

Cable driven Automated People Movers for urban applications: modelling the roller for investigating energy consumption / Impianti automatici con trazione a fune per trasporti

Original

Cable driven Automated People Movers for urban applications: modelling the roller for investigating energy consumption / Impianti automatici con trazione a fune per trasporti urbani: modellazione dei rulli per la verifica del consumo energetico / Mattia, Navone; DALLA CHIARA, Bruno; Sergio, Blengini; Ermanno, Vair. - In: INGEGNERIA FERROVIARIA. - ISSN 0020-0956. - STAMPA. - 72:9(2017), pp. 631-663.

Availability:

This version is available at: 11583/2684628 since: 2017-10-05T18:22:39Z

Publisher:

CIFI

Published

DOI:

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

Raimondo Mercadante

Gli interventi decorativi nei Grandi Magazzini Wertheim di Alfred Messel a Berlino dal 1897 al 1906

Il complesso dei Grandi Magazzini (*Warenhäuser*) Wertheim, costruiti su progetto dell'architetto Alfred Messel (1853-1909) a Berlino in diverse fasi dal 1896-'97 al 1904-'06, costituisce, secondo la definizione di Robert Habel, un "incunabolo del Moderno"¹.

Le soluzioni adottate da Messel per l'architettura commerciale, di una coerenza inaudita per l'architettura tedesca del tempo, ne hanno fatto un caso esemplare del livello di espressività e funzionalità raggiunto dal progetto architettonico nell'età della *Gründerzeit*, particolarmente significativo per gli sviluppi che avrebbe raggiunto con l'opera di Peter Behrens. Maestro della prima modernità, Messel è stato da sempre studiato con attenzione e celebrato come uno dei grandi artefici di quella rivoluzione del linguaggio formale dell'architettura, che in Germania ha trovato il suo centro². Non altrettanta attenzione hanno ricevuto i numerosi apporti dell'arte applicata alla decorazione degli edifici Wertheim, nei loro differenti plessi. Il critico d'arte e direttore del Museo di Amburgo Alfred Lichtwark (1852-1914) affermava a proposito delle decorazioni del primo magazzino di Messel di Leipziger Strasse del 1897:

“Riguardo alla collaborazione dello scultore, il Bazar Wertheim ha aperto una nuova via. Si potrebbe ammettere che la sua ornamentazione è ancora storicista, e che lo scultore e il pittore non si sono potuti rivelare così creativi come l'architetto. Ma non ci si poteva attendere

tutto d'un sol colpo. Il tempo di costruzione è stato troppo breve per elaborare un nuovo stile ornamentale. Messel ha operato correttamente, nel non abbandonarsi ad esperimenti. In ogni caso egli ha ingaggiato per tutte le funzioni degli artisti capaci e ha lasciato loro mano libera. Ha dato con ciò prova di un tatto, che in realtà non è di regola. Perché in generale i nostri architetti si tengono ben lontani dalla viva pittura e scultura, e quando, anche solo di rado ne concedono una, le loro opere testimoniano contro di essi a gran voce e pubblicamente. Quanti edifici tedeschi esistono, la cui scultura sia passabile, e le cui pitture non facciano a pugni con il buon gusto?(...) D'altra parte manca completamente ai nostri pittori e scultori la capacità di ideare i più semplici compiti architettonici. Quanto sono senza eccezione incapaci i nostri scultori, quando devono realizzare un piedistallo. Anche a loro la nuova architettura, che è in divenire, darà nuove mansioni, che li libereranno, nella decorazione, dallo *stencil*"³.

Traspare da queste osservazioni, pur di grande approvazione per l'opera di Messel, la consapevolezza di uno iato tra le intenzioni dell'architetto, ovvero i contenuti stilistici e formali di esterni e interni del Wertheim di Leipziger Strasse, e le opere di pittura e scultura decorativa, o di vera e propria decorazione, in stucco, legno, vetri, ferri battuti, affidati agli artisti.

E' innanzitutto necessario, però, avviato il problema da discutere, precisare di quali edifici e di quali interventi decorativi si tratti. Per la ditta dell'imprenditore ebreo Georg Wertheim⁴ Alfred Messel realizza infatti quattro edifici: il Wertheim di Leipziger Straße 132/133, tra 1897 e 1898, seguito dall'ampliamento, sempre a continuare su Leipziger Straße, ai numeri 134/135 e sulla contigua Voss Straße(1901). Nel 1903 si edifica la succursale sita su Rosenthaler Strasse 28/31, nel quartiere Berlin-Mitte. Tra il 1904 e il 1906 viene eretto il più celebre della serie, esteso tra il prolungamento dei precedenti plessi di Leipziger Straße e la Leipziger Platz, per la quale Messel elabora una superba testata dall'architettura gotica e modernista a un tempo⁵.

Si tratta quindi di esaminare gli apporti di pittori e scultori decoratori alla concezione architettonica di Messel e di vagliarne la corrispondenza più o meno fedele con le intenzioni dell'architetto. Se esula dalla nostra ricerca lo studio dei progetti messeliani in relazione alla loro natura squisitamente tipologica e funzionale, non si può tuttavia fare a meno di alcune osservazioni sull'apporto di Messel al tema del grande magazzino.

In effetti l'architetto, di origine ebraica e nativo della città di Darmstadt, capitale dell'Assia, deve in gran parte la propria fama all'originalità con la quale introduce a Berlino il tipo del magazzino di lusso a reparti, che era nato negli Stati Uniti ma che Messel riprende essenzialmente dalla lettura che ne ave-

vano dato i progettisti francesi⁶. Fin dall'inizio appare evidente come la critica delle riviste specializzate abbia colto il carattere di novità con il quale Messel aveva importato un genere di edificio relativamente estraneo a Berlino, capitale europea in grande fermento dopo la creazione del *Reich*, nel 1871, ma in ritardo di qualche decennio rispetto all'antagonista Parigi, città nella quale il *Magasin* aveva trovato la sua sede di sviluppo ideale⁷.

Fritz Wolff, in un articolo apparso su *Deutsche Kunst und Dekoration* a proposito del Wertheim del 1904, osserva:

“Qual è dunque oggi l'idea dei grandi magazzini? Dieci anni fa in Germania era quella di un granaio, in cui si vendevano cattive merci. Ciò che si poteva costruire per tali funzioni erano mostruosi stanzoni, che non avevano nulla da spartire con l'architettura. Oggi va diversamente. I magazzini commerciali si evolvono, un edificio del rango del Wertheim è riuscito di gran lunga a mutare il loro prestigio sociale e da misconosciuto contenitore del commercio al dettaglio, sono diventati le più imponenti organizzazioni commerciali, che siano forse mai esistite.”⁸

Il merito di Messel appare dunque quello di avere rinnovato la tipologia del grande magazzino commerciale a reparti, fornendone una versione gradevole e adatta al gusto della borghesia berlinese⁹. Caratteristica dell'edificio era la sintesi tra l'architettura metallica, realizzata in una trama di pilastri svettanti che conferivano un aspetto goticizzante e, d'altra parte, un'immagine artisticamente interessante che doveva richiamare gli stili storici senza riproporre l'eclettismo.

I. Il *Wertheimbau* di Leipziger Strasse

All'interno della griglia strutturale, composta, nel primo magazzino del 1898, di dodici pilastri su Leipziger Strasse, per quattro piani, disposti attorno a un grande cortile illuminato con luce zenitale, si inseriscono come segno della qualificazione artistica le opere di arte decorativa commissionate da Messel a un gruppo eterogeneo di artisti, provenienti da diverse città della Germania, ma che in gran parte avevano già eseguito importanti lavori a Berlino¹⁰.

Emerge già da queste prime osservazioni la diversità dell'approccio di Messel al concetto di opera d'arte totale, “*Gesamtkunstwerk*”, che è elemento distintivo del modernismo in Europa: Messel si limita a fornire delle indicazioni

complessive volte ad armonizzare l'organismo architettonico con le decorazioni ma senza includere nel disegno della propria opera lo *styling* dei singoli ornamenti, a differenza di quanto facevano van de Velde, Olbrich o Peter Behrens, caso esemplare in questo senso¹¹. In effetti, a scanso di equivoci, bisogna immediatamente precisare che l'inclusione stessa di Messel nello *Jugendstil* era del tutto evitata dai contemporanei, che tendevano a differenziare il procedimento creativo dell'architetto da quello dei maestri di questo movimento, peraltro spesso descritto con intonazioni di disprezzo, che tendevano a stimolare lo sviluppo di un'architettura nazionale tedesca contro l'uniformazione di un facile stile decorativo internazionale. Walter Curt Behrendt, infatti precisa:

„Perché Messel non è stato propriamente un „Modernista” e nessuna delle sue opere, eccetto il Wertheimbau in Leipzigerstraße, è piena dello spirito del tempo, come il minimo ornamento di un van de Velde“¹².

In verità, come si vuole qui dimostrare, anche il primo *Wertheimbau* è estraneo al modernismo di fine secolo in senso stretto e rivela una collaborazione di artisti molto disparati per formazione ed esperienze, che non sono in alcun modo assimilabili alla rigorosa unità di stile che caratterizza le opere più note dei van de Velde, Wagner, Olbrich.

Esaminiamo ora gli spazi esterni e interni dell'edificio, seguendo la descrizione di Fritz Stahl: sulla facciata spicca “il portale tripartito. Entrambi gli ampi pilastri che lo incorniciano, sono ornati di rilievi in bronzo. Sopra, putti seduti, che lasciano cascare su ampi nastri le merci che saranno messe in vendita nel Magazzino. La chiusura inferiore rappresenta uno stemma, sul quale tre api simboleggiano l'operosità. Lo spazio fra questi pilastri nel piano superiore è risolto con una superficie piana unitaria. Là si trovano fra tondi, finestre circondate da un'intelaiatura intensamente decorata, all'interno di nicchie, quattro figure delle Stagioni, opera degli scultori Vogel e Widemann. Sul tetto, all'esterno, due piccoli obelischi sottolineano l'ampiezza del corpo centrale”¹³ (Figg. 1 – 2).

I pilastri a sinistra e a destra, che inquadrano il partito centrale della facciata erano rivestiti di un fregio continuo con simboli della navigazione e del commercio, eseguiti dallo scultore di metalli Gustav Lind.¹⁴ Le quattro allegorie delle stagioni sui pilastri centrali erano opera del modellatore Hermann Gladenbeck¹⁵ su bozzetti di August Vogel e Wilhelm Widemann.

I colori scelti creavano un effetto molto vivace, non apprezzabile nella documentazione in bianco e nero pervenutaci:



Fig. 1. *Warenhaus Wertheim* di Leipziger Straße 132/133 (1897- 1898).



Fig. 2. Dettaglio della testata con le Allegorie delle Stagioni, opera degli scultori August Vogel e Wilhelm Widemann.

