

Essays & Viewpoint

architecture

LA WAGNERSCHULE (VIENNA 1894-1912): WAGNER E LA MODERNE ARCHITEKTURE

THE WAGNERSCHULE (VIENNA 1894-1912): WAGNER AND THE MODERNE ARCHITEKTURE

Ettore Sessa*

ABSTRACT

Otto Wagner, fra il 1894 e il 1912, mette in atto una riforma 'verticistica' di quel principio della riorganizzazione del visibile che è uno dei cardini della rivoluzione estetica dell'Art Nouveau. A differenza delle altre compagini di protagonisti del Modernismo il nucleo di allievi della sua scuola (tra cui Hoffmann, Plečnik, Deininger, Schönthal, Hoppe, Fuchs), così come i suoi assistenti (fra cui primeggia J. M. Olbrich) e i fiancheggiatori esterni (valga per tutti il caso di M. Fabiani), pur non differenziandosi sul piano dell'orientamento interdisciplinare si distinguono, data la formazione, per una peculiare impronta accademica della loro preparazione 'al moderno' tale da consentire loro di conseguire risultati eterogenei sul piano formale ma coerenti in quanto a metodo (per l'ordinamento architettonico) e a variabili di una pur articolata gamma di codici figurati; un profilo riconoscibile nel tempo e che ha permesso alla Wagnerschule, nonostante il suo essere un fenomeno di nicchia, di segnare una svolta decisiva nella cultura del progetto d'Età Contemporanea.

Otto Wagner, between 1894 and 1912, carries out a vertical reform of that principle of the reorganization of the visible which is one of the cornerstones of the Art Nouveau aesthetic revolution. Unlike other Modernist protagonists, the core of pupils of his school (including Hoffmann, Plečnik, Deininger, Schönthal, Hoppe, Fuchs), as well as his assistants (among whom JM Olbrich stands out) and the external supporters (applies to all the case of M. Fabiani), although not differentiated on the level of interdisciplinary orientation are distinguished, given the formation, for a peculiar academic footprint of their preparation modern such as to allow them to achieve heterogeneous results on the formal but consistent as regards the method (for the architectural arrangement) and the variables of an even wide range of figural codes; a profile recognizable over time and that has allowed Wagnerschule, despite its being a niche phenomenon, to mark a decisive turning point in the culture of the project of the Contemporary Age.

KEYWORDS

Wagnerschule, accademia, insegnamento, moderne architecture.

Wagnerschule, academy, teaching, moderne architecture.

Nel 1897, anno nel quale viene formalizzata a Vienna la nascita della Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession¹, Josef Hoffmann, già promettente allievo di Karl Hasenauer e che però conclude la sua formazione presso la Spezialschule con Otto Wagner (successore di Hasenauer), pubblica sulla prestigiosa rivista *Der Architekt* una selezione di schizzi che ritraggono esempi di edilizia e di agglomerati vernacolari di Capri accompagnati da un suo sintetico testo dal titolo 'Architectonisches von der Insel Capri'.

È il primo di una serie di articoli sull'architettura spontanea pubblicati da *Der Architekt* anche con firme autorevoli, come quella Josef August Lux. Appena un anno prima, la serie cui appartengono i suoi disegni su Capri aveva destato non poche perplessità al momento della presentazione nell'Aula Magna dell'aulica nuova sede dell'antica Akademie der Bildenden Künste Wien (oramai da venti anni nell'edificio realizzato da Theophil Hansen) che campeggia sui vicini fabbricati costruiti ai lati della Shillerplatz, vicina alla Ringstrasse². In attesa che Robert Musil, nel suo *Der Mann ohne Eigenschaften*, assegnasse alla stessa valenze inquietanti nella sublimazione del disagio collettivo dell'incomunicabilità, Josef Hoffmann (Pirnitz 1870 – Vienna 1956) disorientava il compassato corpo docente e le dame e i gentiluomini, abituali frequentatori delle esposizioni dell'Accademia, con una brillante produzione grafica relativa ad un genere architettonico endemicamente comunicativo, ma considerato 'minore'. Si trattava di quell'architettura mediterranea che, a dire il vero, tanto aveva attratto il fondatore del classicismo romantico tedesco, Karl Friedrich Schinkel, in quanto improntata ad assemblaggi di stereometrie elementari, corredate da terrazzamenti, pergole, portici e fornic ed esenti da vincolanti regole compositive, che non fossero quelle dell'utilità ed economicità; un'impronta oggettiva, dunque, se non astila, garantita anche dall'uso di intonacature a stesura unitaria (prevalentemente di colore bianco).

Di lì a qualche anno quasi tutti gli esponenti della cultura del progetto moderno dei primi decenni del XX secolo (non ultimo Charles-Edouard Jeanneret) saranno letteralmente calamitati dalle forme pure dell'architettura genericamente definita 'mediterranea'³. Ma nel 1896 Hoffmann ne produceva graficamente le forme in

un contesto istituzionale di diverso orientamento: in quanto vincitore per quell'anno dello Staatsreisestipendium, detto più informalmente Rompreis (che comportava l'assegnazione di una ricca borsa di 3.000 Corone e il diritto ad alloggiare nella Torre di San Marco di Palazzo Venezia a Roma, allora sede dell'ambasciata dell'Impero Austroungarico), doveva per statuto al suo ritorno esporre in Accademia i relativi Reiseskizzen, che normalmente erano elaborati grafici relativi al patrimonio architettonico e artistico del passato. Solo l'appartenenza alla pur recente Wagnerschule può aver scongiurato una censura, anche informale, dell'operato di Hoffmann. La storia avrebbe dato ragione ad Hoffmann; ma bisognerà attendere quattro anni perché la scuola di Wagner ne recepisca pienamente il messaggio, tanto da allineare per quasi un triennio, a partire dal 1901, il programma didattico alla ricerca di nuove forme architettoniche astile, con temi incentrati sulla cosiddetta 'Casa Italiana'.

