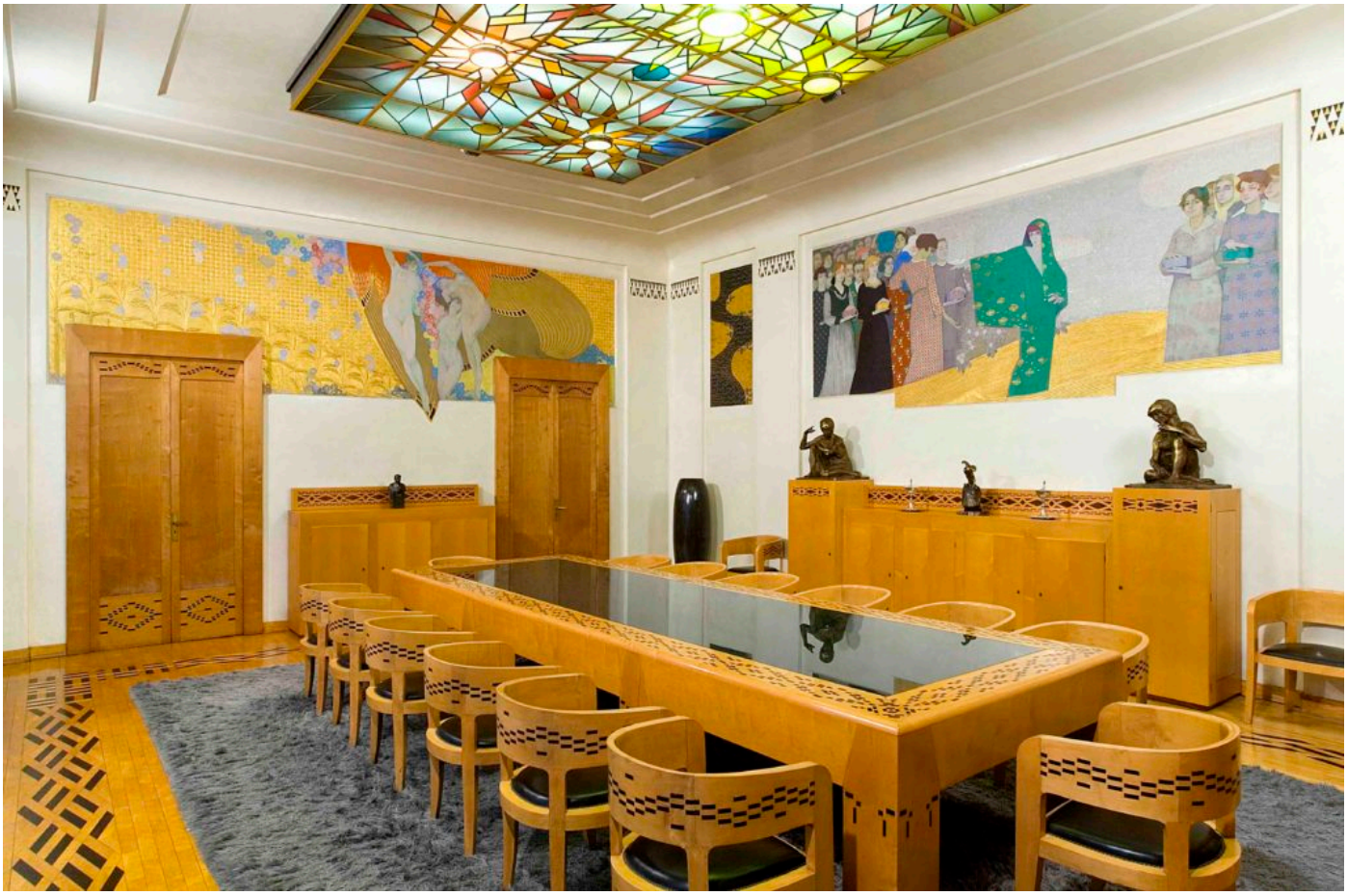
News



Le invenzioni architettoniche di Josef Hoffmann e la loro ricezione in Italia

di Valerio Terraroli

*Secondaria di 2° grado - **ARTE***

Chiarezza, semplicità geometrica, sobrietà, eleganza, raffinatezza, bizzarria ed equilibrio sono i termini con i quali i critici italiani di inizio Novecento identificano **lo stile di Josef Hoffmann**. Uno stile così connotato e innovatore che muovendo da una radicale interpretazione secessionista del Modernismo, a differenza di quanto avviene in Italia, si metamorfizza e, coraggiosamente, si arricchisce di elementi classici, a partire dagli anni Dieci, e, soprattutto nel primo dopoguerra, di citazioni dalla storia, assumendo di fatto il ruolo di modello di riferimento per gli architetti e i designer italiani negli anni Venti e Trenta.

