

# I N T R O D U Z I O N E

Soltanto se siamo capaci di abitare possiamo costruire

Martin Heidegger  
*Costruire - Abitare - Pensare*

Non si è mai tanto vicini a un mutamento  
come quando la vita appare insopportabile  
fin dalle cose minime e quotidiane

Rainer Maria Rilke  
*Lettere da Muzot*

**P**orsi il problema della biancheria intima, del taglio dei capelli, del modo di vestire, dell'ascolto della buona musica o del piacere di un pranzo raffinato... non fa parte della tradizione disciplinare degli architetti. La banalità del quotidiano è sempre stata esclusa dal campo di pertinenza dell'architettura <sup>1</sup>.

Può quindi sorprendere che un «pioniere dell'architettura moderna» — come è stato definito Adolf Loos — abbia dedicato tanta ostinata attenzione ad una tematica apparentemente marginale <sup>2</sup>. Raramente ci si è chiesti con serietà, se non sia proprio questa la ragione dell'estremo interesse che la sua opera ha per la storia dell'architettura contemporanea.

«Di fronte alle mie ultime argomentazioni molti saranno restati perplessi, perplessi per quanto riguarda il parallelo che io faccio tra architettura e sartoria» — scrive Loos in un suo fondamentale saggio teorico, *Architektur* (1910), intuendo la prevedibile disattenzione della critica verso asserzioni di tal genere <sup>3</sup>. Eppure la svolta radicale che egli introduce nella concezione stessa del progetto muove, non a caso, da riflessioni che non appartengono alla sfera del «costruire», ma dell'«abitare».

Loos ha compreso il ruolo centrale che la «cultura del quotidiano» gioca nei processi di determinazione e di trasformazione della civiltà. In più passi dei suoi scritti afferma con decisione che gli oggetti d'uso sono i veri indizi di un modo di abitare. Per l'alto grado di penetrazione nell'esistenza collettiva, le cose minime configurano la cultura di un'epoca o di un popolo in termini ancor più incisivi di un'opera letteraria o artistica. In tale visione la stessa architettura non è che una delle forme attraverso cui l'abitare si mostra. Ne deriva che l'analisi della struttura relazionale tra i modi dell'abitare e quelli del costruire si imponga come premessa imprescindibile della progettualità loosiana.

Si badi bene, però: l'autore di *Ornamento e delitto* non si limita ad osservare «il mondo come lo trovai». La sua opera aspira ad essere — ed a suo modo è — un progetto di trasformazione dell'esistente. Non si potrebbe spiegare altrimenti la sua dichiarata volontà di incidere sui comportamenti per modificarli, l'insistenza sulla necessità di liberare la civiltà dalla maschera, dal superfluo, su cui ruotano molti suoi saggi, oltre che le sue numerose conferenze sul modo di camminare, di sedere, di cucinare («sempre molto affollate», come ricorda O. Kokoschka) e le lezioni di vita svolte alla «scuola del tutto singolare che egli teneva attorno al tavolo del caffè» <sup>4</sup>.

D'altra parte, anche se l'architettura è immersa nella complessa e sottile rete di relazioni tra le «cose», non per questo essa può essere confusa con gli altri dialetti dell'abitare. La rivendicazione della specificità dell'architettura come tecnica — contenuta dentro rigorosi limiti — è un altro dei principi metodologici fondanti della teoria della progettazione di Adolf Loos.

La contraddizione tra questi due enunciati è solo apparente. L'architetto, a parere di Loos, deve imparare a tradurre, nel proprio linguaggio specifico, idee che trovano la loro motivazione in scelte culturali di fondo. In tal senso l'attenzione

per ciò che è «altro» dall'architettura si rovescia in un inequivocabile riconoscimento della autonomia del linguaggio architettonico, nel quadro di una pluralità di tecniche di espressione del pensiero. Dunque un'autonomia che non è chiusura all'interno di un sistema storicamente dato come immutabile, ma che, al contrario, viene concepita come volontà di produrre trasformazioni a partire dal proprio luogo specifico. Alla radice della semplicità difficile dei suoi progetti c'è, insomma, una precisa presa di posizione nei confronti dei grandi temi sulla dialettica privato-pubblico, arte-produzione, *Kultur-Zivilisation*, che è l'autentica chiave di lettura del suo particolare nihilismo.

«Sei stato costruttore nella cornice di un'esistenza che interiormente come esteriormente aveva rinunciato a tutti gli ornamenti. Ciò che costruivi era ciò che tu pensavi...» dirà Karl Kraus riconoscendo nella identità, profondamente anelata, tra costruire e pensare il segreto della sua fatica intellettuale <sup>5</sup>. Oltre che da ragioni estetiche e logico-economiche, la negazione dell'ornamento è dettata da un indubbio fondamento etico, nell'accezione kraussiana del termine. Il che fa luce sull'intransigenza di tale assunto di metodo.

Peraltro Loos ha intuito e, a suo modo, ha analizzato a fondo, la stretta catena relazionale tra abitare, costruire, pensare, cui più tardi Martin Heidegger dedicherà un noto saggio, anche se le deduzioni del «costruttore» differiscono non di poco da quelle del «filosofo» <sup>6</sup>. Il crinale della differenza è segnato, soprattutto, da una positiva volontà di produrre, che conduce Loos a riconoscere nella tecnica il fondamento del costruire.

La tecnica, intesa come essenza del fare, del *poiein* epocale, è assunta da Loos come qualcosa di impersonale, una sorta di «regola del gioco» dettata dal tempo storico e che, in quanto tale, l'architetto deve limitarsi a comprendere, disvelare ed applicare. Di qui il profondo disprezzo per il narcisismo inventivo, per il mito del «genio originale». L'autodefinizione di «muratore che ha studiato il latino» chiarisce bene l'ambiziosa modestia di un discorso logico che ha accantonato la fantasia.

Questa aspirazione al realismo, questa volontà di aderire alla concretezza di un costruire tautologicamente e semplicemente tecnico avvicina Loos a Mies van der Rohe e lo allontana dalla coeva Secessione viennese, in termini ben più significativi di quanto non risulti dal concetto di razionalità.