“La travatura emergente del tetto dell’ala laterale che, come abbiamo detto, si trova distinta dai pilastri, è colorata in rosso antico. L’opportuno tetto a falde che monta a forte pendenza, è ricoperto di tegole vetrificate di colore verde scuro. Questo rosso e verde, insieme all’oro pallido delle cornici delle finestre produce un accordo singolare e affascinante. I pilastri del portale sono rivestiti dal lato dell’ingresso in marmo chiaro. Ancora fanno effetto sul tono della facciata gli ottoni che circondano l’interno delle vetrine. I colori del marmo, il tono chiaro del granito e dell’intera parte in ottone, che conferiscono il loro carattere alla facciata, ritornano anche nell’accurato interno”¹⁶.

Dall’esterno si passava a un vestibolo, che non riprende tuttavia come motivo conduttore della decorazione il tema degli archi acuti, come avrebbe forse fatto van de Velde, ma, ad eccezione delle splendide opere in ferro battuto su disegno di Messel, è affidato all’iniziativa degli artisti decoratori, con un esito complessivamente coerente, ma che rivela la presenza di “mani” molto differenziate e in ogni caso estranee ai motivi tipici dello stile in questione:

“Soprattutto sono notevoli i lavori in ottone che, nonostante le variazioni nei particolari, mantengono il proprio carattere in tutto l’edificio. Fondamentali sono ovunque le barre lisce e intrecciate, così intonate al materiale. La stessa struttura degli oggetti, in un certo qual modo, sembra derivarne. Come ornamento si è intrecciato un leggero arabesco quasi naturalistico, che scaturisce organicamente dalle forme originarie. Le fonti di luce superiori sono due possenti lampadari. Esse consistono in due anelli, uno piccolo e uno grande, che formano un cerchio. Entrambi si presentano con forme

radiali che creano bracci e che terminano all'esterno in maschere. Da questi, come dai bordi, pendono in giù le lampade a incandescenza. Ai quattro angoli dello spazio sorgono dagli stucchi ornamentali dei racemi decorativi che recano lampade. L'importanza di questi punti luce è qui sfruttata appieno¹⁷ (Fig. 3).

All'interno, il cortile con soffitto in vetro, elemento presente in tutti i maggiori grandi magazzini di Parigi¹⁸, è l'ambiente che accoglie la maggior parte delle opere d'arte del primo *Wertheimbau*, riunite da Messel con gli strumenti dell'architettura, ma nondimeno prodotto di artisti di estrazione del tutto eterogenea:

“L'architetto ha impiegato due mezzi per sottolineare queste linee di contorno, accentuandole lungo la loro estensione. Il primo è il colore. Contrariamente agli altri spazi, che sono trattati interamente in bianco, i contorni della corte a luce sono realizzati in policromia. I pilastri e gli elementi architettonici della scalinata sono dipinti nello stesso pallido colore che si trova nelle incrostazioni in marmo dell'ingresso. Sui lati stretti giacciono le sole superfici murarie piane dell'intero spazio, i piani fra i tre piccoli archi a pieno centro che collegano i pilastri e il grande arco a tutto sesto che sostiene il soffitto, recano vere e proprie pitture. I pittori Max Koch e Fritz Gehrke hanno qui in poche pennellate e con un fare del tutto decorativo, rappresentato insieme i *Porti antichi e moderni*. Inoltre i sei pilastri dei lati lunghi sono ornati di bassorilievi e perciò ancor più messi in risalto. I motivi su di esse recano sei delle più note fiabe. La composizione, che per la notevole altezza e la ridotta ampiezza dei pilastri comporta una considerevole difficoltà, risulta assai felice. Il pittore Toppel, l'autore, ha organizzato le scene principali in grandi proporzioni in ornati a movimento ascendente. I rilievi sono modellati da Geiger, Manzel, Vogel, Widemann. I rilievi plastici hanno inoltre il fine di accentuare ancora più chiaramente la direzione di sviluppo. Ed essa ottiene ampiamente entrambi gli scopi. Certo, però, i rilievi non entrano correttamente in contenuto e forma all'interno dell'effetto complessivo dell'architettura. Riescono solo considerandoli individualmente, cosa che purtroppo è negata alle parti superiori a causa dell'elevata altezza¹⁹ (Figg. 4 – 5).

Al di là della scalinata a due rampe al fondo della corte, coronata dalla statua de “Il Lavoro”(Fig. 6), opera di Ludwig Manzel(1858-1936), si trova un ve-



Fig. 3. Vestibolo a doppia elevazione con grande lampadario.



Fig. 4. Pannelli decorativi su disegno di Georg Toppel raffiguranti le favole dei fratelli Grimm *Das tapfere Schneiderlein* (il sartorello ammazzasette) e i *Bremer Stadtmusikanten*.



Fig. 5. Interno della corte a illuminazione zenitale (*Lichthof*).



Fig. 6. Ludwig Manzel, "Il Lavoro".

stibolo neobarocco, che allude allo stile del vicino salone dei tappeti e sulla quale si trova forse il massimo capolavoro dell'edificio: la vetrata a piombo creata da Melchior Lechter (1865-1937), grande maestro del Simbolismo. Stahl nota "il contrasto fra il significato dell'immagine e il suo stile," che crea "un leggero effetto umoristico. Il disegno raffigura la Moda come Sovrana:

"A te, Regina Moda,

Capricciosa sacerdotessa della Bellezza,

Rendono omaggio tutti i Reich"²⁰!

è l'iscrizione sulla predella, su ambo i lati dell'esigua gradinata del trono, coperta di tappeti. Il trono è posto in un pergolato di rose. Da due grossi vasi, posti ai due lati del trono, sorgono i due tronchi. Essi fanno scaturire rami l'un verso l'altro sopra il trono, formando un arco e inoltre numerose ramificazioni, che si intrecciano. La parte superiore, che somiglia a un baldacchino gotico, è coperta di grosse rose sbocciate. Dall'arco pende un arazzo che fa da sfondo alla figura della Moda. La Regina Moda, che siede in posa solenne sul trono è abbigliata come una giovanile dama da ballo del tutto moderna. L'ampia veste scollata è tenuta da nastri sulle spalle; le braccia sono coperte da lunghi guanti; la sinistra tiene un ventaglio; la bella testolina è ornata alla Botticelli. Come insegna della sua maestà porta un ampio pesante manto regale, sul capo una corona e sulla destra una piuma di pavone come scettro"²¹ (Fig. 7).

Raimondo Mercadante
Gli interventi decorativi nei Grandi Magazzini Wertheim di Alfred Messel a Berlino dal 1897 al 1906



Fig. 7. Melchior Lechter, vetrata.



Fig. 8. Scalone con le statue in bronzo reggi-lume opera di Fritz Klimsch.



Fig. 9. Lampione in ferro battuto, opera dell'officina Schulz & Holdefleiss.

Ai lati della scalinata che conduce alla vetrata di Lechter si trovano due statue porta lume realizzate in bronzo a tutto tondo dallo scultore Fritz Klimsch (1870-1960), raffiguranti delle domatrici di serpenti (Fig. 8), dalle cui fauci sorgono le lampadine elettriche. Sono opera dei cesellatori Schulz e Holdefleiss²² invece i due bellissimi lampioni in ferro battuto che rappresentano dei grifi avviluppati attorno a un pilastro, questi veramente un prodotto dello *Jugendstil* tedesco (Fig. 9). Analizzando le singole opere e i profili degli artisti,



Fig. 10. Max Friederich Koch, *I Porti antichi*.

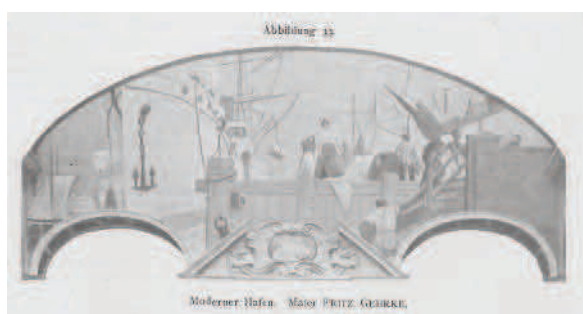


Fig. 11. Fritz Gehrke, *I Porti moderni*.

ci si rende conto della discontinuità e delle profonde differenze stilistiche che attraversa la selezione dei contributi. Max Friedrich Koch (1859-1930) era un pittore decorativo di fama a Berlino in quegli anni: aveva già realizzato decorazioni per la Sala di lettura del *Reichstag*, un ciclo di fastosi dipinti nella *Festsaal* e nello scalone dell'Associazione degli Artisti (*Künstlerhaus*) di Berlino, e soprattutto i cartoni per i mosaici del padiglione dell'Artigianato tedesco all'esposizione di Parigi del 1900²³. Il dipinto dei *Porti Antichi*, contrapposto alla mezzaluna di Fritz Gehrke²⁴ con l'illustrazione dei *Porti moderni* (Figg. 10 – 11), si rifà a un'ico-

nografia del lavoro, in gran voga in quegli anni di grande sviluppo industriale del *Reich* tedesco, la cui immagine più nota è certamente *L'acciaieria* di Adolph von Menzel²⁵, iconografia d'altra parte approfondita dalla statua di Manzel al centro della scalinata. Entrambi i dipinti si richiamano a una maniera pittorica che non si può in alcun modo ricondurre allo stile grafico *à-plat* del Simbolismo e che invece ricorda da vicino il genere del *Panorama*, ovvero delle pitture eseguite su supporto mobile, caratteristiche dell'intrattenimento popolare del Diciannovesimo secolo: non a caso Koch aveva eseguito dei famosi *Panorama* per l'*Ausstellungspark* di Berlino, con la veduta dell'antica rocca di Pergamo, l'incendio neroniano di Roma e l'ingresso del Kaiser Guglielmo II a Costantinopoli²⁶.