© 2025 Rizzoli Education

Rizzoli EDUCATION

Il rapporto di Hoffmann con la **cultura italiana** è un rapporto di dare ed avere iniziato negli anni della formazione e accentuatosi a partire dagli anni Dieci, momento dal quale si confronterà sempre con il "modello italiano". Evocando il viaggio in Italia compiuto nel 1895-1896, l'architetto viennese scrive: «Tutte le meraviglie che vidi a Roma mi impressionarono enormemente [...]. Ma la scuola di Otto Wagner ci aveva messi in guardia nel cadere in una cieca imitazione degli stili [...] e fu così che la semplicità tipicamente italiana del modo di costruire soprattutto nelle campagne, al di fuori della monumentale architettura ufficiale, finì col toccarmi più profondamente, poiché aveva molto più da comunicare alla nostra aspirazione di produrre forme rispondenti alla funzione ed ai materiali» (1).

Il suo rapporto con l'Italia si rinnova nel 1911 in occasione della progettazione del padiglione austriaco all'esposizione di Roma e ancora nel 1933 quando viene organizzata una sua personale nel palazzo della Triennale di Milano e l'anno successivo per l'ammodernamento del padiglione austriaco alla Biennale veneziana. Tuttavia, le novità del suo linguaggio architettonico/decorativo, così come le **originalissime proposte della Secessione viennese**, non conoscono un immediato e sincronico impatto sugli architetti, sugli artisti e sui designer italiani operanti all'inizio del Novecento, poiché essi ne rielaborano la lezione solamente tra la fine degli anni Dieci e gli anni Venti, facendo di Hoffman, e della linea secessionista viennese, una delle fonti d'ispirazione della declinazione italiana del gusto déco e del primo, acerbo novecentismo, fino a nutrire e ad innervare il nitore razionalista ed elegantissimo di Carlo Scarpa (2). Lo stile di Josef Hoffmann e la produzione delle Wiener Werkstätte, infatti, non incidono in Italia, o per lo meno in un modo esplicito e riconoscibile, nel momento di massima espansione del Liberty, coincidente con l'Esposizione Internazionale di arti decorative e industriali organizzata a Torino nel 1902, anche se una speciale attenzione nei confronti di Hoffmann e della linea viennese, almeno tra gli intellettuali più avveduti e coinvolti nel dibattito sul gusto moderno e sui valori del nuovo stile, si ritrova negli articoli usciti intorno a quell'anno.

Per esempio, Vittorio Pica scrive: «[...] la novissima decorazione interna austriaca, specie per le scuole, redazioni di giornali e mostre d'arte, si appalesa di così raffinata leggiadria e di così ingegnosa eleganza che l'occhio del buongustaio ne rimane di prim'acchito sedotto. Infatti, nell'esposizione mondiale di Parigi del 1900, coloro che non avevano visto già le periodiche mostre dei secessionisti viennesi dal 1897 in poi, rimanevano oltremodo sorpresi e compiaciuti dalla novità squisita e gioconda che presentava l'addobbo complessivo delle sale della sezione austriaca di belle arti [...] L'insieme era davvero di rara vaghezza nel sapiente accordo del verde e dell'oro col bianco e col nero e nel sobrio risalto d'ogni arabesco e d'ogni stilizzato motivo figurativo od arboreo sulle pareti di una sola tinta assai tenera. È quindi da deplorarsi grandemente l'assenza dalla mostra torinese di Josef Hoffmann, di colui cioè che ideò, disegnò e fece eseguire quelle bellissime sale e che è, senza contrasto, il più sagace, il più razionale ed **il più originale maestro di ornamentazione interna** [...] Egli avrebbe dato agio al pubblico italiano di apprezzare al giusto suo valore uno degli aspetti più interessanti e caratteristici dell'odierna rinascenza decorativa dell'Austria e gli avrebbe fatto comprendere che quelle medesime linee spezzate a mo' di colpi di frusta e quei medesimi mascheroni con le lunghe fettucce spioventi, i quali, esagerati nelle dimensioni [...] riescono abbastanza uggiosi all'esterno degli edifici, possono invece sembrare graziosi all'interno di una sala, se adattati con buon gusto e con retto discernimento» (3).

