

All'inizio del Novecento le grandi capitali europee furono investite dagli effetti della rivoluzione politica e culturale, e quell'equilibrio indifferente instaurato da un mondo intellettuale legato ai vecchi schemi tradizionali si perse, per cui, fu necessario investigare sui fenomeni delle manifestazioni superficiali della realtà, per intravedere l'inesplicabile della verità. Gli artisti praguesi del gruppo *Osma*¹, consapevoli del repentino cambiamento culturale, fecero propria la poetica figurativa cubista, mettendone in risalto le potenzialità espressive attraverso lo studio delle configurazioni spaziali sia nelle arti figurative sia nell'architettura e nelle arti applicate, portando a compimento *l'opera d'arte totale*², intesa come summa del pensiero cubista ceco. Furono realizzati edifici, tra il 1907 e il 1928, che rappresentarono una realtà non solo architettonica, ma anche una presa di posizione nei confronti del mondo artistico contemporaneo.

Il Cubismo ceco dette una svolta necessaria e straordinaria alla struttura culturale locale. I suoi sostenitori, infatti, sperimentarono nel campo della costruzione i principi filosofici delle avanguardie figurative europee. Tentarono, in maniera spregiudicata, di proiettare una poetica pittorica sul piano più complesso dell'architettura, per dimostrare che le leggi più elementari della geometria potevano configurare uno spazio architettonico tale da diventare uno strumento di comunicazione visiva.

Pertanto, la lettura critica degli edifici cubisti proponendo un uso completamente diverso degli strumenti canonici della rappresentazione trasgredisce la regola che ne governa la strutturazione geometrica, per suggerire una *stimolante traduzione grafica* immediata ed efficace³.

Il disegno dell'architettura non è, quindi, necessariamente un *modello analogico* atto a comunicare, attraverso un sistema di segni codificati, l'essenza dello spazio perché è proprio la natura dello spazio dell'architettura che, prescindendo dall'aspetto puramente dimensionale, ne determina la particolarità proiettiva in quanto «processo formativo delle immagini otti-

che che consentono l'appercezione»⁴. La geometria, infatti, nonostante appartenga ad un mondo astratto, consente di proiettare lo spazio pluridimensionale in un contesto essenziale in cui la riduzione semantica del segno non può considerarsi un'operazione semplicistica, una *schematizzazione*, ma un riconoscere l'idea del significante e del significato. Allora, alla geometria elementare, la scienza delle misure il cui ambito si limita alle sole proprietà formali e dimensionali dello spazio, si associa la geometria topologica che permette di ampliare il campo di ricerca determinando quelle leggi relazionali tra le figure che costituiscono il sistema dinamico e generativo implicito nella forma⁵. Se, quindi, le geometrie assumono, per così dire, un atteggiamento ontologico nei confronti dell'architettura, la rappresentazione richiede, invece, una più elastica applicazione, in quanto deve essere tesa, «attraverso appropriate immagini», al recupero degli «aspetti che le configurazioni oggettive subiscono»⁶ per scoprirne la *geometria latente*⁷.

Infatti, le immagini statiche e ortodosse della rappresentazione geometrica, risultato di un sistema fisso di relazioni tra l'osservatore e l'oggetto, sono sostituite da un complesso iconografico più coerente all'impostazione moderna del concetto di spazio, inteso quest'ultimo come campo di azioni pluridimensionali, e quindi dinamico, che presuppone la rottura, come atto provocatorio, dei tradizionali metodi della rappresentazione.

Escludere, però, i concetti del sistema convenzionale fa risultare vana qualunque forma di comunicazione, e induce alla constatazione che non si può abbandonare la rappresentazione canonica, perché bagaglio culturale di un modo di conoscere. Nulla vieta, però, la sua trasgressione, e rielaborazione intellettuale più idonea ad interpretare in chiave contemporanea l'architettura, che diviene una *forma mentis* nell'approccio conoscitivo e non un'eccezione alla regola. Scardinando, così, la visione della realtà dalle inattuali sovrastrutture ottocentesche si possono costruire e comprendere «quelle forme di esperienza chiamate immagini visive»⁸.

¹ Il personaggio che determinò il cambiamento decisivo per l'architettura di Praga è stato Jan Kotera. Allievo di Otto Wagner a Vienna e successore nel 1898 di Ohmann all'Istituto di Arti Applicate di Praga, divulgò l'insegnamento del suo maestro. Egli s'interessò soprattutto della produzione internazionale, dalle opere degli americani Sullivan e Frank Lloyd Wright, agli europei come Berlage, da essi apprese le regole del progettare che sottendono alla forma architettonica. L'arte, secondo Kotera, doveva essere il fine del nuovo movimento culturale e allo stesso tempo la rivendicazione di un passato notevolmente illustre. Nel 1908 fondò l'Associazione degli Architetti del Mánes, composta da Janák, Otakar Novotny e Gocar, i quali rappresentarono la nuova generazione degli architetti praguesi.

L'architettura era per Kotera lo spazio che si genera secondo una legge naturale delle masse, della struttura e della decorazione mai fini a se stessi, in particolare la decorazione ne deve sottolineare in modo chiaro l'intera organizzazione.

Casa Peterka (1899-1900), in Piazza San Venceslao, con la sua facciata sobria e con le decorazioni lineari stilizzate, rappresenta una tendenza dell'Art Nouveau meno enfatizzata, in cui è evidente sia l'ispirazione allo Jugendstil, che alla Secessione viennese, tendente ad una maggiore stilizzazione.

Allora, la 'Secese' ebbe valore simbolico in quanto rappresentò il risveglio dell'anima, la testimonianza della rinascita spirituale culturale, e nella sua sintassi figurativa e plastica dell'idea della vita, che nel pensiero degli artisti cechi passò attraverso il tempo in un'onda infinita tra il mitico passato e il futuro quanto mai incerto. Ebbe una vita alquanto breve, ma forte fu la sua forza d'urto

Josef Chochol, Casa d'appartamenti, Vysehrad, Praba 1913.

