

Lo “studio per villa” di Antonio Sant’Elia: Milano, Vienna, Roma

Raffaele Giannantonio

In January 1909 the magazine “La Casa” published the «studio per villa» by Antonio Sant’Elia, which demonstrated an obvious relationship with the culture of the Viennese Secession. Such a link had already been noticed when the author was still alive, back in the early 30’s, and then over time it became more and more common until in 1991, when Boyd White changed the point of view while examining those affinities between the Wagnerschule and Italian culture. In the first Sant’Elia, German Expres-

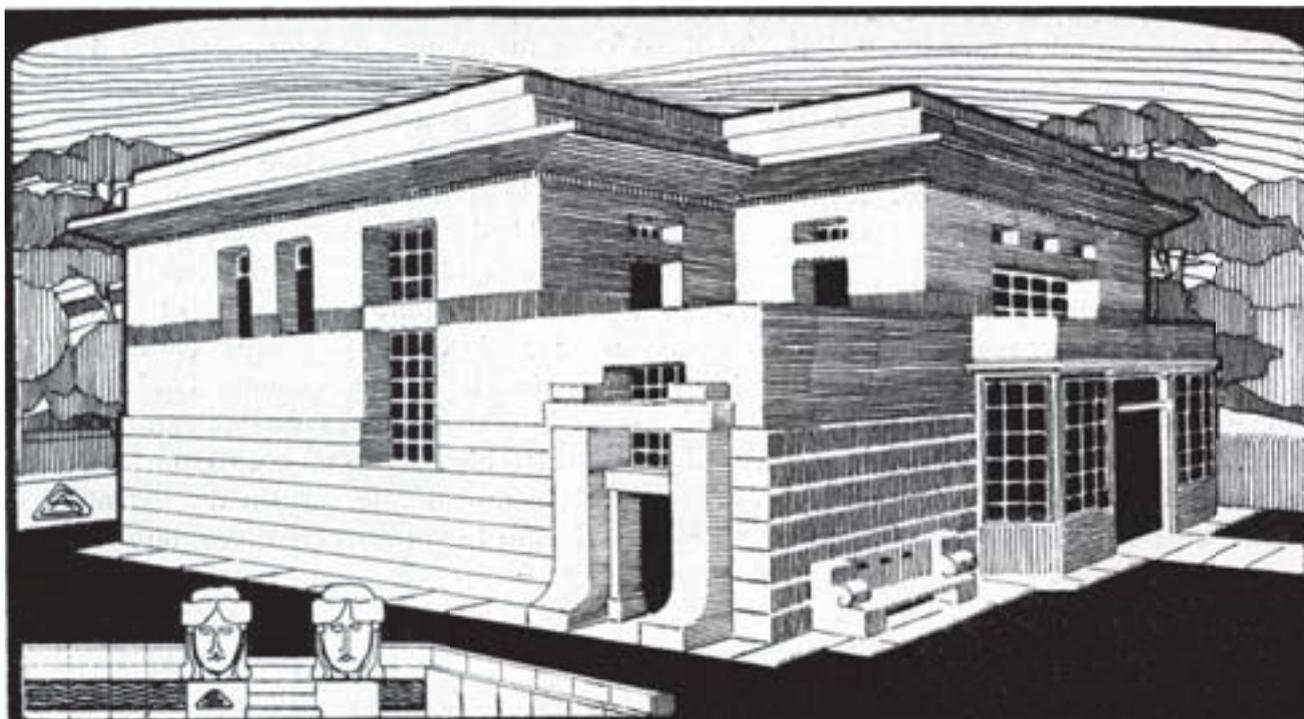
sionist motifs are however also present which confirm the cultural breadth of the young man from Como, capable of bringing the lessons of Berlage or of Webb up to date, but also of rediscovering the ideas of Camillo Boito through the works of Giuseppe Sommaruga. This confirms the magnitude of Sant’Elia’s international references, and his ability to understand the meaning of the research which Italian culture directed both back into the past and forwards into the future.

Nel numero 1 della seconda annualità, datato 1° gennaio 1909, la rivista “La Casa” pubblica i disegni di uno «studio per villa» inviati «dal signor Antonio Sant’Elia – Milano» con «brevi parole di commento»¹. Il lavoro si compone di tre tavole grafiche, due delle quali (la prospettiva di scorcio dell’esterno intitolata “veduta d’insieme” (fig. 1) e quella centrale dell’interno che descrive “una parete della sala da pranzo”) vengono recensite dalla redazione, che invece ignora del tutto la pianta del piano terra (in scala 1:200). Va subito notato come i disegni presentino evidenti approssimazioni, forse espedienti adottati per evitare scorci eccessivi. Nella veduta esterna, la piscina in primo piano è infatti rappresentata con uno dei due lati parallelo alla cornice della tavola, ma, risultandone sconosciuta la geometria d’impianto (rettangolare o meno), ogni osservazione in merito al disegno resta sospesa. Insolita è inoltre la rappresentazione del fianco destro dell’edificio, i cui piani non hanno il medesimo punto di fuga. Altrettanto insolita risulta la quota dell’osservatore che viene posta a circa 4 m, specie in considerazione dell’altezza di circa 50 cm di una delle fasce della zoccolatura; tale scelta sembra motivata dal fatto che ad altezza normale non sarebbero risultate visibili le aperture sulla terrazza. A ciò va aggiunto il fatto che la pavimentazione perimetrale della villa presenta fughe tra loro equidistanti, quasi si trattasse di una costruzione assonometrica. Analoghe incongruenze si rilevano nella prospettiva centrale della sala da pranzo (fig. 2), in cui appare evidente l’aberrazione della trama a scacchiera del tappeto, disegnata in modo da evitare eccessive deformazioni dei quadrati che la compongono. Altre aberrazioni sono presenti nella medesima tavola: le linee oblique non hanno tutte il medesimo punto di fuga (come rivelano i bordi superiori delle poltrone, i bordi del tappeto e quelli della stanza) ed inoltre la profondità del «cantuccio per il focolare»² non ha corrispondenza in alto, mancando di qualunque accorgimento prospettico. La fascia decorata che lo adorna risulta infine più alta rispetto a quella prossima alla parete³.

¹ “La Casa. Rivista quindicinale illustrata. Estetica, decoro e governo dell’abitazione moderna”, a. II, n. 1, 1° gennaio 1909, pp. 10-11.

² I. BOYD WHITE, *Antonio Sant’Elia: Un Wagnerschuler in absentia*, in *Antonio Sant’Elia l’architettura disegnata*, Venezia 1991, p. 81.

³ Per le considerazioni di carattere grafico si ringrazia Pasquale Tunzi per l’amichevole collaborazione.



1 / Antonio Sant'Elia, studio per villa, "veduta d'insieme", 1908 ("La Casa", a. II, n. 1, 1° gennaio 1909).

⁴ Cfr. A. LONGATTI, *Disegni di Sant'Elia*, Lecco 1984, p. 43 e ss.

⁵ Nella scheda dell'Accademia di Brera relativa all'alunno Sant'Elia ammesso nel 1909-10 agli esami al 1° corso comune si leggono infatti i voti di merito, tra cui "9 ½" in "architettura", "6" in "ornato" e "5" in "prospettiva".

⁶ Angelo Cattaneo (1871-1936) si era diplomato in architettura presso l'Accademia di Brera nel 1898, ove insegnò prospettiva e scenografia dal 1897 al 1936 [G. AGOSTI, G. D'AMIA (a cura di), *Due secoli di progetto scenico. Dalla prospettiva alla scenografia*, Milano 1998, pp. 82-94].

⁷ I. BOYD WHITE, *Antonio Sant'Elia ...*, cit., p. 73.

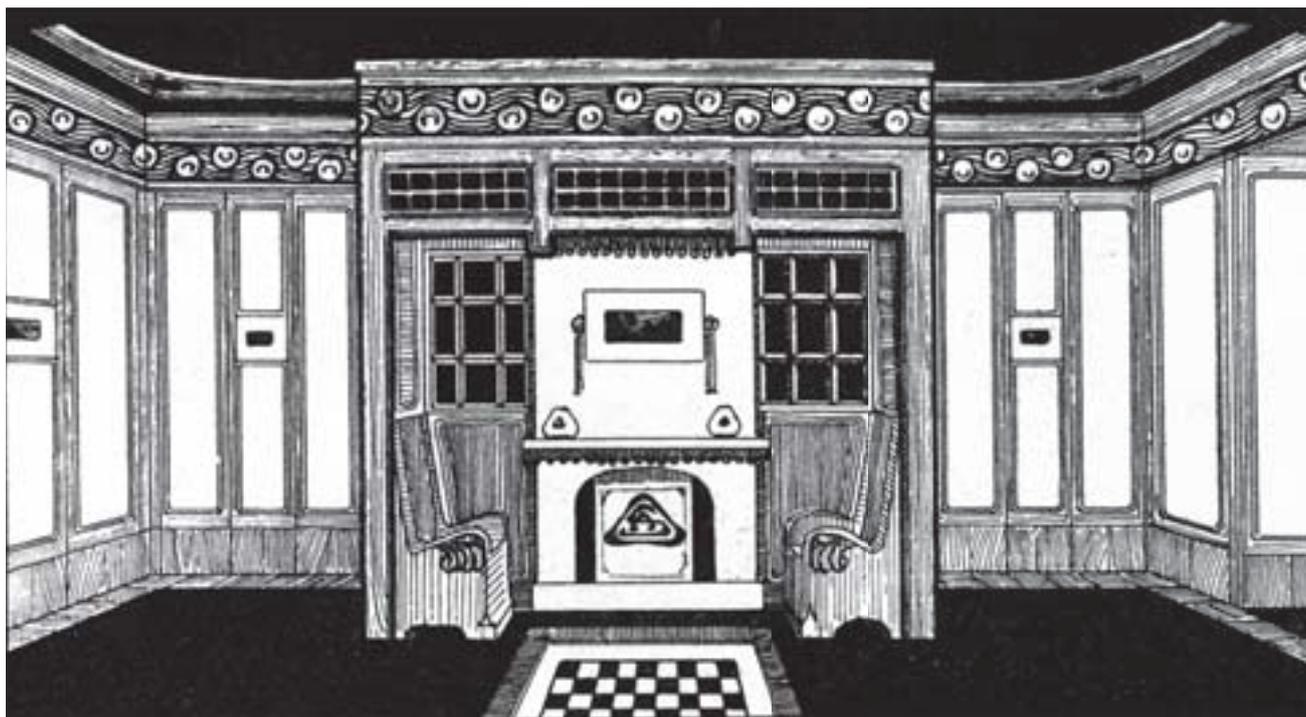
⁸ E. GODOLI, *Marinetti e la celebrazione futurista di Sant'Elia*, in F. PURINI, L. MALFONA, M. MANICONA (a cura di), *Antonio Sant'Elia. Manifesto dell'architettura futurista. Considerazioni sul centenario*, Roma 2015, p. 38.

⁹ «(...) 5. Wagnerschule = vagiti Giuseppe Hoffmann = eleganze viennesi su schemi sognati in Venezia Sant'Elia lievito mondiale preso fatto prigioniero dal genio italico futuristicamente lanciato verso l'avvenire (...) Sant'Elia distrugge la Wagnerschule e purifica l'aspirazione a nuova architettura compiendola liberandola da decorativismi da eleganze superficiali da astrazioni puramente estetiche» (A. MAZZONI, *Manifesto senza titolo*, in "Futurismo", II, n. 36, 14 maggio 1933, cit. in E. L. GODOLI, *Marinetti e la celebrazione futurista di Sant'Elia*, cit., p. 38).

Tali incongruenze possono risultare strane qualora si giudichi Sant'Elia soltanto dalle successive, spettacolari prospettive della *Città nuova*, ma non se ne si analizza il principio del percorso formativo, nonostante che, fin dalla prima giovinezza, egli mostri una «spiccata predisposizione per il disegno architettonico»⁴. Dopo essersi trasferito a Milano nel 1907 per lavorare prima alle opere di completamento del Canale Villoresi e poi nell'Ufficio Tecnico Comunale in qualità di disegnatore edile, nel 1909 Sant'Elia si iscrive all'Accademia di Brera, dove segue i corsi del primo anno e viene ammesso al secondo con buone votazioni «se si eccettua quella attinente alla prospettiva»⁵. In questo periodo nell'Accademia di Brera insegnante di prospettiva è Angelo Cattaneo, la cui personalità influenza il giovane studente soprattutto grazie alla grande abilità nel disegno architettonico ed alla profonda conoscenza dell'*Art Nouveau*⁶.

