

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
Band: 16 (2020)

Artikel: L'apport incompris d'Asnago et Vender à la théorie du rationalisme italien
Autor: Gargiani, Roberto
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984514>

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: 11.02.2026

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

ESCL 050



L'apport incompris d'Asnago et Vender à la théorie du rationalisme italien

Roberto Gargiani

Comment se fait-il que les œuvres de Mario Asnago et Claudio Vender aient eu un tel retentissement dans le débat architectural du début du XXI^e siècle, au point de devenir, pour certains architectes, des références historiques décisives ?

Pour comprendre ce succès, il faut tout d'abord se rappeler que, à l'époque où l'attention de la critique se focalisait sur Asnago et Vender, on voyait se développer à l'échelle internationale un type de composition de façade privilégiant des percements différenciés autant par leurs formes que par leurs dimensions, et distribués non plus selon des rythmes réguliers mais suivant des critères détachés de tout principe évident et compréhensible, afin d'induire une perception équivoque de la succession logique des espaces, généralement organisés en une superposition régulière de niveaux. De SANAA à Caruso St John, plusieurs grands noms de l'architecture ont adopté ce type de composition de l'enveloppe à ouvertures libres.

Comme bien souvent dans des cas pareils, ce n'est ni un historien ni un critique qui a redécouvert Asnago et Vender, mais un architecte : Cino Zucchi, qui leur a consacré une monographie en 1998¹. Zucchi s'est intéressé à leur œuvre pour la même raison qu'en leur temps, Peter Eisenman avait porté un regard critique sur l'architecture de Giuseppe Terragni, ou Rem Koolhaas avait épluché et analysé des documents d'archives pour l'écriture d'un livre sur Ivan Leonidov : trouver une base historique à la poétique qui sous-tendait son propre travail. Ce n'est pas un hasard si Zucchi a commencé à travailler sur son immeuble résidentiel de l'île de la Giudecca, à Venise, dès 1997, au moment même où il s'appropriait à publier son ouvrage sur l'architecture d'Asnago et Vender : dans cet édifice (achevé en 2002), l'influence des deux architectes apparaît très clairement dans les fenêtres de tailles différentes, dont la disposition en patchwork évoque de mystérieuses correspondances.

Mario Asnago, Claudio Vender, immeuble de logements et de bureaux, angle via Rossini et viale Majno, Milan, 1959-1962.

Zucchi pose d'emblée la question : Asnago et Vender, «sublimes "façadistes" ?», sur fond de contestation du Mouvement moderne, après la crise provoquée par le post-modernisme². Il n'aborde la question cruciale de la non-visibilité de l'ossature que dans très peu de passages clés de son étude : «Asnago et Vender refusent l'esthétique de l'ossature apparente contre laquelle, curieusement, Cesare Cattaneo nous avait mis en garde. Chez Asnago et Vender, la question constructive ne devient jamais un expressionnisme constructif.»³

Dans sa préface, Bruno Reichlin se rallie à la thèse d'une «recherche essentiellement formelle et axée sur les façades dans l'architecture moderne» d'Asnago et Vender⁴. Sa subtile lecture critique, selon laquelle Asnago et Vender se seraient pris au jeu des règles du rationalisme pour renverser, avec une sensibilité toute picturale, chaque critère du dessin de façade fondé sur des «grilles» ou des «alignements structurels»⁵, se rapproche du cœur de la question. Toutefois, on ne considère pas suffisamment la question des fondements théoriques de l'œuvre d'Asnago et Vender, qui est ancrée dans la version plus expérimentale du rationalisme italien. La fascination pour le postmodernisme a orienté l'analyse à reconnaître dans leurs façades l'esquisse de la critique du Mouvement moderne incarnée par les façades de la *Strada Novissima*.

Or, c'est précisément là l'un des nœuds théoriques qu'il faut dénouer pour comprendre le regain d'enthousiasme qu'a suscité l'œuvre d'Asnago et Vender : ont-ils été à l'avant-garde d'une réhabilitation postmoderne ironique de la façade contre le credo des tenants du modernisme ? Ou bien ont-ils plutôt contribué au développement théorique complexe du rationalisme italien qui s'est opéré entre la chute du fascisme et l'avènement de la démocratie, dans la lignée de Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri et Cesare Cattaneo, et dont Gio Ponti s'est également, à sa manière, fait l'interprète ? Il convient donc de se s'interroger sur la portée théorique des œuvres emblématiques de la culture architecturale milanaise dont Asnago et Vender furent des figures de proue, et de se demander, le cas échéant, dans quelle mesure leurs façades «réfutaient» l'«esthétique de l'ossature apparente», afin de mieux apprécier ce que les architectes ont récemment perçu dans leurs œuvres et, ainsi, de cerner les intentions culturelles de l'architecture contemporaine.

Après les diverses expérimentations de «façades libres» entre la fin des années 1990 et le début des années 2000, les architectes ont cherché à replacer la composition de l'enveloppe dans un cadre normatif. C'est dans ce contexte que la leçon d'Asnago et Vender, que Zucchi avait déjà assimilée dans son propre travail, a débordé de son contexte milanais pour s'imposer dans le débat international, particulièrement animé en Suisse, notamment grâce à l'intervention de Reichlin.

Étrangement pourtant, tous ceux qui, après la monographie de Zucchi, se sont inspirés de l'architecture d'Asnago et Vender, ont persisté à limiter l'analyse à la question de la façade, et se méprennent en outre sur ce que Ponti entendait par «surface» de l'architecture : ce concept complexe, à mi-chemin entre «façade libre» et «principe du revêtement», revient dans les discussions sur l'œuvre d'Asnago et Vender, mais est



Gino Zucchi, immeuble résidentiel D, La Giudecca, Venise, 1997-2002.