A quella data l'attività di insegnamento di Otto Wagner (Penzing 1841 – Vienna 1918) aveva compiuto appena sette anni; è, infatti, nell'autunno del 1894 che Wagner, chiamato a subentrare nella titolarità di quella Spezialschule neorinascimentale della Akademie der Bildenden Künste Wien tradizionalmente in antitesi con l'altra di orientamento medievista (di Luntz), disorienta i convenuti alla prolusione ufficiale con teorizzazioni allora classificabili come eterodosse. A differenza degli altri protagonisti dell'Art Nouveau, Otto Wagner opera una rivalutazione 'verticistica' di quella 'riorganizzazione del visibile' che è uno degli assunti fondamentali dell'Art Nouveau. Questa particolare ricerca di una 'nuova via' alla modernità, è in realtà perfettamente in linea con un più vasto fenomeno di rinnovamento di cui è partecipe un'aliquota cospicua di quella compagine intellettuale, artistica e scientifica, viennese di fine secolo affetta da un'irriducibile vocazione accademica. Un profilo messo bene in evidenza da Marco Pozzetto nel suo volume del 1979 sulla mostra della Wagnerschule organizzata dall'Università e dal Comune di Trieste.⁴

Wagner ha cinquantatré anni quando diventa cattedratico senza aver consumato in precedenza una vera esperienza didattica. La famosa, e forse sopravvalutata, prolusione al corso del 1894, subito dopo pubblicata a Berlino con il titolo *Moderne Architektur*, si inserisce con vigore, visto il conte-

sto accademico, nel filone di revisione tanto della prassi quanto della teoria della cultura del progetto inaugurata trenta anni prima da Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. Ma se all'epoca del suo insediamento Wagner è sostanzialmente estraneo al mondo accademico istituzionale ha già, però, al suo attivo ben tre decenni di apprezzata professione nel solco della sicura formazione classicista, da lui poi declinata in positivista chiave eclettica, impartitagli con robusto impalcato didattico schinkeliano presso la Königliche Bauakademie di Berlino e, in seguito, ricondotta a più quotidiani formalismi comunicativi nel segno degli insegnamenti, proprio presso l'*Akademie* di Vienna, di August Sicard von Sicardsburg e da Eduard van der Nüll, due fra i più stimati interpreti della nuova immagine della Vienna del Ring.

Nell'arco di tempo compreso fra il 1894 e il 1912 la *Spezialschule* diretta da Otto Wagner fu effettivamente frequentata da 186 allievi; molti di questi erano già laureati e non pochi già attivi in ambito professionale, solitamente presso studi affermati oppure presso importanti imprese edili. Wagner praticò una regola non scritta, in base alla quale a frequentare il suo corso di studi dovevano essere all'incirca otto allievi per ognuno dei tre anni previsti nel percorso formativo di quella che, tutto sommato, era dai più percepita come una scuola di perfezionamento.

La durata di tre anni del percorso formativo prevedeva un biennio intenso sotto la guida diretta di Wagner (il cui studio era attiguo all'aula di disegno) con lezioni (di taglio teorico) ed esercitazioni estemporanee, o relative al tema principale annuale, tutte le mattine dal martedì al venerdì. Tutti i lunedì mattina, invece, erano dedicati discussione su quanto appreso dai periodici. L'ultimo anno era interamente incentrato sul tema a scelta; gli allievi, dopo un difficile iter progettuale con verifiche continue da parte di Wagner, presentavano tavole redatte con formalistica eleganza, spesso con alcu-

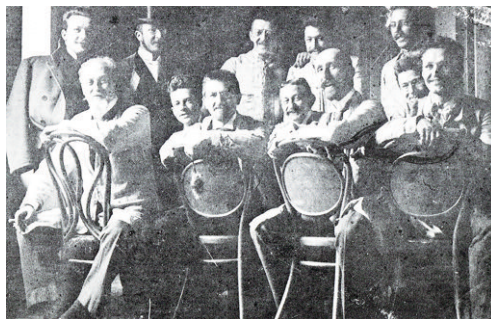


Fig. 1 - Otto Wagner in his professional studio in Vienna with colleagues and collaborators, including J. Hoffmann and J. Plečnik (Marchetti, 1984).

ni elaborati prodotti secondo la tecnica di rappresentazione definita dai manuali dell'epoca 'alla tedesca', cioè con prospettive sovente impreziosite da studiate smarginature e sempre con inserto planimetrico. Alzati e sezioni dovevano essere rappresentati evidenziando il comporsi in oggetto delle superfici e delle sporgenze; inoltre i progetti, per i quali era d'obbligo la cura dell'immediato contesto (solitamente in simbiosi compositiva con la fabbrica), comprendevano anche la definizione di alcuni ambienti significativi. All'esame finale arrivavano, per il giudizio severo del collegio degli autorevoli docenti di tutta l'*Akademie der Bildenden Künste Wien*, solo ipotesi progettuali considerate da Wagner realizzabili, prodotte in tavole redatte secondo modalità grafiche idonee alla partecipazione a concorsi di architettura.

Durante il percorso di studi, in effetti, gli allievi più dotati partecipavano, quasi monopolizzando, ai tanti concorsi di architettura con borse riservate agli specializzandi. Fra questi concorsi i più importanti erano: il Premio Hagemüller, consistente in una borsa di cento Corone; il Premio Rosenbaum, triennale di 240 Corone; il Premio Speciale della Scuola, annualmente assegnato dal solo Wagner, di 400 Corone; il Premio Olbrich, consistente in 500 Corone, istituito nel 1908 in memoria di quello che Wagner considerava il suo migliore collaboratore di studio, oltre che il più affine dei suoi 'fiancheggiatori'; il Premio Otto Wagner, di 400 Corone; il Premio Hansen; il Premio Füger; il Premio della Corte Imperiale; lo *Staatsreisestipendium*, di gran lunga il più prestigioso e cospicuo, nonché l'unico sicuro passaporto per carriere ad alto livello, anche universitarie. Infine va ricordato l'ambito ma discusso Premio Schwedenwein che era riservato agli allievi di lingua tedesca e precluso a quelli delle tante altre etnie dell'impero.

