

Zeitschrift: Archi : rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica = Swiss review of architecture, engineering and urban planning

Herausgeber: Società Svizzera Ingegneri e Architetti

Band: - (2012)

Heft: 5: L'intonaco

Artikel: Tettonica versus astrazione : l'intonaco nell'architettura moderna

Autor: Ortelli, Luca

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-323363>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Luca Ortelli*

*Tektonik versus Abstraktion
Der Putz in der modernen Architektur*

Tettonica versus astrazione

L'intonaco nell'architettura moderna

La mitologia del Moderno si identifica spesso con il *neues Bauen* e le opere realizzate in questo ambito di pensiero sono caratterizzate da un largo uso dell'intonaco come materiale di rivestimento. Si sa che risulta riduttivo identificare il Moderno con un unico repertorio iconografico, ma è d'obbligo constatare che in area centro europea i risultati più significativi delle ricerche plastiche moderne ricorrono largamente, per non dire quasi esclusivamente, all'intonaco. Al di là delle differenze nella produzione dei diversi paesi, l'intonaco costituisce un elemento comune dalla Germania alla Spagna, dalla Francia all'Italia, se ci si limita ai casi in cui l'architettura moderna si afferma con maggior vigore. Basta sfogliare un qualunque manuale di storia dell'architettura moderna per rendersi conto che nella grande maggioranza dei casi, quella che oggi definiremmo la ricerca sui materiali tocca una parte relativamente piccola della produzione degli anni eroici. Si potrebbe addirittura affermare che l'intonaco è la soluzione di rivestimento più utilizzata in certi ambiti progettuali, primo fra tutti quello dell'alloggio sociale. Evidentemente non vanno trascurate, in questo ambito, le ragioni economiche di tale scelta. Così, nel nostro immaginario collettivo, la modernità si identifica in prima istanza con la purezza volumetrica sottolineata dalla totale assenza di articolazione degli elementi costruttivi. L'adozione dell'intonaco sottolinea in molti casi la natura "astratta" delle composizioni, insieme al rifiuto, più o meno cosciente, della componente tettonica o semplicemente della sua evidenza. In altri termini, l'intonaco ricopre uniformemente tutti gli elementi che partecipano alla costruzione annullandone le valenze in termini compositivi. Rimanendo nell'ambito della produzione di alloggi sociali, l'esempio più esplicito di questo atteggiamento è costituito dal modo in cui vengono trattati gli architravi di porte e finestre. L'elemento che rappresenta la forma più elementare e più intensa di composizione tettonica, attraverso la figura del trilito, viene negato. Questa scelta traspone, annullandola, la logica degli elementi costitutivi nell'ambito della composizione bidimensionale della superficie. Si pensi, per averne conferma, alle *Siedlungen* di Gropius o di Taut, di Häring o di Haesler, dove il fenomeno è reso ancor più evidente dal numero impressionante di edifici realizzati: decine di migliaia di finestre pensate e percepite come "bucature" dentro le superfici delle facciate.

Pur nella loro estrema semplicità, le case di Tessenow e di altri architetti "tradizionalisti", anch'esse ricoperte d'intonaco, presentano un'articolazione diversa e mostrano spesso il tentativo di rendere esplicita una logica tettonica, ad esempio, tramite una semplice incorniciatura della finestra.

Le differenze fra l'uso "moderno" o "tradizionalista" dell'intonaco non si limitano a questo aspetto. Nel primo caso la superficie tenderà a rafforzare l'effetto di astrazione attraverso una granulometria estremamente fine, mentre nel secondo si prenderanno in considerazione anche gli aspetti materici dell'intonaco, grazie all'adozione di una granulometria maggiore.

La presenza del colore merita un discorso a parte trattandosi, per questi esempi, di tinteggiatura applicata e non di colorazione della massa. Se però osserviamo le *Siedlungen* di Taut, e più particolarmente la *Onkel Tom's Hütte*, ci rendiamo conto che il colore non viene utilizzato per evocare un ordine tettonico, come accade in tutte le tradizioni, popolari o colte, di "architetture dipinte". Nelle bellissime case engadinesi, per esempio, l'uso del colore è prevalentemente legato al disegno di elementi architettonici che alludono a un apparato decorativo. Sono numerosissimi i casi in cui porte e finestre vengono inquadrare da colonne e architravi dipinti.