Ci-contre : René Daniëls, Het Glazen, 1984.

souvent mal compris de la critique et des architectes contemporains, qui se bornent à envisager la façade comme facteur indépendant de la structure. Du fait de cette lecture biaisée, dans les recherches contemporaines sur les enveloppes à percements différenciés, les œuvres d'Asnago et Vender, comme d'ailleurs celles de Luigi Caccia Dominioni, ont par la suite été rapprochées de certaines compositions picturales comme le tableau de René Daniëls, *Het Glazen*, représentant une façade d'immeuble rappelant les édifices milanais.

Deux exemples peuvent nous aider à saisir plus précisément ce que sont la surface, la façade et l'ossature chez Asnago et Vender : songeons d'une part aux explications de Ponti, imprégnées des principes sempériens et liées au contexte culturel viennois, sur l'enveloppe de son immeuble Montecatini dont la puissante ossature guide toute la composition ; et d'autre part, aux inventions que Terragni, inspiré par les «Quatre compositions» de Le Corbusier, avait expérimentées dans la Casa del Fascio de Côme qui, par la complexité des rapports entre ossature et enveloppe, fait figure de manifeste du rationalisme italien de tout le XX^e siècle.

Pour pénétrer toute la subtilité des raisonnements développés par Asnago et Vender dans leur architecture, il convient en effet de garder à l'esprit les positions théoriques de Ponti et de Terragni sur la question du rapport de l'enveloppe à l'ossature. Arrêtons-nous sur un passage d'*Amate l'Architettura* [Aimez l'architecture] dans lequel Ponti recommande de mettre en œuvre les plaques de revêtement de façon «non constructive», mode expressif qui résume à lui seul son désir de faire percevoir la présence de l'organe invisible fondamental du bâtiment : la structure porteuse.

«[...] faites découper les blocs transversalement vous inventerez alors de nouveaux marbres, comme j'ai inventé l'effet "tempesta" pour l'immeuble de Montecatini / ne disposez jamais les marbres avec le veinage à livre ouvert / *natura non facit disegnum*, ne faites pas de motifs de cette façon / mettez la veine en diagonale / reproduisez, avec des veines diagonales, la montagne dans vos revêtements : moi j'y suis parvenu / [...] / puisque vous travaillez le marbre comme revêtement, utilisez-le toujours en mode non constructif / [...] n'imitiez pas le massif avec les placages mais finissez les bords à ras [...] / (*id est veritas*, montrez qu'il n'y a pas d'épaisseur dans le placage) [...] / ne teintez pas les bois [...] / c'est un très beau matériau / Strnad disait : on a envie de le caresser.»⁶



Après le livre de Zucchi, c'est la publication, en 2015, de l'étude d'Adam Caruso et Helen Thomas, *Asnago Vender and the Construction of Modern Milan*, qui referme provisoirement la parabole du succès de l'œuvre de l'agence milanaise. Si Zucchi laissait entrevoir le rôle décisif des questions de composition et d'espace par rapport à l'ossature, si Reichlin suivait Zucchi en évoquant l'existence d'une question fondamentale jamais encore abordée, l'interprétation fautive de l'œuvre d'Asnago et Vender – consistant à présenter les architectes comme des «façadistes» – apparaît explicitement dans la lecture critique de Caruso, qui veut voir dans la façade des bâtiments le support d'une composition éminemment graphique, affranchie de toute implication technique et culturelle sur l'ossature et ses espaces. Or la conclusion à

laquelle parvient Caruso part de prémisses fausses ; elle constitue toutefois un précieux témoignage de la pratique contemporaine, au regard des réalisations de l'agence Caruso St John et de leur vénération pour les valeurs de la surface, dans la lignée du postmodernisme.

Dans sa conclusion, Caruso ne développe pas les intuitions de Zucchi et de Reichlin, et en vient à attribuer à la « construction » d'Asnago et Vender une valeur qui ne lui permet pas de comprendre la logique sous-jacente de la conception de façades, qu'il cantonne, inévitablement, à une sensibilité vaguement milanaise, pour finir par reléguer le projet culturel d'Asnago et Vender dans la catégorie ambiguë des « *pree-sistenze ambientali* » [environnements préexistants] : « *Leur préoccupation pour les qualités picturales du matériau et l'apparente fragilité de leur construction montrent clairement que, pour eux, la construction était une question formelle et non technique. Asnago et Vender conçoivent leurs façades en introduisant d'inexplicables décalages dans la position et la proportion des fenêtres, et des transitions abruptes entre travertin, blocs de verre et carreaux de faïence – autant de décisions formelles motivées par une sensibilité spécifique à la situation physique et culturelle de leurs projets. Cette sensibilité plastique relie la surface des bâtiments à un tout inexorable, tourné vers le contexte immédiat et les résidus de l'histoire.* »⁷

Le secret de la composition des fenêtres restera « inexplicable » tant que l'on ne replacera pas l'œuvre d'Asnago et Vender dans une perspective d'analyse qui rende compte de tout l'organisme de l'édifice. La lecture de Caruso – qui ne fait que confirmer d'autres lectures –, passe à côté du fait qu'Asnago et Vender avaient conscience d'intervenir dans un moment historique décisif pour la refondation de l'architecture rationaliste italienne, à laquelle ils participaient activement non en publiant des articles et des manifestes, mais en écrivant, avec chacune de leurs réalisations, les chapitres cohérents d'une théorie exprimant le potentiel créatif de l'ossature, dans la continuité des « Cinq points d'une architecture nouvelle » et des « Quatre compositions » de Le Corbusier, introduits en Italie et déclinés selon des variantes aussi efficaces qu'originales d'abord par Terragni, puis par Cattaneo, et enfin par Ponti.

