

Rationale Paradigmen : Wohneinheit in Massagno, 1983-1985 : Architekten Mario Campi und Franco Pessina = Paradigmes rationnels

Autor(en): **Fumagalli, Paolo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **73 (1986)**

Heft 6: **Aktueller Klassizismus = Classicisme actuel = Today's classicism**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-55474>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Rationale Paradigmen

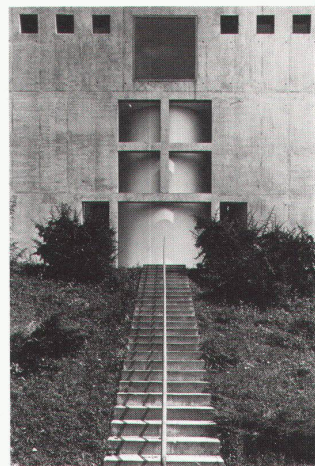
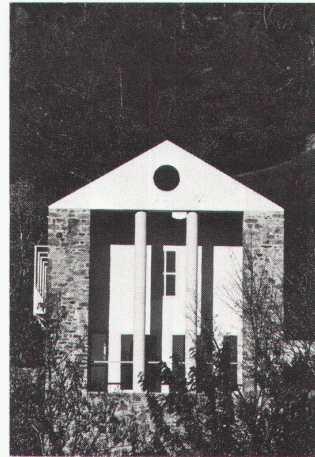
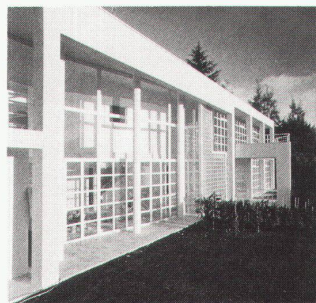
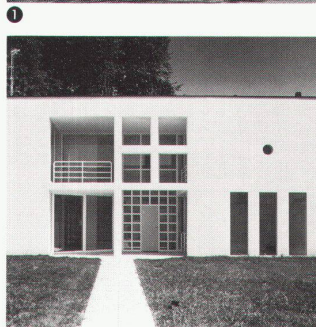
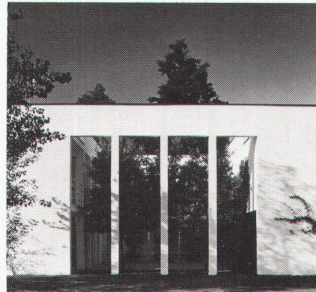
Wohneinheit in Massagno,
1983–1985

(Texte français voir page 57)

Dieses Gebäude in Massagno fügt sich in eine architektonische Diskussion ein, die Mario Campi und Franco Pessina schon seit langem begonnen hatten und die, insbesondere in den Werken der letzten fünf Jahre, immer mehr Klarheit und Deutlichkeit auszeichnet. Die einzelnen Projekte unterscheiden sich natürlich voneinander, da die funktionalen und programmbezogenen Bedingungen verschieden sind und der Ort, an dem sie entstehen, spezifisch ist. Und trotzdem kann man in ihrem Gesamten einen gemeinsamen Ideenprozess wahrnehmen: ein logischer Gedankenfaden, der aus einem gemeinsamen Ausdrucksvokabular, aus identischen kompositiven und strukturellen Mitteln, aus Ideenmatrixen, die die Rolle echter typologischer Elemente übernehmen, aus Paradigmen also besteht. Wir versuchen, diese in den folgenden Zeilen kurz aufzuzählen.

Zunächst das Ausdrucksvokabular: die rationalistische Sprache ist deutlich und ausgesprochen. Ein Rationalismus allerdings, der weit entfernt ist vom formalen und expressionistischen Reichtum von Le Corbusier, der hingegen Bezug nimmt auf den mittelländischen Rationalismus, auf die italienische Schule von Figini und Pollini, von Libera und vor allem von Terragni. Bei ihm findet die Rationalität ihren Ausdruck in der geometrischen Strenge, in den reinen und elementaren Formen, in den genau geschnittenen Einschnitten auf den weissen Wandoberflächen: in der Statik vielmehr als in der Dynamik, im Gleichgewicht vielmehr als in den Dissonanzen.

Die U-förmige Anlage der Casa Felder (1979), das Parallelepiëdon der Casa Maggi (1981) und der Casa Polloni (1981), das Volumen der Turnhalle von Neggio (1981) und der Casa Boni (1982) sind grundlegend elementare Formen, die von weiss verputzten Oberflächen umhüllt sind. Es sind die quadratischen oder die dreieckigen Einschnitte auf diesen Oberflächen oder der Zylinder, der hinter den Öffnungen sichtbar wird, die dann das schöpferische Vorgehen «regeln» und aus deren Verbindung und Artikulation der formale und räumliche Reichtum und die Komplexität entstehen. Der Zy-



linder wie das Quadrat, der Würfel wie das Dreieck bilden die grundlegenden Elemente, auf welche die Ideenkombinationen, die zu einer Form führen, übertragen werden.