Antonio Sant'Elia e la cultura della Secessione

La sussistenza del legame tra Sant'Elia e «una probabile fonte d'ispirazione viennese» era stata avanzata per la prima volta quando questi era ancora vivo⁷ ma ritorna quando, tra il 1932 e il '33, le più importanti riviste futuriste celebrano la figura dell'«illustre antenato» in modo «tanto appariscente quanto tiepidamente partecipe»⁸. Nel numero del maggio 1933 di "Futurismo" è Angiolo Mazzoni che, pubblicando un suo personale manifesto di adesione al Futurismo, rimarca il rapporto di Sant'Elia con Otto Wagner e Josef Hoffmann⁹. Quello del giovane comasco appare un percorso iconografico che si snoda fra Milano, Vienna e Roma per poi risolversi in un «progetto di sintesi, di ricomposizione di dissonanze, designato a delineare nuove armonie»¹⁰. Eppure la rivendicazione delle matrici di Wagner e della *Wagnerschule*, riproposta dalla metà degli anni Cinquanta da Tagliaventi, Banham e Tentori o dal catalogo della mostra di Como del 1962, ha finito per nuocere al giudizio sullo stesso Sant'Elia¹¹. Se infatti tali contributi hanno consentito di superare l'esclusivo riferimento al Futurismo, la riscop-



perla dell'appartenenza all'ambiente culturale da lui stesso aspramente condannato nel *Manifesto* ha rischiato di offuscare la portata innovativa della produzione pre-futurista¹². La successiva rivalutazione del Modernismo ha poi rischiato di relegare il giovane comasco al ruolo di «mero epigono della Wagnerschule e del liberty milanese»¹³. Dopo che nel 1960 Leonardo Benevolo si limita a notare come Sant'Elia esprima i suoi concetti di architettura e città attraverso prospettive strettamente legate al linguaggio dell'*Art Nouveau* e in particolare ai progetti di alcuni *Wagnerschüler*¹⁴, il debito nei riguardi del Maestro austriaco viene sottolineato da Luciano Caramel nel 1962¹⁵ e ribadito sette anni dopo da Otto Antonia Graf secondo il quale «Sant'Elia deve essere definito un vero *Wagnerschüler*, anche se non frequentò mai quella scuola»¹⁶. Da allora il rapporto culturale tra Milano e Vienna diviene una costante degli studi fino a che nel 1991 Boyd White esamina le affinità tra la *Wagnerschule* e l'Italia onde chiarire sia l'opera degli *Schüler* che quella dello stesso Sant'Elia¹⁷. Lo stesso progetto *Artibus*, redatto nel 1880 dallo stesso Wagner, rivela citazioni del Cortile del Belvedere di Bramante (1503-13) reimpiegate attraverso una tecnica compositiva barocca¹⁸. Inoltre, tra i progetti di diploma degli *Schüler*, come *Forum Orbis - Insula Pacis* di Josef Hoffmann (1895) ed il Palazzo reale a Sirmione di Rudolf Weiss (1913), testimoniano il passaggio della *Wagnerschule* dallo storicismo ottocentesco ad un classicismo modernista, in cui la nuova essenzialità delle forme sembra postulare l'impiego del cemento armato¹⁹. Tale evoluzione verso una direzione monumentale si deve al lavoro svolto dalla stessa generazione di allievi che in seguito si assicurerà l'interesse e l'ammirazione di Sant'Elia. Tra i *Wagnerschüler* emerge il trio composto da Emil Hoppe, Marcel Kammerer e Otto Schönthal i quali nel 1902, dopo aver conseguito borse di studio della Scuola, visitano l'Italia²⁰ restando attratti tanto dalle rovine antiche quanto dalle maestose opere barocche, studiate senza meticolosità antiquaria. Ciò è testimoniato dagli schizzi pubblicati dai tre nell'annuario 1902 della Scuola, che Boyd White ha classificato in «disegni topografici» ed «opere atmosferiche e crepuscolari», ispirati dalla villa d'Este o dai giardini di villa Borghese; nella categoria che raggruppa le fan-

2/ Antonio Sant'Elia, studio per villa, «una parete della sala da pranzo», 1908 (*La Casa*, a. II, n. 1, 1° gennaio 1909).

¹⁰ A. PIZZA, *Rappresentazioni futuriste*, in F. PURINI, L. MALFONA, M. MANICONA (a cura di), *Antonio Sant'Elia. Manifesto dell'architettura futurista. Considerazioni sul centenario*, cit., p. 71.

¹¹ Gli scritti sopra citati sono: I. TAGLIAVENTI, *Sant'Elia e l'architettura futurista*, in "Ingegneri, architetti, costruttori", 1954: ottobre pp. 233-37 - novembre, pp. 255-61 - dicembre, pp. 284-87; R. BANHAM, *Sant'Elia*, in "The Architectural Review", March 1955, pp. 295-311; F. TENTORI, *Le origini liberty di Antonio Sant'Elia*, in "L'Architettura. Cronache e Storia", luglio-agosto 1955, pp. 206-15. Tra gli autori che hanno successivamente trattato delle matrici secessioniste e liberty in Sant'Elia cfr.: L. CAMEL, A. LONGATTI (a cura di), *Antonio Sant'Elia: catalogo della mostra permanente*, Como 1962; R. BOSSAGLIA, *Il Liberty in Italia*, Milano 1968; ID., *Antonio Sant'Elia*, in ID., F. BELLONZI, F. RUSSOLI, M. ROSCI (a cura di), *Mostra del Liberty Italiano*, Milano 1972; C. CRESTI, *Sulle origini del gap architettonico*, in "Necropoli. Periodico di cultura architettonica e territoriale", I, n. 1, 1969, pp. 13-26; ID., *Intorno a due disegni quasi sconosciuti di Antonio Sant'Elia*, ivi, nuova serie, nn. 15-16, gennaio-dicembre 1972, pp. 45-50; M. NICOLETTI, *L'architettura liberty in Italia*, Bari 1978; V. FONTANA, *Il nuovo paesaggio dell'Italia giolittiana*, Roma-Bari 1981; E. GODOLI, *Guide all'architettura moderna - Il Futurismo*, Roma-Bari 1983. Sui rapporti tra Antonio Sant'Elia e la cultura della Wa-

tasie architettoniche i disegni sembrano invece adottare motivi “romani” quali la gradinata del Vignola per palazzo Farnese a Caprarola (1559-75) o la scalinata di Trinità dei Monti di Francesco De Sanctis (1723-26). Nei loro progetti, gli *Schüler* liberano però i modelli rinascimentali e barocchi dai vincoli imposti da sito o funzione per dar luogo a forme scultoree che sembrano presupporre l'impiego di tecniche e materiali moderni come l'acciaio e il cemento armato, così come propugnato da Otto Wagner nel suo *Moderne Architektur*²¹.

Antonio Sant'Elia non frequenta di persona l'*Akademie* e pertanto la conoscenza della produzione *Wagnerschule* gli deriva innanzitutto dalla consultazione di quanto edito in Italia sull'argomento; nonostante *Moderne Architektur* non fosse stato tradotto in italiano prima del 1914, le opere di Otto Wagner erano trattate in svariati articoli di riviste italiane tra cui “L'arte italiana decorativa e industriale”, particolarmente attenta alla contemporanea produzione architettonica europea. Tra l'altro il direttore Camillo Boito, presidente dell'Accademia di Brera dal 1897 al 1914, aveva avuto come studente Giuseppe Sommaruga, il cui palazzo Castiglioni in corso Venezia a Milano (1901-04) mostra tali influssi dell'architettura domestica di Wagner che nel 1907 il critico tedesco Dagobert Joseph scrive: «qui l'architetto lascia completamente a briglia sciolta la propria fantasia e lo fa perché stava cercando di esprimere la sua arte in base al proprio linguaggio oppure perché era stato influenzato dagli sforzi di Wagner»²². Nel 1902 Pietro Rem Picci pubblica inoltre *L'architettura e l'arte dell'avvenire*, testo della conferenza tenuta il 4 marzo di quell'anno presso l'Associazione fra i Cultori di Architettura in Roma, in cui rivela un'approfondita conoscenza dell'opera di Wagner e dei suoi *Schüler*²³; otto anni dopo, nell'articolo *Problemi d'architettura Moderna: Otto Wagner*, pubblicato su *Emporium*, Leone Planiscig, sostenendo la tesi secondo la quale l'architettura aveva raggiunto l'apice nella Roma barocca del Seicento per poi decadere fino a raggiungere il punto più basso nell'Ottocento, cita continuamente brani di *Moderne Architektur* che prevedono un futuro in cui arte e tecnica avrebbero riproposto opere comparabili a quelle del Bernini e del Borromini²⁴. Bernini viene citato anche da Emil Hoppe, che nel 1905 disegna una copertina di *Der Architekt* collocando la chiesa allo Steinhof di Wagner al di sopra della basilica di S. Pietro²⁵.

Il rapporto di Sant'Elia con la cultura viennese si rafforza quando questi, nell'autunno del 1909, inizia a frequentare proprio l'Accademia di Brera, a quel tempo estremamente interessata al dibattito architettonico europeo²⁶. Qui Sant'Elia diviene amico di Carlo Carrà, che verrà in seguito considerato l'elemento di congiunzione con l'ambiente futurista, ed anche di Gerolamo Fontana e Mario Chiattoni, anch'essi decisivi per rafforzare il rapporto con l'Austria. Il primo possiede l'annuario 1902 della *Wagnerschule* (che Antonio Sant'Elia finisce per acquistare²⁷) ed il secondo due volumi di Otto Wagner sulla *Wagnerschule 1902-03 und 1903-04*²⁸. Lo stesso Chiattoni ricorderà come il proposito dei giovani architetti italiani fosse quello di distaccarsi dalla *Wagnerschule* senza però rinnegare le loro origini, che allignavano nella scuola stessa²⁹.

Sant'Elia non si reca a Vienna per vedere le opere di Wagner e della Seceessione, che però incontra a Venezia ed a Roma negli anni seguenti lo «studio per villa». Nell'estate del 1910 egli visita infatti la Biennale assieme a Gerolamo Fontana, ammirando non solo la mostra personale di Gustav Klimt, ma anche opere d'arte applicata e di arredo destinate a lasciare su di lui un'impronta tanto profonda, tanto che la visita della Biennale può essere considerata un concreto tramite con Vienna³⁰. Nel 1911, assieme ad altri stu-

gnerschule cfr. ID., *Puntualizzazioni sull'opera di Antonio Sant'Elia e sul Manifesto dell'architettura futurista*, in M. GIACOMELLI, E. GODOLI, A. PELOSI (a cura di), *Il manifesto dell'architettura futurista di Sant'Elia e la sua eredità*, Mantova 2014, pp. 21-46; M. G. MESSINA, *Historismus e Nutzstil: il ruolo di Wagner e della Wagnerschule nell'architettura liberty in Italia*, in *Wien und die Architektur des 20. Jahrhunderts*, 8, 1986, pp. 37-53. In particolare Maria Grazia Messina, analizzando il duplice riferimento di Otto Wagner alla reinterpretazione della tradizione e al funzionalismo moderno (il cosiddetto *Nutzstil*) sottolinea nella seconda tematica la presenza di quelle visioni dinamiche da cui trarrà inequivocabile spunto Sant'Elia nei suoi studi di inizio Secolo.

¹² L. CAMEL, *Antonio Sant'Elia tra città reale e “Città nuova”*, in *Antonio Sant'Elia l'architettura disegnata*, cit., p. 20.

¹³ F. MANGONE, *Antonio Sant'Elia e il Manifesto dell'architettura futurista*, in A. NASTRI, G. VESPERE (a cura di), *1914/2014. Cent'anni di architettura futurista*, Napoli 2015, p. 14.

¹⁴ L. BENEVOLO, *Storia dell'architettura moderna*, vol. II, Bari 1960, p. 498.

¹⁵ Cfr. L. CAMEL, *Antonio Sant'Elia e l'architettura del suo tempo*, in ID., A. LONGATTI (a cura di), *Antonio Sant'Elia. Catalogo della mostra permanente*, cit.

¹⁶ O.A. GRAF, *Die vergessene Wagnerschule*, Wien 1969, p. 27.

