



COLORI

La favola di Dio e del bottone

Ildebrando Clemente *

1. Ha scritto Adolf Loos: «Dio creò l'artista, l'artista crea l'epoca, l'epoca crea l'artigiano, l'artigiano crea il bottone»¹. La domanda che questa divertente storiella pone alla nostra attenzione mi sembra possa essere riassunta in questi termini: in che modo e con quali aspettative, nel nostro *presente*, si posiziona, all'interno di questa catena di fatti, il fare dell'architetto? Oppure: in che modo, all'interno di questa catena di invenzioni e trasformazioni, si dispiega il destino del suo fare?

Certo l'architetto, colui al quale secondo Loos «appartengono i muri della casa – e solo qui – egli può fare ciò che vuole»², non compare esplicitamente in questa catena di eventi. Ma concediamoci, come suggerisce Loos, concediamoci per il momento che anche «l'architettura è pur sempre un'arte»³.

In questa catena, come si può intuire, è in gioco il rapporto tra tecnica, forma e tempo. E su questo rapporto il fare dell'architetto fonda il proprio potere. Tecnica, forma, tempo e potere esprimono, per un'altro verso, un nesso di reciproca implicazione rispetto al sapere e al saper-fare. Questo nesso, lo sanno tutti, è *ereditario*. Nel suo aspetto essenziale questo è ciò che ribadisce anche la catena degli eventi elencati da Loos. Su questa *eredità*, sul come comprenderla e trasformarla, Loos ha scritto pagine importanti. Ha costruito opere fondamentali, architetture straordinarie. Ha inventato un modo nuovo di percepire la materia e lo spazio. E ha mostrato soprattutto come, in questa catena di azioni che ci precede, affiori cruciale la domanda sulla forma. Perché la forma rappresenta, in qualche modo, la potenza del fare-pensare e del fare-realizzare che caratterizza la *poiesis* propria dell'architetto.

Questa *poiesis* consiste, per Loos, nell'assumere il problema del tempo, della catena delle forme nel tempo, e cercare di catturarlo, fissarlo in una forma. Non si tratta però di produrre idoli e formalismi con l'auspicio di difendersi dall'ignoto, che è costitutivo del divenire del tempo. Al contrario, come dimostrano le riflessioni

e le opere di Loos, si tratta di rimuovere, di eliminare ogni fissità che blocca la capacità di avvertire il movimento della catena che ha condotto fin qui e a cui, volenti o nolenti, anche noi apparteniamo.

Riappropriarsi della catena dei gesti e delle forme che definiscono il nostro destino significa, infatti, essere capaci di fluire in essa con la consapevolezza di continuarla. Di agire in essa liberi e con la coscienza di continuarla contribuendo a trasformarla e migliorarla nel presente. Migliorando anche un solo attimo, un solo *istante* qui e ora, di questa indefinita catena. Su questi aspetti vorrei soffermarmi nelle note che seguono.

2. Il cuore di Loos batte per la forma. Noi tutti, in fondo, agiamo sempre in relazione alla forma, ci muoviamo in rapporto a ciò che una forma, un oggetto, un qualcosa ci sembrano assicurare in termini di utilità, e soprattutto ci sembrano promettere in termini di vita felice. La ricerca della vita felice in relazione al problema della forma sembra essere anche il cruccio di Loos. Ora, una vita per essere felice deve affrancarsi dal rischio che qualcosa o qualcuno possano costituire un ostacolo al suo conseguimento.

Si può essere felici semplicemente perché si è fortunati, grazie a incontri ed occasioni favorevoli. Ma essere felici può significare anche avere delle abilità, la capacità di fare, di far nascere, di produrre. *Felix*, infatti, viene dal greco *phyo*, “produco”. Quest'ultimo aspetto può specificare, come in molti hanno notato a proposito del pensiero di Spinoza, una vita in cui, in altri termini, si manifesta la potenza di produrre effetti.⁴

La ricerca della felicità, in questo senso, si esprime quindi nei termini di un esercizio di potenza, fattuale e intellettuale. Con tutti i rischi che può comportare, vita felice vuol dire, in qualche modo, appellarsi a un potere, al potere di fare.

I rischi appena accennati, come hanno mostrato in molti, fanno parte della classica distinzione dell'eser-

Nella pagina precedente:

1. Bottone in corno di bue

2. Il sovrano di Babilonia Hammurabi riceve dal dio Shamash il potere di governare, costruire e giudicare. Lunetta della Stele del codice di Hammurabi, prima metà del XVIII secolo a.C., Parigi, Museo del Louvre

cizio del potere: del “potere-su” (potere sulle persone) e il “potere-di” (potere sugli oggetti). Di un potere, cioè, che tende ad esercitare la sua forza sugli altri, sulle cose e su se stessi.⁵

Per Michel Foucault, la tendenza del potere è infatti quella di agire con l'intenzione di assoggettare, disporre o negare l'altro.⁶ Il questo senso i nessi tra potere e potenza costituiscono, di fatto, allo stesso tempo una risorsa e un ostacolo alla ricerca della vita felice. L'argomento del potere, con le sue contraddizioni e ambiguità è, a mio parere, anche il luogo in cui le esperienze, le polemiche e le argomentazioni di Loos si esprimono con una straordinaria ironia, accompagnata da una insolita forza.

Il discorso di Loos in «difesa della città dell'uomo, contro ogni utopia serva del potere»⁷ è colto chiaramente da Aldo Rossi che non esita purtuttavia a definire l'atteggiamento del maestro viennese nei confronti del potere un po' ingenuo e dal quale emerge

il gusto per l'attacco alle istituzioni e il rifiuto di una “positiva libertà”: perché la libertà sembra qualcosa di proibito, appartiene al papua che può decorarsi, appartiene alla tomba che si identifica con la morte, appartiene ad una colonna dorica che si può solo copiare.⁸

In *Parole nel vuoto*, la celebre raccolta di testi pubblicati da Loos nel 1921, la critica al potere che vuole disarticolare le relazioni tra felicità, vita e potenza, rappresenta uno dei motivi di fondo della difesa e dell'amore di Loos per la forma, per la forma legata alla vita vissuta, come ricerca di perfezione e possibilità di migliorare il mondo. Le invenzioni di forme, ha infatti scritto a questo proposito Loos, «non sono dovute alla smania di novità, ma al desiderio di perfezionare quelle cose che già vanno bene. Non si tratta – per esempio – di dare alla nostra epoca una nuova sedia, ma la sedia migliore».⁹

3. Con *Parole nel vuoto* si assiste ad una vera e propria requisitoria, a volte velata, altre volte spietata, contro

le azioni e gli interessi dei poteri delle moderne corporazioni.

Ma prima di tutto perché il potere, secondo Loos, invece di favorire una vita felice tende a mistificare le relazioni tra forma e vita. La centralità del rapporto tra vita e forma che, detto in altri termini, riguarda il rapporto tra vita culturale e architettura, è chiaramente espressa da Loos nel progetto di pubblicazione di un magazine pensato per sostituire la rivista «Das Andere», dal titolo significativo: «La vita. Periodico per l'introduzione della civiltà occidentale in Austria».

Nella dichiarazione d'intenti redatta per questa nuova avventura editoriale, Loos esprime chiaramente il proposito di voler trovare una strada di significazione dei rapporti tra forma e vita. Rapporti oramai, secondo Loos, asserviti alla soggezione del potere. Un proposito che assume il tono di una vera e propria battaglia culturale. Siamo nel 1904, il breve testo viene pubblicato sulla rivista berlinese «Die Zukunft».

Sono davvero felice – scrive Loos – di aver trascorso tre anni in America e di aver conosciuto varie forme di cultura occidentale. Essendo convinto della loro superiorità, trovo sia una debolezza – da un punto di vista soggettivo – scendere al livello austriaco. Ciò implica dover condurre delle battaglie. E in queste battaglie mi trovo solo. L'alta nobiltà – sino a ora l'unica a importare forme di vita occidentale – non ha più alcun influsso poiché lo Stato e la pubblica istruzione hanno seguito una tendenza che non crea forme dalle forme di vita, ma si serve delle forme per creare forme di vita. Al popolo è difficile adattarsi alla cultura occidentale, perché tra l'aristocrazia e il popolo è stato alzato un muro: la Secessione. Scopo del mio periodico è quello di aprire brecce in questo muro.¹⁰

4. Il rapporto tra forma e vita, come lo intende Loos, va dunque rafforzato sul piano culturale e soprattutto compreso dal punto di vista delle forme di vita. Ovvero quelle attività e comportamenti capaci di esprimere con-



temporaneamente un vissuto storico e una prospettiva ragionevole nell'uso delle cose.

La nozione di “forma di vita” (*Lebensform*) che intendo richiamare a proposito dei ragionamenti di Loos è quella presente nelle riflessioni di Ludwig Wittgenstein. Scrive infatti Wittgenstein:

Così, dunque, tu dici che è la concordanza fra gli uomini a decidere che cosa è vero e che cosa è falso! – Vero e falso è ciò che gli uomini dicono; e nel linguaggio gli uomini concordano. E questa non è una concordanza delle opinioni, ma della forma di vita.¹¹

Il linguaggio delle forme di vita comprende, come già detto, attività, usi, funzioni, descrizioni, gesti, e poi pratiche verbali e aspetti non linguistici. Come tale, una forma di vita si precisa in una *praxis*.¹²

Praxis e forme di vita significano, dunque, la garanzia di una vita concreta, in cui lo svolgimento di un'attività e l'utilizzabilità di qualcosa non sono da intendersi come categorie intangibili e interessate a evadere da ogni forma di qualità (estetica) e responsabilità (etica). In questa prospettiva ciò che è utile è tale perché è etico, perché *ci tocca*, ci emoziona; perché ci appartiene. In ultima analisi perché potrebbe renderci felici.

A proposito della nozione di “forma di vita” voglio però evidenziare, innanzitutto, il suo significato di osimoro ovvero di espressione ambivalente che tiene insieme l'irrappresentabilità dell'immediatezza della vita in rapporto alla mediazione della forma, nella misura in cui rende le potenzialità della vita definibili e comprensibili senza esaurirle completamente.

Nei suoi tratti essenziali, il punto di vista sui nessi tra felicità, forma e vita che emerge da *Parole nel vuoto*, pare essere quello di un *esercizio*, una sorta di *tecnica* finalizzata ad accrescere e migliorare se stessi, continuando a perfezionare una *competenza* nella propria attività al servizio di se stessi e degli altri. Un tipo di condotta che ricorda molto bene le indicazioni di Aristotele sulla ricerca della vita felice. «Infatti, giusta-

mente, è a partire dalle forme di vita che si giudica che cosa siano il bene e la felicità»¹³. Per Aristotele la vita felice costituisce «un certo tipo di attività, dell'anima secondo virtù»¹⁴; e si esprime, allo stesso tempo, come una potenzialità.

5. Il potere, ha scritto Byung-Chul Han, è un fenomeno della forma.¹⁵ Può prendere la forma della costrizione, della neutralizzazione della volontà degli altri, della repressione. Può essere onnicomprensivo e onniavvolgente. Il potere mira e s'adopera nel suscitare una forma di immedesimazione, di adulazione e servilismo, di guida dell'altro. Non c'è dubbio che al potere è associato una cifra oppressiva, ma si può riconoscere in esso anche un aspetto positivo, costruttivo dello spazio politico. Così emerge, per esempio, in alcune considerazioni di Hannah Arendt per la quale «Il potere è ciò che mantiene in vita la sfera pubblica, lo spazio potenziale dell'apparire fra uomini che agiscono e parlano». ¹⁶ Comunque sia, come mostra Byung-Chul Han, nel potere convivono insieme idee ambivalenti. E questa ambivalenza è dovuta innanzitutto alla difficoltà di intendere pienamente l'*esercizio* del potere.

Come opera il potere? Il potere si esprime sempre in rapporto a un sapere, a un saper-fare. È potente, infatti, colui che sa fare e sa fare bene. Ma la sua caratteristica fondamentale si esprime pienamente quando colui che sa fare è capace di far fare agli altri ciò che ha in mente. È questo il significato tradizionale ed essenziale che decreta l'autorità del potere in rapporto al sapere.¹⁷

Lato sensu, quando il potere s'incammina lungo una via in cui si esprime destituito di ogni autorità e sapere, di fini e diritti universali, allora emerge il suo aspetto violento. Senza entrare troppo in merito alla cosiddetta “dinamica esistenziale” del potere possiamo dire che in esso s'incunea sempre qualcosa d'inaspettato, di seducente, e spesso, purtroppo, anche un modo di agire paranoico e feroce. Insomma pare che nel potere s'introduca costantemente il desiderio di bloccare

3. Mano di Giustizia, ricostruzione del 1804 dell'originale medioevale perduto, Parigi, Museo del Louvre



il futuro dell'altro. Nelle *Riflessioni sulla storia universale* Jacob Burckhardt definisce il potere come qualcosa che «in sé è malvagio, chiunque sia che lo eserciti. Esso non è una persistenza bensì una cupidigia, ed *eo ipso* inappagabile, quindi in sé infelice, e deve dunque rendere infelici gli altri».¹⁸

6. La figura del potere ondeggiava negli scritti di Loos. Penetra sia allusivamente che esplicitamente tra le sue argomentazioni. Loos è esplicito quando critica lo Stato e le corporazioni dei produttori di beni e oggetti d'uso, viennesi e tedesche. Lo Stato, scrive infatti, «a motivo dell'autorità che si arroga, è responsabile nei confronti dell'umanità intera».¹⁹ Cinica e sarcastica è anche la descrizione del potere che si snoda in *Ornamento e delitto*. Il capo o il guerriero di una società primitiva, scrive Loos, ricopre il proprio corpo di tatuaggi per affermare il suo potere, la sua forza e la sua virilità, all'interno della comunità che intende guidare e asservire. È arcinota la relazione che egli stabilisce tra il tatuaggio impresso sul corpo dell'uomo primitivo e le decorazioni impresse sulle cose che lo circondano, prima di tutto sugli oggetti d'uso; «in breve – dice Loos – su ogni cosa che trovi a portata di mano».²⁰ Queste decorazioni impresse sulle cose sono da intendersi, come insegna anche l'etnologia, come il riflesso sugli oggetti del mondo esterno, delle istanze di potere latenti nella vita psichica e istintiva e ostentate attraverso il tatuaggio del corpo.

Proviamo ad immaginare degli uomini completamente tatuati alla maniera dell'uomo primitivo girovagare per le strade delle nostre città. Oppure acciacciati con costumi tradizionali ormai desueti. Agli occhi di Loos personaggi del genere – anche se meravigliosamente abbigliati o tatuati – anziché comunicare un'istanza di dominio, oppure, in alternativa, esprimere un desiderio di sovversione, di rivolta o di antagonismo in rapporto al potere, non potrebbero che apparire dei delinquenti.

Questi ritardatari – dice Loos – rallentano il progresso culturale dei popoli e dell'umanità, poiché l'ornamento non soltanto è opera di delinquenti, ma è esso stesso un delitto, in quanto reca un grave danno al benessere dell'uomo, al patrimonio nazionale e quindi al suo sviluppo culturale.²¹

In definitiva, vestiario tradizionale, tatuaggio e ornamento sono, per Loos, fenomeni di una forma di vita anacronistica. Anacronistica perché incapace di orientare le pulsioni istintive al di là della naturale spinta al dominio o alla distruzione.

Attraverso le forme, e specialmente le forme del corpo, emerge, nel ragionamento di Loos, la sussunzione e l'assoggettamento del corpo, delle cose e degli oggetti al sistema dei consumi e della moda. Ogni cosa assimilata al sistema normalizzante del potere della moda inevitabilmente perde, infatti, la sua potenza poetica e sovversiva.

Io penso che la ricerca di questa potenza poetica, come cercherò di tratteggiare più avanti, definisca bene l'atteggiamento di Loos e il suo modo d'intendere il potere della forma.

7. Christopher Long ha ricostruito la vicenda della genesi e della scrittura di *Ornamento e delitto*. Ha rintracciato anche i legami e le consonanze che le pagine di Loos suggeriscono in rapporto al dibattito etnografico di quel periodo e antecedente alla stesura di questo celebre saggio loosiano. E soprattutto ha messo in relazione alcune riflessioni di Loos con le teorie di Cesare Lombroso sul carattere delittuoso, il comportamento criminale, quindi distruttivo, e sul tipo definito delinquente. Long sottolinea come in *L'uomo delinquente*, l'opera di Lombroso tradotta in tedesco nel 1887, lo studioso italiano descriva puntualmente ciò che poi emerge dalle parole di Loos:

C'era una connessione evidente tra tatuaggi e criminalità poiché solo i criminali e i popoli primitivi si tatuano; i criminali, sosteneva, sono atavici, o regressioni evolutive, che

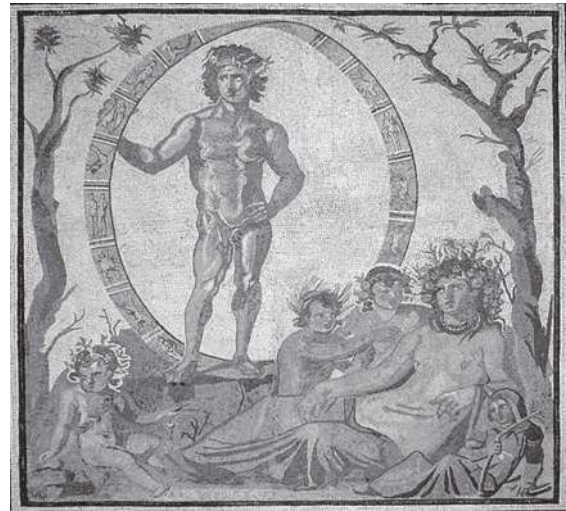
4. La dea Felicitas, rivolta a sinistra, con caduceo e cornucopia
5. Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette*, 1913
6. Aión contornato dalla ruota dello zodiaco. Mosaico di Sassoferato, 190-210 a.C.
7. Emblema della dea Occasio. Da: A. Alciato, *Emblematum liber*. La coppia Kairós/Occasio: la fanciulla sta su una ruota con i piedi alati, il ciuffo dei capelli sulla fronte e la nuca calva
8. Frontespizio del trattato *Utriusque Cosmi, maiores scilicet et minores, metaphysica, physica atque technica Historia*, di Robert Fludd (1617). A girare la ruota del divenire è la personificazione del tempo-Aión. La ruota è mossa dalla corda che si srotola man mano che la ruota gira, in questo modo vengono conciliate la visione ciclica e lineare del tempo



4



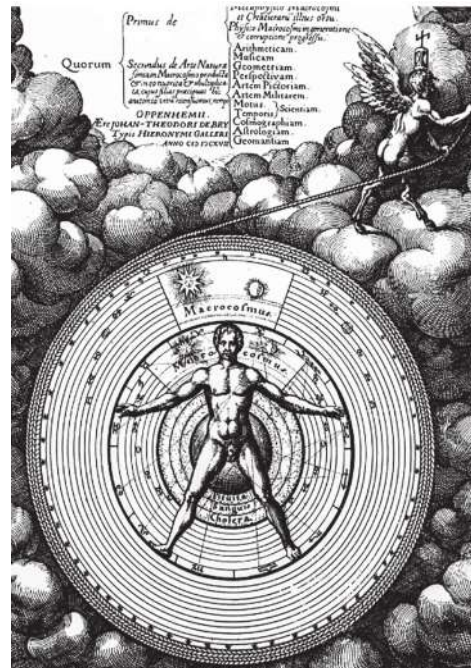
5



6



7 8





9. Adolf Loos, sedia del Café Museum, Vienna 1899

Nella pagina seguente:

10, 11. Adolf Loos, sedia del Caffè Capua, Vienna 1913

echeggiano, nella loro personalità, gli istinti grezzi dell'umanità primitiva. I tatuaggi – così pensava Lombroso – sono affini alle stigmate corporee, tradendo la natura interiore e biologica della disposizione criminale.²²

Ad ogni modo, si comporta come un delinquente, come un “segnalato”, chi sostiene forme di vita anacronistiche. Forme di vita che si allontanano dalla ricerca profonda dei nessi tra le forme, il bene e la felicità.

Voglio dire che sembra implicito nelle parole di *Ornamento e delitto* che il *delinquente*, con le sue pulsioni e azioni, si muova esattamente nella direzione opposta di colui che aspira alla vita felice. Inoltre, il *tipo* del delinquente che Loos sembra richiamare è, a mio parere, descritto bene da Otto Weininger. Per Weininger il delinquente non a caso è «senz'altro il più infelice degli uomini».²³

Questa abissale infelicità attiene al fatto che il delinquente è completamente invaso da un impulso costante – dice Weininger – «all'assoluto funzionalismo, o come costante assoggettamento ad esso. [...] Il delinquente è l'uomo che persegue e realizza in generale (anche per sé), la concatenazione causale di tutte le cose».²⁴

Eccolo qua. Il funzionalismo assoluto: il regno del delinquente, dell'infelice. Il regno del funzionalista, di colui che vuole accaparrarsi tutto, legare tutto a sé senza limiti, colui che vuole, in fine, saccheggiare la vita e la forma delle cose. Il funzionalismo assoluto ha la colpa grande di voler *negare* con tutti i mezzi possibili la vita, le forme e le cose che non rispondono al proprio desiderio di *possesso*. E un poco più avanti nella sua requisitoria Weininger definisce il delitto «come impulso verso il funzionalismo; con maggiore vivezza d'espressione posso dire – continua Weininger – che 'esso è il bisogno' di uccidere Dio; è la 'negazione' somma e più generale».²⁵

In altre parole qui ritroviamo il funzionalismo come desiderio di possesso. Come modo proprio del potere di produrre con l'intenzione di depotenziare e se possibile escludere l'eterogeneità del reale.

8. In tale prospettiva funzionalista, il ruolo dell'ornamento non sarebbe altro che una forma mistificatoria di malsane intenzioni celate nelle mire del potere. Una forma di idolatria. E tra gli scopi fondamentali dell'idolatria c'è il dogmatismo, il blocco di ogni desiderio di cambiamento. In ultima analisi la tentazione idolatrica ha sempre a che fare, come ha scritto Silvano Petrosino, con l'esperire «la fermezza, o la *potentia* direbbe Spinoza, attraverso il godimento perverso del dissolvimento nell'altro».²⁶

Per Loos, al contrario, il potere della forma è assolutamente antidogmatico. «Sarebbe infatti insensato – dice Loos – voler imporre alle persone una forma di vivere civile che non corrisponde alle loro più intime esigenze».²⁷

Come ha chiarito, tra gli altri, Piergiorgio Donatelli parlando delle relazioni tra arte e *Kultur* ascrivibili alle riflessioni di Loos, rendersi conto di queste “intime esigenze” vuol dire capire di cosa ha veramente bisogno l'umano in rapporto alle forme di vita del proprio tempo.²⁸ Egli ha bisogno prima di tutto della rivitalizzazione dei nessi tra la sfera delle necessità e quella dell'immaginazione. Quest'ultima assolutamente indispensabile per accrescere la consapevolezza del proprio saper-fare.

Dunque, per il maestro viennese il problema della forma ha la caratteristica della crucialità, perché mette in gioco la vita stessa consegnandole l'energia del cambiamento.

La tradizione – sono ancora parole di Loos – aveva determinato le forme. E non furono le forme a mutarla. [...] Nuovi compiti operano un mutamento nella forma, fu così che vennero infrante le vecchie norme e sorsero forme nuove.²⁹

Quest'ultima affermazione parla del sostrato stesso dell'invenzione delle forme ascrivibile ai rapporti tra forma e vita. Un sostrato che, come è stato detto, si presenta insieme etico e poetico.

Del rapporto tra forma e vita, rapporto difficile e



delicato, ci ha consegnato una bella ed efficace descrizione Ludwig Wittgenstein:

Se la vita è problematica, è segno che la tua vita non si adatta alla forma della vita. Devi quindi cambiare la tua vita; quando si adatterà alla forma, allora scomparirà ciò che è problematico. Ma non abbiamo forse la sensazione che chi in questo non vede un problema non abbia occhi per vedere qualcosa di importante, anzi la cosa più importante di tutte? Non mi verrebbe voglia di dire che egli, in questo modo, vegeta – cieco appunto, quasi una talpa, e che se solo potesse vedere, allora vedrebbe il problema? O forse dovrei dire: chi vive rettamente sente il problema non come tristezza, non come problematico quindi, ma piuttosto come una gioia; dunque quasi come un etere luminoso attorno alla sua vita, e non come uno sfondo dubbio.³⁰

9. C'è qualcosa di profondamente umano nel problema della forma, in prima istanza perché, come pare suggerire anche Wittgenstein, la forma ci permette di operare per la riconoscibilità del reale e la ricerca della vita felice. Il tipo di vita che Aristotele ha definito «il più alto dei beni realizzabili attraverso l'azione».³¹

Anche per Loos la vita felice è connessa a una attività, a qualcosa che si fa, perché si deve fare e non si può evitare di non fare. Nell'attività del formare, per esempio, ci si sente in grado di liberare una possibilità, una potenza, di fare qualcosa e di farla bene. E questa attività è, *thank goodness*, fonte di un proprio compiacimento.

Compiacersi del proprio saper-fare, se così mi posso esprimere, circostrive per Loos il desiderio profondo del contadino, dell'artigiano, del mobiliere, del calzolaio, del muratore, dell'artista, dell'architetto, dell'orticoltore e così via. «L'orticoltore è felice – scrive sempre Loos – possiede qualcosa (una certa capacità) che lo ricompensa del suo estenuante lavoro quotidiano. Egli ritrova – nel proprio compiacimento – la sua umanità intellettuale e psichica».³²

Il saper-fare e il compiacimento che questa capacità

dona alla psiche dell'orticoltore hanno quindi i tratti di un potere che trasforma la vita e rende felici. Possiamo cogliere la potenza del saper-fare nelle celebri parole di Baruch Spinoza: «Il compiacimento di sé è letizia sorta dal fatto, che l'uomo contempla se stesso e la sua potenza di agire».³³

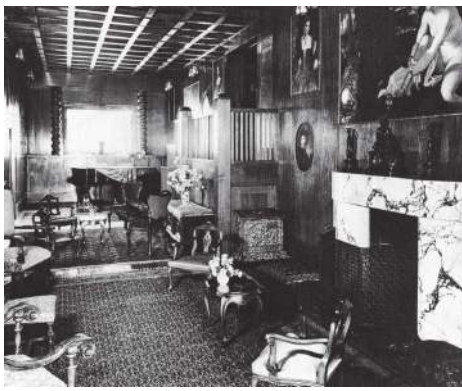
Dunque, una forma di vita consapevole della propria attività si esprime nella forma della felicità. Che sarebbe a dire, seguendo le indicazioni di Aristotele, vivere la propria illimitata espansione. Chi è felice, pertanto, ama ciò che lo fa crescere.

«Ma sei felice?»³⁴ È la domanda che Loos pone al «povero ricco», ossia all'uomo posto agli estremi delle sue possibilità di crescere. Non solo ed esclusivamente in senso economico. Anzi, che non si tratti di inseguire il mito della crescita capitalistica si coglie benissimo anche dal finale di *Ornamento e delitto. Le ore felici*, sono per Loos quelle ore in cui la propria attività rappresenta *affettivamente* il «mezzo per esprimere se stessi nel modo più elevato».³⁵

10. Se riprendiamo le indicazioni di Aristotele possiamo ribadire che è felice chi è consapevole di essere autore del proprio fare. È felice chi è artefice del proprio destino in accordo con quello che fa e in rapporto a un fine più alto. Ora, autore, da cui proviene anche autorità, come ha spiegato Émile Benveniste, deriva dal verbo latino *augere* che significa «far crescere».³⁶

L'autore, dice Benveniste, fa crescere nel senso che produce qualcosa di nuovo, ma anche nel senso che fa crescere chi lo segue. Nell'antichità la nozione di *auctor* «si collega chiaramente al senso primitivo di *augeo*, far nascere, promuovere»³⁷ e contemporaneamente indica garanzia di verità e correttezza con il suo derivato *augustus*.

Autore, quindi, è principalmente colui che interviene in un processo di cui non è l'iniziatore. Egli fa crescere, aumentare e garantisce,



tutte attività che presuppongono la pre-esistenza di «qualche cosa che esiste già».³⁸

Quest'ultime parole di Benveniste sintetizzano bene, secondo me, ciò che Loos intende in termini di relazione dialettica con il presente quando scrive che «la forma migliore è sempre già pronta».³⁹ Innanzitutto, ciò non vuol dire che le forme sono immutabili. In questa prospettiva la forma migliore trattiene in sé una potenza che attende solo di essere riconosciuta e, se opportuno, migliorata in rapporto all'uso e al proprio tempo. Questo è il compito importante dell'autore. In questo modo mi pare si esprima l'autorialità loosiana. Pertanto ogni riconoscimento è visione di una forma.

Ma come si può riconoscere come nuova una forma che esiste già? Con le parole di Loos e con l'autorità dell'*auctor* che gli appartiene, una forma *da sempre già pronta* emerge come riconoscibile quando è capace di suscitare «uno stato d'animo gioioso».⁴⁰ Una forma, un *qualcosa che esiste già* è cioè riconoscibile come nuova quando ha il potere di suscitare un'emozione e trasmettere, come ha mostrato Roberto Calasso a proposito dell'opera di Baudelaire, un «brivido nuovo».⁴¹

11. L'entusiasmo che una forma riesce a suscitare nello sguardo accorto di chi l'afferra attesta perciò la sua novità.

Solo in relazione a questo entusiasmo reattivo, seguendo il ragionamento del saggio *Architettura*, una forma nuova acquista – anche se paradossalmente – il suo senso. L'entusiasmo, infatti, include una potenza senza la quale la relazione tra forma e vita – tra la forma e l'invenzione, l'elaborazione, il rinnovare, il progredire – si spegne.

Se anche le parole hanno una propria forza il termine entusiasmo (*ἐνθουσιασμός*) la esprime pienamente nel suo significato di termine composto da *en* (*ἐν*, in) con *theós* (*θεός*, dio) e *ousía* (*οὐσία*, essenza): pieno di un dio, divinamente ispirato, il diventare intimo di ciò

che più è estraneo. Ora, se la forma migliore è sempre già pronta, questo vuol dire altresì che nonostante la realtà secolare in cui Loos ha vissuto e a cui appartieni anche tu che in questo momento stai leggendo, le «forme sono ancora quelle che il divino aveva coniato»⁴² e preservano appunto per questo sempre un carattere originario. Il riconoscere (e non il definire) questo carattere originario, come ha mostrato Roberto Calasso, è sempre stato «l'atto supremo verso il divino»⁴³, un atto riflessivo di entusiasmo. Quando il nuovo suscita il brivido significa che urta con la più antica e profonda memoria dell'uomo: la memoria del sacro.⁴⁴

In queste note non è possibile sviluppare questo aspetto meditativo della poetica di Loos. Può essere indicativo e importante, però, ricordare come la venerabilità dell'architettura abbia origine, secondo Loos, dalla visione, nell'aperto di una radura, di un «tumolo, lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide – di fronte al quale – ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto qualcuno».⁴⁵ È altrettanto importante ricordare che nella favola loosiana la forma visibile del tumolo non è pensabile senza la relazione con l'invisibile, con l'ignoto che custodisce e in rapporto al suo effetto emozionale.

Voglio richiamare un'annotazione di Wittgenstein del 1947-1948 che compendia eccezionalmente i nessi tra forma che già esiste e suscita, nonostante ciò, l'emozione del nuovo. Vale a dire, un altro modo di cogliere il mondo (e l'architettura) *sub specie aeternitatis*: «L'architettura immortale e glorifica qualcosa. Per questo, là dove non v'è nulla da glorificare non può esservi architettura».⁴⁶

12.

Rispetto agli dèi, a tutti gli dèi, la questione non sta nel credere ma nel riconoscere. Ci sono luoghi, momenti, esseri, incroci di elementi, che fanno dire, come a Ovidio: 'Numen inest', 'Qui c'è un numen', quella potenza

Nella pagina precedente:

12. Adolf Loos, Villa Karma, Clarens, 1903-06.

Sala da musica

13. Adolf Loos, Casa Stresser, Vienna, 1918-19.

Sala da musica

14. Adolf Loos, Casa Müller, Praga, 1928-30. Soggiorno



che non ha bisogno di nomi, ma dà origine ai nomi. Il discrimine sta nel riconoscerla e accoglierla – o invece passarci accanto.⁴⁷

13. Probabilmente, con una buona dose di timore, potremmo dire che nell'atteggiamento e nelle riflessioni di Loos si possono rinvenire i tratti di un *pathos* profetico, nel senso di un atteggiamento critico che cerca di tenersi incessantemente in relazione con una zona di non conoscenza, con qualcosa di non pienamente conoscibile che purtuttavia ci appartiene. Sicuramente però, in ciò che dice e fa avvertiamo qualcosa di fondamentalmente diverso dall'analitica della previsione. Questo perché, come accennato, per Loos è più importante il problema di stabilire nel presente un nuovo quadro di valori, di gesti e di forme. Per questo il potere della forma non riguarda propriamente una sua previsione tecnico quantitativa, bensì l'esperienza. È a partire dall'esperienza del presente – da ciò che vedo davanti a me – che Loos suggerisce di agire, di rifare il *già stato*. In che modo? Connettendo – come ha sintetizzato umoristicamente con la storiella di Dio e del bottone – le forme del passato in base al presente e concatenando il presente con al futuro. È infatti a partire dal futuro che l'architetto/autore agisce. Ancora meglio: noi possiamo pensare di determinare il nostro presente sulla scia della catena degli eventi che ci hanno preceduto in base, però, all'idea e a ciò che riteniamo essere il nostro futuro. Questo è un passaggio importante e che riprenderemo più avanti perché ci dice che ciò che è possibile è immanente al reale. Che il reale è il possibile.⁴⁸

14. «Non c'è stato ancora nessuno che abbia tentato di inserire goffamente la mano nella ruota veloce del tempo senza che essa non gli venisse strappata via».⁴⁹ Il rapporto tra il fare – la mano – e la ruota del tempo – il cerchio del generare-distruggere –

così come emerge da questo spiritoso frammento di Loos, forse ci avvicina un po' di più alla *poiesis* del Dio e del bottone, che sembra appunto imperniata su un'etica della potenza. Allora: che cosa posso fare o non fare senza cadere nella goffaggine, gettato nella ruota veloce del tempo? Che cosa e come posso fare qualcosa di buono? Cogliere il possibile nella catena del già stato a partire dal presente mi pare la domanda cruciale su cui insiste Loos.

Nel saggio *Che cos'è l'atto di creazione?* Giorgio Agamben ha mostrato come ogni atto di creazione (ogni *poiesis*) includa al suo interno una potenza che si esprime come potenza di liberare o potenza di resistere contro qualcosa che opprime o imprigiona la vita e le forme.⁵⁰ Seguendo queste indicazioni sarei tentato di dire, in prima battuta, che l'atto poetico, di resistenza, che contraddistingue la poetica loosiana si esprima chiaramente contro la confusione di arte e artigianato. Oppure contro la confusione di ornamento e uso. Contro la confusione, in definitiva, di «quelli che usano l'urna come vaso da notte e quelli che usano il vaso da notte come urna».⁵¹

Per chiarire il significato di atto di creazione Agamben riprende la relazione aristotelica di potenza e atto. Come noto, la potenza di cui parla Aristotele e che interessa Agamben non è una potenza generica, ma è qualcosa che compete e appartiene a chi è già dotato di un sapere o di una tecnica. Agamben ricorda che Aristotele chiama questa potenza «*hexis*, da *echo*, avere: l'abito, cioè il possesso di una capacità o abilità».⁵² Ancora da Aristotele: «il potente è tale perché ha qualcosa, a volte perché ne manca. Se la privazione è in qualche modo una *hexis*, il potente è tale, o perché ha una certa *hexis*, o perché ha la *steresis* di essa».⁵³ Per cui avere una potenza, avere una facoltà, significa in definitiva avere anche una privazione. Questa seconda modalità della potenza, non quella generica, interessa particolarmente il fare dell'architetto.

21. Marie Laurencin, *Le Bal élégant, La Danse à la campagne*, 1913



15.

Vi sono alcuni i quali, come i Megarici, dicono che c'è potenza solo quando c'è atto, e quando non c'è atto non c'è potenza: per esempio dicono che chi non sta costruendo non può costruire, ma che può costruire chi costruisce quando sta costruendo, e altre cose del genere per altri casi.⁵⁴

Come si può vedere alla tesi dei megarici che affermano che la potenza esiste solo nell'atto, Aristotele obietta che se così fosse non potremmo considerare architetto l'architetto quando non sta costruendo, cioè quando non sta esercitando la sua arte. Se consideriamo, però, la potenza come *hexis* comprendiamo che l'architetto ha la potenza di costruire anche quando non sta costruendo. Pertanto la potenza, anche quella dell'architetto che qui c'interessa, è definita anche dalla possibilità del suo non esercizio. Da questa constatazione Aristotele approda alla costitutiva coappartenenza di potenza e impotenza.