Gli esperimenti cromatici di Taut, invece, rifiutano ogni tipo di evocazione tettonica rinforzando così il carattere "astratto" delle superfici a cui si applica il colore. Ma anche in questo caso non è possibile generalizzare, come dimostrano alcune soluzioni tautiane in cui soltanto l'imbotte della finestra è colorata, negando in tal modo la bidimensionalità della facciata e mettendone in risalto la profondità. Ma la questione, delicatissima, del colore porterebbe troppo lontano. Ne ho accennato qui solo per sottolineare il rifiuto, in ambito moderno, di attribuire all'intonaco qualsivoglia connotazione, anche soltanto allusiva, di tipo costruttivo.

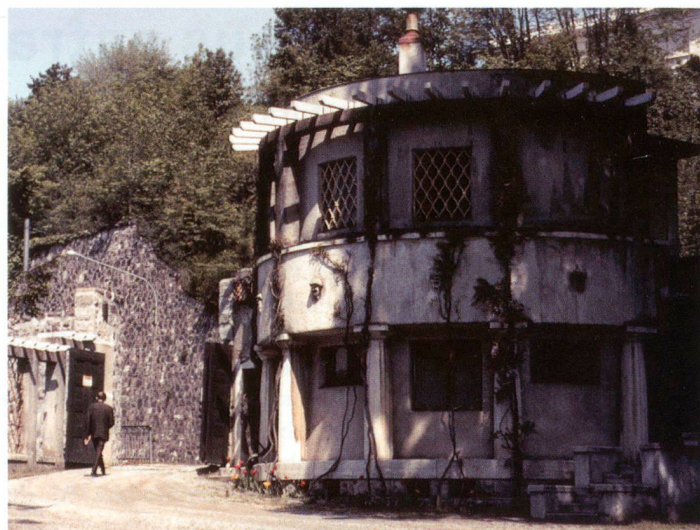
Ciò che va messo in evidenza qui è semplicemente la natura "non tettonica" dell'intonaco e la negazione della nozione di assemblaggio che ne deriva. In questo senso si potrebbe affermare una certa forma di *anacronismo* dell'intonaco rispetto alle tecniche costruttive in voga oggi. Per svariate ragioni, la produzione architettonica contemporanea oscilla fra due tendenze costruttive: da una parte l'assemblaggio, la giustapposizione o l'accostamento di elementi e materiali eterogenei, dall'altra la continuità delle superfici che riveste con gli stessi materiali superfici verticali, incli-

nate o orizzontali. Va notata, nel secondo caso, la totale assenza dell'intonaco nella ricerca di continuità superficiale, dovuta essenzialmente ai suoi limiti tecnici, oltre che al suo scarso valore simbolico-comunicativo, alla non appartenenza ai repertori espressivi contemporanei e al limitato contenuto materico-sensoriale. Se rimaniamo in ambito moderno, notiamo che l'intonaco costituisce uno degli ingredienti fondamentali - per non dire *conditio sine qua non* - delle ricerche formali di quegli anni con implicazioni sia in termini costruttivi che simbolici.

Che cosa rappresenta la nuda superficie che ricopre gli involucri moderni? Si potrebbe rispondere con Bontempelli che si tratta di una sorta di edificazione "senza aggettivi"¹, partecipe, in questo senso, della ricerca degli elementi fondativi dell'architettura, dei suoi "valori primordiali", della proposizione di un'architettura fuori del tempo e, conseguentemente, priva di connotazioni stilistiche riconducibili a un'epoca o a una data cultura costruttiva. La continuità della superficie intonacata annulla così ogni riferimento o legame temporale negando, nello stesso tempo, il contenuto costruttivo dell'architettura. Tutto ciò a vantaggio dell'esaltazione del volume e dello spazio come entità astratte e, per questa stessa ragione, più vicini alla loro più intima essenza. Sappiamo che spesso l'apparente modernità che deriva dall'uso "astratto" dell'intonaco nasconde sistemi costruttivi tradizionali, come nel caso di molte *Siedlungen*, a Berlino o a Francoforte, ma anche, in ambito completamente diverso, in alcune opere corbusieriane.