A ben vedere la razionalità loosiana non è che un derivato del principio di realismo. Essa è concepita soprattutto come uno strumento pratico, un semplice procedimento di controllo del progetto. Non ha nulla di ascetico, né tantomeno di dogmatico. Non viene mai eletta a sistema, anzi, è spesso contraddetta dalla trasgressione delle regole autoimposte. L'aspetto più affascinante dell'architettura di Loos sta proprio nella conflittuale co-presenza di una sottile vena irrazionale rigorosamente contenuta dentro le rigide maglie della composizione razionale. Può valere ad esempio l'imprevedibilità di illusioni ottiche e di finzioni speculari che contraddistingue gli interni delle case di Loos. Insomma la

razionalità, in Loos, non si riduce mai nel funzionalismo esaltato.

Tuttavia, ciò che più conta ai fini di una interpretazione del metodo, è proprio la rigidità del processo mediante il quale il pensiero architettonico si traduce in un lucido controllo della forma e dello spazio. «Di fronte a un'opera di Loos — ha osservato acutamente Arnold Schönberg — avverto subito una differenza: qui... vedo una concezione non composita, immediata, tridimensionale... Qui tutto è pensato, inventato, composto e plasmato nello spazio senza alcun espediente, senza piani ausiliari, senza interruzioni e tagli; immediatamente come se tutti i corpi fossero trasparenti; così come l'occhio dello spirito ha di fronte a sé lo spazio in tutte le sue parti e contemporaneamente come totalità»<sup>7</sup>.

La rigorosa formalizzazione del pensiero è il terreno su cui Loos incontra altri «grandi viennesi del linguaggio»: A. Schönberg, K. Kraus, L. Wittgenstein, per citare solo alcuni. La sottovalutazione, da parte dei primi storici del Movimento Moderno, dei nessi tra l'architettura di Loos e i temi culturali agitati nella Vienna «sulla soglia di una nuova epoca» ha generato una serie di equivoci e di luoghi comuni. Tra essi il più diffuso deriva dalla forzata interpretazione della sua opera in funzione del grado di anticipazione del Razionalismo, o meglio, di ciò che per Razionalismo veniva inteso nello schema ideologico dei vari autori. Al contrario, l'attualità del pensiero di Loos emerge in tutta la sua portata problematica proprio se la si ricolloca dentro i precisi limiti storici e culturali in cui si espresse. Attualità data dalla radicale ridiscussione di alcune questioni fondamentali dell'architettura, al punto che, semmai, l'opera loosiana si mostra come critica anticipata della successiva teoria del Movimento Moderno.

Rileggere Loos attraverso Loos è il tentativo di questa monografia. Si tratta in altri termini di rivisitare alcuni luoghi decisivi della sua opera per comprenderne il senso attraverso una lettura parallela di *ciò che ha detto* — *ciò che ha progettato* — *ciò che ha realizzato*. Senza voler proporre frettolose coerenze tra scritti ed opere, è tuttavia innegabile che la comprensione del suo pensiero teorico sia un passaggio obbligato per comprendere anche la sua architettura. Il saggio si compone pertanto di due parti. La prima, dal sottotitolo *Loos e il suo tempo*, è il racconto della sua avventura intellettuale teso a rintracciare il tessuto di relazione interagente tra la sua opera e lo sviluppo delle teorie architettoniche, artistiche e, più in generale, culturali emerse in quella singolare fase storica che va dagli ultimi trent'anni dell'ottocento ai primi trenta del novecento. Non si tratta quindi di una biografia in senso stretto, quanto piuttosto di una ricognizione delle tappe fondamentali della sua formazione.

La seconda, dal sottotitolo *Guida alle opere*, è una rilettura sistematica dei suoi lavori che segue le tracce della loro successione nel tempo. In tal senso è una vera e propria mappa per un «viaggio», per un itinerario critico attraverso le sue architetture. Si è adottato un criterio di catalogazione strettamente cronologico, senza peraltro discriminare i pro-

getti disegnati da quelli realizzati. Per la storia dell'architettura una gerarchia valutativa di tal tipo non avrebbe senso. A volte un'architettura disegnata può incidere molto più di un'architettura realizzata nel determinare una svolta, nell'introdurre un nuovo linguaggio, una nuova tecnica, una nuova teoria, prefigurando soluzioni costruite in fasi successive.

Del resto, è proprio il pensiero architettonico, che plasma le forme e in esse si sedimenta, il dato più importante da indagare. Come è inevitabile, le architetture loosiane appaiono ai nostri occhi il più delle volte datate, mostrano i segni del tempo, ma le tesi che esse sviluppano oltrepassano il Movimento Moderno, gettano un ponte che si ricollega al presente. Un ponte la cui impalcatura teorica può essere ridotta a pochi pilastri portanti. Se è vero infatti che il pensiero di Loos è per sua natura refrattario ai tentativi di ricostruzione in sistema, ciò nonostante esistono e vanno individuate alcune linee-forza logiche:

La differenza: «*Adolf Loos ed io, lui alla lettera, io verbalmente, non abbiamo fatto altro che mostrare che c'è una differenza tra l'urna e il pitale e che con questa differenza gioca la cultura. Gli altri invece, i difensori dei valori positivi, si dividono in due gruppi: quelli che prendono l'urna per un pitale e quelli che prendono un pitale per un'urna*»<sup>8</sup>.

Questo aforisma di Karl Kraus ben si adatta a chiarire il senso ultimo del discorso di Loos la cui architettura volutamente gioca sulle differenze: tra il monumento e la casa, tra l'arte e gli oggetti d'uso, tra l'interno e l'esterno della casa stessa. Tale gioco muove dal riconoscimento della cultura come Altro (*das Andere*), vale a dire dalla rivendicazione della sua separatezza come presupposto indispensabile ad un suo uso critico ai fini dell'introduzione di una diversa civiltà.

La teoria delle differenze è particolarmente esplicita nella netta distinzione che Loos opera tra la «casa» e il «monumento», vale a dire tra il costruire destinato ai larghi bisogni sociali e il costruire destinato all'arte: «La casa deve piacere a tutti — scrive in *Architektur* — a differenza dell'opera d'arte, che non ha bisogno di piacere a nessuno. L'opera d'arte viene messa al mondo senza che ce ne sia bisogno. La casa invece soddisfa un bisogno... L'opera d'arte è rivoluzionaria, la casa è conservatrice... Dunque la casa non avrebbe niente a che vedere con l'arte, e l'architettura non sarebbe da annoverare tra le arti? Proprio così. Soltanto una piccolissima parte dell'architettura appartiene all'arte: il sepolcro e il monumento. Il resto, tutto ciò che è al servizio di uno scopo, deve essere escluso dal regno dell'arte»<sup>9</sup>.