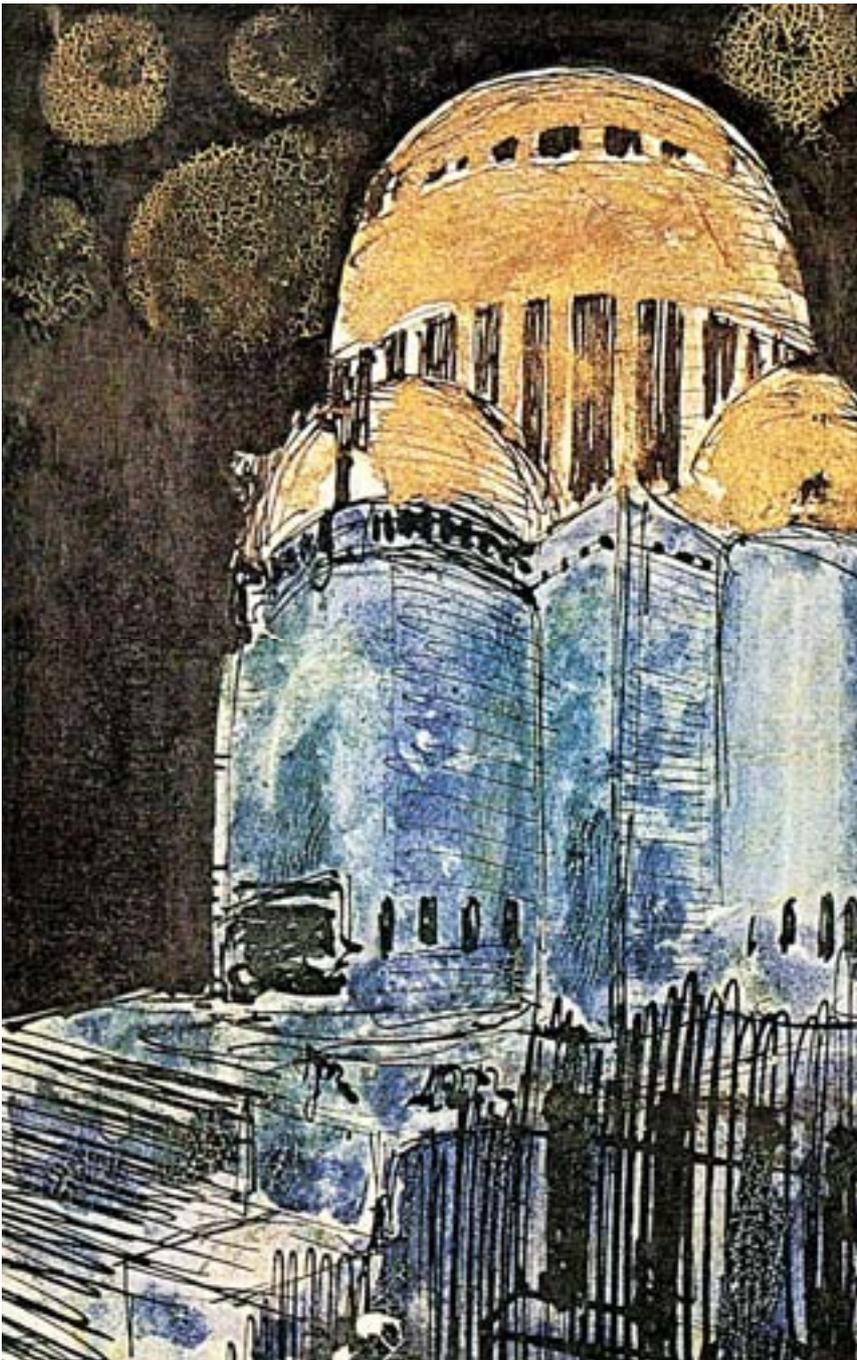
¹⁷ I. BOYD WHITE, *Antonio Sant'Elia ...*, cit., p. 73.

¹⁸ Va ricordato a proposito che Otto Wagner era stato scelto dalla “Akademie” quale successore di Karl von Hasenhauer in quanto «convinto sostenitore del Rinascimento classico, sulle solide basi dell'antichità» (W. WAGNER, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien 1967, p. 252).

¹⁹ I. BOYD WHITE, *Antonio Sant'Elia ...*, cit., p. 74.

²⁰ Cfr. ID., *Emil Hoppe, Marcel Kammerer, Otto Schönthal: Three Architects from the Master Class of Otto Wagner*, Cambridge (Mass.) 1989.

²¹ Il riferimento è a O. WAGNER, *Moderne Architektur*, Wien 1896.



3/ Antonio Sant'Elia, edificio monumentale con cupola e scalinata, 1909-10 (A. Longatti, Disegni di Sant'Elia, cit.).

denti dell'Accademia di Brera, Sant'Elia si reca a Roma in occasione dell'Esposizione Internazionale dove può nuovamente accostarsi a Klimt, che espone il ritratto di Margaret Stonborough-Wittgenstein e *Der Kuss*, ed a Franz von Stuck, di cui sono in mostra tra l'altro *Orest und die Erinnyen* e *Inferno*³¹. Come dimostrano gli studi per ville risalenti al periodo tra 1908 e 1909, il ricchissimo *mélange* germanico, formato da Secessione e *Wagnerschule* di nascita austriaca e tardo *Jugendstil*, *Dekadenz* ed orientalismo di matrice tedesca, incide fortemente sulla formazione del giovane Sant'Elia³². Questi resta colpito da alcuni elementi basilari dei disegni di Hoppe e Schönthal, come il punto di vista dal basso, l'estrema verticalità degli edifici, le possenti diagonali ed i percorsi a perdita d'occhio delle scalinate. Alle soluzioni degli *Schüler* pubblicate nell'annuario 1902 rimandano invece i disegni per edifici monumentali del 1909, in cui la rappresentazione di volumi complessi ed articolati rivela chiaramente l'interesse verso la verticalità più

²² D. IOSEPH, *Geschichte Der Architektur Italiens Von Den Ältesten Zeiten Bis Zur Gegenwart*, Leipzig 1907, p. 486.

²³ P. REM PICCI, *L'architettura moderna e l'arte dell'avvenire: conferenza tenuta dall'ing. Pietro Rem-Picci nell'Associazione fra i cultori di architettura in Roma il 4 marzo 1902*, s.l., s.n., 1902.

²⁴ L. PLANISCIG, *Problemi d'architettura Moderna: Otto Wagner*, in "Emporium", 32, n. 188, agosto 1910, p. 104.

²⁵ I. BOYD WHITE, *Antonio Sant'Elia ...*, cit., p. 81.

²⁶ Una chiarissima prova è che la biblioteca di Brera risultava abbonata dal 1901 alla rivista "Der Architekt" in modo da consentire agli studenti di restare aggiornati sulla produzione architettonica viennese

²⁷ L. CAMEL, *Antonio Sant'Elia e l'architettura del suo tempo*, cit., p. 27.

²⁸ E. GODOLI, *Il Futurismo*, cit., p. 12. I due volumi citati sono: O. WAGNER, *Wagnerschule, 1902-03 und 1903-04: projecte, studien und skizzen aus der spezialschule für architektur*, Leipzig 1905.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ G. ROMANELLI, *Sant'Elia a Ca' Pesaro*, in *Antonio Sant'Elia l'architettura disegnata*, cit., p. 16.

³¹ R. BOSSAGLIA, *Il Liberty in Italia*, cit., pp. 144 ss.

³² Cfr. *infra*.

³³ *Catalogo*, in L. CAMEL, A. LONGATTI, *Antonio Sant'Elia. L'opera completa*, cit., pp. 139-141; ID., *Catalogo delle opere di Antonio Sant'Elia*, in *Antonio Sant'Elia l'architettura disegnata*, cit., p. 117 ss.; I. BOYD WHITE, *Antonio Sant'Elia ...*, cit., p. 82.

³⁴ L. CAMEL, *Antonio Sant'Elia tra città reale e "Città nuova"*, cit., p. 21.

³⁵ O. Schönthal, facciata di casa d'appartamenti, in *Aus der Wagnerschule MDCCCIC*, supplemento a "Der Architekt", V (1899), tav. 4; M. Kammerer, facciata di casa d'appartamenti, ivi, tav. 5; H. Mayr, facciata di casa d'appartamenti, in *Aus der Wagnerschule MCM*, Wien, 1900, p. 9; G. Zaninovich, facciata di casa d'appartamenti con negozi, in "Der Architekt", VIII (1902), tav. 35. In particolare sull'opera di Zaninovich cfr. M. POZZETTO (a cura di), *La scuola di Wagner 1894-1912. Idee - premi - concorsi*, Trieste 1979, pp. 266-67; N. CARBONI TONINI, *L'attività triestina dell'architetto Giorgio Zaninovich*, in "Quaderni giuliani di storia", a. V, n. 2, dicembre 1984, pp. 239-76; E. MONAI, *Giorgio Zaninovich: un allievo della Wagnerschule a Trieste (1899-1914)*, tesi di laurea, IUAV, Venezia, 1990; M. LORBER, *Da Vienna a Trieste: Giorgio Zaninovich*, su "Il Ponte Rosso", n. 10, marzo 2016, p. 30 e ss.

³⁶ L. CAMEL, *Antonio Sant'Elia tra città reale e "Città nuova"*, cit., p. 37.

³⁷ R. Swoboda, Caffè sul Volksgarten, prospetto, in *Aus der Wagnerschule MDCCCIC*, supplemento a "Der Architekt", IV (1898), p. 6. Per i disegni pubblicati dagli allievi della Scuola cfr. L. GRUEFF, *Disegni della Wagnerschule*, Firenze 1989.

³⁸ G. Rossmann, Mausoleo degli Asburgo, ivi, p. 38.

³⁹ I. BOYD WHITE, *Antonio Sant'Elia ...*, cit., p. 83.

⁴⁰ L. CAMEL, LONGATTI, *Catalogo delle opere di Antonio Sant'Elia*, cit., p. 134. Cfr. anche: U. APOLLONIO, L. MARIANI, *Antonio Sant'Elia*, Milano 1958, pp. 100-101; I. CAMEL, A. LONGATTI (a cura di), *Antonio Sant'Elia: catalogo della mostra permanente*, cit., p. 72; M. NICOLETTI, *L'architettura liberty in Italia*, cit., pp. 370, 376; FONTANA, *Il nuovo paesaggio dell'Italia giolittiana*, cit., p. 104; E. GODOLI, *Il Futurismo*, cit., pp. 14-15; E. BAIKATI, D. RIVA, *Il liberty in Italia*, Roma-Bari 1985, p. 67; L. CAMEL, A. LONGATTI, *Antonio Sant'Elia. L'opera completa*, cit., p. 156 ss.; L. CAMEL, A. LONGATTI, *Catalogo delle opere di Antonio Sant'Elia*, cit., p. 133 ss.

⁴¹ I. BOYD WHITE, *Antonio Sant'Elia ...*, cit., p. 83.

⁴² J. Eigel, *Entwurf einer technischen hochschule*, in O. WAGNER, *Wagnerschule, 1902-03 und 1903-04*, cit., p. 31.

⁴³ F. Polzer, *Entwurf einer bildungstätte moderner wissenschaften anstatt der technischen hochschule in Wien*, ivi, pp. 74-75.

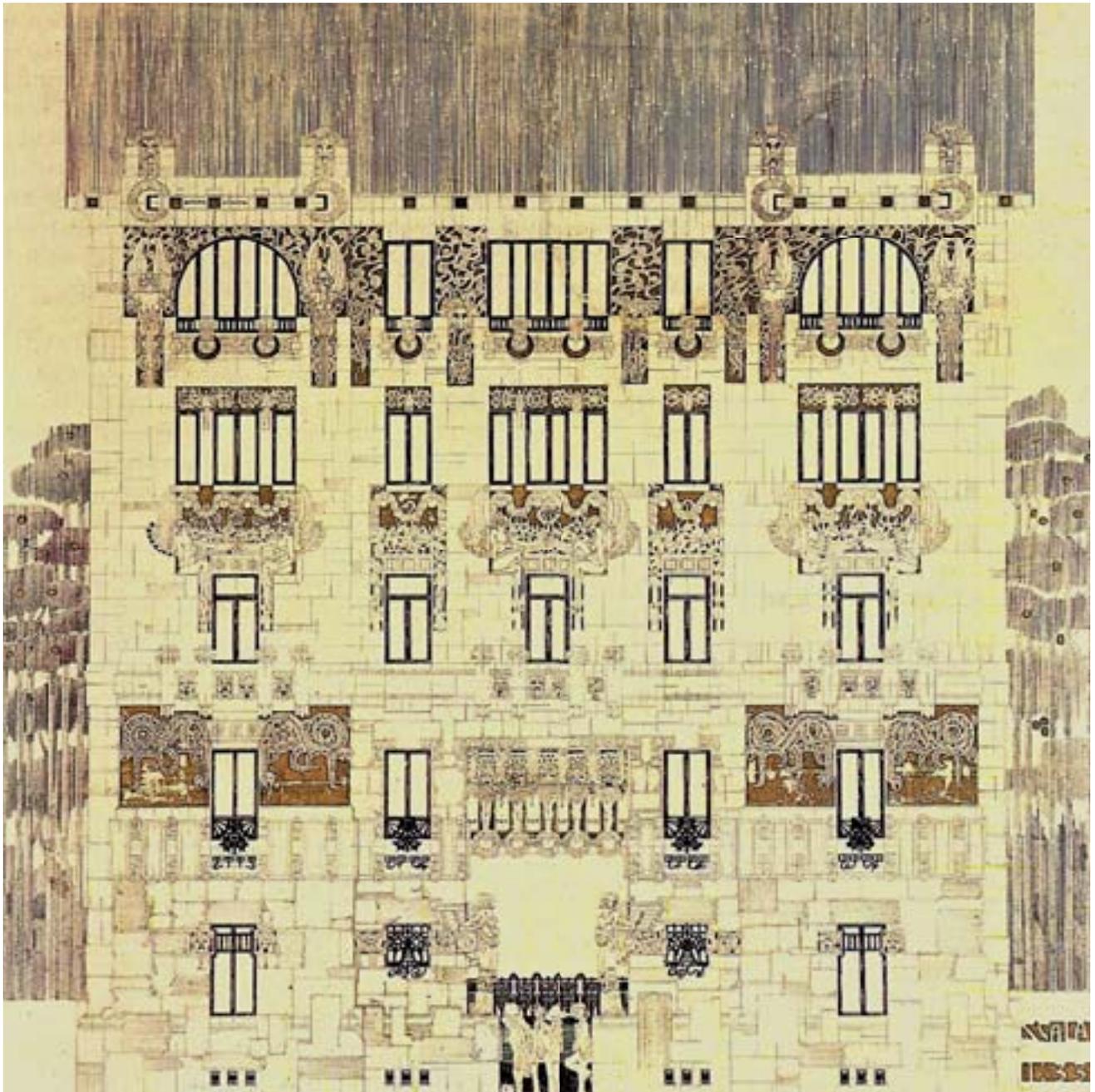
⁴⁴ L. CAMEL, A. LONGATTI, *Formazione e prima attività tra pratica professionale e propositività critica*, cit., p. 12.