Risulta, dunque, evidente una piena consapevolezza delle novità austriache e del ruolo magistrale degli architetti viennesi. Enrico Thovez, uno dei più vivaci sostenitori della necessità italiana di dotarsi di uno stile moderno, pubblica nel 1903, nella rivista "L'Arte decorativa moderna", il lungo articolo L'Arte decorativa austriaca nel quale, rievocando l'esposizione di Parigi del 1900, afferma «Per genialità di concezione, freschezza d'invenzione, abilità ed armonia di forme, squisitezza di gusto elegante, **gli ambienti arredati dall'Austria superarono di assai quelli di tutte le altre nazioni**» (4), inoltre ricorda «La raccolta della Rivista di architettura "Der Architekt", i volumi pubblicati col titolo Aus der Wagner Schule ne hanno reso noti fra noi i nomi e le opere. Emersero fra tutti Joseph Maria Olbrich e Joseph Hoffmann» (5), e ancora «I mobili austriaci che compaiono nelle nostre illustrazioni rispondono al tipo commerciale assunto dalle case viennesi. Esso non è il prodotto di una concezione particolare com'è il caso negli arredamenti dell'Olbrich, dell'Hoffmann, del Bauer e degli altri secessionisti: è semplicemente il mobile inglese, ma elaborato, irrobustito, più pratico [...]. Il loro successo all'Esposizione di Torino del 1902 è del resto la miglior prova della loro accessibilità al gusto anche del grande pubblico» (6).

Ciò conferma che da parte degli italiani la consapevolezza e l'interesse per la coerente sintassi architettonico/decorativa di Hoffmann sono immediati, ma i risultati in termini di ricaduta sulle arti italiane sono tardivi, anche se una declinazione astratto-geometrica all'interno del variegato panorama del Liberty si riconosce in alcuni artisti italiani che, in quanto sudditi dell'impero austro-ungarico, si formano nell'influenza della cultura viennese, quali Pietro Marussig, Ugo Zovetti, Adolfo Levier, Carlo Crampa, Vittore Zanetti Zilla, Alfeo Argentieri e Luigi Bonazza. Tuttavia essa, spesso e volentieri, risulta compromessa da cedimenti verso **il florealismo**, **l'ornamento naturalistico** oppure verso **evocazioni eclettico/storiciste**, poiché in Italia non si raggiunge mai uno stile unitario in termini modernisti, ma piuttosto si assiste ad un'interpretazione nostrana della modernità che risulta spesso costituita da eccellenze individuali, sia di artigiani e artisti sia di architetti, condizionate dalle diverse tradizioni regionali di appartenenza: insomma un'interpretazione spuria del modernismo rispetto al rigore della Secessione.

Tuttavia qualche segnale c'è: un orientamento in senso hoffmaniano si riconosce, per esempio, nell'allestimento della sala da musica voluta dal noto gallerista milanese Alberto Grubicy per la propria figlia (e rimasta integra fino al 1922, data della

© 2025 Rizzoli Education

morte del gallerista). Gaetano Previati dipinge su commissione di Grubicy, tra il 1907 e il 1908, un ciclo di sei tele dedicate al tema della musica per il villino in via Ravizza a Milano, oggi non più esistente e una fotografia del 1908 presenta la sala allestita con una serie di **arredi contemporanei chiaramente influenzati dalle invenzioni secessioniste** [Fig. 1]. La boiserie che incornicia le tele previatesche e scandisce lo spazio della sala, i pannelli che separano lo spazio con i pianoforti dalla sala vera e propria, i mobili a parallelepipedo con le maniglie rettangolari a scomparsa, le sedute basse e quadrangolari, il tavolino a base pieghevole, il tutto scandito dal motivo ornamentale "ad quadratum" (cinque quadrati bianchi intarsiati su un legno ebanizzato): tutto rimanda a Hoffmann e a Vienna, anche se gli arredi furono realizzati, con ogni probabilità, a Milano, forse dalla ditta "Quarti" o da "Ceruti" (7).

Fig. 1. Sala da musica nell'abitazione di Alberto Grubicy in via Ravizza a Milano, 1908. Archivio eredi Alberto Previati.