Questa tesi ci introduce nel vivo della concezione loosiana dell'abitare. Per Loos l'esistenza quotidiana è dominata dal bisogno. Ogni oggetto finalizzato alla prassi deve sottostare alla ferrea legge della rispondenza allo scopo, della *Sachlichkeit* imposta dal principio di utilità. Anche il costruire, in tal senso, deve limitarsi a rispettare questa condizione. Solo il monumento e il sepolcro — in altri termini: l'architettura della memoria e l'architettura della morte — possono alludere, nella loro qualità contemplativa priva di scopo, al-

l'«abitare poetico» di Hölderlin. «Se in un bosco troviamo un tumulo, lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto qualcuno. Questa è architettura»<sup>10</sup>.

Il monumento è dunque legittimato a produrre l'estraniamento poetico, l'emozione profonda della sublime inutilità della pura Forma. Ma la mescolanza dei linguaggi è indecente. L'arte non va confusa con la civiltà, l'Eros non va confuso col Logos.

In altri termini il principio di piacere va tenuto, per Loos, separato dal principio di utilità. Ne deriva, come corollario, la stessa alterità tra l'interno e l'esterno della casa di cui si dirà, di qui a poco, a proposito dell'intimismo.

A questo punto è più importante soffermare l'attenzione sulle implicazioni teoriche della radicale e non mediabile differenza tra arte e ciclo produttivo per ciò che attiene la concezione stessa dell'*industrial design*.

In più punti dei suoi scritti Loos tiene a ribadire che la sua polemica contro gli artisti delle arti applicate non va equivocata come una critica rivolta all'arte. Al contrario, essa è tesa a difendere l'arte contro i tentativi di chi vuole prostituirla applicandola agli oggetti d'uso, relegandola alla funzione subalterna di cosmesi. Peraltro tale sforzo è ritenuto superfluo, prima ancora che patetico, dal momento che la qualità degli oggetti d'uso è data dalla loro rispondenza allo scopo. In tal senso è la merce industrialmente prodotta senza l'interferenza dell'arte applicata quella che, a suo parere, raggiunge i più alti livelli qualitativi. E ciò perché nel rispondere ad una domanda di mercato la merce aderisce ai bisogni autentici di una collettività nella forma in cui essi storicamente si mostrano. Di qui il profondo dissenso teorico nei confronti sia delle *Wiener Werkstätte* (i laboratori di alto artigianato fondati da Josef Hoffmann nel 1903) che del *Deutscher Werkbund* (l'importante associazione di industriali artisti e architetti, fondata nel 1907, che getta le basi dell'*industrial design*). «La gente del *Werkbund* — scriverà in un saggio del 1908 — confonde causa ed effetto. Noi non ci sediamo così perché il falegname ha fatto la sedia in questo o in quel modo, ma, poiché noi vogliamo sederci in questo modo, il falegname ha fatto così la sedia»<sup>11</sup>.

La discutibilità di tale ingenua semplificazione del ciclo produzione-consumo non deve distrarre. Il vero centro della polemica loosiana è una critica irriducibile contro ogni programma, contro ogni «teoria della sintesi», che si specifica, in tal caso, come irreverente sarcasmo verso chi tenta di fondere arte, artigianato e industria, in un unico progetto, proponendo nozze improbabili tra aspetti della cultura che vanno tenuti separati. In tale senso la negazione della sintesi è anche una critica anticipata al programma del *Bauhaus*.

La negazione: «*Gli architetti hanno fallito quando hanno voluto riproporre gli antichi stili e falliscono ora, dopo aver tentato senza successo di scoprire lo stile del nostro tempo*»<sup>12</sup>. Così scrive in un saggio del 1914. Del resto fin dal 1898 Loos aveva affermato: «Ma è anche vero che questo "stile", lo stile tra virgolette, non è affatto indispensabile. Che cos'è in fin dei conti questo stile? È difficile definirlo»<sup>13</sup>.

La radicalità di questa tesi non si presta ad equivoche interpretazioni. La negazione dello stile è un concetto estremamente avanzato per l'epoca in cui fu formulato. Si tratta della messa da parte — come falso problema — di un tema che aveva letteralmente ossessionato la cultura architettonica a lui contemporanea. Nel sarcasmo loosiano verso chi affannosamente ricerca l'inutile «invenzione» di un codice coerente di formalizzazione degli oggetti riecheggia la «panica risata» dello Zarathustra di Nietzsche. Non a caso è a Friedrich Nietzsche che Loos dedicherà la sua raccolta di saggi *Trotzdem* citando in apertura questo significativo aforisma: «*Das entscheidende geschieht trotzdem*» («Ciò che deve accadere si compie nonostante tutto»).

Il linguaggio del proprio tempo non si inventa. Esso *si compie*. La qualità del nostro tempo, per Loos, è data proprio dall'assenza di stile, dalla pluralità delle forme e, soprattutto, dagli oggetti prodotti senza intenzionalità estetiche. Inasprendo il tono polemico contro il *Werkbund* scrive: «Ma Muthesius dice anche che attraverso la collaborazione all'interno del *Deutscher Werkbund* riuscirà a trovare lo stile del nostro tempo. Questo lavoro è inutile. Lo stile del nostro tempo lo possediamo già. Lo abbiamo dovunque l'artista, vale a dire ogni membro di quell'associazione, non è andato ancora a ficcare il naso... Si può negare che i nostri articoli di cuoio siano nello stile del nostro tempo? E le nostre posate, e i nostri oggetti di vetro?! E le nostre vasche da bagno e i lavabi americani?! E i nostri strumenti e le macchine?! E tutto, tutto — diciamo ancora — quando non è caduto fra le mani degli artisti!»<sup>14</sup>.

Con largo anticipo su alcuni movimenti di avanguardia Loos indica nella «macchina», ovvero nella realtà industriale non progettata, il segno autentico del nuovo *Zeitgeist*, spirito del tempo. È innegabile che tale assunto derivi da una disincantata accettazione del nuovo universo capitalistico come «destino», ma direi che questo dato non può neanche essere sopravvalutato. La «virile accettazione», per dirla con Max Weber, non si traduce mai in Loos in una infatuazione per la «bellezza della nuova estetica macchinista», come più tardi accadrà al Futurismo, né d'altronde scade in una mimesi ingenua della produzione industriale assunta come nuova Natura, equivoco dal quale non sarà aliena la ricerca del Purismo, Le Corbusier incluso.

