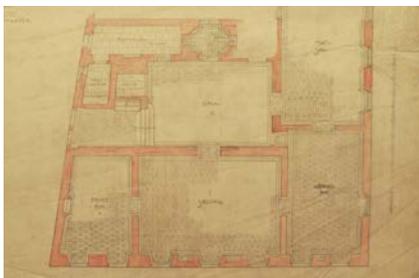
© *Stockholms Stadsarkiv*

L'atrium ellittico di villa Geber, 1912

© *Arkitektur -och designcentrum*

Dettagli del porticato che delimita tre lati della corte trapezoidale della villa

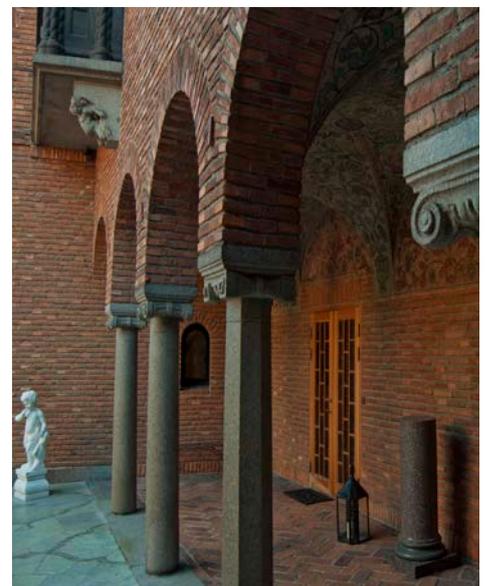
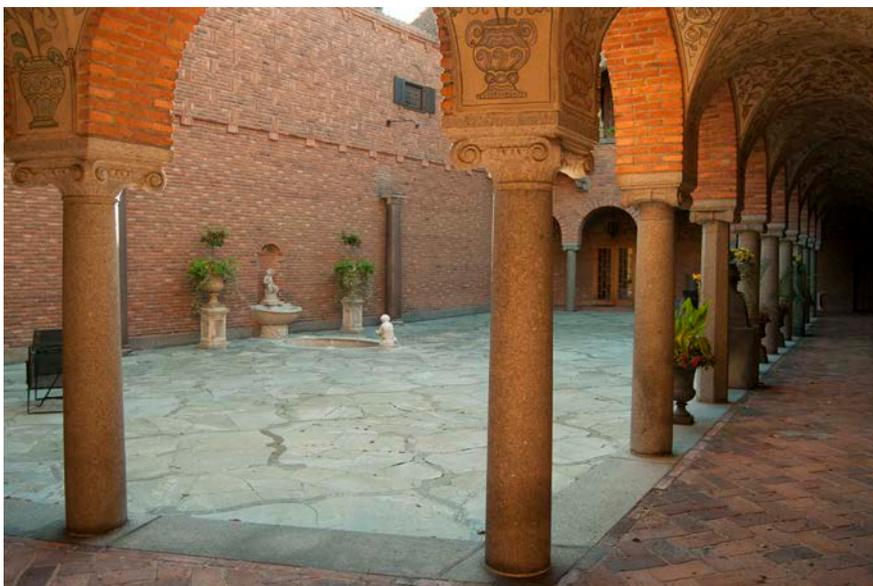
Fda



dimora è situata verso l'incontro tra il fronte nord e quello ovest.¹⁶

La sequenza dell'accedere allo *Stockholm Stadshuset* è complanare allo sviluppo dell'edificio, infatti dopo aver oltrepassato il portone e quel luogo compreso d'invito, contraddistinto dalla semioscurità, si giunge nella piena luce della grande corte civica. Lo sguardo è attirato da una sequenza di arcate che frammentano, in distanza, la vista delle acque e da un elemento dallo sviluppo verticale, posto all'incontro tra due lati contigui. È proprio quella torre scalare e l'incedere fino al centro della corte che permettono il cambiamento di direzione visivo e di movimento. Ortogonalmente all'accedere si mostra l'imponente fronte d'ingresso alla grande aula, che fu concepito secondo una sintassi simmetrica di aperture termali. Le distorsioni applicate alla *Borgargården* aiutarono a risolvere taluni problemi in seno ad alcune scelte simmetriche.

A *villa Geber* si accede lungo la direzione del suo sviluppo, ed anche in questo caso l'occhio è catturato da un fondale frammentato dalle arcate del portico, che ritma l'androne. Il portale d'ingresso trova collocazione lungo l'asse di simmetria del fronte meridionale della villa, come accade per le successive sequenze spaziali dell'atrium ellittico e la *hall* centrale. Il fondale a cui si fa riferimento è il fronte timpanato d'ingresso, che pone il proprio centro sull'asse precedentemente menzionata. Il disegno del timpano e le trifore stressano il loro posizionamento sull'asse e, la loro natura parzialmente simmetrica, applicata ad un prospetto asimmetrico del blocco, trova un'efficace soluzione nelle distorsioni della corte. Colui che entra è in posizione opposta all'angolo in cui si concentra l'attenzione visiva, vale a dire l'incontro tra il braccio e parte del fronte timpanato.



Accogliere

tavole 9, 10 e 11

Una volta oltrepassato il recinto murario, la corte si offre come primo spazio dell'accogliere.

All'interno del cospicuo numero di schizzi per il disegno dei fronti relativi alla proposta del 1908, è qui presentato sia quello pubblicato (il primo) che uno dei più significativi alla luce dei successivi passi elaborativi.

Discorso analogo per la proposta del 1912. Per esempio, in quest'ultimo l'introduzione di paraste laterizie che scandiscono il fronte sarà ripreso dall'architetto nei fronti interni della corte civica nella proposta del 1916

villa Geber, 1912 e 1913

1: 200

Stockholm Stadshuset, 1908, 1912 e 1916

1:500

Dda

Le paraste che disegnano i fronti interni

Fda

La corte è lo strumento che condensa lo spazio e che concede l'attraversamento dal punto iniziale a quello finale.

Nel *Municipio* è vissuta nella sua piena spazialità di prima stanza dell'accogliere, mentre in *villa Geber* è possibile attraversarla o percorrerne il lungo vestibolo porticato che definisce tre dei suoi lati, riuscendo nell'intento di far perdere progressivamente l'effetto della differente inclinazione tra i lati paralleli. Il campo trapezoidale è un luogo asimmetrico che mostra l'efficacia di un'immagine dinamica e percettiva, trovando il suo punto d'arresto innanzi al fronte timpanato.

Entrambi gli edifici accolgono in un ambiente, un elemento organizzatore distributivo delle stanze, attorno al quale gravita la composizione spaziale. Sono riscontrabili rimandi formali tra la prima elaborazione dell'*atrium* municipale (1908-11) e di quello per *villa Geber*: un *atrium* ellittico invita ad entrare nei percorsi spaziali che governano le due fabbriche. Forse la soluzione presente negli schizzi del *Municipio* era leggermente sottodimensionata rispetto alla scala dimensionale dell'edificio nel suo complesso. Nel 1912 Östberg abbandonò la tripartizione degli ambienti contigui all'*atrium*, a favore di un non gerarchizzato ambiente pluricolonnato, che torna, opportunamente modificato, nel 1916.



Spostarsi



Dai luoghi dell'accogliere prendono avvio le direttrici dei percorsi, una sorta di regolarizzata "tenaglia" incernierata proprio nel vestibolo, che si sviluppa lungo i bracci della corte e nel cuore della grande aula per lo *Stockholm Stadshuset*. Contrariamente, il movimento in *villa Geber* si attesta lungo l'asse di simmetria o piega, percorrendo unicamente il braccio orientale, considerando il solo livello terra.

I limiti di entrambe le corti sono inevitabilmente costituiti da quella struttura che sottende l'azione del "passeggiare" e "collegare": la galleria. Quest'ultima si lascia percorrere - a tutti i livelli - nel lato interno dei diversi bracci in cui si sviluppa. Solo lungo un lato la dimensione del percorrere si amplia occupando l'intera larghezza del braccio; ciò accade proprio in corrispondenza del porticato al piano terreno. Si tratta del corpo meridionale dell'edificio municipale e di quello ovest della villa. Al piano terreno del primo caso i bracci arrivano pieni fino al suolo, tranne proprio nella parte meridionale, dove lo spazio della *Borgargården* fluisce oltre le triple fila di arcate, mentre nel secondo il portico inizia dalla soglia e prosegue fino al fronte d'ingresso. Spostandoci al primo livello, nel *Municipio* abbiamo la suggestiva *Galleriet* con le pareti affrescate dal principe Eugenio, mentre in *villa Geber* è presente una stretta galleria di collegamento illuminata da aperture poste in alto e rivolte verso l'esterno della villa.



Lo spazio dominante centrale attorniato dagli altri elementi a sussidio è nel caso del fabbricato municipale la *Blå Hallen* (trad. it. *Sala blu*), e nella villa la *hall* di chiaro rimando alla tradizione inglese. Elemento che differenzia la *hall* östberghiana da quella britannica è il suo essere presente su entrambi i livelli, pertanto le stanze che la circondano non vi si affacciano come accadeva in Inghilterra o come ritroviamo nella *Sala blu*. Le parole di Baillie Scott (1906) riguardanti questo ambiente suggeriscono comunque quanto il suo ruolo nella composizione, possa essere semplicemente fulcro e stanza in cui trovarsi.¹⁷ Questo ruolo è reso ancora più evidente osservando la pianta del primo livello, nella quale la *vardagsrummet* (trad. it. soggiorno) è il centro della composizione e del movimento.



Ad ogni stanza è attribuito il proprio ruolo all'interno di quel racconto, che è il manufatto architettonico stesso. Nella dimora del *Diplomatstaden* la successione delle diverse stanze è tenuta assieme da quella luce che guida l'uomo ad addentrarsi nei *cubicula*, giungendo nel salone principale

Nella pagina precedente:

Dettagli del sistema verticale principale
Fda

Vilhelm Hammershøi, *Senza titolo*
1903
olio su tela
Statens Museum for Kunst, Copenhagen

Il balcone angolare e la vista sulla corte
Fda

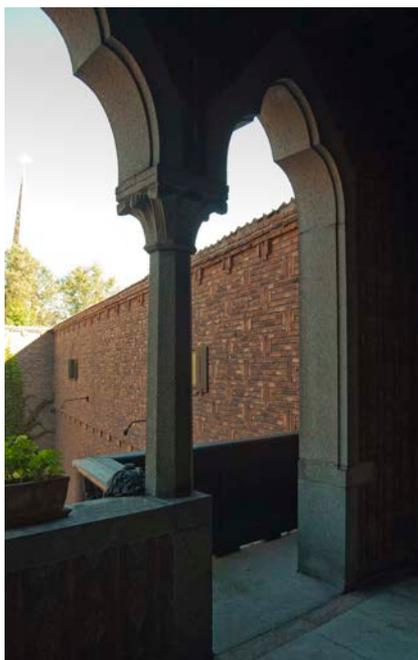


che si affaccia verso la penisola del *Djurgården*. Sequenze narrative come queste sono l'espressione di una sensibilità del tutto nordica dell'abitare e della valorizzazione dell'elemento luce, così come il danese Vilhelm Hammershøi (1864-1913) impresso mirabilmente su tela nei suoi scorci di internità domestiche.¹⁸

Gli elementi connettivi -scala ed ambulacri- sono altrettanti elementi importanti nella regolazione del movimento, si avvitano nello spazio di questi edifici e trovano collocazione nei nodi di intersezione tra i rispettivi bracci. Nel *Municipio* la loro disposizione nell'impianto è simmetrica, mentre nella villa urbana la scala per la famiglia e quella per la servitù trovano posizione nei due angoli opposti della corte trapezoidale. Quando la connotazione dei corpi scala è rappresentativa partecipano attivamente alla composizione, diventando elementi autonomi che si dichiarano anche all'esterno, mentre se è secondaria rimangono racchiusi nelle masse murarie. Il mostrarsi all'esterno è ottenuto nello *Stockholm Stadshuset* con il corpo scala che avanza rispetto al fronte sul quale insiste, invece *villa Geber* palesa ampie aperture termali in corrispondenza del dispositivo connettivo verticale.

Affacciarsi

La *dispositio* degli ambienti attorno alla corte permette loro di relazionarsi e partecipare attivamente alla vita quotidiana dell'edificio, attraverso



tavole 12, 13, 14 e 15

Sezioni longitudinali che mostrano le relazioni tra le stanze che compongono il racconto, con particolare attenzione alla centralità svolta dalla *Gyllene salen* nel Municipio, dalla *hall* in villa Geber e dai loro rispettivi collegamenti verticali

villa Geber, 1912 e 1913

1: 200

Stockholm Stadshuset, 1908, 1912 e 1916

1:500

Dda

l'affaccio. Pensiamo, per esempio, alle ampie aperture della *Sala d'oro* verso il cuore della corte o al piccolo balcone angolare della villa del *Diplomatdstaden*. La sala si amplia fino al balcone del primo livello, che si affaccia sulla *Sala blu* e che delimita il lato est dell'aula. Nella dimora, invece, ogni livello vive di una vita propria, non esistono infatti ambienti a doppia altezza, come avveniva nella tradizione abitativa inglese poc'anzi menzionata.

Ma le analogie formali finora rilevate non hanno preso in considerazione come sia effettivamente più appropriato intravedere una comunanza di svolgimento dei temi applicati da un lato all'intera grande aula ed al blocco sotteso alla *Sala d'Oro*, dall'altro a quella porzione della villa compresa tra la *hall* e la cortina muraria settentrionale. Osservando le tre sezioni longitudinali, notiamo tematiche compositive affini relative agli spazi del vedere e del partecipare alla vita pulsante della casa. Il vuoto coperto della *Sala blu* altro non è che lo spazio della corte aperta verso il cielo nella villa. La *hall* si affaccia sul vuoto trapezoidale, così come la sala al primo livello del *Municipio* guarda da una posizione privilegiata quella che potremmo definire grande corte civica coperta.

La lunga balconata della *Gyllene salen* trova il proprio corrispettivo nel piccolo balcone ad angolo della dimora. I lati della grande aula municipale sono disegnati da fronti dal carattere urbano, e celano dietro la massa muraria, un sistema di gallerie serventi. Allo stesso modo il "giardino segreto" della villa è racchiuso da mura -pressoché mute- che sottendono ambulacri dallo sviluppo lineare. Indubbiamente, quanto individuato in queste ultime righe mostra ed arricchisce il terreno analogico-compositivo tra i due progetti oggetto di studio. È altresì opportuno sottolineare come la posizione occupata dalla Sala d'oro all'interno dell'impianto è evidentemente mediana tra le due corti, caratteristica assente nell'altro caso studio, ma le sue principali relazioni si instaurano proprio con la "grande aula".

Appartarsi e Raccogliersi

Queste ultime due condizioni dell'abitare rappresentano la conclusione delle *promenade* attraverso il mondo domestico, arrestandosi sulla soglia di quegli ambienti preposti al ritiro ed alla riflessione, quali le stanze da letto o gli studioli. Se nella villa urbana questi luoghi si inseriscono nel primo livello a partire dal luogo centrale dalla *vardagsrummet*, nell'edificio

municipale possono essere intesi -in senso traslato- come quei passaggi o luoghi più riservati, e che presumono l'esistenza di un rapporto minore con la vita pubblica.

L'abitare collettivo e quello privato, riassunti nei casi-studio, ed il loro relazionarsi con il paesaggio urbano sono stati espressione di alcuni di quei temi fondativi e narrativi che appartengono all'esperienza del costruire una città e mostrano che l'architettura si concretizza sempre attraverso la *“messa in scena” della vita quotidiana e dei suoi rituali nei quali il sociale “si espone”*.¹⁹

Le sequenze spaziali che compongono *Stockholm Stadshuset* e *villa Geber* rivelano quanto le forme delle città studiate e portate al Nord abbiano costituito un esempio stimolante. I due progetti sono situati alle estremità opposte dell'espansione della città, luoghi che erano alla ricerca di una nuova e compiuta definizione ed identificazione. Il loro carattere è comunque eminentemente urbano, così come dimostrato nella composizione degli elementi costitutivi, avendo la città da sempre compreso al suo interno artificio e natura.

Le riflessioni comparative qui raccolte hanno inoltre evidenziato che *lo spazio, il vuoto, sia il protagonista dell'architettura, a pensarci bene, è in fondo anche naturale: perché l'architettura non è solo arte, non è solo immagine di vita storica o di vita vissuta da noi e da altri; è anche e soprattutto ambiente, la scena ove la nostra vita si svolge*.²⁰ La qualità dello spazio non è unicamente raccolta nella successione delle stanze, ma parallelamente nella costruzione di un vero e proprio luogo, vale a dire di un brano di città compiuto, in cui gli edifici insistono. Il tema del “vuoto” non è dunque una questione estranea alla città, ma in una realtà frammentaria come quella dell'arcipelago - dove la questione del suo limite non si esaurisce staticamente nel suo bordo plurinsulare- assume ancor più un'importanza diventando tema attivo nella composizione.²¹ Queste ultime parole sono prese a prestito da alcune riflessioni di Cacciari (1993) in merito alle problematiche del progettare in una città come Venezia, e trovano qui pieno riscontro nella realtà svedese. I momenti di “vuoto” non sono da intendersi come semplici contrapposizioni a quelli di “pieno”, perché il vuoto abita i progetti e ne connota l'abitare. Le pagine di questo paragrafo hanno cercato di descrivere il ruolo della composizione “in forma di città”, elemento di mediazione che mette in risalto il vuoto che percorre e collega fisicamente e visivamente le isole con gli edifici.

Note

1 Martin Heidegger, *Costruire Abitare Pensare*, in *Saggi e discorsi* (Milano: Mursia, 2006), p. 103 (ed. orig. *Vorträge und Aufsätze*, 1952).

Le parole riprese qui in epigrafe furono pronunciate dal filosofo tedesco durante il suo contributo al simposio *Darmstädter Gespräche* (trad. it. *Colloqui di Darmstadt*, 1951). Questi incontri organizzati dal *Deutscher Werkbund* coprono un vasto arco temporale 1950-1972 e coinvolsero pensatori, artisti, musicisti ed architetti non solo di nazionalità tedesca.

Il secondo simposio fu incentrato sul tema “Mensch und Raum” (trad. it. Uomo e spazio) e vide tra le proprie fila anche personaggi noti del panorama architettonico, quali: Hans Scharoun, Rudolf Schwarz, Richard Riemerschmid e Paul Bonatz.

Il contributo di Heidegger non pretendeva di lanciare idee innovative o regole nuove per la costruzione; semplicemente si interrogava sull’origine dell’abitare e sulla radice etimologica tedesca delle tre parole assunte a tema cardine per la sua riflessione: *Wohnen* (costruire), *Bauen* (abitare) e *Denken* (pensare). L’ “abitare” non è una semplice attività umana, bensì la vera essenza della condizione antropologica, che si esplica negli atti del “costruire” e del “pensare”.

Il suo intendere l’ “abitare” è l’autentica prosecuzione dell’essere-nel-mondo, che aveva argomentato nel suo celebre *Sein und Zeit* (trad. it. *Essere e tempo*, 1927).

2 Cfr. Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (Milano: Polifilo, 1966) libro I, cap. IX

3 Bruno Zevi, *Lo spazio, protagonista dell’architettura*, in *Saper vedere l’architettura* (Torino: Einaudi, 2009), p. 32

4 Aa.Vv., (*Recinti*), in *Rassegna* 1 (Dicembre, 1979), p. 14

5 Lo spazio di transizione tra l’esternità e la raccolta internità è definito con il termine “soglia”, che nella sua origine etimologica latina racchiude un duplice significato: *solea*, come suola, calzare, evidenza che stai calpestando una parte del suolo della casa e *limen* architrave di ingresso.

Un’efficace descrizione del paradigma dispositivo che traduce il concetto di limite nel segno di demarcazione tra lo spazio incluso e lo spazio escluso è efficacemente descritto nel saggio: Sergio Crotti, *Figure architettoniche: soglia* (UNICLOPI: Milano, 2000)

6 Francesco Collotti, *Pianta, Raumplan e grande pianta*, in *Op. cit.* (2002), p. 54

7 Il riferimento è al paragrafo conclusivo del *Proemio* dal titolo *1.6 Renovatio urbis Stockholm. Ricerca di carattere*, e parallelamente a quella ricerca - descritta nei paragrafi di chiusura della *Parte prima e seconda*- di un atlante analogico che rimandasse alle forme architettoniche veneziane. Per approfondire tali questioni si consiglia la lettura di 2.3 *Tradizione e città. Il mondo dei riferimenti culturali*, pp. XX e 3.3 *Carattere introverso ed urbano. Il mondo dei riferimenti culturali*.

8 Sergio Bettini, *Nascita di Venezia*, in *Op. cit.* (1988), p. 20 e 21

9 Le due dimensioni dell’abitare qui indagate richiamano due delle quattro individuate da C. Norberg-Schulz (*L’abitare. L’insediamento, lo spazio urbano, la casa*, 1984) nella sua indagine sugli svariati livelli che determinano i quattro modi dell’abitare umano: *insediamento, spazio urbano, edificio pubblico e casa*. In tali “ambienti” hanno luogo quattro connotazioni dell’abitare: naturale, collettivo, pubblico e privato.

10 Nei due faldoni consultati riguardo la villa, rispettivamente conservati allo *Stadtsarkiv* (1912) ed al *Arkitektur-ochdesigncentrum* (1912 e 1913), non sono presenti schizzi riguardo le fasi elaborative della disposizione interna.

Esistono solo due o tre bozze che interessano unicamente alcune varianti sulla conformazione della corte irregolare e quell'accorgimento dell'inclinazione del prospetto nord rispetto al corrispettivo a sud.

Tra le piante del 1912 e quella dei primi mesi del 1913 le differenze furono minime e riguardarono: il disegno e l'inclinazione della seconda porzione di falda del tetto a padiglione, la disposizione della camera da bagno marmorea al piano nobile ed il posizionamento e dimensione di alcune bucaure o alcuni motivi decorativi nell'apparecchiatura dei mattoni. Per esempio, il cambiamento di inclinazione della falda fu apportato quasi sicuramente in corso d'opera, come testimoniano i tratti a matita aggiunti in un secondo momento sui dettagli costruttivi chinati riguardanti la costruzione lignea della copertura.

Naturalmente anche quelle modifiche che nel paragrafo 3.3 *Carattere introverso ed urbano. Il mondo dei riferimenti culturali* abbiamo definito come “espediti compositivi, linguistici e sintattici” ricadono in quelle lievi differenze tra le due ipotesi.

11 Cfr. Maurizio Vitta, *Spazi*, in *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini* (Torino: Einaudi, 2008), pp. 112-136

12 Elias Cornell, *Valda verk efter 1907. Villor*, in *Op. cit.* (1965), p. 167

Il *Läckö Slottet* fu preso come riferimento non solo per le efficaci soluzioni compositive, ma anche in alcune scelte costruttive e materiche. Per esempio, le volte del portico della dimora del *Diplomatstaden* furono affrescate con motivi floreali su sfondo chiaro, così come voleva la tradizione dei castelli cinquecenteschi svedesi. Allo stesso modo nella galleria porticata del fronte meridionale del *Municipio*, le possenti volte in laterizio furono volutamente coperte fino all'imposta delle medesime da uno mano di intonaco a gesso a toni chiari, così da contrastare con le pareti in mattoni.

13 Adriano Cornoldi, *Architettura dei luoghi domestici* (Milano: Jaca Book, 1994)

14 Le Corbusier, *L'illusione delle piante*, in *Verso un'architettura* (Milano: Longanesi, 1979) (ed. orig. *Vers une architecture*, 1923), p. 149

15 Sergio Crotti, *Figure architettoniche: soglia* (UNICLOPI: Milano, 2000), p. 23

Queste riflessioni possono essere estese all'intera realtà architettonica nordica, nella quale il luogo dell'invito ha sempre svolto un ruolo essenziale nella composizione. Addirittura, nelle abitazioni della tradizione, *allmogebeams*, spesso tale dispositivo si presentava autonomo e giustapposto agli altri elementi. Si rimanda al paragrafo 3.2 *L'altra faccia dell'abitare: villa urbana nel Diplomatstaden* per alcuni appunti ed immagini di quegli esempi.

16 Si trattano volutamente gli ingressi principali ai due edifici, anche se furono predisposti dall'architetto ulteriori punti di accesso, alla luce della complessità dei rispettivi programmi.

Per esempio, nella villa urbana sul lato est era previsto l'ingresso per la servitù, che trovava collocazione sulla piattaforma di porfido che raccordava il lieve dislivello dell'area con il lato settentrionale.

Per quanto concerne il *Municipio*, il numero degli accessi è cospicuo, in quanto doveva assolvere a molteplici funzioni e quindi sottendere a diversi flussi di movimento del personale che ivi lavorava.

17 *La hall deve essere una stanza in cui la famiglia può trovarsi, un luogo generale della raccolta, con un camino ed un pavimento spazioso [...] Sia che si chiami hall, salone o soggiorno, questo vano è una configurazione necessaria che funziona da fulcro nella pianta della casa.*

M. H. Baillie-Scott, *Houses and Gardens* (London, 1906), p. 18

18 Il pittore danese dedicò gran parte della propria produzione alla rappresentazione di queste atmosfere e tonalità di luce ed ombre. Il letterato boemo R. M. Rilke (1875-1926) nutrirà profonda ammirazione per i lavori del pittore danese, tanto da voler raccogliere le proprie riflessioni in un saggio, che purtroppo non prenderà mai forma. A questo proposito si legga: Anne Hemkendreis, *The essence of things: Hammershøi as seen through the eyes of R. M. Rilke*, in *Hammershøi and Europe. Catalogue, Stantens Museum for Kunst*, Copenhagen 4 Febbraio- 20 Maggio 2012

19 Philippe Hamon, *Introduzione*, in *Esposizioni. Letteratura e architettura nel XIX secolo* (Bologna : CLUEB, 1995), p. 5

20 Bruno Zevi, *Lo spazio, protagonista dell'architettura*, in *Saper vedere l'architettura* (Torino: Einaudi, 2009), p. 32

21 Cfr. Massimo Cacciari, *Sul metodo di Polesello*, in *Gianugo Polesello. Architetture 1960-1992* (Milano: Electa, 1993), pp. 7 e 8

I commenti del filosofo sono attribuiti proprio al metodo progettuale dell'architetto friulano, alla lettura e comprensione dei suoi schemi, in cui è espresso il carattere iterativo del suo comporre, il cui segreto è ritrovabile nell'*andamento*. La città lagunare fu spesso al centro dei suoi progetti e delle attività di ricerca, una sorta di laboratorio di studio ed indagini, i risultati dei quali furono verificati anche in altri luoghi. Venezia fu principalmente il luogo d'origine dell'esperienza della "Scuola di Venezia" e della successiva istituzione del "Gruppo Architettura".

CONCLUSIONI

*L'architettura può realizzare un edificio
che sembra svilupparsi naturalmente dal circostante
semplicemente introducendo qualcosa dell'intorno nella scala,
nei materiali, nel tipo di costruzione e nei motivi dell'edificio stesso [...] si tende a dimenticare che è più importante lo stile del luogo
che lo stile del tempo.*

E. G. Asplund¹

*La memoria collettiva e la sua forma scientifica, la storia,
si applicano a due tipi di materiali: i documenti e i monumenti.*

Jacques Le Goff, voce "Documento/Monumento", 1978²

I due passaggi, riportati in epigrafe, segnano la fine del viaggio all'interno del *fare architettura* del maestro svedese Ragnar Östberg. Queste parole racchiudono quella pendolarità tra i due temi riscontrati nel metodo progettuale dell'architetto, e qui elevati a categorie di lettura. La presente ricerca ha preso da essi le mosse investigando i due casi-studio, *Stockholm Stadshuset-Nämndhuset* e *villa Geber*.

Genius loci e *memorie urbane*, bipoli dell'indagine, qui sono espressi con le parole dell'allievo E. G. Asplund e dello storico francese Jacques Le Goff. Per Asplund l'architettura deve tener conto lo "stile del luogo", che potremmo interpretare nel suo significato traslato di quel "viaggio iniziatico"³ alla ricerca delle qualità morfologiche e storiche di un determinato luogo. Concepire architetture appropriate allo "spirito del luogo", e nel nostro caso specifico alla fragile e frammentata natura dell'arcipelago, fu costante prerogativa per gli architetti nordici di tutti i tempi. Le Goff invece ricorda come la memoria collettiva trovi riscontro proprio nei monumenti e la si debba intendere *come rapporto della collettività con il luogo e l'idea di esso*.⁴

Lo studio della poetica östberghiana, alla luce della ricerca tra lo spirito del luogo e le rimembranze delle forme urbane della tradizione, ha reso possibile la scelta dei due casi-studio. I paragrafi hanno esplorato proprio la sua intelaiatura culturale e quella dei suoi manufatti, cercando di mettere ordine nel suo *magazzino della memoria*.⁵ Sono state ricostruite le storie dei due progetti, considerando tale ricostruzione come valida opportunità di restituire un nuovo apporto esegetico alla critica sull'operato dell'architetto.

I due casi oggetto d'analisi sono inevitabilmente progetti fatti di idee, analogie e storia, così come l'intera storia dell'architettura ha mostrato, raccontando le numerose esperienze architettoniche.

Non c'è dubbio che qualche loro dettaglio potrebbe dare adito ad un approccio storicista o estetizzante, ma il rapporto dell'architetto con la storia è forte, perché l'architettura ha dopotutto costanti rapporti con la sua origine. L'impianto figurativo presente in quei dettagli rivela la loro appartenenza ad un preciso rapporto con il passato e la propria tradizione, ma chiarisce altresì la volontà di non essere mera voce aderente allo "stile del tempo". Questo approccio alla storia pervase le realtà nordiche, tanto che Pagano (1939) gli riconobbe di essere: *aperti, per antichissime ed ancor oggi vive tradizioni, alla libera e intelligente accettazione di quanto di buono e di bello si va compiendo nel mondo, e tanto più gli architetti del nord non si sono mai imprigionati nella pedante geografia delle tradizioni chiuse*.⁶ I progetti studiati affondano dunque le proprie radici nella storia, ne individuano quegli elementi immutabili, che rimandano alla possibilità di un nuovo e ritrovato ordine, ma rilette e mitigati nelle fredde acque del *lago Mälaren*. La loro collocazione temporale o appartenenza ad una specifica ed univoca scuola di pensiero è ancora oggi terreno impervio, perché sono oggetti unici, isolati nel tempo, creazioni frutto di una forte e distintiva personalità. Questo però non deve portare a pensarli come pure creazioni artistiche, che esauriscono il proprio significato in inusuali invenzioni. Il presupposto del presente studio è stato quello di andare oltre il velo di quelle Tafuri (1976) definisce come *più superficiali fiabe eclettiche*⁷ raccontate dall'architetto svedese, e di far emergere come gli edifici presi in esame siano innanzitutto espressione di un'idea precisa di architettura, che può essere ancora di lezione per colui che si appresta a progettare.

La ricerca ha voluto dunque esplicitare efficacemente le ragioni che portarono alcuni allievi dell'architetto svedese a definirlo con l'appellativo di "maestro". Riportare oggi l'attenzione su Östberg vuol dire anche considerarlo a pieno titolo un valido esempio per l'architettura europea,

allontanandoci da quei primi percorsi storiografici, che lo dipinsero lontano dallo sviluppo lineare della storia.

La sua esperienza è stata qui narrata grazie ai due casi-studio, rivelando come l'assoluta varietà nelle scelte figurali e la ricerca di distorsioni diventarono nelle sue mani un vero e proprio "metodo formale", capace di fare della pianta stessa una composizione artistica⁸, ma non per questo meramente estetica. Le piante di Östberg sono dunque un potente dispositivo indipendente ed ordinatore, mostrano un abile controllo della forma e dell'unità tecnico-estetica della costruzione. Al di là di quell'epidermide estetizzante, l'architetto compone le strutture formali attraverso significative e personali soluzioni, dove è messa alla prova la sua capacità di "addomesticare" geometrie e giaciture.

Lo sforzo del presente studio è stato quello di tener assieme due dimensioni dell'abitare condensate nell'edificio pubblico e nella casa. La "scena fissa" entro la quale convivono è appunto la città di Stoccolma, investigata negli anni in cui era alla ricerca della propria identità e di un appropriato carattere. La città è quindi il mondo in cui sono inserite e con cui dialogano, o ancor meglio, come suggeritoci da Moneo (2004), *la città è il punto di incontro del collettivo con l'individuale, del permanente con il mutevole, e l'architettura, per quel tanto che si occupa del costruirsi e del farsi della città, è tenuta a risolvere questo incontro.*⁹

Dalle due analisi comparative conclusive è emersa una propensione ad osservare la città ed il paesaggio, quali fonte di ulteriori insegnamenti. Il carattere dei due progetti è ben identificabile, e pertanto sottende una precisa identificazione ed adattamento al luogo. Solamente con l'aspirazione allo *genius loci*, inteso non come epifania nostalgica, l'uomo può appropriarsi del mondo in cui abita e quindi di riflesso di un'identità.¹⁰ Nella realtà svedese degli anni indagati dal presente studio fu centrale la questione della ricerca dell'identità; ma, osservando il panorama storico ed architettonico attuale, potremmo considerare ancor attuale e da perseguire quell'approccio ad una profonda messa in discussione e rifondazione della disciplina architettonica.

I due casi indagati trovano nelle forme della città stessa e nel *locus* naturale linfa vitale. Non esauriscono il significato e composizione delle parti in sé stessi, ma accolgono e dialogano con la natura plurinsulare, che fa del progettare per frammenti e con il vuoto, i propri elementi cardine. Il complesso *Stockholms Stadshuset-Nämndhuset* restituisce spunti di riflessione interessanti per l'elaborazione dell'edificio pubblico, in qualità di manufatto atto a riassumere i valori della nuova città quanto

di quella antica, ed al contempo diventare laboratorio sperimentale entro cui esprimere l'immagine stessa della città. La sua connotazione di figura cospicua, che raduna e spiega l'ambiente, può essere presa ad esempio proprio nella contemporaneità dove regna una complessiva confusione sui contenuti rappresentati e sul carattere monumentale, troppo sovente interpretato come raggiungimento delle più innovative scelte ingegneristico-tecnologiche.

Analogamente il disegno della villa urbana suggerisce come il costruire una casa non sia solo un fatto di piacere per l'occhio, ma una questione morale in cui si esercita la sensibilità, la cura e la comprensione dei caratteri domestici.¹¹ La villa del *Diplomatstaden* è uno scrigno di fini soluzioni delle internità domestiche; è l'espressione della dimensione abitativa nordica, ma è altresì la messa a punto di un "mondo altro" che fonda le proprie ragioni su analogie lontane.

L'insegnamento del maestro svedese non è pertanto da intendersi come un qualcosa di compiuto, e tantomeno chiuso ed esaurito nel suo tempo e nel mondo nordico, ma è una presenza viva ed ancora inesauribile, in grado di avviare nuovi percorsi.

La sua eredità non è un valore immobile e fisso, ma capace ancora di creare movimento così come è in grado di fare il procedimento analogico che governa i suoi progetti.

Questa tendenza "al divenire" è d'altronde insita nella stessa struttura della città di Stoccolma, che per sua conformazione non può mai essere contemplata come una forma chiusa alla stregua della sua gemella, Venezia. Le ragioni fisiche e morfologiche delle due città si perdono talvolta in qualcosa di inafferrabile, in qualcosa che soggiace e si perde nelle foschie del loro mito, o della loro favola.

Venezia è diventata un'idea ed è rimasta a un tempo la città viva che l'umidità invade. È l'illusione e anche il luogo concreto che le onde adriatiche inondano. Una rappresentazione della realtà e la realtà stessa che, a volte, si confondono l'una con l'altra o si oppongono a vicenda. Venezia e l'altra Venezia che stanno l'una accanto all'altra o l'una dentro l'altra. Sulla prima tutti puntano gli occhi e vogliono salvarla. Dell'altra pochi si curano e sono rari quelli che le prestano attenzione. Eppure non esiste l'una senza l'altra, nessuna delle due può sopravvivere da sola, ambedue sono insieme Venezia e Stoccolma, immagine e simulacro, storia e mito.¹²

Note

1 E. G. Asplund, *Hyreshusen. Aktuella arkitektoniska faror för Stockholm*, in *Arkitektur* 12 (1916), p. 135

La traduzione di parti del saggio, tra cui il passaggio riportato in epigrafe, sono inserite in : Nicholas Adams, *L'ampliamento del tribunale di Göteborg e le prime opere*, in *Op.cit.*, (2011), p. 12

Non è questa la sede per un esauriente *excursus* sui diversi significati di “stile” che nel corso della storia dell’architettura e delle arti gli sono stati attribuiti; forse non basterebbe un’altra tesi di dottorato per trattarne.

Naturalmente, un simile studio non si esaurisce semplicemente nei testi *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (trad. it. Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche, 1860-63) di G. Semper o *Stilarchitektur und Baukunst* (trad. it. *Lo stile dell’architettura e la costruzione*, 1902) di H. Muthesius, dove protagonista delle loro indagini fu proprio lo stile. La cultura tedesca fu indubbiamente quella che più si interessò all’esplorazione di tale questione, tanto più all’indomani della crisi definitiva del sistema rappresentato dagli ordini architettonici. Ma il concetto di “stile” applicato all’architettura ed alle arti, come fu sottolineato da Quatremère de Quincy nel suo *Dictionnaire d’architecture* (1788), ha altresì attinto da quella metafora intravvista tra la sfera artistica e quella del linguaggio. Per approfondire le ultime riflessioni si consiglia la lettura di un significativo saggio: Adrian Forty, *Metafore linguistiche*, in *Parole e edifici : un vocabolario per l’architettura moderna* (London: Thames & Hudson, 2000), pp. 62-87

2 Jacques Le Goff, voce “Documento/Monumento”, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. V (Torino: Einaudi, 1978), pp. 38-48

3 Cfr. Attilio Brilli, *Gli dei in esilio*, in *Op. cit.* (2006), pp. 406-408

4 Aldo Rossi, *L’individualità dei fatti urbani. L’architettura*, in *Op. cit.* (1966), p. 180

5 Ludovico Quaroni, *Lezione prima. La progettazione integrata*, in *Op. cit.* (1977), p. 22

6 Giuseppe Pagano, *Sven Markelius e la casa degli architetti a Stoccolma*, in *Casabella* 135 (1939), p. 5

7 Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co, *Op. cit.* (1976), p. 74

8 Cfr. Stuart Wrede, *The background*, in *Op. cit.* (1980), p. 11

9 Rafael Moeno, *La solitudine degli edifici e altri scritti* (Torino: Allemandi, 2004), p. 15

10 Norberg-Schulz, *Abitare ed esistenza*, in *Op. cit.* (1984), p. 20

11 John Ruskin, *La lampada della memoria*, in *Op. cit.* (1982) (tit. orig. *The Seven Lamps of Architecture*, 1849), p. 214

12 Predrag Matvejević, *L’altra Venezia* (Milano: Garzanti, 2003), p. 128

Lo scrittore russo ricomponne le diverse sfumature e l’immagine della città lagunare, riconoscendo la compresenza di due Venezia, che una accanto all’altra, hanno dato vita nei secoli a quella sua unica e nota immagine.

La conclusione del passaggio è stata volutamente corretta, sostituendo la parola “Serenissima” con “Stoccolma”. Qui “l’altra Venezia” del titolo del saggio è riferita a Stoccolma, quella città nordica che molto deve alla sua gemella ed alle sue suggestioni. Tutte le attenzioni sono sempre state per la Serenissima, mentre alla capitale svedese fu meramente concesso l’onore di chiamarsi “Venezia del Nord”.

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

I riferimenti bibliografici presentati in questa sezione riguardano i temi trattati nel *Proemio* della ricerca.

Per una completa bibliografia sui testi e saggi scritti da Östberg si rimanda a quanto presentato da Elias Cornell (1965) nelle ultime pagine della monografia dedicata al maestro (pp. 253-256).

Testi monografici su Ragnar Östberg

Elias Cornell, *Ragnar Östberg svensk arkitekt* (Stockholm: Byggmästaren Förlag, 1965)

Luca Ortelli, *Ragnar Östberg: Municipio di Stoccolma* (Milano: Electa, 1990)

Saggi e scritti su Ragnar Östberg

Gregor Paulsson, *Ragnar Östberg. 50 år*, in *Stockholm Dagblad* (13 July, 1915)

Vilhem Wanscher, *Ragnar Östberg*, in *Architekten. Kobenhavn* (1923)

Gustaf Strengell, *Mästaren med nejlikan. Ragnar Östberg och hans livsverk-Stockholm stadshus*, in *Svenska Dagbladets söndagsbilaga* (7 March, 1926)

Aa.Vv., *Ragnar Östberg: an appreciation*, in *Architect. London* 19 (November, 1926)

Howard Robertson, *Ragnar Östberg*, in *RIBA Journal*, 6 (November 1926)

Francis Rowland Yerbury, *Ragnar Östberg*, in *Architects' Journal*, 17 (November, 1926)

Aa.Vv., *Professor Ragnar Östberg*, in *The Bilder*, 26 (November, 1926)

Howard Robertson, *The achievements of Ragnar Östberg*, in *American Institute of Architect Journal*, 15 (June, 1927)

Hakon Ahlberg, *Ragnar Östberg, 1866-1945. Memoir*, in *Byggmästaren*, 4 (1945)

Carl Mamlsten, *Ragnar Östberg. Memoir*, in *Form (Stockholm)*, 3 (1945)

Ellen Hulda Elizabeth Johnson, *Ragnar Ostberg*, in *The American Scandinavian Review*, 5 (1945)

Hakon Ahlberg, *Ragnar Östberg, 1866-1945*, in *Bouwkundig Weekblad*, 8 (April, 1947)

Albert Lilienberg, *En bok om Ragnar Östberg*, in *Arkitektur*, 7 (1965)

R. G. Wilson, *Ragnar Östberg: evolving out of eclecticism*, in *ALA Journal*, 9 (August, 1982)

Henrik O. Andersson & Fredric Bedoire, *Ragnar Östberg*, in *Swedish architecture : drawings 1640-1970* (Stockholm: Byggförlaget, 1986)

Johan Mårtelius, *Gunnar Asplund and the legacy of Ragnar Östberg*, in *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund*, 14-17 October 1985 (Stockholm: Arkitekturmuseet, 1986)

Henrik O. Andersson, *Ragnar Östberg*, in *Aa.Vv., Classicismo nordico. Architettura nei paesi scandinavi 1910-1930* (Milano: Electa, 1988)

Carlo Olmo, *Ragnar Östberg*, in *Dizionario dell'architettura del 20° secolo*, (Torino: U. Allemandi, 2000)

**Testi, saggi ed articoli
di Ragnar Östberg sulla
condizione dell'architettura**

Ragnar Östberg, *Arkitekturen på parisutställningen*, in *Arkitektur*, 31 (1901)

Ragnar Östberg, *Stockholmsarkitekturen och våra moderna arkitekter*, *Särtryck*

I testi indicati con (*) furono inseriti nella raccolta di scritti dell'architetto *En arkitekt anteckningar med bilder och verk av författaren*, 1928

ur Boken om Stocholm (Stockholm: Nilsson & Berglings Förlag, 1901)

Ragnar Östberg, *Folkbildning. Några ord i frågan om samarbete mellan konstnärer och arbetare*, in *Social Tidskrift* (1903)

Ragnar Östberg, *Auswahl von Schwedischer Architektur der gegenwart : von Schwedischen Architekten herausgegeben zur internationalen Architekturausstellung* (Wien, 1908)

Ragnar Östberg, *Contemporary Swedish architecture*, in *Architectural Record*, 3 (1909)

Ragnar Östberg, *Ett tack från Ragnar Östberg*, in *Byggmästaren* (1926)

Ragnar Östberg, *Om tegelmaterialet vår byggnadskonst. Föredrag på nordisk byggnadsdag den 10 Juni 1927* (Hälsingborg: Ernst Bergstens Boktryckeri, 1927)

Ragnar Östberg, *Engelskt och svenskt*, in *Göteborgs handels&sjöfartstidning* (April, 1927) (*)

Ragnar Östberg, *En arkitekt anteckningar med bilder och verk av författaren* (Stockholm: Bokforlaget Natur och Kultur, 1928)

Ragnar Östberg, *Skyscrap*, in *Göteborgs handels&sjöfartstidning* (February, 1928) (*)

Ragnar Östberg, *Tävlan*, in *Göteborgs handels&sjöfartstidning* (March, 1928) (*)

Ragnar Östberg, *En nationalplats*, in *Göteborgs handels&sjöfartstidning* (April, 1928) (*)

Ragnar Östberg, *Danska arkitekturlinjer*, in *Göteborgs handels&sjöfartstidning* (April, 1928) (*)

Ragnar Östberg, *En generalplan*, in *Göteborgs handels&sjöfartstidning* (Maj, 1929)

Ragnar Östberg, *Goethe och arkitekturen*, in *Göteborgs handels&sjöfartstidning* (Maj, 1932)

Ragnar Östberg, *Stockholm förr och nu*, in *Göteborgs handels&sjöfartstidning* (February, 1934)

Ragnar Östberg, *New lines of development*, in *Architectural Forum*, 61 (July, 1934)

Ragnar Östberg, *Stockholm*, in *Ord och Bild*, 43 (1934)

Ragnar Östberg, *Stockholms inre kärna*, in *Göteborgs handels&sjöfartstidning* (August, 1935)

Ragnar Östberg, *Convegno di arti : 25-31 ottobre 1936 tema: Rapporti dell'architettura con le arti figurative, 7° sessione. L'insegnamento come preparazione alle tendenze dell'arte decorativa moderna* (Roma : Reale Accademia d'Italia, 1937)

Testi, saggi ed articoli sul Romanticismo nazionale e classicismo nordico

Richard Berg, *Svenskt konstnärskynne*, in *Ord och Bild* (1900)

Ivar Tengbom, *Utställningen. Stockholm 1909*, in *Arkitektur*, 39 (Juli, 1909)

Carl G. Bergsten, *Omkring arkitekturutställningen*, in *Arkitektur*, 44 (1914)

Gregor Paulsson, *Den nya arkitekturen* (Stockholm: P.A. Norstedt, 1916)

Vilhem Wanscher, *Svensk arkitektur*, in *Architekten. København* (1923)

Erik Fant, *Modern Swedish architecture*, in *The studio: an illustrated magazine of fine and applied art*, 364 (July, 1923)

Hakon Ahlberg e Francis Rowland Yerbury, *Swedish architecture of twentieth century*, (London: E. Benn, 1925)

Carl G. Bergsten, *Svenska paviljongen vid Exposition Internationale des Arts décoratifs et Industriel modernes a Paris 1925*, in *Byggmästaren* (1925)

Francis Rowland Yerbury, *Modern European buildings* (London : Gollancz, 1928)

Johnny Roosval, *Swedish Art: being the Kahn Lectures for 1929* (Princeton: Princeton University Press, 1932)

Edoardo Persico, *La cooperativa Foerbundet*, in *Casabella*, 92 (Agosto, 1935)

Saverio Muratori, *Il movimento architettonico moderno in Svezia*, in *Architettura*, XVII (Febbraio, 1938)

Giuseppe Pagano, *Sven Markelius e la casa degli architetti*, in *Casabella-Costruzioni*, 135 (Marzo, 1939)

Steen Eiler Rasmussen, *Nordische Baukunst. Beispiele und Gedanken zur Baukunst unserer Zeit in Dänemark und Schweden* (Kopenhagen: Verlag Ernst Wasmuth, 1940)

Erik Lundberg, *Byggnadskonsten i Sverige* (Stockholm: Nordisk Rotogravyr, 1940)

Elias Cornell, *Den Svenska Konstens Historia under 1800 talet* (Stockholm: Bonnier, 1946)

Thomas Paulsson, *Scandinavian architecture: buildings and society in Denmark, Finland, Norway, and Sweden from the Iron Age until today* (London: Leonard Hill, 1958)

Michele Capobianco, *Asplund e il suo tempo* (Napoli: Arti grafiche licenziato, 1959)

Stefano Ray, *L'architettura moderna nei paesi scandinavi* (Bologna: Cappelli editore, 1965)

Dermetri Porphyrios, *Facce reversibili. Architettura danese e svedese 1905- 1930*, in *Lotus International*, 16 (1977)

Johan Mårtelius, *Swedish architecture 1930-1980*, in *Current Sweden*, 251 (May, 1980)

Dermetri Porphyrios, *Il classicismo non è uno stile*, in *Lotus International*, 33 (1981)

Ulla Antonsson e Stefan Lundin, *Svensk arkitektur 1900-1930: nationalromantik och funktionalism* (Göteborg : Sektionen för arkitektur. Chalmers tekn. högsk., 1982)

Johan Mårtelius, *Arkitekturens klassiska språk*, in *Arkitektur. Special issue. Swedish neo-classicism of the 1920s*, 2 (1982)

Fredric Bedoire, *Den moderna klassicismen*, in *Arkitektur. Special issue. Swedish neo-classicism of the 1920s*, 2 (1982)

Björn Linn, *En professionell Arkitektur*, in *Arkitektur. Special issue. Swedish neo-classicism of the 1920s*, 2 (1982)

Stuart Knight, *Swedish modern classicism in context*, in *International Architect. Special issue. Swedish grace: modern classicism in Stockholm*, 8 (1982)

Aa.Vv. *Le epifanie di Proteo. La saga nordica del classicismo in Schinkel e Semper* (Venezia: Rebellato editore, 1983)

Henrik O. Andersson & Fredric Bedoire, *Swedish architecture : drawings 1640-1970* (Stockholm: Byggförlaget, 1986)

Aa.Vv., *Classicismo nordico. Architettura nei paesi scandinavi 1910-1930* (Milano: Electa, 1988)

[Il volume rielaborato in italiano del catalogo *Nordisk klassicism* della mostra omonima a Palazzo Barberini, Roma 1982]

Henrik O. Andersson & Fredric Bedoire, *Swedish architecture : drawings 1640-1970*, Byggförlaget, Stockholm 1986

AA Architectural Association,, *Travels in modern architecture 1925-1930* (London : Architectural Association, 1989)

Göran Christenson, Anne-Marie Ericsson e Per-Jan Pehrsson, *Baltiska utställningen 1914. Malmö* (Lund: Signum, 1989)

Eva Eriksson, *Den moderna stadens födelse. Svensk arkitektur 1890-1920* (Stockholm: Ordfront, 1990)

Henrik O. Andersson, *Classicismo iperboreo*, in *Abitare*, 287 (1990)

Christian Norberg-Schulz, *Scandinavia: architettura, gli ultimi vent' anni* (Milano: Electa, 1990)

Marian C. Donnelly, *Architecture in Scandinavian Countries* (London: MIT Cambridge-Mass., 1992)

Luca Ortelli, *Itinerario. Classicismo moderno a Stoccolma, 1900-1930*, in *Domus*, 765 (1994)

Antón Capitel, *Escandinavia y el liderazgo moderno*, in *AV monografias*, 55 (Septiembre/Octubre 1995)

Claes Caldenby, *Sweden. 20th-century architecture* (Munich : Prestel, Cop. 1998)

Aa.Vv., *Scandinavia anni Trenta/ Nineteen Thirties Scandinavia*, numero monografico *Rassegna* 77 (1999)

Eva Rudberg, *The Stockholm exhibition 1930 : modernism's breakthrough in Swedish architecture* (Stockholm : Stockholmia, 1999)

Eva Eriksson, *Mellan tradition och modernitet : arkitektur och arkitekturdebatt 1900-1930* (Ordfront: Stockholm, 2000)

Barbara Miller Lane, *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian countries* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000)

Aa.Vv., *Arkitektur 100 år*, in *Arkitektur*, 4 (May/June, 2001)

H. Arnold Barton, *The silver age of Swedish National Romanticism. 1905-*

1920, in *Scandinavian Studies*, 4 (Winter, 2002)

Anders Houltz, *Teknikens tempel: modernitet och industriarv på Göteborgsutställningen 1923* (Hedemora: Gidlund, 2003)

Lucy Creagh, Helena Kaberg e Barbara Miller Lane, *Modern Swedish Design : Three founding texts* (New York: Museum of Modern Art, 2008)

**Testi, saggi ed articoli sulla
costruzione di un'identità e
sensibilità nordica**

Smith George e Everard Kidder, *Sweden builds: its modern architecture and land policy background, development and contribution* (London : The Architectural Press, 1950)

Kirk Varnedoe, *Northern light : realism and symbolism in Scandinavian painting, 1880-1910* (New York: Brooklyn Museum, 1982)

Juhani Pallasmaa, *El silencio del Norte*, in *AV monografias*, 55 (Septiembre/Octubre 1995)

Christian Norberg-Schulz, *Nightlands : Nordic building* (Cambridge, Mass. : MIT Press, 1996)

Øystein Sørensen e Bo Stråth, *The cultural construction of Norden* (Oslo: Scandinavian UP, 1997)

Michelle Facos, *Nationalism and the Nordic imagination Swedish art of the 1890s* (London: University of California Press, 1998)

Torsten Gunnarsson, *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth century* (London: Yale University Press, 1998)

Domenico Luciani e Luigi Latini (a cura di), *Scandinavia. Luoghi, figure, gesti di una civiltà del paesaggio* (Treviso: Fondazione Benetton Studi Ricerche-Canova, 1998)

Barbara Miller Lane, *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian countries* (Cambridge: Cambridge University Press,

2000)

Neil Kent, *The soul of the North. A social, architectural and cultural history of the Nordic countries* (London: Reaktion books Ltd, 2000)

Peter Luthersson, *Ett skydd mot socialismen : Verner von Heidenstam och patriotismen*, in Alf W. Johansson, *Vad är Sverige?* (Stockholm : Prisma, 2001)

Cesare De Seta, *Svezia*, in *Il mito dell'Italia e altri miti* (Torino: UTET, 2005)

Steven Holl, *Northern Light*, in Michael Asgaard Andersen, *Nordic architects write: a documentary anthology* (New York : Routledge, 2008)

Christian Norberg-Schulz, *Order and variation in the environment*, in Michael Asgaard Andersen, *Nordic architects write: a documentary anthology* (New York : Routledge, 2008)

Ulf Sporrang, *The Swedish landscape: the regional identity of historical Sweden*, in Kenneth Olwig, *Nordic landscapes : region and belonging on the northern edge of Europe* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008)

Francesco Bevilacqua, *Genius loci : il dio dei luoghi perduti* (Soveria Mannelli : Rubbettino, 2010)

Testi, saggi ed articoli sul viaggio di formazione di Ragnar Östberg

Ragnar Östberg , *På bicycle genom italien*, in *Ord och Bild* (1900)

Torben Grut, *Ur skissboken: studier af Ragnar Östberg*, in *Arkitektur*, 35 (November, 1905)

Torben Grut, *Ur skissboken: studier af Ragnar Östberg*, in *Arkitektur*, 3 (November, 1906)

Ragnar Östberg, *Grekiska blad*, in *Arkitektur*, 7 (1920)

AA.VV., *Sketches by Ragnar Östberg: Awarded Royal Gold Medal 1926*, in *Builder* 131 (November, 1926)

Ragnar Östberg, *Ur Ragnar Östberg skissbok 1897* (Stockholm: Nordisk rotogravyr, 1941) [ristampa dei taccuini del viaggio in Italia pubblicata in occasione del 75° compleanno dell'architetto]

D. Dahl, *Ragnar Östberg sketches*, in *Byggmästaren*, 5 (1942)

Hakon Ahlberg, *Ragnar Östberg på avstånd*, in *Arkitektur*, 7 (1965)

Erik Domellöf, *Former som tala. Ragnar Östberg reseskildring från stipendieresan 1896-1899* (Umeå: Institutionen för konstvetenskap, 1994)

Testi, saggi ed articoli sulla pratica odepórica

Johnn Wolfgang Goethe, *Viaggio in Italia* (Milano: Mondadori, 1993) (tit. orig. *Italianische Reise* 1786-1788)

Ivar Tengbom, *Rese bref*, in *Arkitektur*, 3 (November, 1906)

Gustav Wickman, *Den internationella arkitektkongressen i Madrid 1904*, in *Arkitektur*, 34 (November, 1904)

Henrik O. Andersson, and Karin Winter, *Gunnar Asplund: Den Italienska resan*, in *Arkitektur*, 6 (July/August, 1985)

Cesare De Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, in Cesare De Seta, *Storia d'Annali. Italia*, vol. 5 "Il Paesaggio" (Torino: Einaudi, 1982)

Johan Mårtelius, *Den stora resan. The Grand Tour*, in *Arkitektur. Special issue-Italien*, 3 (April, 1987)

Luca Ortelli, *Verso Sud. Impressioni asplundiane*, in *Lotus International*, 68 (1990)

Attilio Brilli, *Quando viaggiare era un'arte: il romanzo del Grand Tour* (Bologna: Il Mulino, 1995)

Luca Ortelli, *Erik Gunnar Asplund e il Mediterraneo*, in Serena Maffioletti, *Pietre mediterranee* (Milano: Lybra immagine, 1999)

Michele Cometa, *Il romanzo dell'architettura: la Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe* (Roma: Laterza, 1999)

Cesare De Seta, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento* (Torino: Bollati Boringhieri, 1999)

Cesare De Seta (a cura di), *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti* (Napoli: Electa, 2001)

Cesare De Seta, *L'Italia del Grand Tour: da Montaigne a Goethe* (Napoli: Electa, 2001)

Luis Moreno Mansilla, *Viaggio in Italia Asplund e Kahn: Due vedute di Siena e una passeggiata per lo sguardo*, in *Casabella*, 699 (2002)

Fabio Mangone, *Viaggi a sud. Gli architetti nordici e l'Italia 1850-1925*, (Milano: Biblioteca Electa Napoli Studi, 2002)

Cesare De Seta, *Il mito dell'Italia e altri miti* (Torino: UTET, 2005)

Attilio Brilli, *Il viaggio in Italia: storia di una grande tradizione culturale* (Bologna: Il Mulino, 2006)

Tilmann Buddensieg, *L'Italia di Nietzsche : città, giardini e palazzi* (Milano : Libri Scheiwiller, 2006)

Francis E. Lyn, *Mediterranean resonances in the work of Erik Gunnar Asplund. Tradition, color and surface*, in Jean-François Lejeune e Michelangelo Sabatino, *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities* (New York : Routledge, 2010)

Cesare De Seta, *Il fascino dell'Italia nell'età moderna: dal Rinascimento al Grand Tour* (Milano: Cortina Raffaello, 2011)

Testi, saggi ed articoli di Ragnar Östberg su altri suoi progetti

Ragnar Östberg, *Odd Fellofbyggnaden i Nyköping*, in *Arkitektur*, 43 (December, 1913)

Ragnar Östberg, *Patentverkets nybyggnad*, in *Arkitektur*, 49 (December, 1919)

Ragnar Östberg, *Helgeandsholmen och stadsplanekraven*, in *Särtryck ur Svenska Stadsförbundets Tidskrift* (1921)

Ragnar Östberg, *Programutredning och beskrivning å områden och anläggning för eldbegängelse i Hälsingborg*, in *Byggmästaren* (1925)

Ragnar Östberg, *Industricentralens hus. Stockholm*, in *Byggmästaren* (1930)

Ragnar Östberg, *Sjöhistoriska museet: arkitekt Professor Ragnar Östberg*, in *Byggmästaren*, 39 (December, 1939)

Ragnar Östberg, *Uppsala Cathedral - article on cathedral & details of Ragnar Ostberg's restoration*, in *Byggmästaren*, 22 (1941)

Ragnar Östberg, *The Maritime Museum*, in *International Architect. Special issue. Swedish grace: modern classicism in Stockholm*, 8 (1982) [traduzione da *Byggmästaren*, 39 (December, 1939)]

Testi, saggi ed articoli su altri progetti di Ragnar Östberg

Erik Lallerstedt, *Östermalms nya läroverksbyggnad*, in *Arkitektur*, 40 (1910)

August Brunius, *En svensk skola*, in *Kunst og Kultur* (1911)

Aa.VV., *Konserthusfrågan i Hälsingborg bästa löst genom Östberg*, in *Svenska Dagblad* (14 August, 1916)

Folke Bensow, *Carl Eldhs ateliè*, in *Arkitektur*, 12 (December, 1920)

Hakon Ahlberg, *Tävlingen om Helgeandsholmens slutgiltiga ordnande*, in

Arkitektur, 49 (December, 1919)

Herman Glimstedt, *Ett operaspelår*, in *Ord och Bild* (1925)

Aa.Vv., *Aida i ny gestalt på Operan. Prof. Östbergs dekorationer*, in *Svenska Tidningen* (Marzo, 1925)

Aa.Vv., *Det nya Aida på Operan. Professor Östberg gör en lyckad debut som teaterdekoratör*, in *Svenska Dagbladet* (Marzo, 1925)

Aa.Vv., *Aida i ny gestaltning. Professor Östbergs dekorationer*, in *Göteborgs handels- & sjöfartstidning* (Marzo, 1925)

Aa.Vv., *New patent office in Stockholm*, in *Builder*, 131 (November, 1926)

G. W. Widmark, *Konserthustävlan i Hälsingborg ur stadsplanesynpunkt*, in *Byggmästaren* (1926)

Gustav Schlyter, *Eldbegängelseanläggningen i Hälsingborg* (Särtryck ur Skåne Årsbok: Hälsingborg, 1929)

Aa.Vv., *Museibygnader. Förslag till byggnad för Marinmuseum*, in *Byggmästaren* 14 (1933)

Aa.Vv., *The crematorium at Halsingborg*, in *Architect and building news*, 8 (January, 1932)

Nils Grafström, *Stockholms Badfråga*, in *Byggmästaren*, 8 (1934)

Howard Robertson, *Stockholm naval museum*, in *Architect and Building News*, 17 (January, 1936)

J. F. Berghoef, *Aanteekeningen naar aanleiding van het crematorium te Halsingborg van Prof. Ragnar Östberg*, in *Bouwkundig weekblad architectura*, 5 (February, 1938)

R. E. J. Weber, *Three new museum buildings in Stockholm*, in *Forum (Amsterdam)*, 5 (1947)

- Agneta Boëthius, *Patentverkets byggnad* (Stockholm : Patentverket, 1975)
- Allan Rubin, *Östra real. Bortslarvat kulturarn*, in *Arkitektur*, 3 (1981)
- Folke Bensow, *Carl Eldh's studio*, in *International Architect. Special issue. Swedish grace: modern classicism in Stockholm*, 8 (1982) [traduzione da *Arkitektur*, 12 (December, 1920)]
- Christian Laine, *De nya musserna*, in *Museet och 30-talet. Swedish Tekniska Museum Årsbok* (Stockholm, 1985)
- Gunnar Nordlinder, *Sjöhistoriska Museet 50 år*, in *Sjöhistoriska museet 50 år* (Stockholm: Sjöhistorisk årsbok, 1988)
- Fredric Bedoire, *Det förnämsta utställningsföremålet: Ragnar Östberg byggnad för Sjöhistoriska Museet*, in *Sjöhistoriska museet 50 år* (Stockholm: Sjöhistorisk årsbok, 1988)
- Barbro Stribolt, *Ragnar Östberg teater i Umeå*, in *Att resa var nödvändigt. Äldre svensk landsorsteater* (Gideå: Vildros, 1990)
- Jens Lindhe, *Sjöhistorisk Museum. Architect: Ragnar Östberg*, in *Skala*, 26 (1992)
- Luca Ortelli, *Ragnar Östberg: l'atelier dello scultore Carl Eldh a Stoccolma*, in *Casabella*, 680 (Luglio-Agosto, 2000)
- Lars-Eric Jonsson, *Evighetens forgård [Crematorium and garden, Helsingborg: Architect: Ragnar Ostberg*, in *Arkitektur*, 7 (October, 2002)
- Emilie Karlsmo, *Svenska Eldbegängelseföreningen och de första krematorierna*, in *Rum för avsked* (Uppsala: Makadam förlag, 2005)
- Catrine Arvidsson, *Sjöhistoriska museet*, in *SFV. Kulturvärden utges av Statens fastighetsverk*, 3 (2005)

**Testi, saggi ed articoli
sull'immagine e la
progettazione urbana di
Stoccolma**

Erik Dahlberg, *Suecia antiqua et hodierna* (Stockholm, 1698-1703)

Per Olaf Hallman, *Plantering å gårdar inom kvarter i stad. Inledning till diskussion ur lag-, byggnadsstads-, och byggnadsordningsssynpunkt* (1912)

Ragnar Josephson, *Stadsbyggnadskonst i Stockholm intill år 1800* (Uppsala, 1918)

Gustaf Upmark, Gunnar Bolin, Arthur Sjögren e Ragnar Josephson, *Stockholmsbilder från fem århundraden 1523-1923* (Stockholm: Artiebolaget Gunnar Tissels Tekniska Förlag, 1923)

Gösta Selling, *Kungsholmen, Samfundet S:t Erik* (Stockholm: Nordiska museet förlag, 1926)

August Brunius, *Det nya Stockholm* (Stockholm: Albert Bonnier förlag, 1926)

Heinrich Neuhaus, *Panorama över Stockholm på 1870-talet* (Stockholm: Generalstabens litogr. Anst, 1954)

Gösta Selling, *Esplanadsystemet och Albert Lindbagen. Tillkomsten av 1866 års stadsplan* (Stockholm: Sartryck ur samfundet S:t Eriks årsbok, 1960)

Gösta Selling, *Esplanadsystemet och Albert Lindbagen. Stadsplanering i Stockholm åren 1857-1887* (Stockholm: Stockholms utveckling under de senaste hundra åren, 1970)

Thomas Paulsson, *Stockholm*, in *Stadsplaneringen under 1800- och 1900-talet* (Stockholm : Almqvist & Wiksell, 1970)

Henrik O. Andersson e Fredric Bedoire, *Stockholm : architecture and townscape* (Stockholm: Prisma, 1988)

Jeppe Wikström, Jan Lundgren, *Perspektiv på Stockholm* (Stockholm: Max Ström, 1988)

Aa.Vv., *L'origine della città: Gamla stan*, in *Abitare*, 287 (1990)

Ingemar Johansson, *Stor-Stockholms bebyggelsehistoria : markpolitik, planering och byggande under sju sekel* (Stockholm: Gidlund i samarbete med Byggforskningsrådet, 1991)

Torbjörn Grundström, *Stockholm panorama* (Stockholm: Eget förlag, 1991)

Thomas Hall, *Urban planning in Sweden*, in *Planning and urban growth in the Nordic countries* (London : E & FN Spon, 1991)

Nils Erik Landell, *Stockholm kartor* (Stockholm: Bok förlaget Prisma, 1992)

Heleni Porfyriou, *Artistic urban design and cultural myths: the garden city idea in Nordic countries*, in *Planning Perspectives* 7 (July, 1992)

Heleni Porfyriou, *L'impatto di Sitte nei paesi nordici*, in Guido Zucconi, *Camillo Sitte ed i suoi interpreti* (Milano: Urbanistica Francoangeli, 1992)

Johan Mårtelius, *Huvudstadens fysionomi*, in *Arkitektur*, 2 (March, 1993)

Thomas Paulsson, *Den glömda staden : svensk stadsplanering under 1900-talets början med särskild hänsyn till Stockholm : idéhistoria, teori och praktik* (Stockholm: Stockholmia, 1994)

Thomas Hall, *Stockholm*, in *Planning Europe's capital cities : aspects of nineteenth-century urban development* (London : E & FN Spon, 1997)

Nils-Olof Olsson, *Stockholm : seen by five centuries of artist* (Stockholm : Stockholmia, 1997)

Magnus Andersson, *Stockholm's annual rings. A glimpse into the development of the city* (Stockholm: Stockholmia, 1998)

Thomas Hall, *Huvudstad i omvandling : Stockholms planering och utbyggnad under 700 år* (Stockholm : Sveriges radio, 1999)

Thomas Hall e Lars Nilsson, *Staden på vattnet 1850-2002* (Stockholm : Stockholmia, 2002)

Åke Abrahamsson, *Stockholm : en utopisk historia* (Stockholm: Prisma, 2004)

Anna Westerståhl Stenport, *Making space : Stockholm, Paris, and the urban prose of Strindberg and his contemporaries* (Berkeley: University of California, 2004)

Fabio Mangone, *Cosmopolitismi e nazionalismi nell'architettura tardo-eclettica a Stoccolma*, in Loretta Mozzoni e Stefano Santini (a cura di), *Architettura dell'eclettismo. La dimensione mondiale* (Napoli: Liguori editore, 2006)

Peter Lundevall, *Stockholm. Den planerade staden* (Stockholm: Carlsson, 2006)

Helena Friman, *Stockholm: en historia i kartor och bilder* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2008)

Olof Hultin, Bengt oh Johansson, Johan Mårtelius e Rasmus Wærn, *The complete guide to architecture in Stockholm* (Stockholm : Arkitektur, 2009)

Luca Ortelli, *Stoccolma*, in Marco Biraghi e Alberto Ferlenga, *Architettura del Novecento. Opere, progetti, luoghi* (Torino: Einaudi 2013)

Johan Mårtelius, *Huvudstaden mellan broarna*, in *S:t Eriks årsbok. Stockholm på väg* (2013)

**Testi, saggi ed articoli sulla
Venezia del Nord**

Jakob Ziegler, *Quae intus continentur Syria, Palestina, Arabia, Aegyptus, Schondia, Holmiae civitatis* (1532)

Olaus Magnus, *Historia de gentibus septentrionalibus* (1555)

Baedecker, *Schweden und Norwegen* (1878)

Aa.Vv., *In Sweden's capital.: Fair Venice of the North*, in *The Chicago record*, 15 (August, 1896)

Serge de Chessin, *La Venise du nord et ses poètes*, in *Echo de Paris*, 14 (Décembre, 1921)

Gösta Langenfelt, *Stockholm. Nordens Venedig*, in *Staden vid de ljusa vattnen. 700 år i Stockholm* (Stockholm: Tryckt hos Tryckeri AB Aurora, 1953)

Luca Ortelli, *Tre progetti di Erik Gunnar Asplund. Goteborg 1917 e 1918 Stoccolma 1922*, in *Lotus International*, 61 (1989)

L. E. Wolke, *Vattenstaden*, in *Stockholms historia under 750 år* (Lund: Historiska media, 2001)

Ulf Sörenson, *Grand tour, exposition-turismens barndom*, in *S:t Eriks Årsbok*, (2008)

Jan Larsen, *Myterna om "Nordens Venedig"*, in *S:t Eriks Årsbok*, (2008)

Testi, saggi ed articoli di carattere generale sulla toponomastica, architettura e letteratura relativa Venezia

Jacopo Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare* (Bergamo: Leading edizioni, 2002) (ed. orig. 1581)

F. Ronzani e G. Luciolli, *Le fabbriche civili, ecclesiastiche e militari di Michele Sanmicheli* (1823)

Antonio Quadri, *La piazza di San Marco in Venezia considerata come monumento d'arte e di storia* (Venezia, 1831)

Antonio Quadri, *Il Canal Grande di Venezia* (Venezia: Tip. del Commercio, 1831)

L. Cicognara, A. Diedo e G. Selva, *Le fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia*, (Venezia, 1838-1840)

John Ruskin, *Le pietre di Venezia* (Milano: BUR, 1987) (ed.orig. *The stones of Venice*, 1853)

Johan Ludvig Heiberg, *Venezia*, in *Italien: spredte studier og rejseskitser*

(København : Gyldendalske bogh., 1904)

Axel L. Romdhal, *Venezia. Glimtar ur nuet och det förgångna* (Stockholm: Natur och Kultur, 1928)

Manfredo Tafuri, *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia* (Padova: Marsilio editori, 1969)

Manfredo Tafuri, *Renovatio urbis: Venezia nell'età di Andrea Gritti* (Roma: Offica, 1984)

Manfredo Tafuri, *Venezia e Rinascimento. Religione, scienza, architettura* (Torino: Einaudi, 1985)

Aa.Vv., *Venezia: città del moderno/ Venice: city of the Modern*, numero monografico *Rassegna* 22 (1985)

Manfredo Tafuri, *Ricerca e Rinascimento. Principi, città, architetti* (Torino: Einaudi, 1987)

Elena Bassi, *Palazzzi di Venezia : admiranda urbis venetae* (Venezia: Stamperia di Venezia, 1987)

Sergio Bettini, *Venezia nascita di una città* (Milano: Electa, 1988)

Paolo Maretto, *La casa veneziana nella storia della città dalle origini all'Ottocento*, (Venezia: Marsilio editore, 1989)

Iosif Brodskij, *Fondamenta degli Incurabili* (Milano : Adelphi, 1991)

Manuela Morresi, *Piazza San Marco. Istituzioni, poteri e architettura a Venezia nel primo Cinquecento* (Milano: Electa, 1999)

Manuela Morresi, *Jacopo Sansovino* (Milano: Electa, 2000)

David Rosand, *Myths of Venice : the figuration of a state* (Chapel Hill, N.C. : University of North Carolina Press, 2001)

Predrag Matvejević, *L'altra Venezia* (Milano: Garzanti, 2003)

Ennio Concina, *Storia dell'architettura di Venezia dal VII al XX secolo* (Milano: Electa, 2004)

Paul Davies e David Hensoll, *Michele Sanmicheli* (Milano: Electa, 2004)

**Testi, saggi ed articoli sulla
tradizione e cultura nordica
nella letteratura**

Verner von Heidenstam, *Hans Alienus* (Torino : Utet, 1978) (I ed. 1892)

Verner von Heidenstam, *Renässans: några ord om en annalkande ny brytnings-
tid inom litteraturen* (Stockholm : Bonnier, 1889)

August Strindberg, *Fiabe* (Feltrinelli: Milano 2008) (I.ed. 1903)

Harold H. Borland, *Nietzsche's influence on Swedish literature: with special refer-
ence to Strindberg, Ola Hansson, Heidenstam and Froding* (Göteborg: Elanders
Boktryckeri Aktiebolag, 1956)

Mario Gabrieli, *Le più belle pagine delle letterature della Scandinavia* (Milano:
Nuova accademia, 1961)

Rosella Lanari, *Il romanzo di Verner von Heidenstam* (Università di Roma:
Tesi di laurea in lingue e letterature straniere moderne, 30/06/1967)

Mario Gabrieli, *Le letterature della Scandinavia. Danese, Norvegese, Islandese*
(Firenze: Sansoni, 1969)

I riferimenti bibliografici presentati in questa sezione riguardano i temi trattati nella *Parte prima* della ricerca.

**Testi, saggi ed articoli di
Ragnar Östberg su
Stockholm Stadshus e
Nämndhus**

Ragnar Östberg, *Stockholms nya rådhus: förslags ritningar och beskrifningar*, (Stockholm: Aktieboläget Ljus, 1905)

Ragnar Östberg, *Beskrifning å ritningarna till Stadsbus för Stockholms stad* (Stockholm: Beredskapsutskottets utlåtanden och memorial, 1909)

Ragnar Östberg, *Stadsbuset* (Stockholm, 1918)

Ragnar Östberg, *Stadsbuset. En vägvisare* (Stockholm, 1922)

Ragnar Östberg, *The Stockholm city hall: a guide* (Stockholm: Svenska Bokhandelscentralen, 1924)

Ragnar Östberg, *Stockholm stadthaus. Ein Führer* (Stockholm: Svenska Bokhandelscentralen, 1927)

Ragnar Östberg, *Stockholm stadtsbuset* (Stockholm, 1929)

Ragnar Östberg, *The Stockholm Town hall* (Stockholm: Norstedt & Söner, 1929)

**Testi, saggi ed articoli su
Stockholm Stadshus e
Nämndhus**

Torben Grut, *Tänflingen om förslag till nytt rådhus å Eldvarnstromten i Stockholm*, in *Arkitektur*, 34 (September, 1904)

Torben Grut, *Andra täflingen om pris för förslag till nytt rådhus å Eldkvarnstromten i Stockholm*, in *Arkitektur*, 35 (Maj, 1905)

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

Per approfondire le vicende della costruzione del Municipio si rimanda alla completa bibliografia di testi in lingua, presente nella monografia: A. K. Pihl Atmer, *Stockholm town hall and the architect Ragnar Östberg*, 2011

Sigurd Curman, *Ragnar Östberg Förslag till Stadshus i Stockholm*, in *Ord och Bild* (1910)

Ivar Tengbom, *Stockholm stadshus. Arkitekt: Ragnar Östberg*, in *Arkitektur*, 41 (1911)

Erik Gunnar Asplund, *TVå broar och ett skönhetsråd*, in *Arkitektur*, 47 (1917)

Ture Tideblad, Erik Gunnar Asplund, *Ännu ett förslag till bangårdsfrågans lösning*, in *Arkitektur*, 49 (1919)

Cyrrillus Johansson, *Femte nordiska arkitektmöte 1920*, in *Arkitektur*, 50 (1920)

Aa.Vv., *Centralstationen och Stadshuset*, in *Byggmästaren* (1922)

Midsommarsol över Stockholms dag, in *Dagens Nyheter* (25 June, 1923)

Carl Westman, *Stockholms stadshus*, in *Byggmästaren* (1923)

Johnny Roosval, *Stockholms stadshus vid dess invigning midsommarafton 1923*, (Stockholm: AB G. Tisells tekn. Förlag, 1923)

Ragnar Josephson, *Stockholms stadshus*, in *Ord och Bild*, 30 (1923)

Verner von Heidenstam, *Tal i Stockholms Stadshus Midsommarafton*, (Stockholm: Albert Bonnier, 1923)

J. Murray Easton, *The Stadhus at Stockholm; Architect: Ragnar Östberg*, in *Architectural Review*, 55 (January, 1924)

Melchior Wernstedt, *The Stockholm city hall*, in *Studio*, 90 (October, 1925)

Howard Robertson, *Stockholm architecture designed by Ragnar Östberg*, in *RIBA Journal*, 34 (November, 1926)

Willem Bäumer, *Ragnar Östberg: Stockholms Stadthaus*, in *Moderne Bauformen*, 26 (March, 1927)

Aa.Vv., *Socialt Nämndhus*, in *Byggmästaren* (1938)

Sune Lindström, *Mellan kronan och Stockholms stad*, in *Byggmästaren* (1940)

Aa.Vv., *The work of the late Ragnar Östberg: three views of Stockholm Town Hall*, in *Architect and building news*, 23 (February, 1945)

Aa.Vv., *Tävling om kommunalt Nämndhus i Stockholm*, in *Byggmästaren* (1947)

Hilde de Haan and Ids Haagsma, *Architects in competition : International architectural competitions of the last 200 years* (London, New York : Thames and Hudson, 1988), pp. 82-96

Elias Cornell, *Stockholm Town Hall* (Stockholm: Byggförlaget, 1992)

Luca Ortelli, *Moderne und Eklektizismus*, in *Werk, Bauen + Wohnen*, 12 (December, 1994)

Mattias Bäckström, *Stockholm Stadshus. Forntid och samtid*, Master Degree Thesis (University of Uppsala: Spring, 1998)

Hans Eklund, *Ur Stadshusets historia : 1901-1923* (Stockholm: Silander & Fromholtz, 2002)

Micheal Webb, *View from Stockholm*, in *The Architectural Review*, 1288 (June, 2004)

Mikael Askergrén, *Man ska avsluta det man påbörjat*, in *Arkitektur*, 3 (2009)

Rikard Larsson, *Secrets of the walls. A guide to Stockholm City hall* (Stockholm: Bokförlaget Langenskiöld, 2011)

Ann Katrin Pihl Atmer, *Stockholm town hall and the architect Ragnar Östberg*, (Stockholm: Natur&Kultur, 2011)

Ann Katrin Pihl Atmer, *Stockholms stadshus och arkitekten Ragnar Östberg*, (Stockholm: Natur&Kultur, 2011)

Johan Mårtelius, *Långsam process vassade Stadshuset*, in *Arkitektur*, 7 (2011)

Luca Ortelli, *Municipio di Stoccolma*, in Marco Biraghi e Alberto Ferlenga, *Architettura del Novecento. Opere, progetti, luoghi* (Torino: Einaudi 2013)

**Manualistica francese-tedesca
e testi sullo studio della forma
urbana**

Jacques François Blondel, *Cours d'architecture* (1771-1777)

Nicolas-Louis Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes* (1800)

Paul-Marie Letarouilly, *Édifices de Rome moderne ou Recueil des palais, maisons, églises, couvents de la ville de Rome* (1844-50)

Camillo Sitte, *Der städtbau nach seine Künstlerischen grunsätzen* (1889)

Handbuch der arkeitektur, Darmstadt-Lipsia (1889-1924)

Herman Josef Stübgen, *Der Städtebau* (Darmstadt, 1890)

Louis Cloquet, *Traité d'architecture* (1898)

Julien Gaudet, *Élémerits et théorie de l'Architecture* (1901)

Paolo Chiolini, *I caratteri distributivi degli antichi edifici: gli edifici romani, gli edifici del Medio Evo* (Milano: Hoepli, 1959)

Giorgio Piccinato, *La costruzione dell'urbanistica : Germania 1871-1914* (Roma : Officina Edizioni, 1977)

Paolo Sica, *Antologia di urbanistica dal Settecento a oggi* (Roma: Laterza, 1980)

Benedetto Gravagnuolo, *La progettazione urbana in Europa : 1750-1960 : storia e teorie* (Roma: Laterza, 1991)

Guido Zucconi, Armand Brulhart, *Camillo Sitte ed i suoi interpreti* (Milano: F. Angeli editore, 1992)

Donatella Calabi, *Fabbriche, piazze, mercati. La città italiana nel Rinascimentale*,

(Roma: Officina, 1997)

Guido Zucconi, *La città dell'Ottocento* (Roma: GLF editori Laterza, 2004)

**Testi, saggi ed articoli
sull'architettura del municipio
nel Norden**

H. Jaqueline, *Nyrops rådhus. Ett verk af trä och händförelse*, in *Nya Dagligt allebahanda* (23 June, 1906)

Ida Haugsted e Hakon Lund, *Københavns rådhus* (København : Københavns rådhus Magistratens, 1996)

Barbara Miller Lane, *The search for a new monumental architecture*, in *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian countries* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000)

Laura Kolbe, *Symbols of civic pride, national history or European tradition? City halls in Scandinavian capital cities*, in *Urban History*, 35 (December, 2008)

Giuliano Gesleri, *Il municipio, luogo della città e del territorio*, in Istituto per i beni artistici culturali e naturali della regione Emilia-Romagna, *I municipi e la nazione* (Bologna: Editrice compositori, 2012)

**Testi, saggi ed articoli
sull'atlante di riferimenti per
lo Stockholm Nämndhus**

Friedrich Tamms, *Paul Bonatz : arbeiten aus den Jahren 1907 bis 1937* (Stuttgart : J. Hoffmann, 1937)

Paul Sherman, *Louis Sullivan : an architect in American thought* (Englewood Cliffs, 1962)

Lise Funder, *Arkitekten Martin Nyrop* (København, 1979)

Jeffrey Karl Ochsner, *H. H. Richardson : complete architectural works* (Cambridge, the MIT press, 1982)

Sergio Polano, *Hendrik Petrus Berlage : Opera completa* (Milano : Electa, 1987)

Marika Hausen, *Elieel Saarinen : projects 1896-1923* (Hamburg: Gingko press, 1990)

Piergiacomo Bucciarelli, *Fritz Höger : maestro anseatico (1877-1949)* (Venezia : Arsenale, 1991)

Marco Pogacnik, *Karl Friedrich Schinkel : architettura e paesaggio* (Milano : F. Motta, 1993)

Hartmut Frank, *Fritz Schumacher : Reformkultur und Moderne* (Stuttgart : Hatje, 1994)

Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Étienne-Louis Boullée (1728-1799)* (Milano: Electa, 1997)

Leif Jonsson, *Läckö : landskapet, borgen, slottet* (Stockholm : Carlsson, 1999)

Wolfram Prinz, *Galleria: storia e tipologia di uno spazio architettonico* (Modena: Franco Cosimo Panini, 2006)

Claus Buhr e Bjarke Ørsted, *Gården : Politigården i København* (København : Gyldendal, 2008)

Silvia Malcovati e Alessandra Moro, *Peter Behrens : maestro di maestri* (Milano : Libraccio, 2011)

Testi, saggi ed articoli sul neoclassicismo svedese

Osvald Sirén, *Tessinska Palatset*, in *Ord och Bild* (1913)

Marjatta Nielsen, *Gustavus III of Sweden and classical antiquity: the stage-setting of a golden age*, in *Acta Hyperborea. Danish studies in Classical Archeology*, University of Copenhagen 1st-3rd November 1988

Lena Berg Villner, *Tempelman : arkitekten Olof Tempelman, 1745-1816*, (Stockholm: Stockholmia förlag, 1997)

Marten Snickare, *Tessin : Nicodemus Tessin The Younger, Royal architect and visionary* (Stockholm : Nationalmuseum, 2002)

I riferimenti bibliografici presentati in questa sezione riguardano i temi trattati nella *Parte seconda* della ricerca

**Testi, saggi ed articoli di
Ragnar Östberg sullo spazio
domestico e villa Geber**

Ragnar Östberg, *Ebbagården*, in *Arkitektur*, 33 (October, 1903)

Ragnar Östberg, *Ett hem. Dess Byggnad och inredning* (Uppsala: Studentföreningen Verdandis småskrifter, 1905)

Ragnar Östberg, *Byggnad vid Storängen*, in *Arkitektur*, 38 (August, 1908)

R. Östberg, *Fyra bostäder*, in *Ord och bild* (1911)

Ragnar Östberg, *Privatbostad för bankir Geber*, in *Arkitektur*, 44 (August, 1914)

Ragnar Östberg, *Gebers villa*, in *Arkitektur*, 48 (1918)

Ragnar Östberg, *Elfviksudde*, in *Arkitektur*, 50 (December, 1920)

Ragnar Östberg, *Nybyggnad för privatbostad*, in *Byggmästaren* (1925)

**Testi, saggi ed articoli su
progetti domestici di Ragnar
Östberg**

Aa. Vv., *En konstnärinnas sommarhem. Ett besök hos Eva Bonnier på Dalarö*, in *Idun. Illustrerad tidning för kvinnan och hemmet*, 35 (August, 1906)

Sverige. Riksdagens förvaltningskontor, *Villa Bonnier* (Stockholm : Riksdagens förvaltningskontor, 1982)

Ingrid Böhn-Jullander, *Villa Bonnier: byggnadshistorisk beskrivning* (Stockholm : Byggnadsstyr., 1982)

Per I. Gedin, *Nedre Manilla* (Stockholm : Bonnier, 2012)

**Testi, saggi ed articoli sullo
spazio domestico nordico**

Carl Larsson, *Ett hem* (Stockholm: Bonniers förlag, 1947) (I ed. 1896)

Ellen Key, *Skönhet för alla* (Uppsala: Verdandis småskrifter, 1899)

Karl-Erik Forsslund, *Storgården : en bok om ett hem* (Stockholm Wahlström & Widstrand, 1900)

Gustaf Carlsson, *Gamla svenska allmogehem* (Stockholm : I distr. hos Fritzes bokförl., 1900)

Carl Larsson, *Ett hem åt solsidan* (Stockholm: Bonniers förlag, 1957) (I ed. 1902)

Lars Israël Wahlman, *En gård och dess trefnad*, in *Ord och Bild* (1902)

Alf Landén, *Några hem* (Stockholm: Lindåstahl, 1908)

Gustaf Carlsson, *Svenska allmogehem* (Stockholm : Fritze, 1909)

August Brunius, *Hus och hem. Studier af den Svenska villan och villanstaden* (Stockholm: P.A. Norstedt & Söners förlag, 1911)

Elisabet Stavenow-Hidemark, *Villabebyggelse i Sverige 1900-1925 : inflytande från utlandet, idéer, förverkligande* (Stockholm: Nordiska museets handlingar, 1971)

Ann Katrin Pihl Atmer, *The Swedish flat: urban housing in Sweden 1870 to today* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1975)

Ulf Hård af Segerstad, *The ideal Swedish home*, in *Carl Larsson* (Brooklyn, N.Y. : Brooklyn Museum, 1982)

Aa.Vv, *Sex villor*, in *Arkitektur 2* (1982)

Aa.Vv., *Form genom tiden*, in Special issue *Form* (1992)

Barbara Miller Lane, *The home as a work of art*, in *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian countries* (Cambridge: University of Cambridge Press, 2000)

Ann Katrin Pihl Atmer, *Sommarnöjen vid vattnet* (Stockholm : Bonnier, 2002)

Barbara Miller Lane, *The home as a work of art. Finland and Sweden*, in *Housing and dwelling. Perspective on Modern Domestic architecture* (London: Routledge, 2007)

Testi, saggi ed articoli sullo spazio dell'abitare

John Ruskin, *The poetry of architecture: cottage, villa, etc.*, John Wiley & Son, New York, 1873 (ed. orig. pubblicata sulla rivista *Architectural Magazine*, 1837-1838)

Hermann Muthesius, *Style-architecture and building-art : transformations of architecture in the nineteenth century and its present condition* (Santa Monica : The Getty center for the history of art and the humanities, 1994) (tit. orig. *Stilarchitektur und Baukunst*, 1902)

Hermann Muthesius, *Das Moderne Landhaus und seine innere Ausstattung* (München : F. Bruckmann A.-G., 1905)

Hermann Muthesius, *The english house* (Oxford: BSP professional books, 1990) (tit. orig. *Das englische haus*, Wasmuth, Berlin 1908)

Heinrich Tessenow, *La costruzione della casa* (Milano : UNICOPLI, 1999) (tit. orig. *Der Wohnhausbau*, 1909)

Henrik Tessenow (a cura di Giorgio Grassi), *Osservazioni elementari del costruire* (Milano. Franco Angeli Editore, 1981) (tit. orig. *Hausbau und dergleichen*, 1916)

Colin Rowe, *Carattere e composizione*, in *La matematica della villa ideale ed altri scritti* (Bologna: Zanichelli, 1990) (tit. orig. *The Mathematics of the Ideal*)

Villa, 1947)

Asa Briggs, *William Morris : selected writings and designs* (Harmondsworth : Penguin Books, 1962)

Duncan Simpson, *C.F.A. Voysey : an architect of individuality* (London : Lund Humphries, 1979)

Pierluigi Nicolin, *L'inquieto spazio domestico*, in *Lotus International*, 44 (1984)

Norberg-Schulz, *L'abitare. L'insediamento, lo spazio urbano, la casa* (Milano: Electa, 1984) (*The concept of dwelling : on the way to figurative architecture*, 1985)

James S. Ackerman, *Il paradigma della villa*, in *Casabella*, 509-510 (1985)

Francesco Dal Co, *Abitare nel moderno* (Roma-Bari: Laterza, 1985)

Harald Mielsch, *La villa romana* (Firenze: Giunti editore, 1990) (ed. orig. Die Römische Villa, 1987)

Witold Rybczynski, *Home. A short history of an idea* (New York : Penguin books, 1987)

Fabrizio Pesando, *La casa dei greci* (Milano: Longanesi, 1989)

Adriano Cornoldi, *Architettura dei luoghi domestici* (Milano: Jaca Book, 1994)

James S. Ackerman, *La villa* (Torino: Edizioni di Comunità, 2000)

Luciano Semerani, *La casa: forme e ragioni dell'abitare* (Milano: Skira, 2008)

Maurizio Vitta, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini* (Torino: Einaudi, 2008)

Ian Macdonald-Smith, *Arts and crafts master : the houses and gardens of M.H. Baillie Scott* (New York : Rizzoli International Publications, 2010)

Luciano Semerani e Antonio Monestiroli, *La casa: le forme dello stare* (Milano: Skira, 2011)

**Fortuna critica di Ragnar
Östberg e Stockholm Stadshus
sui manuali di storia e saggi**

Jacques Gubler (a cura di), *Avanguardia e architettura radicale ABC 1924-1928* (Milano: Electa, 1994)

Henry-Russell Hitchcock, *L'architettura moderna: romanticismo e reintegrazione*, Compositori, Bologna 2008 (tit. orig. *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*, Payson & Clarke, New York 1929)

Nikolaus Pevsner, *Il movimento moderno fino al 1914*, in *I pionieri dell'architettura moderna* (Milano: Garzanti editore, 1983) (tit. orig. *Pioneers of the Modern Movement*, 1936)

Walter Curt Behrendt (a cura di Roberta Amirante ed Emanuele Carreri), *Costruire il Moderno. Natura, problemi e forme* (Bologna: Compositori, 2007) (tit. orig. *Modern Building. Its nature, problems and forms*, New York 1937)

Sigfried Giedion, *Spazio, tempo, architettura* (Milano: Hoepli, 1984) (tit. orig. *Space, Time and Architecture. The Growth of a new tradition*, Cambridge 1941)

Nikolaus Pevsner, *From the end of the First world war to the present day*, in *An Outline of European Architecture* (Harmondsworth: Penguin book, 1990) (I ed. 1943)

Leonardo Benevolo, *I paesi Scandinavi*, in *Storia dell'architettura moderna* (Roma: Laterza, 1960)

Elias Cornell, *Hantverksförnyelse, traditionalism och regionalism*, in *Arkitekturhistoria* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1968)

Henry-Russell Hitchcock, *La prima generazione in Austria, Olanda e paesi scandinavi*, in *L'architettura dell'Ottocento e Novecento* (Torino: Einaudi, 1989) (tit. orig. *Architecture: nineteenth and twentieth centuries*, 1958)

Eduardo Torroja, *Linea e superficie*, in *La concezione strutturale: logica ed intuito nella ideazione delle forme* (Torino: Unione tipografico-editrice torinese, 1966) (tit. orig. *Razón y ser de los tipos estructurales*, 1957)

Jürgen Joedicke, *Svezia*, in *Storia dell'architettura moderna: sintesi di forma, funzione e costruzione* (Firenze: Sansoni editore, 1960) (tit. orig. *A history of modern architecture*, 1959)

Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co, *L'architettura del romanticismo nordico e il moderno catalano*, in *Architettura contemporanea* (Milano: Electa, 1976) (I. ed. 1976)

Luciano Patetta, *L'architettura dell'eclittismo : fonti, teorie, modelli 1750-1900* (Milano : Mazzotta, 1975)

Kenneth Frampton, *Alvar Aalto e la tradizione nordica: il Romanticismo nazionale e la sensibilità doricista 1895-1957*, in *Storia dell'architettura moderna*, terza edizione aggiornata (Bologna: Zanichelli, 1993 (I ed. *Modern architecture : a critical history*, 1980)

William J. R. Curtis, *Miti nazionali e trasformazioni del classico*, in *L'architettura moderna dal 1900* (London: Phaidon, 2006) (tit. orig. *Modern architecture*, 1982)

David Watkin, *L'Europa fino al 1939. Scandinavia e Finlandia*, in *Storia dell'architettura occidentale* (Bologna: Zanichelli, 1990 (tit. orig. *A history of Western Architecture*, 1986)

Marco Biraghi, *L'esperimento del "moderno" (1900-1945)*, in *Storia dell'architettura contemporanea I. 1750-1945* (Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2008)

**Selezione testi, saggi ed
articoli su Isak Gustaf Clason**

Erik Lundberg e Hans Edestrand, *Isak Gustaf Clason* (Stockholm: PA Norstedt & Söner förlag, 1968)

Johan Mårtelius, *Göra arkitekturen historisk- Om 1800-talets arkitekturtänkande och I.G. Clasons Nordiska museum* (Stockholm: ArkitekturMuseet, 1987)

Carlo Olmo, *Isak Gustaf Clason*, in *Dizionario dell'architettura del 20° secolo*, (Torino: U. Allemandi, 2000)

**Selezione testi, saggi ed
articoli di e su Ivar Tengbom**

Ivar Tengbom, *Om tegel. Reseberättelse, utsänd från kommerskollegium*, in *Arkitektur*, 34 (1904)

Stuart Knight, *Ivar Tengbom 1878-1968: a selection of work from National Realism, modern classicism to functionalism*, in *Architectural Association School of Architecture*, 6 (November, 1982)

Alan Powers, *The Swedish influence. Ivar Tengbom 1878-1968*, exhibition at the A.A.1982, in *AAfiles*, 4 (July, 1983)

Carlo Olmo, *Ivar Tengbom*, in *Dizionario dell'architettura del 20° secolo* (Torino: U. Allemandi, 2000)

Anders Bergström, *Arkitekten Ivar Tengbom : byggnadskonst på klassisk grund*, (Stockholm: Byggförlaget, 2001)

**Selezione testi, saggi ed
articoli su Carl Westman**

Hakon Ahlberg, *Carl Westman and national romanticism*, in *Byggmästaren* (1954)

Bertil Palm, *Arkitekten Carl Westman 1866-1936* (Lund : CWK Gleerup, 1954)

Carlo Olmo, *Carl Westman*, in *Dizionario dell'architettura del 20° secolo* (Torino: U. Allemandi, 2000)

**Selezione testi, saggi ed
articoli su Erik Gunnar
Asplund**

Bruno Zevi, *Erik Gunnar Asplund* (Milano: Il Balcone, 1948)

Controspazio 4 (1983) numero monografico su Erik Gunnar Asplund

Stuart Wrede, *The Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Cambridge: MIT press, 1980)

Aa.Vv., *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architec-*

ture of Erik Gunnar Asplund, 14-17 October 1985 (Stockholm: Arkitekturmuseet, 1986)

Christina Engfors, *E.G. Asplund : architect, friend and colleague* (Stockholm: Arkitektur forlag, 1990)

Luca Ortelli, *Erik Gunnar Asplund. Spazio e carattere*, in *Phalaris* 15 (1991)

Carlo Olmo, *Erik Gunnar Asplund*, in *Dizionario dell'architettura del 20° secolo* (Torino: U. Allemandi, 2000)

Peter Blundell Jones, *Gunnar Asplund* (London : Phaidon, 2006)

Nicholas Adams, *Gunnar Asplund* (Milano: Electa, 2011)

**Selezione testi, saggi ed
articoli su Cyrillus Johansson**

Cyrillus Johansson, *Byggnaden och staden : ur en arkitekts verksamhet - The building and the town : from a Swedish architect's practice* (Stockholm: Nordisk rotogravyr, 1936)

Henrik O. Andersson, *Cyrillus Johansson 1884-1959* (Stockholm: Stiftelsen Värmlands, 1979)

Anita Stjernlöf-Lund, *Cyrillus Johansson : från Askersund till Östersund* (Karlstad: Bild, text & form, 2008)

**Selezione testi, saggi ed
articoli su Sigurd Lewerentz**

Hakon Ahlberg, *Sigurd Lewerentz 1855-1975: the dilemma of classicism*, in in *AAfiles*, 19 (Spring, 1989)

Carlo Olmo, *Sigurd Lewerentz*, in *Dizionario dell'architettura del 20° secolo* (Torino: U. Allemandi, 2000)

Nicola Flora, Paolo Giardiello e Gennaro Postiglione, *Sigurd Lewerentz 1885-1975* (Milano: Electa, 2002)

TESTI CONSULTATI DI CARATTERE GENERALE

Si indicano quei testi che sono risultati essenziali per la stesura della ricerca per quanto concerne le questioni teoriche e metodologiche in seno alla disciplina architettonica. La natura di questa sezione bibliografica non è quella di compilare una generale ed onnicomprensiva panoramica dei testi riguardanti l'architettura e la composizione.