In definitiva la tesi aristotelica evidenziata da Agamben definisce l'ambivalenza specifica di ogni potenza che è sempre «potenza di essere e di non essere, di fare e di non fare».⁵⁵ La potenza è cioè

definita essenzialmente dalla possibilità del suo non-esercizio, così come *hexis* significa: disponibilità di una privazione. L'architetto è, cioè, potente, in quanto può non-costruire e il suonatore di cetra è tale perché, a differenza di colui che è detto potente solo in senso generico e che semplicemente non può suonare la cetra, può non-suonare la cetra.⁵⁶

16. Nella prospettiva che stiamo seguendo, il potere, anche il potere dell'architetto che guida e significa la sua potenza, si esprime quindi anche come impotenza: la potenza-di-non.⁵⁷

La coappartenenza di potenza e impotenza su cui insiste il filosofo romano ci spinge in definitiva alla riconoscibilità dei propri limiti, sicché rende lucida la

«visione di ciò che non possiamo o possiamo non fare – restituendo – consistenza al nostro agire».⁵⁸

Nella visione di Agamben, il legame tra potenza e atto cattura l'azione e il fare degli uomini, li mette all'opera e in altri termini, però, li scinde dalla loro vera dimensione etica che è quella dell'inoperosità. L'inoperosità capta, dunque, la potenza in quanto tale, intensificando la potenza-di-non. Per cui l'inoperosità diventa la chiave per disattivare l'inscindibilità del rapporto tra essere e prassi che secondo Agamben impedisce agli uomini l'accesso all'impotenza «cioè [a] ciò che non possono fare o, meglio, possono non fare».⁵⁹

L'inoperosità consente dunque di sospendere o disattivare il potere delle attività rivolte solamente a scopi determinati, rinviando a quegli aspetti inattivi capaci di rianimare le possibilità negate e immaginare, così, nuovi e inattesi usi della vita e delle forme. Insomma, seguendo questo ragionamento, possiamo giungere a dire che la negazione loosiana nega nella misura in cui afferma qualcos'altro rispetto a quanto è affermabile in forma positiva.

17. Il 5 giugno 1898 Loos scrive un divertente articolo intitolato *Interni. Un preludio*. Il testo descrive, così mi pare, per mezzo delle forme semplici dell'aneddoto o del fatterello apparentemente solo divertente, l'ansia di prestazione trattenuta nelle forme di potenza – potenza del fare – che ignorano gli aspetti formativi che invece dimorano nell'impotenza e nelle possibilità poetiche dell'inoperosità.

Ascoltiamo le parole di Loos:

Data la sua conoscenza libresca della materia, questi [l'architetto] era in grado di eseguire facilmente qualsiasi incarico che rientrasse nella sua specializzazione, e in tutti gli stili possibili. Volete una camera da letto barocca? Eccovi una camera da letto barocca. Volete una sputacchiera cinese? Eccovi una sputacchiera cinese. Egli è capace di fare tutto, in tutti gli stili. È in grado di ideare qualsiasi oggetto

22, 24. Adolf Loos, Casa Müller, Praga, 1928-30

Nella pagina successiva:

25. Assonometria dall'angolo sud-ovest

26. Sezione longitudinale



d'uso di tutti i tempi e di tutti i popoli. Il segreto della sua inquietante produzione sta tutto in un pezzo di carta lucida, munito della quale, dopo aver ottenuto un incarico, e sempreché non sia egli stesso debitore al libraio di una ricca biblioteca personale, se ne va nella Scuola di Arti Applicate. Nelle ore pomeridiane è già diligentemente seduto davanti alla sua tavola da disegno e ricopia la camera da letto barocca o la sputacchiera cinese. Ma i locali degli architetti avevano un difetto. Non erano abbastanza accoglienti. Erano spogli e freddi. Se prima c'erano solo stoffe, adesso c'erano solo modanature, colonne, cornici. A questo punto si ricorse a un nuovo tappeziere che distribuì colore e intimità appendendoli a metro quadro su porte e finestre. Ma ahimè, quale aspetto assumeva il locale quando tendaggi e portiere venivano tolti per essere lavati. Durante questo periodo nessuno aveva il permesso di trattenersi nel locale desolato e la padrona di casa si vergognava profondamente se le capitava di ricevere una visita proprio nei giorni in cui il locale veniva privato del suo calore e della sua intimità.⁶⁰

18. L'operazione del potere mira a separare gli uomini dalla loro potenza, da ciò che essi possono fare, e ancora peggio, come ha mostrato Agamben, tende ad agire subdolamente sulla loro impotenza, su ciò che possono non-fare, ovvero, sul residuo di libertà di-non custodito nella relazione di potenza e atto. In questo senso l'impotenza indica una inoperosità in quanto, in termini aristotelici, la potenza (*dynamis*) non si esaurisce nell'atto (*energeia*), ma si mantiene anche oltre.⁶¹ Sarebbe a dire che l'impotenza rinvia all'inoperosità e quest'ultima apre alla sfera della possibilità. È proprio questo residuo di potenza *salvata* e sospesa dentro il nesso potenza-atto che lascia intravedere la possibilità di nuovi usi della vita. Che rende immaginabili nuovi usi e nuove forme. Che fa intravedere un uso poetico del mondo e non solo attività mondane rivolte a soli scopi funzionali e, peggio, coercitivi.

19. Così, considerata alla luce dell'*inoperosità*, anche la poetica loosiana assume un'altra vitalità. E soprattutto, assume un'altra vivacità l'atto di resistenza o, se suona meglio, la critica alla confusione dei nessi tra forma e uso. Assume un nuovo volto la locuzione secondo cui il significato della forma si esprime principalmente nel suo uso.

Per i non iniziati – ha scritto Loos – che non capiscono il tono aggressivo di questo scritto, la differenza che esiste tra me e gli altri è la seguente: io sostengo che l'uso determina le forme del vivere civile, le forme degli oggetti; gli altri che la forma nuova può influire sulle forme del vivere civile (il modo di sedere, di abitare, di mangiare, ecc.).⁶²

In questo senso l'uso (*chresis*) individua, secondo Loos, una forma di vita che va oltre l'economia e la politica e oltre la posizione di determinati fini.⁶³ Individua una forma di vita etica (*e-thos*), cioè il modo in cui ciascuno entra in contatto con il proprio sé. Anche nella prospettiva loosiana una forma di vita è, dunque, qualcosa in cui il lavoro per produrre un'opera e il saper-fare e concepire forme sono anche e soprattutto un lavoro su di sé. L'invenzione e produzione di forme, di opere, coincide con la reinvenzione dell'autore. E questa coincidenza definisce, alla fine, il compito etico e poetico dell'architetto che consiste nella ricerca della felicità per sé e per gli altri.

20. Riconoscere, migliorare, crescere, aumentare, garantire, salvaguardare, progredire – le attività dell'architetto-autore – sono tutte attività in qualche modo inattuali, non propriamente in atto, non propriamente in-opera ai nostri occhi.

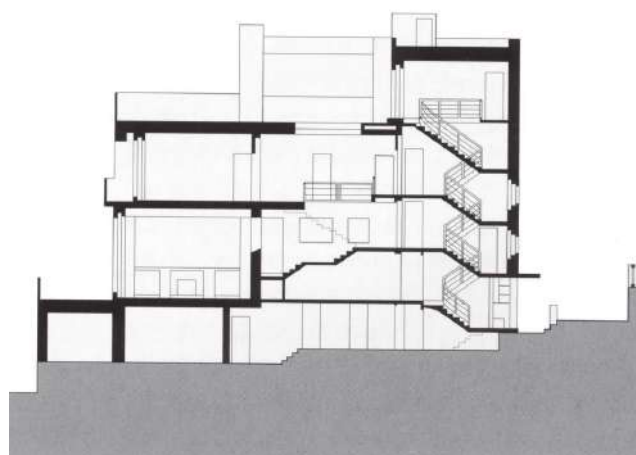
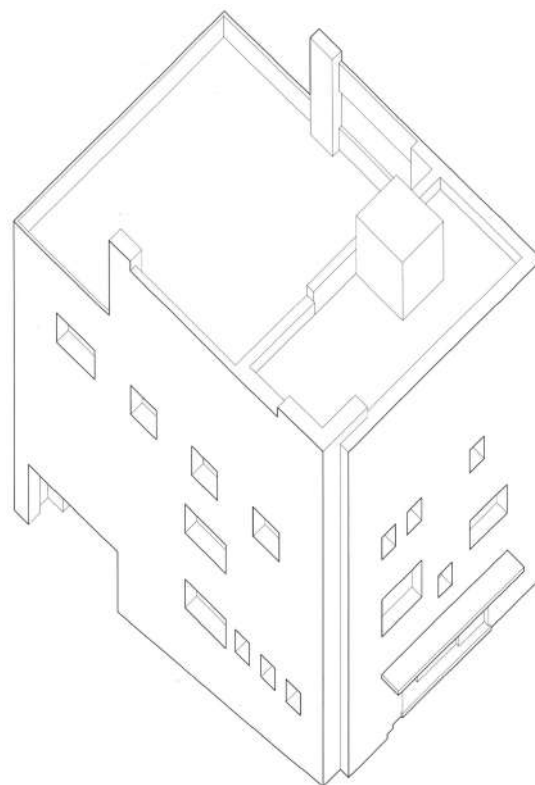
Come ha spiegato Paolo Virno argomentando i nessi tra *dynamis* (potenza) e *energeia* (atto) in Aristotele, dove non ci sono atti c'è soltanto potenza.⁶⁴ Che sarebbe a dire, riprendendo con altre parole ciò che abbiamo già detto, che si può *avere* la facoltà o la capacità di fare qualcosa senza che ciò si stia facendo.⁶⁵



Anche Paolo Virno, per argomentare i nessi tra potenza e atto, riprende la celebre argomentazione di Aristotele per il quale se ogni potenza ha come fine ultimo l'atto non potremmo considerare architetto l'architetto quando non sta costruendo, cioè nell'istanza del suo compito. Secondo la celebre argomentazione di Aristotele, infatti, si può avere la potenza di fare qualcosa – di fare architettura – senza che ciò si stia effettivamente facendo.

Come *governare* questa potenza? Prima di tutto dobbiamo riconoscere che la potenza della forma si esprime trasformando qualcosa *in* qualcos'altro secondo le istanze di una *poiesis* sostenuta da principi, regole, tecniche, aspirazioni. Questi aspetti, per inciso, riflettono un ulteriore contenuto del potere inteso come *archè*, inizio del potere: principio e comandamento. Chi sa-fare e chi sa-far-fare si esprime, pertanto, nella dimensione della *poiesis*.

Il *poietes*, seguendo le argomentazioni del *Simpolio*, è colui che in qualche modo conduce qualcosa dal non essere all'essere. Ma questa *poiesis* rimane significativa a condizione che renda comprensibile la conservazione della sua provenienza dal non-essere. Sicché a mostrarsi nell'epifania della cosa sono allo stesso tempo sia le condizioni quantitative, materiali e determinate, sia quelle qualitative, forse più importanti, epperò indeterminate. La poieticità della cosa risiede, dunque, nell'oscillazione tra determinazione e indeterminazione. Laddove l'indeterminato dice l'aspetto della *negazione*, imprescindibile e incondizionata, presente nel movimento (o anche, mutamento) di trasformazione con cui ogni atto poetico è chiamato a fare i conti. Per questo possiamo anche dire che l'attività del *poietes*, di colui cioè che è capace di riconoscere i legami da cui tutto è originariamente tenuto insieme, non è un semplice saper-fare ma è costitutivamente una *teoria*.⁶⁶ Un saper vedere i legami invisibili che sottendono l'epifania della forma.



Adolf Loos:

27. Casa Rufer, Vienna, 1922

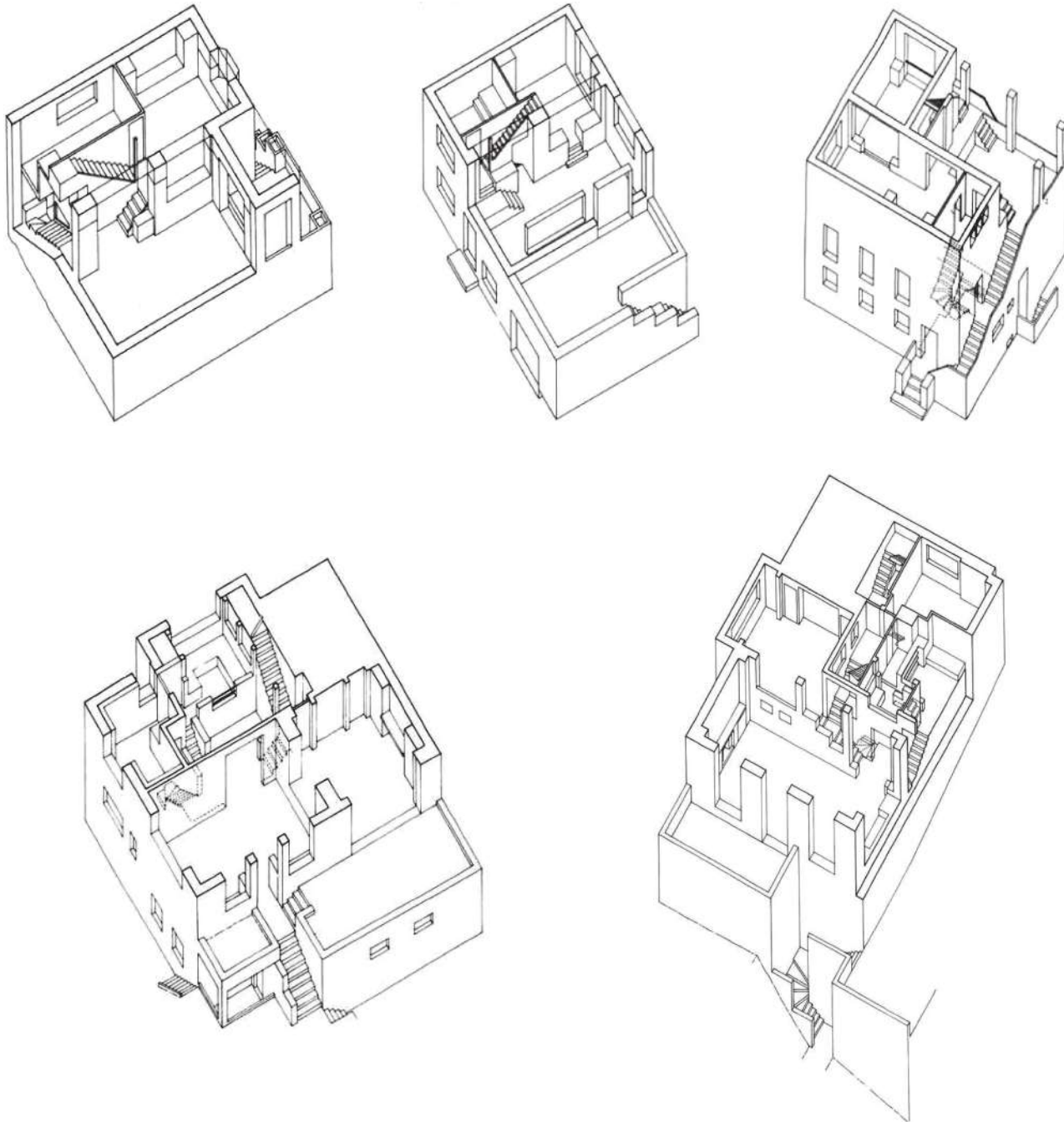
28. Würfelhaus, 1929. Progetto

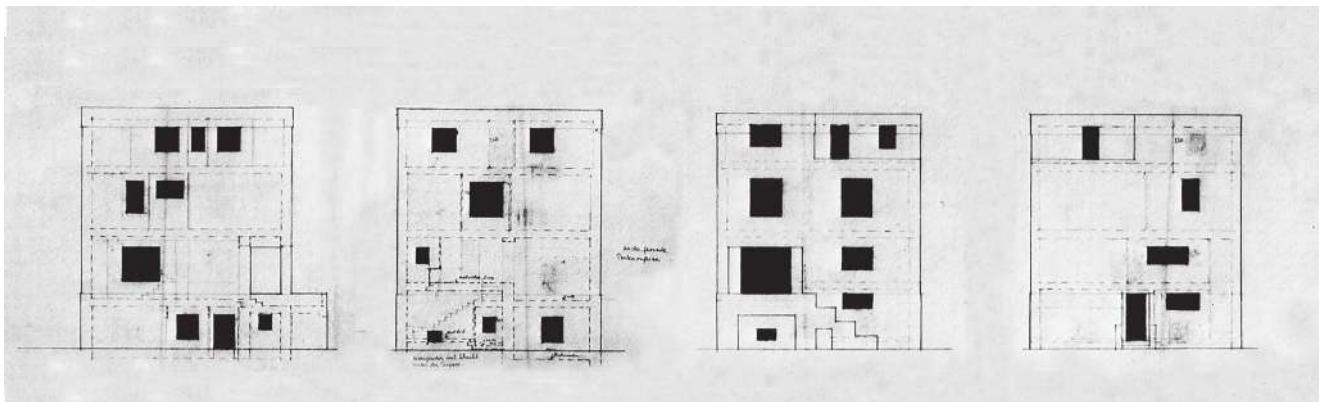
29. Casa Moissi, Lido di Venezia, 1923. Progetto

30. Casa Moller, Vienna, 1928

31. Casa Müller, Praga, 1928-30

Assonometrie tratte da Max Risselada, "Documentation of 16 houses". In: *Raumplan versus Plan Libre*, Rizzoli NY 1988





21. Per un attimo visualizziamo mentalmente villa Müller. Adesso osserviamo, come hanno fatto in molti, il modo in cui Loos definisce l'angolo sud-ovest della facciata principale. I due lati esterni che definiscono l'angolo del volume non combaciano perfettamente. Sembra un "gioco linguistico": la messinscena della compiuta incompiutezza dell'involucro. Questa notazione di compiuta incompiutezza caratterizza, a mio avviso, l'idea stessa di volume nelle opere di Loos.

Il volume della casa si coglie logicamente nei suoi dati e tratti quantitativi: proporzione, misurabilità, disposizione e ritmo. In maniera altrettanto logica comprendiamo l'articolazione, la suddivisione, il *Raumplan* e la misura degli spazi interni. Ciò vuol dire che, se consideriamo la composizione della casa come assetto caratteristico delle parti in un tutto, comprendiamo che la sua forma presenta contemporaneamente delle notazioni quantitative e aspetti che riguardano invece una dimensione qualitativa e indeterminabile. Quali sono questi aspetti indeterminabili?

In fondo, una casa, com'è anche villa Müller, è pur sempre una casa: essa ha un potenziale, ma gli manca la parola, rimane muta. Ma si tratta di un silenzio apparente che, potremmo dire, si esprime per *gesti*: dissonanze, piccole variazioni, gioco di simmetrie e dissimmetrie e così via. Noi sappiamo che dire dissonanza, piccola variazione, gioco di simmetrie-dissimmetrie, significa indicare, suggerire o immaginare un movimento, nel nostro caso un movimento articolato nello spazio. In altri termini, ciò significa riconoscere un ritmo catturato in una disposizione, in una forma.

Ora la vicinanza tra la nozione di ritmo, inteso come movimento articolato, e la nozione di forma, recepita come disposizione fissa e ordinata, è stata evidenziata da Émile Benveniste. Per lo studioso francese la struttura ambivalente del termine *ῥυθμός* attinge direttamente al significato di *ῥεῖν* (scorrere) e al suffisso *θμός* (disposizione, il modo di stare) che definisce il significato di molti termini prossimi alla nozione di forma.

Per altro verso, sottolinea Benveniste, la differenza tra la nozione di *ῥυθμός* e quella di forma, espressa soprattutto nella sua accezione di *σχῆμα*, risiede, invece, nel contenuto del radicale *ἔχω* (sto) che definisce la caratteristica della forma fissa.⁶⁷

A questo significato arcaico di ritmo, inteso come "disposizione, particolare modo di scorrere", spiega Benveniste, è sopraggiunto con Platone un nuovo contenuto:

Partendo da *ῥυθμός*, configurazione spaziale definita dall'assetto e la proporzione distintiva degli elementi, si giunge al 'ritmo', configurazione dei movimenti ordinati nella durata. – La circostanza decisiva è appunto nella nozione di un *ῥυθμός* corporeo associato al *μέτρον* e sottoposto alla legge dei numeri: questa 'forma' è ormai determinata da una 'misura' e soggetta a un ordine.⁶⁸

Il ritmo, in definitiva, da un movimento genera una figura, genera una forma. Una forma che ha la caratteristica paradossale di indicare l'inappropriabile di quel movimento, ovvero ciò che scorre.

22. Casa Müller, come molte opere di Loos, è perfettamente descrivibile e misurabile con i suoi dati geometrici, materici, tecnologici. Ma ovviamente non è solo questo. Come si presenta la casa? Ci può apparire divertente, greve, comica, imbarazzante, banale, misteriosa e così via. La forma della casa accenna, suggerisce alla maniera della capacità simbolica ed espressiva che può indicare un gesto. Un gesto caratteristico. Un carattere. E infatti, come sappiamo, il potere espressivo di una forma, di un edificio, si esprime anche attraverso il carattere. Ora cosa c'è nel carattere di aderente alla forma se non attributi che alludono a forme di vita non vissute? Abituamente diciamo: carattere eroico, tragico, comico, ironico, attribuendo a quell'individuo o forma i gesti di un vissuto. Un vissuto che ha più le caratteristiche di un fenomeno inattuale, ipotetico e accidentale, anziché lo stigma di una forma con un destino

Nella pagina precedente:

32. Adolf Loos, Casa Rufes, disegno delle facciate, Vienna 1922

33. Friedrich Nietzsche, "Scorribande di un inattuale", Capitolo 11. In: *Crepuscolo degli idoli*, 1888

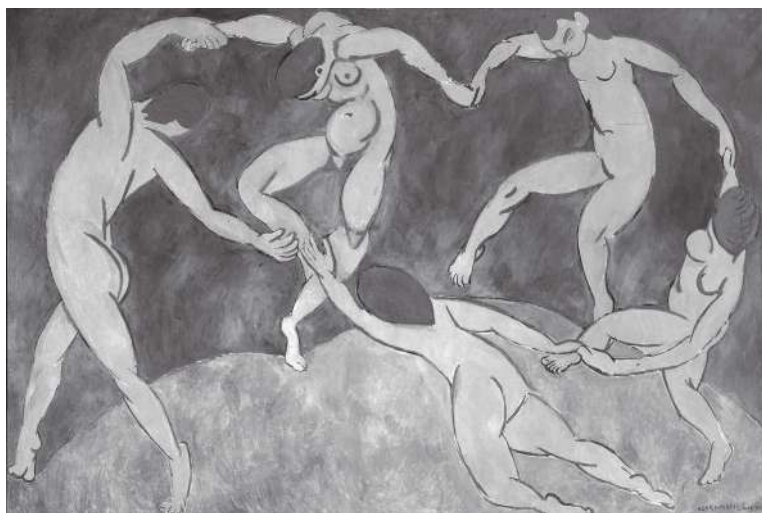
34. Josephine Baker in Banana Skirt, Folies Bergère, Parigi, 1926

35. Henri Matisse, *La Danza II*, 1910

36. Monete provenienti dal Palazzo di Cnosso, Creta, con raffigurato il Labirinto a 7 corridoi, circa 200- 67 a.C.

I I

L'attore, il mimo, il danzatore, il musico, il lirico sono, nei loro istinti, fondamentalmente affini, e in sé formano un'unità, eppure risultano gradualmente differenziati e distinti l'uno dall'altro, addirittura fino a essere opposti. Il lirico restò assai a lungo unito col musico; l'attore con il danzatore. L'*architetto* non rappresenta né uno stato dionisiaco, né uno stato apollineo: qui è il grande atto volitivo, la volontà che sposta le montagne, l'ebbrezza del grande volere, ad anelare l'arte. Gli uomini più potenti hanno sempre ispirato gli architetti: l'architetto è sempre stato sotto la suggestione della potenza. Nella costruzione deve rendersi visibile l'orgoglio, la vittoria sulla gravità, la volontà di potenza; l'architettura è una specie di oratoria della potenza sostanziata in forme, ora persuasiva, ora persino accattivante, ora semplicemente imperiosa. Il senso supremo della potenza e della sicurezza prende espressione in tutto ciò che ha *grande stile*. La potenza che non ha più bisogno di prove: che disdegna di piacere; che difficilmente dà una risposta; che non si sente circondata da testimoni; che, senza averne coscienza, vive del fatto che esista una opposizione contro di essa; che riposa *in se stessa*, fatalisticamente, una legge tra le leggi: *questo* parla di sé nella forma del grande stile. –



fisso e immutabile. Il più delle volte noi tendiamo, infatti, a conferire un carattere alle forme in relazione al caso, attingendo dal vissuto ordinario e qualificandole fortuitamente come divertenti, stucchevoli, sconcertanti ecc.. Anche per questa vicinanza alla vita vissuta il carattere ci appare così sfuggente e volubile.

Cosa voglio dire? Che il modo in cui Loos recepisce la potenza del formare si esprime accogliendo il paradosso della forma. La forma è paradossale perché è capace di comprendere in sé l'esperienza – con i suoi aspetti e dati quantitativi e determinati – e ciò che va oltre ogni esperienza, ciò che rimane ignoto e informe.⁶⁹ Ciò che nella forma si percepisce come enigmatico.

Per “forma”, in greco, ci sono diverse espressioni: *σχῆμα*, *εἶδος*, *μορφή*.⁷⁰ Sulla nozione di schema mi sembra importante ribadire la relazione con la nozione di ritmo. Per *eidos* bisogna intendere l'idea di forma intellegibile, modalità *teorica*, capacità di *vedere*, di riconoscere le somiglianze nell'orizzonte del reale segnato dalle differenze.

Morphé, invece, va intesa come aspetto, figura, profilo che si deposita dopo il gesto formativo, più legata agli aspetti della forma sensibile. Poniamo brevemente l'attenzione sulla nozione di *μορφή*. Secondo le indicazioni di Giovanni Semerano la parola *morphè*, attraverso una serie imprecisata di metatesi, è legata alla famiglia del verbo *morpházō*, che vuol dire gesticolare, «faccio dei gesti, imito»⁷¹. Tra le accezioni del concetto di forma oltre a “visione”, “figura”, “apparenza”, “aspetto”, compare dunque anche quello di “gesto”.

23. Cos'è dunque un gesto? In primo luogo, secondo Giorgio Agamben, nella la nozione di gesto si può identificare una forma di attività umana alternativa alle attività della *poiesis* (produzione) e della *praxis* (azione). In secondo luogo Agamben precisa che ciò che caratterizza un gesto in rapporto a un'azione risiede nella sua istanza di indeterminazione rispetto a

un fine, in rapporto a quantità determinabili, misurabili e quantificabili.⁷²

Alla *poiesis* e alla *praxis*, due forme di attività contraddistinte da *operazioni* destinate a un fine, Agamben contrappone il gesto inteso come ciò che non si lascia determinare nella relazione effettiva a un fine. Col gesto, concepito come un terzo modo dell'attività umana, «non si produce né si agisce, ma si assume e sopporta. Il gesto apre, cioè, la sfera dell'*ethos* come sfera più propria dell'umano».⁷³ Ovvero la sfera del dono, della gratitudine e del poetico. In altre parole, un gesto non si compie in vista di un fine né utilitaristico, né autoritario. Per questo motivo possiamo affermare, con Agamben, che il gesto accade e si manifesta con le modalità che caratterizzano le attività ludiche e contemplative. Nel gesto ludico si dilegua, in qualche modo, la differenza tra il mezzo e il fine utilitaristico. In particolare il gesto e le figure gestuali assomigliano in qualche modo a dei fotogrammi, meglio ancora richiamano una *choreografia* che individua e sospende e allo stesso tempo rievoca ed esibisce un movimento.⁷⁴

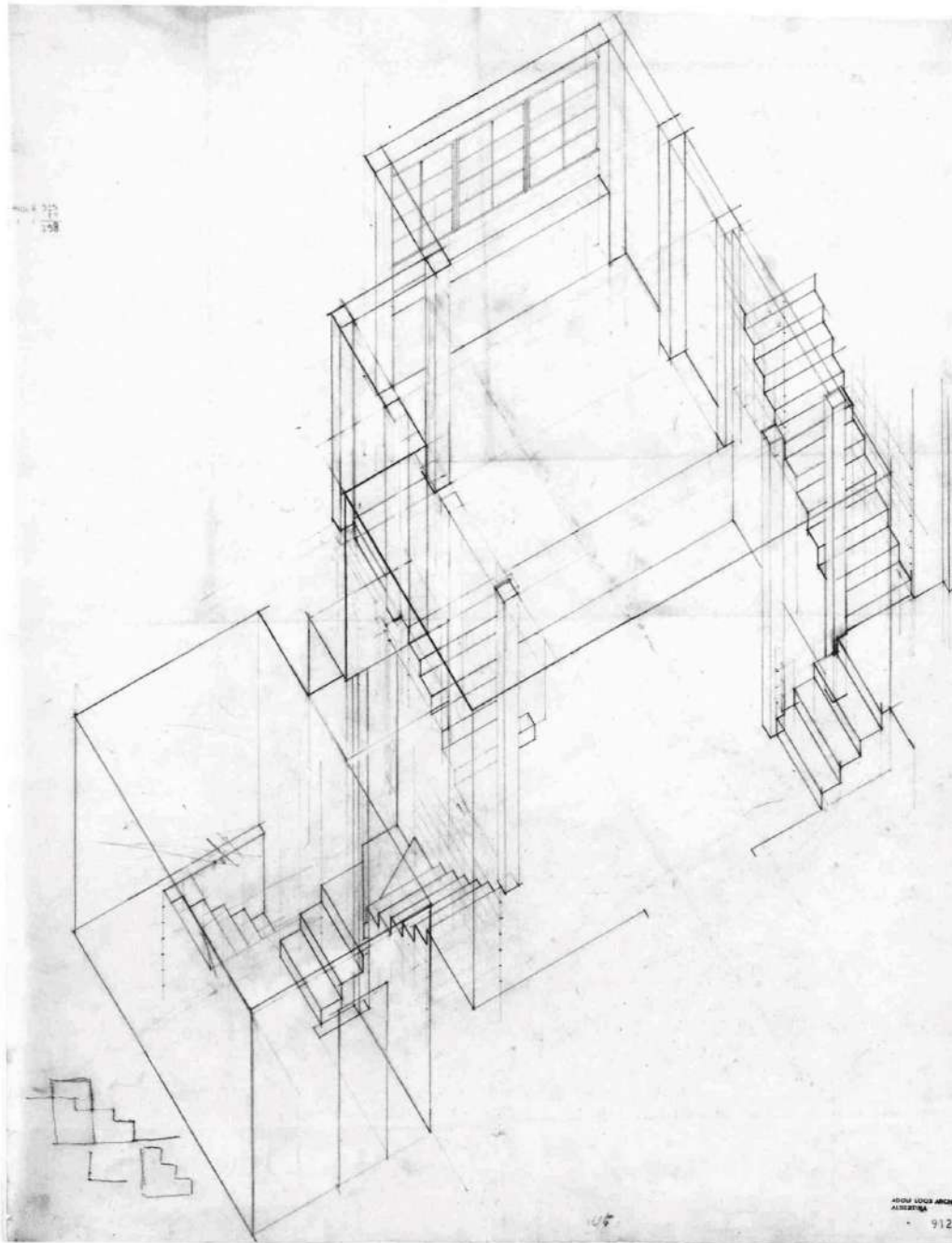
Così come accade nel gesto di un mimo, di un attore, di un danzatore e come anche nel gesto pittorico che proprio nelle *figure* che rappresenta ritrae e sospende il *movimento* che le identifica.

Possiamo pensare il *Raumplan* in termini di coreografia dello spazio della casa? Coreografici sembrano, infatti, i gesti di avvolgimento e disarticolazione che mettono in scena le tensioni tra struttura, spazio e forma degli interni di Loos. Il *Raumplan* assomiglia molto ad una composizione di arresti e riprese fra due o più movimenti nello spazio della casa. Questi arresti e riprese hanno una propria ritmica che alla fine contiene nella propria tensione interna l'articolazione, le immagini e la memoria dell'intera coreografia spaziale. Il *Raumplan* è dunque per Loos essenzialmente un'operazione condotta sullo spazio e ancor di più sulla memoria. La memoria, una cosa fragile, e faticosa, molto faticosa. La fatica del *labor intus*, della ricerca interiore.

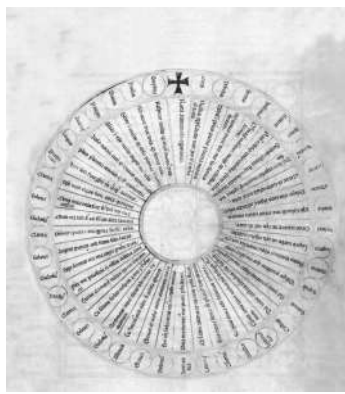
37. Adolf Loos, Casa Moller, assonometria, disegno del Raumplan, Vienna, 1927

Nella pagina seguente:

38. *Rota alterationis oppositorum*. Ruota delle trasformazioni dei contrari miniatura, sec. XIV (British Library - codice Harleian 3244). La ruota delle opposizioni è divisa da 41 raggi e si compone così di 40 spazi. In questo modo visualizza 20 dialoghi/contrasti. La ruota si chiude con la morte, l'unica che non ha un contrario. La ruota aveva un grande uso tra i religiosi, nella letteratura delle origini e tra i laici



*Ubriaco: Voglio essere ubriaco, non voglio limitarmi nel bere.
Sobrio: Sobrio e senza inganno voglio cercare le cose celesti.*



Dimenticare è più facile.

Raumplan: una composizione di immagini che si avvicendano come un montaggio mnemonico in una serie temporalmente e spazialmente composta.

24. Questo modo di intendere il gesto come ciò che trattiene in sé sia i movimenti che lo hanno preceduto sia quelli che potrebbero seguire, lo contrassegna come qualcosa in cui permane un'intrinseca compiuta incompiutezza. Che sarebbe a dire, nei termini di Aristotele argomentati da Agamben, che nel gesto l'*atto* conserva la *potenza* nella sua imperfezione e incompiutezza.⁷⁵

Cosa ci dice di importante quest'ultimo aspetto? In primo luogo, che il gesto sfugge alla categoria della finalità governata dall'utilitarismo e dalla funzionalità. In questo senso, dice Agamben:

Se chiamiamo gesto questo terzo modo dell'attività umana, possiamo dire allora che il gesto, come mezzo puro, spezza la falsa alternativa tra il fare che è sempre un mezzo rivolto a un fine – la produzione – e l'azione che ha in se stessa il suo fine – la prassi. Ma anche e innanzi tutto quella tra un'azione senz'opera e un'azione necessariamente operosa. Il gesto non è, infatti, semplicemente privo di opera ma definisce piuttosto la propria speciale attività attraverso la neutralizzazione delle opere cui era legato in quanto mezzo (la creazione e la conservazione del diritto per la violenza pura, i movimenti quotidiani rivolti a un fine nel caso della danza e del mimo). Esso è, cioè, un'attività o una potenza che consiste nel disattivare e rendere inoperose le opere umane e, in questo modo, le apre a un nuovo possibile uso.⁷⁶

In secondo luogo, il fatto che nel gesto l'*atto* conserva la *potenza* nella sua imperfezione ci dice che la potenza si dà nella forma di un'impotenza, di una privazione, una mancanza: il darsi della capacità di non passare all'atto. È questo il modo in cui la potenza si emancipa dall'atto come suo fine ultimo e più proprio consegnando alla forma il compito più difficile di co-

municare i suoi aspetti inattuali, cioè quelli che possono rendere poetico il saper-fare. In ciò, forse, possiamo riconoscere anche la paradossale cifra poetica di Loos. Più avanti ci soffermeremo su quelli che potrebbero essere gli aspetti inattuali che animano la sua poetica.

A questo punto, forse, possiamo comprendere meglio il celebre enunciato di Wittgenstein: «L'architettura è un gesto. Non ogni movimento funzionale del corpo umano è un gesto. Come non è architettura ogni edificio funzionale».⁷⁷

L'architettura è un gesto perché nella sua forma si imprime e commemora il movimento di liberazione dalla relazione funzionale a un fine esclusivo funzionalmente determinato. La libertà che abita il gesto apre, di fatto, alla possibilità per la forma architettonica di esplorare, senza mai esaurirle, la *potenzialità* di generare nuovi e inaspettati usi.

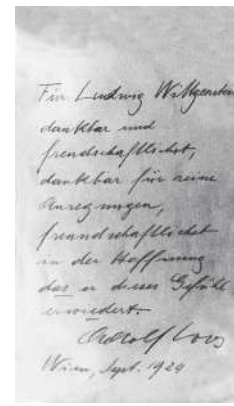
25. Tra i molti interpreti dell'opera di Loos anche Alessandro Borgomainerio ha individuato nell'attenzione alla gestualità la cifra con cui Loos tenta di reimmaginare, nella realtà nervosa e spezza-legami della metropoli *début du siècle*, l'energia con cui «ricostruire lo spazio della mimica dell'uomo moderno a partire dai gesti più comuni [...] nella duplice prospettiva di riconquistare il potere creativo e di sottrarsi alla forza alienante della produzione di massa».⁷⁸

Potremmo definire questo *potere* creativo come qualcosa affetto dal senso del gesto. Come è stato osservato, il gesto coglie e indica in figure simboliche ciò che sfugge alla forma logica intesa come *eidos* e non può essere ridotto a semplice *schema* ritmico. Ogni figura dunque è un gesto. Da questo punto di vista la forma architettonica appare, quindi, come una figurazione, come una sorta di *gestazione*.

Sempre Agamben ha evidenziato come *gesto* e *gestazione* provengano dal verbo *gerere*, frequentativo di *gero* che indica "portare": «*gerere*, che nelle lingue moderne si è conservato solo nel termine 'gesto' e nei suoi

39. Adolf Loos, dedica per L. Wittgenstein in *In's Leere gesprochen (Parole nel vuoto)* 1924:

«A Ludwig Wittgenstein, con gratitudine e amicizia, con gratitudine per i suoi suggerimenti, con amicizia nella speranza che contraccambi questo sentimento.
Adolf Loos
Vienna, aprile 1920»



derivati, significa una maniera di comportarsi e di agire che esprime uno speciale atteggiamento dell'agente rispetto alla sua azione»⁷⁹; speciale nel senso già accennato: che assume e sopporta. Che cosa assume e sopporta questo modo di agire, di fare? Assume e sopporta nel presente il peso del già stato in rapporto al rischio del futuro.