Questi atteggiamenti ideologici sono del tutto estranei al disincanto loosiano, particolarmente scettico verso le mitologie del futuro. Piuttosto, una realistica analisi del presente lo conduce a irridere la nostalgia che si cela sotto i panni falso-progressisti della critica tardo-romantica alla temuta «assenza di anima» della «meccanizzazione del mondo»<sup>15</sup>. Loos, insomma, intuisce che il pessimismo critico nei confronti dell'età della macchina, diffusosi in larghi settori della cultura europea a cavallo dei secoli XIX e XX, tradiva un incontentabile e patetico desiderio regressivo. Scrive a tal proposito già nel 1898: «Tutto ad un tratto però, lo stile moderno cadde in disgrazia. Spiegarne ora i motivi ci porterebbe troppo lontano. È sufficiente dire che si diffuse un senso di insoddisfazione per la propria epoca. Essere moderni, sentire e pensare in modo moderno fu considerato

superficiale. L'uomo profondo si immergeva in un'altra epoca e si sentiva felice...»<sup>16</sup>.

Dunque la «negazione» è un ulteriore e radicale motivo di critica alla cultura storicistico-sintetica che aleggia nell'intera ricerca weimariana, a partire dal *Werkbund*.

La matrice idealistica di tale ricerca è inequivocabilmente espressa dalla enunciazione programmatica che fa da titolo alla conferenza tenuta da Muthesius nel 1911: «Sul modo di rendere spirituale la produzione tedesca». Proprio questa spiritualità è il bersaglio della ironica chiusura del saggio «I Superflui». «Noi abbiamo bisogno di una civiltà da falegnami. Se gli artisti delle arti applicate si rimettessero a dipingere quadri o scopassero le strade, l'avremmo»<sup>17</sup>.

La memoria: «*Il presente si costruisce sul passato così come il passato si è costruito sui tempi che lo hanno preceduto*»<sup>18</sup>.

Nulla di più lontano dalla venerazione archeologica del passato vi è del concetto di tradizione su cui Loos dichiara di voler fondare l'insegnamento nella sua «scuola di architettura». La tradizione viene concepita, appunto, come memoria, vale a dire come acquisizione critica del già-progettato per liberare la disponibilità mentale su ciò che ancora si deve progettare. In tal senso essa si traduce in un principio logico di economia del pensiero al fine di evitare lo spreco di ricominciare daccapo.

Nella tensione a coniugare il presente al passato Loos scopre la storia come presupposto per la costruzione del nuovo. Ancora una volta la polemica è rivolta contro la illusoria arroganza di chi pretende di inventare il nuovo con la «fantasia», trascurando il grosso deposito di soluzioni già date. Ma nel contempo, nonostante il limite di una concezione evoluzionistica, o forse proprio in forza di essa, la riflessione loosiana sulla storia dà luogo ad una feroce critica verso ogni attaccamento nostalgico per il passato. Di qui il suo parallelo dissenso contro le «due famiglie nemiche» della *Wiener Secession* e della *Heimatkunst*. Se l'eccesso di storia conduce al regressivo «falso antico» dell'*Heimatkunst*, ciò nondimeno il gaio antistoricismo della *Wiener Secession* conduce al «falso nuovo».

Il punto-chiave che contraddistingue il concetto di memoria loosiana è il «principio di selettività». Lo sguardo obliquo sul passato impone — a suo parere — la scelta di precisi filoni di pensiero cui ricollegarsi. Indubbiamente, il polo di riferimento privilegiato da Loos è «l'insuperabile grandezza dell'antichità classica» e, in secondo luogo, i grandi maestri del *Klassizismus*: Schinkel anzitutto e, attraverso Schinkel, Ledoux. Ma questo è solo l'aspetto appariscente di una chiara presa di posizione, di una decisa scelta di campo culturale. A ben vedere, l'attenzione maggiore è concentrata, invece, sulla tradizione più modesta e anonima dei costruttori. È al *Baumeister* che Loos vuol rubare il segreto di un mestiere che ha rinunciato al narcisismo autobiografico per aderire al processo storico della memoria collettiva. «E vedevo come avevano costruito gli antichi, e vedevo come essi, di secolo in secolo, di anno in anno, si erano emancipati dall'ornamento. Io dovevo perciò agganciarli al punto in cui la catena dello sviluppo era stata spezzata.

Sapevo una cosa: per restare nel solco di questo sviluppo dovevo diventare ancora molto più semplice»<sup>19</sup>.

Questo brano illumina uno dei passaggi più significativi del discorso loosiano sulla memoria. Il linguaggio dell'assenza, che di lì a poco alcuni settori delle avanguardie assumeranno come momento di rottura col passato, è interpretato invece da Loos come il punto di arrivo di una lunga tradizione. Il nihilismo loosiano ha dunque matrici diverse dall'astrattismo. Esso va interpretato come l'estremo realismo della rinuncia della «rappresentazione» architettonica per aderire all'assoluta cosalità della pura tautologia tecnica. Esemplificativa in tal senso è l'entusiastica osservazione sulla logica del costruire praticata dal «muratore»: «Egli costruisce il tetto. Che specie di tetto? Un tetto bello o brutto? Non lo sa. Il tetto»<sup>20</sup>.

D'altra parte la riduzione tautologica è l'indiretto punto di tangenza in cui l'architettura senza ornamento incontra il «realismo» dadaista, ed in particolare la tecnica dei *ready-made objects* di Marcel Duchamp che mostra le «cose» trovate come segni di se stesse.

Ma c'è un'altra implicazione critica che fa di Loos un involontario, ma eccellente compagno di strada dei settori più radicali dell'avanguardia: il linguaggio dell'assenza, proprio in quanto meta raggiunta, è assunto anche come punto di non-ritorno. Quando negli anni venti il *rappel à l'ordre* sarà lanciato non solo dalla cosiddetta «cultura di destra», ma a volte — sia pure con motivazioni profondamente diverse — dalla «cultura di sinistra», l'atteggiamento di Loos sarà di assoluta e intransigente avversione teorica verso ogni forma di riflusso. L'architettura senza ornamento verrà riproposta come unica possibile «decenza» per le stesse costruzioni del proletariato. L'insuperabile opposizione verso il *Proletarischer Stil*, ovvero lo stile eclettico-storicistico elaborato dagli allievi della *Wagnerschule* quale linguaggio simbolico della Vienna Rossa è il senso ultimo della sua breve esperienza progettuale destinata all'amministrazione socialdemocratica di Vienna<sup>21</sup>.