Marc-Antoine Laugier (a cura di Vittorio Ugo), *Saggio sull'architettura* (Palermo: Aesthetica, 1987) (tit. orig. *Essai sur l'Architecture*, 1753)

Quatremère de Quincy (a cura di Valeria Farinati e Georges Teyssot) *Dizionario storico dell'architettura* (Venice: Saggi Marsilio, 1995) (tit. orig. *Dictionnaire d'architecture*, 1788)

John Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura* (Milano : Jaca book, 1982) (tit. orig. *The Seven Lamps of Architecture*, 1849)

Adolf Loos, *Parole nel vuoto* (Milano: Adelphi, 1972) (tit. orig. *Ins Leere gesprochen*, 1921 e *Trotzdem*, 1931)

Le Corbusier, *Verso un'architettura* (Milano: Longanesi, 1979) (ed. orig. *Vers une architecture*, 1923)

Paul Valery, *Eupalino o l'Architetto* (Pordenone: Biblioteca dell'Immagine, 1997) (tit. orig. *Eupalinos ou l'Architecte*, 1923)

Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (Torino : Einaudi, 1984) (tit. orig. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936)

Lewis Mumford, *La cultura delle città* (Torino: Einaudi, 2007) (tit. orig. *The*

culture of cities, 1938)

Henry Focillon, *Vita delle forme* (Torino: Einaudi, 2001) (tit. orig. *La vie des formes*, 1943)

Erwin Panofsky, *Il significato nelle arti visive* (Torino: Einaudi, 2010) (tit. orig. *Meaning in the visual arts. Papers in and on art history*, 1955)

Lewis Mumford, *La città nella storia* (Milano : Bompiani, 1989) (tit. orig. *The city in history*, 1959)

Bernard Rudofsky, *Architectures without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture* (New York: Doubleday, 1964)

Peter Collins, *I mutevoli ideali dell'architettura moderna* (Milano: Il Saggiatore, 1973) (tit. orig. *Changing ideals in modern architecture*, 1965)

Aldo Rossi, *L'architettura della città* (Torino: CittàStudiEdizioni, 1995) (I ed. 1966 Clup)

Nikolaus Pevsner, John Fleming e Hugh Honour, *Dizionario di architettura*, (Torino: Einaudi, 1981) (tit. orig. *A dictionary of architecture*, 1966)

Giorgio Grassi, *La costruzione logica dell'architettura. Scritti scelti* (Torino: Umberto Allemandi, 1998) (I ed. 1967 Marsilio)

Hugh Honour, *Neoclassicismo* (Torino : Einaudi, 1980) (tit. orig. *Neoclassicism*, 1968)

Sigfried Gideon, *Le tre concezioni dello spazio in architettura* (Palermo: Flaccovio, 1998) (tit. orig. *Architektur und das Phänomen Wandels. Die drei Raumkonzeptionem in der Architektur*, 1969)

Aldo Rossi, *I caratteri urbani delle città venete*, in Aa.Vv., *La città di Padova*, (Roma, 1970)

Aldo Rossi (a cura di Rosaldo Bonicalzi), *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972* (Milano: Clup, 1975)

- Luciano Patetta, *L'architettura dell'eclettismo: fonti, teorie, modelli 1750-1900*, (Milano: Mazzotta, 1975)
- David Watkin, *Architettura e moralità. Dal Gothic revival al Movimento moderno* (Milano: Jaca book, 1982) (tit. orig. *Morality and Architecture*, Oxford 1977)
- Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage city* (Milano: Il Saggiatore, 1981) (orig. ed. *Collage city*, 1978)
- Christian Norberg-Schulz, *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura* (Milano: Electa, 1979) (tit. orig. *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*, 1979)
- Hugh Honour, *Il romanticismo* (Torino : Einaudi, 2007) (tit.orig. *Romanticism*, 1979)
- Giorgio Grassi, *L'architettura come mestiere e altri scritti* (Milano: Franco Angeli Editore, 1980)
- Ezio Bonfanti, *Scritti di architettura* (Milano: Clup, 1981)
- Joseph Rykwert, *L'idea di città: antropologia della forma urbana nel mondo antico* (Torino: Einaudi, 1981)
- Alan Colquhoun, *Architettura moderna e storia* (Bari: Laterza, 1989) (tit. orig. *Essays in architectural criticism : modern architecture and historical change*, 1981)
- Giorgio Grassi, *Architettura lingua morta*, in *Quaderni di Lotus* (1984)
- Marino Narpozzi, *Architettura, tipologia, invenzione*, in Gian Arnaldo Calceffi, Gino Malacarne (a cura di), *Progetti veneziani* (Milano: Clup, 1985)
- Francesco Dal Co, *Teorie del moderno: architettura, Germania, 1880-1920* (Roma; Bari : Laterza, 1985)
- Rafael Moneo, *Gli elementi della composizione*, in J.N.L. Durand, *Lezioni di architettura* (Milano: Clup, 1986) (tit. orig. J.N.L. Durand, *Précis des Leçons d'architecture*, 1809)

Luciano Semerani (a cura di Anna Tonicello), *Lezioni di composizione architettonica* (Venezia: Arsenale editrice, 1987)

Marino Narpozzi, *Composizione, generi, carattere*, in *Casabella-Continuità*, 520-521 (1988)

Alan Colquhoun, *Conflitti ideologici del moderno*, in *Casabella-Continuità*, 520-521 (1988)

Jaques Gubler, *Progetto vs composizione: una piccola antologia*, in *Casabella-Continuità*, 520-521 (1988)

Carlos Martí Aris, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura* (Milano: Clup, 1990)

Saverio Muratori, *Da Schinkel ad Asplund: lezioni di architettura moderna* (Firenze: Alinea editrice, 1990)

Luciano Semerani (diretto da), *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno* (Faenza: C.E.L.I., 1993)

Adrian Forty, *Words and Buildings. A vocabulary of Modern Architecture* (London: Thames & Hudson, 2000)

Sergio Crotti, *Figure architettoniche: soglia* (Milano: Unicopli, 2000)

Patrizia Montini Zimolo, *Il progetto del monumento tra memoria ed invenzione* (Milano: Mazzotta, 2000)

Joseph Rykwert, *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città* (Torino: Einaudi, 2003) (tir. orig. *The seduction of place. The history and the future of the city*, 2000)

Luciano Semerani (a cura di Antonella Gallo), *L'altro moderno* (Torino: Umberto Allemandi & C., 2000)

Francesco Collotti, *Appunti per una teoria dell'architettura* (Lucerna: Quart Edizioni, 2002)

Alma Mater Studiorum - Università degli Studi di Bologna
Dottorato di ricerca in Architettura
Scuola di Dottorato in Ingegneria Civile e Architettura
XXVII Ciclo di Dottorato

RAGNAR ÖSTBERG. *GENIUS LOCI* E MEMORIE URBANE
Stockholms Stadshuset-Nämndhuset e villa Geber

Presentata da: Chiara Monterumisi

Coordinatore Dottorato: prof. Annalisa Trentin

Relatore: prof. Gino Malacarne

Co-relatore: prof. Luca Ortelli

Settore concorsuale di afferenza: 08/D1

Settore scientifico disciplinare: ICAR/14

Esame finale: anno 2015

VOLUME II. APPARATI

INDICE

Volume I

INTRODUZIONE

- Premessa
- Tema di indagine della ricerca
- Stato dell'arte della critica su Ragnar Östberg
- Struttura della ricerca

PROEMIO | *Genius loci* e memorie urbane

- 1.1 “Terre notturne” e spirito nazional-romantico
- 1.2 Genesi della poetica architettonica di un “maestro” del *Norden*
- 1.3 Memorie odeporiche: ombre dal Sud
- 1.4 Tradizione costruttiva e simbiosi tra le discipline artistiche
- 1.5 *Kungliga Byggnadsskola*. Il lascito delle lezioni (1921-1931)
- 1.6 *Renovatio urbis* Stockholm. Ricerca di carattere

PARTE PRIMA | *Stockholm Stadshuset-Nämndhuset* (1901-1940)

- 2.1 *Stockholms Stadshuset* (1901-1923): la fabbrica di una vita
- 2.2 Costruzione di un “pezzo di città” sulla *Klara sjö*
- 2.3 Tradizione e città. Il mondo dei riferimenti culturali

PARTE SECONDA | *villa Geber* (1911-1913)

- 3.1 Cultura domestica nordica. Anders Zorn, Carl Larsson e *Ett hem*
- 3.2 L'altra faccia dell'abitare: villa urbana nel *Diplomatstaden*
- 3.3 Carattere introverso ed urbano. Il mondo dei riferimenti culturali

PARTE TERZA | Principi compositivi a confronto

- 4.1 Grande pianta. *Stockholm Stadshuset-Nämndhuset*
- 4.2 Palatium in forma urbis. *Stockholm Stadshuset* e *villa Geber*

CONCLUSIONI

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

Volume II. Apparati

PARTE PRIMA | Scritti scelti, commentati e tradotti

- p. 11 1.1 Articoli scelti di e su Ragnar Östberg . Note alla traduzione
- p. 15 1.1.1 R. Östberg, *Stockholmsarkitekturen och våra moderna arkitekter*
(Stockholm: Nilsson & Berglings, 1901)
(trad.it. *L'architettura di Stoccolma e i nostri architetti moderni*)
- p. 29 1.1.2 R. Östberg, *Ett hem. Dess Byggnad och inredning*
(Uppsala: *Studentföreningen Verdandis småskrifter*) 131(1905)
(trad. it. *Una casa. Sua costruzione e decoro*)
- p. 53 1.1.3 R. Östberg, *Contemporary Swedish architecture*, in *Architectural Record*, 3 (1909)
- p. 59 1.1.4 R. Östberg , *Om tegelmaterialet vår byggnadskonst. Föredrag på Nordisk byggnadsdag den 10 Juni 1927*, Stockholm
(Hälsingborg: E. Bergstens Boktryckery, 1927)
(trad. it. *Dell'uso del mattone nella nostra architettura. Conferenza in occasione del Nordisk Byggnadsdag. Giornata dell'architettura nordica*)
- p. 71 1.1.5 Selezione saggi tratti da R. Östberg. *En arkitekt anteckningar. Bilder och verk av författaren* (Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur, 1928)
(trad. it. *Appunti di un architetto. Immagini e progetti*)
- p. 76 1.1.5 A *Hantverk och konst* (trad. it. *Artigianato e arte*)
- p. 84 1.1.5 B *Ny riktlinje* (trad. it. *Nuove linee guida*)
- p. 87 1.1.6 R.Östberg, *Goethe och arkitekturen*, in *GHT. Göteborgs handels & sjöfartstidning* (Maj, 1932)
(trad. it. *Goethe e l'architettura*)
- p. 95 1.1.7 R. Östberg, *Contributo alla 6° sessione. "L'insegnamento come preparazione alle tendenze dell'arte decorativa moderna"*
in *Convegno di arti : Rapporto dell'architettura con le arti figurative*
(Roma, 1936)

p. 105	1.1.8	<i>Arkitektur</i> , 7 (1965)
p. 108	1.1.8 A	Hakon Ahlberg, <i>Ragnar Östberg på avstånd</i> (trad. it. <i>Ragnar Östberg a distanza</i>)
p. 116	1.1.8 B	Albert Lilienberg, <i>En bok om Ragnar Östberg</i> (trad. it. <i>Un libro su Ragnar Östberg</i>)

PARTE SECONDA | Materiale d'archivio

	2.1	I taccuini e appunti di viaggio. Selezione <i>(Kungliga Akademien för de fria konsterna e Arkitektur -ochdesigncentrum)</i>
p. 127	2.1.1	Dalarna e Uppland. estate 1893 (<i>Ark.-ochdesigncentrum</i>)
p. 129	2.1.2	Francia, aprile 1896-gennaio 1897 (<i>Kung. Ak. konsterna</i>)
p. 131	2.1.3	Italia, febbraio 1897-febbraio 1898 (<i>Kung. Ak. konsterna</i>)
p. 133	2.1.4	Grecia, marzo-aprile 1898 (<i>Kung. Ak. konsterna</i>)
p. 135	2.1.5	Inghilterra, giugno-luglio 1898 (<i>Kung. Ak. konsterna</i>)
p. 137	2.1.6	Spagna, novembre 1898-marzo 1899 (<i>Kung. Ak. konsterna</i>)
p. 139	2.2	Diapositive delle lezioni alla <i>Kungliga Konsthögskolan</i> (1921-1931) <i>(Arkitektur -ochdesigncentrum)</i>
p. 139	2.2.1	1921-22 <i>Byggnadsverk, gator och monumet i deras samverkan</i> (trad. it. <i>L'interazione di edifici, strade e monumenti</i>)
p. 140	2.2.2	1923 <i>Grekland och för Renässansen</i> (trad. it. <i>Grecità e primo Rinascimento</i>)
p. 141	2.2.3	1923-24 <i>Romerska Renaissance Bostäder</i> (trad. it. <i>Palazzzi Rinascimentali di Roma</i>)
p. 142	2.2.4	1925-26 <i>Spansk arkitektur och spanska bostäder</i> (trad. it. <i>Architetture spagnole urbane e domestiche</i>)
p. 143	2.2.5	1926-27 <i>Engelska arkitekturförmer</i> (trad. it. <i>Forme architettoniche inglesi</i>)
p. 145	2.2.6	1927 <i>Universitetsbyggnaders plandisposition</i>

- p. 145 2.2.7 **1927**
Trädgårdar
(trad. it. *L'arte dei giardini privati*)
- p. 146 2.2.8 **1928-29**
Grekisk byggnadskonst och stadsbildning
(trad. it. *Architettura greca e disegno urbano*)
- p. 147 2.2.9 **1928-29**
Amerikansk komposition
(trad. it. *Composizione delle architetture americane*)
- p. 148 2.2.10 **1929-30**
Timskisser: Gravkapell, Sommarnöje, Trädgårdsprydnad
(trad. it. *Schizzi di studio: cappelle funerarie, case di vacanza, disegno dei giardini privati*)
- p. 149 2.2.11 **1930-31**
Monumentala och konstruktiva riktlinjer inom byggnadskonsten
(trad. it. *Linee guida per l'architettura monumentale e per la tecnica costruttiva*)
- p. 151 2.2.12 **1930-31**
Timskisser: Brunn på Hotorget, Dopfont, Dekorering av tak, Ordnande av platsen, Storkyrkorobörsen
(trad. it. *Schizzi di studio: fontana e piazza, fonte battesimale, decorazione soffitti, il progetto del luogo, chiese*)
- p. 153 2.3 *Stockholms Nämndbus*
- p. 154 2.3.1 Schizzi e disegni (*Stockholms Stadsarkiv*)
1909
1913
1929
1930
1930-32
1936
gennaio 1939
febbraio 1939
1940
- p. 158 2.3.2 Schizzi e disegni (*Arkitektur -ochdesigncentrum*)
1930
1940

p. 161	2.4	<i>Stockholm Stadshuset</i>
p. 161	2.4.1	Selezione disegni (<i>Stockholms Stadsarkiv</i>) 1902 1904-1905 1908-1911 1912-1913
p. 166	2.4.2	Tavole presentate il giorno dell'inaugurazione (1923) (<i>Arkitektur -ochdesigncentrum</i>)
p. 170	2.4.3	Evoluzione del giardino (<i>Stockholms Stadsarkiv</i>)
p. 171	2.4.4	Dettagli costruttivi dell'ingegnere H. Kreüger (<i>Stockholms Stadsarkiv</i>)
p. 173	2.5	<i>Villa Geber</i>
p. 173	2.5.1	Schizzi e disegni (<i>Arkitektur -ochdesigncentrum</i>) 1912 1913
p. 179	2.5.2	Documenti e disegni (<i>Stockholms Stadsarkiv</i>) 1912
p. 182	2.6	Per Olaf Hallman. Planimetrie del <i>Diplomatstaden</i> (<i>Stockholms Stadsarkiv</i>) 1911 1919 1934

Volume III. Tavole sinottiche

- 1.1 Grande pianta. *Stockholm Stadshuset-Nämndhuset*
- 1.2 Palatium in forma urbis. *Stockholm Stadshuset e villa Geber*

Volume IV

English summary of volume I

1.1 ARTICOLI SCELTI DI E SU RAGNAR ÖSTBERG. NOTE AGLI APPARATI TRADOTTI

*Insomma, perché un libro passi le frontiere
bisogna che vi siano delle ragioni di originalità e delle ragioni di universalità,
cioè proprio il contrario della conferma di immagini risapute e del particolarismo
locale.*

Italo Calvino, *Tradurre è il vero modo di leggere un testo*, 1982¹

Fino ad ora i diversi paragrafi che compongono il primo volume di questa ricerca hanno tratto linfa vitale dalle parole pronunciate dallo stesso Östberg, spesso si sono fatti guidare proprio da quelle parole. Non si è comunque tralasciato quel tentativo di individuarne certe ambiguità e metterle così in discussione.

Questo secondo volume dedicato ad una ragionata selezione di apparati (critici e grafici) su cui lo studio si poggia, si apre qui con dieci testi significativi tradotti e commentati, e fino ad ora inediti in altra lingua che non sia lo svedese.² Nello specifico otto di essi sono in lingua svedese, mentre gli altri due rispettivamente in inglese e francese. Va qui ricordato che nella ricerca sono stati presentati anche altri passaggi tradotti, appartenenti a saggi non inclusi nella selezione riportata.

Terra d'origine e lingua madre giocano un ruolo chiave sia nel contenuto delle indagini che nel suo potenziale comunicativo per tutto il mondo. La comunicazione è strettamente connessa con il linguaggio, e quindi in questa fase interviene il traduttore, che ha il ruolo di esprimere, in un'altra lingua, tali parole con espressioni adeguate.

La traduzione secondo Calvino era una vera e propria nuova forma di arte. Ogni volta che nel passaggio da una lingua ad un'altra uno scritto mantiene la sua efficacia, cogliendone i significati evidenti e quelli nascosti, avviene una sorta di "miracolo". *Tradurre è il vero modo di leggere un testo.*³ Non è necessario conoscere la lingua, ma entrare in contatto con lo spirito delle due lingue e con i mondi culturali che esse sottintendono. La traduzione può essere considerata come un processo di scoperta e disvelamento, così come se il testo fosse un palinsesto archeologico. Altro voce che si espresse su tali questioni fu Walter Benjamin che appunto stressava quell'ostacolo per la fortuna e circolazione di idee, anche se scritte in un

Si ringrazia per le traduzioni dallo svedese, sia quelle parziali presentate nel volume I sia quelle complete riportate nella presente *Parte prima* del volume II, la Dott.ssa Stefania Renzetti
Istituto Svedese di Studi Classici
Roma

gruppo linguistico di minoranza, che rappresenta la non traduzione di un testo. Un manoscritto è come un'impenetrabile foresta di significati, nella quale il compito del traduttore è quello di carpirne il cuore e l'essenza, non prima di aver compreso quell'aura che avvolge la foresta, quell'aura che non è composta esclusivamente di parole, ma anche di cose, di storia, di tradizioni e di cultura.⁴

In un primo momento, potrebbe dunque risultare strano che tutti i testi qui presentati non siano mai stati tradotti fino ad ora; Östberg è indubbiamente una figura eminente per il panorama architettonico nordico. Ma troppo spesso, gli evidenti problemi di una buona resa di traduzione da attribuibili ad uno stile linguistico talvolta spiccatamente poetico dell'architetto, hanno scoraggiato anche numerosi critici di madre lingua svedese. Passando in rassegna i loro saggi non mancano tuttavia alcuni passaggi presi a prestito dalle parole del maestro per confortare la loro analisi; ma se consideriamo la critica prodotta al di fuori della penisola scandinava si nota come si sia preferito non avvicinarsi alla traduzione, bensì avvalersi delle numerosissime pagine critiche prodotte precedentemente da altri, autori coevi agli anni di produzione dell'architetto.

I primi otto saggi scelti –presentati in ordine cronologico- escono dalla penna dell'architetto e coprono un arco temporale di quattro decenni (1901-1936). La loro eterogeneità ha dato così modo di ricostruire più efficacemente la genealogia della poetica architettonica di Östberg. Mai egli si considerò un teorico dell'architettura, ma nella sua esistenza dedicò tempo ed attenzione alla pratica critica, che si dimostrò essenziale per cementare quegli ideali nazional-romantici.

L'architetto pubblicò principalmente su riviste –*Arkitektur* e *GHT. Göteborgs handels & sjöfartstidning* – ed in minor misura su testi. Comune denominatore è quella sua spiccata dote letteraria che non perde mai occasione di avvalersi di un linguaggio dalle forti connotazioni poetiche. Il suo pensiero e le questioni a lui care rimasero pressoché costanti, e secondo un sviluppo lineare, sul finire della propria esistenza fu meno severo sull'operato delle nuove generazioni. All'interno della sua parabola esistenziale sosterrà sempre a gran voce quelle tematiche sulla costruzione di una identità nazionale, tralasciando in parte un confronto con le altre esperienze architettoniche del continente. Unica eccezione è infatti rappresentata da due soli saggi pubblicati nella raccolta di suoi appunti (1928): *Ny riktlinje* (trad.it. *Nuova tendenza*) e *Tävlan* (trad.it. *Concorso*). Il primo è allegato agli apparati qui presentati, mentre il secondo si riferisce

al commento di Östberg in merito al responso pronunciato dalla giuria riguardo al progetto vincitore del Concorso per il Palazzo delle Nazioni (Ginevra, 1927), concorso in cui l'architetto svedese fu chiamato in veste di membro della commissione giudicatrice.

Discorso totalmente diverso per gli ultimi due testi scelti, infatti si tratta di due saggi di critici dell'architettura svedese che si sono espressi sull'operato del maestro. All'interno della prolifica produzione critica in lingua svedese, la scelta è ricaduta su quelli che furono inseriti nel numero celebrativo della rivista *Arkitektur* (1965) all'indomani della pubblicazione dell'unica indagine monografica sull'architetto svedese ad opera dello storico dell'architettura Elias Cornell (*Ragnar Östberg. Svenskt arkitekt*, 1965). La scelta è stata dettata sia dai contenuti, che dall'occasione in cui furono dati alla stampa, una sorta di chiusura del cerchio cristallizzata nell'opera di Cornell, e conseguente punto di partenza per la ricerca di dottorato qui presentata.

Ora il lettore che si avvicina a questa ricerca avrà un'ulteriore strumento per poter prendere una posizione in merito al contenuto dei saggi, ampliando il punto di vista critico, dando finalmente voce ad un architetto che è sempre rimasto schiavo di quella *chef-d'œuvre*, opera in cui la critica lo ha meramente ingabbiato.

Note

1 Italo Calvino, *Tradurre è il vero modo di leggere un testo*, in *Mondo scritto e mondo non scritto* (Milano: Oscar Mondadori, 2002), p. 79

Lo scrittore tenne questa relazione ad un convegno sulla traduzione (Roma, 4 giugno 1982), Italo Calvino, *Tradurre è il vero modo di leggere un testo*, in *Mondo scritto e mondo non scritto* (Milano: Oscar Mondadori, 2002).

2 La scelta degli scritti è stata operata consultando la dettagliata ricostruzione filologica di tutti gli scritti dell'architetto inserita da E. Cornell in chiusura del suo testo monografico, *Ragnar Östberg svensk arkitekt* (1965), pp. 253-256

La produzione critica occupa un arco temporale dal 1893 al 1941.

3 Italo Calvino, *Op. cit.* (2002), p. 78 e p. 81.

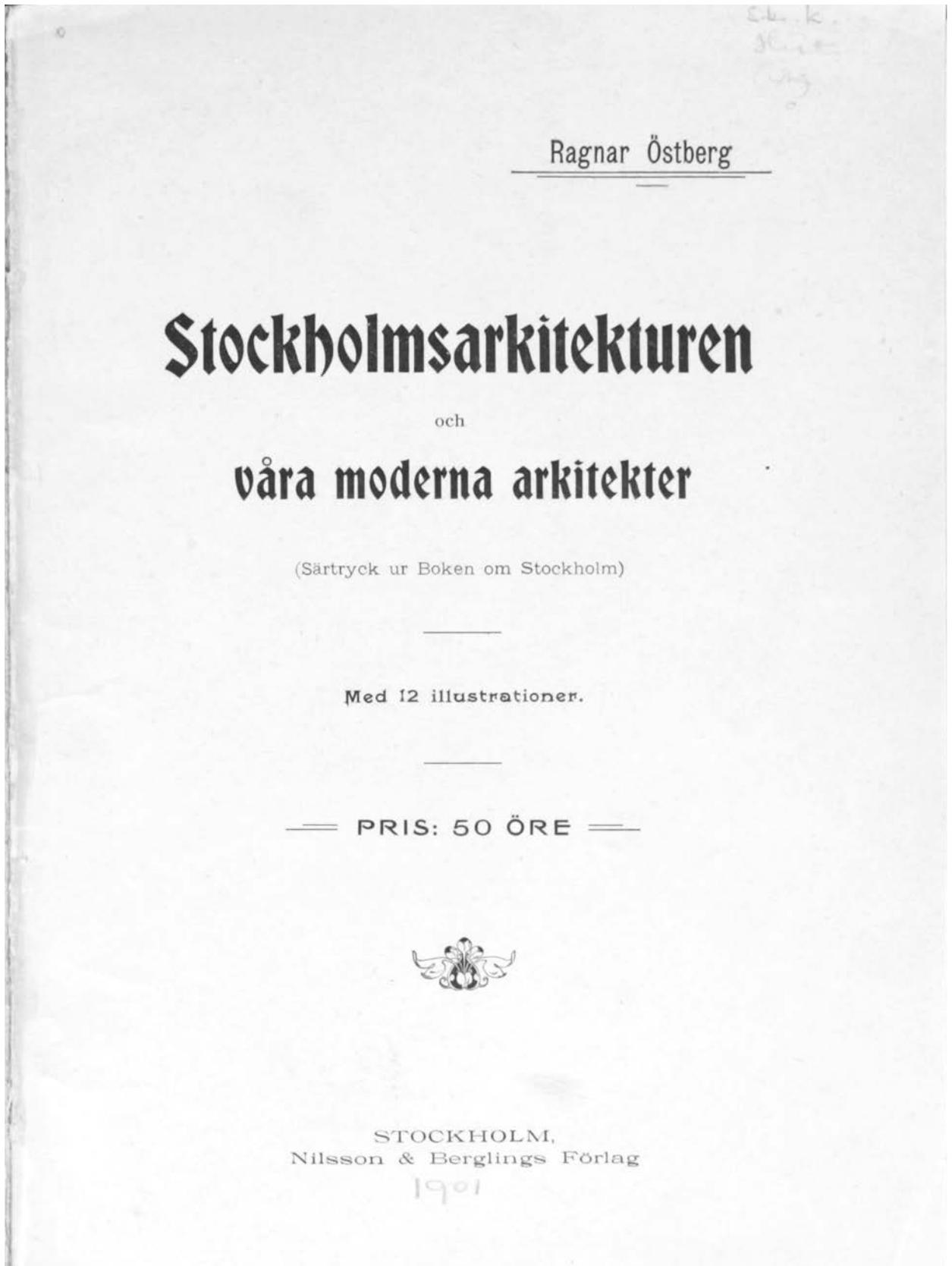
4 Cfr. Walter Benjamin, *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus* (Torino: Einaudi, 1962), p. 47 (tit. orig. *Schriften*, 1921)

Ciascuno saggio è preceduto da un commento che ha la finalità di inquadrare le parole di Östberg all'interno del suo processo evolutivo, del panorama svedese e talvolta anche ad una più ampia scala di indagine che varca i confini scandinavi.

A tali note fanno seguito le rispettive traduzioni, nelle quali sono stati evidenziati in grassetto i concetti salienti del testo. In taluni casi, alcuni di quei passaggi sono già stati inseriti nel volume I a supporto dell'analisi condotta di paragrafo in paragrafo. Sono stati invece sottolineati quegli estratti ripetuti da Östberg tra un saggio e l'altro. A fronte del consistente numero di pagine in lingua svedese che compongono ciascuno dei saggi è stato preferito allegare, a conclusione di ciascuna sezione, solo quelle immagini selezionate e volutamente inserite dall'architetto in accompagnamento ai saggi stessi.

1.1.1 R. Östberg , *Stockholmsarkitekturen och våra moderna arkitekter* (Stockholm: Nilsson & Berglings, 1901)

(trad.it. *L'architettura di Stoccolma e i nostri architetti moderni*)



Note alla traduzione

Il saggio pubblicato all'alba del XX secolo segnerà per Östberg il primo passo verso un' impegnata attività di critico e riformatore dell'architettura svedese. Difatti, i concetti qui espressi per la prima volta, possono essere considerati come un vero e proprio manifesto programmatico di quel movimento nazional romantico di cui egli fu senz'altro una delle figure principali.

Si riportano tradotte solamente le prime nove pagine del saggio, in quanto le successive presentano una meticolosa catalogazione dei progetti realizzati negli ultimi quindici anni nella città di Stoccolma, e presi a testimonianza di quella natura camaleontica che purtroppo prese piede.

Per la quasi totalità degli esempi elencati l'architetto fornisce una breve descrizione e commento, talvolta esaltandone le peculiarità e talvolta non condividendone appieno le scelte linguistiche. Parole di lode sono spese per la produzione del suo maestro e mentore Isak Gustaf Clason (1856-1930), al quale è riservato il ruolo di aprire la selezione dei progetti; ben sette tra i suoi furono inseriti nel saggio e qui si riportano alcune loro immagini significative.

Gli esempi presentati furono realizzati da architetti appartenenti al decennio di nascita di Östberg (1866), o a quella precedente come nel caso di Isak Gustaf Clason, Gustaf Wickman (1857-1916) e Ferdinand Boberg (1860-1946).

Di seguito sono trascritti quegli edifici menzionati dall'architetto:

- Isak Gustaf Clason, *Thaveniuska huset* (1884-1885) (a)
- Isak Gustaf Clason, *Bünsönska huset* (1886-1888) (b)
- Isak Gustaf Clason, *Östermalms Saluhall* (1888-1890) (c)
- Isak Gustaf Clason, *Hallwylska palatset* (1893-1898) (d)
- Isak Gustaf Clason, *Rosenska palatset* (1895-1899) (e)
- Isak Gustaf Clason, *Adelswärdska huset* (1890-1891) (f)
- Ludvig Peterson, *Höganäsbolagets hus vid Nybrohammen* (1889-91)
- Ture Stenberg, *Birger-Jarls gatan-Nybrogatan* (1894-95)
- Erik Lallerstedt, *Birger-Jarls gatan 3-5 huset* (1892-94)

- Erik Lallerstedt, *Konstakademien palatset* (1893-1896)
 Erik Lallerstedt, *Bromska palatset* (1898-1900)
 Carl Möller, *Johannes kyrka* (1884–1890)
 Carl Möller, *Johannes skola* (1894-1896)
 Carl Möller, *Stockholms arbetareinstitut* (1893-1895)
 Gustaf Lindgren, *Tabernaklet* (1890-94)
 Gustaf Lindgren, *Davidsonska huset* (1894-96)
 Gustaf Lindgren, *Arsenalsgatan 8 huset* (1907-1909)
 Agi Lindegren, *Gustaf Vasa kyrka* (1901-1906)
 Aron Johansson, *Stockholm Stads Sparbank* (1894-97)
 Axel Anderbergs, *Operahuset* (1896-1898)
 Erik Josephson, *Biblioteksgatan 9 huset* (1895-1897)
 Erik Josephson, *Daneliuska huset* (1898-1900)
 Fredrik Lilljekvists, *Drottninggatan 76 huset* (1898-1900)
 Hagström och Ekman, *Birger-Jarls gatan huset* (1899-1900)
 Ernst Stenhammar, *Centralpalatset Rödbodtorget* (1896-1898)
 Gustaf Wickman, *Skånebanken vid Fredsgatan* (1899-1900)
 Gustaf Wickman, *Beskowska skolan* (1889-1890)
 Johan Laurentz', *Hamngatan 5 huset* (1890-1893)
 Ferdinand Boberg, *Drottninggatan 24 huset* (1899-1900)
 Ferdinand Boberg, *Posthuset* (1898-1903)
 Ferdinand Boberg, *Nordiska Kreditbanken* (1896-1902)

Traduzione

A Stoccolma operano numerosi architetti molto preparati e versatili. Se li confrontiamo con quelli di altre capitali germaniche, considerando il diverso carattere del loro operato e studi, noteremo presto l'eccellenza e la sapiente capacità che distingue gli architetti di Stoccolma da quelli stranieri.

Vedremo presto anche la leggerezza di approccio e il temperamento sempre mutevole che distingue l'arte svedese da quella di altri paesi, anche nell'opera degli architetti.

Se diamo uno sguardo all'attività degli architetti tedeschi, francesi, inglesi, quale si è espressa negli edifici degli ultimi 15 anni con particolar riferimento a Berlino, Parigi e Londra, vi troveremo una decisa differenza con la nostra nuova architettura.

Berlino si distingue per la nervosa pompa con cui rinnova gli stili di altri paesi, di cui cambia, per così dire, solamente il carattere superficiale, con l'aggiunta di una marcata tensione di stampo tedesco, che spesso è desolante quanto i grossi bicchieri da birra o le tazze di porcellana tedeschi. Parigi di regola mantiene le sue tradizioni vecchie di decenni, in cui la forma, sancita da una rigida formazione accademica, va più o meno nella stessa direzione, vale a dire verso una composizione complessiva classicheggiante con dettagli liberamente antichizzanti. La grande Opera di Parigi ne è un tipico esempio. Se poi si prendono in considerazione i nuovi edifici londinesi (bisogna impegnarsi per vedere le case londinesi, poiché non sono assolutamente fatte per essere viste) si scopre subito il loro legame diretto con la tradizione locale, l'ordinato sviluppo da ciò che è precedentemente dato, che distingue l'architettura come ogni altra espressione culturale inglese.

L'architettura di Stoccolma è mutevole come il più colorato dei camaleonti. Somiglia a una giovane, che non vuole fare scelte precise, ma che si accompagna ora a questo, ora a quello, sempre con passione e coinvolgimento. È come una fanciulla, esuberante da quindici anni, mostrando sempre la stessa voglia di cambiare.

Ha cominciato andando in giro per i vicoli e i ponti di *Gamla Stan*, uscendone a braccetto con il rinascimento svedese; è andata in vacanza d'estate nella regione del *Gotland*, tornandone in autunno con fiori medievali. E

poi ha viaggiato. Si è innamorata ora dell'Italia, ora della Spagna. Ha abbracciato, con il senso intenso della vita, i castelli della Loira in Francia, ha attraversato l'Atlantico ed è tornata a casa innamorata di un vero Yankee. E l'inquieta fanciulla non è rimasta a casa a lungo a vivere di sogni, prima di ricominciare a guardarsi intorno, nelle sue silenziose contrade, in cerca di un nuovo amore per il suo animo predisposto all'emozione. Si butta nei boudoir del '700, frequenta i maestri barocchi godendo dell'abbondanza e della leggerezza di cui questi capomastri erano capaci – e in queste relazioni si dà completamente a chi ama, tanto da dimenticare se stessa ogni volta. Con profondità e delicatezza assolutamente seducenti, al suo amato del momento offre quasi tutto il suo intelletto e la sua vitalità. In singoli momenti però è libera e allora la si vede fare cose che sorprendono e non hanno uguali. Ma non appena il suo ego ed vita le appaiono monotoni e crede non valga la pena capire le ragioni, in un attimo va a cercare fuori. Sa muoversi con i modi di una berlinese, classica e sapiente come un dotto accademico tedesco. È sanguigna e impettita come uno spagnolo, romantica come un italiano, saggia e serena come un inglese e addirittura asciutta e ricca come uno Yankee. Verrebbe da gridarle: *“Ragazza di Stoccolma! Dedicati a noi, dimentica in tuoi amanti stranieri, dimentica i tuoi vecchi sogni. Sei bella e benfatta, comunque ti vesta, hai il portamento e l'istruzione, che ti permettono tutto – e non ti perdoniamo di dimenticarti tanto spesso di te stessa. Sei svedese, ragazza mia, e vivi 1900 anni dopo Cristo, smettila di abbracciare tutto il mondo e tutti i tempi, mentre quelli che ti appartengono devono pregarti per i tuoi favori?”*.

Possiamo datare la nuova evoluzione dell'architettura, che distingue la nostra Stoccolma moderna, dalla metà degli anni '80. Prima non si teneva praticamente in alcuna considerazione il ruolo del materiale nella creazione delle forme.

La forma ed apparenza erano tutto, il materiale nulla e anche la forma era in qualche modo data per assodata, infatti negli anni '60 e '70 l'architettura si risolveva nella costruzione di facciate rinascimentali italiane. Finché questa creazione era realizzata da architetti preparati, il risultato era spesso significativo e poetico, sebbene l'elemento meridionale apparisse estraneo e risultasse, attraverso l'espressione del suo fragile materiale, l'intonaco, facilmente arido e triste. Ma quando questa architettura di pietra intonacata veniva realizzata da mani meno abili e falsificata da un abuso di fronzoli in gesso, questo cosiddetto stile da *“Ladugårdsland”* si diffuse, come un'erba infestante, lungo le strade di Stoccolma. Esso è l'incarnazione del malcostume architettonico e, in quanto, tale pericolo-

sissimo, poiché sotto lo sfarzo di tutti i fronzoli applicati alla bell'e meglio non presenta neanche un'oncia di contenuto spirituale. Chi ha occhi per vedere, preferisce chiuderli quando passa accanto a questi edifici, ma molti entrano comunque, vi affittano casa e ci vivono.

I giovani architetti degli anni '80 avevano, da tempo, constatato con disperazione come queste diavolerie in gesso imperversassero a Stoccolma e da lì si diffondessero in provincia, distruggendo ogni concetto di architettura. Il loro senso artistico era profondamente ferito al vedere un'architettura del tutto separata dall'arte del costruire e sostituita da un sistema di decorazioni in stucco e di quinte teatrali. Essi capivano chiaramente che il solo modo di restituire a Stoccolma edifici di valore con un portamento solido, era costruire facciate vere, e perciò costruirle in pietra. A causa di un pregiudizio superstizioso, diffuso anche tra gli architetti colti più anziani, fondato sull'ignoranza del corretto uso della pietra per la costruzione, in questi decenni si era completamente abbandonato questo materiale e costruito non solo gli edifici residenziali ma anche quelli monumentali (come il *Palazzo delle Poste*, l'*Accademia delle Scienze*, la *Biblioteca* ecc) con la facciata completamente ricoperta dall'intonaco e se, alla fine di questo periodo (cioè all'inizio degli anni '80), si cominciava ad intravedere altro materiale, come nella Tipografia centrale e altri edifici, si trattò soprattutto di un desiderio occasionale di colore che non di una consapevole riscoperta di autenticità architettonica.

Fu la determinazione della giovane guardia degli anni '80 che, colpo su colpo, fece cadere gli idoli di stucco e intonaco per poi costruire nuovamente, con la forza dell'arte, con veri blocchi di pietra.

È difficile per un "profano" capire le difficoltà che questa innovazione comporta e la conoscenza profonda, sia formale che tecnica, che gli autori di questa riforma dovettero avere. **Ma, se si considera che un architetto, a differenza dei suoi colleghi più fortunati, pittori e scultori, non è in grado di realizzare il lavoro con le proprie mani, ma dipende sempre dalla capacità e dalla sensibilità degli artigiani e lavoratori, dalle materiale estratto dalle cave e dagli scalpellini, dai falegnami, dai carpentieri e dai fabbri, dai piastrellai, dai pittori e decoratori, allora si capisce di quale enorme impegno questi architetti innovatori si siano fatti carico, quando, per vedere realizzate le proprie idee, hanno dovuto rieducare questa forza lavoro che a lungo era stata latente.** Attraverso il controllo costante e la conoscenza profonda di ogni minimo dettaglio del lavoro sono riusciti, in tempi

sorprendentemente brevi, a rieducare la forza lavoro artigiana secondo le proprie necessità. Negli edifici in pietra sono sorti uno dopo l'altro e la stessa esistenza di queste opere autentiche ha fatto cadere il manierismo degli stucchi. Il principio, che si è affermato, di costruire in maniera solida e funzionale, con materiali veri e con linguaggio in relazione ai materiali stessi, era autentico e forte al punto che il vecchio sistema nel giro di un decennio è divenuto un mero ricordo.

Gli architetti attivi oggi, godono di tutti i vantaggi della maggior qualificazione del lavoro degli scalpellini e degli artigiani e a ragione aumentano sempre più le aspettative delle loro creazioni, rispetto a quanto fosse possibile nel periodo di transizione. Ricordiamo come, in quella fase, l'attenzione dovesse indirizzarsi soprattutto agli aspetti tecnici del costruire e l'impegno e lo studio che questo comportava, in generale non dovevano lasciare il posto a un carattere formale diretto e moderno. Questa caratteristica appartiene alla nostra "giovane guardia".

Se seguiamo le nuove eccellenti opere architettoniche realizzate in pietra, possiamo constatare come le espressioni artistiche sono state riprese da tempi e luoghi i cui edifici potevano essere evidenti e semplici modelli applicabili alle nuove modalità di costruzione – così come dice uno dei più illustri innovatori nella nostra architettura: si insegnava a un architetto "in quale modo forme più antiche venivano utilizzate abilmente per la creazione di un pensiero artistico chiaro e adeguato alla funzione". Già in queste parole troviamo un significativo e prezioso concetto di forma e linguaggio. Mentre prima, come già detto, ci si era sempre (lavorando con stucco ed intonaco) attenuti alle forme dell'Italia antica e rinascimentale, come se l'architettura fosse una sfinge pietrificata per sempre, **ora si aprivano gli occhi a una bellezza da ritrovarsi nelle opere di molti paesi e molte epoche. E non ci si limitava ad apprezzare superficialmente le caratteristiche dei vari edifici, ma si approfondivano tutti i sistemi di costruzione, le proporzioni e la creazione di ogni dettaglio e le tecniche di realizzazione di ogni epoca. In questo modo si raggiungevano risultati che, per la loro armonia e per l'impressione complessiva, si avvicinavano a tal punto alle tecniche originarie che si può dire che queste tornassero a vivere.** Tornò a vivere il Medioevo: ogni pietra era posata come allora e ogni forma aveva i suoi precisi modelli. I palazzi e i castelli rinascimentali francesi furono ripresi con sensibilità e intelligenza, che testimoniavano una comprensione più completa e sensibile. Le opere architettoniche spagnole del secolo d'oro tra il gotico e il rinascimento tornarono a vivere con tutto

il loro misticismo ed austerità. **Gli archi di Venezia e le finestre fiorentine, le scale di Genova e le ville romane divennero oggetto della fremente creatività dell'architetto. Per finire, lo sguardo si volse anche verso i motivi autoctoni, di cui si cominciò ad apprezzarne la bellezza acerba delle forme. Gli stili architettonici nordici e le chiese svedesi poterono liberare tutta la loro forza vitale – i palazzi barocchi e le forme settecentesche divennero una moda del tempo, che è quasi ancora attuale. Fattorie e chiese di campagna, campanili e poderi hanno potuto rivelare la loro essenza, stimolando questo inquieto bisogno di forme e linguaggi nuovi – un bisogno di cambiamento, che ha certo la sua origine nella sensazione che tutto ciò che si è creato nel tempo attraverso gli studi non sia del tutto caratteristico e adeguato al tempo.** Questo sentimento, al tempo stesso, ha anche causato prove architettoniche uniche, in cui, nello sforzo di produrre qualcosa che qualifichi questa epoca, ha, da una parte, composto con una certa simpatia per l'architettura moderna americana e inglese, mentre dall'altra ha lavorato su una produzione più personale e autoctona.

È naturale, come conseguenza di questi sforzi e di questi segnali di vivace variabilità, che gli edifici e le strade della nostra capitale, vista nel suo complesso, si rivelino non omogenei, disordinati e persino estranei. Niente sarebbe più piacevole per l'occhio e per l'armonia delle nostre strade, di una certa omogeneità e un carattere di somiglianza tra gli edifici. **Nelle strade della nostra Stoccolma moderna, le case adiacenti sono spesso completamente estranee l'una all'altra e c'è un salto di carattere, di tempo, di motivo, come nei quadri nelle gallerie di un museo. Le strade moderne della nostra capitale sono ben lontane dal formare quella unità monumentale, che invece caratterizza le principali strade di Parigi e la sensazione generale si avvicina, purtroppo, più a quella di Berlino. Ma, se si considerano queste nuove opere architettoniche singolarmente, si vedrà come si distinguano per un'architettura varia e ricca ed al contempo equilibrata.**

Di seguito si fornisce una descrizione dei più importanti edifici realizzati a Stoccolma negli ultimi 15 anni e dei loro architetti.

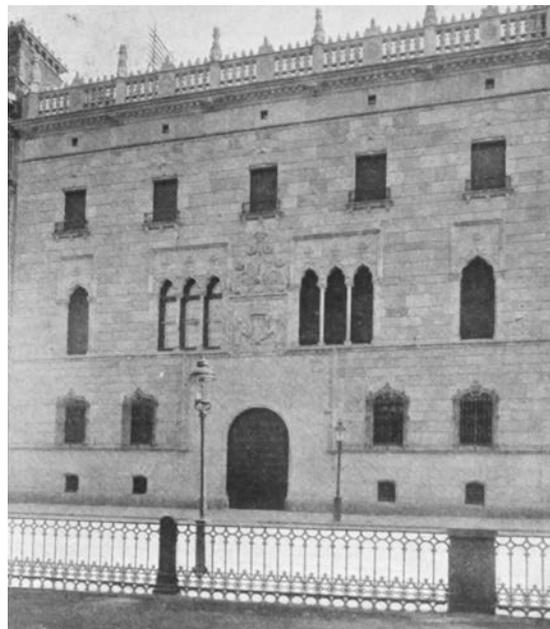
[...]

Stoccolma ha visto sì innalzare nuovi edifici, sempre espressione di solidità e che hanno cercato di armonizzare tra loro, talvolta esprimendone

però quell'ostentazione ottenuta grazie alle altre arti, ma si auspica che le nuove costruzioni non parlino lingue straniere, bensì siano espressione della nuova atmosfera culturale che parla della nostra passata Svezia.



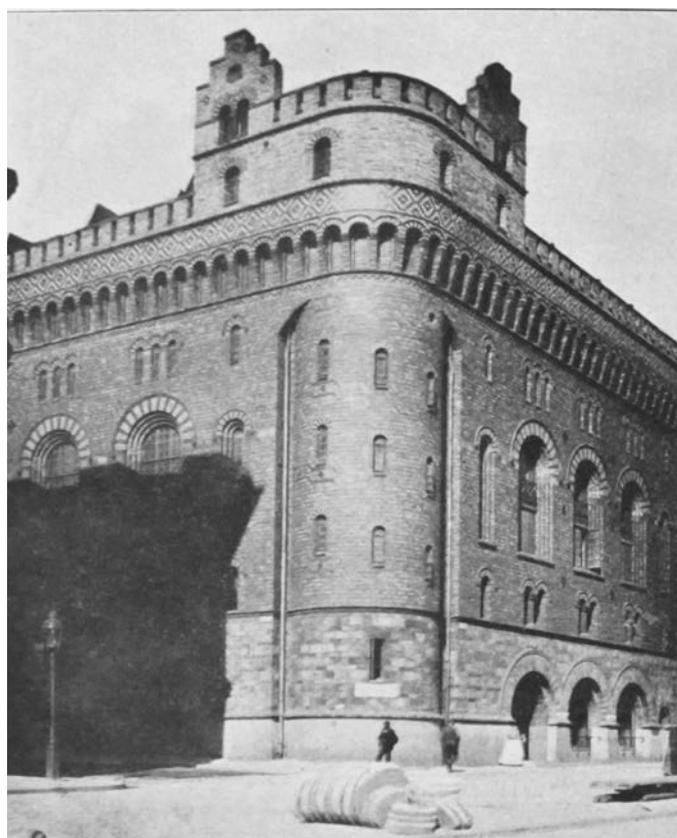
Clason, *Thaveniuska buset* (1884-1885)



Clason, *Hallnyska palatset* (1893-1898)



Clason, *Rosenska palatset* (1895-1899)



Peterson, *Högansbolagets bus vid Nybrohamnen* (1889-91)



Clason, *Adelswårdska huset*
(1890-1891)



Lindgren, *Arsenalsgatan 8 huset*
(1907-1909)



Hagström och Ekman,
Birger-Jarls-gatan huset
(1899-1900)



Johansson, *Stockholm Stads Sparbank* (1894-97)



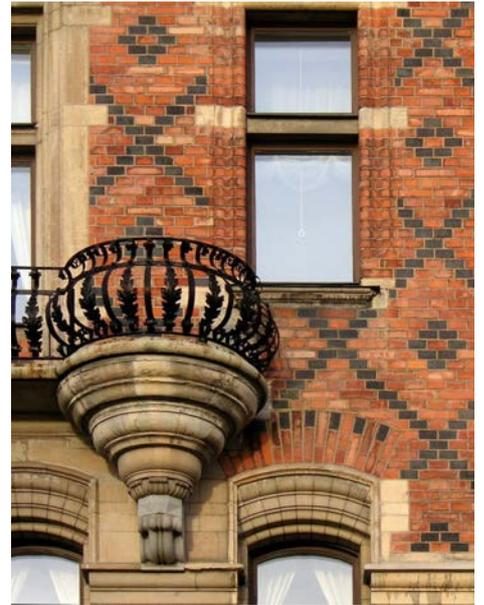
Wickman, *Skånebanken vid Fredsgatan*
(1899-1900)



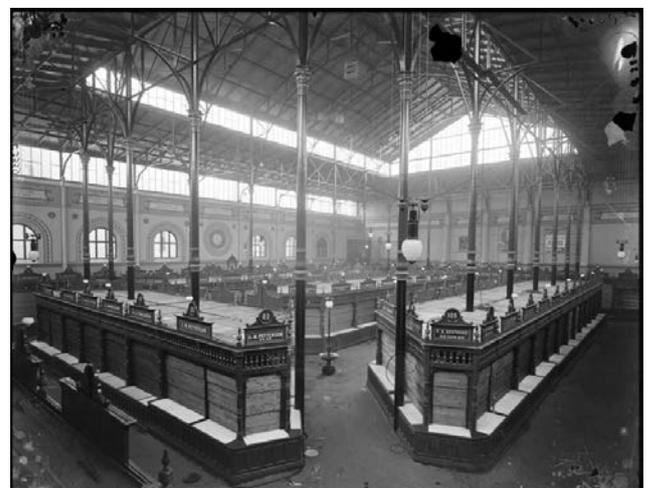
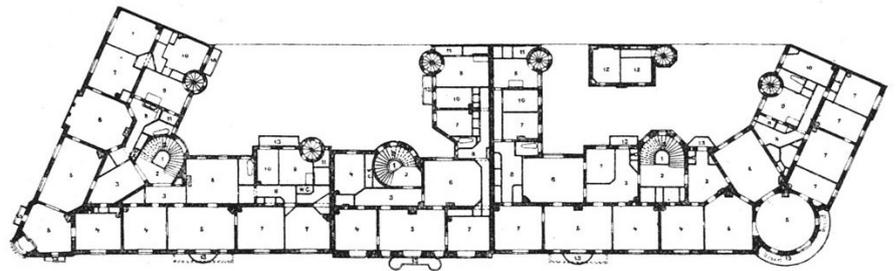
a



b

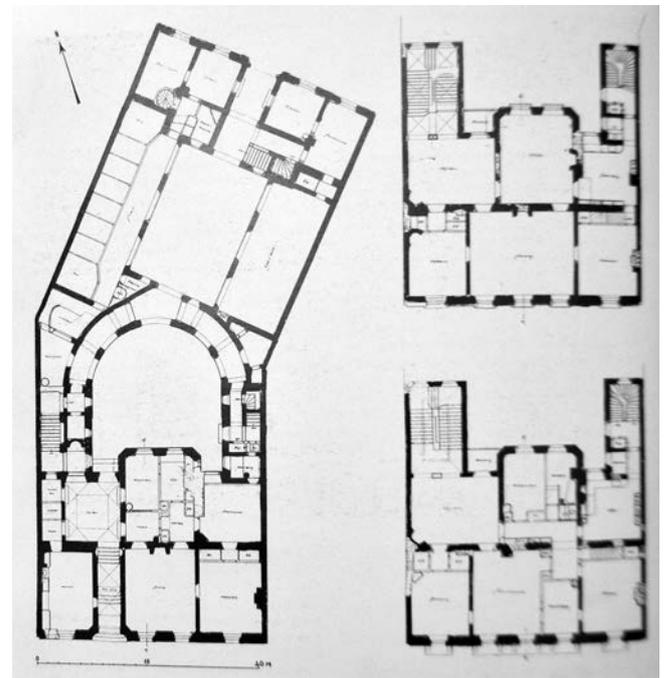


c





d



e



f

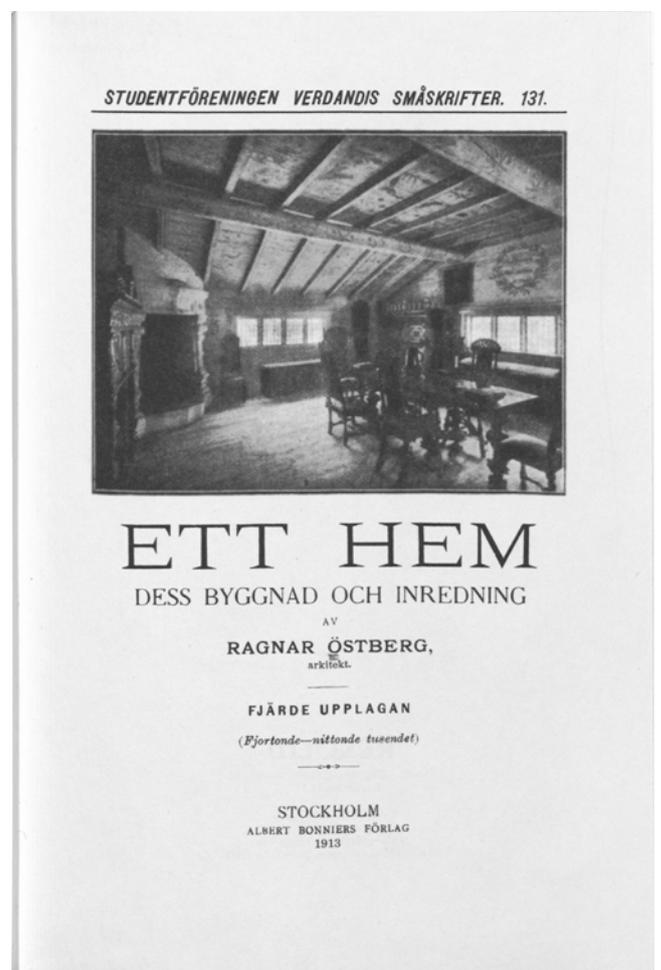
Nelle due pagine:

Alla luce delle parole di lode pronunciate da Östberg verso l'operato di Clason è qui riportata una raccolta di fotografie odierne, disegni ed alcune fotografie d'epoca riguardanti gli edifici menzionati nell'articolo

Fda

© Arkitektur -och designcentrum

1.1.2 R. Östberg, *Ett hem. Dess byggnad och inredning*
(Uppsala: Verdandis småskrifter) 131 (1905)
(trad. it. *Una casa. Sua costruzione e decoro*)



Note alla traduzione

Il breve pamphlet di quindici pagine descrive le caratteristiche fondamentali per il disegno dello spazio domestico, con particolare riferimento alle abitazioni lignee di piccole dimensioni rivolte alle classi operaie.

Sono inoltre delineati i punti cardine per una buona progettazione: la luce come elemento di imprescindibile importanza per il vivere nordico, la particolare topografia in cui l'abitazione insiste, la proporzione delle stanze, il numero e dimensione delle aperture, il colore dell'edificio, il trattamento della vegetazione ed infine il disegno del mobilio volto alla semplicità, comodità e funzionalità.

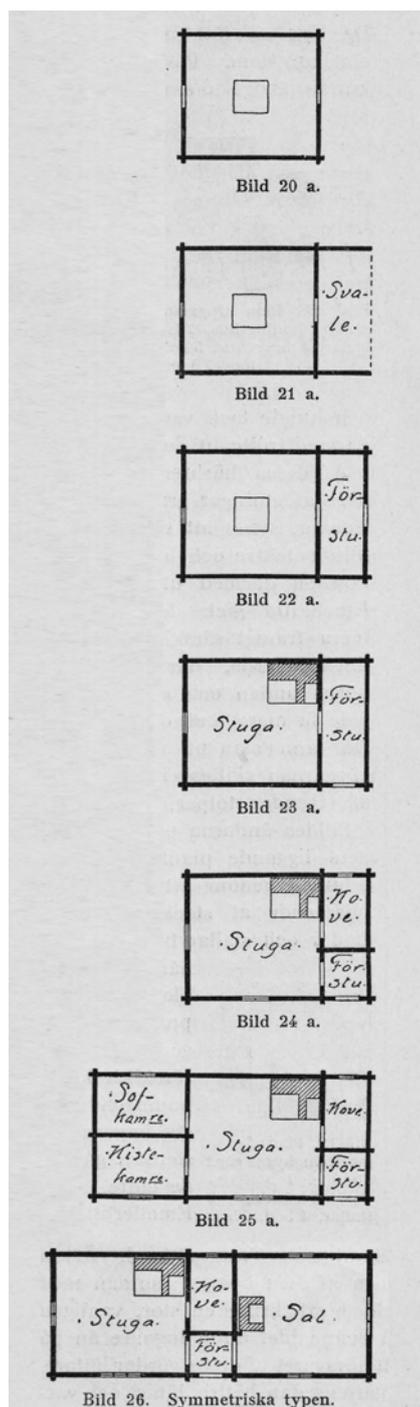
Östberg apre il saggio rimarcando come il singolo debba costruire per sé stesso la propria casa ed aderente al proprio agio, ai propri bisogni, secondo le proprie disponibilità e per godere delle proprie abitudini. È da rifuggire quel comune pensare che la casa rappresenti un “oggetto da esposizione” per il piacere di altri, ed ancora di più che sia mera riproposizione di quanto apprezzato e visto in altri contesti. Ogni abitazione è un mondo a sé e deve esprimere lo spirito di chi la abita. Per dimostrare questa mancanza di logica e necessità quotidiane Östberg citerà uno spiritoso aneddoto, che tanto ricorda ciò che comunemente accade negli studi di progettazione: quando il cliente richiede all'architetto una casa che rassomigli a quanto già visto senza tener in minimo conto l'evidente impossibilità di attuare tale richiesta. Questo breve spaccato di “vita d'architetto” fu pubblicato qualche anno prima negli atti redatti (*Social Tidskrift*, 1903) durante gli incontri organizzati dal pittore Richard Bergh.

Schizzo di apertura del pamphlet



Al fine di contestualizzare tale libricino e specificare quale fu il suo contributo all'interno del dibattito sull'abitare nordico si rimanda al paragrafo 3.1 *Cultura domestica nordica*. Anders Zorn, Carl Larsson e Ett hem contenuto in *Parte seconda* (Vol. I).

Il saggio Ett hem fu inserito nel secondo paragrafo del capitolo d'apertura -Svenskt bygge (trad.it Costruire in Svezia)- all'interno della raccolta di scritti *En arkitekt anteckningar. Bilder och verk av författaren* (1928). Nella ristampa è omesso il sottotitolo dell'edizione del 1905 -*Dess byggnad och inredning* (trad. it. *Sua costruzione e decoro*) - ed è integrato con *Ett hem på landet* (trad.it. *Una casa in campagna*). All'interno del paragrafo egli presenta solo due tavole dei cinque prototipi elaborati, rispettivamente la PL1 e la



In alto e nella pagina seguente:

Esempi delle principali composizioni a partire dalla cellula base abitativa

in Adrian Molin, *Svenska Allmogehem*, 1909

PL.5.

Nelle pagine conclusive Östberg descrive quegli esempi di auto-costruzione che differiscono tra loro per numero delle stanze, ed in parte per la distribuzione delle stesse su uno o due livelli. La casa è scomposta nei suoi elementi essenziali, proponendone un'analisi tipologica, materica e tecnica.

L'architetto ripercorre e rielabora in questi cinque prototipi gli elementi cardine della casa lignea tradizionale svedese. A partire dalla più antica cellula base, che è la *stuga* -costituita da un'unica stanza a pianta pressoché quadrata e dotata del caratteristico camino, che trovava la propria posizione a fianco del piccolo ingresso- si giustapposero man mano altri ambienti sempre al di sotto della copertura spiovente a due acque. Quindi le prime abitazioni presentavano una piena corrispondenza tra la cellula base e la tipologia stessa, ben descritta dalla parola *enrumstugan* (trad. it. *un'unica camera-cottage*). Nella seconda metà del XIX secolo tali abitazioni furono riprogettate con l'aggiunta talvolta di un secondo piano, che inizialmente si caratterizzò come vano di servizio, trasformandosi poi in ambiente vero e proprio della casa, per buona parte abitabile, grazie a variazioni apportate al disegno della copertura.

I primi due esempi contenuti in *Ett hem* (PL.1 e PL.2) ripropongono quella variazione, sviluppata su un unico livello e denominata *sidokammarstugan*, che già col nome stesso ne annuncia le ragioni compositive: giustapposizione di ulteriori vani che seguono longitudinalmente il primo ambiente di accoglienza, che è la *stuga*. Con l'aggiunta di questi vani, la cellula elementare perde anche la sua connotazione di ambiente-soglia atto all'accoglienza; risultò necessaria l'introduzione di un corpo, di più piccole dimensioni, posto parallelamente alla successione di stanze precedentemente descritte e che svolgesse tale ruolo all'interno della narrazione domestica: *förstuga* (trad. it. *vestibolo*). Ad esso erano talvolta affiancati alcuni locali di servizio di piccole dimensioni. Il loro insieme poteva ampliarsi verso l'esterno, e quindi dichiararsi in facciata con un'ulteriore pedana sormontata da una ristretta veranda (PL.1), oppure per sottrazione dal volume generale invitare l'abitante in un vano al di sotto della copertura (PL.2).

Il vestibolo è sempre stato ambiente molto importante per la cultura nordica dell'abitare, se non altro per la sua capacità di mediare tra la rigida ed irta natura e il calore degli interni. Nella storia svedese il *förstuga* è stato declinato in modi completamente diversi, come dimostrato negli attenti e puntuali studi di Adrian Molin (*Svenska Allmogehem*, 1909) e di



Bild 20 b.



Bild 21 b.



Bild 22 b.



Bild 23 b.



Bild 24 b.

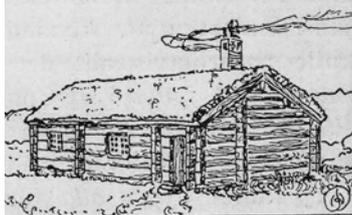


Bild 25 b.

Tengbom (*Gamla Svenska Allmogehem*, 1912) di cui se ne sono descritte le finalità nel primo paragrafo 3.1 *Cultura domestica nordica*. Anders Zorn, Carl Larsson e Ett hem. Nei dei due casi proposti, Östberg cerca di dare forme e dimensioni decisamente più gradevoli e funzionali a quel tipo di abitazione rispetto alla tradizione.

Per quanto concerne gli altri tre esempi si tratta di abitazioni più complesse che si sviluppano su due livelli, fino all'ultima (PL.5) che si propone senza dubbio come la più articolata e di dimensioni maggiori. L'ultimo caso-studio mostrato rielabora lo schema del tipo *korsplanen* (trad. it. *disposizione a croce*). È altresì da sottolineare come quest'ultima si presenti in linea con quel processo di trasformazione della tradizione in accordo con quel carattere più propriamente urbano, a cui dovevano aspirare i nuovi progetti domestici. Tale caratteristica è ben espressa dalla composizione, dalle dimensioni della successione spaziale d'ingresso e dalla consistente articolazione di vani disposti sui due livelli.

L'esempio PL. 4 invece è figlio di una elaborazione della tradizionale *enkelstugan* (trad. it. *semplice casa*) nella quale è già incluso un angusto sistema di risalita verticale all'interno di un allungato vestibolo. Östberg rimarca la soglia ed "aiuta" l'atrio della casa aggiungendovi un avancorpo adibito a veranda di pari dimensioni del vestibolo.

Volutamente trattiamo il prototipo PL. 3 per ultimo considerando che si presenta come un'ibridazione degli altri due. La disposizione interna dei vani riprende quella a girandola del primo tipo, mentre per quanto riguarda l'accesso alla casa da un lato abbiamo la sottrazione al volume principale con una veranda che conduce al soggiorno, e dall'altro l'annessione di una pedana che porta ai locali di servizio e direttamente al sistema di risalita.

In verità anche nel quinto progetto sono proposti due ingressi, che secondo un sistema decisamente più funzionale giacciono in posizione opposta sui fronti brevi della casa, seguiti sempre da un contenuto ingresso, *vindfång*.

Al fine di aiutare il lettore sono riportate alcune immagini dai testi sull'abitazione svedese sopramenzionati e parallelamente un breve glossario dei nomi caratteristici degli ambienti all'interno delle case auto-costruite lignee:

Förstuga: vestibolo

Veranda: veranda-atrio

Vindfång: ingresso

Skäfferi: dispensa/ripostiglio

Hvardagsrum: soggiorno

Hvardagsrum med kokspis: soggiorno con angolo cottura

Kök: cucina

Sofrum: camera da letto

Garderob: stanza guardaroba/ripostiglio

Tambur: atrio

Matsal: sala da pranzo

Jungfrukammare: camera della servitù

Skrubb: water-closet

Badkar: vasca da bagno

A fronte di una traduzione completa dell'opuscolo si è deciso di omettere quella parte centrale che presenta una sintetica descrizione della composizione dei cinque casi proposti, per focalizzarsi invece sulle prime sei pagine introduttive (pp. 3-8) e su quelle conclusive (pp. 12-17) in cui sono ben espresse idee e regole alla base della progettazione domestica.

Traduzione

PREFAZIONE

Ragnar Östberg (1866-1945), l'architetto del Municipio, non fu per nulla estraneo ad occuparsi della casa. Era estremamente versatile.

Ha progettato sia case che palazzi. Avrebbe potuto ben esprimersi sia nelle case di campagna che nelle possenti architetture di mattoni. Funzionalista nel comune senso in cui lo si intende, non lo è mai stato, infatti era forse troppo romantico.

Egli era “zio Ragnar” per me che ero un adolescente negli anni '30, quando ero la migliore amica della più giovane delle sue figlie, Susanna. Spesso, trascorrevamo tempo nella loro bella casa su Blasieholmstorg, dove dalle finestre si poteva ammirare sia il giardino Reale che la luce sull'acqua che scorreva.

Questo ricordo risale agli anni '30, egli era seduto con i suoi capelli bianchi ed un potente profilo da nativo americano, occhi socchiusi, ma ascoltava con interesse quando suonavamo il pianoforte. A tavola, era in grado di descrivere perfettamente le proporzioni specifiche del grande quadro barocco che era appeso nella stanza. Grazie alle sue parole potevamo osservare con occhi nuovi.

Ricordo le belle camere piene di mobili delle epoche più diverse: un divano ben curvo in rococò, il magnifico letto a baldacchino con tende di velluto scuro nella sua camera; un piccolo atrio racchiuso da pareti decorate. Quando alcuni anni più tardi frequentavo il laboratorio alla Scuola di Carl Malmsten, accadde che un giorno egli venne a fare visita, i due avevano lavorato insieme durante la costruzione del Municipio tra gli anni '10 e '20. Ricordo i loro indici scorrere su un grande armadio di legno affermando qualcosa del genere “ritmo e linguaggio della superficie impiallacciata è tutto“, una conversazione sui materiali e le proporzioni.

Durante il lungo cantiere per il Municipio, esisteva accanto al cantiere per la costruzione un altro cantiere per gli artigiani. Östberg è certamente uno degli ultimi architetti che ha collaborato in situ direttamente con i falegnami, muratori, scultori, mosaicisti e altri artigiani manifestando una conoscenza unica della tradizione artistico-costruttiva e dei materiali.

Ma quella forte affezione di Ragnar Östberg per l'interazione tra le parti interne e l'esterno si esprime perfettamente anche nel piccolo libro de-

dicato ad una casa normale, libro che puoi tenere proprio in una mano.

Possa chiunque costruisca una casa capire che lo fa per se stesso, per il proprio agio, per i propri bisogni, secondo le proprie disponibilità e per godere delle proprie abitudini; capire che costruisce e arreda per sé soltanto e per i suoi cari, per star bene nella quotidianità; capire che tutto ciò che fa serve a soddisfare i propri bisogni pratici e al benessere che ne consegue. Non si deve costruire, arredare, ammobiliare per gli amici, gli ospiti, gli estranei, che vanno e vengono! Amici e ospiti sono un pericolo se il riguardo per loro porta a non considerare ciò che è meglio per se stessi. La vita lavorativa e le esigenze generali spesso obbligano a farlo, ma si deve fare in modo che la casa sia un rifugio, costruito per il proprio benessere e quello dei propri cari. I veri amici sapranno apprezzare il piacere di dividerlo con noi qualche volta.

Ma chi può essere così sciocco da organizzare la propria casa in maniera diversa? Lo sono quasi tutti, in realtà, e in tutte le classi sociali: poveri e ricchi, colti e incolti. Le persone non organizzano la propria casa secondo le proprie necessità, ma in base a come ha fatto Tizio o Caio prima di loro, al punto di vista di questo o quel presuntuoso, a ciò che viene generalmente ritenuto bello o non bello. Un operaio o una donna di mezz'età, ad esempio, che siano riusciti a mettere da parte un gruzzoletto, si costruiscono una casa di due stanze e cucina, composta da una stanza piccola e una cucina per l'uso quotidiano, e da una stanza più grande e più bella di rappresentanza, che resta inutilizzata, non riscaldata, e serve soltanto per le domeniche o per quelle volte in cui vengono in visita amici e conoscenti. Il contadino, che si è sempre trovato benissimo nella vecchia casa con una camera da letto e la grande, spaziosa, cucina con il caminetto, dove la famiglia si è piacevolmente riunita per anni, ormai si costruisce, solo perché va di moda e perché lo fa il vicino, una casa nuova, grande, a due piani, con un numero inaudito di finestre, e, dietro alle finestre, solo stanze fredde, senza mobilio, che si affacciano su una strada di campagna mostrando le tende; mentre gli abitanti della casa continuano a riunirsi in una cucina, che ha ormai perso il suo carattere di soggiorno ed è divenuta piccola e misera come una cucina della servitù (di servizio). Il cittadino che affitta un appartamento, lo arreda pensando agli eventuali visitatori, in modo che, al momento opportuno,

la camera da letto si possa trasformare in stanza da gioco e da fumo. I nostri giovani studenti universitari hanno a lungo utilizzato le case delle “nazioni” (associazioni studentesche), che divengono la loro casa, dove i saloni per le feste escludono la possibilità di ospitare incontri più intimi e riunioni di intelletti. **Tutto ciò dimostra come raramente la logica e le necessità quotidiane siano alla base dell’organizzazione di una casa. E quanto sia scarsa la considerazione di sé, del lavoro e del riposo quotidiani. Il buon senso ci dice, invece, che un’abitazione è la sede di tutto questo. Sono io che a casa devo stare davvero bene, al meglio, e solo io – e non molti altri al mondo - posso capire come organizzare l’abitazione dove io devo poter lavorare, riposare e vivere bene la quotidianità.**

Dunque costruisci la tua casa per te stesso: non pensare alle feste che darai, ad amici e conoscenti, non pensare che la tua casa debba essere bella e di rappresentanza per gli altri, non pensare alla casa di quello o di quell’altro, né che una casa valga l’altra, né che debba essere alla moda. Rifletti, invece, molto bene su ciò di cui tu hai bisogno e pensa alla tua comodità! Tieni ben presente le tue necessità e il tuo gusto. I più non lo sanno fare, né lo capiscono – e questo spiega certi atteggiamenti dettati da vanità e insensatezza. Tu ti distingui proprio attraverso la chiara conoscenza del tuo gusto e delle tue esigenze. **E proprio in questo modo raggiungi una consapevolezza che aumenta la tua capacità - sia dal punto di vista economico che spirituale – di organizzare una casa, e saranno la gioia e la sicurezza, che sempre accompagnano una volontà consapevole, a dare alla tua dimora l’impronta più giusta e valida, cioè la tua.**

Per quanto riguarda la decisione sul numero delle stanze, la loro misura e la disposizione, si dovrà ricordare che minore è la disponibilità economica, maggiore importanza ha il nutrirsi e perciò ci si dovrà concentrare sulla soddisfazione di due bisogni primari: mangiare e dormire. Con l’aumentare delle possibilità economiche e la crescita delle esigenze culturali, ma solo allora, questi due bisogni perdono di rilievo e gli spazi a essi riservati in una casa potranno avere un carattere più discreto. Questa legge fondante dell’economia di una stanza dovrebbe applicarsi naturalmente, quasi da se stessa. Invece no. Tra i meno abbienti si combatte strenuamente contro questa legge economica, che una volta applicata potrebbe rivelarsi come una bella virtù. Il loro modo di realizzare una casa, invece, si concentra generalmente sul nascondere il più possibile i bisogni e le finalità reali, o addirittura trascurarli del tutto per dare l’impressione di

maggiore benessere e di abitudini più confortevoli.

Per spiegare meglio il concetto, citerò un aneddoto. Una signora di mezza età, nubile, venne a mostrarmi il progetto di una casa (villa, la chiamava) da lei stessa disegnata: anticamera spaziosa, cucina e due stanze. Il suo appartamento era dunque composto di una stanza grande, definita salone, con quattro finestre e due doppie porte, una stanza piccola, una camera da letto con due finestre e due doppie porte, e una cucina, ricavata in un piccolo spazio. Sostenni subito che camera da letto e cucina dovevano essere più grandi a scapito del salone, il quale avrebbe dovuto fungere da sala da pranzo e soggiorno.

“Ma noi - io vivo con mia sorella - mangiamo in cucina, e voglio che il salone sia sempre a posto per quando viene qualcuno” disse la signora.

“Io credevo che la casa fosse per voi e per il vostro benessere. La stanza grande dovete farla bella per voi, per le vostre giornate, e la cucina, dove trascorrerete molto tempo, deve essere più grande”.

“No, non vogliamo mettere in disordine il salone! Deve essere a posto per quando viene qualcuno. Come diventerebbe se lo usassimo sempre? Si dovrebbe spolverare e pulire ogni giorno. I mobili si sporcherebbero e consumerebbero, e non abbiamo personale di servizio che se ne possa occupare. No, quella stanza non possiamo usarla e riscaldarla ogni giorno. Deve essere a disposizione per gli ospiti”.

“Ma come potete essere così irragionevoli da spendere tanto per costruire una stanza che sia completamente a disposizione degli ospiti? Perché non risparmiare, invece, costruendo solo per se stessi e fare una stanza di dimensioni medie e una cucina grande, di cui avete davvero bisogno e che utilizzerete?”

“Come se fossimo contadini! Perché dovremmo far accomodare gli ospiti in cucina, quando possiamo avere una stanza più bella dove riceverli?”

“Ma così voi starete strette e scomode; invece dovete organizzare la casa per stare bene. Una sala grande e costosa, da voi inutilizzata, resterebbe vuota ad aspettare di fare bella figura con gli amici”. Inutile! La signora era sicura. Questa convinzione irragionevole è molto diffusa, poiché la gente vuole soprattutto mostrare una casa signorile, sacrificando spazio e comodità personale in favore della forma e degli ospiti.

Per fortuna, nel pianificare l'orientamento di una casa nordica, c'è un altro, vero amico di cui tenere conto: il sole, benefattore di noi tutti. Tutto - dalle fondamenta, alle pareti interne, alle finestre - va organizzato e orientato, per accoglierlo al meglio e godere dei suoi molti doni.

Su un terreno aperto, dunque, sarà l'orientamento della stanza principale a determinare l'intera costruzione. **Le strade, di campagna o principali, o anche un bel paesaggio sono da considerarsi di importanza minore per la nostra casa, rispetto a quella che avrà il sole, soprattutto in considerazione della stagione invernale. Così, dovranno dare a sud le finestre del soggiorno, che dovrebbe avere anche finestre verso ovest. L'est è il punto cardinale adatto alle stanze da letto: a nessuno dovrebbe dispiacere, in inverno, svegliarsi con la stanza illuminata dal sole. Il nord, invece, è il punto cardinale della cucina, della dispensa, dei depositi e di tutti gli spazi di questo tipo. La bussola è, dunque, consigliere sicuro e affidabile nell'orientamento della tua abitazione, piccola o grande che sia, e una volta deciso il luogo in cui deve sorgere la casa, con l'aiuto della bussola potrai pensare alla sua disposizione.**

In un'abitazione piccola, il cosiddetto monolocale con cucina, o, come sarebbe meglio dire, sala da pranzo e camera da letto (tavola 1), la cucina costituirà la stanza più importante, praticamente un soggiorno. Dovrà, dunque, essere spaziosa, non meno di 25 m², e essere arredata in modo da poter svolgere la funzione di sala da pranzo, soggiorno e cucina. Niente impedisce che sia anche graziosa ed elegante, purché sia spaziosa e il piano cottura sia dotato di un sistema di aspirazione sufficiente a smaltire i fumi della cucina. In questo ambiente, soprattutto, non dovrebbero esserci letti, che andranno invece collocati nell'altra stanza, la camera da letto, la cui forma e le cui dimensioni andranno stabilite in base al numero di posti letto. La funzionalità di questa stanza viene fruttata al massimo seguendo alcuni accorgimenti: decidere sin dall'inizio dove andranno posizionati i letti, dove aprire la porta di comunicazione con l'altra stanza per sistemare al meglio i mobili; aprire le finestre su una sola parete a un'altezza di almeno 0,90 metri dal pavimento; utilizzare esclusivamente porte a una sola anta (0,90 x 2,10 m). **Errore comune nelle case piccole è l'apertura di finestre su tutte le pareti esterne. Bisogna tenere presente che le finestre servono a far entrare la luce in un ambiente e non a decorare le pareti all'esterno. Una stanza, soprattutto se di piccole dimensioni, dovrebbe, di regola, avere finestre su una sola parete.**

Negli edifici di piccole dimensioni la presenza di finestre su più di una parete è spesso superflua. Esse tolgono molto spazio utile, rendendo difficile la sistemazione dei mobili; creano correnti d'aria, facendo aumentare la spesa per il riscaldamento; inoltre, rendono la luce meno

gradevole, stancando l'occhio.

[...]

In edifici di piccole dimensioni le finestre a sviluppo orizzontale sono più adatte delle finestre a sviluppo verticale. Queste ultime necessitano di locali più grandi e alti; e il fatto che finestre di quest'ultimo tipo siano frequenti nei piccoli edifici in legno dipende dall'errato adattamento di una forma di finestra adatta a edifici grandi e alti a case più piccole, che hanno invece bisogno di formati del tutto diversi.

Le nostre vecchie fattorie e le casette in legno con tetto a spioventi ne sono esempi meravigliosi, sebbene facciano entrare la luce con eccessiva moderazione; nell'ampliare le finestre bisogna tuttavia mantenere la proporzione e il carattere corretto e semplice della finestra orizzontale. Per mantenere armonioso il carattere complessivo di un edificio, va mantenuta l'armonia di ogni sua singola parte.

[...]

L'utilizzo di molte stanze piccole invece di poche stanze grandi è un'abitudine insensata ma molto diffusa. Dalle città - dove ogni metro quadrato ha un grande valore, le dimensioni delle stanze si sono ridotte a causa di speculazioni economiche - questo uso si è diffuso in campagna, portando alla divisione e alla distruzione degli spaziosi ambienti della cucina e della ampia camera adiacente, di cui era costituita la vecchia casa di campagna. Il destino infelice dei cittadini di abitare in piccole scatole non dovrebbe, invece, influenzare chi costruisce liberamente su un terreno relativamente esteso.

Necessità sempre crescenti e maggiori disponibilità economiche tendono a rendere le abitazioni sempre più grandi, ma questo manualletto non intende occuparsi di grandi patrimoni, né, dunque, di grandi abitazioni. Si rivolge invece ad abitudini di vita più semplici e modeste e vuole dimostrare come in una costruzione l'attenzione e l'interesse premuroso riescano sempre, anche con pochi mezzi, a creare un ambiente gradevole e adeguato.

Il primo spazio in più che si riesca a ricavare oltre agli ambienti di cui si è parlato, va destinato alla stanza da bagno. L'assenza di una stanza apposita non implica, comunque, l'assenza di una vasca da bagno, per la quale, almeno nelle abitazioni qui descritte, si può sempre ricavare uno spazio.

E anche in mancanza di una vasca, la pulizia quotidiana del corpo con acqua fredda, è sempre possibile utilizzando una tinozza meno ingombrante o, se persino una tinozza dovesse mancare, utilizzando un asciugamano bagnato. Diciamo questo perché dalla pulizia del corpo, l'edificio che sempre sosteniamo e portiamo con noi, consegue una forte esigenza di pulizia e di ordine anche intorno a sé, e il benessere e la freschezza della casa sono estremamente dipendenti da ciò (vds. *Verdanids småskrifter*, p. 84: “*Pulizija e aria pulita*” di Hjalmar Öhrvall).

Va qui ricordato che l'esterno dell'edificio deve essere, in tutto e per tutto, la conseguenza di un'organizzazione adeguata dell'interno e non viceversa: quindi l'esterno non va considerato il punto di partenza per la collocazione delle stanze e delle finestre. Soprattutto le finestre non vanno considerate decorazioni o riempitivi di una parete, né devono essere realizzate per esigenze di “simmetria”. Pareti integre, con finestre singole, sono assai più gradevoli per l'occhio – proprio a causa del contrasto tra l'apertura e l'uniformità della parete intera - di pareti con tante finestre intramezzate da pezzi di muro. Questa divisione causa, oltre al disagio, che coinvolgerà tutto il locale, anche l'effetto di un edificio vitreo, fragile e vuoto. **In questo, come in molte altre cose quando si tratta di edifici in legno, abbiamo molto da imparare dalle nostre case tradizionali in legno ancora conservate. Esse fanno forse entrare poca luce, ma è bene, qualora si apportino modifiche, procedere dei mastri vetrai. Andrebbero anche evitate le decorazioni vezzose.** Tavole lisce, dritte, o modellate in maniera adeguata, il più possibile larghe, a cornice di porte e finestre e nei profilati. In uno stesso edificio le tavole vanno posizionate tutte nello stesso verso: orizzontalmente o verticalmente. Il tipo di tetto più vantaggioso è quello a due falde con frontoni. Esso si adatta a una mansarda ed è economico perché può essere del tutto chiuso, senza abbaini. Andranno utilizzate tegole su una base di tavole e cartone. Un materiale che sta ingiustamente cadendo in disuso nella copertura dei tetti è la torba, che in inverno ferma la neve e trattiene il calore, mentre in estate non rende caldo. I due primi tipi di edifici qui disegnati si adattano alla copertura con torba. La torba va usata in questo modo: sul pannello che copre le capriate va fissato un doppio o, meglio, triplo strato di scorza di betulla, su cui viene spalmato uno strato di torba con l'erba verso il basso e un ulteriore strato di torba con l'erba verso l'alto. La copertura è pronta.

Il colore dell'edificio è molto importante per l'aspetto complessivo di un'abitazione, più importante di quanto si sia soliti credere. Un

bell'edificio, dunque, non deve essere danneggiato da una tinta infelice, mentre un mostro di bruttezza può essere reso guardabile da una finitura ben ponderata. Ancora una volta non abbiamo altri esempi da seguire se non quelli dei nostri vecchi edifici e case di legno. Questi sono ingrigiti dagli anni (grigiore che si manifesta già un paio di inverni dopo la costruzione) con infissi bianchi, oppure sono rossi (del rosso cosiddetto di "Falun") con infissi bianchi. Entrambi i tipi sono buoni modelli per il colore. Se si è certi di desiderare un altro colore, va tenuto in considerazione l'ambiente circostante; si tengano presenti i bei colori delle nostre fattorie, si scelga una tinta che si intoni con quelle dei vicini e un unico colore per tutte le parti in legno, lasciando solo gli infissi in un'altra tinta in contrasto.

In tutti gli esempi di edifici qui mostrati si è prevista una cantina esterna, tranne nei casi in cui la pendenza del terreno sia sufficiente a realizzare un ingresso dall'esterno alla cantina stessa. Allo stesso modo è vantaggioso e salutare mantenere il vecchio sistema di campagna, di ritirate luminose e spaziose, separate dall'abitazione. L'infelice sistema cittadino di gabbiotti chiusi, per questo scopo, all'interno dell'abitazione è assolutamente da evitare.

Per la finitura delle pareti interne e dei soffitti vanno ricordate alcune regole. Colori chiari! È indispensabile per i nostri lunghi inverni. Niente pareti scure, né legno troppo bruno. Tutti gli elementi in legno, pannelli, porte, infissi, devono essere di uno stesso colore chiaro, ad esempio bianco, giallo, oca, rosso ecc. Si scelga un colore che si intoni, non sfarzoso, con motivi chiari e leggeri. Se si decide di rivestire le pareti in legno, si ricordi di verniciarle: si scelga una tinta che stacchi da quella della carta da parati. Il soffitto va fatto bianco. Un modo vantaggioso di ricoprire le pareti è l'utilizzo di pannelli di legno, posati in orizzontale, o di arazzi, che hanno il vantaggio di poter facilmente essere rimossi e arieggiati. Il crescente interesse per gli arazzi rende possibile la rinascita di questo buon metodo antico, così da diminuire il dominio della carta da parati.

Resta l'arredamento. È una cosa importante ma può essere affrontata in poche parole. I mobili belli non devono necessariamente essere costosi. Allo stesso modo, i mobili costosi non sono necessariamente belli. **La considerazione della funzione della stanza nella sua totalità, così come l'accuratezza e la funzionalità nella costruzione di ogni mobile, è fondamentale. La forma di un mobile semplice è determinata soltanto da funzionalità e comodità. Ornamenti, fronzoli**

e cianfrusaglie sono da evitare come la peste: essi servono solo a nascondere una cattiva lavorazione e ad attirare il cattivo gusto. Sulla base di queste considerazioni si può tranquillamente cominciare a scegliere. Con pazienza - la prima cosa di cui armarsi quando si comincia a mettere su casa - si potrà individuare ciò di cui si ha bisogno. I falegnami di campagna fanno spesso lavori di qualità, di buon gusto e a prezzi vantaggiosi, se vengono loro mostrati i modelli giusti.

Per quanto riguarda la finitura dei mobili, è sempre bene acquistare mobili in legno grezzo per poi verniciarli dello stesso colore degli infissi e delle mostre o di un colore che contrasti con questi in modo adeguato. In questo modo ci si assicura uniformità e armonia complessive, che sono sempre un buon punto di partenza.

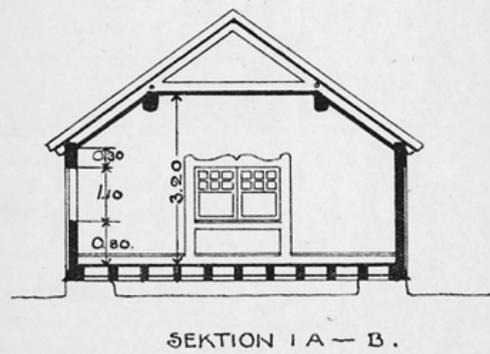
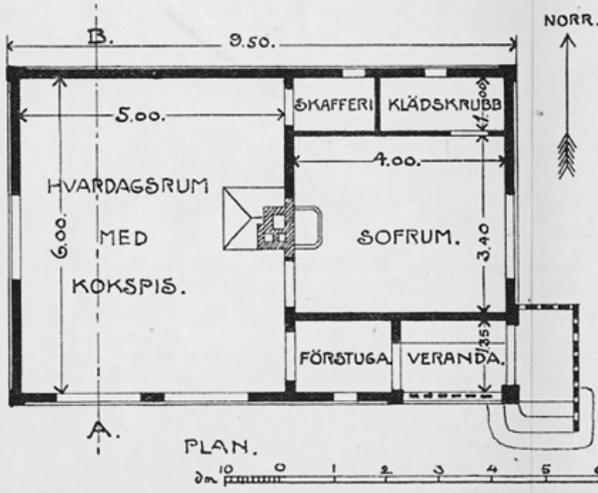
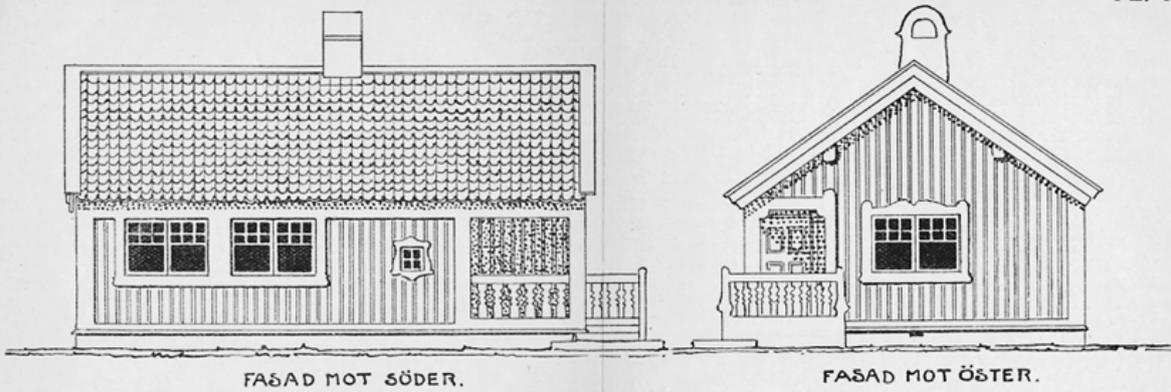
Prima di pensare a elementi decorativi, quali quadri, vasi ecc, ci si assicuri che le cose veramente utili, di uso quotidiano, siano funzionali e di buon gusto. **Non si deve dimenticare che il bello sta nella completa funzionalità oltre che nella piacevolezza** (vds. *Verdamids småskrifter* n. 77 : “*Bellezza per tutti?*” di Ellen Key). Utensili adeguati, solidi, stoviglie di buona qualità, dai colori e dalle forme semplici, lavelli spaziosi, lampadari, candelabri, posate, semplici ma duraturi e di buona fattura sono ciò di cui ci si deve dotare. Nella ricerca ci si renderà presto conto di come è difficile evitare fronzoli e cianfrusaglie. Ma nella fase di ricerca l'occhio verrà educato e la lunga durata degli oggetti scelti saprà compensare un impegno iniziale relativamente breve.

Quando poi l'edificio sarà pronto, sia all'interno che all'esterno, non resterà che occuparsi con premura del terreno circostante, da cui trarre massima utilità e piacere, coltivando il giardino con alberi da frutto, cespugli da bacche ed erbe utili in casa. Solo con la realizzazione di bel un giardino/orto la casa sarà completa e la nostra dimora avrà la più bella delle cornici. **All'interno del recinto e del cancello, accanto al quale andrà anche piantata l'asta per la bandiera, non resterà che dedicarsi con gioia e orgoglio alla cura e alla conservazione del nostro piccolo pezzo di grande Svezia.**

TAVOLA PL. 1

BÖSTAD INNEHÅLLANDE HVAR DAGSRUM MED KOKSPIS & SOFRUM.

PL. 1.