Ludwig Manzel era uno degli artisti accademici più affermati del periodo²⁷: aveva contribuito al cantiere della decorazione del *Reichstag*, con una statua di Enrico III, realizzato uno dei monumenti della *Siegesallee*, e rappresentava il punto di vista dell'arte più gradita alla borghesia, fondendo storicismo, naturalismo e una certa morbidezza del modellato, alquanto decorativa, ma che si mantiene ben distante dal linearismo dello *Jugendstil*. La statua femminile era stata realizzata in sole due settimane e in gesso, cosa di cui si dispiace il commentatore del *Berliner Architekturwelt*, e recava in mano una punzonatrice, a simboleggiare il lavoro specificamente dell'industria dell'abbigliamento. La bella figura dai capelli avvolti ritorna più volte come un *tópos* nella produzione di Manzel, da una statuette dal titolo "Canto serale", *Abendlied*, presso la *Alte Nationalgalerie*, ai modelli per la manifattura di porcellane reali di Cadinen, da lui diretta. Questo imponente tipo femminile, esaltato soprattutto nel capolavoro di Manzel, la distrutta fontana di Stettino del 1898, si può interpretare come un rifarsi al modello più prestigioso della scultura pubblica del tempo, la famosa *République* (inaugurata sempre nel 1898 sulla Place Nation di Parigi) di Jules Dalou, ammirata anche in Germania nonostante gli stizzosi commenti di parte della stampa d'arte tedesca²⁸. La contraddittorietà di voler esaltare il lavoro, con le implicazioni sociali ad esso legate, in un luogo del consumismo come il grande magazzino, viene non a caso rilevato da Karl Scheffler:

“La moda può qui a buon diritto lasciar erigere monumenti in questo “Paradiso delle signore”. Ma il Lavoro? E' una risibile coincidenza che nella casa, in cui trovano la più alta espressione un'arte e un artigianato di un principio economico consumistico, per la prima volta siano riunite in una più alacre attività le forze sonnolente dell'artigianato. O, più che una coincidenza, è una sorta di autocombustione?²⁹”

August Vogel(1859-1932) e Wilhelm Widemann(1856-1915)³⁰ erano due scultori decorativi molto attivi nelle commesse pubbliche e avevano entrambi la-

vorato nel cantiere del *Reichstag* e, tra tutti gli artisti coinvolti nel primo *Wertheimbau*, Vogel era forse quello con il maggior senso per l'architettura. Questi sarebbe infatti diventato una presenza quasi costante nelle architetture realizzate da Ludwig Hoffmann per l'amministrazione comunale di Berlino, *Alsenbrücke*, monumento ai vigili del fuoco, *Feuerwehrdenkmal* a Kreuzberg, interpretandone validamente lo storicismo moderno. Questa collaborazione sarebbe stata valorizzata nella *Grosse Berliner Kunstausstellung* del 1901, in una sala dedicata alle opere pubbliche. Ma non è forse un caso che lo scultore più legato alla specifica esperienza dell'ecllettismo berlinese riesca a entrare meglio in relazione con lo spirito di Messel, che non gli artisti veramente rappresentativi di quell'arte *fin de siècle* con la quale in via di principio il magazzino Wertheim avrebbe dovuto completamente identificarsi. Continua Stahl nella sua disamina dei rapporti tra arte applicata e architettura:

“Nell'applicazione della scultura all'architettura i nostri progettisti non sono in generale molto felici. E' evidente che essi non comprendono, anche quando ricorrono ad artisti di fama, per farla semplice, che la scultura legata all'architettura, serve ad assecondare il loro stile e le loro intenzioni. Così la figura di Manzel del Lavoro è molto più vigorosa delle forme architettoniche di Messel. Così i candelabri di Klimsch sono troppo contorti nel loro movimento, per assecondare la semplice architettura di Messel”³¹.

Il vestibolo con la scalinata e le statue candelabro di Klimsch³², che conduce alla vetrata di Lechter rappresenta l'episodio più dissonante e forse meno riuscito degli interni dell'edificio. Un allestimento neobarocco, opera dello stesso Messel, propone colonne tortili, cartocci, volute e timpani barocchi in stucco in un'architettura che esternamente voleva presentarsi in gotico moderno. Laddove, nelle linee generali, l'architettura del *Wertheimbau* si presentava come una fondamentale svolta rispetto alla coeva edilizia commerciale, per l'estremo rigore con cui il principio della costruzione metallica era riproposto dall'insieme ai dettagli, evitando la frattura tra elementi storicizzanti e contemporanei, questo ambiente è un momento di indecisione, nel quale l'architetto, non volendo aderire agli stilemi del modernismo belga e francese, ha fatto ricorso a due dei più celebri artisti simbolisti del proprio tempo senza riuscire a integrarli nel progetto dello spazio architettonico e anzi, creando un *pastiche*, prima tra le due opere e poi tra esse e il loro contesto. Del resto anche Behrendt esprime analoghe valutazioni sugli apporti degli artisti³³.

All'interno di questo esame del rapporto di Messel con le arti decorative, risulta di grande interesse notare come Klimsch sia l'unico artista afferente alla *Berliner Secession* da lui impiegato nel primo plesso Wertheim, e Lechter l'unico legato ai circoli della più avanzata cultura estetica e letteraria dell'Estetismo. La relazione tra Messel, uno dei maggiori architetti moderni ber-

linesi e la locale Secessione, nata nel 1898, il medesimo anno dell'apertura dei magazzini, come movimento di rottura rispetto alla *Verein Berliner Künstler*, colpevole di avere rifiutato la presenza di Edvard Munch alla *Grosse Berliner Kunstausstellung*, risulta significativa ma non determinante³⁴. Per la stessa natura della situazione dell'arte a Berlino, caratterizzata da elementi di grande modernità, come ad esempio Max Liebermann, Walter Leistikow, Max Slevogt, Lovis Corinth, Käthe Kollwitz nella pittura, Fritz Klimsch, August Gaul nella scultura, ma allo stesso tempo frenata dall'ingerenza dello Stato, poco incline in ogni caso ad associarsi al modernismo e all'*Art Nouveau*, la *Berliner Secession* non raggiunse mai la fusione con l'architettura e le arti applicate che caratterizzò la Secessione viennese e le numerose esperienze ad essa legate in Germania, come la *Künstlerkolonie* di Darmstadt. Mancava inoltre ai suoi esponenti quell'identità con uno stile, che è elemento indispensabile di tutte le manifestazioni dell'arte modernista. La Secessione berlinese si sarebbe così risolta in un fondamentale laboratorio per l'arte d'avanguardia, anticipando in particolare l'Espressionismo, ma senza un particolare interesse per l'arte decorativa. Klimsch, la cui attività si spinse fino agli anni del Nazionalsocialismo, fu un tipo di artista del tutto differente da quello degli altri scultori fin qui menzionati: aggiornato, versatile, attraversò numerosi periodi, cercando di trovare una propria via nell'ambito dell'arte europea dell'epoca, risentendo ora dei "purovisibilisti" Hildebrand e von Marées, ora dell'*Art Nouveau* di Charpentier e Carabin, ora di Rodin e Maillol. Le statue-candelabro appartengono al periodo più decorativo dell'artista, nel quale interpretava in maniera originale modelli belgi e francesi, anticipando addirittura i celebri candelieri dell'orafo di Bruxelles Franz Hoosemans del 190035.

Rimane il problema dell'ambientamento di tali opere, che non risultano coerenti con lo scalone. La vetrata di Lechter avrebbe certamente trovato un contesto più adatto in un decoro neogotico. L'artista originario di Münster, che faceva parte del cenacolo letterario del poeta Stefan George per il quale aveva realizzato preziose edizioni, nutriva la propria opera di suggestioni nazarene e preraffaellite, alle quali associava la lettura di Nietzsche e la pratica dell'esoterismo. Affascinato dal medioevo, era autore di arredi e decorazioni, che avrebbe anche presentato con successo all'Esposizione di Parigi del 190036.

Meritano un accenno le decorazioni del pittore e artista grafico Georg Toppel(1875-1917)³⁷. Dalle fotografie si riesce a evincere il soggetto di due delle fiabe dei fratelli Grimm illustrate: *Das tapfere Schneiderlein*(il sartorello ammazzasette) e i *Bremer Stadtmusikanten*.

Il *Wertheimbau* di Leipzigerstrasse, infine, fu anche una sede di importanti mostre dedicate all'arredamento e alle arti applicate, l'esposizione dedicata a *Gli spazi abitativi moderni*, a cura di Curt Stöving nel 1902 e 1905, quella sull'abbigliamento femminile artistico del 1904, sull'arte creata da donne del

London Lyceum Club del 1905, sulle porcellane di Cadinen del 1910, sui giocattoli d'epoca del 1911, e così via³⁸.

II. Rosenthaler Strasse e *Warenhaus* Wertheim di Leipziger Platz

“Sempre più Berlino sembra mirare a una separazione della zona lavorativa dalle case di abitazione e di campagna dell'area municipale e suburbana. Abitare nella vera e propria città diventerà, per diversi fattori esterni, impossibile. Inoltre, gli uomini della Metropoli (*Grossstadt*) iniziano a raffinare in certa misura la loro sensibilità per la natura. La richiesta di abitare all'aperto si fa sentire sempre più forte. E non appena disporremo di utili collegamenti con le periferie più lontane, si verificherà una svolta generale nel campo dell'architettura. Berlino stessa vedrà accentuarsi il carattere di centrale del lavoro, degli edifici commerciali e pubblici. La semplicità e la chiarezza della struttura diventano, in questa situazione, massimamente auspicabili per il linguaggio architettonico. Poiché in tutte le cose è necessario a tutti i costi ottenere lo scopo con il minimo spreco possibile di energie. Le nozioni di spazio e tempo sono completamente mutate per l'umanità contemporanea. Nessuno oggi ha più tempo. Ognuno si affretta a raggiungere il tram elettrico più vicino. Una generale frenesia e una furia circolatoria ha pervaso l'umanità. Questa circostanza sarà di un'importanza unica per il rinnovamento dell'architettura. La generale fretta e il nervosismo della vita nelle strade ci induce a desiderare ad ogni costo di evitare tutti i possibili fattori disturbanti nell'ambiente architettonico. Quando oggi appare poco piacevole attraversare Leipziger o Friedrichstrasse nel caos, quest'impressione non verrà attenuata in alcun modo dall'inquieto turbinio ornamentale delle nostre facciate. Appare ancora poco declinato il gusto di porre ogni sorta di figure scolpite o perfino pitture sulle facciate delle strade affollate. Già non si può fare a meno di osservare con molto disturbo le stesse sculture del Grande Magazzino Wertheim di Messel. In strade talmente caotiche il flusso del traffico diventerà un fattore con il quale dovremo fare i conti in tutte le circostanze. Si pensi soltanto all'immenso effetto della Potsdamer Platz, che molto probabilmente potrebbe tollerare soltanto un ambiente chiaro e semplice. Sculture e figure ornamentali si addicono a siti urbani chiusi, là dove le si può contemplare alla giusta distanza”³⁹.

Le acquisizioni degli studi del sociologo Georg Simmel, docente all'Università di Berlino dal 1885 al 1914, in particolare quelle espresse nel saggio *La Metropoli e la vita dello spirito* (1903), sono manifestamente riprese come patrimonio della critica dell'architettura sulle riviste berlinesi e i magazzini Wertheim, specialmente quello di Leipziger Platz, assurgono a modello dei nuovi spazi della metropoli moderna, caratterizzati dal dominio della circolazione e dalla presenza invadente della pubblicità. Le sculture decorative dei magazzini creati da Messel diventano, nella lettura del critico Max Creutz, espressione di

una qualificazione artistica degli edifici a scopo commerciale che è destinata a entrare in crisi in seguito alla modificata percezione visiva dei passanti. Le facciate riccamente scolpite realizzate da Messel attraverso l'*équipe* di scultori da lui assoldata, risultano perturbanti e alla lunga, improponibili per l'individuo metropolitano, di per sé sottoposto a uno *stress* percettivo insostenibile.