Si l'on admet cette hypothèse, il ne reste plus qu'à démontrer la force théorique de l'architecture d'Asnago et Vender et à la dégager de cet intimisme autobiographique qui lui assigne l'origine des formalismes contemporains de la façade – pas très différents, conceptuellement, du vocabulaire formel de la *Strada Novissima*, mais avec d'autres figures et d'autres intentions. Et si l'on parvient à démontrer que leur architecture découle d'une vision théorique précise qui, historiquement, a toujours caractérisé le rationalisme italien – de Terragni à Aldo Rossi, des années 1920 aux années 1960, du rationalisme rhétorique au rationalisme exalté –, on aura alors soulevé, indirectement, une question sur la condition de l'architecture contemporaine, au vu, précisément, du regain de ferveur qu'ont connu les œuvres d'Asnago et Vender, considérées du simple point de vue des jeux superficiels de composition de façade dans lesquels tant d'architectes se sont reconnus. Pour effectuer cette démonstration, nous partirons du dessin de façade pour remonter à la source de sa composition « inexplicable ».

Dans son discours sur la conception de la fenêtre, Ponti ne fait jamais qu'introduire dans le débat une question qui, depuis les années 1920, alimentait sur la scène internationale la polémique sur sa forme idéale dans l'ossature en béton armé. Cette fenêtre, dans les divers types d'ossatures, a été encadrée par les lignes de la trame structurale et de ses éventuelles partitions pour y percer plusieurs ouvertures. Ponti souligne d'emblée que la découpe doit préserver les qualités de «surface» de la façade, sans jamais empiéter sur la visibilité de l'ossature. La régularité de la «cage» (c'est le terme très expressif qu'il emploie pour souligner le risque inhérent au recours à l'ossature), l'uniformité de ses vides et la répétition des mêmes éléments que Ponti interroge, critique et corrige, sont au cœur des préoccupations d'Asnago et Vender, réputés pour leurs immeubles d'habitation depuis les années 1930 et qui, comme Ponti, contestent la primauté des lignes apparentes de l'ossature-cage.

Asnago et Vender resteront fidèles à leurs débuts, marqués par des variantes originales de la Ca'Brütta de Giovanni Muzio, puisqu'ils retiendront dans leurs édifices le concept décisif de continuité murale, organisant les découpes des fenêtres et l'ordonnement de la façade sur cet élément essentiel pour la qualité des espaces intérieurs des appartements ou des bureaux. Ils affirmeront toutefois leur singularité radicale en prenant conscience de la nécessité de trouver une forme d'enveloppe adaptée non plus à un système structurel mural, mais à l'ossature en béton armé.

Lorsqu'ils construisent leurs premiers immeubles d'habitation et de bureaux à ossature porteuse, comme celui du 50 viale Tunisia (Milan, 1935-1936), ils ne trouvent pas tout de suite une enveloppe propre à exprimer cette structure. Mais quand, à l'issue des réflexions théoriques italiennes de la fin des années 1930, la trame de l'ossature en viendra à dicter, plus ou moins ouvertement, la conception de l'enveloppe, Asnago et Vender ne renonceront pas aux dispositifs de composition de leurs premières réalisations, mais modifieront les règles d'ordonnement en fonction du système structurel. Au lieu de la trahir ou de l'ignorer, leur architecture réussira ainsi à soumettre l'ossature qui, chez eux, détermine toujours la forme, les variations de taille et, en somme, le jeu complexe des percements dans le dessin de façade⁸. Tandis que Franco Albini, Luigi Figini et Gino Pollini, Giovanni Michelucci ou Giuseppe Samonà concevaient les lignes de l'ossature pour déployer étage après étage des schémas graphiques créant un ordre, ou une «cage», de poteaux et poutres apparents, Asnago et Vender, eux, inventaient des hiérarchies analogues à travers la forme et la position des fenêtres dans les séquences de niveaux, sans nier la présence signifiante de l'ossature proprement dite mais en privilégiant encore le principe de revêtement, se ralliant ainsi à des orientations théoriques proches de celles de Ponti et de Luigi Moretti.

L'ordre de la fenêtre érigé en système pour proclamer ce que d'autres expriment avec l'ordre de la travée trouve son expression la plus lumineuse et la plus intense dans les immeubles qu'Asnago et Vender construisent entre la fin des années 1930 et le milieu des années 1950, période décisive pour la forme de la «structure à cage» qui, de la grille orthogonale du rationalisme de Terragni, Lingeri et Cattaneo, évolue vers une matérialisation appuyée de ses traits, visant à rendre visible la structure en béton.



La série de quatre immeubles mitoyens construits à Milan entre 1936 et 1956 sur un même îlot – 8 via Albricci (1938-1942); 4 piazza Velasca (1947-1952); 33 via Paolo da Cannobio à l'angle de la via Albricci (1950); et 10 via Albricci à l'angle du 2 piazza Velasca (1956-1958) –, démontre l'originalité et la cohérence des principes d'Asnago et Vender dans leur recherche d'une enveloppe non nervurée exploitant l'ossature pour organiser la distribution des espaces de bureaux et d'habitation. Leurs résultats formels se distinguent de ceux de Ponti par les infimes décalages dimensionnels – à peine perceptible au premier regard – dans les alignements de fenêtres d'un étage à l'autre et, dans bien des cas, par des revêtements de façade différenciés permettant de préserver l'articulation du front bâti continu, popularisé par les premières constructions de Muzio, puis renié par Ponti.

Bien qu'ils aient été construits à des périodes différentes, les quatre immeubles de l'îlot délimité par la piazza Velasca et la via Albricci reposent sur le même type d'ossature qui autorise une organisation des espaces en plan libre et un éclairage optimal des pièces. La réalisation de cet ensemble cohérent dans ses processus évolutifs confirme les principes qu'Asnago et Vender mettent en œuvre dans d'autres bâtiments construits au cours de la même période. L'opération démontre la validité théorique de la liberté de composition pour une enveloppe tendue sur une ossature, et va au-delà de ce qu'avaient réussi Terragni, avec la Casa del Fascio de Côme, Ponti avec l'immeuble Montecatini et Cattaneo avec sa maison de Cernobbio.



Mario Asnago, Claudio Vender,
immeuble résidentiel et commercial,
8 via Albricci, Milan, 1939-1942.