estrema. Nello stesso periodo, Sant'Elia produce poi una serie di disegni raffiguranti grandi edifici cupolati (fig. 3) che sembrano trovare precedenti tanto nel progetto di tesi di laurea di Otto Schönthal quanto nella celebre proposta di Alois Bastl per un *Palazzo delle scienze occulte*, presenti anch'essi nell'annuario 1902³³.

Altra testimonianza dell'influsso della cultura secessionista viennese sono poi i disegni per la decorazione della facciata di un palazzo redatti nel 1911 in inchiostro oro e nero e matita nera, probabilmente per incarico di un professionista (fig. 4)³⁴. Il colore oro presente in tutte le tavole va infatti considerata come una precisa citazione della cifra cromatica klimtiana, così come alla *Sezession* rimandano i motivi ornamentali di cui la facciata è sovraccarica. I vari motivi, antropomorfi o con effetti grotteschi, colmano ogni porzione libera dai ricorsi lapidei orizzontali e verticali, evocando l'"architettura tatuata" presente nella celebre *Majolikahaus* di Otto Wagner in Linke Wienzeile (1898-99) ma anche nei progetti di facciate per case d'appartamenti pubblicati tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX da Marcel Kammerer, Otto Schönthal, Hans Mayr e dal triestino Giorgio Zaninovich (fig. 5)³⁵. Nel contempo il trattamento simmetrico del coronamento con cippi, mascheroni ed anelli sembra ispirarsi alla terminazione di facciata della *Postsparkasse* dello stesso Wagner (1906). Inoltre la sovrabbondante decorazione del prospetto disegnato da Sant'Elia sembra richiamare la scansione del palazzo Castiglioni di Giuseppe Sommaruga (1900-03), mentre le finestre a tutto sesto nell'ultimo piano rimandano all'Hotel Corso di Santamaria e Cattaneo (1902-05), così come un'apertura a quarto di cerchio si trova anche nel prospetto principale della Villa Elisi dello stesso Sant'Elia³⁶. Identico motivo compare in disegni pubblicati in *Aus der Wagnerschule MDCCCIC*, supplemento a *Der Architekt* del 1898, così come finestre ad arco sono presenti nel progetto di Caffè sul Volksgarten di Roderich Swoboda³⁷ o in quello per il Mausoleo degli Asburgo di Gustav Rossmann³⁸.

Le nerborute ed angosciate figure dell'*Inferno* di Franz von Stuck sembrano invece ricomparire nei disegni tracciati nel 1912 per l'architetto milanese Arrigo Cantoni in occasione del secondo concorso per la stazione di Milano³⁹; nella facciata principale Sant'Elia delinea un gigantesco organismo in ferro e vetro rigidamente simmetrico che echeggia ancora Otto Wagner e la sua Scuola⁴⁰. In particolare la cupola "a corona aperta" sembra ispirata alla terza variante per il *Kaiser Franz-Josef Stadtmuseum* (il capolavoro del 1907 che Wagner non riuscì a realizzare⁴¹), ma anche a precedenti progetti della *Schule* come lo "studio di un istituto tecnico" di Josef Eigel⁴² e il "centro di formazione in scienze moderne" di Franz Polzer⁴³. La decorazione con aquile e ghirlande richiama poi il progetto per il concorso bandito nel 1905 per la costruzione del Palazzo della Pace a L'Aja, anch'esso irrealizzato⁴⁴. La soluzione di Sant'Elia non viene però accettata dal Cantoni che preferisce partecipare alla seconda fase del concorso con gli elaborati redatti in collaborazione con Paolo Vietti Violi.

Un'altra linea di ricerca che lega Sant'Elia all'avanguardia viennese è quella relativa al gusto orientaleggiante che emerge nel progetto di concorso per la realizzazione di un nuovo cimitero a Monza, cui egli lavora con Italo Paternoster dal 1911 al '12. Si tratta di un'opera impegnativa e articolata, nella quale i due autori arricchiscono gli elaborati con schizzi di particolari e di strutture che testimoniano, nell'anno in cui il diploma ottenuto a Bologna lo abilita all'esercizio della professione, l'interesse di Sant'Elia per l'architettura "applicata"⁴⁵. Uno schizzo iniziale descrive una cappella con cupola di gusto *Wagnerschule*, con decorazioni alla Klimt e figure che rimandano alle tensioni di von Stuck, mentre nella versione finale il progetto



richiama il S. Leopoldo di Wagner sia negli esterni, con la soluzione a gradini ed i due piloni ai lati del portale, che nell'interno, a proposito dei quali Planiscig scrive: «Pare si sogni una storia d'oriente»⁴⁶. Più precisamente la compresenza eclettica evoca sia «templi dell'estremo Oriente» che «echi» di Gaetano Moretti, ma l'eccesso monumentale vale quale espressione del «simbolismo profano» richiesto dal ceto emergente borghese che nel campo dell'architettura cimiteriale aveva ormai depresso i sepolcri neoclassici⁴⁷. La componente esotica dell'opera di Sant'Elia e Paternoster è rimarcata anche nel giudizio dalla giuria presieduta dallo stesso Moretti, che pur riconoscendo al progetto «un'impronta speciale di simpatica originalità, quantunque possa essere ispirata a forme orientali» annota come la grandiosità della composizione non sia rispettata dalle dimensioni riportate nel disegno⁴⁸. Anche per questo il lavoro di Sant'Elia e Paternoster, sebbene ammesso alla graduatoria finale, non ottiene alcun premio. A rafforzare il rapporto con la cultura austriaca, i gradini laterali affiancati da blocchi ascendenti del pro-

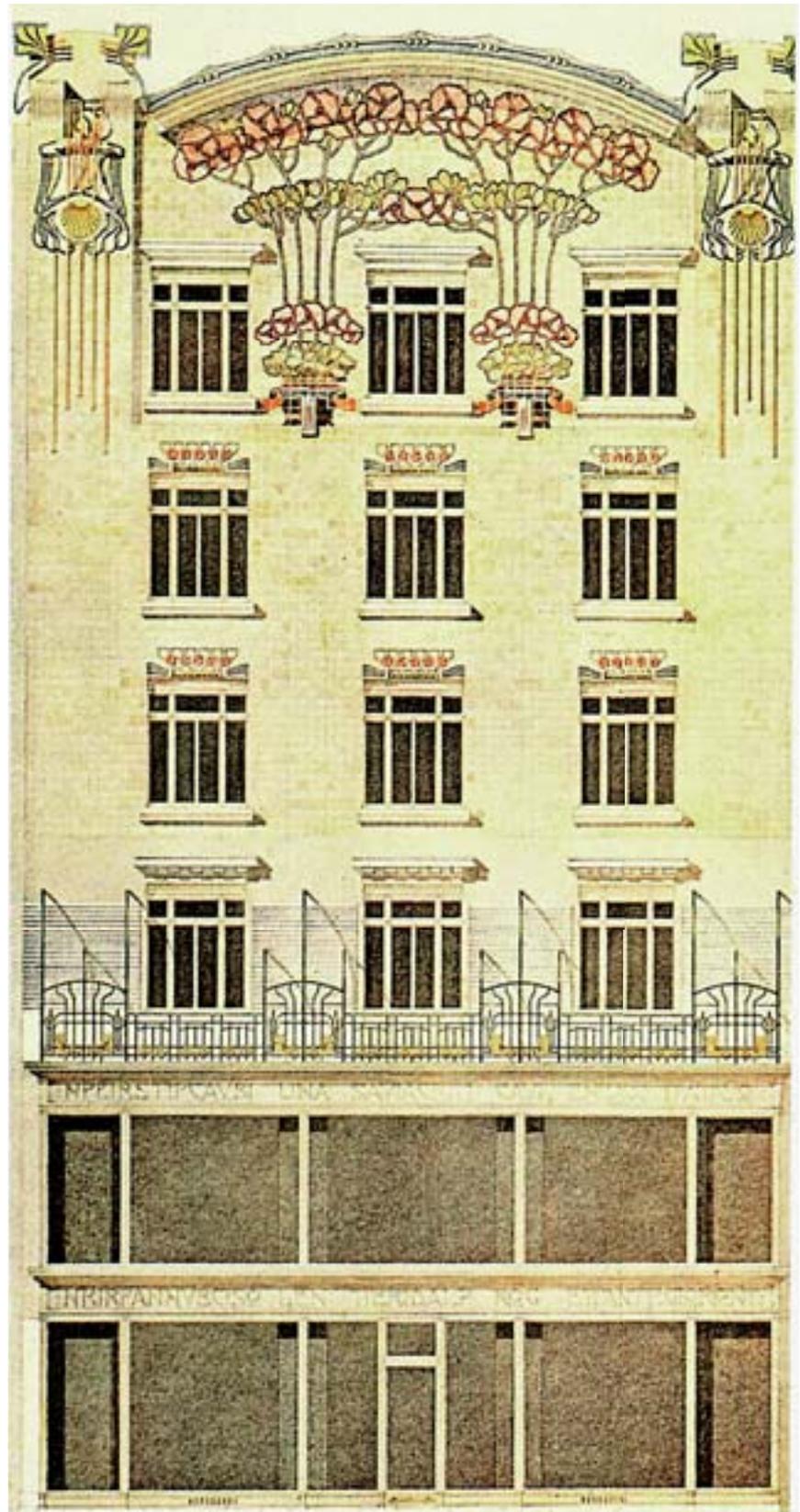
4/ Antonio Sant'Elia, facciata di edificio, 1911 (L. Caramel, Antonio Sant'Elia tra città reale e "Città nuova", cit.).

⁴⁵ L. CAMEL, *Antonio Sant'Elia tra città reale e "Città nuova"*, cit., p. 21.

⁴⁶ L. PLANISCIG, *Problemi d'architettura Moderna ...*, cit., p. 114.

⁴⁷ L. CAMEL, *Antonio Sant'Elia tra città reale e "Città nuova"*, cit., p. 38.

⁴⁸ L. CAMEL, A. LONGATTI, *Catalogo delle opere di Antonio Sant'Elia*, cit., p. 130.



⁴⁹ I. BOYD WHITE, *Antonio Sant'Elia ...*, cit., pp. 83-84. Sullo stesso tema ricordiamo il *kolumbarienanlage* pubblicato da Wunibald Deininger in O. WAGNER, *Wagnerschule 1902:03 und 1903:04*, cit., p. 45.

getto per Monza richiamano i padiglioni disegnati da Otto Schönthal e Joseph Hoffmann per la *Kunstschau* di Vienna (1908) e, attraverso questi, la geometria classicista del *columbarium* per il cimitero centrale di Vienna pubblicato nel 1908 su *Der Architekt* da Emmanuel Josef Margold, già allievo di Hoffmann alla *Kunstgewerbeschule* viennese⁴⁹. Non a caso, in oc-



5/ Giorgio Zaninovich, facciata di casa d'appartamenti con negozi, 1902 (L. Grueff, *Disegni della Wagnerschule*, cit.).