Diese dem Anschein nach elementare, geometrisch rationale, formale Welt wird dann einer äusserst komplexen kompositorischen Welt gegenübergestellt. Hier wiederum muss auf Terragni Bezug genommen werden, insbesondere dort, wo sich die Mauerfront aufteilt, in doppelter Stärke, und das Gebäude eine zweifache, gegensätzliche Realität erlebt. So erscheint hinter der ersten Fassade der Casa Maggi, die den ländlichen Kontext andeutet, die zweite, die hingegen auf die internen funktionalen Gebote reagiert. Hinter der grossen vierfachen quadratischen Öffnung, die ins Äussere der Turnhalle von Neggio eingeschnitten ist, zeigt sich der monolithische Zylinder

der Treppen: und analog dazu verbirgt in der Casa Polloni das zentrale Spiel der quadratischen Öffnungen, nebst den komplexen axialen Hinweisen und den falschen zentralen Symmetrien, Abschnitte in doppelter Höhe, Verglasungen, Balkone. Eben wie bei Terragni in der Casa del Fascio, in Como. Campi und Pessina führen also innerhalb einer Diskussion, die rational, also logisch sein will, gewollt zweideutige kompositorische Ebenen mit doppelter Bedeutung und doppelter Lesbarkeit ein. Der quadratische Einschnitt in der Mauer kann aus funktionalen Gründen – ein Fenster – oder auch nur aus kompositorischen Gründen – eine Achse, um eine Symmetrie wiederzufinden oder zu schaffen – motiviert sein.

Ein Projektverfahren, das dann zu zwei äusserst qualifizierenden Ergebnissen führt: auf der einen

Seite nämlich zur Bildung von Übergangsorten zwischen Aussen und Innen, zwischen Öffentlich und Privat (Loggien, Säulengänge und Balkone), auf der anderen Seite zu Ereignissen von grossem räumlichem Reichtum, eben zu dem zwischen zwei Fassaden eingeschlossenen Raum, wo das, was beim Betrachten der äusseren Front im Schatten liegt, beim Erleben der internen Räume ins Lichte kommt.

Über die typologischen Elemente der Form haben wir schon implizite gesprochen. Der Kubus, der Zylinder, das Quadrat, das Dreieck, der Kreis sind Paradigmen, sie sind Bilder, die den einzelnen Bauten Einheit und den zu verschiedenen Zeiten realisierten Gebäuden Kohärenz verleihen.

Projektverfahren und Projektmomente, die wir gezwungenerweise, der Logik der Analyse folgend, unterteilt haben, die sich aber in der Praxis offensichtlich, wie bei jedem Projekt, überlagern. Wobei diese Verfahrensweisen und diese Momente zu den schöpferischen Instrumenten werden, um eine Antwort zu finden für die Projektthemen, welche von jedem einzelnen Gebäude – aufgrund des Ortes, an dem es sich befindet, und aufgrund des Funktionsprogrammes, das vorgeschlagen ist – einzeln vorgestellt werden. Beim letzten von Campi und Pessina realisierten Gebäude, der Wohneinheit in Massagno, am Stadtrand von Lugano, waren die Projektthemen im wesentlichen zwei. Erstens, eine Antwort auf eine städtische Situation zu finden, die durch eine ungeordnete und architektonisch minderwertige umliegende Architektur und durch eine stark befahrene Strassenkreuzung geprägt ist. Zweitens, eine Antwort auf ein Reihenhaushausprogramm zu finden, auf eine für das Land geeignete Wohntypologie, an einem Ort also mit städtischen Eigenschaften.

Die Antwort auf das erste Thema, auf das städtische nämlich, ist in der Schaffung eines langen, schmalen Gebäudes gegeben, welches sowohl eine Kulisse für den grossen Platz der Kreuzung als auch die Grenze für die Bebauung des Quartiers darstellt. Eine Lösung, welche bei der Wahl für die Verteilung der einzelnen Wohnungen folgerichtig weitergeführt wird. Diese sind über drei Ebenen organisiert und finden in der Lage der Treppen das Unterteilungselement zwischen den Diensträumen (zum Lärm hin) und



6

den Wohnräumen (Wohnzimmer und übrige Zimmer), die sich zu den internen Gärten öffnen. Es ist auch wichtig, darauf zu achten, wie jede Gebäudefassade einzeln und autonom auf einen unterschiedlichen städtischen Kontext antwortet: die gegen die Kreuzung gerichtete Fassade ist geschlossen und massiv und von wenigen kleinen Öffnungen für die Diensträume durchlöchert; die zwei Kopffassaden bieten unterschiedliche Lösungen, doch sind beide auf Monumentalität und Symmetrie ausgerichtet; und schliesslich ist die Fassade gegen den internen Garten und gegen das Quartier offen, um den Ort des Gemeinschaftslebens zu artikulieren.