Nonostante la loro funzione commerciale, le architetture di Messel per i Wertheim si distinguono infatti per un richiamo alla tradizione aulica che sembra volerne negare la natura di grandi magazzini. Molti altri edifici berlinesi del tempo, alcuni dei quali influenzati da Messel, in realtà condividono la medesima contraddizione: la *Warenhaus* Tietz di Sehring e Lachmann (1899/1900), l'interno della *Kaiser-Keller*, edificata nel 1900 sulla Friedrich Strasse dagli architetti Schönner e Hildebrandt, con la collaborazione del pittore J.M. Bodenstein⁴⁰, la Haus „Alt-Bayern”, opera di Wilhelm Walther (1903/1904). L'origine di questo interesse per un decoro tardo medievale inteso a vivacizzare con un'immagine storica preziosa e accattivante gli edifici votati al consumo e al divertimento si deve, tra l'altro, all'influenza di un grande architetto della Germania meridionale, il monacense Gabriel von Seidl (1848-1913)⁴¹: “la sua Spatenbräuhaus”- scrive Behrendt- tratta “con speciale distinzione” “l'abilità artigianale con la quale è rifinita. Qui nessuna forma è stata innovata o inventata di sana pianta, ma domina soprattutto il sentimento per l'armatura architettonica, la ricchezza della decorazione. (...)L'impressione che essa suscitò presso gli architetti berlinesi, fondata sulle sue stesse qualità, fu quasi pari a quella che Liebermann provò dinanzi alla pittura di Courbet, poiché egli ricercava la bella superficie”⁴². Seidl aveva “risvegliato a un tiepido fuoco” “le scintille in via di esaurimento della tradizione schinkeliana, che ancora talvolta prendevano vita nelle opere di Hitzig e Strack, Lucae e Ende, Gropius e Ebe”⁴³.

Pur non esplicitamente tedesco-meridionale o bavarese, nel suo gotico con reminiscenze francesi, l'architettura dei magazzini Wertheim di Rosenthaler Strasse e di Leipziger Platz, strettamente legati a vicenda, attinge a piene mani dagli apporti artistici che Monaco di Baviera, capitale del gusto con la sua *Secession*, nata nel 1893, con i suoi pittori come Lenbach, von Marées, von Stuck, collezionisti come Schack, e soprattutto scultori di grande influenza come Adolf Hildebrand, forniva in quegli anni a Berlino.

Un commentatore degli anni Venti del Novecento, in un articolo apparso sui *Wasmuth Monatshefte für Baukunst*, accostava la testata del Wertheim su Leipziger Platz al nartèce della romanica chiesa abbaziale di Saint-Benoît sur Loire, in Francia, degli inizi del XII secolo⁴⁴.

“Gotiche” sono senz'altro le sculture (Fig. 12) per Rosenthaler Strasse di Ernst Westphal (1851-1926), originario di Lubeca ma sempre attivo a Berlino, dove

si era distinto sempre nella decorazione architettonica, con i lavori per il teatro allo Schiffbauerdamm del 1892, allo *Schloss*(1895) e, più tardi, per altri importanti edifici, dal municipio di Charlottenburg(1905), all'*Admiralspalast* di Heinrich Schweitzer(1911)⁴⁵.

“Il materiale della facciata” era “tufo conchiglioso di Dorl, quella della facciata di Sophien-Strasse, arenaria di Wünschelburg”⁴⁶; alla decorazione partecipò anche Bodenstein con le pitture. Assistente di Messel era l'architetto Walter Schilbach. Le sculture di Westphal erano organizzate intorno alle membrature in stile “gotico perpendicolare” con cui Messel aveva articolato i prospetti; alcune statue coronavano la facciata, sotto le falde del tetto. Lo stile dei rilievi, anche a causa del materiale, appariva molto primitivo.

Chiesastico per eccellenza è il Wertheim di Leipziger Platz (Fig. 13), che sembra esprimere la necessità di un “sacro” perduto nel cuore della *Grossstadt*. Le finestre che illuminano gli spazi interni non rivelano la struttura metallica e il vetro, caratteristico di altri magazzini dell'epoca, ma al contrario la nascondono dietro massicci costoloni e trafori in pietra. E' un'ulteriore contraddizione per Messel e Wertheim, entrambi ebrei, quella di utilizzare un simbolismo scopertamente cristiano, certamente dettata dall'ambizione a partecipare a quel patrimonio culturale germanico che la cultura del tempo rivendicava sempre più come etnicamente diverso da quello semitico degli ebrei. Inquietanti in questo senso risuonano le parole di Karl Scheffler, pur grande ammiratore di Messel, quando, secondo una prassi quasi inevitabile per la critica tedesca di quegli anni, lo paragona a Schinkel:

“Della cultura naturalmente poetica, dell'ingenua sensibilità artistica di Schinkel questo intelletto israelitico ha poco. Schinkel amava fare ciò che voleva: con palese errore si vedrebbe in lui ancora il senso figurativo e la fine sensibilità per le proporzioni. Egli aveva la musica in sé ed era capace addirittura



Fig. 12. *Warenhaus* Wertheim Rosenthaler Strasse 28/31(1903).



Fig. 13. *Warenhaus* Wertheim Leipziger Platz (1904/1906), testata sulla piazza.



Fig. 14. Sculture decorative di Ernst Westphal.

di trovare le proporzioni armonico-melodiche. Ma Messel aspira bene all'ebbrezza di una potente musica monumentale senza essere nella grazia divina. La scelta consapevole deve sostituire in lui il senso naturale per la bella massa ed egli deve i suoi migliori talenti più alla peculiare vitalità della sua opera, alla sua ricca cultura e alla sua intelligente volontà che alle grazie divine⁴⁷.

La decorazione scultorea degli esterni si sviluppa intorno ai grandi archi della loggia del pianterreno, ripartiti ciascuno a un artista: Josef Rauch, August Vogel, Ignatius Taschner (Figg. 14 – 15 – 16). Rauch(1868-1921) era nato a Baden Baden e si era formato a Monaco, dove aveva collaborato nelle opere di von Seidl, in particolare a un edificio quanto mai simbolico

della peculiare concezione monacense dell'arte: la decorazione della *Künstlerhaus*, inaugurata nel 1900⁴⁸. In quell'impresa, fortemente segnata dal gusto estetizzante e dall'amore di Franz von Lenbach per l'Italia e per la Monaco del tardo Rinascimento, Rauch aveva eseguito un maestoso rilievo, *l'Arte nel Regno della Natura*, sulla lunetta di fondo del grande salone delle feste. Altri due artisti coinvolti nel Wertheim avevano condiviso l'esperienza nella *Künstlerhaus*, Franz Naager(1870-1942) e Julius Mössel(1871-1957), entrambi monacensi(Mössel era nativo della vicina Führt).

Alexander Heilmeyer, uno dei critici d'arte più esperti della scultura contemporanea tedesca, ripercorrendo in un articolo l'evoluzione della scultura a Monaco in seguito all'arrivo di Adolf Hildebrand, valutava positivamente



Fig. 15. Sculture decorative di Josef Rauch.



Fig. 16. Sculture decorative di August Vogel.

l'apporto di Rauch al settore della decorazione architettonica, sulla linea del grande maestro autore del *Problema della Forma*:

“Proprio qui l'arte plastica svolge una immediata funzione, rimandando poeticamente con le sue figure all'organizzazione dell'edificio, come in passato faceva sulle cattedrali e le cappelle medioevali. Su qualsiasi luogo si fosse installata la scultura, non era mera arte di *atelier*, ma veniva incontro a una immediata necessità, come ad esempio nella caratteristica arte domestica e da giardino è giunto qualcosa di corretto da Joseph Rauch”⁴⁹.

L'insegnamento hildebrandiano era stato prevalentemente percepito a Monaco come uno stimolo a sviluppare le potenzialità della scultura applicata all'architettura, che in quegli anni vedeva un notevole sviluppo con le opere di Theodor Fischer e nell'attività degli architetti legati allo *Jugendstil*.

Taschner (1871-1913), anch'egli bavarese, si era distinto in quegli anni a Berlino nel cantiere della Fontana delle fiabe, *Märchenbrunnen*, su progetto di Ludwig Hoffmann (1903), proprio insieme a Rauch e a Georg Wrba⁵⁰. Scultore pienamente “decorativo”, Taschner (Fig. 17) conferiva alle proprie opere un calore popolare tipico della Germania meridionale ed era in grado di adattare lo stile alle movenze dell'architettura cui erano destinate, come commenta Paul Ferdinand Schmidt:

“Alle caratteristiche dell'architettura di Hoffmann, derivate dal Barocco, si adattano pesanti, sanguigne, arrotondate sculture; al severo “Gotico” *Wertheimbau* di Messel, sculture dell'arte antica della Francia del 12. secolo, il cui culmine è rappresentato dal portale occidentale del Duomo di Chartres. L'estremamente grazioso rilievo de “L'Abbondanza” ha elementi distintivi pienamente arcaici, nello stile, nell'invenzione (la mandorla), nel tipo di proiezione plastica sul piano. Ma non solo lo stile di Chartres conferisce a queste pieghe il loro vigore e la bellezza, alle figure lo slancio e il loro composto movimento, l'astrazione spaziale decorativa dei rilievi piatti, piuttosto le erte e grandiose linee dell'architettura di Messel vi risuonano e spirano”⁵¹.

Presso l'atrio si trovava la fontana dell'orso (Fig. 18), simbolo della città di Berlino, opera di August Gaul (1869-1921): Gaul era noto per le sue sculture



Fig. 17. Ignatius Taschner, rilievo in forma di mandorla medievale.



Fig. 18. August Gaul, scultura, Alfred Messel, piedistallo, vasca e fondale architettonico, Fontana dell'orso.



Fig. 19. Warenhaus Wertheim Leipziger Platz, corte interna.

di animali, nelle quali ritraeva con appassionato realismo e immedesimazione le psicologie feline, tratte dalla visione degli esemplari viventi presso lo *Zoologischer Garten*⁵².