6/ Antonio Sant'Elia, studio per villa, "pianta del piano terreno", 1908 ("La Casa", a. II, n. 1, 1° gennaio 1909).

casione della prima mostra di architettura organizzata a Milano nel marzo 1914 dall'Associazione degli architetti lombardi, Giulio Ulisse Arata, guardando i disegni di Antonio Sant'Elia, intravede in loro «le forme un po' fredde di un Margold» nonché l'influenza della scuola austriaca wagneriana⁵⁰. Il rapporto con Margold, seppure tenue, dimostra come nella visita all'Esposizione romana del 1911 il substrato creativo di Antonio Sant'Elia fosse rimasto impressionato non solo dalla *Dekadenz* e da autori quali Klimt e von Stuck, ma anche dalla geometrica linearità del modernismo viennese di cui il padiglione di Josef Hoffmann era espressione. Con la visita alla mostra della Società degli architetti austriaci al Palazzo delle Belle Arti, Sant'Elia aveva poi avuto modo di osservare il disegno del 1907 di Emil Hoppe per la costruzione di una tomba a Mauer, che lo ispirerà sei anni dopo nel progetto per la tomba Caprotti a Monza, in particolare nella tripartizione dello schermo frontale e nella foratura della fascia intermedia. Allo stesso modo l'attività progettuale, svolta in prossimità dello scoppio della guerra, conferma come in Sant'Elia esistessero precise fonti d'ispirazione locali, tra cui il Mausoleo Faccanoni di Sarnico progettato da Giuseppe Sommaruga (1907). In questo stesso periodo Sant'Elia si accosta alle opere di Annibale Rigotti, ai cimiteri di Mantova e Bergamo di Ernesto Pirovano, al progetto per la stazione centrale di Milano di Stacchini ed «alle prove più audaci» di Sommaruga⁵¹.

Il tema della villa in Sant'Elia

In merito ai rapporti tra Sant'Elia e la *Wagnerschule* un interesse riepilogativo e specifico rivestono gli studi, i progetti e le realizzazioni su di un tema quale quello della villa che possedeva grande importanza nell'Italia di inizio secolo, come testimonia nel 1910 il concorso per un villino moderno bandito dalla Cooperativa Milanino allo scopo di risolvere «uno dei più urgenti e interessanti problemi della vita pratica moderna»⁵². Il villino è in concreto l'offerta del mercato immobiliare alle esigenze del nuovo ceto borghese emergente a Roma, città in cui "La Casa" viene pubblicata. Qui, diversamente dalle metropoli europee e della stessa Milano, si avvertiva la mancanza di un moderno processo di industrializzazione e di una classe imprenditoriale, mentre la città si stava trasformando in una metropoli «torpida» basata sulla burocrazia, il cui sviluppo era ostaggio degli interessi convergenti dell'aristocrazia clericale proprietaria di immobili e delle società economiche provenienti dal Nord del Paese⁵³. In un ambiente in cui l'affermazione del linguaggio modernista risulta frenato dalla presenza nelle commissioni edilizie municipali di autorevoli figure legate alla cultura eclettica, un decisivo contributo al rinnovamento proviene dalla fondazione dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura" (1890) ed in particolare

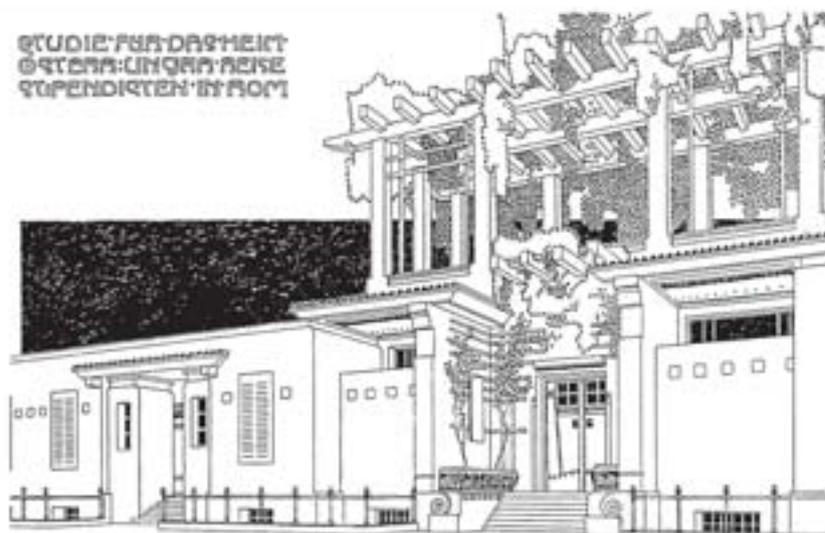
⁵⁰ G.U. ARATA, *La prima mostra di Architettura promossa dall'Associazione degli architetti lombardi*, in "Vita d'Arte", a. 7, n. 75, marzo 1914, pp. 70-71.

⁵¹ R. BOSSAGLIA, *Il Liberty in Italia*, cit., p. 129.

⁵² Cfr. *infra*.

⁵³ Cfr. C.F. CARLI, *Roma liberty. Storia, capolavori, artisti, curiosità*, Roma 1996, p. 18 ss.

7/ Oskar Felgel, casa del borsista austro-ungarico a Roma, 1901 (L. Grueff, Disegni della Wagnerschule, cit.).



un'importante attività di promotore viene svolta dal segretario Giulio Magni, il cui progetto di concorso per l'edificio del Parlamento a Magnanapoli è considerato l'esordio del *Liberty* a Roma (1888)⁵⁴. Magni si trasferisce dal 1893 al 1904 a Bucarest dove realizza opere di rilievo grazie anche alla carica di architetto capo del Comune⁵⁵. Qui entra in contatto con le esperienze della cultura germanica, la cui eco porterà con sé al suo ritorno in patria, come testimonia il progetto di concorso per il Palazzo dell'Arte per l'Esposizione del 1911 che interpreta in maniera convincente il linguaggio secessionista⁵⁶.

Molto più che nell'ambito delle opere pubbliche (nonostante il grande episodio della nuova ala del palazzo del Parlamento costruita dal 1902 su progetto di Ernesto Basile), il *Liberty* offre a Roma i migliori esempi di architettura nella produzione di ville e villini, anche perché tale tipo offriva solide garanzie di rilancio ad un mercato immobiliare caduto in crisi dopo l'euforia seguita al trasferimento della capitale da Firenze⁵⁷. In effetti il villino risultava molto gradito al piccolo-medio investimento in quanto poteva accontentare l'ambiziosa aspettativa della media borghesia: rappresentare in forme monumentali il nuovo ruolo sociale che stava assumendo. Tra i progettisti di ville troviamo professionisti dell'ambito romano (Magni, Garibaldi Burba, Ezio Garroni o Giovanni Battista Milani), esterni al medesimo ambiente (Basile e Sommaruga) o di provenienza estera (Ernst Wille, tedesco, unico membro straniero dei Cultori)⁵⁸. Nelle opere di questi architetti le sollecitazioni della modernità si confrontano con l'eredità eclettica e storicistica sia nel riferimento al Medioevo che attraverso veri e propri *revivals* rinascimentali e barocchi. Il linguaggio *Sezession* viene adottato filtrando gli aspetti più "classici" del lascito wagneriano attraverso l'elegante linearismo di Joseph Hoffmann, interpretato però in senso riduttivamente classicista⁵⁹.

In base a quanto sopra, lo «studio per villa» vale quale testimonianza del proposito nutrito da Antonio Sant'Elia di intervenire concretamente nel processo di trasformazione del panorama edilizio italiano allora in atto mediante l'adozione della tipologia di maggior interesse immobiliare. Non a caso lo «studio» è la prima esercitazione progettuale di Antonio Sant'Elia di cui si abbia una precisa documentazione progettuale, con pianta e vedute prospettiche dell'esterno e dell'interno nonché precisa destinazione; tale opera rivela inoltre nelle soluzioni adottate una valida conoscenza della produzione architettonica contemporanea, pur essendo stata pubblicata ancor prima che il giovane comasco si iscrivesse all'Accademia di Brera⁶⁰.

Analizzando i grafici sotto il profilo compositivo la pianta del piano terra rivela un impianto piuttosto convenzionale così come elementi accessori

⁵⁴ Sull'attività professionale di Giulio Magni a Roma cfr. M. ARTIBANI, *Giulio Magni 1859-1930. Opere e progetti*, Roma 1999.

⁵⁵ Sull'opera di Magni in Romania cfr.: R. GIANNANTONIO, *Architettura romana dell'Ottocento tra eclettismo e revival*, in I. BULEI, Ș. MARIN, R. DINU (a cura di) "Quaderni della Casa Romana di Venezia", 2/2002, Bucarest 2003, pp. 163-180; ID., *Aspectele ecletismului în România/Aspects of Eclecticism in Romania*, in "Arhitecturdesign", Bucarest 2003: (I), 3 (122), aprile, pp. 6-7; (II), 4 (123), maggio, pp. 14-16; (III), 5 (124), giugno 2003, pp. 13-16. ID., *Eclettismo in Romania. Nascita di una nazione*, in L. MOZZONI, S. SANTINI (a cura di), *Architettura dell'Eclettismo. La dimensione mondiale*, Napoli 2006, pp. 349-385.

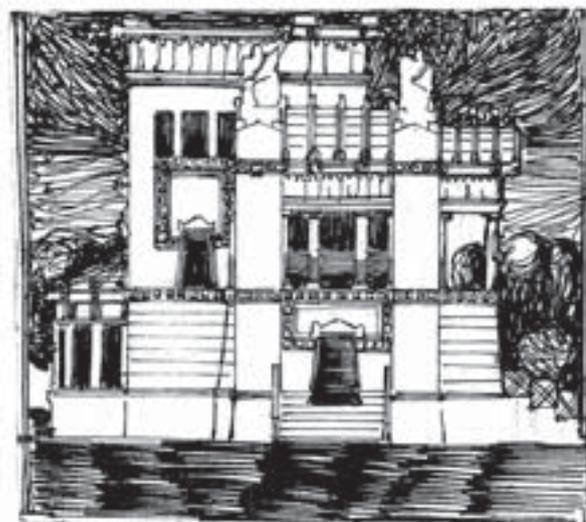
⁵⁶ C.F. CARLI, *Roma liberty ...*, cit., p. 19.

⁵⁷ M.L. NERI, *La "Casa Moderna". Le proposte abitative dell'Istituto Romano di Beni Stabili*, in A. MARINO, G. DOTI, M.L. NERI (a cura di), *La costruzione della capitale. Architettura e città dalla crisi edilizia al fascismo nelle fonti storiche della banca d'Italia*, numero monografico di "Roma moderna e contemporanea", a, X, 2002, 3, pp. 507-530.

⁵⁸ M. SABATINO, *Pride in Modesty: Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy*, University of Toronto press, 2010, p. 78.

⁵⁹ G. ACCASTO, V. FRATICELLI, R. NICOLINI, *L'architettura di Roma capitale 1870-1970*, Roma 1971, p. 233 ss.

⁶⁰ L. CARMEL, A. LONGATTI, *Catalogo delle opere di Antonio Sant'Elia*, cit., pp. 129-131. Cfr. anche: C. CRESTI, *Intorno a due disegni quasi sconosciuti ...*, cit., p. 47; M. NICOLETTI, *L'architettura liberty in Italia*, cit., pp. 369-370; E. GODOLI, *Il Futurismo*, cit., pp. 12-13.



quali il «cantuccio per il focolare»⁶¹, mentre i particolari decorativi esprimono chiaramente il gusto tutto borghese dell'abitazione⁶². In sostanza, lo schema planimetrico risulta meno interessante e moderno degli elevati, pur suggerendo una maggiore articolazione nel piano superiore di cui manca il disegno. Il progetto di pianta sembra nascere «dal montaggio uniforme di spazi convenzionali» e analogamente negli esterni «i tentativi di varianti decorative non incidono sulla volumetria piuttosto bloccata e banale»⁶³, nonostante la stessa redazione de "La Casa" ne apprezzi la semplicità e la proporzione. Va fatto altresì notare come le poche soluzioni di pianta pubblicate nei repertori della *Wagnerschule* sono anch'esse raramente originali (come dimostra lo schema a doppio asse di simmetria della casa di campagna di Oskar Felgel⁶⁴). In realtà in quegli anni gli architetti lombardi adottano di frequente schemi distributivi «banali» da sottoporre al committente per saggiarne l'interesse nei confronti tanto dell'esotismo moresco, dello storicismo medievale, delle citazioni rinascimentali o rococò quanto dei riferimenti modernisti, *Art Nouveau* o *Sezession*. Non mancano quindi proposte di differenti vesti decorative per la medesima pianta o al contrario piante differenti per un'unica impostazione esterna⁶⁵. Lo stesso Sant'Elia nel suo breve percorso professionale (1909-12) vive con evidente inquietudine l'adeguamento alle richieste della committenza ed alle necessità degli studi⁶⁶.

