

De la *Gebaute Form* de Paul Schmitthenner au néo-réalisme italien

A propos des origines allemandes de l'œuvre de Ridolfi et Frankl

Wolfgang Voigt. Traduction Daniel Wieczorek

On l'oublie trop souvent : les ouvrages majeurs de l'architecture moderne ne sont généralement pas l'œuvre d'un seul architecte. Ainsi, la période classique de l'œuvre de Walter Gropius n'aurait pas été la même sans la contribution d'Adolf Meyer. Le travail de Mario Ridolfi (1904-2004) suit la même trajectoire : celle d'une collaboration avec un partenaire moins bien connu du grand public, Wolfgang Frankl (1907-1994), qui participa néanmoins à son travail pendant un demi-siècle [Ill. 1]. Frankl était arrivé en Italie en tant que réfugié. Sa collaboration avec Ridolfi débute à l'automne 1933 et se poursuivit jusqu'à la mort de celui-ci, en 1984, interrompue seulement par le second exil de Frankl, en Angleterre, entre 1939 et la fin des années 1940.

Pour Ridolfi, Frankl était avant tout un intermédiaire vers le modernisme allemand, qu'il admirait. Mais la contribution de Frankl au travail commun alla bien au-delà, car il apportait aussi le talent et les connaissances d'un architecte du mouvement opposé, celui du traditionalisme allemand auquel il avait

pris part durant sa formation d'architecte. Dans ses jeunes années, Frankl avait suivi le développement du Bauhaus à Dessau, une ville proche de Halle, où son père Paul Frankl (1878-1962) était professeur d'histoire de l'art. P. Frankl, qui émigra aux Etats-Unis par la suite, avait commencé sa carrière en tant qu'architecte, et l'essentiel de ses recherches portait sur l'architecture¹. Par son père, Wolfgang Frankl eut la chance de rencontrer Walter Gropius, avec qui il évoqua plus d'une fois son entrée éventuelle au Bauhaus. «Pour sûr, j'y serais allé, cela ne fait aucun doute», disait-il lors d'un récent entretien². Mais le programme du Bauhaus ne comprenait pas le certificat permettant l'entrée dans la fonction publique. Seul, le diplôme délivré par une université technique (*Technische Hochschule*) ouvrait droit aux stages dans les services publics de construction, et donnait accès au titre de *Regierungsbaumeister* (architecte ou ingénieur d'État). Suivant les conseils de sa famille, Frankl s'inscrivit donc en 1927 dans l'une de ces écoles considérées comme plus «sérieuses» : la légendaire École de Stuttgart, qui était le département d'architecture de l'université technique de cette ville ; un choix qu'il ne regretta jamais.

Wolfgang Voigt est historien de l'architecture et directeur adjoint du Deutsches Architekturmuseum à Francfort (DAM).



1. Wolfgang Frankl (à droite) et un collègue inconnu dans l'a

architect Karl Schneider at Hamburg, 1929 (© W. Voigt).

From Schmitthenner's *Gebaute Form* to Italian Neorealismo.

The German Roots of Ridolfi and Frankl

Wolfgang Voigt

Wolfgang Voigt is a historian of architecture and deputy director of the Deutsches Architekturmuseum in Frankfurt (DAM).

It is universally known but too often forgotten that the *œuvres* of the masters of modern architecture were not usually the exclusive work of the single master architect. For example, the great phase in the work of Walter Gropius would not have been the same without the contribution of Adolf Meyer, whose role in the design of what we know as Gropius' buildings cannot be overestimated. The work of Mario Ridolfi is another such case, since a large proportion of his designs were created in collaboration with his practice partner, whose public profile was less recognised but who shared his work for half a century. Wolfgang Frankl (1907-

1994) had come to Italy as a German refugee. Their partnership began in autumn 1933 and lasted until Ridolfi died in 1984, interrupted only between 1939 and the late 1940s during Frankl's second exile in England.

Ridolfi was primarily interested in Frankl as an intermediary to German Modernism, which he admired. But Frankl's contribution to their joint activity was much greater than that, since Frankl brought the skills and knowledge of an architect trained in the opposite current of German traditionalism, which had been part of his architectural education. As a schoolboy, Frankl had observed the



Cette Karl Schneider à Hambourg, en 1929. — Wolfgang Frankl (right) and an unknown colleague in the office of the



2. Paul Schmitthenner et Paul Bonatz dans un jury de concours, vers 1953. — Paul Schmitthenner and Paul Bonatz in the jury of a competition, ca. 1953.
(Archive Schmitthenner, Munich).

rise of the Bauhaus in Dessau, the city near to Halle where his father, Paul Frankl (1878-1962), taught art history at the university. Paul Frankl, who later emigrated to the United States, had begun his own career as an architect, and architecture was the main topic of his own research.¹ Through his father, Wolfgang Frankl had the opportunity to meet Walter Gropius himself, and had several discussions with him on the possibility of joining the Bauhaus. "I would have been there, for sure", he said in a recent interview.² However, the Bauhaus curriculum did not provide a qualification for a career in public administration. A *Technische*

Hochschule diploma was required to become a designer of state buildings and to obtain the title of *Regierungsbaumeister* (government architect/engineer). In 1927, on his family's advice, Frankl registered to enter one of these more "solid" institutions, the legendary traditionalist Stuttgart School in the architectural department of the Stuttgart *Technische Hochschule*, a decision which he never regretted.

In the interwar period, Stuttgart was the most popular architectural school in the country, with many more students than the Bauhaus. The pre-eminent teachers were Paul Bonatz (1877-1956), creator of prominent

technical buildings like the main station in Stuttgart (1914-28) and the locks on the Neckar river (1927-33), and the school's ideological leader, Paul Schmitthenner (1884-1972). Bonatz and Schmitthenner belonged to the same generation as Gropius, Mies, Mendelsohn, Häring and others, who were all shaped by the pre-World War I reform efforts of the German Werkbund movement. In the 1920s Bonatz and Schmitthenner became protagonists of a traditionalist backlash against the avant-garde. Stuttgart's famous Weissenhof Estate caused a split in the Werkbund. Prevented from contributing to the Weissenhof because they were not modern

enough, Bonatz and Schmitthenner both publicly criticized the project and finally resigned from membership of the Werkbund.³

Still a student, Wolfgang Frankl was torn between the Weissenhof, which he admired, and the qualities of Schmitthenner, his most important teacher, who called the Weissenhof a manifesto of fashion and condemned it as unprofessional and formalistic, not serious enough to be a model for housing or evidence of a new style.⁴ Frankl never denied his preference for modern architecture, but also never disguised that he had been Schmitthenner's pupil. The student's favorite architects, besides Le Cor-

Neckar (1927-33), et Paul Schmitthenner (1884-1972), l'idéologue en chef de l'école [Ill. 2]. Bonatz et Schmitthenner appartenaient à la même génération que Gropius, Mies, Mendelsohn, Häring et bien d'autres, tous marqués par les efforts de réforme déployés par le mouvement du Werkbund à la veille de la Première guerre mondiale. Dans les années 1920, Bonatz et Schmitthenner devinrent les chefs de file d'une opposition traditionaliste face à l'avant-garde. La célèbre cité de Weissenhof à Stuttgart fut à l'origine de l'éclatement du Werkbund. Exclus de la participation à ce projet sous prétexte qu'ils n'étaient pas assez modernes, Bonatz et Schmitthenner critiquèrent publiquement le projet et finirent par démissionner du Werkbund³. L'étudiant Frankl était écartelé entre son admiration pour la cité de Weissenhof et celle qu'il avait pour les qualités de Schmitthenner, son professeur le plus important, qui traitait le Weissenhof de manifeste de la mode, et en dénonçait le formalisme et l'absence de professionnalisme. A ses yeux, l'expérience n'était pas assez sérieuse pour être reconnue comme un modèle, ou comme le manifeste d'un style nouveau⁴. Frankl n'a jamais caché sa préférence pour l'architecture moderne, mais il affirma toujours être un élève de Schmitthenner. A l'époque, ses architectes préférés étaient, outre Le Corbusier, les modernistes hollandais : Gerrit Rietveld, Johannes Duiker, Pieter Oud et Brinkman & Van der Vlugt.

En matière d'enseignement, Stuttgart était, dans les années 1920, l'une des deux principales institutions nouvelles. Selon l'éditeur et critique d'architecture Werner Hegemann, «l'école-phare en Allemagne, sinon en Europe, n'était pas le Bauhaus, mais bien l'École de Stuttgart⁵.» Cette affirmation était certes exagérée, mais elle montre la réputation de l'école, qui avait été réformée de fond en comble au lendemain de la révolution de 1918, quelques mois tout juste avant que le premier Bauhaus ne s'installe à Dessau.



busier, were Dutch modernists like Gerrit Rietveld, Johannes Duiker, Pieter Oud and Brinkman & Van der Vlugt.

In the sphere of education, Stuttgart was one of 1920s Germany's two most significant new institutions. For

76

Werner Hegemann, the architectural

publisher and critic, not the Bauhaus but the Stuttgart School was "the leading architectural school in Germany, if not in Europe."¹⁵ This was an exaggeration, but it emphasises the reputation of the school, which had been fundamentally reformed after the revolution of 1918, some months

before the establishment of the first Bauhaus in Weimar.