Le premier immeuble construit est celui du 8 via Albricci, dit Palazzo Zanoletti. À travers l'agencement logique de ses éléments, il expose déjà certains principes fondateurs de l'idée de façade d'Asnago et Vender : ici, l'ossature à trame rectangulaire ne s'exprime pas dans les lignes mais est perceptible dans les rythmes et les dimensions des ouvertures. La façade est scindée entre une partie basse et une partie haute, différenciées par la couleur et la texture des revêtements : les espaces commerciaux du rez-de-chaussée et les mezzanines sont plaqués de marbre blanc perle, alors que les étages supérieurs, dévolus aux bureaux et aux logements, se démarquent par leur parement de carreaux rectangulaires klinker de couleur beige imitant un appareillage de briques.

Asnago et Vender surprennent leurs contemporains en choisissant un format uniforme pour les ouvertures du rez-de-chaussée, sans faire ressortir la porte d'entrée, et un autre format, qui semble toujours identique, pour celles des cinq étages suivants. Ces formes d'ouvertures percent la façade sur son axe vertical – un effet obtenu en supprimant les parapets. Les dimensions de ces ouvertures sont calculées de façon à révéler discrètement la présence d'une ossature mais, grâce à de subtiles variations dans l'épaisseur des bandeaux de planchers, celle-ci ne devient jamais systématique.

La transgression la plus évidente au code admis de la composition de façades (milanaises et autres) apparaît dans les bandeaux horizontaux des premiers étages : le plus épais, qui aurait dû couronner la composition du soubassement, s'intercale entre les ouvertures des espaces commerciaux et celles des mezzanines, et c'est curieusement l'un des bandeaux les plus étroits de la séquence qui marque la transition entre le soubassement et les étages hauts. Cette inversion fait ressortir les décalages surprenants des ouvertures entre les premiers étages et les suivants. En effet, contrairement à ce qu'ils avaient fait dans leur immeuble du 1 via Euripide en 1937 ou dans celui du 3 via

Col Moschin en 1939, ici, Asnago et Vender n'alignent pas les fenêtres sur leur axe de symétrie mais sur leurs meneaux centraux. Or, celles des deux premiers étages étant plus larges, le désaxement est encore plus flagrant, introduisant un effet de composition en drapeau, accentué par le mince bandeau de plancher horizontal sur lequel s'articule la suture entre les systèmes d'ouverture et les deux plans de revêtement. On songe irrésistiblement aux désalignements entre les fenêtres de la partie basse et celles des étages supérieurs de l'immeuble à ossature de béton Goldman & Salatsch de Vienne, dont Adolf Loos avait atténué l'impact visuel par la présence d'un entablement haut, là où Asnago et Vender exploitent la solution du mince bandeau de plancher.

Le jeu des contrepoints graphiques de la façade du 8 via Albricci prolonge la géométrie des huisseries, qui dessine des croix asymétriques et des lignes évoquant une composition à la Mondrian. Les architectes poussent les raffinements du dessin de façade jusque dans l'agencement des plaques de marbre sur le bandeau épais séparant les ouvertures des commerces et des mezzanines : la coupe est effectuée de telle sorte que le joint entre deux plaques ne tombe pas sur l'axe de symétrie mais s'aligne à la verticale du meneau décalé, contribuant ainsi à définir une ligne essentielle des transgressions graphiques de cette surface hérétique.

Les poteaux de l'ossature, disposés à intervalles réguliers, sont bien quelque part derrière ces surfaces murales verticales désalignées entre les étages inférieurs et supérieurs, mais jamais on ne devine leur présence. Les décalages des ouvertures sont un pied-de-nez à cette régularité structurelle, et sont étudiés pour en réfuter la logique technique et les contraintes de sa « cage », pour déconcerter le regard éduqué à l'évidence des axes de symétrie, pour soulever des questions inattendues, pour bousculer avec élégance les attentes d'une composition calée sur la grille. Si avec la Casa del Fascio, Terragni avait inventé la cinquième composition pour faire suite aux quatre compositions de Le Corbusier pour l'ossature en béton armé, avec l'immeuble du 8 via Albricci, Asnago et Vender ont découvert un autre type encore de composition corbuséenne, où les régularités de la grille s'estompent derrière un doute ludique et enfantin, comme dans un jeu de cache-cache.

En 1943, commentant cet édifice tout juste achevé, Ponti remarque immédiatement que le « style » d'Asnago et Vender est « d'une extrême simplicité, tout en tension dans les dimensions et d'une absolue liberté dans les axes »¹⁰ – même si, encore très attaché à sa surface viennoise, il ne saisit pas qu'Asnago et Vender tendent vers un système de principes rapporté à l'ossature, et ne veut voir dans les phénomènes créatifs de leur œuvre que le résultat d'une « cohérence naturelle et spontanée et d'un travail quotidien »¹¹. Les observations de Ponti marquent le début des malentendus auxquels ont donné lieu les interprétations de l'œuvre d'Asnago et Vender.

En réalité, le désaxement de la façade du 8 via Albricci résulte bel et bien de la présence de l'ossature en béton armé avec laquelle Asnago et Vender ont tenté un dialogue particulier fait de contrepoints, de silences, d'accélération, de clins d'œil et de ruptures qui, contrairement à ce que pense Ponti, indiquent justement « la nécessité de systèmes »¹².



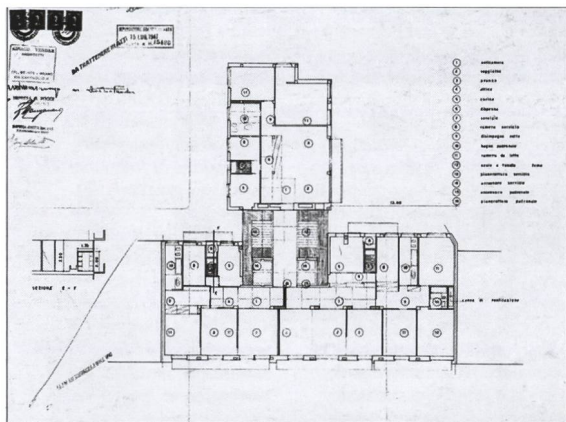
De haut en bas : Mario Asnago, Claudio Vender, immeuble résidentiel, 3 via Col Moschin, Milan, 1939 ; Adolf Loos, immeuble Goldman & Salatsch, 3 Michaelerplatz, Vienne, 1909-1911 ; Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, Côme, 1928-1936.