Al di là dei dati contingenti la concezione della memoria loosiana solleva, al margine, la questione fondamentale dell'impossibilità di rimuovere i problemi di linguaggio aperti «sulla soglia di una nuova epoca» dalla crisi riversatasi dalle discipline scientifiche e filosofiche nell'ambito della ricerca visiva ed in particolare architettonica. Del resto i problemi allora agitati restano ancora irrisolti.

Un'ulteriore, e tutt'altro che trascurabile, implicazione della teoria della memoria riguarda il rapporto architettura-città. Innanzitutto è bene chiarire che Loos non ha mai formulato proposte di città-ideali (a differenza di molti maestri del Movimento Moderno: basti pensare a Wright e Le Corbusier). E ciò per un'inequivocabile ripugnanza verso l'utopia. Il che non va equivocato come indifferenza per la questione urbana.

Anzi, lo stretto legame degli oggetti architettonici col luogo urbano in cui si collocano è uno dei principi fondativi del metodo progettuale loosiano. La motivazione di tale assunto metodologico va individuata soprattutto nel fatto che nella città la storia si mostra «in presenza». I muri raccon-

tano, con le loro forme e i loro materiali, il lungo processo di stratificazione storica che in essi si è sedimentato. Dal rapporto con la memoria Loos desume un criterio-guida per la progettazione urbana, e cioè il riconoscimento del «carattere individuale» che ogni città possiede. Per questo, le case di Loos si incastrano nei tessuti urbani sviluppando teoremi in dialettica con il pre-esistente.

Ma, ancora una volta, è la comprensione della «storia autentica» che impedisce a Loos di precipitare nel complesso di inferiorità verso il passato. La progettazione urbana loosiana si pone, infatti, in continuità con la «tradizione del nuovo» propria delle grandi città. Di qui il profondo disprezzo per lo storicismo volgare dei difensori della *Heimatkunst* che «vogliono ridurre le metropoli a cittadine, le cittadine a paesi»<sup>22</sup>.

L'intimismo: «Verso l'esterno l'edificio dovrebbe restare muto e rivelare la sua ricchezza soltanto all'interno»<sup>23</sup>.

Questa tesi va ben al di là di una semplice rivalutazione della componente spaziale trascurata dalla composizione accademica. Né si tratta solo di un rinnovamento del metodo progettuale — peraltro di grande importanza — consistente nell'indicare la priorità del «costruire dall'interno verso l'esterno»<sup>24</sup>.

Il vero rovesciamento teorico operato dall'intimismo sta nell'affermazione dell'assoluta alterità dell'interno rispetto all'esterno.

L'esterno appartiene alla «civiltà», l'interno appartiene all'«individuo». L'interno è il luogo dell'abitare. L'esterno deve limitarsi a riflettere la tecnica impersonale della propria epoca. Così il muro della casa si scinde in due facce: una è pubblica, l'altra è privata. Ogni ornamento che si sovrappone all'esterno è «indecente», perché vuole parlare laddove si deve tacere; vuole narrare nel silenzio senza-qualità della *Zivilisation*, nella dimensione adulta della metropoli, l'infantile attaccamento per i tatuaggi del villaggio primitivo. Ma all'interno la «casa è conservatrice». È un guscio che protegge nell'intimità la psicologia di chi ci abita. Qui perfino la ricerca dei valori perduti può trovare una ricezione accogliente. Nel proprio spazio privato ogni individuo ha il diritto di esprimere e poggiare il proprio soggettivo «cattivo gusto».

Loos, insomma, sembra cogliere l'inconfessata teatralità che l'intimità della casa riserva alla «messa in scena» del proprio vissuto. Ma la facciata non deve dire ciò che la stanza nasconde.

Non è difficile scorgere in tale teorizzata dissociazione tra il silenzio della facciata e l'abitabilità dello spazio interno quel singolare intreccio di teoria reazionaria e prassi rivoluzionaria che Walter Benjamin individua in Karl Kraus<sup>25</sup>.

Come la scrittura di Kraus, così l'architettura di Loos è tesa a proteggere la sfera del privato dalla morale pubblica. Ma a ben vedere questa difesa è rivoluzionaria: afferma la necessità di salvare uno spazio in cui è dato pensare senza il condizionamento dei pregiudizi epocali. Questa difesa è, in tal senso, premessa imprescindibile di ogni potenziale progetto di trasformazione dell'esistente.

Ed anche per questo l'architettura di Loos non aderirà alla ideologia della trasparenza fatta propria da larghi settori della cultura weimariana sull'onda della suggestione del poetico saggio di Paul Scheerbart, *Glasarchitektur*<sup>26</sup>.

Quando negli anni venti trionferà l'«architettura di vetro», le case loosiane continueranno ad opporre lungo le strade muri sempre più compatti, veri e propri schermi di separazione protettiva del privato dal pubblico.

Ma c'è dell'altro. Si può affermare che da tale impostazione derivi anche il più noto principio metodologico loosiano: il *Raumplan*. Il complesso incastro di spazi di diverse altezze, contenuto all'interno dei rigidi involucri stereometrici, sembra rispondere, prima ancora che ad un criterio di economia spaziale, ad una intenzione psicologista di creare una *Einfühlung* (simpatia simbolica) tra oggetto e soggetto, tra lo spazio abitabile e chi lo abita. Gli ambienti infatti sono tanto più piccoli, quanto più intimi. Il fine ultimo è il «piacere» del luogo. «L'architettura — osserva Loos — suscita nell'uomo degli stati d'animo. Il compito dell'architetto è dunque di precisare lo stato d'animo. La stanza deve apparire accogliente, la casa abitabile»<sup>27</sup>. Non foss'altro che per l'indiscutibile affinità nella concezione dello spazio come autentica «esperienza vissuta», come «*transhistorisches Erlebnis*», non è da escludere che sulla formulazione del *Raumplan* abbia influito la teoria della *Raumgestaltung*, introdotta dallo storico dell'arte August Schmarsow, che era in stretti contatti con la Scuola di Storia dell'Arte di Vienna.