Le modalità della borsa Schwedenwein, davvero odiose, erano in realtà abbastanza in linea con alcuni malcelati orientamenti contraddittori della buona società viennese, cosmopolita per autodefinizione, e, al tempo stesso, erano alquanto distanti dal tenore gradevolmente multi-etnico della pur autoreferenziale, anche in quanto ad impronta austriaca, *Wagnerschule*. È vero che fra gli iscritti ufficialmente alla scuola ben 81 erano viennesi, 15 provenivano dalla Bassa Austria, 3 da Salisburgo, altri 8 da regioni austriache periferiche, ma il ventaglio delle provenienze era alquanto ampio con alcune aree particolarmente rappresentate come la Boemia con 20 allievi, la Moravia con 16, la Boemia Settentrionale e la Slesia con

11, la Slovenia con 5 e l'Ungheria con 3 e altre, non necessariamente dell'impero, con uno o due allievi (per l'intero arco di esistenza della scuola) quali la Bosnia, il Brementhaven, la Croazia, la Bulgaria, la Dalmazia, la Galizia, la Polonia, la Renania, la Sassonia, lo Schleswig Hollstein, la Svizzera, la Transilvania, il Trentino e la Venezia Giulia, mentre un solo allievo risulta provenire d'oltreoceano, e cioè dall'Argentina. Quindi gli allievi in quota austriaca sono solo poco più della metà dei 191 iscritti dal 1894 al 1912.

L'accesso alla scuola era soggetto al solo giudizio di Wagner e si partecipava alla selezione producendo degli elaborati e sostenendo un colloquio di soli venti minuti. Una prassi, questa, non sempre valutata positivamente dagli allievi, come nel caso del praghese Pavel Janak (allievo fra il 1907 e il 1908, quando compie il formativo viaggio in Italia, con la borsa Turek di istituzione boema) autore di ben due manifesti cubisti ed esponente di spicco della 'nuova' architettura praghese, insieme a Jan Kotera (futuro rettore dell'Accademia di Praga e allievo della scuola dal 1894 al 1897, anno in cui ha lo *Staatsreisestipendium*), a Josef Chochol (allievo fra il 1907 e il 1908) e al più famoso fra gli allievi non austriaci, nonché erede mancato alla successione di Wagner verosimilmente perché sloveno, Jože Plečnik (che frequenta la scuola nello stesso periodo di Kotera e nel 1898 ha lo *Staatsreisestipendium*). Janak finì per considerare troppo formalistica la didattica di Wagner, quasi si concentrasse troppo su graficismi, anche nelle presentazioni dei progetti; in effetti il filo diretto con *Der Architekt* e con le rinnovate tecniche tipografiche è percepibile nella svolta di inizio del XX secolo nei criteri di redazione delle tavole di progetto.

Anche il viennese Marcel Kammerer (allievo fino al 1902 e vincitore dei premi Hansen, Rosenbaum e Schwedenwein) ebbe, poi, modo di criticare l'eccessivo virtuosismo grafico. Kammerer con i concittadini Wunibald Deininger (insignito



Fig. 2 - Cover for the annual binding of the 1903 files of *Der Architekt*.

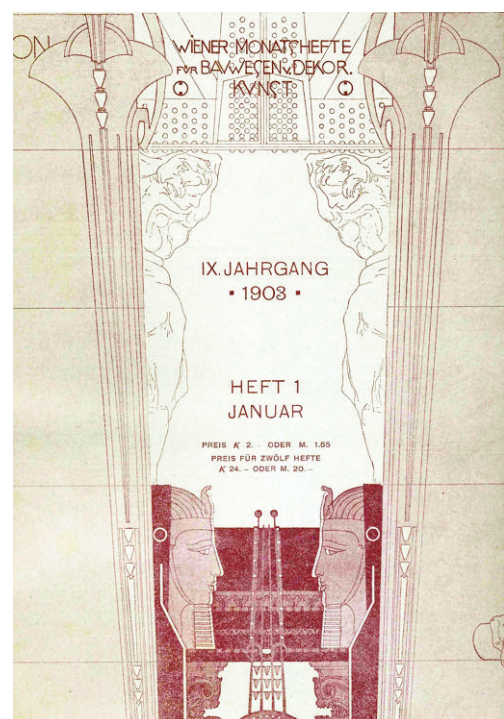


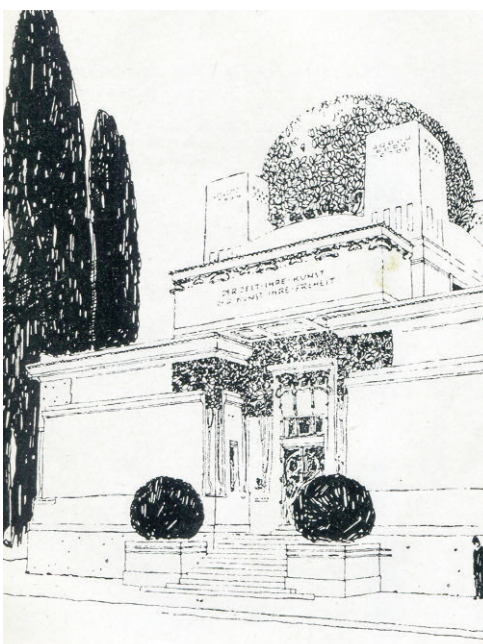
Fig. 3 - Cover of the first issue of the IX year of *Der Architekt* (Januar 1903).

del Premio della Corte, della borsa Gundel e, nel 1902, del conclusivo Staatsreisestipendium), Otto Schöntal (anche lui pluripremiato che nel 1901 ha lo Staatsreisestipendium e che nel 1908 succede a Ferdinand von Feldegg nella direzione di *Der Architekt*) ed Emil Hoppe (vincitore di un solo premio, lo Schwedenwein, nel 1901 ma destinato ad influire più degli altri colleghi sul 'modo' viennese di fare architettura prima del conflitto mondiale) condivide la breve ma intensa esperienza della stagione astila della Wagnerschule; fenomeno che, stando alla produzione progettuale di questa rosa di colti 'eletti', sembra distinguere il raffinato gusto di questi viennesi, già concettualmente pronti al conseguimento di un'oggettività oltranzista (anche se ancora ben lontani dall'agile e confortevole rigore di Adolf Loos), dall'affiorante storicismo o dalle propensioni regionaliste degli allievi provenienti da altre aree dell'impero.

In realtà non sappiamo quanto fosse esteso il bacino di provenienza degli allievi e di interesse per la scuola, in quanto i tentativi ammissione furono ben maggiori delle effettive iscrizioni; fra i tanti esclusi figura anche il giovane Adolf Hitler, collaboratore di studio di Max Fabiani (Cobdill 1865 – Gorizia 1962).⁵ Quest'ultimo fu forse il più quotato fra i professionisti di livello della Vienna fine impero a poter essere considerato un vero e proprio 'fiancheggiatore' della Wagnerschule, nonostante la sua versatile vena storicista abile, tuttavia, a conseguire esiti prossimi a quelli di alcuni degli indirizzi della Scuola di Wagner.