The curriculum put together by Paul Schmitthenner was a mixture of traditional and modern elements. Practice took precedence over theory, substance over representation, experience over experiment. Grand

projects like palaces and cathedrals, which had encouraged students to outdo each other in over-representation, were replaced by exercises in everyday architecture. Craftsmanship was a major priority, as it was in the Bauhaus until 1923, when Gropius performed an ideological u-turn by

Paul Schmitthenner avait conçu le programme de formation en combinant éléments traditionnels et modernes. La pratique était placée au-dessus de la théorie, la matière au-dessus de la représentation, l'expérience au-dessus de l'expérimentation. Les grands projets tels que les palais et les cathédrales, qui incitaient à rivaliser dans la représentation excessive, furent remplacés par des sujets empruntés à l'architecture du quotidien. On attribuait une importance capitale au travail artisanal, tout comme au Bauhaus avant 1923, date à laquelle Gropius opéra un virage idéologique radical en substituant au slogan *Kunst und Handwerk - eine neue Einheit* (entre art et métier, une unité nouvelle) la formule *Kunst und Technik - eine neue Einheit* (entre art et technique, une unité nouvelle)⁶.

Pour les étudiants débutants, le cours de construction (*Baukonstruktion*) de Schmitthenner était l'élément central, avec son atelier intitulé «œuvre ordinaire», dont le sujet portait sur une maison individuelle, généralement une assez grande résidence destinée à une famille de la classe moyenne, que Schmitthenner réalisait au même moment avec son agence. L'«œuvre ordinaire» constituait l'enseignement de base. Plus tard, viendrait le développement de l'imagination et de la créativité. La maison était conçue détail par détail, permettant de suivre la progression de l'ensemble sur le chantier réel. Dans une seconde phase, le même plan était repris dans un autre matériau que le colombage de bois, afin de développer chez les étudiants le sens de l'interdépendance entre matériau, construction et forme. La maison était l'unique objet d'étude et souvent il s'agissait de variations sur le thème d'une modeste maison de campagne à deux étages et toit en bâtière ou à croupes. Jusqu'à un certain point, ce thème rappelait une icône de l'architecture vernaculaire en Allemagne, le célèbre pavillon où avait vécu Goethe à Weimar [Ill. 3, 4]. Ce style favori de Schmitthenner, par ailleurs fonctionnel et



4. La maison dans le jardin de Johann Wolfgang von Goethes à Weimar, XVIII^e siècle. – The house in the garden of Johann Wolfgang von Goethe in Weimar, 18th century (© W. Voigt).

doté des équipements modernes, reflétait la modestie, la permanence et l'intemporalité: archétypes des valeurs de la classe moyenne pour supporter les incertitudes des temps modernes⁷.

Rétrospectivement, Wolfgang Frankl souligna la valeur de cet enseignement, sans pour autant adhérer au modèle architectural: «La qualité de l'architecture de Schmitthenner, je l'ai toujours admirée, je l'ai respectée et aimée. Et tout ce qu'il a fait comme projet, les maisons, les halls, le matériau, la forme d'ensemble, le volume, tout cela était martelé et imprimé dans nos esprits au fil des cours; sur tous ces points, j'adhère sans réserve à ses conceptions. La question du volume est l'alpha et l'oméga de l'architecture. Et ceci, Schmitthenner le traduisait explicitement dans ses œuvres, et de manière très belle... Mais personnellement, je n'aurais évidemment jamais dessiné un semblable toit à croupes⁸!»

Dans ses cours, Schmitthenner développa très tôt quelques aphorismes simples, qui créaient une *architecture parlante* spécifique⁹. Bien

plus tard, ces idées fournirent la matière de sa théorie architecturale, publiée sous le titre de *Gebaute Form*. Pour définir le processus de la construction, Schmitthenner créa quelques mots-clés constamment réutilisés, tels un mantra: «Stoff», «Fügung», «Naht», «Landschaft»:

- «Stoff», terme emprunté au lexique de la couture et désignant le matériau de construction;
- «Fügung», néologisme synonyme d'assemblage, d'agencement ou de jointure, employé pour caractériser le traitement des matériaux;
- «Naht», autre terme venant de la couture et signifiant, précisément, la couture ou le joint. Déjà Gottfried Semper avait eu recours à ce terme dans son ouvrage *Der Stil*¹⁰.

Tout cela allait de pair avec une note d'anti-modernisme et d'anti-internationalisme; ainsi, les termes utilisés par Schmitthenner ont-ils souvent une racine germanique, se substituant à d'autres, d'origine latine. Dans le régionalisme de Schmitthenner, chaque ensemble bâti devait être inséré dans un paysage, «Landschaft», ou dans une région. Le lien entre eux était le matériau et c'était une question d'éthique que de préférer, si possible, un matériau naturel provenant de la région à des produits industriels tels que l'acier ou le béton. *Stoff, Fügung, Naht, Landschaft*: une séquence de mots facile à retenir et qui célébrait le détail solide et parlant, expliquant par elle-même son caractère tectonique et son contexte. Cet art, que Schmitthenner pratiquait avec virtuosité, sera appelé, plus tard et dans un autre contexte, «tell the tale detail» par Marco Frascari¹¹.

Pendant que Frankl faisait ses études à Stuttgart, Schmitthenner réalisa un édifice particulier, que l'élève appréciait beaucoup: l'école de Zuffenhausen près de Stuttgart (1927-1930). C'était une école professionnelle formant aux métiers de l'industrie et du bâtiment. L'édifice en lui-même est un véritable support pédagogique: il donne à voir les principes de l'architecte grâce à des détails

3. Paul Schmitthenner: maison Am Fischtal, Berlin 1928. – Paul Schmitthenner: Haus Am Fischtal, Berlin 1928. (Archive Schmitthenner, Munich).

replacing the slogan *Kunst und Handwerk - eine neue Einheit* (art and crafts – a new unity) by *Kunst und Technik eine neue Einheit* (art and technique, a new unity).⁶ For the novice students, Schmitthenner's *Baukonstruktion* was the primary class, with so-called *ordinary work* on a single house, usually taking as its model a substantial middle-class home which would be one of Schmitthenner's current commissions in his architectural practice. This ordinary work was the basis of the curriculum, whereas the development of creativity and imagination were taught in the senior classes. The house was designed detail by

detail, with the opportunity to track progress on the real construction site. In a second phase, students would design the same building in a basic material other than timber frame, in order to get a sense of the interdependence between material, construction and form. The house was the sole object of study, and would often represent variations on the theme of a modest country house with two floors and a saddle or hip roof. To some degree, this model resembled a familiar icon of historical vernacular architecture in Germany—the famous garden house in Weimar, where Johann Wolfgang von Goethe had lived in the 18th century.

Schmitthenner's favorite model, fitted with modern amenities and with an adjusted floor plan, embodied modesty, permanence and timelessness, values which helped the middle classes to tolerate the uncertainties of the modern world.⁷ Looking back, Wolfgang Frankl stressed the value of this method of teaching, but not the architectural model: "The quality of Schmitthenner's architecture... I have always admired, respected and liked it. And what he built, the houses, the halls, the material, the entire form, the volume, what he hammered into our heads during his lectures, there I agree completely with him. The vol-

ume is the essence of architecture. And with Schmitthenner, this was explicitly formed and very well formed... I, of course, would never have built such a hip-roof."⁸ In his lectures, Schmitthenner early on developed a number of simple aphorisms, which formed a specific *architecture parlante*⁹. Later, this was to become the core of his architectural theory under the title *Gebaute Form*. To define construction procedures, Schmitthenner coined a handful of key-words, which were used continuously like a mantra: "Stoff", originally a tailoring term, used to refer to the building material. "Fügung", a neologism referring to the process of

didactiques démontrant d'une part les possibilités d'un matériau et d'autre part la beauté dans chaque détail. Il donne également une leçon en matière d'échelle: dans la cour fermée par une grille de fer forgé, se trouve une petite maison de brique typique de Schmitthenner, abritant les appartements du concierge et d'autres employés; sa façade fait appel aux mêmes matériaux que la façade de l'école [Ill. 5, 6, 7]. Cette maison est située en face d'elle, et en souligne la majesté par sa différence d'échelle. Sur la façade de brique, des bandes horizontales de béton marquant la position des différents étages, apportaient une réponse à la question posée dans les cours de Schmitthenner: comment est-ce fait? Deux décennies plus tard, Frankl devait développer sa propre façade, elle aussi caractérisée par des matériaux apparents et des détails parlants.

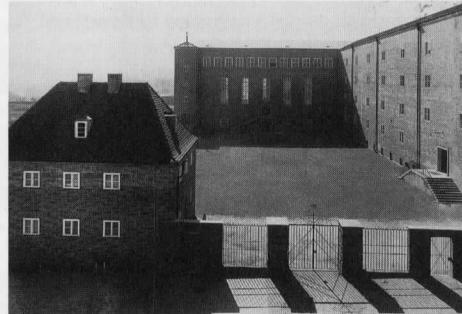
C'est à cet édifice que pensait Philipp Johnson, lorsqu'en 1933 il jugeait l'architecture de Schmitthenner «vraiment mieux faite et plus moderne dans ses intentions, que maintes



5, 6, 7. Paul Schmitthenner: l'école Hohenstein, Stuttgart-Zuffenhausen, 1927-30. Façade sur rue, entrée principale, escalier. – Schmitthenner: Hohenstein School, Stuttgart-Zuffenhausen, 1927-30. Facade to the street, Main and Staircase (Archive Schmitthenner, Munich).

réalisations en Allemagne¹². Cette opinion n'était pas le fait du Johnson âgé des années 1990, mais bien du jeune homme du début des années trente, qui savait ce dont il parlait. Il venait en effet, en 1932, d'accomplir le pas décisif pour consacrer l'architecture moderne, en organisant, avec Henry Russell Hitchcock la légendaire exposition «Le style international», au Musée d'Art Moderne de New-York¹³.