Die Antwort auf das zweite Thema, auf das typologische, auf den Widerspruch zwischen typologischem Thema und Stadtrealität nämlich, ist in der Schaffung eines kompakten,

monolithischen Gebäudes gegeben, welches gewollt auf ein ganzes Volumen beharrt und dem episodischen und additionalen Charakter der Ansammlung der einzelnen Reihenhäuser widerspricht, um eine Architektur mit starken städtischen Eigenschaften zu schaffen. Das Hauptmittel zur Verwirklichung dieser Absicht besteht in der Organisation mittels Symmetrieachsen, die jeder einzelnen Gebäudefront ein einheitliches Bild verleihen, insbesondere an den zwei längeren Seiten, wo der Ansammlungscharakter der typologischen Anlage ausgeprägter in Erscheinung treten sollte. Ein Ergebnis, das an der Südwestfront mittels (wiederum) der Überlagerung zweier Wandkulissen erreicht wird: die erste, die strukturelle, welche der Gesamtheit des Gebäudes ein Bild und eine Form verleiht dank einer streng symmetrischen Zeichnung, die sich

auf die ungerade Zahl der Wohneinheiten konzentriert, die zweite, die funktionale, die hingegen der Verteilungslogik des einzelnen Reihenhauses folgt.

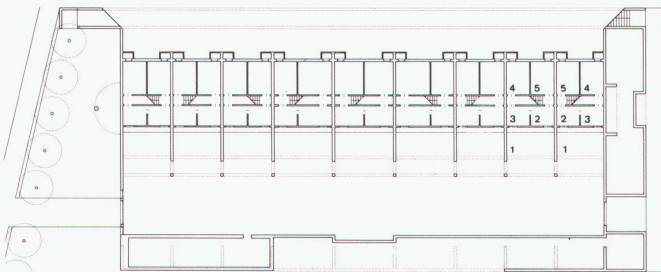
Wir erlauben uns eine letzte Bemerkung, die (jedenfalls dem Anschein nach) nichts mit der bisher geführten Beschreibung zu tun hat. Das Dach, das hier eine besondere Funktion erhält, eine Wohnfunktion, indem es Räume unter offenem Himmel schafft, um jenen *soleil* von Le Corbusierischem Andenken zu geniessen, eine architektonische Funktion, indem es einen eigenen plastischen Ausdruck findet, indem es nämlich – wie die Geschichte es vorführt – einen formalen Abschluss nach oben für das Bild des Gebäudes wiederfindet.

Der Rationalismus von Campi und Pessina ist, abschliessend gesagt, nicht ein Rationalismus der Zi-

- 1 Haus Felder, 1979
- 2 Haus Polloni, 1981
- 3 Haus Boni, 1982
- 4 Haus Maggi, 1981
- 5 Turnhalle in Neggio, 1981
- 6 Gesamtansicht von Nordwesten



7



1:700

11

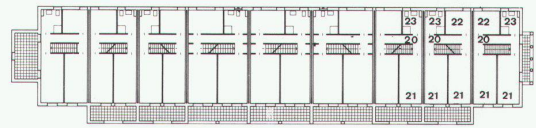
tate, denn er hat richtigerweise erkannt, dass sich der vor über fünfzig Jahren entstandene Rationalismus auf das Verfahren der Avantgarde gründete und stützte, als nämlich Entdeckungen und Erfindungen neue Formen und konstruktive Vorschläge dem Geschmack und der Technologie der Zeit im voraus schufen. Heute ist die kulturelle Basis offensichtlich anders, und anders sind die zu lösenden Probleme. Nicht nur, weil sich die Technologie von heute nun bekräftigt hat, sondern vor allem, weil jene Geometrie, die damals ein Mittel zum Erfinden und zum Anders-

sein war, heute ein Mittel ist, um dem Städtischen eine Ordnung und dem Rationalen eine Logik zu geben.