Fra questi indirizzi, talvolta in mera successione ma spesso in sovrapposizione, ve ne erano anche tipologici come nei casi, fra i più praticati, di edificio per albergo e di 'casa italiana', oppure di edifici per il tempo libero (soprattutto termali, per ristorazione o spettacoli), monumenti, residenze-atelier, residenze e padiglioni per ipotetiche committenze dinastiche, padiglioni effimeri, complessi espositivi o per l'istruzione, edilizia commerciale o da pigione, ma anche di case per il popolo o perfino per associazioni iniziatiche (piuttosto raramente) e, ancora meno di frequente, di architetture ecclesiastiche o di ideali sistemazioni urbanistiche. È una gamma di ricerche tipologiche che sembra riflettere la positiva aura di levità e vitalità sociale dell'ambiente viennese; un orientamento con infinite e soggettive varianti, smentito solo da poche eccezioni, fra le quali eccellono le fantastiche e strutturate evocazioni monumentali di Leopold Bauer, i massivi e spesso silenti fuoriscala ideati da Mario Sandonà o da Bohumil Hübschmann (da considerare fra le più incisive delle variabili Wagnerschule all'origine dell'architettura futurista di Antonio Sant'Elia) e le cupe strumentazioni stereometriche gigantiste, di vago tenore visionario, di Vjekoslav Bastl, Karl Bruckner, Karl Ernstberger e persino di Oskar Felgel (peraltro capace anche di solari virtuosismi mediterranei, quali la 'Casa per il borsista austro-ungarico a Roma', pubblicata nel 1901 su *Der Architekt*).

Altri indirizzi si sovrapponevano a quelli tipologici: dalle ricerche cromatiche, intraprese dal 1899, alla riforma della nomenclatura architettonica e, quindi, anche alla messa a punto di formulari stilistici bidimensionali; dalla rivalutazione critica delle architetture regionali, sulla scorta dell'interesse per gli spontaneismi ma anche delle derivazioni periferiche degli stili colti, alla risemantizzazione vitalistica dell'endogeno Biedermeier (caro



DER ARCHITEKT XII

45



Fig. 4-6 - From the top: Plan of the Ringstrassezone, project presented at the Competition of 1858 by E. van der Nüll and A. Sicard von Sicardsburg (Wurzer, 1986); House of the Viennese Secession, prospective study of J.M. Olbrich and Plants, raised of the main facade and perspective view from the bottom of Villa al mare, project of W. Deiningner (*Der Architekt*, 1898 and 1906).

a Leopold Bauer, successore di Wagner subito invisato a non pochi allievi che decisero di continuare privatamente gli studi con il loro 'maestro', ma anche ad Otto Schöntal e persino a Joseph Maria Olbrich, il suo più geniale manipolatore); dalle ipotesi astile, soprattutto in relazione al tema della 'casa italiana', alla geometrizzazione dei codici e delle strumentazioni formali, fra i cui esiti più singolari sarebbe stato il Cubismo praghese. Questi ed altri indirizzi seguiti dalla Wagnerschule riverberavano l'esigenza di una robusta volontà di riforma dell'architettura; pur agendo nell'ambito della sfera delle connotazioni figurali, l'esigenza di una serrata corrispondenza fra strumentazioni formali e impalcato compositivo se da un lato scagiona la scuola dai sospetti di epidemicità e di convenzionalismo dall'altro ne svela il portato ideologico squisitamente accademico.

È, in fin dei conti, l'inquieta Vienna Fin de Siècle il teatro nel quale si consuma la vicenda della Wagnerschule; la capitale di un impero metastorico, multietnico, pluriconfessionale ma agitato da latenti, inconfessabili e inconfessate remore razziste, sindromi ataviche (fra cui il sempre temuto 'risucchio' balcanico), ancestrali ansie protocollari e identitarie. Una capitale 'decentrata' (e non solo geograficamente, come sottilmente annota Musil che la considera irrimediabilmente 'fuori posto'), ostaggio di splendidi rituali collettivi, ma in fin dei conti affetta da una sofisticata aura provinciale, e che accoglie nel ventre delle gerarchie accademiche, proprio perché sicure del proprio 'mandato', anche fenomeni eteronomi. È così che, pur con qualche cedimento compromissorio, a meno dell'irriducibile Karl Kraus, nel giro di pochi anni, prima dello scadere del secolo, i vertici accademici viennesi si potranno fregiare dell'affiliazione di innovatori, a maggior gloria della mitologia della sedicente liberale Felix Austria, come Ernst Waldfried Josef Wenzel Mach per la filosofia, Alois Höfler per la psicologia, Adolf Stöhr per la logica, Sigismund Schlomo (Sigmund) Freud per la neurologia e la psicoanalisi, Alois Riegl, divenuto cattedratico proprio nel 1897, per la storia dell'arte, Camillo Sitte per la teoria dell'urbanistica, invero sistematizzata solo a partire da quando nel 1893 (dopo diciotto anni spesi a formare validi tecnici presso la prestigiosa Gewerbschule di Salisburgo) viene chiamato ad insegnare nella capitale (senza però aver ancora dato alle stampe il suo *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*), e Otto Wagner per l'architettura.

Per non parlare di Gustav Klimt che nel 1897 può capeggiare altri diciotto artisti e intellettuali nella fortunata avventura della Secession dalla potente Wiener Künstlerhaus, distinguendo gli albori viennesi del modernismo artistico, ad Art Nouveau già manifestatasi, per quell'impronta istituzionale che certamente non avevano avuto i precedenti movimenti tedeschi di secessione artistica. Analogo discorso andrebbe fatto per Gustav Mahler, che sempre nel 1897 (nonostante la consueta preclusione agli ebrei di alcuni dei più autorevoli incarichi imperiali) diventa direttore della K. K. Hofoper Wien, oppure per gli eterodossi, e meno pubblicizzati, maestri defilati delle agguerrite pattuglie di nicchia di epistemologi o di matematici attivi a Vienna nei primi decenni del XX secolo⁶ che, con i militanti delle ricerche musicali d'avanguardia⁷, avrebbero contribuito in maniera