En 1929, Frankl quitta Stuttgart pour entrer en contact avec cette architecture moderne dont il avait rêvé. L'enseignement à Stuttgart comprenait plusieurs périodes de stage dans des entreprises du bâtiment et des agences d'architecture. Frankl gagna Hambourg, pour travailler auprès de Karl Schneider (1892-1945), l'architecte d'avant-garde le plus en vue d'Allemagne du Nord, membre du «Ring», un cercle regroupant les principaux modernistes du pays¹⁴. Mais l'élève de Schmitthenner ne pouvait aborder les édifices de Schneider qu'avec un regard dubitatif. «J'ai vu ce qu'il faisait; il y avait là, comme on disait à l'époque, beaucoup de formalisme, même dans ses œuvres les plus réussies. Certaines de ses réalisations étaient vraiment bonnes, en particulier la moins formaliste, le *Kunstverein* [bâtiment destiné aux expositions artistiques, Hambourg, 1930]¹⁵. Dans le projet d'un bâtiment industriel destiné à la production d'appareils de radiographie, Frankl travailla sur le détail de l'escalier tournant, mais les solutions auxquelles il collabora n'arrivèrent pas à le



convaincre: «Je travaillai à cela un moment, mais mon esprit restait indifférent¹⁶.» Résumant l'année passée auprès de Karl Schneider, son jugement était négatif: «En matière d'architecture, je ne pense pas avoir beaucoup profité de K. Schneider¹⁷.» Au début des années 1930, lorsque Frankl fut revenu de Hambourg, il observa les prémisses de la phase opportuniste de son maître, lorsque Schmitthenner se rapprocha ostensiblement du parti national-socialiste et déploya maints efforts pour devenir l'un des architectes de premier plan une fois que les nazis auraient pris le pouvoir. Cette carrière rêvée ne se réalisa jamais, mais ceci est une autre histoire¹⁸. Frankl désapprouva les choix politiques de Schmitthenner sans rompre cependant avec l'architecte et l'enseignant, dont il ne cessa de louer les qualités: «Je fus sincèrement désolé pour lui, car j'aimais tant cet enseignant extraordinairement humain et bien meilleur que les autres¹⁹.» Quand Hitler arriva au pouvoir, Frankl était titulaire de son diplôme, mais l'architecture



“joining” in the treatment of the material. “Naht”, another tailoring term, meaning a seam or joint, a term already used by Gottfried Semper in his work *Der Stil*¹⁰. And “Landschaft”, landscape. All this contained a note of anti-modernism and anti-internationalism. For example, Schmitthenner often used terms with Germanic roots, replacing others of Latin origin. In Schmitthenner's regionalism, each building complex had to fit into a landscape, “Landschaft”, or a region. The link between them was the material and it was an ethical principle to choose, if possible, a natural material from the region, rather than industrial products like steel or concrete. *Stoff*,

Fügung, Naht, Landschaft: a sequence of easy-to-remember words which celebrated solid and expressive detail, self-explanatory of its tectonic character and context. Later, and in another context, this art, which Schmitthenner practised with virtuosity, would be described by Marco Frascari as the “tell-tale detail”.¹¹

In the time when Frankl was studying in Stuttgart, Schmitthenner designed one building which the student particularly appreciated: the Zuffenhausen school near Stuttgart (1927-1930), a vocational school for industrial and construction skills. The building itself was like a textbook example: it shows the archi-

tect's principles through didactic details demonstrating both the possibilities of a material and the beauty in each detail. It also provides a lesson in scale: in the courtyard with its forged iron gate is a small brick house typical of Schmitthenner, containing the caretaker's quarters and other service apartments. Its facade is in the same materials as the school facade, and its position directly opposite, together with the contrast in scale, emphasises the majestic quality of the school. On the brick facade, horizontal concrete bands marking the position of the different floors, provided an answer to the question asked in Schmitthenner's classes: how is it

made? Two decades later, Frankl was to develop his own facade, also with visible materials and eloquent details. This was the building that Philipp Johnson had in mind when in 1933 he described Schmitthenner's architecture as “really better made and more modern in intent than much in Germany”.¹² This was not the view of the elderly Johnson of the 1990s, but of the young man in the early 1930s, who knew what he was talking about. The year before, in 1932, he had taken the decisive step in the canonisation of modern architecture by organising the legendary “International Style” exhibition at New York's Museum of Modern Art with Henry Russell Hitchcock.¹³

moderne à laquelle il pensait n'avait pas la moindre chance sous le Troisième Reich.

« J'ai cherché des endroits vers où je pourrais émigrer. Moins à cause de la persécution des Juifs²⁰ qu'à cause de l'architecture moderne. Je me disais que je n'allais tout de même pas rester dans un pays où il était impossible de faire de l'architecture moderne. Ma décision était donc bien arrêtée »²¹. Alors que la plupart des émigrants gagnaient l'Angleterre, l'Amérique du Nord ou la Palestine, Frankl tâtait le terrain du côté de l'Italie: « Vue d'Allemagne, où on n'en avait pas une vision bien précise, cette architecture fasciste était en tout cas nettement moins réactionnaire »²².

Lors d'un premier voyage à Milan et Rome, Frankl s'enquit des conditions dans lesquelles il pourrait travailler. Il finit par se décider pour la capitale, à cause de contacts procurés par son père et, surtout, à cause de l'existence de la bibliothèque Hertziana, où il espérait trouver un foyer intellectuel en lien avec l'Allemagne cultivée qu'il avait été obligé de quitter. À l'automne 1933, il revint à Rome, en quête d'un emploi. « Tel architecte vous recommandait à son collègue. On vous donnait une adresse et vous y alliez. Au bout d'un certain temps, je rencontrais Libera qui m'envoya chez Ridolfi, en me disant que si Ridolfi n'avait rien à me proposer il me garderait. Mario Ridolfi n'avait pas beaucoup de travail, il était en train de construire la poste de la Piazza Bologna²³. » [Ill. 8]. Il invita néanmoins Frankl à travailler pour lui, sur la base d'un emploi à mi-temps. La poste fut donc son premier travail; le toit de verre, les portes, le détail de l'architecture des comptoirs furent les premières contributions de Frankl dans la collaboration qui allait durer jusqu'à la mort de Ridolfi. « Je pouvais travailler ici, mais je n'avais pas de permis de travail et la police le savait; une situation typiquement italienne »²⁴. Comparée à la situation de l'Allemagne nazie, transformée en l'espace de quelques semaines en un Etat policier et terroriste, l'Italie fasciste présentait un visage relativement libéral.



8. Mario Ridolfi: édifice de la poste, Piazza Bologna, Roma 1934-35. Mario Ridolfi: Palazzo postale, Piazza Bologna, Roma 1934-35 (© W. Voigt).

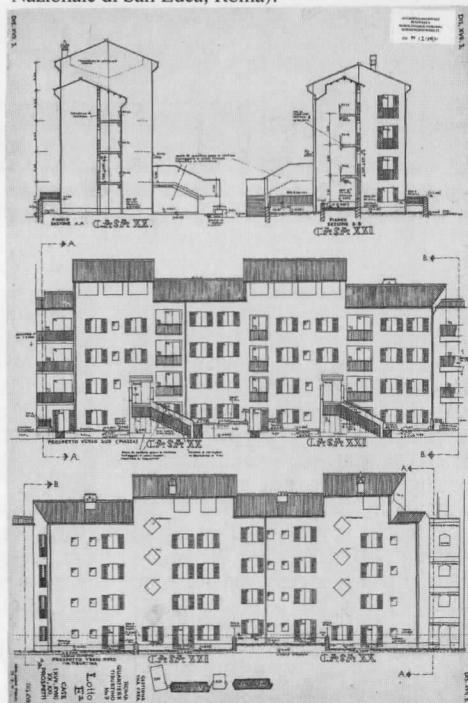
Ridolfi accueillit Frankl comme un expert en matière de modernisme germanique. « Il s'intéressait beaucoup à l'architecture moderne; au fond, il rêvait de prendre part au mouvement... Il disait aussi: "Autrefois, ce sont les Grecs qui étaient les dieux; aujourd'hui ce sont les Hollandais, et le Bauhaus". Dans ces conditions, il était follement intéressé à reprendre à son compte le maximum de choses »²⁵. Frankl mit Ridolfi en relation avec Dieter Oesterlen (1911-1994)²⁶, son compagnon d'études à Stuttgart. « Dieter Oesterlen l'emmena sur sa moto et sillonna l'Allemagne avec lui; ainsi il vit les réalisations modernes les plus importantes à travers le regard de Dieter Oesterlen. Nous étions déjà sous le Troisième Reich »²⁷.