Il gesto è in sostanza un esercizio etico. Il suo nesso con la potenza della forma lo possiamo cogliere ancora una volta nelle parole di Wittgenstein: «Ricordati dell'impressione che suscita la buona architettura, che è quella di esprimere un pensiero. Viene voglia addirittura di accompagnarla con un gesto».⁸⁰

Viene voglia di accompagnarla con un gesto perché, in sintesi, il gesto contiene la potenza di una immagine in movimento che, proprio perché è tale, colpisce il nostro sguardo e ci entusiasma.

26. Ho più volte fatto riferimento al libro *Parole nel vuoto* perché vorrei soffermarmi su un testo un po' particolare contenuto nella raccolta di Loos. Il titolo del saggio è *Regole per chi costruisce in montagna*.

Prima di affrontare la lettura di questo breve testo è opportuno avere presente che per leggere *Parole nel vuoto* bisogna abbandonare l'idea di una lettura di tipo lineare. Occorre mettere in conto, invece, la possibilità di dover rileggere e riepilogare alcune parti che spesso si ripetono, precisate, ampliate o cambiate di poco. Sono variazioni e accorgimenti che, come hanno messo in luce Christopher Long e Janet Stewart, Loos ha messo a punto nel tempo.⁸¹ Spesso, infatti, la scrittura di un articolo o un breve saggio è una rielaborazione, un montaggio oppure lo sviluppo di un tema già affrontato in altri contesti e occasioni.

Vale la pena ricordare il modo in cui Loos scrive i suoi testi, riprendendo alcune considerazioni di Emilio Garroni. Secondo Garroni, Loos organizza i suoi ragionamenti su alcune oscillazioni di giudizio. Queste

oscillazioni fluttuano, per esempio,

contro la modernità programmatica, tematizzata, e tuttavia in favore di un linguaggio moderno, essendo moderno solo chi non vuole esserlo, contro l'ornamento come tale e anche in favore dell'uso dell'ornamento, contro il linguaggio reinventato e anche in favore di forme che pure appartengono a un linguaggio in qualche modo reinventato, contro e in favore della tradizione artigianale, anzi dello stesso mito dell'artigiano, contro e in favore della produzione industriale.⁸²

In realtà questi contrasti, come noto, sono interni alla natura discorsiva e innovativa del linguaggio. Per cui le oscillazioni – essere contro/essere a favore, fare/non fare, per esempio – sono intrinsecamente pretestuose perché sono produttive di significati e di sviluppi inediti e imprevisi. Servono innanzitutto, nel caso di Loos, per «stare in un linguaggio interrotto o messo in questione»⁸³ e per sottrarsi, in questo modo, alla tentazione di risolvere le opposizioni in sintesi e grumi conciliativi. Che sarebbe a dire, in altri termini, stare alla larga dalle tentazioni di un nuovo determinismo formale e soprattutto dal rischio di credere che siano determinanti per la messa a punto delle forme dell'architettura le esclusive mode della tecnologia.

Senza sentirsi in dovere di essere in pace con la propria coscienza e in accordo col proprio tempo si può affermare tranquillamente, seguendo Loos, che «la tecnica può essere sempre sostituita con una migliore».⁸⁴

27. Il modo in cui Loos – per mezzo di opposizioni binarie – articola lo spazio delle oscillazioni di senso merita un'ulteriore indicazione. Tutti, in qualche modo, agiamo generalmente in rapporto a decisioni binarie. Mi sveglio/non mi sveglio, ho fame/non ho fame, la chiamo/non la chiamo, vado a Roma/non vado a Roma. Di primo acchito questo è anche il modo di procedere delle argomentazioni di Loos.

Poi, poco alla volta, su queste opposizioni semplici



40. Ludwig Wittgenstein. Fotografia di M. Nahr

Loos insinua la potenza del domandare. Voglio dire che nei ragionamenti di Loos le opposizioni avanzano man mano pervenendo, una dopo l'altra, a una domanda sempre più complessa. E si chiudono, se così possiamo dire in questo modo: è adeguato? È appropriato?

Calzature, per esempio, un testo del 1898, racconta come, a partire da considerazioni contrastanti, ovvie e anche un pò comiche sulla forma dei piedi – piede piccolo/piede grande – sia possibile avanzare una critica feroce nei confronti dei calzolari che si affrettano ad adattare – sarebbe meglio dire “normalizzare” – le forme delle calzature «alle forme dei piedi di coloro che al momento rappresentano il potere – oppure alle forme dei piedi presenti sul mercato».⁸⁵

Il contrasto tra il mondo dei piedi piccoli e il mondo dei piedi grandi è spassoso. Ci sono anche il mondo in cui regna il contrasto tra pantaloni larghi e pantaloni stretti, capelli lunghi e capelli corti, sedersi comodi oppure scomodi, materiali di pregio e materiali umili, quantità e qualità del lavoro. Ci sono anche i mondi in cui regna il contrasto tra l'uomo superficiale e l'uomo profondo, il contadino *versus* l'operario, il buon gusto *contro* il cattivo gusto. L'elenco potrebbe continuare.

28. I contrasti sono, in definitiva, dei *giochi* per l'immaginazione e la composizione di una forma – in questo caso di una forma narrativa – in rapporto all'immediatezza della vita. La pratica del teatro, per esempio, conosce molto bene il significato potenziale che svolge il contrasto nella messa in scena. Sia in termini di narrazione e caratterizzazione dei personaggi, sia in rapporto alla definizione delle figure dello spazio scenico.⁸⁶

Ora è anche vero, forse, che la preferenza o la distanza tra due pensieri – gesti o forme – che si oppongono è una questione di sensibilità. Ma è altrettanto vero che pensieri opposti ci spingono verso una presa di posizione, verso una scelta. La scelta

definisce il modo in cui appare, a noi e agli altri, il semplice fatto di desiderare qualcosa oltre il fatto di averne bisogno. Per questo il discorrere spesso sarcastico e comico di Loos non pone mai domande dirette sulla funzionalità ma piuttosto sull'appropriatezza e la gioia connessa all'uso delle cose.

L'etica della decisione in rapporto all'appropriatezza con cui Loos ironicamente si destreggia tra opposizioni è sempre e comunque accompagnata dalla consapevolezza di un'ambivalenza e di una indeterminazione che mostrano meglio la verità. Anche nelle intenzioni di Loos, dunque, il linguaggio del contrasto si definisce come una *capacità*, cioè come qualcosa che esiste in quanto *potenza* che non si realizza mai completamente in un *unicum* indistinto.

Ora vorrei sottolineare come il gioco contrastivo, presente nei saggi di Loos, spesso emerge anche mediante negazioni. Per esempio: è bello/non è bello; posso mettere quelle scarpe/non posso mettere quelle scarpe; posso usare questo mobile/non lo posso usare, è opportuno usare questo materiale/non è opportuno usarlo, ecc.. Mi sembra che questo aspetto emerga particolarmente significativo nel breve saggio *Regole per chi costruisce in montagna*.

29. Tra i temi inerenti i rapporti tra il potere, la vita e le forme disseminati in *Parole nel vuoto* c'è la questione delle regole da seguire per mettere mano a qualcosa da fare. Potere, avere potere, vuol dire anche indicare le cose da fare e come farle. *Regole per chi costruisce in montagna* in qualche modo affronta questo problema. È un testo molto breve e assai diverso dagli altri testi di Loos. Vale la pena leggerlo per intero:

Non costruire in modo pittoresco. Lascia questo effetto ai muri, ai monti e al sole. L'uomo che si veste in modo pittoresco non è pittoresco, è un pagliaccio. Il contadino non si veste in modo pittoresco. Semplicemente è.

41. La casa di Wittgenstein a Skjolden, Norvegia, 1950
42. Adolf Loos con Elizabeth (Bessie) Bruce in bob sul Semmering, 1908 circa



Costruisci meglio che puoi. Ma non al di sopra delle tue possibilità. Non darti arie. Ma non abbassarti neppure. Non porti intenzionalmente a un livello inferiore di quello tuo per nascita e per educazione. Anche quando vai in montagna. Con i contadini parla nella tua lingua. L'avvocato viennese che parla con i contadini usando il più stretto dialetto da spaccapietre deve essere eliminato.

Fa attenzione alle forme con cui costruisce il contadino. Perché sono patrimonio tramandato dalla saggezza dei padri. Cerca però di scoprire le ragioni che hanno portato a quella forma. Se i progressi della tecnica consentono di migliorare la forma, bisogna sempre adottare questo miglioramento. Il correggiato è stato sostituito dalla trebbiatrice.

La pianura richiede elementi architettonici verticali; la montagna orizzontali. L'opera dell'uomo non deve competere con l'opera di Dio. L'osservatorio degli Asburgo è un elemento di disturbo nel paesaggio del Wienerwald, ma il Tempio degli Ussari vi si inserisce in modo armonico.

Non pensare al tetto, ma alla pioggia e alla neve. In questo modo pensa il contadino e di conseguenza costruisce in montagna il tetto più piatto che le sue cognizioni tecniche gli consentono. In montagna la neve non deve scivolare giù quando vuole, ma quando vuole il contadino. Il contadino deve quindi poter salire sul tetto per spalar via la neve senza mettere in pericolo la sua vita. Anche noi dobbiamo costruire il tetto più piano che ci è consentito dalle nostre cognizioni tecniche.

Sii vero! La natura sopporta soltanto la verità. Va d'accordo con i ponti a travi reticolari in ferro, ma rifiuta i ponti ad archi gotici con torri e feritoie.

Non temere di essere giudicato non moderno. Le modifiche al modo di costruire tradizionale sono consentite soltanto se rappresentano un miglioramento, in caso contrario attieniti alla tradizione. Perché la verità, anche se vecchia di secoli, ha con noi un legame più stretto della menzogna che ci cammina al fianco.⁸⁷

30. Pare che questa sequenza di regole, redatta nel 1913, sia stata scritta da Loos per accompagnare il progetto di un grande hotel per gli sport invernali a Breitenstein, nelle Alpi Orientali, nelle vicinanze del passo di Semmering, che unisce la valle della Mürz con Vienna.

Il testo è strutturato in sette punti. Ogni punto corrisponde ad una ipotetica regola e presenta una concatenazione di enunciati collegati tra loro. Raggruppamento, disposizione e successione dei sette punti sembrano sistemati in base a criteri di simmetria e da estensioni di senso figurate e simboliche. A iniziare dal numero delle regole – il numero 7 – e dall'immagine della montagna. Sulla simbologia del numero sette esistono infinite interpretazioni. Innanzitutto come unità di misura del tempo. Sette come i giorni della settimana, l'unità di tempo che, in qualche modo, stabilisce l'orizzonte del fare e il ritmo della vita quotidiana in rapporto al ricordo del tempo biblico della creazione. Nella sfera dei giochi di parole della sapienza popolare ci sono la gioia massima del settimo cielo e via discorrendo. Significativa è l'affermazione di Cicerone per il quale il numero 7 è «il nodo di tutte le cose».⁸⁸ Di contro al tempo cronologico c'è il regno dell'analogia: la montagna con il suo simbolismo ascetico.

Qualche anno prima, nel già citato *Calzature* del 1898, Loos, senza alludere a nessuna via ascetica o di santità, ma con sarcastica empatia, a proposito della montagna diceva:

Andare in montagna è diventata una necessità per l'uomo. Appena 100 anni fa si aveva un sacro orrore per l'alta montagna, e adesso si scappa dalla pianura verso la montagna. Scalare i monti con la propria forza, spingere il proprio corpo sempre più in alto, è attualmente per noi la più nobile delle passioni.⁸⁹

Come si può notare, tutte e sette le regole non sono precedute da una numerazione o da una indicizzazione particolare.⁹⁰ Ciò indica che l'elenco che abbiamo di fronte non segue un percorso vincolato ma va inteso

43. Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire*, 1903
44. Oskar Kokoschka, *Paesaggio delle dolomiti*, 1913

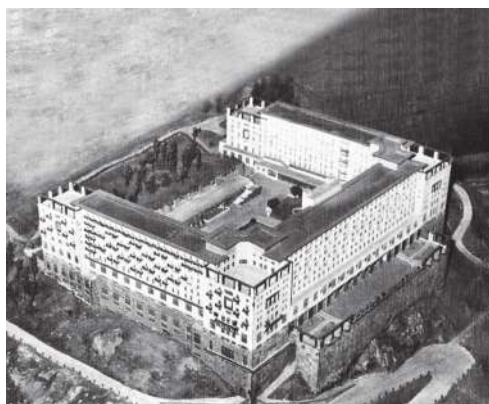
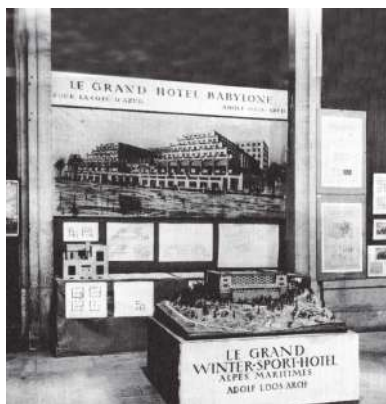
innanzitutto come un insieme di regole in cui sono importanti le relazioni che le regole stabiliscono tra di loro. In altri termini queste regole manifestano una loro efficacia, se così si può dire, nel momento in cui cooperano tra di loro influenzandosi reciprocamente. Molto spesso succede che una sola parola, un unico breve enunciato, non riesca a esprimere pienamente un pensiero se non entra in rapporto con altre parole e altre preposizioni. Così, le regole di Loos stimolano l'immaginazione di chi legge esattamente attraverso il gioco delle relazioni e dei rimandi tra gli enunciati.

31. Sotto quest'aspetto vale la pena considerare la spazializzazione delle sette regole. In fondo anche lo spazio linguistico, nel senso più ampio possibile, concerne il potere della parola di plasmare la realtà.

Nella prospettiva foucaultiana, infatti, la parola è il mezzo che produce il suo spazio e che definisce le regole di movimento e comportamento dei giochi e dei corpi linguistici.⁹¹ Sullo sfondo dei nessi tra linguaggio e spazio vorrei comunque fissare un'espressione di Wittgenstein in cui si afferma che: «Il linguaggio è spazio; gli enunciati dividono lo spazio. Il linguaggio non è contiguo a nient'altro».⁹² E poco prima: «Impiegare la parola 'linguaggio' è pericoloso; ma non più pericoloso di quanto sia impiegare l'espressione 'gioco di parole'. Non potete tuttavia decidere nei casi limite se si tratta di 'linguaggi' o di 'giochi'».⁹³

Possiamo intendere la composizione dei 7 punti suddivisa in due parti divise dall'enunciato di mezzo, quello centrale. Che a sua volta possiamo considerare come asse di simmetria dell'assemblaggio generale. Per comodità, senza tradire lo spirito dell'elenco, potremmo numerare da 1 a 7 le singole regole e suddividerle in due parti. Quindi avremmo una parte A, la parte superiore (punti 1, 2, 3) e la parte B, quella inferiore (punti 5, 6, 7).





Le parti A e B sono entrambe composte da tre gruppi di regole. Ogni gruppo a sua volta è caratterizzato da un suo ordine interno e soprattutto dagli *incipit*.

Parte A: successione degli *incipit*: modo imperativo negativo, positivo e di ammonimento. Numero di proposizioni: 5p, 8p, 5p. Parte B: successione degli *incipit*: modo imperativo negativo, di ammonimento e negativo. Numero di proposizioni: 5p, 3p, 3p.

Dunque, in generale il ritmo delle proposizioni che definisce l'elenco delle regole (ognuna di diversa lunghezza) sembra modulato da una serie ritmica di simmetrie e asimmetrie: 5p, 8p, 5p, (3p), 5p, 3p, 3p. Totale: 32 proposizioni. Ogni gruppo di *regole* (sia della parte A, sia della parte B) espone, inoltre, una tendenza alla ripetizione di un tema, evidenziato dalla presenza di una forma di interiezione: «Fa' attenzione» (sii attento), «Sii vero!».

Colpisce anche l'andamento della composizione, caratterizzato da una modulazione spesso aleatoria. La proposizione iniziale di ogni regola s'impone, invece, per il tono perentorio. Dopo il primo enunciato seguono delle proposizioni caratterizzate da frasi secche, frammentarie, allitterazioni, espressioni aforistiche e ironiche.⁹⁴ L'attacco contro i *comportamenti* basati sulla menzogna conclude l'elenco delle regole che si chiude, alla fine, con una celebre massima: «Perché la verità, anche se vecchia di secoli, ha con noi un legame più stretto della menzogna che ci cammina al fianco».⁹⁵

Questa massima, già declamata da Loos dieci anni prima, nel 1903, in «Das Andere», punta il dito contro le marionette dell'architettura e ci ricorda che il nostro rapporto con il mondo, con i suoi oggetti e le sue forme, è sempre in pericolo. In qualsiasi momento siamo sottoposti, sempre e comunque, al rischio dell'inganno.

32. La forma, il ritmo, la modulazione di ogni singola regola e la loro concatenazione sembrano predisposte con lo scopo di farne non solo un testo da leggere, ma un discorso da ricordare a memoria per poi es-

sere eventualmente recitato in pubblico ad alta voce. Quindi la scrittura delle regole si presenta in primo luogo come uno strumento organizzato per favorirne l'ascolto da parte di eventuali spettatori. Anzi, la forma narrativa delle «Regole per chi costruisce» sembra quasi un sermone pensato nella direzione di riattivare la dimensione etica ed espressiva della vita mediante la parola viva, la voce, e il suo ascolto.

Il tono generale di ogni singola regola assomiglia, infatti, a quello di un *comandamento*. A questo proposito, come accennato, gioca un ruolo importante l'*incipit* iniziale di ammonimento. Ogni regola, infatti, tranne quella centrale, inizia con un modo imperativo: «Non costruire», «Costruisci», «Fa' attenzione», «Non pensare», «Sii vero!», «Non temere».

L'enunciato centrale, il n. 4, presenta invece, come *incipit*, il modo indicativo. La regola è suddivisa in tre proposizioni. Riascoltiamole. 1) La pianura richiede elementi architettonici verticali; la montagna orizzontali. 2) L'opera dell'uomo non deve competere con l'opera di Dio. 3) L'osservatorio degli Asburgo è un elemento di disturbo nel paesaggio del Wienerwald, ma il Tempio degli Ussari vi si inserisce in modo armonico.⁹⁶

Questa regola posta nel mezzo, con la sua particolare proposizione centrale – «L'opera dell'uomo non deve competere con l'opera di Dio» – mostra il cuore dello spazio etico dell'intero pseudo-elenco. Un centro topologico invisibile della composizione. Non per niente la sua modulazione espone una *forma logica* dialettica, la forma della contraddizione-opposizione tra le parti del discorso: opera dell'uomo/opera di Dio, orizzontale/verticale, dissonanza/armonia.

33. In sostanza, indicare un decalogo vuol dire immaginare uno spazio in cui riflettere sui rapporti tra la regola e la sua applicazione. Wittgenstein ha riflettuto molto su questo punto e ci torna particolarmente utile riprendere una sua considerazione:

Nella pagina precedente:

45 Adolf Loos, Stand al Salon d'Automne di Parigi, 1920

46. Adolf Loos, Albergo per gli sport invernali in Semmering, 1913. Progetto

Il nostro paradosso era questo: una regola non può determinare alcun modo d'agire, poiché qualsiasi modo di agire può essere messo d'accordo con la regola. La risposta è stata: se può essere messo d'accordo con la regola potrà anche essere messo in contraddizione con essa. Qui non esistono, pertanto né concordanza né contraddizione.

Che si tratti di un fraintendimento si può già vedere dal fatto che in questa argomentazione avanziamo un'interpretazione dopo l'altra; come se ogni singola interpretazione ci tranquillizzasse almeno per un momento, finché non pensiamo a un'interpretazione che a sua volta sta dietro la prima. Vale a dire: con ciò facciamo vedere che esiste un modo di concepire una regola che non è un'interpretazione, ma che si manifesta, per ogni singolo caso d'applicazione, in ciò che chiamiamo 'seguire una regola' e 'contravvenire ad essa'. Per questa ragione esiste una tendenza a dire che ogni agire secondo una regola è un'interpretazione. Invece si dovrebbe chiamare 'interpretazione' soltanto la sostituzione di un'espressione della regola a un'altra.⁹⁷

Si comprende che in una situazione come quella immaginata da Wittgenstein ogni azione o gesto di fatto potrebbero essere posti in contraddizione o in accordo con la regola stessa. Che sarebbe a dire che una regola potrebbe essere contemporaneamente vera o falsa, corretta o non corretta.

Tuttavia in mezzo a questo spazio di massima tensione – compreso tra gli estremi del seguire la regola e non seguirla – si aprono le vie della variazione, della composizione e della trasformazione del reale. Non si tratta dunque di seguire o trasgredire oppure interpretare una regola *tout court*. Ma si tratta di assumere una regola e seguirla nel senso di intenderla come stimolo che spinge alla ricerca di invenzioni e "atti poetici" in qualche modo "rivoluzionari". Invenzioni con le quali è possibile evitare l'asservimento di un'attività, del fare, alle regole *tout court*. Soprattutto alle regole dominanti.

34. L'enunciato "L'opera dell'uomo non deve competere con l'opera di Dio" assomiglia molto a uno spazio di massima tensione etico-estetica e assomiglia molto anche a un gioco di parole.

D'altronde come potrebbe l'uomo competere con Dio? Competere come, in che modo? Insomma questa locuzione assomiglia molto a certe proposizioni che Wittgenstein definirebbe come grammaticalmente corrette ma totalmente fuorvianti e insensate, ma, nonostante l'insensatezza molto potenti nella vita reale e nelle sue estensioni simboliche. Perché, se Dio è un archetipo del Bene, allora sarà un bene tentare di fare come Dio. Infatti, una cosa è aspirare a fare come Dio, una cosa molto diversa, delirante e perversa, è invece voler competere con Dio.

Ad ogni modo, le oscillazioni e l'aleatorietà delle regole di Loos suggeriscono la necessità di non seguire ciecamente alla lettera delle regole e delle tecniche già predisposte solo perché "tu credi" di fare bene.

Le oscillazioni di senso presenti nelle regole nascondono invece, a mio parere, l'aspetto poetico della *praxis* loosiana. Suggestiscono l'aspetto poetico – cioè innovativo e capace di suscitare entusiasmo – che scaturisce dal seguire delle regole che si presentano paradossalmente indeterminate. Insomma, per Loos formare – seguendo delle regole – indica un'attività che mentre si fa, inventa anche il modo di fare.

Il cuore di Loos batte per la forma per questo motivo. Perché il formare non può scaturire dall'applicazione di regole astratte e predeterminate. Il fare-forme scopre o reinventa le sue regole. Le ritrova e la reinventa dentro una *praxis*, riacciandosi a una tradizione. E ciò mostra l'aspetto etico della poiesis di Loos, la sua forma di vita.

Loos è abbastanza chiaro in questo senso:

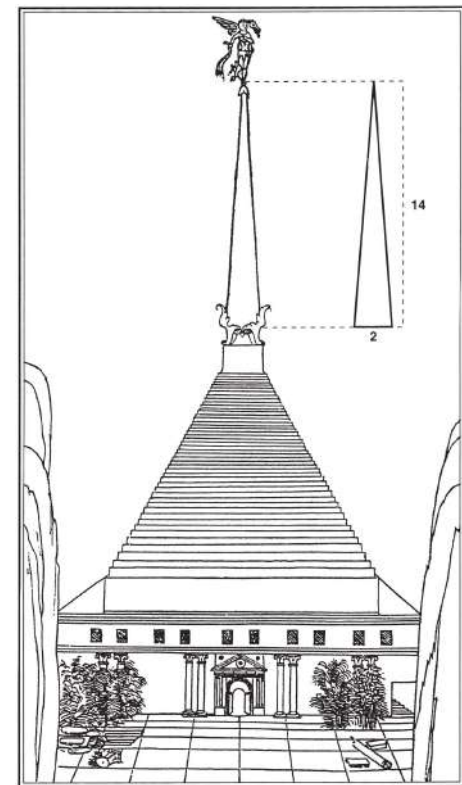
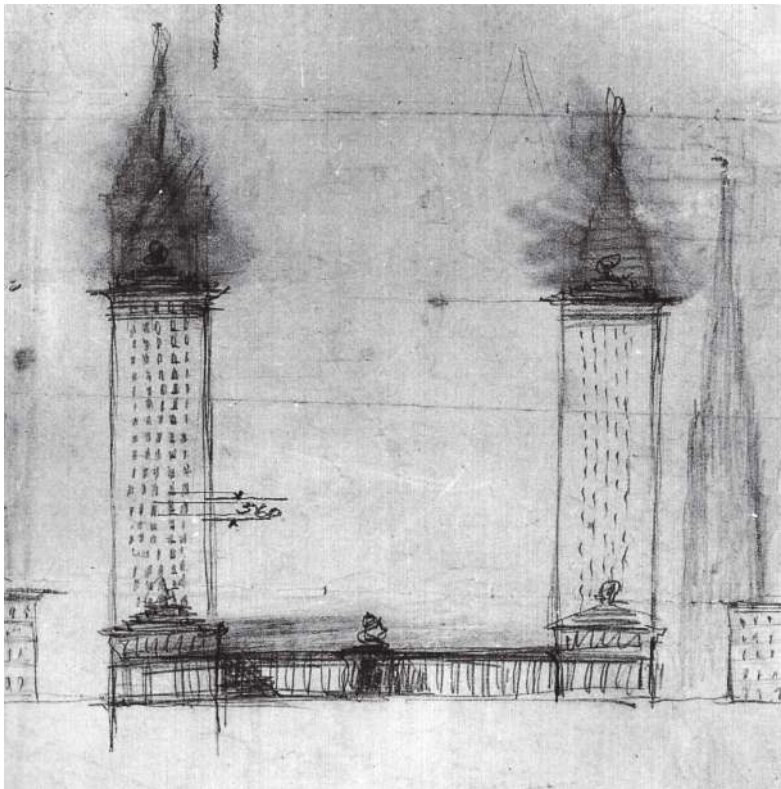
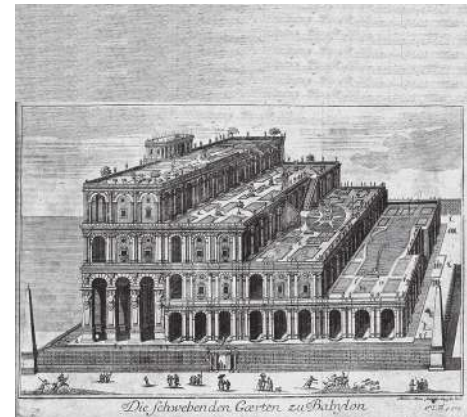
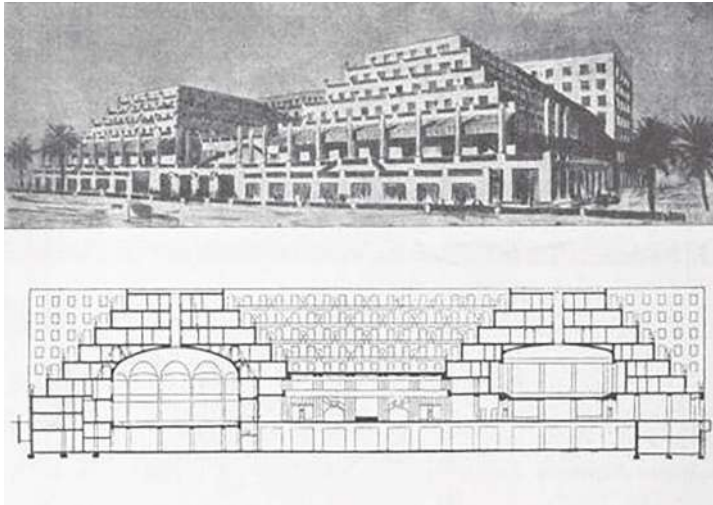
Il singolo individuo non ha la facoltà di creare una forma, quindi nemmeno l'architetto. L'architetto però ripete con-

47. Adolf Loos, Grand Hotel Babylon, progetto, 1923

48. Adolf Loos, Mausoleo in onore dell'Imperatore Francesco Giuseppe I, 1917. Progetto

49. Humphrey Prideaux, I giardini pensili di Babilonia, in Antico e Nuovo Testamento messi in relazione con la storia degli ebrei e dei popoli vicini, Dresda, 1726

50. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499. Tempio quadrangolare con sormontata una piramide acuminata a gradoni su cui è posto un cubo sul quale è posto un obelisco sormontato dalla dea Occasio.





51. Pieter Bruegel il Vecchio,
La grande torre di Babele, 1563,
Kunsthistorisches Museum, Vienna

tinuamente questo impossibile tentativo – e sempre senza successo. La forma e l'ornamento sono il risultato dell'inconscia opera comune degli uomini che appartengono a un certo cerchio di civiltà.⁹⁸

Nondimeno, per essere in regola, ricorda sempre Loos: «una cosa è ben nota: ogni opera d'arte ha delle leggi talmente forti che può manifestarsi soltanto in un'unica forma».⁹⁹

35. Una delle cifre particolari delle 7 regole rispetto agli altri scritti di Loos è data dal carattere impersonale delle sue proposizioni. La cifra impersonale vuol dire molte cose e significa anche che si vuole, in qualche modo, depotenziare l'io narratore, l'io narratore che grande rilevanza assume in generale nei testi di Loos architetto-autore.

Tuttavia la decostruzione della voce del singolo io narratore apre, di fatto, una prospettiva che spinge l'insieme delle regole sul piano generale di un impegno etico, allo stesso tempo personale e collettivo. Ciò vuol dire che le “Regole per costruire in montagna” spingono il loro *comandamento* – il loro messaggio – in favore della *salvaguardia* dei beni e degli interessi generali della collettività. Beni comuni e interessi generali che dovrebbero essere impersonali: non-personali.

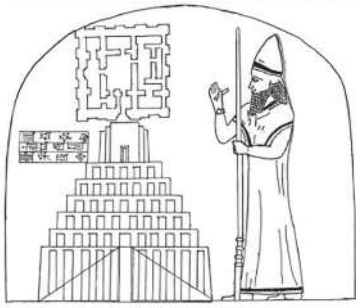
36. Torniamo di nuovo alla regola centrale, quella che abbiamo identificato con il numero 4. Presa un po' alla lettera questa regola indica, in modo diretto ed esplicito, di rinunciare a voler essere come Dio. Senza mezzi termini Loos invita a resistere alla tentazione di voler competere attraverso le proprie opere con le opere divine. Loos invita a riconoscere i propri limiti. E lo fa quasi con un'intonazione biblica. Nelle scritture bibliche sono molti i passi in cui l'uomo si presenta come colui che s'adopera per essere «simile – come scrive Loos – all'Altissimo»¹⁰⁰ (Isaia 14, 13-15).

Tra i richiami a cui potrebbe alludere il tono biblico loosiano assume particolare importanza, in questo contesto, il rimando alla storia della torre di Babele. In primo piano, nella vicenda della costruzione della torre di Babele, c'è esattamente la volontà di potenza degli uomini che con la loro opera mettono mano al desiderio di oltrepassare ogni senso del limite. I costruttori della torre lavorano con accanita assiduità per realizzare un'opera prodotta con le loro mani all'altezza di quella divina. La loro superbia non riconosce alcun limite al proprio procedere. L'arroganza, la *hybris* e la volontà architettonica dei babelici di raggiungere la potenza di Dio equivalgono, come ha mostrato Silvano Petrosino, a un desiderio di compiutezza.¹⁰¹ Un desiderio di compiutezza che si esprime nei termini di un progetto di unificazione totalizzante di tutto il reale: un unico popolo e un'unica lingua. Desiderio ingannevole, la costruzione architettonica della torre resterà, di fatto, incompiuta.

Insomma, i babelici con la costruzione della torre vogliono farsi un nome. Vogliono farsi un nome da sé, senza passare dall'Altro. Per cui il potere di Babele si può esprimere nella formula: “facciamoci un nome”. Come ha notato Petrosino, farsi un nome da se stessi significa in qualche modo rifiutare le leggi del linguaggio. Queste leggi sono ereditarie, storiche, culturali, genealogiche e non rigettano, come vorrebbero i babelici, le differenze, le contraddizioni, le contaminazioni, le stratificazioni e gli intrecci del tempo che passa.

Ad ogni modo, è contro questo ingannevole desiderio di compiutezza, di idolatria del nome, di eliminazione delle differenze e di realizzazione di un'unica lingua e di un'unica forma di città-torre, che Loos si scaglia.

Il deprecabile desiderio di compiutezza contro il quale si scaglia Loos si esprime soprattutto con il fatale «Tu devi abitare così».¹⁰² Questo è l'imperativo dell'“architetto tutore”, di colui che, secondo le parole di Loos, si crede «capace di fare tutto [...] in grado di ideare qualsiasi oggetto d'uso di tutti i tempi e di tutti i



52. Stele di Oslo. La stele è dedicata a Nabucodonosor II, che compare a destra in atto di dedica e preghiera di fronte alla torre-monumento denominata *Etemenanki*, la ziqqurat di *Babilonia*.

Nella pagina seguente:

53. Adolf Loos, progetto per un grande magazzino ad Alessandria d'Egitto, 1910

54. Adolf Loos, disegno per un edificio monumentale a Vienna, 1907

popoli»¹⁰³. L'invito a non competere con l'opera divina si presenta dunque come una critica contro i babelici, contro coloro che vedono in ogni loro opera, piccola, piccolissima o più o meno grande, una torre di Babele, la loro torre di Babele.

37. Riprendiamo ora la locuzione centrale delle *Regole per chi costruisce in montagna*: l'opera dell'uomo non deve competere con l'opera di Dio. La perentorietà dell'espressione, con il suo carattere etico, più che indicare una regola da seguire sembra piuttosto indirizzata a colpire e orientare la sfera emotiva dell'architetto. Ma orientare come? Forse in questo modo: parlando di qualcosa che non è accaduto e che difficilmente potrebbe accadere.

Noi sappiamo dagli studi di filosofia del linguaggio che noi non riusciamo a farci un'immagine mentale di un evento che pensavamo dovesse (o potesse) accadere e poi, invece, chissà perché, non è avvenuto. Riusciamo a farlo solo sostituendo l'immagine mentale negativa (quella che non è accaduta) con una situazione alternativa. Immaginando, cioè, un diverso accadere. Risulta, infatti, impossibile farsi un'immagine di qualcosa che nega un'azione, per esempio l'immagine di Loos e Wittgenstein che *non* giocano a carte. Dobbiamo sostituire il *non* giocare a carte con un'altra immagine che mostra un diverso accadere. Per esempio loro due seduti all'American Bar a sorseggiare un Lagavulin 26 Years Old, oppure mentre fanno una passeggiata in direzione Michaelerplatz.¹⁰⁴

Possiamo fare simili considerazioni a proposito della locuzione "non competere con Dio"? L'immagine della torre di Babele coincide un po' con la ricapitolazione di quest'ultima locuzione. Negare l'immagine della torre di Babele significherebbe sostituirla con un'altra immagine. Con la conseguenza di depotenziare, se non perdere del tutto, il contenuto di esortazione che la Torre di Babele esprime.

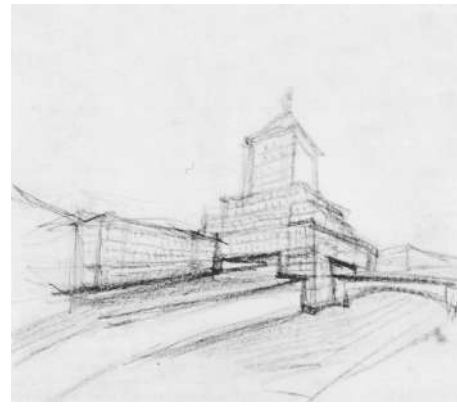
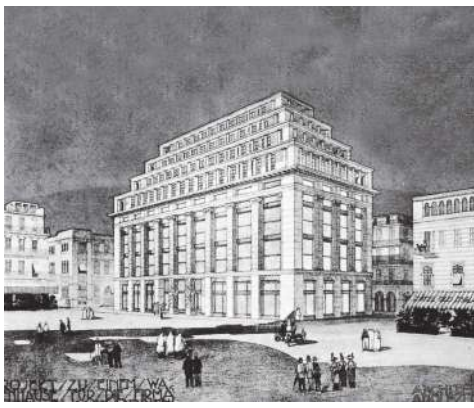
38. Sempre dagli studi di antropologia linguistica abbiamo appreso che attraverso il linguaggio e per mezzo dello strumento logico del *non*, l'essere umano ha, però, il potere di parlare di ciò che *non* è, oppure che *non accade*. La negazione come prerogativa del pensiero verbale permette anche di parlare in maniera allusiva di proprietà che non appartengono a certi eventi, persone o stati di cose. Ci permette di sostare sull'immagine della torre di Babele, negandola senza sostituirla. Preservando, in questo modo, la potenza simbolica, esortativa e conoscitiva dell'immagine.

La negazione che adopera Loos è infatti allusiva e figurativa, ha i tratti di un pensiero per immagini. Allude a qualcosa che, anche se non è accaduto, attiva dentro di noi un'introspezione emotiva imperniata su una voce che dice: non dovresti fare così. Non dovresti fare come fanno i babelici. Ovviamente qualcosa che non è accaduto o non accade sottintende in qualche modo un distacco dalla realtà. E questo distacco caratterizza, a sua volta, la particolare forma di vita in cui sussiste, a tutti gli effetti, la possibilità di parlare anche di ciò che *non* è o *non accade*.