BOSTAD INNEHÅLLANDE HVAR DAGSRUM MED KOKSPIS OCH TVÅ SOFRUM.

PL. 2.

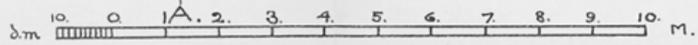
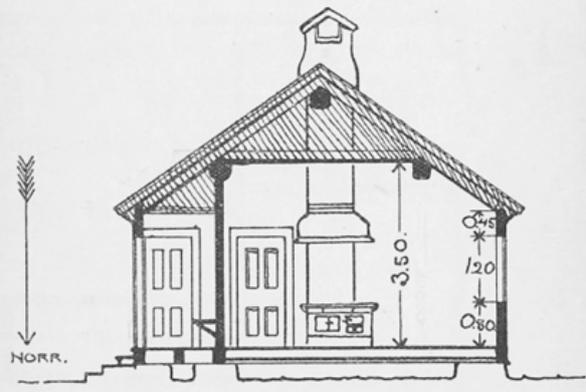
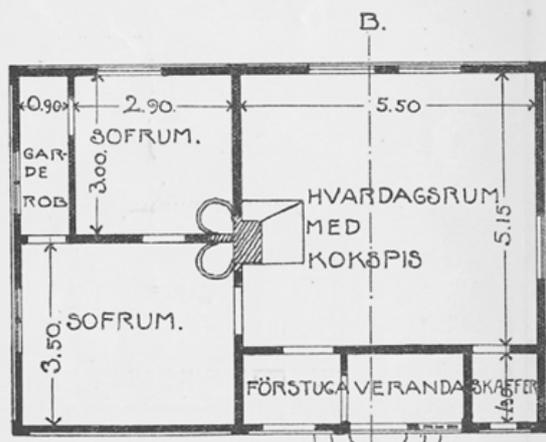
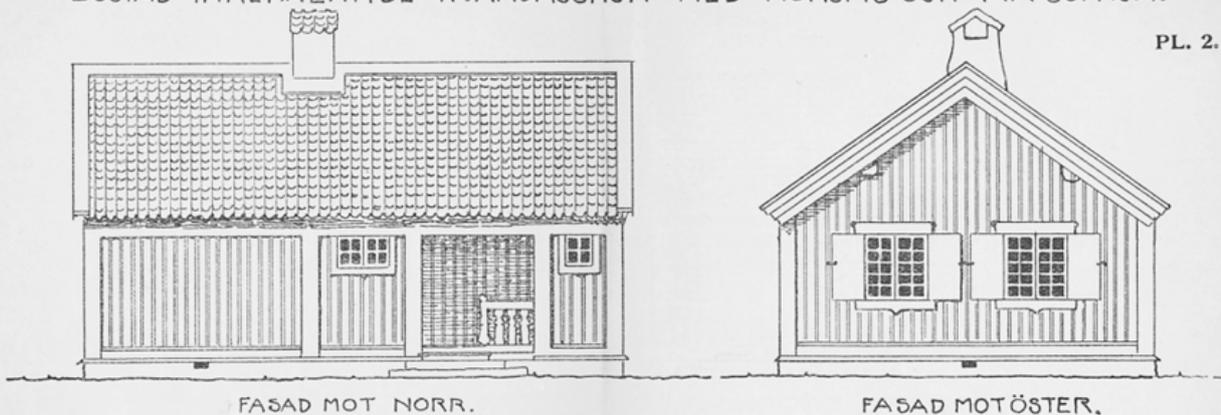


TAVOLA PL. 3 a

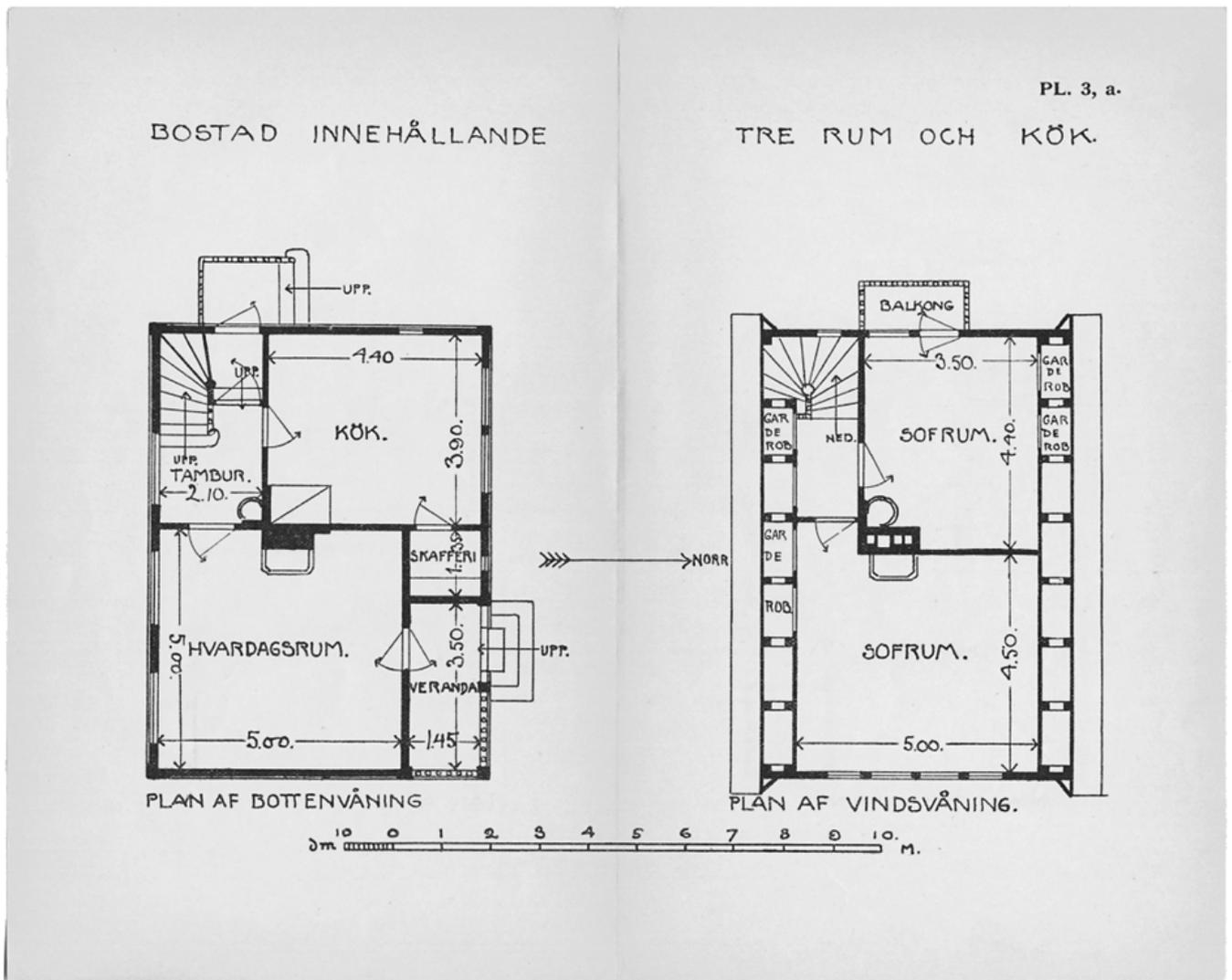


TAVOLA PL. 3 b

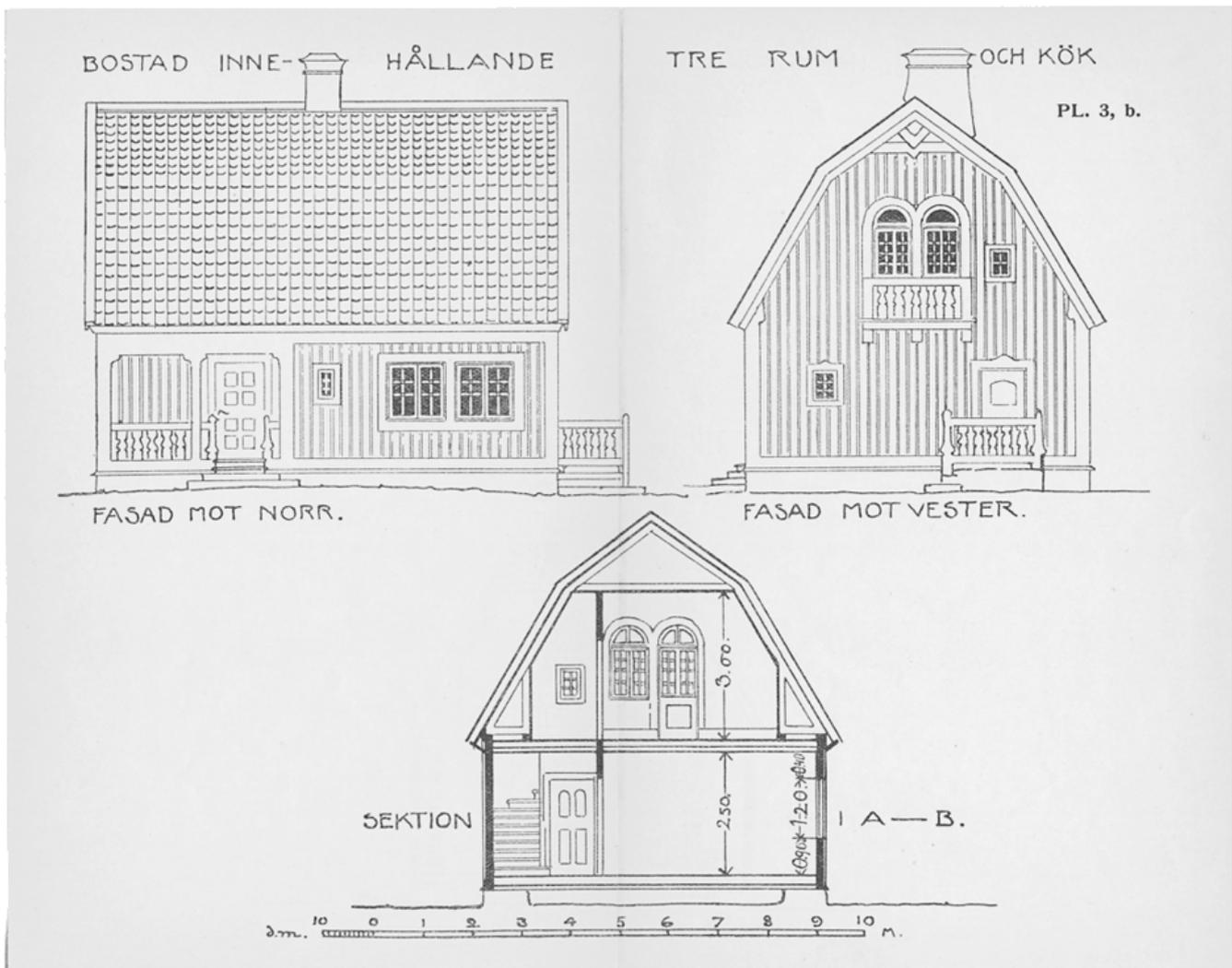
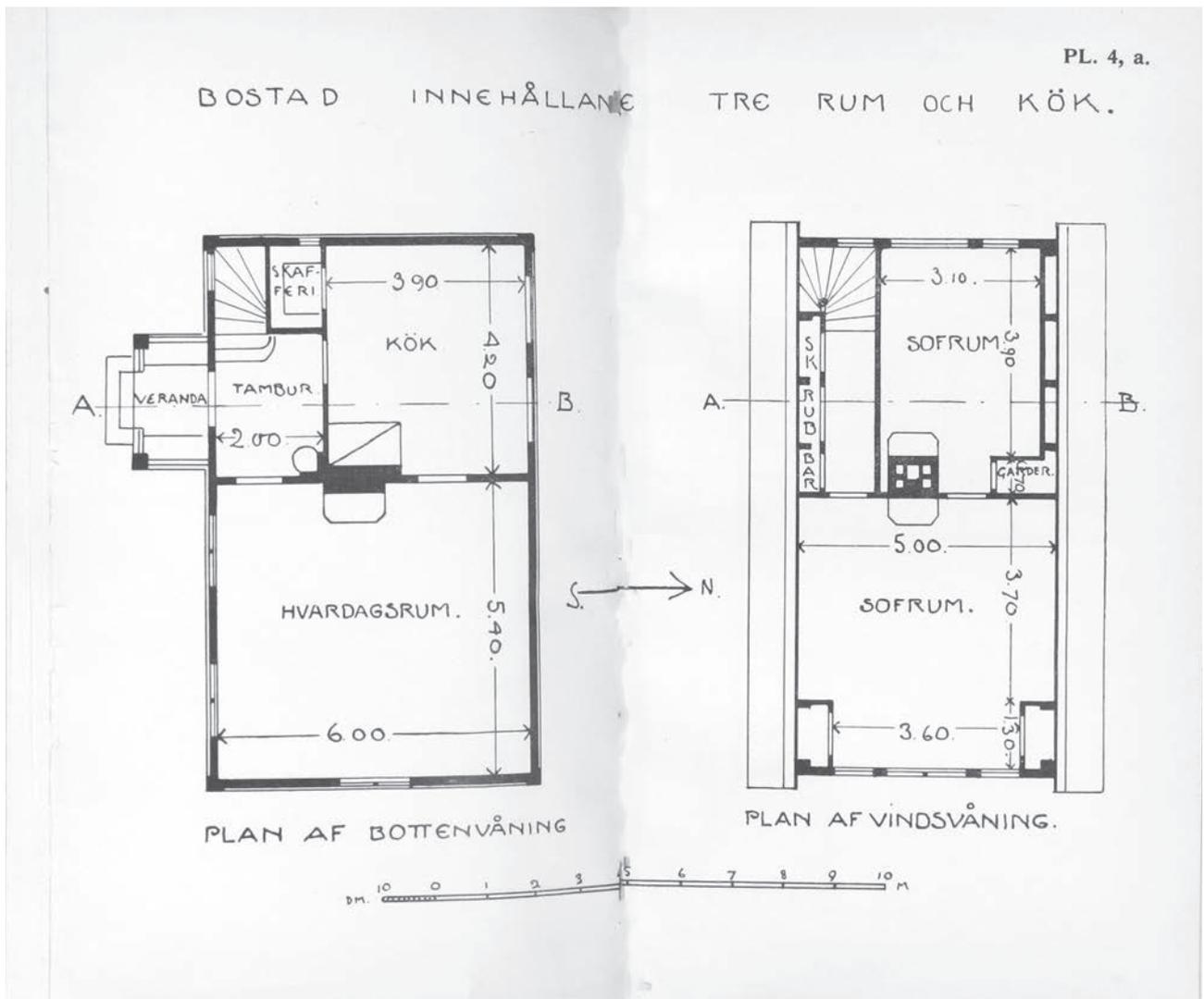


TAVOLA 4 a



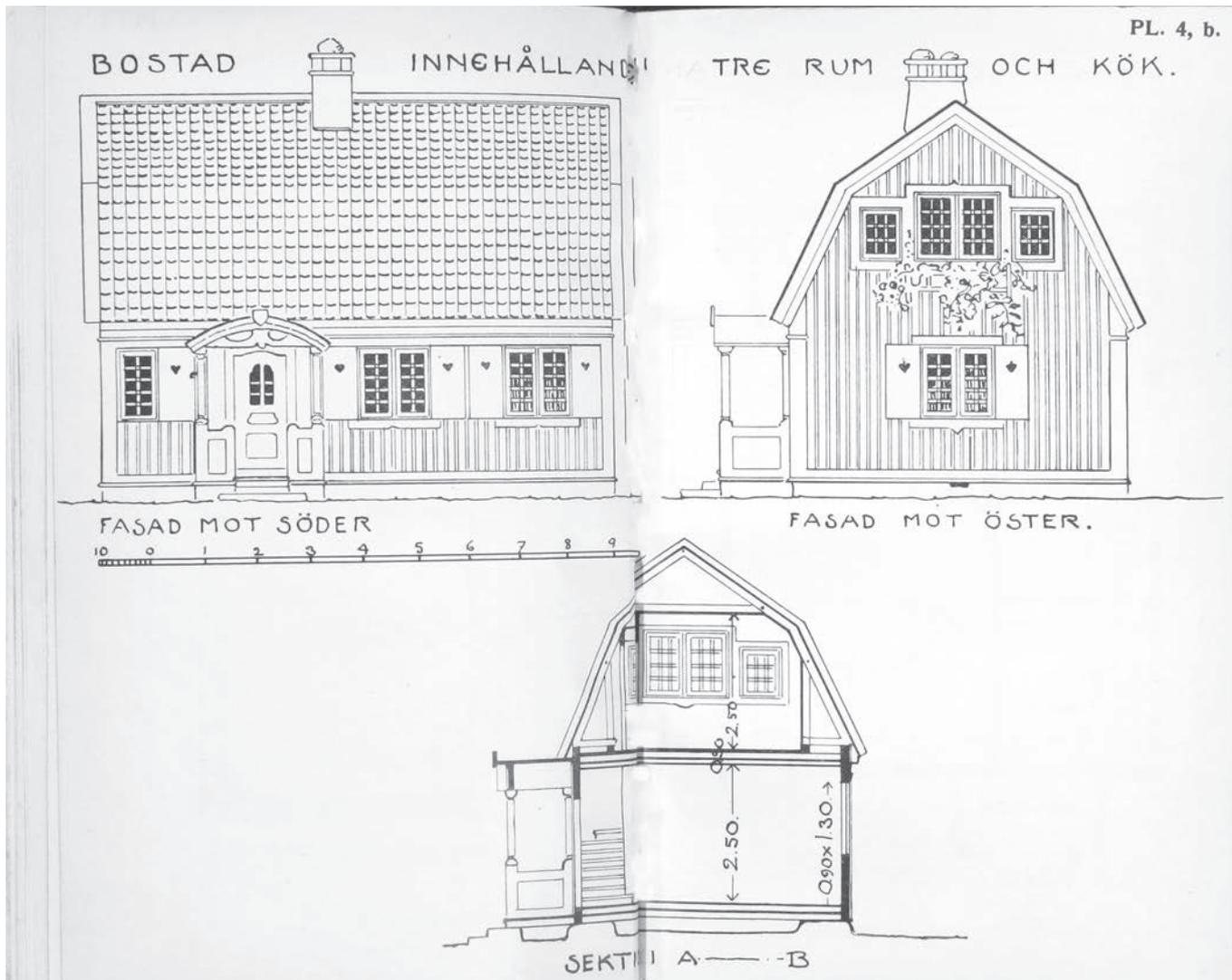


TAVOLA PL. 5 a

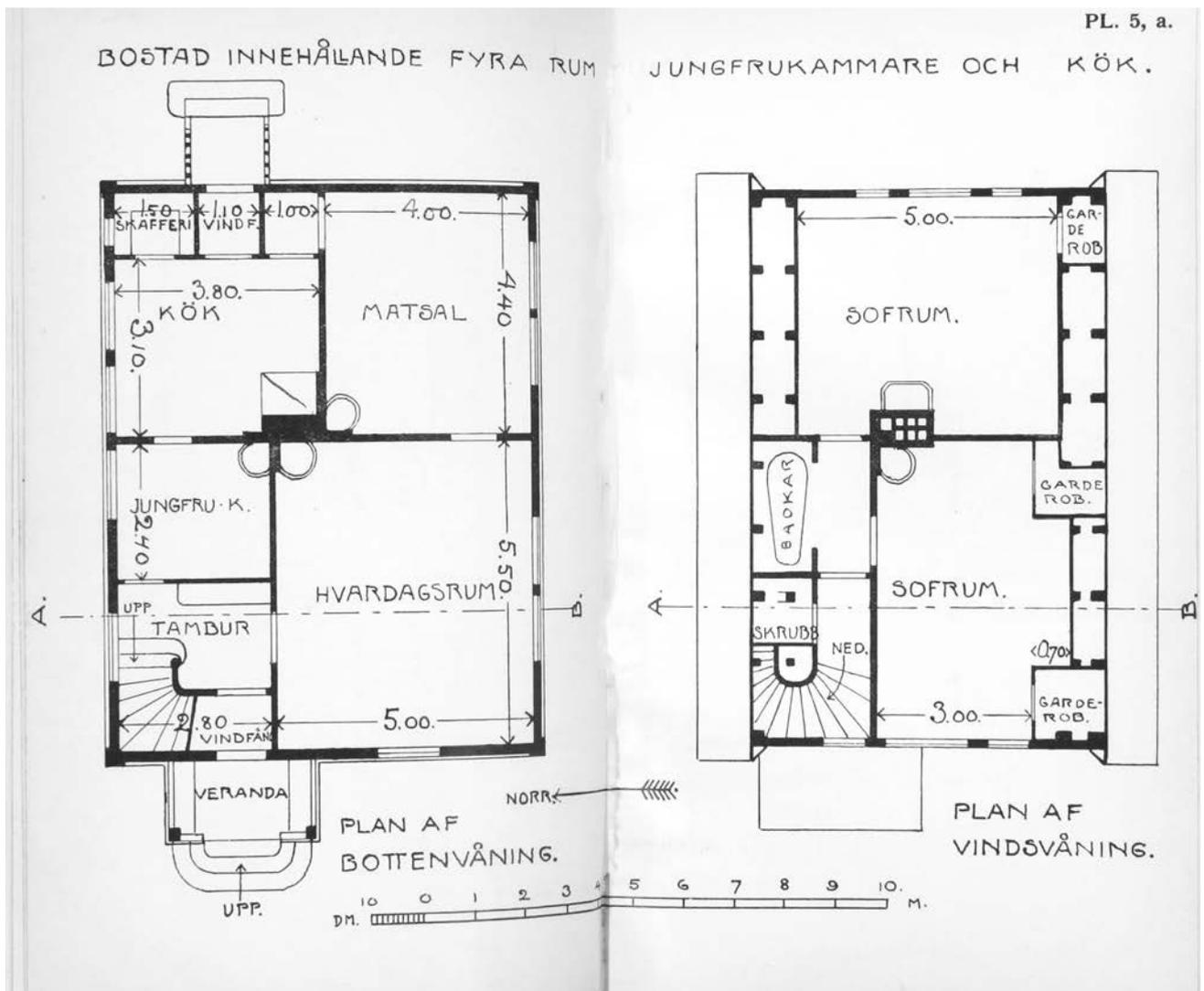


TAVOLA PL. 5 b

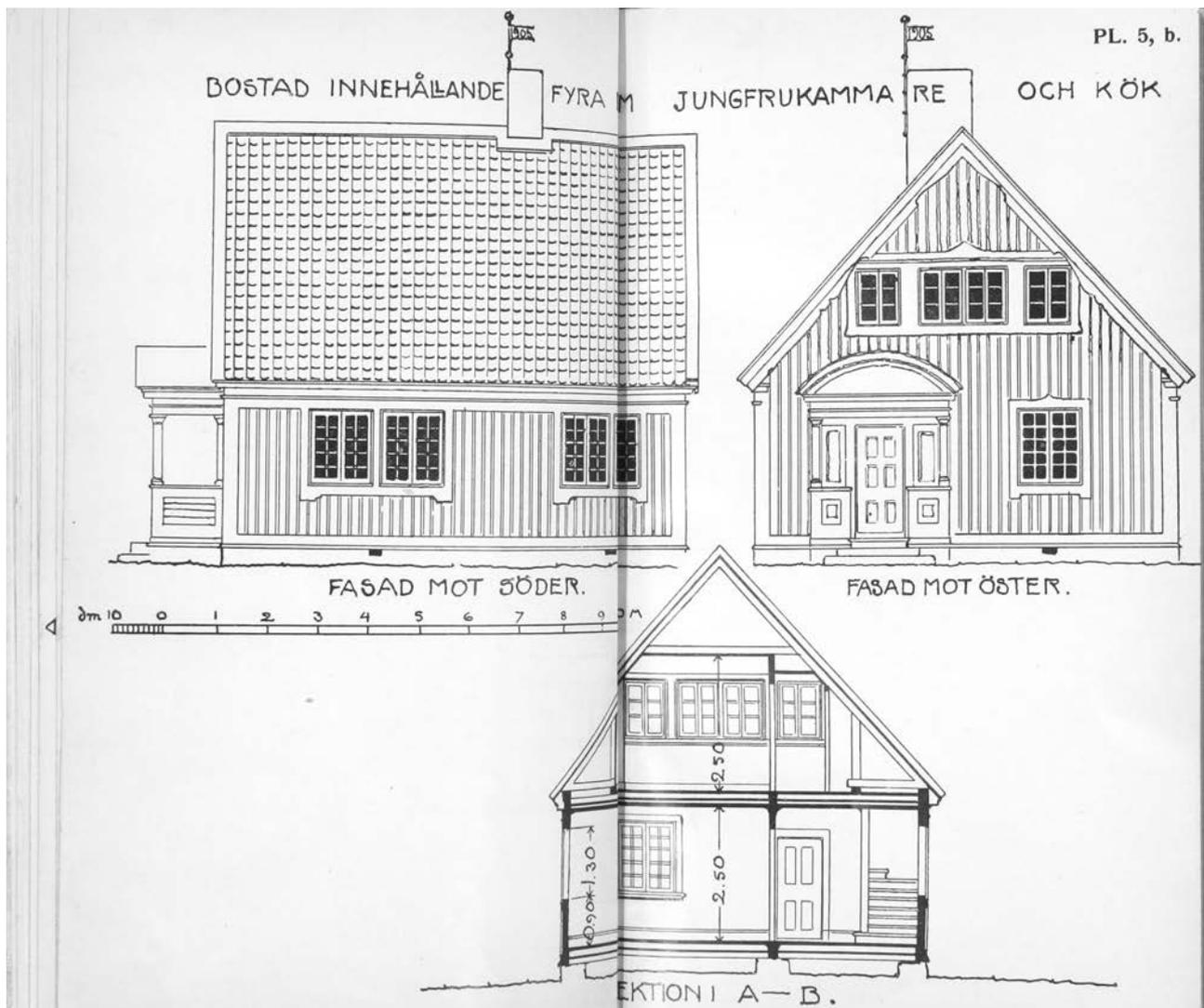


TAVOLA PL. 6

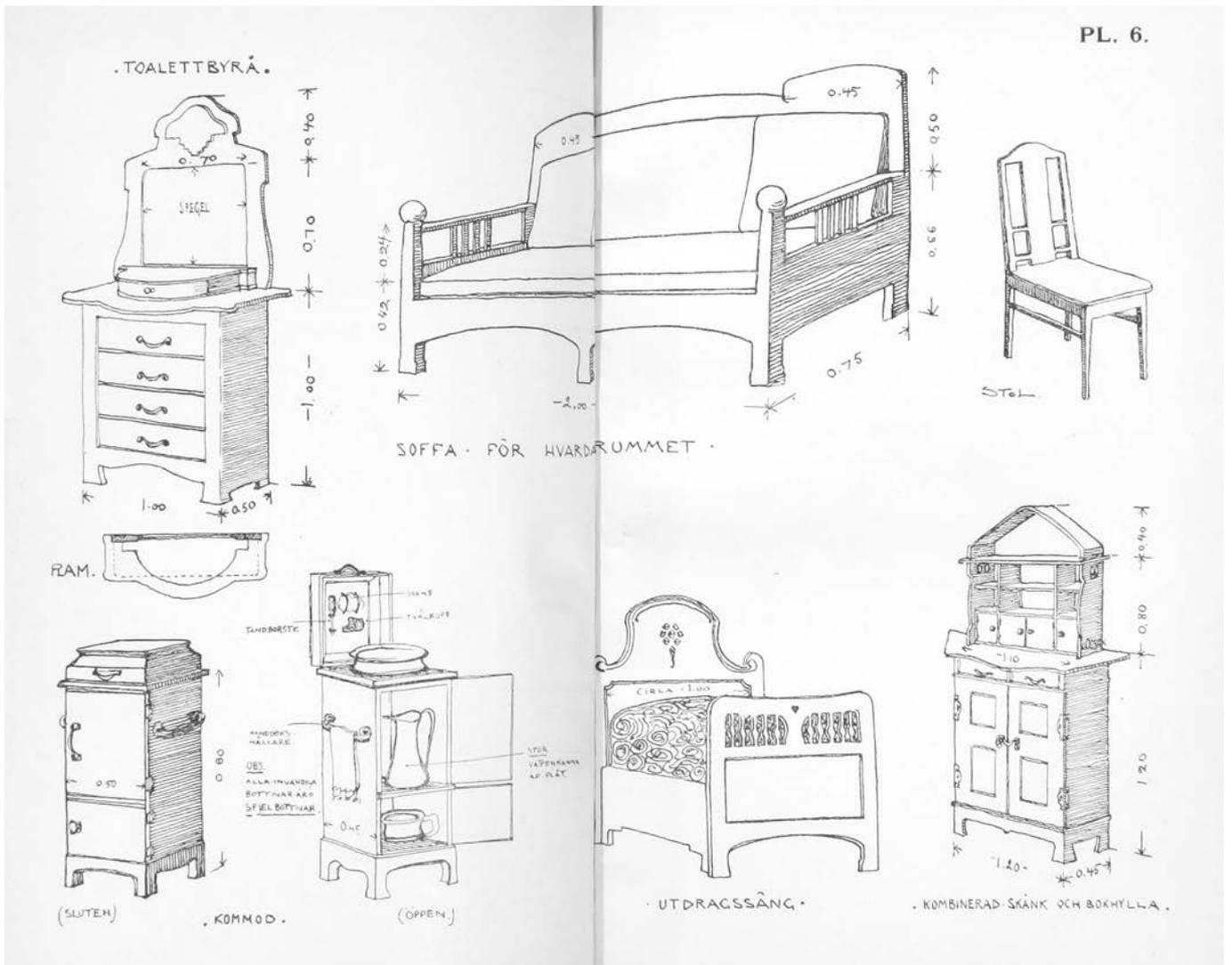
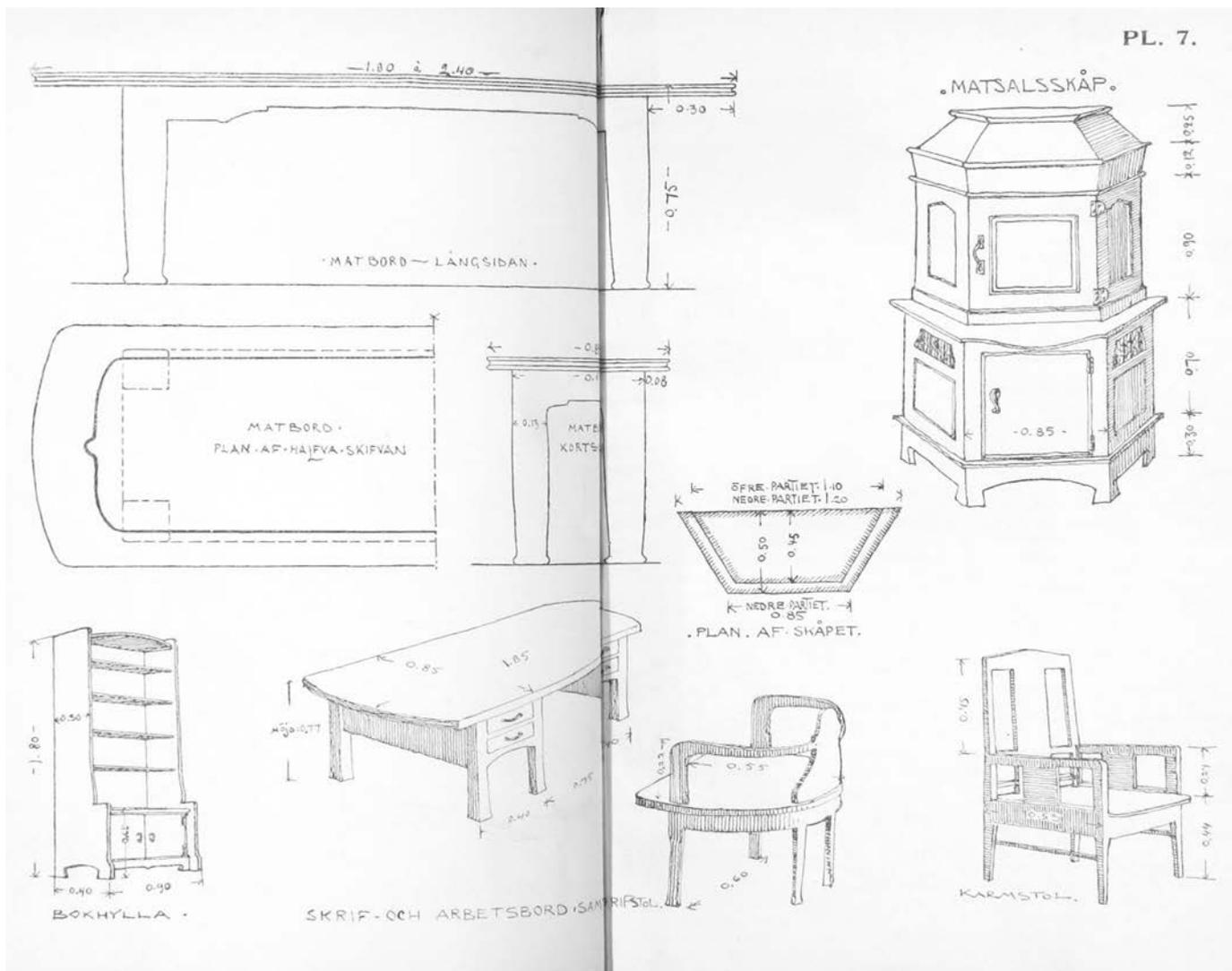
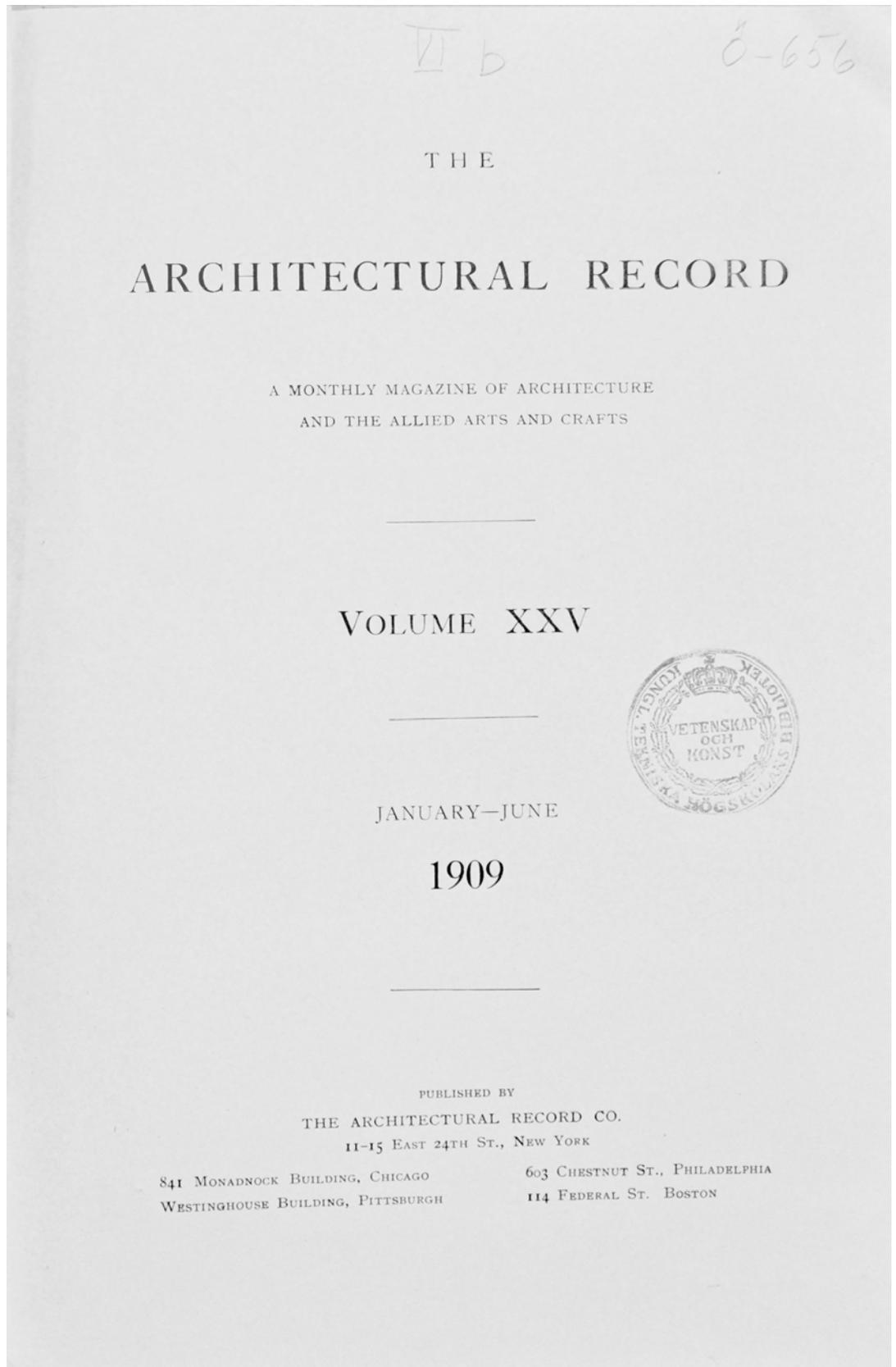


TAVOLA PL. 7



1.1.3 R. Östberg, *Contemporary Swedish architecture, in Architectural Record, 3 (1909)*

(trad. it. *Architettura contemporanea svedese*)



Note alla traduzione

Il saggio pubblicato sulla rivista newyorkese *Architectural Record* sancisce uno dei primi passi operati dal mondo architettonico svedese al fine di superare la marginalità geografica e di dimostrare al dibattito internazionale le loro riflessioni e prodotti. Sicuramente, la traduzione in una lingua più ampiamente diffusa svolse un ruolo essenziale per la conoscenza della situazione culturale scandinava al pubblico Oltreoceano.

America e penisola scandinava erano oggettivamente lontani, ma sul finire del XIX secolo Östberg si recò, assieme a Carl Westman, Gustaf Wickman e Hugo Hörlin, alla *Chicago World's Columbian Exposition* (1893), per conoscere da vicino le esperienze architettoniche di quel territorio. Il lascito di quel viaggio è approfondito nel paragrafo 1.3 *Memorie odepatiche: ombre dal Sud* contenuto in *Proemio. Genius loci e memorie urbane* (Vol. I).

Alcune importanti riviste americane erano presenti nelle biblioteche di Stoccolma a partire dai primi numeri, tra cui *The American architects and building news* (1876) e *Architectural Record* (1891).

Parti del saggio, “Contemporary Swedish architecture”, per la precisione la prima parte riguardante le origini dell’architettura svedese erano già state pubblicate in lingua tedesca dall’architetto nel catalogo per l’Esposizione di Vienna del 1908 (*Auswahl von Schwedischer Architektur der gegenwart: von Schwedischen Architekten herausgegeben zur internationalen Architekturausstellung in Wien*; trad. it. *Selezione di architetture svedesi contemporanee: pubblicato da un architetto svedese per l’Esposizione di architettura di Vienna*).

Obiettivo dell’articolo era quello di presentare un’efficace digressione storica - supportata da materiale fotografico- che coprisse un vastissimo arco temporale, giungendo fino ad esempi significativi a lui coevi.

Traduzione

I massivi cumuli di Hun che si trovano tra le pianure attorno ad Uppsala esistevano già secoli prima il Re di Svezia Olaf Stotkonung fosse battezzato nel pozzo di Husaby, un migliaio di anni fa per la precisione, e dopodiché egli cessò di presiedere le celebrazioni pagane presso il tempio ad Uppsala.

Gli Hungraves di Uppsala, quei vastissimi cumuli di terra che racchiudono la dimora eterna dei nostri antenati, sono prova del potere e della forza pagana della costruzione. Essi si elevano come possenti creste montuose che scavano le pianure e come cupi e duri suoni sfondano la superficie di un altro mondo, essi appaiono a noi come straordinarie linee curvilinee. Non lontano da quel luogo si trovano, come sul finire del 12° secolo, i nostri grandi templi pagani, non danneggiati ed ancora in uso, con massivi e ruvidi muri di blocchi di feldspato, ricoperti con lamine d'oro. Laggiù, circondati dalle sante tombe, furono venerati le divinità, Odino, Thor e Frey, fino a che San Eric non mise fine alle pratiche pagane e demolì i muri dei templi. Sul sito dove sorgeva l'antico edificio, egli eresse la chiesa cristiana che ancora sorge tra le tombe di Hun. Come in quei primi giorni, così ancora i monumenti dei pagani a quelle chiese della cristianità medioevale, convivono e si presentano a noi come un tutt'uno, come il più grande dei monumenti appartenenti a tempi antichi. La prima civilizzazione contadina, che si ebbe molti secoli prima dell'introduzione della cristianità, si fece lentamente strada prima dell'avanzare della razza latina, che forzò la strada per il cattolicesimo durante il Medioevo.

Queste prime chiese ed il tempio di Uppsala furono costruiti in pietra, un materiale che era allora non molto usato per le costruzioni di edifici. Le immense foreste presenti nelle nostre terre permisero la diffusione estensiva della costruzione lignea, e case e capanne furono generalmente costruite con legno grezzo. Anche le chiese spesso furono costruite in legno, seppure ci fosse abbondanza di granito, calcare e arenaria, furono raramente utilizzati.

In *Gotland* tuttavia nel primo Medioevo comparve un'ulteriore sviluppo dell'architettura ecclesiastica, la quale è ben riscontrabile in centinaia di piccole chiese di campagna, le quali mostrano peculiari forme romaniche e gotiche mescolate con curiose sfumature nordiche. Questo in parte è dovuto allo scambio con esterno dell'isola, alla sua natura isolata rispetto

al resto del paese e ai suoi giacimenti di calcare e arenaria. Grazie a questi ricchi giacimenti di pietra facilmente lavorabile, gli edifici mostrano così una gran ricchezza di dettagli ed una varietà di forme che raramente si incontra nelle strutture grezze sulla terraferma svedese. Vi sorgono ancora oggi abitazioni per contadini contraddistinte dall'utilizzo di pietre e con tetti di paglia. Le loro basse e tozze masse, che si sviluppano in aderenza al terreno come accadeva nei sepolcri di Hun, sono fortemente interessanti se comparate con le forme dei cumuli sepolcrali. Entrambi sono circolari, bassi e sembrano appartenere al terreno, così come in alcune nostre chiese a pianta circolare costruite in granito.

Le chiese romaniche sono costruite senza decorazione alcuna per quanto riguarda gli esterni, e lo stesso si può dire per le successive chiese di campagna contraddistinte da semplici forme, soffitti con archi gotici, mura di granito dello spessore anche due metri, torri di fortificazione che assolvono al duplice compito di venerazione e difesa. Questi edifici, tra i quali la *chiesa Varnheimer* ne è un chiaro esempio, eretta dagli abitanti sotto la guida dei monaci locali, mostra un carattere architettonico più originale e razionale rispetto alla cattedrale gotica di Uppsala, Skara, Linköping, ecc.. che furono costruite sotto la direzione di architetti non locali. Contemporaneamente si diffuse l'utilizzo del mattone come materiale da costruzione e nel corso del Rinascimento svedese del 16° secolo mattoni, granito e altre pietre sbazzate entrarono a pieno titolo nel processo costruttivo delle residenze per signori e castelli per reali.

Durante il regno di Gustavo Vasa, il quale riuscì nell'impresa di unificare il regno, furono ottenuti i più significativi progressi in architettura. Dotato di una notevole fermezza e forza, e di un elevato interesse per la dignità dell'architettura, egli partecipò personalmente a numerose imprese costruttive durante il suo regno. L'esempio più elevato è il palazzo di Vadstena. La pianta originale tendeva ai primi castelli francesi, ed i primi edifici della porzione centrale, le torri laterali ed il fossato sono ancor oggi presenti. La sua imponente massa, le proporzioni immense, la singolare enfilade delle aperture, in cui le esigenze rinascimentali di una attenta regolarità sono qui considerate solo in maniera generale, ne rendono questo manufatto un vero e proprio monumento dell'architettura svedese. Le sue immense stanze, alcune con una luce di ben più di dieci metri contraddistinte da piani e pesanti soffitti lignei mostrano la significativa forza di quei tempi. I medesimi elementi architettonici, forme e bellezza, sono riscontrabili anche nei castelli costruiti in mattoni di *Kalmar* e *Gripsholm*. Nel corso del 17° secolo e specialmente nel secolo

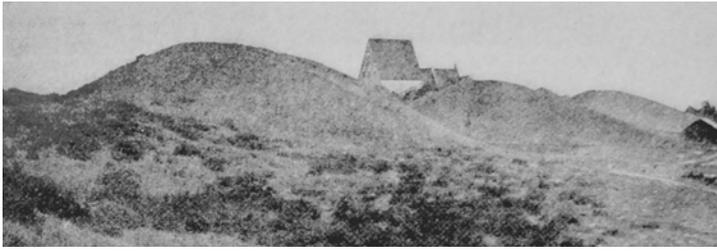
seguinte, le influenze meridionali posso essere chiaramente colte tanto da poterne individuare quelle evidenti relazioni tra il periodo svedese più glorioso ed il resto d'Europa. Le massive ed equilibrate forme era ancora ben comprensibili, e mai fu intravvisto quell'abbozzato carattere come si trova nei palazzi a Tido e Leeko; ma i misurati materiali e la costruzione non sono percepiti come in precedenza. I muri era costituiti di mattoni e pietre e le facciate erano rivestite di stucco al fine di conferire un'apprezzabile finitura.

Questa propensione per l'effetto decorativo raggiunse il suo apice durante il 18° secolo e fu ottenuto grazie alla scuola italiana dei nostri pregevoli artisti svedesi, Tessin il Vecchio e Tessin il Giovane. Il primo ancora tradisce alcune delle vecchie tendenze del periodo Vasa, come è ben visibile nel suo progetto per il *Palazzo Axel Oxensterna*, che sorge di fronte alla chiesa principale di Stoccolma. Tessin il Giovane, invece, mostra di essere completamente influenzato dal gusto italiano per i sistemi decorativi. L'unico vero germe di arte svedese è da lui mostrato nell'utilizzo di masse imponenti. Il suo Palazzo Reale a Stoccolma, che occupa un'area di ben 30000 metri quadrati, con la sua disposizione simmetrica, con la ricca ritmicità dei suoi pilastri, raffinate pareti e ricercate suddivisioni, incarnò il modello di architettura svedese per oltre un secolo. Il suo gusto per il decoro e lo stile italiano, che lui introdusse è ancora vivo fino ad ora, tinto più o meno dall'influenza francese.

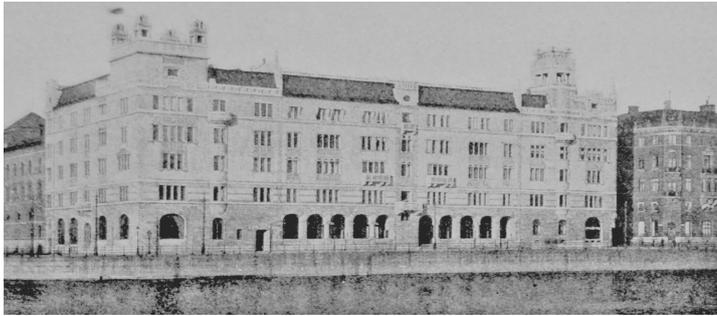
La tomba di Caroline, nei pressi della *chiesa di Riddarholm* a Stoccolma, è un brillante esempio dell'arte dei due Tessin, esibendo anche tracce di Roccocò, periodo che esercitò una notevole influenza nella fase di completamento della tomba, che avvenne verso la metà del 18° secolo.

Il carattere cosmopolita del XIX secolo portò in Svezia, forse in misura maggiore che in altre nazioni civili, una mescolanza di stili storici, dal greco al Rinascimento, dal Medioevo al Barocco, tutti basati su cognizioni accademiche piuttosto che su un autentico sentimento artistico per l'architettura. Nel nostro paese, come in molti altri, l'eccessiva quantità di materiale straniero ha impedito lo sviluppo di un tipo di architettura nazionale e uniforme.

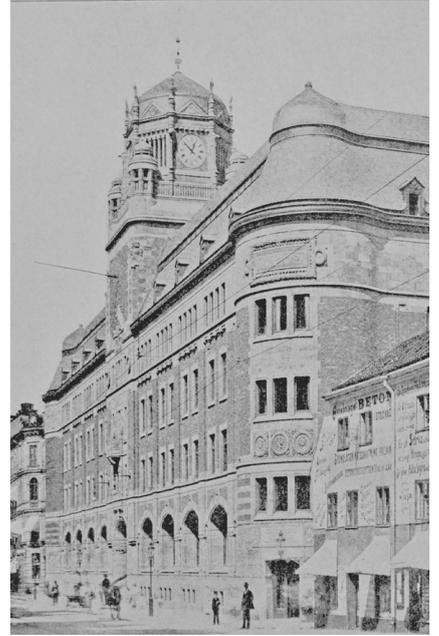
Nell'ultimo decennio è stato riconosciuto che questo spirito universale, nell'arte come nell'architettura, che è stata influenzata da condizioni climatiche e locali, presenta un pericolo particolare per l'arte della costruzione. Per questa ragione il problema d'attualità dell'architettura svedese è quello di sviluppare un'architettura nazionale, basata sullo studio degli edifici nazionali.



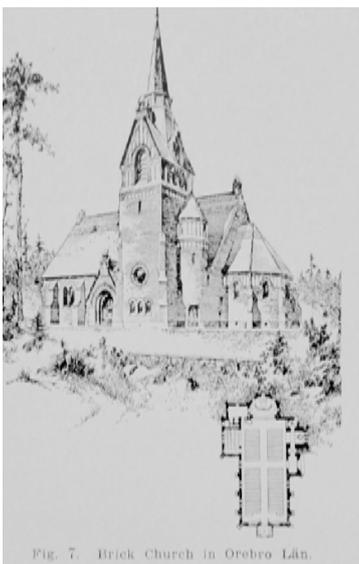
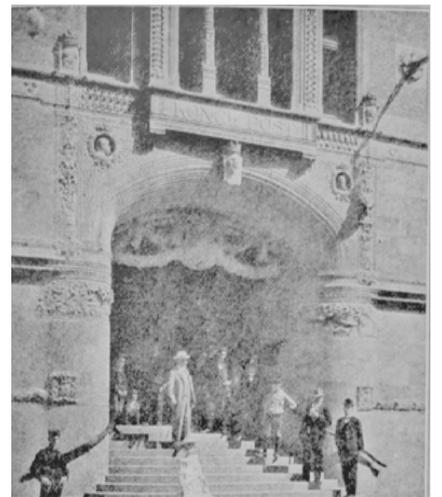
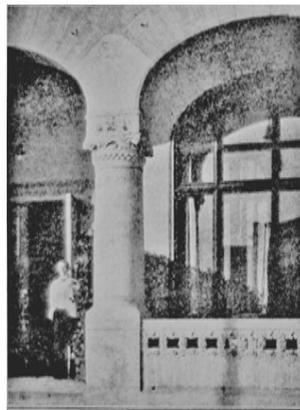
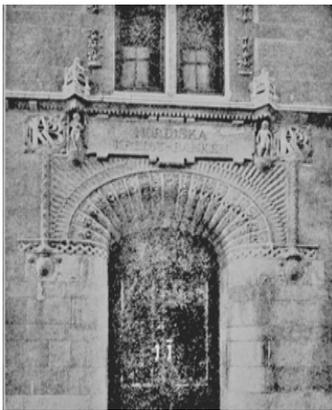
1. Cumuli di Hun e la vecchia chiesa di Uppsala



3. F. Boberg, *Nordiska Kreditbanken*, Stoccolma



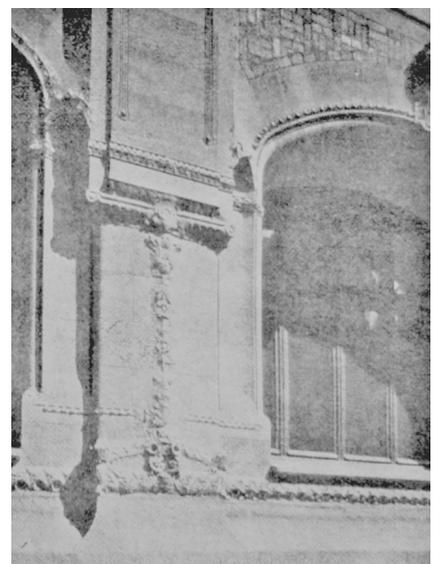
2. F. Boberg, *Posthuset*, Stoccolma



3. M. Dahlander, *chiesa in mattoni*, Örebro



4. E. Lallerstedt, *chiesa di S. Matteo*, Stoccolma



**1.1.4 R. Östberg , *Om tegelmaterialet i vår byggnadskonst. Föredrag på Nordisk byggnadsdag den 10 Juni 1927, Stockholm*
(Hälsingborg: E. Bergstens Boktryckery, 1927)**

(trad. it. *Dell'uso del mattone nella nostra architettura. Conferenza in occasione del Nordisk Byggnadsdag. Giornata dell'architettura nordica*)



Note alla traduzione

La giornata di studi promossa dall'istituzione svedese *Stockholm Byggnadsförening* (trad. it. *Società delle costruzioni*) fu la prima di una lunga serie di incontri - di cui l'ultimo si è tenuto ad Helsinki nel 2001, *NBD 21*- a cui presero parte le diverse figure coinvolte nella costruzione dell'edificio. Come recita il titolo stesso della conferenza *Nordisk byggnadsdag* (trad. it. *Giornata sulla costruzione nordica*) essa coinvolgeva i paesi della penisola scandinava con l'aggiunta dell'Islanda. La società promotrice fu fondata a Stoccolma nel 1848 con l'intento di supportare l'arte del buon costruire, favorire il libero scambio di idee e contribuire alla formazione pratica e teorica. All'inizio degli anni '20 la *Stockholm Byggnadsförening* prese in considerazione la possibilità di coinvolgere gli altri paesi nordici dando così vita al primo convegno ospitato a Stoccolma -*NBD 1*- dove Östberg, in qualità di presidente della conferenza, ne espresse i due obiettivi cardine:

- incontro tra i principali collaboratori della costruzione con il fine di interscambiare le reciproche conoscenze e rafforzare il sentimento del lavoro di gruppo;
- discutere un problema molto diffuso in quegli anni e che interessava trasversalmente tutti i paesi partecipanti: il problema degli alloggi.

Östberg intervenne anche durante la conferenza con un contributo incentrato sul mattone, materiale con cui finalmente venivano eseguite le facciate dei nuovi edifici costruiti a Stoccolma, ne sono chiara testimonianza il linguaggio e le grammatiche insite nella posa. Dopo una digressione su tali esperienze svedesi, rese possibili grazie all'alta qualità degli artigiani, lo sguardo si apre verso quanto realizzato negli altri paesi: Danimarca (Kay Fischer, *Padiglione danese alla Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes*, 1925), Germania (Fritz Höger, *Chilehaus*, Amburgo 1922-1924), America ed Inghilterra. L'indubbia espressività del mattone, capace di esprimere le proprie peculiarità locali, da così vita ad opere diverse nel proprio carattere. L'interesse per la pratica muraria fu un tema caro all'intera generazione coeva ad Östberg. Per approfondire tale argomento da un punto di vista storico-evolutivo e tecnico, si rimanda al paragrafo 1.4 *Tradizione costruttiva e simbiosi tra le discipline artistiche* contenuto in *Proemio. Genius loci e memorie urbane* (Vol. I).

Traduzione

Non guasta ricordare come, già verso la fine degli anni '80 dell'Ottocento, vi sia stata una frattura nell'architettura svedese, attraverso la quale non saranno più soltanto la forma, con i motivi ripresi da diverse nazioni, e i diversi stili a dare origine alla composizione. Lo sviluppo della tecnica, dopo questo periodo, ha sempre più rivolto la sua attenzione al ruolo della costruzione e del materiale nella creazione della forma definitiva di un edificio, così come nei dettagli, tanto da voler rendere ben visibile la muratura. L'impegno maggiore si concentrò così nella scelta dei materiali, come anche nella tecnica di lavorazione degli stessi, in particolare di quei tipi di pietra da costruzione di cui il paese è ricco: graniti di diversi colori, pietra calcarea, marmo, ecc. Ma, soprattutto, si impose il mattone, liberato dall'intonaco, per il senso di autenticità che è capace di esprimere – una richiesta di autenticità che costituì la forza trainante del linguaggio architettonico, in un'epoca in cui ci si voleva allontanare da un eclettismo generico nel quale si pone l'accento più sulla superficie, per così dire, per andare invece verso una creazione formale della facciata, in cui il metodo di costruzione e la lavorazione del materiale esprimessero liberamente il loro linguaggio.

Già la *Johannes kyrka* (Chiesa di San Giovanni), a Stoccolma, realizzata da Carl Möller, rappresenta un buon esempio di questo periodo, verso la fine degli anni '80, di arte costruttiva in mattoni, accurata nella tecnica, che di conseguenza valorizza il mattone come materiale.

Nella *Bunsowska huset* in Strandvägen a Stoccolma, nel 1888, si rivela la vivace e competente conoscenza del materiale dell'architetto Clason, con reminiscenze dei castelli francesi della Loira, ma con una lavorazione del mattone di buona completezza formale e tecnica, che influì molto sul gusto contemporaneo.

Quasi contemporaneamente, negli anni '90, vennero realizzati alcuni edifici in parte imparentati con queste opere, animati dalla stessa sensibilità per i materiali, soprattutto il mattone, e caratterizzati dall'abile lavorazione dello stesso, i cui vantaggi furono sfruttati in disparati modi. Naturalmente furono spesso usati motivi meridionali, soprattutto italiani, provenienti talvolta dall'arte medievale, e questo mondo formale si esprime con tratti freschi e forti, soprattutto, ad esempio, in diverse opere dell'architetto Ludvig Pettersson, come gli *edifici di Humlegårdsgatan 8, Oxtorgsgatan 15,*

il *magazzino della ditta Höganäs*, ecc. Quasi contemporanei di questi primi edifici-guida, intorno al 1900, sono i lavori di Ferdinand Boberg, sempre in mattoni, che si distinguono per un carattere più individuale. Sia nella costruzione, che nella scelta dei materiali e nella lavorazione dei mattoni, Boberg si distingue nettamente, anche attraverso un'energica e del tutto personale interpretazione della forma e delle caratteristiche materiche.

Nei *palazzi delle Poste*, sia a Stoccolma, che a Malmö, e soprattutto nel corpo dell'edificio fortemente compatto del primo, i mattoni sono in forte contrasto con i ricchi ornamenti in pietra. Forza artistica originale, gusto ed energia danno a questi edifici in mattoni di Ferdinand Boberg un carattere architettonico deciso e particolare.

Altro linguaggio è espresso attraverso i mattoni dal prof. Lallerstedt nel grande edificio della *Kungliga Tekniska Högskolan*, in cui sia la pianta, con i suoi cortili e massivi volumi, sono caratterizzati da grande movimento, in gran parte dovuto all'effetto dei colori dei materiali. Difatti, il contrasto tra i mattoni e il granito delle facciate rappresenta un valore aggiunto.

Ma la vera affermazione nell'uso dei mattoni per la realizzazione di forme architettoniche svedesi, avvenne soprattutto con l'attività e l'influenza esercitata dall'architetto Carl Westman, e con il suo rispetto per quei linguaggi materici architettonici autoctoni: legno, pietra e mattone a faccia vista.

La presa in considerazione delle forme dell'architettura nordica, tra cui principalmente quella danese, e soprattutto dell'eccellente utilizzo dei mattoni influì molto sulle opere del gruppo di architetti svedesi appartenenti alla seconda parte del primo decennio del '900. L'edificio della *Svenska Lärarsällskapet* (Associazione medici), vicino al cimitero Klara Kyrkogård a Stoccolma, realizzato nel 1906, con facciata in mattoni artigianali, è una sorta di pietra miliare di questa nuova corrente. La facciata in mattoni ha un ritmo nuovo e la sua posa è fedele alla tradizione svedese, in cui la muratura appare come tale e le finestre in legno costituiscono una superficie uniforme con i mattoni e le fughe della facciata. I dettagli in pietra e legno, usati con misura ed appropriatezza, si stagliano gradevolmente sul rosso della superficie in mattoni, che ne ricava una capacità espressiva distinta e decisa.

Qualcosa di questo atteggiamento troviamo anche in altri edifici più prestigiosi dello stesso decennio, ad esempio la chiesa *Engelbrektskyrka* dell'architetto Lars Wahlman a Stoccolma, la cui composizione ricca e pittoresca dell'esterno rivela un altro esempio -ricco e particolarmente vivace- di architettura in mattoni, e il monumentale edificio in mattoni

di Grut per lo *stadio di Stoccolma*, in cui una possente planimetria si unisce impeccabilmente ai motivi nordici, realizzati sapientemente, tanto da rivelare un'alta capacità di lavorazione del mattone.

Tra gli edifici esempio di architettura svedese che vanno elencati, sebbene ne sia io l'autore, per l'uso del mattone sono la *scuola di Östermalm* in Karlavägen, dove ci troviamo ora, e la grossomodo contemporanea *villa Geber* (nel Diplomatstaden, Stoccolma), il cui cortile con il particolare effetto dei mattoni e le cosiddette "superfici in sabbia" della facciata hanno suscitato interesse particolare. L'edificio del *Kungliga Patentverket*, realizzato diversi anni dopo, nel 1921, a Valhallavägen, è stato costruito tenendo presente le esigenze sistematiche di un edificio amministrativo, in particolare nelle facciate e nei cortili.

Nel *Municipio di Stoccolma*, posto a Riddarfjärden parte della città più ricca in considerazione alla sua storia, è presente un'articolazione di pianta e di volumi, realizzati tendendo presente il carattere di città di mare che detiene Stoccolma. Va qui ricordato in particolare che nel Municipio l'utilizzo dei mattoni è di importanza fondamentale sia per la stabilità strutturale, che per l'effetto artistico.

Il formato dei mattoni utilizzati nel Municipio, come del resto la loro composizione, è stato realizzato da un campione, preso dallo scavo effettuato nei pressi del vecchio Castello "Tre kronor", e questo mattone non industriale è stato poi utilizzato con grande abilità dai muratori in tutte le facciate esterne. Nella sala azzurra (*Blå Hallen*) del Municipio sono stati usati mattoni dello stesso formato, ma realizzati a macchina, e tagliati a rilievo, una volta posati. Sia i muratori che gli scalpellini si sono serviti dello scalpello in modo da conferire un risultato riccamente cangiante.

Nel grande edificio centrale della *Vin- & Spritcentralen* (Monopolio per gli alcolici), in Solnavägen a Stoccolma, l'architetto Cyrillus Johansson, attraverso un ampio cortile pressoché circolare, un blocco massivo come è percepito dall'esterno e la sua generale purezza dei dettagli, dà prova di una compiuta architettura svedese in mattoni. E nella chiesa di *Högalid*, nel quartiere Söder, a Stoccolma, ad opera di Tengbom, si rivela allo stesso modo un distinto carattere nordico, in cui anche gli interni con le loro volte, rappresentano, a mio parere, il più bell'interno di chiesa protestante dei nostri tempi.

Nell'ambito del fare architettura, il ruolo dell'artigiano, lasciatemelo dire, è come un anello di congiunzione, di grande importanza, non solo materiale ma anche spirituale, al punto che ritengo che nell'opera compiuta non si possa raggiungere uno stile brillan-

te, ricco di contenuti e acuto se l'artigiano non condivide appieno quello spirito nel lavoro di dettaglio che gli viene affidato. Va bene pianificare e dar forma al grosso dell'opera, ma è quasi impossibile raggiungere la pienezza di significato dei dettagli senza la partecipazione del cuore e dello spirito degli artigiani.

Un edificio artistico, in questo senso, può assomigliare a un mosaico, in cui il grande pensiero complessivo si compie soltanto quando ogni singola tessera è attentamente plasmata e collocata al punto giusto. L'edificio è una prova di quanto tutti i partecipanti al lavoro siano stati presenti con l'anima e non solo lavorando meccanicamente. L'organizzazione meccanica, portata all'eccesso, può rivelarsi funesta per l'arte. In ogni opera architettonica, grande o piccola che sia, semplice o complessa, bisogna per questo aver cura non solo della forza lavoro, ma anche dello spirito dei vari artigiani. Poiché essi hanno, da tanti punti di vista, l'ultima parola. Un effetto distante, o teatrale, si raggiunge senza questa intensità, ma un lavoro accurato non produce un edificio senza questa partecipazione; e uno dei segreti dell'architettura dei vecchi tempi era proprio la viva e completa partecipazione di tutte le parti, che si intravedono ovunque.

La cura, non fondata sulla necessità della costruzione, ma su un vivace interesse per ciò a cui si sta dando forma, conferisce al lavoro quel valore aggiunto, che suscita l'attenzione e l'interesse di chi guarda.

Niente sarebbe più auspicabile – e per fortuna è una tendenza che esiste – che la teoria venisse portata a contatto con l'artigianato e che questo potesse contare anche sulle menti più raffinate tra chi lo esercita. Poiché purtroppo le persone intelligenti spesso si dedicano esclusivamente all'attività intellettuale, come se questa soltanto permettesse un contributo importante nella società. Uno scambio di opinioni su questo punto sarebbe utile sia agli artigiani che ai teorici e servirebbe anche a eliminare, prima o poi, quella divisione artificiale tra i lavori.

Mi sembra abbastanza verosimile che l'alto standard che caratterizza oggi l'artigianato e l'arte delle nazioni nordiche dipenda dall'assimilazione tra le due discipline, che è più frequente da noi che in nazioni più meridionali. Sono convinto che, almeno per quanto riguarda la Svezia, l'attuale crescita di valore dell'artigianato e dell'arte, dipenda in gran parte dal fatto che l'esercizio della manualità tra molti artisti ha preceduto quello dell'arte e che le forze formatesi nelle scuole si sono dedicate appunto all'artigianato.

Credo dunque che la collaborazione o l'incontro tra l'artigiano e l'artista sia molto importante e rasserena il poterla constatare in un edificio. Questo incontro non si manifesta in maniera tanto evidente in nessuna attività quanto in architettura. Poiché essa è il campo di incontro di molte arti e forme di artigianato.

Trovo dunque molto vera l'espressione del filosofo francese Renan che "l'architettura è il criterio dell'onore, del giudizio e della serietà di una nazione". La si può vedere così quando si riflette che il risultato della realizzazione di un'opera architettonica dipenda dalla capacità e dall'incontro ravvicinato di mille mani e mille anime.

È interessante a questo punto ricordare una circostanza di quasi 25 anni fa, quando si cominciò a lavorare il mattone in maniera nuova. Gli architetti cominciarono a studiare la tecnica stessa di produzione dei mattoni nelle fornaci e poterono constatare le molteplici potenzialità di questo materiale. Ad esempio diminuì l'uso dei mattoni industriali, così monotamente lisci e di colore assolutamente uniforme, in favore del riutilizzo dei mattoni fatti a mano che nelle fornaci acquisivano tutt'altro tipo di forma e colore. I mattoni acquisivano, nell'ambito di misure stabilite, vivacità e superfici più grossolane, che nel colore erano cangianti, pur se di uno stesso tono, spesso un rosso scuro, con tonalità che potevano andare verso il nero, che si raggiungeva nel punto più caldo del forno, ecc.

Per quanto riguarda la messa in opera, per le facciate si sceglieva spesso la tessitura a cortina e altre varianti, ma soprattutto si può constatare l'importanza, nella realizzazione della facciata, della misura e della tipologia delle fughe stesse. Attraverso di esse uno stesso tipo di mattone può dare risultati del tutto differenti. In generale si può ricordare che la lavorazione delle fughe determina, in molto, l'effetto di un dato tipo di mattone, che può acquisire di valore e che le espressioni più variate si possono ottenere attraverso un'attenzione mirata alla realizzazione delle fughe: ad esempio, attraverso misure delle fughe orizzontali diverse da quelle verticali, attraverso la maggiore o minore raffinatezza della calce e il suo colore, ecc. Queste sono questioni ben note, ma all'inizio di questa **rinascita del mattone** furono accolte con la gioia di una nuova scoperta, che dava ricche possibilità di espressione al materiale stesso e non più soltanto alla sua forma.

Più avanti abbiamo visto come l'effetto dei mattoni fatti a mano sia stato abilmente sfruttato anche nella produzione industriale, ottenendo effetti simili a costi sostanzialmente inferiori.

In questo contesto, può essere utile soffermarsi sugli edifici di

mattoni, che ultimamente sono stati costruiti fuori dalla Svezia, vicino a noi e nei quali viene utilizzato proprio l'effetto a rilievo dei mattoni, di cui si è appena parlato, la cui lavorazione ha caratteristiche molto simili a quelle svedesi appena illustrate.

Il più vicino a noi, in questo senso, è l'edificio danese realizzato dall'architetto **Kaj Fischer per l'esposizione di Parigi**, una costruzione in mattoni realizzata in maniera molto coerente, in cui la disposizione di ogni mattone ed ogni strato ognuno per sé con fughe altrettanto alte, realizzate lisce e rientrate, formano una tessitura particolare, applicata a tutta la facciata, anche alla scala, fino a terra. Le marcate linee orizzontali, ottenute coi mattoni combinati a fughe alte ombreggianti e rientrate, da una parte, e gli strati di mattoni lisci dall'altra, formavano una tessitura decisa e interessate. A ciò si univa, naturalmente, la solidità del tutto inteso come oggetto da esposizione.

Tratti molto più violenti nella tessitura a rilievo ottenuta con i mattoni è usata invece dall'architetto tedesco **Fritz Höger nella sua *Chilehaus di Amburgo***, in cui la parte angolare, dotata di scanalature verticali lungo il contrafforte, e il resto dell'edificio costituiscono una composizione estremamente fantastica. Vi sono però anche dettagli di delicato rilievo in alcune decorazioni ottenute con la muratura e anche le scanalature del contrafforte conferiscono, attraverso i contrasti di luce, molto effetto ai dettagli. Il tono in parte orientale si sposa bene con la funzione di edificio per affari. La lavorazione del mattone qui sfiora tuttavia l'esagerazione e il pericolo consiste nel fatto che i rilievi - come lo scultore Zickerman ha precedentemente ben espresso nella rivista *Tegel* - "si distinguono nettamente dal muro invece di conservare il loro legame con il muro stesso, di cui dovrebbero essere parte".

La lavorazione più "omogenea", per così dire, e più conservatrice del mattone, inteso come mezzo architettonico, la troviamo in Inghilterra, dove, tuttavia, il metodo di tagliare il mattone dopo la muratura era già presente nel Settecento ma, evidentemente, del tutto spontaneo. Anche gli edifici più nuovi in Inghilterra seguono da molto tempo una lavorazione regolare del mattone, in uno spirito tradizionale, di cui il nuovo *New Research Building*, del 1925, dà un esempio. Una lavorazione concentrata, imperturbabile, e addirittura monotona del materiale, ma con un effetto che è comunque impressionante per solidità e la sua posa rivelatrice di un'autentica artigianalità. È però sorprendente al tempo stesso con quale chiarezza tratti particolari inglesi si siano espressi qui contemporaneamente. Neanche l'ombra di leziosità e neanche uno sforzo come di

“volere ma non potere”.

È indubbio che un materiale come il mattone comporti condizioni, compromessi e anche una partecipazione spirituale delle forze che costruiscono, che lascia spazio in maniera del tutto particolare ai rispettivi caratteri nazionali, per quanto possano essere internazionali i motivi formali con cui opera l'architetto. **Esempi dalla Francia, dall'Italia e altre nazioni fornirebbero soltanto ulteriori prove di un dato di fatto. Una diminuzione del linguaggio formale del mattone porterebbe per questo anche a una inferiore ricchezza di espressioni formali nazionali e alla scomparsa di quelle peculiarità, che solo questo materiale sa esaltare.**

Poiché come il mattone permette alle grandi forme architettoniche di apparire al meglio, sia dal punto di vista della costruzione che della forma, allo stesso modo permette, dopo un'adeguata ponderazione, ad effetti puramente decorativi, scultorei o pittorici di esprimersi vantaggiosamente. Ciò attraverso il contrasto cromatico o attraverso il contrasto tra parti lavorate più finemente, in un dato materiale, e la superficie di mattoni. Né si può negare – molti degli interni delle nostre vecchie chiese lo testimoniano – che anche nella costruzione di spazi interni il mattone offre, se, come detto, viene accuratamente lavorato e trattato, ricche possibilità di espressioni assai vivaci.

Non ho reso sufficientemente l'idea della varietà dei vantaggi del materiale di cui stiamo parlando. Non ho potuto neanche accennare alla parte economica e alle questioni tecniche. La discussione che seguirà spero possa far luce anche su questi aspetti. Ma credo che possiamo ritenerci d'accordo sul fatto che per tutto il Nord il mattone abbia, ora come in passato, un ruolo importantissimo.



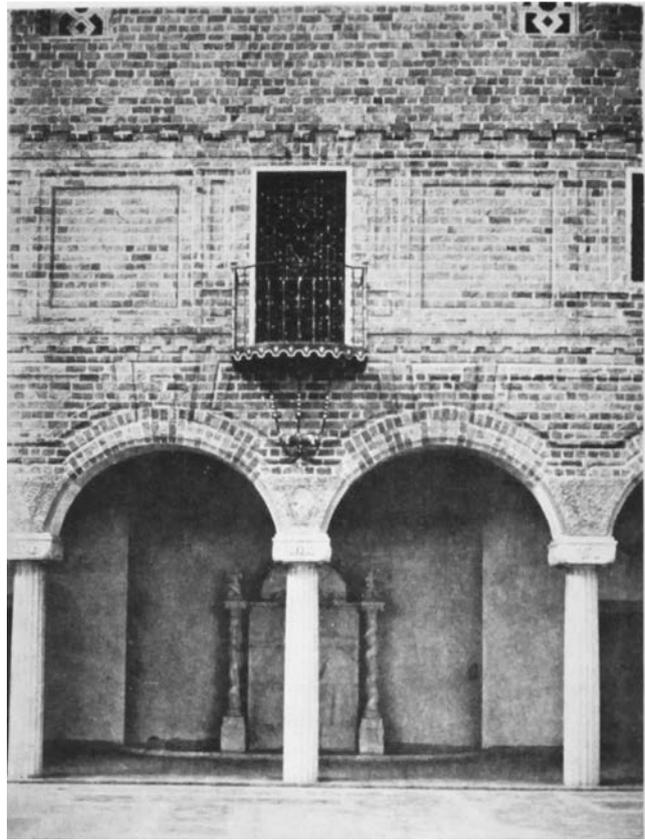
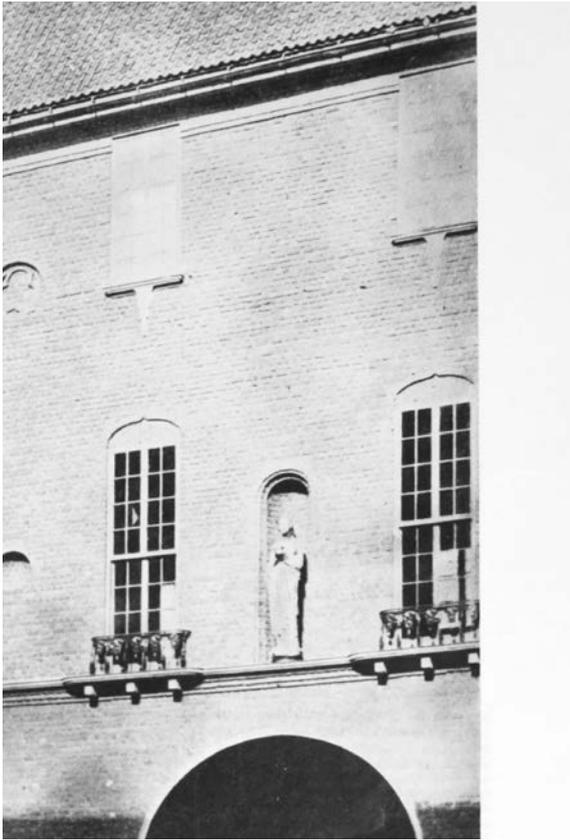
1. Östberg, *villa Geber*, Stoccolma (1911-1913)



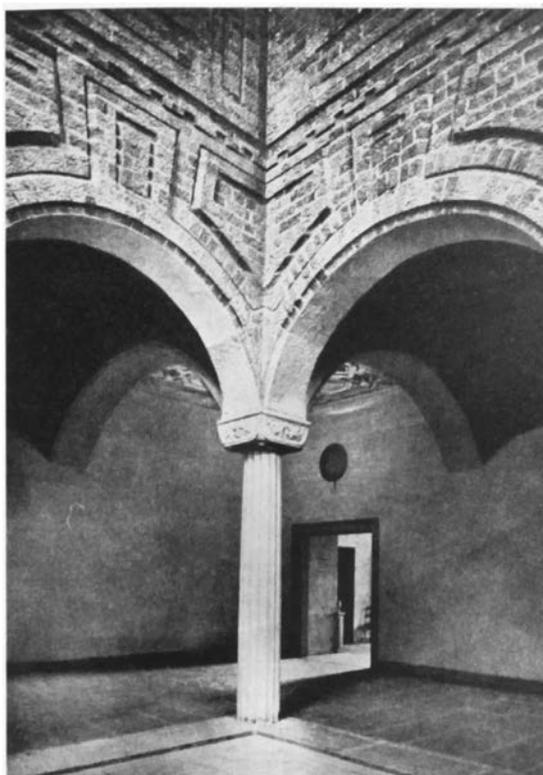
2. Östberg, *Kungliga Patent-och Registreringsverket*, Stoccolma (1911-1921)



3. Tengbom, *Högålskyrka*, Stoccolma (1916-1923)



4. Östberg, *Stockholms Stadsbuser*, Stoccolma (1901-1923)





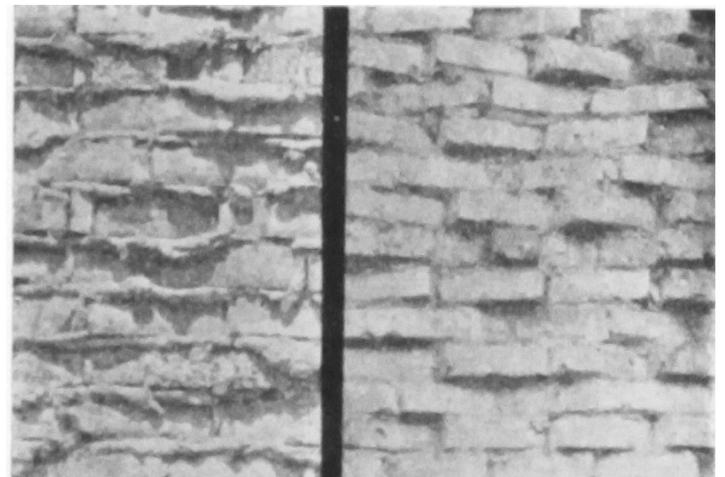
5. K. Fischer, *Padiglione danese all'Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes*, 1925



6. Fritz Höger, *Chilehaus*, Amburgo (1922-1924)



7. H. P. G. Marsle, *Veterinärinstitutet*, Londra



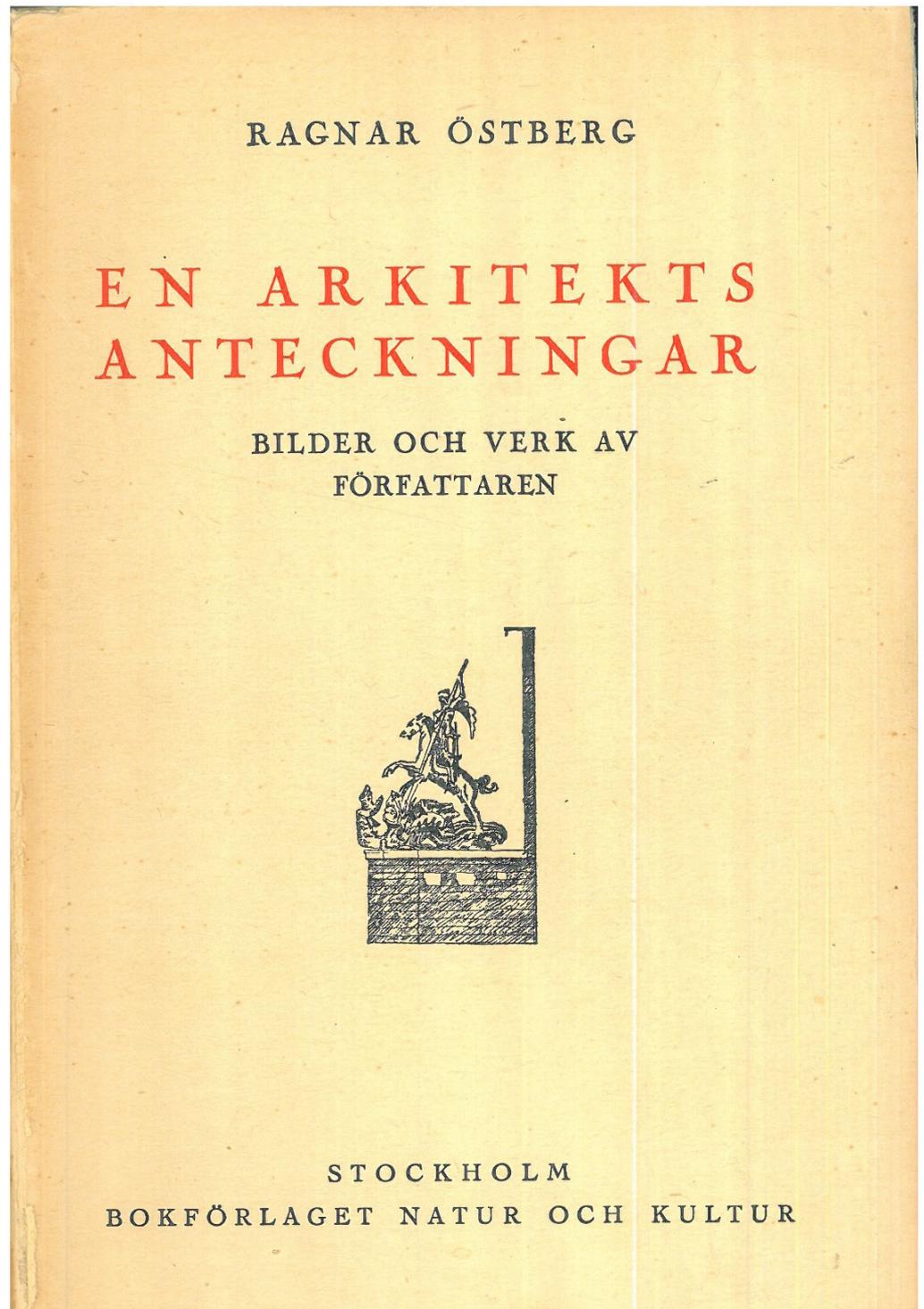
8. Usa, esempio di *rutiskemurning* (trad. it. *muratura rustica*)

1.1.5 Selezione saggi tratti da R. Östberg. *En arkitekt anteckningar.*

Bilder och verk av författaren

(Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur, 1928)

(trad. it. *Appunti di un architetto. Immagini e progetti*)



I N N E H Å L L

	Sid.
Förord	5
SVENSKT BYGGE.	
Vid Vadstena slott	7
Ett hem på landet	9
Hantverk och konst	23
Några hem	37
Stadion	75
Svenska arkitektinslag 1888—1928	79
KRING STADSHUSET.	
Stadshustornet	99
Törneman och Blå rummet	112
Christian Eriksson och Carl Larsson	117
Två repliker	119
Henrik Krogh	125
En stödjepelare	127
NORDISKT OCH ENGELSKT.	
Dansk arkitekturlinje	131
Martin Nyrop	137
Norskt genombrott	139
Ett möte i Finland	143
Ett tal	147
Engelskt och svenskt	157
Skyskrap	161
STRÄVAN.	
Ny riktlinje	166
Tävlan	170
Samstämmigt	174
Monument	177
Ett Sergelminne	183
August Brunius	189
STADEN VID VATTNEN.	
»Holmen»	193
Om Strömsborg	203
Stockholms ström och broar	211
Helgeandsholmen	219
Riksdagens säte	227
En nationalplats	233
Slutord	237
Bildförteckning	238

Note alla traduzione

I due saggi selezionati appartengono a quella raccolta di appunti che Östberg pubblicò nel 1928 con il titolo *En arkitekt anteckningar. Bilder och verk av författaren* (trad. it. *Appunti di un architetto. Immagini e progetti*), le cui ragioni sono state descritte nel paragrafo biografico 1.2 *Genesi della poetica architettonica di un maestro del Norden* contenuto in *Proemio. Genius loci e memorie urbane* (Vol. I).

Questo “breviario” racchiude le sue eterogenee riflessioni sulla disciplina architettonica ed artistica, includendo le esperienze del paese natale, alcuni dei suoi progetti ed il fare architettura negli altri luoghi visitati. Alcuni dei saggi erano già stati pubblicati nella rivista *GHT. Göteborg handels- & sjöfartstidning* oppure in libri come *Ett hem*, e per la speciale occasione di questo testo l’architetto ne integrò alcuni ed aggiunse saggi ex-novo.

Il testo si compone di cinque sezioni tematiche, per le quali Östberg si avvale di un espediente narrativo ciclico: in altre parole aprì con un capitolo dedicato alla *Svensket bygge* (trad. it. *Costruire in Svezia*) che presentava come ultimo paragrafo un’ampia trattazione sulle esperienze architettoniche (*Svenska arkitektinslag, 1888-1928*; trad. it. *Esperienze architettoniche svedesi*) di alcuni suoi contemporanei e della nuova generazione - tra cui sono menzionati E.G. Asplund, C. Johansson e O. Almquist- per poi concludere il testo ritornando alla realtà nordica ed investigandone il carattere paesaggistico ed urbano della capitale, *Staden vid vattnen* (trad. it. *Città tra le acque*).

Per quanto riguarda i tre capitoli centrali si può notare come il primo- *Kring Stadshuset*; trad. it. *Sul Municipio*- si occupi di riflessioni e vicende ed artisti coinvolti nel grande cantiere del Municipio.

Il terzo capitolo (*Nordiskt och Engelskt*; trad. it. *Nordico e Inglese*) invece si focalizza sul fare architettura negli altri paesi scandinavi, tra i quali Östberg ricorda il danese Nartin Nyrop, del quale il Municipio di Copenhagen è senza dubbio l’opera più espressiva, e sul suo viaggio effettuato in Inghilterra ed in America. Il quarto capitolo -*Strävan*; trad. it. *Aspirazioni*- raccoglie secondo una categoria interpretativa non ben chiara saggi di natura molto diversa tra loro, tra cui il primo - *Ny riktlinje*; trad. it. *Nuova tendenza*- risulta essere il più interessante.

Come mostrato nell’indice qui riportato, il primo saggio qui tradotto è

presente nel primo capitolo, mentre il secondo fa parte del quarto.

Nella parte centrale del primo saggio Östberg riafferma ed amplia alcuni concetti che aveva già esposto l'anno precedente (1927) alla Conferenza tenutasi in occasione della giornata dell'architettura nordica. Quelle frasi in questione sono sottolineate e si rimanda alla sezione precedente (1.1.4) per la traduzione completa del discorso pronunciato dall'architetto. Cuore di tale saggio è nobilitare il lavoro artigianale dotato di caratteristiche materiche ed emozionali che il prodotto industriale difficilmente è in grado di poter esprimere.

Inoltre, è da notare come le fotografie selezionate, a supporto del primo testo critico, ritraggano scorci o elementi decorativi di quell'opera -come del resto recita lo stesso titolo- che egli stesso definisce come massima espressione di quel delicato equilibrio che si deve perseguire tra artigianato ed arte.

Il secondo saggio invece si pronuncia sulla nuova tendenza modernista che si è affacciata nei primi decenni del XX secolo e che sta prendendo così prepotentemente piede senza, a suo avviso, soffermarsi ed interrogarsi se i contenuti -base del loro fare e pensare- potessero essere ancora validi o se necessari di trasformazioni. Riconosce un contrasto tra la sua generazione e quella del nuovo movimento, ma non crede che in tutti gli architetti sia ravvisabile questa rottura. Si rende altresì conto di come l'esuberante produzione di parole e l'esorbitante voglia di riprodurre, incarnata in figure quali Le Corbusier o i formalisti russi, non fossero altro che il naturale prodotto di quel tempo. Rimarca però la sua critica verso la nuova tendenza che stava conducendo gli aderenti a "marciare come un esercito", la cui uniforme d'ordinanza nasconde la loro personalità e sentimento, trasformando così il loro fare in una marcia contro l'arte.

Il nuovo movimento si impose in brevissimo tempo e lasciò ancora irrisolto il suo rapporto con i nuovi materiali e le tecniche costruttive. Per certi versi sembrò essersi abbandonato ai loro linguaggi o soggiogato dalla fretta e poca ponderazione, avesse preferito non guardare nuovamente al passato, interpretandolo come un approccio nostalgico, piuttosto che come vero e proprio aiuto. Nella conclusione il tono si fa decisamente meno critico nei confronti del movimento moderno, sembra quasi che Östberg giustifichi quei numerosi nodi deboli del loro credo da lui evidenziati; l'inquietudine e la fretta non danno purtroppo il tempo per la riflessione.

Buona parte del saggio fu tradotto in inglese e pubblicato nella rivista americana *Architectural Forum*, 61 (July, 1934) con il titolo "New lines of

development”.

Inoltre, alcuni concetti della seconda parte saranno ripresi ed integrati nel contributo esposto al “Convegno di arti : Rapporto dell’architettura con le arti figurative” presso la Reale Accademia di Italia nel 1936.

1.1.5 A *Hantverk och konst*(trad. it. *Artigianato e arte*)**Traduzione**

Non dobbiamo spingerci troppo indietro nel tempo, né agli antichi greci né agli uomini del Rinascimento, per vedere chiaramente come artigianato e arte siano tra loro in una relazione particolarmente profonda.

Il nostro tempo ha la tendenza, nella sua concezione di queste due importanti realtà, a distinguerle. Ne risulta che infatti è così necessario specificarne piuttosto le differenze e incessantemente così dividerle. A lungo si sono considerati separati questi due valori, come se non appartenessero l'uno all'altro. E si arriva anche a chiedersi se la capacità di un adulto abbia a che fare con il coraggio avuto quando era giovane o se la radice abbia mai avuto a che fare con il fiore. L'una vive nel buio, nascosta e agendo lentamente, mentre l'altro si espone al sole, canta a piena gola, viene ammirato, perché è più bello ed osservato per le sua apparenza esterna, come se fosse stato generato solo dall'esterno. Ma essi hanno tra loro la stessa relazione che hanno il lavoro e il risultato del lavoro, che dipende naturalmente dalla forza d'animo che si impiega nello stesso.

L'artigianato, in quanto lavoro a mano, ha l'importante funzione di alleggerire, attraverso la fatica impiegata, la fatica degli altri, vale a dire di essere utile. Ma l'artigiano, durante il suo impegno, può partecipare con lo spirito, sentire la gioia del proprio lavoro; è attraverso questi stessi momenti, allo stesso modo, che si realizza, e sempre si è realizzata, l'arte. Non voglio sostenere, almeno per quanto riguarda la contemporaneità, che **l'artigianato è la radice dell'arte, come è stato in alcuni periodi, specie nel gotico – ma si potrebbe dire che l'artigiano, l'artigiano che ci mette sé stesso, è stato ed è ancora, soprattutto nelle nazioni nordiche, una delle più potenti forze creatrici in campo artistico, una corrente sempre viva di risorse immediate, che, senza residui teorici, ha enormi possibilità di creare nuove espressioni.**

La nostra epoca – e forse ancora di più il XIX secolo – ha distinto in maniera forte teoria e pratica. L'industria – che oggi la fa da padrone – rappresenta particolarmente bene questa concezione. Da una parte il pensiero, dall'altra la realizzazione. Il pensiero e le sensazioni che

si concentrano nella realizzazione di un oggetto, che sono le condizioni per la creazione sia artistica che di artigianato di qualità, non esistono nell'industria. Il pensiero è già compreso nella macchina e l'uomo non fa che alimentarla. È un lavoro tanto più morto, quanto più la radice stessa del lavoro non ha la linfa e la gioia della vita e, in questo modo, non ha la possibilità di sbocciare nell'arte – quell'arte che nasce dall'uomo che lavora manualmente.

Il prodotto industriale rappresenta sempre una riproduzione, mentre l'artigianato di qualità, proprio come l'arte, danno vita ad un prodotto del tutto originale.

I metodi della produzione di massa oggi sono sempre più forti e numerosi, mentre la creazione particolare perde terreno.

Nella misura in cui il lavoro industriale fa scomparire l'attività dell'artigiano, si allontana sempre più la possibilità che il lavoratore contribuisca a un risultato artistico e, in questo modo, resta inutilizzata una ricca fonte di contenuti e variazioni. La produzione industriale di un dato oggetto, con una forma precisa, è certamente utile. Ma fa sì che la forma dell'oggetto sia predeterminata ed immutabile nel bene e nel male: un bene e un male che sfuggono totalmente alle mani e alla mente del lavoratore industriale. Quanto sono diverse le possibilità di sfumature per un artigiano che lavora seguendo la propria creatività? **È la stessa differenza che esiste tra un calco e un pezzo fatto a mano. Proprio nelle sfumature, nella possibilità di dare un'impronta personale, di attivare il proprio giudizio e il proprio gusto – in una parola la manifestazione di sé – e dunque di dare vitalità all'oggetto: ecco ciò che sta alla radice di ciascuna creazione artistica.**

È in particolare nell'arte del costruire che il contributo del singolo lavoratore è di vitale importanza. Ma quanto spesso, anche in altre arti, quali la pittura e la scultura, l'artista non nasce proprio dall'essere artigiano? Quanto spesso, ad esempio, l'ebanista non diventa scultore? Alcuni scultori svedesi viventi, Christian Eriksson, Eldh e Milles, hanno cominciato a lavorare come ebanisti; e la carriera di molti pittori è cominciata dipingendo su tavola. **In tempi passati, quando esistevano le corporazioni, non c'erano altre scuole d'arte che le botteghe artigiane e l'allievo, come un aiutante indefesso, cominciava come apprendista del maestro. A partire del Settecento, con l'avvento delle accademie, arrivò la cesura, che da molti punti di vista ha separato la radice dal gambo.**

In architettura, invece, l'influenza dell'artigiano ha un significato

molto tangibile non solo dal punto di vista materiale ma anche spirituale, e posso sostenere che uno stile ricco di contenuti e di carattere non si raggiunge senza che l'artigiano si sia davvero immedesimato nel lavoro che gli è stato affidato. Si può fare un progetto e dare una forma a grandi linee, ma non si può rendere un contenuto profondo nel dettaglio senza la partecipazione attiva dell'artigiano.

Un edificio artistico va in questo senso assimilato a un lavoro di mosaico, in cui il concetto che ne è all'origine, si manifesta pienamente solo quando ogni piccola tessera è stata forgiata con accuratezza e collocata al suo posto. Il risultato è la prova della misura in cui ogni singolo che ha partecipato al lavoro ci abbia messo lo spirito e non abbia solo funzionato meccanicamente. L'organizzazione meccanica, oggi così diffusa, può nuocere all'arte quanto alla gioia di vivere. Nella costruzione di ogni edificio, grande o piccolo, semplice o complesso, si tratta di tenere conto non solo della forza, ma anche dello spirito dei vari artigiani. Poiché in realtà sono loro che diranno l'ultima parola.