Le souci du détail acquis par Frankl à Stuttgart, « cette manière de concevoir les détails avec beaucoup de minutie », coïncidait à la perfection avec le talent de Ridolfi, qui était originaire d'une famille de maçons.

« Ridolfi avait indubitablement une grande habileté manuelle, léguée par son père; il avait travaillé à ses côtés sur les chantiers. [...] L'habileté des artisans italiens était célèbre – et elle était encore vivante; malgré cela, ils étaient complètement ignorés par les architectes, qui jamais ne regardaient leur travail »²⁸.

A la fin des années 1940, Frankl revint d'Angleterre et retrouva Ridolfi au moment où l'on instaurait la législation INA-Casa et où l'on attendait la mise en place de commissions sérieuses chargées du logement social. Les immeubles du quartier de Tiburtina (1949-1954) marquent le tournant vers le *neorealismo* dans l'œuvre de Ridolfi et Frankl [Ill. 9]. Il est caractérisé par l'introduction d'éléments régionalistes forts et par des détails inspirés de l'architecture vernaculaire. Le néo-réalisme italien, mouvement intellectuel dominant de l'immédiat après-guerre, s'était affirmé dans le cinéma dès 1943. Tandis que les cinéastes visaient la « vérité sans fard » et montraient la vie et les souffrances des gens du peuple, les architectes cherchaient un renouveau dans un style populaire, misant sur les traditions et l'artisanat comme antidotes à l'aliénation qui s'était imposée sous le fascisme. Le quartier de Tiburtina illustre exactement cette ligne, décrite ainsi par M. Tafuri: « Façonné d'après des modèles de pureté populaire et rurale, il voulait en reproduire la vitalité, la spontanéité et l'humanité. Plus de schémas rigoureux, plus de terrorisme géométrique sous couvert de « nouvelle objectivité » : le travail artisanal

9. Ridolfi & Frankl: quartier Ina-Casa Tiburtino, Roma 1950-55. – Ridolfi & Frankl: Ina-Casa Tiburtino district, Roma 1950-55 (Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca, Roma).



In 1929, Frankl left Stuttgart to establish contact with the modern architecture he dreamed of. The Stuttgart curriculum included several work placements in construction firms and architectural practices. Frankl went to Hamburg, to work with Karl Schneider (1892-1945), the most prominent avant-garde architect in Northern Germany, a member of the "Ring", a group populated by the country's leading modernists.¹⁴ As Schmitthenner's pupil, however, his attitude to Schneider's buildings could not but be mistrustful.

"I saw what he was doing; there was, as we used to say at the time, a great deal of formalism, even in his best

things. Some of his buildings were really good, especially the least formalist of them, the "*Kunstverein* [building designed for art exhibitions, Hamburg, 1930]." In a project for an x-ray machine production plant, Frankl worked on the detail of the spiral staircase, but remained unconvinced by the solutions he was working on: "I worked on that for a while, but my heart wasn't in it." His assessment of his year with Karl Schneider was negative: "In terms of architecture, I don't think I learnt much from K. Schneider."¹⁷ Back in Hamburg in the early 1930s, Frankl observed the beginning of his teacher's opportunistic phase, when



10, 11. Ridolfi & Frankl: la tour Ina-Assecurazioni. Roma, Viale Etiopia, 1949-54.

— Ridolfi & Frankl: Ina-Assecurazioni Tower. Roma, Viale Etiopia, 1949-54. (Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca, Roma).

comme antidote à l'aliénation. Un plan, riche en motifs empruntés aux traditions constructives du pays, depuis les balcons de fer forgé jusqu'aux formes traditionnelles de couverture, des fenêtres jusqu'aux escaliers extérieurs et aux balcons²⁹. »

La formation particulière acquise par Frankl s'avéra encore plus utile que dans le travail des années 1930, maintenant qu'il s'inscrivait dans la mouvance du rationalisme italien. Selon Frankl, Schmitthenner, avec sa passion pour le matériau et la théorie de la *Gebaute Form*, devint un mentor virtuel mais permanent pour les deux architectes, depuis Tiburtina jusqu'aux projets tardifs de Terni. « Dans certains projets nous avons appliqué ce genre de folklore³⁰, surtout à Terni, mais aussi dans ce quartier de Rome, à Tiburtina.



Schmitthenner explicitly allied himself with the National Socialist party and made every effort to position himself as a front running architect for when the Nazis took power. In the end, the dream career never became a reality, but that is another story.¹⁸ Frankl disapproved Schmitthenner's political choices, but never broke with the architect and teacher, whose qualities he never ceased to praise: "When Schmitthenner became a Nazi, I was sincerely sad for him, because I liked him so much; he was enormously human, much better than the other teachers."¹⁹

When Hitler came to power, Frankl had qualified, but the modern archi-

ecture he was interested in stood no chance under the Third Reich. "I looked for places where I could emigrate. Not explicitly because of the persecution of jews,²⁰ so much as because of modern architecture. I thought, I can't stay here, if I cannot do modern architecture. That was definite."²¹ At a time when most emigrants were heading for England, North America or Palestine, Frankl put out feelers in Italy: "From Germany, we didn't have an accurate picture, but this fascist architecture was decidedly less reactionary. That intrigued me first of all. So I came to Italy."²²

On a first trip to Milan and Rome,

Frankl explored potential job prospects. In the end, he opted for the capital because of his father's contacts and, above all, because of the existence of the Hertziana library, where he hoped to find an intellectual home with ties to the cultivated Germany that he had been obliged to leave. In autumn 1933, he returned to Rome, looking for work. "One architect would recommend you to another. You would be given an address and go there. After a time, I met Libera who sent me to Ridolfi, saying that if Ridolfi had work for me he would keep me. Mario Ridolfi didn't have a lot of work, he was building the Piazza Bologna post office."²³ All

Et une fois de plus nous avons été violemment attaqués³¹. »

Avant même le retour de Frankl, Mario Ridolfi avait publié le *Manuale dell'Architetto* (1946), un ouvrage au plan systématique qui devint la référence pour la construction de logements dans l'après-guerre et fut plusieurs fois réédité³². Le *Manuale* montre lui aussi l'influence d'un auteur allemand, qui n'avait cependant aucun rapport avec Schmitthenner. Le manuel d'architecture d'Ernst Neufert³³, paru en 1936 et traduit dans toutes les langues à partir des années cinquante, était devenu un modèle, au même titre que l'*Architectural Graphic Standards* de Ramsey et Sleeper, publié en 1932 aux Etats-Unis³⁴. Comme ses prédecesseurs, le *Manuale* de Ridolfi plaide pour la standardisation et pour une industrialisation pragmatique des métiers du bâtiment. Mais contrairement à Neufert, Ridolfi ne cherchait pas à suggérer à ses lecteurs de choisir l'architecture moderne en tant que style. Ainsi l'ouvrage proposait-il, pour le dessin de la toiture par exemple, des solutions traditionnelles aussi bien que modernes, sans mettre l'accent sur le toit plat, qui était devenu l'un des emblèmes du style international et du rationalisme italien. Après que Frankl eut repris sa place dans l'agence commune, une série de bâtiments virent le jour. Les deux associés essayaient d'appliquer le programme du néo-réalisme par une synthèse singulière entre tradition artisanale, souci de la matérialité et de la tectonique, en liaison avec un squelette de béton ostensiblement montré, impensable à Tiburtina, encore marqué par la tradition. Ridolfi et Frankl intégraient le béton brut, célébré naguère par Siegfried Giedion comme symbole de la modernité, dans un contexte néo-réaliste en principe anti-moderne. La démarche avait été initiée dans un bâtiment construit à Rome, pour se poursuivre à Terni, ville industrielle située au nord de la capitale et durement éprouvée par la guerre. Ridolfi et Frankl y

the same, he invited Frankl to work for him part-time. So the Post Office was his first job. The glass roof, the doors, the architectural details of the counters, were Frankl's first contributions to a collaboration that would last until Ridolfi's death. "I was allowed to work here, though I had no work permit and the police knew it; a typically Italian situation."²⁴ Compared with the situation in Nazi Germany, which in a few weeks had become a terrorist police state, Fascist Italy treated him with relative liberality. Ridolfi welcomed Frankl as an authority in German modernism. "He was very interested in modern archi-

commencèrent par des logements et une école, avant d'être chargés, au milieu des années cinquante, de la reconstruction du centre, partiellement détruit.

Suivons l'ordre chronologique : viale Etiopa à Rome, Ridolfi et Frankl construisirent, pour INA-Casa, trois tours de logements, pour lesquelles ils développèrent un système de façade basé sur une ossature de béton brut et un remplissage de brique [Ill. 10, 11]. En 1952, commença à Terni, avec la participation active de Frankl, le travail sur le projet de la Scuola Media Leonardo da Vinci. On trouve là aussi une ossature apparente, mais l'ensemble mérite qu'on l'examine de plus près, pour découvrir les particularités qui passent inaperçues au premier [Ill. 12].