Tettonica versus astrazione

L'intonaco è duttile: permette di rivestire anche le superfici più tormentate garantendo l'unità (anche se, oggi, questa duttilità è ottenuta a prezzo di numerosi artifici necessari a garantirne l'aderenza, soprattutto nel caso di intonaci applicati su materiali isolanti). Ciò che non è possibile realizzare è il passaggio da una superficie intonacata a una struttura tettonica, come si può vedere nella Villa Karma. Questa sontuosa residenza che porta la firma di Adolf Loos presenta un apparato decorativo di derivazione classica, in forma di colonne architravate. Quanto meno, questa è la soluzione adottata per l'ingresso principale, dove quattro colonne scanalate, molto rastremate e prive di base, sorreggono l'architrave in pietra diviso in tre segmenti. Questo piccolo pronao si accosta alla muratura intonacata senza particolari problemi, al di là del dover garantire un raccordo perfettamente impermeabile. Potremmo dire che l'accostamento avviene, in questo caso, fra due corpi eterogenei e ben distinti, quasi che l'avancorpo costituisse un reperto archeologico o una sorta di *objet trouvé*. Ma la Villa Karma possiede altri elementi di derivazione classica. Il fronte settentrionale presenta infatti quattro colonne che sorreggono il terrazzo del piano



Adolf Loos, casa del custode di Villa Karma, Vevey 1903-06
(Foto Jacques Gubler, 1966)



Josef Plečnik, capitelli dell'edificio d'ingresso del cimitero di Žale 193
(Foto Paolo Fumagalli)

principale e dietro alle quali si trovano gli ingressi di servizio. Questa stessa soluzione si ripete nel corpo che contiene i garage, sormontato dalla grande terrazza con pergola, e nella casa del custode, a pianta vagamente ellittica. Questi annessi non figurano mai nelle pubblicazioni dedicate a Loos, in ragione della difficile attribuzione di un'opera tormentata e dall'assenza oggettiva di documenti comprovanti gli interventi di Loos e quelli di Hugo Ehrlich, l'architetto che seguì il cantiere. Ma il problema, qui, non è di natura storiografica e in questo contesto non è importante conoscere chi ha realmente progettato gli annessi cui abbiamo accennato. Quello che importa è constatare l'impossibilità di evitare le contraddizioni di questo passaggio dall'astratta purezza dei volumi alla presenza tettonica delle colonne. L'idea attraversa i disegni e gli schizzi di alcuni ar-

chitetti e trova probabilmente le sue radici dentro la radicalizzazione figurativa prodotta dal revival dorico alla fine del XVIII secolo. La troviamo anche nel Club per Lavoratori a Jyvaskyla di Alvar Aalto (1924), evidentemente influenzato da alcuni progetti di Asplund dello stesso periodo. Nell'edificio di Aalto, l'idea è quella di "far poggiare" un volume astratto nella sua quasi totale nudità su una selva di colonne. L'astuzia di Aalto consiste nell'aver introdotto un elemento di transizione fra le colonne e il prisma intonacato. Tale elemento di transizione corrisponde a un architrave continuo, o epistilio, che annulla ogni possibile conflitto con l'intonacatura dei fronti che si arresta infatti sul suo profilo. Nella Villa Karma, invece, non esistono elementi di transizione fra le colonne e prismi definiti da pure superfici intonacate. In questo e in ogni altro caso analogo, se le colonne hanno funzione portante e vengono messe in opera prima dell'intonacatura, il risultato, dopo l'effettuazione di quest'ultima operazione, sarà ben lontano dalla linea di separazione netta fra le due entità (l'intonaco, infatti, arrestandosi contro l'abaco, darà l'impressione di rivestire parte del capitello). Il problema ovviamente non si pone nel caso di pilastri a sezione quadrata anch'essi intonacati. Si potrebbe dunque affermare che l'intonaco non permette l'introduzione di un diverso materiale e il simultaneo cambio di giacitura del piano su cui è applicato, al contrario del cemento armato che garantisce una assoluta continuità strutturale. Paradossalmente, l'unica soluzione, in questo caso, sarebbe la natura non portante delle colonne e la loro messa in opera a intonacatura finita. Oppure la soluzione più utilizzata, quella adottata da Josef Plečnik, nel vano scala di un edificio amministrativo o nel corpo d'ingresso del cimitero di Žale². Il problema viene risolto inserendo un elemento, destinato a scomparire dopo l'esecuzione dell'intonaco, al di sopra dell'abaco dei capitelli. Ma è evidente che una tale soluzione non conviene ai "puristi".

Pietra come intonaco

Nel numero di *Quadrante* dedicato alla Casa del Fascio di Como³, Giuseppe Terragni scrive a proposito del rivestimento in pietra dell'edificio:

Questo rivestimento va inteso non come un fatto decorativistico, ma come una necessità pratica, e come un «problema risolto».