Mario Asnago, Claudio Vender,
usine Trattori Vender, 44 via
Manzoni, Cusano Milanino, 1942.

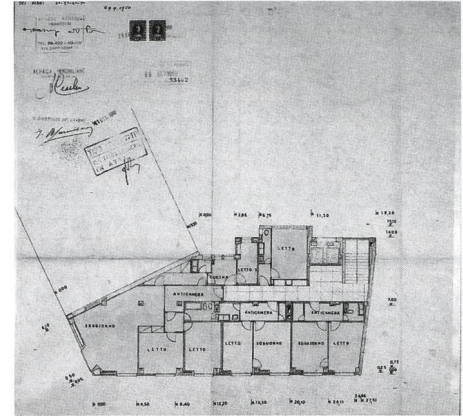
Cela apparaît clairement dans le dessin de façade d'un autre immeuble réalisé au cours de la même période, entre 1939 et 1941, au 3 via Col Moschin à Milan, mais avec une maçonnerie traditionnelle habillée de carreaux klinker qui impose les alignements des pleins et des vides sur des axes verticaux. On ne retrouve donc pas ici le motif en drapeau introduit au 8 via Albricci, sauf pour la fenêtre carrée du rez-de-chaussée et la grande ouverture vitrée de l'entrée, et ce n'est pas un hasard si Asnago et Vender utilisent des poutres en béton armé pour aboutir à cette géométrie : pour révéler la présence de ces poutres, ils n'hésitent pas à décaler l'ouverture. Donc, ce qui pourrait apparaître comme une inexplicable exception est en réalité cohérent avec le système structurel.

En 1942, Asnago et Vender réalisent l'usine Trattori Vender au 44 via Manzoni à Cusano Milanino, dans la province de Milan, pour la production de guerre du Commandement supérieur des forces armées en Afrique. Le dessin de façade, réglé sur l'ossature en béton armé de nouveau rendue invisible, présente les mêmes tensions figuratives que l'immeuble du 8 via Albricci, les mêmes subtils décalages en drapeau, la même conquête de la valeur absolue de la surface qui réussit à s'imposer sur l'ossature sans pour autant la nier. La grande découpe vitrée devant l'escalier laisse entrevoir le poteau, de la même façon que l'avait fait Moretti avec la baie vitrée de l'Académie fasciste d'escrime du Foro Italico à Rome : dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de découpes de surface qui révèlent l'ossature, pratiquées par des architectes qui utilisent le revêtement comme vecteur pour dialoguer avec la structure, tout comme Terragni, Lingeri et Cattaneo. Quand, poussé par une intuition confortée par la qualité de son regard critique, Le Corbusier avait publié dans *L'Esprit nouveau* les photographies d'anciens bâtiments industriels à ossature apparente en béton armé pour illustrer son article sur «La surface»¹³, il avait mis le doigt sur la question théorique qui, au début des années 1940, était au cœur des recherches d'Asnago et Vender, après avoir alimenté la pensée créative de Terragni et de ses amis.



Asnago et Vender réalisent leur deuxième immeuble de l'îlot milanais sur un plan en T au 4 piazza Velasca. Amorcé en 1947, le projet a subi des modifications et des variantes jusqu'en 1952, après l'édification du gros-œuvre. Comme le 8 via Albricci, le bâtiment est construit sur une ossature à trame régulière dont les poteaux sont disposés à intervalles réguliers sur tout le périmètre. Les motifs graphiques de la façade dérivent de ceux du 8 via Albricci : alignement en drapeau des ouvertures et juxtaposition de deux types de revêtements – plaques de granit rose de Baveno jusqu'au plancher du quatrième étage, et carreaux klinker carrés de couleur beige pour les étages supérieurs. Mais dans la partie basse habillée de granit, Asnago et Vender, suivant leur intuition, décident de composer un tableau de contrastes afin de dévoiler la structure là où le spectateur l'attend le moins. Ils exploitent le format exceptionnel des petites fenêtres carrées pour mettre en valeur la puissance de la surface fermée de granit, faire ressortir la composition en drapeau, et créent un effet de surprise en découpant au-dessus des vitrines des commerces deux longues fentes horizontales qui donnent l'impression que la façade est suspendue sur le vide. Ces deux fentes passent devant les poteaux que l'on aperçoit derrière les vitres du rez-de-chaussée, comme pour inciter un regard voyeur à découvrir ce qui fait tenir la façade debout et révéler sa nature d'écran.

En perçant ces deux découpes hautement symboliques, sans aucune justification pratique ni fonctionnelle, Asnago et Vender proclament leur volonté de définir un système de composition différent de celui qu'a codifié Le Corbusier et, du même coup, d'en revenir aux raisonnements de Terragni, comme le fait, à la même époque, Ponti avec un systématisme lucide. La raison d'être de ces deux ouvertures horizontales apparaît plus clairement à la lumière d'une autre réalisation qu'Asnago et Vender construisent au moment où ils commencent à travailler sur le projet du 4 piazza Velasca. Ils déclinent leur système de façade pour l'ossature en béton armé jusqu'à y intégrer plusieurs expressions fondamentales des « Cinq points » de Le Corbusier, de la « façade libre » à la « fenêtre en longueur ». Ce sont précisément ces deux points qu'ils veulent vérifier, quand ils réalisent, en 1950, le Condominio XII Aprile au 4 via Lanzzone. Cet immeuble à usage mixte de bureaux et logements se compose d'un volume prismatique bas sur



Mario Asnago, Claudio Vender, immeuble de logements et de bureaux, 33 via Paolo da Cannobio, Milan, 1950.
Page de gauche: Mario Asnago, Claudio Vender, immeuble résidentiel et commercial, 4 piazza Velasca, Milan, 1947-1952.

rue revêtu de plaques de marbre Perlino blanc et, à l'intérieur du lot, d'un bâtiment haut habillé de carreaux klinker beige, où des «fenêtres en longueur» particulières se découpent de bout en bout sur une façade, formant des loggias filantes qui distinguent les étages réservés aux logements¹⁴.