Comme viale Etiopa, la structure de béton non enduite et le remplissage ne forment pas un mur lisse : les poteaux verticaux sont en saillie, mais cette avancée se réduit à chaque étage, à mesure que diminue la charge à supporter. Les poutres horizontales, elles aussi en légère saillie, présentent une surface légèrement inclinée, afin d'écartier du mur, de la manière la plus simple, le ruissellement de l'eau de pluie. Le type de remplissage est choisi en fonction de la région : à Rome une brique rouge clair, le matériau de la plaine, où la pierre naturelle fait défaut ; à Terni en revanche, Ridolfi et Frankl firent appel au matériau caractéristique du lieu, présent en abondance et utilisé depuis toujours : la *pietra sponga*, taillée aux dimensions de la brique, un travertin particulièrement inégal avec de nombreuses cavités et des couleurs très variées, différents gris présentant des reflets tantôt jaunes, tantôt verts.

D'autres détails encore étaient destinés à souligner l'attachement au site. Ainsi, dans la structure de béton, les appuis de fenêtres sont revêtus de majoliques blanches et bleues aux motifs divers, une référence aux céramiques qui ornent le campanile de San Francesco, l'église du XIII^e siècle située juste en face. La façade principale de l'école est flanquée de



12. Ridolfi & Frankl: école, Terni, via Fratti, projet de 1952, réalisé entre 1958 et 1961. — Ridolfi & Frankl: school, Terni, via Fratti. Project 1952, realized 1958-61 (© W. Voigt).

ecture; deep down, he dreamt of being part of the movement... He also used to say: "In the past, the Greeks were the gods; today, it's the Dutch, and Bauhaus. Under the circumstances, he was mad keen to absorb as much as possible."²⁵ Frankl put Ridolfi in touch with Dieter Oesterlen (1911-1994)²⁶, his fellow student in Stuttgart. "Dieter Oesterlen took him all around Germany on his motorbike; as a result, he saw the most important modern buildings through the eyes of Dieter Oesterlen. That was already under the Third Reich."²⁷

The eye for detail that Frankl had acquired in Stuttgart, "that meticulous approach to details", was a perfect match for the virtuosity of Ridolfi, who came from a family of builders. "Ridolfi had undoubtedly inherited great manual skill from his father, with whom he had worked on building sites. [...] Italian craftsmen were known for their skill, which had survived; despite this, they were completely ignored by architects, who never looked at their work."²⁸

At the end of the 1940s, Frankl returned from England and rejoined Ridolfi. This was the time of the introduction of the INA-Casa legislation and the establishment of committees responsible for social housing.

The Tiburtina district apartment buildings (1949-1954) mark the shift to *neorealismo* in Ridolfi and Frankl's work, characterised by the introduction of strong regionalist elements and details inspired by vernacular architecture. Italian neo-realism, the dominant intellectual movement of the immediate post-war period, had emerged in cinema in 1943. Whereas cineasts sought to show the "unvarnished truth" through the life and suffering of the working classes, architects pursued a revival in popular style, seeing tradition and craftsmanship as antidotes to the alienation that had been imposed under fascism. The Tiburtina district perfectly illustrates this approach, as described by M. Tafuri: "Fashioned according to the models of popular and rural purity, it sought to reproduce their vitality, continuity and humanity. No more strict programmes, no more geometric terrorism in the guise of "new objectivity": craftsmanship as an antidote to alienation. A design full of motifs borrowed from the country's building traditions, from the forged iron balconies to the traditional shapes of the roofs and windows, down to the external stairways and balconies."²⁹ Frankl's educational background proved even more useful than in the 1930s work, now that it was part of



13. Ridolfi & Frankl: immeuble Franconi, Terni, corso del Popolo; projet de 1959, réalisé entre 1961 et 1962.

Ridolfi & Frankl: Franconi apartment building, Terni, corso del Popolo. Project 1959, constructed 1961-62 (© W. Voigt).

the movement of Italian rationalism. According to Frankl, Schmitthenner, with his passion for material and his *Gebauten Form* theory, became a permanent virtual mentor to both architects, from Tiburtina to the late Terni projects. "In some projects we applied this type of folklore,"³⁰ especially at Terni, but also in this district of Rome, in Tiburtina. And once again we were violently attacked."³¹ Even before Frankl's return, Mario Ridolfi had published *Manuale dell'Architetto* (1946), a carefully planned work which became a post-war reference for housing construction and was reprinted several times.³² The *Manuale* also shows the influ-

ence of a German author, one completely unconnected with Schmitthenner. Ernst Neufert's architecture manual,³³ published in 1936 and available in multiple languages from the 50s onwards, had become a model, as had Ramsey and Sleeper's *Architectural Graphic Standards*, published in the US in 1932.³⁴ Like its predecessors, Ridolfi's *Manuale* was a plea for standardisation and for pragmatic industrialisation in the building trade. Unlike Neufert, however, Ridolfi did not try to suggest that his readers should choose modern architecture as a style. For the design of a roof, for example, the work offered both traditional and

modern solutions, without focusing on the flat roof, which had become one of the emblems of the international style and of Italian rationalism.

After Frankl resumed his place in the partnership, a series of buildings came into being. The partners tried to apply the neorealist programme through a particular synthesis between craft tradition and a focus on materiality and tectonics, characterised by the presence of a very apparent concrete skeleton, which was unthinkable at Tiburtina, where tradition was still strong. Ridolfi and Frankl included unsurfaced concrete, formerly celebrated by Siegfried

Giedion as the symbol of modernity, within a neorealist context that was in principle anti-modern. The approach had first been used in a building in Rome, then continued in Terni, a severely war damaged industrial city north of the capital. Ridolfi and Frankl began there with houses and a school before being commissioned, in the mid-1950s, to rebuild the partially destroyed city centre. Let us track the chronology: on viale Etiopa in Rome, Ridolfi and Frankl built three high-rise apartment blocks for INA-Casa, developing a facade system based on a raw concrete frame with brick filling. In 1952, work began in Terni, with the active



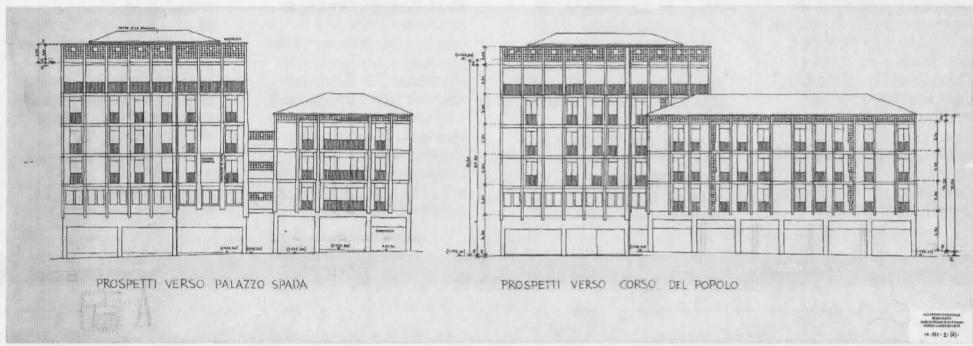
deux loggias ouvertes superposées. Elles servent de lieux de récréation par mauvais temps et leurs volumes peuvent rappeler les beffrois médiévaux. Elles sont couronnées d'un toit en bâtière, suggérant à l'étage supérieur un *solaio*: un grenier ouvert pour faire sécher la récolte, construction typique de l'Italie rurale. Les citations de formes traditionnelles sont cependant choisies de manière plus subtile qu'à Tiburtina; le visiteur voit une école qui n'a pas l'air d'une école, et qui s'insère très discrètement dans le tissu de la vieille ville.

Avec la structure en béton de l'école de Terni, Ridolfi et Frankl avaient trouvé un type de façade qu'ils allaient reprendre en le variant pour d'autres édifices de la ville, par exemple les maisons de la Casa Franconi (1958-62), corso del Popolo [Ill. 13, 14]. Ce n'est certainement pas un hasard si, pour la plus grande des deux, ils reproduisirent l'enveloppe cubique du Palazzo Spada voisin, l'hôtel de ville construit en 1500 par Andrea Sangallo. A première vue, la façade de l'école de Terni n'est assurément pas une citation de l'école construite à Stuttgart par Schmitthenner. A l'examen, on constate cependant qu'elle satisfait de manière subtile à l'exigence d'adaptation au *genius loci*, et à l'enseignement de la *Gebaute Form* de Schmitthenner. Cette doctrine avait été développée et présentée par Schmitthenner dans ses enseignements, précisément dans les années où Frankl était son élève à Stuttgart. La façade de Frankl est une *architecture parlante*. Elle souligne le matériau et son ordonnance, elle met en valeur le fonctionnement du bâtiment en tant que structure porteuse. C'est exactement ce que

Schmitthenner avait voulu communiquer à ses étudiants pour les mettre à l'abri de réflexes formalistes irréfléchis. Certes, Frankl n'était plus en Allemagne et les projets en question virent le jour un quart de siècle plus tard. Frankl rejeta l'orthodoxie formelle et régionaliste de Schmitthenner, mais il reprit à son compte le principe du matériau d'origine locale servant à ancrer l'édifice dans le paysage. Et il transposa avec virtuosité l'esprit de la tectonique de Schmitthenner, ainsi que l'idée du détail artisanal porteur de sa propre explication, dans une architecture adaptée à sa seconde patrie.