Bisogna attendere il 1910, con la notissima monografica di ventidue dipinti di Gustav Klimt, allestita dall'architetto Eduard Josef Wimmer alla Biennale di Venezia, perché prenda il via **l'innamoramento italiano per la Secessione viennese**, specificatamente nell'ambito pittorico e decorativo, testimoniato dalle invenzioni di Galileo Chini e Vittorio Zecchin. Klimt, nel frattempo, riafferma il proprio successo italiano a Roma nel 1911, all'Esposizione Internazionale di Belle Arti per il cinquantenario del Regno d'Italia, e Josef Hoffmann progetta il padiglione austriaco nella Vigna Cartoni, ora non più esistente, in cui è ospitata la sua monografica con dodici dipinti [Fig. 2]. L'edificio, articolato ad U intorno ad un cortile, rilegge le forme classiche in una declinazione raffinata e semplificata riconoscibili nell'alta zoccolatura liscia, nei monumentali finestroni con le strombature geometriche, nel porticato scandito da essenziali pilastrini scanalati, così come nello spazio interno, percepito come sacrale, inondato di luce, bianco, aperto e la cui unica decorazione è data dal ripetersi ritmico della linea, del rombo, degli spigoli vivi: tutti elementi che nutrono la codificazione del fraseggio déco e che trova esplicite applicazioni nella Milano degli anni Venti nei progetti di Giovanni Muzio, Gio Ponti, Emilio Lancia, Tomaso Buzzi e Giovanni Greppi.

© 2025 Rizzoli Education

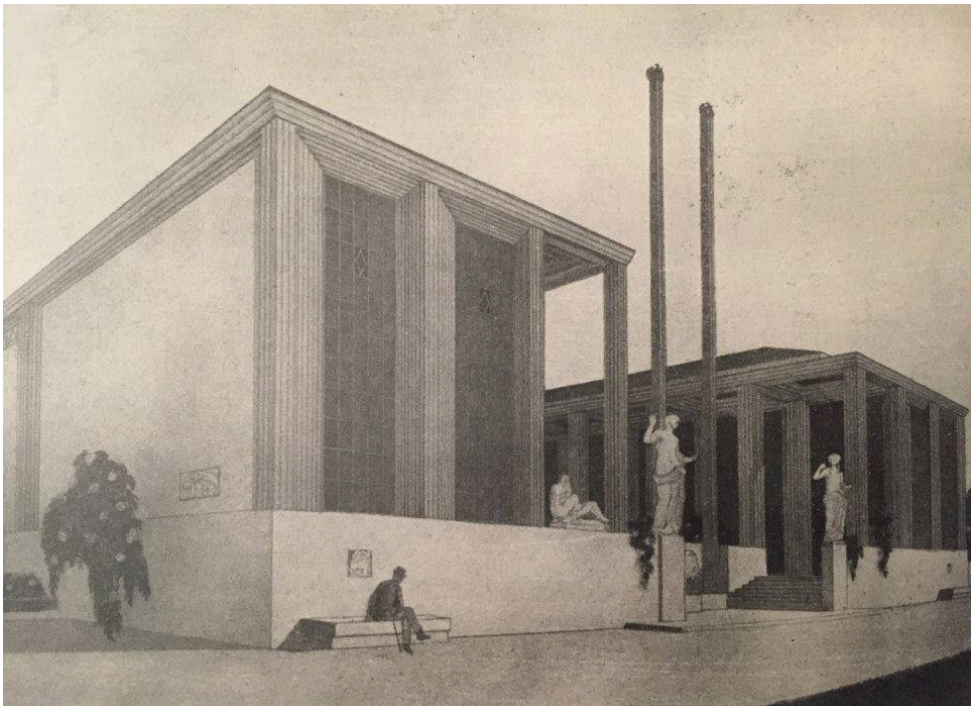


Fig. 2. Josef Hoffmann, Padiglione austriaco, Roma 1911.

L'edificio in via Statuto 12 a Milano [Fig. 3], realizzato da Greppi nel 1919, rivela, nelle strombature rettangolari delle finestre al piano terra, nel rigore geometrico delle aperture e nel taglio a T della porta d'ingresso, riferimenti all'opera di Hoffmann, compreso l'utilizzo del bow-window triangolare a spigolo vivo; elemento che Greppi riprende, ma già nel 1928, alla Fiera Campionaria di Milano nel padiglione dell'Irpinia (Avellino) [Fig. 4], pur accompagnato da citazioni classiche, come le colonne tuscaniche, le sfere e i vasi cornucopia. Il Déco milanese gioca le proprie carte proprio nella fusione intelligente del modulo "ad quadratum" e del taglio lineare di Hoffmann con **raffinate citazioni storiche, dal manierismo al neoclassicismo**. Come nella cosiddetta "Ca' Brüta" di Giovanni Muzio (1919-1923), nella casa di Gio Ponti in via Randaccio (1924-1926), in palazzo Borletti in via San Vittore, sempre di Ponti, del 1928, e nella sede della Banca Popolare di Milano, realizzata da Giovanni Greppi tra il 1928 e il 1930, nella quale i riferimenti neoclassici si sposano con la ripresa puntuale delle colonne giganti in marmo cipollino e architravate della Looshaus di Vienna, concepita da Adolf Loos tra il 1909 e il 1911.