Sotto il profilo distributivo lo schema planimetrico della villa del 1908 è quasi perfettamente simmetrico e strutturato sull'asse longitudinale in cui si susseguono, a partire dall'unico ingresso posto sul prospetto frontale, il vano scala, un ambiente di passaggio e il doppio locale del w.c. (fig. 6). A sinistra dell'asse si allineano in profondità la "Sala lavoro" e la cucina, mentre a destra si trovano rispettivamente gli ambienti per il ricevimento e per il pranzo, quest'ultimo leggermente più profondo e dotato sulla parete di fondo di un «cantuccio per il focolare»⁶⁷ e, sulla destra, di una breve "Veranda" aggettante dal filo murario laterale. La prospettiva dell'esterno raffigura invece una composizione razionale ed asimmetrica caratterizzata da una dominante orizzontale; i volumi prismatici sono appena caratterizzati dal trattamento a fasce della zona inferiore, da un marcadavanzale al piano superiore e da un cornicione fortemente aggettante. Significativa la totale mancanza della decorazione, con le aperture prive di cornici e l'unico spunto di rilievo nei due pilastri che affiancano decisamente l'ingresso principale; da notare come i pilastri siano talmente fuori proporzione che la redazione de "La Casa" consigli l'autore di «renderli meno pesanti e ingombranti». In una prima impressione tali pilastri sembrano rimandare alla *Postsparkasse* viennese⁶⁸, ma

⁶¹ I. BOYD WHITE, *Antonio Sant'Elia ...*, cit., p. 81.

⁶² C. CRESTI, *Intorno a due disegni quasi sconosciuti ...*, cit., p. 48.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ O. Felgel, casa di campagna in Ostmeiermark, in "Der Architekt", XI (1905), tav. 36.

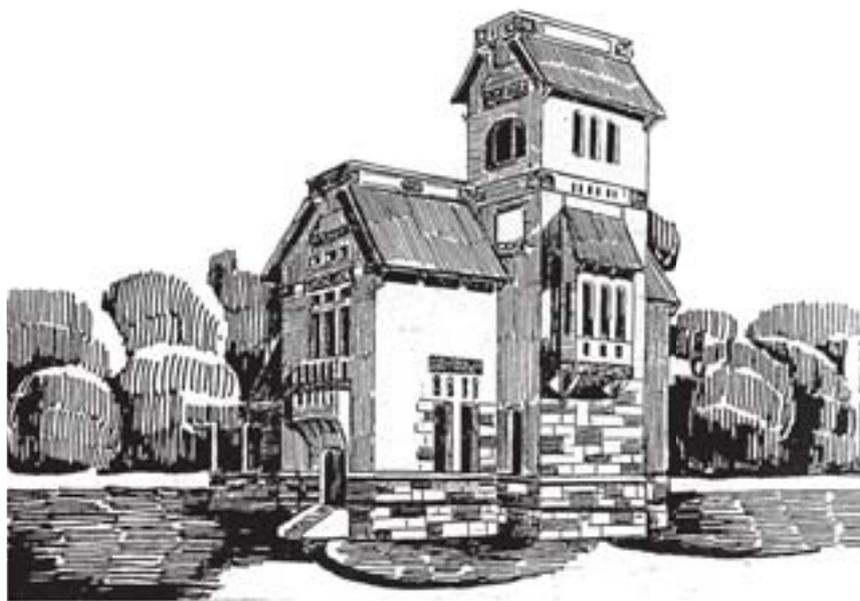
⁶⁵ E. BAIRATI, D. RIVA, *Il liberty in Italia*, cit., p. 29.

⁶⁶ L. CAMEL, A. LONGATTI, *Formazione e prima attività tra pratica professionale e propositività critica*, cit., p. 13.

⁶⁷ I. BOYD WHITE, *Antonio Sant'Elia ...*, cit., p. 81.

⁶⁸ *Ibidem*.

10/ Antonio Sant'Elia, progetto per un villino moderno, veduta d'insieme, 1910-1, (L. Caramel, A. Longatti, Catalogo delle opere di Antonio Sant'Elia, cit.).



elementi simili sono presenti anche in specifiche esercitazioni dei *Wagnerschüler*, quali ad esempio lo “studio di un ingresso di una casa”⁶⁹ e lo “studio dell’ingresso di una villa a Gestof”⁷⁰, entrambi pubblicati nel 1902 da Oskar Felgel su *Der Architekt*. Sulla stessa rivista compaiono altri progetti della Scuola sul tema della residenza composti da blocchi stereometrici, come lo “studio di una casa per vacanze a Lovrana” di Marcel Kammerer (1901)⁷¹ o la “casa del borsista austro-ungarico a Roma” di Oskar Felgel (1901) (fig. 7)⁷². Curiosa è in Sant’Elia la presenza sul bordo della piscina di due mascheroni, «sproporzionati ed eterogenei ai motivi decorativi del fabbricato» secondo “La Casa”, che alludono ancora al linguaggio *Wagnerschule* ed in particolare al già citato “studio di una casa per vacanze” di Kammerer.

La prospettiva centrale della sala da pranzo è giudicata da “La Casa” «meno felice» degli esterni da cui si differenzia sostanzialmente a causa della ricca decorazione, nella quale alla linearità verticale si assommano stilemi ornamentali di gusto secessionista. Infatti la parete di fondo, attrezzata con caminetto e parafuoco, rimanda direttamente a progetti pubblicati a partire dal 1900 dalla rivista viennese *Das Interieur*, in particolare all’*Interno per una sala e fumoir* disegnato da Marcel Kammerer (fig. 8). Altre immagini della *Wagnerschule* che richiamano il progetto di Sant’Elia sono l’interno della casa a Brno di Leopold Bauer (1901), che condivide con la sala da pranzo dell’architetto comasco l’elegante gioco di incassi ed il motivo a scacchi (presente nel tappeto del «cantuccio»)⁷³, ovvero gli ambienti di soggiorno della *Uhlenhaus* e della casa di vacanze di Oskar Schober (rispettivamente 1905 e 1907), la cui linearità sembra diffusamente adottare nell’interno santeliano⁷⁴.

Nello stesso periodo a cavallo tra 1908 e 1909 l’influsso esercitato dagli annuari della *Wagnerschule* è chiaramente manifestato dal disegno di studio a inchiostro nero per edificio (fig. 9) in cui Sant’Elia richiama i due disegni dell’annuario 1902 eseguiti a Roma da Emil Hoppe⁷⁵. Tale studio, pur presentando alcune similitudini rispetto al progetto di villa del 1908 (l’asimmetrica articolazione dei volumi e l’alternanza negli esterni di superfici lisce con fasce orizzontali), se ne distacca sensibilmente per il carattere visionario, per il linguaggio classicheggiante e il decorativismo sovrabbondante di colonne, fregi, timpani e frontoni⁷⁶.

Anche gli studi per una villa tracciati con matita nera su carta possono esser fatti risalire allo stesso periodo della pubblicazione su “La Casa”, cui

⁶⁹ O. Felgel, studio dell’ingresso di una casa, in “Der Architekt“, IX (1903), tav. 47.

⁷⁰ Id., studio dell’ingresso di una villa a Gesthof, ivi, tav. 40.

⁷¹ M. Kammerer, studio di una casa per vacanze a Lovrana, in “Der Architekt“, VII (1901), tav. 62. Nei cataloghi dei disegni di Sant’Elia raccolti da Caramel e Longatti appaiono ancor più vicini alla candida stereometria di Kammerer gli *Studi per una villa priva di decorazioni* tracciati a matita su carta da Antonio Sant’Elia tra il 1909-10 ca, mentre assolutamente moderno è lo *Studio per villa* (forse 1912) che rivela una totale emancipazione dall’intero discorso, slanciata ormai verso il dinamismo delle successive “visioni” a grande scala.

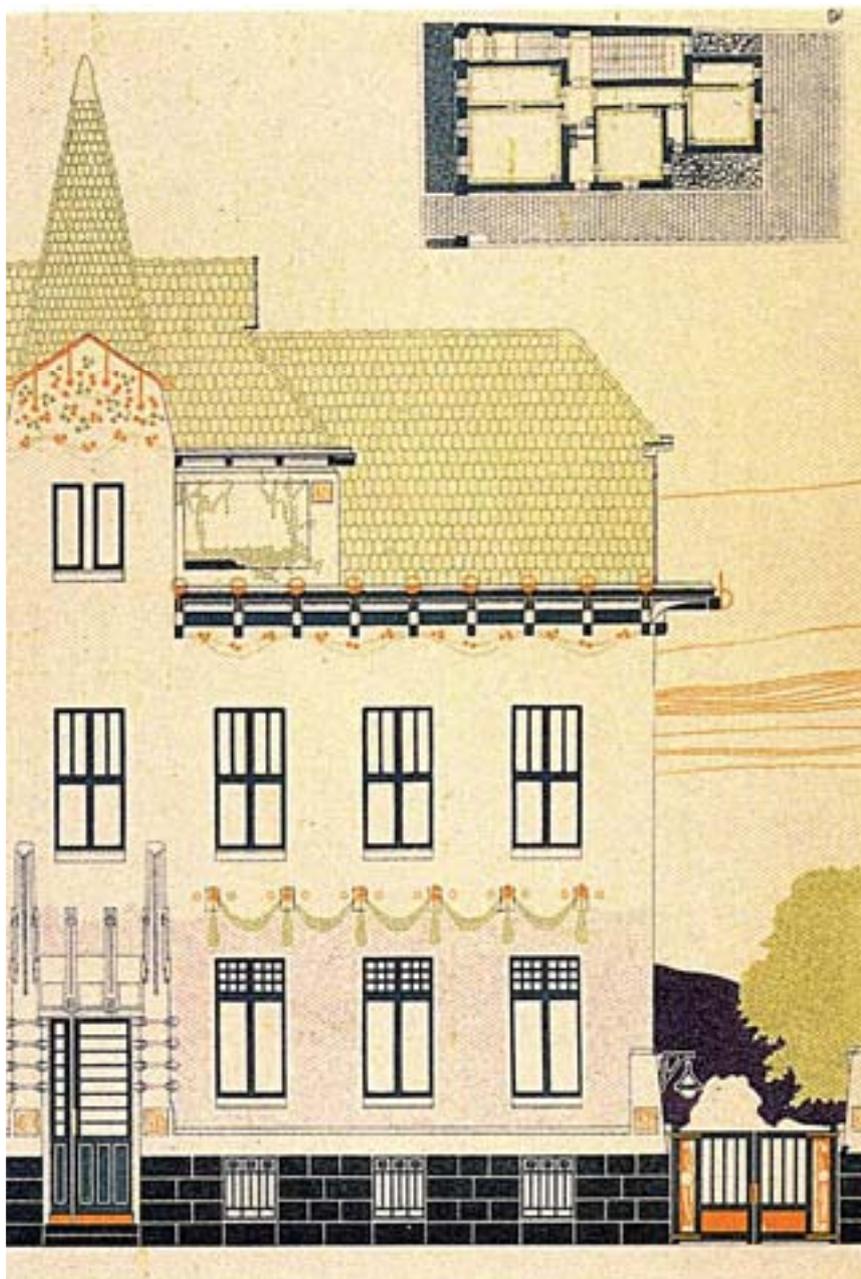
⁷² O. Felgel, casa del borsista austro-ungarico a Roma, 1901, ivi, tav. 96.

⁷³ L. Bauer, casa a Brno, 1901, in “Der Architekt“, X (1904), tav. 49.

⁷⁴ O. Schober, “*Uhlenhaus*” del sig. Fr. c. Hagenbrunn, 1905, in “Der Architekt“, XIII (1907), tavv. 73-74; Id., casa di vacanze, ivi, tavv. 105-106.

⁷⁵ I. BOYD WHITE, *Antonio Sant’Elia ...*, cit., p. 82.

⁷⁶ L. CAMEL, A. LONGATTI, *Antonio Sant’Elia. L’opera completa*, cit., p. 131.



11/ Karl Benirschke, casa di campagna, 1902 (L. Grueff, Disegni della Wagnerschule, cit.).

risultano affini sia nell'adozione della prospettiva di scorcio con punto di vista dal basso che nella scelta di candidi volumi stereometrici. I grafici a matita possiedono però una maggiore sicurezza, un'inedita concezione unitaria e nuovi elementi costruttivi che verranno reimpiegati nei progetti del periodo seguente⁷⁷. Anche in questo caso compaiono espliciti riferimenti ai disegni della *Wagnerschule* per residenze estive o mediterranee, come dimostrano le morbide forme della casa per vacanze Batsy di Wunibald Deininger (1900)⁷⁸, o lo studio d'architettura⁷⁹ e la casa di campagna italiana⁸⁰ (più rigida e rastremata ma egualmente atmosferica), realizzati a Roma nel 1902 rispettivamente da Kammerer ed Hoppe.