Pour le troisième immeuble de l'îlot, au 33 via Paolo da Cannobio, Asnago et Vender reprennent le schéma général et les matériaux de l'immeuble mitoyen du 8 via Albricci, mais ils habillent les étages supérieurs des mêmes carreaux klinker carrés que ceux qu'ils ont utilisés pour le 4 piazza Velasca et modifient les dimensions des fenêtres. Le changement le plus frappant intervient au rez-de-chaussée où, au lieu de maintenir une continuité murale avec les mezzanines, ils choisissent de manifester la présence de l'ossature avec un autre artifice que les fentes horizontales du 4 piazza Velasca. Les grandes baies vitrées des commerces sont ici séparées par des poteaux de section carrée qui, dissimulés sous le revêtement de marbre, ne se donnent toutefois pas immédiatement comme des éléments de l'ossature mais semblent encore participer de la continuité murale – si bien que les vitrines paraissent à nouveau découpées dans la surface.

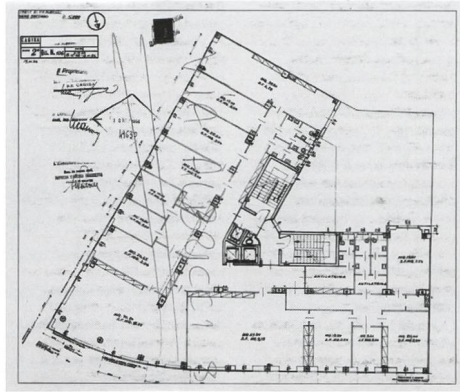
Le contrôle de la composition des ouvertures atteint des sommets de raffinement sur la façade de l'immeuble à l'angle du 10 via Albricci et du 2 piazza Velasca, qui clôt la série de cet îlot, déclinant une séquence de variantes logiques sur un même système de composition (un premier projet avait été présenté dès 1938; dans celui de 1956, Muzio intervient comme consultant, les travaux de structure étant confiés à l'ingénieur Angiolino Mancini). Comme dans les précédentes réalisations, le bâtiment repose sur une ossature à trame régulière élémentaire. La grande différence tient au choix d'un revêtement de façade unique: du marbre de Chiampo poli de couleur jaune pâle. À l'origine, les architectes avaient toutefois prévu de subdiviser la façade en deux parties, l'une en pierre de Vicence et l'autre en marbre Perlino blanc, selon une expression formelle renvoyant au style de Muzio. Il était cependant logique de renoncer à la différenciation des revêtements puisque, contrairement aux autres immeubles de l'îlot, le dessin de façade ne s'articule plus uniquement sur deux formats de fenêtres.

Sous son habillage uniforme de marbre, la façade est en effet rythmée sur quatre bandes horizontales définies par la dimension des ouvertures : les plus grandes sont les vitrines du rez-de-chaussée, unique partie de l'immeuble où l'on prend conscience de la dimension réelle des poteaux de structure. Puis, la façade se ferme sur les trois premiers étages et est percée d'étroites fenêtres rectangulaires ; aux étages suivants, elle est « fendue » par de larges fenêtres verticales. Enfin, au sommet, elle semble disparaître dans les découpes des loggias ouvrant sur le ciel, au niveau des trois seuls appartements de l'immeuble entourés d'une terrasse.

Les différentes rangées de fenêtres et les ouvertures des loggias s'alignent non selon un axe de symétrie, mais sur l'unique ligne verticale tracée par l'un de leurs dormants, contre laquelle elles s'adosent en drapeau, le dormant opposé dessinant ainsi un motif en escalier. Une autre caractéristique de cet ordre subtil des fenêtres d'Asnago et Vender tient à la variation imperceptible mais décisive introduite dans les fenêtres verticales des étages supérieurs, à travers l'épaisseur variable des bandeaux de planchers qui s'ameuse à mesure que l'on se rapproche du sommet de l'immeuble, jusqu'à coïncider avec l'épaisseur de la structure. D'un étage à l'autre, ces fenêtres présentent donc des hauteurs différentes, mais ces écarts sont gommés par la conception des huisseries (tandis que les dimensions des ouvrants sont constantes, c'est la hauteur du panneau vitré horizontal placé en allège qui varie). La pose des huisseries à fleur du revêtement confirme l'influence du modèle de Ponti et la volonté de préserver la continuité murale¹⁵.

Alors que chez Terragni ou Figini et Pollini, les loggias du dernier étage ne servaient qu'à montrer l'ossature sur le fond du ciel, chez Asnago et Vender, elles ne deviennent pas prétexte à révéler la structure de l'immeuble. Comme avec les poteaux du rez-de-chaussée, c'est à travers le détail des épaisseurs que les architectes déclarent que leurs loggias, malgré leurs allures « terragnessques », ne sont pas là pour mettre en évidence l'ossature, puisque leurs montants ne sont pas les poteaux structurels, mais s'étirent en largeur pour former un vrai pan de mur : de cette façon, les grandes ouvertures apparaissent comme des découpes dans le mur qui, par le jeu de ces épaisseurs murales, préserve l'effet de continuité et se refuse à devenir simple nervure.