Gli interni della *Warenhaus* (Figg. 19 – 20 – 21) costituivano un capolavoro dell'architettura tedesca dei primi del Novecento: entrando dalla loggia su Leipziger Platz, si accedeva a un enorme cortile illuminato dall'alto, analogamente agli altri plessi Wertheim, ma reso impressionante dalla presenza di due massicci ponti sospesi dalla finalità puramente decorativa, che non mancano di ricordare ad un tempo gli interni dei padiglioni industriali e le *Carceri* piranesiane. Secondo Wolff, il tipo della corte interna sarebbe desunto, per l'effetto generale e i dettagli ornamentali, dal proposito di riproporre gli antichi mercati tedeschi, restituendo un'immagine storica agli abitanti della metropoli berlinese, fortemente alterata nel suo centro storico:

“I mercati all'aperto della città antica sono il modello, con il quale egli [Messel, *N.d.A.*] in un sol colpo ha risolto l'intero problema dell'impatto sulla piazza e la strada e quello della monumentalità. Come in un viale gli alberi della medesima età, svettanti, snelli, spiccano nel fronte su Leipziger Strasse gli erti pilastri alti quattro piani. Realmente collegati solo nel cornicione principale, la tendenza allo slancio è ininterrotta dal livello stradale fino al tetto. Ampiamente chiuso con possenti, larghi arconi, è invece il forte basamento, che forma l'atrio. All'interno, vetrine come sul fronte, tuttavia nessuna variazione di confusione di merci nella distinta piazza

coperta. L'intero corpo di questo tratto è solidamente coeso. Membri architettonici svettanti anche qui, ma non pilastri montanti da cima a fondo, piuttosto tra i pochi che dividono gli archi ve n'è un gruppo, al piano superiore, alquanto lievi, snelli sostegni ritirati, che lasciano passare sopra la luce dalle finestre, ma che al minimo spostamento del punto di osservazione sull'asse, creano otticamente una chiusa superficie di pietra. Le antiche *halle* dei mercanti erano scure e seriose. Ma anche qui Messel ripensa nuovamente l'antico

motivo e comunica attraverso la ricca decorazione scolpita dei pilastri, archi, volte e cunei, che il serio lavoro degli uomini in questo edificio, è rallegrato e reso divertente con le mille varietà di oggetti, con le poche variazioni, perfino con l'*humour*. Il decoro della sala ad archi aperta è un significativo arricchimento della pubblica fruizione dell'arte per i berlinesi. Questa città non ha, come Breslavia, Danzica, Brema, Colonia o una delle città italiane, uno scrigno delle tradizionali case cittadine o delle corporazioni, che, pur nella perdita di ogni vita artistica, possa ben ricostituire un frammento di tale perdita. Penso che qualcuno di questi archi sarà così caro al berlese, come questo o quel dettaglio del loro edificio storico sarà per gli abitanti di ogni città⁵³.

Questo indugiare di Messel sulla tradizione ben si spiega con il crescente successo in quegli anni degli scrittori di architettura conservatori come Paul Schultze-Naumburg, da cui però Messel si distingue per la personalità del tutto differente e mai incline al dogmatismo. Ancora, Wolff ci illustra i dettagli e l'originario cromatismo degli interni:

“Né la quantità, né la sottigliezza del decoro sono qui da temere, le parti costruttive dello spazio dominerebbero tutto, anche se fossero rimosse per discrezione. Effetti forti e leggeri possono comparire l'uno accanto all'altro, senza urtarsi, anche dal colore, si è potuto ottenere di tutto: esso risulta nondimeno unitario. I pilastri sono ricoperti di incrostazioni marmoree, i lucenti ponti in color bronzo entrambi opera del monacense Wrba, li collegano alla perfezione. Un motivo di maggiore originalità è come gli sveltanti pilastri sono tenuti insieme da queste bande che quasi attraversano al balzo la larghezza. Soprattutto sulle pareti, per gradazione della repentina ascesa dei piani, si trovano lavori di tecnica più fine, placche a rilievo dorate e argentate, intarsi di marmo- tutte opera di Franz Naager, ripartiti in motivi mitologici, allegorici, di piante e animali, che

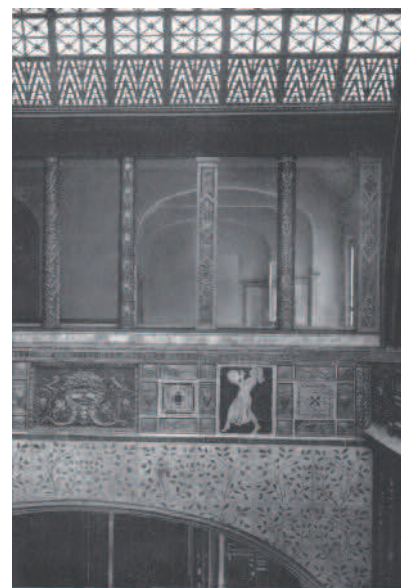


Fig. 20. Particolare del soffitto in vetro e metallo e del piano superiore con opere decorative in bronzo e ceramiche a cura di Franz Naager.



Fig. 21. Corte interna, particolare dei pilastri e del sistema di piani e collegamenti a struttura metallica; opere in bronzo di Georg Wrba.

impegnano l'occhio senza disperdere l'impressione. E ancora è come se, all'esterno, la collaborazione con artisti decorativi di prima scelta creasse l'effetto generale di serietà e nello stesso tempo serenità di questo spazio. Grigio opaco, rosso e bianco sono i rivestimenti in marmo, parti bianco-neri, parti a variopinti intarsi, color oro come le teste piatte dei sostegni scolpiti del mezzanino, e le colonnine della galleria superiore sono color bronzo come i ponti; così come la fitta rete di stelle in metallo, che mitiga la luce dall'alto e una singolare grande volta a botte sopra l'intera larghezza della corte modella l'interno⁵⁴. La decorazione a lacunari dei ponti sospesi richiama lo stile degli interni della villa monacense di Franz von Stuck: Georg Wrba(1872-1939), infatti era un esponente della migliore scultura decorativa di Monaco. Influenzato dalla tradizione della scultura alpina in legno e dalle tematiche legate al mito satiresco, ai centauri e all'universo dionisiaco desunte da Arnold Böcklin, Hans von Marées e von Stuck, Wrba propone soprattutto, per il *Lichthof*, due convincenti figure metamorfiche (Fig 22), Dafne e Atteone, destinate a reggi-lume⁵⁵. Franz Naager⁵⁶, invece, si era occupato della decorazione marmorea di *lambris* e scaloni (Fig. 23), nelle quali si era manifestamente ispirato all'arte cosmatesca di Venezia con un ricco intarsio di marmi policromi, alternati da placche in bronzo che sono attribuite, nell'articolo di Wolff, al disegno di Messel. Opere che tradiscono ancora l'influenza della capitale bavarese, nel cui ambito l'artista decoratore e pittore si era formato, lavorando anche con Seidl. Il rifarsi a Venezia e in particolare agli intarsi marmorei era nell'aria in quegli anni e ispirava anche Peter Behrens negli interni della cappella per il crematorio di Hagen(1905/1908). Meno schematica e meno vistosamente espressiva, la decorazione di Naager è ispirata da un



Fig. 22. Georg Wrba, Dafne e Atteone, sculture-appliques in bronzo.



Fig. 23. Franz Naager, marmi a intarsio policromo e placche in bronzo presso lo scalone.

sentito amore per l'Italia, testimoniato anche dalla successiva attività di pittore di vedute lagunari. Behrendt chiosa: „La festosa bellezza di questo ambiente non è l'elementare sensualità di una giovane arte primitiva, ma piuttosto il fascino di un'arte meditata intellettualmente, affatto “sentimentale”⁵⁷.

Infine merita di essere menzionato il maestoso salone dei tappeti (Fig. 24), nel quale ritornava il gusto neobarocco di Messel, che in fondo ne costituisce la tonalità più sincera e profonda, anche per l'insistenza con cui si presenta nella produzione dell'architetto, dalle decorazioni dell'ambasciata tedesca a Roma a Palazzo Caffarelli(1894/1899), alla *Haus Simon* al Tiergarten(1901), al *Rathaus* di Ballenstedt(1905/1906), al *Landesmuseum* di Darmstadt(1906). Rivestimenti in legno di nocciolo, specchi, bronzi di Georg Wrba e le quanto mai adatte pitture baroccheggianti di Julius Mössel raffiguranti della pace, del commercio, della guerra in mezzo a pesanti cornucopie, creano la suggestione di un ambiente del Settecento⁵⁸ (Fig. 25).

La posizione di Messel in merito alle arti decorative si può forse riassumere nelle considerazioni di Karl Scheffler, che tende a separare la progettualità messeliana da quella del Modernismo:

“Si riscontra nella scelta dei collaboratori, come Messel abbia indietreggiato rispetto alle ultime conseguenze in ogni dettaglio della decorazione interna. Naager, Wrba, Westphal e gli scultori della facciata: essi sono tutti “Secessionisti” ma di spirito “moderato”. Che questi artisti, scelti con sicuro sguardo d'architetto per la loro opportunistica posizione rispetto all'arte, dispieghino nella facciata una modernità artificiosamente arcaica o all'interno cerchino di richiamare le stolide forme stilistiche del Rinascimento e del Barocco con moderna sensibilità(...)Messel riserva solo per sé i gesti audaci. Egli disprezza gli sforzi dei moderni artisti decorativi. Il loro radicalismo gli dà ai nervi”⁵⁹.



Fig. 24. Salone dei tappeti con decorazioni su disegno di Messel.



Fig. 25. Salone dei tappeti, dettaglio delle pitture di Julius Mössel.

Di contro alle sinuose pitture *à plat* impiegate negli edifici di van de Velde, di fronte al dominio della linea curva dispiegato da Behrens nel padiglione tedesco all'esposizione di Torino 1902, Messel sceglie di trarsi indietro rispetto alle estreme conseguenze di un'arte che si avvia all'astrazione dal mondo figurativo, sulla scia del *Japonisme*, dei Simbolisti e della enorme fioritura della grafica. Sceglie piuttosto, nella ricca produzione dell'arte moderna tedesca di quegli anni, gli artisti che si ricollegano al Diciannovesimo secolo, come Koch o Manzel, o quelli che rientrano nell'influenza del secessionismo monacense di von Stuck, come Wrba e Naager, a sua volta, modernismo non radicale e teso a sviluppare le estreme conseguenze dell'arte di Arnold Böcklin. Non coglie l'occasione di valorizzare Klimsch e Lechter e, in definitiva, non può essere incluso a pieno titolo fra gli assertori del *Gesamtkunstwerk*.

Radicalmente diverso dai maestri dello *Jugendstil*, Messel piuttosto che partecipare all'utopia collettiva di un'integrazione delle arti, propende per un gusto del collezionista derivante dal diciottesimo secolo:

“E' il prodotto di un gusto personale altamente differenziato, che sa restituire le impressioni ricevute con abile versatilità e sa imitare certi oggetti artistici, che ama e rispetta, non gratuitamente, ma con un sentire scaturito da un intelletto critico”⁶⁰.

In questo senso la scelta di Messel, nel ritorno alla separatezza dell'arte dall'architettura e nello storicismo di fondo della sua opera, ha semmai anticipato tendenze e momenti dell'architettura tedesca di stampo neo-conservatore e non a caso ha ottenuto riscontri in Italia da parte di Marcello Piacentini⁶¹.

Nel noto articolo su *Il momento architettonico all'estero*, apparso su *Architettura e Arti decorative* del 1921, l'architetto romano assegna a Messel una posizione significativa nel panorama dell'architettura internazionale da lui tracciato, associandolo a Hoffmann nella ricerca di una via decisamente classicista, con richiami al Cinquecento: “La scuola prettamente classica è capitanata da due grandi nomi: Ludovico Hoffman e Alfredo Messel; il primo più solido, più coerente, più sicuro, il secondo più gentile, più sensibile. Ambedue, profondi conoscitori della seconda rinascenza italiana, (specie di quella veneta) dimostrano di amare e di sentire il Palladio, il Sammicheli, il Sansovino come nessuno finora ha mai amato e sentito”⁶².