Dans ses interviews, Frankl a confirmé les impulsions données par Stuttgart: «Jusqu'à aujourd'hui, personne n'a rendu compte de la force ni du caractère fondamental de l'influence de Schmitthenner (...).

L'influence de l'architecture rurale italienne est évidente, mais je n'ai compris toutes ces choses que parce que j'avais étudié avec lui! Ainsi, tout me semblait clair: ah, c'est ainsi qu'ils font les balcons ou cet agencement; et cela, sans l'enseignement de Schmitthenner, je ne l'aurais pas vu du tout. En ce sens, je peux dire qu'il est constamment présent³⁵. » D'ailleurs, le Schmitthenner vieillissant s'essaia lui aussi, après la guerre, aux architectures à ossature de béton, par exemple lorsqu'en 1953 l'entreprise Volkswagen lui passa commande de tours destinées au logement de ses employés à Wolfsburg, la ville où se trouvait son siège³⁶ [Ill. 15]. Il lui en coûta, à lui le praticien de la cité-jardin qui avait clamé, plus haut que les autres, le bonheur des habitants libres de fuir la ville compacte pour la campagne, et qui ne voulait, à vrai dire, plus construire



14. Ridolfi & Frankl: immeuble Franconi, Terni, corso del Popolo; projet de 1959, réalisé entre 1961 et 1962.
Ridolfi & Frankl: Appartement Franconi apartment building, Terni, corso del Popolo. Project 1959, realized 1961-62 (Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca, Roma).

involvement of Frankl, on the Leonardo da Vinci Middle School. Here too there is a visible skeleton, but it is worth looking at the building more closely, to identify details that initially go unnoticed

As with viale Etiopa, the unsurfaced concrete structure and filling do not form a smooth wall: the vertical columns protrude, but the degree of protrusion diminishes on each floor, as the load decreases. The horizontal girders also protrude slightly, creating a slightly sloping surface, a very simple way of preventing rainwater from running down the wall. The type of filling varies from region to region: in Rome light red brick, the material

of the plain, where there is no natural rock; in Terni, by contrast, Ridolfi and Frankl employed a typical and abundant local material with a long tradition: *pietra sponga*, cut to the dimensions of brick, a particularly rough travertine with numerous cavities and a wide variety of colours, different greys with yellowish and greenish tones.

Other details were also designed to stress the local connection. For example, in the concrete structure, the window surrounds are covered with blue and white majolica in different patterns, a reference to the ceramics decorating the bell tower of San Francesco, the 13th century church

immediately opposite. The main facade of the school is flanked by two open loggias, one above the other. They serve as recreation areas in bad weather and their volumes are reminiscent of mediaeval belfries. They are topped with a gable roof, suggesting an upper storey *solaio*: an open loft for drying crops, a building typical of rural Italy. The references to traditional forms are nevertheless chosen more subtly than at Tiburtina. The visitor sees a school that doesn't look like a school, and which fits very discreetly into the fabric of the old town.

With the concrete structure of the Terni School, Ridolfi and Frankl had

found a type of facade which they would use in different variants for other buildings in the town, such as the houses of Casa Franconi (1958-62), Corso del Popolo. It is certainly no accident that, for the bigger of the two, they reproduced the cubic envelope of the neighbouring Palazzo Spada, the town hall built in 1500 by Andrea Sangallo. At first sight, the facade of the Terni School is decidedly not a reference to Schmitthenner's Stuttgart School designs. On closer examination, however, we see that it subtly reflects the demand to adjust to the *genius loci*, and Schmitthenner's teaching of *Gebaute Form*. This doctrine had been devel-

d'immeubles de logements à étages. L'attitude de Schmitthenner face au béton, ce matériau que Ridolfi et Frankl employaient avec une telle virtuosité, était ambivalente elle aussi. Invité, en 1931, à écrire un article sur l'utilisation du béton armé, il loua la beauté du nouveau matériau, à condition qu'il soit utilisé à bon escient, et avec discipline; mais en même temps, il exprimait sa défiance envers la malléabilité du béton qui, selon lui, pouvait entraîner l'architecte à négliger la pensée tectonique ainsi que sa capacité à garder la mesure³⁷. Il est peu probable qu'au moment où il s'attaquait au projet de Wolfsburg, Schmitthenner ait déjà vu des reproductions des immeubles viale Etiopia. On remarque d'ailleurs que, comme Ridolfi et Frankl, il conçut des bâtiments dans lesquels les matériaux du squelette de béton portant les neuf étages, ainsi que des murs non porteurs en brique, étaient destinés à rester apparents. Lui aussi avait poursuivi son évolution, et la conséquence logique de sa doctrine l'amena à proposer ce projet, qui n'a jamais été réalisé.

1. Il a notamment publié, en 1914, un ouvrage consacré à ses développements de 1420 à 1900: *Die Entwicklungphasen der neueren Baukunst* (Les phases du développement de l'architecture moderne).

2. «Ma certo che sarei andato al Bauhaus, senz'alcun dubbio» Wolfgang Voigt, «Forma Costruita» e folclore italiano: da Paul Schmitthenner a Mario Ridolfi. Un'intervista di Wolfgang Voigt con Frankl» in *Casabella* n°548 (1988), p. 34-35. L'interview fut enregistrée à Rome le 29 septembre 1987. Toutes les déclarations de W. Frankl sont reprises du script de l'interview. La publication dans *Casabella* est une version abrégée de l'interview. Sur Ridolfi et Frankl, voir la monographie de F. Cellini et C. d'Amato: *Le architetture di Ridolfi e Frankl*. Milan, 2005.

3. Karin Kirsch, *Die Weissenhofsiedlung. Werkbund-Ausstellung "Die Wohnung"* Stuttgart 1927, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1987.

4. Wolfgang Voigt, «Zwischen Weißenhof-Streit und Pour le mérite: Paul Schmitthenner im Architekturstreit der zwanziger bis fünfziger Jahre» [Entre querelle de Weißenhof et médaille pour le mérite: Paul Schmitthenner dans la polémique architecturale des années vingt aux années cinquante], in Wolfgang Voigt, Hartmut Frank, éd., *Paul Schmitthenner 1884-1972*. Tübingen / Berlin, Wasmuth, 2003, p. 68.

5. Voir note 3, *op. cit.*, p. 67. Sur Schmitthenner, voir Hartmut Frank, «La doctrine architecturale de Paul Schmitthenner à travers trois de ses ouvrages», in *eaV. enseignement architecture*

- ville n° 13 (2007/2008), p. 62-75.
6. Werner Hegemann, «Stuttgarter Schildbürgerstreiche und Berliner Bauausstellung 1930» [Les querelles de clocher de Stuttgart et l'exposition d'architecture de Berlin 1930], in *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* n°12 (1928), p. 8.
7. Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933*, Cologne, Benedikt Taschen Verlag, 1990, p. 54-60.
8. «Ho sempre ammirato e tenuto in considerazione, e mi è anche assai piaciuta... in Schmitthenner la qualità della sua architettura. E tutto quel che lui ha fatto come progettisti, le case, gli atrii, il materiale, e specialmente anche la forma complessiva, il volume, ce lo ha anche inculcato nelle sue lezioni.; in questo sono completamente d'accordo con lui. E la questione del volume è certamente l'alfa e l'omega dell'architettura. E con Schmitthenner essa veniva trattata estesamente, e anche assai bene... Naturalmente io non avrei mai fatto un tetto a padiglione come lui.» W. Voigt, «Forma Costruita» e folclore italiano...» *op. cit.* note 2, p. 34.
9. L'expression n'est pas employée dans le sens habituel qui caractérise l'architecture des «révolutionnaires»: Boullée, Ledoux, Lequeu. Elle est parlante au sens où elle explicite le mode constructif et la distribution; on l'aurait qualifiée, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, de «rationnaliste» (note de la rédaction).
10. G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, 1860-1863, 2 vol.
11. Marco Frascari, «The Tell-the-Tale Detail» *Via, University of Pennsylvania*, n°7 (1984) p. 23-37. Voir aussi Eric Slotboom,
- «Detail und Verbrechen. The revival of architectural detail» [Détail et crime. La renaissance du détail architectural] in *Archis* n°6 (2002) p. 84-89.
12. Philip Johnson, «Architecture in the Third Reich», in *Hound & Horn* 7 (1933/34) p. 137-139.
13. Philip Johnson et Henry Russell Hitchcock, *The international Style, architecture since 1922*, New York, Norton, 1932; récemment traduit et publié en français: *Le style international*, Marseille, Parenthèses, 2001.
14. Robert Koch, Eberhard Pook, éd., *Karl Schneider. Leben und Werk* (1892-1945). Hambourg, Dölling und Galitz, 1992.
15. Script de l'interview de Wolfgang Frankl.
16. *Idem*.
17. *Idem*.
18. Voir note 3, *op. cit.*, p. 197-198.
19. «Mi ha profondamente rattristato perché gli volevo molto bene, era un uomo straordinario, assai migliore degli altri professori universitari.» W. Voigt, «Forma Costruita» e folclore italiano...» *op. cit.* note 2, p. 34.
20. Wolfgang Frankl était d'origine juive, raison pour laquelle son père fut, en 1934, renvoyé de l'université de Halle.
21. «Ho cercato in giro dove si potesse emigrare. E non tanto per le persecuzioni antisemite, quanto a causa dell'architettura moderna. Non posso restarmi qui, pensavo, se non ci si può fare dell'architettura moderna. Questo era per me molto chiaro.» W. Voigt, «Forma Costruita» e folclore italiano...» *op. cit.* note 2, p. 34.
22. «[...] in Germania non si sapeva bene che cosa fosse mai questa architettura fascista..., ma in ogni caso essa era notevolmente meno reazionaria.» W. Voigt, «Forma Costruita» e folclore italiano...» *op. cit.* n. 2, p. 34.
23. «Un architetto mi ha mandato da un altro, e già

che avevo qualche indirizzo ci sono andato. Dopo un po' che giravo sono arrivato da Libera, e lui mi ha mandato da Ridolfi dicendomi «se Ridolfi ha una anche minima possibilità di darti del lavoro, ti prenderà». Ridolfi non aveva molto lavoro, stava costringendo l'ufficio postale in piazza Bologna.» *Idem*, p. 35.