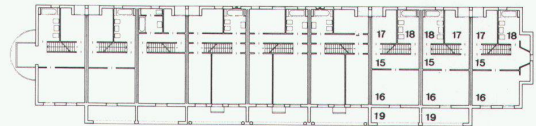
Paolo Fumagalli



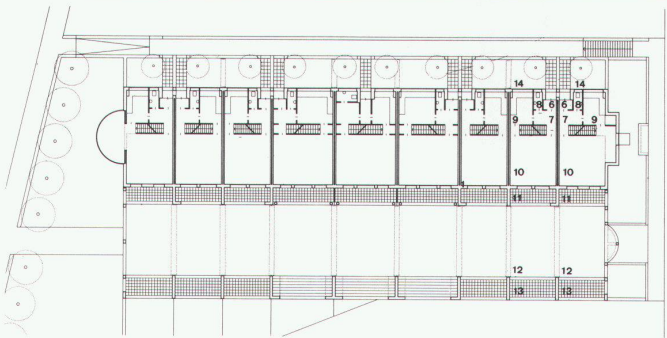
8



9



10



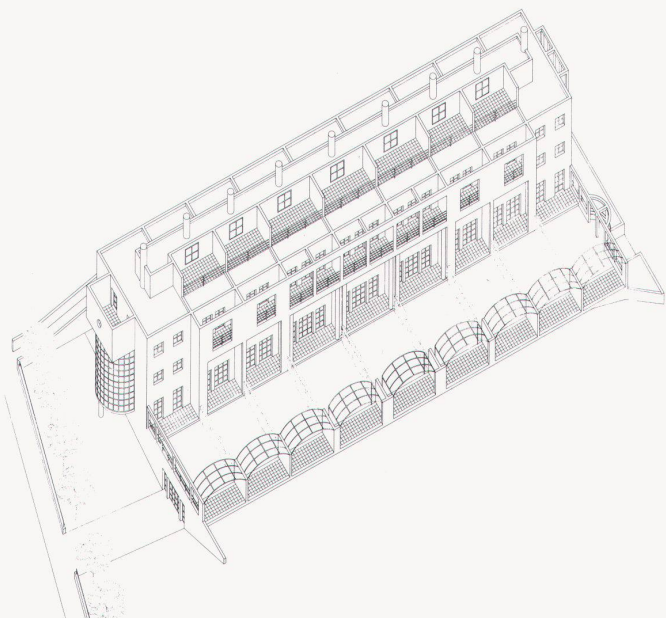
12

7 Gesamtansicht der Südostfassade. Links die Pergola, die die inneren Gärten umfasst und über dem Garageneingang liegt

8-12

Grundrisse. Von oben nach unten: Obergeschoss, 2. Obergeschoss, 1. Obergeschoss, Erdgeschoss; links: Garagegeschoss

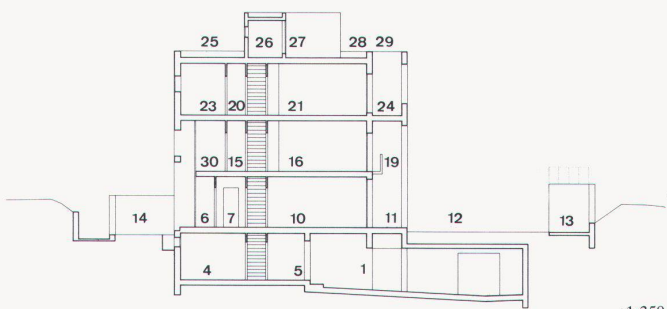
1 Garage, 2 Nebeneingang, 3 Waschküche, 4 Keller, 5 Abstellraum, 6 Eingang und Windfang, 7 Korridor, 8 WC, 9 Küche, 10 Wohnraum, 11 Gedeckte Terrasse, 12 Garten, 13 Pergola, 14 Hof, 15 Korridor, 16 Zimmer, 17 Kleiderschrank, 18 Bad, 19 Luftraum, Terrasse, 20 Korridor, 21 Zimmer, 22 Arbeitsraum, 23 Dusche, 24 Terrasse, 25 Dach, 26 Technik, 27 Terrasse, 28 Grünfläche, 29 Luftraum, Terrasse