La valutazione di Piacentini è riferita soprattutto alle ultime opere di Messel, come l'edificio AEG(1905-1907) o al progetto per il Pergamon Museum ma l'estraneità ai movimenti artistici legati al Simbolismo, allo *Jugendstil* e, più in generale, all'*Art Nouveau*, è un elemento comune al maestro tedesco dei primi del Novecento e a quello italiano, che ne avrebbe rielaborato la le-

zione fino a creare una delle correnti italiane di maggior successo e durata. Ma il complesso rapporto tra componenti più orientate verso il classicismo e altre verso l'Espressionismo in Messel, il suo influsso anche sull'architettura italiana degli anni Venti e Trenta, sono questioni troppo ampie per essere pur solo accennate in questa sede⁶³.

NOTE

1. R. HABEL, *Das Warenhaus Wertheim. Eine Inkunabel der Moderne*, in *Alfred Messel (1853–1909). Visionär der Großstadt* (Cat. della mostra tenutasi presso la *Kunstabibliothek degli Staatliche Museen zu Berlin* e il museo di architettura della *Technischen Universität di Berlino*, a cura di E. Blauert, R. Habel, H.D. Nägelke), Berlino 2009, pp. 58-63. La grande mostra tenutasi l'anno scorso a Berlino ha costituito un importante momento di confronto tra gli studiosi dell'opera di Messel: nel catalogo, oltre agli autori sopra citati, sono intervenuti anche Goerd Peschken e Werner Oechslin. Sempre a R. Habel si deve la grande monografia, *Alfred Messels Wertheimbauten in Berlin: der Beginn der modernen Architektur in Deutschland; mit einem Verzeichnis zu Messels Werken*, Berlino 2009, che con grande attenzione analizza la tipologia dell'edificio commerciale adottata da Messel, confrontandola ai *Magasins* parigini. In Italia si è recentemente discusso dei diversi contributi di Messel a Berlino per la società Wertheim, nell'ambito del convegno *Il disegno e le architetture della città eclettica* a cura di L. Mozzoni, S. Santini, Napoli 2004, in particolare nell'intervento *L'architettura a Berlino capitale del Reich Tedesco* di C. Caraffa e G. Schelbert, pp. 99-126 (con bibliografia).

2. I primi contributi fondamentali su Messel sono K. SCHEFFLER, *Moderne Baukunst*, Leipzig 1908 e *Id.*, *Die Architektur der Großstadt*, Berlino 1913 (ried. 1998) la celebre monografia di Walter Curt Behrendt, *Alfred Messel. Mit einer einleitenden betrachtung von Karl Scheffler*, Berlino 1911. Karl Scheffler, Fritz Stahl, Max Osborn, Maximilian Rapsilber, ed altri scrittori di architettura gli hanno dedicato diversi contributi sulle riviste specializzate del tempo (cfr. ad es. K. SCHEFFLER, *Moderne Baukunst*, su *Kunst und Künstler, Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe*, I, Berlino 1903, pp. 469-480; i necrologi di F. WOLFF, *Alfred Messel Berlin gestorben in Berlin am 24. März 1909*, *Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. 24, n.8 Darmstadt 1909, pp. 129-130 e di H. SCHLIEPMANN, *Alfred Messel, Berliner Architekturwelt* 1910, vol. 12, n. 2, pp. 43-44 e i numeri monografici di riviste Wasmuth curati da M. Rapsilber, *Alfred Messel*. Berlino 1905 e F. Stahl, *Alfred Messel*, Berlino 1911). Dagli anni Settanta del Novecento Messel è stato studiato con rinnovato interesse in seguito al generale mutamento di prospettive sul Movimento Moderno. Spiccano in questo senso i contributi di Julius Posener, e altri studiosi di cui alcuni sono stati tradotti in italiano: cfr. i contributi nel volume *Wekbund. Germania, Austria, Svizzera*, a cura di L. Burckhardt, Venezia 1978 J. POSENER, *Tra arte e industria - il Deutscher Werkbund*, pp. 7-15 e *Id. Werkbund e Jugendstil*, pp. 16-24 e G. PESCHKEN - T. HEINISCH, *Berlino all'inizio del secolo: analisi storico-architettonica*, pp. 35-48. In

originale: J. POSENER, *From Schinkel to the Bauhaus : five lectures on the Growth of Modern German Architecture* London 1972, *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur : das Zeitalter Wilhelms II*, München 1979. In Italia, un'occasione importante per riassumere lo stato attuale degli studi sull'architettura tedesca di quel periodo è stata il recente convegno su "Peter Behrens. Maestro di maestri", tenutosi dal 19 al 23 aprile 2010 a Milano, Torino, Venezia e organizzato dai rispettivi Politecnici e dallo Iuav, tuttavia la figura di Messel è rimasta ovviamente tutt'al più menzionata, nell'attenzione al soggetto principale.

3. A. LICHTWARK, *Realistische Architektur*, in „Rundschau“, *Pan*, München 1897/'98, IV Jg., p. 234. Tutte le traduzioni dal tedesco riportate sono a cura dell'autore.

4. Per la storia della famiglia Wertheim, che aveva iniziato con l'apertura di un piccolo negozio nella cittadina di Stralsund sul Baltico, e che, in seguito all'enorme successo commerciale dei magazzini su modello francese impiantati da Georg Wertheim a Berlino, patirà le conseguenze dell'antisemitismo tedesco, si può consultare S. LADWIG-WINTERS, *Wertheim : Geschichte eines Warenhauses*, Berlin 1997. Il problema dell'impatto del grande magazzino sulla nuova realtà del commercio berlinese e la questione della ricezione di un'architettura opera di un committente e di un architetto ebrei, è stata oggetto di una ricca bibliografia, che ha dato conto della grande importanza dei *Warenhäuser* Wertheim come oggetto di storia della cultura. Cfr. ad esempio F. BEDOIRE, *The Jewish contribution to modern architecture 1830-1930*, Stockholm 2004, che tratta della committenza giudaica a Berlino nell'ambito di una dissertazione che tocca Stoccolma, Praga, Francoforte, Parigi, Vienna, Budapest e si sofferma attentamente sui Rotschild; H. SHINER, *Embodying the spirit of the metropolis*, in I. Boyd Whyte, a cura di, *Modernism and the spirit of the city*, London 2003.

5. Il magazzino si estende anche su Voss Straße 26/30. Dei quattro edifici sussiste, privo degli interni originali, soltanto quello di Rosenthaler Strasse. Tutti gli altri sono stati prima distrutti dai bombardamenti alleati e poi demoliti completamente nel periodo della DDR. Per queste notizie: R. HAUBRICH – H. W. HOFFMANN – P. MEUSER, *Berlin. Der Architektur Führer*, Berlin 2004. Cfr. anche il database pubblico dei monumenti berlinesi: www.stadtentwicklung.berlin.de con la scheda completa.

6. Nel contesto americano le prime architetture in ferro o ghisa per scopi commerciali risalgono agli anni '50 dell'Ottocento. A Parigi vanno ricordati almeno *Le Bon Marché*, *Printemps*, *Lafayette*, *La Samaritaine*. v. B. BERGDOLL, *European architecture, 1750-1890*, Oxford 2000, H.R. HITCHCOCK, *Architecture: nineteenth and twentieth centuries*, trad. it., Torino 1989.

7. In particolare nei *Boulevards* aperti durante il Secondo Impero per iniziativa del prefetto della Senna Haussmann, cfr. P. PINON, *Atlas du Paris haussmannien. La ville en héritage du Second Empire à nos jours*, Paris 2002. Lo stesso Emile Zola tratta dell'argomento del Grande Magazzino in un celebre romanzo del ciclo dei Rougon-Macquart, *Au Bonheur des Dames*, *Al paradiso delle signore*, del 1883, nel quale lo spregiudicato speculatore Octave Mouret che ingloba spietatamente tutti i piccoli negozi circostanti nel nuovo, "mostruoso" *magasin*, finisce per sposare la giovane commessa giunta dalla provincia Denise Baudu.

8. F. WOLFF, *Der Neubau des Warenhauses Wertheim in Berlin*, in *Deutsche Kunst und Dekoration*, Darmstadt 1904/1905, p. 279.

9. Peraltro i Wertheim non furono che uno dei grandi nomi del commercio a Berlino in quegli anni e i grandi magazzini furono uno degli oggetti di ricerca più studiati dagli architetti del tempo: si ricordino almeno la *Kaufhaus* Tietz, sempre sulla Leipzigerstrasse ai nn.46/49, degli architetti Bernhard Sehring e L. Lachmann, del 1900, la Haus „Alt-Bayern“, Potsdamerstrasse 10/11 del'architetto Wilhelm Walther del 1903/1904, *Geschäftshaus* Maassen del 1904 di Paul Salinger e Alfred Breslauer, la *Warenhaus* Tietz (rispetto alla *Kaufhaus*,

la *Warenhaus* è un edificio commerciale più ricco, che comprende servizi aggiuntivi quali la caffetteria) di Alexander Platz del 1904/1905, opera degli architetti Wilhelm Cremer e Richard Wolffenstein, con ampliamenti nel 1911 e molti altri. La rivista *Berliner Architekturwelt*, edita da Wasmuth tra il 1899 e il 1919, informava puntualmente degli sviluppi architettonici di questi edifici, che, particolarmente presenti a Berlino, non erano tuttavia esclusiva peculiarità della capitale tedesca (ad esempio la ditta Tietz aveva aperto il primo punto vendita a Monaco di Baviera). Cfr. ad esempio un interessante articolo sulla progettazione di vetrine “corrette”, caratterizzate dalla visibilità delle merci e dal buon gusto: J. BRÜSTLEIN, *Architektur an Grossstadtstrassen*, *Berliner Architekturwelt*, Berlin 1909, 5, pp. 176-185.

10. F. STAHL, *Ein modernes Warenhaus in Berlin*, *Deutsche Kunst und Dekoration*, Darmstadt n.8, Maggio 1898, pp. 241-263.

11. Per esaminare attentamente l'elaborazione dei progetti di Messel, è possibile consultare l'intero archivio dell'architetto, consultabile on-line sul sito del museo di architettura della Technischen Universität di Berlino: <http://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de>

12. W.C. BEHRENDT, *Alfred Messel*, cit., p. 126.

13. F. STAHL, *op. cit.*, p. 247.

14. S.n., *Neue Erscheinungen in der Architektur Berlins*, in *Berliner Architekturwelt* 1899, 1, p. 7. Lind (Vienna 1856 – Berlino 1903) era celebre soprattutto come modellatore ed esperto di fusione in bronzo: aveva anche realizzato la quadriga meridionale del gigantesco monumento a Guglielmo I, di fronte allo *Schloss* berlinese, opera di Reinhold Begas e Bruno Schmitz, cfr. *Das Nationaldenkmal Kaiser Wilhelms I. in Berlin*, in *Zentralblatt für Bauverwaltung*, *Herausgegeben im Ministerium der öffentlichen Arbeiten*, n. 13, 27 Marzo, Berlin 1897, p.140; altre notizie in *Die Kunst für Alle*, n. 15, München 1900, p. 430, n. 18, München 1903, p. 364.