24. «Potevo lavorare qui ma non avevo il permesso di lavori, e le autorità lo sapevano che io lavoravo, tipicamente italiano...» *Ibidem*.

25. «Lui era molto interessato all'architettura moderna; in fondo era sempre stato il suo sogno di far qualcosa in quel senso... Diceva anche: "I Greci erano gli Dei; oggi gli Dei sono gli Olandesi e il Bauhaus". Così aveva anche una voglia matta di occuparsene.» *Ibidem*.

26. Sur Oesterlen, cf. Alexander Koch, *Dieter Oesterlen. Bauten und Planungen 1946-1963 (Bauten und Planungen Bd. 2)*, Stuttgart, Verlagsanstalt, 1964; et Dieter Oesterlen, Dietmar Brandenburger, *Bauten und Texte*, Tübingen, 1992.

27. «Dieter Oesterlen lo prese con sé in motocicletta e lo portò in giro per la Germania, e così lui ha potuto vedere i più importanti edifici moderni, con gli occhi di Dieter Oesterlen.» W. Voigt, «Forma Costruita» e folclore italiano...» *op. cit.* n. 2, p. 35.

28. «È aveva preso molto dell'artigianato del padre, con cui aveva lavorato alla costruzione. [...] L'artigianato artistico italiano erano famosi, e andavano ancora bene, ma erano completamente ignorati dagli architetti, che non avevano mai osservato come si facessero.» *op. cit.* n. 2, p. 35.

29. Manfredo Tafuri, *History of Italian Architecture, 1944-1985*, Cambridge, Mass. 1986, p. 17.

30. Dans le sens de citation populaire, régionalisme (note de la rédaction).

31. «In certi progetti noi abbiamo fatto del folclore, soprattutto a Terni, ma anche nel Quartiere Tiburtino a Roma, all'inizio degli anni'50. E siamo stati anche terribilmente critici.» *op. cit.* n. 2, p. 35.

32. Consiglio Nazionale delle Ricerche, *Manuale dell'Architetto*, Roma 1946. Je remercie Claudio d'Amato Guerrieri, Politecnico di Bari, d'avoir mis à ma disposition un reprint du *Manuale*.

33. Ernst Neufert, *Bau-Entwurfslehre*, Berlin, Bauwelt-Verlag, Ullstein, 1936, constamment revu, augmenté et réédité par la suite (première édition en français: *Les Éléments des projets de construction*, Paris, Dunod, 1951). Voir Wolfgang Voigt, «Vitrur der Moderne: Ernst Neufert», in Walter Prigge, éd., *Ernst Neufert. Normierte Baukultur im 20. Jahrhundert*, Francfort, Campus Verlag, 1999, p. 20-34.

34. Charles George Ramsay, Harold Reeve Sleeper, *Architectural Graphical Standards for Architects, Engineers, Decorators, Builders and Draftsmen*, New York, 1932.

35. «L'influenza delle cose campagnole [...] è da noi molto forte ma naturalmente io sono arrivato a capirla soltanto perché avevo studiato con lui! Così tutto mi appariva chiaro: ah ecco qui fanno i balconi così e così, quello aggetta così; e questo senza Schmitthenner io certo non lo avrei mai osservato. In questo senso quindi lui è presente.» *op. cit.* n. 2, p. 35.

36. Voir note 3, *op. cit.* p. 182.

37. Voir note 3, *op. cit.* p. 35. Voir aussi Paul Schmitthenner: «Beton, ein edles Material?» [Le béton, un matériau noble?] in *Zement. Wochenschrift für Hoch- und Tiefbau*, 20 (1931), p. 632-635.

oped by Schmitthenner in his classes precisely during the years when Frankl had studied under him in Stuttgart. Frankl's facade is an *architecture parlante* [speaking architecture]. It emphasises the material and its arrangement, it highlights the building's function as a load-bearing structure. This was exactly the principle that Schmitthenner wanted to communicate to his students, to protect them from unthinking formalist habits. True, Frankl was no longer in Germany and the projects in question came into being a quarter of a century later. Frankl rejected Schmitthenner's formal and regionalist orthodoxy, but he adopted the principle of using

local material to embed the building in its landscape. And he skilfully transposed the spirit of Schmitthenner's tectonics, together with the idea of the self-explanatory craft detail, in an architecture suitable to his second homeland.

In his interviews, Frankl confirmed the Stuttgart influence: "Until now, nobody has acknowledged the power or the essential influence of Schmitthenner (...). The influence of Italian rural architecture is obvious, but only because I learnt these things from him! It was all obvious to me: ah, so that's how they make the balconies or this arrangement; but without Schmitthenner's teaching, I

wouldn't have seen it at all. In that sense, he is present all the time." ³⁵ Moreover, after the war, the ageing Schmitthenner tried his hand at concrete-framed architectures, for example in 1953 when commissioned by Volkswagen to design apartment blocks for their employees in Wolfsburg, where they had their head office.³⁶ It was tough for him, this practitioner of the garden city, who had argued so strongly for the well-being of people free to escape from the compact city to the countryside and who, to tell the truth, no longer wanted to build multi-storey apartment blocks. Schmitthenner's attitude to concrete, this material that

Ridolfi and Frankl employed with such skill, was also ambivalent. In 1931, invited to write an article on the use of reinforced concrete, he praised the beauty of the new material, provided that it was used intelligently and with discipline; but at the same time, he expressed his distrust of the malleability of concrete which, he believed, could lead the architect to forget tectonics and lose self-control.³⁷ It is unlikely that, when he began the Wolfsburg project, Schmitthenner had already seen reproductions of the Viale Etiopia buildings. It is moreover noteworthy that, like Ridolfi and Frankl, he designed buildings in which the mate-

rials of the concrete skeleton supporting the nine floors, as well as the non-load-bearing brick walls, were designed to remain visible. He too had continued to evolve, and the logical consequence of his ideas led to this proposed project, which was never built.

1. In 1914, he published work on its developments from 1420 to 1900: *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst* (Phases in the development of modern architecture).

2. Wolfgang Voigt: 'Forma Costruita' e folclore italiano: da Paul Schmitthenner a Mario Ridolfi. Un'intervista di Wolfgang Voigt von Wolfgang Frankl". In: *Casabella* 1988, Nr. 548, pp. 34-35. The interview was recorded in Rome on September 29, 1987. All quotations from Wolfgang Frankl are taken from the minutes of the interview. The interview published in *Casabella* is a shortened version. On Ridolfi & Frankl see the monograph F. Cellini, C. d'Amato: Le architetture di Ridolfi e Frankl. Milano 2005.

3. Karin Kirsch, *Die Weissenhofsiedlung. Werkbund-Ausstellung "Die Wohnung"* Stuttgart 1927, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1987.

4. Wolfgang Voigt, «Zwischen Weissenhof-Streit und Pour le mérite: Paul Schmitthenner im Architekturstreit der zwanziger bis fünfziger Jahre» [Between the Weissenhof quarrel and order of merit: Paul Schmitthenner in the architectural polemic of the 1920s to the 1950s], in Wolfgang Voigt, Hartmut Frank, éd., *Paul Schmitthenner 1884-1972*. Tübingen / Berlin, Wasmuth, 2003, p. 68.

5. See note 3, op. cit., p. 67. On Schmitthenner, see Hartmut Frank: "The architectural doctrine of Paul Schmitthenner through three of his works", in: *eaV. enseignement architecture ville* Nr 13, 2007/2008, pp. 62-75.

6. Werner Hegemann, «Stuttgarter Schildbürgerstreiche und Berliner Bauausstellung 1930» [The Stuttgart belltower quarells and the Berlin architecture exhibition 1930], in Wasmuth Monatsshefte für Baukunst No. 12 (1928), p. 8.

7. Magdalena Drosté, *Bauhaus 1919-1933*, Cologne, Benedikt Taschen Verlag, 1990, pp. 54-60.

come lui.» W. Voigt, «"Forma Costruita" e folclore italiano...» *op. cit.* note 2, p. 34.

9. The expression is not employed in the usual sense of the architecture of the "revolutionaries": Boullée, Ledoux, Lequeu. It is expressive in that it explains the method of construction and distribution: in the second half of the 19th century, it would have been called "rationalist" (editor's note).