À l'angle des deux rues, où la façade a tendance à se détacher très légèrement de l'ossature (les poteaux du rez-de-chaussée sont en retrait et forment donc un arrondi), la conception passe par un artifice graphique qui confirme la force et l'autonomie d'une enveloppe conçue dans chaque détail comme un mur continu et qui, dans cette partie du bâtiment, établit aussi un dialogue avec le tissu urbain (on a souvent l'impression de retrouver certaines subtilités de la Zacherlhaus de Jože Plečnik à Vienne, dont les courbes et les arêtes adaptent la forme du bâtiment au tracé des rues). Quatre fenêtres de la série des étages supérieurs ont glissé vers le bas et pris place sur les deux pans d'angle, un peu comme pour suggérer, par leur présence inattendue, que les règles changent lorsque l'enveloppe s'éloigne de la structure pour devenir, uniquement dans cette partie, une « façade libre » conçue pour marquer l'entrée de la piazza Velasca et recoller visuellement les deux pans de façade en un seul rideau continu. Tout ce qui paraît arbitraire dans cette composition d'Asnago et Vender est en réalité le résultat

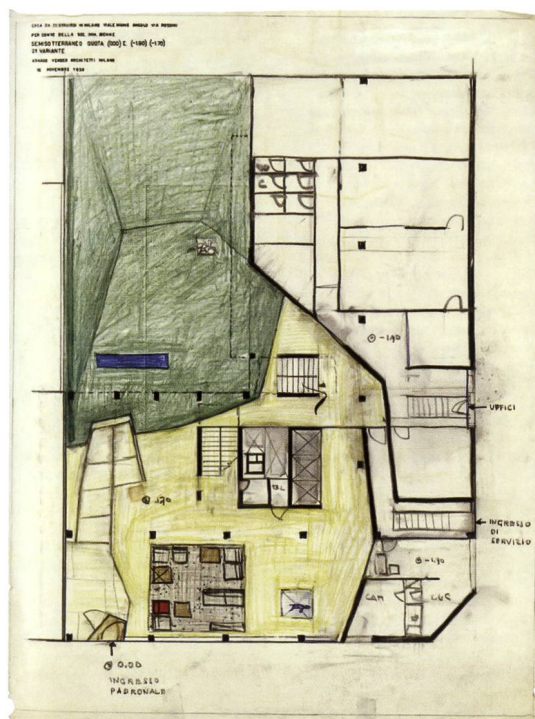


Mario Asnago, Claudio Vender,
immeuble résidentiel et commercial,
10 via Albricci, à l'angle du 2 piazza
Velasca, Milan, 1956-1958.

ludique d'un système théorique qui repose toujours, comme dans les compositions de Le Corbusier et de Terragni ou encore celles de Ponti, sur l'ossature. Générée par une ossature condamnée à rester invisible, la façade d'Asnago et Vender fait figure de théorème pour une architecture murale de la continuité, et peut donc s'inscrire de plein droit dans la lignée des œuvres d'inspiration sempérienne où la nervure, lorsqu'elle est présente, n'est jamais là pour affirmer le relief plastique et l'évidence constructive. Il est également significatif que même lorsqu'ils s'affichent dans leurs vraies dimensions, au rez-de-chaussée, les poteaux n'apparaissent pas comme des éléments structurels, car grâce à leur revêtement continu ils se fondent à la façade des autres étages.

Certains écrits de Ponti sur l'architecture d'Asnago et Vender sont remarquables en ceci qu'ils saisissent l'essence de leur démarche qui part de l'ossature pour aboutir à un dessin de façade percé d'ouvertures finement étudiées, qui ne relèvent pas de la simple fonction. Ce qui attire l'attention dans leur architecture, c'est ce flottement imperceptible et apparemment indécis des ouvertures dans un mur réduit à un cartilage, comme s'ils recherchaient de nouvelles règles qui ne peuvent plus être celles de la statique des murs. En dessinant leurs ouvertures, Asnago et Vender semblent exploiter des forces secrètes qui attirent les vides vers les ossatures présentes dans cette nouvelle entité murale, et se laissent guider par des critères artistiques en tous points semblables à ceux qu'avait inventés le jeune Le Corbusier pour découper les fenêtres de la villa Besnus à Vaucresson, en suivant les lignes fragiles et ténues de l'ossature cachée sous le revêtement de plâtre.

Nul n'était mieux placé que l'auteur de l'immeuble Montecatini qui, par ce jeu graphique entre surface, ouvertures et ossature est l'un des premiers chefs-d'œuvre italiens, pour déceler les critères artistiques secrets d'Asnago et Vender. En 1957, dans l'édition revue de son livre de 1945 *Amate l'architettura*, après avoir décrit la transformation radicale du mur depuis l'apparition de l'ossature, Ponti ajoute le passage suivant qu'il faut donc lire comme une conséquence de l'affirmation de la «cage»: «Quand notre architecture se réduit, forcément, aux façades, nous ne faisons plus de l'architecture, nous disposons les fenêtres sur la façade: nous faisons du Mondrian avec du verre. Asnago et Vender ont composé de très belles façades, ils ont architecturé une surface, faisant de l'art graphique. Ce n'est pas un hasard si [Edoardo] Persico est arrivé à l'architecture par la composition graphique.»¹⁶



Mario Asnago, Claudio Vender, immeuble de logements et de bureaux, angle via Rossini et viale Majno, Milan, 1959-1962.

Dans leurs réalisations des années 1950 et 1960, toujours soucieux de préserver la régularité et la logique constructive et économique de la trame structurale, Asnago et Vender ne cessent d'affiner l'articulation plastique des plans et des volumes, les soulignant parfois avec des éléments sculpturaux à la Moretti. Mais ils inventent aussi d'autres subterfuges, à commencer par les baies vitrées en saillie, qu'ils semblent réserver dans un premier temps à quelques rares fenêtres, pour ensuite les distribuer le long d'une façade, reprenant partiellement les recherches de Ponti sur le contrôle de la composition de façade. Ils calculent de plus en plus volontiers les articulations des lignes des volumes et des façades selon une perception dynamique des immeubles donnant sur les rues et les places, et étendent par ailleurs le concept d'enveloppe à la couverture visible, lui imprimant du même coup des pentes très inclinées. Dans *Amate l'architettura*, Ponti tend également à intégrer le toit à la composition de façade¹⁷. Ainsi, dans les œuvres d'Asnago et Vender, la «façade libre» devient la toile de fond de la scénographie urbaine grâce à ce système de structure qui met en évidence ses potentiels créatifs¹⁸.