L'effetto a distanza o un effetto più teatrale, di scena, si può raggiungere anche senza questa intensità, ma una vera opera edilizia non si dà senza una vera partecipazione e uno dei segreti degli edifici antichi, che ci affascina, è proprio lo spirito e la partecipazione al lavoro, che si rivela ovunque in queste opere architettoniche.

La cura, non fondata sulla necessità o sulla costrizione ma sul vero interesse per ciò che si fa, dà quel valore aggiunto che suscita e cattura l'interesse dell'osservatore.

Si vede come io un po' ripeta, un po' monotonamente, fatti che nessuno può contestare, ma queste forze vitali sono, al giorno d'oggi, messe da parte e c'è il rischio che scompaiano. L'industria, privando il lavoro della forza vitale, tende a espandersi senza pietà in ogni settore produttivo e sembra essere l'unica cosa di moda, e contemporaneamente la fretta disabitua la nostra generazione a riposarsi sul lavoro, cioè a riprendere con piacere il lavoro dopo il riposo.

Ed è a questo che l'artigiano deve reagire. Non deve divenire una macchina, né operare senza la partecipazione del suo spirito. Sarebbe una perdita culturale grave, come se si meccanizzassero gli scienziati e gli artisti. Che peraltro sono molto vicini tra loro. Serietà, dedizione e intensità sono condizioni importanti perché tutti questi operatori di cultura diano risultati durevoli. Ed è solo l'educazione e la divisione tra i cosiddetti lavoratori manuali, da una parte, e, dall'altra, quelli spirituali che hanno impedito di vedere come questi siano collegati,

quando si tratta di opere che durino nel tempo.

Niente sarebbe più auspicabile – e per fortuna sembra ci sia una tendenza in questo senso – che l’istruzione entri in maggiore contatto con il lavoro artigianale e che tra gli artigiani ci siano persone con una formazione culturale. Le persone intelligenti si dedicano ad attività puramente intellettuali, come se solo queste offrissero loro la possibilità di dare un contributo alla società. Un cambiamento di opinione in questo gioverebbe ai lavoratori come agli intellettuali e in questo modo, prima o poi, si cancellerebbe la divisione artificiale tra i valori delle professioni.

Mi sembra che lo standard alto dell’artigianato e dell’arte nelle nazioni nordiche dipenda dal fatto che spesso da noi essi vengono assimilati. Almeno per quanto riguarda la Svezia, sono convinto che il valore aggiunto di arte e artigianato dipenda proprio dal fatto che molti artisti hanno iniziato la loro formazione con l’esercizio dell’artigianato, come anche dal fatto che molte persone con istruzione superiore si sono dedicate all’artigianato.

A questo proposito, per quanto sta alla mia esperienza personale, posso citare la famiglia Benckert. Il capostipite della famiglia, molto dotato, e dotato anche di buona educazione, era negli anni '80 e '90 dell'Ottocento tra i migliori ebanisti di Stoccolma. Un suo giovane parente, Elis Benckert, all’inizio del '900, dopo gli studi all’Università KTH, cominciò a imparare la falegnameria, esercitando intensivamente l’artigianato, e questa attività sfociò in una capacità di composizione che diede origine a modelli eccellenti e che certamente, da molti punti di vista, fu alla base della nostra fiorente produzione di mobili di qualità.

Altro nome che si impone nell’ambito della falegnameria è quello di Carl Malmsten. Egli ritiene che un minimo di studi scolastici sia sufficiente a dare nuovi e vivaci contributi all’artigianato e, infatti, appena finita la scuola superiore, si dedicò totalmente alla professione di falegname. Aprì varie officine in cui realizzava, con i suoi collaboratori, mobili da lui stesso disegnati, i quali sono ancora oggi testimonianze eccellenti di buon artigianato e di arte pura.

Malmsten si è spinto anche oltre, paragonando l’artigianato all’arte e sostenendo che l’artigianato nella formazione di un giovane è un tipo di istruzione più sicuro dello studio che, attraverso le parole, non fa che instillare nei cervelli giovani idee altrui. In varie pubblicazioni, conferenze, corsi estivi, Malmsten ha sviluppato e divulgato questo tema e suscitato in Svezia un tale interesse che è nata una scuola per questo tipo di formazione.

Questa scuola, d'altra parte, non sarebbe divenuta realtà se altre entità non avessero condiviso i valori che qui si coltivano.

Nella realtà la radice di questa condivisione sta anche in una collaborazione di lunga data tra l'artigianato e la formazione culturale.

Le due federazioni artigiane svedesi, Svensk Slöjdföreningen, attiva da metà Ottocento, e Förening för Svensk Hemslöjd, attiva da 40 anni, si sono entrambe, attraverso un lavoro di informazione e l'esercizio pratico, rifatte alla vecchia tradizione artigianale e hanno saputo legare appunto la tradizione alla tecnica moderna e alla capacità della nuova arte di vivere sulle scie dell'artigianato. I molti individui, uomini e donne, che hanno, spinti dalle più nobili intenzioni, impiegato tempo e ed energie per suscitare rispetto per il lavoro manuale, sono davvero riusciti a creare un ambiente senza il quale non ci sarebbe stato un orientamento come quello appena citato ed una produzione artigianale come la nostra. Questo riguarda soprattutto la falegnameria e l'artigianato tessile, ma anche i fabbri, i fabbricanti di mattoni, i vetrai e i pittori.

In tutte queste professioni, grazie al lavoro delle federazioni, si sono riunite quelle energie dell'artigianato e dell'arte, che prima lavoravano separatamente, e attraverso le quali energia di composizione e di realizzazione si sono spesso riunite in una sola persona. Questa diffusione di idee ha contribuito in gran parte alla convinzione – sia tra la gente comune che tra gli artisti – che le arti figurative non si limitino all'architettura, scultura e pittura, ma che il senso del bello possa esprimersi pienamente e fiorire nelle molte manifestazioni dell'artigianato e che la sua premessa sia la comprensione sia dell'artigianato che dell'arte.

Sono pochi i movimenti della vita culturale svedese che, mentre si sono fermamente orientati a favore della marcia industriale, hanno rappresentato una particolare forma di istruzione moderna. È certo importante per il benessere generale che le energie che creano forma e gusto impegnino il loro senso del bello non soltanto nelle arti figurative ma anche nel design degli oggetti di uso quotidiano. Niente è stato più naturale, in questo periodo di più attenta cultura della forma (come accadde, ad esempio, sul finire del Settecento) come vedere la nostra cultura a lungo basata sulla scienza, la tecnica e la parola, sentire quel forte bisogno di completamento attraverso l'educazione alla percezione ed alla forma. È qui che la stretta di mano tra l'artigiano e l'artista risulta così importante, bella e gratificante da vedersi.

Questa stretta di mano, nel lavoro vero, si manifesta in molte for-

me proprio nell'arte del costruire, dove si incontrano tutte le forme d'arte e d'artigianato.

Chi getta le fondamenta, chi spacca la pietra, il muratore, il carpentiere, il falegname, lo stagnaio, chi lavora i metalli, il pittore e il falegname, il vetraio, lo scalpellino, il tappezziere, **tutti funzionano come formiche in un formicaio e il tutto dipende dalla forma finale del formicaio stesso, e sfocia, se tutto è ben fatto, in un accordo, in cui ogni tono e ogni accordo dipendono da come queste energie particolari che partecipano al loro lavoro.** Trovo che sia molto vero ciò che dice il filosofo francese Renan: "L'architettura è il criterio più sicuro per misurare l'onestà, il giudizio e la serietà di una nazione". Si può così vedere che si considera lo sforzo di creare una sensazione artistica nella costruzione di un edificio sta nella capacità e nella comunicazione di mille mani e di mille spiriti individuali.

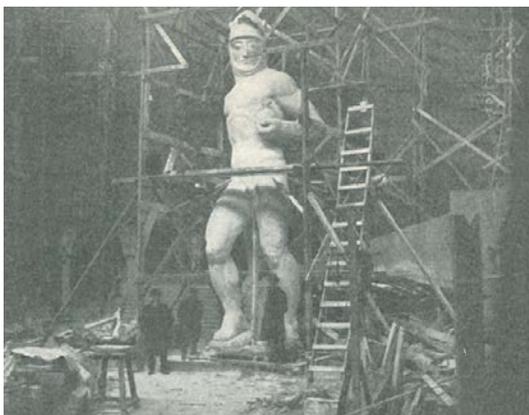
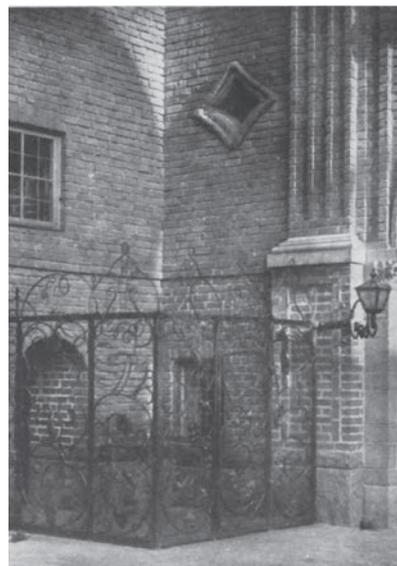
In Svezia, come in altri paesi, l'artigianato decadde nell'Ottocento. Le cause furono molteplici, coincisero con la rottura delle tradizioni, ma soprattutto con l'avvento dell'industria, che tolse grande forza all'artigianato, indebolendolo con la dissolvenza e il cambiamento d'animo.

Quando, negli anni '80 dell'ottocento, in Svezia, attraverso Strindberg, Björnson e Ibsen, esplose la grande verità – possiamo certo chiamarla così – e la tendenza a osservare l'autenticità pervase ogni disciplina, questa vitalità dell'anima trovò il suo specchio diretto in quello che le forze edili, gli architetti più in vista, cominciarono a pretendere dall'architettura. Si cominciò allora a rivendicare l'autenticità dei materiali e una lavorazione che fosse adatta alla natura dei materiali stessi, un sano sforzo che le cose fossero come sono, e ne seguì il rifiuto del surrogato artificiale e soprattutto il fatto che la figura dell'artigiano rientrò in gioco come energia di vitale importanza. Se prima chi faceva gli stucchi e gli intonaci era colui che diceva l'ultima parola, ora anche lo spaccapietre, con i suoi blocchi scelti e tagliati ad arte, il muratore, che prima alzava abbastanza meccanicamente il suo muro, che sarebbe comunque stato coperto dall'intonaco, riconquistò la possibilità di pensare a ciò che faceva, poiché il suo lavoro restava in vista e tutta la sua arte di sollevare volte e di sistemare le fughe, aveva riacquisito un ruolo importante. Lo stagnaio, che a lungo si era nascosto dietro travi e soffitti, riapparve alla luce del giorno con solide costruzioni in stagno. Il falegname, che si era abituato al fatto che il suo materiale e la sua tecnica fossero coperti di spessi strati di vernice, perdendo così in-

teresse per la sua professione, ritrovò il concetto autentico di artigianato e i diversi tipi di legno, che conosceva così bene, tornarono con le loro variabili venature. Così egli ridivenne abile a tagliare legno di qualità. Il lavoro qualificato, del muratore che sistemava tegola su tegola a vista con accuratezza, sostituì il tetto di stagno dipinto a olio – tutto ciò fece in modo che la funzione importante dell'uomo, dell'artigiano fosse nuovamente apprezzata. **Grazie a questo impegno, iniziato tanto tempo fa, basato su una visione ideale, da allora è continuata attraverso le federazioni, in Svezia oggi esiste un'appartenenza radicata tra l'artigiano e l'arte, senza la quale un edificio come, ad esempio, il Municipio – e lo dico con gioia e gratitudine, non avrebbe mai potuto avere le qualità che di fatto ha.**

Ciò che è stato finora detto rimarca l'importanza di collaborazione tra artigiano e arte. Altrimenti, il nostro tempo porterà lo stampo di quella cooperazione tra lavoratore ed industria. Sicuramente questo apporto sarà importante. Ma ci si domanda come la timida intenzione dell'arte ad avere voce nella produzione industriale possa essere presa in considerazione. Pare ogni tanto come se la di riproduzione dell'industria bastasse a sé stessa, come se la moltiplicazione in sé fosse sufficiente.

Ma non dimentichiamo che scienza ed artigianato, poesia e arte sono proprio le forze originarie e creatrici!



Östberg, Dettagli dello *Stockholms Stadshuset*, Stoccolma

1.1.5 B *Ny riktlinje*(trad. it. *Nuove linee guida*)**Traduzione**

La questione della tendenza che potrebbe interessare l'arte architettonica di una nuova epoca si è sempre periodicamente manifestata con insistenza, ma una volta i lassi di tempo tra una apparizione e l'altra erano molto lunghi, tanto più lunghi quanto più si guarda indietro nel tempo. È ormai da molto tempo che una nuova tendenza architettonica e stilistica non interessa più le generazioni. Attualmente si verifica piuttosto che una stessa generazione assorba varie epoche stilistiche, cosicchè gli stili fanno appena in tempo a crearsi. **Questo atteggiamento coincide certamente con la fretta della nostra cultura occidentale, che è sempre più insofferente al soffermarsi su una cosa, raccogliere contenuti o, come disse Levertin, "scavare il fossato più in profondità". Il movimento diviene sempre più importante in sé, mentre la meta non è che un punto del tragitto.** Il contrasto-conflitto tra due generazioni, se si guarda indietro nel tempo, può anche apparire meno acceso. Spesso si è detto "mai la rottura tra vecchio e nuovo è stata forte come oggi". Ma è probabilmente un errore. La distanza rende le immagini nebulose e, di conseguenza, i contorni più sfumati; mentre il contrasto attuale, quello a cui partecipiamo o che abbiamo davanti agli occhi, vive con ben altra intensità. **Che la recente rottura in ambito architettonico faccia, per così dire, tanto rumore corrisponde a un'altra caratteristica del nostro tempo, vale a dire la nostra esuberante produzione di parole e l'esorbitante voglia di riprodurre. Tipi come ad esempio Corbusier, lo svizzero, o i formalisti russi e i loro omologhi in altre nazioni sono in perfetto accordo con queste caratteristiche del nostro tempo. L'ininterrotta funzione meccanica con la tendenza tecnica alla ripetizione.** È facile comprendere la gioia o la soddisfazione insite nelle cose tecnicamente complete. Ma la tecnica da sola non è mai arte e tantomeno lo è il vezzo tecnico. Ciò non vuol dire che il calcolo ingegneristico non sia un bene e una sicurezza e naturalmente non faremmo progressi senza il rispettabile lavoro degli ingegneri e i loro risultati ammirevo-

li. Ma al momento in ambito architettonico è necessario sottolineare la differenza tra tecnica e arte. Per quest'ultima è necessario, oltre alla competenza, un elemento umano, che con il suo temperamento è in grado di catturare altri temperamenti. E questo impronta artistica è tanto più forte quanto più forte è l'individualismo dell'artista. La mancanza totale di un elemento umano, del temperamento, dell'artista, vale a dire la tecnica che si afferma sull'io, porta facilmente a un surrogato di forme razionali e tattica ingegneristica. Come la marcia di un soldato, di cui la rispettabile uniforme d'ordinanza nasconde la personalità e il sentimento: un passo di marcia che va contro l'arte. **Una composizione dettata esclusivamente dalla cura tecnica è naturalmente meritevole, ora come sempre, soprattutto se confrontata con una "canzonetta" senza stile. Ma nessuno di questi due metodi ha a che fare con l'arte e, dunque, con l'architettura. Giocare a costruire senza conoscere la tecnica, trattare l'arte del costruire come una sorta di romanticismo ingegneristico, va sempre male, soprattutto oggi. Non si va lontano in groppa ad un cavalluccio giocattolo contro un corridore esperto come la tecnica. Questa è indispensabile per l'architetto sia in fase progettuale che nel lavoro sui dettagli. Ma la cultura tecnica e industriale, che si sta imponendo oggi, deve stare attenta a che l'arte del costruire non divenga esclusiva pratica meccanica con l'utilità come unico scopo. Un'opposizione alla meccanica è anzi necessaria e nessun orientamento, allo stato attuale, può essere più positivo di quello artistico. Nuova tecnica e nuovo materiale offrono all'arte nuovi strumenti su cui investire ma l'opportunità di utilizzo in diverse occasioni e per diversi compiti deve essere valutata dall'architetto e sia il tono che la melodia devono essere decisi da lui in quanto artista. Abbiamo da sempre i nostri materiali: legnami, mattoni, pietre, ferro, vetro, cemento ecc. Tutti questi hanno, a seconda dei diversi metodi di costruzione, avuto il loro periodo migliore, sono stati utilizzati, poi sono stati tralasciati e sono ritornati più o meno in voga. Il materiale del momento è il cemento, soprattutto nel mondo del progetto. Con il cemento non si costruisce più nel senso normale del termine, poggiando pietra su pietra o tirando su una costruzione per poi rivestirla. Oggi si "fondono", con o senza ferro, pali, pareti e strati orizzontali. **Il metodo tende a un sistema piatto di schermi, in orizzontale, in verticale o sospesi, dove gli strati orizzontali, sporgenti verso l'esterno, formano l'elemento base della composizione, come in un aeroplano.****

Il sistema di composizione, che ancora non ha raggiunto il trattamento formale definitivo, è ancora alla ricerca dei suoi tratti. Il metodo tecnico dovrebbe poter sfociare in una forma di effimera leggerezza, un nuovo tono da inserire nell'orchestra dell'architettura. I risultati finora raggiunti non sono caratterizzati da una tale leggerezza di linee o da un particolare ritmo. Si tratta piuttosto di masse pesanti enfatizzate con spigoli duri che sporgono senza nessun tratto distintivo aldilà della fatica e della monotonia quotidiana. La "prospettiva radical-funzionale" sembra voglia impedire una composizione che tenga conto dei contenuti diversi degli edifici, degli ambienti diversi e dei tratti individuali. Un edificio balneare, ad esempio, o un'aula del parlamento non sembrano fare differenza. **Un senso di costrizione sembra caratterizzare lo stile del cemento e le nuova tendenza. Essere dominati dalla tecnica, piuttosto che sapersene servire, sembra gravare come una costrizione tra i costruttori del cemento. Ma sarà certamente diverso quando crescerà la conoscenza dei materiali e l'architetto oserà fiorire come costruttore, creatore di spazi e di forme e indirizzerà le sue opere con chiara consapevolezza del variare degli obiettivi e degli ambienti. Quando saprà, in altre parole, legare il suo lavoro alla realtà.** Perché nell'arte il senso della realtà conta sempre di più della teoria, l'ascoltare l'esterno conta meno della propria sensibilità. L'istinto o la saggezza naturale ci insegnano a fare tesoro delle forme lasciate dal passato. Quando il bisogno di novità ignora questi tesori ciò dipende più dalla fretta di arrivare che non dall'aspirazione a un più alto sviluppo culturale. Questo si raggiunge solo attraverso un adeguamento ben ponderato e maturo. **Il vero pericolo con cui l'inquietudine dei nostri tempi minaccia l'architettura consiste nel fatto che nessuno stile fa in tempo a maturare. Un frutto non ancora maturo segue l'altro.**

1.1.6 R.Östberg, *Goethe och arkitekturen*, in *GHT. Göteborgs handels- och sjöfartstidning* (Maj, 1932)

(trad. it. *Goethe e l'architettura*)

GOETHE OCH ARKITEKTUREN.

Av
Ragnar Östberg

Goethe startade sin Italienska resa alldeles som en ung arkitekt. Han släppte alla förbindelser för att vältra sig in i en helt ny värld — som han dock tvivlade på. Hans sinne lag stod vid den tidpunkten bra nära den inriktning, rakt emot klassisk arkitektur, som karakteriserade de nordiska arkitekterna nämnt 100 år senare, inemot 1900-talet, då de sträckte ut sina studiefärder mot södern. Det skedde på ett sorts trots, i en stilla övertygelse att där låg inte sanningen. Den var nog mer att förvänta längre öster ut, i ett asiatiskt obekant, med ett i alla händelser mer medeltidsbetonat växtliv. Denna ungdom inom arkitekturens värld kan man lystra till, som till ett eko från den unge Goethe, med hans hänförelse för gotiken, som den i hans medvetande verkligt tyska byggnadskonsten och med hans avsky samtidigt för antiken.

Denna nationella ståndpunkt inemot 1900-talet, hos nordiska arkitekter inriktad mot 14- och 1500-talen, är som hämtad från Goethes "Sturm und Drang", från hans strävan till nationellt ursprung och hans opposition mot samtidens antikdyrkan. Klassisk forntidskonst, vare sig det gällde grekisk eller romersk, stod för båda dessa ungdomar, med 100 år emellan sig, som en sorts importvara, ofruktbar för levande byggnadskonst, och som desavouerade den båda, såsom en påträngande genångare. Madeleine-kyrkan i Paris t. ex. belackades av Goethe för sin sken-fagra, grekisk-romerska högtidlighet och Peterskyrkans kolonnad (fast han ännu icke sett den) betecknades hänfullt som "ett föraktligt och helt onyttigt underverk". Alldeles som de nordiska ungdomarna mot 1900-talet med ungdomlig fränhet belackade de samtida, franska, klassiska arkitekturstuderna.

Emellertid gick antiken, inemot 1800-talet, oberörd och segrande fram genom både Tyskland och det övriga Europa. Den kunde icke hejdas — icke ens av Goethes ungdomliga, heta avsky. Den s. k. nyklassicismen tillblev och fortsatte sin frammarsch trots Goethes distinkta aversion och starka inställning mot rörelsen.

Som tiden gick svalnade hans hat. Han icke allenast besegrades. Hans ungdoms skräck förvandlades till en åtrå, att personligen komma in på livet, det, han fordom känt som en farsot. Och han företog sin färd för att utforska "själva smittohärderna".

Han reste då mot sitt öde, mot Italien, och stod så öga för öga inför verkligheten, inför en levande forntids lämningar. Och blev förvandlad. Betagen och gripen, som av en uppstån-

delse. Han såg den grekiska arkitekturen, såg Poseidon-templet, oanat och sälsamt. Med ansiktet rakt mot detta äkta, grekiska ursprung kapitulerade pelarhataren Goethe fullkomligt. Han tycks aldrig ditintills anat kraften i antiken. En kraft, så i allt väsensskild från "den antika stilen" hemifrån.

"Ich befand mich in einer völlig fremden Welt", säger han. Och så följer Goethes liv i den antika världen, i ett uppnått ideal.

Senare klarlägger han "nyklassicismen" såsom en scendekoration, den där schematiskt illustrerar den antika anderriktningen, och som sådan säkert bidrar till att få folket, som nation, att känna och tänka, stort, att följa klara linjer, på en och samma väg. Väsens-skillnaden mellan den för honom uppenbarade arkitekturen i Paestum och det nyklassiska byggnadsättet i Europa var Goethes fullkomligt klar, men det avgörande för honom nu var formens pånyttfödelse i klassicismen, i vilken rörelse han såg en nationell inriktning mot det väsentliga i antikens anda.

Tydligare än någon har Goethe, med en arkitekts öga, motiverat hänförelsen för antiken och klarlagt sin uppskattning av detta ideal.

Genom ett intensivt inträngande i naturen hade han kommit till den övertygelsen att fulländning beror på ett upphov, som uteslutit allt villkorligt och tillfälligt. Från de naturområden, han förut genomforskat, mineralogi, botanik, zoologi, förstod han det så. Och han kände det även så inom Arkitekturen. Överallt utkristalliserades samma oryggliga lag, samma grundläggande ordning. Lagbundenheten var den kraft, som både inom natur och arkitektur kreerade de skapelser, som voro av bestående värde. Så är hos Goethe varje bestående verk en reflex av världsorganismen, en funktion av harmoni och logik. — "und est ist das ewige Eine Das sich vielfach offenbart", säger han.

Det är enhetens vishet, som Goethe skådar och avnjuter och som föres fram inför honom i det grekiska templet. Detta blir också grundelementet för hans arkitektur, där det typiskt karaktäristiska är allt, och ingen plats finns för tillfälligheter. För Goethe blev mötet med antikens tempel, ett möte med det folk, som rest templen, med dess anda och världsåskådning. Han gav också ordet skön samma in-

nehåll som grekerna, då han med skönt karaktäriserade ett verks väsens-innehåll: "Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze", säger han, "die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben. — Die Kunst ruht auf einer Art religiösem Sinn auf einem tiefen, unerschütterlichen Ernst".

Detta allvar och denna djupa inblick i antik arkitekturs väsen stämde med hans livsyn på helheten i allt, på samfundet, som på nationen.

Det var Goethe och icke tidens arkitekter, som förde fram arkitekturen som ett etikens propagandamedel. Goethes ord stråla som en profets, då han med de antika templen för sina ögon säger:

"Die Baukunst steigt, wie ein alter Geist, aus dem Grabe hervor, sie heisst sich ihre Lehren, wie die Regeln einer ausgestorbenen Sprache, nicht um sie auszuüben, oder mich in ihr lebendig zu erfreuen, sondern nur um die ehrwürdige für ewig abgeschiedene Existenz der vergangenen Zeitalter in einem stillen Gemüte zu verehren."

Då Brandenburger Thor på Goethes tid tillkom, har säkerligen verkets arkitekt, som tidslynnets tolkare, icke tagit sikte på annat än sin egen önskan att manifestera en omedelbar monumental form, med ett visst nyttoändamål där bakom. — Goethe såg något helt annat i arkitekturen. Ett enbart sysslande med nyttan och formen berörde honom icke.

Litteraturen under Goethes tid blev också, liksom under renässansen, en hetsande förelöpare till förnyad form-bildning. Renässansen fann uttryck för sitt lynne i en romersk motiv-värld. Nyklassicismen sökte mer och mer sina ideal hos grekerna, sökte, som de benämnde det, fram "till de äkta". Det är här andra gången under kristendomen, som hednisk tid skymtar såsom tillbedjansvärd, i form, som innehåll.

Men för Goethes senare tanke och mognade vishet stod det äkta, oberoende av tidsform, som bärare av allt livsdugligt, och han har så funnit ett underbart uttryck för enhetsanken i två motsatser — i medeltidsandan och i det antika — då han säger: "Antike Tempel konzentrieren den Gott in Menschen, des Mittelalters Kirchen streben nach dem Gott in der Höhe." Ett fast byggt uttryck för själen i de två motsatser, som danat europeisk arkitektur.

Ligger icke i enandet av dessa motsatser möjligheten till en ny anda och en ny harmonisk form?

En arkitektur, monumental som Goethes själv.

Note alla traduzione

La collaborazione con il giornale *GHT. Göteborg handels&sjöfartstidning* (1927-1937) iniziò poco meno di tre anni dopo la partecipazione di Östberg alla prima fase concorsuale per la piazza *Götaplatsen* di Göteborg (1924). Il giornale (1832-1973), che era indubbiamente il più importante sulla scena della seconda città di Svezia, usciva con cadenza giornaliera, ma come mostra l'elenco riportato a piede, l'architetto scrisse la maggior parte degli articoli nel biennio 1928-1929.

Quelli contrassegnati con (*) confluirono nella raccolta *En arkitekt anteckningar. Bilder och verk av författaren* (1928).

Si riportano di seguito così come citati nel regesto degli scritti riportato nelle ultime pagine del testo monografico di Cornell:

1927

England och svensk arkitektur 13/04 (trad.it. *Architettura inglese e svedese*)

Sveriges tekniska museum 15/10 (trad.it. *Museo svedese della tecnica*)

1928

Skyskrap 18/02 (trad.it. *Grattacieli*) (*)

Tävlan 3/03 (trad.it. *Emulazione*) (*)

Riksdasjubiléet och Helgeandsbolmen 27/03 (trad.it. *Anniversario del parlamento e Helgeandsbolmen*)

En nationalplats 10/04 (trad.it. *Un'impostazione nazionale*)

Stadsteatern och Götaplatsen 24/04 (trad.it. *Teatro della città e Götaplatsen*)

Danska arkitekturlinjer 16/05 (trad.it. *Note sull'architettura danese*) (*)

Norska byggnadsdrag 23/05 (trad.it. *La costruzione norvegese*)

Ny riktning 3/08 (trad.it. *Nuova direzione*) (*)

1929

En generalplan 14/01 (trad.it. *Piano generale*)

Trå böcker av Romdahl: "Sveriges historia i svenska konstminnen" och "Venezia, glimtar ur nuet och det förgångna" 9/03 (trad.it. *Due libri di Romdahl: "Storia svedese attraverso esperienze artistiche" e " Venezia offre uno scorcio del presente e del passato"*)

1932

Förlag till byggnad för marinmuseum 5/07 (trad.it. *Proposta progettuale per un museo marittimo*)

1934

Stockholm förr och nu 17/02 (trad.it. *Stoccolma nel passato e oggi*)

Kungsholm-New York 28/06

Hegelandsbolmen och riksdagen 24/11 (trad.it. *Hegelandsbolmen ed il parlamento*)

1935

Stockholms inre kärna 8/01 (trad.it. *Cuore della città di Stoccolma*)

1936

Dansket 2/06 (trad.it. *Danese*)

Zorn 13/07

1937

Stenbygge 14/12 (trad.it. *Costruire in pietra*)

Contenuto e stile di scrittura di questo articolo rendono manifeste quelle doti di Östberg nel cimentarsi in analisi critiche anche sulle altre discipline artistiche, mostrando così come i suoi interessi fossero trasversali. Nello specifico dell'articolo qui tradotto, l'architetto svedese racconta l'esperienza della figura romantica del viaggiatore, o per meglio dire del "viandante" (*Wanderer*), incarnata nella persona di Johann Wolfgang von Goethe. Dello scrittore e filosofo tedesco è senza dubbio noto il viaggio che compì attraversando la penisola italiana da nord a sud (1787-1789). Come espresso dallo stesso Östberg l'errare romantico assumeva la fisionomia di un vagare inquieto e morboso verso "un non so che" di irraggiungibile ed illusorio, verso un'armonia perduta che inizialmente ravvisava solo nell'arte medioevale. Il viaggio non era altro che la manifestazione della Sehnsucht, di quel desiderio costante dell'uomo di aspirare ad un qualcos'altro e di quello sforzo incessante per raggiungerlo e carpirne così l'essenza.

Il mondo romantico fu fertile riferimento per gli architetti, artisti e letterati svedesi. Östberg trascorse ben tre anni (1896-1899), dopo aver concluso i suoi studi, percorrendo e scoprendo i diversi paesi e ritornando in patria ad un'età più che matura. Per sua stessa affermazione, il viaggio

si protrasse così a lungo perché egli era sempre alla ricerca di conoscenza, che necessitò però di tempo per essere poi digerita e rielaborata secondo un linguaggio architettonico appropriato alla città di Stoccolma. La peregrinazione dell'architetto è stata più volte assimilata a quella lunga esperienza errante del letterato Carl Gustav Verner von Heidenstam raccontata nelle poesie *Vallfart och vandringsår* (trad.it. *Peregrinazioni*, 1888); seppure l'itinerario di quest'ultimo comprendesse anche l'Oriente.

Architetto e letterato, figure carismatiche ed eminenti del dibattito artistico svedese, furono dunque più volte accostate. Si potrebbe intravedere nella parabola esistenziale di Östberg una pendolarità tra il genius creatore del Faust goethiano e quel pessimismo cifra dell'eroe Hans Alienus protagonista delle vicende narrate nel romanzo che a Verner von Heidenstam valse il Nobel (1916).

Faust e Hans Alienus rappresentano la lotta ideale dell'umanità nella sua continua ricerca di qualcosa di superiore, quella stessa "lotta" che governò l'architetto durante il lungo cantiere per la fabbrica del Municipio. Mosso dall'impeto di vero e proprio rifondatore dell'architettura svedese, Östberg sembrerebbe rivestire i panni di quel Faust che riesce a gustare l'attimo di felicità una volta resosi conto che la propria opera dei desideri è stata eretta. Conclude che solo nel lavoro collettivo l'uomo può essere felice. Solo sul finire della sua esistenza l'architetto sembrò dismettere quei panni per indossare quelli più melanconici e rassegnati dell'eroe del romanzo svedese, per il quale l'intera vita è stata dedicata a cercare la bellezza del suo tempo, ma non avendola afferrata, è così rimasto incapace di creare qualcosa sia come uomo che come artista.

Nell'articolo Östberg evidenzia analogie tra l'approccio di Goethe al viaggio e quello dei giovani architetti nordici del XX secolo. Entrambi partirono verso il Sud con un orientamento più o meno ostile verso l'architettura classica, e ritornarono poi in patria catturati dall'incontro con il tempio antico e con l'anima-aura di chi l'aveva costruito. Nello specifico caso degli architetti quell'iniziale ostilità era meno marcata, ma pur sempre latente, in quanto la loro conoscenza del classico era stata quella filtrata dallo sguardo accademico.

Non a caso lo stesso Östberg, al cospetto delle antichità greche, rimarcò quel loro potere quasi magnetico, così incisivo da esercitare sull'architetto un timore reverenziale, che rendeva tale mondo di riferimento in parte inaccessibile; talmente denso di significati da non permetterne neppure la cattura di qualche dettaglio in un taccuino di disegni (*Greksiska blad, in Arkitektur*, 1920).

Negli appunti di viaggio egli menziona il Tempio di Nettuno a Paestum esaltandone l'impressionante possanza materica e formale che è rimasta imperturbabile al passare dei secoli. Questo tempio è al centro di una lirica di Verner von Heidenstam (*Namnlös och odödlig*, 1888; trad. it. *Senza titolo ed immortale*) in cui sottolinea come tutti continuino ad ammirare l'imponenza dell'opera seppur siano trascorsi secoli e nessuno conosca il nome di colui che l'ha realizzata. Qualora però se ne conoscesse il nome il discorso sarebbe sempre valido, in quanto il vero nome di un autore è la sua opera come conclude Heidenstam nella sua lirica.

Traduzione

Goethe intraprese il suo viaggio in Italia da giovane architetto. Lasciò tutti i legami per catapultarsi in un nuovo mondo – sul quale, però, aveva molti dubbi. All'epoca, aveva lo stesso lo stesso orientamento, decisamente ostile all'architettura classica, che distinse gli architettati nordici del secolo successivo, che all'inizio del '900 facevano i loro viaggi di studio al sud. **Affrontavano il viaggio loro malgrado, con la muta convinzione che non avrebbero trovato la verità. Quella l'avrebbero, invece trovata più a est, in una cultura estranea ma di impronta più medievale. L'atteggiamento di questi giovani architetti può essere interpretato come un'eco del giovane Goethe, con la sua passione per il gotico, che nella sua coscienza rappresentava l'autentica architettura tedesca e, contemporaneamente, il suo disprezzo per l'antichità.**

Questo punto di vista nazionalistico assunto nei confronti del '400 e del '500 dagli architetti nordici di inizio '900, sembra ripreso dallo **“Sturm und Drang” di Goethe, dalla sua ricerca dell'origine nazionale e dal suo opporsi all'adorazione dell'antico.** L'arte classica, sia greca, che romana, rappresentava per queste due generazioni, distanti cento anni l'una dall'altra, una merce importata, infruttuosa per l'architettura contemporanea, e la rinnegavano, come uno spettro invadente. La chiesa di S. Madeleine di Parigi, ad esempio, fu criticata da Goethe per la sua luminosa solennità, e il colonnato della Basilica di S. Pietro (anche se non lo aveva ancora visto) fu da lui definito come “un disprezzabile e del tutto inutile prodigio”. **Allo stesso modo i giovani architetti nordici di inizio '900, con ingenua virulenza, criticavano gli studi architettonici classici in voga nella Francia contemporanea.**

Intanto, però, nel corso dell'800 la classicità si era affermata, senza freni, in Germania come nel resto d'Europa. Neanche il giovanile disprezzo di Goethe poté fermarla. Il cosiddetto neoclassicismo si impose e continuò il suo cammino nonostante l'autorevole avversione e la forte opposizione di Goethe nei confronti di questa corrente.

Con il tempo, il suo odio si placò. Fu sconfitto e non fu il solo. La sua paura giovanile si trasformò in una brama di conoscere direttamente ciò che gli era sembrato un'epidemia. E intraprese il viaggio per studiare i “focolai dell'infezione”.

Partì, dunque, verso il proprio destino, per incontrare faccia a faccia la realtà. **E l'esperienza lo cambiò. Ne fu affascinato e catturato come di fronte a un'apparizione. Vide l'architettura greca, il tempio di Poseidon, sorprendente e unico. Di fronte a questa fonte greca autentica il disprezzatore di colonne, capitolò. Sembra che non avesse mai sospettato l'energia emanata dall'arte antica. Un'energia del tutto diversa da quella dello "stile antico" visto in patria. "Mi trovai in un mondo del tutto estraneo" dice. E da allora la vita di Goethe continuerà immersa nel mondo antico, in un ideale raggiunto.**

Più tardi definirà il neoclassicismo come una scenografia, che illustra in maniera schematica lo spirito dell'antichità e che, in questo modo, contribuisce certamente a far pensare in grande i popoli e le nazioni, seguendo linee chiare sulla stessa strada. Gli era perfettamente chiara la sostanziale differenza tra l'architettura che gli si era rivelata a Paestum e le costruzioni neoclassiche in Europa, **ma per lui contava la rinascita della forma classica nell'arte neoclassica, in cui vedeva un orientamento nazionale verso la sostanza dello spirito antico.**

Prima di chiunque altro Goethe ha, con l'occhio dell'architetto, motivato l'entusiasmo per l'antichità e spiegato la sua ammirazione per questo ideale.

Attraverso la profonda conoscenza della natura, era arrivato alla convinzione che la perfezione dipendesse dall'esclusione di tutto ciò che è condizionale e occasionale. Lo aveva capito dalle scienze naturali studiate – mineralogia, botanica, zoologia. E sentiva che gli stessi principi valevano anche in architettura. Ovunque si cristallizzavano le stesse irrevocabili leggi, lo stesso ordine fondamentale. Il rispetto delle leggi naturali era la forza, in natura come in architettura, che dava origine a creazioni di valore assoluto. Dunque per Goethe ogni capolavoro è un riflesso dell'ordine cosmico, una funzione di armonia e logica. –“und es ist das ewige Eine Das sich vielfach offenbart” (“è l'eterno che si manifesta nel tutto”) dice. È la saggezza del tutto, che Goethe vede e di cui gode, che gli si manifesta nel tempio greco. Questo sarà anche l'elemento base della sua architettura, dove non c'è spazio per il caso. **Per Goethe l'incontro con il tempio antico rappresentò l'incontro con chi aveva costruito il tempio stesso, con la loro anima e la loro visione del mondo. E dava alla parola bello lo stesso significato che le davano i greci: il bello è la sostanza contenuta nell'opera.** “Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze”, dice “die uns ohne dessen erscheinung” (“Il bello è la manifestazione delle leggi naturali segrete” e “apparizione

a noi senza...”)

Questa serietà e la profondità di giudizio dell'architettura antica, coincidono con la sua visione della vita, della società e della nazione.

Fu Goethe e non gli architetti suoi contemporanei a interpretare l'architettura come mezzo di propaganda etica dell'antichità. “Die Baukunst...”

Quando fu costruita la Porta di Brandeburgo, ai tempi di Goethe, il suo architetto, interpretando i propri tempi, mirò probabilmente a niente altro che a manifestare una forma di impatto monumentale e, in parte, alla funzione dell'opera. Goethe nell'architettura vedeva nient'altro che la sua funzione, mentre la forma non lo toccava.

Anche la letteratura all'epoca di Goethe divenne, come nel Rinascimento, fu entusiasmante precorritrice di una forma rinnovata. La letteratura rinascimentale trovò ispirazione nel mondo romano. Il neoclassicismo trovò i suoi ideali nell'antica Grecia, alla ricerca, come si dice, dell'autenticità. **È la seconda volta nell'era cristiana che la cultura pagana suscita ammirazione, sia nella forma, che nei contenuti.**

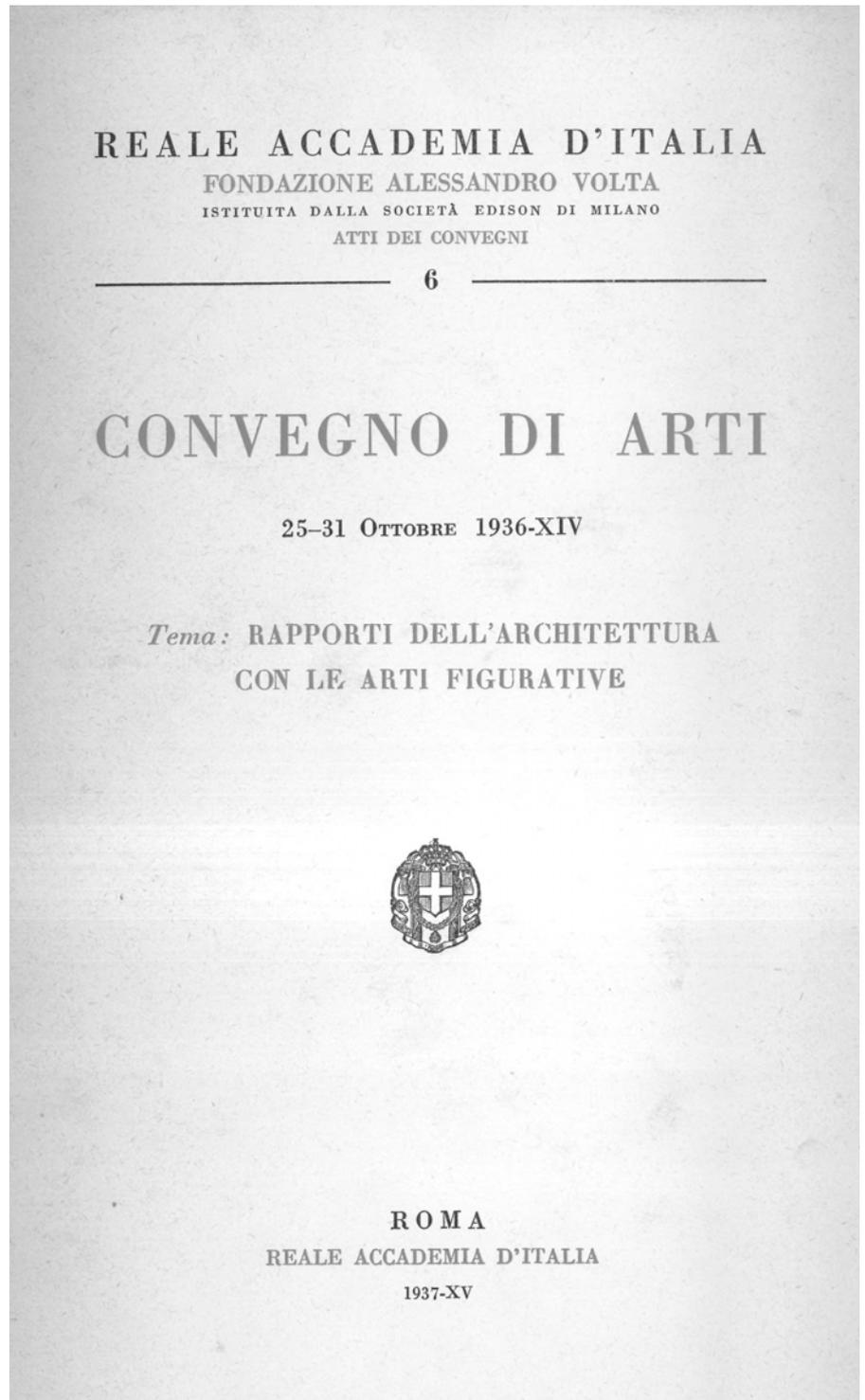
Ma per il pensiero più tardo di Goethe, nella saggezza della maturità, l'autentico, indipendentemente dal tempo e dalla forma, era portatore di una piena vitalità, ed gli trovò una meravigliosa espressione per confrontare epoche contrastanti – il medioevo e l'antichità – affermando che “Il tempio antico concentra tutto il buono dell'uomo, le chiese medievali tendono al buono dell'altissimo”. Un' espressione per definire lo spirito nelle sue forme opposte, che hanno caratterizzato l'architettura europea.

Non è proprio nell'unione di questi opposti che si trova la possibilità di un nuovo spirito e una nuova armonia? Un'architettura monumentale quanto lo stesso Goethe.

1.1.7 R. Östberg, *Contributo alla 6° sessione*

“L'insegnamento come preparazione alle tendenze dell'arte decorativa moderna”

in Convegno di arti : Rapporti dell'architettura con le arti figurative, Roma 1936







Ragnar Östberg

ÖSTBERG prof. RAGNAR (Svezia). Nato a Stoccolma il 14 luglio 1866. Visse molto all'estero, nominato professore d'architettura alla Scuola di Belle Arti (1922-1932); dal 1934 Membro della Commissione di controllo delle Imprese di costruzioni di Stoccolma, Presidente del Comitato per la protezione dei luoghi e monumenti di Stoccolma. Membro dell'Accademia delle Belle Arti e di Accademie straniere. - *Opere principali*: Ville Laurin e Bonnier a Djurgården (Stoccolma), Pauli a Djursholm (Stoccolma); Liceo maschile d'Östermalm (Stoccolma); Municipio di Stoccolma (1911-1923); Palazzo uffici brevetti (Stoccolma), 1921; Crematorio della città di Hälsingborg, 1928; Casa degli studenti (Upsala), 1929; Restauri della Sala del Trono del Castello di Upsala (1932); Liceo di Calmar, 1933; Museo storico della Marina, Stoccolma (1936) ed edifici e cose varie.

Indirizzo abituale: Stoccolma, Blasieholmstorg, 10.

ORDINE DEL GIORNO DEI LAVORI

1. L'Architettura e le Arti decorative negli stili dei vari tempi.
(*Relatori*: G. GIOVANNONI, F. T. MARINETTI).
2. Come il ritorno della pittura a compiti monumentali possa giovare anche alla pittura di cavalletto.
(*Relatore*: U. OJETTI).
3. Ritorno delle Arti figurative ai compiti monumentali.
(*Relatori*: A. MARAINI, M. DENIS).
4. Le tendenze dell'Architettura razionalista in rapporto all'ausilio delle Arti figurative.
(*Relatori*: M. PIACENTINI, LE CORBUSIER).
5. Nuovi sviluppi delle varie tecniche decorative nel quadro dell'architettura.
(*Relatori*: R. PAPINI, T. GEREVICH).
6. L'insegnamento come preparazione alle tendenze dell'arte decorativa moderna.
(*Relatori*: F. CARENA, F. FICHERA).
7. Tutela e inquadramento statale degli artisti.
(*Relatori*: A. CALZA BINI, H. P. CART DE LAFONTAINE).
8. Evoluzione delle Mostre d'arte e delle Gallerie.
(*Relatori*: L. PLANISCIG, P. FIERENS).

Note alla traduzione

La Reale Accademia d'Italia (1929-1945) quale istituzione culturale promossa ex novo da Mussolini, fu fondata con il compito di promuovere e coordinare il movimento intellettuale italiano nel campo delle scienze, delle lettere e delle arti, di conservare puro il carattere nazionale, secondo il genio e le tradizioni della stirpe e di favorirne l'espansione e l'influsso oltre i confini dello Stato (art. 2 Statuto).

Sotto la direzione del fisico Guglielmo Marconi (1930-37) la Reale Accademia d'Italia - su iniziativa della Fondazione Volta e della società Edison- promosse nel 1936 il "Convegno di arti : Rapporti dell'architettura con le arti figurative". L'architetto Marcello Piacentini ed il collega Romano Romanelli richiamarono nella capitale personalità di spicco del dibattito artistico-architettonico; il numero dei partecipanti italiani fu sicuramente maggiore rispetto ai nomi che sono riportati negli atti del seminario e si riportano di seguito:

Bazzani Cesare	Pagano Giuseppe
Bontempelli Massimo	Paribeni Roberto
Brizzi Raffaello	Perosi Lorenzo
Canonica Pietro	Piacentini Marcello
Carena Felice	Ponti Giò
Carrà Carlo	Portaluppi Pietro Romanelli Romano
Casorati Felice	Selva Attilio
Del Debbio Enrico	Severini Gino
Ferrazzi Ferruccio	Sironi Mario
Fichera Francesco	Tito Ettore
Foschini Arnaldo	Ojetti Ugo
Giovannoni Gustavo	Oppo Cipriano Efsio
Maraini Antonio	
Marinetti Filippo Tommaso	
Maroni Giancarlo	
Mascagni Pietro	
Moretti Gaetano	
Muzio Giovanni	
Novaro Angiolo Silvio	

Aldrich Holmes Chester (architetto 1871-1940, Stati Uniti)
 Bierbauer Virgil (architetto 1893-1956, Budapest)
 Bonatz Paul
 Cingria Alexandre (pittore 1879-1945, Friburgo)
 Denis Maurice (pittore 1870-1943, Parigi)
 Dudok Willem Marinus
 Fierens Paul (storico dell'estetica, 1895- 1956, Bruxelles)
 Gerevich Tibor (storico dell'arte, 1882- 1954, Budapest)
 Gill Eric (designer 1882- 1940, Inghilterra)
 Hanfstaengl Eberhard (storico dell'arte 1886-1973, Berlino)
 Hautecoeur Louis (storico dell'arte 1884-1973, Parigi)
 Holzmeister Clemens (architetto 1886-1983, Vienna)
 Leo Freiherr von König (pittore 1871-1944, Berlino)
 Landowski Paul Maximilien (pittore 1875- 1961, Parigi)
 Le Corbusier
 Lhote André (pittore 1885-1962, Parigi)
 Matisse Henri
 Meštrović Ivan (scultore ed architetto 1883-1962, Spalato)
Östberg Ragnar
 Planiscig Leo (storico dell'arte 1887-1952, Vienna)
 Sert Josep Lluís

Östberg fu l'unico esponente della penisola scandinava invitato: infatti non vi furono neppure i rappresentanti della generazione successiva alla sua, quei giovani architetti che dagli anni Trenta avevano occupato le scene, tra cui gli svedesi E. G. Asplund (1885-1940) e Sven Markelius (1889-1972), il finlandese Alvar Aalto (1898-1976) o il danese Kay Fisker (1893-1965).

Vero è che tra le file dei relatori figuravano anche promotori della ricerca modernista e ferventi sostenitori -Le Corbusier, J.L. Sert e V. Bierbauer in primis- che in quegli anni si erano già contraddistinti per le loro opere e scritti.

L'architetto svedese, ormai settantenne e lontano dalle scene della progettazione, fu indubbiamente scelto dai real accademici in considerazione del suo apporto a quella rifondazione dell'architettura svedese che aveva ripercorso le forme espressive ed artistiche della tradizione.

Va qui ricordato che il suo ultimo progetto, degno di nota, risale a ben due anni prima: *Sjöhistoriska museet* (trad.it. *Museo marittimo*, 1931-1934), canto del

cigno che concludeva la parabola del classicismo nordico.

Il contributo di Östberg ripercorre alcuni contenuti già espressi nel saggio del 1928: *Hantverk och konst* (trad. it. *Artigianato e arte*) e ne amplia le riflessioni ponendo l'attenzione sugli approcci dicotomici di quelle figure che partecipano alla costruzione di un edificio; da una parte l'ingegnere tecnico privo di anima che vede nel progresso l'emancipazione dell'uomo e dall'altro l'architetto affiancato da artigiani dotati di quella particolare attitudine che egli stesso definì "temperamento d'artista".

In un certo senso le parole pronunciate da Östberg sembrano far riferimento a ciò che il filosofo tedesco Benjamin definiva come quell' "aura" dell'opera d'arte, che è venuta meno una volta subentrata la tecnica della riproduzione. Quest'ultima sottrae altresì il riprodotto all'ambito della tradizione.

Seppur l'iniziale tono faccia pensare ad un'invettiva contro i nuovi materiali introdotti dalla modernità, nella realtà dei fatti egli accetta ed abbraccia i progressi della tecnica, non nascondendo però il timore verso quella percepibile incapacità di conferire un'espressione formale adeguata a tali materiali.

In conclusione, egli sembra tendere la mano verso coloro, che pur parlando con il linguaggio moderno, continuavano a tenere aperto l'interesse e lo studio per la tradizione. Certamente tra i suoi allievi tre particolarmente incarnavano quanto da lui auspicato: E.G. Asplund, S. Lewerentz e C. Johansson.

Come recita il titolo -"Convegno di arti : Rapporto dell'architettura con le arti figurative"- la settimana seminariale propose come temi del dibattito il ritorno delle arti figurative ai compiti monumentali, le tendenze dell'architettura razionalista in rapporto all'ausilio delle arti figurative, i nuovi sviluppi delle varie tecniche decorative nel quadro dell'architettura e la tutela e inquadramento statale degli artisti (p. 11).

Il convegno fu tenuto in doppia lingua: italiano e francese; infatti una buona parte dei partecipanti non italiani relazionò in francese, come del resto lo stesso Östberg.

A nome dei partecipanti stranieri intervenne in apertura di seminario lo storico dell'arte austriaco Leo Planiscig, che pose l'attenzione sulla figura di Filippo Brunelleschi e sul suo operato innovativo in campo artistico. D'altronde il convegno era a lui dedicato, tanto che nei giorni di esposizione fu organizzata una visita anche alla città di Firenze.

La sessione in cui l'architetto svedese fu chiamato ad intervenire fu la sesta -come riporta l'ordine del giorno dei lavori- presieduta dal pittore torinese F. Carena e dall'architetto catanese F. Fischera.

Sul tema “L’insegnamento come preparazione alle tendenze dell’arte decorativa moderna” furono chiamati a pronunciarsi nell’ordine: F. Ferrazzi, G. Severini, L. Haitecoeur, A. Lhote, Carlo Carrà, R. Östberg e Giò Ponti.

Traduzione

È passato molto tempo da quando un tale stile architettonico ha visto succedersi più generazioni. Ai giorni nostri, una sola generazione vede succedersi più generi di stile, o lo stile, propriamente detto, non arriva mai al suo completo sviluppo. Questa situazione è dovuta al ritmo accelerato della cultura moderna che diventa sempre più frenetico invece di perdersi nella contemplazione di un'opera. La velocità è sempre più necessaria, lo scopo non gioca più nessun altro ruolo se non quello di un testimone lungo il percorso.

“Il conflitto-constrasto” tra due generazioni successive appare sempre meno aspro nella stessa maniera in cui gettiamo il nostro sguardo sempre più indietro, verso il passato. Qui, la distanza pone uno spesso velo nebbioso, mentre la lotta odierna, quella in cui noi prendiamo parte o che abbiamo sotto gli occhi, ci appare in tutta la sua brutale intensità. **Che l'ultimo arrivato di tutti gli stili dell'architettura si sia imposto in maniera così fragorosa è probabilmente dovuto ad un'altra caratteristica della nostra epoca: la sovrabbondanza della riproduzione artistica accompagnata da un'onda travolgente di parole.**

È semplice comprendere la gioia suscitata dalle opere finemente realizzate dal punto di vista tecnico. Ma la tecnica sola non produce mai arte, e ancor meno la tecnica vezzosa, quella di cui gli architetti d'oggi sono spesso colpevoli.

Senza dubbio è rassicurante fare i conti con dei costruttori i cui calcoli sono infallibili (che essi siano ingegneri o architetti), ma in questo momento vi sono delle buone ragioni, in architettura, per evidenziare senza ombra di dubbio la differenza fra tecnica e arte. Questa esige, oltre alla competenza, una miscela di qualità profondamente umane, le quali, per il loro carattere e il loro talento, sostituiscono altre facoltà. E questo potere dell'artista è tanto più intenso della sua stessa individualità da imporsi proporzionalmente ad essa.

La mancanza totale di un certo stato mentale, di quel “temperamento d'artista” porta inevitabilmente a formule razionali un approccio da ingegnere. Tutto ciò diventa facilmente paragonabile alla marcia di un esercito di cui l'uniforme copre la personalità e il sentimento emotivo, un passo di marcia che va contro l'arte.

L'opera, costruita unicamente secondo le melodie della tecnica pura, ha sicuramente molto pregio, oggi come sempre. Ma non ha nulla in comune con l'arte, con l'architettura. Diversamente, giocare a edificare, in un certo modo, esercitare l'arte di costruire (seguendo una sorta di "sentimentalismo" dell'ingegnere) non è minimamente ammissibile, specialmente ai giorni nostri. Non si va molto lontano adoperando un "cavallino preferito" quando accanto si ha un destriero di valore, quale è la tecnica.

L'architetto non deve permettere alla cultura tecnica e industriale di prevalere a tal punto sull'architettura, tanto che l'arte di costruire arrivi a confondersi con un meccanismo pratico il cui unico scopo sia la sola utilità. È necessario invece scendere in campo contro l'atteggiamento puramente razionale di oggi. Nessuna tendenza può essere più rigenerante di quella verso l'arte pura.

La nuova tecnica e i nuovi materiali offrono all'arte – per giocarci – degli strumenti moderni, ma l'utilizzo di questi deve essere ben calibrato da parte dell'architetto.

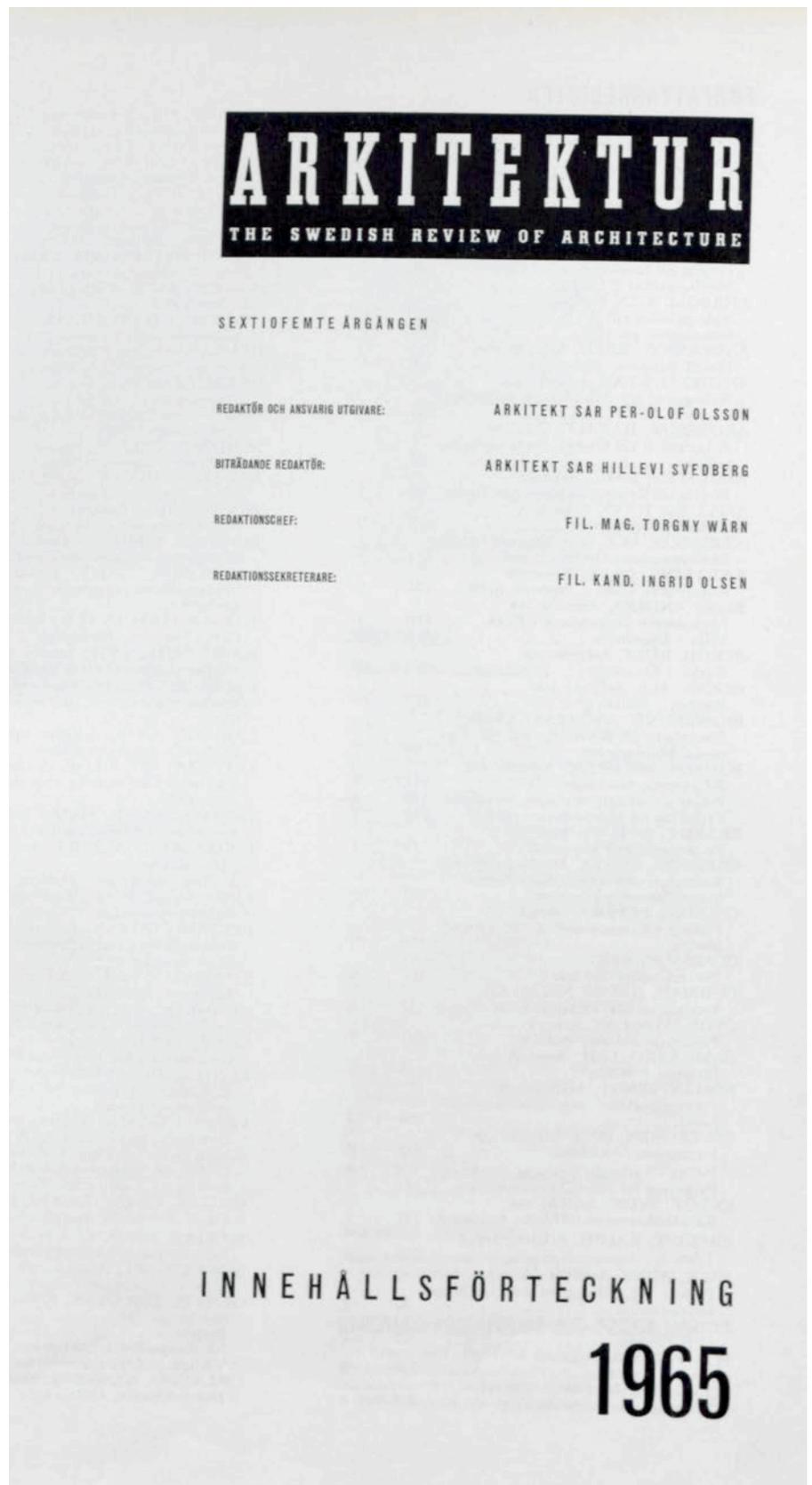
Ad oggi, il cemento armato è il re dei materiali, soprattutto nel mondo dei progetti. Così, non si costruisce più come una volta posando pietra su pietra, ma si fabbrica un'armatura di acciaio che viene ricoperta con il cemento, con o senza struttura, eccetera..

Questo metodo di lavoro non ha ancora raggiunto il completo sviluppo della forma. La metodologia tecnica dovrebbe portare a una forma elegante e leggera, un nuovo tono armonioso in quell'orchestra che è l'architettura. Ma, in realtà, fino ad oggi i risultati (almeno nei paesi del Nord) ci hanno raramente rivelato il fascino leggero delle linee, il ritmo speciale proprio degli esterni della nostra epoca.

"L'intuizione estremamente razionalista" (così chiamata) sembra anche ostacolare un metodo di lavoro che considera una gamma di dati: il clima, il terreno, il contesto.

Ecco cosa pesa ancora sul metodo del cemento: che esso è soggiogato alla tecnica, al posto di servirsene. Ma le cose cambieranno e questo si può già vedere. E infine, un'ultima riflessione per concludere: **"Nell'arte è sempre necessaria meno teoria e più senso della Natura e della realtà pulsante".**

1.1.8 *Arkitektur*, 7 (1965)



Note alla traduzione

All'interno dei saggi in lingua svedese che descrivono la figura e l'operato dell'architetto la scelta è ricaduta sui due pubblicati nella rivista *Arkitektur* (n° 7, 1965) in occasione dell'uscita dell'unico studio monografico ad opera dello storico Elias Cornell, Ragnar Östberg svensk arkitekt.

Alla data in cui Cornell presentò i documenti (1959) alla *Fonder Konung Gustaf VI Adolfs 70-årsfond för svensk kultur* (trad. it. *Fondazione per la cultura svedese*) presieduta dal sovrano Gustavo Adolfo VI al fine di ottenere un finanziamento atto a sviluppare l'imponente ricerca, egli esplicitò anche la sua intenzione di voler di ultimare l'indagine presso gli archivi e la stesura del testo entro il 1963, cosicché celebrare il quarantesimo anniversario dall'inaugurazione del Municipio con la stampa di tale pubblicazione.

Purtroppo però la ricerca si dimostrò più ambiziosa di quanto Cornell ed il suo gruppo si aspettassero durando così due anni più del previsto. In effetti il materiale d'archivio sia esso critico che iconografico era immenso e per nulla ordinato. Con una nota lievemente critica Albert Lilienberg puntualizza come sarebbe stato opportuno attendere semmai l'anno successivo (1966) per dare alle stampe il volume, anno in cui sarebbe ricorso il centenario dalla nascita di Östberg (14 Luglio 1866).

Il primo saggio tradotto è un'acuta indagine biografico-critica proposta dall'architetto e teorico Hakon Ahlberg (1891-1984) e si apre con l'opera che più di ogni altra ha contraddistinto la vita dell'architetto: il Municipio. Di tale edificio Ahlberg ne esplora la ricezione critica, le suggestioni artistico-letterarie, il significato e quelle ricadute nel fare e pensare architettura di Östberg.

Il pianificatore urbano Albert Lilienberg (1879-1967) propone una ricca recensione sulla monografia lodando il pregevole studio condotto da Cornell; tuttavia sottolinea come lo storico sia stato oggettivamente agevolato dall'immensa quantità di scritti dello stesso Östberg, tanto da poter lasciar parola all'oggetto stesso della sua ricerca. Difatti, le ultime quaranta pagine del libro sono dedicate ad un'antologia di scritti dell'architetto, sotto il titolo *Använd dina ögon* (trad.it. *Usa i tuoi occhi*). I tre capitoli precedenti descrivono rispettivamente la formazione di Östberg, il suo progetto di una vita e gli altri progetti dopo il 1907.

Sebbene lo studio di Cornell delinei compiutamente la produzione architettonica östberghiana, rimane debole l'organizzazione tematica e

decisamente più carente l'apporto critico personale.

Un progetto fotografico - ad opera di Lennart af Petersens (1913-2004)- si snoda tra le pagine dei due saggi critici ripercorrendo alcune delle mete italiane care a Östberg e per questo ben documentate nei suoi taccuini di viaggio.

1.1.8 A Hakon Ahlberg, *Ragnar Östberg på avstånd*(trad. it. *Ragnar Östberg a distanza*)**Traduzione***Che belli erano i miti, la fede e la devozione...*

Ragnar Östberg, 1935

Quando fu inaugurato il Municipio di Stoccolma, la vigilia di Midsommar (solstizio d'estate) del 1923, la fama di Ragnar Östberg era al suo apice. La sua opera più grande era già famosa in tutto il mondo. **La magnificenza della fantastica costruzione sul Mälarsjön era tale da dare lustro a tutta l'architettura svedese. Per un breve periodo la nostra architettura divenne di gran moda nel mondo, o, almeno, nei paesi di cultura anglosassone.**

Gli architetti svedesi celebrarono il maestro con una corona d'alloro, "il simbolo che anticamente designava il vincitore". Sigurd Curman pubblicò nel libro commemorativo del Municipio un articolo sull'architettura dell'edificio che era un vero panegirico e sfociava in una citazione delle parole scritte dallo stesso Östberg sulla torre, disegnata da Carlberg, del Duomo di Stoccolma: "l'eco di una stretta di mano tra uno svedese dell'era della Grande potenza e un grande di Spagna".

Solo nella vicina Danimarca, che aveva sempre vagheggiato la retorica della Grande Svezia, la reazione fu più tiepida. Kay Fischer, allora redattore della rivista "Architekten", affidò un commento a Wilhelm Wanscher. Ne risultò una celebrazione di Östberg piuttosto singolare, lucida ma ambivalente. Wanscher apre citando la descrizione vitruviana dell'incontro dell'architetto Deinocrate – nudo, nei panni di Eracle, con il martello in spalla – con Alessandro Magno, che restò talmente colpito dalla sua prestanza fisica e dalla sua audacia da acconsentire anche al progetto più titanico dell'architetto. Il ritratto era riconoscibile? Dopo aver descritto altre grandi opere architettoniche, Wanscher chiudeva il breve articolo dicendosi convinto che anche Ragnar Östberg, "questo architetto nato", un giorno avrebbe creato una "vera Architettura". Steen Eiler Rasmussen, in un'altra occasione, si espresse in maniera più diretta: troppa teat-

ralità, troppa pompa, manierismo e vacuità dalla grande Svezia.

I decenni a cavallo del secolo furono l'età d'oro di pochi eletti, degli individui dominanti, dei superuomini. Un superuomo, di grande valore, fu appunto Ragnar Östberg. Splendido talento, un maestro sia con la matita che con la penna, fisicamente forte e imponente, di una bellezza virile. **Il suo stile di vita fu quello di un uomo del rinascimento, in abiti svedesi.** Non riconobbe altra autorità (tra i vivi) che la propria, sia nelle cose estetiche, che in quelle morali. Fu amico dei suoi amici, generoso e affabile, ma seppe anche essere imprevedibile, capace di disprezzo e di mordace sarcasmo. Sebbene fosse figura centrale tra i suoi colleghi, una spanna sopra agli altri, rimase nel tempo piuttosto isolato. La sua architettura, dove era sempre forte l'impronta personale, ebbe a volte tratti di ostinata pienezza di sé. **Egli iniziò in anticipo sui tempi e come molti altri finì per sentirsi superato.** La sua storia è avvincente: fu artista originale e uomo di fascino.

Il parallelo Heidenstam-Östberg, cioè tra il nazionalismo romantico della letteratura degli anni '90 e l'architettura svedese di fine secolo, è lampante ed è stato dimostrato soprattutto da Ragnar Josephson. **Anche Östberg, come Hans Alienus, aveva avuto i suoi anni di pellegrinaggi e di viaggi.** La sua vita non fu scevra da ombre, ma non ne fu mai prigioniero. Non indossò mai la tonaca del pellegrino, viaggiò intrepidamente, anche in bicicletta, seppe godersi la vita in modo sano, giudicando sempre con i propri occhi. Nonostante i viaggi, per tutta la vita, portandosi una conchiglia all'orecchio, certamente continuò a sentire il brusio dell'arcipelago. **Allo stesso modo, il ritorno in Svezia, per lui, fu il ritorno a casa e anche di più: un risveglio della voglia di fare e del piacere del lavoro quotidiano. Le esperienze degli anni di viaggio gli avevano insegnato il valore artistico di una tradizione nazionale.** Più forte che mai sentì il legame tra la nazione, il suo popolo e la sua storia; in questo caso gli anni di pellegrinaggio avevano avuto su di lui lo stesso effetto che avevano avuto su Heidenstam.

Diciamo che è stato soprattutto il Municipio di Stoccolma ad aver dato origine, più tardi, alla definizione di "nazionalismo romantico". O è stato, piuttosto, il parallelo con la letteratura? Non è questa la sede per discuterne; è un capitolo già trattato tante volte. Facciamo, invece, un altro parallelo, ad esempio con la socialdemocrazia svedese degli anni in cui si è affermata. Si cantava, è vero, l'Internazionale, ma in fondo si era più nazionalmente consapevoli e più legati alla tradizione della maggior parte dei pomposi predecessori di questa corrente di riv-

oluzione sociale. Questo legame con la tradizione non ha implicato una debolezza ma piuttosto una forza, e ha senza dubbio contribuito a dare alla socialdemocrazia delle nazioni scandinave una posizione solida e di primo piano, senza pari nel mondo. Il successo dell'architettura a cavallo dei due secoli fu conservativo, nel senso che si fondava sulla tradizione, favorendo l'artigianato. Questo è vero ma i suoi predecessori furono, almeno all'inizio, alleati dei radicali. Ed erano ispirati da Strindberg almeno quanto da Heidenstam (come del resto hanno dimostrato anche Josephson e altri).

Per motivi naturali il Municipio di Stoccolma, più di ogni altra opera, ha, per i contemporanei e per i posteri, contraddistinto l'immagine di Östberg come architetto. Questa immagine è, però, limitata e forse non del tutto corretta. **In tutto ciò che Östberg ha creato c'è un fondo di immedesimazione, di passione, di ciò che egli stesso chiama fede e devozione. Ma il Municipio è, anche sotto questo aspetto, un caso limite. Lo è già nella storia della sua ideazione. La lunga battaglia prima della vittoria, l'intensa tensione durante la costruzione, con lo studio convulso dei modelli e i continui cambiamenti. L'architetto voleva spegnere la sua sete di bellezza, esprimere tutto l'appassionato amore per la sua città e per la patria, raccontarne la favola orgogliosa. È la tragedia della passione incontrollabile, che pretende troppo. È anche la tragedia del Municipio: divenne una romanza in mattoni invece di un edificio destinato alla vita reale e attuale.** Per questo, anche oggi, nonostante la sua bellezza, si erge curiosamente estraneo, non ancora vecchio eppure già invecchiato, ancora più distante dalla vita reale. Bisogna anche dire che la colpa non è solo del municipio. Il tempo va veloce. Chi poteva immaginare, negli anni '20, che Stoccolma avrebbe subito un tale sviluppo? Quello che un tempo era pensato come il simbolo e il cuore dell'intera città, non è ora che una piccola riserva incompiuta; presto la **nuova zona di Tegelbacken, con tutto il suo traffico, sarà funesta per il Municipio come i serpenti per Laocoonte e i suoi figli.**

In un certo senso il Municipio di Stoccolma ha rappresentato, nonostante il lustro e la fama, una tragedia per lo stesso Östberg. Innanzitutto perché fu talmente concentrato su quell'impresa da restare, dopo averla ultimata, senza un incarico. E quando poté riprendere a lavorare, il suo tempo migliore era ormai passato. L'architetto del Municipio dové anche subire una critica dello stesso tono (anche se non formulata in maniera altrettanto eccellente, né altrettanto oggettivamente forte) di quella con

cui egli stesso aveva accolto il progetto di Boberg per la Casa del Nobel. Fu Carl Bergsten a impugnare la penna contro di lui in occasione di uno scontro per la cattedra alla Konstakademin. Le parole di Bergsten passarono, però, quasi inosservate. Östberg le respinse con disprezzo, sostenendo che Bergsten non sapeva neanche cosa fosse l'architettura e la critica non ebbe conseguenze. Ma se lo scritto di Bergsten venisse riletto oggi forse si sarebbe propensi a dividerne alcuni punti.

E, per finire, il Municipio è stato funesto per Östberg perché ha fatto dimenticare ai posteri il resto della sua opera e la sua volontà di creare un'architettura concreta e autentica.

Lasciamo dunque il Municipio, di cui si è già scritto molto, per guardare invece agli altri lavori di Östberg. Innanzitutto due progetti, partecipanti a gare, mai realizzati. Il primo per la *chiesa Sofiakyrkan* a Vita Berget a Stoccolma, del 1899, il secondo per la *chiesa di Örnsköldsvik*, entrambi dotati di forza e di peso, nonché di un'originalità senza precedenti. Guardando questi progetti scartati dalle giurie e confrontandoli con ciò che invece è stato realizzato, ci si chiede con terrore quanta buona architettura sia andata perduta a causa di giurie incompetenti e poco perspicaci. Qui il giovane Östberg è ancora un poco "frenato", ma ha la potenza di chi spacca le montagne. Presto sarebbe stato del tutto padrone della sua arte e del tutto originale. Il primo grande lavoro da lui realizzato, il *Liceo di Östermalm* (Stoccolma), ha un carattere armonico, tecnicamente e artisticamente compiuto, un lavoro di prima grandezza dell'architettura svedese di tutti i tempi. Ancora oggi l'edificio si erge non toccato dal tempo, nuovo come più di cinquanta anni fa, mostrando la forza e la completezza tecnica dell'architettura svedese dell'epoca. Esso divenne un modello: per E. Lallersted (nel progetto per la *Tekniska Högskolan*), per Cyrillus Johansson e molti altri. Chi c'era può testimoniare di come Gunnar Asplund, che lavorava alla sua prima opera, la scuola di Karlshamn, avesse sempre ben presente la scuola di Östermalm. Forse, in questo caso, l'influenza fu di natura transitoria.

In accordo con il clima sociale e culturale del nuovo secolo, Östberg aveva impiegato le sue forze anche nella fondazione del movimento dei lavoratori. Disegnava modelli di case popolari, dava consigli e linee guida, teneva conferenze per le associazioni di lavoratori. Ma gli incarichi che gli venivano affidati erano quasi esclusivamente abitazioni per la media borghesia. In questa tipologia fu il maestro assoluto, mai raggiunto da altri in Svezia. **Nella sua produzione c'è una ricca varietà di tipologie, quasi tutte interessanti, sempre dirette verso**

una creazione artisticamente completa. Varietà non motivata dal capriccio o dal voler dimostrare la propria inventiva, ma dovuta al fatto che l'architetto, in ogni singolo caso, ha preso le mosse da uno studio delle condizioni locali e personali e dato forma al suo concetto di conseguenza.

Naturalmente anche lui aveva i suoi modelli: le costruzioni rurali e le fattorie svedesi, il coloniale americano, le ville di Richardson, Voysey e Baillie Scott ecc.. **Ma tutto è comunque originalmente e autenticamente “Östberg” e mirabilmente adeguato al territorio e alla natura circostante.** In questo, Östberg è il corrispettivo svedese di Frank Lloyd, pure se meno eccentrico. Anche ai lavori più insignificanti, come *l'atelier estivo di Pauli* sull'isola di Utö o la *villa di Eva Bonnier* sull'isola di Dalarö, è riuscito a conferire un particolare charme, un legame con il territorio che appare del tutto naturale. Si ispirano alla tradizione svedese senza mai meramente imitare. Sono in tutto e per tutto naturali e non artificiali, non pretenziosi ma al tempo stesso raffinati. Östberg nutre per la natura di Djurgården e per l'arcipelago lo stesso amore di Bellman e di Strindberg. Basta paragonare le sue *ville per Thorsten Larin*, per *Bonnier* e per *Yngve Larsson* ai palazzi (evidentemente di più difficile realizzazione per le dimensioni) di *Boberg* per *Theil* e per i principi *Eugen* e *Wilhelm*, per percepire la differenza tra la partecipazione autentica e un tentativo poco convinto di adeguamento.

Nella sua ottima monografia su R. Östberg – altrove recensita e che costituisce il motivo di questo articolo – *Elias Cornell* definisce la *villa di Kjelberg* a *Elfviksudde*, uno dei massimi lavori dell'architetto in questa zona. L'opinione è interessante, poiché questo edificio meno noto è passato in sordina rispetto a una delle creazioni più affascinanti di Östberg, quali la villa di *Geber* a *Diplomatstaden*. Forse *Cornell* ha ragione nel vedere nella complessità di quest'ultima un'influenza del mondo formale del municipio. La somiglianza è indubbia ma la differenza lo è altrettanto. **Mentre il municipio ha attraversato un lungo processo creativo, che ha lasciato cicatrici sia per il diluirsi dei tempi che per l'eccesso di impegno, la villa Geber mantiene tutta la freschezza di un impulso spontaneo.** Qui sono diverse anche le condizioni fisiche che pongono limiti di composizione diversi rispetto a quelli validi per le ville costruite libere nella natura. **Il terreno è stretto, irregolare e circondato da costruzioni vicine. Si trattava di ricavarne un rifugio a cielo aperto. Questo ruolo spettò al cortile, che diviene lo spazio centrale dall'abitazione. Non esiste una tradizione autoctona per una soluz-**

ione di questo tipo. Gli altri cortili esistenti a Läckö sono ispirati al meridione tanto quanto quello di villa Geber. La soluzione di Östberg è, però, geniale. Villa Geber è l'unica abitazione di Diplomatstaden che riesce a coniugare l'apertura al sole e all'acqua con uno spazio completamente protetto. Influssi meridionali, veneziani o spagnoli, se si preferisce, ma non più dei palazzi appena nominati, né dello stesso palazzo reale di Stoccolma. Ricordiamoci che se c'è qualcosa di tradizionale nella storia dell'architettura svedese, questa cosa è l'influenza del sud. Solo la barbarie, un tempo, è stata autoctona. **L'influenza meridionale sul Municipio di Stoccolma o sulla villa Geber non è da biasimare più di quella sul palazzo reale di Tessin. Infatti in tutti questi casi non si tratta di imitazione – come alla fine dell'Ottocento – ma piuttosto di una sollecitazione, che è sempre utile a stimolare la fantasia dell'artista.** E se l'architettura del municipio può meritare critiche non è perché in qualche misura è influenzata dal meridione, ma perché le influenze sono molteplici e i motivi di zone diverse così ammassati e confusi che la totalità dell'opera ne soffre e inoltre perché e questi motivi sono stati utilizzati per dare all'edificio una carattere storicizzante.

Non intendiamo addentrarci nell'analisi dei molti lavori importanti di Östberg, né dire di più, in poche pagine, di quanto abbia detto Cornell nel suo eccellente e completo lavoro. Voglio solo accennare a una riflessione – inevitabilmente personale – sull'architetto Raganr Östberg, quale egli appare oggi a chi in gioventù è stato uno dei suoi più entusiasti ammiratori.

Ogni artista di vera qualità ha, in una prospettiva storica, periodi di fama e periodi di impopolarità o di totale oblio. Östberg non è di grande attualità nell'architettura svedese odierna. **Il clamore eccessivo intorno al Municipio ha causato una certa reazione negativa non immotivata. Östberg, come Westman e altri giovani architetti di inizio secolo, subirono all'inizio l'influenza dello Jugendstil, Sullivan e altri pionieri dell'era in arrivo, ma se ne liberarono e percorsero la propria strada sulle tracce della tradizione svedese.** Fu un errore? Un passo indietro? Io non la vedo così e non credo sia obiettivamente così. Può essere in parte vero, relativamente all'evoluzione di Östberg in anni più tardi, ma in tal caso è perché non seguì fino in fondo la sua linea degli anni maturi ma si fece condizionare da influenze estranee, e anche perché la sua vena originaria si indebolì relativamente presto. **Ma quali opere, nell'architettura svedese, hanno avuto un valore più duratu-**

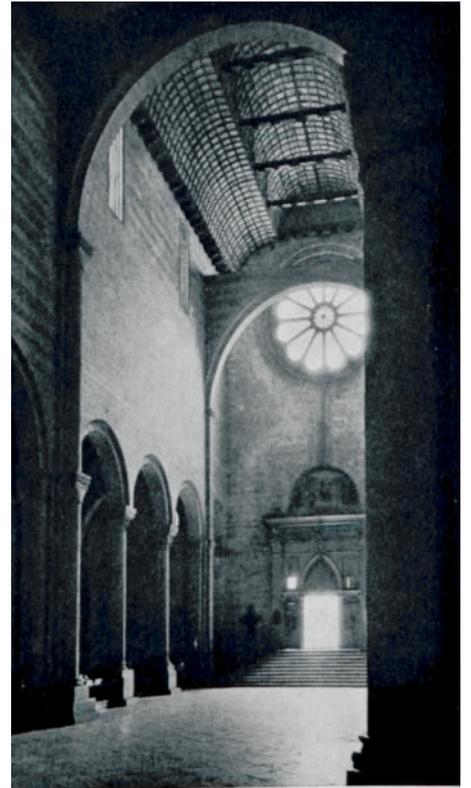
ro, delle ville di Östberg, della scuola di Östermalm, del tribunale di Westam e dell'edificio dell'associazione dei medici? Quali edifici mostrano maggior forza e gioia creativa? Non sono costruzioni del tipo caro al nostro tempo, con il dinamismo in costante aumento, la tecnica onnipresente, la rivoluzione urbanistica. Non sono anelli di congiunzione nello sviluppo verso questi obiettivi odierni, è vero. Ma se, come afferma con tanta passione Mumford nella grande opera "The city in history", la direzione in cui si sta andando è sbagliata e conduce inesorabilmente la civiltà alla rovina, allora essi possono acquisire nuova attualità. E lasciateci riconoscere che sono senza tempo (usando, in mancanza di meglio, un termine di cui si abusa).

I miti, la fede e la devozione non sono il riscatto del tempo, ma forse – come è sempre stato – la nostalgia del tempo. Può essere pericoloso, ma non possiamo farne a meno. Guardate l'Own Junkyard di God e immaginate dove possiamo arrivare se la mentalità americana, che ora ci attraversa, assume il dominio incontrollato. Non c'è, dunque, ancora qualcosa da cui oggi attingere nella tradizione svedese e in ciò che la precede a inizio secolo? Almeno in relazione alle dimensioni, al benessere dell'uomo, a una continuità culturale? Non intendiamo guardare indietro, ma a una certa solidità, a un carattere autoctono in accordo con il nostro clima e la nostra natura.

La posizione di Östberg come uno dei più grandi architetti della nostra storia non può essere discussa. Ma anche come uomo egli è particolarmente affascinante. E, dopo tutto, non sono proprio le persone di spessore e carattere a mancarci? Siamo grati di averne avuto, grazie a Cornell, un ritratto vivido. La caratteristica forse più preziosa di questo libro tanto atteso è la sua capacità di rendere la personalità di Östberg attraverso le sue stesse parole.



1. Chiostro del Duomo di Verona



2. Chiesa di San Zeno, Verona



3. Palazzo della ragione, Verona



4. Loggia del consiglio, Verona

1.18 B Albert Lilienberg, *En bok om Ragnar Östberg*(trad. it. *Un libro su Ragnar Östberg*)**Traduzione**

L'anno prossimo ricorrerà il centenario della nascita di Ragnar Östberg. I suoi genitori erano entrambi attori. Lei era molto famosa; il padre, invece, aveva avuto meno fortuna e, prima del matrimonio si recò a Uppsala per studi e vi rimase tre anni. Una volta divenuto revisore dei conti alla dogana, si sposarono.

Ragnar deve aver trascorso una bella adolescenza. A quattordici anni, a causa di un'insufficienza in matematica, il padre lo ritirò dalla scuola, trovandogli un lavoro d'ufficio da un commercialista a Gamla Sta'n. Quando non il capo non era in ufficio, Ragnar prendeva il traghetto, che allora partiva dalla statua di Gustavo III, per il Museo Nazionale. In quelle si fermava a lungo a sognare e gli fu presto chiaro che voleva fare l'architetto, e che doveva iscriversi alla *Tekniska Högskolan*. Ma per arrivarci doveva imparare tante cose. Studiò notte e giorno e dopo soli 3 anni fece il test per l'ammissione alla facoltà di architettura. Era il 1884.

Questi anni costituiscono la chiave interpretativa della personalità di Östberg. Lasciata la scuola, fu costretto a essere l'artefice del proprio destino e già allora nacquerò i suoi dubbi sull'autorità e i superiori, dubbi che applicò successivamente alle autorità con le quali ebbe a che fare. La sua indole e l'incomprensione paterna fecero sì che cercasse la compagnia della cerchia di individualisti impavidi: gruppo che è sempre stato troppo piccolo e che lo è ancora e soprattutto oggi.

Due anni dopo la sua ammissione all'università, morirono la madre e il padre, lo stesso anno in cui finì gli studi a cui, dopo la *Tekniska Högskolan*, si era dedicato presso la *Konstakademie* (Accademia d'arte, 1891). Vi aveva ricevuto una medaglia d'oro per un progetto di nuovo edificio dell'accademia, un riconoscimento che gli valse in seguito una consistente borsa per viaggi di studio.

Per cinque anni lavorò presso vari architetti, soprattutto da I. G. Clason. **Tra un lavoro e l'altro e nei giorni festivi faceva escursioni nelle regioni di Uppland e Sörmland. Era attratto dalle cose svedesi: le piccole città, i castelli, le fattorie e le chiese. Fece una lunga pausa**

nel 1893, quando si dedicò all'osservazione dell'architettura americana, nel corso di un viaggio che aveva come principale obiettivo l'esposizione di Chicago.

La primavera di quello stesso anno l'associazione degli artisti (*Allmänna konstförening*) per la prima volta invitò anche gli architetti ad esporre. Östberg presentò i suoi primi schizzi per un edificio amministrativo per la città di Stoccolma, che aveva eseguito di sua iniziativa. Egli stesso scrive che dalla metà degli anni '90 *“il mio pensiero ha giocato con l'idea di questo edificio, seguito le discussioni, scavato nella questione, catturato dalla visione di questa impresa monumentale, che liberava la fantasia dalla noia del lavoro quotidiano, dalla “schiavitù”, come la chiamavo, del lavoro presso lo studio dell'anziano architetto”*.

Östberg continua: *“passarono tre anni. E fu il mio turno di ottenere la borsa dell'accademia. Con la tacita intesa con me stesso che durante le mie visite di studio all'estero non avrei dimenticato l'obiettivo, in patria, della costruzione, nel luogo più adatto, di un “Hotel de ville”, iniziai un viaggio di tre anni”*. **Poiché, dunque, Östberg non abbandonò mai l'idea di un edificio amministrativo per la sua città, appartiene a quei pochi eletti che si sono concessi, nel corso dei loro anni più vitali, la possibilità di pensare, prima, per poi dedicarsi anima e corpo, a un'unica impresa. Per Östberg quell'impresa fu il Municipio.**

Questo Östberg, la sua personalità, la sua vita e le sue opere, sono state accuratamente studiati e descritti da Elias Cornell nel suo bel libro illustrato *Ragnar Östberg. Svensk arkitekt*. Avendo al centro la figura di Östberg, il libro traccia una vivace descrizione delle epoche precedenti la nostra, durante le quali si combattevano battaglie per e contro nuovi stili e nascevano nuovi ideali.

L'opera di Cornell è particolare, poiché egli è stato abbastanza fortunato da poter lasciare la parola all'oggetto stesso del suo studio. Östberg, infatti, scriveva quasi quotidianamente e conservava quasi tutto ciò che non inviava ad altri. In proposito, Cornell scrive: *“Era brillante, parlava e scriveva con naturalezza convincente e ricchezza di sfumature, che ricordavano quelle di un attore o di uno scrittore – molti dei suoi contemporanei più giovani ricordano ancora i suoi bei discorsi acuti in occasione di cene, cerimonie, feste di architetti – un misto di “scugnizzo” e aristocratico che usava consapevolmente nei suoi discorsi sempre acuti e brillanti”*.

Östberg era, da ogni punto di vista, persona molto affascinante e di grande charme. *“Il suo aspetto imponente era caratterizzato da un misto di sensibilità artistica e di gracile raffinatezza aristocratica”*, cui si aggi-

ungeva una certa autoironia. Inoltre a volte sapeva anche essere sagace. Cornell ha delineato su una mappa il viaggio 3 anni, finanziato da una borsa di studio. Libero dall'impegno quotidiano, il viaggiatore ebbe l'opportunità di formarsi, conoscendo gli architetti più anziani e le loro opere. Lo scrittore ha scelto passi dagli scritti di Östberg di questo periodo, che precede la fase creativa. Il risultato di tre anni di viaggi, visite, disegni e meditazioni fu la formazione di una solida e spiccata personalità. Dopo il ritorno a casa, in dieci anni, costruì una ventina di ville, realizzate con mano solida e sicura, il *teatro di Umeå* e la *scuola di Östermalm* a Stoccolma. Disegnò anche diversi mobili ed elementi di arredo e partecipò senza successo ad alcune gare per chiese.

Ma fu come se il destino lo conducesse inesorabilmente verso quella che sarà la sua opera maggiore. Segretario della commissione per un edificio amministrativo di Stoccolma era il consigliere Öhnel, che già nel 1893 aveva notato gli schizzi di Östberg. Un giorno del 1901 Öhnel si recò nel piccolo ufficio di Östberg in Tegnérsgatan, e gli parlò gesticolando e accalorandosi. Spiegò un solo edificio non andava bene: erano necessari un tribunale e un municipio separati, e il tribunale andava costruito per primo. Due le possibili posizioni: la grande *piazza Stortorget* di *Galma Stan* e *Eldkvarn* (vale a dire dove sorge oggi il municipio). Öhnel chiese l'aiuto Östberg di in questa fase di studio "*per puro interesse – l'architetto un tempo ne era divertito – 10 anni fa!*. "*Eccome se ne ero divertito!*" ebbe poi a scrivere Östberg.

A novembre dello stesso anno presentò la sua prima proposta per il tribunale sul terreno di *Eldkvarn* e ad aprile dell'anno successivo la seconda proposta, che Öhnel mostrò al consigliere comunale e si decise per l'acquisto di *Eldkvarn*. In questo progetto il ponte va direttamente verso la facciata est, mentre una torre all'angolo sud-est rompe la simmetria.

Ma Östberg fu costretto a lottare per la realizzazione del tribunale sul terreno di *Eldkvarn*, dove poi sarebbe invece sorto il Municipio. L'autorità responsabile incaricò *Teknologförening* (l'Associazione dei tecnologi) di emettere un bando di gara. Presidente della sezione costruzioni dell'associazione era il grande architetto G. Clason, che diede al programma la propria impronta. Il programma rivelò scarsa sensibilità per l'ambiente urbano, la stessa che Clason dimostrerà in seguito con gli alti tetti di Piazza Gustaf Adolf. Il bando di gara vincolava i partecipanti al fatto che il nuovo ponte tra Klara e Kungsholmen dovesse correre assialmente verso la facciata est del futuro tribunale.

La gara fu pubblica: tra i progetti presentati ne sarebbero stati scelti sei

che poi si sarebbero nuovamente sfidati. Nella seconda selezione vinse Östberg con il suo progetto “*Mälardrott*”, secondi furono Tengbom-Torulf. Ma tra gli altri progetti vi era “*Hörn*” di Carl Westman. Hörn (angolo) alludeva proprio a un angolo di *Kungsholmen*. Egli intendeva collocare l'edificio vicino all'acqua, proteggendolo dal ponte e dal suo traffico.

Östberg, nello sviluppare il progetto, si sentì a lungo condizionato dalla posizione del ponte. Ma si sentì costretto a intraprendere una nuova dura battaglia contro l'asimmetria. Nei suoi schizzi l'edificio si restrinse progressivamente verso sud e il ponte fu infine collocato nella posizione occupata dal già esistente Kungsholmen, dove ora si trova il ponte Stadsbron.

Questa costruzione si ispirava al grande progetto di Westman. Cornell scrive che “*secondo un'informazione non confermata, sembra che Östberg, spinto dalla necessità, abbia letteralmente chiesto a Westman il permesso di usare la sua idea. Lo spostamento fu sottoposto alla giunta cittadina. Il sindaco Lindbagen si attivò e la delibera venne approvata a marzo 1907*”. Dunque la grande arteria di scorrimento veloce Norr Mälarstrand non avrebbe disturbato la zona del Municipio.

L'ingegnere responsabile dell'urbanistica Herman Ygberg, molto attivo e pieno di idee, comprese il vantaggio di separare il tribunale dal municipio e propose di far sorgere il municipio a *Eldkvarn* e il tribunale a *Fruktkor-gen*, a *Kungsholmen*. La sua idea “*venne immediatamente accolta da un gruppo tra i più illustri membri del comune, con in testa il finanziere K. A. Wallenberg*”. Nel maggio 1908 si decise che il municipio fosse costruito a *Eldkvarn* secondo il progetto presentato da Östberg per il tribunale, che sarebbe invece divenuto il municipio. Che dire di una tale decisione?

Östberg, alla fine di quello stesso anno, aveva già pronto il progetto per un municipio e nella primavera del 1909 ne rese pubblica una versione rielaborata. L'ingresso era stato spostato nella facciata nord e questo apriva la strada a una composizione libera. Era scomparso il rivestimento in granito previsto dal progetto per il tribunale; la facciata era ora in mattoni rossi.

Östberg continuerà a lavorare e a modificare il progetto fino al completamento dell'edificio nel 1923. A sovrintendere ai lavori ebbe una commissione in grande stile, che gli concesse addirittura il permesso di abbattere e ricostruire quando non era soddisfatto. Cinque i membri della commissione: fissi dal 1909 il presidente, finanziere Wallenberg, il vicepresidente, uomo d'affari H. Lamm e il direttore C. E. Kinander; gli altri due membri variarono nel tempo. Consulente era il creatore del municipio di Copen-

hagen, l'architetto Martin Nyrop.

Vi fu una grande discussione pubblica sul terminale della torre. Secondo Cornell, Nyrop scrisse in una lettera riservata a Östberg che gli era difficile accettare il terminale della torre proposto originariamente. *“Gli sembrava un tronco tagliato grossolanamente con l'ascia”*. Ma anche questo cambiò e ne furono messi su molti come prova.