13



15



1:350

14



16

13
Axonometrie

14
Schnitt

15
Ansicht der Nordwestfassade

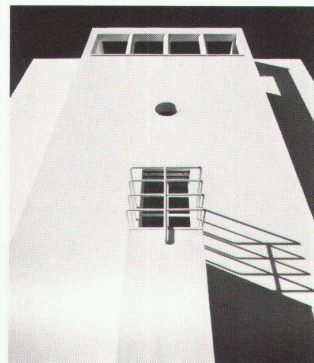
16
Situationsplan



17



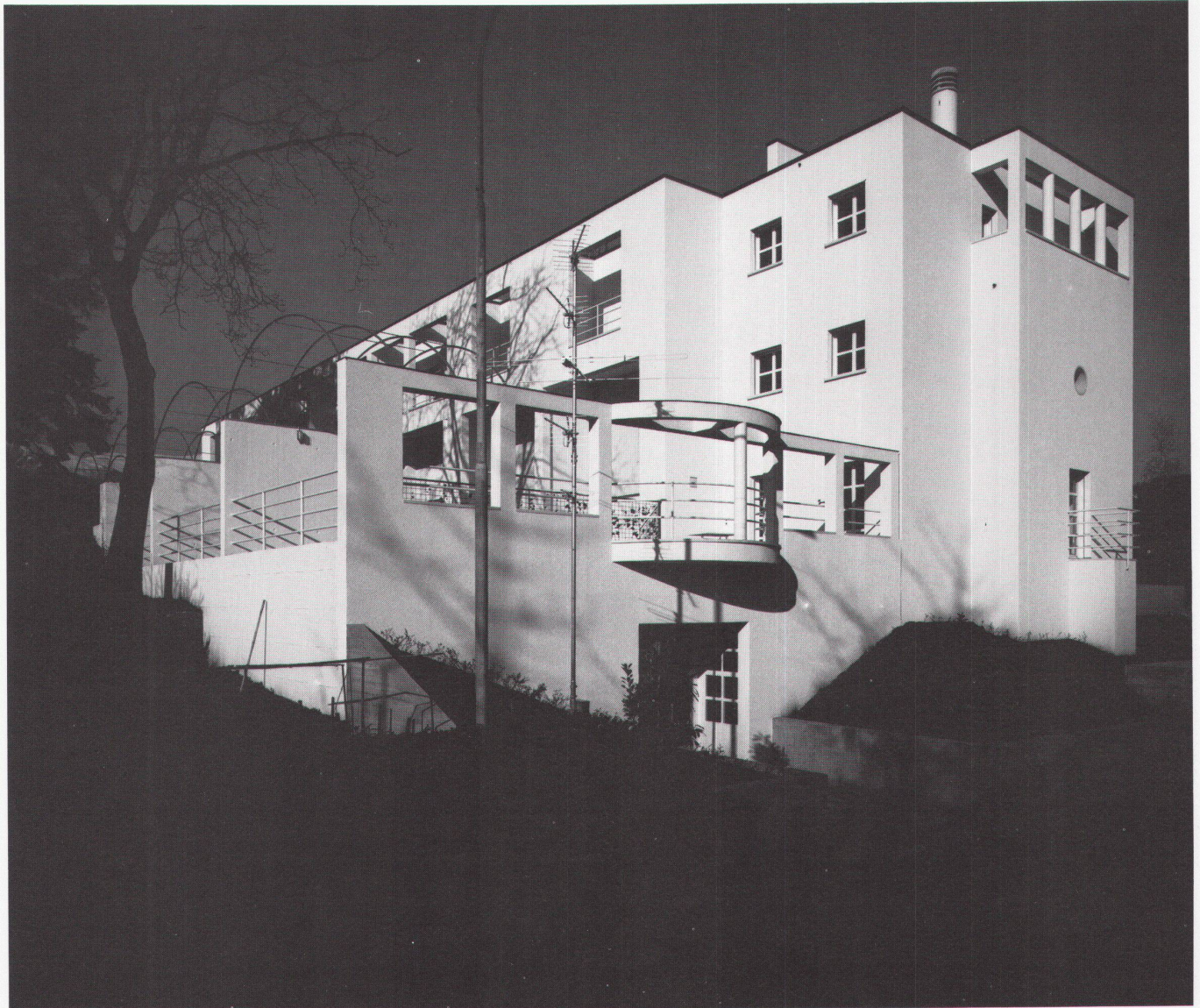
18



19

17
Teilansicht der Südwestfassade. Im Vordergrund die Pergolen der einzelnen Wohnungen

18
Gesamtansicht der Nordostfassade von der Strassenkreuzung



20

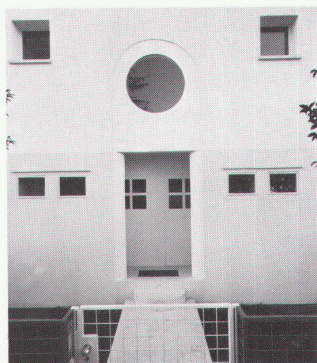
19 20

Die Südostfassade

21 22

Teilansichten der Nordostfassade

Fotos: Eduard Hueber (1, 2, 3, 4, 5); Alo Zanetta (6, 7, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22)



21



22

Architectes: Mario Campi et Franco Pessina, Lugano

Paradigmes rationnels

Voir page 20



Cet édifice, à Massagno, de Campi et Pessina s'insère dans un discours architectonique qu'ils ont commencé depuis un certain temps, mais qui va en s'affirmant de plus en plus clairement et de plus en plus ouvertement, particulièrement dans les constructions qu'ils ont réalisées ces cinq dernières années. Chacun de leurs projets, c'est évident, se différencie des autres, les contingences fonctionnelles et les programmes étant eux-mêmes différents, tout comme est spécifique chacun des lieux sur lesquels ils s'élèvent. Or, ceci n'empêche nullement que, considérés dans leur ensemble, on trouve la présence d'une démarche conceptuelle commune, l'existence de ce que l'on peut appeler un thème extrêmement cohérent, développé dans chacun des projets: une trame logique de pensée, reflétée par un vocabulaire expressif commun, par des instruments, en matière de composition et de structure, identiques, par des formes qui deviennent d'authentiques éléments de typologie, en résumé: par des paradigmes. Essayons, en l'espace de ces quelques lignes, de les résumer.

En premier lieu, le vocabulaire expressif. C'est certainement l'annotation critique la plus évidente, tant est clair et explicite le recours à un langage rationaliste. Un rationalisme, certes, mais éloigné de la richesse de formes et de modes d'expression de Le Corbusier, et qui, par contre, se réfère à un rationalisme méditerranéen, à l'école italienne de Figini et Pollini, de Libera et, surtout, de Terragni, et où la rationalité s'exprime à travers la rigueur géométrique, par des formes pures et élémentaires, par des entailles nettes qui viennent lacérer la candide surface des murs: par la statique plus que par la dynamique, par l'équilibre plus que par la dissonance.

La disposition en U de la maison Felder (1979), le parallélépipède de la maison Maggi (1981) ou celui de la maison Polloni (1981), le volume de la salle de gymnastique de Neggio (1981), la barre horizontale de la maison Boni (1982) sont autant de formes géométriques essentiellement élémentaires qu'enveloppent de blanches surfaces crépies. C'est l'entaille carrée ou triangulaire dans ces surfaces, le cylindre qui transparaît derrière les ouvertures, qui sont à la base de la démarche créative et dont les combinaisons et les articulations font naître la richesse et la complexité tant formelles que spatiales. Le cylindre tout comme le carré, le cube tout comme le triangle, constituent les éléments fondamentaux qui servent à traduire des combinaisons linguistiques menant à la forme.