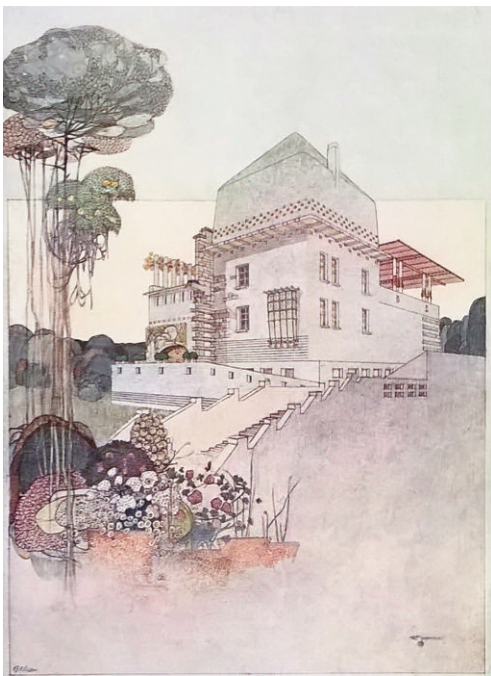
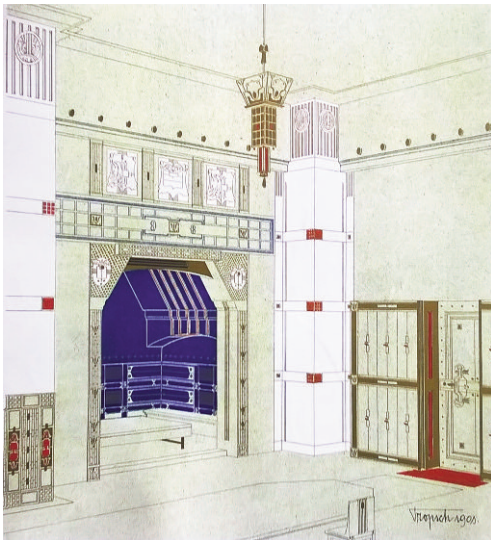


Fig. 7, 8 - From the top: perspective of an interior for the residence of an aristocrat (project by R. Tropsh) and overall perspective view of a holiday home, project of O. Schöntal (*Der Architekt*, 1906).

determinante a riscrivere le pagine degli ideali di modernità del 'secolo breve'.

In un certo senso la stessa formazione di Wagner annuncia il solido portato accademico dei suoi modi progettuali e del suo impalcato didattico; esso era votato al rinnovamento ma non al tradimento delle venerande certezze. Il suo algido accademismo schinkeliano, ricondotto a quotidianità dal pur eclettico gusto calligrafico dei suoi 'maestri' austriaci, si dimostra abile a ricondurre le tensioni Einfühlung, che all'epoca agitavano l'ansia di rinnovamento dei primi esponenti dell'Art Nouveau fino ad indurli in emotive trasfigurazioni vitalistiche di componenti e forme architettoniche, in una dimensione pienamente idealista di rilancio, attualizzato dall'ethos soggettivista, del principio di 'essenza unitaria della forma' e della volontà di perseguire un'oggettività concettuale quale riflesso di un ideale classicista non imitativo, ma di inedito ordinamento superiore. Un impalcato difficilmente trasmissibile agli allievi; soprattutto in un'e-

poca nella quale i progettisti scrivono poco, e disegnano tanto.⁸ Solo annotazioni postume o testimonianze dirette hanno tramandato le modalità di insegnamento di quella che, unitamente alla scuola di Theodor Fischer⁹, è da considerare l'unica centrale accademica di diffusione del modernismo.

La sua linea culturale, votata alla sperimentazione di una sistematica della modernità per filiere di strumentazioni compositive declinabili, ampiamente propagandata da *Der Architekt* (periodico la cui diffusione in Europa e in America ancora attende una più attenta valutazione ai fini di assegnare una più consona e documentata collocazione alle 'matrici' wagneriane), di fatto ha connotato gran parte dell'architettura contemporanea del XX secolo; dai modernismi iberico e italiano all'Art Nouveau nei paesi slavi e in Scozia, dall'architettura organica americana al fenomeno Wendingen, dal Cubismo praghese al Futurismo italiano, dall'architettura sovietica stalinista al classicismo moderno scandinavo e, infine, dal Novecentismo all'architettura del Drittes Reich.

ENGLISH

In 1897, the year in which the birth of the *Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*¹ was formalized in Vienna, Josef Hoffmann, already a promising student of Karl Hasenauer and who concludes his training at the *Spezialschule* with Otto Wagner (successor of Hasenauer), publishes in the prestigious *Der Architekt* magazine a selection of sketches showing examples of vernacular buildings and agglomerations of Capri accompanied by a synthetic text entitled *Architectonisches von der Insel Capri*.

It is the first of a series of articles on spontaneous architecture published by *Der Architekt* also with authoritative signatures, such as Josef August Lux. Just a year before, the series to which his drawings belonged on Capri had aroused considerable doubts at the time of presentation in the *Aula Magna* of the new building of the ancient *Akademie der Bildenden Künste Wien* (now twenty years in the building created by Theophil Hansen) that stands on the nearby buildings built on the sides of the *Shillerplatz*, close to the *Ringstrasse*². Waiting for Robert Musil, in his *Der Mann ohne Eigenschaften*, to assign the same disturbing values in the sublimation of the collective discomfort of incommunicability, Josef Hoffmann (Pirnitz 1870 – Vienna 1956) disoriented the compassionate teaching staff and the ladies and gentlemen, habitual exhibitions of the Academy, with a brilliant graphic production related to an architectural genre endemically communicative, but considered minor. It was that Mediterranean architecture that, to tell the truth, had attracted the founder of German romantic classicism, Karl Friedrich Schinkel, because it was based on assemblies of elementary stereometries, accompanied by terraces, pergolas, arcades and arches and free from binding compositional rules, which are not those of utility and economy; an objective impression, therefore, if not astilla, also guaranteed by the use of unitary plastering (predominantly white).