Adolf Loos può parlare di ciò che *non* è o che *non accade* senza il rischio di esser preso per pazzo soprattutto perché nella negazione, come ha spiegato Platone nel *Sofista*, non c'è nulla di ovvio, di ordinario, di scontato. Perché la negazione ci permette di parlare di cose che altrimenti risulterebbero inaccessibili.¹⁰⁵

Come ha spiegato Paolo Virno, parlare di ciò che *non* è, oppure di un'azione che *non accade*, è possibile perché il modo di essere del linguaggio non stabilisce un nesso riflessivo tra il senso dell'enunciato e la denotazione, cioè un corrispettivo del senso nella realtà. La negazione, infatti, sono parole di Virno,

non designa direttamente il divario tra linguaggio e realtà, ma una scissione insita nel linguaggio stesso: il senso non è la denotazione. La parola 'non' riflette questa scissione che alligna in tutte le parole. Riflessa e condensata in uno spe-



cifico segno, la scissione tra segno e denotazione diventa un operatore logico a sé stante, applicabile nei più diversi giochi linguistici.¹⁰⁶

Noi possiamo scrivere qualcosa di senso compiuto, ma non è detto che il suo senso abbia, come accennato, un corrispettivo nella realtà.

39. Il senso di un enunciato in cui compare il *non* è, dunque, indipendente dal *presente* e quindi non è vincolato alla realtà. Pertanto, come tale, beneficia anche di una straordinaria *inattualità*. Ma perché è importante questa *inattualità* del senso linguistico nel nostro discorso? Perché, seguendo il ragionamento di Virno, questo *distacco* dalla realtà consente di sabotare la forza distruttiva presente nell'istinto umano pre-linguistico. La stessa forza distruttiva che Freud, nel suo scritto sulla negazione, fa scaturire dagli istinti e dalle pulsioni psichiche primarie. Freud ci dice che «la creazione del simbolo della negazione»¹⁰⁷ consente al pensiero di elaborare un'indipendenza dalla pulsione distruttiva. La negazione sospende, in qualche modo, l'impulso di distruzione senza sconfiggerlo, anzi riorientandone l'energia in senso positivo.

Nei suoi saggi Loos accenna spesso a questa negazione capace di orientare il senso del fare. In *La Siedlung Moderna*, a proposito dell'impulso distruttivo scrive:

Chi non ha mai provato il desiderio di demolire qualcosa? Il muratore – un mestiere al quale, con tutte le carte in regola, appartengo anch'io – passa delle belle giornate soltanto quando può picconare sodo con il piccone e darci dentro per distruggere. Quando suona la sirena delle dodici, il muratore che ha in mano il mattone lo depone, ma nessun richiamo dei compagni riesce a fermare quello che impugna il piccone. Gli altri stanno già mangiando alla mensa, ma lui deve restare finché il pezzo di muro non gli ha tolto ogni forza. Il sarto prende le forbici e taglia. Questo è il momento più nobile, più umano, del suo lavoro. Dopo il taglio, la stoffa dev'essere cucita, un lavoro piacevole, faticoso, inu-

mano: costruire. Sappiamo che oggi esistono tagliatori e cucitori. Quello che taglia, grazie alla sua opera di distruzione, si è conquistato una posizione sociale, mentre non la possiede l'uomo che con le gambe incrociate siede al tavolo da lavoro e si limita a cucire. Che cosa ho voluto spiegare con questo? Il principio della divisione del lavoro. In seguito a questa divisione, intere categorie di persone vengono condannate a compiere soltanto lavori costruttivi. Queste persone sono destinate al decadimento intellettuale e psichico.¹⁰⁸

La descrizione della forza primordiale della negazione è presente soprattutto nella prima parte del saggio. Mentre la seconda parte, quella più importante, quella riorientativa dell'*energia psichica* distruttiva e costitutiva dell'Io, si sviluppa descrivendo le forme dell'abitazione in rapporto alle forme di vita del *Siedler*. Tra la prima e la seconda parte del saggio si stabilisce un rapporto di interdipendenza che in fin dei conti definisce il particolare razionalismo di Loos: il riconoscimento e la liberazione dei nessi tra arte e tecnica. In questa liberazione c'è una richiesta: relazionare il “pensiero noetico” con l'attività poetica.

40. Infine, vorrei mettere a confronto il contenuto contrastivo presente nel saggio *La Siedlung Moderna* in cui emerge l'opposizione di due forze estreme, distruzione/costruzione, che secondo Loos definisce «la maggior parte dei lavori umani»¹⁰⁹, con la locuzione centrale delle *Regole per chi costruisce in montagna*. Quella in cui compare la negazione “non competere con Dio”.

Questa proposizione, come già accennato, mediante il connettivo logico del *non*, consente di riflettere e trasferire la distruttività istintuale in distruttività semantica.

L'enunciato semantico – la regola così come è scritta – serve, in qualche modo, per tenere a freno l'istinto



55. Adolf Loos a Vienna nel 1929. Fotografia di Claire Beck

distruttivo che molto spesso scaturisce all'improvviso e senza senso nell'agire umano e nelle sue attività.

Ma, ancora più importante, è il fatto che l'*inattualità* interna alla regola dovrebbe evitare, così sembra seguendo il ragionamento di Loos, di essere soggiogati nello svolgimento di un'attività dal rischio del *decadimento* più grande e deleterio – intellettuale e psichico – di rendere meccaniche e apatiche le attività e le operazioni di costruzione. Riorganizzando l'esperienza emotiva e immaginativa facendo leva sulla *negazione*, Loos, di fatto, rende *inattuale* la distruzione delle forme storiche. E soprattutto vivifica, contemporaneamente, il legame tra forme e vita.

41.

Domanda: Arte o artigianato? Risposta: Mi è stato rimproverato di aver abbandonato, nella mia ultima risposta, la mia posizione, di non aver tenuto fede a me stesso. Da vent'anni predico la differenza tra arte e artigianato e non approvo né l'artigianato artistico né l'arte applicata. In contrasto con tutti i miei contemporanei.

Io avevo scritto: 'Oppure si vuole che i capi di abbigliamento siano disprezzati in quanto subiscono delle trasformazioni? In questo caso si dovrebbe usare lo stesso metro per le opere d'arte.' Vediamo un po' se con questo ho tradito i miei principi. Io dico: l'opera d'arte è eterna, il prodotto dell'artigianato è caduco. L'azione che svolge l'opera d'arte è spirituale, l'azione che svolge l'oggetto d'uso è materiale. L'opera d'arte viene consumata spiritualmente e quindi non è soggetta alla distruzione attraverso l'uso, l'oggetto d'uso viene consumato materialmente e di conseguenza si distrugge. Per questo ritengo che sia una barbarie danneggiare dei dipinti, ma per lo stesso motivo ritengo che sia una barbarie produrre dei boccali di birra che possono soltanto essere esposti in una vetreria (Wiener Werkstätte). L'oggetto d'uso è destinato soltanto ai contemporanei e deve servire solo a loro – l'opera d'arte svolge la sua azione fino agli ultimi giorni dell'umanità. Sono però entrambi soggetti a trasformazioni formali, e in modo tanto evidente che lo storico è in gra-

do, sia di fronte all'opera d'arte che di fronte all'oggetto d'uso, di stabilire il momento in cui sono stati creati. Ho scritto una volta: anche se di una civiltà scomparsa non rimanesse altro che un bottone, sarebbe possibile risalire dalla forma di questo bottone al tipo di abbigliamento e alle usanze di questo popolo, ai suoi costumi e alla sua religione, alla sua arte e alla sua vita spirituale. Tanta importanza ha questo bottone.

Intendevo in tal modo mettere in evidenza il nesso fra civiltà interiore ed esteriore. Questa è la via: Dio creò l'artista, l'artista crea l'epoca, l'epoca crea l'artigiano, l'artigiano crea il bottone.¹¹⁰

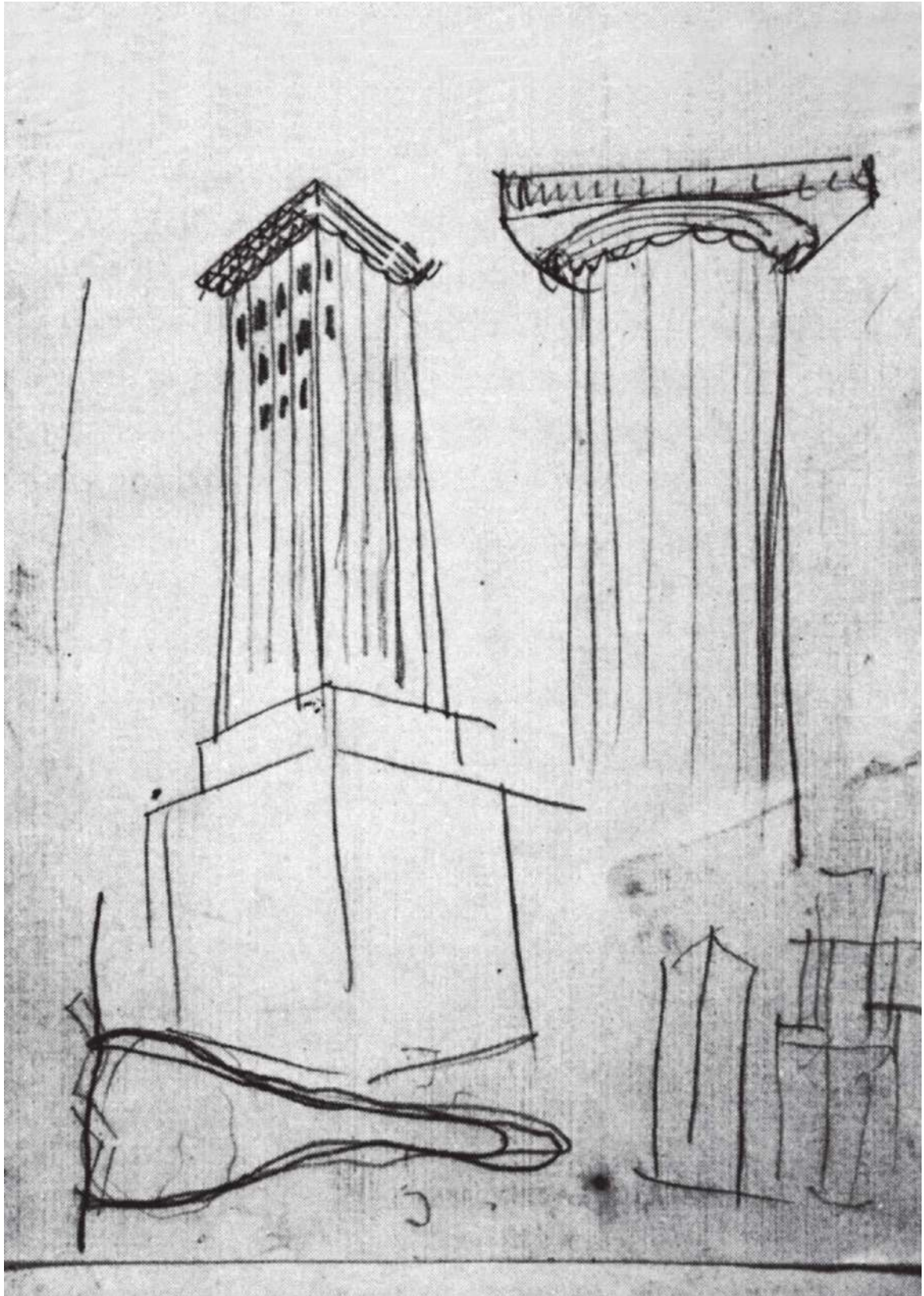
* Ildebrando Clemente, Professore Associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

Note

1. A. Loos, "L'eliminazione dei mobili", in *Parole nel vuoto*, Milano: Adelphi, 1972, p. 324.
2. A. Loos, "Domanda: Arte o artigianato?", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 314.
3. A. Loos, "Architettura", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 252.
4. Cfr. G. Deleuze, *Spinoza. Filosofia pratica*, Napoli: Orthotes, 2016.
5. Cfr. G. Marramao, *Contro il potere. Filosofia e scrittura*, Milano: Bompiani, 2011; A. Honneth, *Critica del potere*, Bari: Dedalo, 2002.
6. Cfr. M. Foucault, *Microfisica del potere*, Torino: Einaudi, 1977.
7. A. Rossi, "Introduzione", in *Adolf Loos, La civiltà occidentale. Das Andere e altri scritti*, Bologna: Zanichelli, 1981, p. 13.
8. *Ibid.*, p. 15.
9. A. Loos, "Panorama di arte applicata", in *Adolf Loos, La civiltà occidentale. Das Andere e altri scritti*, Op. cit., p. 118.
10. A. Loos, "La vita. Periodico per l'introduzione della civiltà occidentale in Austria. Editoriale". Questo scritto di Loos è pubblicato in *Adolf Loos. Architettura e civilizzazione*, a cura di A. Borgomainerio, Milano: Electa, 2008, pp. 42, 43. Sul rapporto tra forme culturali e architettura mi sembrano importanti anche le argomentazioni presenti nella "Prefazione" di Borgomainerio, pp. 5-29.
11. L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Torino: Einaudi, 2014, §241, p. 104.
12. Cfr. A. Boncompagni, *Wittgenstein on Forms of Life*, Cambridge: Cambridge University Press, 2022.
13. Aristotele, *Etica nicomachea*, I, 5, 1095b, 20 ss., Milano: Bompiani, 2018, p. 441.
14. *Ibid.*, p. 465.
15. Cfr. Byung-Chul Han, *Che cos'è il potere?* Milano: Nottetempo 2019.
16. H. Arendt, *Vita activa*, Milano: Bompiani, 1991, p. 147. Un'analisi arendtiana del "potere che illumina lo spazio politico" e come "linfa vitale dell'artificio umano". Cfr. Byung-Chul Han, *Che cos'è il potere?* Op. cit., pp. 87-111.
17. M. Foucault, *Microfisica del potere*, Torino: Einaudi, 1977. Sul significato del termine "Potere" vedi E. Benveniste, "Kratos", in *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, Vol. II, Torino: Einaudi, pp. 337-346.
18. J. Burckhardt, *Riflessioni sulla storia universale*, Milano: Rizzoli, 1966, p. 128. Per le riflessioni sul potere di Burckhardt cfr. Byung-Chul Han, "Semantica del potere", in *Che cos'è il potere?* Op. cit., pp. 37-60.
19. A. Loos, "Direttive per un ufficio artistico", in *Adolf Loos. La civiltà occidentale. Das Andere e altri scritti*, Op. cit., p. 128.
20. A. Loos, "Ornamento e delitto", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 217.
21. *Ibid.*, p. 222.
22. Ch. Long, "The Origins and Meanings of Ornament and Crime", in *Essays on Adolf Loos*, Praga: Karel Kerlický-Kant, 2019, pp. 53-89.
23. O. Weininger, "Metafisica", in *Delle cose ultime*, Pordenone: Edizioni Studio Tesi, 1985, p. 175.
24. *Ibid.*, pp. 176-177.
25. *Ibid.*, p. 181.
26. S. Petrosino, *L'idolo. Teoria di una tentazione*, Milano: Mimesis, 2015, p. 88.
27. A. Loos, "Biancheria intima", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 92.
28. Cfr. P. Donatelli, "Loos, Musil, Wittgenstein, and the Recovery of Human Life", in *Wittgenstein and Modernism*, a cura di M. Lemahieu e K. Zumhagen-Yekplé, Chicago: The University of Chicago Press, 2017, pp. 91-113.
29. A. Loos, "Architettura", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 253.
30. L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, Milano: Adelphi, 2021, pp. 61, 62.
31. Aristotele, *Etica nicomachea*, I, 4, 1095a, 15 ss., Milano: Bompiani, 2018, p. 439.
32. A. Loos, "La Siedlung moderna", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., pp. 341, 342.
33. B. Spinoza, *Etica, Parte terza, Origine e natura degli affetti*, Torino: Bollati Boringhieri, 2006, p. 148.
34. A. Loos, "A proposito di un povero ricco", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 149.
35. A. Loos, "Ornamento e delitto", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 228.
36. É. Benveniste, *Vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, Vol. II, Torino: Einaudi, 2001, pp. 396-398.

37. *Ibid.*, p. 397.
38. *Idem.*
39. A. Loos, "Arte nazionale", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 273.
40. A. Loos, "Architettura", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 255.
41. R. Calasso, *La Rovina di Kasch*, Milano: Adelphi, 1983, p. 367.
42. R. Calasso, *Il cacciatore celeste*, Milano: Adelphi, 2016, p. 383.
43. R. Calasso, *Ineffabile attuale*, Milano: Adelphi, p. 56.
44. Cfr. R. Calasso, *La Rovina di Kasch*, Milano: Adelphi, 1983, pp. 364-368. Sulle relazioni tra il sacro, lo spazio rituale e la figurazione dello spazio architettonico cfr. I. Clemente, *Lucus*, Firenze: Aión, 2016.
45. A. Loos, "Architettura", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 255.
46. L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, Op. cit., p. 134.
47. R. Calasso, *Il cacciatore celeste*, Op. cit., p. 377.
48. Su rapporti tra il reale e il possibile cfr. G. Agamben, *L'irrealizzabile. Per una politica dell'ontologia*, Torino: Einaudi, 2022, pp.124-126.
49. A. Loos, "Degenerazione della civiltà", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 211.
50. G. Agamben, "Che cos'è l'atto di creazione?" in *Il fuoco e il racconto*, Roma: Nottetempo, 2014, pp. 39-60.
51. K. Kraus, "Di notte", in *Detti e contraddetti*, Milano: Adelphi, 1972, p. 294.
52. G. Agamben, *Che cos'è l'atto di creazione?*, Op. cit., p. 43.
53. G. Agamben, *La potenza del pensiero*, Vicenza: Neri Pozza, p. 284.
54. Aristotele, *Metafisica*, Libro IX, cap. 3, 1046b, 29-30.
55. G. Agamben, *Che cos'è l'atto di creazione?* Op. cit., p. 44.
56. G. Agamben, *La potenza del pensiero*, Op. cit., p. 285.
57. *Ibid.*, p. 290.
58. G. Agamben, "Su ciò che possiamo non fare", in *Nudità*, Roma: Nottetempo, 2009, p. 70.
59. *Ibid.*, p. 67.
60. A. Loos, "Interni. Un preludio", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., pp. 19, 20.
61. G. Agamben, *L'uso dei corpi*, Vicenza: Neri Pozza, 2014, pp. 311-314.
62. A. Loos, "Josef Veillich", in *Parole nel vuoto*, Milano: Adelphi, 1972, p. 370.
63. G. Agamben, *L'uso dei corpi*, Vicenza: Neri Pozza, 2014, pp. 22-25.
64. Cfr. P. Virno, *Dell'impotenza. La vita nell'epoca della sua paralisi frenetica*, Bollati Boringhieri, Torino, 2021.
65. Aristotele, *Metafisica*, 1046b, 29. Su questo tema cfr. in particolare G. Agamben, *Che cos'è l'atto di creazione?*, Op. cit., pp. 39-60.
66. Sugli aspetti teoretici della *poiesis* cfr. M. Donà, *Teomorfica. Sistema di estetica*, Milano: Bompiani, 2015.
67. É. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Milano: il Saggiatore, 2010, p. 396.
68. É. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Op. cit., p. 398.
69. Cfr. G. Steiner, *Grammatiche della creazione*, Milano: Garzanti, 2004.
70. Cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei idee*, Milano: Aesthetica, 2020, pp. 225-251.
71. G. Semerano, *Le origini della cultura europea. Dizionario della lingua Greca*, Vol. II, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1994, p. 186.
72. Cfr. G. Agamben, "Note sul gesto", in *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino: Bollati Boringhieri, 1996.
73. *Ibid.*, p. 51.
74. Cfr. G. Agamben, *L'irrealizzabile. Per una politica dell'ontologia*, Torino: Einaudi, 2022, pp.124-126.
75. G. Agamben, "Al di là dell'azione", in *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Torino: Bollati Boringhieri, 2017, pp. 100-139.
76. *Ibid.*, p. 138.
77. L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, Op. cit., p. 88.
78. A. Borgomainerio, "Introduzione", in *Adolf Loos. Architettura e civilizzazione*, Op. cit., p. 25.
79. G. Agamben, "Al di là dell'azione", in *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Op. cit., p. 137.
80. L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, Milano: Adelphi, 2021, p. 54.
81. Cfr. Ch. Long, *Essays on Adolf Loos*, Karel Kerlický-Kant, Praga, 2019; J. Stewart, *Fashioning Vienna, Adolf Loos's cultural criticism*, New York: Routledge, 2000.

82. E. Garroni, "Presentazione", in S. Velotti, *Adolf Loos*, Roma: De Donato, 1988, p. XII.
83. *Ibid.*, p. XIII.
84. A. Loos, "Arte nazionale", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 282.
85. *Adolf Loos, La civiltà occidentale. Das Andere e altri scritti*, Op. cit., p. 35.
86. Cfr. I. Clemente, "Adolf Loos. Teatrini della gioia", in *Artschitecture. Le arti come sollecitazione del pensiero architettonico*, «FAM», 54, 2020, pp. 95-113.
87. A. Loos, "Regole per chi costruisce in montagna", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., pp. 271, 272.
88. M. T. Cicerone, *Il sogno di Scipione*, 5, 18, Milano: Garzanti, 2000, p. 30.
89. A. Loos, *La civiltà occidentale. Das Andere e altri scritti*, Op. cit., p. 38.
90. Cfr., per esempio, la numerazione dei "Cinque punti" di Le Corbusier (1926) o, ancora più suggestiva, l'articolazione dei 7 punti del *Tractatus* di Wittgenstein, elaborato tra il 1914 e il 1916, poi redatto nella sua versione definitiva nel 1918 a Vienna e pubblicato con il titolo *Logisch-philosophische Abhandlung* nel 1921. Il *Tractatus* fu pubblicato per la prima volta con il titolo di *Tractatus Logico-philosophicus* a Londra nel 1922. Nel 1924 Adolf Loos dedicò a Wittgenstein il suo libro *Ins Leere gesprochen (Parole nel vuoto)* con queste parole: «A Ludwig Wittgenstein, con gratitudine e amicizia, con gratitudine per i suoi suggerimenti, con amicizia nella speranza che contraccambi questo sentimento»; in L. Wittgenstein *Movimenti di pensiero. Diari 1930-1932/1936-1937*. Macerata: Quodlibet, 1999, p.116. Vedi anche M. Nedo, *Wittgenstein. Una biografia per immagini*, Roma: Carocci editore, 2013, p. 238.
91. Cfr. M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, Milano: Rizzoli, 1997.
92. L. Wittgenstein, *Lezioni 1930-1932*, Milano: Adelphi, 1995, p. 136.
93. *Ibid.*, p. 119.
94. Su alcuni criteri sintattici del modo di scrivere di Adolf Loos si è soffermato S. P. Scheichl, *Die Architektur der Essay eines Architekten über Architektur Der Essayist Adolf Loos*, «Studia austriaca», X, 2020, a cura di F. Cercignani, OnLine Electronic Edition, pp. 161-177.
95. A. Loos, "Regole per chi costruisce in montagna", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 272.
96. A. Loos, "Architettura", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 246.
97. L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Op. cit., §201, p. 96.
98. A. Loos, "Ornamento ed educazione", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 327.
99. A. Loos, "Architettura", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 246.
100. *Ibid.*, p. 254.
101. Cfr. S. Petrosino, *Babele. Architettura, filosofia e linguaggio di un delirio*, Genova: il melangolo, 2003.
102. A. Loos, "Interni. Un preludio", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 17.
103. *Ibid.*, p. 19.
104. Cfr. P. Virno, *Saggio sulla negazione. Per una antropologia linguistica*, Torino: Bollati Boringhieri, 2013. In particolare pp. 46-93.
105. Cfr. *Ibid.*, pp. 94-138.
106. *Ibid.*, p. 60.
107. S. Freud, *La negazione. E altri scritti teorici*, Torino: Bollati Boringhieri, 1981, p. 69.
108. A. Loos, "La Siedlung moderna", in *Parole nel vuoto*, p. 339.
109. *Ibid.*, p. 338.
110. A. Loos, "Domanda: Arte o artigianato?", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., pp. 313, 314. Una traduzione in italiano di questo scritto, leggermente diversa da quella in *Parole nel vuoto* è in A. Loos, *Come ci si veste*, Milano: Skira 2016, pp. 84, 85.



Ornamento e gioco

Lamberto Amistadi *

I. La mano felice

Sanatorium Allee-Kurhaus

Baden-Baden

Dr. B. Hahn – Dr. K. H. v. Noorden

17.IV.1930

Caro amico, da due anni a questa parte non ho più avuto tue notizie e dovremmo proprio affrettarci a vederci più spesso! Qualche tempo fa ho saputo che vivi a Vienna e provo a scrivere al tuo vecchio indirizzo di Vienna che giusto ora trovo.

Qualche tempo fa Stockowsky (il noto direttore d'orchestra americano) mi ha chiesto chi avrei potuto consigliargli per la costruzione di una casa. Ti ha scritto? Mi aveva detto che ti avrebbe cercato a Parigi (all'indirizzo Knize). Io non sapevo dove tu vivessi.

Mi piacerebbe proprio tanto rivederti. Sei da qualche parte dove posso essere anch'io?

Noi siamo qui perché mia moglie deve fare una cura. Dopo io vado forse a Londra; il 5 maggio sono a Berlino, dove il 7.VI. Klemperer porta l'Erwartung e Die Glückliche Hand. Magari tu sei lì.

Spero solamente di sentirti di nuovo.

Molti, molti saluti dei più affettuosi, in nome della vecchia e fedele amicizia, tuo

Arnold Schönberg

Lettera di Arnold Schönberg ad Adolf Loos¹

Erwartung (Attesa) e *Die Glückliche Hand* (La mano felice) sono due monodrammi di Schönberg, rispettivamente l'opera 17 e l'opera 18, composte tra il 1909 e il 1913 e rappresentate solo nel 1924 al Neues Deutsches Theater di Praga. Essi rappresentano il culmine del suo periodo atonale-espressionista e l'unico esempio del cosiddetto teatro schönbergiano, in cui le leggi della musica vengono estese alla scenografia, le luci, i colori, il movimento.

Ma il fattore determinante è che un processo spirituale che scaturisce indubbiamente dall'azione non solo è espresso

mediante *gesti, movimento e musica*, ma anche mediante *colori e luce*; e deve risultare chiaro che i *gesti*, i *colori* e la *luce* vengono qui usati come i suoni, che insomma con loro si fa musica, e che da singoli valori luminosi, da singole gradazioni di colore vengono per così dire costituite figure e forme simili alle forme, alle figure e ai motivi della musica.²

Questi materiali vengono organizzati secondo «leggi più profonde di quanto non siano le leggi del materiale stesso»³ e che fanno riferimento alla tradizione armonica occidentale e al canone proporzionale.

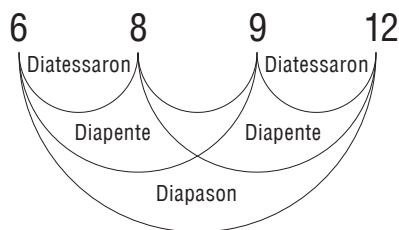
La leggenda attribuisce a Pitagora la scoperta del rapporto tra suoni e quantità misurabili di pesi e lunghezze. Si racconta che passando davanti alla bottega di un fabbro Pitagora avesse notato la consonanza di alcuni colpi di martello sull'incudine e avesse trasformato il peso dei martelli in armonici elementari: l'ottava, che corrispondeva a bloccare la vibrazione della corda a metà (2:1, *diapason*), la quinta a due terzi (3:2, *diapente*) e la quarta a tre quarti (4:3, *diatessarion*). Questi quattro numeri, 1, 2, 3, 4, la cui somma è uguale a 10, costituiscono il *tetraktys*, «fonte e radice dell'eterna natura», a partire dal quale Platone struttura l'anima del mondo⁴. La lira greca – il tetracordo – è costituita infatti da quattro corde, di lunghezza pari a sei, otto, nove e dodici unità che corrispondono rispettivamente all'unità di riferimento, all'intervallo di quarta (8:6=4:3), alla quinta (9:6=3:2) e all'ottava superiore (12:6=2:1). All'interno del tetracordo si nascondono quattro intervalli consonanti, due di quarta (8:6=12:9) e due di quinta (9:6=12:8) con i due intervalli di quarta separati da un tono (9:8).

Il tono costituisce uno dei due intervalli possibili tra due note consecutive, l'altro, il semitono, dipende dal modo di costruire la scala. La scala naturale è costruita sulla successione di suoni – gli armonici naturali – le cui frequenze sono multipli di una nota di base chiamata fondamentale. Moltiplicando per due la velocità di vibrazione (frequenza) di una corda tesa si ottiene l'ot-

Nella pagina precedente:

1. Adolf Loos, Progetto di concorso per il Chicago Tribune, 1922

2. Il tetracordo



tava superiore (2:1), moltiplicando per tre si ottiene l'intervallo di quinta (3:2), che deve essere diviso per due per essere ricondotto all'ottava di partenza. Se si considera il Do_1 come nota di partenza ed n la sua frequenza:

$$f(Sol_1) = f(Sol_2) : 2 = (3:2)n^5$$

Allo stesso modo, riducendo all'ottava fondamentale il quinto armonico si ottengono l'intervallo di terza maggiore, di sesta e di settima maggiore:

$$f(Mi_1) = 1/2 (1/2 (5n)) = 5/4n^6$$

$$f(La_1) = 2/3 (1/2 (5n)) = 5/3n^7$$

$$f(Si_1) = 3/2 (5/4n) = 15/8n^8$$

Per la verità, già Tolomeo aveva introdotto empiricamente gli intervalli di terza maggiore (5:4) e di terza minore (6:5) suddividendo la corda in 5 e 6 parti oltre che in 2, 3 e 4, ma i suoni prodotti non erano considerati sufficientemente consonanti e per tutto il medioevo ed il primo rinascimento venne adottato il sistema pitagorico⁹.

Nel nono libro del *De Re Aedificatoria* (1452) Leon Battista Alberti scrive:

Ancora una volta ripeto ciò che dice Pitagora: è assolutamente certo che la Natura è sempre molto simile in tutte le sue forme. Ed è davvero così. Quei numeri nei quali l'accordo del suono risulta piacevolissimo alle orecchie, sono gli stessi capaci di colmare gli occhi e l'anima con grande gioia. E così dalla musica, nella quale questi tipi di numeri sono stati studiati a fondo, dalle cose nelle quali la Natura si è mostrata in modo ragguardevole e degno, ricaveremo tutte le regole della finizione [così definita poco sopra: 'Secondo noi essa è una corrispondenza reciproca di linee con le quali si misurano le dimensioni'], senza approfondirle più di quanto possa interessare l'Architetto.¹⁰

Dopo aver passato in rassegna i rapporti che costituiscono gli intervalli pitagorici (*diapente*, *diatèsson*, *diapason*, *diapasondiapente*, *disdiapason* e *tonus*), l'Alberti prosegue:

In conclusione, conterò brevemente i numeri musicali, essi sono: 1, 2, 3, 4. Come abbiamo detto c'è anche il *tonus*, nel quale la corda più grande, paragonata a quella più piccola, la supera di 1/8. Gli Architetti si servono di tutti questi numeri in modo molto opportuno, presi due a due come nel caso del foro, delle piazze o degli spazi a cielo aperto, nei quali considerano solo due dimensioni: la larghezza e la lunghezza; ma anche tre a tre, come nei luoghi per le riunioni pubbliche, nel senato, nei cortili ecc. nei quali proporzionano insieme larghezza, lunghezza e altezza, che si desidera in armonia con queste due.¹¹

Infine – come ci fa notare il Wittkower¹² – tra i rapporti che Palladio raccomanda per gli ambienti nei *Quattro libri* (1570) viene accettato e compare per la prima volta, insieme alla diagonale del quadrato (già citata da Vitruvio come sistema di proporzionamento), l'intervallo di sesta (5:3):

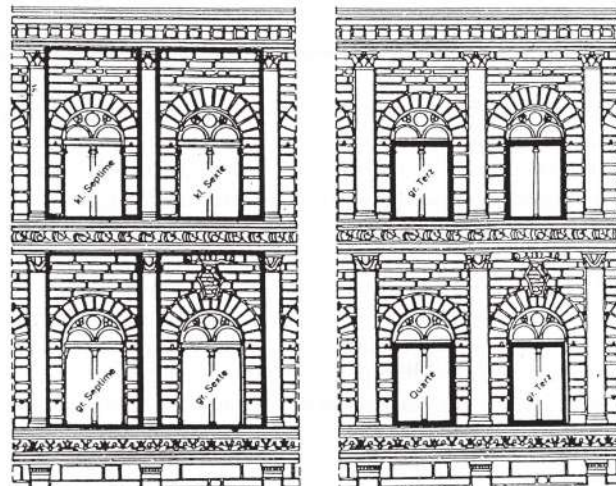
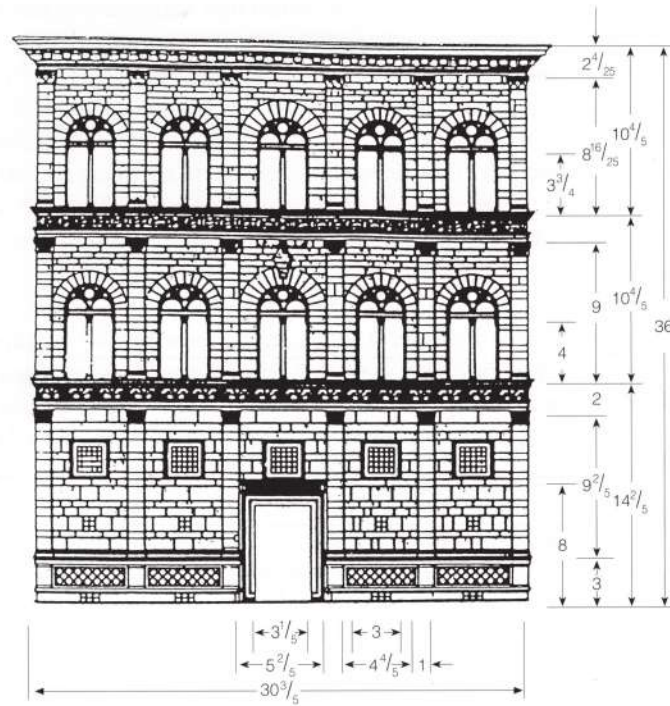
- I. circolare
- II. quadrata
- III. diagonale del quadrato come lunghezza della stanza
- IV. un quadrato e un terzo, vale a dire 3:4
- V. un quadrato e mezzo, vale a dire 2:3
- VI. un quadrato e due terzi, vale a dire 3:5
- VII. doppio quadrato, cioè 1:2

A partire dalla fine del '400 nell'ambiente veneziano, sulla scorta dell'interpretazione del *Timeo* di Marsilio Ficino, si susseguono numerosi studi che mettono a fuoco il rapporto tra matematica, musica e sistema armonico-proporzionale, dal *De Musica* di Boezio, stampato per la prima volta a Venezia nel 1491, alla *Summa de Arithmetica* (1496) e il *De Divina Proportione* (1509) di Luca Pacioli, il *De Harmonia Mundi Totus* (1525) di Francesco Giorgi, fino alla sistematizzazione della serie armonica naturale operata dal veneziano Gioseffo Zarlino che nel 1558 pubblica il trattato *Le Istitutioni Harmoniche*. Il Zarlino completa la serie

3. Leon Battista Alberti, Palazzo Rucellai (progetto originale), ca. 1446.

Da P. von Naredi-Rainer, "La bellezza numerabile: l'estetica architettonica di Leon Battista Alberti", in *Leon Battista Alberti*, J. Rykwert e A. Engel (a cura di), Milano 1994

4. LA, Schema proporzionale di Palazzo Rucellai. Il rapporto tra base ed altezza della facciata è di 5 a 6, cioè di terza minore (lo stesso rapporto della facciata del basamento del Chicago Tribune di Loos). Nella campata centrale l'Alberti prevede uno scarto (s) di 3/5 del modulo base (il braccio fiorentino, uguale a 58,3 cm.)



5. Scala naturale

Do ₁	Re ₁	Mi ₁	Fa ₁	Sol ₁	La ₁	Si ₁	Do ₂
1	9/8	5/4	4/3	3/2	5/3	15/8	2

degli intervalli della cosiddetta scala diatonica naturale, integrando i rapporti di ottava (2:1), quinta (3:2) e quarta (4:3) derivati dal *tetraktys* con quello di terza maggiore (5:4) e via via tutti gli altri derivati dall'interpolazione dei precedenti: terza minore, ottenuta come differenza tra una quinta e una terza maggiore ($3/2:5/4=6/5$), seconda maggiore, differenza tra una quinta e una terza maggiore ($3/2:4/3=9/8$), sesta maggiore, la combinazione di una quarta e una terza maggiore ($4/3 \times 5/4=5/3$) che corrisponde al quadrato e due terzi dell'elenco di Palladio, e la settima maggiore, cioè una quinta più una terza maggiore ($3/2 \times 5/4=15/8$).