Del periodo dei lavori, che fu oggetto di enorme interesse da parte delle autorità, dell'opinione pubblica e della stampa, Cornell narra un aneddoto abbastanza significativo. La proposta per sala del consiglio, come fu poi realizzata, suscitò alla presentazione una forte opposizione. Approfitando dell'assenza di Östberg, che era in Italia, la giunta si riunì per bocciarla. Il collaboratore di Östberg, l'architetto Spolén, la difese inutilmente per due ore, finché si affacciò alla finestra e vide Östberg, rientrato in anticipo, passeggiare tranquillamente in cortile. Spolén corse giù a chiamarlo e Östberg, nel giro di due ore e mezza, riuscì a convincere la giunta ad approvare la sua proposta.

L'intera storia della costruzione del municipio fu come una pièce teatrale, con un unico sceneggiatore e regista e con buoni attori.

Tra questi i due architetti norvegesi, formati in Svezia, Georg Eliassen e Andreas Bjerke, e gli architetti svedese Elis Benckert, Ernst Spolén, Birger Borgström, Fredrik Wetterkvist, Melchior Wernstedt, Olof Lundgren, Nils Friberg, Ernst Hawerman, David Dahl, Axel Forssén, Sven Markelius e infine la designer tessile Maja Sjöström. Il costruttore fu poi il prof. Henrik Kreüger. Di quest'ultimo Eliassen ebbe a dire *“fu una figura positiva per Östberg; pur essendo ingegnere, lo assecondava nella follia”*. Ma il progetto andava materialmente realizzato e non fu sempre semplice. Ad esempio non era facile trovare muratori in grado di costruire volte complesse. Östberg, Wetterkvist e Lundgren furono costretti a dar loro lezioni e Östberg scrive *“bevevamo birra con gli operai e ci divertivamo; ma si trattava di cercare di trasformare gli operai – proprio come nel Medioevo – in artisti. E in effetti lo divennero. Vi assicuro che quegli uomini erano in gamba e migliorarono molto, mostrando grande interesse per le cose a cui lavoravano....”*. Cornell scrive *“Il municipio fu trattato come una casa tradizionale svedese. I lavori svolti sono esempio del miglior artigianato svedese a cavallo degli anni '20”*.

Lo scrittore conclude la sua esauriente presentazione del municipio e della sua realizzazione constatando che ogni caratterizzazione sommaria è impossibile. *“La soluzione artistica nel suo complesso si erge enigmatica e difficilmente accessibile, in molte parti eccessiva; iniziata in un'epoca e conclusa in un'altra, è un'opera che è divenuta autonoma trasformando l'architetto che l'ha ideata in suo*

prigioniero.”

È come un lamento dello storico dell'architettura e possiamo capirlo. Certamente la chiarezza teorica è di grande importanza. Ma Cornell sarebbe stato meno preoccupato, se avesse tenuto presente che l'edificio oggi deve fungere da locale di lavoro e deve essere accogliente in quanto tale e che funziona perfettamente nelle occasioni importanti. E che per la comunità l'edificio, nonostante sia un miscuglio, è bello da vedere e un ornamento per la città.

Diversi anni dopo l'inaugurazione (1923), Östberg e il suo amico Cyrillius Johansson passeggiavano sul Norr Mälarstrand. Si sedettero a riposare e Östberg, guardando il municipio, disse “non ho più un'anima; l'ho lasciata in quell'edificio”. Invecchiò abbastanza precocemente.

Eppure realizzò diverse cose importanti dopo il municipio. Ottenne la cattedra alla Konstakademie tra il 1922 e il 1932 e Cornell descrive e analizza in maniera interessante diverse ville da lui costruite in questi anni e successivamente. Durante la costruzione del municipio Östberg aveva realizzato altri edifici pubblici: *Patentverket* (Ufficio dei brevetti) e in seguito la *scuola di Kalmar*, il *crematorio di Helsingborg*, il ponte *Riksbron* e il *Museo di Storia Marina* a Stoccolma.

Östberg partecipò anche a gare, tra cui è di particolare interesse quella per il teatro dell'opera di Helsingborg nel 1926, poiché mostra l'aspra rottura tra due generazioni. Nella prima selezione erano passati Östberg, Wahlman e Markelius. Cornell riporta l'opinione dell'architetto Blanck sui tre selezionati: la gara “*rappresenta la sfida tra l'architettura accademica – bonni soit qui mai y pense – il romanticismo e il razionalismo. L'architetto accademico, che ha molti esempi a cui guardare: Roma, Firenze, Venezia, secondo l'umore e il carattere. Il romantico, che crede che gli uomini e il tempo vedano l'opera con i suoi occhiali incantati; il razionalista, che nasce già con la patente e ha come obiettivo futuro l'aereo, che si è liberato degli insegnamenti del professore come Döbeln dei medicinali?*”. Vinse Markelius. Era iniziata una nuova epoca.

Ma per l'*Industricentralens*, Östberg fece suo il pensiero degli anni 30, che un edificio di quel genere è in se stesso con una soluzione razionale. Fu l'unico edificio del tutto razionalista di Östberg.

Una consolazione per la sua sconfitta a Helsingborg gli arrivò già nel 1926, quando ricevette la medaglia d'oro del *Royal Institute of Britain's Architects*; nel 1931 ricevette la *medaglia Tessin* e l'anno seguente la medaglia d'oro dell'*American Institute of Architects*. Fu soprattutto il municipio a valergli questi riconoscimenti.

Come il tribunale e il municipio nella città natale erano stati il suo interesse principale negli anni più vitali, l'isola Helgeandsholmen e la Casa del Parlamento furono le creature del suo ultimo decennio. Sin dal tempo della *Tekniska Högskolan* aveva seguito tutti gli interventi, disastrosi, sull'isolotto e visto l'abbattimento delle scuderie reali di Tessin. Nel 1935 il parlamento avrebbe festeggiato il Cinquecentenario e per allora si voleva mettere a posto *Helgeandsholmen* nel suo complesso, con gli edifici, il verde, le piazze e i ponti.

Già nel 1920 fu emesso un bando. Östberg partecipò, senza rispettare il programma, ma vinse perché il suo progetto proponeva la soluzione migliore – una proposta ancora oggi attuale. Per rispettare l'acqua e il palazzo reale abbassò la parte non costruita dell'isola al livello dell'acqua, di Strömparterren, e di conseguenza anche gli archi di Norrbro, ora nascosti dal riempimento, acquisirono il loro ruolo nell'immagine della città. E liscio le facciate del parlamento.

Ma quando si era nel pieno del dubbio su cosa fare, nel 1929 fu emesso un nuovo bando di gara tra Östberg e i vincitori della gara del 1920. Questa volta Östberg trionfò e la sua proposta riscosse gradimento generale anche tra i colleghi, cosa meno frequente per lui in quel periodo. Come nel 1920, propose l'abbassamento di tutte le superfici libere al livello di Strömparterren. Ma del suo progetto fu realizzata solo una piccola parte, sebbene la Città di Stoccolma avesse elargito 1.200.000 corone come contributo per l'abbassamento del livello. Quei soldi, a oggi, non sono stati usati. Östberg riuscì a togliere alcune decorazioni della facciata e realizzò i disegni del ponte Riksbron. Tutto qui.

L'architetto della casa del Parlamento, Aron Johansson, morì nell'aprile del 1936. A questo punto, Östberg non doveva più rendere conto a nessuno. Propose il trasferimento dell'edificio della Banca Reale, la distruzione di tutto il complesso di Helgeandsholmen e la costruzione di un nuovo edificio del Parlamento al posto della banca. Tutto l'isolotto si sarebbe così abbassato al livello di Strömparterren, le volte del ponte Norrbro sarebbero state aperte e la superficie divenuta una grande zona monumentale con poca vegetazione. Sarebbero state ripristinate le vecchie spiagge, il palazzo reale e il ponte di Norrbro valorizzati e tutta la zona avrebbe guadagnato una monumentalità equilibrata. Proprio ora la Banca Reale sta per trasferirsi a piazza Brunkebergstorg. Östberg avrebbe esultato se fosse stato vivo. Ma morì nel 1943.

Östberg scrisse moltissimo. Per questo è pregevole l'iniziativa quella di Cornell di dedicare le ultime quaranta pagine della sua biografia a

un'antologia che ha intitolato opportunamente "Usa i tuoi occhi...". Chi recensisce non ha letto tutta la produzione di Östberg e non può esprimere un giudizio complessivo sulla scelta di scritti fatta da Cornell. Ma dà l'impressione di essere stata fatta con sensibilità e ne garantisce il fatto che l'autore ha raggruppato gli scritti sotto le seguenti rubriche, che già in sé dicono molto di Östberg: "*Come Östberg giudicava la totalità*", "*La storia*", "*La liberazione dal 1800*", "*Il carattere svedese*", "*Anni '20 e '30*", "*Visuale*", "*Estetica del materiale e della tecnica*", "*Il concorso delle arti*", "*La composizione della totalità*".

La redazione mi ha chiesto di essere esaustivo e ho cercato di farlo, nella speranza di spingere i miei lettori ad acquistare l'opera di Cornell. Appartiene, infatti, a quel tipo di libri che divengono come dei buoni amici e ogni tanto si tirano fuori dalla libreria per trascorrere con loro del tempo proficuo.



1. Arche scaligere, Verona



2. S. Apollinare in Classe, Ravenna



3. Loggia del Lanzi, Firenze



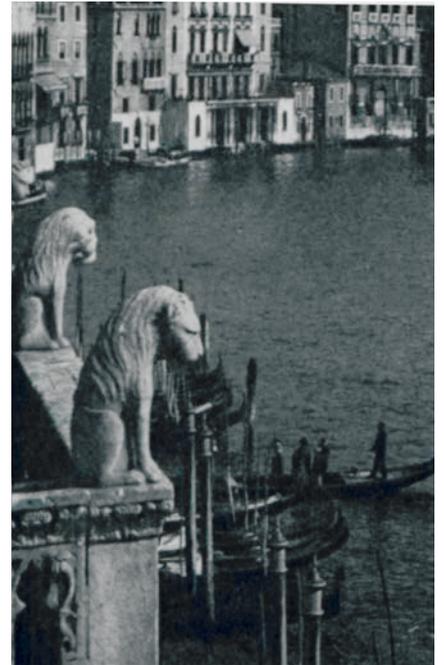
4. Spedale degli Innocenti, Firenze



5. Chiesa di S. Marco, Venezia



6. Fabbriche nuove, Venezia



7. Canal Grande, Venezia



8. San Gimignano

Si ringraziano rispettivamente i quattro archivi e/o biblioteche di Stoccolma -*Stockholms Stadsarkiv, Arkitektur-ochdesigncentrum, Kungliga Akademien för de fria konsterna e Kungliga Biblioteket*- che hanno messo a disposizione sia per la consultazione che per la catalogazione presentata in questo volume della ricerca i materiali grafici e documentali originari.

I materiale qui raccolti non possono essere riprodotti o pubblicati previa autorizzazione dell'archivio presso il quale sono conservati.

I documenti originali inseriti nel presente volume riportano in didascalia la dicitura dei rispettivi archivi di appartenenza.

Per quanto concerne i disegni e/o schizzi originali è stata operata una selezione finalizzata a focalizzare l'attenzione su quelli propedeutici alla lettura interpretativa della ricerca.

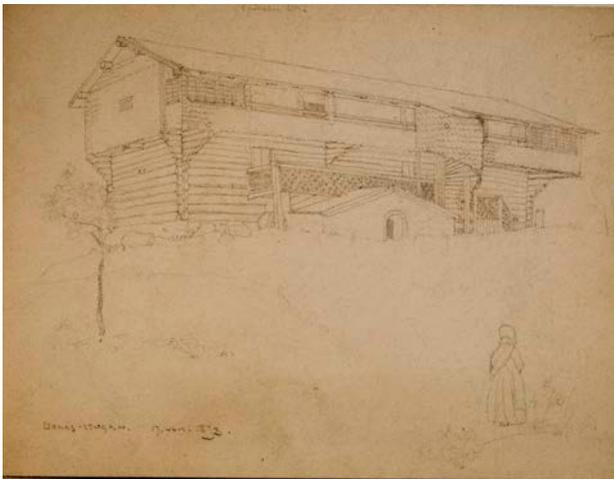
2.1 I taccuini e appunti di viaggio. Selezione

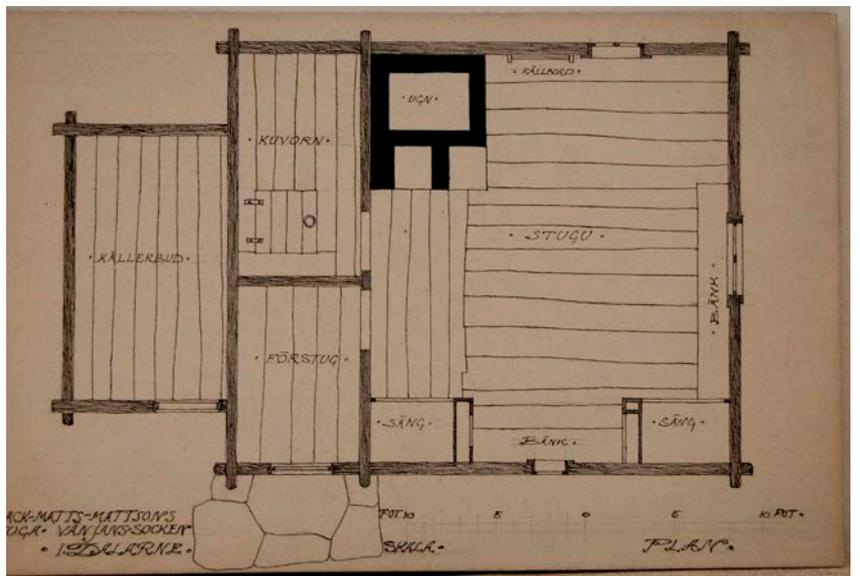
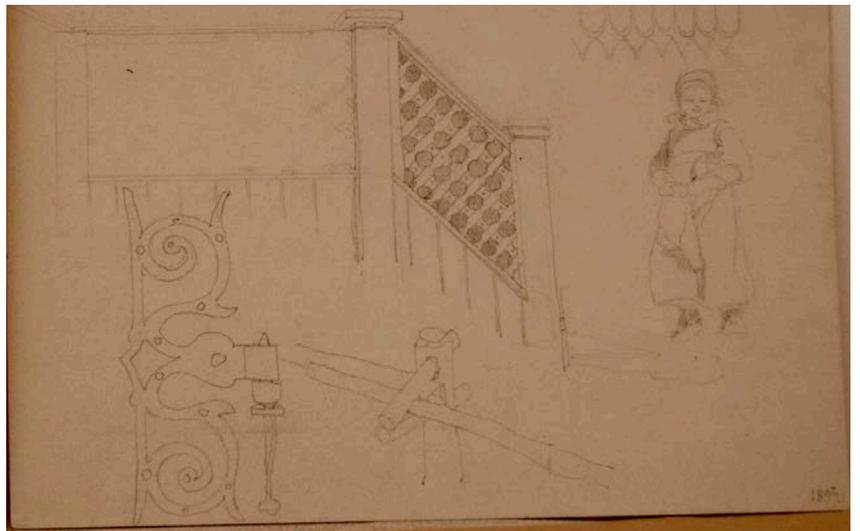
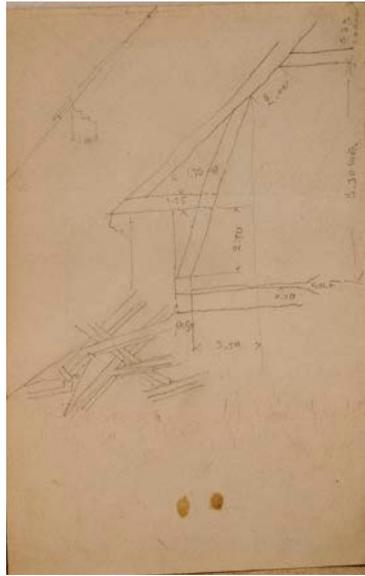
(Kungliga Akademien för de fria konsterna e Arkitektur-ochdesigncentrum)

2.1.1 Dalarna e Uppland. estate 1893

(Arkitektur-ochdesigncentrum)

La selezione di schizzi, elaborati durante il breve viaggio nelle due regioni svedesi, si prefigge di integrare il materiale fotografico prodotto dallo stesso architetto, che è stato mostrato nel paragrafo 3.1 *Cultura domestica nordica. Anders Zorn, Carl Larsson e Ett hem* (Parte seconda, vol. I).



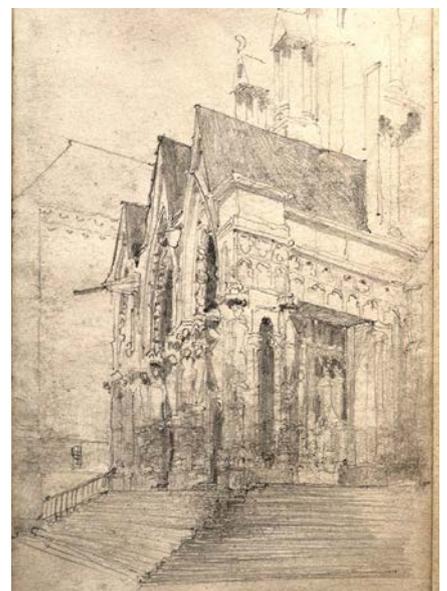
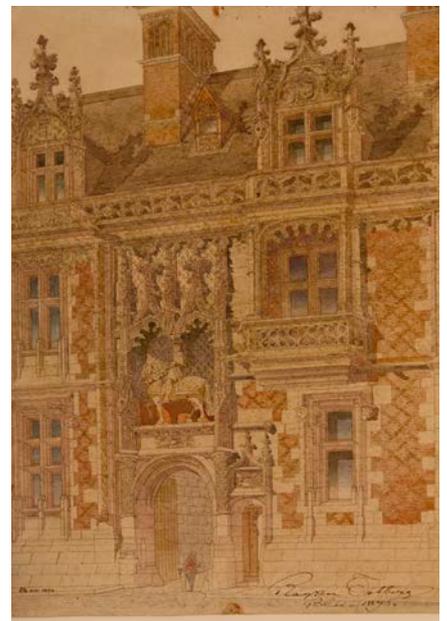
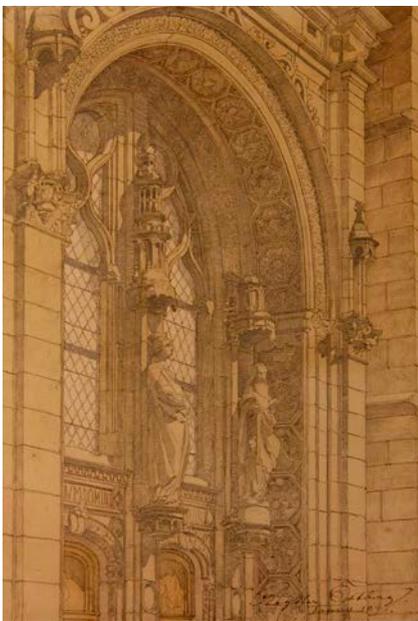


Gli schizzi presentati nelle prossime sezioni (2.1.2, 2.1.3, 2.1.4, 2.1.5 e 2.1.6) integrano quanto è stato mostrato nella ristampa dei taccuini del viaggio in Italia pubblicato in occasione del 75° compleanno dell'architetto (*Ur Ragnar Östberg skissbok*, 1941) e nella trattazione di Fabio Mangone (2002), *Viaggi a sud. Gli architetti nordici e l'Italia 1850-1925*.

La selezione qui mostrata amplia quanto è stato inserito nel paragrafo 1.3 *Memorie odepatiche: ombre dal Sud* (Proemio, vol. I).

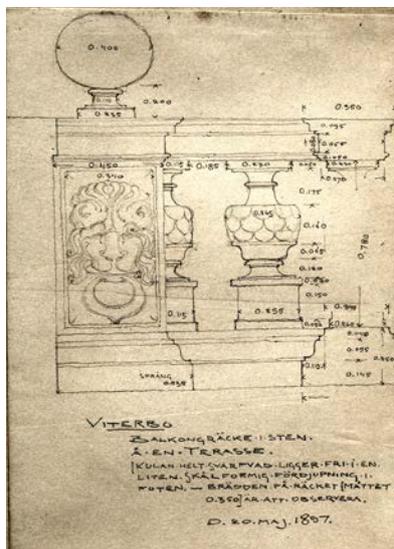
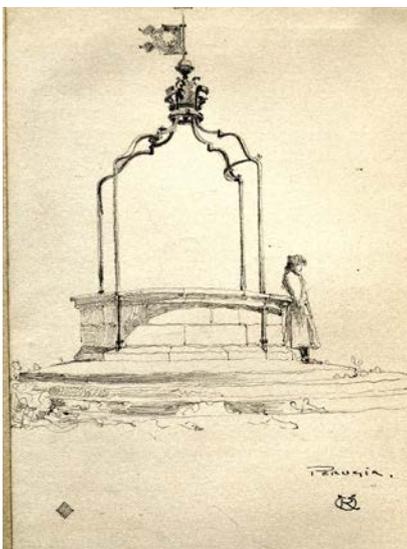
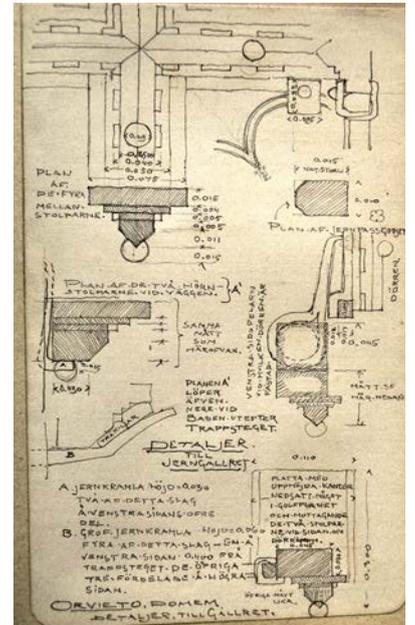
2.1.2 Francia, aprile 1896-gennaio 1897

(*Kungliga Akademien för de fria konsterna*)



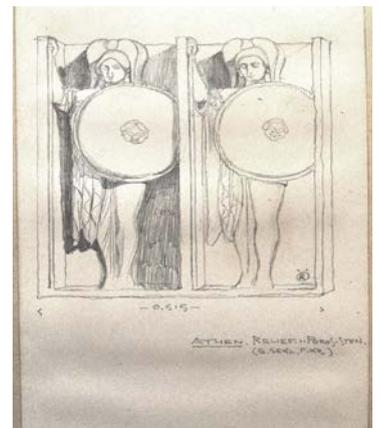
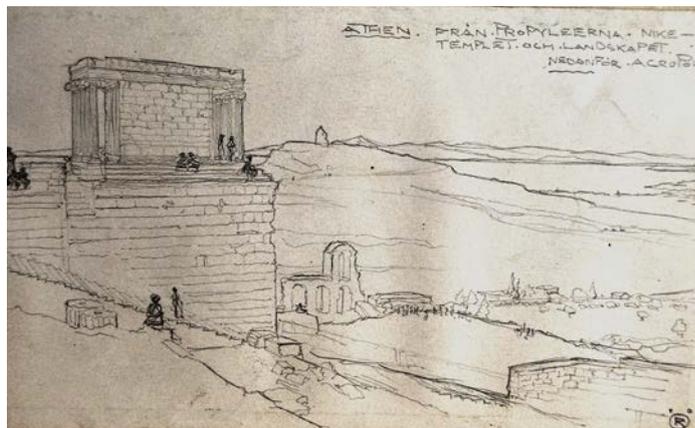
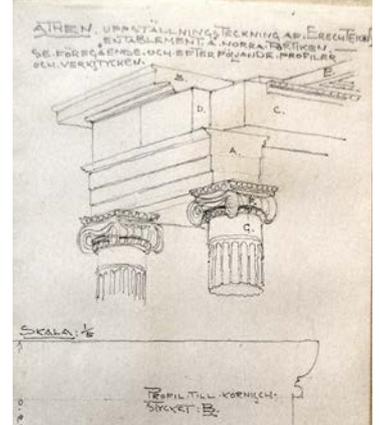
2.1.3 Italia, febbraio 1897-febbraio 1898

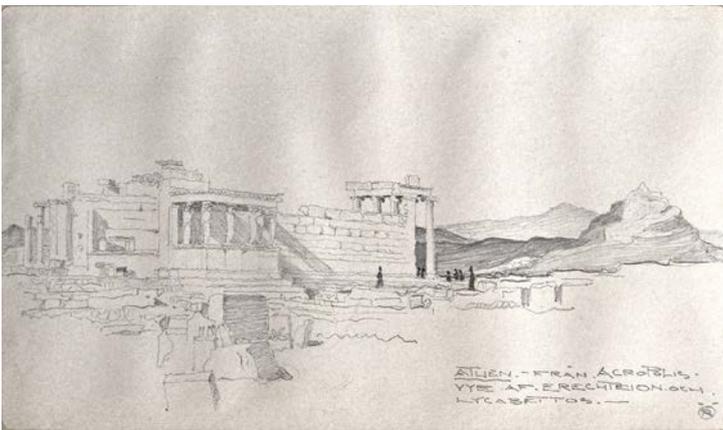
(Kungliga Akademien för de fria konsterna)



2.1.4 Grecia, marzo-aprile 1898

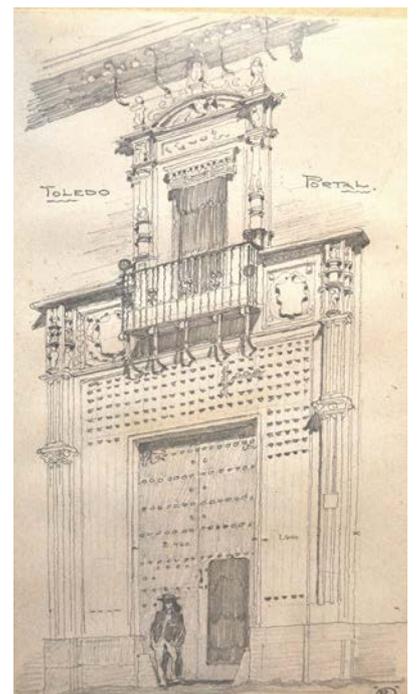
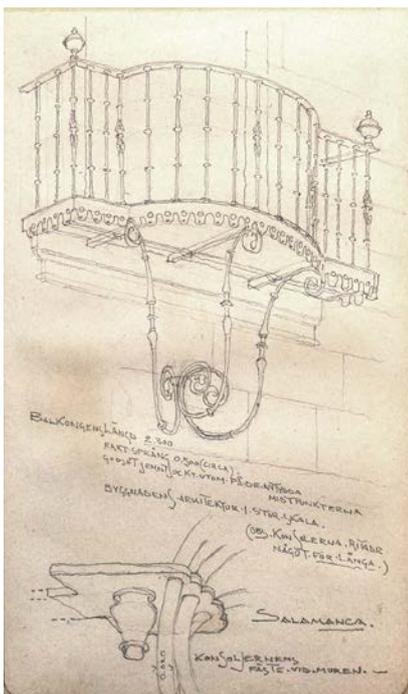
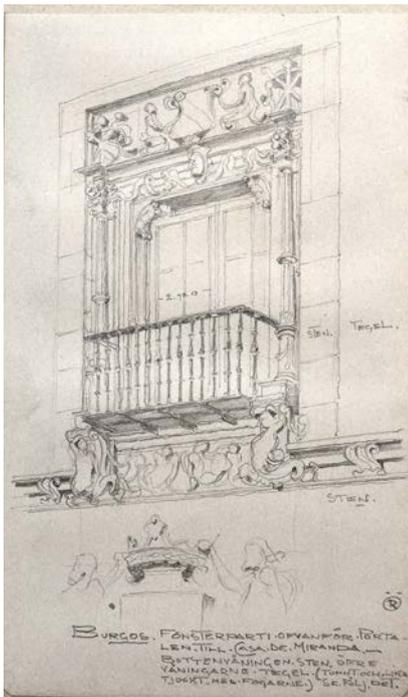
(Kungliga Akademien för de fria konsterna)





2.1.6 Spagna, novembre 1898-marzo 1899

(Kungliga Akademien för de fria konsterna)



2.2 Diapositive delle lezioni alla *Kungliga Konsthögskolan* (1921-1931)

Le diapositive qui raccolte sono conservate presso l'archivio dell'*Arkitektur-ochdesigncentrum* di Stoccolma, e sono tutt'ora materiale inedito.

Si presentano secondo la loro suddivisione cronologica così come collocate nei contenitori dell'archivio, supponendo che siano nell'ordine impostato dall'architetto. Alcuni contenitori hanno in sé un numero cospicuo di diapositive, altri invece un numero decisamente inferiore; non si esclude che alcune possano essere andate perdute. Di ciascun ciclo di lezioni sono state selezionate le diapositive più significative, seguite da un breve commento.

2.2.1 1921-22

Byggnadsverk, gator och monumet i deras samverkan

(trad. it. *L'interazione di edifici, strade e monumenti*)

Gli esempi proposti sono italiani, francesi, tedeschi ed inglesi; nello specifico le immagini che illustrano tale tematica sono tratte da manuali, da cartoline e/o fotografie dell'epoca o schizzi di viaggio dello stesso architetto. La manualistica tedesca presa a riferimento è quella dello Stübgen (*Der Städtebau*, 1890) e del testo di Sitte (*Der Städtebau nach seine Künstlerischen Grundsätzen*, 1889). Mentre, l'equivalente francese ha come esponente Gaudet (*Éléments et théorie de l'Architecture*, 1901). Dai tre testi l'architetto scelse immagini di singolari sviluppi planimetrici che mostrassero il rapporto tra gli elementi urbani; non prestò attenzione nell'impostare la lezione secondo uno sviluppo che procedesse linearmente attraverso i secoli. L'attenzione era focalizzata sulla piazza duecentesca dei Cavalli o piazza Grande sulla quale domina il possente palazzo comunale di Piacenza e su alcuni finissimi esempi di piazze barocche romane, come piazza Santa Maria della Pace e di Sant'Ignazio. Cartoline d'epoca ritraggono poi il Pantheon e piazza Navona. Il disegno urbano francese è rappresentato da due planimetrie ed una fotografia del complesso della Place Royale di Nancy. A rappresentare la capitale francese Östberg seleziona tre piazze di conformazione differente: Place de Louis XV, Place Dauphine e Place des Victoires. I riferimenti germanici sono invece descritti dalle piante di due città diametralmente opposte per conformazione: la città anseatica

di Rostock (Neustadt, Mittelstadt e Altstadt) e quella di Hülchrath che deve al suo castello il successivo sviluppo del tessuto urbano. Infine, del mondo inglese è presente un'incisione del profilo di Londra ed alcuni schizzi relativi a porzioni di facciate del college di Oxford.



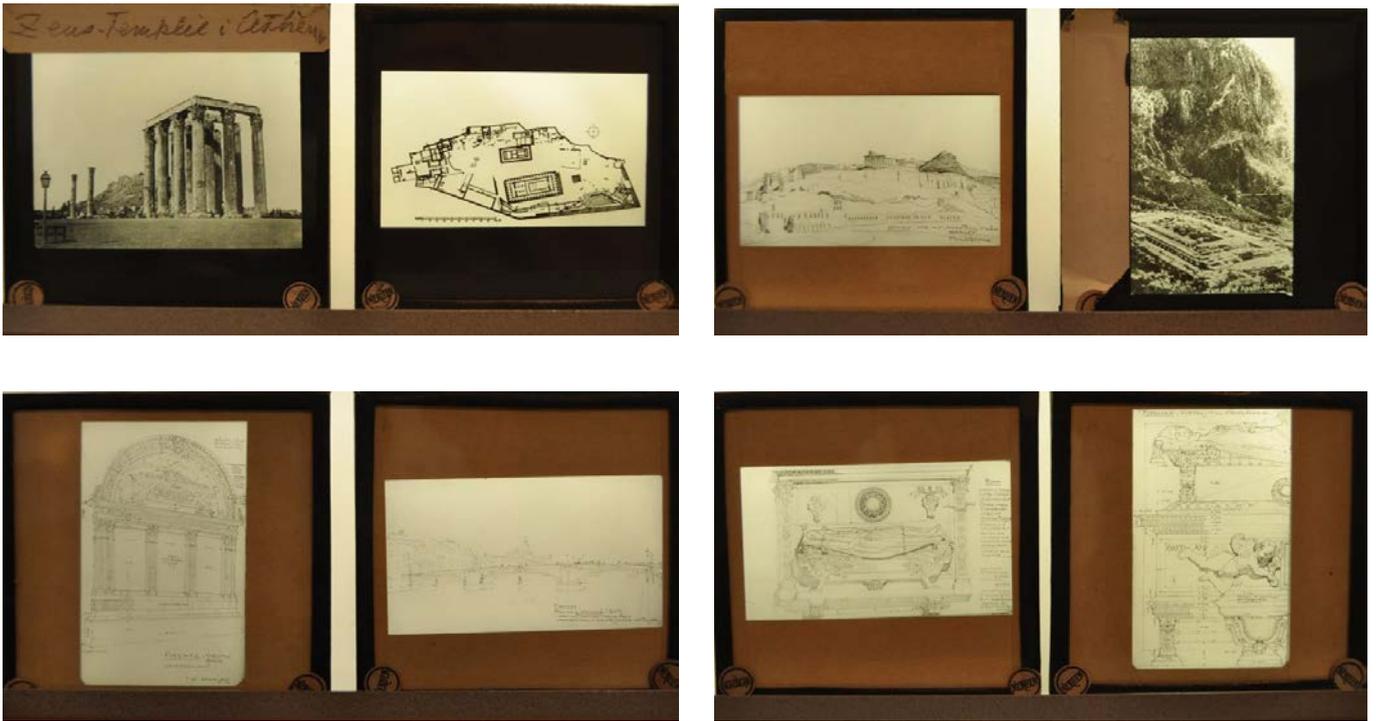
2.2.2 1923

Grekland och för Renässansen

(trad. it. *Grecità e primo Rinascimento*)

Il mondo dell'antichità è qui rappresentato dal solo mondo greco "pieno", escludendo pertanto i suoi esempi periferici che costellano la Magna Grecia italica. La grecità è qui espressa da schizzi di viaggio dell'architetto relativi all'Acropoli ateniese e da fotografie che ritraggono il tempio di Zeus e le rovine sulla collina di Pnice.

Attenendosi al solo titolo ci si aspetterebbe che la lezione fosse impostata sulla valenza del mondo classico come base di partenza della cultura rinascimentale, come grammatica ordinatrice, ma nella realtà dei fatti le diapositive mostrano esempi di decorazioni di monumenti del primo Rinascimento e due schizzi di dipinti famosi di Michelangelo e del Perugino.



2.2.3 1923-24

Romerska Renaissance Bostäder

(trad. it. *Palazzi Rinascimentali di Roma*)

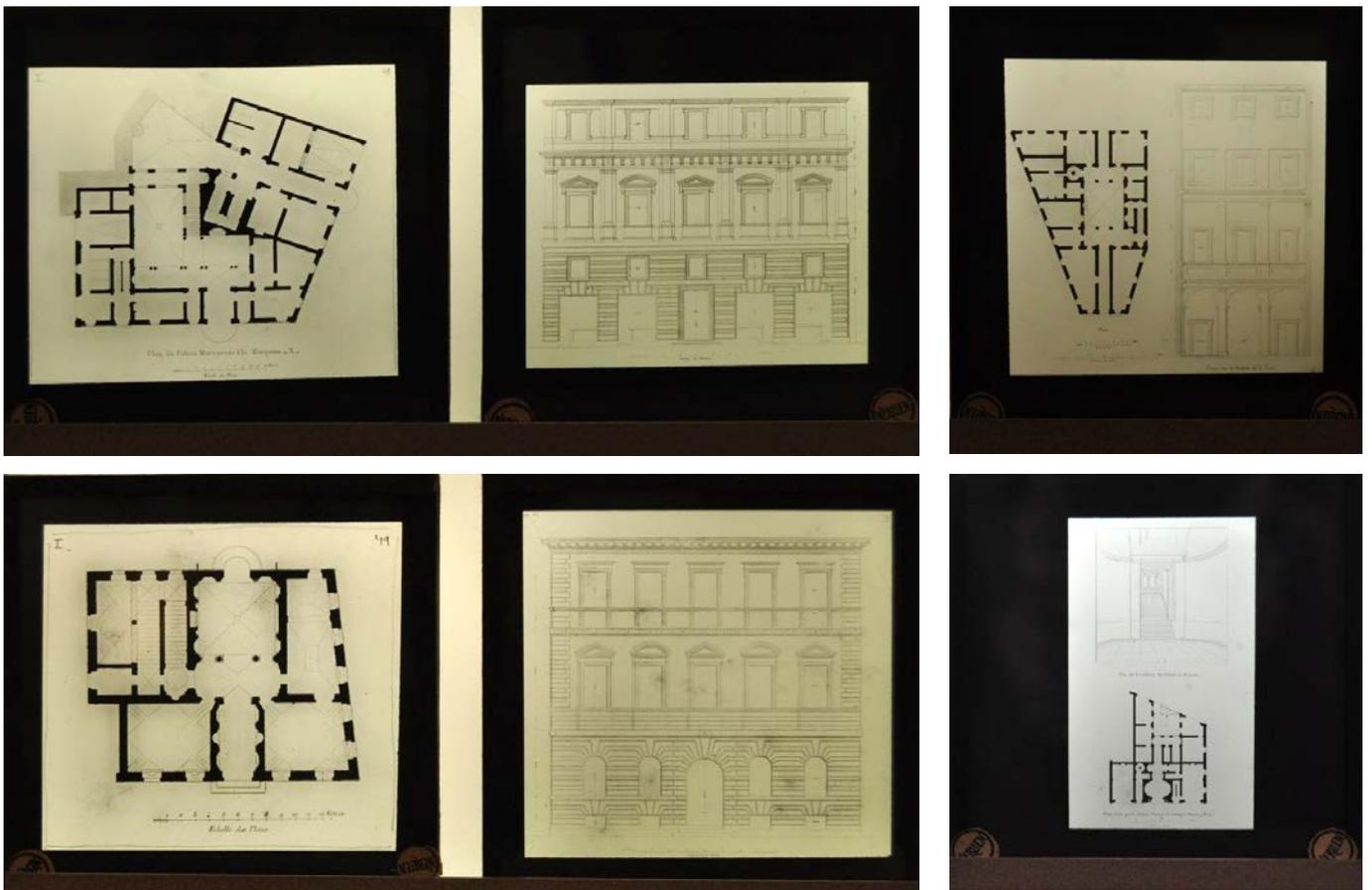
Il materiale è suddiviso in due contenitori, che come recita il titolo stesso della lezione, si focalizza su esempi rinascimentali sia di natura palaziale che ecclesiale, presi a prestito per la quasi sua totalità da *Édifices de Rome moderne ou Recueil des palais, maisons, églises, couvents de la ville de Rome* (1844-50). Il manuale di incisioni di Paul-Marie Letarouilly, infatti, occupava i tavoli degli architetti svedesi.

L'impronta neo-rinascimentale si era diffusa in Svezia già a partire dalla metà del XIX secolo; infatti i docenti della *Konstakademins byggnadsskola*, tra cui si ricorda Fredrik Wilhelm Scholander (1816-1891), avevano introdotto questo manuale per le esercitazioni di ri-disegno degli allievi; tale testo rimase dunque come punto di riferimento per la conoscenza dei palazzi italiani. Östberg aveva studiato su quelle incisioni -come dimostrato dai suoi numerosi schizzi tratti proprio da quel volume e conservati in alcuni faldoni dell'Arkitektur –ochdesigncentrum- ma indubbiamente qui la variabile rispetto al suo utilizzo da parte da Scholander e colleghi, cambia è l'approccio ed utilizzo del volume.

Gli edifici selezionati dall'architetto mettono in evidenza quale fosse

il suo percorso di ricerca: carattere e linguaggio dei fronti urbani e composizione delle parti, con particolare riferimento a quegli edifici frutto di accorpamenti nel tempo, che si inserivano nell'intricato tessuto urbano storico.

Non si esclude che gli architetti svedesi abbiano studiato un'applicazione a tali temi direttamente dall'esperienza C. F. Schinkel, che raccolse e pubblicò alcuni dei suoi lavori in *Sammlung architektonischer Entwürfe* (trad. it. *Raccolta di disegni architettonici*, 1841-1843).



2.2.4 1925-26

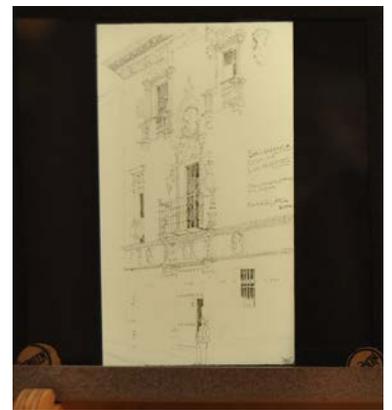
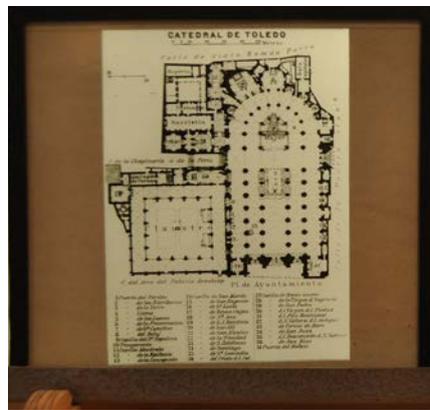
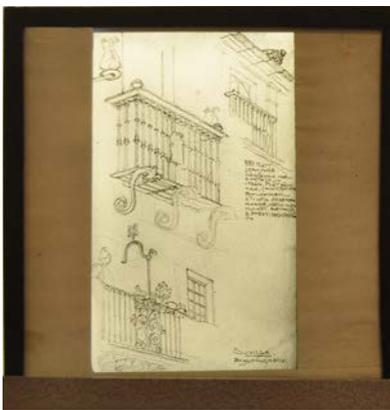
Spansk arkitektur och spanska bostäder

(trad. it. *Architetture spagnole urbane e domestiche*)

La trattazione sulle architetture spagnole si sviluppa mediante un numero cospicuo di diapositive conservate in due contenitori, che evidenziano uno sviluppo lineare della trattazione in questione.

La lezione si apre con tre importanti fabbriche ecclesiastiche -Toledo, Burgos e Siviglia- presentate da un disegno planimetrico e da uno schizzo

di viaggio dello stesso architetto. L'intervento prosegue poi con una panoramica di esempi di facciate palaziali spagnole, contraddistinte da quel dialettico rapporto tra le superfici lisce e le incrostazioni ornamentali, poste a decorazione delle aperture. Östberg si avvale dei suoi resenskissen a cui aggiunge mappe delle città visitate (Avila, Siviglia, Saragozza, Salamanca, Toledo) estrapolate dalle guide Baedeker con l'obiettivo di descrivere la singolare fisionomia del locus e delle loro architetture. Tra le diapositive egli inserisce anche le quattro pagine del resoconto di viaggio inviato alla rivista inglese *The Builder*: "A walk in Saragozza", 19 (August, 1899).



2.2.5 1926-27

Engelska arkitekturförmer

(trad. it. *Forme architettoniche inglesi*)

Il mondo architettonico inglese è raccontato attraverso un numero cospicuo di diapositive raccolte in tre contenitori.

La lezione si apre con alcuni suoi schizzi di viaggio relativi a dettagli

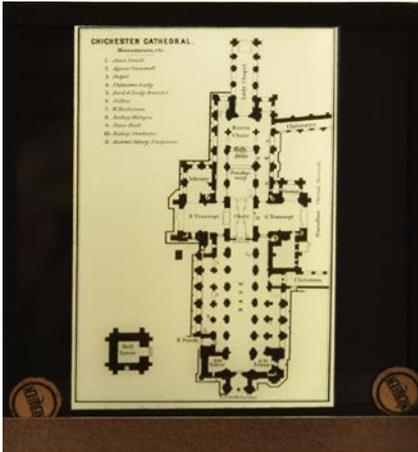
precisi riscontrati nei collegi di Oxford, come l'innesto di elementi turriti negli angoli o laddove vi è l'innesto tra due differenti tipi o geometrie. Successivamente egli si dedica ad una rassegna di piante di cattedrali gotiche (Gloucester, Worcester, Winchester, Wells, Chester, Chichester, Lichfield, Salisbury, ecc...) tratte molto probabilmente sempre dalle guide, ed arricchisce la questione con alcuni suoi disegni dal vero che manifestano la sua attenzione per le costolature delle volte e i decori delle aperture. Sono presenti poi alcuni esempi di abitazioni (Oxford e Lincoln) in cui l'interesse è rivolto alla superficie muraria in laterizio. Al contrario la piccola casa a Iffley colpisce l'attenzione di Östberg per quel suo carattere vernacolare, di cui annota anche alcune sezioni di dettaglio riguardanti la struttura delle pareti e del tetto.

È da ricordare che proprio nel 1926 l'architetto svedese fu insignito della *Gold Medal* presso il RIBA di Londra. All'interno di questa lezione sono presenti stralci della rivista inglese *RIBA: Journal of the Royal Institute of British architects*.

Infine, egli si focalizza sull'architettura domestica, sia quella di impronta urbana che quella isolata delle campagne inglesi. Della prima categoria, sono mostrate numerose fotografie degli esterni ed alcuni dettagli di interni in stile georgiano disegnati dall'architetto Henry Holland (1745-1806).

Anche la casa operaia a stecca o blocco, che contraddistingueva le periferie inglesi sul finire del XIX secolo, è inclusa in questa lezione: tra tutte sono mostrate le case per artigiani a Manchester. Le case isolate nella campagna sono invece rappresentate da due progetti di C.F.A. Voysey. Due diapositive sono anche dedicate alla Bank of England di J. Sawn.



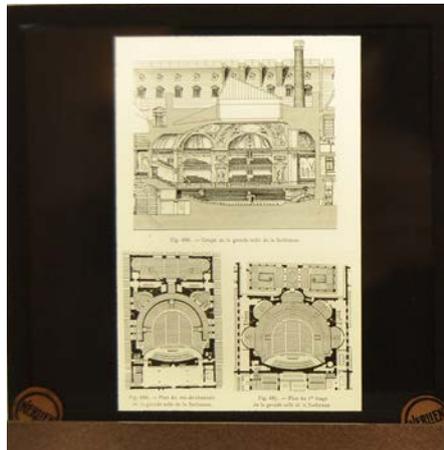
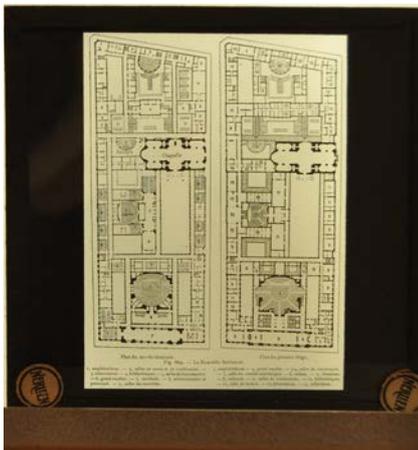


2.2.6 1927

Universitetsbyggnaders plandisposition

(trad. it. *Costruire i luoghi universitari*)

La Sorbona è l'esempio su cui è incentrata la trattazione in merito alla progettazione di luoghi universitari e diverse piante complessive, o solo porzioni di unità tipologiche – quali vestiboli, atri e auditorium- e sezioni degli ambienti principali sono tratte dal manuale francese redatto da Gaudet (*Éléments et théorie de l'Architecture*, 1901).



2.2.7 1927

Trädgårdar

(trad. it. *L'arte dei giardini privati*)

Le prime diapositive della lezione mettono in campo una netta

contrapposizione con quello che sarà il tema della stessa, ma sono necessarie al fine di mostrare quale era la situazione del centro di Stoccolma privo di giardini privati e pubblici.

Grazie ad incisioni, dipinti o fotografie sono presentati alcuni esempi a scala differente di ciò che si può intendere come giardino o parco. Si inizia con una fotografia che ritrae l'interno del peristilio della pompeiana domus dei Vetii ed una raffigurazione medioevale di un hortus conclusus. La panoramica presenta chiaramente esempi francesi o italiani di epoca rinascimentale e barocca, tra cui villa d'Este a Tivoli, villa Doria Pamphilj, giardini vaticani e numerose diapositive dedicate alla dimora reale di ch[^]a Versailles.



2.2.8 1928-29

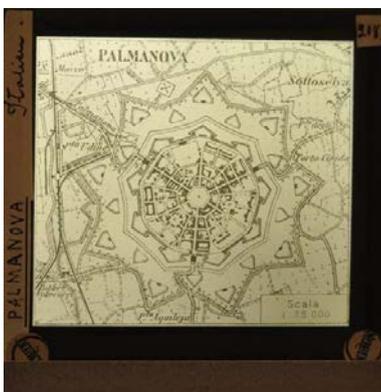
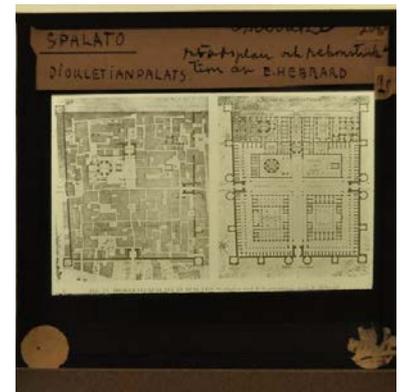
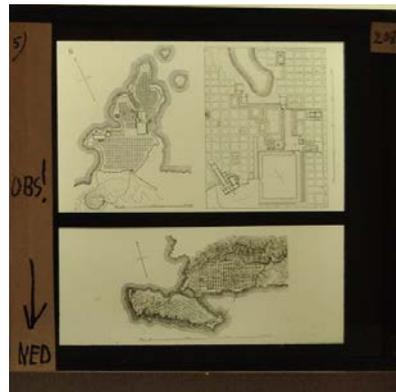
Grekisk byggnadskonst och stadsbildning

(trad. it. *Architettura greca e disegno urbano*)

Fin dal titolo la lezione si prefigge di indagare alcuni significativi esempi, appartenenti alla storia del disegno urbano. Come è giusto che sia i casi studio selezionati sono mostrati attraverso incisioni, rilievi planimetrici e fotografie che rivelano le caratteristiche urbane. Ampio spazio è dedicato alle esperienze delle polis greche, sia quelle della penisola ellenica che quelle delle regioni periferiche della Magna Grecia: Olympia, Pergamo, Priene, Mileto e Selinunte. Della romanità è mostrato solamente il caso

della città di Spalato con la costruzione del Palazzo di Diocleziano. Si passa poi a due singolari esempi, che pur essendo costruiti successivamente si rifanno a quell'urbanistica rinascimentale delle città di fondazione ex novo costruite principalmente per motivi difensivi: la città fortezza stellata di Palmanova (fine XVI secolo) e quella esagonale a sviluppo concentrico di Grammichele (fine XVII secolo).

Infine, l'approccio barocco agli spazi urbani è rappresentato da due piazze romane: piazza San Pietro e Navona.



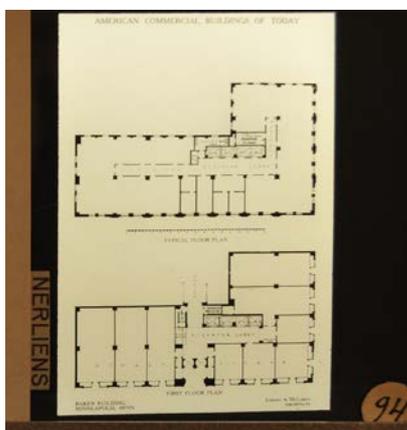
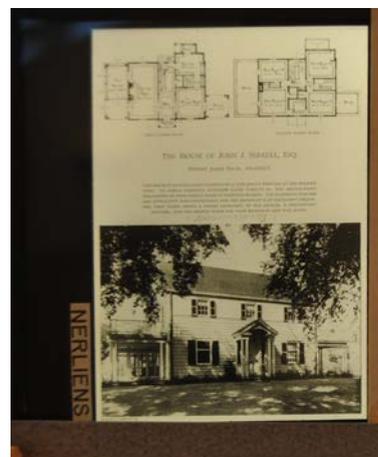
2.2.9 1928-29

Amerikansk komposition

(trad. it. *Composizione delle architetture americane*)

Le lezioni su tale tema sono suddivise in due contenitori: il primo presenta stralci di piante e relative fotografie di grattacieli o edifici ad uso pubblico, raccolti nel manuale redatto dall'AIA. The American Institute of Architects nella persona di Sexton Randolph Williams (*American commercial buildings of today : skyscrapers, office buildings, banks, private business buildings, stores and shops*, 1928), al contrario il secondo è incentrato su

esempi di residenze isolate o nelle periferie delle grandi città realizzate secondo la tecnica del balloon-frame.

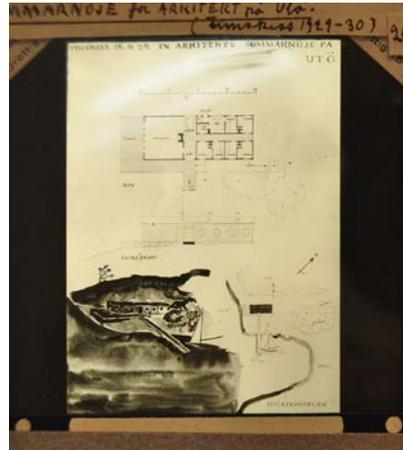
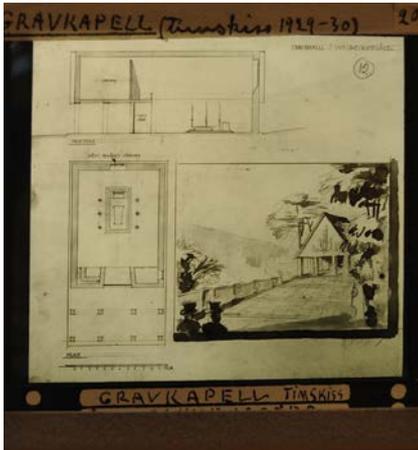


2.2.10 1929-30

Timskisser: Gravkapell, Sommarnöje, Tradgårdsprydnad
(trad. it. *Schizzi di studio: cappelle funerarie, case di vacanza, disegno dei giardini privati*)

Il materiale incluso in questa raccolta sembrerebbe più che una panoramica di progetti dello stesso Östberg, una rassegna degli studenti del suo corso, che si sono cimentati in un determinato tema progettuale. In effetti, sono mostrati per ciascuno dei tre temi, come evidenzia lo stesso titolo della lezione, tre o quattro proposte corredate dai disegni in proiezione ortogonale e da uno o due schizzi significativi. L'approccio progettuale mette in evidenza come l'interesse non sia rivolto solo al singolo manufatto, bensì alla costruzione del luogo dove si inserisce il medesimo. Non è da dimenticare che nei primi due decenni del XX secolo l'architetto ebbe numerose commesse riguardanti residenze

urbane o di vacanza, perciò può considerarsi questo un tema a lui molto caro e ben conosciuto. Inoltre, qualche anno prima (1924) gli era stata commissionata la progettazione di un complesso per la cremazione ad Helsingborg, su richiesta della *Svenska eldbegängelseföreningen* (trad. it. *Società Svedese per la Cremazione*) nella persona di Gustav Schlyter.



2.2.11 1930-31

Monumentala och konstruktiva riktlinjer inom byggnadskonsten

(trad. it. *Linee guida per l'architettura monumentale e per la tecnica costruttiva*)

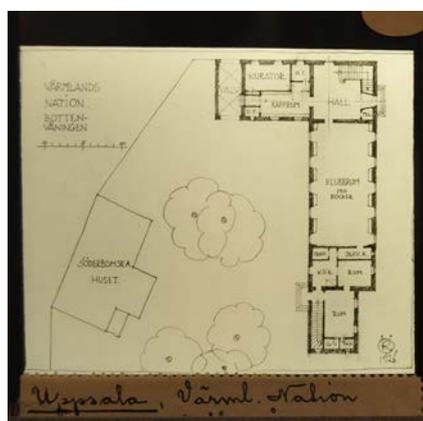
La questione si sviluppa in un percorso trasversale, sia di natura geografica che temporale raccolto in tre contenitori di diapositive. L'assenza di un trascritto rende il possibile filo conduttore tematico di non immediata comprensione, per quanto concerne la prima serie di diapositive. Infatti, si assiste ad un repentino passaggio di scala dimensionale e di luoghi:

dalla Grecia alla Spagna, per poi passare a quadri del francese Maurice Brianchon (1899-1979) e schizzi di architetture inglesi, ecc...

Matrice comune è forse quella di delineare le linee guida per l'architettura come recita il titolo della lezione.

Il secondo contenitore si focalizza solamente sulla città di Uppsala, mostrandone pertanto alcuni scorci fotografici tra cui l'*Uppsala slott* (trad. it. *Castello di Uppsala*). Si potrebbe interpretare la scelta di inserire poi fotografie e schizzi del suo progetto per il *Värmlands nations bygge* (trad. it. *Sede studentesca delle nazioni*, 1931-1932) come rivelatore di alcune questioni sollevate nella stessa lezione.

Il terzo ed ultimo raccoglitore contiene alcune raffigurazioni cartografiche storiche della città di Stoccolma, alcune rielaborazioni grafiche prodotte dallo stesso Östberg ed inserite nel capitolo *Holmen* (*En arkitekt anteckningar. Bilder och verk av författaren*, 1928) ed infine alcune fotografie, raffiguranti esempi di edilizia della tradizione tratte dalla raccolta di opuscoli *Gamla svenska städer : gator och gränder, hus och gårdar* (trad. it. *Antiche città svedesi. Strade, vicoli, case e fattorie*, 1908-1930).

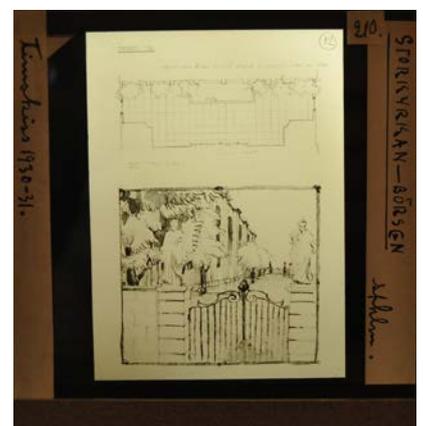
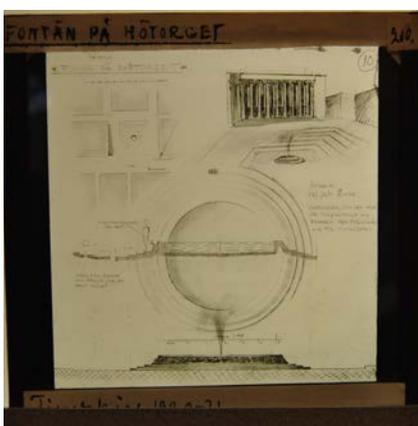
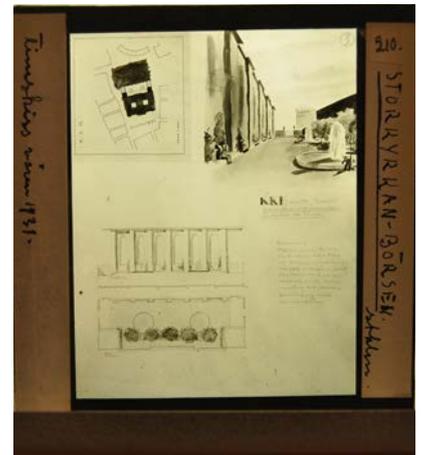
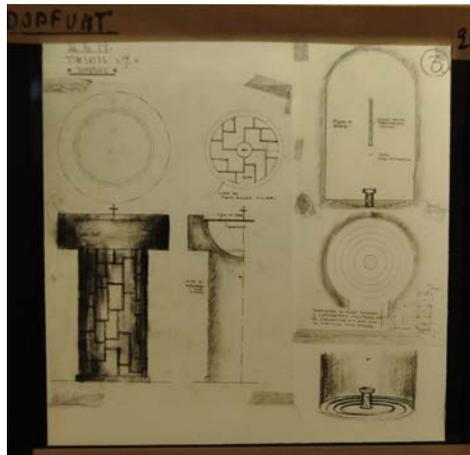


2.2.12 1930-31

Timskisser: Brunn på Hotorget, Dopfont, Dekorering av tak, Ordnande av platsen, Storkyrkorobörsen

(trad. it. *Schizzi di studio: fontana e piazza, fonte battesimale, decorazione soffitti, il progetto del luogo, chiesa*)

Come per la lezione dell'anno 1929-1930 dal titolo "Timskisser", anche in questo caso si considera plausibile che si tratti di una rassegna di progetti elaborati dagli studenti di Östberg. Se nel precedente anno accademico, il tema progettuale investiva nella sua globalità edifici dalla natura isolata, quali una cappella funeraria o una casa di vacanze, in questo caso invece si tratta piuttosto di piccoli interventi di ricucitura degli spazi urbani, attraverso l'inserimento di elementi a verde o di statuaria. Non mancano però alcuni schizzi che potrebbero essere attribuibili al tratto dell'architetto, con annotazioni propedeutiche alle diverse questioni da tenere a mente durante la fase progettuale.

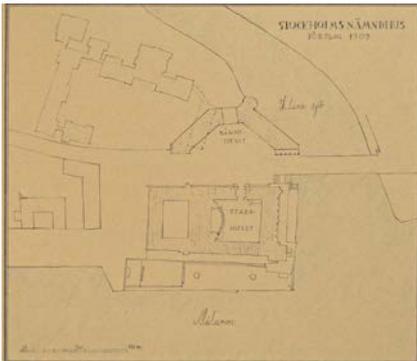


2.3 *Stockholm Nämndhus*

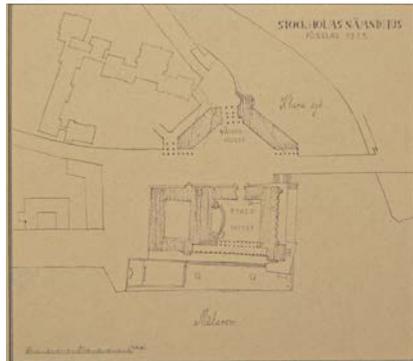
I disegni ripercorrono l'evoluzione progettuale dello *Stockholm Nämndhus*, oggetto mai sottoposto a critica fino ad ora e qui considerato nel suo relazionarsi con il Municipio. Di alcuni anni sono presenti numerosi disegni che delineano un quadro piuttosto completo del manufatto, di altri rimangono puramente schizzi di intenti, sviluppati solo alla scala di inserimento planimetrico urbano.

Entrambi gli archivi possiedono materiale -talvolta frutto di copie degli originali- , pertanto è stata operata una selezione tra le fasi, riportando nella maggior parte dei casi proprio gli originali. Prima di presentare i rispettivi materiali suddivisi nelle due sezioni, sono stati di seguito raccolti schizzi planimetrici.

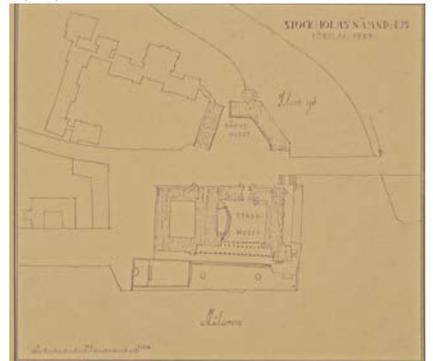
1909



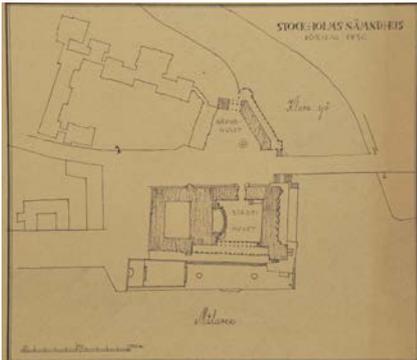
1913



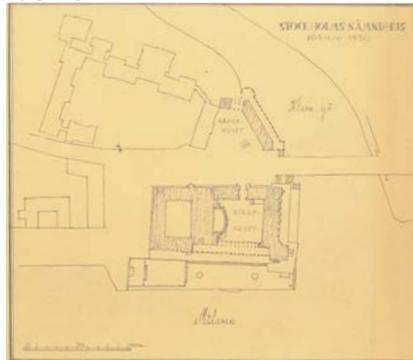
1929



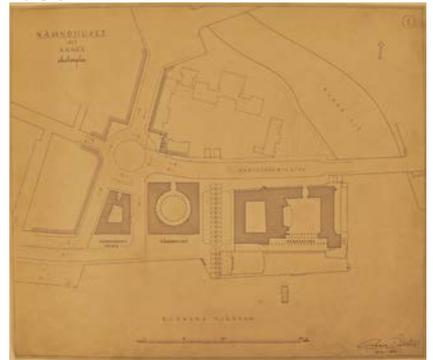
1930



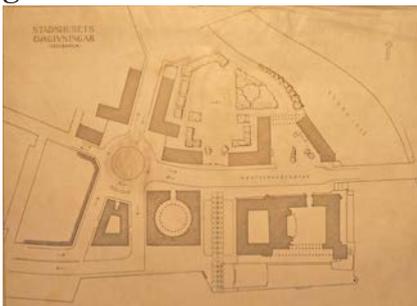
1931-32



1936



gennaio 1939



febbraio 1939

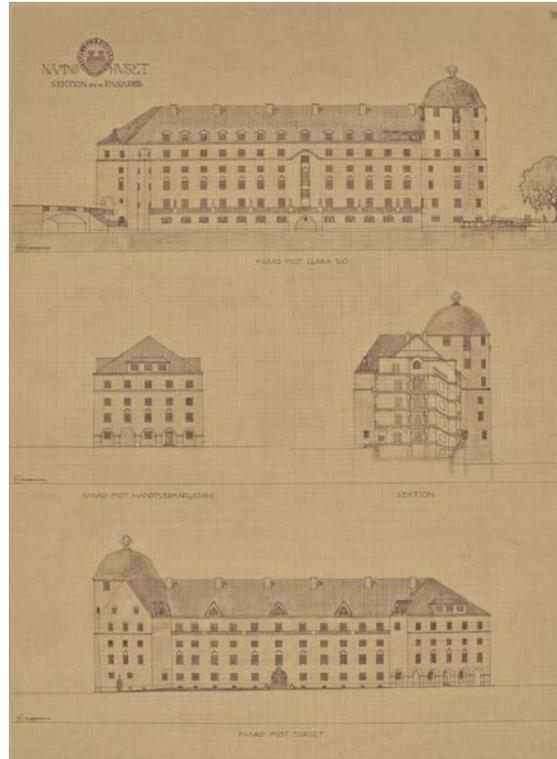
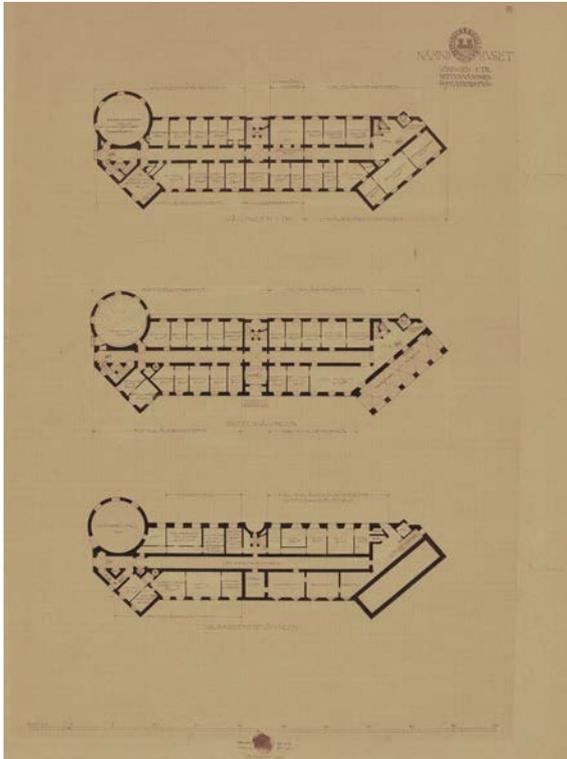


1940

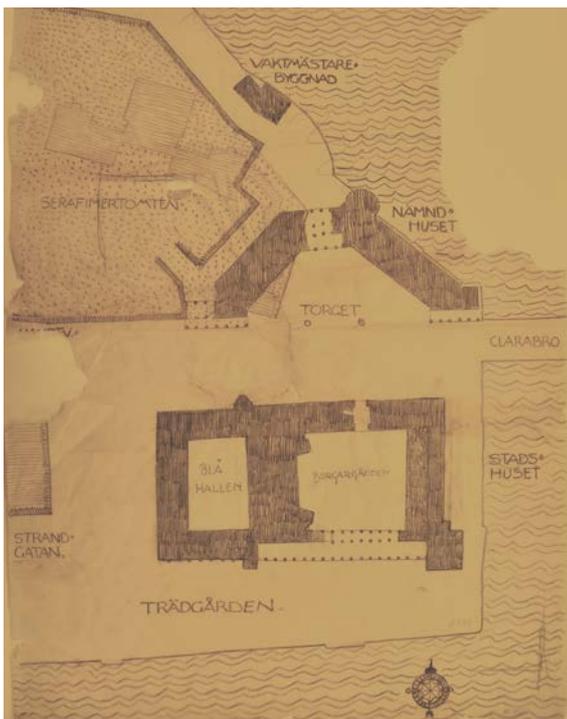


2.3.1 Schizzi e disegni (Stockholms Stadsarkiv)

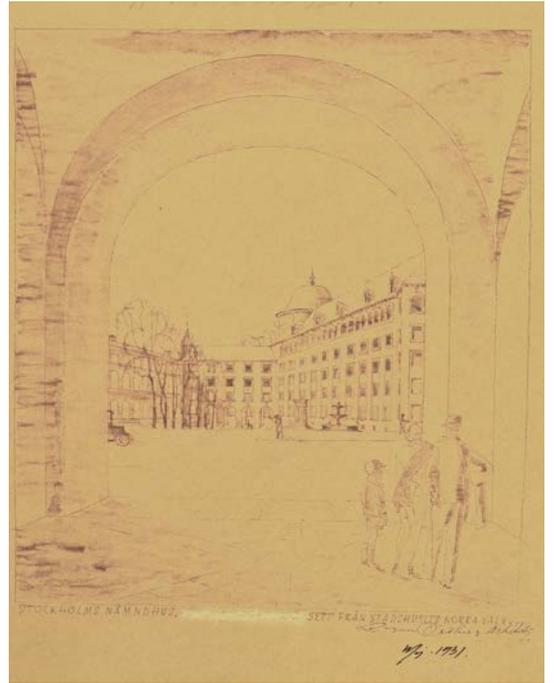
1909



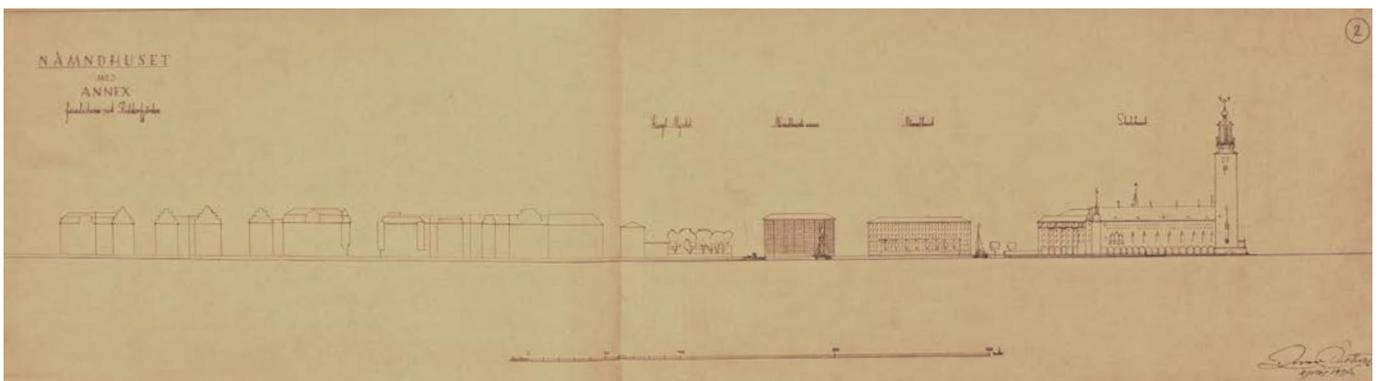
1913

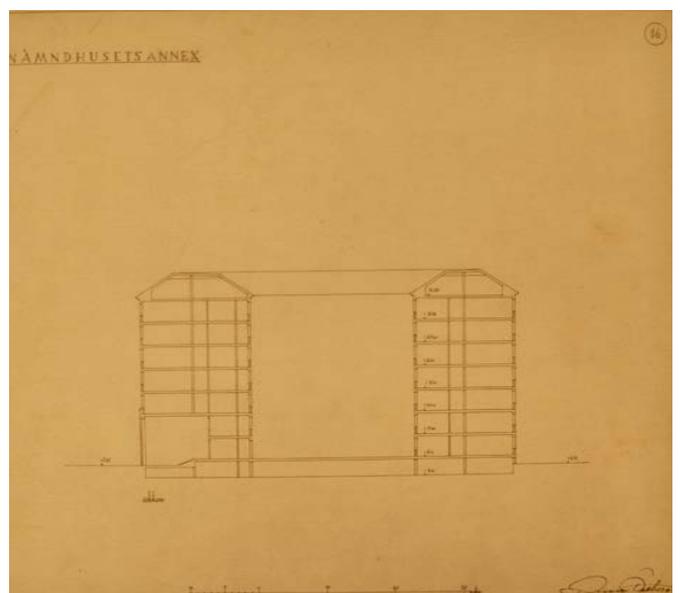
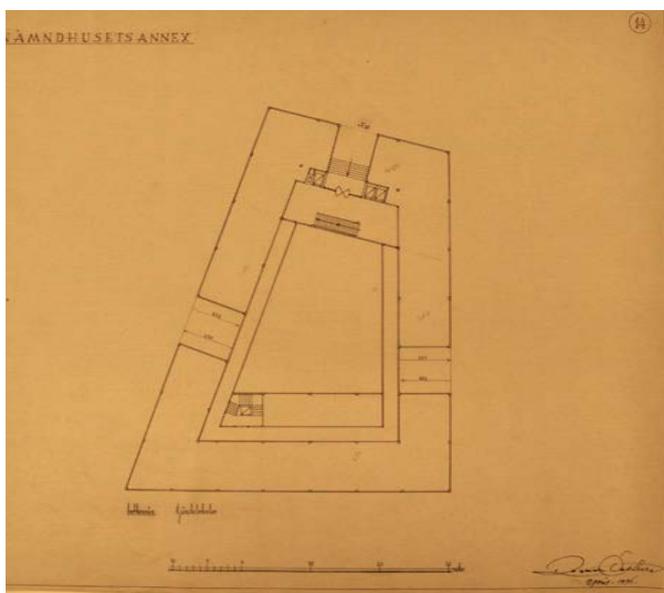
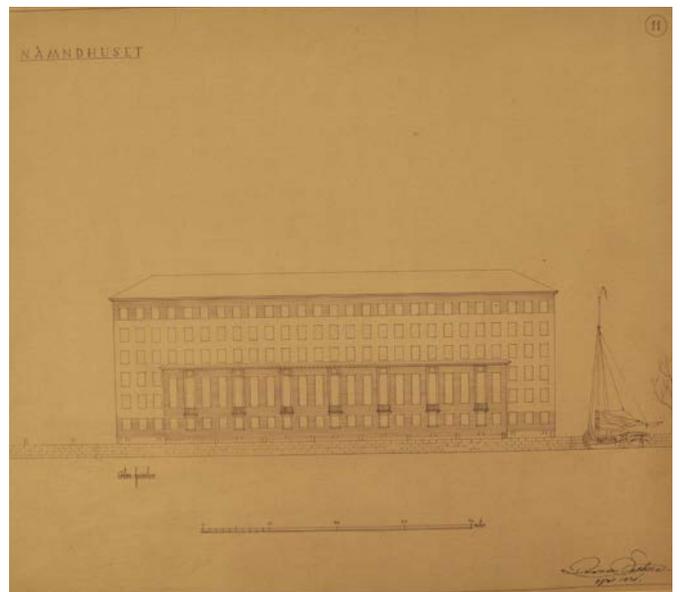
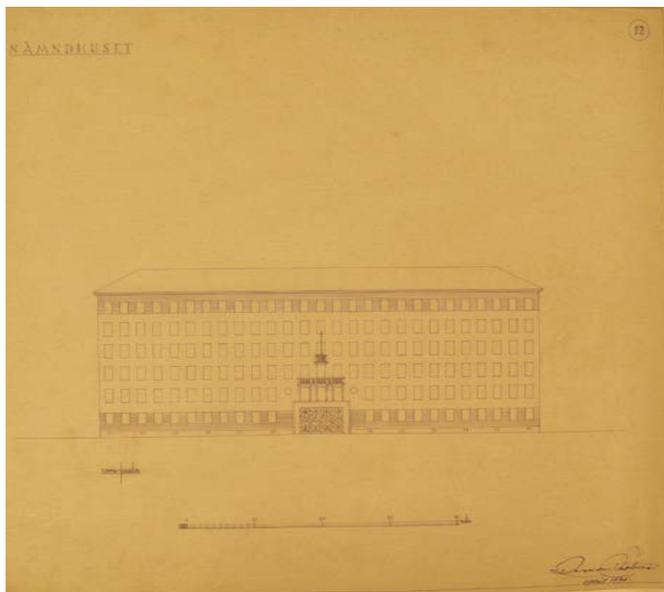
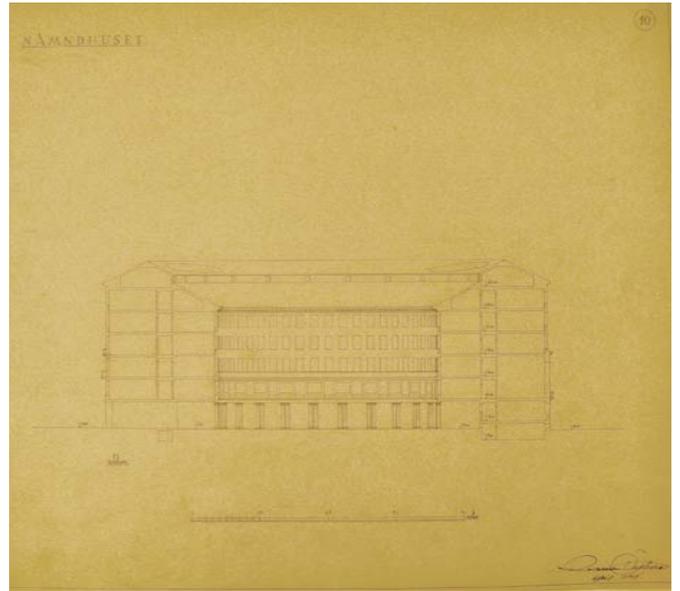
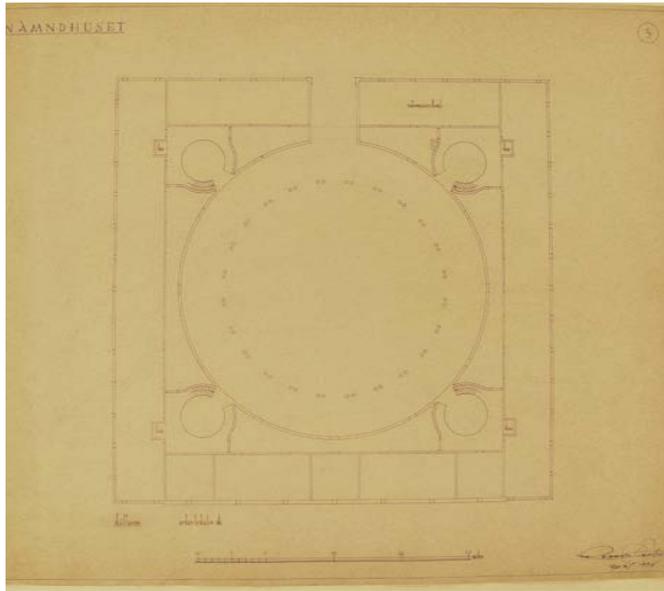


1930-31



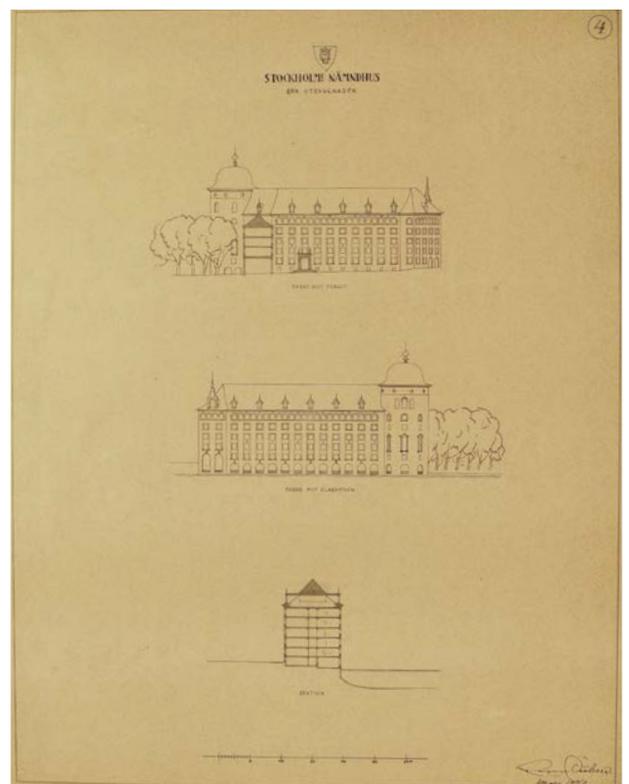
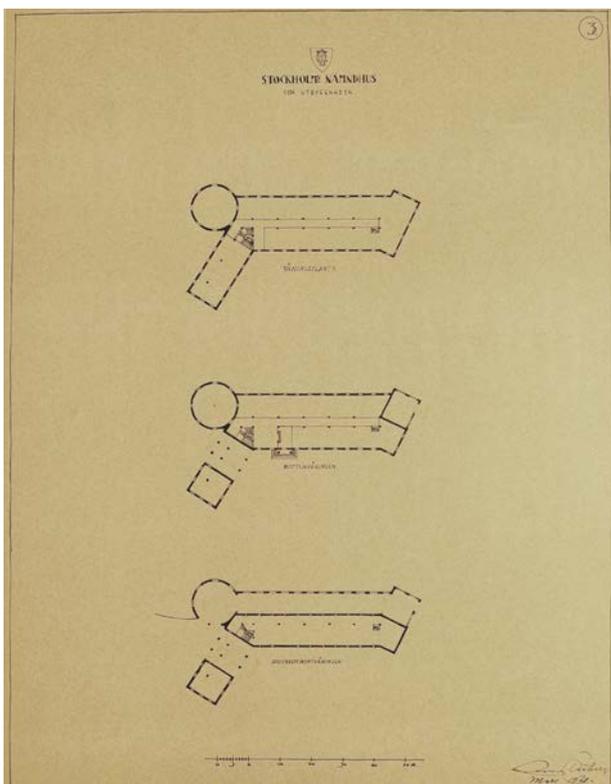
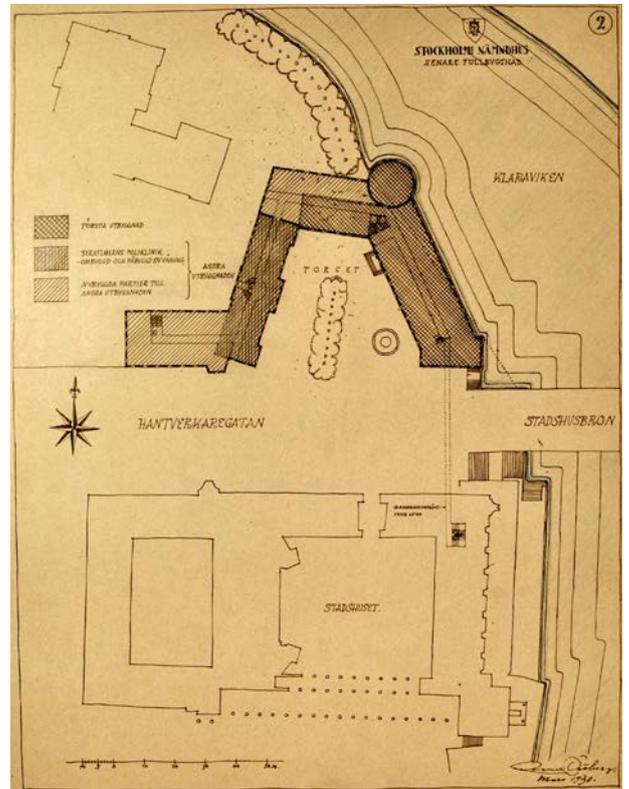
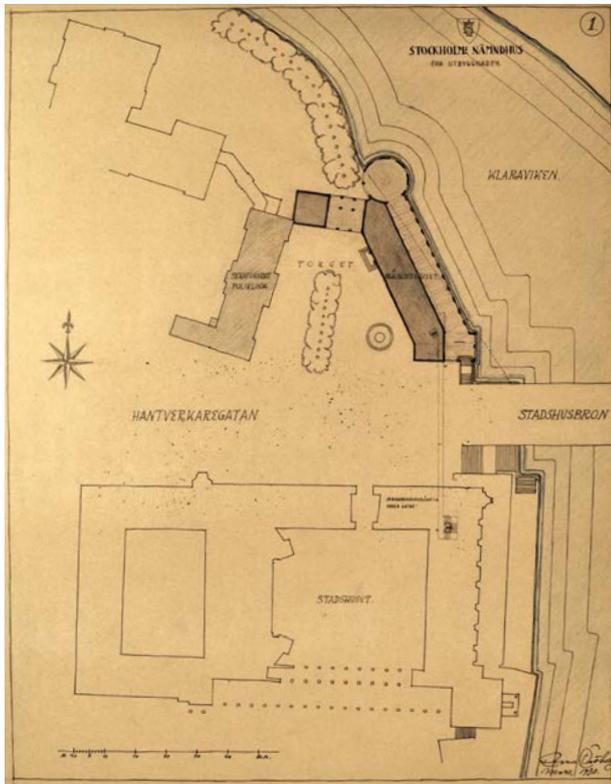
1936



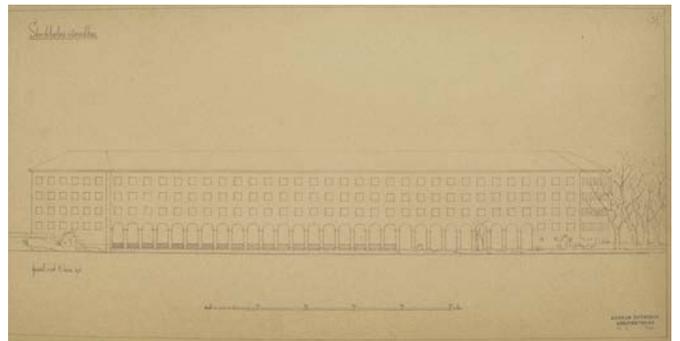
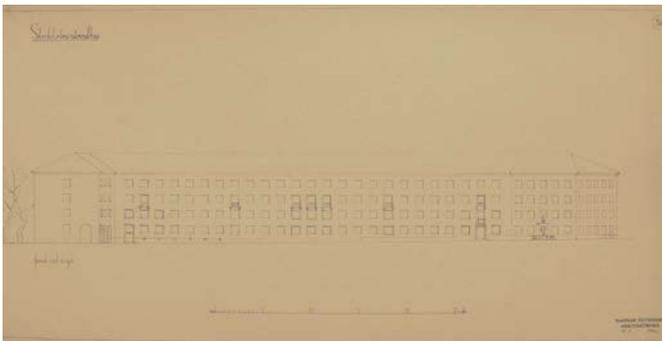
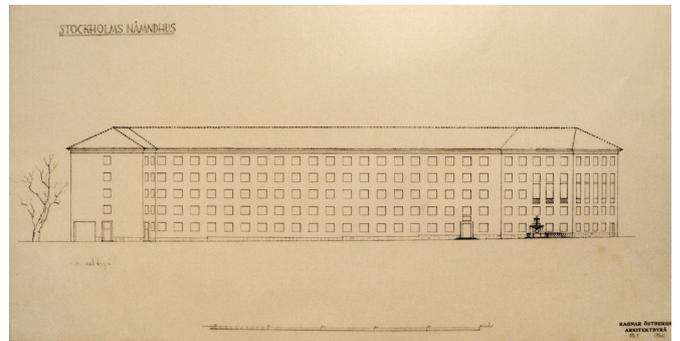
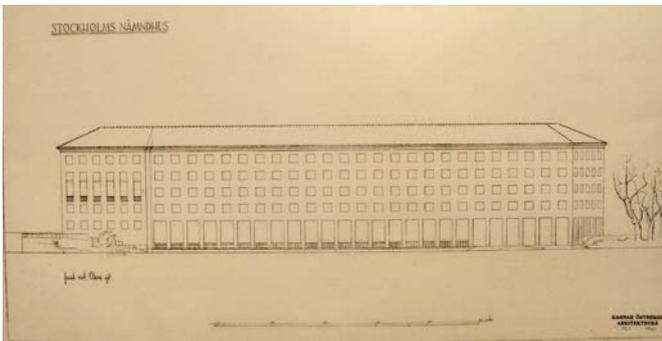
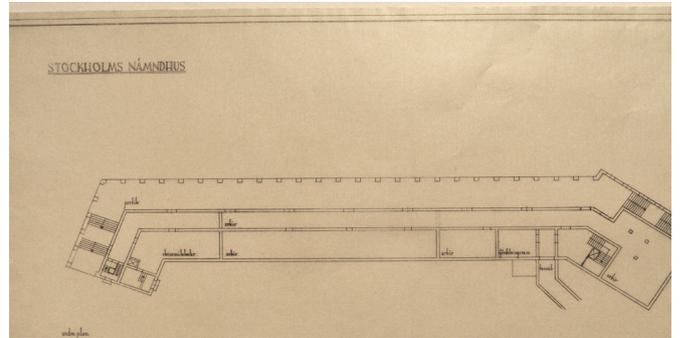
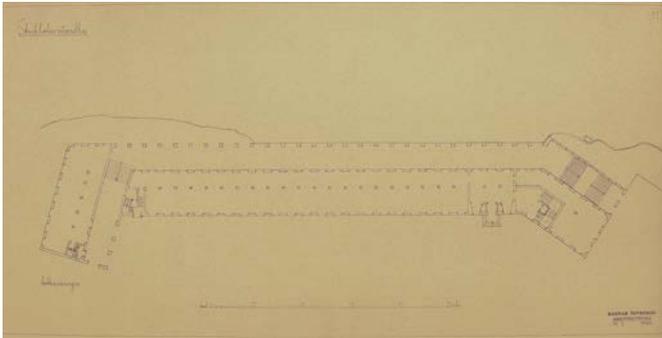


2.3.2 Schizzi e disegni (Arkitektur -ochdesigncentrum)

1930



1940



2.4 *Stockholm Stadshuset*

I disegni raccolti nella sezione sono frutto di una puntuale selezione finalizzata da un lato al ripercorrere l'evoluzione progettuale del Municipio e dall'altro a far emergere taluni temi su cui la presente ricerca si è confrontata. Non è dunque obiettivo di questo paragrafo mostrare la ventennale vicenda progettuale, dato è già stata efficacemente descritta dalla critica svedese A.K. P. Atmer (2011), a seguito del riordino dell'immenso patrimonio archivistico a riguardo. E proprio da tale studio la ricerca ha preso avvio per la comprensione dell'edificio.

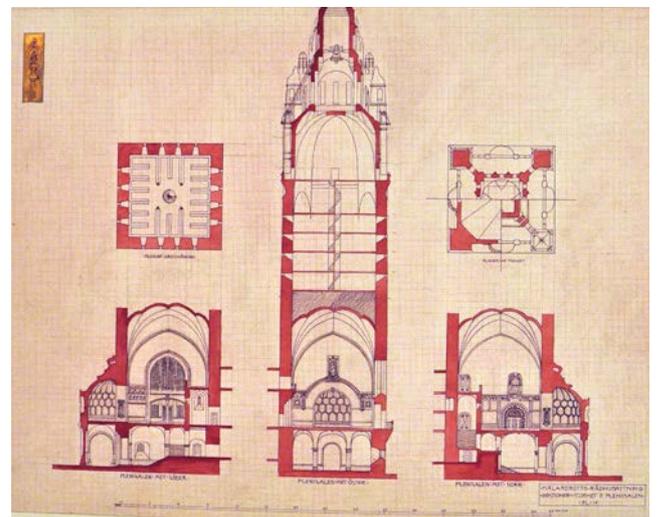
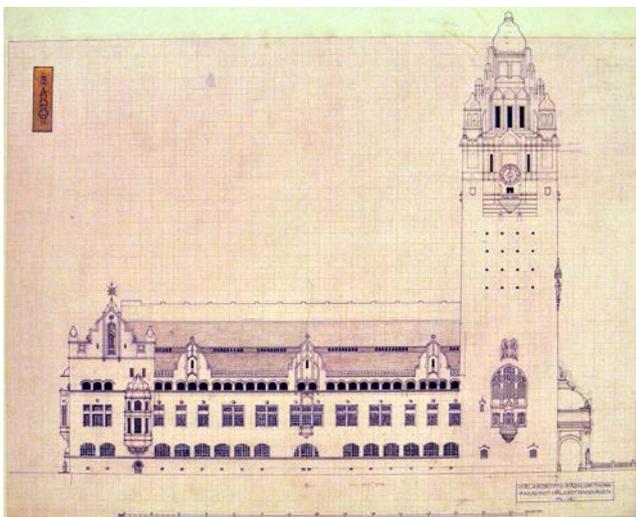
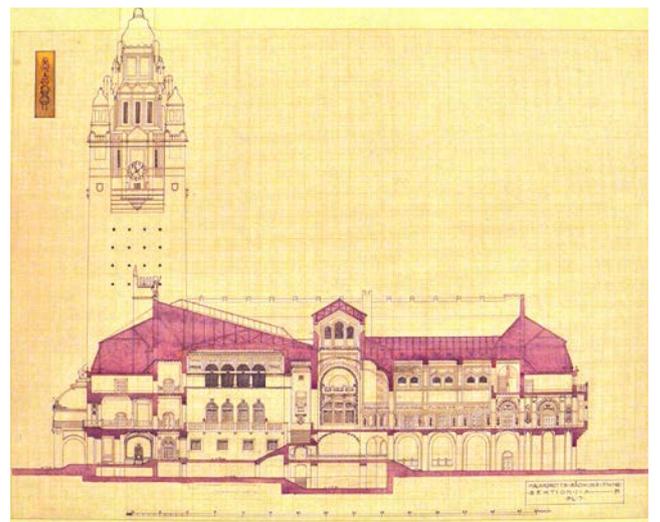
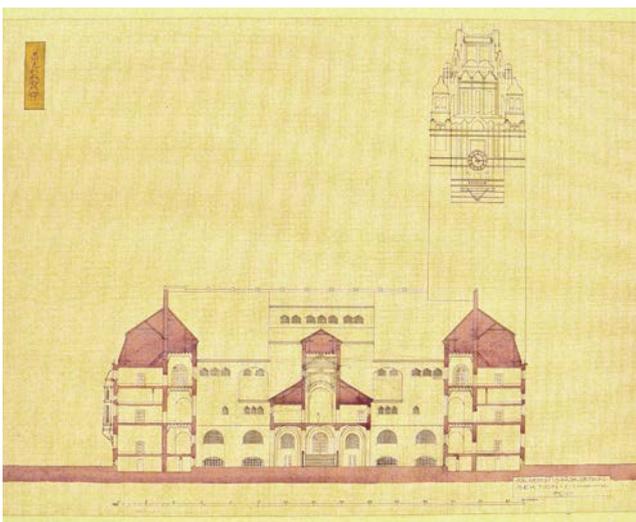
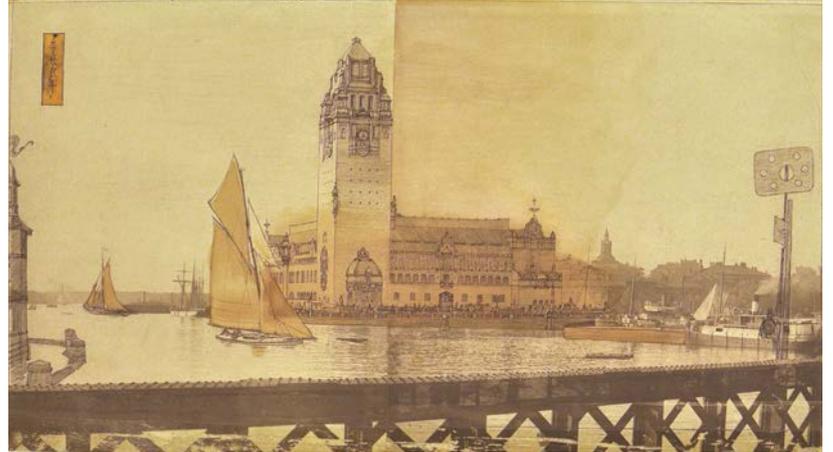
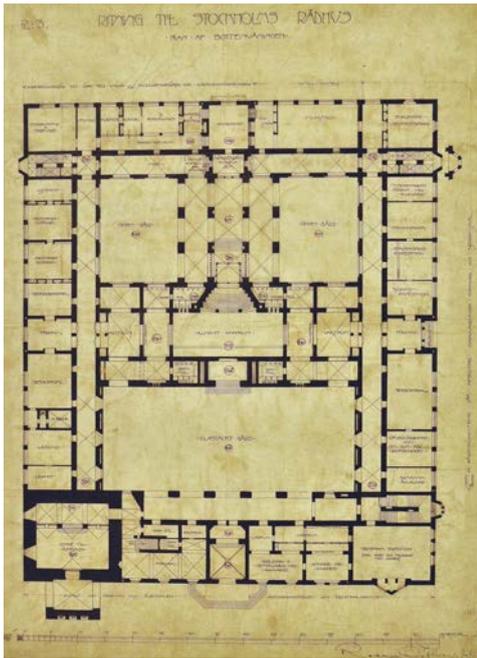
È opportuno ricordare come il numero di disegni firmati e bollati dallo stesso Östberg sia esiguo; in alcuni però è ben riconoscibile il suo tratto o sensibilità nel disegnare. Dobbiamo tener conto che l'ufficio disegni, coinvolto nella grande urbana, vantava un numero cospicuo di architetti, che seguivano e rielaboravano le mutevoli e ricche idee del maestro.