In a few years, almost all the exponents of the modern design culture of the first decades of the twentieth century (not least Charles-Edouard Jeanneret) will be literally magnetized by the pure forms of the generally defined Mediterranean architecture³. But in 1896 Hoffmann graphically

produced the forms in an institutional context of different orientation: as the winner for that year of the *Staatsreisestipendium*, said more informally *Romppreis* (which involved the assignment of a rich bag of 3,000 Crowns and the right to stay in the *Tower of San Marco* of *Palazzo Venezia* in Rome, then the seat of the embassy of Austro-Hungarian Empire), owing to its status on his return, he exhibited his *Reiseskizzen* in the Academy, which were normally drawn up on the architectural and artistic heritage of the past. Only belonging to the recent *Wagnerschule* may have averted a censorship, even informal, of Hoffmann's work. History would have justified Hoffmann; but it will be necessary to wait four years for Wagner's school to fully understand the message, so much so that for almost three years, since 1901, the didactic program has been researching new architectural forms with themes focusing on the so-called Italian House.

At that time Otto Wagner's teaching activity (Penzing 1841 – Vienna 1918) had made just seven years; in fact, in the autumn of 1894 Wagner, called to take over the ownership of that neo-Renaissance *Spezialschule* of the *Akademie der Bildenden Künste Wien* traditionally antithetical with the other of medieval orientation (of Luntz), disoriented the defendants to the official prolusion with theories then classifiable as heterodox. Unlike the other protagonists of Art Nouveau, Otto Wagner operates a vertical reevaluation of that reorganization of the visible which is one of the fundamental assumptions of Art Nouveau. This particular search for a new way to modernity, is in fact perfectly in line with a broader phenomenon of renewal which is part of a large share of that intellectual, artistic and scientific group of nineteenth-century Viennese affected by a irreducible academic vocation. A profile highlighted by Marco Pozzetto in his 1979 volume on the *Wagnerschule* exhibition organized by the University and the Municipality of Trieste.⁴

Wagner is fifty-three years old when he becomes a professor without having previously consummated a true didactic experience. The famous, and perhaps overvalued, prolusion in the course of 1894, soon after published in Berlin under the title *Moderne Architektur*, fits with force, considering the academic context, in the vein of revision both of the practice and of the culture theory of the project inaugurated thirty years before by Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. If at the time of his inauguration Wagner is substantially foreign to the institutional academic world, he has already, to his credit, three decades of appreciated profession in the wake of the sure classicist formation, which he then declined into an eclectic key positivist, imparted to him with a robust deck schinkelian education at the *Königliche Bauakademie* in Berlin and, later, led to more formal communicative formalisms in the sign of the teachings, right at the *Akademie* in Vienna, by August Sicard von Sicardsburg and Eduard van der Nüll, two of the most respected interpreters the new image of the Ring Vienna.

During the period between 1894 and 1912 the *Spezialschule* directed by Otto Wagner was actually attended by 186 students; many of these were already graduates and not a few already active in the professional field, usually at established studios or at major construction companies. Wagner

practiced an unwritten rule, according to which he would have to be about eight students for each of the three years foreseen in the training course of the one that, all in all, was most perceived as a school of improvement.

The three-year course of the training provided for an intense two-year period under the direct guidance of Wagner (whose study was adjoining the drawing room) with lessons (theoretical) and extemporaneous exercises, or related to the main annual theme, all the mornings from Tuesday to Friday. Every Monday morning, on the other hand, discussions were held about what was learned from the periodicals. The last year was entirely focused on the theme of your choice; the students, after a difficult design process with continuous checks by Wagner, presented tables drawn up with formal elegance, often with some elaborates produced according to the representation technique defined by the manuals of the German era, that is, with perspectives often embellished with studied bleeds and always with a site plan. Elevations and sections had to be represented highlighting the protruding composition of the surfaces and protrusions; the projects, for which the care of the immediate context (usually in symbiosis with the factory) was obligatory, also included the definition of some significant environments. For the final examination, only the design hypotheses considered by Wagner, produced in tables drawn up according to graphic modalities suitable for participation in architectural competitions, arrived for the severe judgment of the college of the authoritative teachers of the entire Akademie der Bildenden Künste Wien.

During the course of studies, in fact, the most gifted students participated, almost corner its, in the many architectural competitions with scholarships reserved for specializing students. The most important competitions were: the Haggemüller Prize, consisting of a bursary of 100 crowns; the Rosenbaum Prize, a triennial grant of 240 Crowns; the Special Prize of the School, annually awarded by Wagner, of 400 Crowns; the Olbrich Prize, consisting of 500 Crowns, established in 1908 in memory of the best collaborator of Wagner professional study; the Otto Wagner Prize, of 400 Crowns; the Hansen Award; the Fügler Prize; the Imperial Court Award; the Staatsreisestipendium, by far the most prestigious and conspicuous, and the only sure passport to high-level careers, even university. Finally, it should be noted the ambition but discussed Schwedenwein Prize which was reserved for German-language students and foreclosed to those of the many other ethnic groups of the empire.

The very hateful Schwedenwein scholarships were actually quite in line with some ill-concealed contradictory orientations of the good Viennese society, cosmopolitan by self-definition, and at the same time, were quite distant from the pleasantly multiethnic content of the self-referential Wagnerschule. There were 81 students from Vienna (15 from Lower Austria, 3 from Salzburg, 8 from peripheral Austrian regions), but the range of backgrounds was quite large with some areas particularly represented as Bohemia with 20 students, Moravia with 16, Northern Bohemia and Silesia with 11, Slovenia with 5 and Hungary with 3 and others, not necessarily of the empire, with one or two students (for the entire life span of the school)

such as Bosnia, Bremenhaven, Croatia, Bulgaria, Dalmatia, Galicia, Poland, Rhineland, Saxony, Schleswig Hollstein, Switzerland, Transylvania, Trentino and Venezia Giulia, while only one pupil appears to be from overseas, namely from Argentina. Austrian students are only slightly more than half of the 191 enrolled from 1894 to 1912.

Access to the school was subject to the sole judgment of Wagner and participated in the selection producing works and supporting an interview of only twenty minutes. The practice was not always positively evaluated by the students. This is the case of the Prague Pavel Janak (student between 1907 and 1908, when he completes the formative trip to Italy with the Turek scholarship of a Bohemian institution) author of two cubist posters and leading exponent of the new Prague architecture, together with Jan Kotera (future rector of the Prague Academy and pupil of the school from 1894 to 1897, year in which he has the Staatsreisestipendium), to Josef Chochol (student between 1907 and 1908) and to the most famous of the non-Austrian students, as well as heir to the succession of Wagner; Jože Plečnik (who attends school at the same time as Kotera and in 1898 obtains the Staatsreisestipendium). Janak ended up considering Wagner's teaching as too formalistic, as if he was concentrating too much on graphics, even in project presentations; in fact the direct line Der Architekt with the renewed typography is perceptible in the turning point of the beginning of XX century in the accounting standards of the drawings.