A ce monde formel, apparemment élémentaire, géométriquement rationnel, s'oppose alors un mode de composition extrêmement complexe. Ici, à nouveau, la référence à Terragni est flagrante, particulièrement lorsque le mur de façade devient articulé, à double épaisseur et qu'alors l'édifice vit une réalité double et superposée. Ainsi, derrière la première façade de la maison Maggi, qui veut témoigner du contexte rural, apparaît la seconde qui, elle par contre, traduit les lois fonctionnelles internes. Derrière une quadruple ouverture, grande, carrée, entaillée dans le mur de la salle de gymnastique de Neggio apparaît le cylindre monolithique de l'escalier: de même, dans la maison Polloni, le jeu central des ouvertures carrées, en plus de références axiales complexes et de fausses symétries centrales, cache des espaces à double hauteur, des baies vitrées et des balcons; tel Terragni, à Côme, avec la Casa del Fascio. Campi et Pessina introduisent donc à l'intérieur d'un discours qui se veut rationnel, c'est-à-dire logique, des choix en matière de composition volontairement ambigus, à double sens et à double lecture. L'entaille carrée du mur peut tout aussi bien répondre à des raisons fonctionnelles – une fenêtre – qu'être motivée par la composition – retrouver ou créer un axe, une symétrie.

Une démarche qui aboutit à deux résultats particulièrement intéressants: d'une part, la formation de lieux de transition entre extérieur et intérieur, entre public et privé (loggias, portiques, balcons), et, d'autre part, de lieux de grande richesse spatiale; cet espace fermé entre les deux façades où ce qui est ombre, vu de

l'extérieur, devient lumière, vécu de l'intérieur.

Nous avons déjà parlé implicitement des éléments typologiques de la forme. Le cube, le cylindre, le carré, le triangle, le cercle sont des paradigmes, ce sont des images obsessionnelles qui confèrent unité à chacune des constructions et cohérence aux bâtiments réalisés à des moments différents.

Pour rendre claire l'analyse, nous avons été contraint de subdiviser les démarches et les moments qui ont conduit aux projets. Il n'en est pas moins vrai que ceux-ci, dans la pratique, se superposent, comme toujours dans la création. Ces démarches et ces moments deviennent les instruments conceptuels pour apporter une réponse aux thèmes particuliers – en fonction du lieu où il s'insère et du programme fonctionnel qu'il remplit – thèmes que contient chacun des projets. Dans la plus récente construction réalisée par Campi et Pessina, les unités d'habitation à Massagno, à la périphérie de Lugano, ces thèmes sont essentiellement au nombre de deux. Premièrement, répondre à la situation urbaine fortement compromise par un environnement construit assez chaotique, du point de vue architectural particulièrement pauvre, et par la présence d'un vaste carrefour routier très fréquenté. Deuxièmement, répondre à un programme de maisons individuelles contiguës, donc à une typologie d'habitation adaptée à la campagne alors qu'ici elle s'insère dans un site à fortes connotations urbaines.

Au premier thème, celui urbain, la réponse est donnée avec la création d'un bâtiment long et étroit qui devient soit coulisse du vaste espace formé par ce carrefour, soit limite de l'espace construit du quartier; solution qui, de manière cohérente, est poursuivie dans les choix distributifs de chacun des appartements qui, organisé sur trois étages, trouve dans l'emplacement de l'escalier l'élément de subdivision entre les services (vers la zone de bruit) et les espaces d'habitation (salle de séjour et chambres qui s'ouvrent sur les jardins intérieurs). De plus, il est important d'observer comment chacune des façades du bâtiment apporte, de manière spécifique et autonome, une réponse à un contexte urbain différent. La façade tournée vers le carrefour est fermée et massive, percée seulement de petites ouvertures correspondant aux services, alors que les

deux façades latérales offrent des solutions, certes différentes, mais toutes deux caractérisées par la monumentalité et la symétrie. Enfin, la façade qui donne sur le jardin interne et sur le quartier est celle qui est ouverte, qui s'offre à la vie communautaire, au soleil, à la tranquillité, riche de loggias, de portiques et de balcons.

Au second thème, celui typologique, celui du fossé entre thème typologique et réalité urbaine, la réponse est donnée par la création d'un bâtiment compact, monolithique qui met volontairement l'accent sur l'unité du volume et s'oppose ici au caractère épisodique et additionnel de l'ensemble formé par ces maisons individuelles et contiguës afin de déboucher sur une architecture à fortes connotations urbaines. Pour mettre en œuvre ces intentions, l'instrument principal passe par une organisation à partir d'axes de symétrie qui confèrent un dessin unitaire à chacune des façades et, particulièrement, aux deux principales, et où le caractère agrégatif de l'implantation typologique devrait ressortir de façon plus marquée. Un résultat qui, sur la façade sud-ouest, est atteint grâce à (de nouveau) la superposition de deux façades: la première, structurelle, qui définit et donne corps à l'unité d'ensemble du bâtiment en ayant recours à un dessin rigoureusement symétrique, centré sur le nombre impair d'unités d'habitation, la seconde, fonctionnelle, qui obéit, par contre, à la logique de distribution de chacune de ces maisons.