Nel dicembre 1910 Sant'Elia prende dunque parte al concorso per villini di vari tipi rispondenti «ai concetti dell'igiene, del confort e dell'economia»⁸¹ indetto dalla Cooperativa Milanino, fondata nel 1908 con la finalità di realizzare una città giardino fra Cusano Milanino e Cinisello Balsamo⁸². Nella competizione il primo premio viene assegnato ad Amerigo Marazzi, mentre il progetto di Sant'Elia ottiene un diploma d'onore. In questa occasione, per

⁷⁷ Ivi, p. 134. Cfr. anche: L. MARIANI, *Conclusioni su Sant'Elia*, in "L'Architettura. Cronache e Storia", n. 42, aprile 1959, p. 841; L. CARAMEL, A. LONGATTI (a cura di), *Antonio Sant'Elia. Catalogo della mostra permanente*, cit., p. 76.

⁷⁸ W. Deininger, casa per vacanze Batsy, 1900, in "Der Architekt", VII (1901), tav. 13.

⁷⁹ M. Kammerer, studio d'architettura, Roma 1902, in *Wagnerschule 1902*, Wien 1903, pp. 72-73.

⁸⁰ E. Hoppe, casa di campagna italiana, ivi, p. 77.

⁸¹ L. CARAMEL, A. LONGATTI, *Antonio Sant'Elia. L'opera completa*, cit., p. 141.

la seconda volta dopo lo studio del 1908, l'architetto comasco produce una pianta di impostazione professionale, anche in questo caso estremamente schematica e meno brillante dell'esterno. Rispetto allo «studio per villa» la concezione planimetrica risulta più chiara grazie ai disegni relativi a entrambi i livelli, nei quali la distribuzione appare impostata su di un lungo corridoio che, partendo dall'ingresso mediano, serve due ambienti per lato: sulla destra troviamo il salottino, di dimensioni ridotte rispetto agli altri ambienti, e la sala pranzo; sulla sinistra lo studio e la cucina, dalla quale si accede ad un piccolo w.c. posto a lato del plastico blocco scala che, sporgendo dal filo murario posteriore, risulta l'unica sostanziale differenza rispetto alla pianta del 1908. In tal senso, il progetto di concorso di Sant'Elia rappresenta l'«ulteriore conferma del montaggio indifferenziato in pianta degli spazi interni che vengono proposti all'esterno attraverso ingiustificate complicazioni eclettiche»⁸³ ed inoltre non mostra evoluzioni sul tema della cellula abitativa nemmeno dal punto di vista teorico; da questi progetti «discende l'immagine di una normalissima e deteriore abitazione borghese certamente rispondente a un determinato tipo di ambizione sociale»⁸⁴. La critica recente ha però giudicato il progetto per la cooperativa Milanino (fig. 10) simile allo studio dalle tendenze *liberty* pubblicato da «La Casa»⁸⁵, anche perché gli alzati, sebbene molto distanti dalla soluzione del 1908, restano pur sempre legati alla cultura austriaca. Negli esterni il motivo dell'altana, i tetti spioventi ed asimmetrici, la forte componente plastica e decorativa mostrano infatti chiari riferimenti ad Olbrich ma anche della Scuola di Wagner. In particolare alcuni disegni pubblicati dagli *Schüler* su *Der Architekt* adottano il gioco di falde e la decorazione policroma nei timpani per sottolineare il carattere rustico dell'opera, come nel caso della casa di campagna progettata nel 1902 da Karl Benirschke (fig. 11)⁸⁶.

Accanto ai due più celebri esempi va ricordato anche il piccolo disegno ad inchiostro nero su cartoncino raffigurante una «pianta d'abitazione», riferito alla prima fase dell'attività professionale del giovane architetto comasco ed in particolare al periodo immediatamente precedente la costruzione di Villa Elisi⁸⁷. La pianta sembra emanciparsi quasi del tutto dalla rigidità stereometrica degli studi precedenti, in quanto lo schema è totalmente asimmetrico, disposto trasversalmente e con gli spigoli stondati. Per quanto possibile dedurre dall'unico grafico disponibile, il nucleo principale dell'edificio è preceduto a sinistra dallo spazio dello studio e servito da un portico che gira anche sul lato destro della pianta. Dal portico si accede all'usuale corridoio centrale mediano che serve sulla destra la sala da pranzo e la cucina e sulla sinistra un ambiente di ricevimento per lo studio nonché sul fondo il blocco scala aggettante con pareti curve, simile ad un *bow-window*.

Nel 1912 Sant'Elia costruisce l'unica opera del tipo, la Villa Elisi a Brunate (fig. 12), evidente tributo tanto alla poetica di Sommaruga quanto a «quella secessionista e klimtiana in particolare»⁸⁸. Il giovane capomastro dopo tante esercitazioni teoriche realizza il suo primo progetto in un territorio dominato da eclettismo, wagnerismo e secessionismo e nel quale era ancor viva l'eco dei padiglioni *revival* e *liberty* dell'Esposizione voltiana del 1899. Sul lago di Como e in Val d'Intelvi la tradizionale prosperità dell'industria tessile e il nuovo sviluppo del turismo avevano prodotto un forte incremento dell'attività edilizia residenziale e di conseguenza una ridefinizione del paesaggio⁸⁹. Vengono così realizzate costruzioni a basso costo cui viene sovrapposta una veste decorativa floreale di tono signorile ma anche, ai laghi e sulle Prealpi, villini ai cui esterni *liberty* o secessionisti corrisponde generalmente una distribuzione interna convenzionale⁹⁰. Tra gli edifici che nel comprensorio comasco contribuiscono a formare la coscienza progettuale di Sant'Elia,

⁸² Cfr. «Le case popolari e le città giardino, III, 1911, p. 55; TENTORI, *Le origini liberty di Antonio Sant'Elia*, cit., p. 266; R. BANHAM, *Footnotes to Sant'Elia*, in «*The Architectural Review*», June 1956, p. 343; C. MALTESE, *Storia dell'arte in Italia*, Torino 1960, pp. 297-298; L. CAMEL, A. LONGATTI (a cura di), *Antonio Sant'Elia. Catalogo della mostra permanente*, cit., p. 68; C. CRESTI, *Sulle origini del gap architettonico*, cit., p. 17; W. PEHNT, *Expressionist Architecture*, New York-Washington 1973, p. 169; E. GODOLI, *Il Futurismo*, cit., pp. 13 - 14.

⁸³ C. CRESTI, *Intorno a due disegni quasi sconosciuti ...*, cit., p. 48.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ F. MANGONE, *Antonio Sant'Elia e il Manifesto dell'architettura futurista*, cit. p. 15. Il progetto è pubblicato ne *Il villino moderno. Raccolta di progetti per il concorso omonimo*, dicembre 1910-gennaio 1911, Milano s.d. [1911], e in «Le case popolari e le città giardino», cit., pp. 55-56.

⁸⁶ K. Benirschke, casa di campagna, 1902, in «*Der Architekt*», VII (1902), tavv. 78 e 85.

⁸⁷ L. CAMEL, A. LONGATTI, *Antonio Sant'Elia. L'opera completa*, cit., pp. 142-143.

⁸⁸ F. MANGONE, *Antonio Sant'Elia e il Manifesto dell'architettura futurista*, cit. p. 15.

⁸⁹ L. CAMEL, L. PATETTA (a cura di), *L'idea del lago: un paesaggio ridefinito, 1861-1914*, Milano 1984, pp. 22 ss.



12/ *Le Colme di San Maurizio, Brunate, Villa Elisi, 1912, foto del prospetto est nel 1960 (L. Caramel, A. Longatti, Catalogo delle opere di Antonio Sant'Elia, cit.).*

13/ *Karl von Kéler, "casa di campagna", 1902-03 (O. Wagner, Wagnerschule 1902:03 und 1903:04, cit.).*

possono essere citate opere eclettiche come la villa Pisani Dossi sul colle di Cardina di Luigi Conconi e Luigi Perrone (1897-1910), la villa Pirota a Brunate (1902), l'albergo Plinius (1897-99) ed il teatro Politeama (1910) a Como - nelle quali fu impegnato a vario titolo l'architetto Federico Frigerio - ed infine realizzazioni di gusto *liberty* o *Sezession* come la villa Bernasconi a Cernobbio di Alfredo Campanini (a ridosso del 1906). Villa Elisi viene costruita per l'industriale Romeo Longatti nel 1912 quale casa di villeggiatura in località Le Colme di San Maurizio, sopra Brunate⁹¹. Si tratta di un fabbricato rustico, come indica il catasto edilizio del 1913, la cui costruzione richiede particolari accorgimenti di natura statica a causa del terreno fortemente scosceso. Sant'Elia risponde con una struttura tutt'altro che scontata nell'articolazione asimmetrica dei volumi, capace di evocare la "casa

⁹⁰ Ricordiamo a proposito opere lombarde di maturo "modernismo" come la centrale elettrica di Trezzo d'Adda di Gaetano Moretti (1906) o la villa Giuseppe Faccanoni e il Mausoleo Faccanoni a Sarnico di Giuseppe Sommaruga (rispettivamente 1907 e 1907-08). Mentre la decorazione floreale si diffonde capillarmente nell'edilizia minore, resta ben saldo l'Eclettismo storicista con i suoi stili classici, rinascimentali e barocchi. A nord di Varese Sommaruga realizza sulla vetta del Monte Tre Croci il complesso del Campo dei Fiori ed il sontuoso Grand Hotel di 200 camere in pieno stile floreale (1907-12). In questa fase l'iniziale forza innovativa del *Liberty* declina in cifra stilistica applicata all'edilizia residenziale della media borghesia, che inizia ad affollare le località turistiche (L. CAMEL, A. LONGATTI, *Formazione e prima attività tra pratica professionale e propositività critica*, cit., p. 9).

⁹¹ *Id.*, *Antonio Sant'Elia. L'opera completa*, cit., p. 144. Cfr. anche: *Id.*, *Antonio Sant'Elia: catalogo della mostra permanente*, cit., pp. 68-69; M. NICOLETTI, *L'architettura liberty in Italia*, cit., p. 369; C. DE SETA, *L'architettura del Novecento*, Torino 1981, p. 37; E. VALERIANI, *Il Liberty Italiano e ticinese*, Roma 1981, p. 51; E. GODOLI, *Il Futurismo*, cit., pp. 297-298; L. CAMEL, A. LONGATTI (a cura di), *Antonio Sant'Elia: catalogo della mostra permanente*, cit., p. 121-123.

del poeta” di Giuseppe Torres, un autore il cui linguaggio doveva tanto all’eclettismo quanto al *liberty*⁹². Inoltre la decorazione che Sant’Elia e Gerolamo Fontana realizzano sul frontone del villino vale quale testimonianza delle visite a Venezia e a Roma ed in particolare dell’osservazione dei disegni astratti di Klimt echeggianti Bisanzio e l’Oriente⁹³; nell’architettura italiana del tempo non si riproducevano infatti stilemi secessionisti quanto piuttosto apparati decorativi klimtiani, essendo di per sé «l’orgia klimtiana (...) il più spettacolare episodio conclusivo del liberty»⁹⁴. A sua volta la decorazione policroma del frontone è una costante nei progetti di case di campagna della *Wagnerschule*, come dimostrano il già citato esempio di Karl Benirschke o l’opera di Karl von Kéler pubblicata tra i lavori degli studenti dell’anno 1902-03 (fig. 13)⁹⁵. In tal senso Villa Elisi, decisamente distante dallo studio del 1908, può essere considerata la versione rustica del progetto di concorso per la cooperativa Milanino, dal quale si distingue essenzialmente per le varianti introdotte a causa della ripida pendenza del sito d’impianto⁹⁶. Immagini d’epoca mostrano infatti la comune adozione del motivo dell’altana, dei tetti a forti spioventi e dell’alta zoccolatura in materiale lapideo, anche se il tono generale risente sopra ogni aspetto della sua natura di villa rustica.