Nel suo *Dimostrazioni Harmoniche* (1571), a differenza di quanto avveniva per il Canto gregoriano medievale, il Zarlino imposta un sistema in cui tutto si organizza intorno ad un centro tonale, detto tonica. Alla successione melodica verticale degli intervalli del canto medievale si sostituisce una struttura orizzontale (gli accordi) in cui i suoni sono sovrapposti tre a tre (triadi) secondo intervalli di terza: partendo dalla nota più bassa (supponiamo un Do), abbiamo la sovrapposizione di un primo intervallo di terza maggiore (Do, Mi) e di un secondo intervallo di terza minore (Mi, Sol); l'intervallo che separa le due note estreme (Do, Sol) è di quinta giusta.

La formula armonica che regola la successione degli accordi è detta "cadenza" e rappresenta un aspetto fondamentale della composizione musicale, in quanto permette di stabilire e ribadire la tonalità. Infatti, a seconda della nota della scala diatonica a partire dalla quale è stata costruita la triade, abbiamo degli accordi più o meno consonanti, che corrispondono cioè a diversi tipi di triadi: maggiore, minore, eccedente, diminuita. La dialettica tra consonanza e dissonanza ed i diversi modi di risolvere questo rapporto all'interno della composizione riportano il discorso nell'alveo della comunicazione e dell'espressività. Alla stregua che nel linguaggio ordinario con il termine consonanza si indica un insieme di suoni eseguiti simultaneamente

e tali che l'effetto complessivo risulti morbido e gradevole, mentre con il termine dissonanza si indica un insieme di suoni aspri e stridenti. Più esattamente, nella teoria musicale si definisce consonante un suono caratterizzato da "stasi armonica", un senso di stabilità e appagamento, e dissonante un suono che dia l'impressione di essere un "movimento armonico", cioè che debba essere seguito da ("debba risolversi su") un ulteriore insieme di suoni consonanti per giungere infine alla tanto agognata stasi. All'interno di questa dialettica si è sedimentato l'abaco degli artifici retorici convenzionali attraverso i quali la musica ha espresso i suoi contenuti: cadenza perfetta, cadenza evitata, cadenza sospesa, cadenza d'inganno, cadenza imperfetta ed alcune altre.

Il *Demolition Job*¹³ di Schönberg riguarda proprio la progressiva liberazione dalla necessità di trattare la dissonanza in modo speciale, attenuandone cioè gli effetti. Pur rimanendo saldamente ancorato alla tradizione armonica – non a caso intitolerà il suo trattato *Harmonielehre* (1911, *Trattato di armonia*), la cosiddetta "emancipazione della dissonanza" gli ha permesso di elevare il pensiero musicale al grado di una procedura costruttiva in cui *le regole del gioco devono essere pensate ogni volta daccapo*.

Non esiste alcun motivo fisico o estetico che possa costringere un musicista a servirsi della tonalità per rappresentare il suo pensiero. Si può soltanto porre la domanda se sia possibile ottenere *unità e compiutezza formale* [corsivo mio] senza servirsi della tonalità. Il richiamo alla derivazione della tonalità dalla natura si può facilmente smentire se si pensa che, allo stesso modo come i suoni subiscono un'attrazione verso gli accordi perfetti e questi verso la tonalità, così la forza di gravità ci attira in giù verso la terra, e ciononostante l'aeroplano ce ne allontana e ci porta su.¹⁴

E ancora:

la tonalità non è qualcosa che il compositore ottenga inconsciamente, che esista senza il suo contributo e si sviluppi da

sé, qualcosa che sarebbe presente anche se il compositore volesse l'opposto; poiché insomma la tonalità non è una conseguenza naturale né automatica di combinazioni di note, e quindi non può pretendere di essere il risultato automatico della natura del suono, ossia un attributo indispensabile di ogni pezzo di musica [...].¹⁵

In altre parole,

La tonalità si è rivelata non un postulato di condizioni naturali, non è l'utilizzazione di possibilità naturali; essa è un prodotto dell'arte, un prodotto della tecnica artistica. Poiché la tonalità non è una condizione imposta dalla natura, è privo di senso insistere nel conservarla in base a una legge naturale.¹⁶

Schönberg vuole dirci che la tonalità non corrisponde a nessuna legge naturale ma rappresenta semplicemente una procedura per riconoscere le proprietà di un simbolismo (il simbolismo degli intervalli musicali basati sugli armonici naturali) che esiste di per sé. In altre parole, la legalità naturale della fisica, tanto le leggi del suono quanto la forza di gravità (l'esempio dell'aeroplano che abbiamo citato), è una condizione aperta ad una modalità svariata di impieghi, delinea un contesto di possibilità alternative. Da questo punto di vista, in *Stili di analisi*¹⁷ Aldo Giorgio Gargani stabilisce un parallelo tra il modo in cui Schönberg e Wittgenstein considerano rispettivamente l'armonia musicale e il linguaggio proposizionale. Il canone, sia esso musicale, proporzionale, logico-proposizionale, linguistico, è solo – dice Wittgenstein – un'ispezione (*Ansehung*) di quel vasto campo di possibilità di cui il *Tractatus logico-philosophicus* aveva cercato di individuare la sintassi e la grammatica che regola «il repertorio dell'intera pensabilità, di tutte le possibilità del dicibile».¹⁸

Una volta stabilito che il sistema tonale è solo «*uno dei mezzi* che facilitano la comprensione unificatrice di un pensiero e che soddisfano il senso della forma»¹⁹

Schönberg può insistere sulla molteplicità dei metodi e degli ordini entro i quali configurare il simbolismo del linguaggio musicale. La tecnica – le regole di tale procedura simbolica – non è data a priori ed applicata deterministicamente secondo uno schema naturalistico, ma deve essere funzionale all'espressione di un pensiero musicale, deve essere costruita a partire da esso: «Non esiste tecnica senza invenzione; esiste invece l'invenzione che deve crearsi da sé la propria tecnica.»²⁰ Al punto da chiedersi: «[...] la tecnica è causa o conseguenza, derivato? Un contenuto espressivo vuole comunicarsi, e il suo moto produce una forma».²¹

Ciò che Schönberg e Wittgenstein rifiutano non è l'ordine che regola un procedimento simbolico, ma l'idea di un super-ordine o super-linguaggio che riconducano operazioni differenti ed alternative ad un'unità fittizia. Il super-ordine che Schönberg disconosce è quel processo di magnetizzazione secondo il quale un polo magnetico (il suono fondamentale, appunto) ordina gli altri undici in rapporto a se stesso, costituendone il punto di partenza e il punto di arrivo.

Il metodo di composizione con dodici note – sintetizza Schönberg – è nato da una necessità. [...] Dopo molti infruttuosi tentativi protrattisi per circa dodici anni, gettai le basi di un nuovo procedimento di costruzione musicale che mi sembrava capace di sostituire le articolazioni strutturali un tempo garantite dall'armonia tonale. Chiamai questo procedimento *Metodo di composizione con dodici note poste in relazione soltanto l'una con l'altra*. Questo metodo consiste innanzitutto nell'uso costante ed esclusivo di una serie di dodici note differenti. Ciò significa, naturalmente, che nessuna nota viene ripetuta nella serie, e che questa usa tutte le dodici note della scala cromatica disponendole però in ordine diverso.²²

Come dice Schönberg, la sua maggiore preoccupazione è assicurare l'unità dell'opera, che viene garantita dalla ripetizione e dalla variazione degli inter-

valli sonori che compongono il motivo di partenza o figura fondamentale, chiamata anche “*inventio*”. Nella figura fondamentale è contenuta la legge che presiede all’unità formale dell’opera e questo vale, in verità, tanto per la musica tonale che per quella dodecafonica al punto che la musica dodecafonica utilizza gran parte delle tecniche sviluppate dall’ordinamento classico, solo che gli effetti non sono ottenuti su base tonale: le variazioni a cui è sottoposta la serie originale (moto retrogrado, inversione, inversione retrograda) conducono ad una ripetizione delle note molto più frequente di quanto ci si possa aspettare. Lo sviluppo della serie con dodici note allontana sempre di più lo svolgimento tematico-melodico dalla corrispondenza con il campo di forze armonico disposto intorno al centro tonale, dando maggiore importanza all’unico legame rimasto, quello motivo-tematico appunto e all’intensità, la densità e la differenziazione dell’elemento ritmico.

Nell’*Erwartung* – un’opera che dura solo 30 minuti – ci sono 111 indicazioni metronomiche che ritmano successioni composte da continui cambiamenti metrici: 3/4, 4/4, 2/4, 4/4; 5/4, 4/2 oppure 6/8, 6/4, 3/2, 9/8, 12/8. Il motivo fondamentale Re, Fa, Do# – cioè il motivo dell’attesa (*Erwartung*) – funge da generatore dell’intero monodramma e ritorna identico, trasposto o modificato negli incatenamenti degli intervalli successivi. I colori degli strumenti, chiari o scuri, molli o duri, opachi o brillanti, vengono giustapposti o sovrapposti a seconda del soggetto del quadro musicale, in accordo con quella “teoria dei colori timbrici” (*Klangfarbenmelodie*) elaborata da Schönberg. Nell’*Erwartung* compare per la prima volta il cosiddetto “canto parlato” (*Sprechgesang*), una tecnica di declamazione cantata in cui l’altezza del suono oscilla intorno alla nota musicale senza mai intonarla compiutamente. Il parlato, il canto, la gestualità mimica, la forma musicale, i colori, la scenografia vengono sottoposti ad uno stesso ordina-

mento, scoprendo «leggi più profonde di quanto non siano le leggi del materiale stesso».²³

Venendo ora alla *Glückliche Hand* [La mano felice], questo lavoro fu scritto molti anni prima della guerra [1912] [...].

Io avevo già in mente da tempo una forma che credevo fosse in realtà l’unica con cui un musicista potesse esprimersi in sede teatrale, e la chiamavo, tra me e me, *far musica con i mezzi della scena*.

Non è facile dire che cosa questo significa: cercherò di spiegarlo.

Di fatto i suoni non sono altro – a guardare con chiarezza e sobrietà – che un tipo particolare di vibrazioni dell’aria, e come tali esercitano indubbiamente qualche influsso sull’organo sensoriale che colpiscono, cioè l’orecchio. Tuttavia, combinandoli tra loro in un modo particolare essi suscitano certe impressioni artistiche e spirituali, se così è lecito dire. Ma poiché tale capacità non esiste affatto nel singolo suono, dovrebbe essere anche possibile suscitare tali effetti con qualche altro materiale purché esistano determinate premesse: bisognerebbe cioè trattare questi materiali come si trattano i suoni; riuscire – senza negarne la qualità materiale specifica e *indipendentemente* da questa – a fonderli in forme e figurazioni dopo averli misurati, come si fa coi suoni, secondo la durata, l’altezza, l’ampiezza, l’intensità e molti altri parametri; esser capaci di metterli in rapporto tra loro in corrispondenza a leggi più profonde di quanto non siano le leggi del materiale stesso, leggi di un mondo edificato dal suo creatore sulla base della misura e del numero.²⁴

Dicevamo: un contenuto espressivo vuole comunicarsi, e il suo moto produce una forma.

Si è chiamato questo tipo di arte, non so perché, espressionismo; essa non ha in nessun caso espresso nulla di più di quanto era in lei! Anch’io le ho dato un nome che però non è diventato popolare: ha detto che è l’arte della rappresentazione dei processi interiori.²⁵

Schönberg insiste sulla molteplicità dei metodi e degli ordini entro i quali configurare la simbologia

6. Arnold Schönberg, *Autoritratto*, 1910



dei linguaggi senza alcun pregiudizio nemmeno nei confronti dell'ordinamento tonale.²⁶ La tonalità – dicevamo, va considerata come *uno dei mezzi* che facilitano la comprensione unificatrice di un pensiero e che soddisfano il senso della forma. Tanto la musica tonale quanto quella a-tonale costituiscono una relazione tra figure armoniche e questa relazione deve essere costruita passo per passo nei suoi nessi intermedi:

Non vi è una differenza qualitativa e irriducibile tra musica tonale e a-tonale (o pan-tonale, come preferisce dire Schönberg). Se la prima rappresenta una relazione facilmente riconoscibile e afferrabile delle figure armoniche con un tono di base assunto come centro e asse di riferimento fondamentale, la seconda nasce da una struttura dell'espressione musicale in cui crescendo il numero dei processi da riportare al tono fondamentale, cioè di figure armoniche ambigue – che Schönberg chiamava nella sua *Harmonielehre* [Trattato di armonia] “accordi vaganti” – risultava proporzionalmente più complesso e al limite impossibile ricondurre gli allineamenti delle figure armoniche a un tono fondamentale.²⁷

Come viene respinta la tesi dell'irriducibilità tra musica tonale e pan-tonale, Schönberg rifiuta quella dell'irriducibilità di consonanza e dissonanza, la cui differenza viene ricondotta semplicemente ad una maggiore abitudine e facilità a riconoscere gli accordi consonanti. «La differenza tra consonanza e dissonanza non è una differenza antitetica, ma *graduale*, che cioè le consonanze sono i suoni più vicini alla nota fondamentale, e le dissonanze quelli più lontani».²⁸

Nel suo *Die Komposition mit Zwölf Tönen* (*Teoria della composizione dodecafonica*), Josef Rufer, allievo ed assistente di Schönberg presso l'Università delle Arti di Berlino, – al quale nel 1922 Loos costruirà la casa sulla Schließmannngasse di Vienna – spiega bene il concetto fondamentale di “emancipazione della dissonanza”.

Giustissima, dunque, l'idea di Schönberg di riassumere tutte le relazioni tonali nel concetto di consonanze più vicine e più lontane – cosa che, al tempo stesso, anticipa tutte le possibilità di sviluppo dell'orecchio umano. Sia l'evoluzione della storia della musica, sia quella del nostro orecchio giustificano tale concezione. L'impiego progressivo di dissonanze sempre più pronunciate, prima preparate e risolte attraverso consonanze, poi, man mano che l'adattamento dell'orecchio le rendeva più familiari, presentate direttamente, fece sì che esse fossero comprese con sempre maggior facilità, perdessero sempre più il loro effetto di interruzione del discorso. Possiamo seguire questo processo a partire dagli antichi tempi in cui la terza appariva ancora dissonante, fino alla comparsa emancipata, cioè liberata dalla preparazione e dalla risoluzione attraverso una consonanza, dell'accordo di settima diminuita nella musica classica, e più in là fino al libero impiego di triadi eccedenti e di intervalli ancora più nettamente dissonanti, nella seconda metà del secolo XIX. L'orecchio si adattò a questi procedimenti musicali usati nelle opere dei maestri e afferrò col tempo anche consonanze “molto distanti”, senza bisogno del passaggio attraverso il rapporto con il suono fondamentale, senza che fosse necessario mostrare ogni volta i loro rapporti di affinità tonale.²⁹

L'emancipazione della dissonanza disgregò, insieme all'ordinamento tonale, tutte le cadenze e gli artifici retorici che avevano costituito le basi comunicative della musica intesa come tecnica descrittiva predittiva e che l'avevano trasformata in un insieme di artifici con i quali era possibile prevedere l'effetto dell'opera sull'ascoltatore, «tecnica destinata alla produzione di effetti sulla nostra sensibilità».³⁰ Schönberg taccia come “individualismo di filistei” lo spreco e la dissipazione intellettuale insiti nell'eccessivo consumo di visioni, rappresentazioni, *Weltanschauungen*, cioè l'interpretazione della condotta intellettuale come produzione di immagini, metafore e allegorie di ogni cosa. Anziché rappresentare le leggi e la struttura dell'arte musicale, se ne esprimeva il sintomo sensibile, l'effetto atmosferico:

Se coloro che mancano oggi di originalità raccontassero ciò che veramente li occupa, parlerebbero della cosa in se stessa invece che del suo riflesso. Ma per loro si tratta dell'apparenza, della "bella apparenza". [...] E questa è una confusione disastrosa.³¹

II. Il principio del rivestimento

La mia prima casa.

Non so come ringraziare l'ufficio comunale per l'edilizia, per la pubblicità che mi ha fatto vietandomi di portare avanti i lavori della facciata. È venuto così alla luce un segreto custodito da tempo: io costruisco una casa.

La mia prima casa! Proprio una casa! Perché non avrei davvero mai immaginato che negli ultimi anni della mia vita avrei ancora potuto costruire una casa. Dopo tutte le esperienze fatte ero ormai convinto che nessuno sarebbe stato così pazzo da affidarmi l'incarico di costruire una casa. E che sarebbe stato quindi impossibile presentare i miei progetti all'approvazione di un qualsiasi ufficio di polizia per l'edilizia.

Perché avevo già un'esperienza del genere alle mie spalle. Mi era stato affidato il lusinghiero incarico di costruire a Montreux, sulle belle rive del lago di Ginevra, una casetta per guardiani. Sulle rive si trovavano molte pietre e poiché gli antichi abitanti del luogo avevano costruito tutte le loro case con queste pietre, lo volevo fare anch'io. Innanzitutto perché è più economico, fatto che ha la sua importanza anche in rapporto all'onorario dell'architetto (si guadagna molto meno), e poi perché il trasporto richiede minor fatica. Io sono contrario per principio al lavoro eccessivo, anche per quanto riguarda me personalmente.

Quanto al resto, non avevo pensato null'altro di male. Chi potrebbe quindi descrivere il mio stupore quando fui invitato a presentarmi alla polizia e mi fu chiesto come io, uno straniero, osassi compiere un simile attentato contro la bellezza del lago di Ginevra. L'edificio era troppo semplice. Dove erano andati a finire gli ornamenti? La mia timida obiezione, che anche il lago, quando è calmo, è piatto e assolutamente privo di orna-

menti, e tuttavia molte persone lo trovano davvero passabile, non giovò a nulla.

Ottenni un attestato dove si vietava la costruzione di un edificio del genere a causa della sua semplicità e quindi della sua bruttezza. Me ne tornai a casa felice e contento.

Felice e contento. Chi infatti di tutti gli architetti della terra si è visto dichiarare artista, nero su bianco, dalla polizia? Ognuno di noi si crede un artista. Ma non sempre lo pensano gli altri. Certi lo pensano di uno, certi di un altro. Ma nessuno lo pensa della maggior parte di noi. A me dovettero credere tutti, persino io dovetti crederci. Perché io ero vietato, vietato dalla polizia come Frank Wedekind o Arnold Schönberg. O meglio, come sarebbe vietato Arnold Schönberg se la polizia riuscisse a leggere i pensieri nelle teste delle sue note.

Adolf Loos, "Due articoli e una lettera sulla casa della Michaelerplatz", 1910.³²

La costruzione dell'edificio sul lago di Ginevra era stata ostacolata ed impedita a causa della sua bruttezza. La semplicità e l'assenza di ornamenti del progetto presentato da Loos avevano contrariato la commissione edilizia del comune come la casa sulla Michaelerplatz aveva turbato e scioccato l'opinione pubblica di Vienna. Le case di Loos mostrano agli occhi ciò che un tribunale contesterebbe alla musica di Schönberg "se la polizia riuscisse a leggere i pensieri nelle teste delle sue note". Ciò che spaventa ed infastidisce è la mancanza di familiarità con un linguaggio architettonico che rinuncia alla "bella apparenza" e all'uso di soluzioni formali preconfezionate che incontrerebbero facilmente il favore del pubblico. Loos descrive questa condizione con un paradosso: un'architettura che si prefigge di dare il "meno nell'occhio" possibile diventa oggetto di scandalo:

Immaginatevi la situazione in questo modo: ognuno indossa un abito che appartiene a un'epoca passata o a un immaginario, lontano futuro. Si vedrebbero allora uomini vestiti

nella foggia di tempi remoti, donne con acconciature alte come torri e in crinolina, graziosi signori in brache alla borgognona. E in mezzo a questi un paio di tipi vezzosi, vestiti alla moderna con scarpini violetti e giubbotti di seta verde mela con guarnizioni del professor Walter Scherbel. E tra loro farebbe il suo ingresso un tipo con indosso una semplice redingote. Non darebbe forse nell'occhio costui? Anzi, peggio ancora, non darebbe scandalo? E non chiamerebbero forse la polizia, che è fatta apposta per allontanare tutto ciò che desta scandalo?

Le cose invece stanno a rovescio. Il vestiario è giusto, l'arlecchinata la troviamo nell'architettura. La mia casa (intendo la 'Looshaus' nella Michaelerplatz a Vienna, che fu costruita nello stesso anno in cui redatto questo articolo) scatenò un vero scandalo e la polizia comparve sul posto. Fra quattro mura potevo fare quel che volevo, ma certe cosacce non si fanno per la strada!³³

L'effetto della sua architettura sull'opinione pubblica assomiglia molto al suo racconto sullo scandalo suscitato dalla musica di Beethoven, le cui dissonanze furono ascritte alla malattia:

'Però', dicevano 'peccato, quest'uomo ha le orecchie malate. La sua mente concepisce dissonanze spaventose. Tuttavia, poiché egli afferma trattarsi di sublimi armonie e tenuto conto del fatto facilmente dimostrabile che le nostre orecchie sono sane, vuol dire che le sue orecchie sono malate. Peccato davvero!³⁴

E, paradossalmente, la sua architettura ha incontrato un destino più simile a quello di un'opera d'arte che a quello di un oggetto d'uso. Pare che il nuovo proprietario di Villa Stoesl avesse provveduto a "normalizzare" quanto prima la casa ristrutturata da Loos nel 1912, aggiungendo dei comuni scuretti alle finestre. Forse Loos pensava anche a se stesso quando scriveva dell'amico Schönberg: «Dovranno forse trascorrere dei secoli prima che gli uomini arrivino a meravigliarsi di ciò su cui i contemporanei di Arnold Schönberg si sono rotti la

testa».³⁵ La tesi del volume di Joseph Masheck dal titolo *Adolf Loos. The Art of Architecture*³⁶ è proprio quella di chiarire la provocazione con cui Loos non solo riconosce lo statuto di arte solo ad una piccola parte dell'architettura – il monumento – ma addirittura sottrae la casa al governo di un architetto "sradicato e distorto" per riassegnarla ad una dimensione puramente artigianale. A parte l'uso strumentale ed ironico con cui Loos utilizza le sue argomentazioni paradossali per attaccare gli architetti del suo tempo, a parte che per Loos il declassamento dell'architettura è solo temporaneo («Ma ogni volta che l'architettura si allontana dal suo modello con i minori, i decorativisti, ricompare il grande architetto che la riconduce all'antichità»³⁷) e che l'arte viene continuamente evocata («So di essere un artigiano al servizio dell'uomo e del presente. Ma proprio per questo so che l'arte esiste, ne sono al corrente. So che non si produce a comando, esiste in sé. Posso seguire l'evoluzione dell'artista, che scompare come un condor in regioni sconosciute – e posso pregare»³⁸), le ragioni che Masheck adduce per ricondurre l'architettura di Loos nell'alveo dell'arte sono: 1. l'assenza di architettura (*Architecturelessness*) deve essere intesa come critica ad un approccio stilistico (*Stylelessness*); 2. la tecnica costruttiva è al servizio di una intenzionalità estetica; 3. l'autonomia dell'architettura.

1. Loos si dissocia dall'architettura dei suoi contemporanei in quanto compromessa con uno stile che ha perso il contatto con la tradizione. La tecnica e la tradizione sono i punti di partenza di un'architettura che vuole essere autenticamente progressiva. Il progresso avviene nel momento in cui sopravviene una nuova invenzione, cioè un'idea nuova, che porta ad un miglioramento sostanziale delle condizioni di vita.

Loos:

E allora non vi sono mutamenti intenzionali? Vi sono anche questi. I miei allievi lo sanno: un mutamento rispetto a quanto ci è stato tramandato è consentito soltanto quando

7. Adolf Loos, Orologio da tavolo in ottone e vetro molato, 1902

Nella pagina seguente:

Progetti di concorso per la nuova sede del Chicago Tribune, 1922

8, 9. Adolf Loos (disegno con dedica al delegato per gli affari esteri di Vienna, Dr. Peterka: «Perché ho importunato ancora una volta il più incantevole diplomatico di Vienna».

10, 11. Eliel Saarinen (secondo classificato); Walter Gropius e Adolf Meyer



rappresenta un miglioramento. E a questo proposito le nuove invenzioni aprono grosse breccie nella tradizione, nell'architettura tradizionale. Le scoperte recenti, la luce elettrica, il tetto in *Holzement* non appartengono ad una determinata regione, appartengono al mondo intero.³⁹

I capelli lunghi non furono più di moda perché le donne, lavorando, li considerarono un fastidio. Il *pathos* non fu più di moda quando il naturalismo ritrasse la vita reale e il modo di parlare della gente che sbrigava i propri affari. La luce delle candele non fu più di moda allorché la gente si rese conto come fosse senza senso far faticare inutilmente la servitù (ben inteso se ne aveva).⁴⁰

È Loos quest'ultimo? Potrebbe esserlo, invece è Schönberg, che prosegue:

In realtà, chi conosce le proprie capacità è in grado di dire in anticipo e con esattezza come apparirà, una volta ultimata, l'opera che vede soltanto nella sua fantasia. Egli non partirà mai dall'immagine precostituita di uno stile; ma senza posa sarà impegnato a rendere giustizia all'*idea*. Sarà sicuro che, fatto tutto ciò che l'*idea* richiede, anche l'apparenza esteriore risulterà adeguata.⁴¹

In un saggio dal titolo emblematico di *Brahms il Progressivo*, Schönberg ribadisce il concetto: l'artista deve trovare le regole per esprimere e rendere comprensibile il portato di una nuova idea. Lo strumento di tale intelligibilità è la forma:

La forma nella musica serve alla comprensione attraverso la memoria. Uniformità, regolarità, simmetria, suddivisione, ripetizione, unità, relazione ritmica e armonica e persino logica, nessuno di questi elementi produce o aiuta a produrre la bellezza. Tutti, però, contribuiscono a determinare un'organizzazione che rende intellegibile la presentazione dell'*idea* musicale.⁴²

2. «E ciò che sembra veramente loosiano è il modo in cui la tecnica è al servizio di un effetto *estetico* non tecnico». ⁴³ Masheck porta l'esempio dell'orologio in ot-

tone disegnato da Loos nel 1902, sospeso all'interno di un involucro trasparente inclinato in vetro molato [fig. 7]. La tecnica (costruttiva artigianale) che il materialismo di Semper mette al centro dell'elaborazione stilistica si integra perfettamente con il concetto di "intenzionalità artistica" (*Kunstwollen*) del contemporaneo e concittadino di Loos, Alois Riegl.

3. La colonna dorica del progetto per la nuova sede del Chicago Tribune riafferma il ruolo dell'architettura in quanto tale, prendendo le distanze tanto dal costruttivismo romantico del Bauhaus e del progetto di Hilbersheimer quanto dal romanticismo ornamentale di Hoffmann e dei progetti premiati («Il Bauhaus e il costruttivismo romantico non sono meglio del romanticismo dell'ornamento»⁴⁴). L'autonomia dell'architettura è riaffermata attraverso l'utilizzo della colonna dorica e la semplicità del basamento non è intesa come una rinuncia all'architettura (*Architecturelessness*) ma come il suo "grado zero".

E, bene o male, il grado zero di una condizione estetica reclama il diritto all'arte e all'architettura. Liberata dai condizionamenti di un'articolazione formale e dell'ornamento, un'architettura di grado zero è indubitabilmente là solo in quanto architettura. Anche se non è stato costruito, il basamento squadrato del Chicago reagisce coraggiosamente a qualsiasi minaccia del venir meno dell'architettura [*Architecturelessness*].⁴⁵

Che si tratti di artigianato, arte o architettura, l'ironia parossistica degli scritti e la perentoria autenticità dei progetti compongono un quadro coerentemente contraddittorio del pensiero di Loos, in cui il rapporto tra arte e architettura che si manifesta nei suoi edifici è sintetizzato dal Masheck nella formula, a sua volta paradossale, di "neutralità autoriale".⁴⁶ Lo stesso rapporto con la tradizione non è così pacifico. Loos risolve con il solito aplomb la contraddizione generata dall'irruzione nel paesaggio urbano viennese delle sue case a gradoni con tetto piano, che venivano chiamate sarcasticamen-

Die
Länge
Türme
Juchend



Warum ich
widerummal
(wie so häufig
in andern
Dingen der
Lebenswelt geben
Diplomaten
Wiens heute
belächelt
habe

Gottfried Semper

Wien, 19. Oct. 22



te “case Palestina” o “case algerine”. Dopo aver negato ripetutamente qualsiasi riferimento esotico («Per il progetto di queste case non ho mai pensato neanche lontanamente all'Oriente»⁴⁷), pare abbia risposto alla commissione edilizia di Vienna che era decisa a vietare gli edifici a gradoni con i tetti piani: “Dopotutto, esse sono usuali da millenni in Oriente!”



Le due grandi invenzioni che permettono a Loos di essere – come Brahms – “il Progressivo” sono il tetto piano e il *Raumplan*, il cui principio generatore è sintetizzato dall'idea di costruire “dall'interno verso l'esterno” («I progetti dovevano svilupparsi secondo un processo che andava dall'interno verso l'esterno»⁴⁸):

L'architetto, mettiamo, ha il compito di creare uno spazio caldo, accogliente. Caldi e accoglienti sono i tappeti. Egli decide di conseguenza di stendere un tappeto sul pavimento e di appenderne quattro alle pareti. Ma non si può costruire una casa con i tappeti. I tappeti, che li si tengano stesi sul pavimento o appesi alle pareti, richiedono una struttura che li mantenga nella giusta posizione. Inventare questa struttura è il secondo compito dell'architetto.

Questa è la via giusta, logica, che si deve seguire in architettura. Ed è così, secondo questa successione che l'uomo ha imparato a costruire.⁴⁹

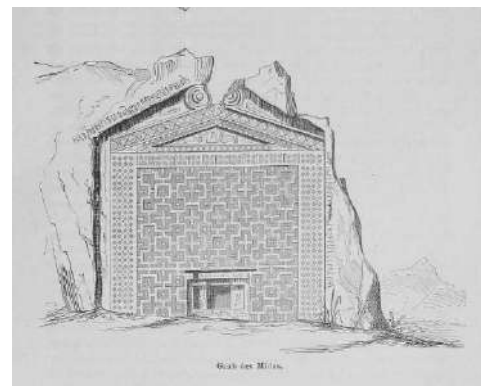
Come sappiamo, Loos mutua “il principio del rivestimento” dall'architetto e critico d'arte viennese Gottfried Semper: «La pelle degli animali e la cor-

teccia degli alberi rappresentano i primi veri tipi di tessuto, e sono anche le prime stoffe più usate come tali dall'uomo».⁵⁰

L'esigenza di proteggere, di coprire e di chiudere lo spazio è stata uno dei più antichi incentivi all'invenzione industriale. L'uomo ha imparato a riconoscere l'essenza e la destinazione delle coperture naturali – per esempio, la pelliccia arruffata degli animali o la corteccia protettiva degli alberi – e a utilizzarle ai propri scopi, a seconda della loro destinazione naturale correttamente interpretata, e infine a riprodurre tali coperture naturali con tessuti artificiali. *L'uso di queste coperture è più antico della lingua* [corsivo mio]; e il concetto stesso di copertura, protezione, chiusura, è legato inscindibilmente a quelle prime coperture e rivestimenti, naturali e artificiali, che sono diventati i segni tangibili di quei concetti e come tali, forse, rappresentano l'elemento più significativo del simbolismo architettonico.⁵¹

Non è accaduto di rado che concetti astratti siano stati mutuati o “presi a prestito” dalla realtà architettonica. Per Edward Hussey il termine “struttura” è un sostantivo derivato dal verbo “*harmozein*”, “adattare insieme”, che appare per la prima volta in Omero con riferimento ai concreti adattamenti delle costruzioni in legno o in muratura, ma anche con i significati di “trattato” e “convenzione”⁵². “Ornamento” è un derivato del verbo latino “ornare”, che significava “mettere in ordine” e aveva una valenza estetica: il concetto astratto di ordine deriva dall'azione concreta dell'abbellire, dell'accoppiare. “*Kosmos*”, che in greco significa “ordine”, ha la stessa radice di “cosmesi” e significa sia “ordinare”, “di-

12. Sgabello a quattro zampe disegnato da Loos per la falegnameria Schmidt di Vienna intorno al 1900. Riprende lo stile dello sgabello di Tebe la cui versione liberty del 1884 è conservata al Victoria & Albert Museum di Londra



sporre”, che, secondariamente, “ornare”, “vestire”; per Platone la cosmetica è relativa alla cura dell'esterno dei corpi, come l'arte del vestire e dell'ornamento⁵³. Senza dimenticare il libro di Ernst Gombrich dal titolo *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*.⁵⁴ La parola sanscrita “alamkāra” viene tradotta con “ornamento”, “decorazione” ed è composta da “alam”, che significa “sufficiente” o “abbastanza” e il verbo “kr”, “fare” ed è impiegata anche nel significato di “adattamento”, di concreto adattamento tra le parti.

Il rapporto tra struttura e rivestimento rappresenta il nocciolo concettuale intorno al quale ruota l'ossessione di Semper per l'origine (*Ursprung*) delle arti industriali. Già Hegel aveva rintracciato le ragioni della tettonica nell'interazione tra le componenti del sostenere e dell'essere sostenuto. Semper individua e dispone tali relazioni in un ordine in cui struttura e rivestimento si scambiano continuamente di posto.

Contravvenendo tanto al mito della capanna primitiva dell'abate Laugier quanto all'idea dell'origine autonoma delle costruzioni in pietra del Bötticher⁵⁵, Semper deriva la struttura trilitica in pietra dalle opere di carpenteria (*pegmata*) quali tavoli, troni, sedie, sgabelli, baldacchini, lettieri, candelabri. Nel *pegma* «le due funzioni del sostenere e dell'essere sostenuto sono rappresentate nella maniera più semplice da un montante verticale e da un travetto orizzontale». ⁵⁶ Nei palazzi assiri queste strutture in legno erano dei veri e propri oggetti mobili che venivano collocati al centro della corte e che fungevano da supporto per tendaggi e tessuti. Il passaggio successivo, che porterà gradualmente alla struttura trilitica in pietra, è il lavoro cosiddetto di “incrostazione” o la tecnica empaistica con cui gli elementi portanti dei mobili in legno venivano rivestiti con fogli di metallo. Secondo Semper, i *pegma* seguono uno sviluppo analogo a quello della scultura: i vestiti in miniatura degli idoli in legno vengono sostituiti da una placcatura o incrostazione metallica, che viene successivamente applicata su un materiale mor-

bido removibile come l'argilla o una massa bituminosa fino a formare delle vere e proprie strutture tubolari cave.⁵⁷ L'incrostazione è un rivestimento che associa principio costruttivo e ornamentale: nell'architettura caldeo-assira

la sola cosa salda nella casa è lo strato superficiale (crosta), e le procedure puramente tecniche legate all'incrostazione e al rivestimento, quali il tessere, orlare, cucire, ricamare, incorniciare, chiodare, piegare, saldare, increspate questi strati di superficie [...] generano lo schema artistico architettonico e addirittura l'ornamento, che solo incidentalmente diventa (o potrà diventare) simbolico. Il rivestimento compare qui in modo puramente tecnico-realistico, come elemento che plasma la forma; nasce una struttura a corpo cavo nel vero senso materiale del termine.⁵⁸

L'incrostazione è anche il principio che permette all'architettura greca di svilupparsi in senso formale: il mascheramento dei materiali permette di trasformare le forme meccaniche espresse dagli elementi strutturali in forme organiche, dinamiche ed animate:

Il tempio ellenico è costruito secondo il principio egizio, solo in modo più compiuto, con mura isodome più formate, ed è ornato (*asketòn*) secondo il principio asiatico dell'incrostazione, concepito però in un elevato senso simbolico-strutturale.⁵⁹

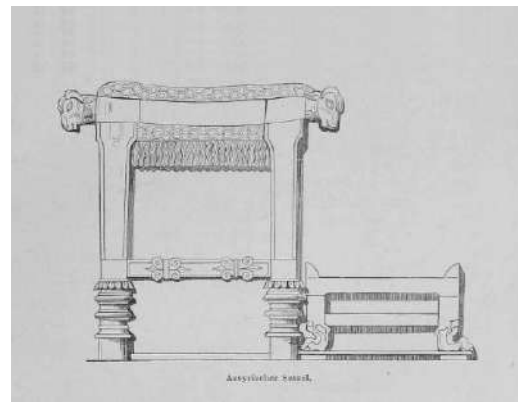
Lo stesso colore appare qui

come rivestimento più sottile e incorporeo. Esso è il mezzo più perfetto per accantonare la realtà, perché nel momento in cui riveste il materiale è immateriale e corrisponde anche sotto altri aspetti alle tendenze più libere dell'arte ellenica.⁶⁰

Oltre a leggere il bel saggio di Benedetto Gravagnuolo *Semper e lo stile*⁶¹, basterebbe questa frase a scagionare Semper dalla superficialità con cui venne indicato come materialista. La formula proposta in *Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre* (Progetto di un sistema

Nella pagina precedente:
13. Tomba di Mida

14. Sgabello assiro-caldeo
(Gottfried Semper, *Lo stile*, 1878)



di stilistica comparata) $Y=F(x,y,z\dots)^{62}$ – che ci ricorda quella di Rogers $A=f(U,B)$, in cui si ricompona la dialettica tra energia costruttiva ed energia decorativa – rende conto per lo meno della complessità con cui Semper affronta il problema della genesi, il significato e l'evoluzione storica dell'ornamento nelle arti applicate, in cui la reciprocità del rapporto tra rivestimento e struttura riassume tutte le posizioni possibili: il rivestimento che avvolge la struttura, il rivestimento interno sostenuto da una struttura esterna, il rivestimento che mantiene una propria consistenza strutturale. Non si tratta più solo di un procedere dall'interno verso l'esterno, ma di una sovrapposizione di strati diversamente composti e che in diversa misura nascondono, custodiscono e proteggono un nucleo centrale, il focolare, il contenuto spirituale dell'opera:

L'architettura, in quanto essa è solo quel che racchiude lo spirituale e in ciò autonoma per sé, è il negativo di se stessa; lo spirituale d'altra parte, in quanto è soltanto quel che è racchiuso mentre invece è determinato come essente-per-sé, contraddice ugualmente se stesso. L'involucro e il contenuto spirituale, mediandosi in sé, sono, come immediata scaturente unità, la scultura.⁶³

Seguendo Hegel, August Schmarsow⁶⁴ indica l'essenza dell'architettura nella capacità di creare lo spazio interno, delimitandolo. Berlage (e Gillo Dorfles)⁶⁵ definisce l'architettura "arte della delimitazione dello spazio", dove le parti costruttive quali pilastri e capitelli devono essere assorbite dentro la superficie piana del muro.