L'Italia, ricchissima di pietre naturali, (calcari, saccaroidi, gnèis, graniti, breccie, ecc.) è nella fortunata situazione di poter fornire ai suoi architetti moderni la soluzione conveniente (se confrontata col costo di certi rivestimenti in graniglia, praticati all'estero) del problema delle grandi, nude pareti che la rigorosa esegesi della moderna architettura pretende nelle nostre costruzioni.

[...]

Architetti stranieri in visita alle nostre costruzioni razio-

naliste hanno più volte notato il largo impiego che noi Italiani facciamo del marmo; edotti, poi, dei costi del materiale e confrontandoli con quelli dei «surrogati» esteri, essi si rendono perfettamente conto della posizione di vantaggio che noi abbiamo di poter usufruire di così ottimo ed elegante «intonaco».

Per Terragni, il rivestimento in pietra costituisce dunque una variante dell'intonaco. Nella Casa del Fascio, e soprattutto nel fronte principale, tutti i raccordi fra elementi tettonici verticali e orizzontali vengono risolti grazie all'uso della pietra; il problema principale consiste nel realizzare commessure fra le lastre praticamente "invisibili". Questo modo di utilizzare la pietra di rivestimento è molto lontana dalla sua esaltazione materica ed è ugualmente lontana dall'uso che ne fa Loos, piuttosto interessato a metterne in luce le irregolarità, come accade, ad esempio, negli ingressi e nei vani scala dell'edificio sulla *Michaelerplatz*.

L'osservazione di Terragni sembra aprire prospettive originali in merito all'uso della pietra, ma nello stesso tempo fornisce una definizione molto pragmatica della natura e della ragion d'essere dell'intonaco. È quanto meno inusuale paragonare un rivestimento universalmente considerato "nobile" a quello che viene considerato il più "povero".

L'intonaco è infatti la forma più elementare di rivestimento delle murature; oltre a garantirne la protezione, esso procura anche una finitura omogenea che, come abbiamo visto, annulla visivamente la presenza dei materiali ibridi che quelle stesse murature compongono. In questo senso, dunque, non è un caso che gli architetti moderni subiscano il fascino della nuda architettura mediterranea. La povertà delle case mediterranee



Alvaro Siza, chiesa di Santa Maria,
Marco de Canavezes 1996 (Foto Enrico Sassi)

intonacate è garanzia di purezza: volumi netti, espliciti nella forma e nella funzione, garantiscono quella scrittura *a pareti lisce* invocata da Bontempelli e inseguita dai massimi protagonisti dell'architettura moderna.

Alvaro Siza

Scrivere *a pareti lisce* è il modo espressivo più caratteristico di Alvaro Siza. Questa scelta – contraddetta solo in rare occasioni, quando le ragioni del contesto lo esigono improrogabilmente – fa dell'architettura di Siza una ricerca rarefatta, con un numero di ingredienti estremamente ridotto. In fondo, la scrittura di Siza si riduce a delle superfici bucate. Queste superfici, disposte a subire torsioni, stiramenti e deformazioni di ogni genere, sfidando il parallelismo e l'ortogonalità di un ipotetico tracciato iniziale e poi, più recentemente, inclinandosi e curvandosi rispetto alla verticale, annullano la nozione stessa di composizione. L'architettura di Siza si plasma, non si compone. A volte sono pressioni esterne a deformare l'impianto, ma spesso altre forze premono lo spazio interno fino a renderne visibile l'impronta all'esterno o viceversa.

Un esempio particolarmente esplicito dell'architettura *a pareti lisce* di Siza e delle sue qualità plastiche è la chiesa di Santa Maria a *Marco de Canavezes*, completata nel 1996. L'utilizzo dell'intonaco si spiega non solo attraverso la predilezione personale di Siza ma anche in relazione all'ideale "francescano" di povertà e purezza che questa chiesa comunica e rende esplicito. L'intonaco, dunque, possiede una particolare connotazione, a prescindere dall'opera e dalle ragioni che ne determinano l'esistenza. Al di là o in parallelo con le ragioni tecniche e economiche, adottare l'intonaco come materiale di rivestimento, oggi, rappresenta una scelta precisa e non solo una possibile variante fra le molte che offre l'industria della costruzione. Scegliere l'intonaco significa anche, fra l'altro, rischiare il rapido deteriorarsi delle superfici per chi ricercasse pareti lisce, volumi precisi, assenza di oggetti, senza disporre dell'intonaco "ottimo ed elegante" di cui parlava Terragni e senza abbandonare la gamma dei prodotti "minerali".