La ripetizione: «Noi lavoriamo come meglio possiamo senza soffermarci un solo istante a meditare sulla forma. La forma migliore è sempre già data e che nessuno tema di attuarla anche se nei suoi elementi è opera di altri. Ne abbiamo abbastanza del genio originale. Ripetiamoci all'infinito»<sup>28</sup>. La radicale rinuncia al formalismo conduce alla costante riproposizione di elementi di architettura già collaudati. Di qui il ricorrente uso di citazioni e soprattutto di autocitazione che si riscontra nell'intera opera di Loos. Ma più che a soluzioni definitive la ripetizione tende ad un'instancabile ricerca di perfezionamento. La sua strategia progettuale è tesa alla rimanipolazione e rielaborazione paziente di alcuni temi invariati, sia tipologici che compositivi. Vediamone alcuni:

— *lo schema dell'edificio a terrazze gradonate* che viene introdotto nel 1912 con la Villa Scheu e riproposto come tipologia collaudata nei progetti della Unità d'abitazioni per il Comune di Vienna (1923), nelle Venti Ville (1923), nel Grand Hotel Babylon... fino alla casa Jordan e Villa Fleischner del 1931. In tale schema si mescolano la suggestione per gli antichi monumenti (ed in particolare il Mausoleo di Alicarnasso citato nel 1921 nel disegno per la Tomba di Max Dvořák) con la logica di dotare gli alloggi di un requisito aggiunto, consentito dalla conquista tecnica del tetto piano;

— *il blocco monolitico tendenzialmente cubico*, si tratta di uno schema compositivo che parte da un perentorio impianto stereometrico scatolare, per contraddirlo poi con l'aggetto pluridirezionale di interi corpi volumetrici — come nel caso di Villa Moller (1928), Casa Müller (1930), Villa

Winternitz (1931) — o con grandi vuoti che scavano le facciate come nel caso della casa di Tristan Tzara (1926) o la Villa del direttore dello zuccherificio a Rohrbach (1918). Nonostante l'elementarità della geometria di partenza, tale tema compositivo contraddistingue la fase terminale dell'opera loosiana fino a raggiungere l'estrema semplicità del puro cubo nella Ultima Casa (1933); per Loos, insomma, la soluzione più semplice è un punto di arrivo e non di partenza;

— *l'elemento cilindrico d'angolo*, anch'esso dedotto dalla tradizionale architettura viennese, che si riscontra, ad esempio, nel progetto del Grand Hotel nel Semmering (1913), nell'Hotel des Champs Elysées (1924) e nella Casa di Josephine Baker (1928);

— *la colonna*, adottata sia come elemento progettuale che come tipo costruttivo autonomo. È un archetipo, un *ready-made object* eletto a simbolo dell'architettura delle grandi città, a partire dal porticato della Looshaus nella Michaelerplatz (1909-11), dal progetto di un Grande Magazzino ad Alessandria (1910), al Monumento a Francesco Giuseppe (1917)... fino ad assumere la consistenza di «individuo architettonico» isolato, di inedita tipologia edilizia, nel celebre progetto per il «Chicago Tribune» (1922);

— *il marmo*, un materiale prezioso per le sue venature che consentono un disegno senza ornamento, non è solo il rivestimento per gli esterni delle aziende commerciali (i negozi Steiner del 1907, Knize del 1909-13, fino al Matzner del 1929-30) ma è anche il materiale prevalente degli interni — da Villa Karma (1904) agli appartamenti per Alfred Kraus (1905) per Emil Löwenbach (1913-14) per Hans Brummel (1929) fino all'elegante gioco del soggiorno della Casa Müller (1930);

— *lo specchio* è l'elemento forse più affascinante per la sua capacità quasi magica di moltiplicare lo spazio, di creare dimensioni virtuali e inattese. Adottato con raffinatezza fin dal suo primo lavoro per il Negozio Goldman (1898) lo specchio è la «mossa del cavallo» della delicata scacchiera loosiana; lo dimostra l'uso concettuale che di questo materiale vien fatto nel soggiorno dell'appartamento per Leo Brummel a Pilsen (1929) dove incorniciato con la stessa modanatura di un quadro, dipinto alla maniera di Seurat, ad esso si contrappone divenendo a sua volta «quadro» per la sua possibilità di raccogliere le immagini.

Il linguaggio dei materiali: «*Ogni materiale possiede un linguaggio formale che gli appartiene e nessun materiale può avocare a sé le forme che corrispondono ad un altro materiale. Perché le forme si sono sviluppate a partire dalla possibilità di applicazione e dal processo costruttivo propri di ogni singolo materiale, si sono sviluppate con il materiale e attraverso il materiale. Nessun materiale consente un'intromissione nel proprio repertorio di forme. Chi osa, ciò nonostante, una tale intromissione viene bollato dal mondo come falsario. L'arte non ha nulla a che fare con la falsificazione, con la menzogna*»<sup>29</sup>.

Loos comprende il ruolo determinante che nella qualità di un ambiente giocano le proprietà materiche del colore, della

grana, della luminosità, dello spessore... della superficie di rivestimento.

Rovesciando una lunga tradizione accademica, Loos concepisce la forma come punto terminale di una catena logica che parte dalla materia. In tale modo di pensare, la forma diviene il supporto del rivestimento. Compito dell'architetto è, dunque, pensare l'immagine di un ambiente attraverso i materiali. «Vi sono architetti che seguono un processo differente. La loro fantasia non crea spazi ma strutture murarie... L'artista, invece, l'architetto, pensa dapprima all'effetto che intende raggiungere, poi con l'occhio della mente costruisce l'immagine dello spazio che creerà. Questo effetto è la sensazione che lo spazio produce nello spettatore: che può essere la paura o lo spavento... il rispetto... la pietà... il senso di calore, come nella propria casa... la spensieratezza, come in un'osteria»<sup>30</sup>.

Dunque, Loos adotta esplicitamente il termine «spettatore». Se l'architettura degli interni è il teatro dell'abitare, all'architetto non resta, allora, che una sapiente regia dello spettacolo. E lo spettacolo migliore è lasciar «parlare» i materiali nel loro dialetto. Adottando un calibrato montaggio delle loro qualità si può calcare l'emozione che un *environment* provoca in chi lo fruisce. Un ambiente viene percepito, vissuto e memorizzato più per le qualità materiche che per la forma dell'involucro.

Ne deriva un vero e proprio amore per il materiale, quale quello provato per il marmo «malato», scoperto in stato di abbandono in una cava, salvato, e poi utilizzato come rivestimento del soggiorno di Casa Müller. La volgarità dell'ornamento sta, per Loos, nella violenza esercitata contro il materiale per costringerlo a dire una menzogna.