Per questo motivo, in accordo col Frampton⁶⁶, l'architettura di Loos non può che essere considerata atettonica e composta da una successione di strati che avvolgono, proteggono e mascherano lo spazio interno.

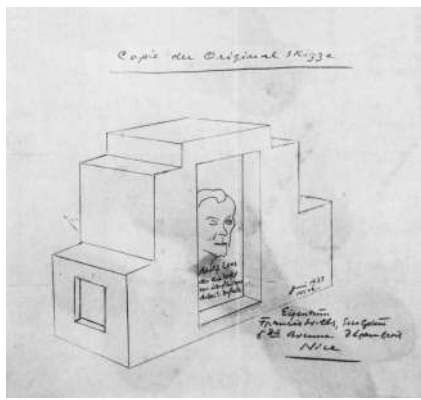
Ma se non è tettonica nel senso etimologico del termine, cioè nel senso di *tektion*, che in greco significa carpentiere, falegname e costruttore, ed è riferito all'articolazione in cui si costituiscono e si rappresentano la

connessione e l'assemblaggio tra le parti, l'architettura di Loos non è neanche stereotomica. In questo caso sbaglia il Frampton quando parla di Villa Moissi come di un caso di stereotomia, come se il volume sottratto al cubo nell'angolo del piano superiore fosse ritagliato da una massa piena.⁶⁷ Ricordando quanto detto in precedenza e seguendo l'invito di Loos a «pensare in tre dimensioni, a pensare al cubo»⁶⁸, dall'interno verso l'esterno, non si tratta di una massa scavata ma di un corpo cavo, costituito da una successione di strati (o incrostazioni) che vanno dalla sensualità delle venature marmoree del rivestimento interno all'intonaco esterno. Loos:

L'intonaco a calce è una pelle. La pietra è struttura. Nonostante la composizione chimica simile, esiste una grande differenza nell'impiego dei due materiali. L'intonaco a calce ha una parentela più stretta con il cuoio, con la tappezzeria, con i materiali per rivestimento e con le vernici che con suo cugino, il calcare.⁶⁹

Il modo in cui si chiude lo spigolo occidentale di villa Müller è lì a ricordarci che l'ultimo strato, la pelle ispessita dall'incrostazione della struttura muraria si piega e si avvolge su se stessa come il risvolto di un vestito [fig. 16].

In questa stratificazione c'è poco spazio per una tettonica elementarista in cui l'ordine tra le parti diventa più importante della plastica sensualità dell'insieme. Non si tratta più di una composizione per parti, ma di una "conglomerazione", cioè una *composizione di parti eterogenee che non prevede unità elementari intercambiabili*. Le colonne di Loos sono squadrate e il rivestimento le confonde con il muro dal quale riemergono secondo forme e distanze sempre diverse: la varietà dello spazio vuoto, cioè il ritmo, tra una colonna e l'altra rende le parti non-relazionali e la composizione, se non anti-razionalista, sicuramente di un razionalismo anti-cartesiano.



L'unica concessione di Loos alla tettonica è nell'accezione più larga che ne dà Eduard Sekler in *Structure, Construction, and Tectonics*⁷⁰ come l'espressione dell'interazione fra il carico e il sostegno, cioè nel senso del peso e quindi dell'indicazione della relazione fondamentale sopra/sotto, che Loos non manca mai di sottolineare attraverso l'utilizzo dei cornicioni o l'utilizzo del colore negli spazi interni, dove il colore della trave non è mai lo stesso degli elementi di sostegno. Che poi è il modo in cui il suo amico Max Dvořák parla dell'architettura romana, come «di una nuova consapevolezza riguardo l'effetto fisico e il peso delle strutture cubiche [...] una bellezza spaziale, concepita nei termini di una massa compatta e delimitata»⁷¹, che potrebbe essere benissimo la descrizione del mausoleo che Loos disegnerà per lui solo pochi anni dopo o il manifesto per il basamento del Chicago Tribune.

III. L'architettura è un gesto

L'architettura è un gesto. Non ogni movimento funzionale del corpo umano è un gesto. Come non è architettura ogni edificio funzionale.

Ludwig Wittgenstein, *Pensieri diversi*, 1942⁷²

L'architettura è un gesto fa il paio con un'altra nota proposizione di Wittgenstein, "la filosofia è un'attività": l'attività è quella del "mettere in ordine", descrivere e chiarire i diversi modi in cui le espressioni linguistiche sono utilizzate in base al contesto e alle circostanze.

In un saggio raccolto in *What is Architecture?*⁷³ Kenneth Frampton stabilisce il campo delle possibilità espressive dell'architettura nella distanza tra "Kernform" (forma nucleo) e "Kunstform" (forma artistica). Pur nelle diverse accezioni e nelle varie traduzioni che i termini hanno assunto in italiano ("Kernform" a volte è tradotto con "forma tecnica", altre con "forma strut-

turale" e "Kunstform" con forma rappresentativa, che per Bötticher riguarda il ruolo della decorazione in relazione alla struttura dell'edificio), a noi interessa mantenere in azione l'opposizione tra le figure archetipiche fondamentali, dove per Semper il nucleo è "Urherd" (focolare di pietra) e il rivestimento è "Urtuch" (il tessuto primordiale o panno):

Esistono pertanto, nel sistema di Semper, due archetipi primari: il focolare e il panno, lo *Urherd* e lo *Urtuch*. Essi sono stati i primi segni di insediamento e il primo manufatto; ma benché sembrino rivestire per Semper la medesima realtà della *Urpflanze* per Goethe, pure non erano riducibili a un singolo fenomeno radicale come Goethe avrebbe probabilmente voluto che fossero.⁷⁴

Il modello culturale è ancora una volta quello linguistico. Gottlieb Frege riprende l'analogia tra architettura e linguaggio con la metafora del nocciolo e del guscio, dove il nocciolo rappresenta l'invariante strutturale (ciò che non cambia nella traduzione da una lingua ad un'altra), mentre il guscio rappresenta l'elemento cangiante superficiale. L'idea di una struttura profonda ("Deep Structure") e di una struttura superficiale ("Surface Structure") è una conquista della linguistica moderna⁷⁵, ma ciò che Noam Chomsky chiarisce è che tale struttura si compone per strati che la articolano su diversi livelli, ovverosia che essa occupa uno "spazio formale" stratificato che prevede diversi livelli di profondità. Sulla base di questo schema concettuale si chiariscono meglio anche l'ipotesi di una struttura compositiva a strati, del basamento del Chicago Tribune come di un possibile "grado zero" dell'architettura e il ruolo dell'ornamento e dell'armonia (proporzioni) all'interno di tale struttura.

Il cammino verso la nuova musica è raccontato da Webern, amico ed allievo di Schönberg, come un viaggio verso l'interno ("nach Innen"), in cui penetrare «le leggi più nascoste per vedere più chiaramente quel che accade oggi. Avremo così percorso il cammino verso



Nella pagina precedente:

15. Adolf Loos, Schizzo di studio per la propria tomba, Nizza, 1931

16. Adolf Loos, Villa Müller, Vienna, 1927

17. Adolf Loos, Mausoleo per Max Dvorák, 1921

la nuova musica». ⁷⁶ Queste leggi riferiscono le possibilità di articolazione del materiale sonoro all'interno di uno spazio formale profondo e stratificato: «Dobbiamo parlare dello *spazio* che un pensiero musicale può occupare» ⁷⁷; «Ma poi abbiamo mostrato la necessità di allargare questo spazio, di esporre l'idea musicale in modo che non comprendesse solo il senso orizzontale, ma anche la profondità, data da più voci». ⁷⁸ A proposito dei *Cinque Pezzi* per quartetto di Webern, Walter Kolneder parla di una «costruzione a "strati" sonori» ⁷⁹ che ci ricorda la stratificazione della coscienza psichica che Freud aveva intuito osservando le rovine di Roma.

Le tecniche che ci permettono di operare all'interno di questo spazio riguardano proprio l'analogia che abbiamo stabilito fin dall'inizio tra la natura con le sue leggi in rapporto al senso dell'udito e la natura con le sue leggi in rapporto al senso della vista e di costruire con ciò una struttura armonica a partire dalle leggi fondamentali della ripetizione e della variazione. Insistendo nell'analogia con il linguaggio, si tratta della ripetizione di un motivo fondamentale la cui variazione può avvenire a diversi livelli, sul piano della forma (Metaplasmi), del significato (Metasememi) e dell'ordine in cui si dispongono gli elementi (Metatassi, dal gr. *táksis*=ordine). Tra le tecniche più ricorrenti nelle composizioni di Schönberg e di Webern ci sono la *Umkehrung* e il *Krebs*. Entrambe le figure fanno riferimento ad un'inversione della sequenza delle note che compongono il motivo fondamentale (tra i Metatassi l'inversione si chiama Anastrofe): «La stessa legge vale per tutto ciò che vive: "Variazioni su un tema", questa è la forma primordiale che sta alla base di tutto. [...] Una di queste maniere è il moto retrogrado: *Krebs*; un'altra è il moto a specchio: *Umkehrung*». ⁸⁰ Il *Krebs* inverte la successione dei suoni, l'*Umkehrung* inverte la successione degli intervalli (ad esempio, la nota più alta diventa la più bassa e viceversa). Nella sua opera monumentale sul *Senso dell'ordine* Ernst Gombrich

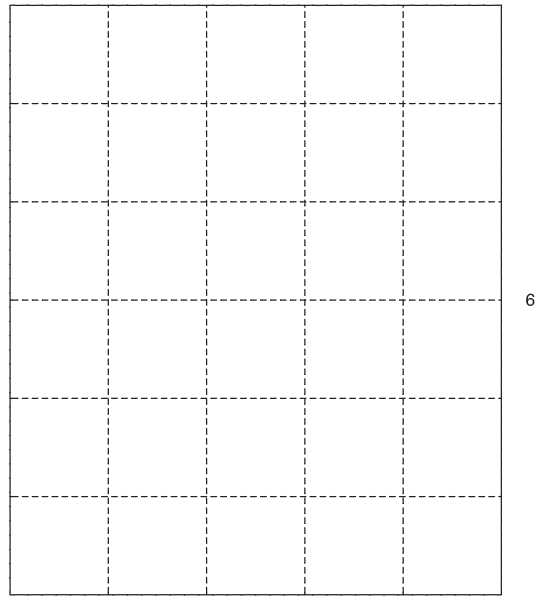
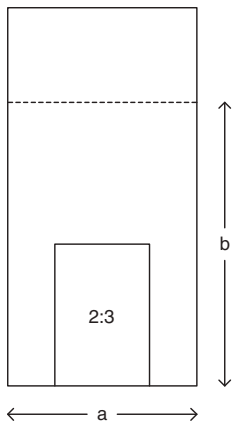
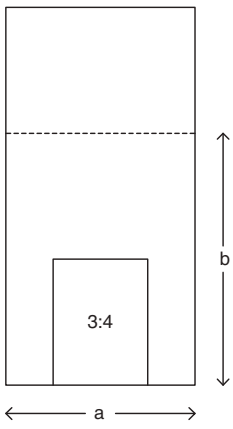
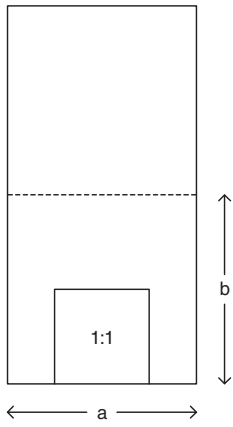
ascrive il moto retrogrado della musica al ruolo della simmetria nel disegno:

È vero, da quando la musica ha potuto essere notata, i compositori affascinati dall'artificio hanno sempre potuto progettare lunghe sequenze veramente simmetriche; l'espediente detto "retrogrado" (ci si muove all'indietro come i gamberi), è stato sviluppato ed esibito dalla musica antica come in quella moderna, ma è certamente più facile vederlo sulla carta che coglierlo con l'orecchio. ⁸¹

In architettura, la simmetria speculare del moto retrogrado rientra nell'accezione più ampia della corrispondenza metrica e proporzionale tra le parti ed abbraccia il concetto di euritmia. Euritmia deriva da *εὖ* "bene" e *ῥυθμός* "ritmo" e significa quindi una successione ordinata degli elementi secondo una certa struttura ritmica. La ripetizione degli elementi secondo un certo intervallo può avvenire per traslazione, rotazione o riflessione, le sequenze possono essere semplici, alternate o incrociate. Assume un ruolo fondamentale la cornice entro la quale si svolgono le operazioni, il campo da gioco entro cui si muovono gli elementi: «Ma qualsiasi disposizione gerarchica presuppone due fasi distinte, quella di *inquadrare* e quella di *riempire*. La prima delimita il campo o i campi, la seconda organizza lo spazio che ne risulta» ⁸² («The field comes first»). ⁸³ In questo gioco in cui l'uomo soddisfa il suo istinto cosmogonico, che il gioco siano l'architettura, l'ornamento, la musica o il linguaggio, «la capacità dell'artigiano nei movimenti necessari ad intrecciare, tessere o ricamare, può confrontarsi appunto con i movimenti di una danza nella quale i singoli passi si raggruppano in figure complesse da ripetere o variare a volontà». ⁸⁴

Nella *Teoria del bello formale* (*Theorie des Formell-Schönen*) Semper apparenta architettura, musica e danza:

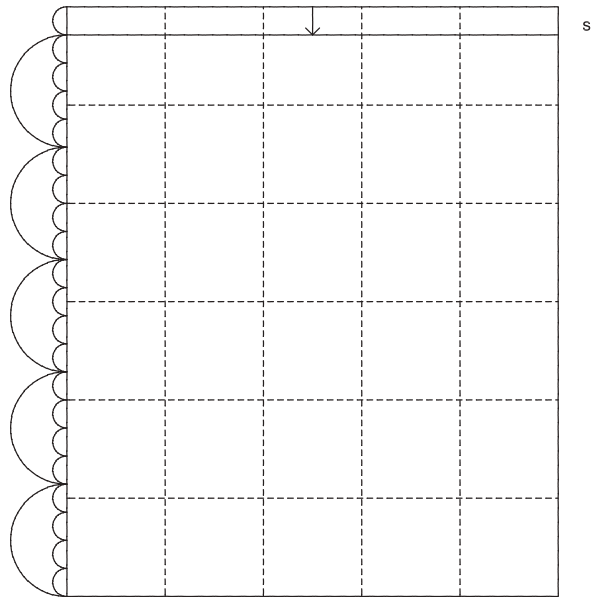
L'architettura come arte cosmica forma un'unica triade assieme a musica e danza, le quali, ognuna nel proprio ambi-



5

6

19



s

18

20

Nella pagina precedente:

18. LA, Esempio di una serie in cui le figure corrispondenti all'unisono (1:1), all'intervallo di quarta (3:4) e di quinta giusta (2:3) crescono fino a coincidere lateralmente con la figura del doppio quadrato (ottava) che le contiene.

19. LA, La figura di partenza è un campo rettangolare dove i lati stanno tra loro nel rapporto di 5 a 6 (terza minore), ovverosia 100x120 piedi (1 piede corrisponde a circa 0,30480061 metri).

20. LA, Al primo sistema ritmico se ne sovrappone un secondo che riconfigura il campo in cui si articola la facciata; questo secondo è generato da uno scarto verso il basso della misura pari ad $1/21$ del precedente, che introduce una suddivisione per 5 dove lo scarto (s) è pari ad $1/4$ di 5.

21. LA, Il modulo (4/4) di questo secondo sistema ritmico genera la crescita dei due gradoni sommitali nella misura di $1/2 + 1/2$.

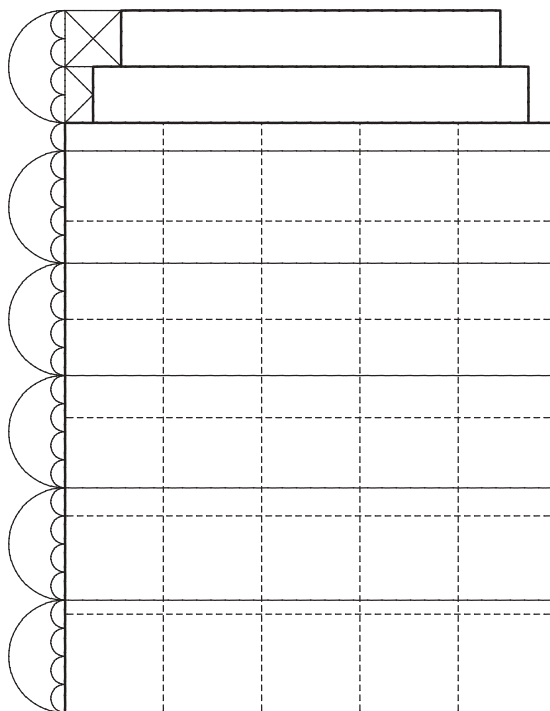
22. LA, I sottomultipli ($1/4$ e $1/8$) del secondo sistema ritmico contengono la serie dei numeri triangolari di Pitagora: 1, 3, 6, 10, 15, 21 (vedi fig. 28).

Nella pagina successiva:

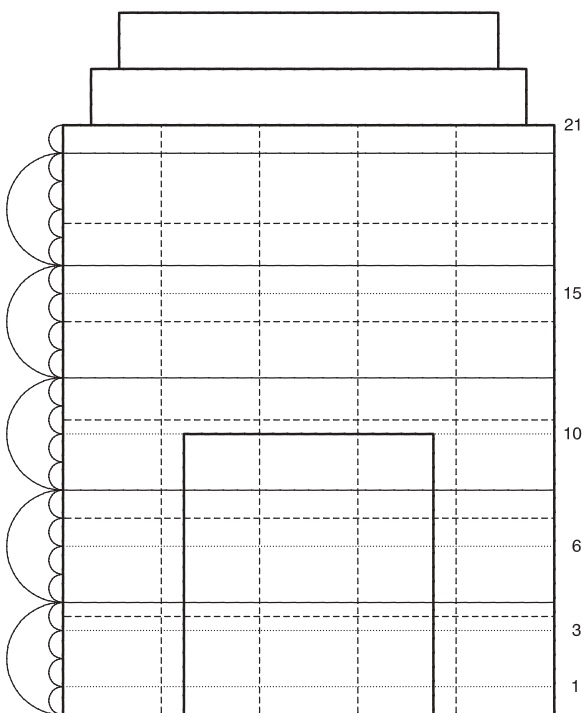
23. Adolf Loos, Progetti di concorso per la nuova sede del Chicago Tribune, 1922

24, 25. LA, Le finestre si attestano, a scendere a cascata dall'alto, sulla prima, la seconda, la terza battuta del secondo sistema ritmico, sul primo sistema ritmico (la quarta finestra dall'alto) e sul 6 e 10 della serie pitagorica (la sesta finestra e l'asse della settima).

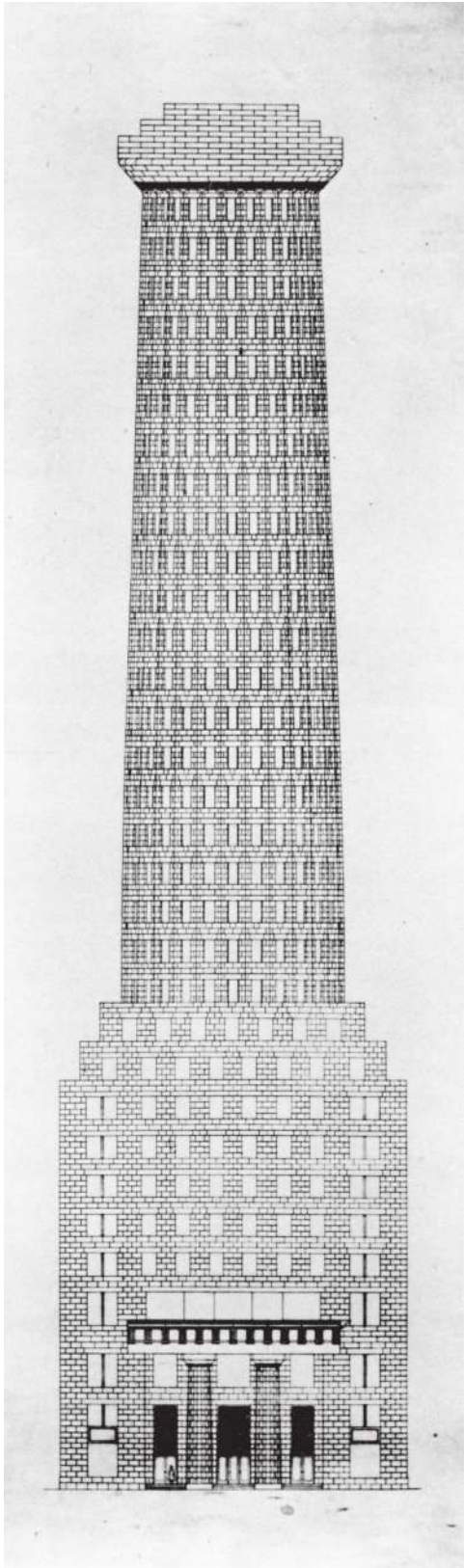
26. L'alternanza tra i pieni del corpo basamentale e i vuoti delle aperture genera tutta una serie di rapporti armonico-proporzionali: unisono, terza minore, terza maggiore, quarta giusta, sesta minore, sesta maggiore.



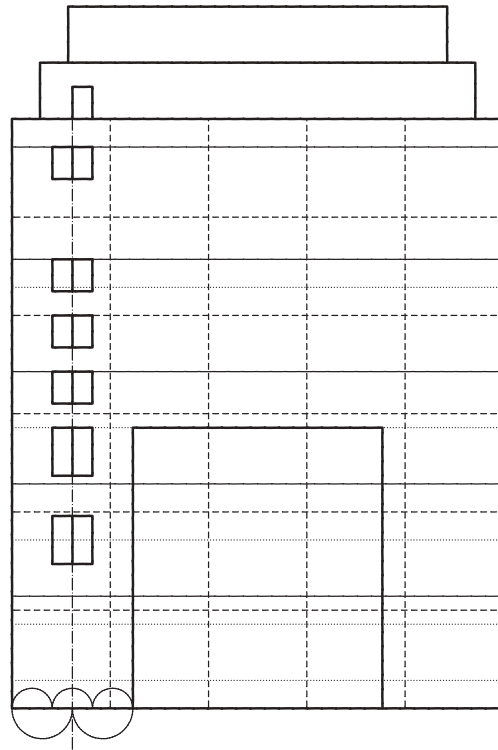
21



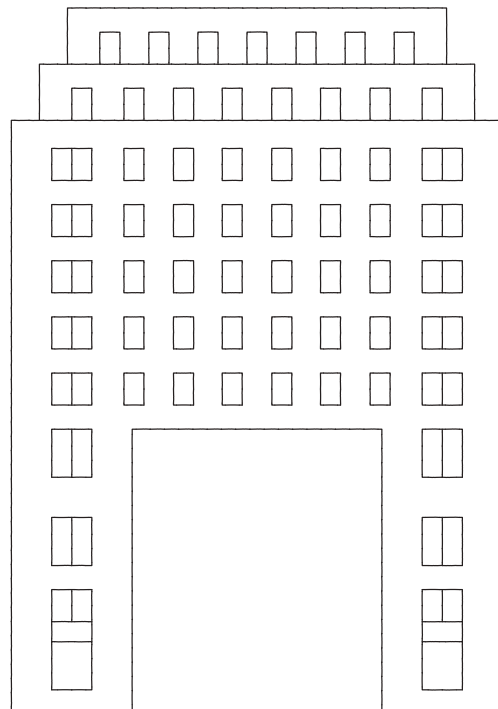
22



23



24



25

to, non sono arti d'imitazione; pur con diversi strumenti di rappresentazione, tutte e tre procedono tuttavia in parallelo: simile è il modo cosmico di concepire il proprio compito, che è quello di dare espressione ideale alla materia.

Anche in musica *la norma è forma e ornamento* [corsivo mio], messo in risalto quest'ultimo come fattore di armonizzazione delle forze elementari coincidenti.⁸⁵

L'analogia tra musica e architettura (e danza) si manifesta nella prevalenza accordata al fattore ritmico:

esso infatti [il godimento estetico delle bellezze naturali] non è ancora sviluppato nell'animo semplice del selvaggio: il quale, tuttavia, già gode nello scoprire la legge creativa della natura ogni volta che affiora nella realtà attraverso la regolarità di periodiche sequenze spazio-temporali; questa legge egli la ritrova nella corona, nel filo di perle, negli arabeschi, nella danza eseguita in cerchio, nei suoni ritmici che accompagnano la danza, nella cadenza del remo ecc. Così, sono nate la musica e l'architettura (*Baukunst*), le due maggiori arti puramente cosmiche, non imitative, alla cui autorità legislativa nessun'altra arte può sottrarsi.⁸⁶

Autorità legislativa che Frampton vede giustamente come impulso erotico-ludico:

Semper considera le arti performative come cosmiche non solo dal punto di vista simbolico ma anche perché esse danno forma concreta all'impulso erotico-ludico dell'uomo, cioè l'esigenza di ornare secondo un impulso ritmico, ovvero in accordo con la legge del ritmo.⁸⁷

Julia Kristeva dice che «si può concepire il ritmo non soltanto come una metrica classica di versificazione, ma, anzi, come una proprietà immanente al funzionamento del linguaggio più profondo della struttura profonda che articola i seguiti lineari».⁸⁸ Il ritmo diventa la qualità che permette all'ornamento di esprimere le leggi creative capaci di mettere ordine nel mondo (cosmo), inteso come fatto antropico intenzionale. Worringer la definisce "regolarità", che corrisponde alla relazione intellettuale che l'uomo stabilisce col mondo,

al modo in cui l'"uniformità" ne stabilisce la relazione fisico-biologica. Clive Bell – conosciuto e stimato da Loos – utilizza il termine "semplificazione" per indicare la caratteristica che consente all'architettura di risultare intelligibile al fruitore:

Senza di essa l'arte non può esistere; perché l'arte è creazione di forma significativa, e la semplificazione è liberazione di ciò che è significativo da ciò che è insignificante non lo è [...] Nulla più dell'architettura ha bisogno di semplificazione, e da nessuna parte la semplificazione è più temuta e detestata che presso gli architetti.⁸⁹

Ciò che la semplificazione permette di rendere percepibile è la struttura armonico-proporzionale (cioè ritmica) dell'opera, che il Gombrich riferisce come la natura ultima ed essenziale dell'ornamento.

È divertente l'aneddoto secondo il quale Wittgenstein abbia corretto con un telo nero le proporzioni delle finestre della sua stanza del Trinity College di Cambridge: «Però, che differenza nell'aspetto di una stanza quando le finestre hanno le corrette proporzioni. Tu sai che la filosofia è una disciplina abbastanza difficile, ma ti assicuro che è niente in confronto ad essere un buon architetto».⁹⁰ Ma Wittgenstein va oltre, paragonando l'ornamento al calcolo matematico:

La parola *linguaggio, proporzione, comando, regola, calcolo, esperimento, seguire una regola* si riferiscono a una tecnica, a un'abitudine.

Un passo preliminare verso l'agire secondo una regola sarebbe forse il piacere per la semplice regolarità, come il battere semplici ritmi o il tracciare, o l'osservare, semplici ornamenti. Si potrebbe anche addestrare qualcuno ad obbedire al comando: *disegna qualcosa di regolare, batti regolarmente*. E qui, di nuovo, ci si deve immaginare una determinata tecnica.⁹¹

Considerare il calcolo come un ornamento. Questo è anche formalismo, ma di razza buona.⁹²

Nella pagina seguente:

27. Numeri triangolari di Pitagora. Da Attilio Marcolli, *Teoria del campo*, 1979, p. 290

28. Arthur Dow, *Composition*, 1899. Line, IV. Composition in squares and circles

“L’architettura è un gesto” significa che anche l’architettura, come il linguaggio, è un’attività e, come per il linguaggio, le regole non possono essere date una volta per tutte, ma valgono per quel che si realizza con esse. Nel giocare questo gioco, la grammatica e la notazione canonica della logica non valgono come regole prescrittive, ma come espediente per riconoscere le proprietà del relativo simbolismo. A proposito del rapporto tra gioco linguistico e logica, Wittgenstein scrive molto chiaramente:

Se però qualcuno dicesse: ‘Dunque, anche la logica è una scienza empirica’, avrebbe torto. Ma questo è giusto: che la medesima proposizione può essere trattata, una volta, come una proposizione da controllare con l’esperienza, un’altra volta come una regola di controllo.⁹³

Le proprietà del simbolismo sono quelle secondo le quali risulta possibile connettere tra loro le cose, combinare gli enti ed articolare un discorso, e ciò vale tanto per la musica che per l’architettura. Hugo von Hofmannsthal può dire: «Una singola cosa equivale per lui a molte, poiché egli la vede simbolicamente. [...] Nelle sue ore più alte egli ha bisogno soltanto di connettere, e quello che giustappone diventa armonico».⁹⁴ Karl Kraus definisce il linguaggio come un’entità organica, una “tessitura connessa organicamente”⁹⁵, che ha in sé le risorse del proprio sviluppo. Nel *Tractatus* Wittgenstein pone l’analogia tra musica e linguaggio in termini di articolazione («La proposizione non è un miscuglio di parole. – Come il tema musicale non è un miscuglio di suoni. La proposizione è articolata»)⁹⁶.

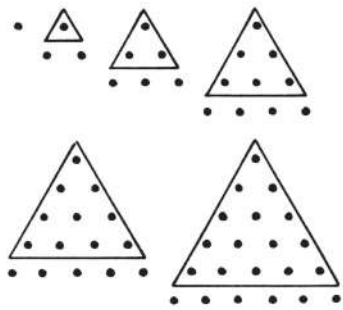
In *Stili di analisi* Aldo Giorgio Gargani distingue tra tecniche descrittive e procedure costruttive. La tecnica descrittiva riguarda l’analisi di oggetti che in qualche modo abbiamo già, di enti che immaginiamo ci stiano di fronte.

Il primo problema che si pone in questi termini è: sarà esaustiva e completa la descrizione? Sarà la nostra analisi vera-

mente finale? Domande ineluttabili per la tecnica descrittiva che dispiega concetti per enti e processi, che si assumono sempre come già dati.⁹⁷

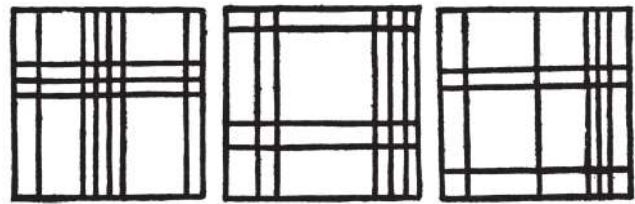
La condotta intellettuale è così subordinata ad una disciplina previsionale che lascia ben poco spazio all’incertezza rispetto all’esito finale del processo, all’effetto conclusivo dell’opera. Una procedura costruttiva, al contrario, genera ciò che non conosce, «è l’attività simbolica attraverso la quale l’uomo conosce e produce contemporaneamente, conosce ciò che produce conoscendolo e produce ciò che conosce producendolo».⁹⁸ Si tratta di una cosiddetta “procedura simbolica regolata” che si esprime secondo la forma di vita (*Lebensform*) che le è propria e attraverso la quale l’uomo realizza il proprio dominio sulla nozione di infinito. Una procedura costruttiva è sempre nuova e richiede delle tecniche che non possono essere separate da ciò che si vuole esprimere. È per questa ragione che non possono esserci procedure giuste o sbagliate, ma solo procedure “ritirate dal traffico”, cioè escluse dal linguaggio perché o finché non se ne trova un’applicazione. Già Webern aveva chiarito la natura di questo procedere, parlando di un «ordine di successione determinato»⁹⁹ ed introducendo il concetto goethiano di “coerenza” per indicare la ragione interna che porta gradatamente alla forma. La forma finale è il risultato di una successione di operazioni che producono delle variazioni coerenti del tema iniziale. Klee, definendo il concetto di *Gestaltung* (“figurazione”, cioè le «vie che conducono alla forma»¹⁰⁰) parla di “porre ordine al movimento”. Lo stesso Nelson Goodman, parlando del modo in cui si dà corso alla “costruzione del mondo” (*Ways of Worldmaking*)¹⁰¹ all’interno di uno spazio simbolico, utilizza la locuzione “successione ordinata di operazioni”.¹⁰²

Possiamo portare l’esempio del basamento del Chicago Tribune e provare a ripercorrere questa successione ordinata di operazioni secondo alcune delle regole esposte in questo saggio [*figg. 19-26*]. Possiamo



27

28



immaginare la facciata del basamento come un campo, inteso nella sua accezione statica, secondo la definizione del Marcolli, come «uno spazio che presenta alcune caratteristiche costanti in ogni suo punto», ma anche dinamica, «e sono spazi anche perché al loro interno si compiono determinate operazioni»¹⁰³, cioè come un campo-d'azione, in cui disporre e muovere ordinatamente i soldati sul campo di battaglia (dal greco *taxis*, che significa “ordine sul campo di battaglia”: «L'architettura consiste nel mettere ordine, che in senso greco si dice *taxis*, nel disporre, che i Greci chiamano *diathesis*, nell'*eurythmia*, nella *symmetria*, nel decoro e nella distribuzione, che in greco si dice *oikonomia*»)¹⁰⁴. Siccome il campo viene prima (“The field comes first”, ma anche, come abbiamo visto, l'inquadramento o la definizione della cornice), iniziamo dal campo: il campo consiste di un rettangolo di 100 x 120 piedi, ovvero i lati stanno tra di loro nel rapporto di 5:6, che corrisponde ad un intervallo di terza minore.

Poi possiamo procedere alla definizione degli strati in cui si sovrappongono i diversi sistemi ritmici che articolano la facciata e pensare queste sovrapposizioni come all'armatura degli orditi nella cornice di un telaio o alla sovrapposizione dei periaceti di un teatro. La mossa che il secondo sistema ritmico introduce dà vita ad uno scarto di $\frac{1}{4}$ di 5 ($\frac{1}{21}$ dell'altezza della facciata) a partire dall'alto e su quella linea si attestano la serie delle finestre che scendono a cascata. Le finestre si dispongono, quindi, sulle battute per cinque di quest'ultima serie (la prima, la terza, la quinta finestra), sulla prima serie di sei (la quarta), e su un terzo strato-livello (la sesta e la settima) definita dalla serie dei numeri triangolari di Pitagora: 1, 3, 6, 10, 15, 21 [fig. 27].

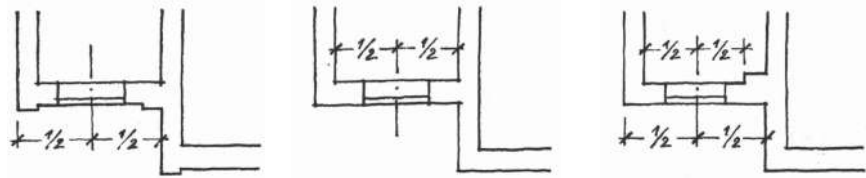
Prima abbiamo citato Gombrich, che ci ha spiegato come la grammatica dell'ornamento si articoli in un “inquadrare” (il campo) e in uno “riempire”. Se il riempire organizza lo spazio del campo (la suddivisione per sei della prima serie ritmica, per cinque della seconda e in 21 della terza), nello iato di $\frac{1}{4}$ di 5 che articola

il passaggio dalla prima alla seconda serie ritmica è il campo stesso – oggettivato¹⁰⁵ – ad essere oggetto di una trasformazione per traslazione del limite superiore verso il basso. Possiamo divertirci a considerare questa traslazione come lo scorrimento dell'ordito lungo l'ossatura di un telaio al modo in cui Arthur Dow predispose gli esercizi per i suoi studenti della Columbia University [fig. 28], esercitandoli come fossero dei fabbricanti italiani di tessuti («Nei vecchi tessuti italiani gli stessi motivi appaiono ripetutamente, ma variati in dimensione, proporzioni, tonalità e colore») o dei musicisti («I grandi compositori ci hanno mostrato le infinite possibilità della variazione – lo stesso tema appare ancora e ancora con una sempre nuova bellezza, una diversa qualità e complessi accompagnamenti»¹⁰⁶) o ancora, pensare allo scorrimento dei periaceti di una “machina” teatrale. Negli archivi del Royal Institute of British Architects Joseph Masheck rinviene uno strano progetto in cui Loos indica i diversi piani del pavimento «segnando in pianta gli slittamenti verso l'alto e verso il basso con un ‘+’ e un ‘-’ a partire da una linea base di riferimento, come fossero i diesis e i bemolle di una chiave musicale».¹⁰⁷ Il *Raumplan* genera nella facciata lo scorrimento “forzato” delle due campate laterali che slittano verso l'alto spinte dall'intreccio delle finestre (“*syntactical inflection*”), in cui l'articolazione mette in gioco – come nell'ultimo vano (a partire dall'alto) delle aperture del basamento del Chicago Tribune – un pannello bianco che Masheck etichetta come “zero digitale” (*digital zero*) e che ci ricorda i drappi neri con cui Wittgenstein riproporziona le finestre della sua stanza di Cambridge.