L'ossature de béton, dont ils ont toujours refusé le code expressif du maillage apparent, est pourtant omniprésente dans leurs réalisations depuis la fin des années 1930, au point que c'est elle qui a guidé le désaxement des ouvertures et fait déborder certaines parties des murs en saillie, finissant même dans certains cas – ou du moins dans certaines études – par dévorer la surface de fermeture de l'enveloppe jusqu'à la réduire à un squelette. Loin de chercher à mettre en évidence les lignes de l'ossature, la démarche d'Asnago et Vender a, au contraire, toujours été guidée par un principe du revêtement

rapporté à l'ossature et donc, du rideau continu que des découpes de plus en plus violentes et de plus en plus grandes portent à la limite de la dissolution – quand, sous la peau à deux doigts de se déchirer, on voit poindre les os. C'est ce message que les architectes inscrivent dans les plans de l'enveloppe, pratiquement réduite à son squelette, de l'immeuble qu'ils construisent en 1962 à l'angle de la via Rossini et de la viale Majno à Milan¹⁹ – une démarche que l'on retrouve, bien entendu, dans les œuvres d'Otto Wagner et de Ponti car, comme celles d'Asnago et Vender, elles reposent sur une profonde réflexion théorique. Si l'on ne tient pas compte de cette réflexion théorique, où ossature et enveloppe convergent et s'opposent dans une dialectique sans cesse remise en cause, et où la façade académique laisse place à la « façade libre » du rationalisme, avec tous les principes qui en découlent, alors les réalisations architecturales d'Asnago et Vender sont reléguées – et c'est effectivement ce qui est arrivé – au catalogue des façades des divers postmodernismes, passés et actuels.

Notes

Ce texte a été traduit de l'italien au français par Isabelle Taudière.

¹ Cino Zucchi, Francesca Cadeo, Monica Lattuada (éds.), *Asnago e Vender. L'astrazione quotidiana*, Skira, Milan, 1998.

² Cino Zucchi, « Mario Asnago e Claudio Vender », in *ibidem*, p. 25 (pp. 15-55).

³ *Ibid.*, p. 29.

⁴ Bruno Reichlin, « I prospetti inquietanti di Asnago e Vender », in *ibidem*, p. 8 (pp. 7-13).

⁵ *Ibid.*

⁶ Gio Ponti, *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*, Gênes, 1957, pp. 149-152. Pour une lecture de l'immeuble Montecatini à la lumière de la théorie de Semper, voir Giovanni Fanelli, Roberto Gargiani, *Il principio del rivestimento. Prolegomena a una storia dell'architettura contemporanea*, Editori Laterza, Rome / Bari, 1994, pp. 269-270. Zucchi semble avoir repris l'hypothèse d'une mesure sempérienne de l'œuvre de Ponti dans son analyse de la production d'Asnago et Vender (Mario Asnago e Claudio Vender. *L'astrazione quotidiana*, op. cit. (note 1), p. 25).

⁷ Adam Caruso, « Constructing the Historic Present », in Adam Caruso, Helen Thomas, a cura di, *Asnago Vender and the Construction of Modern Milan*, gta Verlag, Zurich, 2015, p. 180 (pp. 174-180).

⁸ On trouvera quelques considérations synthétiques mais significatives sur l'ossature dans l'œuvre d'Asnago et Vender dans Mario Asnago e Claudio Vender. *L'astrazione quotidiana*, op. cit. (note 1), p. 29.

⁹ À propos de l'intérêt que portaient Asnago et Vender aux œuvres de Terragni à Côme, voir Mario Asnago e Claudio Vender. *L'astrazione quotidiana*, op. cit. (note 1), p. 51, note 5.

¹⁰ Gio Ponti, « Stile di domani. Su alcune architetture di Asnago e Vender », *Stile*, novembre 1943, n° 35, p. 10 (pp. 9-22).

¹¹ *Ibidem*, p. 9.

¹² *Ibid.*, p. 10.

¹³ Voir à ce propos Anna Rosellini, *Le Corbusier e la superficie. Dal rivestimento d'intonaco al "béton brut"*, Aracne Editrice, Rome, 2013.

¹⁴ Piero Bottoni, *Antologia di edifici moderni in Milano*, Editoriale Domus, Milan, 1954, p. 58.

¹⁵ La position des châssis a été modifiée à l'issue d'une restauration. À propos des huisseries dans l'œuvre d'Asnago et Vender, voir Antonio Albertini, Massimo Novati, « Asnago e Vender. Il serramento metafisico », *Domus*, novembre 1987, n° 688, pp. 62-70. Détail significatif, Asnago et Vender se procuraient leurs huisseries auprès de la société Venini di Menaggio qui avait fabriqué les fenêtres de l'Asilo Sant'Elia de Terragni.

¹⁶ Gio Ponti, *Amate l'architettura*, op. cit. (note 6), p. 140.

¹⁷ *Ibidem*, p. 103.

¹⁸ Sur ces aspects, voir Giulio Bettini, *La città animata. Milano e l'architettura di Asnago Vender*, LibraccioEditore, Monza, 2016. Voir aussi Giulio Bettini, « Immagini della forma. Il realismo di Asnago e Vender tra pittura e architettura », *bfo-Journal*, 2016, pp. 46-58.

¹⁹ Federico Brunetti, a cura di, *Asnago e Vender. L'edificio di via Rossini a Milano*, Skira, Milan, 2014, p. 77.