15. Gladenbeck (Berlino 1827- Friedrichshagen 1918) fu responsabile della fusione di alcune delle più celebri sculture monumentali berlinesi, come la “Viktoria” della *Siegessäule* su progetto di Friedrich Drake (1873) e, ancora, insieme a Lind, delle statue di Begas per il *Kaiserdenkmal* di cui sopra e aprì un'officina continuata dai figli Walter, Paul e Alfred. Cfr. D. NUMMERT, *Bronzene Kunstwerke aus Meisterhand. Der Kunstgießer Hermann Gladenbeck (1827–1918)* in <http://luise-berlin.de/bms/bmstext/9811porb.htm>; *Die Kunst für Alle*, 4. München 1889, p. 335, n. 6. München 1891, p. 331. Con Vogel collaborerà anche per le parti in bronzo del Feuerwehr-Denkmal su progetto architettonico di Ludwig Hoffmann, cfr. *Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst*, VII. München 1903, p. 174.

16. F. STAHL, *ivi*.

17. F. STAHL, pp.248-250.

18. Ad esempio, già nei magazzini *Au bon marché* iniziati nel 1869 o nei *Printemps* del 1881-1885. Quello del *Wertheimbau* misurava 31,50 m in lunghezza, 14,50 m in larghezza e 20 m in altezza, cfr. *Berliner Architekturwelt* 1899, cit., p. 7.

19. STAHL, p.250.

20. Lasciato in originale per sottolineare il gioco di parole tra i regni fiabeschi della moda e il vero *Reich* tedesco.

21. STAHL, p.252.

22. *Berliner Architekturwelt* 1899, 1, cit., pp. 6-8. L'officina di lavori in metallo Schulz & Holdefleiss fu tra le più rinomate in Germania nel periodo dello *Jugendstil* e le furono commissionate opere molto rappresentative come collaborazioni con lo *Stadtbaurat* Ludwig Hoffmann, con Bruno Schmitz per porte, candelabri, aquile, elementi in bronzo del *Soldiers' and Sailors' Monument* di Indianapolis (USA) 1901, elementi del salone imperiale all'esposizione di Torino del 1902 su progetto di Bruno Möhring e anche le superbe can-

cellate di un altro grande magazzino berlinese, la *Kaufhaus des Westens* di Johann Emil Schaudt. Cfr. *Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. 2, n. 8, Maggio 1898, p. 273 e segg., G. FUCHS, *Deutsche Zukunfts-Architektur auf der Turiner Ausstellung*, vol. 10, n. 12, Settembre 1902, p. 609; i lampioni in bronzo del *Kaufhaus* N. Israel, *Berliner Architekturwelt* 1900, n. 3, p. 106; i fanali dell'Alsenbrücke di Ludwig Hoffmann a Berlino su bozzetto di August Vogel, *Berliner Architekturwelt* 1901, n. 7, p. 235; le opere per Indianapolis, *ibidem* n. 10 p. 383 e 1905, n. 5, p. 188, 189; F. WOLFF, *Kaufhaus des Westens*, *Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. 20, n. 10, Darmstadt Luglio 1907, p. 193. A tutt'oggi non esiste alcuna monografia su questi artigiani-artisti.

23. I mosaici furono eseguiti dalla ditta *Deutschen Glasmosaik-Gesellschaft* (Puhl & Wagner) di Berlin-Rixdorf. Su Max Koch, cfr. THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig 1934, *ad vocem*. Altri edifici ufficiali decorati dall'autore sono la Camera dei baroni (Herrenhaus) e la Camera dei Deputati (Abgeordnetenhaus) Per i lavori presso il *Reichstag* dell'architetto Paul Wallot, G. BUSS, *Das Haus des Deutschen Reichstages*, in *Kunstgewerbeblatt*, 6. Jg. Leipzig 1896, p. 123; per le altre opere, rispettivamente S.n., *Künstlerhaus Bellevuestrasse* 3. *Erbaut von Karl Hoffacker*, *Architekt in Charlottenburg*, *Berliner Architekturwelt* 1900, 7, pp. 238-249, *Berliner Architektur und Kunstgewerbe auf der Weltausstellung in Paris 1900*, *Berliner Architekturwelt* 1901, 3, pp. 77-87. La rivista documenta nei suoi numeri di molti altri cicli decorativi o opere di Koch, da dipinti per i battelli imperiali, a partecipazioni a competizioni (Municipio di Amburgo, 1902), progetti di decorazioni per volte di saloni (*Festsaal* dello *Schloss Hohenbuchau* a Wiesbaden, stesso anno), etc.

24. Gehrke (1855-1916), fu prevalentemente un artista grafico e lavorò per riviste satiriche berlinesi *Kladderadatsch* e *Ulk* e operò nel campo della pittura di scene urbane e dell'arte applicata, anche per la manifattura di porcellana di Cadinen diretta da Ludwig Manzel. THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon*, cit., p. 338.

25. *L'acciaieria*, *Eisenwalzwerk (Moderne Cyklopen)*, è un dipinto del 1872-1875 opera di Adolph von Menzel (1815-1905) custodito presso la Alte Nationalgalerie di Berlino. Sull'iconografia del lavoro segnalò un'interessante opera di K. TÜRK, *Bilder der Arbeit: eine ikonografische Anthologie*, Wiesbaden 2000.

26. *Berliner Architekturwelt* 1901, 3, cit. Sull'arte pittorica e illusionistica del *Panorama* ottocentesco, analizzata anche da Walter Benjamin nel *Passagenwerk*, si possono consultare il notevole contributo di S. BORDINI, *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Roma 1984 e gli studi di Jonathan Crary nell'ambito della *visual culture*, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century* e *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MITpress, Boston 1990 e 2001.

27. Insegnava all'Accademia di Belle Arti dal 1896 e dal 1903 sostituiva Reinhold Begas al posto di guida di un Atelier magistrale; aveva eseguito il gruppo monumentale raffigurante il Principe elettore (*Kurfürst*) Federico I., cfr. R. KOFER, *Die historischen Denkmale in der Sieges-Allee des Berliner Tiergartens in Hohenzollern Jahrbucher* 15, 1901, pp. 252, 253. Cfr. Bozzetto della Stettiner Brunnen in H. HELFERICH, *Etwas über die Symbolistische Bewegung Die Kunst für Alle*. X Jg. 1895. *Herausgegeben von Friedrich Pecht*. München 1895, J. SPRINGER, *Berliner Bildhauer, Die Kunst für Alle*, XIV Jg., München 1899, p. 19, J. RELLING, *Berliner Brief*, XIV Jg. 1899, p. 26 (illustrazione di *Abendlied*). La fontana completa si trova pubblicata anche su *Berliner Architekturwelt* 1905, 8, pp. 297-299. Una produzione delle manifatture di Cadinen simile alla statua dell'*Arbeit* in R. BREUER, *Cadiner Keramiken. Ausstellung bei A. Wertheim-Berlin, Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. 26, n. 7, Darmstadt Aprile 1910, p. 39 "Mädchen mit Ziege". Biografia completa di Manzel in THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon*, cit., p. 47. Peraltro su

Manzel, come su tutti questi artisti tedeschi del primo Novecento, esistono pochissimi studi, nessuno in italiano.

28. Ad esempio Walther Gensel, in un articolo consacrato a Reinhold Begas osserva acido: “Dalou, che tra gli scultori francesi forse può essere stato paragonato con più successo a Begas, non ha fatto altro con il suo monumento della Repubblica che un enorme centrotavola” *Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst*, XV, München 1907, p. 135.

29. K. SCHEFFLER, *Berlin*(cronache), in *Dekorative Kunst, Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst*, München-Paris, I, 1898, p. 266.

30. Il carattere della scultura di Vogel era quello di una brillante arte eclettica, successivamente arricchita di stilizzazioni e suggestioni decorative, anche attuate nella produzione di oggetti per la manifattura di Cadinen, insieme a Manzel, Taschner, Westphal(v. *supra*). Tuttavia anche per lui non si può parlare di una evoluzione nell'*Art Nouveau*. Importanti nel *Reichstag* di Wallot con trofei ed emblemi tipicamente tedeschi su porte e vestiboli e nell'aula parlamentare, di cui realizza anche il camino. Cfr. G. BUSS, *Das Haus des Deutschen Reichstages*, in *Kunstgewerbeblatt*, cit., pp. 73-125. Significativa, sempre come opera di un eclettismo neobarocco, la ricca decorazione scolpita della Villa Stauch a Berlino(1900), progettata dall'architetto Otto Rieth nel quartiere Tiergarten, eseguita insieme a Widemann e Manzel, *Berliner Architekturwelt* 1901 n.4, p. 124 e segg.; lavori nell'Alserbrücke, *Berliner Architekturwelt* 1901 n.7,p.233 e segg.; mostra delle opere realizzate con Ludwig Hoffmann per il Comune di Berlino in H. SCHLIEPMANN, *Die Architektur auf der die-jährigen Grossen Berliner Kunstausstellung*, *Berliner Architekturwelt* 1902 n. 4, pp. 115-123. Widemann, originario di Schwäbisch Gmünd, risalta anche per essere stato maestro di Rudolf Bosselt, durante il periodo di insegnamento a Francoforte presso la *Kunstgewerbeschule*(1884-1891). Fu però, forse più di Vogel, un esponente dell'arte del diciannovesimo secolo, impegnato in decorazioni per il Berliner Dom, per la *Herrenhaus*, ovvero uno degli edifici più tardivi dell'eclettismo, opera di Friedrich Schulze e inaugurato nel 1904. Cfr. THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon*, cit., *ad vocem*; *Atelier Nachrichten. Rudolf Bosselt*, in *Deutsche Kunst und Decoration*, vol. 1, n.5, Darmstadt Febbraio 1898, p. 156.

31. STAHL, p.255.

32. THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon*, cit., *ad vocem*. W. MIESSNER, *Fritz Klimsch*, in *Die Kunst*, vol. 25, München 1912, pp. 293-299; W. VON BODE, *Gedanken bei der Fritz Klimsch-ausstellung in der Freien Sezession zu Berlin*, in *Die Kunst*, vol. 43, München 1921 pp. 28-38. W. VON BODE, *Fritz Klimsch – Eine Auswahl seine Werke*, Berlin 1924.

33. W. BEHRENDT, *Alfred Messel*, cit., p.66: „Dell'ornamentazione in bronzo, da un punto di vista critico, vi è proprio da tacere, perché mancavano allora del tutto delle maestranze che fossero capaci di risolvere un così difficile compito come la scultura architettonica. Simili difetti si ritrovano nella corte, le cui logorroiche e maldestre pitture rimangono in fortissima contraddizione con l'austero linguaggio della facciata e nei tanti dettagli della decorazione interna, che è scaturita ancora del tutto dall'animo sentimentale del collezionista e dell'amatore degli intarsi barocchi e dei bronzi italiani. Tali difetti sono tuttavia meno gravi, di fronte all'importanza per le fasi di sviluppo, che risiede nell'autonomia del risultato. Essi scorrono dalla natura dell'artista e sono ugualmente difetti della sua originaria attitudine.”