Qu'on nous permette ici une dernière remarque qui n'a rien à voir, du moins apparemment, avec tout ce qui précède et qui concerne le toit. Le toit, ici, retrouve sa fonction spécifique, cette fonction qui est celle de créer des espaces à ciel ouvert pour profiter de ce soleil, référence à Le Corbusier, fonction architectonique dans la recherche d'une expression plastique spécifique; en somme, retrouver, comme le veut l'histoire, une conclusion formelle pour fermer, vers le haut, le dessin du bâtiment.

Le rationalisme de Campi et Pessina – cela en guise de conclusion et parce qu'il est utile de le rappeler – n'est pas un rationalisme fait de citations car, à juste titre, il prend en compte le fait que celui né il y a plus de cinquante ans se justifiait et reposait sur une approche propre à l'avant-garde, lorsque découverte et invention donnaient naissance à des formes nouvelles et à des solutions en

matière de construction en avance sur les goûts et sur la technologie de l'époque. Aujourd'hui, c'est évident, le contexte culturel est différent tout comme le sont les problèmes à résoudre. Non seulement la technologie, désormais, n'est plus remise en cause mais, surtout, cette géométrie qui, jadis, servait à inventer et à se démarquer, sert aujourd'hui à apporter un certain ordre à l'urbain et une certaine logique au rationnel.

Paolo Fumagalli

Ulrike Jehle

Un classique incontesté

Voir page 28



«Le petit nombre de ses édifices monumentaux et leur caractère local ont fait que la renommée de Berri a fini par s'éteindre. Seul le musée construit Augustiner-gasse à Bâle peut prétendre au rang européen. De plus, Berri ne s'est distingué ni comme enseignant, ni comme publiciste».¹ C'est ainsi que, dans son importante et récente publication consacrée à Berri, Georg Germann nous explique la faible notoriété de l'architecte.

A l'aide d'exemples provenant du riche héritage de dessins qu'il a laissé, nous désirons montrer ici que l'œuvre de Melchior Berri mérite réellement que l'on s'y arrête. Nous remercions le cabinet des estampes du Kunstmuseum de Bâle et les Archives de la Ville d'avoir soutenu et encouragé notre projet.

Melchior Berri, dont le père était pasteur, naquit en 1801 à Münchenstein. En 1764, son grand-père était devenu citoyen de la Ville de Bâle toute proche, en dépit des objections avancées, car il était «ménétrier et maître de danse». Le père de Berri, qui était doué pour les mathématiques, assura lui-même la formation de son fils. Hormis une année passée à l'institut de La Neuveville, Berri n'a suivi aucune école. Adolescent, il voulait devenir ingénieur militaire au service de Napoléon «pour construire des fortifications et des ponts», ainsi qu'il le déclarait. A l'âge de seize ans, Berri arriva à Karlsruhe, non pas pour aller chez le célèbre Friedrich Weinbrenner, mais d'abord chez son neveu, Johann Jakob Christoph Arnold; il n'entrera à l'ate-

lier de Weinbrenner que deux ans plus tard. Là, l'enseignement consistait essentiellement à copier des dessins de monuments antiques effectués par Weinbrenner en Italie, à pousser à la perfection la représentation perspective, à affiner le dessin stéréométrique des corps, à modeler avec le jeu de la lumière et de l'ombre et à acquérir la maîtrise des constructions en pierre et en bois. La curieuse nature morte en perspective trompe-l'œil (vue 1), que Berri pourra fièrement montrer plus tard comme chef-d'œuvre de compagnon, provient de ce séjour à Karlsruhe. Il lui avait adjoint une sorte de visière en carton permettant de corriger l'image déformée perçue par l'observateur.

Dès 1823, en passant par Cologne, la Hollande et la Belgique, Berri se rendit à Paris où il étudia deux ans de plus en prenant Jean-Nicolas Huyot et Jakob Ignaz Hittendorf pour modèles. Finalement, comme nombre de ses contemporains, il va en Italie et ramène à Bâle des relevés d'édifices antiques, du Moyen Âge et de la Renaissance soigneusement dessinés. En 1828, il se fixe définitivement à Bâle où il fonde une entreprise de construction. Là, il travaillera pendant 25 ans, mais ne réussira à atteindre la notoriété internationale que grâce au musée qu'il bâtit Augustiner-gasse, sur la colline de la cathédrale. Par ailleurs, les déceptions se succéderont. Ses projets d'hôtels de ville pour Berne et Zurich ne seront pas réalisés; ses plans de quartiers pour Bâle et Lucerne n'eurent pas la grâce de plaire aux politiciens. Après l'achèvement du musée de Bâle, de nombreuses grandes commandes resteront sans suite. En 1854, Melchior Berri mettra fin à ses jours.

Les dessins de l'époque de Karlsruhe

Parmi les copies exécutées par Berri à Karlsruhe d'après les plans de Weinbrenner, nous présentons ici celles du théâtre de Baden-Baden achevé en 1811 et démolé dès 1822 (vues 3-6). Ces copies illustrent d'une manière saisissante la méthode d'enseignement de Weinbrenner et le talent de Berri dans le maniement de la plume et du lavis. C'est encore à Karlsruhe que furent dressés les plans d'une église (vues 7-9), un vaste ensemble symétrique au centre duquel s'élève une sorte de coupole de panthéon derrière un narthex et un portique. Indépendamment du langage architectural «profane», un campanile signale la «fonction» chrétienne de l'édifice.