10. G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstmfreunde*, 1860-1863, 2 vol.

11. Marco Frascari, "The Tell-the-Tale Detail", *Via*, University of Pennsylvania, No. 7 (1984) pp. 23-37. See also Eric Slotboom, «Detail und Verbrechen. The revival of architectural detail» in *Archis* No. 6 (2002) pp. 84-89.

12. Philip Johnson, «Architecture in the Third Reich», in *Hound & Horn* 7 (1933/34) pp. 137-139.

13. Philip Johnson et Henry-Russell Hitchcock, *The International Style, architecture since 1922*, New York, Norton, 1952.

14. Robert Koch, Eberhard Pook, ed., *Karl Schneider Leben und Werk* (1892-1945). Hambourg, Dölling und Galitz, 1992.

15. Script of interview with Wolfgang Frankl.

16. *Idem*.

17. *Idem*.

18. See 3, *op. cit.*, pp. 197-198.

19. «Mi ha profondamente rattristato perché gli volevo molto bene, era un uomo straordinario, assai migliore degli altri professori universitari.» W. Voigt, «"Forma Costruita" e folclore italiano...» *op. cit.* note 2, p. 34.

20. Wolfgang Frankl was of Jewish origin, the reason why his

father was sacked from Halle University in 1934.

21. «Ho cercato in giro dove si potesse emigrare. E non tanto per le persecuzioni antisemite, quanto a causa dell'architettura moderna. Non posso restarmene qui, pensavo, se non ci si può fare dell'architettura moderna. Questo era per me molto chiaro.» W. Voigt, «"Forma Costruita" e folclore italiano...» *op. cit.* note 2, p. 34.

22. «[...] in Germania non si sapeva bene che cosa fosse mai questa architettura fascista... ma in ogni caso essa era notevolmente meno reazionaria.» W. Voigt, «"Forma Costruita" e folclore italiano...» *op. cit.* n. 2, p. 34.

23. «Un architetto mi ha mandato da un altro, e già che avevo qualche indirizzo ci sono andato. Dopo un po' che giravo sono arrivato da Libera, e lui mi ha mandato da Ridolfi dicendomi "se Ridolfi ha una anche

minima possibilità di partire del lavoro, ti prenderà". Ridolfi non aveva molto lavoro, stava costruendo l'ufficio postale in piazza Bologna.» *Idem*, p. 35.

24. «Potevo lavorare qui ma non avevo il permesso di lavoro, e le autorità lo sapevano che io lavoravo, tipicamente italiano...» *Ibidem*.

25. «Lui era molto interessato all'architettura moderna; in fondo era sempre stato il suo sogno di far qualcosa in quel senso... Diceva anche: "I Greci erano gli Dei; oggi gli Dei sono gli Olandesi e il Bauhaus". Così aveva anche una voglia matta di occuparsene.» *op. cit.* n. 2, p. 35.

26. On Oesterlen, cf. Alexander Koch, *Dieter Oesterlen. Bauarten und Planungen 1946-1963 (Bauten und Planungen Bd. 2)*, Stuttgart, Verlagsanstalt, 1964; and Dieter Oesterlen, Dietmar Brandenburger, *Bauten und Texte*,

Tübingen, 1992.

27. «Dieter Oesterlen lo prese con sé in motocicletta e lo portò in giro per la Germania, e così lui ha potuto vedere i più importanti edifici moderni, con gli occhi di Dieter Oesterlen.» W. Voigt, «"Forma Costruita" e folclore italiano...» *op. cit.* n. 2, p. 35.

28. «E aveva preso molto dell'artigiano dal padre, con cui aveva lavorato alla costruzione. [...] L'artigiano artistico italiano erano famosi, e andavano ancora bene, ma erano completamente ignorati dagli architetti, che non avevano mai osservato come si facessero.» *op. cit.* n. 2, p. 35.

29. Manfredo Tafuri, *History of Italian Architecture, 1944-1985*, Cambridge, Mass. 1986, p. 17.

30. In the sense of a popular reference, regionalism (editor's note).

31. «In certi progetti noi abbiamo fatto del

folclore, soprattutto a Terni, ma anche nel Quartiere Tiburtino a Roma, all'inizio degli anni '50. E siamo stati anche terribilmente criticati.» *op. cit.* n. 2, p. 35.

32. Consiglio Nazionale delle Ricerche, *Manuale dell'Architetto*, Roma 1946. My thanks to Claudio d'Amato Guerrieri, Politecnico di Bari, for providing me with a reprint of the *Manuale*.

33. Ernst Neufert, *Bau-Entwurfslehre*, Berlin, Bauwelt-Verlag, Ullstein, 1936, constantly revised, extended and reprinted subsequently. See Wolfgang Voigt, «Vitrur der Moderne: Ernst Neufert», in Walter Prigge, ed., *Ernst Neufert. Normierte Baukultur im 20. Jahrhundert*, Frankfurt, Campus Verlag, 1999, pp. 20-34.

34. Charles George Ramsay, Harold Reeve Sleeper, *Architectural Graphical Standards for Architects, Engineers, Decorators, Builders and Draftsmen*, New York, 1932.

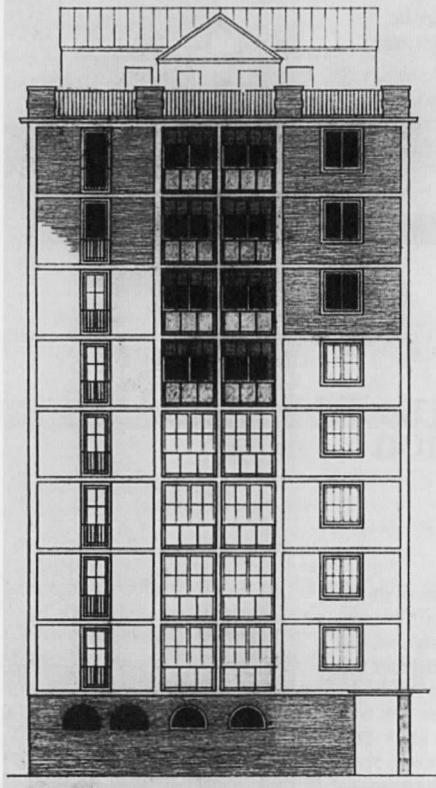
35. «L'influenza delle cose campagnole [...] è da noi molto forte ma naturalmente io sono arrivato a capirla soltanto perché avevo studiato con lui! Così tutto mi appariva chiaro: ah ecco qui fanno i balconi così e così, quello aggetta così; e questo senza Schmitthenner io certo non lo avrei mai osservato. In questo senso quindi lui è presente.» *op. cit.* n. 2, p. 35.

36. See note 3, *op. cit.*, p. 182.

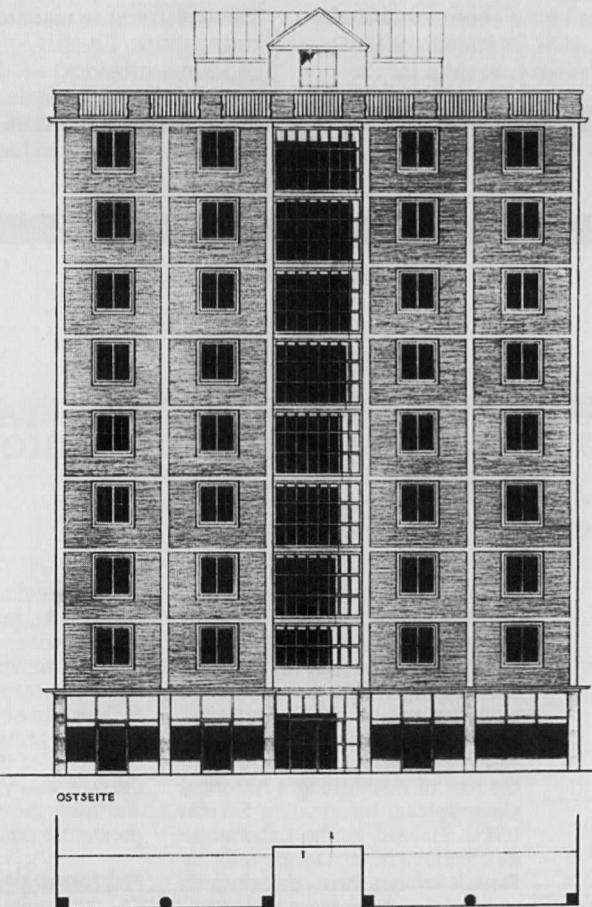
37. See note 3, *op. cit.*, p. 35. See also Paul Schmitthenner: «Beton, ein "edles" Material?» [Concrete, a noble material?] in *Zement. Wochenschrift für Hoch- und Tiefbau*, 20 (1931), pp. 632-635.

WOHNUNGSBAUTEN WOLFSBURG

WOHNHOCHHAUS MIT 32 ZWEIZIMMERWOHNUNGEN
DIE ANSICHTEN M: 1:100.



KILCHBERG, IM FEBRUAR 1954.



15. Paul Schmitthenner: immeuble destiné à de jeunes familles pour l'entreprise Volkswagen, Wolfsburg, Germany, projet de 1953 non réalisé. Paul Schmitthenner: high-rise apartment block for young families at the Volkswagen Plant, Wolfsburg, Germany. Not built, 1953 (Archive Schmitthenner, Munich).