Quinta da Malagueira è un quartiere d'abitazione realizzato alla periferia di Evora tra il 1977 e il 1998. Il progetto e la realizzazione sono notevoli per diverse ragioni, dall'impianto urbano alla tipologia, dalle scelte costruttive alla possibilità di ampliamento di cui dispone ogni unità abitativa. L'intonaco bianco è uno degli elementi più caratteristici del progetto. In questo caso, però, le superfici e i volumi non hanno nulla di astratto o di immateriale. Questa loro concretezza non dipende unicamente dal fatto che gli alloggi che compongono il quartiere sono necessariamente il risultato di un processo di chiarificazione e semplificazione tipologica e costruttiva finalizzate al contenimento dei costi. La concretezza di queste case e delle strade su cui si affacciano dipende in primo luogo dal fatto che si manifestano come case e come semplici

strade, piuttosto che come opera di un celebre architetto. In altre parole, Siza a Evora ha scelto l'anonimato - la stessa volontà di anonimato animava Kay Fisker e lo spingeva a usare in modo ossessivo il mattone, quasi fosse il solo materiale possibile. E così, naturalmente, l'intonaco acquisisce significati diversi a seconda dei contesti e in base alla "volontà espressiva" dell'architetto. Non si può negare, però, che nell'architettura di Siza la scelta dell'intonaco presenti anche qualche componente ideologica. Chi visita il quartiere di Lisbona realizzato per l'Esposizione Internazionale del 1998 se ne rende immediatamente conto, perché intonacare un edificio, oggi, significa anche produrre un'architettura "misurata", priva di gesticolazioni. Ma per questo, purtroppo, il solo uso dell'intonaco non basta.

* Architetto e saggista, Professore EPFL

Note

1. Massimo Bontempelli, *Frammenti poetici di questo secolo*, in "Valori Primordiali", febbraio 1938. Il passaggio da cui è tratta la citazione recita: "... come gli architetti si sono messi a *edificare senza aggettivi*, così lo scrittore deve studiarsi di *scrivere a pareti lisce*. [...] Questa questione dell'architettura può illuminare molto chiaramente in quale modo per ogni periodo di rinnovamento il problema sia: ritrovare una naturalezza. S'intende che la naturalezza non è la natura. La naturalezza è un raggiungimento."
2. L'edificio amministrativo delle assicurazioni *Vzajemna* (1928-30) e l'edificio d'ingresso del cimitero di *Zale* (1938-39) si trovano entrambi a Lubiana.
3. *Quadrante*, Anno XIV (1936), n. 35/36, Documentario sulla Casa del Fascio di Como. I passaggi qui riportati sono tratti dal paragrafo "I marmi" a pagina 51.

Der Anlass könnte der Goldene Löwe für die Karriere sein, der Alvaro Siza kürzlich auf der 12. Architektur-Biennale in Venedig verliehen wurde. Der Diskurs über den Putz gestaltet sich komplex. Daher ist es sinnvoll, einen Ausgangspunkt oder einen Blickwinkel zu beziehen, von dem aus man das Thema betrachtet.

Auch unabhängig von dem Anlass ist Alvaro Siza zweifellos der zeitgenössische Architekt, der Putz zum Wahrzeichen seiner Arbeit gemacht hat.

Die Vorliebe des portugiesischen Architekten für diese Art der Verkleidung geht auf den ausdrücklichen und bereits in seinen ersten Werken wahrnehmbaren Wunsch zurück, das Erbe der Moderne aufzugreifen und es mit der portugiesischen Tradition zu vermischen.

Der Einsatz von Putz an modernen Gebäuden bedeutet auch der Verzicht auf alle dekorativen Elemente. Verputzte Fassaden werden aus diesem Grund zu abstrakten Elementen, Oberflächen, an denen nur Öffnungen vorgenommen werden.

Allgemein eignet sich Putz für einige Überlegungen zur Dichotomie zwischen einheitlicher und zusammengesetzter Oberfläche. In dieser Hinsicht führt der klare und massive Einsatz von glattem Putz durch moderne Architekten in Hinblick auf die Inkompatibilität zwischen Tektonik und Abstraktion zu Problemen mit Konzeption und Wahrnehmung.

Die verputzten Wände von Siza nehmen je nach Kontext und Gebäudeart unterschiedliche Bedeutungen an. Im Stadtviertel Quinta Malagueira in Evora ist die Verbindung zwischen den verputzten weißen Wänden und der traditionellen Bauweise so stark, dass man den Architekt vergisst, der sich mutig für die Anonymität entschieden hat.