Also the Viennese Marcel Kammerer (student until 1902 and winner of the Hansen, Rosenbaum and Schwedenwein awards) was able to criticize the excessive graphic virtuosity. Kammerer with fellow countrymen Wunibald Deininger (awarded with the Court Award, the Gundel scholarship and, in 1902, the final Staatsreisestipendium), Otto Schöntal (also awarded in 1901 to the Staatsreisestipendium and in 1908 to Ferdinand von Feldegg in the Der Architekt) and Emil Hoppe (winner of only one award, the Schwedenwein, in 1901 but destined to influence more than the other colleagues on the Viennese way of making architecture before the world war) shares the short but intense experience of the Wagnerschule astila season; with reference to the design production of this educated rose, this phenomenon seems to distinguish the refined taste of these Viennese, already conceptually ready to achieve an extremist objectivity (even if still far from the agile and comfortable rigor of Adolf Loos), from the emerging historicism or from the regionalist tendencies of the students coming from other areas of the empire.

We do not know how extended the basin of origin of the students and of interest for the school, as the admission attempts were much greater than the actual enrollments; among many figure excluded the young Adolf Hitler; who worked with Max Fabiani (Cobdil 1865 - Gorizia 1962 study)⁵. The latter was perhaps the most quoted between level professionals Vienna late empire to be considered a real supporter of Wagnerschule, despite its versatile skilled historicist vein to achieve results next to those of some of the addresses of the Wagner School.

Among these addresses, often overlapping, there were also typological as in cases of building the hotel and Italian house (among the most common), or buildings for leisure (especially thermal, for restaurants or shows), monuments, studio-res-

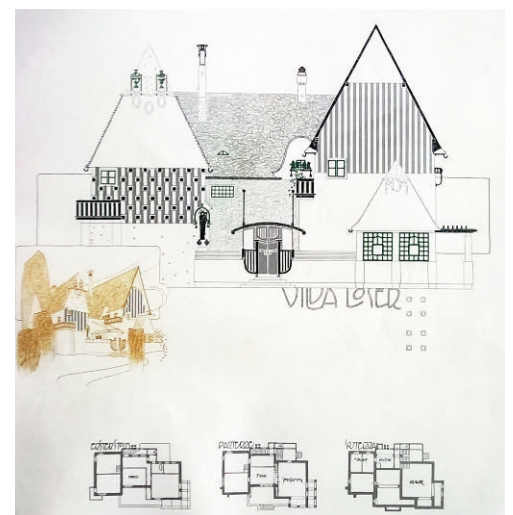


Fig. 9, 10 - From the top: perspective view of a fountain for a park (project by P. Palumbo) and plants and raised of the main prospect for Villa Loser in Vienna, project of W. Deininger (Der Architekt, 1906 and 1903).

idences, residences and pavilions hypothetical dynastic patrons, ephemeral pavilions, exhibition complexes or for education, commercial construction or rent but also of houses for the people, or even for initiation associations (rather rarely) and, even less frequently, ecclesiastical architectures or ideal urban plannings.

It is a range of typological research that seems to reflect the positive aura of the levity and social vitality of the Viennese situation; an orientation with infinite and subjective variations, denied only by a few exceptions, among which excel the fantastic and structured monumental evocations of Leopold Bauer, the massive and often out-of-focus silts conceived by Mario Sandonà or Bohumil Hübschmann (to be considered among the most incisive of Wagnerschule variables at

the origin of the futurist architecture of Antonio Sant'Elia) and the gloomy gigantic instrumentations, of vague visionary tenor, of Vjekoslav Bastl, Karl Bruckner, Karl Ernstberger and even Oskar Felgel (also capable of solar Mediterranean virtuosities, such as the House for the Austro-Hungarian Scholar in Rome, published in 1901 on *Der Architekt*).

Other addresses overlapped with the typological ones: from the chromatic research undertaken since 1899, to the reform of the architectural nomenclature and, therefore, also to the development of two-dimensional stylistic forms; from the critical reappraisal of regional architectures, on the basis of the interest in spontaneism but also of the peripheral derivations of cultured styles, to the vitalistic re-seeding of the endogenous Biedermeier (dear to Leopold Bauer, Wagner's successor immediately notorious to many students who decided to continue privately studying with their teacher, but also with Otto Schöntal and even with Joseph Maria Olbrich, his most brilliant manipulator); from the astile hypotheses, above all in relation to the theme of the Italian house, to the geometrization of the codes and the formal instruments, among whose most singular outcomes would have been the Prague Cubism. These and other addresses followed by the Wagnerschule reverberated the need for a strong will to reform the architecture; while acting within the sphere of the figurative connotations, the need for a close correspondence between formal instruments and compositional scaffolding on the one hand exonerates the school from the suspicions of conventionality on the other reveals the exquisitely academic ideological purpose.

Vienna Fin de Siècle is the theater in which it consumes the story of Wagnerschule; the capital of a metamorphic, multiethnic, multi-confessional empire but agitated by latent, unconfessable and unconfessed racist remorse, atavistic syndromes (including the ever feared Balkan suck), ancestral protocol and identity anxieties. A decentralized capital (and not only geographically, as subtly annotates Musil who considers it irremediably out of place), hostage of splendid collective rituals, but ultimately affected by a sophisticated provincial aura, and which welcomes in the womb of hierarchies academics, precisely because they are sure of their own mandate, also heteronomous phenomena. This is how, even with some compromising yield, less than the irreducible Karl Kraus, within a few years, before the end of the century, the Viennese academic leaders will be able to boast the affiliation of innovators, to the greater glory of the mythology of the self-styled liberal Felix Austria, as Ernst Wald-fired Josef Wenzel Mach for philosophy, Alois Höfler for psychology, Adolf Stöhr for logic, Sigismund Schlomo (Sigmund) Freud for neurology and psychoanalysis, Alois Riegl, who became a professor in 1897, for history of art, Camillo Sitte for the theory of urbanism, indeed systematized only since when in 1893 (after eighteen years spent to train valid technicians at the prestigious *Gewerbwschule* of Salzburg) is called to teach in the capital (without having yet published his *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*), and Otto Wagner for architecture.