34. Cfr. P. PARET, *The Berlin secession : modernism and its enemies in imperial Germany*, Cambridge Mass., London 1980 e *Id.*, a cura di, *Berliner Sezession*. Catalogo della mostra, Berlin : Neuer Berliner Kunstverein,1982.

35. V. ad esempio le statuette illustrate su *The International Studio. An illustrated magazine of fine and applied art*, vol. 11, New York 1900, p. 58. Il candeliere di Hoosemans, di cui si custodisce un esemplare al *Kunstgewerbemuseum* di Amburgo, è pubblicato in *L'orfèvrerie étrangère à l'Exposition de 1900*, su *Revue de la bijouterie, joaillerie, orfèvrerie* :

publication mensuelle illustrée, Paris 1901/02 n.10, p. 196.

36. Per intendere il tipo di arredo che sarebbe stato appropriato all'opera di Lechter ci si può rifare alle parole di Maximilian Rapsilber in *Melchior Lechter*, Wasmuth, Berlin 1904 in *Berliner Kunst*, III. *Sonderausgabe der Berliner Architekturwelt*, p. 11 : "Considerando l'opera di Lechter nell'insieme, bisogna innanzitutto tener fermo che il suo esordio nel duro e puro stile Gotico ha le radici non nello stile gotico press'a poco orpellato, quale di recente lo ha reso il *bric-à-brac* architettonico. Il gotico di Lechter è *grosso modo* puro nella forma e percezione, quale quello che è stato realizzato a Hannover o a Vienna. Di quello viennese gli manca soprattutto la monumentalità, di quello di Hannover la profonda interiorità, la tensione mistica, che già caratterizza propriamente lo spirito del gotico antico e avanzato. Poiché Lechter fin dall'inizio è stato un artista gotico geniale, gli è stato anche dato in sorte di sviluppare ulteriormente questo stile, di trasporlo in piena vita nel 19° secolo, di rianimare l'antica forma con il sempre attuale contenuto e nuovi sentimenti, di ottenere dal contatto di anima e corpo una nuova e più elevata forma. L'ornamento, che in Lechter riflette il più possibile la struttura gotica, segna nella maniera più evidente un logico perfezionamento e rinnovamento. Non vi è alcun livello intermedio, alcuna intermediazione, il 19° secolo è stato ereditato bassamente ornamentale, non si è fatto nessun lavoro preparatorio a cui Lechter potesse ricollegarsi e perciò il suo sistema decorativo costituisce un merito senza pari. Ciò che riguarda l'espressione figurativa ideale, Lechter lo ha fatto sulla scorta dei Preraffaelliti inglesi. La bella forma spiritualmente trasfigurata, la solennità mossa estaticamente, che porta con sé Orfeo, è una conquista del nostro tempo. Di fronte alle ultime opere dipinte di Lechter, si ha la sicura sensazione, che si sia fondato qui un canone artistico classico per il 20° secolo". Cfr. anche G. FUCHS, *Melchior Lechter*, in *Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. 1, Ottobre 1897 — Marzo 1898. pp. 161-192.

37. THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon*, cit., p. 201 E' un autore assai poco conosciuto e studiato, su cui non esiste alcuna monografia.

38. Eventi tutti pubblicati sulle pagine di *Deutsche Kunst und Dekoration*: M. OSBORN, *Die modernen Wohn-Räume im Waren-Haus von A. Wertheim zu Berlin* vol. 11, Ottobre 1902- Marzo 1903 pp. 259-268; A. MUTHESIUS, *Die Ausstellung Künstlerischer Frauen-Kleider im Waren-Haus Wertheim-Berlin* vol. 14 n. 8 Maggio 1904, p.441; W. LEISTIKOW, *Ausstellung des Londoner Lyceum-Club in Berlin*, vol. 16, n.8, Maggio 1905 pp.509-511; *A Wertheim. Neue Wohn-Räume. Neues Kunstgewerbe – Dem Hause-Eigen. Nach-Entwürfn Von Künstlern Unter Leitung Von Prof. Curt Stoeving*, vol. 16, n. 11, Agosto 1905, pp.643-698; per la mostra delle manifatture Cadinen, v. *supra.* ; R. BREUER, *Altes Spielzeug*, vol. 27, n. 6, Marzo 1911 p. 428.

39. M. CREUTZ, *Pretese e risultati dello sviluppo architettonico moderno*, *Berliner Architekturwelt*, *Achter Jahrgang*, Wasmuth, Berlin 1906, pp. 281 e segg..

40. Pubblicata su *Berliner Architekturwelt*, 1910, n. 10, pp.365-368. La ditta di Max J. Bodenstein, una delle più richieste a Berlino (lavori per lo *Zoologischer garten*, padiglione tedesco dell'Elettricità all'Esposizione di Parigi 1900, etc.) avrebbe realizzato anche le decorazioni per il *Landes Museum* di Darmstadt dello stesso Messel. Cfr. V. ZOBEL, *Das Landes-Museum in Darmstadt*, in *Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. 19, n.3 Dicembre 1906, pp. 186-205.

41. Fu autore di opere molto significative per l'architettura del tardo eclettismo bavarese come la Villa von Lenbach, il "Ruffiniblock", il *Bayerische Nationalmuseum* (tutti a Monaco), il museo di Spira, la *Stadthaus* di Brema e fu una figura di riferimento per il clima artistico che ruotava intorno al pittore Franz von Lenbach, ad Hans von Marées e ad Adolf Hildebrand. Cfr. J. VON SCHMADEL, *Gabriel von Seidl*, in *Wasmuth Monatshefte für Baukunst*, Berlin 1914, n. 15, pp. 31-41.

42. W. BEHRENDT, *Alfred Messel*, cit., p. 43.

43. *Ibidem*.
44. H.J.Z., Alfred Messel 1853-1909, *Wasmuth Monatshefte für Baukunst*, Berlin 1929 n.4, pp. 171-173.
45. THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon*, cit., p. 455.
46. M. CREUTZ, *Ein Neues Warenhaus, Die Kunst, Monatshefte für freie und angewandte Kunst* Band XII, München 1905, pp. 164-165.
47. K. SCHEFFLER, *Moderne Baukunst*, Leipzig 1908, p. 55.
48. Per Rauch, THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon*, cit., p. 40. Per la decorazione della *Künstlerhaus*, G. HABICH, *Das Münchener Künstlerhaus zu seiner Einweihung, Die Kunst*, vol. 1, München 1900 pp. 338-345.
49. A. HEILMAYER, *Über Münchener Plastik*, in *Die Kunst*, Band XI, München 1905, p. 196.
50. P. WESTHEIM, *Der Märchenbrunnen*, in *Die Kunst*, Band XXX, München 1914, pp. 17-28.
51. P. F. SCHMIDT, *Ignatius Taschner*, in *Die Kunst, Monatshefte für freie und angewandte Kunst*, Band XVIII, München 1908, p. 337.
52. Cfr. K. GLASER, *August Gaul*, in *Die Kunst*, Band XXVII, München 1913, pp.232-239.
53. F. WOLFF, *Der Neubau des Warenhauses Wertheim in Berlin*, in *Deutsche Kunst und Dekoration*, Darmstadt 1904/1905, pp. 279-282.
54. *Ibidem*, p. 284.
55. THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon*, cit., *ad vocem*. Tra le sue opere, collaborazioni con Theodor Fischer a Monaco per l'architettura delle scuole comunali, con Ludwig Hoffmann a Berlino, anche per la Stadthaus; bronzi per la Charlottenburger Tor dell'omonimo ponte, lavori per i magazzini *Kaufhaus des Westens* e molti altri.
56. THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon*, cit., p. 320. Tra le sue collaborazioni con Gabriel von Seidl, oltre alla menzionata *Künstlerhaus*, si può citare anche quella nella *Landhaus* Scherl a Grünewald(1903), per la quale esegue pitture "pompeiane", in *Berliner Architekturwelt*, 1904, n. 6, pp. 181-196. Naager collaborerà inoltre, insieme alla medesima *équipe* di scultori impiegata da Messel, Rauch, Wrba, Taschner, alla decorazione della *Stadthaus* di Ludwig Hoffmann del 1911. Cfr. F. STAHL, *Das Berliner Stadthaus*, in *Berliner Architekturwelt*, 1912, n.9, pp. 336-375.
57. W. BEHRENDT, *Alfred Messel*, cit., p. 86.
58. Peraltro Mössel era un artista avvezzo al *décor* teatrale e a quella sontuosità del rosso e dell'oro, che era divenuta familiare alla cultura tedesca per l'influenza degli scritti di Gottfried Semper. In essi il teatro rappresentava simbolicamente le ambizioni ad un ritorno all'unità delle arti; Semper sosteneva infatti la teoria della genesi dei procedimenti architettonici dal principio del rivestimento. Questo interesse per la teatralità nella decorazione nella seconda metà del Diciannovesimo secolo è stato sviluppato da Hans Sedlmayr, cfr. *Verlust der Mitte*, Salzburg-Wien 1948, trad. it., Milano 1975. Tra le opere di Mössel legate al teatro, il Theater Kissingen e il Prinzregententheater a Monaco, lo Schillertheater di Charlottenburg, l'Odeon-Casino di Monaco(illustrato su *Deutsche Kunst und Dekoration*, 29, Ottobre 1911-Marzo1912, pp. 313-321). L'artista emigrò nel 1926 negli Stati Uniti, dove operò ancora con successo nel campo della pittura murale a Chicago. Su di lui esistono pubblicazioni recenti, cfr. J. BREUER, *Julius Mössel, Dekorations- und Kunstmaler : 1871 - 1957 ; zur Wiederentdeckung seiner Arbeiten in Süddeutschland*, Stuttgart 1995.
59. K. SCHEFFLER, *Moderne Baukunst*, cit., p. 60.
60. W. BEHRENDT, *Alfred Messel*, cit., p.87.
61. Cfr. M. PIACENTINI, *Il momento architettonico all'estero*, in *Architettura e Arti decorative*, Milano-Roma Fasc. I, Maggio-Giugno, 1921, pp.32-76.

62. *Ibidem*, p. 49.

63. Per la duplicità degli influssi di Messel, che toccarono anche gli esponenti dei movimenti d'avanguardia, da Bruno e Max Taut ai fratelli Luckhardt, cfr. ad es. M. SCHIRREN, *Rippe aus Adam Leib. Alfred Messels Moderne*, in *Alfred Messel (1853–1909). Visionär der Großstadt*, op. cit., pp. 114-121.

Raimondo Mercadante

Gli interventi decorativi nei Grandi Magazzini Wertheim di Alfred Messel a Berlino dal 1897 al 1906