Nel 1987 appare un librettino di Jan Turnovský dal titolo *Die Poetik eines Mauervorsprungs* (che potremmo tradurre con “La poetica della proiezione del muro”) in cui è ribadita la natura provvisoria e intenzionale del concetto di ordine: «È necessario solo riconoscere che non si tratta di un concetto precisato chiaramente una

29. Jan Turnovský, *Die Poetik eines Mauervorsprungs*, 2021.

Il problema dell'asse delle aperture in relazione allo spazio interno retrostante nelle soluzioni sintattiche di (da sinistra) Fischer von Erlach, Adol Loos e Ludwig Wittgenstein.



volta per tutte, ma di un *concetto associativo* [corsivo mio], che non può rivendicare alcuna assolutezza». ¹⁰⁸ E porta l'esempio ormai noto del problema dell'asse della finestra in relazione all'asse della stanza, confrontando le grammatiche di Fischer von Erlach, Wittgenstein e Loos. Nel modo in cui la sintassi concreta del muro si scontra con qualsivoglia idea astratta di ordine, Turnovský esemplifica mirabilmente la natura "giocosa" del linguaggio architettonico [fig. 29]. Ma soprattutto, Wittgenstein ne riconosce in questo "esemplificare" l'essenza: «Il luogo grammaticale della parola "gioco", "regola", ecc. *si dà per mezzo di esempi* [corsivo mio], così come, poniamo, il luogo di un abboccamento si dà dicendo che esso avverrà *presso* quest'albero così e così». ¹⁰⁹ – «ma che cosa si debba chiamare "far prove" e "far confronti", posso a sua volta spiegarlo soltanto per mezzo di esempi». ¹¹⁰ E ancora:

Non devi dimenticare che può esistere un giuoco linguistico "proseguire una successione di cifre", in cui non viene mai data nessuna regola, in cui nessuna regola viene mai enunciata espressamente, ma in cui l'apprendimento avviene *soltanto* per mezzo di esempi. ¹¹¹

La validità del gioco non è subordinata ad alcun precetto assoluto e ad alcuna nozione di verità, ma dipende esclusivamente dal grado di persuasività dell'esempio, che assume il valore di una prova decisiva: «La prova formale è un *paradigma*, una *figura armoniosa*, dall'esame dei quali usciamo convinti; la prova è un'immagine convincente». ¹¹²

La "figura armoniosa" riassume tutte le qualità etiche e morali che gli amici di Loos avevano riposto nella corrispondenza tra mondo e linguaggio. Fin dai primi anni del '900 Karl Kraus aveva maturato l'idea di una «armonia prestabilita tra parola e mondo» ¹¹³, cioè che fosse sufficiente prestare attenzione al modo in cui un'asserzione veniva espressa per comprenderne la verità, senza bisogno di verificare i fatti a cui essa si riferiva. Per quanto poeti come von Hofmannsthal,

Kafka, Georg Trakl e Reiner Maria Rilke (quest'ultimi tra i beneficiari del desiderio di Wittgenstein di spogliarsi di ogni ricchezza materiale) avessero abbandonato ben presto questa "Verità assoluta" rifugiandosi nell'idea di un "linguaggio privato" ¹¹⁴, fu proprio questa presunta armonia prestabilita tra parola e mondo a funzionare come una chimera, cioè come una forza di propulsione etica che spinse gli intellettuali mitteleuropei contemporanei di Loos e Kraus ad indagare e precisare le proprietà del linguaggio. La principale tra queste è quell'intelligenza simbolica che permette di ordinare gli enti secondo una "relazione interna" in grado di produrre un esito organicamente e formalmente compiuto.

Se per "ornamento" intendiamo dunque "ordine" nella sua accezione etica, logica ed estetica e per ordine l'esito di una procedura simbolica regolata, allora l'ornamento non può essere un delitto, ma un gioco attraverso il quale esprimere, di volta in volta, l'epifania di una nuova trasfigurazione formale.

* Lamberto Amistadi, Professore Associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

Note

1. F. Glück, “Le lettere di Arnold Schönberg ad Adolf Loos”, «Musica/Realtà», 72, 2003, p. 180.
2. A. Schönberg, “Analisi di Die Glückliche Hand”, in *Analisi e pratica musicale*, Torino: Einaudi, 1974, p. 89.
3. *Ibid.*, p. 87.
4. Cfr. Platone, *Timeo*, 35 a, b, c.
5. Sol₂ si ottiene moltiplicando per 3 la frequenza sonora di Do₁.
6. Mi₁ si ottiene abbassando di due ottave il quinto armonico (5n) della fondamentale Do₁, cioè abbassando di una ottava Mi₂, che è (1/2 (5n)).
7. La₁ è la quinta discendente di Mi₂, che è (1/2 (5n)).
8. Si₁ è la quinta (3:2) di Mi₁.
9. Cfr. J. Rykwert, *La colonna danzante, Sull'ordine in architettura*, Milano: Libri Scheiwiller, 2010. Vedi il paragrafo *Kanōn* all'interno del capitolo “IV. Il genere e la colonna” e le relative note di approfondimento, pp. 76-77 e 316-318.
10. L. B. Alberti, “L'ornamento degli edifici privati”, in *L'arte di costruire*, Libro IX, Torino: Bollati Boringhieri, 2010, p. 363.
11. *Ibid.*, p. 364.
12. Cfr. R. Wittkower, “Il problema della proporzione armonica in architettura”, in *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino: Einaudi, 1994, p. 107.
13. Cfr. D. Worbs, *Walter Benjamin und Adolf Loos, Nachdenken über Zerstörung*, Berlino: Gebr. Mann Verlag, 2022.
14. A. Schönberg, “Partito preso o convinzione?”, in *Analisi e pratica musicale*, Op. cit., p. 58.
15. A. Schönberg, “Problemi di armonia”, in *Analisi e pratica musicale*, Op. cit., p. 73.
16. *Ibid.*, p. 82.
17. Cfr. A. G. Gargani, *Stili di analisi, L'unità perduta del metodo filosofico*, Milano: Feltrinelli, 1993.
18. A. G. Gargani, *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*, Milano: Cortina Raffaello, 2008, p. XIV.
19. A. Schönberg, “Problemi di armonia”, in *Analisi e pratica musicale*, Op. cit., p. 82.
20. A. Schönberg, “Problemi dell'insegnamento dell'arte”, in *Analisi e pratica musicale*, Op. cit., p. 14.
21. *Ibid.*, p. 15.
22. A. Schönberg, “Composizione con dodici note”, in *Stile e idea. Saggi critici di musicologia*, Milano: Pgreco, 2012, pp. 106, 110.
23. A. Schönberg, “Analisi di Die Glückliche Hand”, in *Analisi e pratica musicale*, Op. cit., p. 87.
24. *Idem.*
25. *Ibid.*, pp. 87, 88.
26. Cfr. A. Schönberg, “Partito preso o convinzione?”, in *Analisi e pratica musicale*, Op. cit.
27. A. G. Gargani, “Tecniche descrittive e procedure costruttive”, in *Stili di analisi*, Op. cit., p. 95.
28. A. Schönberg, “Partito preso o convinzione?”, in *Analisi e pratica musicale*, Op. cit., p. 57.
29. J. Rufer, *Teoria della composizione dodecafonica*, Milano: Mondadori, 1962, p. 64.
30. A. G. Gargani, “Tecniche descrittive e procedure costruttive”, in *Stili di analisi*, Op. cit., p. 85.
31. A. Schönberg, “Problemi dell'insegnamento dell'arte”, in *Analisi e pratica musicale*, Op. cit., p. 16.
32. A. Loos, “Due articoli e una lettera sulla casa della Michaelerplatz”, in *Parole nel vuoto*, cit., pp. 231-232.
33. A. Loos, “Architettura”, in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 252.
34. A. Loos, “Le orecchie malate di Beethoven”, in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 267.
35. A. Loos, “Arnold Schönberg e i suoi contemporanei”, in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 335.
36. J. Mascheck, *Adolf Loos. The Art of Architecture*, London-New York: I.B. Tauris, 2013.
37. A. Loos, “Architettura”, in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 256.
38. A. Loos, “Arte e Architettura”, in *Adolf Loos. Architettura e civilizzazione*, a cura di A. Borgomainerio, Milano: Electa, 2008, p. 53.
39. A. Loos, “Arte nazionale”, in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 277.
40. A. Schönberg, “Musica nuova, musica fuori moda, stile e idea”, in *Stile e idea*, Op. cit., p. 49.
41. *Ibid.*, p. 52.
42. A. Schönberg, “Brahms il Progressivo”, in *Stile e idea*, Op. cit., pp. 57, 58.

43. J. Mascheck, *Adolf Loos. The Art of Architecture*, Op. cit., p. 174.
44. A. Loos, "Adolf Loos über Josef Hoffmann", in *Adolf Loos. Ueber Architectur. Ausgewählte Schriften*, a cura di A. Opel, Wien: Prachner, 1995, p. 200.
45. J. Mascheck, *Adolf Loos. The Art of Architecture*, Op. cit., p. 177.
46. Cfr. *Ibid.*, p. 243.
47. A. Loos, "Das Grand-Hotel Babylon", in *Adolf Loos. Ueber Architectur. Ausgewählte Schriften*, Op. cit., p. 170.
48. A. Loos, "La mia scuola di architettura", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 264.
49. A. Loos, "Il principio del rivestimento", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 79.
50. G. Semper, "L'arte tessile", in *Architettura arte e scienza. Scritti scelti. 1834-1869*, a cura di B. Gravagnuolo, Napoli: Clean, 1987, p. 183.
51. G. Semper, *Lo stile, nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica. Manuale per tecnici, artisti e amatori*, a cura di A. R. Burelli, C. Cresti, B. Gravagnuolo, F. Tentori, Roma-Bari: Laterza, 1992, p. 64.
52. Cfr. L. Amistadi, *Paesaggio come rappresentazione, seguito da Le metafore dell'architettura*, Napoli: Clean, 2008, pp. 55-56.
53. Platone, *Sofista*, 227 a.
54. Cfr. E. Gombrich. *Il senso dell'ordine, Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, Torino: Einaudi, 1984.
55. Karl Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Potsdam: Riegel, 1852.
56. G. Semper, *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*, Los Angeles: Getty Publications, 2004, p. 334. Stranamente, nell'edizione italiana di *Lo stile* sono stati omessi diversi paragrafi, tra cui il fondamentale §68 che tratta dell'origine e dello sviluppo delle opere di carpenteria (*pegmata*).
57. G. Semper, *Lo stile*, Op. cit., p. 122.
58. *Ibid.*, p. 139.
59. *Idem*.
60. G. Semper, *Lo stile*, Op. cit., p. 140.
61. Cfr. B. Gravagnuolo, "Semper e lo stile", in G. Semper, *Lo stile*, Op. cit.
62. *Ibid.*, p. 159.
63. G. W. F. Hegel, *Lezioni di estetica*, Bari-Roma: Laterza, 2000, p. 221.
64. Cfr. A. Schmarsow, "Das Wesen der architektonischen Schöpfung" (1894), in *Architectur Raum Theorie, Eine kommentierte Anthologie*, a cura di A. Denk, U. Schröder, R. Schützeichel, Tübingen-Berlin: Ernst Wasmuth Verlag, 2016; M. Schwarzer, "The Emergence of Architectural Space", «Assemblage», 15, 1991.
65. Cfr. L. Amistadi, *Paesaggio come rappresentazione*, Op. cit., p. 31.
66. Cfr. K. Frampton, *Tettonica e architettura, Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Milano: Skira, 2005, p. 39.
67. Cfr. K. Frampton, "In Spite of the Void", in *Labour, Work and Architecture, Collected Essays on Architecture and Design*, London: Phaidon, 2002.
68. A. Loos, "La mia scuola di architettura", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 264.
69. A. Loos, "Due articoli e una lettera sulla casa della Michaelerplatz", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 237.
70. Cfr. E. Sekler, "Structure, Construction, and Tectonics", in *Structure in Art and Science*, a cura di G. Kepes, New York-London: Braziller, 1965.
71. M. Dvořák, *The History of Art as the History of ideas*, 1924.
72. L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, Milano: Adelphi, 1995, p. 87.
73. Cfr. K. Frampton, "Bötticher, Semper and the Tectonic: Core Form and Art Form", in *What is Architecture?*, a cura di A. Ballantyne, London-New York: Routledge, 2002.
74. J. Rykwert, *Necessità dell'artificio*, Milano: Mondadori, 1995, p. 74.
75. Cfr. N. Chomsky, *L'analisi formale del linguaggio*, Torino: Boringhieri, 1969. Già Wittgenstein aveva parlato di "grammatica profonda" e "grammatica superficiale": «Nell'uso di una parola si potrebbe distinguere una "grammatica superficiale" da una "grammatica profonda". Ciò che si imprime immediatamente in noi, dell'uso di una parola, è il suo modo di impiego nella costruzione della proposizione, la parte del suo uso – si potrebbe dire

– che possiamo cogliere con l'orecchio.», in *Ricerche filosofiche*, Torino: Einaudi, 2014, §664.

76. A. Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, Milano: SE, 1989, p. 19.

77. *Ibid.*, p. 31.

78. *Ibid.*, p. 34. Lo spazio formale in cui articola il linguaggio musicale è uno spazio elastico ed organico, in cui domina la legge della ripetizione e della variazione: «Come la *Urpflanze* di Goethe: le radici altro non sono che il gambo, il gambo altro non è che la foglia, la foglia altro non è che il fiore: variazioni dello stesso pensiero.», *ibid.*, p. 90.

79. W. Kolneder, *Webern*, Milano: Rusconi, 1996, p. 73.

80. A. Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, Op. cit., p. 91.

81. E. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, Op. cit., p. 470.

82. *Ibid.*, p. 130. L'azione dell'inquadrare ci rimanda ancora a Semper secondo il quale l'Euritmia è associata al tema della cornice. Cfr. G. Semper, "Euritmia. Cornici", in *Lo stile*, Op. cit., pp. 23, 24.

83. J. Hejduk, *Mask of Medusa*, New York: Rizzoli International, p. 72. Cfr. L. Amistadi, "Automatico Estetico. J. Hejduk e H. Tessenow", in *Architettura. I pregiudicati*, a cura di R. Rizzi, S. Piscicella, G. Scavuzzo, Milano-Udine: Mimesis, 2016.

84. E. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, Op. cit., p. 458.

85. "Theorie des Formell-Schönen. Introduzione", in W. Hermann, *Gottfried Semper. Architettura e teoria*, Milano: Electa, 1990, p. 248.

86. G. Semper, *Lo stile*, Op. cit., p. 19.

87. K. Frampton, "Bötticher, Semper and the Tectonic: Core Form and Art Form", Op. cit., p. 148.

88. J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Venezia: Marsilio, 1979, p. 200.

89. C. Bell, *L'Arte*, a cura di C. Zambianchi, Palermo: Aesthetica Edizioni, 2012, p. 125.

90. Cit. in J. Masheck, *Adolf Loos. The Art of Architecture*, Op. cit., p. 211. Da M. O'C. Drury, "Conversations with Wittgenstein", in *Recollections of Wittgenstein*, a cura di R. Rhees, Oxford: Oxford University Press, 1984.

91. L. Wittgenstein, *Osservazioni sopra i fondamenti*

della matematica, Torino: Einaudi, 1988, p. 310. Ricordiamo anche gli esperimenti sul ritmo condotti da Wittgenstein nel suo primo soggiorno a Cambridge: E. Guter, "The Philosophical Significance of Wittgenstein's Experiments on Rhythm, Cambridge 1912-13", «Estetika», *The European Journal of Aesthetics*, LVII/XIII, 1, 2020, pp. 28-43, <<https://doi.org/10.33134/eeja.27>>.

92. L. Wittgenstein, *Zettel*, Torino: Einaudi, 2007, §709, p. 147.

93. L. Wittgenstein, *Della Certezza*, Torino: Einaudi, 1978, §98, p. 19.

94. H. von Hofmannsthal, "Il poeta e il nostro tempo. Una conferenza", in *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, Milano: Adelphi, 1991, pp. 270, 263.

95. W. Iggers, *Karl Kraus. A Viennese Critic of the Twentieth Century*, The Hague: Martinus Nijhoff, 1967, pp. 21-24, 90.

96. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino: Einaudi, 1998, §3.141, p. 34.

97. Cfr. A. G. Gargani, "Tecniche descrittive e procedure costruttive", in *Stili di analisi*, Op. cit., p. 76.

98. L. Amistadi, *Paesaggio come rappresentazione*, Op. cit., p. 37.

99. A. Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, Op. cit., p. 88.

100. P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, Vol. I, "Il pensiero immaginale", Milano: Mimesis, 2011, p. 17.

101. Cfr. N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Hackett, 1978.

102. Cfr. N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Milano: Il Saggiatore, 1976; L. Amistadi, "Musica, pittura, architettura: la struttura dell'apparenza", «FAM», 54, 2020.

103. A. Marcolli, *Teoria del campo, Corso di educazione alla visione*, Firenze: Sansoni, 1978, p. 3.

104. Vitruvio, *De Architectura*, libro I, I.II; cfr. L. Amistadi, "La città ordinata. Dispositio e Forma Urbis", editoriale di «FAM», 32, 2015.

105. Vedi il concetto di "oggettivazione del campo", in A. Marcolli, *Teoria del campo*, Op. cit., p. 31.

106. A. Dow, *Composition, A series of exercises in art structure for the use of students and teachers*, Berkeley-

Los Angeles-London: University of California Press, 1997, p. 97.

107. J. Masheck, *Adolf Loos*, Op. cit., p. 258.

108. J. Turnovský, *Die Poetik eines Mauervorsprungs*, Basel: Birkhäuser, 2021, p. 47.

109. L. Wittgenstein, *Grammatica filosofica*, Firenze: La Nuova Italia, 1990, VI, §74.

110. L. Wittgenstein, *Zettel*, Op. cit., §103, p. 25.

111. *Ibid.*, §295, p. 66.

112. A. G. Gargani, *Stili di analisi*, Op. cit., p. 98.

113. J. P. Stern, "Karl Kraus's Vision of Language", «The Modern Language Review», vol. 61, 1, 1966, p. 74.

114. Cfr. A. Gelley, *Benjamin's Passages: Dreaming, Awakening*, New York: Fordham University Press, 2014.



Dieses Bild ist fabelhaft
wie ich selbst! Adolf Hens

OK 13. II. 1916

Adolf Loos: The Archimedean point¹

Yehuda Safran *

The Tower of Babel

If it had been possible to build the Tower of Babel without ascending it, the work would have been permitted.

The Pit of Babel

What are you building? - I want to dig a subterranean passage. Some progress must be made. My station up there is much too high. We are digging the Pit of Babel.

Franz Kafka, *Parables and Paradoxes*

Ludwig Wittgenstein observed that “a culture is like a big organisation which assigns each of its members a place where he can work in the spirit of the whole; and it is perfectly fair for his power to be measured by the contribution he succeeds in making to the enterprise.” On the other hand, he continued,

in an age without culture – that is, our own – forces have become fragmented and the power of an individual man is used up in overcoming opposing forces and frictional resistances; it does not show in the distance he travels but in the heat he generates in overcoming friction. But energy is still energy and even if the spectacle which our age affords us is not the formation of a great cultural work, with the best men contributing to the same great end, so much as the unimpressive spectacle of a crowd whose best members work for purely private ends, still we must not forget the spectacle is not what matters.²

The disappearance of culture does not signify the disappearance of human value, but simply of certain means of expressing this value.

Architecture worthy of human beings thinks better of men than they actually are. It views them in the way that corresponds to their own best productive energies. Architecture as a form of culture contradicts and also transcends the here and not as soon as it proceeds to serve what is best in men. Architecture still remains, as Adolf Loos complained seventy years ago in the title of

one of his books, a scream ‘spoken into the void’ (*Ins Leere Gesprochen*).

The fact that in this age great architects, from Loos to Le Corbusier and Hans Scharoun, were able to realize only a small portion of their work in stone, brick and concrete cannot be explained solely by the reactions of unreasonable contacts and administration. It is fundamentally conditioned by a social antagonism over which the great architecture has no power: that same society which developed human productive capacity to unimaginable proportion imposed upon them. Thus, as Loos observed over and over again in his essays, the people who in reality constitute the ‘productive energies’ (as Theodor Adorno put it) become deformed according to the measure of their living and working conditions. It is just difficult for architecture as it is for the public to rid itself of the tensions which this contradiction produces. “At present we are combating a trend,” wrote Wittgenstein, “but this trend will die out, superseded by others, and then the way we are arguing against it will no longer be understood; people will not see why all this needed saying.”

Loos was united with Wittgenstein and Karl Kraus in a love of the ideal of a true and just world hopelessly corrupt, it follows that this love is, as St. Augustine observed, love for something other than ourselves. Loos believed, as did the character Ulrich (whom his Viennese contemporary Robert Musil created in *The Man Without Qualities*), in potential for growth in ethics, in step with his experience and not just, as is commonly understood “in step with his experience and not just, as is commonly understood, in step with his knowledge,” such “that ethics is therefore something stable for which man alone is not pure enough. [...] Ethics is fantasy.” Ethics, therefore, is “the infinite complexity of the possibilities of life.”

Like many other Viennese of his day, Loos came to understand at an early stage his own need for a new and comprehensive relationship with society: this was

On the previous page:

1. Portrait of Adolf Loos. Silver pencil sketch by Oskar Kokoschka, Vienna 1916, with an inscription: "This picture is more like me than I am"

2. Karl Kraus



not to be a dictatorship of the artist over his public, but an essentially reciprocal relationship between the two. As in Hugo von Hofmannsthal's play *Der Tor und der Tod* (*Death and the Fool*) of 1893, the aesthetic man is revealed as the man who ultimately feels nothing at all. By placing him in extremis, face to face with death and with radical and universal conflict, the significance of the mask is empirical. Loos' marked preference for the English aesthetic and the American Transcendental movement espoused by John Ruskin, Walter Pater and Ralph Waldo Emerson among others – in marked contrast to the aesthetic of Henry van de Velde and his followers – arouse from their habit of combining moral passion and social consciousness with the pursuit of truth. Yet Loos refused to follow their demand "to breathe new spirit into the withered life of industrial society by means of loftier aesthetic firms." As Paul Engelmann put it.³ His stance did not greatly differ from Friedrich Nietzsche's Vitalism, involving a concern with the forms of social life, with a form of life (rather than of art) which would point to a solution of the inexorable antinomy between individualism and community, so as to contrast an exploration of the symbolism and mythology of *manners* with the concreteness of human behavior in urban centres.

Loos, like some other Viennese of his day, had to be content to be the representative of a "society that does not exist." As it was frequently phrased. Often this expression assumed the peculiarly Austrian form of desperate attempt to reconcile all the component parts of a disintegrating culture, an attempt to reintegrate them rather than to subordinate them, and to find that 'centre' which alone could resist the tendency of things to 'fall apart' described by William Butler Yeats at the time in *The Second Coming* (1921).

That crucial centre – difficult to find but easy to sense (as is the case with St. Augustine's remark on time: 'I do not know what it is, but I know what is

not') – can be seen in Kraus' satire, in Wittgenstein's philosophical investigations, in Arnold Schoenberg's oeuvre, in Oskar Kokoschka's paintings and in Loos' austere, and at the same time assertive, works. All of these figures were endowed with a fervour and constancy which survived all their defeats. However, in a fragmented and centrifugal age everything was against them, the cruellest and most monstrous programme issued by some faction, sect, or party was more likely to attract adherence generally.

The challenge presented by the works of these figures was not so much confronted as received mainly with scorn. Only a few distinguished individuals were prepared to take up this challenge and were able to exercise judgement as individuals, rather than merely having to follow received opinion. These individuals were outsiders or 'others' – the *Anderen* of the title of Loos' short-lived journal which saw only two issues – such as Bertrand Russell in the case of Wittgenstein, Countess Sidonie Nádherná von Borutin in the case of Kraus, and students, followers. Fellow artists, colleagues and clients in the case of Loos.

It was the 'search for a spiritual structure.' As Schoenberg described his own method, which achieved the intensity that Loos, Kraus, Kokoschka, Schoenberg and Wittgenstein felt had been stifled by outworn conventions. They charged their compositions with expanded forms which generated simultaneously various dimensions in space. In his monograph on Schoenberg, Charles Rosen wrote of the 'saturation of musical space' to be found in the works which appeared just before the twelve-tone method was most firmly established:

The massed chromatic movement at different speeds, both up and down and accelerating, is a saturation of musical space in a few short seconds; and in a movement that gets ever faster, every note in the range of the orchestra is played in a kind of 'glissando.' The saturation of musical space is Schoenberg's substitute for the tonic chord of traditional music language.

3. Loos with Schoenberg and Kokoschka in a Berlin Bar, 1927

4. Cube House. Photograph of opened model, Vienna 1929

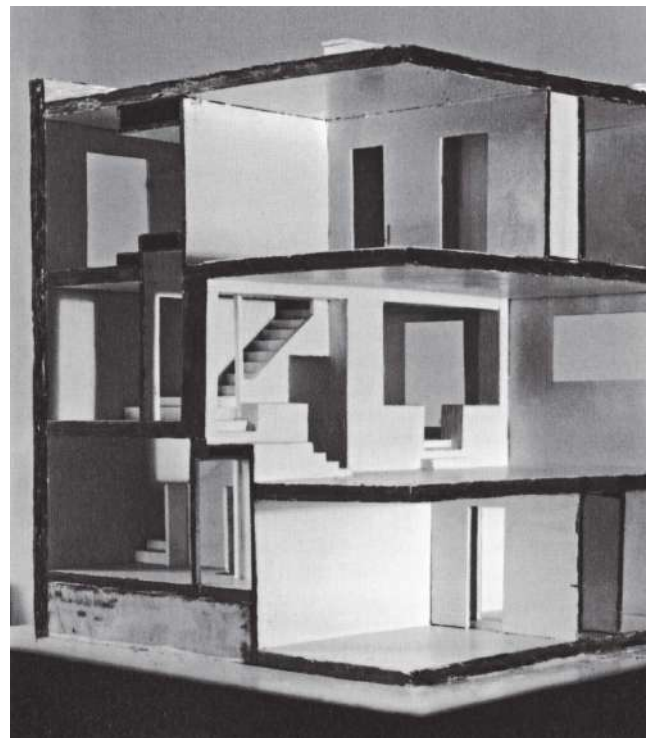
Similarly, Loos' abiding conception of the *Raumplan*, 'spatial plan' creating interlocking spaces across levels, functioned as a profound departure from the standard floor-by-floor design. This saturation of architectural inhabited space was his substitute for rooms blocked out arbitrarily, with their purposes assigned to them indifferently. It achieved an intricate, whole space formed of discrete yet interrelated shapes, traversing the distance between the public and the private, between the immediately accessible and the gradually revealed, and between that which offers eye contact, with no obvious physical connection, and that which appears to be visually accessible, but remains forever inaccessible, like the mirrors placed above eye level in the Kärntner Bar.

Loos gave an account of this strategy when disappointed by his failure to secure a commission in the building exhibition in Stuttgart in 1929, where he had hoped to present his own solution to the housing shortage. His solution aimed to present an alternative to the monumental *Hofe* built by Vienna's social democratic city government of 1920-33, which had frustrated him in his official role as chief architect for the Department of Housing in 1920-2. He wrote:

I really would have had something to show which is the disposition of the rooms for living in space, rather than on a plane – floor by floor – as has been done up to now. Through this invention, I could save mankind much labour and time in its evolution. For this is the great revolution in architecture: the freeing of plan in space!

This sentiment is very much in keeping with the quotation from Henry Wadsworth Longfellow which Wittgenstein considered as a possible motto for himself in the early thirties:

*In the elder days of art,
Builders wrought with greatest care,
Each minute and unseen part,
For the gods are everywhere.*





In a similar war, Loos' Michaeler House led Kraus to exclaim, "There he built them a thought." Architecture of such a comprehensive order makes one's heart leap, and makes one want to respond with an all-embracing gesture.

Loos remarked in 1929 that the only great revolution in the field of architecture is the solution of the plan in space [...]. As man will one day succeed in playing chess on a three-dimensional board, so too other architects will solve the problem of the three-dimensional plan.

No one can speak the truth if he has not yet mastered it himself. He *cannot* speak it – not because he is not clever enough, but because the truth can be spoken only by somebody already at home or at one with it, not by someone who still lives in falsehood, and reaches out from falsehood toward truth merely upon occasion, "Perhaps," wrote Wittgenstein, "one day this civilization will produce a culture. When this happens there will be a real history of the discoveries of the 18th, 19th and 20th centuries, which will be deeply interesting." But, along with Kraus and Loos, he staunchly declared, "Where others go on ahead I stay in one place." This singular place represents not a retrograde position but a positive stance beyond the co-ordinates of culture and society.

As rule, architecture immortalizes and glorifies something. "Hence there can be no architecture," according to Wittgenstein, "when there can be nothing to glorify." In a difficult period, the task facing a great architect is utterly different from what it is in a good period. He must not let himself be seduced by the terminology in common currency, not be overwhelmed by comparability. Instead, one should accept incomparability as a matter of course. Today the difference between a good and poor architect, Wittgenstein declared, "is that the poor architect succumbs to every

temptation and the good one resists. It is a good thing I don't allow myself to be influenced." Thus, what one regards as one's gift is a problem for the individual to solve. But the man who will be revolutionary is the one who; revolutionizes himself.

Against the background of expanding technique, with the creation of material goods on the one hand and the developed organization of methods of social control on the other hand, the use of human technology and the control of change, which induce specific effects in man's emotional and intellectual life, have reached such a magnitude of internalized coercion as to relegate Loos' intervention to Quixotic posturing. But is it not that the figure of Don Quixote – well loved for his heroic failure to distinguish between dream and reality, or between fiction and more critical reality – reminds us that reality itself is the fruit of our dreams born of the fiction which we ourselves create? We are condemned to struggle against windmills as if they were knights precisely because the same laws govern the existence of both errant knights and windmills. It, as Yeats put it, "in dreams begins responsibility."

Loos' refusal either to publish any photographic reproductions of his work, or to produce impressive drawings of it, is wholly consistent with his tireless effort to distinguish between the image and the thing, between representation and things themselves: moreover, it corresponds with an antique Greek architectural practice, whereby architects only occasionally clarified detail by drawings or models, and instead worked closely with the workshops and the building sites. Loos knew of such practice through Vitruvius, whom he held dear, and who demanded universality if an architect, as one who

should be a man of letters, a skillful draftsman, instructed in geometry, familiar with history, a diligent student of philosophy, acquainted with music, not ignorant of medicine, learned in the responses of lawyers, familiar with astronomy and the theory of the heavens.⁴



On the previous page:

5. Peter Altenberg (1859-1919) and Loos, photograph by H. Schiebert, Vienna 1918

6. Tristan Tzara (1896-1963)

7. Oskar Kokoschka (1886-1980), photograph by Martha Wolff, Berlin 1916

8. Arnold Schoenberg (1874-1951), photograph by Man Ray, Paris 1927

With his circle of friends extending from Kraus and the poets Peter Altenberg, George Trakl, Elsa Lascker-Schuler and Tristan Tzara, through Engelmann and Wittgenstein, to Schoenberg, Alban Berg and Kokoschka, Loos came close to achieving this ideal.

But this inclination to follow an archaic make of architectural representation divorced from the language of concrete materials, contributed to much of the neglect and misunderstanding accorded Loos' work both at the time and subsequently. Instead of promoting such forms of representation, he pursued the path of true collaboration and mutually educative contact with craftsmen and artisans. He published numerous essays and articles on every aspect of human habitat, in an effort to extricate both himself and his fellow men from the shackles of outworn conventions and to reach towards a form of life which would be commensurate with a degree of self-understanding capable of encompassing intellectual life on the one hand and material production and technological organization on the other hand.

Plato banned the representational artist from his ideal city on account of the Protean ability of such an artist to be, and to make, all things. Plato's interpretation acquired heightened value for Western civilization when Pico della Mirandola used the same rationale to justify the integration of the artist into the city. Wittgenstein, as we know from Drury's account of conversations with him found admirable Pico's view of man's nature as expressed in a passage concerning Adam quoted in Otto Weininger's book *Sex and Character*:

To you, Adam, we have assigned no fixed place in the scale of created beings [...]. Thus, it will be that wherever (sic) rank you select, what you want to express, what function you want to perform, by your decision, by your own wish, that you shall both have and keep [...]. You are not hedged round with any restrictions, in order that by the free choice which is placed in your hands you may determine your own destiny [...]. Any man is born having within himself, by the gift

of God, the seed from which any created being may arise. So that whatsoever seed he chooses to cultivate, that for him will grow and bear fruit.⁵

For Pico, man's essential mutability injects energy into an otherwise static universe. In much the same way, after having read Niccolò Machiavelli's accounts of Florentine civic struggle which lacked any ultimate meaning, Johann Wolfgang Goethe commented, "How much chaos gave birth to so great and splendid and art and culture."

This is not only the growing consciousness of a new historical sense but a growing consciousness of relationships that are everywhere, and of the ways in which these relationships and interconnections are the very stuff from which our lives are made. We only grasp what we ourselves can make, and only comprehend what we ourselves produce. Because in experience everything seems to become fragmented, some people come to think that the highest can also be pieced together from fragments. In this vein, Wittgenstein observed that "it is impossible for there to be propositions of ethics. Propositions can express nothing that is higher."⁶ Thus, we remain as Goethe observed, "with an inborn human inability to rule, it to let oneself be ruled." Like Pico and Goethe before them, Kraus, Wittgenstein and Loos aspired to embody the *Uomo Singolare*: the soul that is to some degree all things.

Kokoschka reported that "Loos inspired a profound trust in one's feeling and instinct"; encouraged by both Kraus and Loos. Kokoschka contributed his graphic skill and his enthusiastic writing in a collaboration with Herwarth Walden which made possible the expressionist publication «Der Sturm». Older than Schoenberg, Kokoschka and Wittgenstein, Loos was no doubt their spiritual mentor. In 1965, close to the end of his life, Kokoschka wrote that knowing Loos "was an experience that determined one's fate."

“New Forms?” – Loos exclaimed, “How dull! It is the new spirit that matters. Even out of old forms it will fashion what we men need.” Wittgenstein observed that:

I think there is some truth in my idea that I really only think reproductively. I don't believe that I've ever invented a line of thinking. I have always taken one from someone else. I have simply straight away seized on it with enthusiasm for my work of clarification. This is how Boltzmann, Hertz, Schopenhauer, Frege, Russell, Kraus, Loos, Weininger, Spengler, Sraffa have influenced me.

Can one take the case of Breuer and Freud as an example of Jewish reproductiveness? What I invent are new *similes*. What I do think essential is carrying out the work of clarification with courage: otherwise, it becomes just a clever game.

In response, or rather in reaction, to the official phrase ‘in these great times,’ which exhorted the masses to take up arms in the First World War, Kraus icily declared in his speech *In This Great Age* in November 1914, three months after outbreak of the war, that:

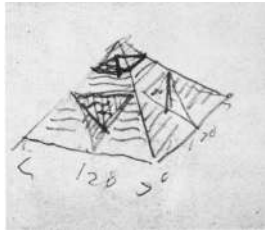
In these great times, which I knew when they were small, which will again be small if they still have time, and which, because in the field of organic growth such transformations are not possible, we prefer to address as fat times and truly also as hard times; in these times, when what must *happen* can no longer be *imagined*, and if it could it would not happen; in these grave times that have laughed themselves to death at the possibility of growing serious and, overtaken by their own tragedy, long for distraction and then, catching themselves in the act, seek words; in these loud times, booming with the fearful symphony of deeds that engender reports, and of reports that bear the blame for deeds; in these unspeakable times, you can expect no word of my own from me [...]. In the empires bereft of imagination, where man is dying of spiritual starvation while not feeling spiritual hun-

ger, where pens are dipped in blood and swords in ink, that which is not thought must be done, but that which is only thought is inexpressible. Expect from me no word of my own. Nor should I be capable of saying anything new; for in the room where someone writes the noise is so great, and whether it comes from animals, from children, or merely from mortars shall not be decided now. He who addresses deeds violates both word and deed and is twice despicable. This profession is not extinct. Those who now have nothing to say because it is the turn of deeds to speak, talk on. Let him who has something to say step forward and be silent!⁷

Writing these words in the face of a false enthusiasm aroused by the prospect of world war, Kraus appealed to our ability to imagine, our ability to form a picture of our action and its consequences. But ‘in these times,’ in our ‘age without culture,’ we are left with the *termini* of life without intermediaries, as existing forms of mediation can no longer contain the tension which exists between the singularity of human experience and collective forms of experience. Hence the failure of the imagination “when what happens can no longer be imagined, and if it could it would not happen.”

The conflict is as old as civilization itself, and it is bound to continue as long as civilizations are to last. Moses’ ancient reaction to the unjust guard on Pharaoh’s building site disclosed to God and to him alike his innate capacity as a low-giver, thus directing his destiny. What is the secret of such a response? In fact, Moses’ response is one of the most authentic stories handed down to us of a categorical imperative discovered by an autonomous subject.