Conclusioni

Le prime esperienze progettuali di Sant’Elia sono precise testimonianze del dibattito sull’architettura che si stava svolgendo sia nel Paese che all’estero. In particolare lo “studio per villa” del 1908 o il villino moderno per il concorso della cooperativa Milanino testimoniano l’importanza del tema della casa nell’Italia di inizio secolo, palesando la volontà riformatrice che presiedeva agli studi sulla casa unifamiliare ed alle nuove forme di residenza della città-giardino. Il carattere internazionale di tali opere non fa però esclusivo riferimento alle opere della Secessione viennese ed allo *Jugendstil* tedesco, ma tiene conto anche delle sperimentazioni dell’architettura domestica britannica, in particolar modo quelle legate al movimento *Arts & Craft* ed alla rivista “*The Studio*” diffuse da “Novissima” e da “La Casa”. Ad esempio, il «cantuccio per focolare» che campeggia nella sala da pranzo dello “studio per villa” altro non è che un *inglenook*, elemento originariamente creato nella casa inglese per soddisfare le esigenze di riscaldamento della famiglia, e poi trasformato in uno spazio sottratto ove delle sedute venivano sistemate ai lati di una piccola nicchia per il focolare⁹⁷. Recenti studi hanno poi apprezzato lo studio del giovane Sant’Elia non come esperienza sporadica, quanto come parte integrante di un interesse progettuale sul villino unifamiliare che egli sviluppa dal 1908 al 1911 in coerenza con una pianificazione in adesione al modello della città-giardino⁹⁸. I suoi villini si allontanavano dalla realtà urbana dei bandi di concorso allo scopo di eluderne le contraddizioni, finendo così per negare la città e porre le basi per il sovvertimento totale che seguirà di lì a poco.

In tal senso non è accettabile l’ipotesi avanzata nel catalogo della mostra *Futurismo & Futurismi* svoltasi a Venezia nel 1986, secondo cui in Sant’Elia sarebbe riscontrabile un doppio livello progettuale: uno professionale in cui egli avrebbe adottato i modelli contemporanei della Secessione viennese e delle esperienze lombarde dell’*Art Nouveau*, l’altro fantastico in cui avrebbe agito in piena libertà immaginativa, sentendosi libero da ogni influsso esterno⁹⁹. Bisogna invece «riguardare tutto Sant’Elia (...) senza artificiali, infondate distinzioni tra un Sant’Elia “applicato” e un Sant’Elia “puro”», che finirebbero per tradire tutto quanto egli ha prodotto¹⁰⁰. Questo

⁹² L. CAMEL, *Antonio Sant’Elia tra città reale e “Città nuova”*, cit., p. 28.

⁹³ I. BOYD WHITE, *Antonio Sant’Elia ...*, cit., p. 82.

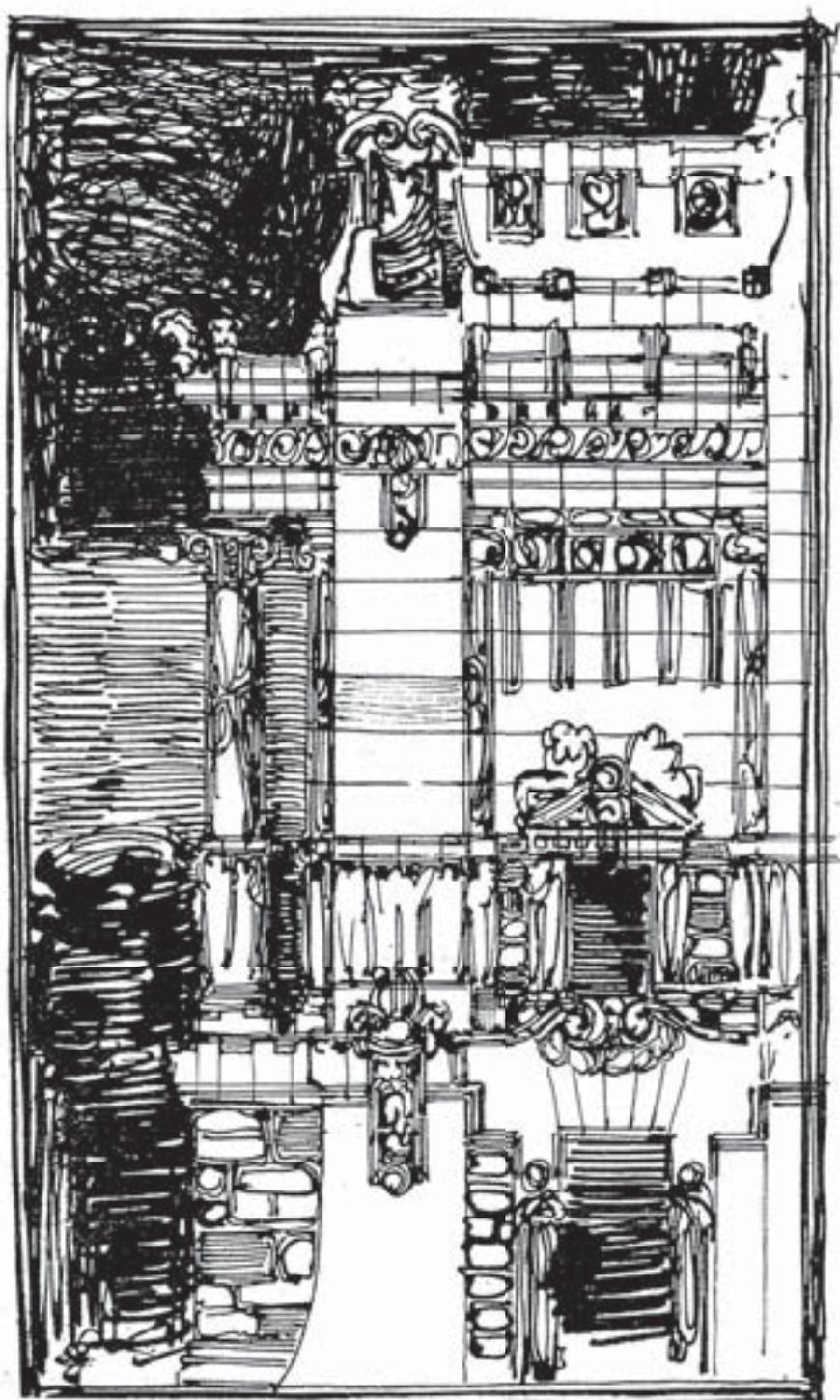
⁹⁴ R. BOSSAGLIA, *Il Liberty in Italia*, cit., p. 155. La decorazione del “frontone” è andata perduta in seguito ad un pesante rimaneggiamento dell’edificio [CAMEL, LONGATTI (a cura di), *Antonio Sant’Elia: catalogo della mostra permanente*, cit., p. 123].

⁹⁵ K. von Kéler, “casa di campagna”, in O. WAGNER, *Wagnerschule 1902:03 und 1903:04*, cit., pp. 24-25.

⁹⁶ L. CAMEL, A. LONGATTI (a cura di), *Antonio Sant’Elia: catalogo della mostra permanente*, cit., p. 121.

⁹⁷ M. DE MICHELIS, *L’Europa di Sant’Elia*, in *Antonio Sant’Elia l’architettura disegnata*, cit., p. 90.

⁹⁸ M.L. CASATI, *Alle origini della ricerca di Antonio Sant’Elia sulla Città Nuova*, in A. NASTRI, G. VESPERE (a cura di), *1914/2014 ...*, cit., pp. 20-21.



14/ Antonio Sant'Elia, particolare di un edificio, 1908-09 (L. Caramel, A. Longatti, Catalogo delle opere di Antonio Sant'Elia, cit.).

dualismo è stato anche trasferito nella scala progettuale: da un lato l'interesse per la villa o l'edificio monumentale, dall'altro per la città o l'isolato¹⁰¹. Quale elemento di congiunzione tra le due scale fungeva il quartiere di carattere periferico, popolare e piccolo borghese, inteso dai piani regolatori dell'epoca (Roma 1873, Milano 1884) come elemento subalterno da inserire nella fascia di espansione del centro consolidato per separare ulteriormente città e campagna. In tale ambito era ben presente la figura di Otto Wagner, come testimoniano i principi generatori della *Moderne Architektur* che egli affida alle generazioni successive¹⁰². I principi di Wagner sembrano attraversare senza soluzione di continuità l'opera di Sant'Elia dagli anni di formazione fino alla fase futurista ed in tal senso le premesse del Maestro viennese,

⁹⁹ Sant'Elia, in *Futurismo & Futurismi*, Milano 1986, p. 563.

¹⁰⁰ L. CAMEL, *Antonio Sant'Elia tra città reale e "Città nuova"*, cit., p. 26.

¹⁰¹ C. CRESTI, *Intorno a due disegni quasi sconosciuti* ..., cit., p. 46.

¹⁰² «(...) Raggruppamento di edifici individuali per un effetto complessivo (...). Adattamento ad un nuovo e corretto sfruttamento di vedute e panoramiche già esistenti sia all'interno che all'esterno. Costante rispetto della panoramica nella proiezione della strada. Corretta enfasi sul - e appropriata situazione del - punto di vista visivo. (...) Un'espressione chiara, semplice e immediatamente comprensibile del carattere dell'edificio» (O. WAGNER, *Moderne Architektur*, cit., pp. 54-56).

¹⁰³ I. BOYD WHITE, *Antonio Sant'Elia* ..., cit., p. 86.

¹⁰⁴ L. CAMEL, *Antonio Sant'Elia tra città reale e "Città nuova"*, cit., p. 30.

¹⁰⁵ Cit. del discorso tenuto da Paolo Portoghesi il 15 aprile 1988 presso la Biblioteca Comunale di Como in occasione delle celebrazioni del centenario della nascita di Sant'Elia (in L. CAMEL, *Antonio Sant'Elia tra città reale e "Città nuova"*, cit., p. 36 ss).

¹⁰⁶ L. CAMEL, *Antonio Sant'Elia tra città reale e "Città nuova"*, cit., p. 30.

¹⁰⁷ Si segnala in conclusione il recente Convegno dal titolo *Antonio Sant'Elia e l'architettura del suo tempo* svoltosi presso la Palazzina Reale di Santa Maria Novella a Firenze nei giorni 2 e 3 dicembre 2016 a cura dell'Università di Firenze, del *Kunsthistorisches Institut in Florenz*, della Fondazione e dell'Ordine degli Architetti di Firenze, nel cui ambito Renato Barilli ha svolto una relazione sul tema *Il passaggio attraverso il Secessionismo viennese*.

«governate dalle norme di una prospettiva analitica» estremamente cara a Sant'Elia, sono riscontrabili tanto nei progetti della *Wagnerschule*, quanto nelle visioni della *Città nuova*, nella quale l'autore sembra scorgere «una tarda immagine speculare del Barocco italiano riflessa in uno specchio viennese»¹⁰³. Appare con ciò naturale come il giovane comasco nelle sue prime opere abbia istituito un rapporto sia con il linguaggio al contempo antico e nuovo di Wagner, sia con quello di architetti della sua scuola (Hoppe, Kammerer, Schönthal, Bastl, ma anche come Dorfmeister, Michler, Seiz, Mayr, Deininger, Plečnik), i quali erano in grado di offrire un'alternativa di qualità alle sfibrate esperienze accademiche e alle inaridite interpretazioni dello *Jugendstil*¹⁰⁴.

Altrettanto interessante è notare la presenza in Sant'Elia dei motivi espressionisti affiorati in area germanica tra le pieghe della *Sezession* e dello *Jugendstil*. Nei citati disegni a inchiostro nero per facciate di edifici (1908-09), il linearismo floreale viene definitivamente superato dal gusto alla Böcklin con il quale sono trattati decorazione e partiture architettoniche, classiche nelle tipologie, ma anticlassiche nelle proporzioni (fig. 14). I tratti violenti e disordinati dello sfondo mostrano come ormai l'ispirazione *Liberty* si fosse incrinata a favore di un'inquietudine espressionista che risente dell'apparizione nell'orizzonte artistico di figure quali quelle di Egon Schiele e Oskar Kokoschka, mentre Gustav Klimt in *Vita e Morte* rinuncia alle cromie dorate (1908-11). In tal senso, le architetture di Sant'Elia «esibiscono un loro carattere nel senso teatrale e scenico, (...) evocano movimenti che potrebbero compiersi o che si sono compiuti nella mente dell'autore nel momento in cui li ha compiuti: una materia tutta che fremente sotto le sue mani, che è rappresentata in un clima di purezza, a volte di straordinaria purezza, ma che sempre è percorsa da una sorta di brivido»¹⁰⁵.

Nella prima fase progettuale di Sant'Elia, tali spunti confermano l'ampiezza culturale del giovane comasco, capace di rendere attuale la lezione di maestri olandesi come Berlage e inglesi come Webb, ma anche di riscoprire, ancora per il tramite di Giuseppe Sommaruga, la logica costruttiva di Camillo Boito¹⁰⁶. Tutto ciò riafferma le capacità di Sant'Elia di allargare i propri riferimenti internazionali al di là del consolidato rapporto con la *Wagnerschule* e nel contempo di tenere ben presente il significato profondo delle ricerche che la cultura italiana rivolgeva tanto verso il passato quanto verso il futuro¹⁰⁷.