2.4.1 Selezione disegni (*Stockholms Stadsarkiv*)

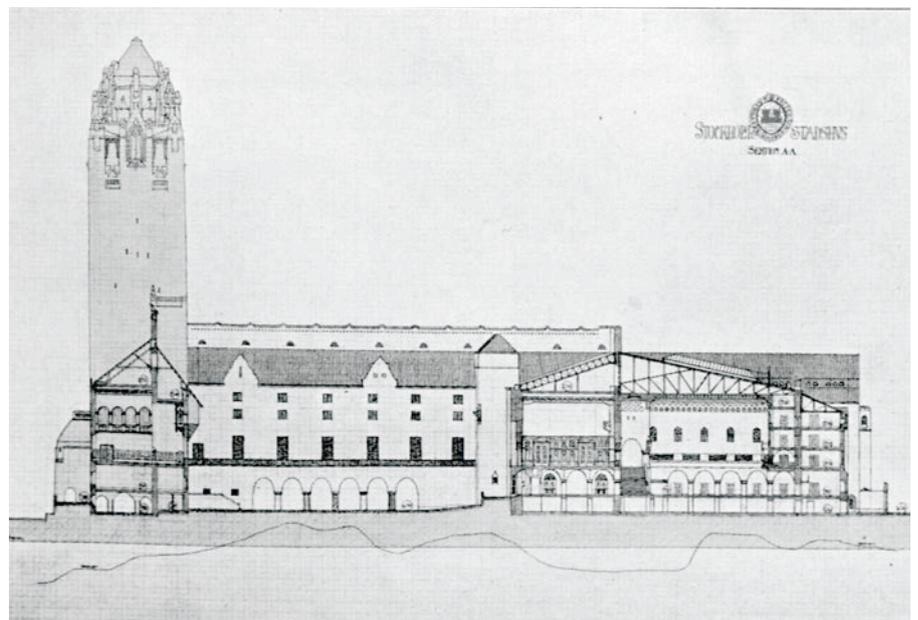
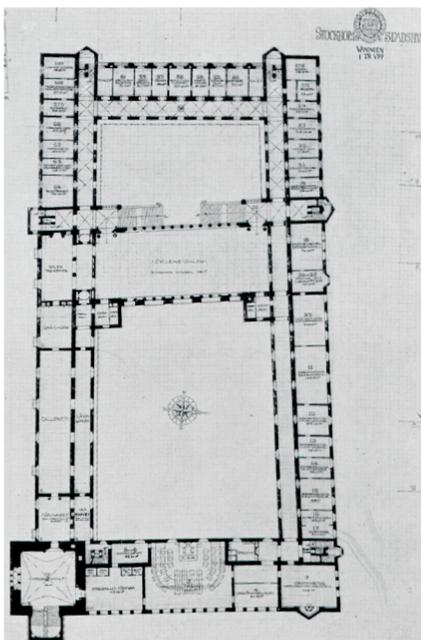
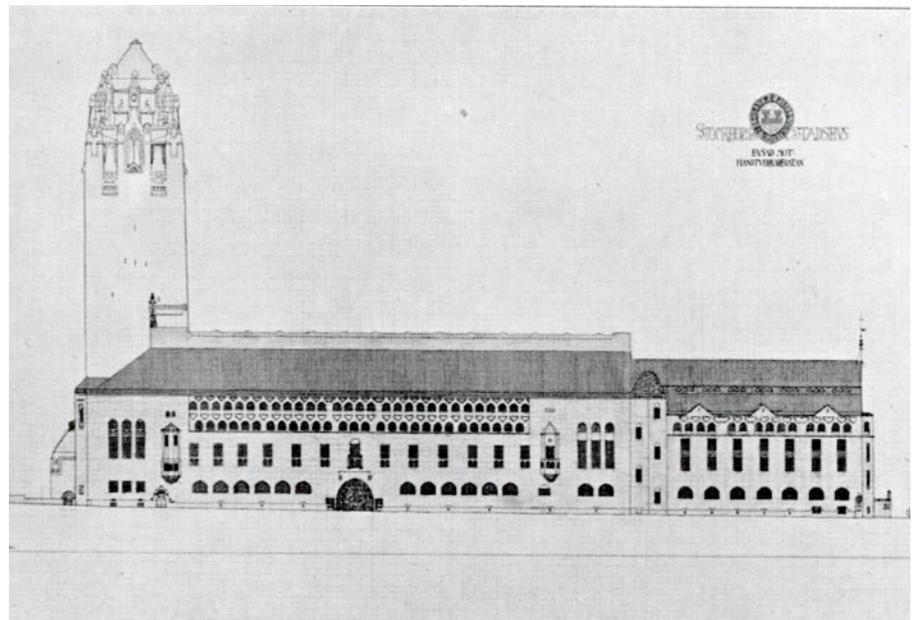
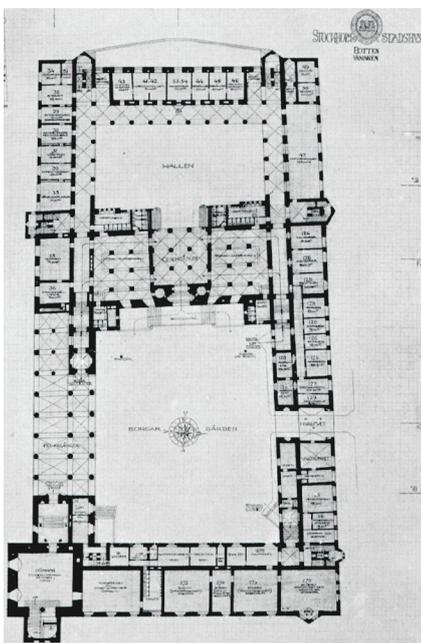
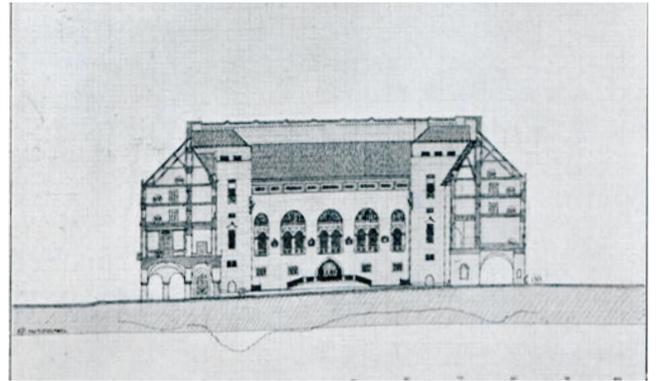
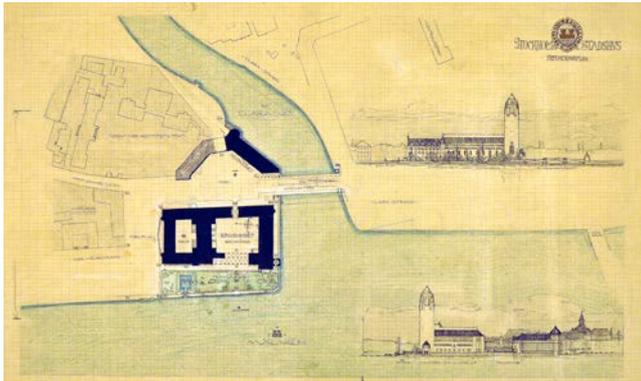
1902



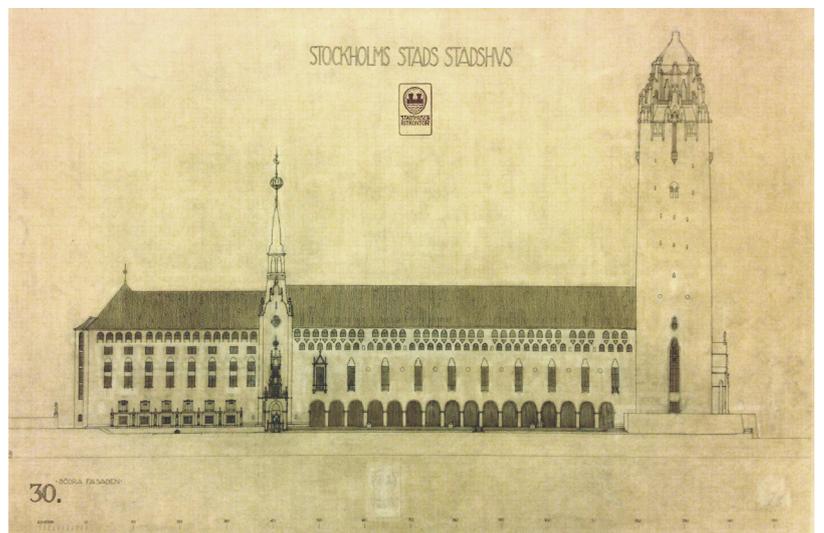
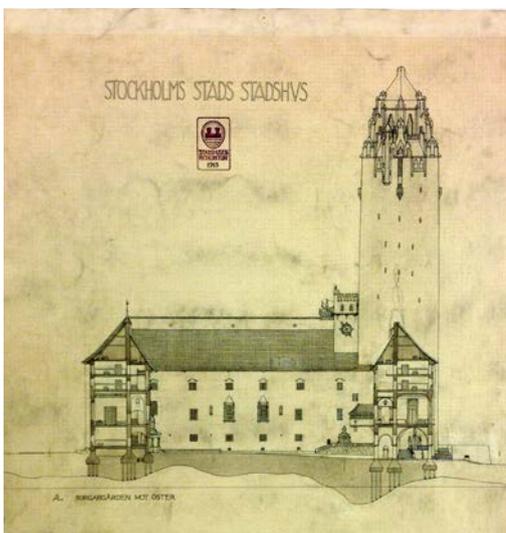
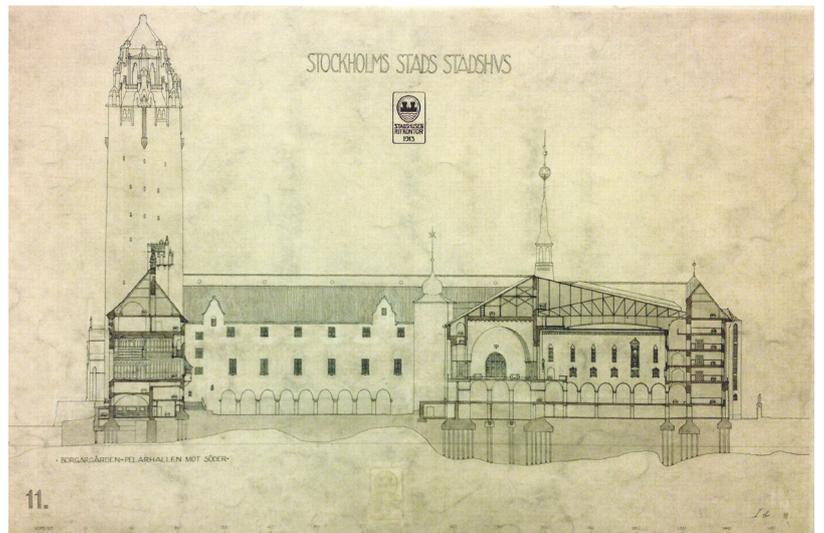
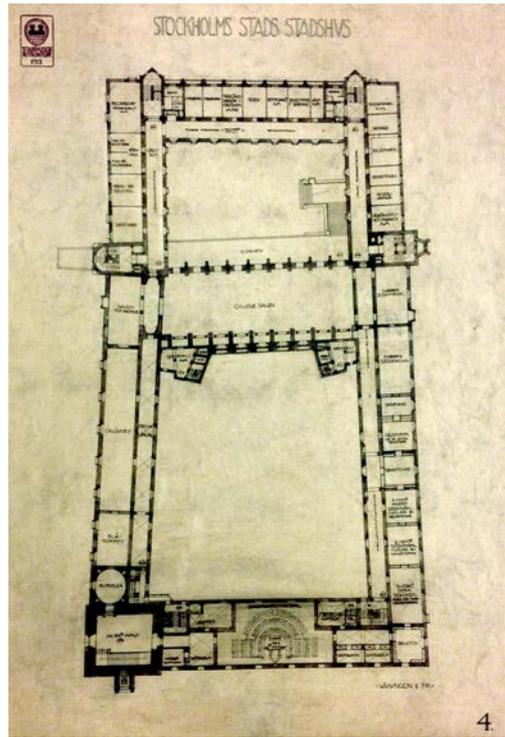
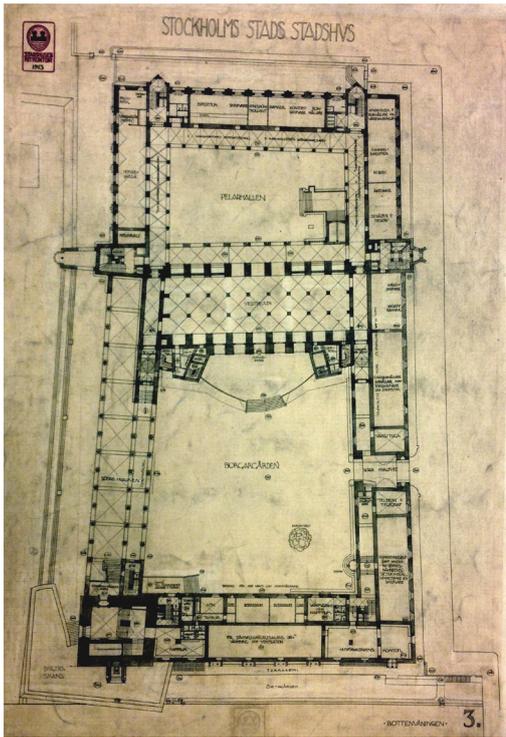
1904-05



1908-1911

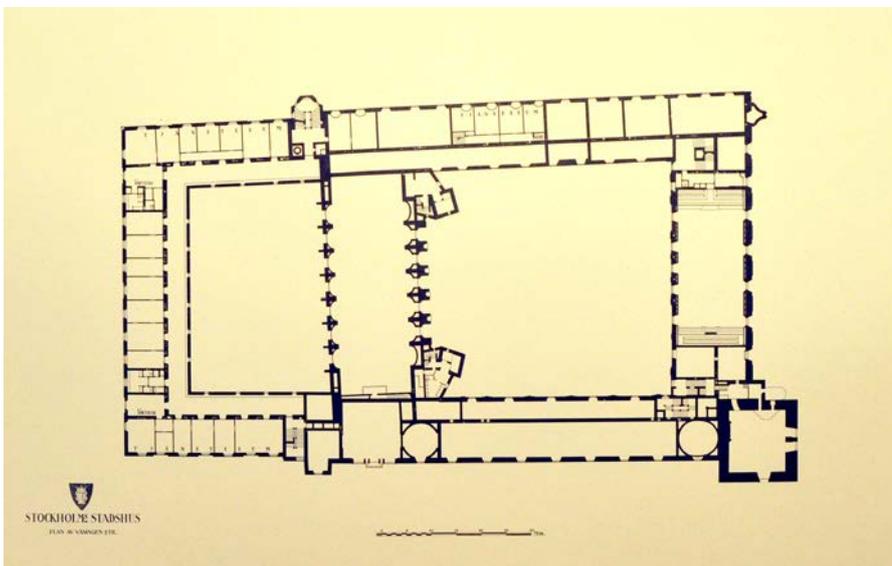
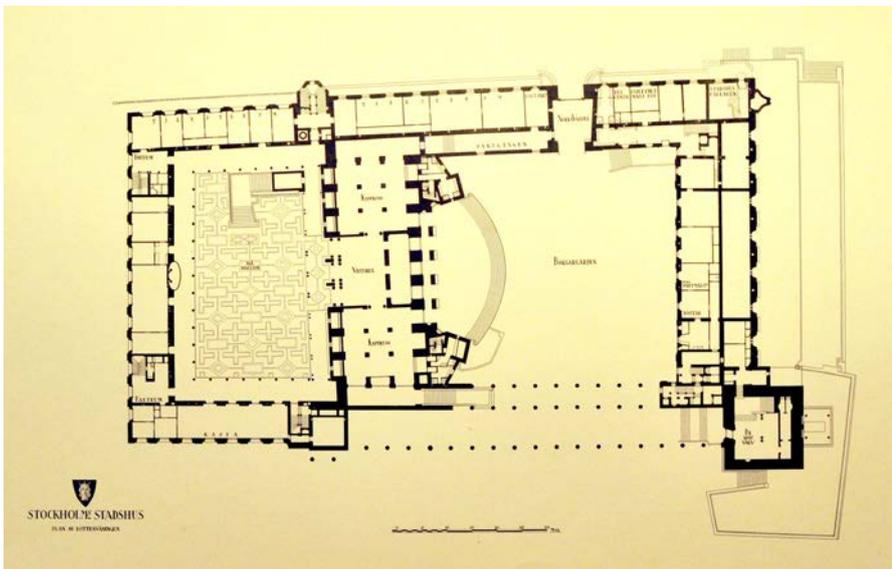
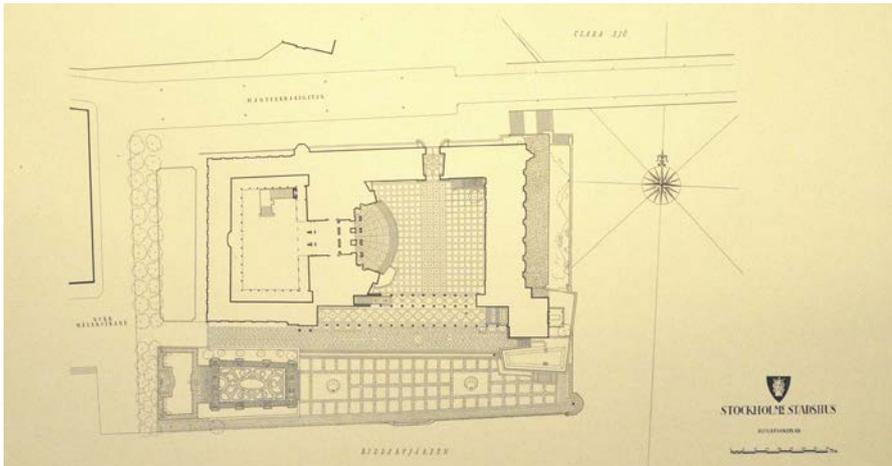


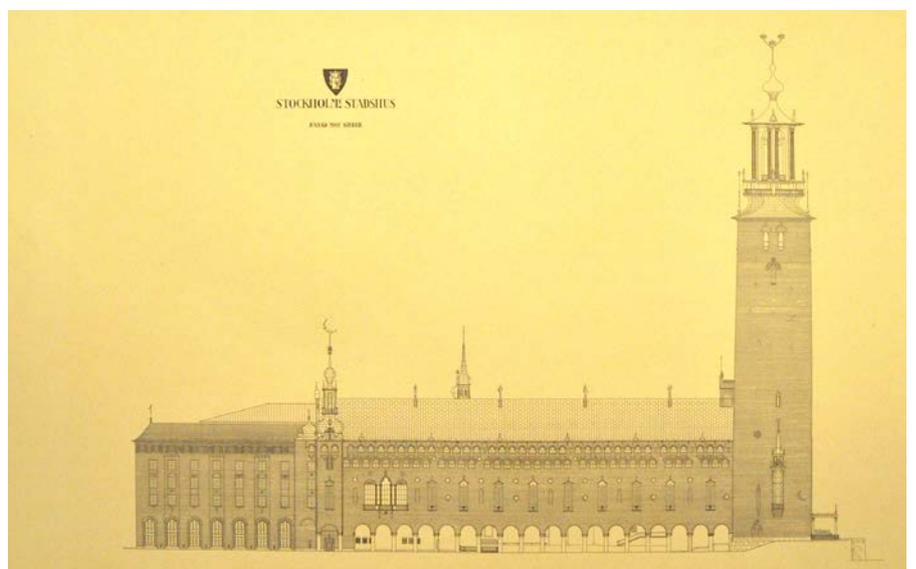
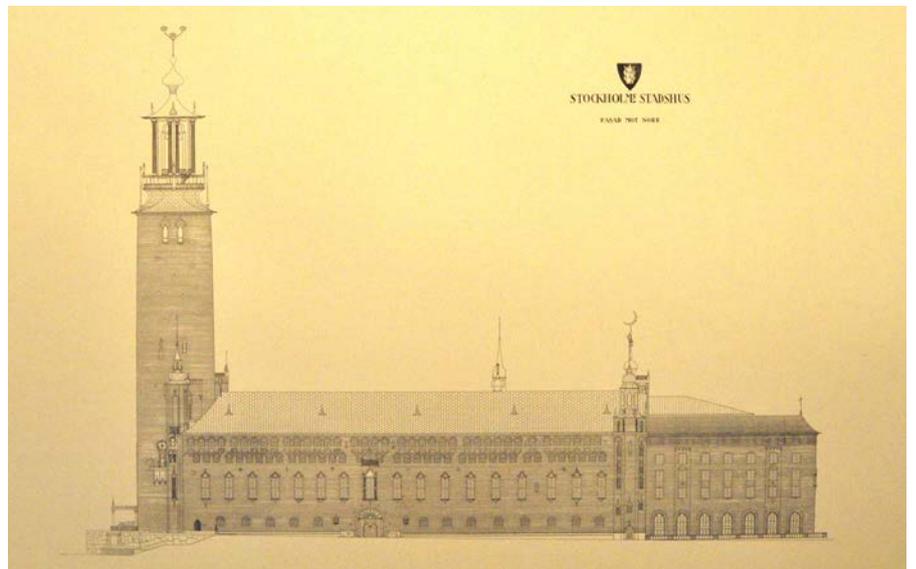
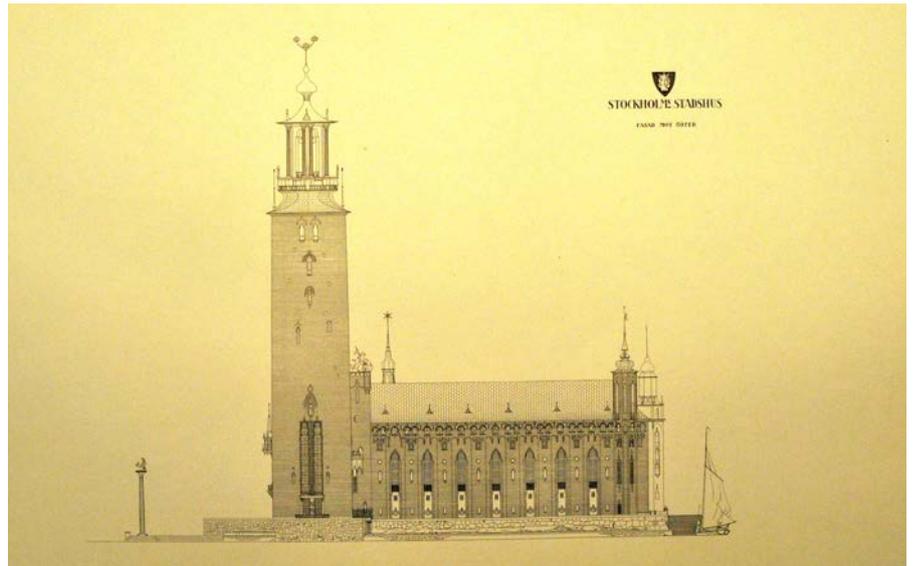
1912-13

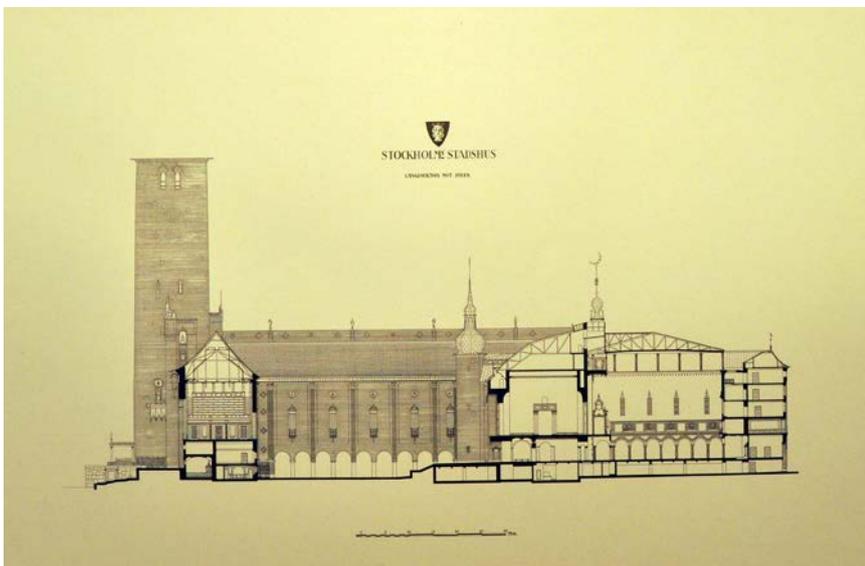
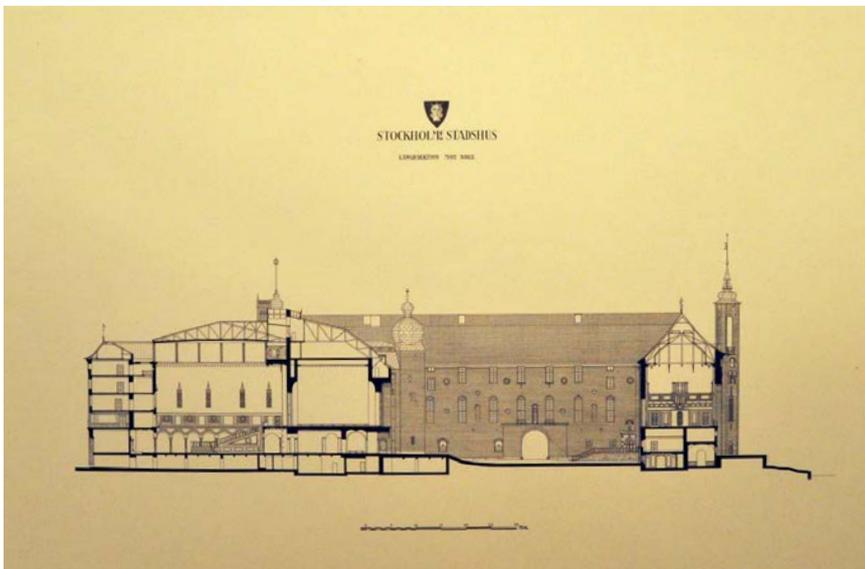
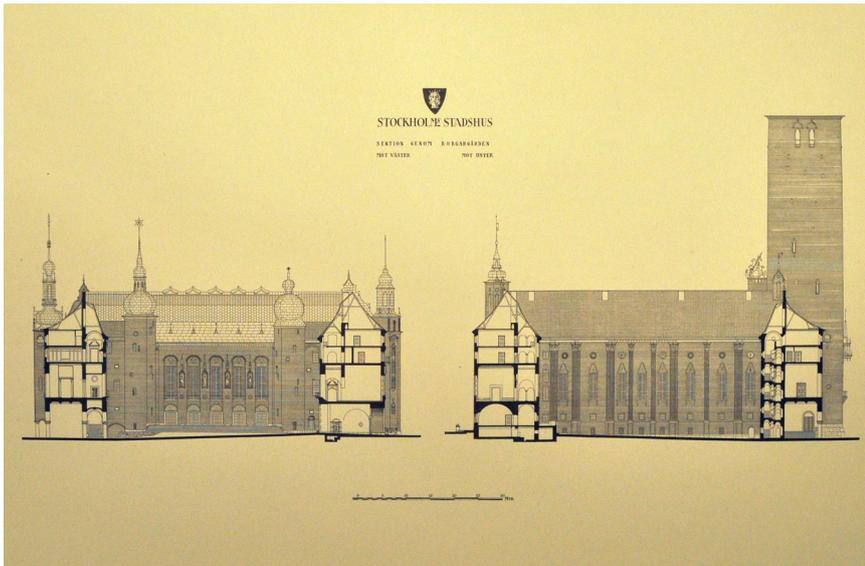


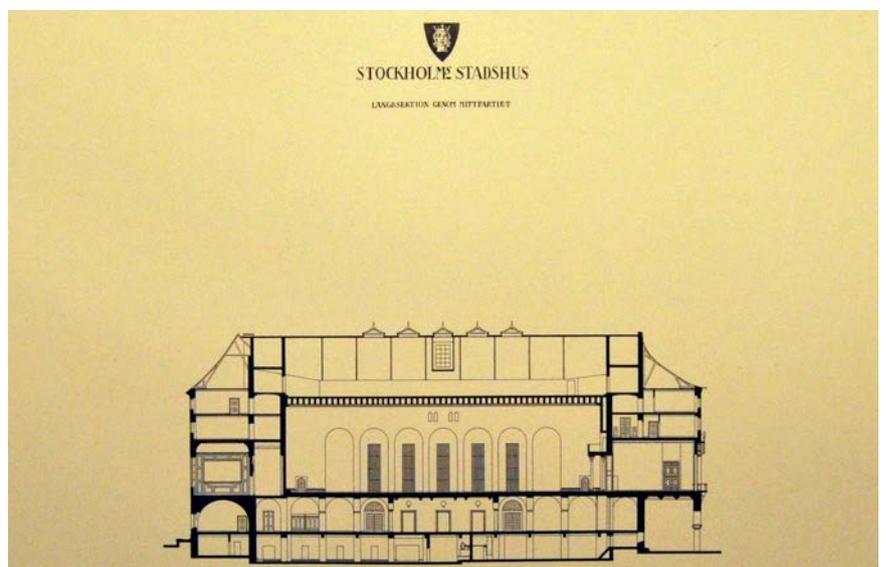
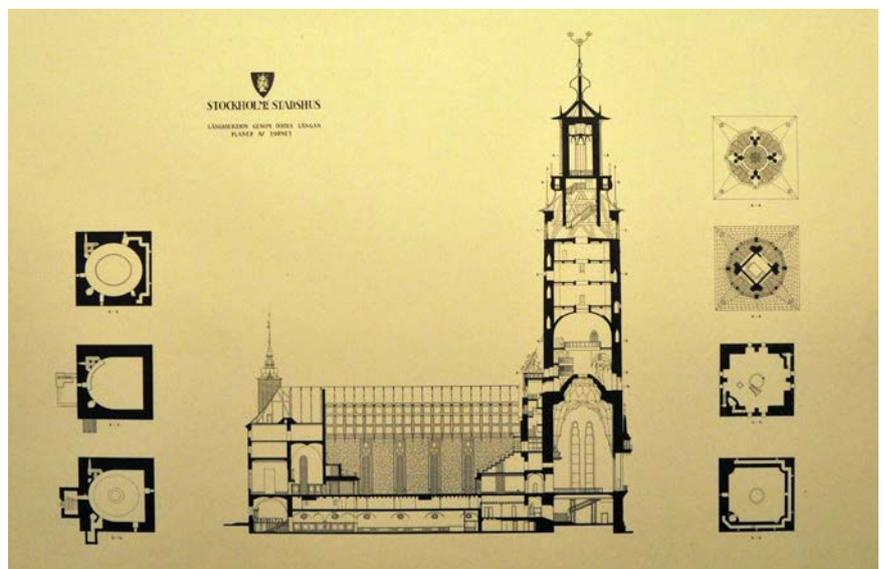
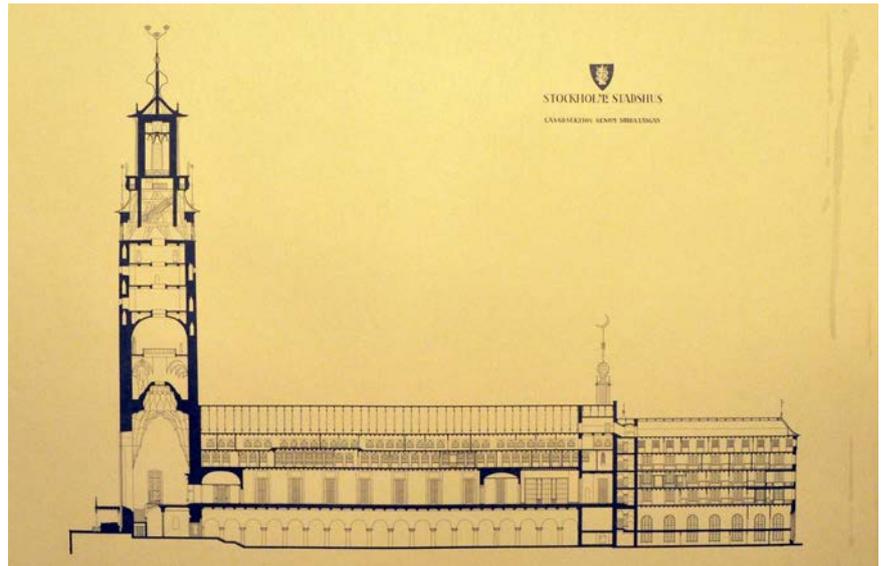
2.4.2 Tavole presentate il giorno dell'inaugurazione (1923)

(*Arkitektur-ochdesigncentrum*)



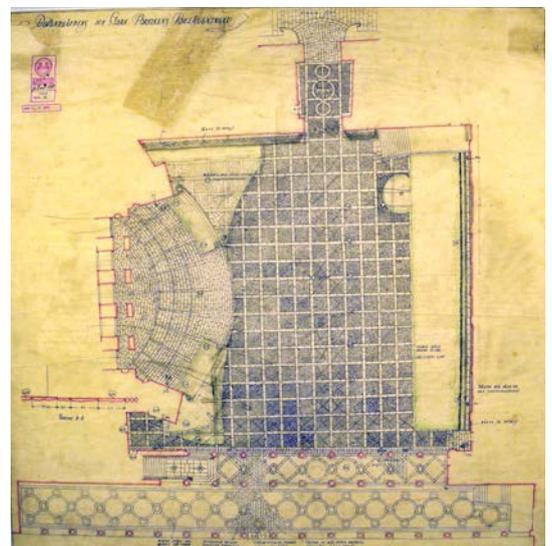
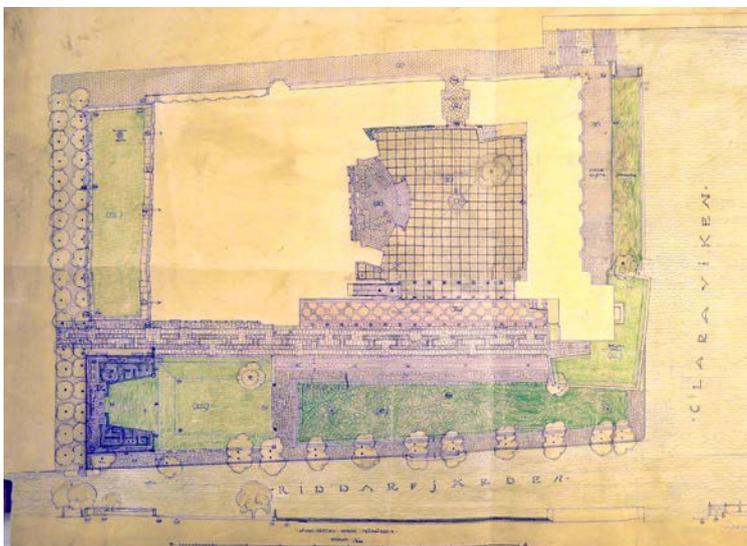
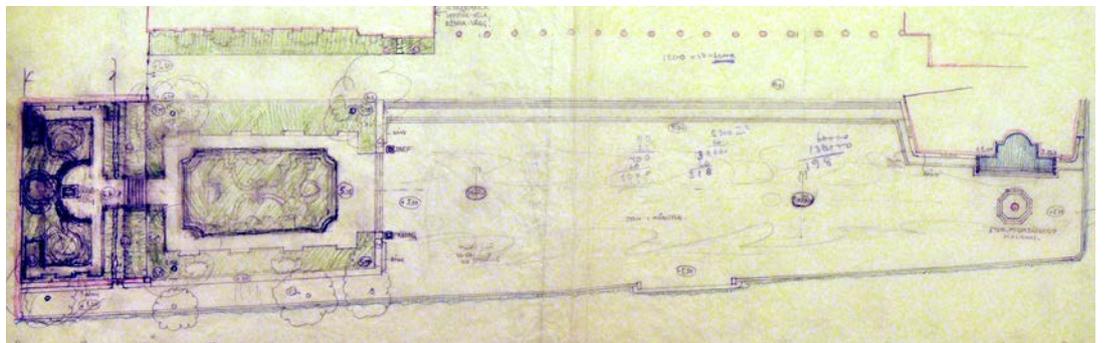
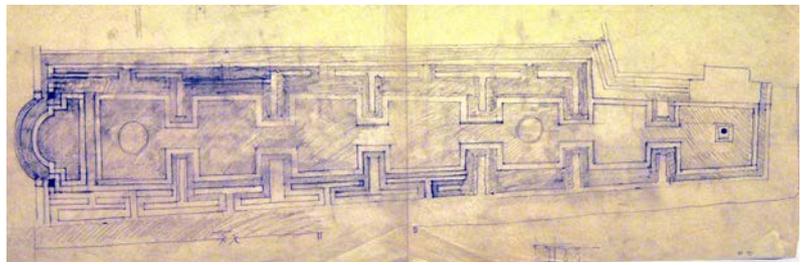
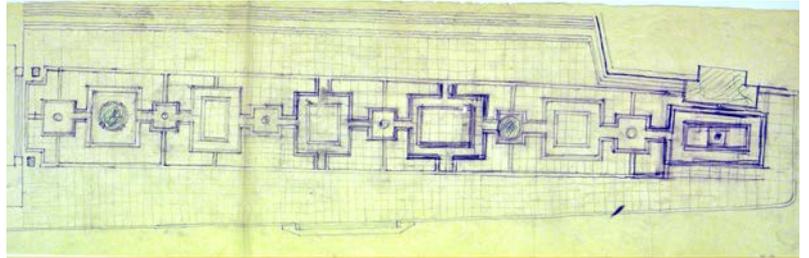
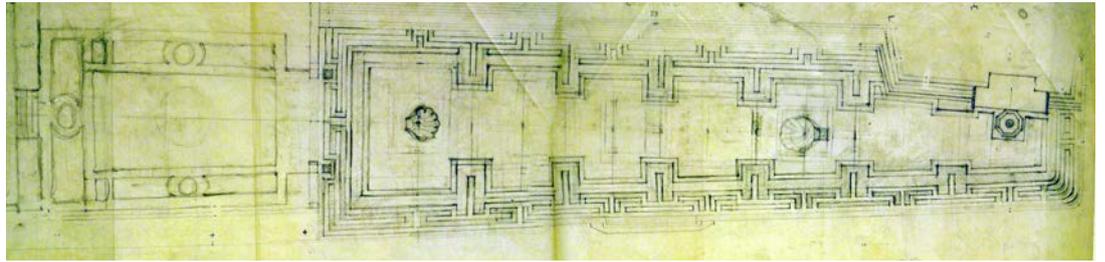




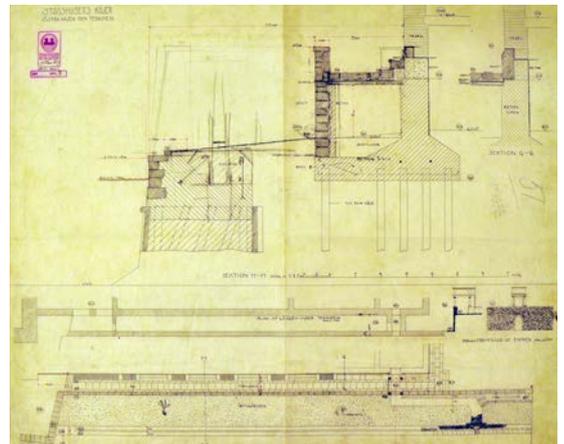
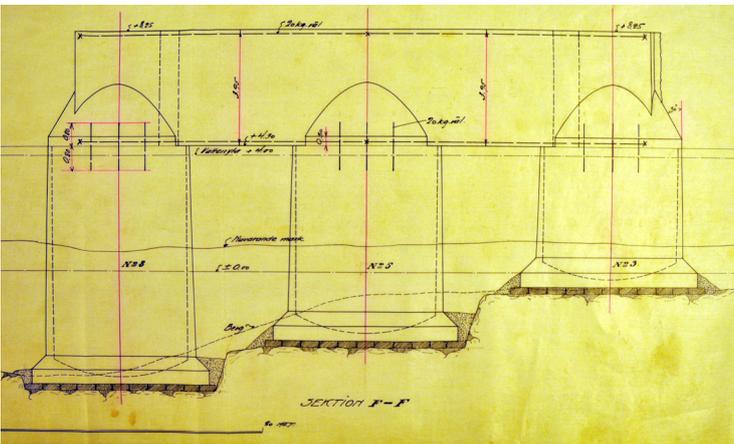
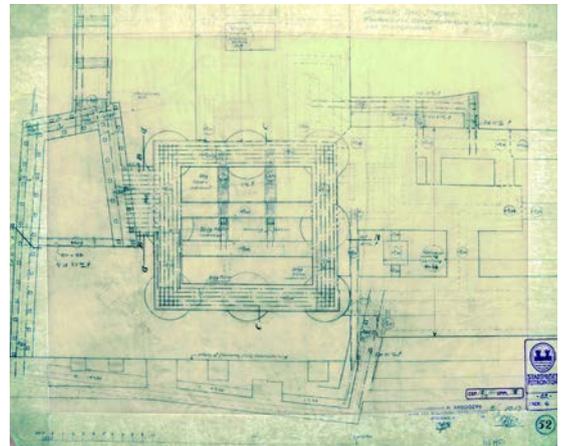
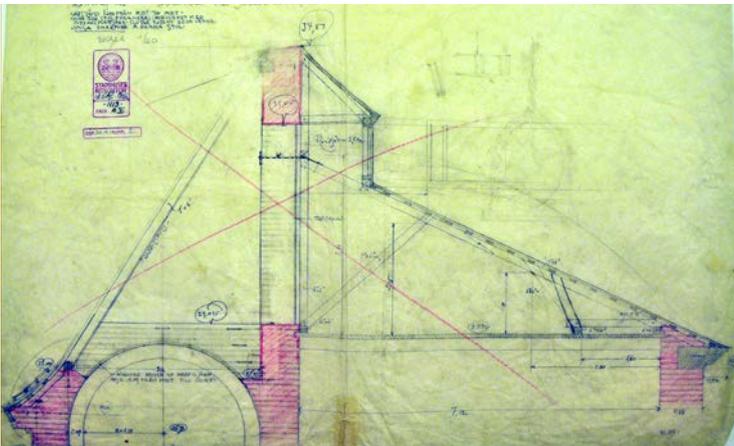
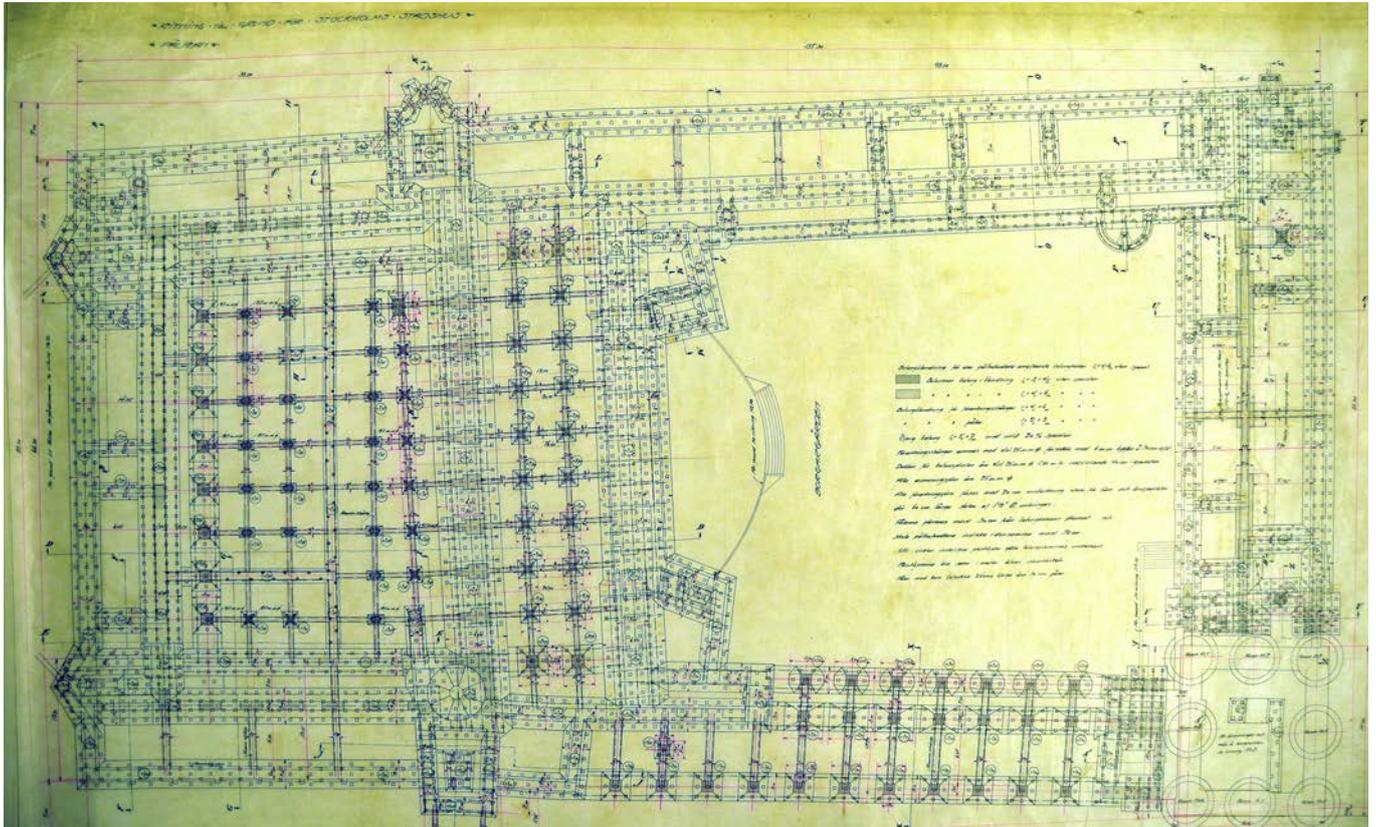


2.4.3 Evoluzione del giardino

(Stockholms Stadsarkiv)



2.4.4 Dettagli costruttivi dell'ingegnere H. Kreüger
(Stockholms Stadsarkiv)

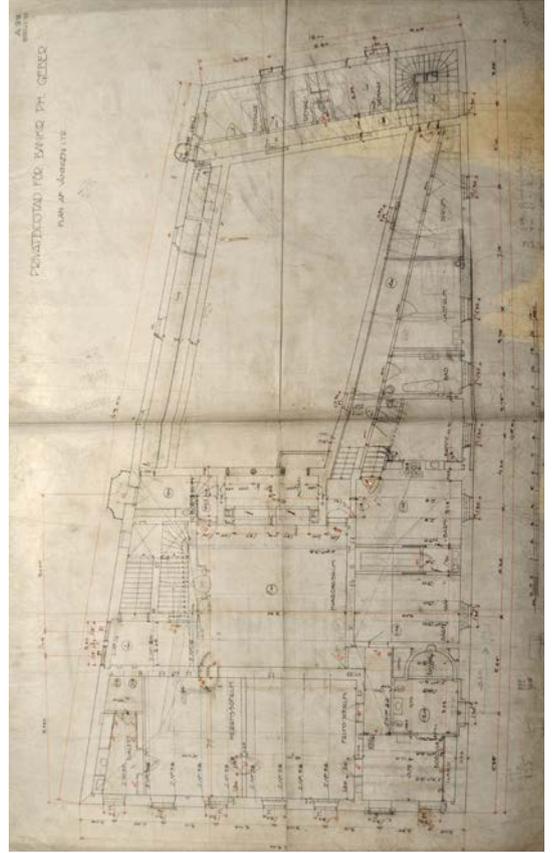
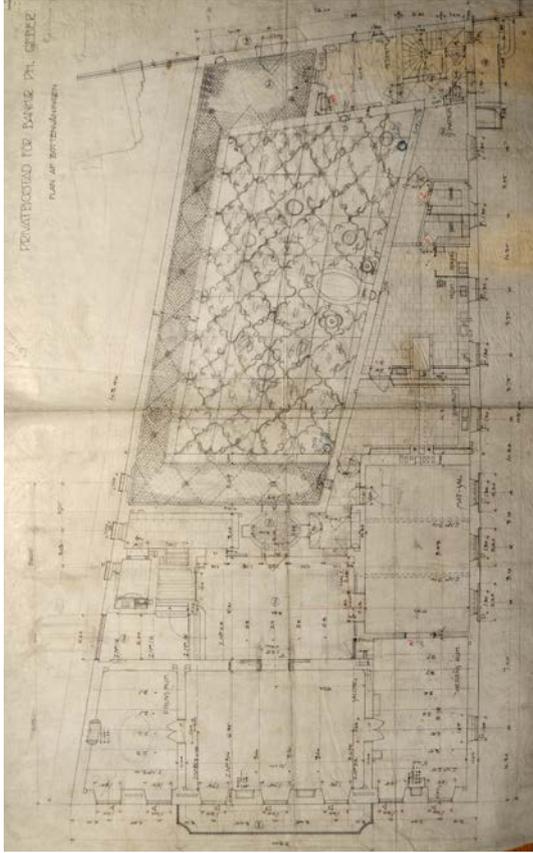


2.5 Villa Geber

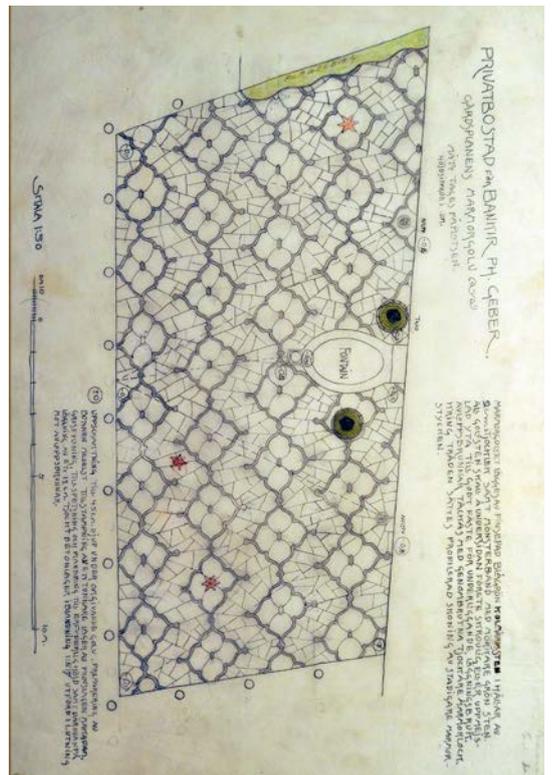
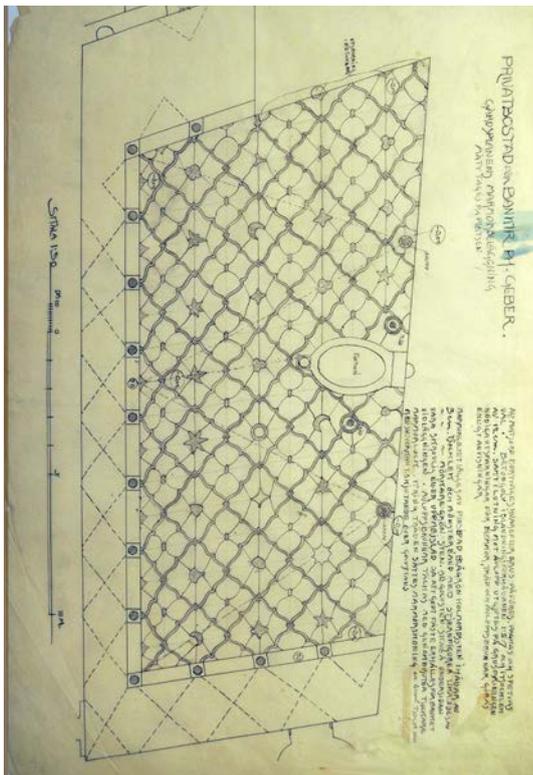
2.5.1 Schizzi e disegni

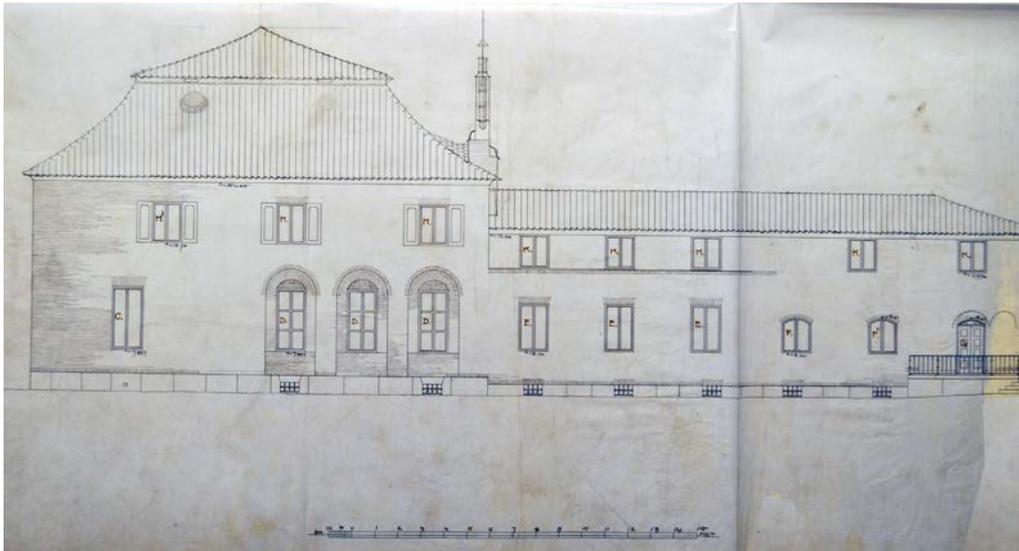
(*Arkititektur -ochdesigncentrum*)

1912

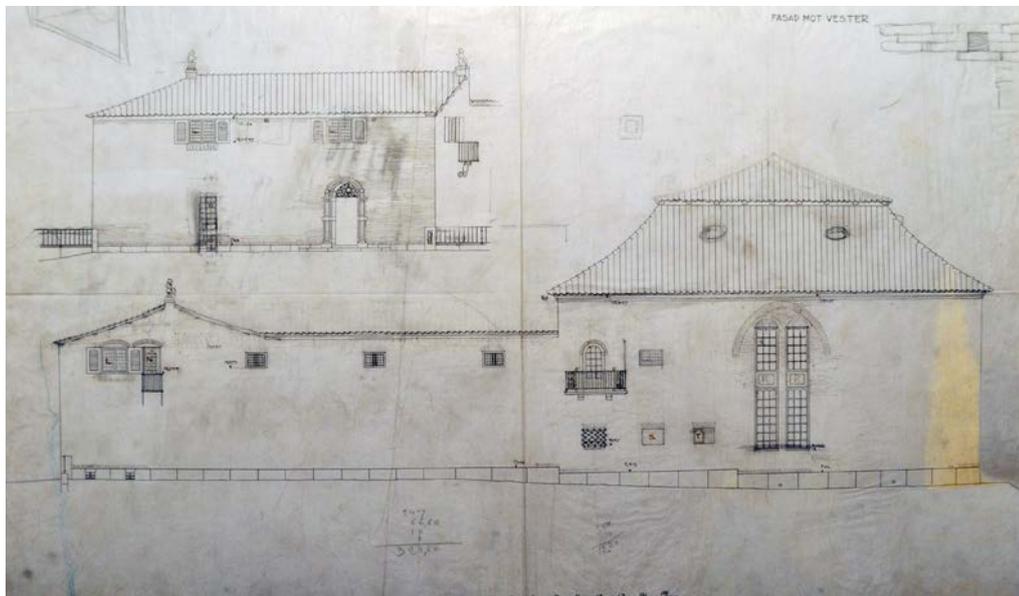


1912 e 1913

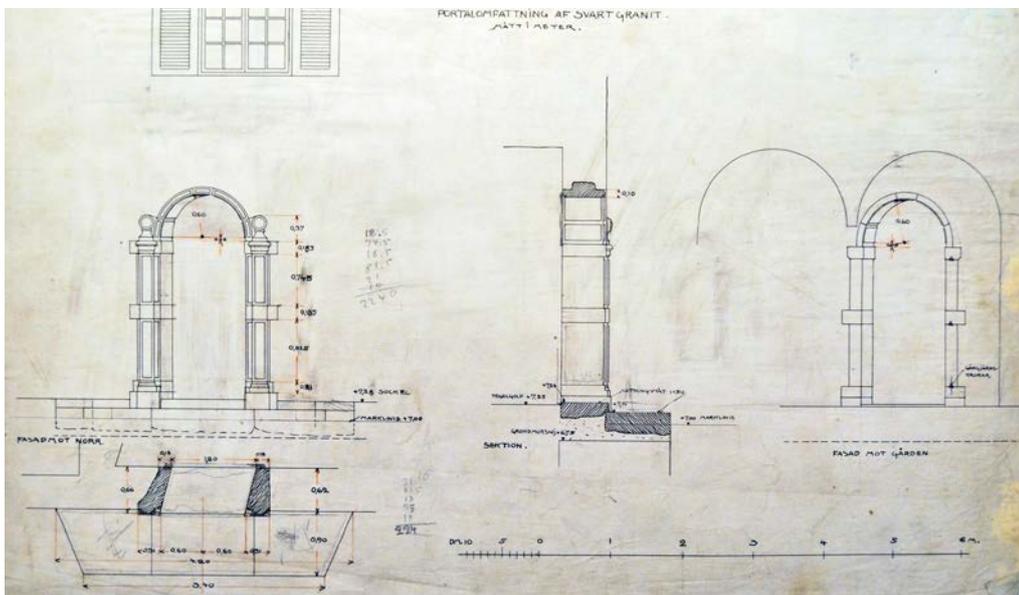




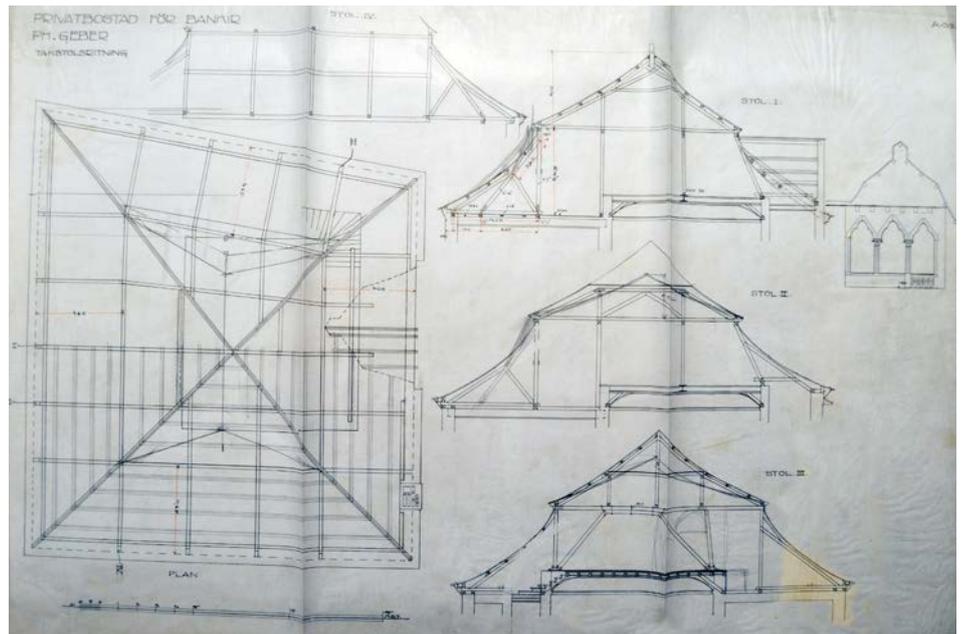
1912



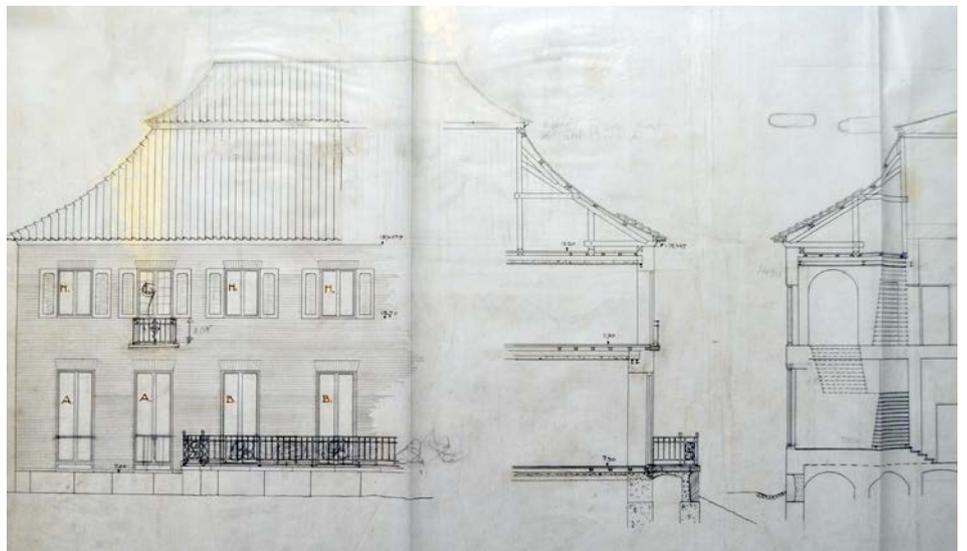
1912



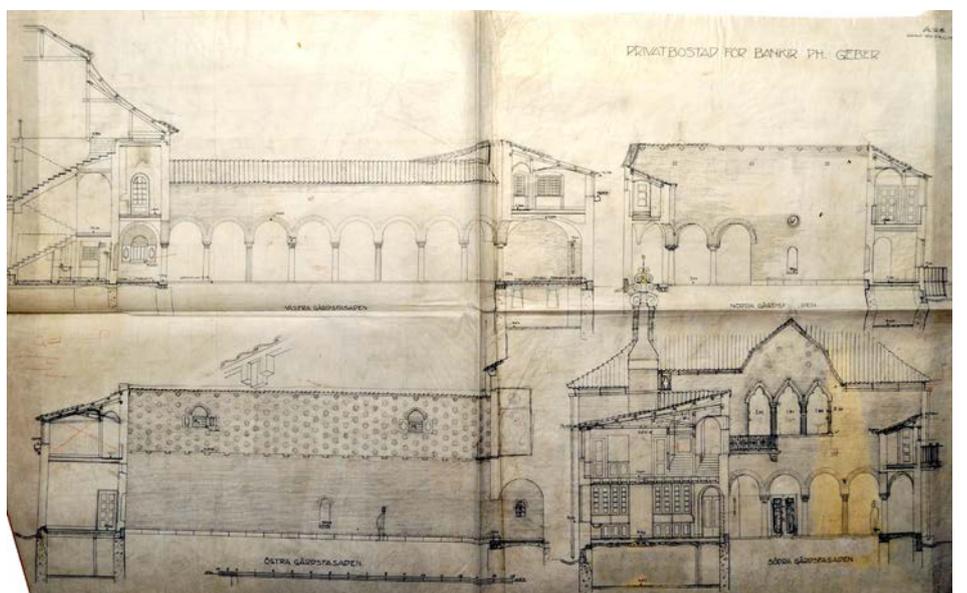
1913



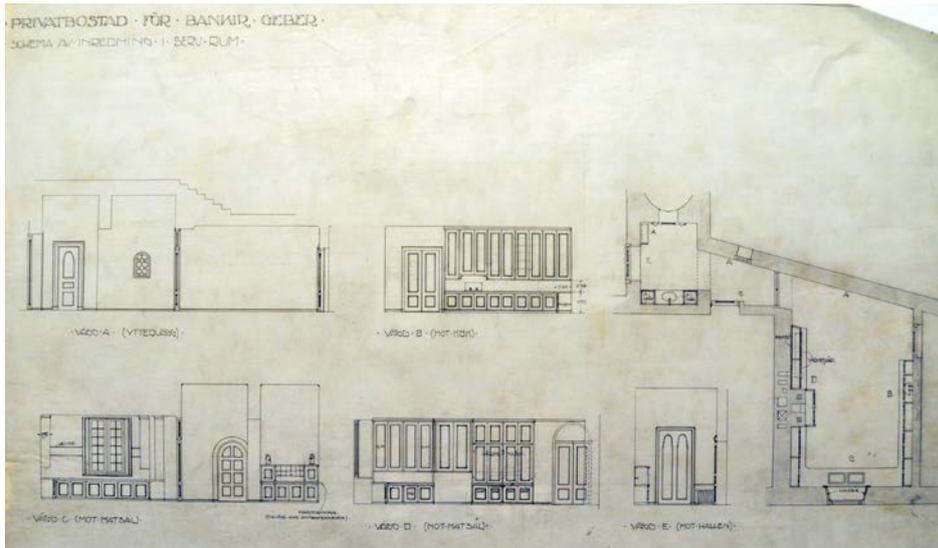
1912



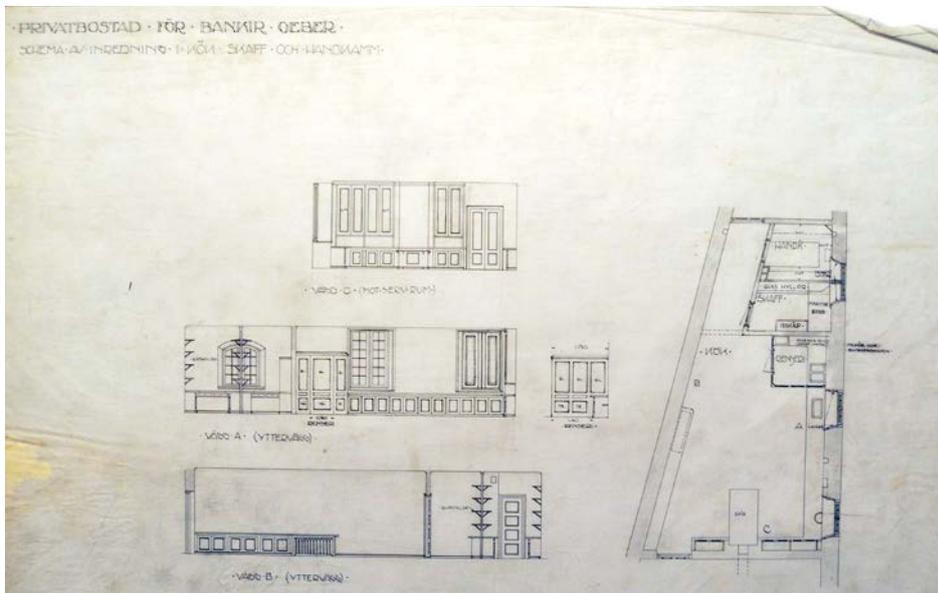
1913



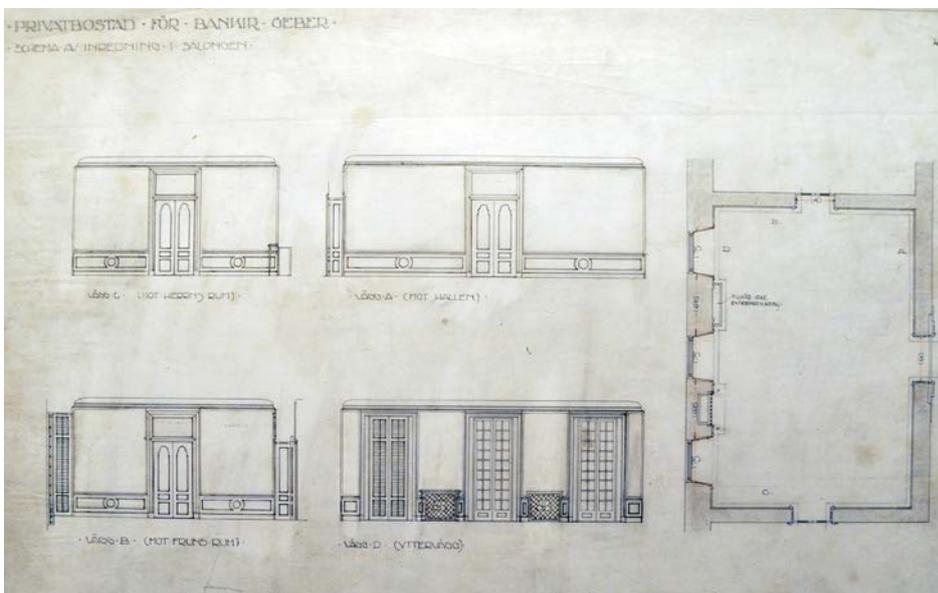
1913



1913

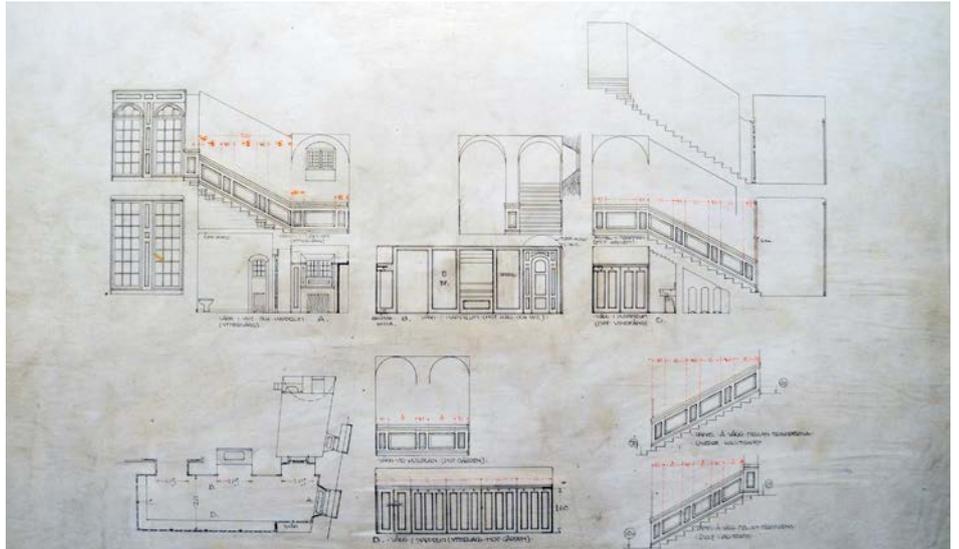


1913

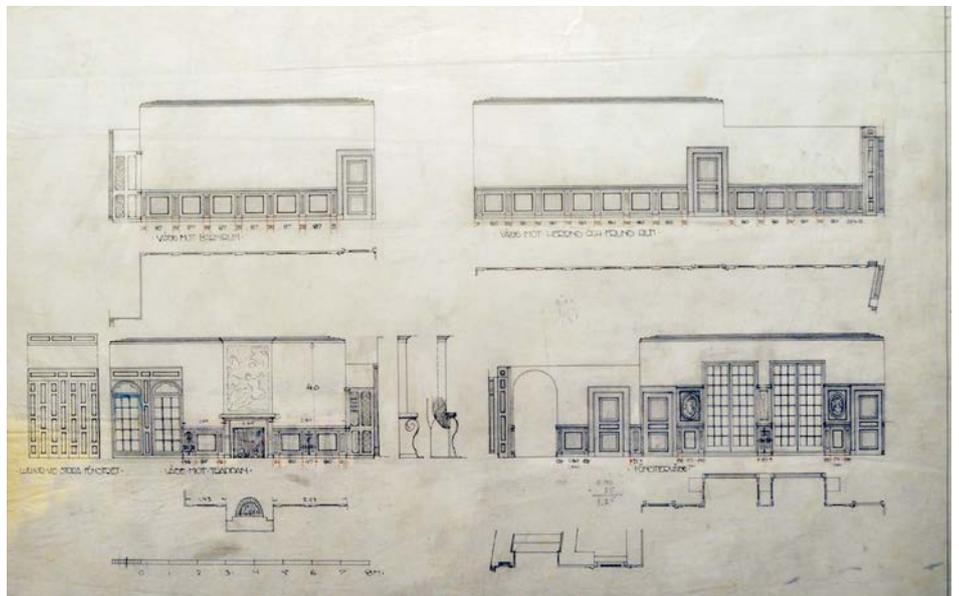


1913

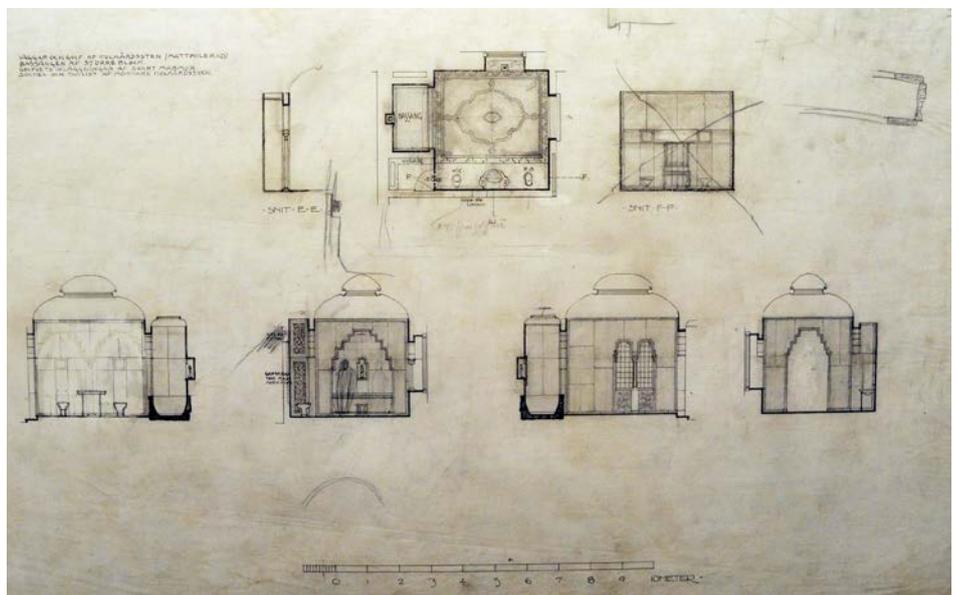
1913

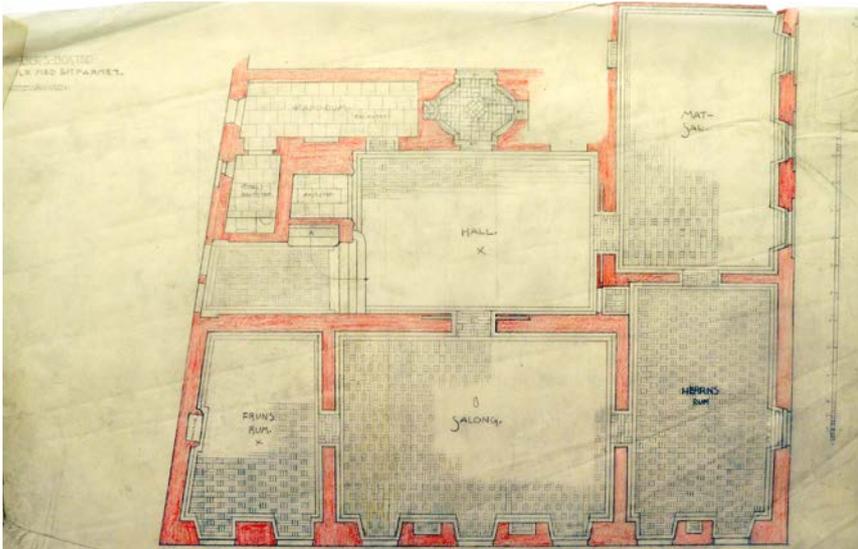


1913

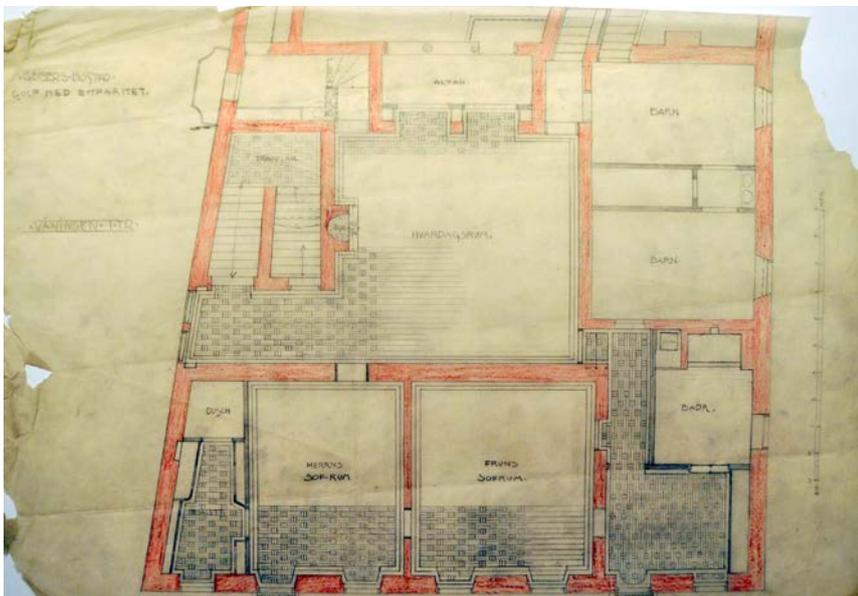


1913

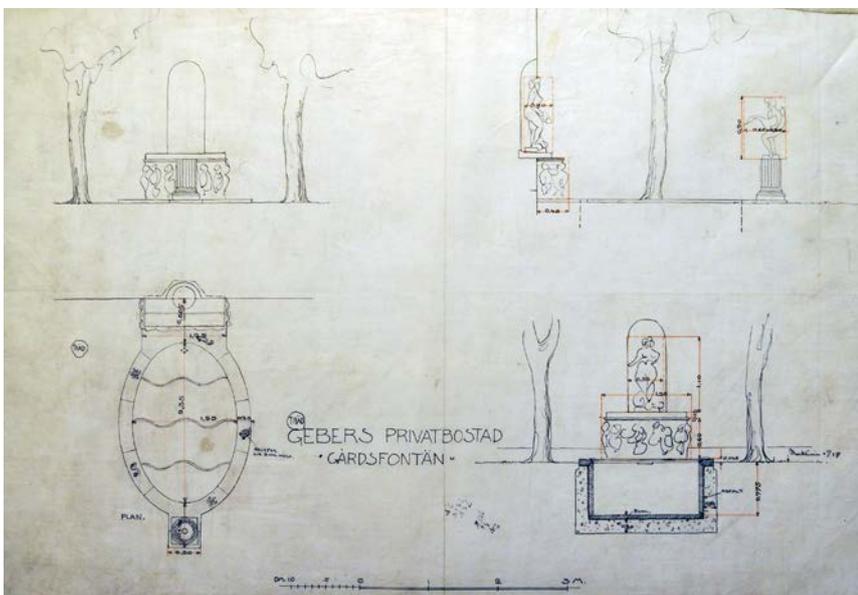




1913



1913

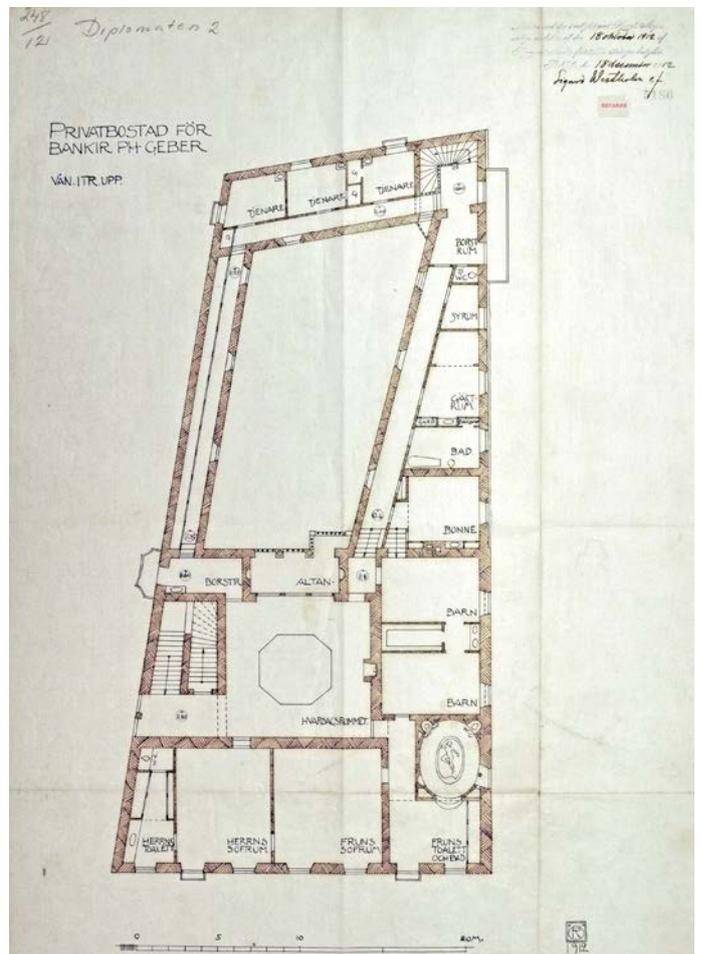
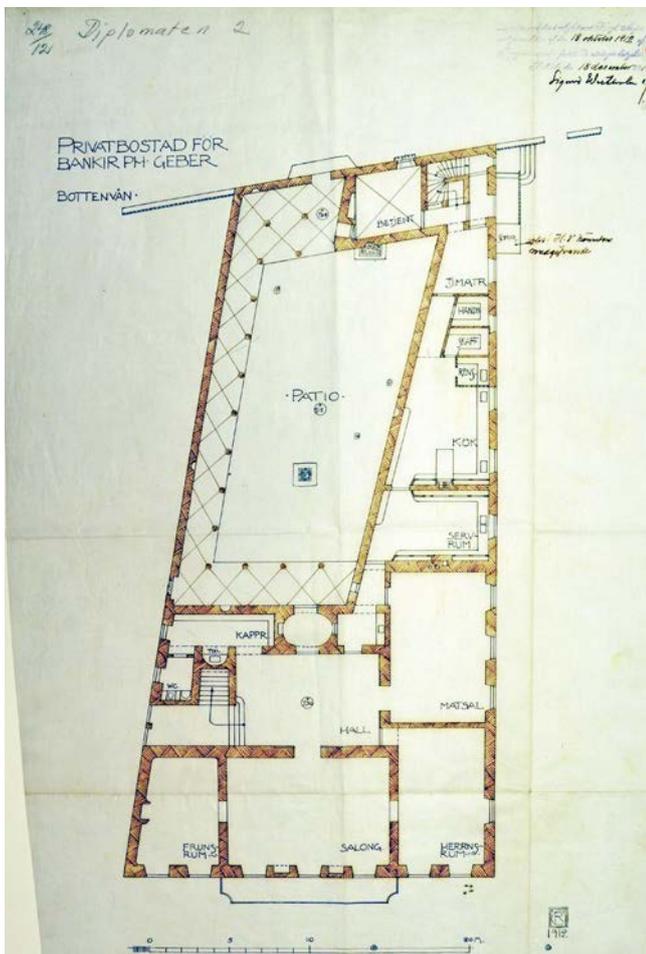
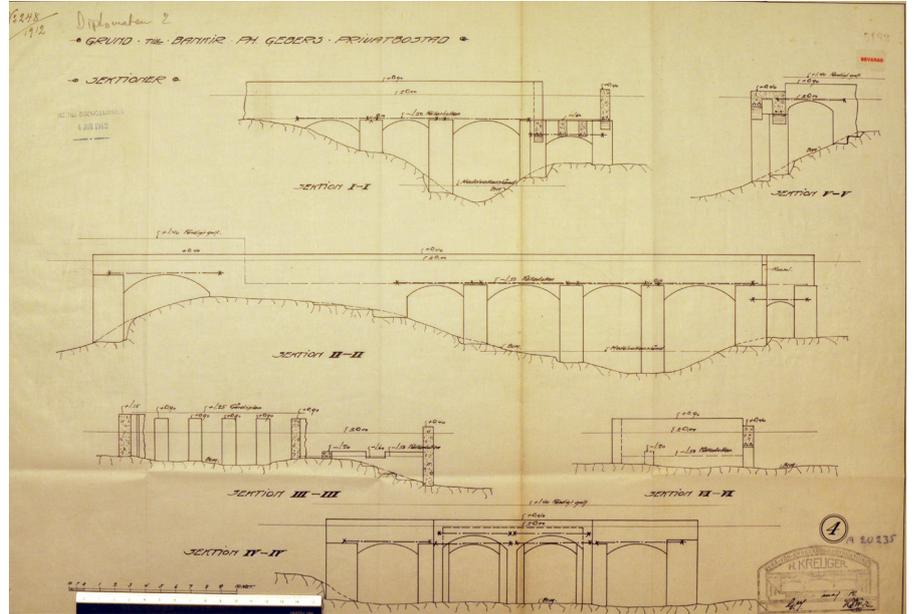
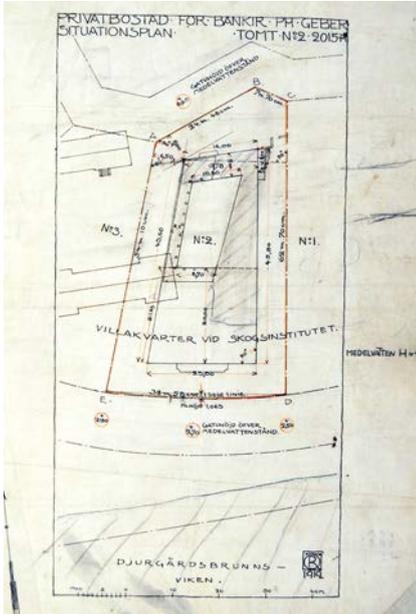


1913

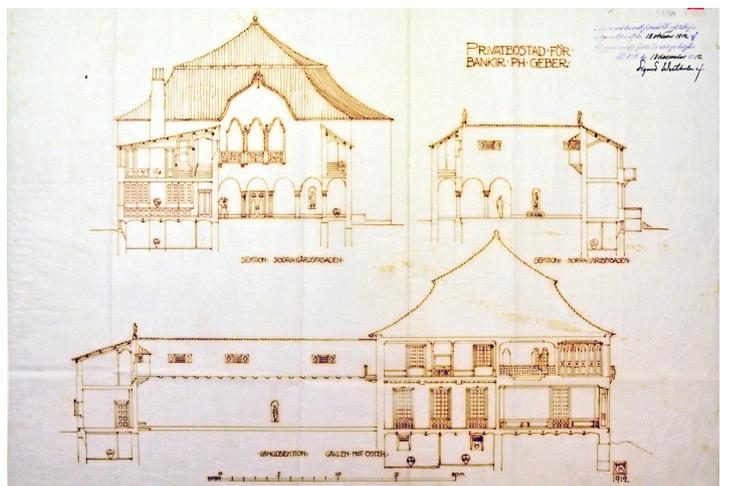
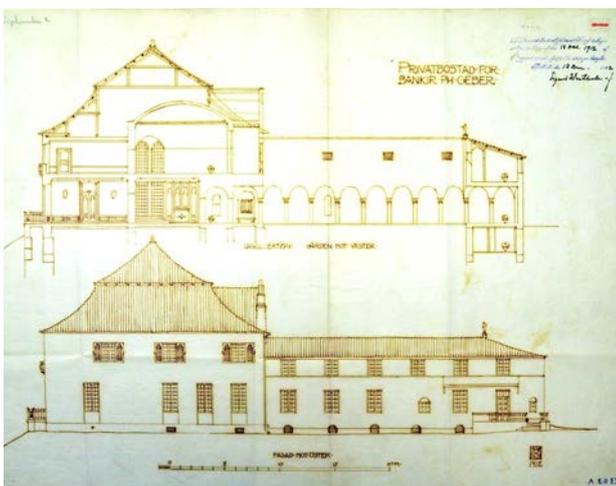
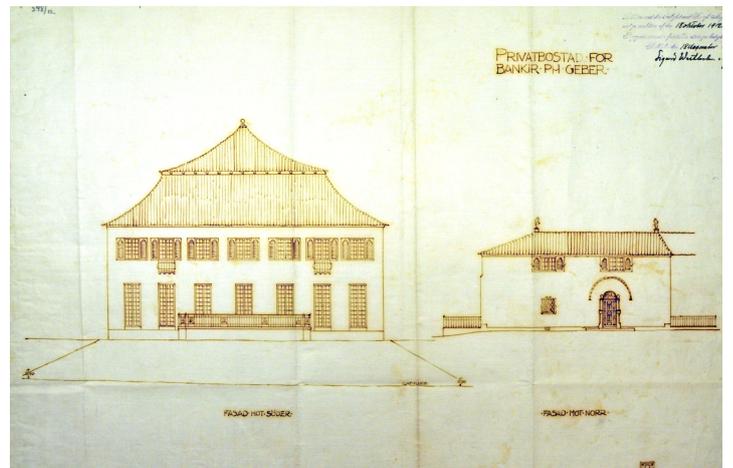
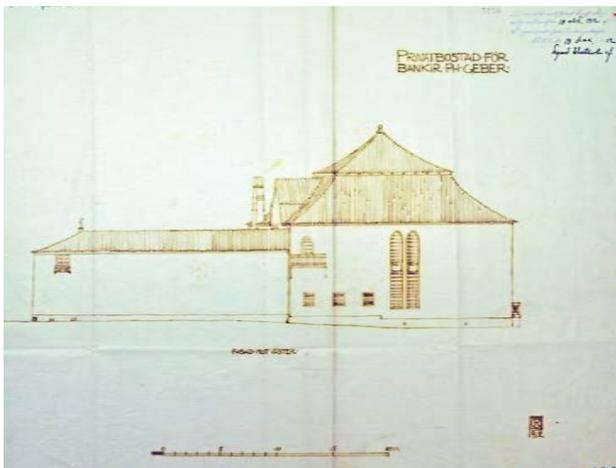
2.5.2 Documenti e disegni

(Stockholms Stadsarkiv)

1912

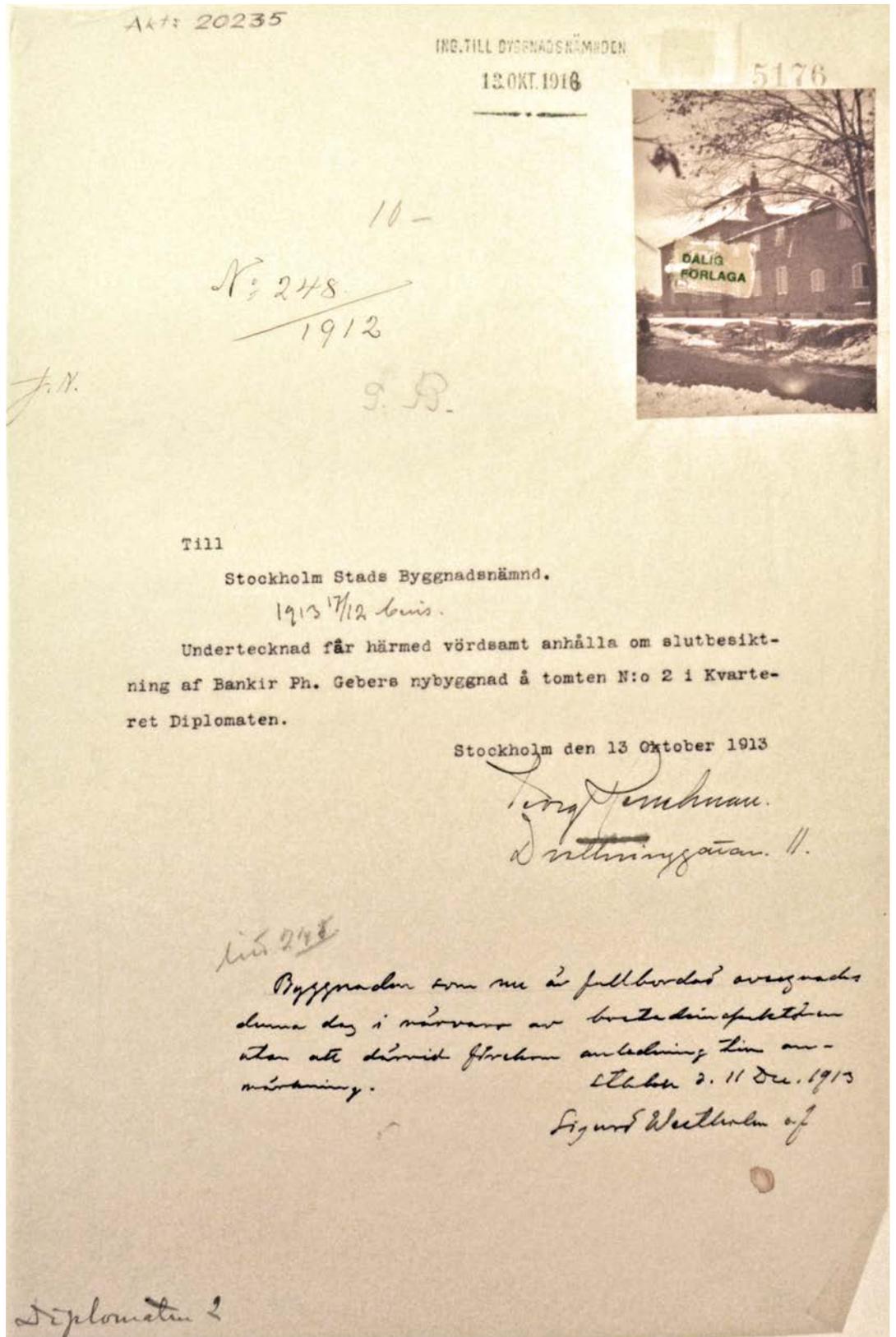


1912



Villa Geber fu la prima dimora ad essere costruita nel quartiere del *Diplomatstaden*.