En 1821, probablement dans le cadre des intentions de la Société du Casino de Bâle, Berri projeta un théâtre combiné à un casino (vues 10-13). Le jeune architecte a sans doute dessiné les plans avant qu'un emplacement ait été choisi. Partant d'un volume massif, d'aspect fermé et couvert d'un toit à deux pentes, des

avants-corps ayant des «contenus» différentes se développent latéralement. Rusticalisés soit par des bandeaux, soit par des joints horizontaux et percés de fenêtres en plein cintre ou d'arcades, les étages du soubassement s'articulent conformément à ces contenus, «casino» et «théâtre». Le noyau central, assurant la cohésion de l'ensemble, est d'un aspect nu et presque sans relief.

Bâle

Berri réussira finalement à construire un casino à Bâle, à l'angle Barfüsserplatz/Steinberg, là où se trouve maintenant l'édifice qui l'a remplacé.² La première pierre de ce bâtiment, démolé en 1939, fut posée en 1824. Le dernier projet de façade (vue 14), que Berri envoya de Paris à la Commission des Constructions en 1824, ne fut finalement pas retenu pour l'exécution. Celui-ci prévoyait d'unifier la partie médiane de la façade à l'aide d'un avant-corps formé de deux rangées d'arcades aux proportions semblables. Arguments de Berri: «... une étude approfondie a épuré mon goût pour Weinbrenner... et c'est ainsi que j'ai projeté les légers changements et simplifications sur la façade...» Parmi les propositions non exécutées, on trouve aussi les projets de décoration murale inspirés des fresques de Pompéi (vues 15, 16), ramenées par Burri de son voyage en Italie et qui correspondaient à la mode de l'époque.

En 1833, la ville de Berne organisa un concours pour un hôtel de ville. Berri remporta le second prix avec un volume bâti articulé en un bloc central et deux ailes latérales plus petites et en retrait. Côté rue, la partie centrale est précédée par un front en forme de temple comportant neuf travées dont le fronton s'appuie sur le mur d'attique. Pour le talus côté Aar vers l'arrière, Berri avait imaginé un corps central en forme de tour posé sur un socle.

Un an plus tôt déjà, pour Zurich, Berri avait projeté un hôtel de ville au «Hirschengraben» (vues 19, 20). Le vaste demi-cercle de la salle du conseil forme un demi-cylindre tourné vers le Hirschengraben. A l'intérieur, le jeu de la lumière rappelant l'ambiance spatiale du panthéon, la colonnade ionienne et la coupole plate à cassettes illustrent la volonté qu'avait Berri de répondre par des formes pathétiques au thème de la démocratie parlementaire.

Entre 1844 et 1849, se construisit le musée de la «Augustiner-gasse» à Bâle. En récompense de son travail, Berri devint Docteur honoris causa de l'université. Le concept est le résultat d'un concours. L'ensemble de Berri doit être considéré comme un «édifice culturel» (vues 21, 22). Selon Berri, le vocabulaire architectural devait correspondre à l'importance du contenu. Sur le terrain de l'ancien cloître des augustins, au mi-

lieu de petites parcelles gothiques, Berri érigea un grand bloc à trois niveaux se développant symétriquement autour d'un portail de grande hauteur, occupant la travée centrale dans une rangée de sept entraxes. Pour le reste, le rythme est donné par des triples fenêtres de forme régulière... un écho à l'école de Schinkel de Berlin.

L'attique est décoré par des reliefs en céramique représentant des figures allégoriques se rapportant aussi bien au thème du musée qu'à celui des instituts universitaires que le bâtiment devait abriter.

Deux œuvres exécutées plus tard montrent que Berri ne s'intéressait pas qu'aux seules formes classicisantes et ne considérait pas le classicisme comme un style universel unique. Selon la circonstance, un recours aux formes du Moyen Âge lui semblait également digne d'intérêt.³ En 1844, il réalise la porte pour le chemin de fer d'Alsace (vue 25), que les Bâlois ferment le soir comme une porte urbaine du Moyen Âge. En 1853, dans le cadre du remplacement du pont en bois sur le Rhin, il dessine des portails d'accès construits en feronnerie. «Ce seront des architectures gothiques élégantes, dans le genre des entrées d'honneur pour places de fête, composées de piliers minces en pierre couronnés de figures allégoriques et d'arcs filigranés ajourés, réalisés en structure métallique»⁴ (vues 23, 24). U.J.

Jean Claude Vigato

La villa et l'atelier de l'architecte Livio Vacchini

Voir page 46



Un socle, une partie centrale, un motif terminal. La terre, le corps, le ciel. La tripartition est la forme classique de l'articulation verticale d'un édifice. La villa et l'atelier obéissent à cette règle. Pourtant qui chercherait leurs points communs ne citerait pas spontanément celui-là. C'est que le respect de la règle commune permet aux deux bâtiments de se différencier et d'être l'un une maison, l'autre un lieu de travail.

Surélevées d'un mètre, les trois travées d'un large portique en U