Si può ben comprendere a questo punto quanto infondate siano le tesi che interpretano l'uso del marmo come una sorta di contraddittoria reintroduzione dell'ornamento che in teoria veniva negato. L'equivoco nasce da un forzato confronto tra la preziosità di questo materiale e la economicità dell'intonaco bianco adottato dal Razionalismo. Non si valuta in tal modo la visione di economia più complessiva sviluppata da Loos.

L'economia è data dall'utilizzazione della qualità intrinseca al materiale, eliminando ogni costo di lavoro aggiunto ornamentale, e, al tempo stesso, dalla perfetta rispondenza di tale qualità allo scopo. «Cosa vale di più? Un chilo di pietra o un chilo di oro? Sembra una domanda ridicola. Soltanto al commerciante però. L'artista risponderà: per me tutti i materiali sono ugualmente preziosi»<sup>31</sup>. Di qui la grande ambizione di pervenire alla modestia dell'artigiano, di parlare il linguaggio dei materiali scoprendone i segreti. La paziente ricerca di Loos è tutta tesa al dominio di tecniche come quelle che gli consentirono di ottenere lastre di marmo sottilissime e di inventare il moderno rivestimento in pannelli di legno osservando le cassette idrauliche dei vecchi water-closet.

L'inattualità: «*Costruisci come meglio puoi... Non temere di essere giudicato non moderno. Perché la verità anche se*

vecchia di secoli ha con noi un legame più stretto della menzogna che ci sta accanto»<sup>32</sup>.

L'inattualità è il principio che si oppone alla ideologia del «nuovo» in nome del bisogno del «meglio».

Il mito della modernità viene sostituito dalla tecnica di un pensiero che riflette sui propri limiti; il che deriva da un profondo scetticismo sul continuo e lineare progresso del pensiero.

La liberazione dall'obbligo della novità a tutti i costi conduce alla serena valutazione del costruire nel senso della logica. Una logica fondata sul *Können*, vale a dire sul potere-sapere, sulla competenza. Il costruire viene insomma misurato sulla possibilità. Riecheggia in tale tesi la nota teoria di Gottfried Semper, senza tuttavia la caduta nel determinismo banale dei semperiani. Dalla dialettica tra il sapere e il potere, tra la competenza tecnica e il condizionamento della realtà in cui si opera, scaturisce, infatti, la volontà di costruire il meglio.

Per Loos non si può neppure concepire un oggetto architettonico fuori dalle possibilità storiche, geografiche, tecniche ed economiche del «luogo» del costruire. Il che non comporta una paralisi del progresso, ma solo una sua ragionevole limitazione «Le modifiche al modo di costruire tradizionale sono consentite soltanto se rappresentano un miglioramento»<sup>33</sup>.

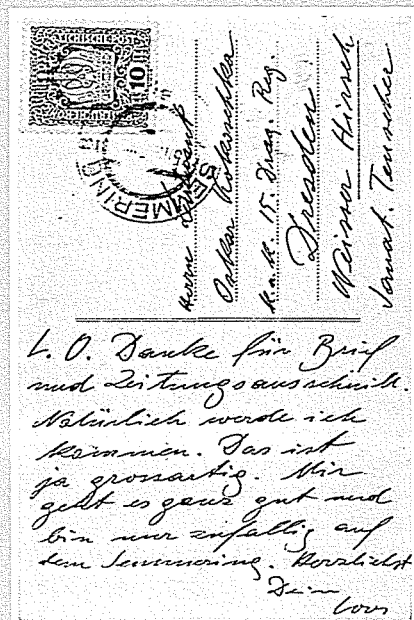
L'architettura della inattualità lotta quindi su due fronti: contro l'antipassatismo esaltato e contro lo storicismo vol-

gare. Non coincide né con l'atteggiamento conservatore, poiché postula lo sviluppo, né col progressivismo di maniera, poiché evita l'affannoso inseguimento delle mode culturali. Il senso di questa riflessione sta nell'indagine costante delle ragioni che hanno condotto alla determinazione di una data forma. Nessuna forma viene assunta come definitiva, ma ogni trasformazione in meglio viene motivata tecnicamente.

Dalla riflessione sulla possibilità dei luoghi deriva anche la pluralità delle forme che contraddistingue l'opera loosiana. Basti pensare alla evidente dissonanza del raffinato incastro di volumi bianchi di Casa Müller, realizzato nel 1930, nello stesso anno della vernacolare costruzione della Casa di campagna Khuner. Quando un'opera sembra inoltrarsi nei sentieri che la riconducono nell'alveo rassicurante del Movimento Moderno, un'altra si allontana verso mete diverse e inattese. Del resto non aveva forse dichiarato Loos che: «Non soltanto i materiali ma anche le forme edilizie sono legate al luogo, alla natura del terreno e dell'aria»?<sup>34</sup>.

L'architettura dell'inattualità non ha un centro: si contraddice, parla molti linguaggi, usa diverse tecniche, inventa immagini conflittuali. È una critica radicale e anticipata ai miti, ai sistemi di valori, ai metodi che la teoria del Movimento Moderno ha successivamente costruito. In questo scetticismo polemico, in questa critica esplosiva di dubbi sta forse la maggiore attualità dell'architettura inattuale di Loos.

B.G.





## NOTE

1) *Wäsche*, La biancheria intima; *Die herrenmode*, La moda maschile; *Kurze haare*, Capelli corti; *Die kranken ohren Beethovens*, Le orecchie malate di Beethoven; *Arnold Schönberg und seine zeitgenossen*, Arnold Schönberg e i suoi contemporanei... sono i titoli espliciti di alcuni saggi di Loos, che possono valere ad esemplificare l'ampia apertura di temi aggrediti nei suoi numerosi scritti. Cfr. A. LOOS, *Sämtliche Schriften*, Wien-München 1962, trad. it. in A. LOOS, *Parole nel vuoto*, Milano 1972. È bene avvertire il lettore che, contraddicendo una norma grammaticale della lingua tedesca, i sostantivi, negli scritti di Loos, hanno l'iniziale minuscola. Pertanto nel citare brani o titoli dei saggi originali loosiani verrà adottato questo singolare modo di scrivere.

2) La definizione di «pioniere dell'architettura moderna» si deve a Nikolaus Pevsner e fa da titolo alla traduzione inglese della monografia di L. MÜNZ, G. KÜNSTLER, *Der Architekt Adolf Loos*. Wien-München 1964; trad. ing. *Adolf Loos. Pioneer of modern architecture*, con un'introduzione di N. PEVSNER e una nota di O. KOKOSCHKA, London-New York-Washington 1966.