© 2025 Rizzoli Education

Fig. 3. Giovanni Greppi, Casa già in via Statuto 12, Milano, 1919.

Fig. 4. Giovanni Greppi, Padiglione Irpinia, Milano, Fiera Campionaria 1928.

Elaborata, finalmente, una declinazione italiana della modernità che sembra voler abbandonare qualunque compromissione con il naturalismo, lo storicismo e l'eclettismo, Hoffmann diviene un modello riconosciuto, specialmente in riferimento all'**impresa Stoclet e alle invenzioni per le Wiener Werkstätte**, quando immette nel proprio repertorio, pur virandoli in una semplificazione lineare, elementi squisitamente barocchi e rococò, così come accade nel padiglione austriaco per Parigi 1925: «È un'architettura da mobili ispirata a movenze di sagome barocche; un'architettura d'eccezione,

© 2025 Rizzoli Education

frutto di un gusto raffinato e perciò interessante come gioco d'eleganza» (8).

Si deve a Roberto Papini un'icastica definizione di come le invenzioni di Hoffmann e dei viennesi vengano percepite in Italia: «L'Austria è stata da un trentennio all'avanguardia [...] lavora i metalli e le gemme, il legno e il vetro, il filo e la ceramica con una perizia straordinaria; ogni capriccio le è permesso perché sempre è contenuto nei limiti di una logica rigorosa, anche se non apparente. Gli ambienti creati da Hoffmann, da Strnad e da Gorge nella sezione austriaca sono un compromesso molto attirante fra bizzarria ed equilibrio. Guai a coloro che, non possedendo il gusto espertissimo degli architetti e dei decoratori austriaci si ponessero ad imitarli: cadrebbero subito nel goffo e nel grottesco» (9). Il riconoscimento della magistrale genialità di Hoffmann anche nelle arti decorative viene ulteriormente sottolineata da Papini: «Pochi creatori e quasi tutti gli architetti, con Josef Hoffmann alla testa, danno a quello stile l'impronta [...]. **La chiarezza e la semplicità geometrica delle sagome** dominano indiscutibilmente la produzione austriaca; la parsimonia massima degli adornamenti accompagna docilmente la semplificazione della forma. La materia è resa preziosa, anche quando non è oro né argento, dal modo com'è trattata, dalla martellatura evidente, dalla cura e dalla perizia con cui sono ottenuti i rilievi, gli sbalzi, le superfici lisce e le scabre, le sagome perfette, le curve armoniose. Un naturale senso d'eleganza e di raffinatezza guida artefici così padroni dei loro mezzi, così esperti d'ogni accorgimento. Vi sono cose che possono urtare contro il nostro gusto italico, ostile agli eccessi anche nella raffinatezza; ma non v'è nulla di volgare o sciatto, nulla che non rientri nelle generali tendenze del gusto d'oggi» (10).