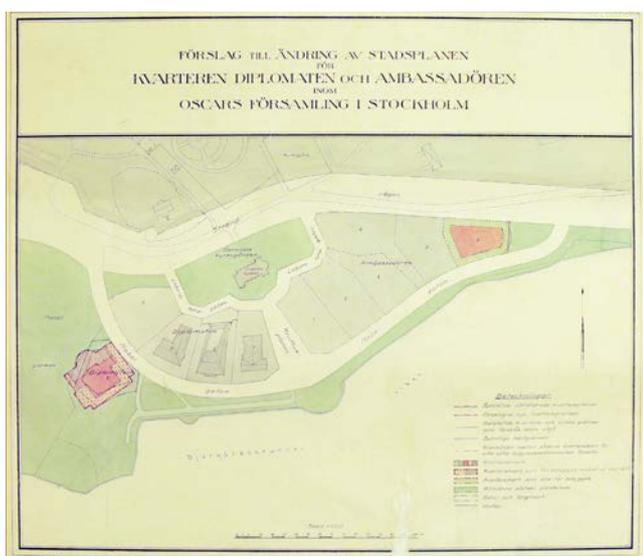
Documento di ultimazione dei lavori, 13 Ottobre 1913



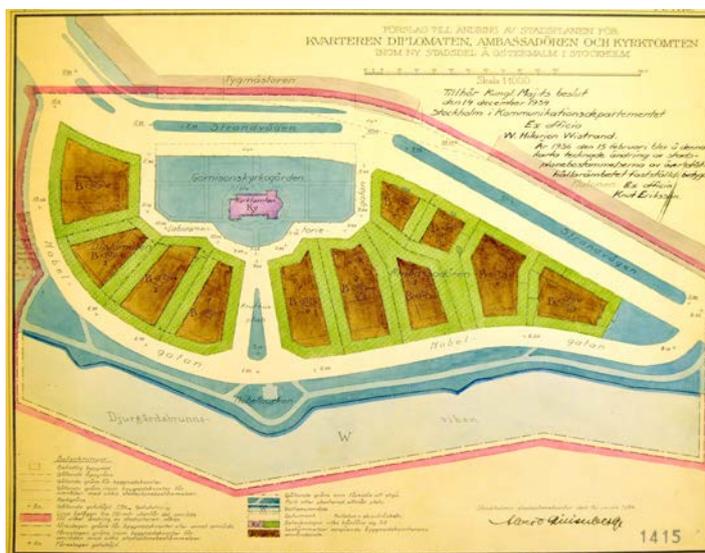
2.6 Per Olaf Hallman. Planimetrie del *Diplomatstaden* (Stockholms Stadsarkiv)



1911



1919



1934



Alma Mater Studiorum - Università degli Studi di Bologna
Dottorato di ricerca in Architettura
Scuola di Dottorato in Ingegneria Civile e Architettura
XXVII Ciclo di Dottorato

RAGNAR ÖSTBERG. *GENIUS LOCI* E MEMORIE URBANE
Stockholms Stadshuset-Nämndhuset e villa Geber

Presentata da: Chiara Monterumisi

Coordinatore Dottorato: prof. Annalisa Trentin

Relatore: prof. Gino Malacarne

Co-relatore: prof. Luca Ortelli

Settore concorsuale di afferenza: 08/D1

Settore scientifico disciplinare: ICAR/14

Esame finale: anno 2015

VOLUME III. Tavole sinottiche

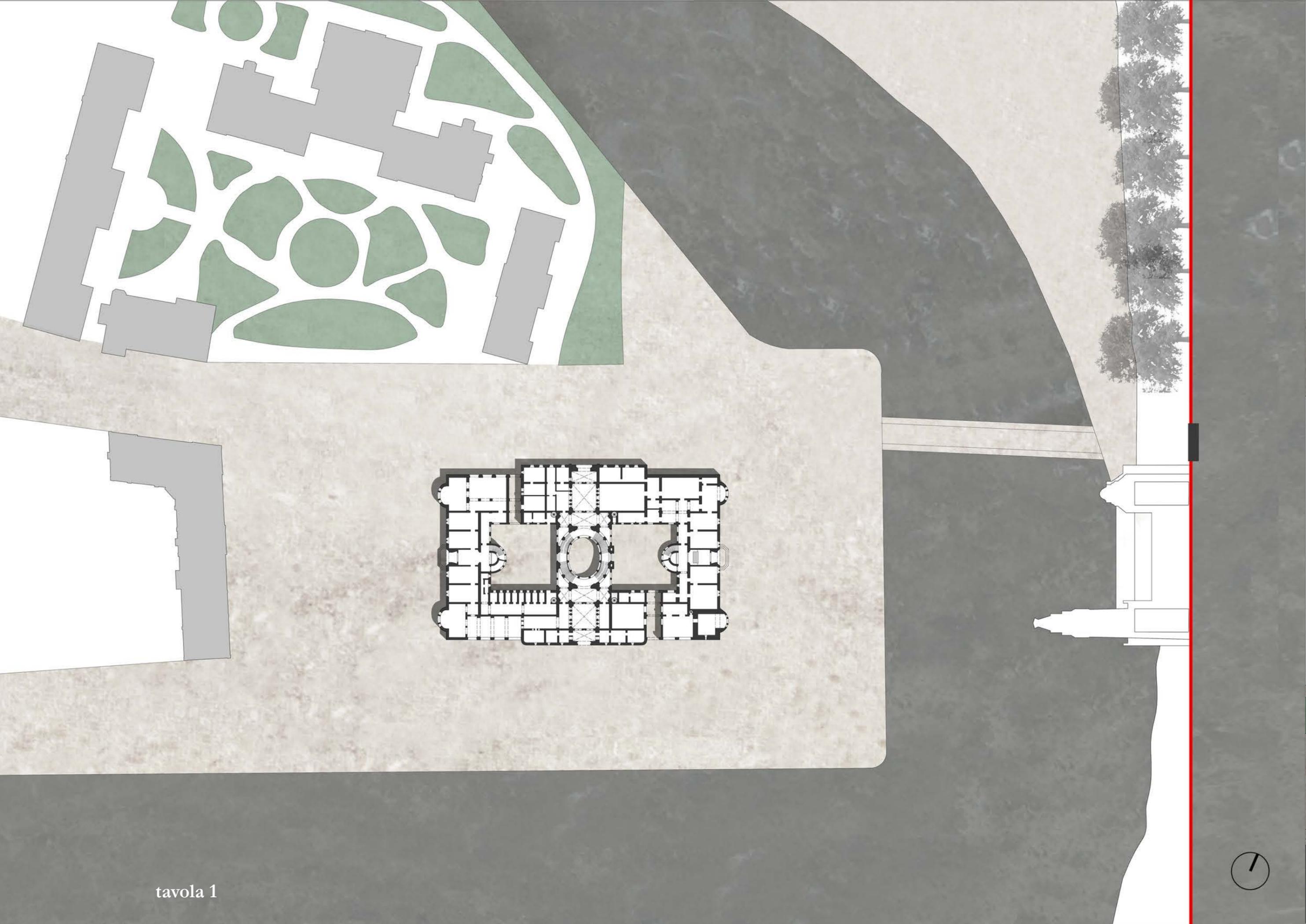


tavola 1



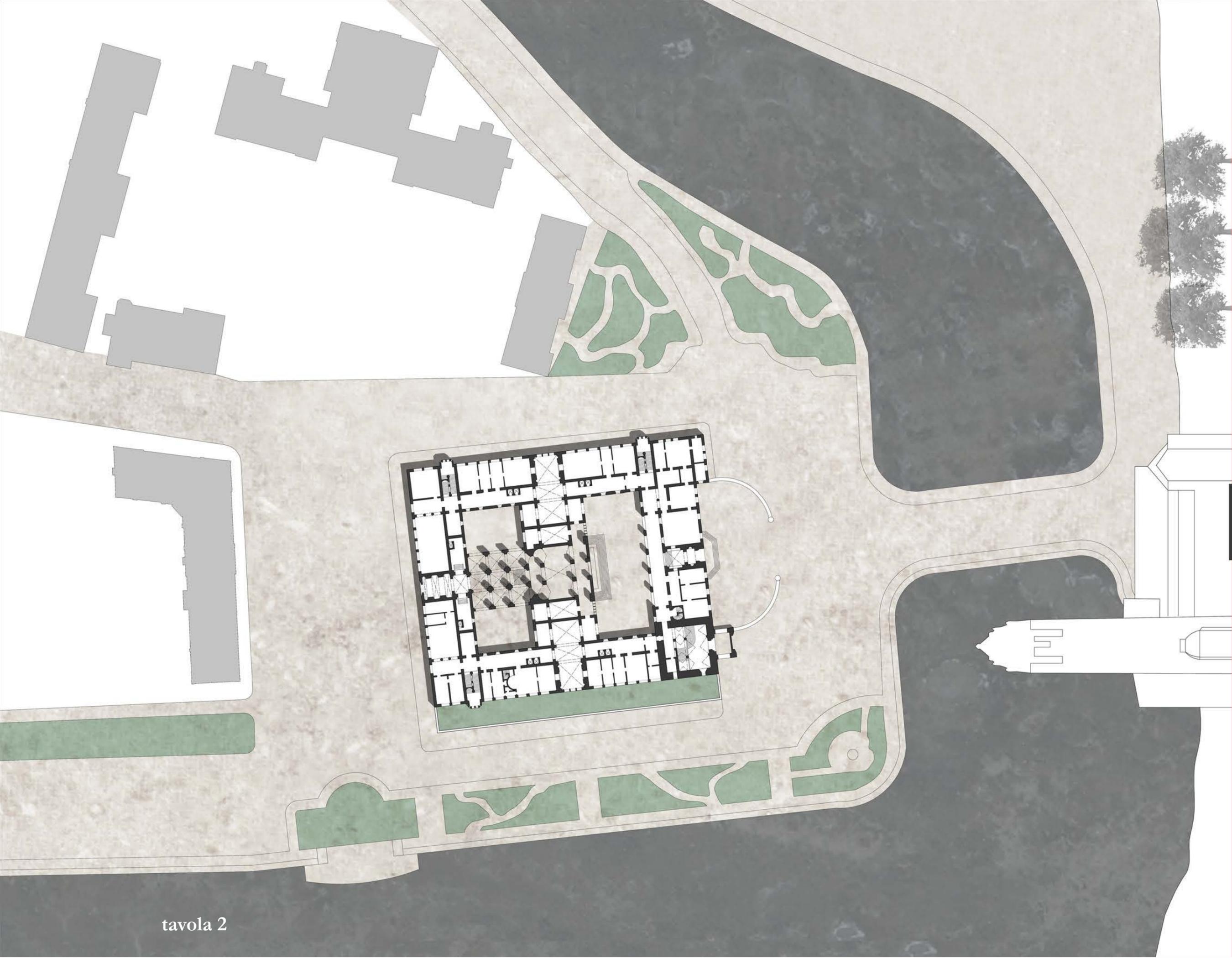


tavola 2



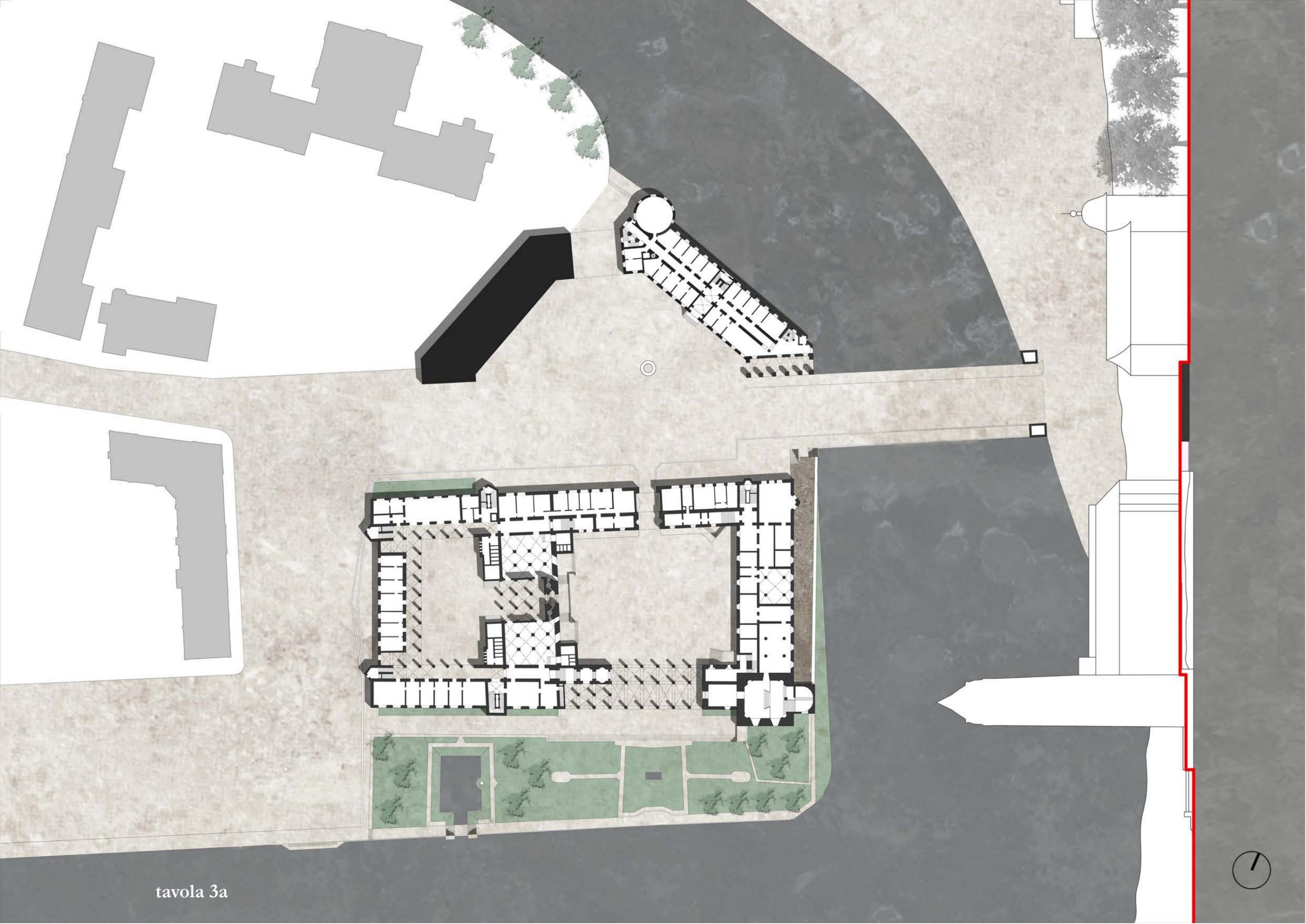


tavola 3a



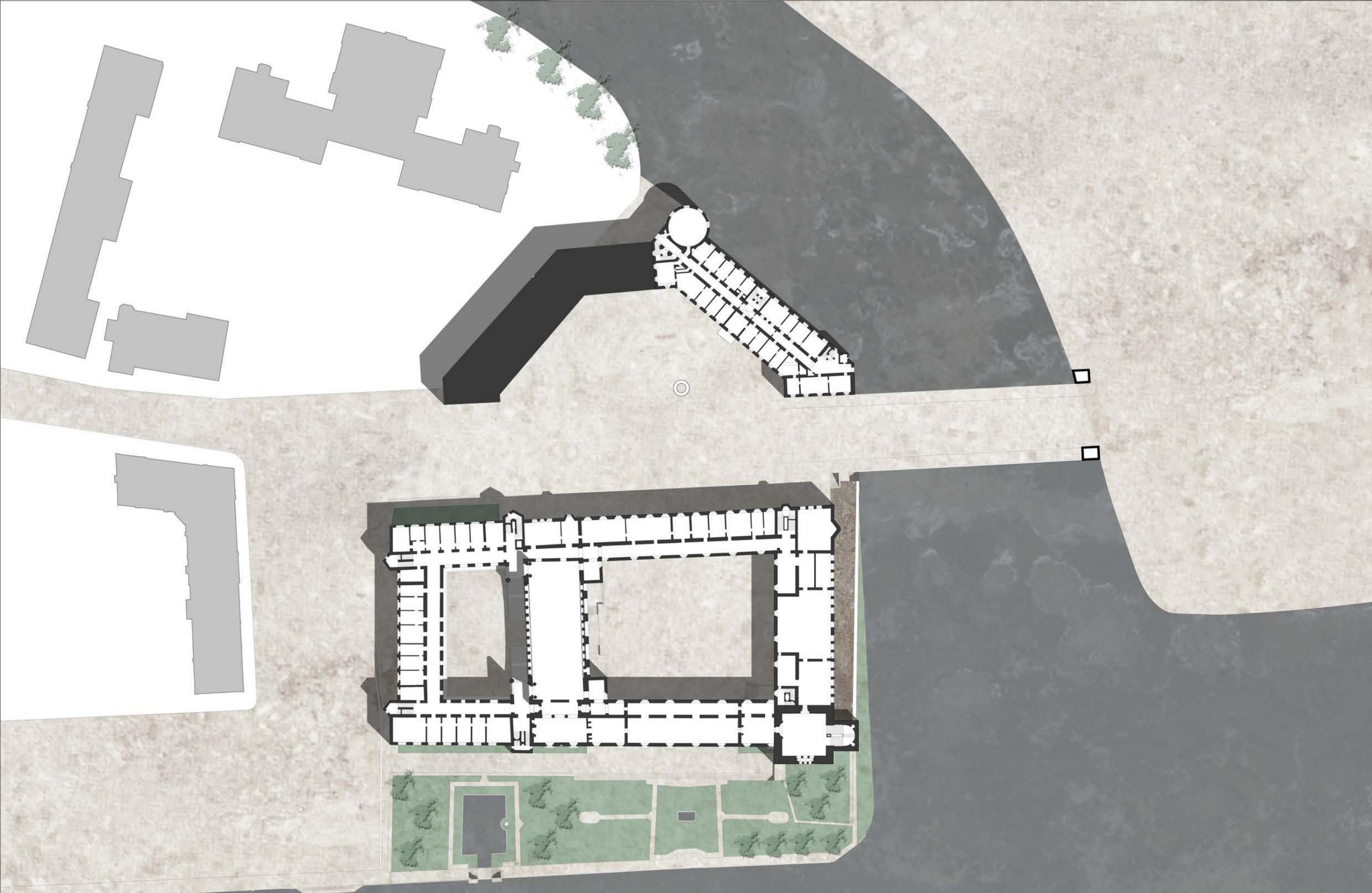


tavola 3b



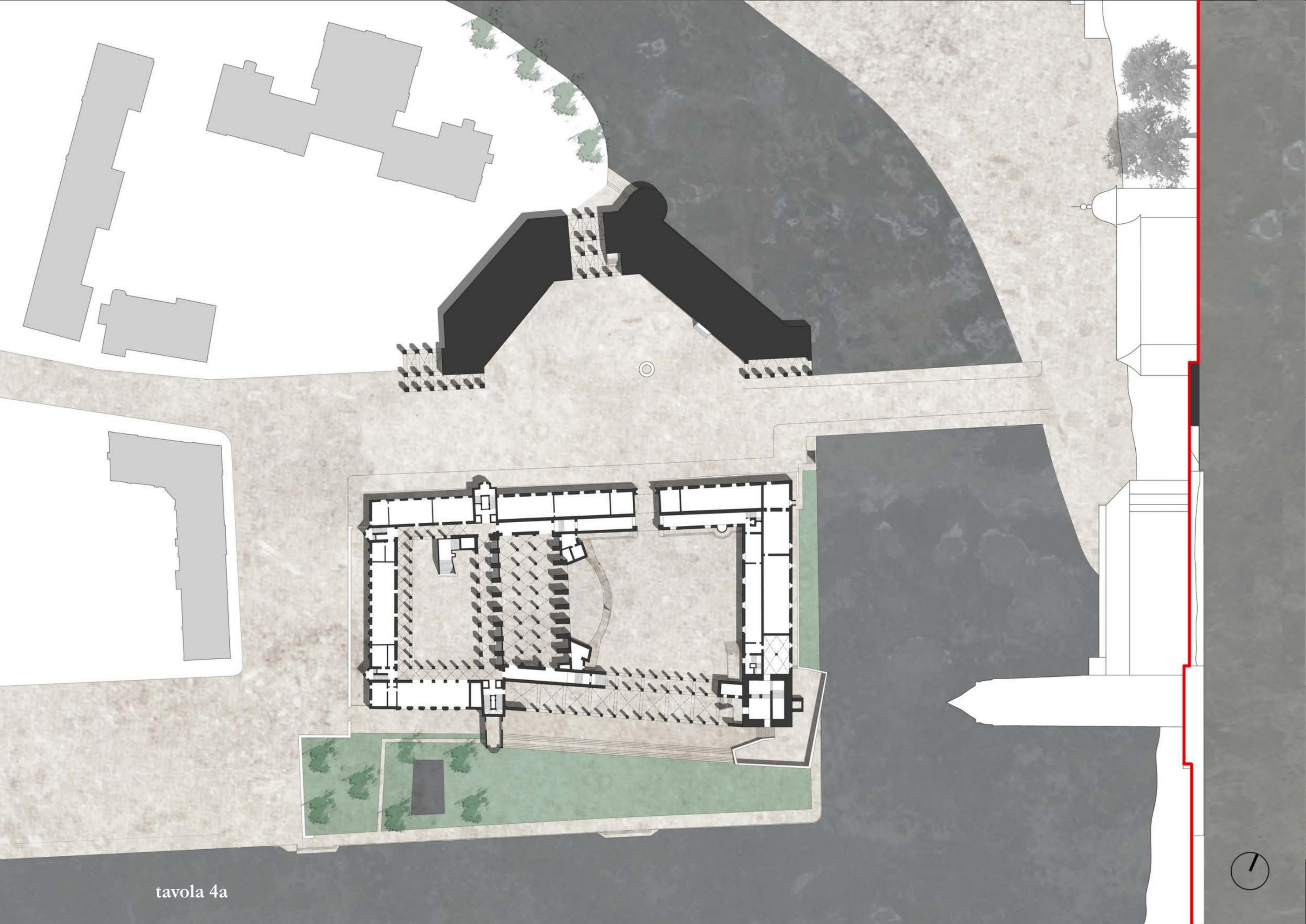


tavola 4a

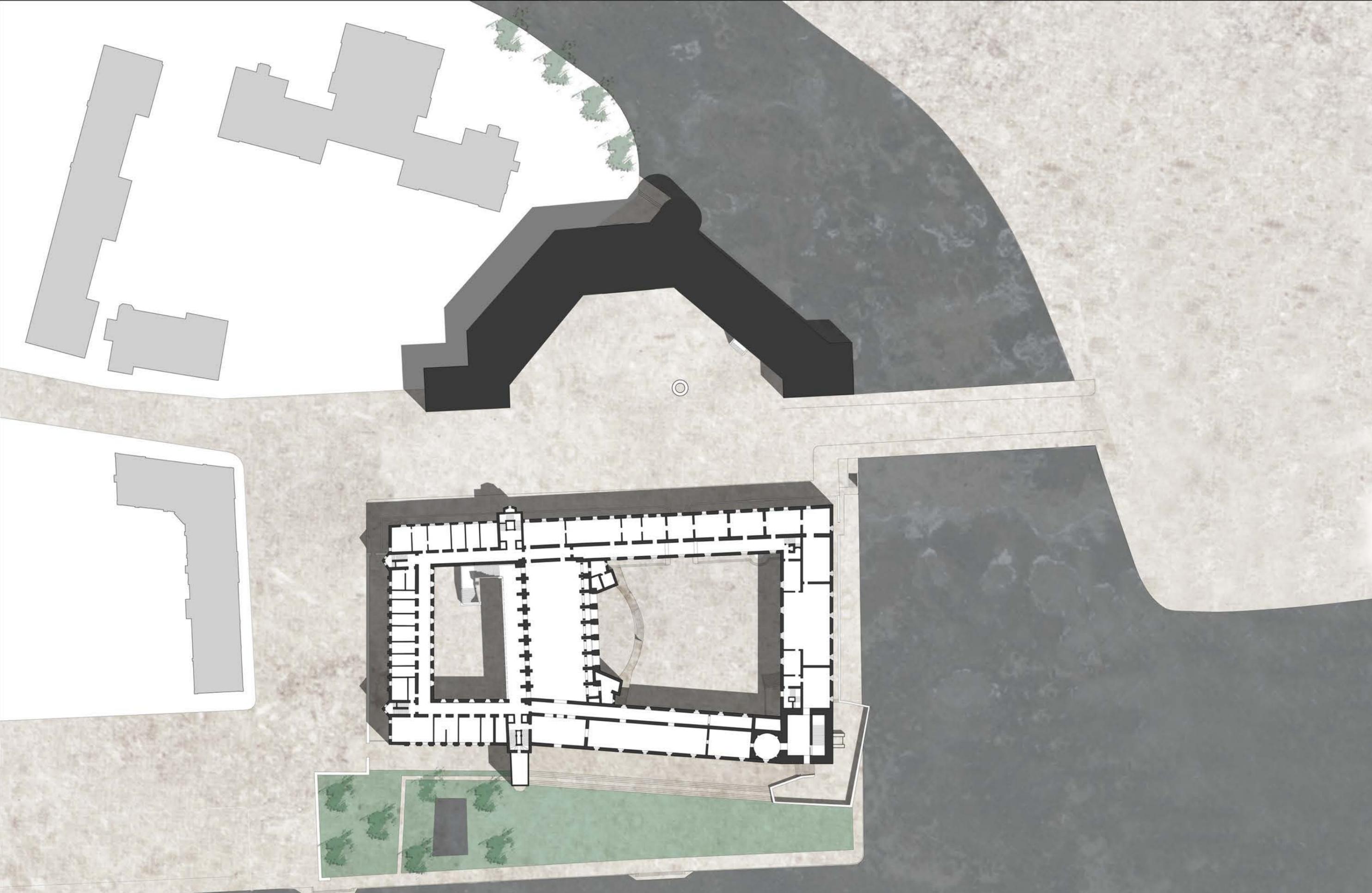


tavola 4b



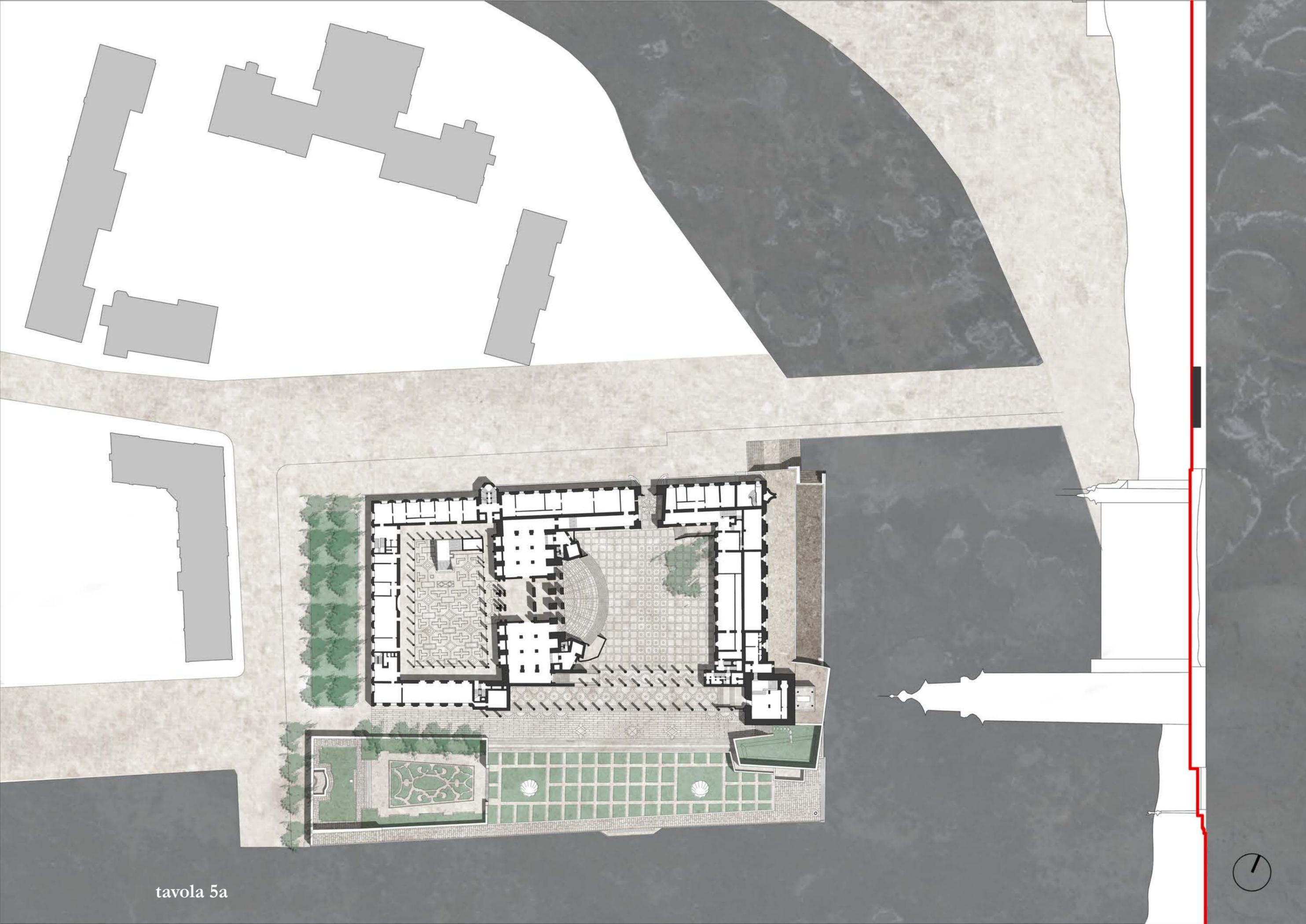


tavola 5a



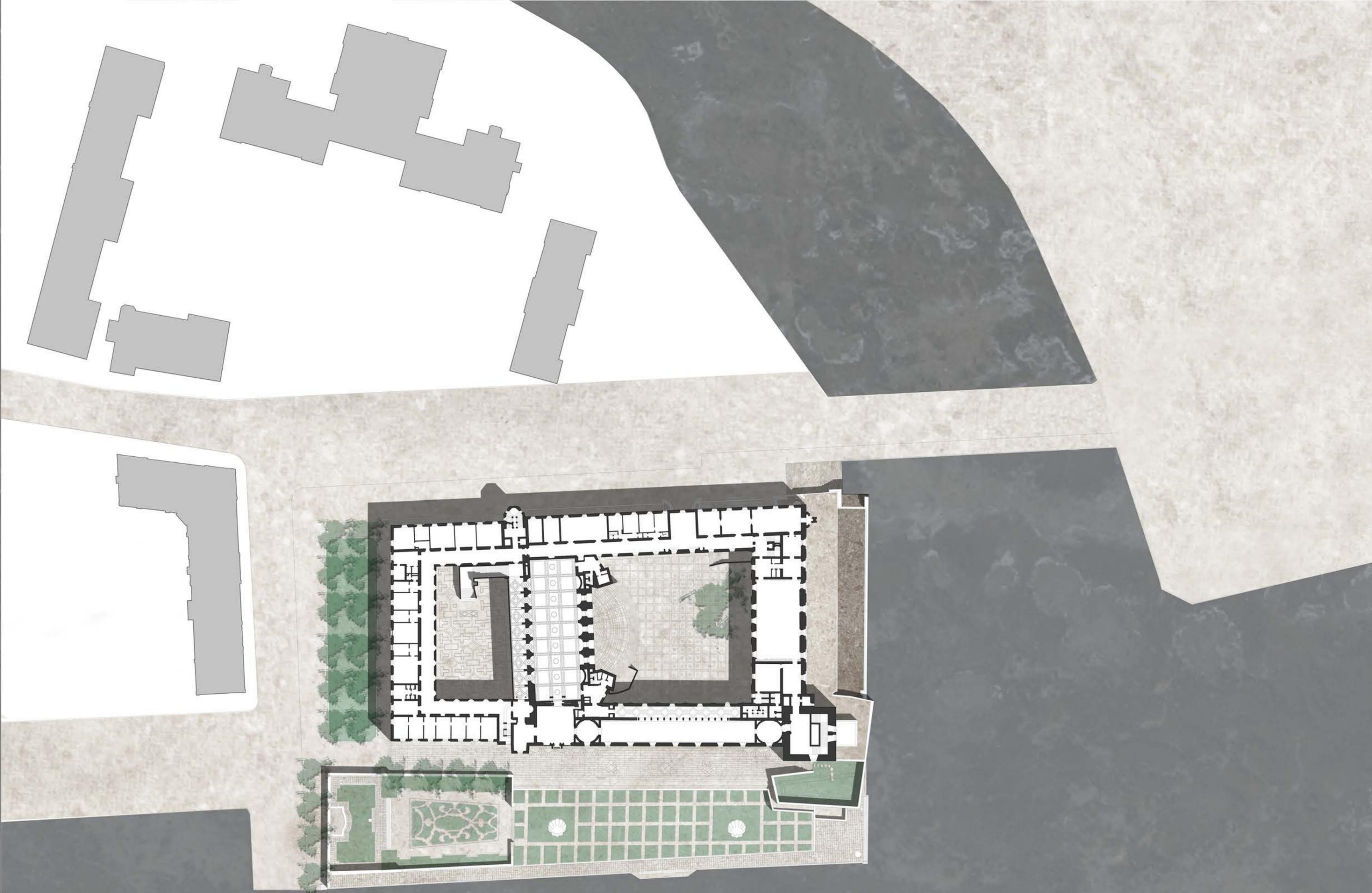


tavola 5b



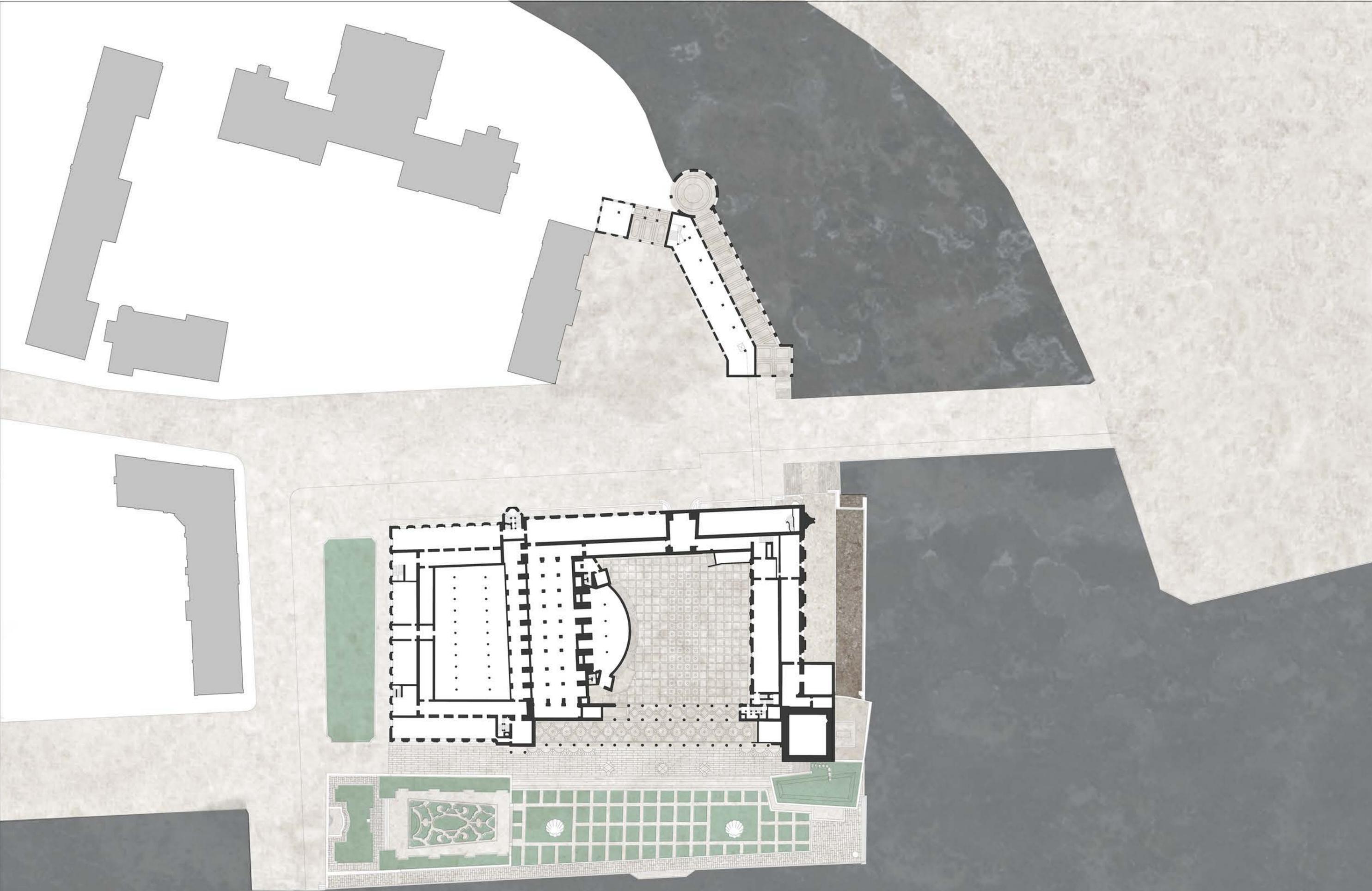


tavola 6a



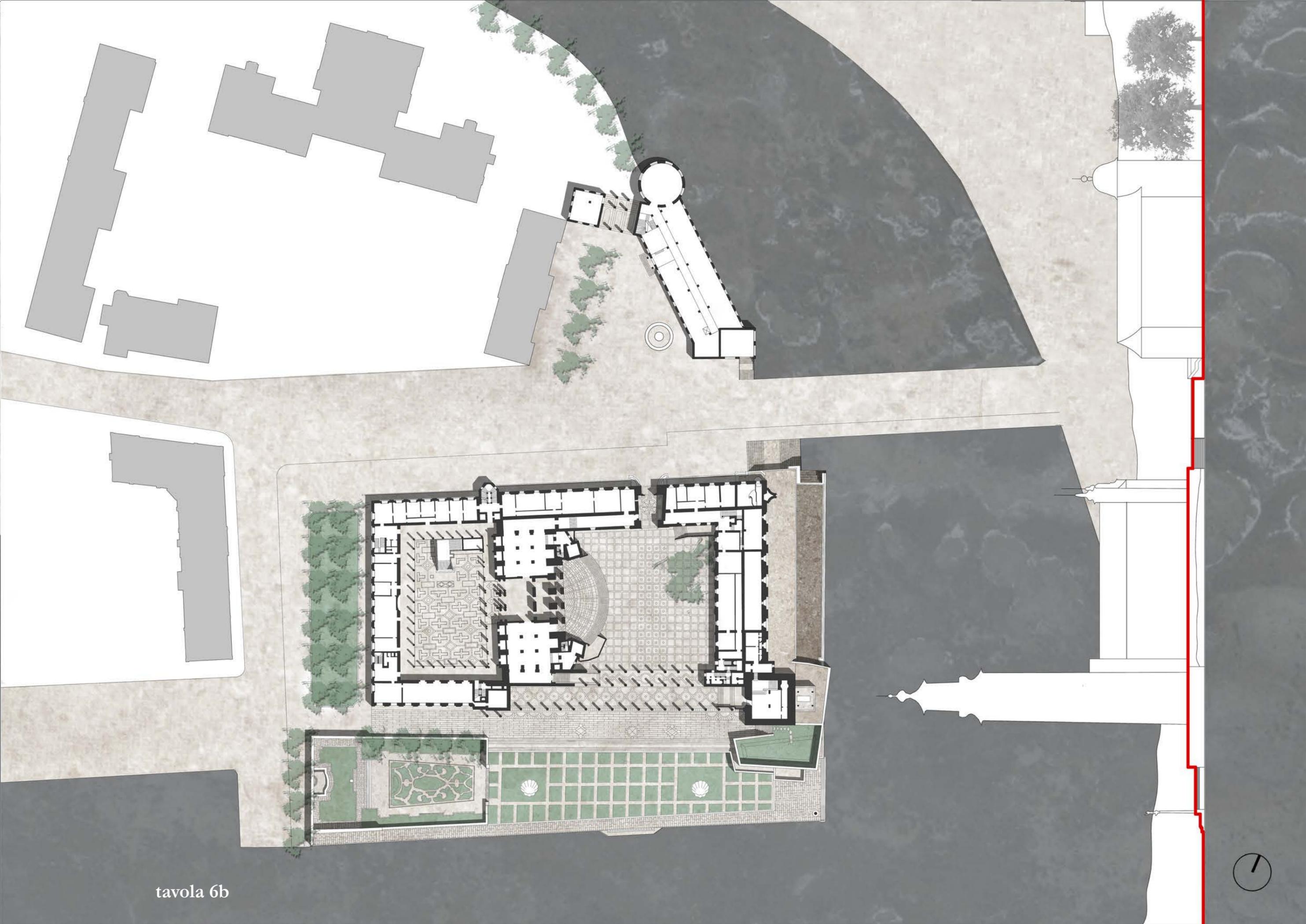


tavola 6b

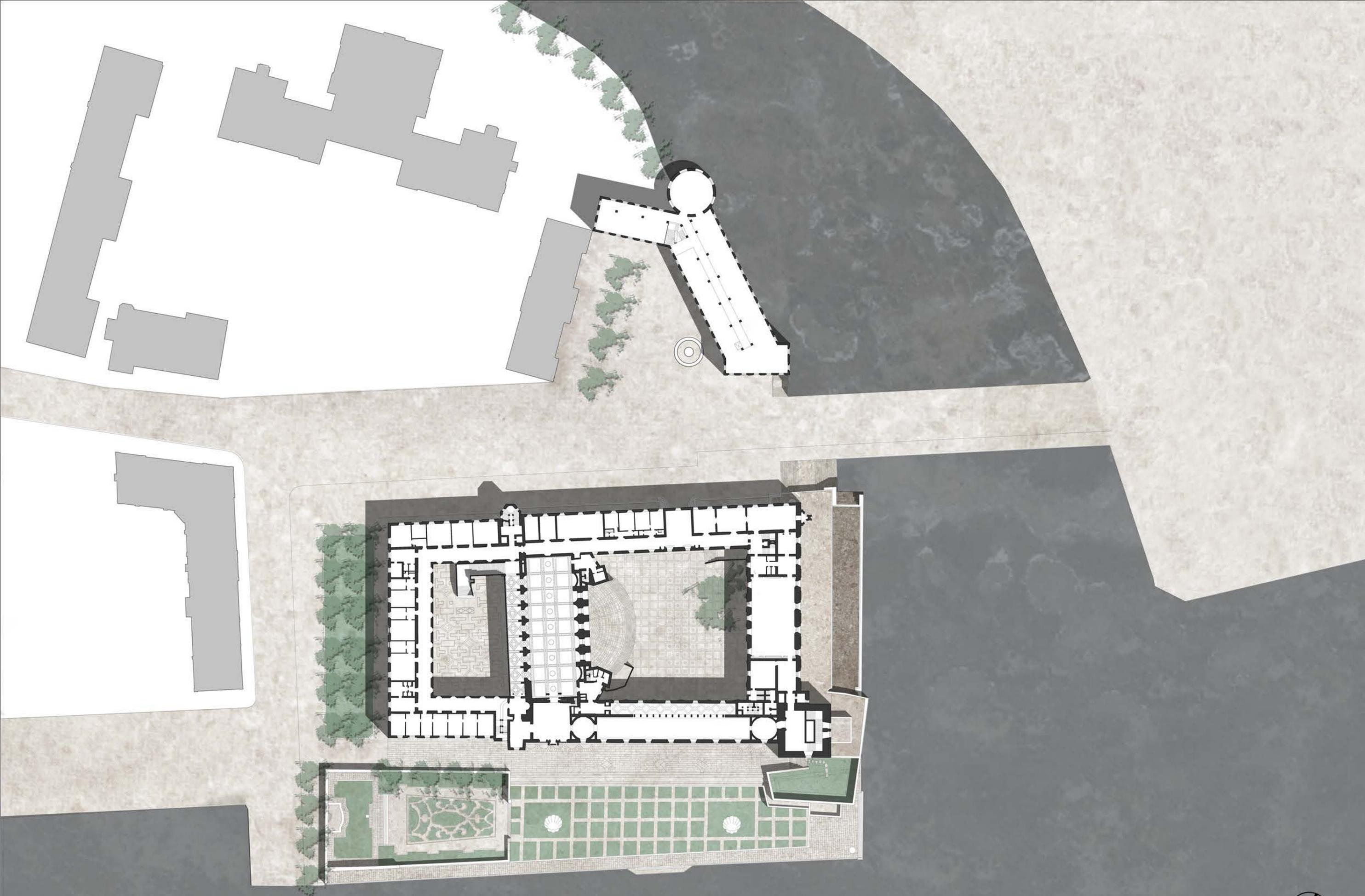


tavola 6c



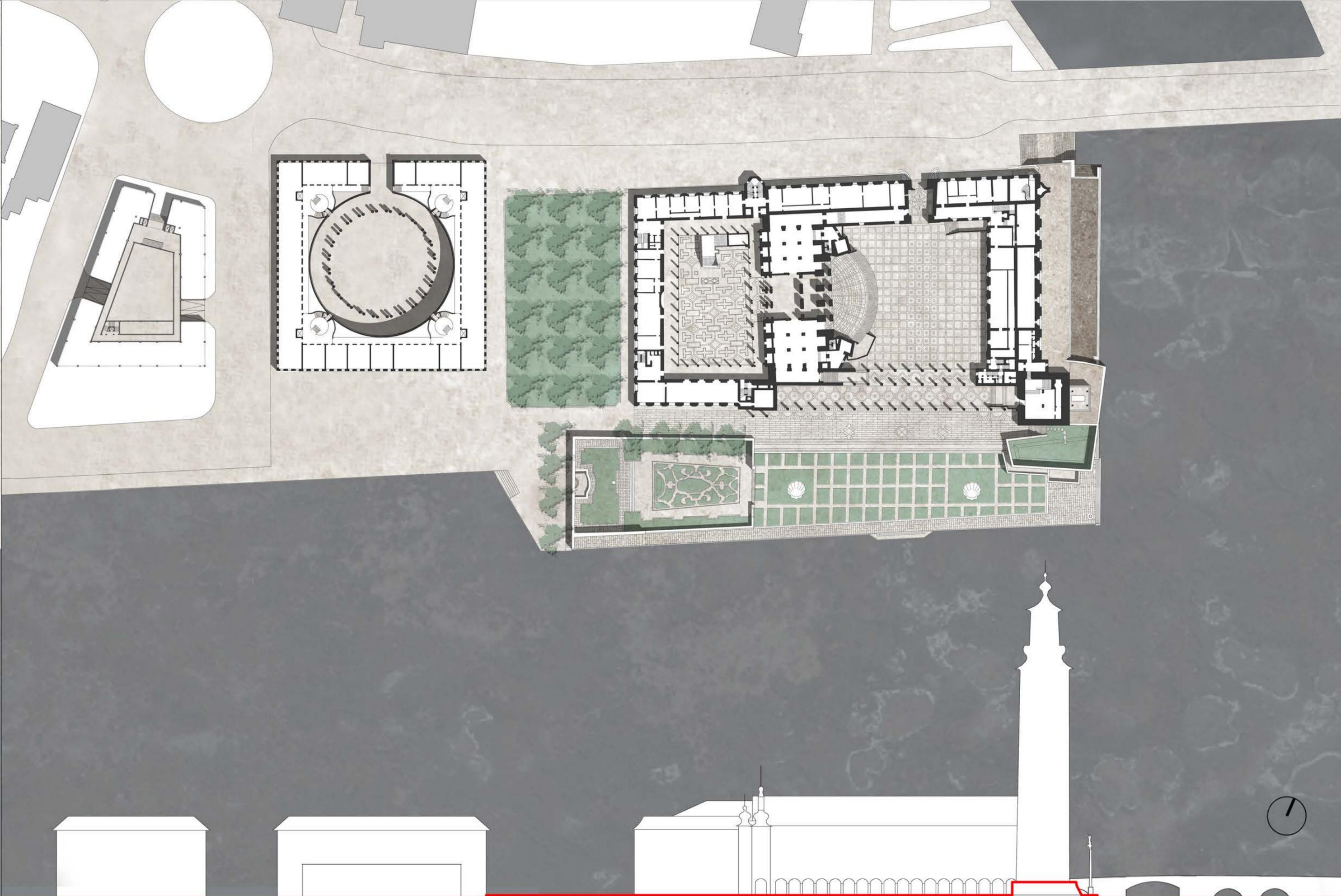


tavola 7a

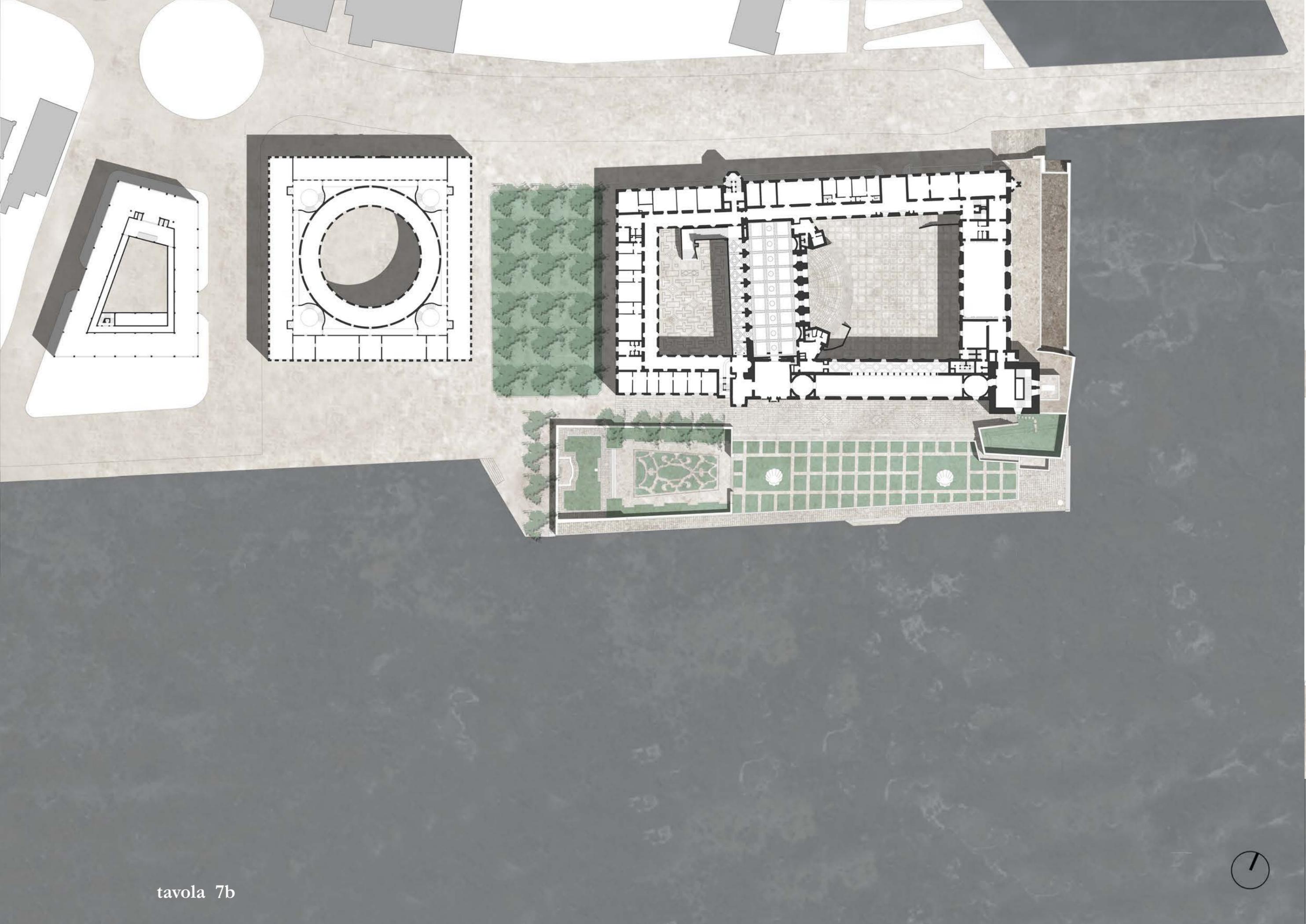


tavola 7b



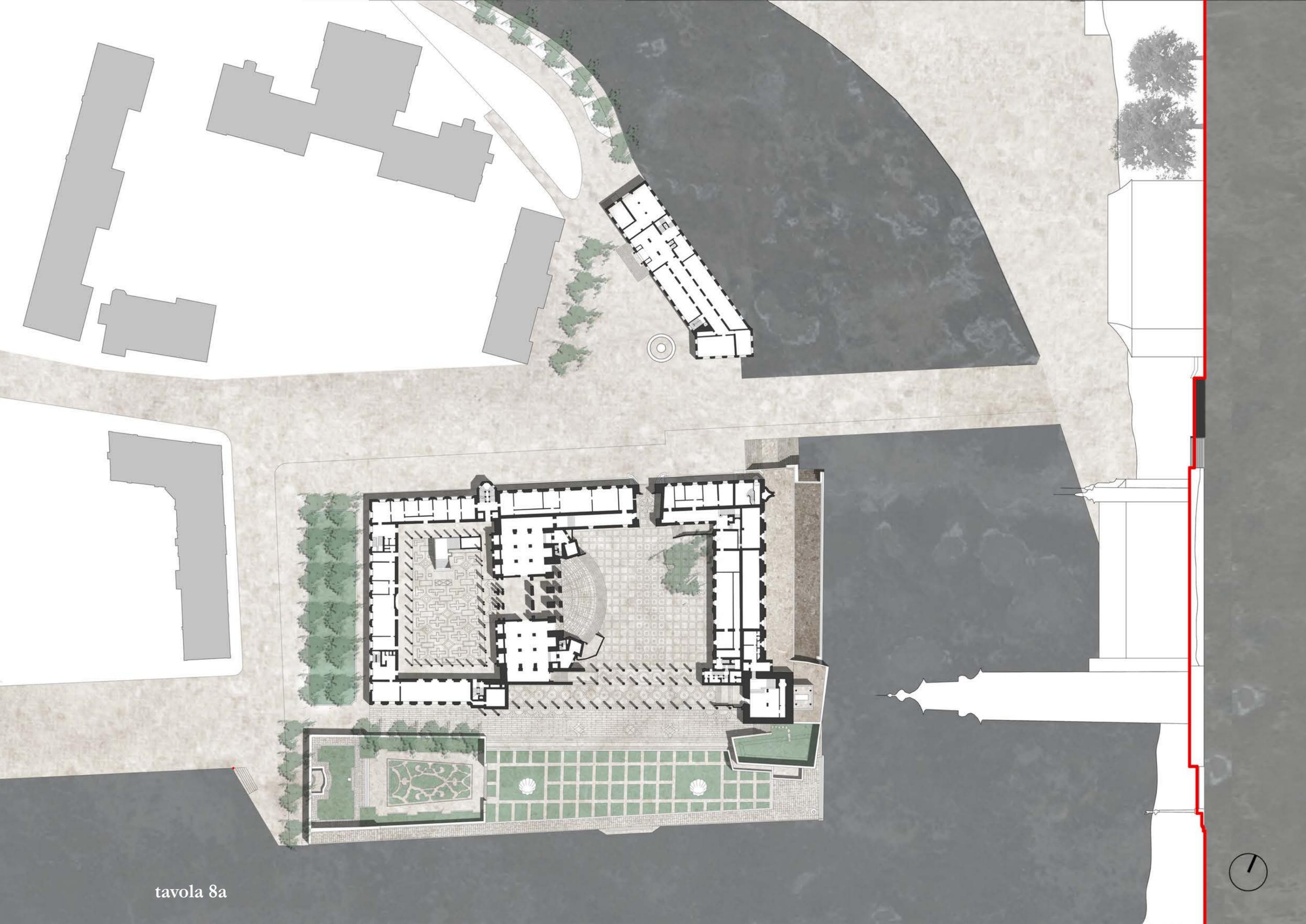


tavola 8a



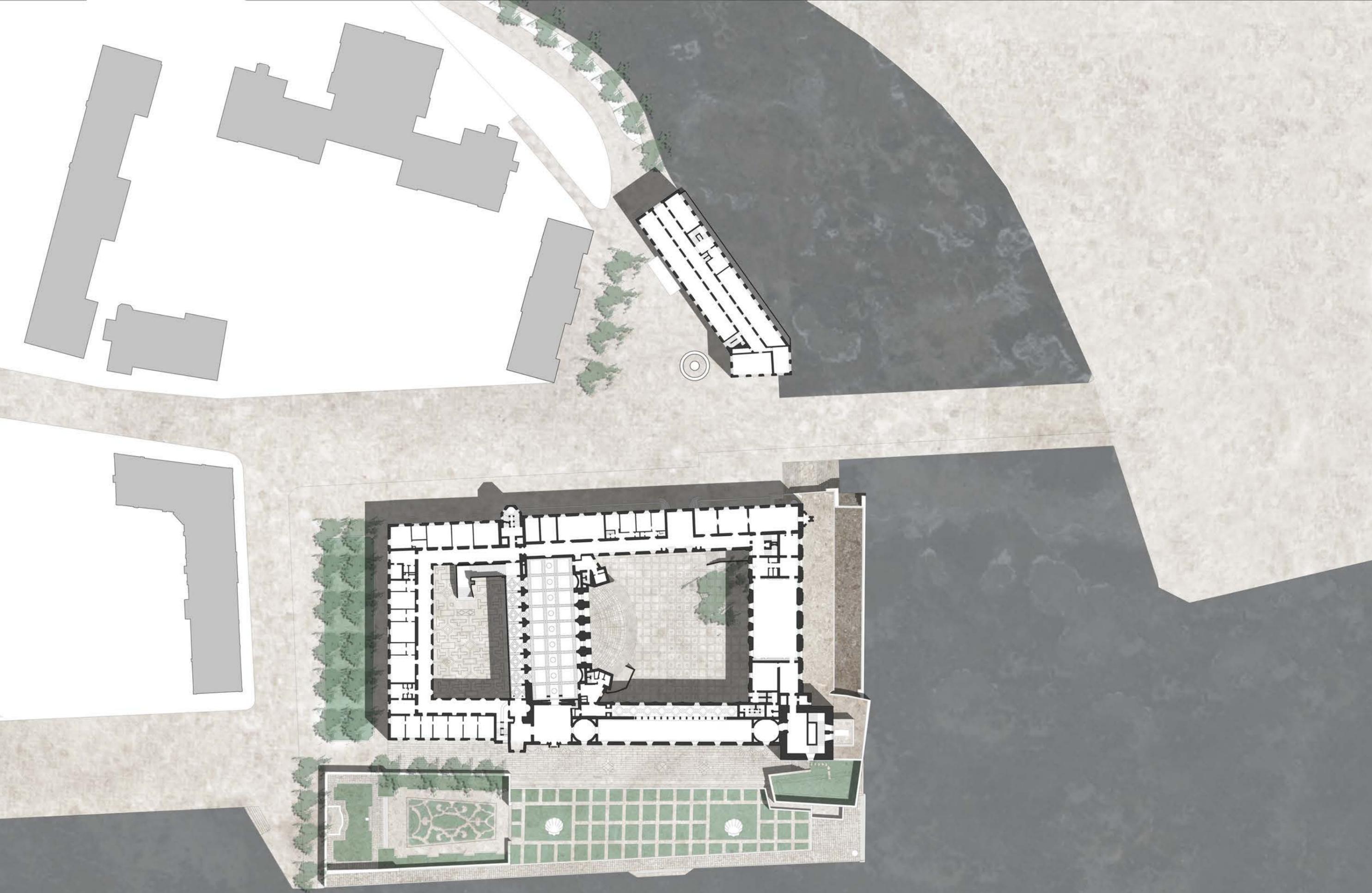


tavola 8b



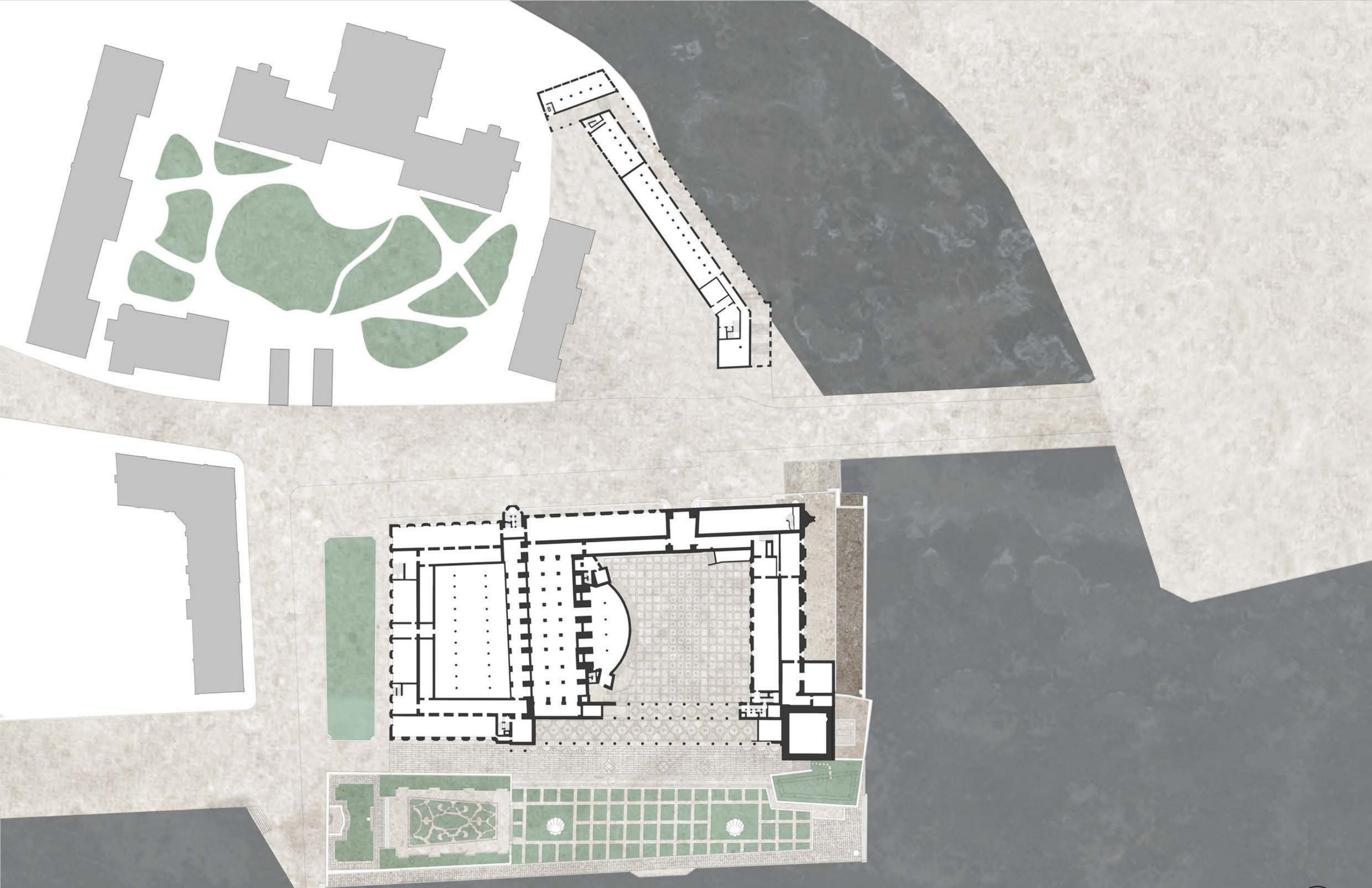


tavola 9a



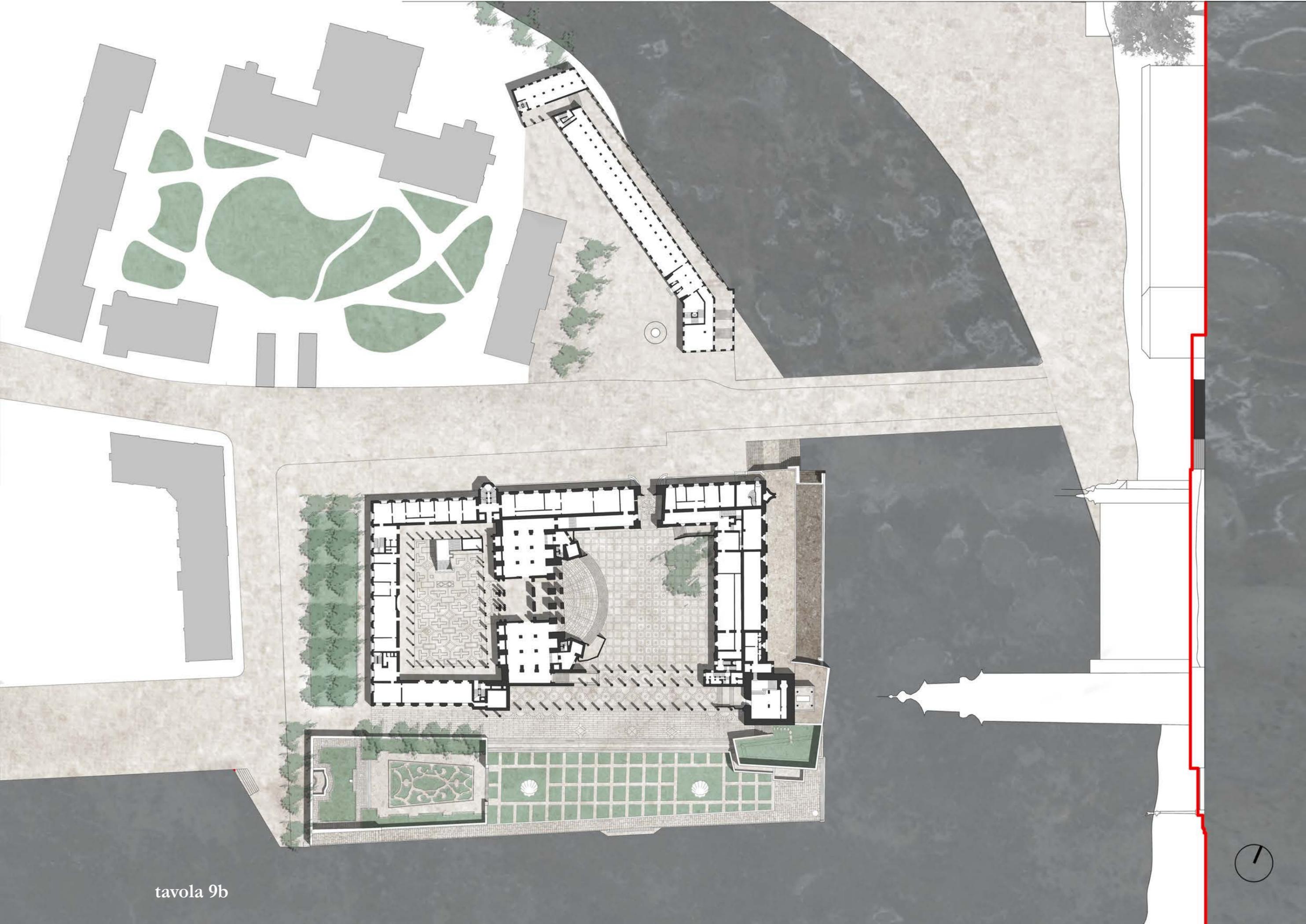


tavola 9b



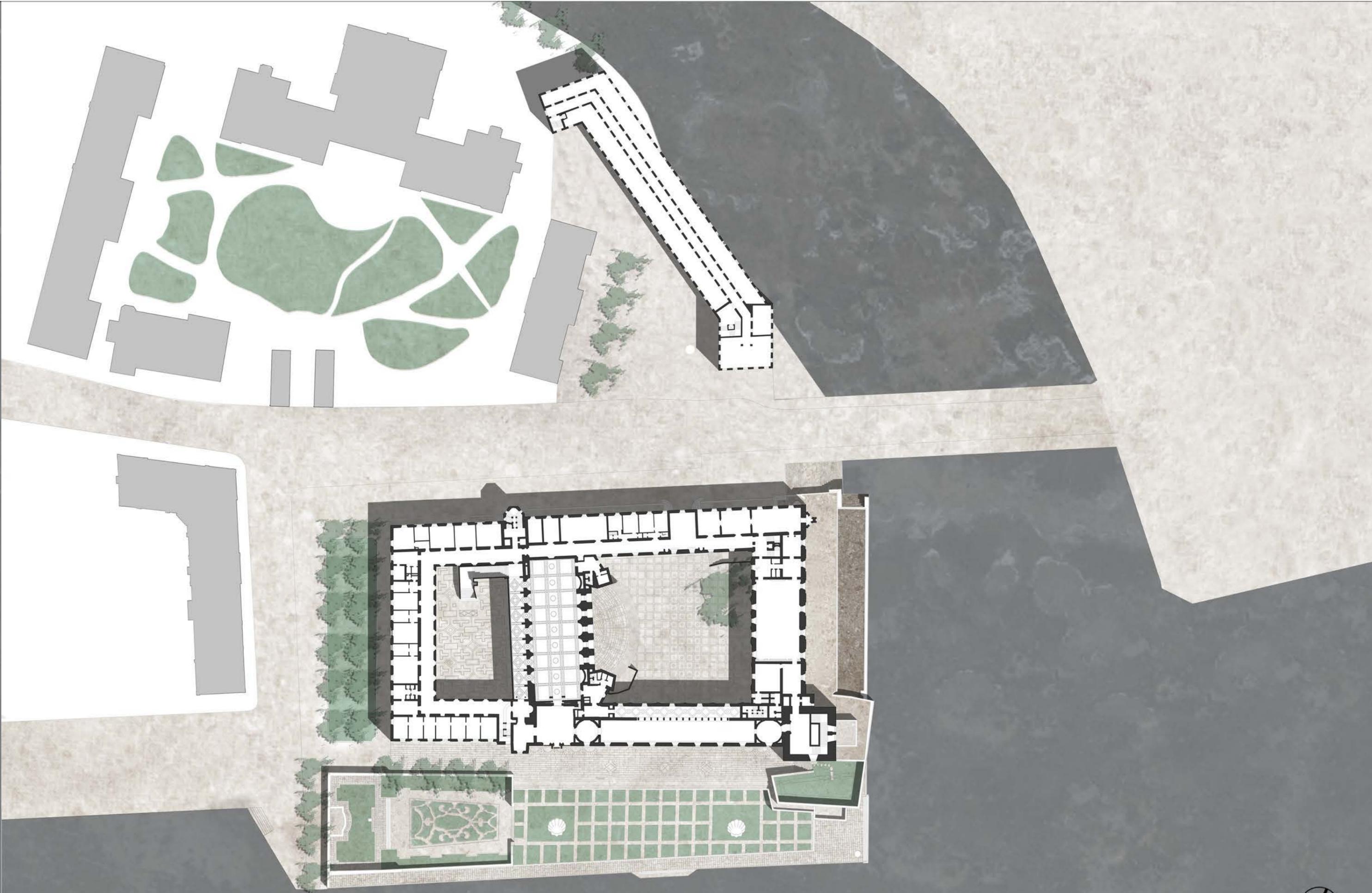
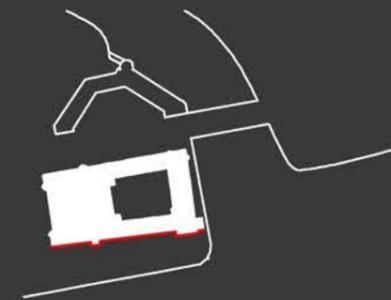
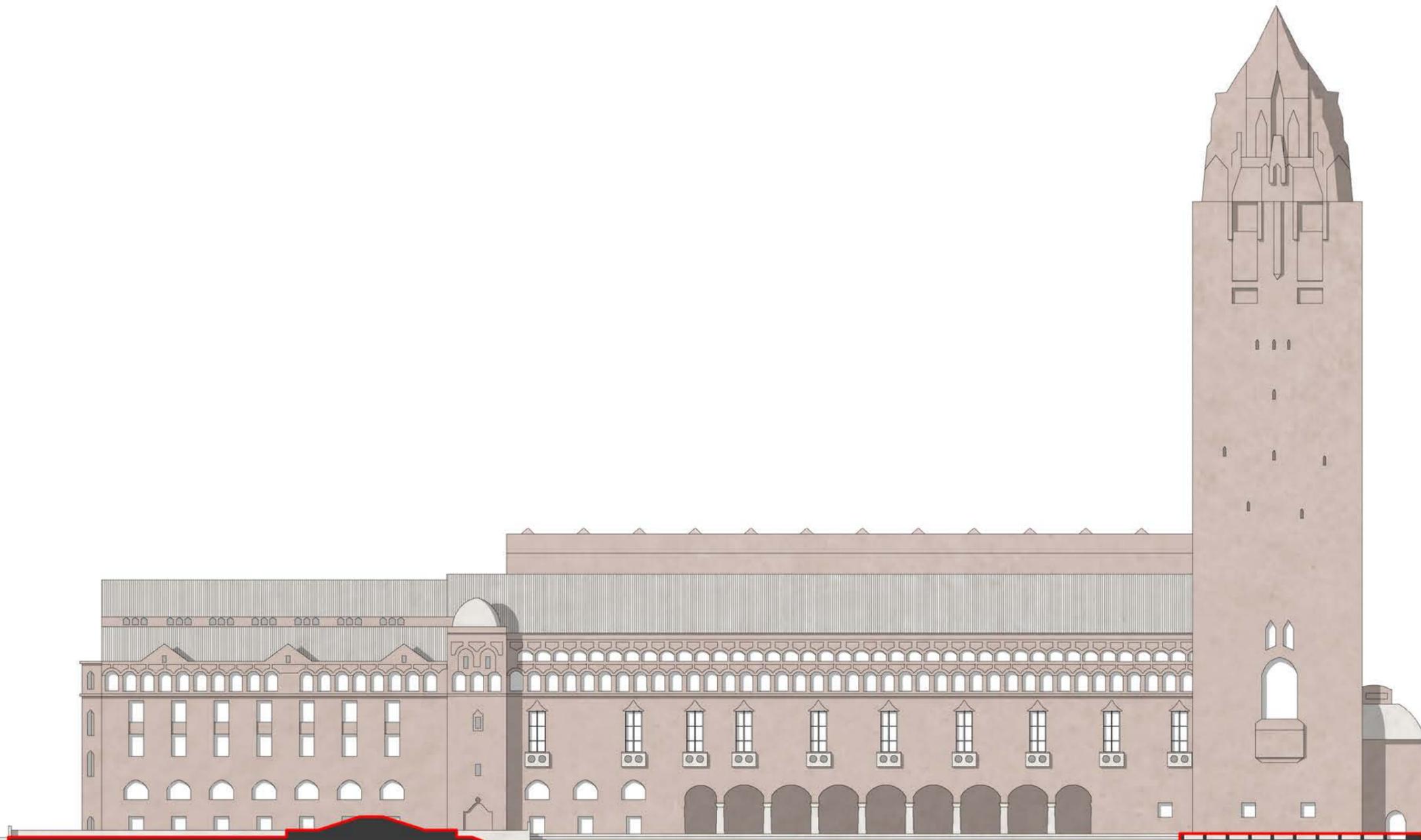
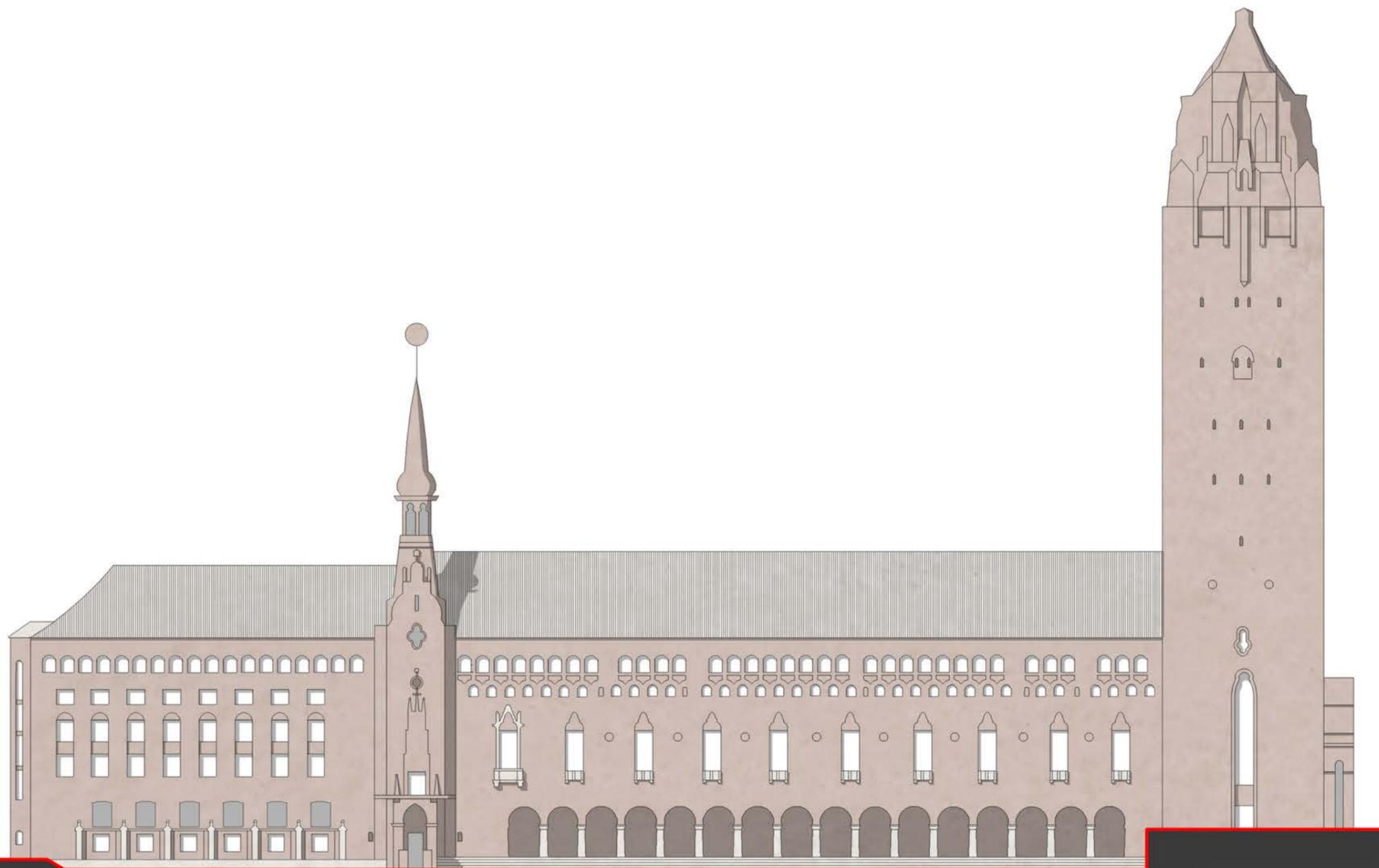


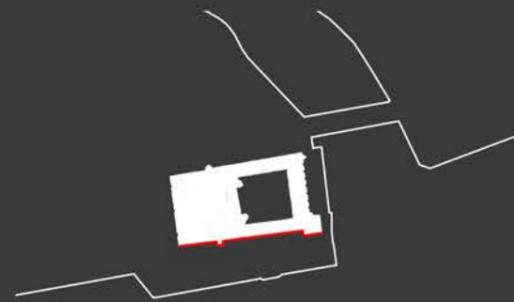
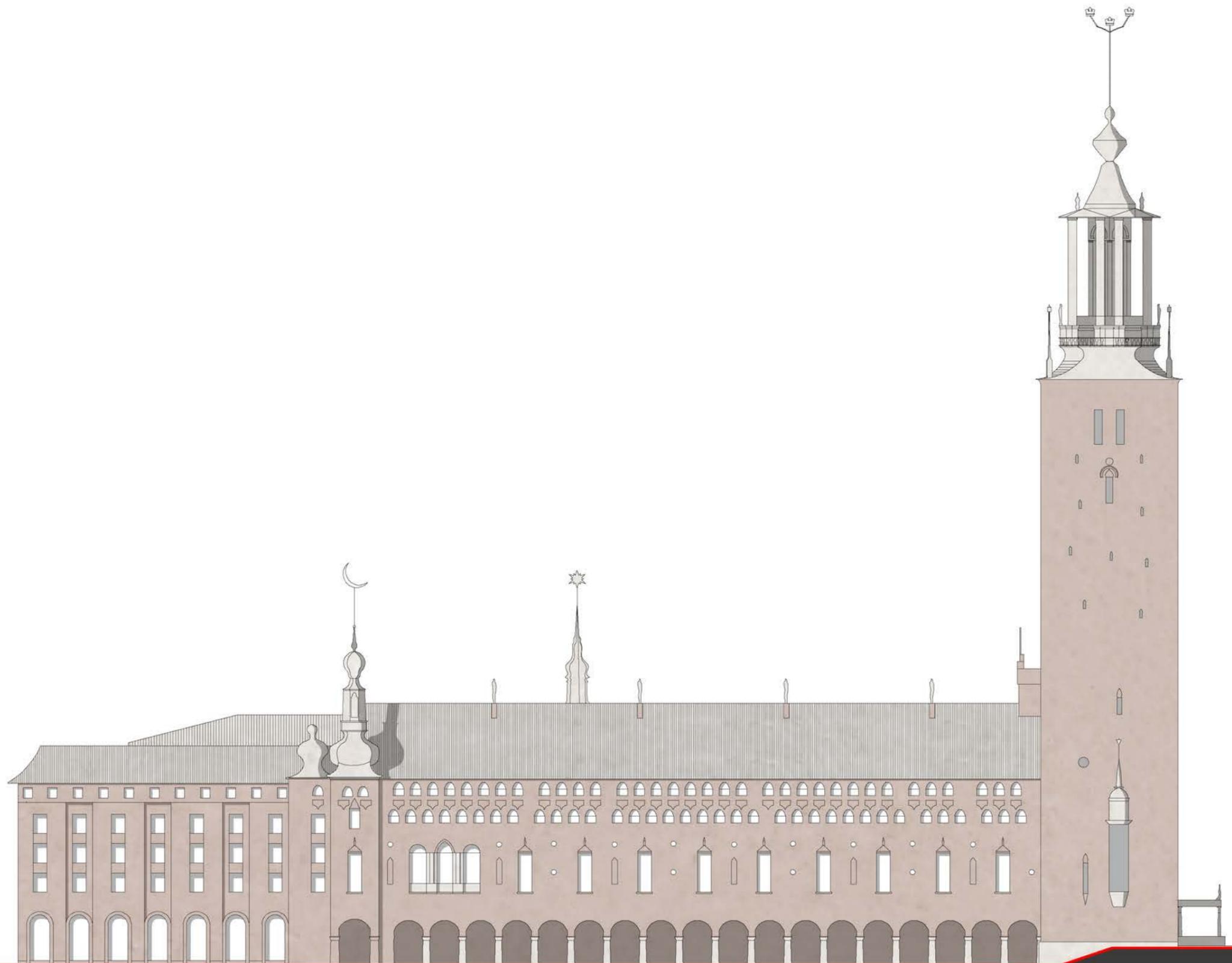
tavola 9c

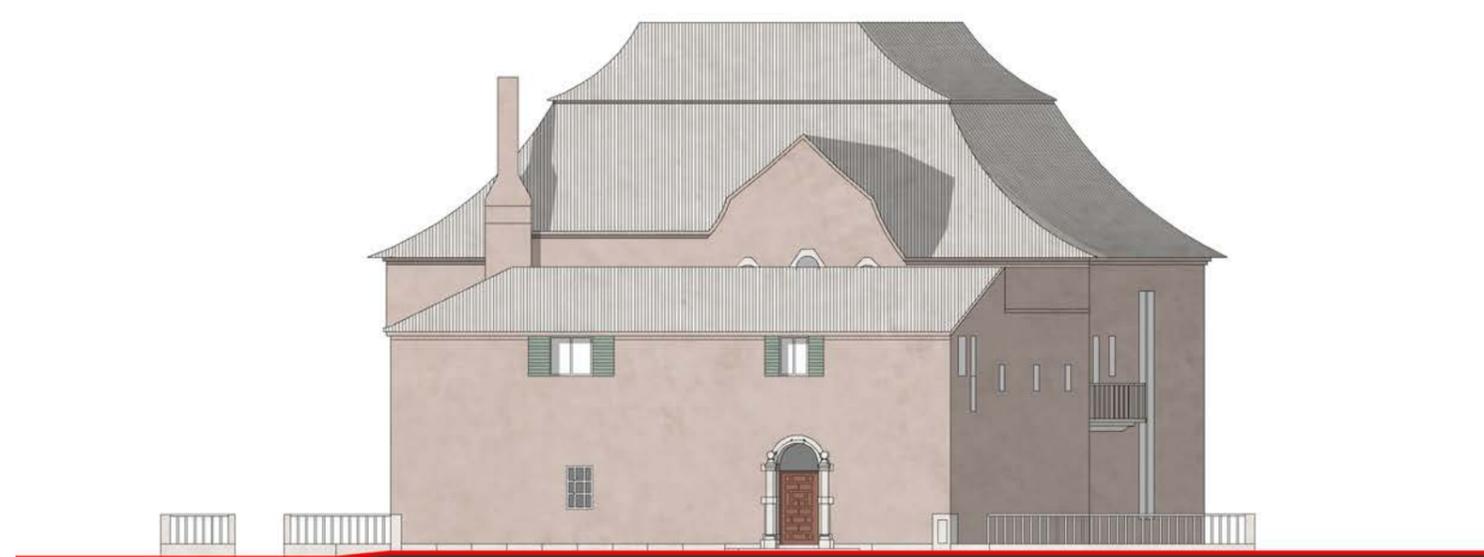
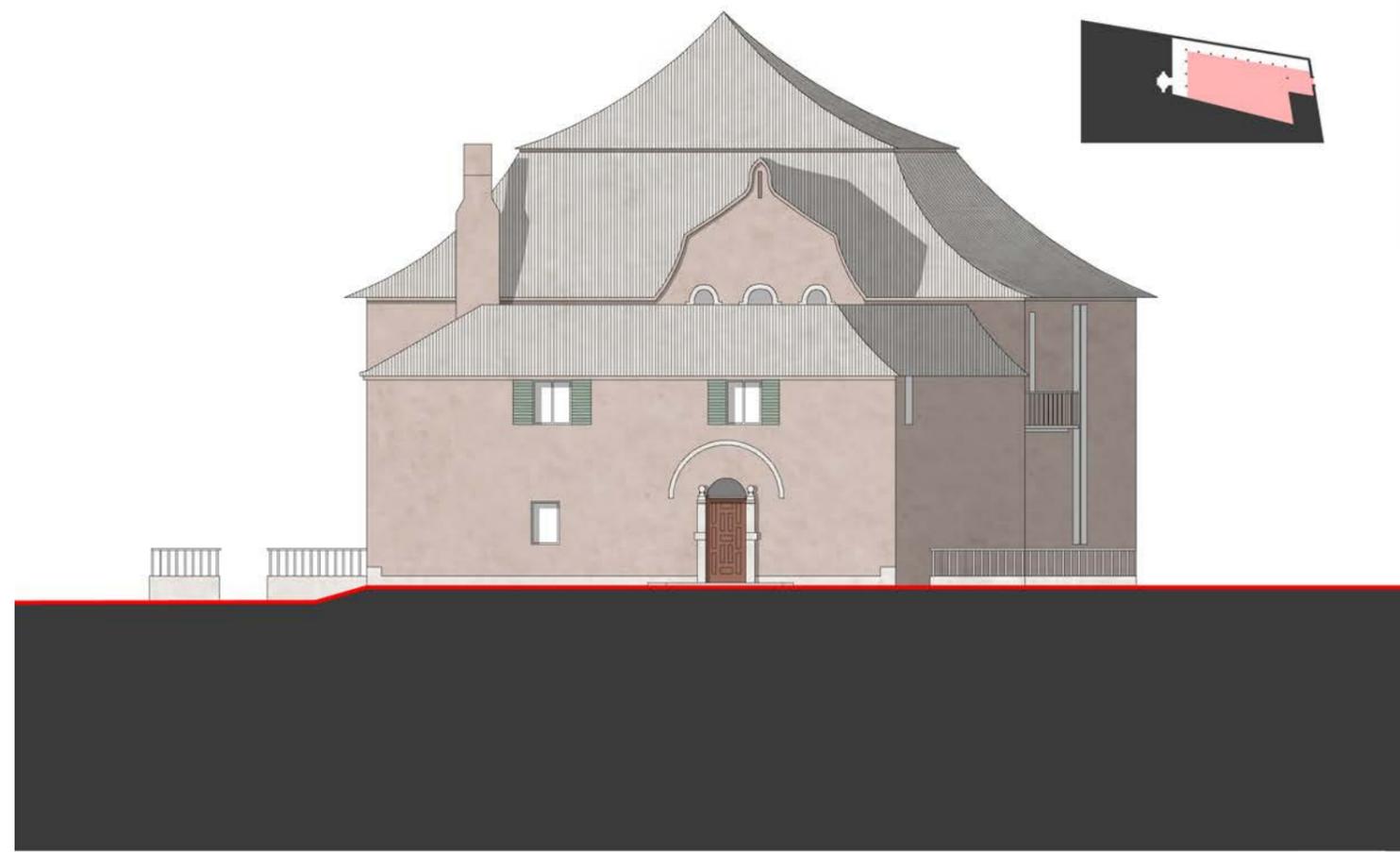
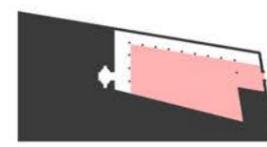


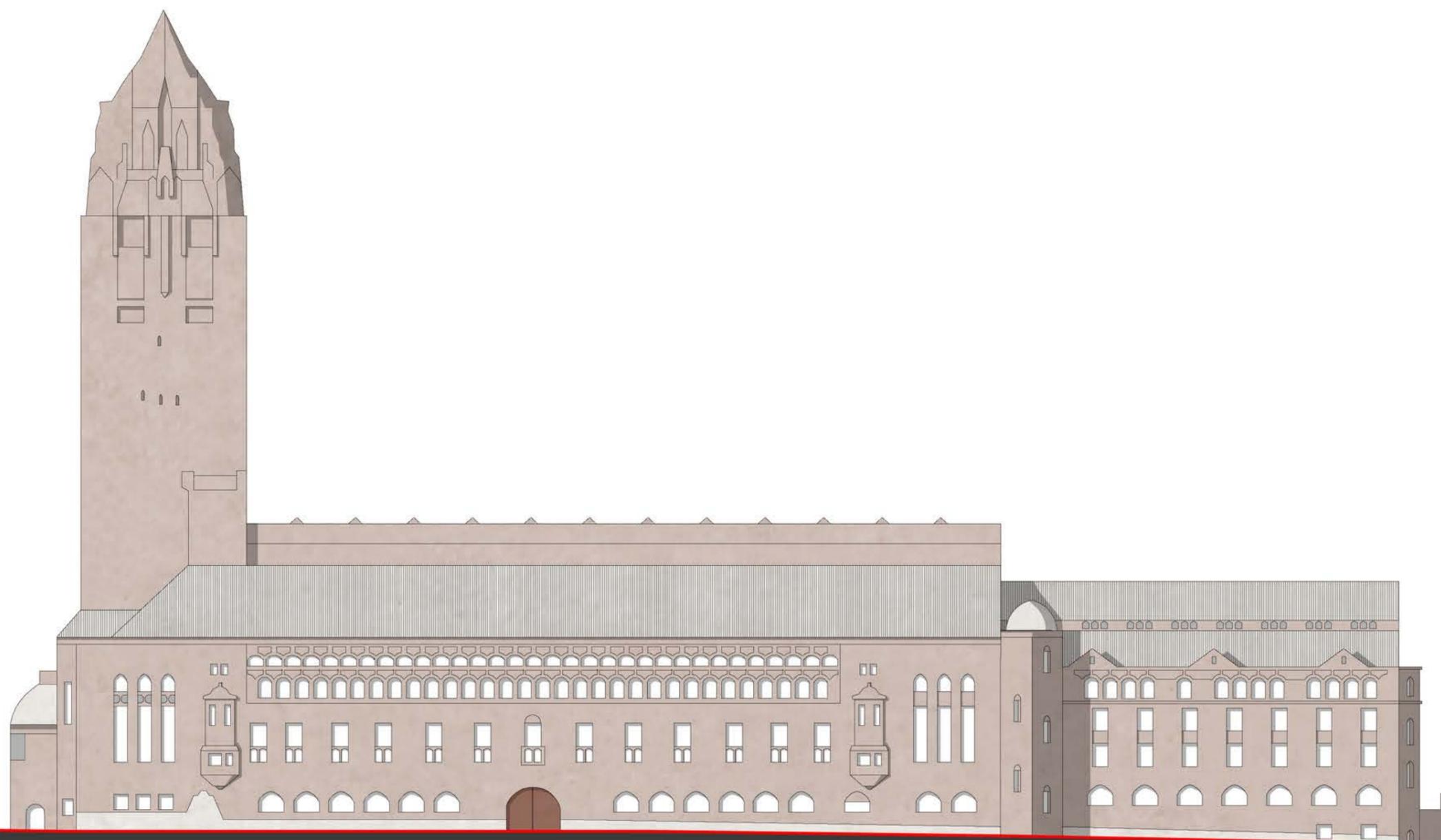
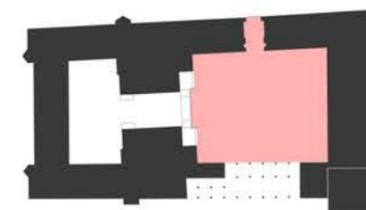