3) A. LOOS, *Architektur*, 1910; *Architettura*, trad. it. in *Parole nel vuoto*, cit., p. 252.

4) Cfr. O. KOKOSCHKA, *Mein Leben - Erinnerungen an Adolf Loos*, in «Alte und moderne Kunst», n. 113, nov.-dic. 1970, pp. 4-6; R. NEUTRA, *Ricordo di Loos*, in «Casabella-continuità» n. 233, nov. 1959, pp. 45-46.

5) K. KRAUS, *Rede am Grab*, 25 agosto 1933 in «Die Fackel», n. 888, ott. 1933, Wien; trad. it. in «Casabella-continuità» n. 233, cit., p. 43.

6) Cfr. M. HEIDEGGER, *Bauen Wohnen Denken*, 1954; trad. it. *Costruire-abitare-pensare*, in «Lotus» n. 9, febb. 1975. Sulla complessa tematica heideggeriana relativa al rapporto costruire-abitare si legga il saggio di M. CACCIARI, *Eupalinos o l'architettura*, in «Nuova Corrente» n. 76-77, 1978, pp. 422-442. Un approfondimento critico della relazione, qui appena accennata, tra il pensiero di Loos e quello di Heidegger sul tema della *tecnica* è svolto in questo stesso libro, nella prima parte dal sottotitolo *Loos e il suo tempo*, in particolare nei paragrafi *Le radici culturali* e *Le orecchie malate e il desiderio del vuoto*.

7) A. SCHÖNBERG, *Adolf Loos, zum 60. Geburtstag, am 10. Dezember 1930*, trad. it. in «Casabella-continuità» n. 233, cit., 43.

8) K. KRAUS, *Nachts*, 1918, in *Beim Wort genommen*, München 1955, p. 341.

9) A. LOOS, *Architektur*, 1910, *Architettura*, trad. it. in *Parole nel vuoto*, cit., pp. 253-254.

10) A. LOOS, *ivi*, p. 255.

11) A. LOOS, *Kulturenartung*, 1908, *Degenerazione della civiltà*, trad. it. in *Parole nel vuoto*, cit., p. 212.

12) A. LOOS, *ivi*, p. 211.

13) A. LOOS, *Die interieurs in der rotunde*, 1898, *Gli interni della rotonda*, trad. it. in *Parole nel vuoto*, cit., p. 25.

14) A. LOOS, *Kulturenartung*, 1908, *Degenerazione della civiltà*, trad. it. in *Parole nel vuoto*, pp. 212-213.

15) *Die Mechanisierung der Welt* (La Meccanizzazione del mondo) è il tema di un fondamentale saggio di Walter Rathenau pubblicato nel 1912 in *Zur Kritik der Zeit*, Berlin. Sul lungo e articolato dibattito tedesco sulla opposizione tra meccanizzazione e anima (*Mechanisierung*

*und Seele*) si veda l'antologia di saggi a cura di Tomàs Maldonado, *Tecnica e cultura*, Milano 1979 e M. CACCIARI, *Walter Rathenau e il suo ambiente (con un'antologia di scritti e discorsi politici, 1919-1921)*, Bari 1979. Tale tema viene inoltre approfondito, in questo stesso libro, nel paragrafo «L'Altro».

16) A. LOOS, *Interieurs*, 1898, *Interni*, trad. it. in *Parole nel vuoto*, cit., p. 18.

17) A. LOOS, *Die überflüssigen*, 1908, *I superflui*, trad. it. in *Parole nel vuoto*, cit., p. 210.

18) A. LOOS, *Meine bauschule*, 1913, *La mia scuola di architettura*, trad. it. in *Parole nel vuoto*, cit., p. 262.

19) A. LOOS, *Architektur*, 1910, *Architettura*, trad. it. in *Parole nel vuoto*, cit., p. 251.

20) A. LOOS, *cit.*, p. 242.

21) Il termine *Proletarischer Stil* fu adottato per designare lo Stile della «Rote Wien» da Josef Frank, amico di Loos e compagno di trincea in quella «battaglia di linguaggio», combattuta e persa insieme, per l'affermazione della «semplicità» quale criterio progettuale degli alloggi operai. Si veda a tal proposito il paragrafo «Architettura o Proletarischer Stil» in questo stesso libro.

22) A. LOOS, *Heimatkunst*, 1914, *Arte nazionale*, trad. it. in *Parole nel vuoto*, cit., p. 275.

23) A. LOOS, *ivi*, p. 281.

24) A. LOOS, *Meine bauschule*, 1913, *La mia scuola di architettura*, trad. it. in *Parole nel vuoto*, cit., 263.

25) W. BENJAMIN, *Karl Kraus*, in *Schriften*, Frankfurt, 1955, trad. it. in *Avanguardia e rivoluzione*, Torino 1973, p. 102 e seg.

26) P. SCHEERBART, *Glasarchitektur*, Berlin 1914. Il saggio apre la strada all'ideologia dell'architettura in vetro praticato, già a partire dall'esposizione del Werkbund a Colonia, da Bruno Taut e Walter Gropius e che diventerà nel dopoguerra lo «stile nuovo» del Movimento Moderno.

27) A. LOOS, *Architektur*, 1910, *Architettura*, trad. it. in *Parole nel vuoto*, cit., p. 254.

28) A. LOOS, *Heimatkunst*, 1914, *Arte nazionale*, trad. it. in *Parole nel vuoto*, cit., p. 283.

29) A. LOOS, *Das prinzip der bekleidung*, 1898, *Il principio del rivestimento*, trad. it. in *Parole nel vuoto*, cit., p. 80.

30) A. LOOS, *ivi*, p. 80.

31) A. LOOS, *Die baumaterialien*, 1898, *I materiali da costruzione*, trad. it. in *Parole nel vuoto*, cit., p. 73.

32) A. LOOS, *Regeln für den, der in den bergen baut*, 1913, *Regole per chi costruisce in montagna*, trad. it. in *Parole nel vuoto*, cit., p. 272.

33) A. LOOS, *ivi*, p. 272.

34) A. LOOS, *Wiener architekturfragen*, 1919, *Problemi di architettura viennesi*, trad. it. in *Parole nel vuoto*, cit., pp. 234-235.