In Le arti d'oggi. Architettura e arti decorative in Europa, edito a Milano nel 1930, vera e propria sintesi del déco italiano e internazionale, Papini cita spesso Hoffmann affiancandolo, nel ricchissimo repertorio fotografico, a Ponti e a Lancia, avendo come obiettivo di dimostrare quanto l'architettura e le arti decorative italiane, pur nella loro specificità, abbiano raggiunto i livelli dei modelli austriaci. Papini conclude il visionario e onirico racconto che precede il repertorio fotografico e dedicato alla vita ad Universa, una metropoli nata sulle rovine di una guerra, con un'esaltazione della "nuova classicità" in antitesi con il Modernismo: «[...] I giovani d'Universa non provano vergogna a confessare d'essere in un periodo arcaico. È l'epoca in cui si ricomincia. È l'epoca che ha qualche importante analogia, sia detto per gli innamorati dell'esemplificazione storica, con quel sesto secolo avanti Gesù Cristo quando il senso della vita intensa nella politica, nella ginnastica sportiva, nell'indagine fisica e metafisica, dettava ai greci le forme dell'arte nuova e, dopo le geometrie prette del Dipylon, vedeva affermarsi il puro ritmo dorico e gli schietti valori plastici della scultura arcaica e i rabeschi essenziali dei meandri, delle palmette, delle onde. Anche allora dominava l'architettura, anche allora era sentito fin nel profondo un bisogno imperioso d'armonia fra le ragioni pratiche e quelle ideali della vita, un desiderio ansioso di ritmica compostezza, di musicale semplicità. Fondare **una nuova classicità** significa tornare all'ordine, alla misura, alla composizione, allo stile» (11). Queste sono state le parole d'ordine del Déco italiano capeggiato da Muzio, Greppi, Ponti, Buzzi, Lancia, Portaluppi [Fig. 5], Andloviz, Zecchin, Martinuzzi, Chini, il primo Scarpa, sia in architettura, sia nelle arti decorative e la cui stella polare è la sintassi della Secessione, Hoffmann in primis.

© 2025 Rizzoli Education

Fig. 5. Piero Portaluppi, Interno della Fagianaia, 1928-1930, Monza, parco della villa Reale, sede del Golf Club.

In copertina: Amedeo Bocchi, Sala del Consiglio, 1917, Parma, Sede centrale della Cassa di Risparmio di Parma.

NOTE

1. J. Hoffmann, *Selstbiographie*, in "Ver Sacrum", neue Folge, Wien 1972, cit. in G. Fanelli, E. Godoli, *La Vienna di Hoffmann architetto della qualità*, Editori Laterza, Bari-Roma 1981, p. 7
2. R. Franz, *"La viennesità evidente". Immagini da un'architettura mitteleuropea: Hoffmann e Vienna nell'opera di Scarpa*
3. V. Pica, *L'Arte Decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Istituto Italiano d'arti grafiche, Bergamo 1903, pp. 159-160
4. E. Thovez, *L'Arte decorativa austriaca*, in "L'Arte decorativa moderna", a. II, n. 5, 1903, p. 129
5. *Ibidem*, p. 136
6. *Ibidem*, p. 139
7. La fotografia della sala da musica Grubicy è del 1908 (archivio Eredi Alberto Previati) vedi E. Staudacher, *Le suggestioni di Previati per il salone musicale di casa Grubicy*, in *Tra simbolismo e futurismo. Gaetano Previati*, catalogo della mostra a cura di S. Rebora, C. Vorrasi, M. Vinardi, Ferrara 2020, p. 69. Ringrazio, per avermi procurato la fotografia, le dott.sse E. Staudacher e M. Vinardi.
8. R. Papini, *Le arti d'oggi. Architettura e arti decorative in Europa*, Bestetti e Tuminelli, Milano-Roma 1930, tav. XLIII. Opere di Hoffmann sono riprodotte anche alle tavole: architetture e arredi: XXXVIII-XL (seguite dal padiglione Arti Grafiche di Ponti e Lancia alla Fiera milanese del 1927), XLIII, XLIV, XLVI (Parigi 1925), LXXXIV (con villa Minetti di Muzio), XCVII (con vestibolo Rinascente Domus Nova di Ponti e Lancia del 1927), CXIII-CXIV, CXXIII (interni), CXXXV (armadio da collezionista seguito dallo scrittoio-libreria di Buzzi), CLV (tavolo da centro a confronto con Buzzi), CLXIX-CLXX (interni); metalli: CLXXX-CLXXXII (lampade delle WW), CXCI-CXCII, CXCIV-CXCVII (servizi da caffè e da tè e coppe delle WW), CXCIX-CC (vasi delle WW).
9. R. Papini, *Le arti a Parigi nel 1925. II: gli interni e I loro mobili*, in "Architettura e arti decorative", a. V, fasc. V, 1925, pp. 357, 360.
10. R. Papini, *Le arti a Parigi nel 1925. III: I metalli*, in "Architettura e arti decorative", a. VI, fasc. I, 1926, pp. 22, 24.
11. R. Papini, *Le arti d'oggi…*, cit., 1930, p.22.

SCOPRI L'OPERA

- "*Con gli occhi dell'arte*" di Valerio Terraroli – Sansoni per la scuola – Rizzoli Education, 2022 – Testo di storia dell'arte per la scuola secondaria di secondo grado

© 2025 Rizzoli Education