In 1897 Gustav Klimt can lead other eighteen artists and intellectuals in the successful adventure

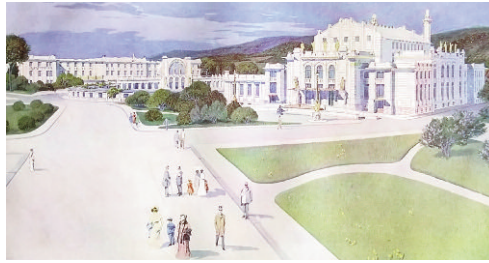


Fig. 11 - Overall perspective view of a complex for thermal treatments in a park at Teplitz-Schönau, project of M. Kammerer (*Der Architekt*, 1905).

of the Secession by the powerful *Wiener Künstlerhaus*, distinguishing the early Viennese artistic modernism, Art Nouveau already manifested, for that institutional impression that certainly had not previous German movements of artistic secession. The same applies should be done by Gustav Mahler; always in 1897 (despite the usual foreclosure Jews to some of the most respected imperial assignments) become director of K. K. Hofoper Wien, or for the heterodox, and less publicized, defiled masters of the fierce niche patrols of epistemologists or mathematicians active in Vienna in the early decades of the twentieth century⁶ who, with militants of avant-garde musical research⁷, would have contributed decisively to rewrite the pages of the ideals of modernity of the short century.

In a sense, the very formation of Wagner announces solid academic lead of its design ways and his teaching deck; it was devoted to renewal but not to the betrayal of venerable certainties. His schinkelian scholarly scholarship, brought back to everyday life by the eclectic calligraphic taste of his Austrian masters, proves able to bring back the *Einfühlung* tensions, which at the time stirred the anxiety of renewing the first members of Art Nouveau to induce them in emotional vitalistic transfigurations of components and architectural forms, in a fully idealistic dimension of revival, actualized by the subjectivist ethos, of the principle of unitary essence of form and of the will to pursue a conceptual objectivity as a reflection of a non-imitative classicist ideal, but of unprecedented superior ordering. A deck difficult to transmit to students; especially in an era in which designers write little and draw so much⁸. Only posthumous annotations or direct testimonies have handed down the teaching methods of what, together with Theodor Fischer's school⁹, is to be considered the only academic center for the diffusion of modernism.

His cultural line, devoted to the experimentation of a system of modernity for a series of declining compositional instruments, widely propagated by *Der Architekt* (periodical whose diffusion in Europe and in America still awaits a more careful evaluation in order to assign a more appropriate and documented collocation of the Wagnerian matrices) has in fact connoted much of 20th century contemporary architecture; from the Iberian and Italian modernisms to the Art Nouveau in the Slavic countries and in Scotland, from the American organic architecture to the Wendingen phenomenon, from the Prague Cubism to the Italian Futurism, from the Stalinist Soviet architecture to the modern Scandinavian classicism and finally from the Novecentism to the architecture of the Drittes Reich.

NOTES

- 1) Hutter, H. R. (1984), "La Secessione viennese – Storia di un'associazione di artisti", in Marchetti, M. (ed.), *Le arti a Vienna. Dalla Secessione alla caduta dell'impero asburgico*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Grassi, 20 maggio-16 settembre 1984, Edizioni La Biennale di Venezia, pp. 91-95; Joseph Maria Olbrich 1867-1908, *architektonické dílo* (1989), Brno, Galerie Stará radnice, Kabinet Architektury 14/6-23/7/1989, Brno.
- 2) Schorske, C. E. (1981), *Vienna fin de siècle*, Bompiani Editore, Milano; Wurzer, R. (1986), *Planung und Verwirklichung der Ringstrassenzone in Wien*, Technische Universität, Wien.
- 3) Sessa, E. (2014), "Architettura modernista nel Mediterraneo", in Pavan, G., Barillari, D. and Valcovich, E. (eds), *Trieste Mitteleuropa Mediterraneo. Marco Pozzetto, storico dell'architettura. Atti del convegno*, Società di Minerva, Trieste, pp. 79-92.
- 4) Pozzetto, M. (1979), *La scuola di Wagner 1894-1912. Idee-Premi-Concorsi*, catalogo della mostra, Trieste, Comune di Trieste, p. 22. The archive of Marco Pozzetto (Ljubljana 1925 – Trieste 2006) was donated by his sons Barbara and Luca to the University of Palermo in 2013 and is currently part of the Heritage of the Scientific Collections of the Department of Architecture of the Polytechnic School of Palermo.
- 5) On Max Fabiani see: Pozzetto, M. (1986), *Max Fabiani (1865-1962)*, catalogo della mostra, Gorizia, Musei Provinciali di Palazzo Attems, 24 settembre-23 novembre 1986, Biblioteca Cominiana di Casier (Tv); Idem (1998), *Max Fabiani*, MGS Press, Trieste.
- 6) Pepe, D. (1989), "Il Circolo Filosofico di Vienna", in De Masi, D. (ed.), *L'emozione e la regola*, Laterza, Bari, pp. 183-206.
- 7) Levi, V. (1979), "La vita musicale a Vienna all'inizio del secolo", in Pozzetto, M. (ed.), *La scuola di Wagner 1894-1912. Idee-Premi-Concorsi*, cit., pp. 14-20.
- 8) Godoli, E. (2007), "L'architettura Art Nouveau negli archivi europei", in *AAA ITALIA, Associazione Nazionale Archivi Architettura Contemporanea-Bollettino*, n. 7, pp. 43-44.
- 9) Nerdinger, W. (1988), *Theodor Fischer-Architekt und Städtebauer*, Wilhelm Ernst, Berlin.

* Ettore Sessa, Associate Professor, teaches History of Architecture and History of Garden and Landscape at the degree courses in Architecture of Palermo and Agrigento of the Polytechnic School of the University of Palermo. He is Head of the Scientific Collections of the Department of Architecture. He participated in the Venice Biennials (1980, 2002, 2008) and at the Milan Triennial (1987); he has organized numerous national conferences and exhibitions and has participated in national and international conferences. He carries out research on Sicilian architecture of the Middle Ages and Contemporary, on historical gardens, on architecture and urbanism both Italian and overseas and in Tunisia. He has just over three hundred publications to his credit. E-mail: ettore.sessa@unipa.it