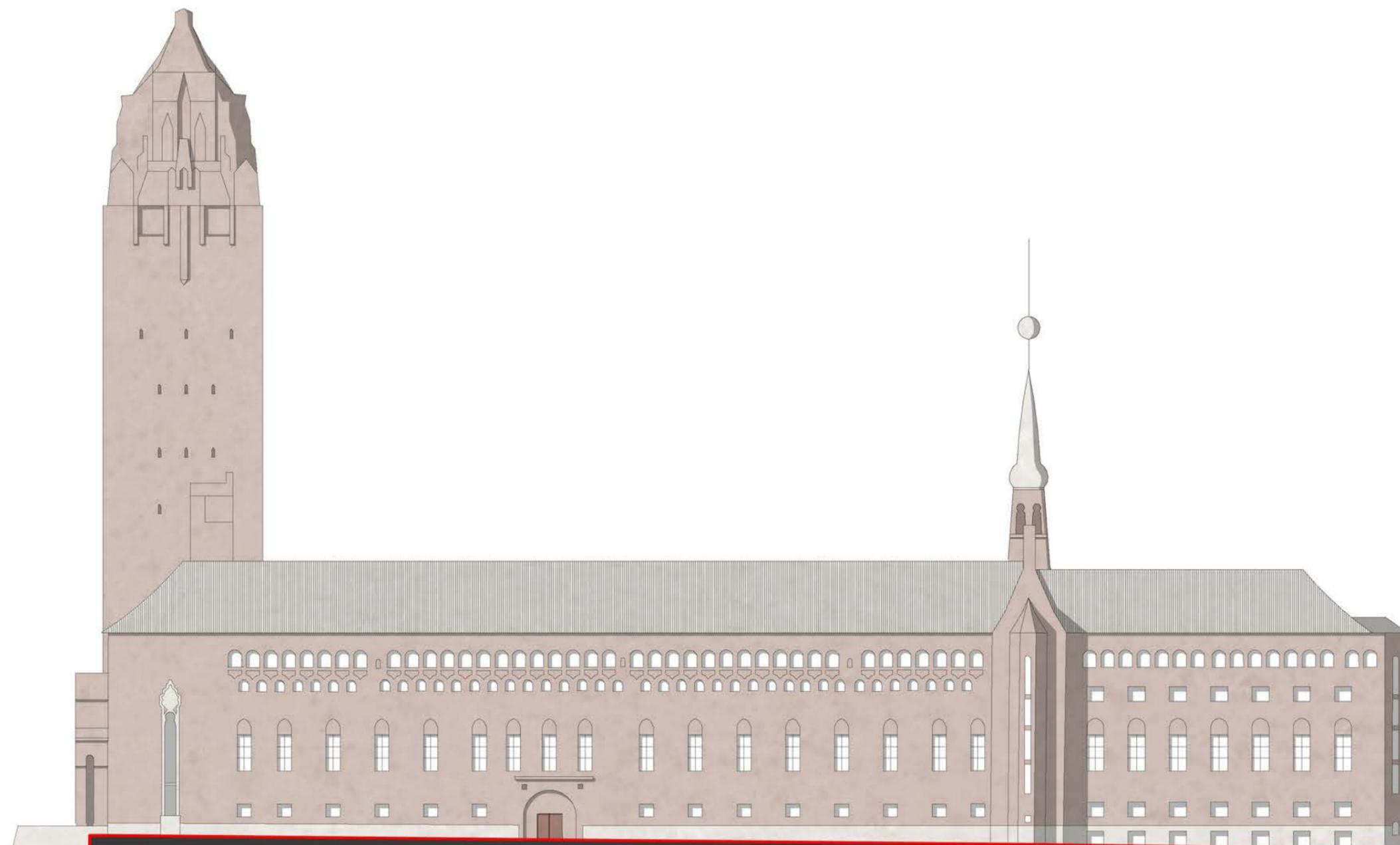
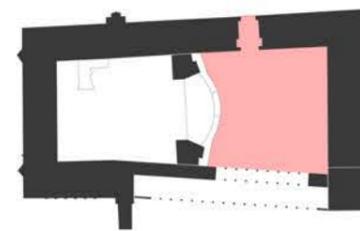


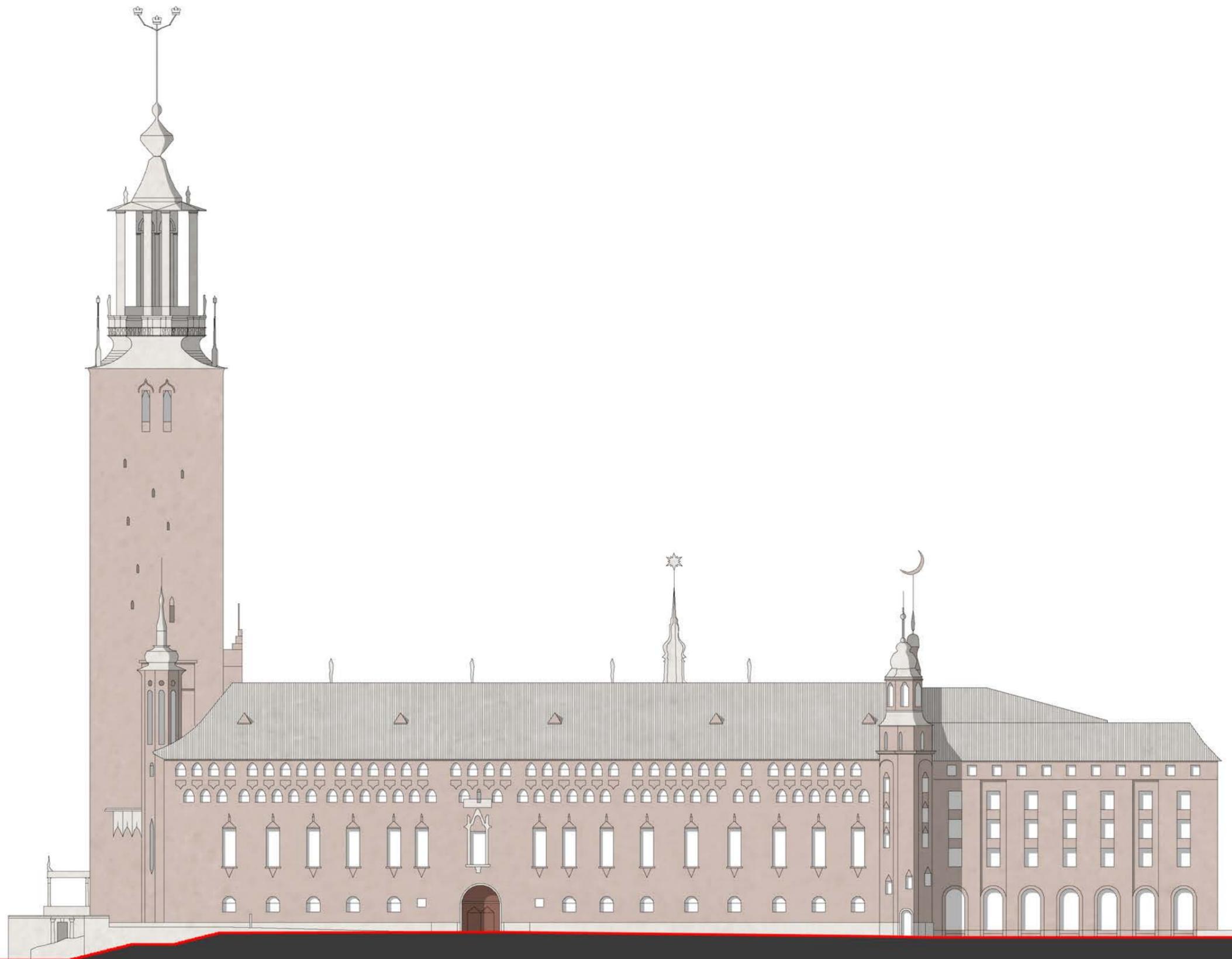
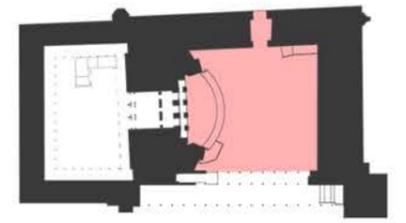


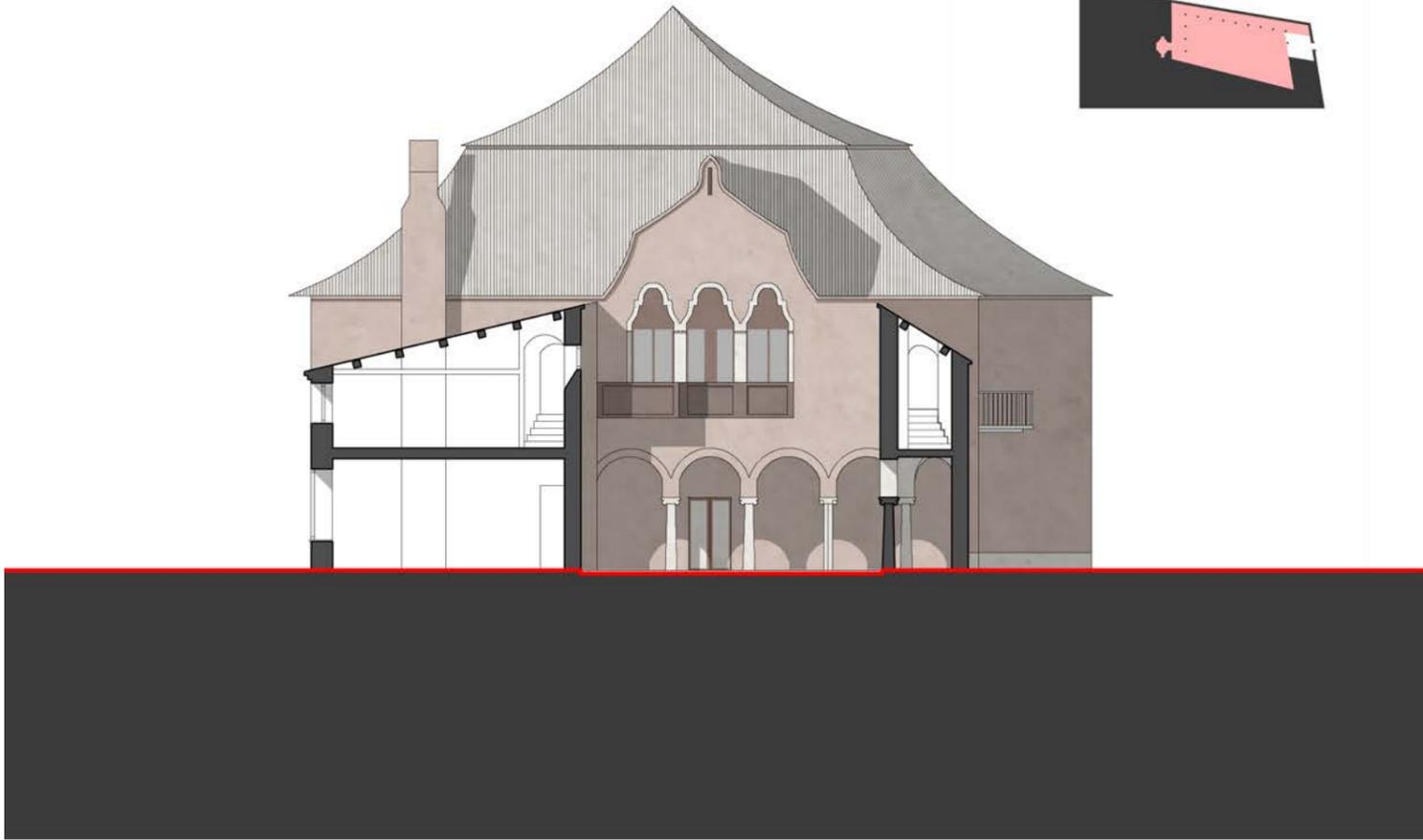
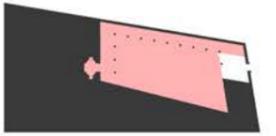


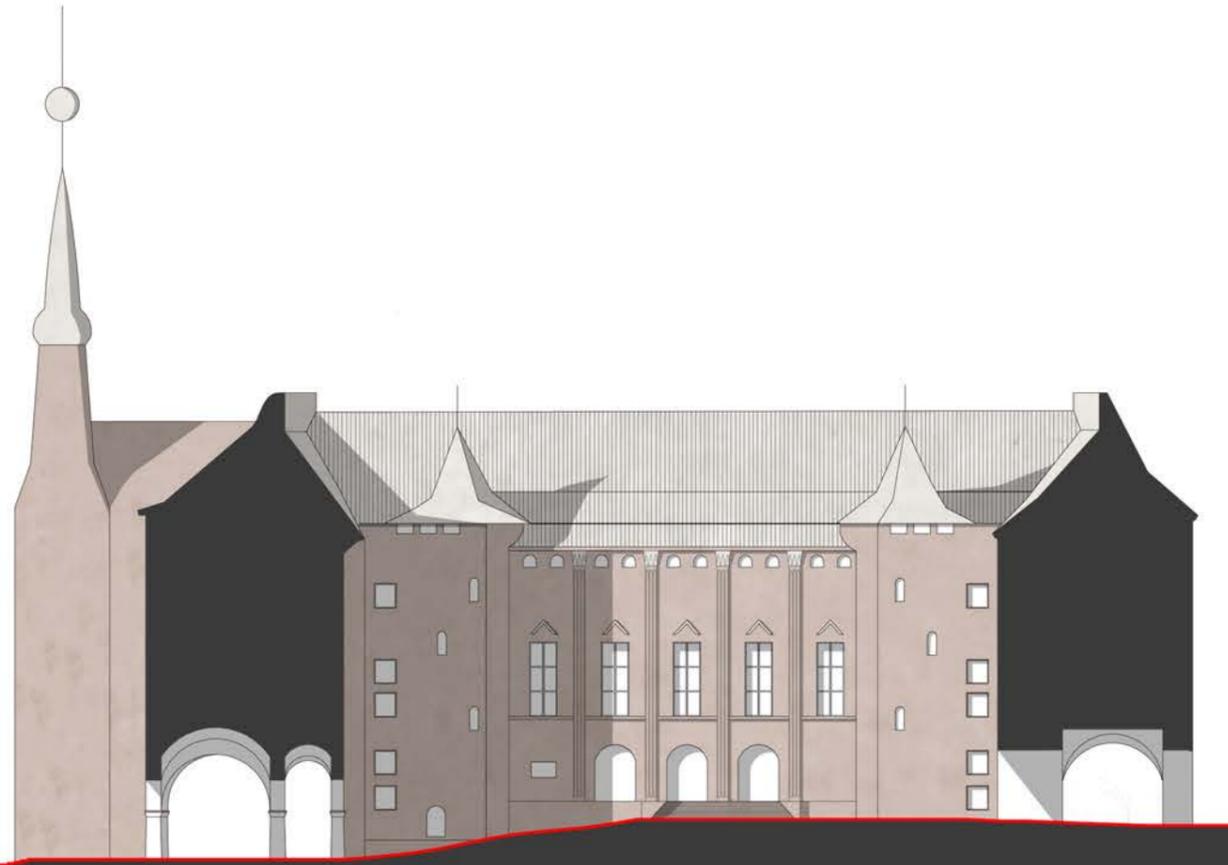
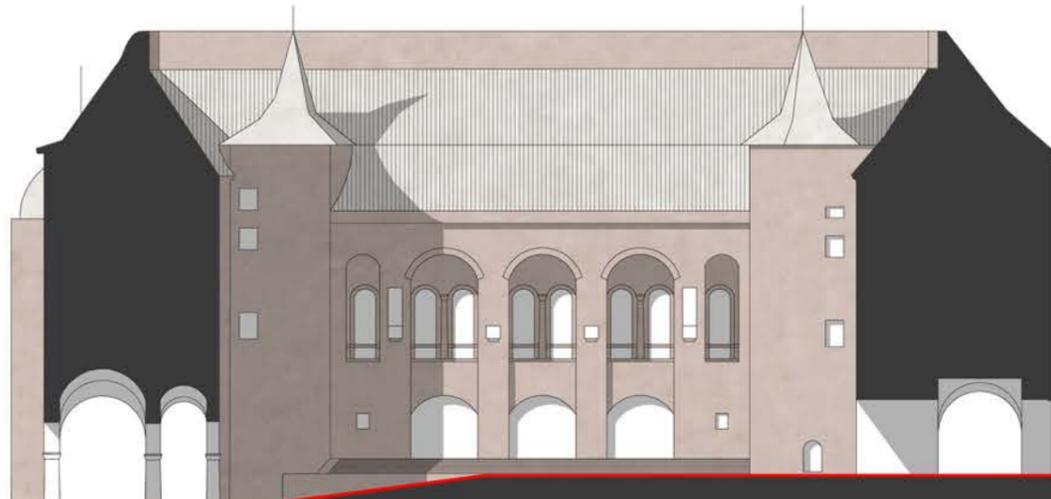
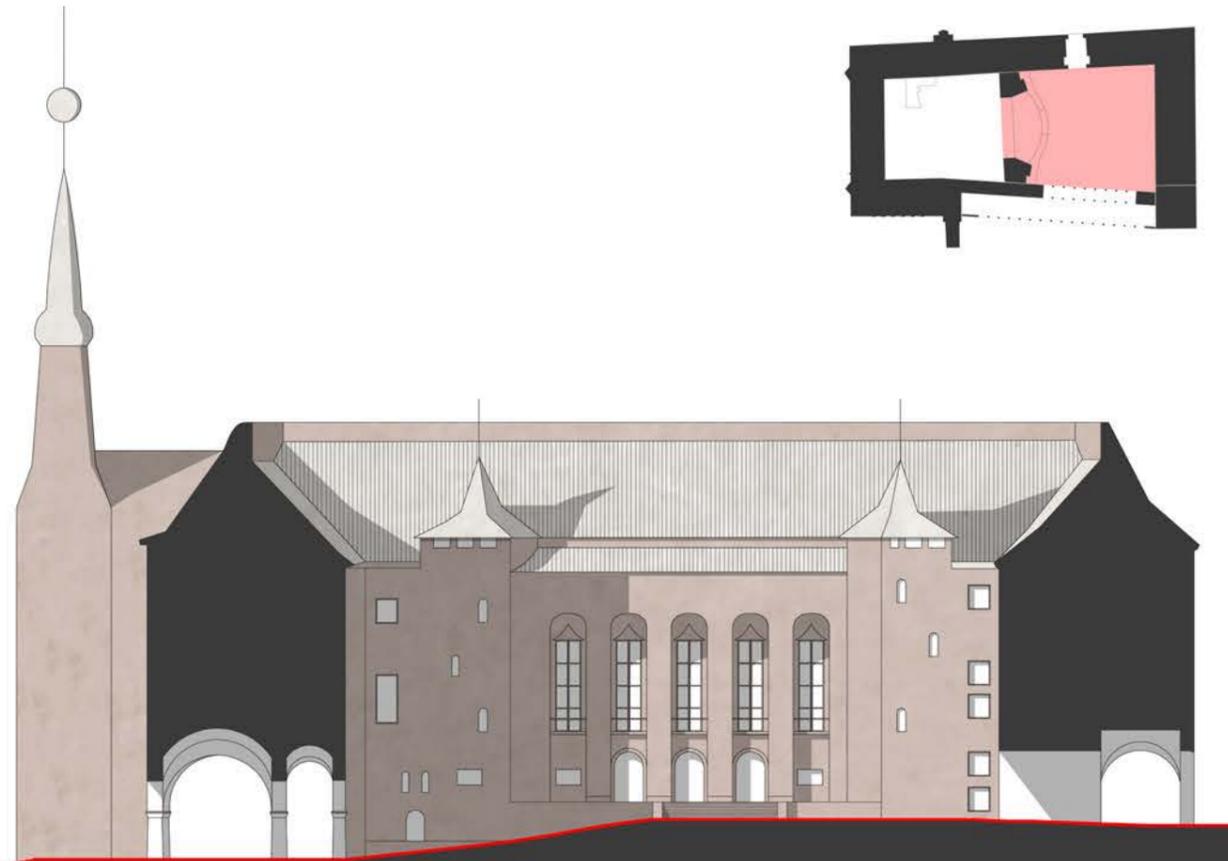
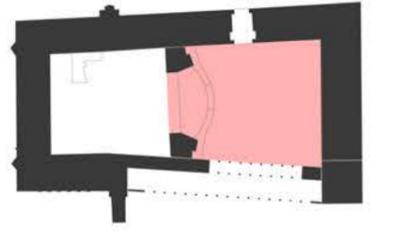
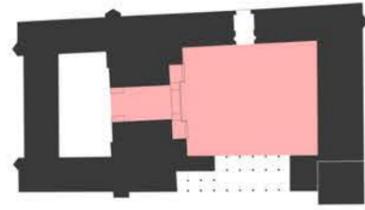


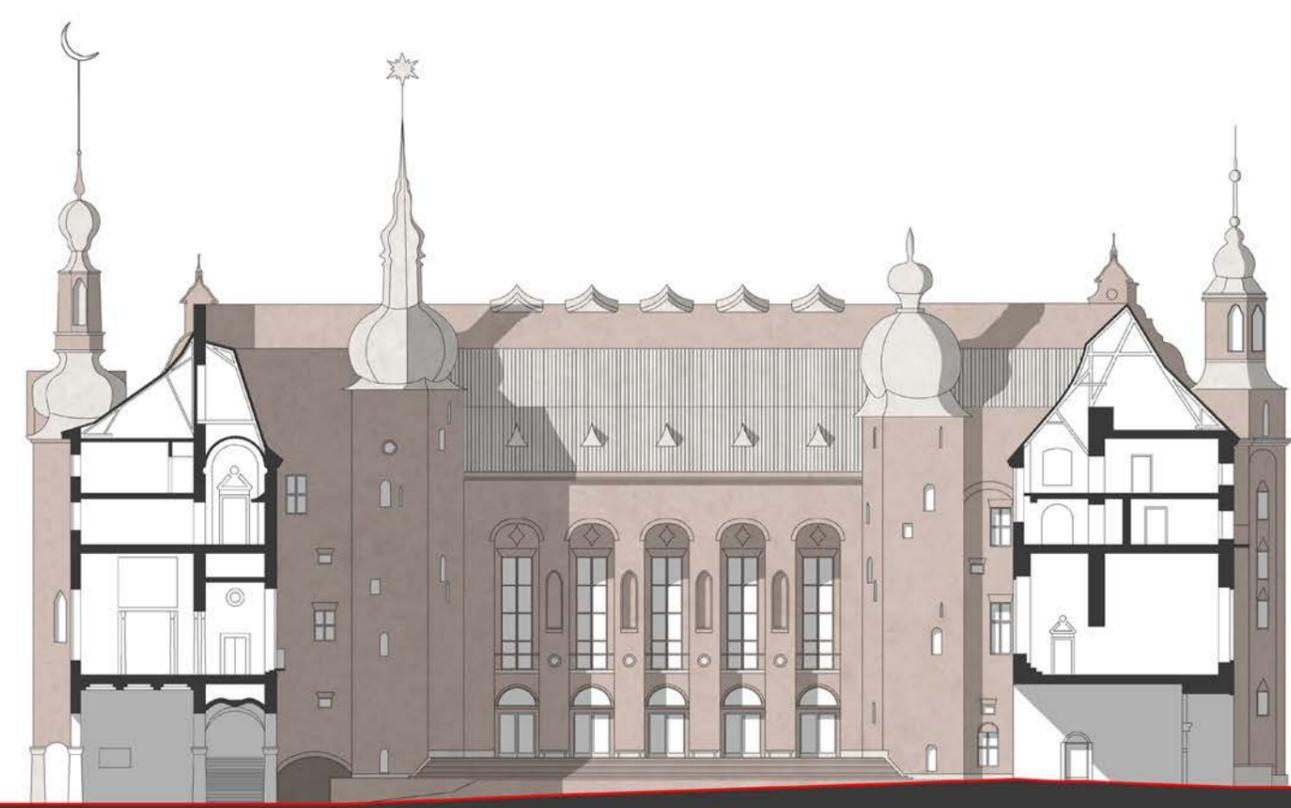
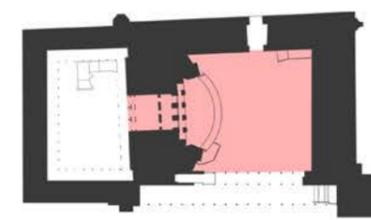


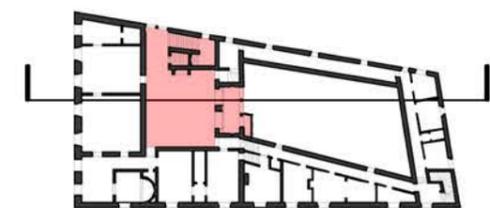
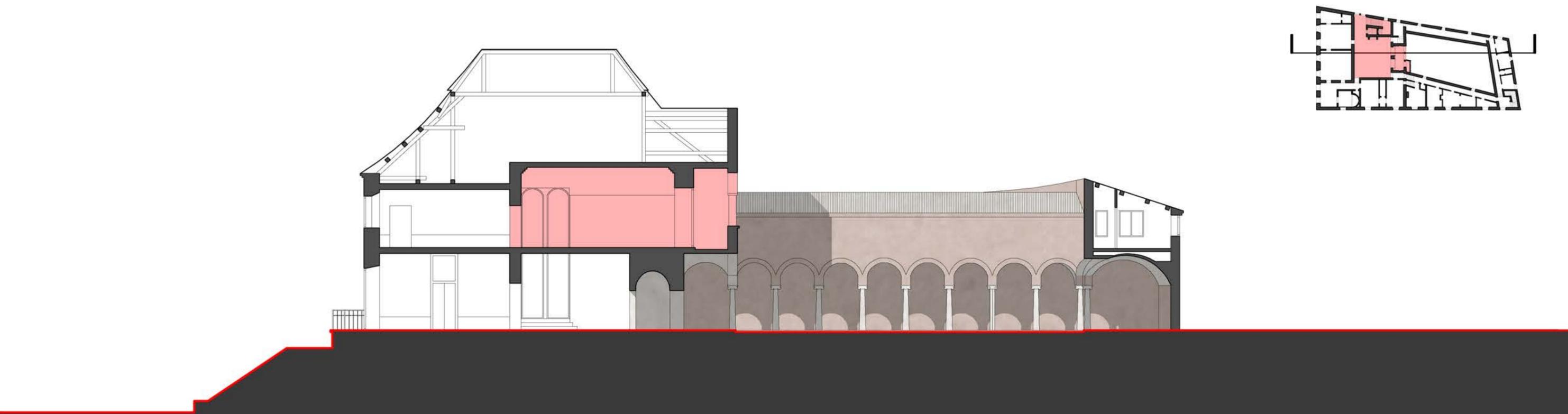
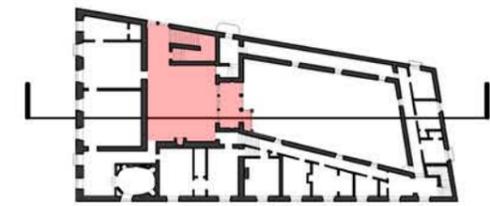
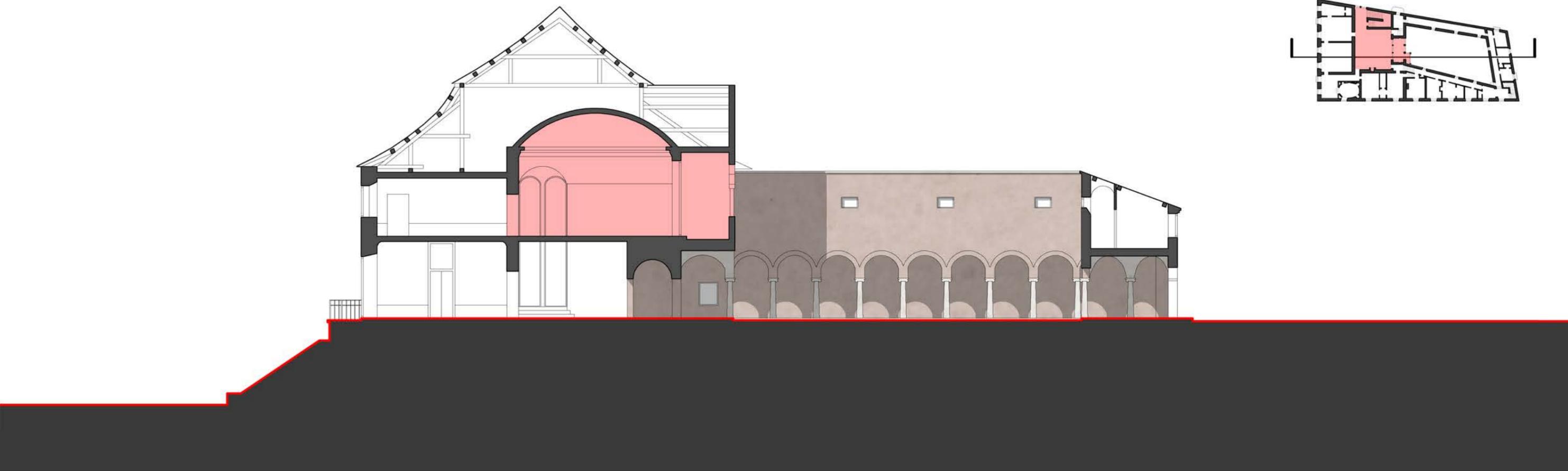


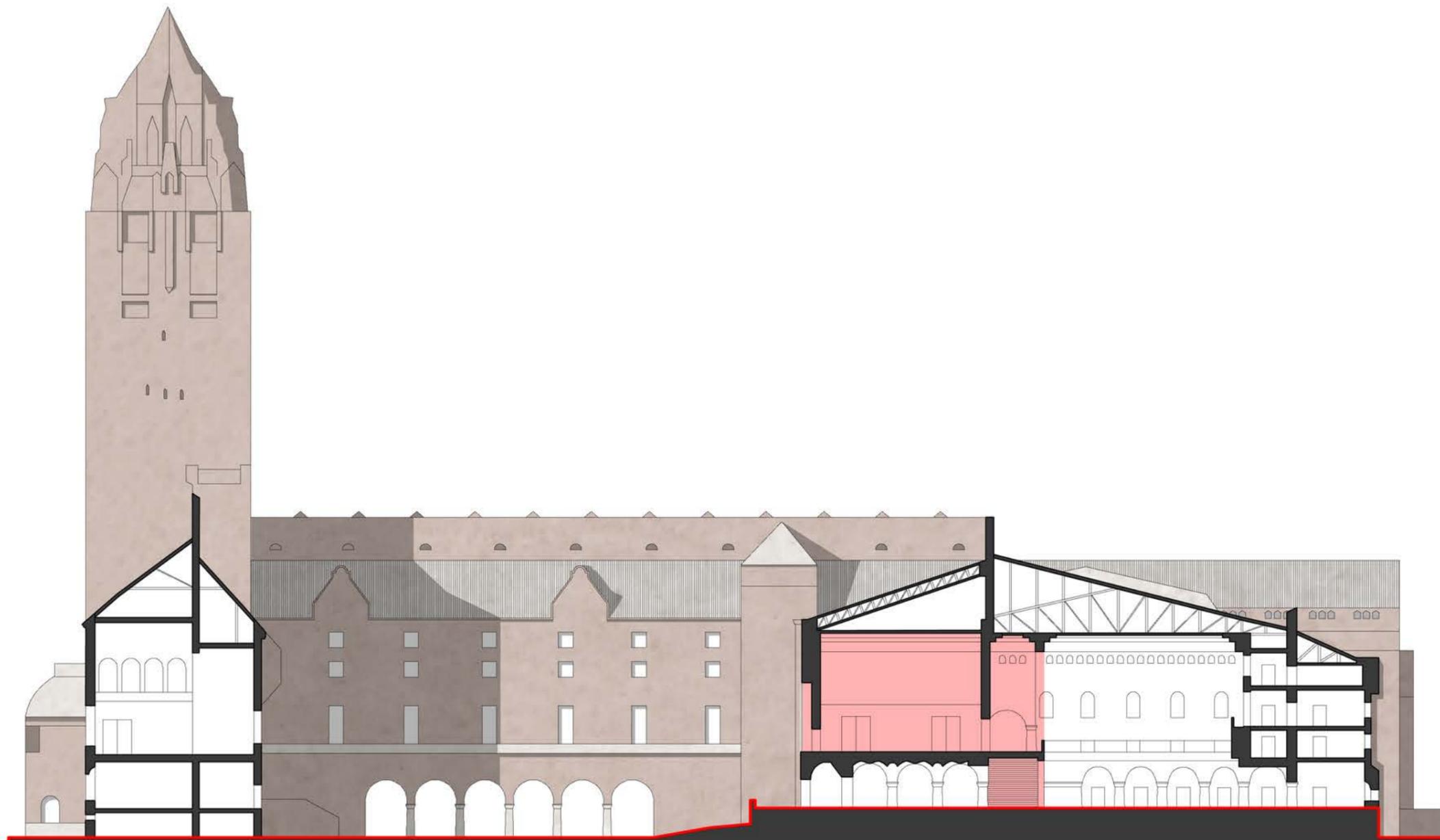
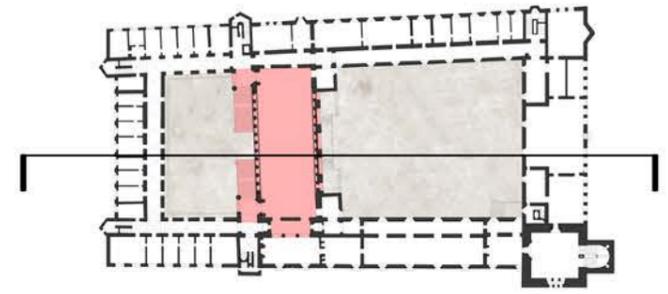


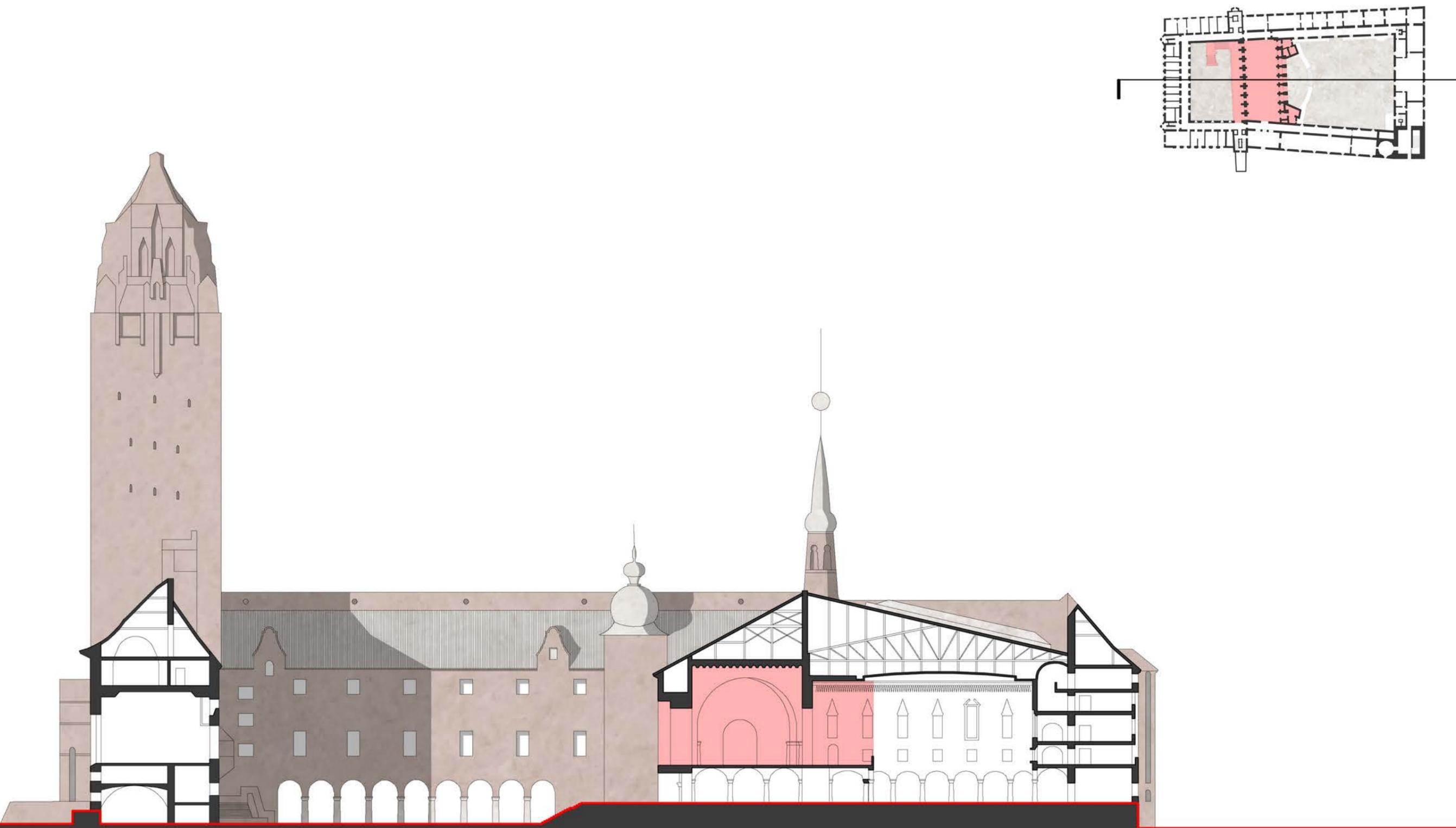


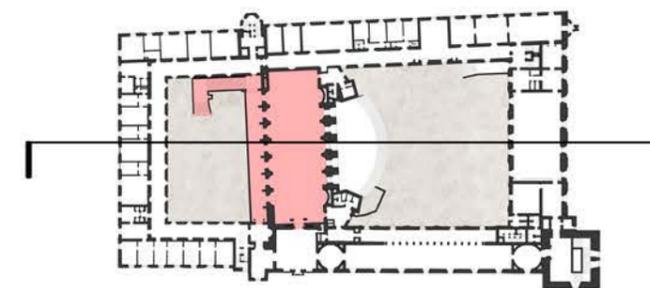












Alma Mater Studiorum - University of Bologna
Doctorate in Architecture
School of Doctorate studies in Civil Engineering and Architecture
XXVII Doctorate course

RAGNAR ÖSTBERG. *GENIUS LOCI* AND URBAN MEMORIES
Stockholms Stadshuset-Nämndhuset e villa Geber

Candidate: Chiara Monterumisi

Doctorate coordinator: prof. Annalisa Trentin

Supervisor: prof. Gino Malacarne

Tutor: prof. Luca Ortelli

Final presentation: 5th June 2015

VOLUME IV

CONTENTS

Volume I. Doctorate thesis

INTRODUCTION

Foreword
The purpose of the research
The critics on Ragnar Östberg: state of art
Research structure

PREAMBLE | *Genius loci* and urban memories

- 1.1 “Nightlands” and National Romantic spirit
- 1.2 Genesis of a *Norden* master’s architectural idiom
- 1.3 Travels’ memoirs: shadows from the South
- 1.4 Vernacular *byggkonst* and symbiosis among arts
- 1.5 *Kungliga Byggnadsskolan*. The legacy of his lectures (1921-1931)
- 1.6 *Renovatio Urbis* Stockholm. Conferring a proper character

PART ONE | *Stockholms Stadshuset-Nämndhuset* (1901-1940)

- 2.1 The *Stockholms Stadshuset*. A life-long building operation
- 2.2 Designing a “part of the city” along the *Klara sjö*
- 2.3 Traditions and City. Repertoire of images and townscapes

PART TWO | *villa Geber* (1911-1913)

- 3.1 The notion of the *Norden* house. Anders Zorn, Carl Larsson and *Ett hem*
- 3.2 Another interpretation of housing: an urban villa in the *Diplomatstaden*
- 3.3 An introvert and urban character. Repertoire of images and sceneries

PART THREE | Comparing principles of composition

- 4.1 “Grande pianta”. *Stockholms Stadshuset-Nämndhuset*
- 4.2 “Palatium in forma urbis”. *Stockholms Stadshuset e villa Geber*

CONCLUSION

BIBLIOGRAPHY

Volume II. Apparatus

FIRST PART | Writings translated into Italian and commented

- 1.1 Selection of essays by and on Ragnar Östberg.
Comments on translating procedures
- 1.1.1 R. Östberg , *Stockholmsarkitekturen och våra moderna arkitekter*, (Stockholm: Nilsson & Berglings, 1901)
(Eng. trans. *The architecture in Stockholm and our modern architects*)
- 1.1.2 R. Östberg, *Ett hem. Dess Byggnad och inredning*, (Uppsala: Studentföreningen Verdandis småskrifter) 131(1905)
(Eng. trans. *A Home. Its construction and interior design*)
- 1.1.3 R. Östberg, *Contemporary Swedish architecture*, in *Architectural Record*, 3 (1909)
- 1.1.4 R. Östberg , *Om tegelmaterialet vår byggnadskonst. Föredrag på Nordisk byggnadsdag den 10 Juni 1927*, Stockholm
(Hälsingborg: E. Bergstens Boktryckery, 1927)
(Eng. trans. *The usage of brick in our work of art. Nordisk byggnadsdag onference*)
- 1.1.5 Selection of issues published in *En arkitekt anteckningar. Bilder och verk av författaren* (Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur, 1928)
(Eng. trans. *Architect's notes. Images and projects*)
- 1.1.5. A *Hantverk och konst* (Eng. trans. *Handcraft and art*)
- 1.1.5. B *Ny riktlinje* (Eng. trans. *New guidelines*)
- 1.1.6 R. Östberg, *Goethe och arkitekturen*, in *GHT. Göteborgs handels & sjöfartstidning* (Maj, 1932)
(Eng. trans. *Goethe and the architecture*)
- 1.1.7 R. Östberg, *Contributo alla 6° sessione. "L'insegnamento come preparazione alle tendenze dell'arte decorativa moderna"* in *Convegno di arti : Rapporto dell'architettura con le arti figurative* (Roma,1936)

This part owes its existence to Stefania Renzetti's (*ISV. svenska institutet i Rom*) constant support in translating short parts included in the thesis as well as those entire's ones that they are incorporated in the chapter *First part. Writings translated into Italian and commented*, vol. II

- 1.1.8 *Arkitektur*, 7 (1965) celebrative number of E. Cornell's monograph
- 1.1.8. A Hakon Ahlberg, *Ragnar Östberg på avstånd*
(Eng. trans. *Ragnar Östberg at distance*)
- 1.1.8. B Albert Lilienberg, *En bok om Ragnar Östberg*
(Eng. trans. *A book on Ragnar Östberg*)

SECOND PART | Archival items

- 2.1 Travelogues and notes. Selection
(*Kungliga Akademien för de fria konsterna* and *Arkitektur -ochdesigncentrum*)
- 2.1.1 Travel in *Dalarna* and *Uppland* (August 1893)
- 2.1.2 France, April 1896-January 1897
- 2.1.3 Italy, February 1897-February 1898
- 2.1.4 Greece, March-April 1898
- 2.1.5 England, June-July 1898
- 2.1.6 Spain, November 1898- March 1899
- 2.2 Lectures' slides at the *Kungliga Konsthögskolan* (1921-1931)
(*Arkitektur -ochdesigncentrum*)
- 2.2.1 **1921-22**
Byggnadsverk, gator och monumet i deras samverkan
(Eng. trans. *Interaction between buildings streets and monumets*)
- 2.2.2 **1923**
Grekland och för Renässansen
(Eng. trans. *Greek classical and first Renaissance*)
- 2.2.3 **1923-24**
Romerska Renaissance Bostäder
(Eng. trans. *Renaissance palaces of Rome*)
- 2.2.4 **1925-26**
Spansk arkitektur och spanska bostäder
(Eng. trans. *Spanish urban and domestic works of art*)
- 2.2.5 **1926-27**
Engelska arkitekturformer
(Eng. trans. *English architectural types*)
- 2.2.6 **1927**
Universitetsbyggnaders plandisposition
(Eng. trans. *Designing university places*)

Particular thanks goes to four archives/libraries respectively placed in Stockholm -*Stockholms Stadsarkiv*, *Arkitektur -ochdesigncentrum*, *Kungliga Akademien för de fria konsterna* e *Kungliga Biblioteket*- which give me the opportunity to consult and catalogue all those iconographical items and documents presented in the Doctorate's *volume II*. It is not allowed to reproduced or published all the archival items here presented whitout gaining an authorization of that archive/library which possess them.

2.2.7 **1927**

Trädgårdar

(Eng. trans. *Designing private gardens*)

2.2.8 **1928-29**

Grekisk byggnadskonst och stadsbildning

(Eng. trans. *Greek architecture and urban design*)

2.2.9 **1928-29**

Amerikansk komposition

(Eng. trans. *Composition of American works of art*)

2.2.10 **1929-30**

Timskisser: Gravkapell, Sommarnöje, Trädgårdsprydnad

(Eng. trans. *Project sketches: funeral chapels, summer residences, private gardens' design*)

2.2.11 **1930-31**

Monumentala och konstruktiva riktlinjer inom byggnadskonsten

(Eng. trans. *Guidelines for a monumental architecture and construction technique*)

2.2.12 **1930-31**

Timskisser: Brunn på Hotorget, Dopfunt, Dekorering av tak, Ordnande av platsen, Storkyrkorobörsen

(Eng. trans. *Project sketches: fountain and square, baptismal font, ceilings decoration, project of the locus, churches*)

2.3 *Stockholm Nämndbus*

2.3.1 Sketches and drawings (*Stockholms Stadsarkiv*)

1909

1913

1929

1930

1930-32

1936

January 1939

February 1939

1940

2.4.2 Sketches and drawings (*Arkitektur -ochdesigncentrum*)

1930

1940

- 2.4 *Stockholm Stadshuset*
 - 2.4.1 Sketches and drawings (*Stockholms Stadsarkiv*)
 - 1902**
 - 1904-1905**
 - 1908-1911**
 - 1912-1913**
 - 1917-1923**
 - 2.4.2 Inauguration's drawings (1923)
(*Arkitektur -ochdesigncentrum*)
 - 2.4.3 Project proposals for prospective garden
 - 2.4.4 Engineer H. Kreüger's details

- 2.5 *Villa Geber*
 - 2.5.1 Sketches and drawings (*Arkitektur -ochdesigncentrum*)
 - 1912**
 - 1913**
 - 2.5.2 Documents and drawings
(*Stockholms Stadsarkiv*)
 - 1912**

- 2.6 Per Olaf Hallman's urban design. *Diplomatstaden* Siteplans
(*Stockholms Stadsarkiv*)
 - 1911**
 - 1919**
 - 1934**

Volume III. Comparative drawings

- 1.1 "Grande pianta". *Stockholms Stadshuset-Nämndhuset*
- 1e.2 "Palatium in forma urbis". *Stockholms Stadshuset e villa Geber*

Volume IV

English summary of volume I

FOREWORD

One of the risks in considering individual architects as actors making brief appearances in the saga of movements is that one may oversimplify their work and underestimate its uniqueness with a view to forcing it into a historical role.

W. J.R. Curtis, *Modern architecture*, 1982¹

It is from this quotation that my Doctorate research led me to investigate one of the most controversial chapters in architecture, that is Swedish *National Romanticism* through the experience of one undoubtedly leading exponent, Ragnar Östberg. Various historical critics have saddled these Nordic idioms of architecture with stylistic or eclectic labels, viewing them almost as a separate province, far from the linear evolution of the internationally nascent *Neues Bauen* and its mythical image. In actual fact, the development of an architectural language in Sweden did not entail a fracture with the past, but was a natural process of selection and discarding. This is not (?) to ignore who Östberg's contemporaries were: for instance, Herman Muthesius (1861), Frank Lloyd Wright (1867), Peter Behrens and Charles Rennie Mackintosh (1868) and so on. Yet none of these belonged to that well-known decade considered the starting point of the *Modern Movement*. Anyway, those architects had to carve out a new and proper way of expression in a period of social and cultural conflict like the nineteenth century.

According to the English critics, Swedish architecture was one plausible expression of modernity. Although it was really based on tradition, it was not traditional at all. The eclectic style is not to be considered an imitative approach to disparate historical styles, but rather a selection and reassembly of architectural features according to present ambitions, as P. Collins pointed out (1965)². Even clearer, D. Porphyrios' (1977)³ notes: *for them style was none other than a cultural memory device.*

Why is it appropriate to turn the spotlight on Swedish *National Romanticism* and the master Östberg even now?

The aim of the present study is not simply to revise the overseas reception of *National Romanticism* through the experience of Östberg, but from a

comparative analysis between two case-studies - the complex *Stockholms Stadshuset-Nämndhus* and *villa Geber* - to deduce those elements that make architecture an *urban fact* in which the community can identify.

The archipelago of Stockholm and its process of *renovatio urbis* at the turn of the twentieth century were the backdrop for two projects. These embrace two dimensions of living: the urban framework of the municipal centre and the domestic framework of the partially isolated villa.

THE PURPOSE OF THE RESEARCH

*Is it not the genius of a place to give birth to its own myths,
to shape the past according to its needs?
The formal environment creates its historical myths,
that are not simply shaped by consciousness and spiritual needs,
but by the demands of form itself*

Henri Focillon, *La vie des formes*, 1943⁴

The purpose of the research is to embark on a voyage of discovery approaching two instances of Östberg's artwork through a twofold critical interpretation: *genius loci* and *urban memories*. The following chapters attempt to demonstrate how the two projects inevitably oscillate between seeking the *spirit of the place* and harking back to urban forms of tradition. One might consider the concept of *genius loci* far from the Nordic reality, since the origin of this term was the Latin world. However, all cultures and religions have always had mythical-pagan spirits akin to the *genius loci* and it is human to search for identity in natural places. As C. N. Schulz (1979)⁵ said, the *locus* represents a portion of reality that belongs to architecture: it is a concrete representation of human living, whose identity depends on belonging to a place. The city has always been a metaphor of human existence, a place of memories, and this is the backdrop for our two case-studies.

The city and urban space have always been the *forum* of collective living, the public building a platform for public living. By contrast, a house has always been that private shelter in which the individual can flourish. City, public building and home are all-embracing spaces, as Alberti emphasized

in the *De re aedificatoria*.⁶ This space stands in relation with surrounding nature, which in this case meant a highly unusual landscape.

Our investigation leads us to penetrate Östberg's repertoire of *urban memories*, as amassed from travel and study, and trace analogies of composition with other architecture in the European tradition.

The two case-studies are placed on opposite sides of developing Stockholm: the first on the outermost portion of the *Kungsholmen* peninsula and the second along the banks of the *Djurgård* canal. Although they are clearly different-scale projects, they also reveal a similar approach to composition. The *Stockholm City Hall*, including its nearby never-to-be realized part, the *Commission Building*, and *villa Geber* can be seen as significant examples of Östberg's design process: how from the *imagination passive* studies and select references to *imagination active* he manages to assemble and combine his inputs.

THE CRITICS ON RAGNAR ÖSTBERG: STATE OF THE ART

Criticizing is simple, which is why so many people do it.

Rational praise is hard, hence few do it.

Anselm Feuerbach⁷

The Stockholm Town Hall has been a unique focus of critical interest. *National romanticism* has constantly been epitomised by Östberg's masterpiece. This interpreting concert seems not to allow for any other point of view, but if we look deeper we will find a small but appreciable band of critics who delved into some lesser-known projects.

In the years around the inauguration of the municipal building, two influential British figures, the photographer F. R. Yerbury and the architecture historian H. Robertson, contributed actively to changing the platitude that Swedish architecture lay off the beaten track of any modern movement. Their point of view was summed up in a significant publication, *Swedish architecture of the twentieth century* (1925)⁸, which proved internationally how many valuable projects had been built in Sweden during the previous decades.

The Swedish debate circulated thanks to a magazine called *Arkitektur*, of which Östberg was at one stage director (1908-1912).

The Stockholm Town Hall was widely publicized in international magazines, coming in for great praise, but simultaneously fierce criticism. For instance, some Italian critics - Persico (1935), Muratori (1938) and Pagano (1939)- made positive comments, while on the negative side there was the Swiss avant-garde journal *ABC*. Architectural history manuals expressed contrasting comments too.

The first monographic research was conducted by the Swedish historian Elias Cornell in 1965. Until now his *Ragnar Östberg svensk arkitekt* has been the last word on Östberg's evolving idiom. That same year an Italian researcher, S. Ray, published an insightful analysis of Scandinavian architecture from a cross-discipline perspective.

Since the 80s interest in Swedish architecture has progressively reappeared in the European critical panorama.

The present research is undoubtedly indebted to J. Mårtelius' s contribution to the *International Symposium on the architecture of Asplund* in 1985, L. Ortelli's study (*Ragnar Östberg: Municipio di Stoccolma*, 1990) and his following essays as well. Recently, A. K. P. Atmer published an enormous volume, the result of long research at the *Stockholm Stadsarkiv*, where the Town Hall drawings are collected (*Stockholms stadhus och arkitekten Ragnar Östberg*, 2011).

The municipal building has evidently monopolised global attention, so that its nearby unbuilt part - the *Stockholms Nämndhuset*- has never been properly investigated and neither has the *villa Geber*.

RESEARCH STRUCTURE

The present research is composed of four volumes, where the first one covers the fundamental *corpus* about Ragnar Östberg's architectural idiom from a general viewpoint, followed by investigation in the form of two case-studies.

As in epic literature, here the first chapter is called a Preamble (*Proemio*). After that, there are another three descriptive chapters. In the classic epic structure, the first part focuses attention on the main issue and various

events, followed by an invocation to an inspiring Muse or perhaps a dedication to someone important. The reason why our first chapter harks back to epic structure lies in the common view of him as a “hero” of that architectural re-foundation in Swedish panorama. In addition, Swedish literati contribute to shape that mythic and epic backdrop, as we can find in Heidenstam’s works. Thus, the *Proemio* of this research sums up all those significant steps in Östberg’s formative years and architectural idiom. Following this, there is not an invocation in this case, but simply the aim of the concluding section - *1.6 Renovatio Urbis Stockholm. Conferring a proper character*- is to describe the reason why the present study compares two projects: we might consider it an exhortation to all Swedish people. The three ensuing chapters introduce other aspects of this research, the first two chapters concerning the two case-studies and the last one attempting a comparative analysis between them.

The comparative analysis has been also conducted through re-drawing the *exempla* selected. A part of these drawings is inserted in the first volume and the others’ ones composed the third volume.

The second volume contains all the archival and critical apparatus. There is a selection of ten essays mainly written in Swedish and, here, translated into Italian and commented. The criterion for this selection derives from the critical and personal interpretation. Eight of them were written by Östberg, the other two by Swedish architectural historians. A selection of original drawings is also attached in the second volume.

Finally, the last volume is the English abstract of the doctorate thesis.

1.1 “NIGHTLANDS” AND THE NATIONAL ROMANTIC SPIRIT

*There he felt amidst the nature he had always sought;
idyllic, rough, rocky islets dotted with clumps of firs,
cast upon the wide expanse of roaring foamy sea against a never-ending
horizon.*

*Later he would keep faith with this first love, and neither the snowy Alps,
nor the olive-clad slopes of the Mediterranean ,
or the rocky coasts of Normandy,
would ever erase that gleaming vision of water and light...*

August Strindberg, *The nature*⁹

A sincere devotion to that wild and unwelcoming landscape resounds in the Swedish intellectual's words. Nordic *topoi* remind us of a reality utterly in contrast to the South: a universe full of mysterious forces, where the general atmosphere conjures depth of feeling. The reason why the Nordic culture and geography can be called “romantic” is clear from here.

Natural forces and echoes of a fairy-tale past undoubtedly influenced literature, the arts and architecture, and human temperament in general. Seeking those mysteries of the Scandinavian landscape is none other than the search for a *genius loci*. Literati and artists have pondered this empathy with landscape, which drives humanity somewhere far back in the past. Nostalgia for age-old centuries and the heroic middle ages filled their minds, and these two features helped to spread nationalistic feelings.

During the last quarter of the 19th century massive industrialization and nationalistic sentiments had progressively spread throughout the Scandinavian countries, generating a desire for nationhood which owed something to the still undefined boundaries of these nations. The core of the matter was to preserve local culture, traditions and values. Stressing the national identity was how they sustained their belief in individual freedom, social harmony and symbiosis with natural *habitus*. Christian Norberg-Schulz's (1996)¹⁰ definition, *nightlands*, explains that emotional and artistic atmosphere, and provides a new way of conceptualizing that fragmented, floating topological space.

So far the notions “romantic” and “national” are not deliberately matched,

as historian J. Roosval (1929)¹¹ pointed out in labelling the movement “National Romanticism”, since this cultural and artistic atmosphere can effectively be described even without a historical label.

In the present study, Stockholm embodies “a part of Sweden”, as in the figure of speech called *synecdoche*. Indeed, the oldest city of the Swedish kingdom, situated where Baltic Sea and *lake Mälaren* join hands, is a microcosm of the wider Scandinavian peninsula.

1.2 GENESIS OF A *NORDEN* MASTER’S ARCHITECTURAL IDIOM

*..the more I ponder on my art, the more I exercise it.
The more I think and act,
the more I am pained yet proud to be an architect
and myself intensely for what with ever-surer delight and clarity.*

Paul Valery, *Eupalinos on l’Architecte*, 1923¹²

Ragnar Östberg was born in July 1886, in a summer house on an island in the archipelago, *Rindö*, not far from Stockholm; he would pass away in the cold February of 1945.

He was sincerely fond of that birthplace his whole life long. There he came close to a place where unique natural features are to the fore. There He would spend periods of the short Nordic summer, or else a couple of days in order to refresh his mind from absorption in the troublesome processes of design.

He condensed his thoughts into a huge amount of forceful statements and books; thanks to them we can appreciate the importance of their legacy. Any researcher wishing to explore the Swedish panorama should devote time to them, even though their bold and sometimes over self-confident character might conceal some aspects while shrinking from in-depth analysis of certain issues. In interpreting his formative years and consequently his repertoire of images, we need to penetrate beyond his words.

Research in the archives reveals an enormous quantity of valuable items: there is still unexplored matter to dig up. It is fair to say that Östberg was

not only the architect of the celebrated Stockholm Town Hall. He was involved in many projects, but only few of them were published in foreign magazines at that time. It was the same in histories of architecture, where the attention focused only on the municipal building.

The original drawings and buildings show how great his ability was, how he managed to articulate a personal idiom embodying Swedish character, both in domestic projects and in urban ones.

That notion of *character* derives from Quatremère de Quincy's (1832)¹³ depiction: each building was stamped not with an aesthetic concept, but with an intrinsic *quality*.

Östberg was a leading exponent of the *National Romanticism*, but nearly all generations of Scandinavian architects have considered him a master. Ahlberg (1965)¹⁴ rated him *an excellent talent, a master at drawing as well as writing*.

1.3 TRAVEL MEMOIRS: SHADOWS FROM THE SOUTH

The only true voyage of discovery, the only fountain of eternal youth, would be not to visit strange lands but to possess other eyes, to behold the universe through the eyes of another, of a hundred others, to behold the hundred universes that each of them beholds, that each of them is...

Marcel Proust, *La prisonnière*, 1923¹⁵

After centuries of popularity, late 19th century educational travel began to change and lose something of the 18th century aristocratic *Grand Tour*. The South remained the focus of interest, the cradle of that culture from which Europe's own had grown. Swedish master Östberg saw this new way of "contemplating" as the personal formation of that *spiritual family*, according to Focillon's point of view (1934)¹⁶. The architect managed to combine personal inclination with previous academic studies, so that he was capable of expressing that change in his architectural idiom.

The second part of the title, "shadows from the South", might be interpreted as an *oxymoron* that clearly sums up the two contrasting cultural and geographical realities, South and North, and the attempt by architects of the day to create a national and proper art form. Travelling

fed his imagination, supplied him with pages of sketches and notes on that Mediterranean culture which would later cool in northern waters and waft like a *shade* or *aura* along the Stockholm streets, as suggested by Clemen (1923)¹⁷ during the Stockholm Town Hall inauguration.

Östberg virtually retraced his mentor I. G. Clason's steps (1883-1886), who was the forefather of modern Swedish travelling-architects. Besides, he added some pioneering and unconventional itineraries which broadened his interest in other architectural ages and disparate experiences. Receiving a three-year *Konstakademiens byggnadsskola* travel scholarship (1896-1899), he spent the first year travelling across Germany, and mainly France. After that, he departed from Marseilles harbour bound for the South of Italy in January 1897. He spent approximately two months going round Sicily. Afterwards, he travelled from South to North of the Italian peninsula over the entire year. In March 1898 he headed back South to Brindisi, in order to embark on a two-month journey round Greece. At the end of it, he left for Belgium. The last year he travelled in England and Spain. He felt deeply unsatisfied since he was old, but above all he had not yet built anything important. He had no idea as yet how many great and challenging projects he would be involved in as soon as he came back to Stockholm.

1.4 VERNACULAR *BYGGKONST* AND SYMBIOSIS AMONG ARTS

....architecture is the yardstick of a nation's honour, discernment and earnestness.

Joseph-Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation?*, 1882 ¹⁸

Swedish national romanticists strove to re-cast the artistic disciplines, searching for identity-building elements through significant idioms and proper use of building materials. As a result, philosopher-literati and artist-architects focused on the search for their own origins through a vernacular idiom conveying moral, spiritual and national values.

Those thoughts stood in sharp contrast with the widespread effects of the second industrial revolution. Opposing movements were born in various European countries, each of them clear expression of a specific

local tradition. *National Romanticism* was partly indebted to one of these, that is the British *Arts & Crafts* movement, whose leading exponents were William Morris and John Ruskin. Their reformist theories argued that artistic innovation should be based on nature, not on machines.

During the previous century the quality of craftsman had progressively grown worse due to the disappearance of valuable historic ateliers and artist guilds. In that situation, it was vital to revive the prospects of a real craft renaissance according to the ancient guild system, as well as to develop craftsmen's skills and promote public taste in the aesthetics of the home environment. These last two concepts encapsulated the ambition behind the *Svenska Slöjdföreningen* (Swedish Society for Crafts and Design) which was founded in 1845. The early studies on Swedish folklore and rural tradition by historian N. Månsson and ethnographer A. Hazelius paved the way for the society. We notice with surprise that the German counterpart, *Deutscher Werkbund*, was founded more than sixty years later (1907), through Hermann Muthesius.

In these years, the painter R. Bergh showed his genius for gathering together young architects - such as Östberg and Westman- in order to set up a school for craftsmen: the *Konstnärsligans* (Artistic League, 1903). Östberg argued that all visual arts should work together closely, creating a balanced interplay of popular culture and craftsmanship. He said that *a skilful craftsman embodies the material and spiritual connecting link, much as a single tessera composes a mosaic* and even more essential is *active collaboration among architects, engineers and artists in the construction of a building* (1927)¹⁹. The only way to implement these thoughts was proper use of building materials, brick, granite and wood.

1.5 KONSTAKADEMINS BYGGNADSSKOLA.

THE LEGACY OF HIS LECTURES (1921-1931)

*All education must be channelled first of all
towards the practical side of life.
....If learning means anything,
it is to form character and develop intuition.*

Ludwig Mies van der Rohe, 1938 ²⁰

The first time Östberg gave a lecture was many years previously, when he was invited to take part in an independent school of architecture called *Klara Skola*.

He never taught in an institute for architecture until he substituted his colleague I. Tengbom as Professor of Architecture at the *Konstakademins byggnadsskola* (Royal Swedish Academy of Art) from 1922 on.

The *Klara Skola* was set up in 1910 and came to an end in the middle of 1911, and included E. G. Asplund, S. Lewerentz and O. Almqvist, among its founders. Östberg's service marked the handing over of the baton between these three Swedish architects. Six young students, after concluding their studies, turned to four major architects in the Swedish panorama at that time -Östberg, Westman, Tengbom and Bergsten- to offer more practical courses. Masters and pupils worked on projects together in a fruitful atmosphere akin to an atelier.

As mentioned previously, Östberg and his friend Westman also taught at the evening school promoted by the artists' guild.

And yet he had never felt good at teaching, a conviction which channelled his interests mainly towards the search for a proper Swedish character for new architecture. When he was a student at the *Konstakademins byggnadsskola* (1888 – 1891) he outspokenly criticized C. Grundström's teaching method based on rigid principles deduced from the French *Beaux-arts*.

Östberg's ten-year teaching experience started around the last years of his life-long work, the construction of the Stockholm Town Hall, and finished one year later than the great Stockholm Exhibition (1930). The body of professors considered him the prime candidate to replace Tengbom. Even though he had no adequate teaching experience, they praised his long activity as an architect.

Each yearly course he devoted to a new project area, always situated in Stockholm.

Research in the *Arkitektur–ochdesigncentrum* reveals twelve boxes containing many slides of those lectures. Östberg taught his students through his own sketches, drawings from the French and German architectural treatises, photos and magazine cuttings. The images chosen clearly reflect his practical conception of teaching. Each lecture comprised a journey of discovery among his repertoire of scenery. Unfortunately, there is not any kind of transcript and few notes in support of the slides.

1.6 *RENOVATIO URBIS* STOCKHOLM. CONFERRING A PROPER CHARACTER

*My eyes are hence on this city: this is how and, in my case, why.
As if space -here, more than anywhere else- aware of its inferiority to time,
responded with the only feature
that time does not possess: beauty.*

Iosif Brodskij, *Fondamenta degli Incurabili*, 1991²¹

The *last hero of the North* (Ortelli, 1990)²² claims our attention not only because he wanted to re-found Swedish architecture against the *cosmopolitan and chameleon* (1901)²³ mentality that marks so many *fin de siècle* experiments scattered around the city, but also because he helped to confer a proper national character to Stockholm's *imago urbis*, an almost epic labour. His was not a lone voice: Muthesius called that period none other than an *artistic chaos* (1902)²⁴.

In those years, Stockholm became a testing ground for the application of national romantic theories and ideas. The Swedish capital, once a provincial city on the margins of Europe, rapidly became a metropolis of the *Norden*. It called for new plans shaping its appearance, the first being the *Lindhagenplanen* (Lindhagen's urban plan, 1866), which was clearly inspired by Hausmann's renovation plan of Paris.

By contrast, the national romantic architects were not interested in global urban design; they focused on specific points of the city, according to the *renovatio urbis* concept used in Venice under Doge Gritti or in Rome during Julius II's papacy.

This approach was mostly due to those geographical features that distinguished Stockholm from other European cities: its being scattered on islands of an archipelago.

Stockholm should be interpreted as an *interrupted continuity* (Bettini, 1988)²⁵, like its sibling lagoon city on islands: Venice. More than a repertoire of images, the latter was a real wonderland for Nordic architects, as Persico said (1935)²⁶.

Stockholm has often been called "the Venice of the North"; but it was not till now that this description became a fact. Historically, the expression had obvious roots in the almost identical topography of the two cities. Nature and city join hands and form the backdrop for Östberg's projects,

as in the two presented case-studies: the *Stockholm City Hall* with its never realized adjacent parts, the *Commission Building* and *villa Geber*. They condense imagination and design into a synthetic method, that of the “analogous city” (Rossi, 1975)²⁷, a questing method focusing on “reality” and “myth” of a city, where myth exerts a palpable effect (Bonfanti, 2001)²⁸.

2.1 THE STOCKHOLMS STADSHUSET. A LIFE-LONG BUILDING OPERATION

*I have no soul,
I interred it in that building over there.*

Ragnar Östberg²⁹

The inauguration date -23th June 1923- marked the moment when the “designed creature”, custodian of Östberg’s soul, detached from the architect and offered itself magnificently to the critics, the world and the history of a nation. That date corresponded to the fourth centenary of Gustav Vasa’s triumphal entry into Stockholm after liberating the Swedes from Danish domination. Celebrating the splendours of Swedish history was a way to feed the literati, artists and architects’ repertoires. That year was also crucial in Sweden for the International Exhibition in Göteborg, which attracted overseas interest.

The *Stockholms Stadshuset* was the life companion of Östberg’s thoughts: the designing process lasted twenty-two years (1901-1923), while building it covered a timespan of twelve years (1911-1923). The length of time in building and the fine quality of the craftsmanship involved resembles the building of mediaeval cathedrals.

The architect embodies the solitary genius as the Romantic conception emphasized, but his masterpiece here represents a choral example of artwork. Goethe’s passage in his *chef-d’œuvre* (Faust, 1831)³⁰ illustrates the concept: *: perché si veda compiuta la più grande e sublime delle imprese basta una mente e un braccio solo per mille for the most imposing and sublime endeavour to be achieved, all that is needed is a mind and an arm (acting) for thousands* The Stockholm Town hall is a clear symbol of civic pride and national identity, and an elegant evocation of a mythical splendour as well.

A prolonged and animated debate took place inside the city planning office before a plan of operations could be drawn up and an area located in which the new *urban metaphor* might be situated. The decision converged on the *Eldkvarnen* area (1901). Two competitions were announced; Östberg won first place with the project *Mälardrottningen* (Lake Mälär’s queen, 1904-1905). In 1908-1909 the planning scheme was unanimously approved: to design a municipal building. At this point, the architect showed a new global proposal for the area: in effect a model “part of

city”. The complex was finally comprised two main buildings: the Town Hall facing onto the southern waters and an Administration building.

2.2 DESIGNING A “PART OF THE CITY” ALONG THE KLARA SJÖ

*Some time, and probably quite soon, we shall have to
face up to what is missing from our great towns:
broad tranquil areas carved out for meditation,
places with long spacious colonnades for bad weather or undue sun,
undisturbed by the bustle of vehicles and hucksters,
in which a more delicate sense of nicety would also ban the raised voice of priestly
prayer:
edifices and public gardens that would combine to express the sublimity
of meditating and walking in solitude....*

F. W. Nietzsche, *La gaia scienza*, 1882³¹

A monumental centre such as the *Stockholms Stadshus-Nämndhus* needs to express the complexity of a historical city with its own figurative repertoire. Evidently, building a monument has always been a design issue as well as a statement by architecture in all ages. The European tradition of the municipal building here becomes a “catalyst” for the new urban development scattered in capital cities with their civic and cultural functions, as describe by Zucconi (2001)³².

That “part of the city” as Rossi called it (1966)³³ would have to encapsulate the main features of the old core of Stockholm - *Gamla Stan*, *Riddarholmen* and *Skepsbolmen*- and its singular geographical structure. Östberg conceived the entire complex as a sequential narration of urban spaces, each of them with its own character. He reinterpreted the place according to spaces with a different scale and character. This kind of compositional method resembles Sitte’s theories (1889)³⁴, which consistently influenced the Nordic world. H. J. Stübber’s treatise³⁵ on urban design was a source of inspiration too.

Right from the outset, one of the challenges in this project was to connect

this part of the city to the nearby central *Norrmalm* peninsula. Building a bridge accessible to pedestrians and vehicles like those Östberg had seen in Rome, Florence, London and Paris would be an essential part of the overall composition. Another important aspect was the different height of the ground between the two portions that formed the project.

The *Eldkvarnen* area was an opportunity to conduct a “compositional experiment” with two issues of the historical city: the civic monument and the town square.

The architect worked out a huge amount of proposals for both buildings, but the *Stockholms Nämndhus* was never built. This process covered a long time, respectively 1901-1923 for the Stockholm Town hall and 1907-1940 for the Administration building.

Research in the archives enables us to see how the entire complex evolved, particularly the adjacent part since it was never built and never deeply examined until now. Original documents reveal that Östberg draw up twelve layouts, though only five of them were developed.

2.3 TRADITION AND THE CITY.

A REPERTOIRE OF IMAGES AND TOWNSCAPES

*A town is not made of this, but of relations between its spatial proportions and the events
of its past...*

The town absorbs like a sponge and swells with the wave flowing from its memories...

But a town does not tell its past, it contains it like the lines of a hand.

Italo Calvino, *Le città invisibili*, 1972³⁶

The quotation from Calvino remind us how the city is formed of historical layering, urban memories of faraway countries and spatial interplay. Some of those travelling fragments are explicit, yet subtly concealed; in the main they came from Venice. Indeed, the Klara sjö might be likened to the sinuous Canal Grande, the spine along which Venice grew up. The visual interplay between the municipal centre and

the island of *Riddarholmen* is similar to that between the complex of San Marco and the island of San Giorgio. In both cases, there is a public “water room” stretching between them.

As mentioned in the first section of this chapter, as early as 1908 the Stockholm Town Hall began to be planned as a juxtaposition between a huge civic court (*Borgargården*) and a great roofed hall (*Blå Hallen*) resembling the central European tradition of the *Lichtböfe*. After various changes (1908-11, 1912, 1916) building finally began on the *Stockholms Stadshus* in 1916. To be fair one should also say that the Swedish castle tradition influenced the design of the Stockholm Town Hall. For instance, *Läckö Slottet* was a major point of reference.

From the countless proposals for the Administration building we can trace two main approaches: on the one hand, a gallery-building along the Klara shore (1908-09, 1912, 1930, 1940), on the other hand, two massive urban blocks akin in their severe volume to the *Blå Hallen* (1936).

The aim of the first approach is to design the edge of the shore as a natural continuation of the Town Hall’s east façade. The first three layouts presented also concluded their eastern façade with a circular-plan tower as in the Vasa castles.

As we float down the Klara we can recognize similarities, in terms of dimensions and language, between the four different proposals and Sansovino’s *Fabbriche nuove* at the Rialto (1555-1556).

In the second project two four-square buildings were obviously inspired by the dialectical composition of certain Renaissance or Baroque palaces, where the urban façades were severely plain, while the courtyard would be more intricately laid out.

3.1 THE NOTION OF THE *NORDEN* HOUSE. ANDERS ZORN, CARL LARSSON AND *ETT HEM*

*Sweden, Sweden, Sweden, our native land,
village of our heart's desire, our home on earth.*

Gustaf Verner von Heidenstam, Sverige, 1899³⁷

As nationalistic feeling began to spread, Swedish philosopher-literati underscored the importance of the *habitus*, as found in peasant life in the countryside, the soul of the “folk”.

In such imagery, Sweden meant simultaneously the “vast native land” and the “intimate home”. Östberg would conclude his booklet about home (1905)³⁸ by highlighting this twofold theme. He called for residents to hang the flag on a pole in their garden and proudly preserve and cultivate the tiny portion - house and garden - of that wider land that is Sweden. Housing design embodied a sense of identity, encompassing national, regional and local values. Some visual artists, such as Anders Zorn and Carl Larsson, stressed the notion of the ideal home, and celebrated the region of *Dalecarlia* as a symbol of true *Swedishness*. There they built open-air studios that served as a model and spur to Lars Israel Wahlman, Carl Westam and Ragnar Östberg.

Architects would explore many regions for traces of the vernacular architecture scattered in countryside or forest: wooden farmhouses in the main. For instance, Östberg was awarded a travel grant (spring-summer 1893) by the Academy to research into two northern regions -*Dalecarlia* and *Uppland*- an experience that sparked off his fascination with *allmogehem* (peasant houses). Architects sketched and took notes on such journeys and these formed the core of an investigation of manor houses, entitled *Svenska Allmogehem* (1909)³⁹. Östberg himself took part in this lengthy group research, which set out to demonstrate how peasants and labourers might themselves build simple, cheap houses conveying Swedish character.

The title of Östberg's pamphlet - *Ett hem. Dess Byggnad och inredning* - captured two fundamental themes of the *fin de siècle* architectural debate: construction (*byggnad*) and interior design (*inredning*); the enduring dilemma of their relationship is summed up in *ett hem* (home). To quote

the Swedish architect: *a home should be seen as a shelter designed for the occupants' comfort*. Inspired by Larsson's own *Ett hem* ("A home", 1899),⁴⁰ a collection of watercolours depicting traditional interiors and domestic life, Östberg described all the fundamental features of domestic design and outlined five simple homemade houses for the lower classes through drawings and notes.

3.2 ANOTHER INTERPRETATION OF HOUSING: AN URBAN VILLA IN THE *DIPLOMATSTADEN*

*Desire burgeons and turns into a delicious kind of rage that devours obstacles
as fire consumes the stubble.*

This accounts for the haste and ardour of birds to build their nests.

But the bird is its own architect [...] The bird in short is the builder.

I had failed to see that the secret of ancient architecture's beauty and excellence

*lay largely in the fact that the architect
is not just a theoretician or draughtsman,*

but a master craftsman:

Thus, insofar as you take a serious hand in things,

*and transform them into authentic manual work which makes a positive
contribution,*

*the house will have a history and meaning for you
which it could never have in any other circumstances.*

John Burroughs, *Construire sa maison*, 1876⁴¹

Before describing the ideas and principles behind *Villa Geber*, a word on Swedish domestic culture and specifically on Östberg's previous projects in this genre.

Since the last quarter of the 19th century the core European debate about designing new houses had concerned the "single-family house". Another common aspect was the target customer, now taken to be the nascent bourgeoisie. As a consequence, the new type of architecture would evidently have to dialogue with new urban patterns, and even more it would have to express the social and cultural values of that social

class. Östberg and other architects tackled the “single-family house” project, selecting and combining stimulating inputs from different local and foreign examples. The most disparate models of isolated houses, cottages and *allmogeheim* were a fruitful source of inspiration. For this reason, their original specifications were noticeably transformed and ennobled in their new houses for the bourgeoisie, as suggested by H. R. Hitchcock (1958)⁴². Architects imported the concept of “villa”, but they inverted and “democratised” the meaning of that dwelling type: from an imposing building in the Italian taste set in spacious grounds, to a house of modest dimensions situated on the fringe of the city. J. C. Loudon (1839)⁴³ said that the “villa” served to add extra comfort to the pleasure of exhibiting taste and wellbeing.

Östberg expressed his opinion on the use of term “villa” and the hybrid application of the type. At the beginning Swedish architects introduced that term in a simply playful way, but after a while they understood how dense in inspiration that model was for Swedish housing and interior design (1911)⁴⁴.

The three houses that marked Östberg’s evolution more than any other in terms of home design were *Eva Bonnier’s sommarbostad* (Dalarö 1904), *villa Ekarne* (Djurgården, 1905) and *villa Elfviks Udde* (Lidingö, 1911). The first was a clear reinterpretation of the Swedish wooden *allmogeheims*, the second showed Secessionist features and the third was partly indebted to M.H. Bailie Scott’s projects. All of them were built in the wild outskirts of Stockholm, as was *villa Geber*. Our case-study combined all these allusions and adaptations, until it became a unique example.

3.3 AN INTROVERTED URBAN CHARACTER. REPertoire OF IMAGES AND SCENERIES

*Life starts off well, being embraced,
protected, warmed in the bosom of the home.*

Gaston Bachelard, La poétique de l’espace, 1957

Commenting on *villa Geber* the British photographer F. R. Yerbury (1925)⁴⁵ said that it was a pearl of Swedish modern domestic architecture. This

opinion manifests more than a mere fascination with this unique example among Nordic architecture, it also offers models it draws on. But what are the travel memories and “scraps of collage”⁴⁶ that composed this *palatium in forma urbis*?

In the villa, two dialectical ways of conceptualizing a house coexist: a severe urban palace and an inward-looking space embodied by a courtyard.

The first example of a courtyard house was found in the Greek city of Priene, after which it was introduced in the Latin *insula* using certain irregularities due to urban building requirements. The courtyard house is basically enclosed in itself, so as to protect it from what happens beyond its walls as in the Latin *insula*, but, in this specific case, the villa seems to offer protection from the severe Nordic climate.

In classical towns houses looked onto the courtyard and this feature remained even in Renaissance palaces. From the 19th century on, new ways of thinking and designing inverted that perception, where the rooms of an urban house became a privileged observation point onto the city and its dynamics. This condition well describes the French urban *hôtel de ville*. In contrast, *villa Geber* is a partially isolated house that represents a specific way of looking at the city. In his plans Östberg summarizes two kinds of visual relationship: on the one hand, the succession of rooms in the palace-villa look onto the southern canal and the northern courtyard, on the other hand, the intimate “petrified garden” of the courtyard can be appreciated from the portico on three sides.

Distortion in the general composition was introduced to set up a proper interplay with P. O. Hallman’s radial urban plan, in which the villa is placed. As Serlio⁴⁷ stated in the seventh volume, the deformities affect mainly secondary rooms, staircases, hallways or vestibules. In this way the layout of the *villa Geber* resembles the irregular Venetian palaces built during the *renovatio urbis* age or some Renaissance or Baroque urban palaces in Rome and Stockholm itself.

4.1 “GRANDE PIANTA”.

STOCKHOLMS STADSHUSET-NÄMNDHUSET

A building is a structure in the sense that each space and elements has to dialogue closely with each other element as well as with the whole [...] a building is an autonomous arrangement of internal dependencies, that is, a structure including form and contents.

Ludovico Quaroni, *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*, 1977 ⁴⁸

The present section forms the conclusion to this interpretative appraisal of the first case-study, and above all it aims to make the formal structures he assembled explicit and show how the layout matches the design purpose. Analysing Östberg’s original mania for drawing and re-drawing is what triggered this study.

The comparative analysis of many proposals focus their interest mainly in the evolution of assembling types expressed in ground and first floors. The horizontal dimension condensed in a plan is none other than a transposition of an idea in visible image. Thus, the concept of the “grande pianta” does not refer to a plan on a huge scale, but to a composition of a higher order, where composition is seen as the art of assembling through separating.⁴⁹ The “grande pianta” is a powerful tool for visual and dimensional control over the urban form, considering its ability to arrange elements, figures and portions in spatial sequence.

The *École des Beaux-Arts* experience with the great urban plan were the first to applied the compositional method of the “grande pianta”. They sought to outline some valid and useful principles for designing a good plan. It seems in fact to have been the Latin world that first viewed the plan as an invention of disparate types. Large-scale urban architecture and city plans hence develop the same narrative properties in terms of architectural composition, although they are examples of different project scale. All the architects involved in a complex urban-scale project like the centre *Stockholms Stadshuset-Nämndhuset* had to control the urban form and theatrical design in that “part of the city”. Östberg’s proposals for the centre reveal a clear devotion to Sitte’s *Raumkunst* theories, for which the key point in designing a city lay in projecting different spatial sequences composed of many memories concerning collective spaces or

urban voids.

Thus, the aim of this section is principally to show the projected urban changes to the *Eldkvarnen* area and the entire centre. The Administration building is naturally not so rich as the Town Hall, but if one focuses on both projects, it becomes clear how strong the architect's sense of space was.

4.2 “PALATIUM IN FORMA URBIS”. THE STOCKHOLMS STADSHUSET AND VILLA GEBER

*The limit is not the point where something finishes,
but, as the Greeks well knew, it is the starting point of the “essence” [...]
Space is essentially what it is cleared, what is enclosed in its own limits.*

Martin Heidegger, *Wohnen, Bauen, Denken*, 1951 ⁵⁰

This research entails two case-studies, two different aspects of living that have been separately considered hitherto, but here it is time to compare them through a typological and figurative investigation. Several critics have actually underlined this interpretation, in other words that *Stockholms Stadshuset* and *villa Geber* were reciprocally testing grounds for a similar compositional approach, but nobody has conducted an in-depth analysis until now. Östberg's thoughts were focused on villa Geber (1911-1913) at that important time for the final layout of the Town Hall. It is evident that the critics were stressing the superficial similarity of the “courtyard type”, but the construction holds more than a formal similarity. Hence, this section deliberately does not consider the unbuilt part of the municipal centre.

Their main feature is undoubtedly the inner space, in this specific case the courtyard. Heidegger's concept of “limit” is a clear expression of that archetypal figure, the “enclosure”. It is a device to enhance both the inner and the outer space, and express their unity as well.

The purpose of the present section is to describe all the analogies that inspired the two projects and how they resemble Alberti's nutshell. We can trace a similar spatial relationship between the urban-square concept and

the patio-house. Indeed, the *palatium in forma urbis* concept harks back to its Latin origins. And just as the city layout is formed of permanent and changeable features, so the *palatium in forma urbis* evolves and hybridizes the rules of the city. The “people’s house” and the private house are a condensation of many historical models and travel memoirs, which the architect exploited, along with irregularities of the terrain, to overcome certain architectural conflicts.

The two projects exemplify the universal character of architecture of “staging” features of common life in which people are on show, as suggested by Hamon⁵¹. The only way to penetrate their massive brick walls is to explore their spatial sequences, each occupying a specific place in the narrative: entering (*limen, solea*, threshold), receiving (*atrium* and *vestibulum*), moving (layout of rooms, corridors, staircases), looking out and leaving.

CONCLUSION

Architecture can form a building that appears to spring naturally from its surroundings, simply by introducing something of the surrounds into the staircase, the materials, the kind of construction and the motifs of the building [...]. One tends to forget that the style of the place is more important than the style of the times.

E. G. Asplund⁵²

Collective memory and its scientific form, history, apply to two types of materials: documents and monuments.

Jacques Le Goff, voce "Documento/Monumento", 1978⁵³

Two quotations conclude this voyage of discovery inside Östberg's architectural idiom. They also point to an oscillation between seeking the *genius loci* and harking back to traditional urban forms. The present study was conducted according to this twofold interpretation, applied to the two case-studies.

Genius loci and *urban memories* are explicit here through the comments of E. G. Asplund and J. Le Goff. Östberg's pupil recommends bearing in mind the "style of the locus" when one designs a building. The idea is akin to a "voyage of initiation" in search of the morphological and historical features of a place. In the case of Stockholm, this entails catching the meaning of that fragile and fragmented place that is the archipelago.

By contrast, the French historian reminds us that collective memory can be found in monuments. They embody the relationship of the people to the *locus* and the idea of the latter.

The projects analysed sum up ideas, analogies and developments, as the history of architecture has so frequently related. It is fair to say that certain details in both projects suggest a historical or eclectic approach, but Östberg had a bond with history, since architecture in general inevitably has a constant bond with its own origins. Those details reveal a

specific relation with tradition: they are more than a mere expression of the “style of the times”.

The *Stockholms Stadshuset-Nämndhuset* and *villa Geber* exemplify a specific conception of architecture suited to the Nordic capital, but can also be a valid example for anyone designing a building. Östberg’s legacy is not immutable and rigid, it is still capable of being transformed as is the analogical design method itself. Stockholm resembles this *in fieri* tendency: like its sibling Venice, it cannot be seen as a closed form. The physical and morphological reasons for these two cities lie in something elusive, something that fades away in the haze of their myth or fairy-tale origins.

Endnotes

- 1 William J. R. Curtis, *Miti nazionali e trasformazioni del classico*, in *L'architettura moderna dal 1900* (London: Phaidon, 2006) (orig. ed. *Modern architecture*, 1982), p. 131
- 2 Peter Collins, *I mutevoli ideali dell'architettura moderna* (Milano: Il Saggiatore, 1973) (orig. ed. *Changing ideals in modern architecture*, 1965)
- 3 Dermetri Porphyrios, *Facce reversibili. Architettura danese e svedese 1905- 1930*, in *Lotus International*, 16 (1977), p. 35
- 4 Henri Focillon, *Il mondo delle forme*, in *Vita delle forme* (Torino: Einaudi, 2001) (orig. ed.. *La vie des formes*, 1943), p. 25
- 5 Christian Norberg-Schulz, *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura* (Milano: Electa, 1979) (orig. ed. *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*, 1979)
- 6 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (Milano: Polifilo, 1966) libro I, cap. IX
- 7 Gustav Adolf Platz, *L'architettura della nuova epoca* (Compositori: Bologna, 2009), p. 69 (orig. ed. *Die Baukunst der neuesten Zeit*, 1927)
- 8 Hakon Ahlberg and Francis Rowland Yerbury, *Swedish architecture of twentieth century*, (London: E. Benn, 1925)
- 9 August Strindberg, *Tempo di fermenti. Autobiografia*, traduzione italiana Franco Moccia (Milano: Sugar editore, 1967), p. 156
- 10 Christian Norberg-Schulz, *Nightlands : Nordic building* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1996)
- 11 Johnny Roosval, *Modern Architecture*, in *Swedish Art: being the Kahn Lectures for 1929* (Princeton: Princeton University Press, 1932), pp. 70-77
- 12 Paul Valéry, *Eupalino o l'architetto* (Pordenone: Biblioteca dell'Immagine, 1991), p. 18 (orig. ed. *Eupalinos ou l'Architecte*, 1923)
- 13 Quatremère de Quincy (a cura di Valeria Farinati e Geoges Teyssot) *Dizionario storico dell'architettura* (Venice: Saggi Marsilio, 1995) (orig. ed. *Dictionnaire d'architecture*, 1788), pp. 151-160
- 14 Hakon Ahlberg, *Ragnar Östberg på avstånd*, in *Arkitektur*, 7 (1965), p. 235
- 15 Marcel Proust, *La prigioniera*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, V vol. (Torino: Einaudi, 1981), p. 181 (orig. ed. *La prisonnière*, in *À la recherche du temps perdu*, 1923)
- 16 Henri Focillon, *Vita delle forme* (Torino: Einaudi, 1990) (orig. ed. *Vie des formes*, 1934)
- 17 Johnny Roosval, *Stockholms stadshus vid dess invigning midsommarafon 1923* (Stockholm: AB G. Tisells tekn. Förlag, 1923)
- 18 Joseph-Ernest. Renan, *Che cos'è una nazione?*, in Silvio Lanaro (a cura di), *Che cos'è una nazione? e altri saggi* (Roma: Donzelli editore, 1998) (orig. ed. *Qu'est-ce qu'une nation?*, 1882)
- 19 Ragnar Östberg, *Om tegelmaterialet vår byggnadskonst. Föredrag på Nordisk byggnadsdag den 10 Juni 1927*, Stockholm (Hälsingborg: E. Bergstens Boktryckeri, 1927)
- 20 Ludwig Mies van der Rohe, *Discorso inaugurale all'Amour Institute of Technology (1938)*, in Vittorio Pizzigoni (a cura di), *Gli scritti e le parole* (Torino: Einaudi, 2010) (orig. ed. *Ausgersäblte Scrifften*), p. 92 e p. 93
- 21 Iosif Brodskij, *Fondamenta degli Incurabili* (Milano: Adelphi, 1991), pp. 40-41
- 22 Luca Ortelli, *L'ultimo eroe del Nord*, in *Ragnar Östberg: Municipio di Stoccolma* (Milano: Electa, 1990), p. 9
- 23 Ragnar Östberg, *Stockholmsarkitekturen och våra moderna arkitekter* (Stockholm:

Nilsson & Berglings, 1901)

- 24 H. Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst* (Mühheim-Ruhr: Verlag von K. Schimmelpfeng, 1902), p. 13
- 25 Sergio Bettini, *Introduzione*, in *Venezia nascita di una città* (Milano: Electa, 1988), p. 9
- 26 Edoardo Persico, *La cooperativa Foerbundet*, in *Casabella*, 92 (Agosto, 1935), p. 18
- 27 Aldo Rossi, *I caratteri urbani delle città venete. Introduzione*, in Rosaldo Bonicalzi (a cura di), *Scritti scelti sull'architettura e la città : 1956-1972* (Milano : Clup, 1975), p. 381 e p. 380
- 28 Ezio Bonfanti, *Immagine della "città analoga"*, in *Nuovo e moderno in architettura* (a cura di Marco Biraghi e Michelangelo Sabatino) (Milano: Bruno Mondadori, 2001), p. 356
- 29 Elias Cornell, *The law-court's proposals*, in *Ragnar Östberg svensk arkitekt* (Stockholm: Byggmästaren Förlag, 1965), p. 31
- 30 J. W. von Goethe, *Faust* (Milano: BUR, 2005), parte II, atto V, Mezzanotte, p. 865 (orig. ed. Faust, 1831)
- 31 F. W. Nietzsche, *La gaia scienza*, (a cura di) G. Colli e M. Montinari, vol. V, tomo II, p. 156 (orig. ed. *Die fröhliche Wissenschaft*, 1882)
- 32 Guido Zucconi, *Nuove attrezzature urbane*, in *La città dell'Ottocento* (Roma: Laterza, 2001), p. 90 e 91
- 33 Aldo Rossi, *L'architettura della città* (Torino: Città Studi Edizioni, 1995) (I ed. 1966 Clup)
- 34 Camillo Sitte, *Der städtbau nach seine Künstlerischen grunsätzen* (1889)
- 35 Herman Josef Stübgen, *Der Städtebau* (Darmstadt, 1890)
- 36 Italo Calvino, *Le città e la memoria. 3*, in *Le città invisibili* (Milano: Mondadori, 2003) (orig. ed. 1972), pp. 10-11
- 37 Carl Gustaf Verner von Heidenstam, *Sverige*, in *Ett folk* (Stockholm : Bonnier, 1911), p. 57 (ed. orig. 1899)
- 38 Ragnar Östberg, *Ett hem. Dess Byggnad och inredning* (Uppsala: Studentföreningen Verdandis småskrifter) 131(1905)
- 39 Gustaf Carlsson, *Svenska allmogeber* (Stockholm : Fritze, 1909)
- 40 Carl Larsson, *Ett hem* (Stockholm: Bonniers förläg, 1947) (I ed. 1896)
- 41 John Burroughs, *Construire sa maison* (Saint- Maurice: Édition Premières pierres, 2005) (orig. ed. *House-building*, 1876), p. 44
- 42 Henry-Russell Hitchcock, *L'architettura dell'Ottocento e Novecento* (Torino: Einaudi, 1989) (orig. ed. *Architecture: nineteenth and twentieth centuries*, 1958), p. 349
- 43 J. C. Loudon, *Encyclopaedia of Cottage, Farm and Villa architecture* (London : Longman, Brown, Green and Longmans, 1839), p. 127
- 44 Ragnar Östberg, *Fyra bostäder*, in *Ord och bild* (1911), p. 21
- 45 Hakon Ahlberg, *General introduction*, in *Swedish architecture of twentieth century*, (London: E. Benn, 1925), p. 15
- 46 Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage city e la riconquista del tempo*, in *Collage city* (Milano: Il Saggiatore, 1981), p. 231 (orig. ed. *Collage city*, 1978)
- 47 Sebastiano Serlio, *Siti fuori squadra*, in *I sette libri dell'architettura*, libro VII (ed. orig. Venezia: 1584), p. 676
- 48 Ludovico Quaroni, *Lezione seconda. Analisi e fasi della progettazione*, in *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura* (Milano: Mazzotta, 1977), p. 52

- 49 Francesco Collotti, *Pianta, Raumplan e grande pianta*, in *Appunti per una teoria dell'architettura* (Lucerna: Quart Edizioni, 2002), p. 54
- 50 Martin Heidegger, *Costruire Abitare Pensare*, in *Saggi e discorsi* (Milano: Mursia, 2006), p. 103 (ed. orig. *Vorträge und Aufsätze*, 1952)
- 51 Philippe Hamon, *Introduzione*, in *Esposizioni. Letteratura e architettura nel XIX secolo* (Bologna : CLUEB, 1995), p. 5
- 52 Nicholas Adams, *L'ampliamento del tribunale di Göteborg e le prime opere*, in *Gunnar Asplund* (Milano: Electa, 2011), p. 12
- 53 Jacques Le Goff, voce *"Documento/Monumento"*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. V (Torino: Einaudi, 1978), pp. 38-48