One suspects that Immanuel Kant’s formulation concerning this imperative, which inspired so great a part of the intellectual Enlightenment movement of the nineteenth century, amounted to a translation and reorganization of our categories of understanding, precisely in order to define, or to defend, the possibility of an unaided judgment of such a kind. This is



9. Adolf Loos, Study of a spatial structure
(*Baukörperstudie*), 1923

10. Adolf Loos, Pencil Sketch for the Mexico City Town Hall
competition, 1923

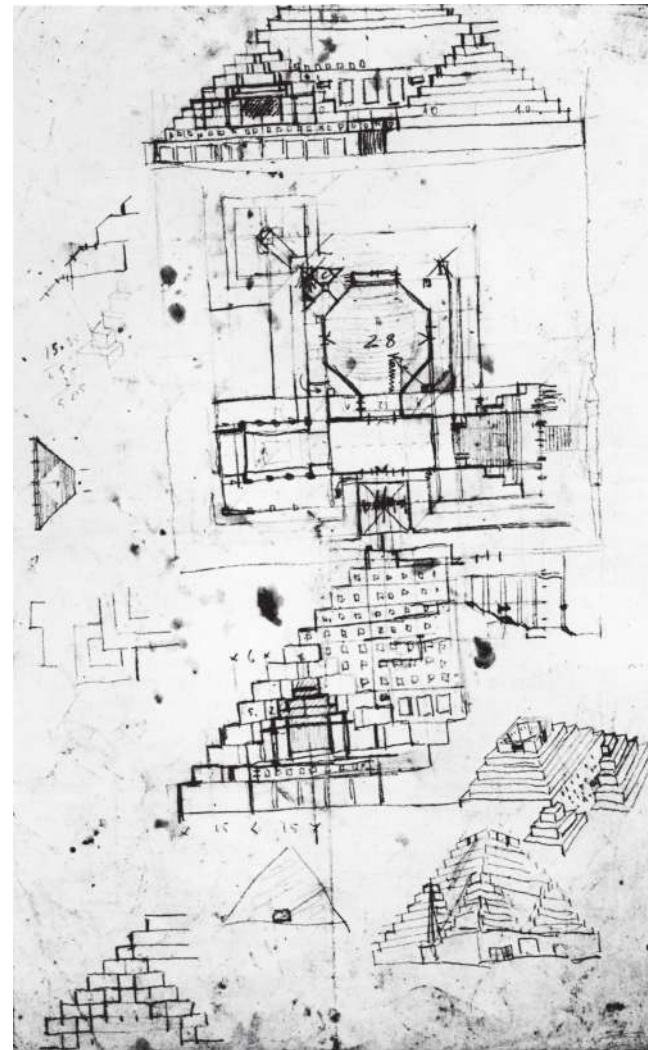
the ultimate ground of our possibility of attaining a measure of freedom.

Since we are never entirely free, nor are we entirely enslaved – as Herman Melville put it, we are both ‘Loose Fish’ and ‘Fast Fish’ at one and the same time – there always remains the possibility of exercising our own judgment, our own responsibility, in discovering out gifts. Pain and pleasure, language and rational insight are not perceived merely by social constructs: equally, they present us with an irreducible residue which enables us, like an Archimedean point outside the globe with which it would be possible to move the world, to make an appeal to that which is not consumed and exhausted by social constructs. The ability to embrace pain, individually and collectively, characterizes culture more than anything else. The refusal to acknowledge such a reality produces on a vast scale.

The figurative Archimedean point refers not only to the body, to language and to rational insight, but also, more importantly, to the possibility – as in the case of Moses in Pharaoh’s court – of finding, or searching for, a just world which transcends social forms and cultural ages. It seems not to have been sheer coincidence that the figure of the law-giver as the Other, as one who comes from elsewhere (as did the adopted Moses), fascinated some Viennese of the day, including Loos and members of his circle, and that this attraction to Moses in particular, whose gifts came to him unsolicited and face rise to a categorical imperative which he could not but follow, resulted in both Freud’s book *Moses and Monotheism* and Schoenberg’s opera *Moses and Aaron*.

In 1948, writing about his disappointments as a teacher, Schoenberg mentioned his vain attempts to teach his pupils some discoveries in the field of multiple counterpoint.

This experience taught me a lesson – he confessed. Secret science is not what and alchemist would have refused to



11. Adolf Loos, Café Museum, Vienna 1899

On the next page:

12. House in the Kundmannngasse by Ludwig Wittgenstein and Paul Engelmann, view from south, Vienna 1928



teach you: it is a science which cannot be taught at all. It is unborn or it is not there. – He added. This is also the reason why Thomas Mann’s Adrian Leverkühn does not know the essentials of composing with twelve tones. All he knows has been told him by Mr. Adorno, who knows only the little I was able to tell my pupils. The real fact will probably remain secret science until there is one who inherits it by virtue of an unsolicited gift.

In accordance with George Wilhelm Friedrich Hegel’s reference to the ‘terrible principle of culture’, Loos, not unlike Freud, needed to believe that there was some point at which it was possible to stay beyond the reach of culture, and sought a law-like norm which is timeless. For him an Archimedean point had to stand outside given conventions and his own social world, As Wittgenstein put it: “The sense of the world must lie outside the world, In the world everything is as it is, and everything happens as it does happen: *in it no value exists* – and if it did exist, it would have no value.”

If there is any value that does have value, it must lie outside the whole sphere of what happens and is the case. For all that happens and is the case is accidental. What makes it non-accidental cannot lie within the world, since if it did it would itself be accidental. It must lie outside the world.⁸

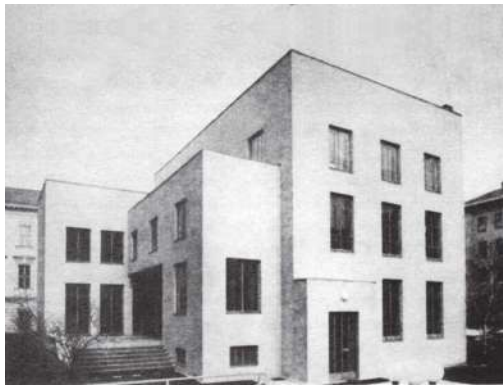
It is in this light that we might see Loos’ choice of abstracted, archaic forms. Such as the stepped pyramid and the two types of ancient Egyptian stools from Thebes – a centre at one stage of monotheism, from which Moses probably derived his principles – which Loos adopted from Liberty reconstructions and had made by Veillich in numerous copies for the interiors he designed. One of the Thebes stools – the one with a rectangular seat and four legs – came in fact from the Architect’s Tomb. These choices (or stances) offered him a singular fulcrum allowing him to draw upon an antique past without being merely antiquarian or vainly historicist.

In opposition to the *Wiener Secession*, to the taste of *Art Nouveau* which was developed in Vienna by the pupil of Otto Wagner (among whom the most prominent were Joseph Hoffmann and Josef Olbrich), and to the attempt by the *Werkbund* to replace industrial nodes of production with anachronistic (and thus false) ‘spiritual values’. Loos fought to eliminate the superfluous. Already in 1899 the construction of his Café Museum attained such an extreme of such elimination that the work became known as ‘Café Nihilismus’ – as Loos recalled with evident satisfaction.

In an age without culture, Loos, along with other members of ‘the other Austria’ (as Marcel Ray termed it), sought to redefine the limits of architecture as a decipherable cultural construct, “In the woods,” Loos wrote, “If we find the earth raised as a mound six feet long and three feet wide in the form of a pyramid, then we turn serious and within us something says: ‘Somebody lies buried here’. That is architecture.”

Loos saw the *termini* of architecture as the *termini* of life itself. As society opted for mass suicide in the First World War, individuals turned to escape either through the aesthetic life or through suicide. Not being able to take part in collective forms of experience, they were no longer able to wait together. Not to wait alone.

The wager of life, the infinite possibilities of life, suddenly seemed to require finite solutions. Hence Freud’s reconstruction of entire life in psychological terms reduced to a few principles and primitive drives: hence the philosopher Edmund Husserl’s attempt to become an ‘absolute beginner’ and to teach a return to ‘thins themselves’. Wittgenstein felt that he solved finally all the problems which had troubled Western thought for two millennia: “on all essential points, the final solution of the problems of philosophy.” Walter Gropius believed that the Bauhaus had developed ‘total architecture’. Others too, from Adolf Hitler to Theodor Herzl, sought final solutions of one kind or another, As Kraus put it, Vienna at that time became “the labo-



ratory for the end of the world.” The crucial difference between these different ‘solutions’ of course, lies in the secret hope for the impossible and infinite ideal of a just world.

Freud saw in the layers of the ruins of Rome, and in the archaic sculpture he surrounded himself, layers of our consciousness and icons of our mind, which enabled him to transcend his own time and place. Similarly, the monument and the tomb enabled Loos to think in terms which transcended his own (cultureless) age. The monument and the tomb encompass only a few marks and a few intrusions: saved and gathered marks which register our transitory presence, salvaged from an eternal, silent and mute world.

Loos was a member of ‘the other Austria’ comparing those few – and in every generation there are only few – who can be seen to have formed a secret fraternity or conspiracy: those who believe in the infinite wisdom of a just world, and therefore could not find solace in any other association, For them the ‘primitive’ sources of pain and pleasure which precede any social construct, that is, extreme abstraction in both form and language and a recoverable rational insight, offered the means by which one might reconstruct one’s original and inalienable gift. They made an appeal peculiar to whomsoever might be in a similar predicament in each and every time when a corrupt tradition might require one to resort to an Archimedean point.

This is the sort of Archimedean point – taking up a position outside given conventions and one’s own social world – which enabled Loos to recover the best of tradition without being traditionalist, to employ construction methods and materials without being hindered by or condescending to local customs, and to maintain an appropriate symbolic order and measure of lived experience. This he began to recover habitable space in the midst, and in the face of an increasingly fragmented environment and an extremely

grave threat. That is, as Schoenberg put it in the heading to his *Accompaniment to a Cinematographic Scene* of 1925, against the background (or indeed the foreground) of “threatening danger, fear, catastrophe.” The work of Loos, as much as those of Kraus, Wittgenstein, Schoenberg and Kokoschka were conceived against, or indeed despite, Vienna and what its culture stood for: in a word, Which Loos used as the title of one of the volumes of his writings *Trotzdem* – ‘In Spite of’.

Endnotes

1. “That Archimedean point from which he could lift the whole world, that point which precisely for that reason must lie outside the world, that point outside the constraints of time and space,” in S. Kirkegaard, SKS 17, 15, AA:6 / KJN 1, 10.
2. Unless indicated otherwise, the quotations from Wittgenstein in this article come from his *Culture and Value*, transl. by P. Winch, Oxford, 1980.
3. P. Engelmann, *Letters from Ludwig Wittgenstein, With a Memoir*, Oxford, 1967, p. 127.
4. Vitruvius Pollione, *De Architectura*, Book I (I, 3).
5. R. Rhees, *Ludwig Wittgenstein: Personal Recollections*, Oxford, 1981, p. 111.
6. L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, transl. by D. F. Pears and B. F. McGuinness, ed. by T. Honderich, London: International Library of Philosophy and Scientific Method, 2nd ed., 1971, §6.42.
7. W. Benjamin, “Karl Kraus”, in *One Way Street*, London, 1982.
8. L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Op. cit., §6.47.

DIE FACKEL

Nr 888

OKTOBER 1933

XXXV. JAHR

Adolf Loos

Rede am Grab, 25. August 1933

Wir nehmen, Wenige, Dir Zugehörnde, Abschied von Dir, Adolf Loos. Wir handeln damit nicht in Deinem Sinn, welcher dem Leben der Öffentlichkeit zugetan war, als einer Gegenwart, in die Dein erwartungsheißes Herz schon die Erfüllung ausgeströmt hat, die sie nicht begriff und nicht verdiente. So aber weihen wir Dich, von allen ihren Gesinnungen Verkannten, weil alle Überragenden, Dich ungeduldigen Bereiter edlerer Wohlfahrt, zur wahren öffentlichen Bestimmung, welcher Dein Denken zugedacht war mit jeder Tat Deiner Gedanken. Denn dem Zukünftigen warst Du unsterblich verbunden, ihm hast Du das Leben vorbereitet, gereinigt und wohnbar gemacht. Baumeister

warst Du im Raum eines Daseins, dem außen und innen die Stube an den Schnörkel verloren war. Was Du bautest, war was Du dachtest; Dein Beruf Ausdruck und Siegel der Berufung, in der Wohnstatt die Welt einzurichten, mag auch zwischen diesen Räumen Wirrnis herrschen durch Politik. Vorteil und Anschauung menschlicher Kraftersparnis während, hast Du Symbole des zweckhaft vereinfachten Lebens gestellt; handelnd gabst Du Regeln; und dein Genius, zierhaftes Hindernis der Schönheit entfernend, war Befreier des Lebens aus der Sklaverei der Mittel, Ablenker vom Umweg, dem tödlichen der Seele, die nicht zu sich kommt, doch von sich weg. Mit der Tat, die innen und außen Ordnung und Übereinstimmung schafft, warst Du dem überzeitlichen Sinn des Daseins gewachsen, nicht seinen sozialen Verwirren. Für diese Tat hast Du, wie jeder, der die Kommenden beschenkt, vielen Undank allzu Gegenwärtiger geerntet, den Widerstand des dumpfen Gefühls, daß ein Überlebensgroßer, einer, der sie überleben wird, ein Störer der Unordnung in die Zeit getreten

— 3 —

sei. Für diese Tat und für dieses Erleiden, für den Glauben an eine Welt, die nicht glaubt und für die er sich doch in den Himmel der Erfüllung glaubt, wird sie um Dich, Adolf Loos, wissen und Dein Andenken als ihren lebendigen Besitz, als Bestandteil ihres Seins, als ein Haus, von Deiner sichern und gütigen Hand errichtet, wohnlich finden.

— 4 —

Man frage nicht, was all die Zeit ich machte.
Ich bleibe stumm;
und sage nicht, warum.
Und Stille gibt es, da die Erde krachte.
Kein Wort, das traf;
man spricht nur aus dem Schlaf.
Und träumt von einer Sonne, welche lachte.
Es geht vorbei;
nachher war's einerlei.
Das Wort entschlief, als jene Welt erwachte.

The Curvature of the Spine: Kraus, Loos and Wittgenstein

Yehuda Safran *

Karl Kraus, a friend of Adolf Loos and Ludwig Wittgenstein, held linguistic precepts which are symptomatically critical. It is generally acknowledged that Kraus's writings exercised a decisive and lasting influence upon the objectives of Wittgenstein's philosophical activity. Similarly Loos' objectives could be understood more fully and dearly against the background of Kraus' criticism of linguistic usages as well as Wittgenstein's views on culture and value, including his essay in architecture, that is, his sister's house in Vienna.

The purpose of this article is not so much to reconsider an episode in cultural history, but more specifically to formulate, in the light of this experience and theoretical insight, the linguistic hierarchies critical to the architectural thinking and practices in fine art – for example, attitudes to ornament in language and architecture, language as a 'form of life' in Wittgenstein's thought and Kraus' conception of language as 'origin' and 'source'.

Name is but sound and smoke, shrouding heaven's golden glow.

Goethe, *Faust*, Part III, Act X, 3455

An individual man can neither help nor rescue a period, he can only express that it is going under.

Karl Kraus, quoting Kierkegaard as a motto for his play *Die Unüberwindlichen*.

Surely the most helpful and illuminating discussion of the relationship, common ground, and intent underlying these three seminal figures in literature, architecture, and philosophy of the first part of this century – Karl Kraus, Adolf Loos, and Ludwig Wittgenstein – can be found in Paul Engelmann's posthumously published account in his book *Letters from Ludwig Wittgenstein, With a Memoir*. In a chapter entitled *Kraus, Loos, and Wittgenstein*, Engelmann emphasized that "Wittgenstein's true role and significance is different, indeed opposite, to what has been generally sup-

posed."¹ Or, as Georg Henrik von Wright recalled in his *Biographical Sketch*, included in Norman Malcolm's noble, clear, and moving book *Ludwig Wittgenstein: A Memoir*, Wittgenstein held the opinion – justified, von Wright believed –

that his ideas were usually misunderstood and distorted even by those who professed to be his disciples. He doubted that he would be better understood in the future. He once said that he felt as though he were writing for people who would think in a quite different way, breathe a different air of life, from that of present day men. For people of a different culture, as it were.²

Engelmann was convinced "that the way of thinking Wittgenstein found in Kraus' writings exercised a decisive and lasting influence on the objectives of his philosophical activity."³ A keen reader of the satirical journal «Die Fackel» (*The Torch*) which Kraus wrote and edited from 1899 until his death in 1936 (after 1911 he dispensed with other contributors and wrote it entirely himself), Wittgenstein told Engelmann that he had had «Die Fackel» sent to his address when he settled alone on a fjord at Skjolden, northeast of Bergen in Norway, where he conceived the thoughts which led to the *Tractatus*.

Indeed, in 1914, following his father's death, Wittgenstein turned to Kraus for advice as to how, following the example of Tolstoy, he might best bestow his fortune on Austrian artists. Kraus recommended the editor of «Der Brenner», Ludwig von Ficker, who was appointed to distribute the money among contributors to that journal (Rainer Maria Rilke and Georg Trakl); von Ficker introduced Wittgenstein to Loos in the summer of 1914. Engelmann reported that "Adolf Loos once said to Wittgenstein, 'You are me!'"⁴

It is a mark of these three figures, Kraus, Loos, and Wittgenstein, that much as their preoccupation was with words, their faith was a 'wordless faith'.⁵ Those among us who find it incomprehensible are bound by



2. Karl Kraus

On the previous page:
the special edition of «Die Fackel» no. 888, October 1933,
published on the occasion of Adolf Loos' death.

“We take our leave from you, only a few of us, but akin to you, Adolf Loos.
We're not doing so to follow your thought, which was dedicated to the life of the public like a present upon which your passionate heart had already poured fulfilment which it does not understand and did not deserve.
And yet we consecrate you, unknown by all your ideas, because superior to all; to you, impatient preparer of a more well-intentioned wellbeing, we consecrate a truly public goal, to which your thought was destined with every doing of your ideas.
Since you have been forever bound to things to come, you prepared their lives, you left it pure and habitable.
A builder you were, in the space of an existence in which the house was lost, both internally and externally, to ornament.

incomprehension to hear a different silence, and to drink from a different source.

For the true new man, values are not formed but made, not discovered but created, Loos and Kraus gave close and ardent support to Arnold Schoenberg, who wrote in the dedication which he sent to Kraus along with a copy of his *Harmonielehre*: “I have learnt more perhaps from you than one can learn if one is to remain independent.”⁶ Under the incomprehension of philosophical clarity, an impression was formed of them as thinkers who think ruthlessly – like André Gide's *Immoralist* – in the spheres of music, architecture, and philosophy. For example, Thomas Mann's Adrian Leverkühn in *Dr Faustus* presents Schönberg grossly caricatured, a testimony to Mann's lack of comprehension. Rather, the true affinity of these figures lies elsewhere.

Kraus, Loos, and Wittgenstein identified themselves with Dostoyevsky's great sinners who suffer not for using their minds but for using them against themselves and society. They clearly pitted themselves against the Pelagian betrayal of the intellect by the illusions of potential omniscience, nourished by a very searching and personal relationship to language. ‘*Die intelligente Dummheit*’ (‘intelligent stupidity’) was a phrase Kraus used again and again, and he insisted that “the feeble-mindedness caused by the spread of knowledge needs guardianship.” The very exacting and personal relationship of the three figures to language is epitomized by Kraus' words.

I'm not a master of language but language rules me completely. It is not the servant of my thoughts. I live in a relationship with it out of which I conceive thoughts, and it can do with me as it pleases. I obey its every word. For the infant thought which springs from the word for me, and retroactively forms the language which created it [...]. Language is the mistress of thought, and if anyone reverses the relationship, language will serve in his house but will close its womb to him.⁷

These thinkers believed in a soul in which there is no room for psychology. One might compare this stricture with the value which Socrates in *The Republic* (VII) placed upon geometry and its significance in turning thought away from becoming and towards being: “then if geometry compels us to view being, it is beneficial; but if becoming, it is not beneficial.”⁸ Becoming is manifestly the empirical manifold. Socrates spoke of astronomy in the same way, and held that these sciences serve to awaken and purify a faculty of the soul more precious than ten thousand eyes. Logical reasoning was especially suspect when its purpose was not definitely ethical. It was better to be accused of prejudice than to let common sense interfere with one’s ability to marvel at the wonders of the world. As Kraus put it, “it is so terribly difficult to make oneself understood with people who have all five senses together.”⁹

Concerning a sociologist, Kraus remarked, “when he walked through a garden, the bluebells wilted”, and concluded, “God, where are thou... intelligence doesn’t burn; it only smells to heaven!”¹⁰ W.H. Auden – who admired Kraus greatly and indeed whose appreciation of Kierkegaard owed much to his appreciation of Kraus – echoed this with his maxim, “Thou shalt not commit Social Science”. Kraus was adamant: “one should not learn more than one absolutely needs against life.”¹¹

Civilization, in this view, was therefore wrong in assuming that noble expression could be learned through embellishment and accentuation – a view which Loos firmly espoused and which he expressed in his various works, summed up in the title of his essay *Ornament und Verbrechen*, that is, *Ornament and Crime*. In «Die Fackel» Kraus wrote:

where for instance equally dependent clauses are coordinated without any outward relation, one senses insubordination, and one’s whole feeling about the sentence points at the dependence which through the impetus of desperate logic contradicts one’s own striving for freedom [...] lan-

guage itself takes revenge, when moral essence obeys an outward dictate.¹²

This insight never ceased to trouble him: “I can’t get over this: that a whole line can be written by half a person. That a work should be built on the quicksand of character.”¹³ With Kierkegaard we might say that either it is the word which creates the individual, or he is begotten and engendered by silence.¹⁴ Plato saw the unity of these two opposing moments in Socrates, or rather illustrated their unity in Socrates; Wittgenstein, Kraus, and Loos too exemplified this unity.

Loos and Kraus personified Xenophon’s representation of Socrates with an infinite dialectic of the useful, against Sophistic will-to-power. Wittgenstein exemplified Plato’s Socrates, and defined himself precisely in contrast to Socrates, setting into relief the similarities and differences between these figures. And yet the important difference is that whereas Socrates lived in a community where meaning was measured by shared life, common belief, and customs, or as Wittgenstein would come to describe it, ‘forms of life’,¹⁵ it is precisely such a coherent experience of life which was no longer granted to Europe, perhaps since the Renaissance and Luther. Socrates ‘lamented’ the time when man could listen to the oak tree and hear every sound so long as it bore witness to the truth, compared with the Sophist teaching of opinion supported by authority, and warned against the confusion, misunderstanding and false learning which the invention of writing would disseminate.¹⁶ Indeed, Kraus, Loos, and Wittgenstein fought quintessentially and almost Rousseau-istically against distorted language and expression, promulgated, in their view, by mask, facade, ornament, and the misuse of language. As Engelmann pointed out, Kraus strove: “to preserve the purity of a language born of creative poetical experience and akin in its vital force to the simple forms of speech used by unspoiled people.”¹⁷

What you built was what you thought; your profession, an expression and seal of the vocation to place the world in the home, even if amongst these spaces, because of politics, disorder reigned.

Guaranteeing a profit and the concept of the economy of human forces, you set the symbols of life, simplified in relation to your purpose; in operating you laid down the rules; and your genius, in removing the artificial obstacle of beauty, was the liberator of life from the slavery of the tool, the re-router from the crossroads, fatal for the soul that does not return to itself, but moves away from it.

With work, which creates internal and external order and concordance, you lived up to the supratemporal significance of existence, not its social disruptors.

For this work, like anyone who bears gifts to those who will succeed him, you reaped much ingratitude from too many contemporaries, the opposition of an obtuse sentiment, because one greater than normal had entered time, one who would survive them, a disturber of disorder.

For this work and for this suffering, for having faith in a world that does not believe but which still believes it has come into the heaven of fulfilment, it will know of you, Adolf Loos, and will find your memory welcoming like a vital possession of its own, as a constituent part of its being, like a house, erected by your confident and benevolent hand.”

Do not ask yourself what I have been doing all this time. I have nothing more to say;

and I won't say why.

Silence has come because the earth has exploded.

No word is spoken,

the only talk is from the depths of sleep.

And the dream is of a laughing sun.

Everything will pass;

But later everything will be the same.

The Word fell asleep as soon as that world woke up.

In this spirit Kraus discovered and expounded the significance of banality. “The subject – both in life and literature – which aroused Wittgenstein’s attention and became problems central to his thought were precisely those which the ‘educated’ tend to look upon as the most banal and least problematical.”¹⁸ So too this is the problem with which Loos grappled in his criticism and from which he drew his conclusions for architecture. In his attention to the details of contemporary life, he matched Kraus’ attention to the comma in the sentence.

For Kraus, violations of the grammar of language point to similar violations of the grammar of logic, and defects of thought reveal moral defects. This led him to speak of “the death of the world in the death of the mind.”¹⁹

To all three – Kraus, Loos, and Wittgenstein – the decisive point was what the language of modern man shows what it makes manifest without his intention. In his polemics Kraus resorted time and time again to the technique of taking his vicim ‘at his word’, as he put it in the title to one of his works (*Beim Wort Genommen*), that is, of driving home his accusation and exposing threadbare intentions by the simple and utterly effective means of citing the accused’s own words and phrases. Kraus’ critique of poetic language is predicated on ethical insight. Every abuse of language (*‘ein grammatikalischer... Schnitzer’*) is a lapse from the truth (*‘ein Schnitzer gegen die Wahrheit’*). He declared that:

it is as if that part of humanity which thinks it speaks German had been punished by fate for the blessing of a language supremely rich in thought with the curse of living outside that language: of thinking after they have spoken: of acting before they have consulted it. [...] What a way of life would evolve if the German took his orders from no other authority than that of to his language.²⁰

In Wittgenstein’s hands the possibility of judgement of learning was reduced to a ‘philosophical grammar’, to the sort of relationships in which a word can stand

3. Adolf Loos, circa 1933



to other words and the other sorts of relationships in which it cannot, in the course of our lives. Central to Wittgenstein's investigations was the notion that "an expression has meaning only in the stream of life".²¹ That is, "the task of philosophy is not to create an ideal language but to clarify the use of existing language."²² In effect, "language must speak for itself."²³

If Wittgenstein's teaching reflects Plato's view of Socrates, then Loos enigmatic understanding of the useful corresponds to one of Xenophon's points of departure for Socratic teaching. As Kierkegaard put it in *The Concept of Irony*: "the useful is simply the polygon corresponding to the inner infinity of the good."²⁴ In answer to Aristippus' question as to whether he knows anything good, Socrates replied, "Are you asking me whether I know of anything good for fever?" And again, "Is a dung basket beautiful then?" "Of course, and a golden shield is ugly, if the one is well made for its special work and the other badly."²⁵ The infinite dialectic resides in the good conceived as the useful.

Poised at a moment in history when one epoch was in the process of dying and another was not yet born, at a moment of transition in an era of crisis and reaction, the three authors responded to Erasmus' wise fool, reincarnated in Kierkegaard's writings, which critically shaped and hardened their perspective. In this respect Kierkegaard was clearly inspired by Nicholas Cusanus' theory of *docta ignorantia*, or learned ignorance. Cusanus rejected rational theology; the possibility of knowledge became ironic, and wisdom came to be derived from the antithesis between the irrational absolute and logical reason.

It is primarily through their familiarity with Kierkegaard, due to the efforts of Theodor Haecker, the Catholic philosopher and the translator of Kierkegaard, closely associated with «Der Brenner», that their ironic reception of the humanist tradition was sharpened. As Bertolt Brecht said of Kraus: "as the epoch raised its hand to end its life, he was this hand."²⁶

A comparison of the three authors' texts and works reveals not only an affinity of ideas and basic tendencies, a shared impatience with attempts either, to give religion a rational foundation or to substitute religious conceptions with rational and psychological explanations, and a shared impatience with misapplied rationality as much as with misapplied mysticism, but also a boundless faith in a version of the inexhaustible source (*Ursprung*) which comes very close to the Socratic doctrine that knowledge is reminiscence connected with reason and that this reason exists only in thought, and hence virtues are replaced in insight (knowledge). Kraus expressed the condition of this source in his poem:

Two Runners

*On the track of time two runners ran,
One bold, in fear the other one.
The one from Nowhere his goal acquires.
The one from the Source on the way expires.
The one from Nowhere who reached the goal
Makes room for him who paid the toll
And he who was fearful along his course
Has always safely reached the source.²⁷*

Clearly Wittgenstein has this poem in mind when he drew a similar comparison between his philosophical inquiry and the one "which informs the stream of European and American civilization in which all of us stand", as he wrote in the foreword of his *Philosophical Remarks*:

The First tries to grasp the world by way of its periphery – in its variety: the Second at its centre – in its essence. And so the first adds one construction to another, moving on and up, as it were, from one stage to the next, while the other remains where it is and what it tries to grasp is always the same.²⁸

Loos' house in Michaelerplatz made Kraus exclaim: "there he built a thought."²⁹ Loos stated that "I

have more affinity with truth, though it be centuries old, than with the lie strutting by my side.”³⁰ Of Loos, Kraus said “that he [...] speaks purer truth than most of my fellow-citizens.”³¹ Just as Loos believed in the superior timelessness of what was true in form or deed, Wittgenstein rejected the professional philosopher in favour of truthfulness as the criterion by which one is entitled to one’s thought.

Loos found it essential to understand what is useful in order to extend the economy of the *oikos* in the way which would allow us to know how to dispense with evil. Loos countered attempts either to revive old forms (styles) or to invent new ‘modern’ ones with his demand “to be silent where one cannot speak; to do no more than design a building with technical correctness, guided by the right human approach, and leave the right and truly contemporary form to emerge spontaneously.”³² As Engelmann observed, “this form should not be proclaimed explicitly and purposefully in the architect’s design of an article of daily use of a building, but should be manifest in it.”³³ Loos asserted that “the path is this: God created the artist, the artist creates his age, the age creates the artisan, the artisan creates the button.”³⁴ Loos’ basic insight consisted in seeing that there was no unmediated connection between the crafts and art. Directed above all against the notion of ‘arts and crafts’, Loos made it his life’s task to ward off this in the field of domestic architecture and industrial design.

He stated his position most emphatically. “New form? How dull! It is the new spirit that matters. Even out of old forms it will fashion what we new men need!”³⁵ Loos shared the moral demands upon art expressed by John Ruskin and Ralph Waldo Emerson but rejected their demand “to breathe new spirit into the withered life of industrial society by means of loftier aesthetic forms.”³⁶ In this way we can see the difference between Loos’ rejection of the superfluous and *Neue Sachlichkeit* on the one hand and Loos’ chief antagonists, the architects of the Dessau Bauhaus, on the oth-

er hand, for theirs was the aestheticism in which simplicity is turned into a fetish; “they adorned themselves with the plain and the unadorned, and thereby only rendered it inessential and more superfluous than the superfluidities they had set out to remove.”³⁷

“What Kraus, Loos and Wittgenstein had in common is their endeavour to separate and divide correctly”; they upheld the distinction between “higher and lower spheres.”³⁸ Thus Kraus wrote:

All that Adolf Loos and I – he materially (*wörtlich*) and I verbally (*sprachlich*) – have done is nothing more than show that there is a distinction between an urn and a chamber pot and that it is this distinction above all that provides culture with elbow room. The others, those who fail to make this distinction, are divided into those who test the urn as chamber pot and those who use the chamber pot as urn.³⁹

This is what Wittgenstein, following Kraus’ admiration for King Lear above all, took into consideration when he wanted to use a quotation from that play – “I’ll teach you differences” – or when he told a friend, “Hegel always seems to me to be wanting to say that things which look different are really the same. Whereas my interest is in showing that things which look the same are really different.”⁴⁰

It seems therefore that in somewhat parallel styles these three authors were engaged upon what Wittgenstein treated as phenomenology of language in the 1920s and what Edmund Husserl had conceived of as phenomenological reduction, or bracketing – This is the ‘critical use’ of conceptual inverted commas, the device of quotation within parenthesis in order to create a distance, so as to put the phrase, mode of speech, or piece of behaviour in a new light, producing its own echo, the mother of irony. “My business”, Kraus said, “is to pin down the age between quotation marks.”⁴¹ Husserl advocated what he saw as a return to the ‘things



4. Ludwig Wittgenstein

themselves.⁴² This form of creating a critical distance removing false, preconceived notions constitutes *ep-oché*, Socratic irony.

It is significant that in the Socratic teaching of Wittgenstein the dialogues and contradictions are self-imposed, in a never-ending dialectic which requires the thinker to remain at best an ‘absolute beginner’, much as Husserl said he was at the end of his life. Indeed, this stance already characterized the work of Kierkegaard both in its theoretical implications and its essential aspect. Wittgenstein observed much of the Hegelian dialectic which provided Kierkegaard with his adversary, through the medium of classical and Romantic literature and music, with which he was so obviously intimate.

The double edge of a Damoclean sword formed the relationship of the three figures Kraus, Loos, and Wittgenstein with language. Kraus once said to his friend Sigismund von Radecki: “I have never wept so much in all my life as during my work yesterday.”⁴³ This irony with respect to himself again finds its antecedent in Kierkegaard, who declared: “I, too, have united the tragic and the comic: I utter witticism, people laugh – I weep.”⁴⁴ Kraus exhibited the full width of this contradiction and its tension. “I am only the master of the language of others,” he explained; “my own does with me what it likes.”⁴⁵ In the satirical dimension Kraus spoke with Falstaff’s words:

The brain of this foolish, compounded day, man, is not able to invent anything that tends to laughter more than I invent or it invented me: I am not only witty in myself but the cause that wit is in other men.

Henry IV, Act II scene 2, lines 6-10

Much as Loos determined architectural meanings by examining human habitat, Wittgenstein and Kraus conducted their examinations of the use and misuse

of language among their contemporaries (politicians, newspapers, literature) by means of quotations, parenthesis, and the suspension of belief in ‘the world taken for granted’. This subjecting of every expression to everyday ‘lived experience’, paralleled in the way that Loos examined everyday habits-walking, standing, sitting, lying down, eating and cooking – by means of architectural quotations and architectural vocabulary, sometimes reflects (and reflects upon) the philosophical task set out by Husserl. Frege’s criticism of Husserl’s first published work on the origin of numbers inspired Husserl to turn away from psychologism; Wittgenstein’s meeting with Frege was similarly decisive in directing him during his first philosophical inquiry which matured into the *Tractatus*.

Kraus, Loos, and Wittgenstein held in common that fact that one bears consciousness in oneself as the principle of subjective freedom: consciousness draws from itself what is truth. Kierkegaard’s version of Socratic irony was articulated in *The Concept of Irony*, as he stated in the title, with ‘constant references to Socrates’, and Malcolm reported that Wittgenstein found Kierkegaard “far to deep [...]. He bewilders me without working the good effects which he would in deeper souls.”⁴⁶ Undoubtedly the discovery of Kierkegaard with his unshakable view of life encouraged the ‘transubstantiation of experience.’⁴⁷ An inviolable certainty in the self, wrested from all empiricism, underlined Wittgenstein’s and Kraus’s curvature of the spine.

Some have pointed to Kraus’ crooked spine (like Lichtenberg’s) as if it could explain the satirical pitch of his writings and his refusal to compromise.⁴⁸ It is precisely the curve in the spine which bears witness to the vulnerability of human judgement. Or, as Herder said, it is not man who produces his upright posture, but upright posture which produces man.⁴⁹ The curve in one’s spine differs from others’ only in degree. Assuming that the burden of the curve is a measure of our common humanity, the ability to be uncertain, and the ability to

trust ourselves and act with complete certainty, were given in large measure to Kraus, Loos, and Wittgenstein. It is as if Jacob's wrestling with the angel which left him limping characterized their attempts to measure ability to glimpse the infinity of human consciousness.

"A view of life is more than a sum of sentences or a summary of theses held fast in their abstract neutrality, more even than experience which is always atomistic." Indeed, "the experience of resignation that is not the consequence of external pressure [...] develops from an internal elasticity, from 'that gladless which has triumphed over the world.'"⁵⁰ This experience rests upon what Boris Pasternak described in his autobiography *Safe Conduct*, whose title names this particular religious moment, upon which so much is grounded.

At about the age of 21, something caused a change in Wittgenstein. In Vienna he saw a play that was mediocre drama, but in it one of the characters expressed the thought that no matter what happened in the world, nothing bad could happen to him – he 'was independent of fate and circumstances'. For the first time he saw the possibility of religion.⁵¹

Malcolm wrote that he had learned that:

Wittgenstein once read a paper on ethics (at a date not known to me, but probably soon after his return to Cambridge in 1929) in which he said that he sometimes has a certain experience which could best be described by saying that "When I have it I wonder at the existence of the world. And I am then inclined to use such phrases as 'How extraordinary that anything should exist!' or 'How extraordinary that the world should exist!'" He went on to say something that is related to the thought expressed in the above-mentioned play; namely, that he sometimes also had "the experience of feeling absolutely safe. I mean the state of mind in which one is inclined to say, 'I am safe, nothing can injure me whatever happens'".⁵²

This experience, assimilating the work of Tolstoy and Dostoyevsky, with their criticisms of ethical ra-

tionality, offered an Archimedean point throughout Wittgenstein's life leading to the last of his works, *On Certainty*. In it he wrote:

I am not more certain of the meaning of my words than I am of certain judgements. Can I doubt that this colour is called 'blue'? (My) doubts form a system.

[...] From a child up I learnt to judge like this. *This is* judging. This is how I learned to judge; *this* I got to know as judgement.

[...] But how does experience *teach* us, then? We may derive anything from experience. If it is the ground of our judging like this, a ground for seeing this in turn as ground.

No, experience is not the ground for our game of judging. Nor is its outstanding success.

Men have judged that a king can make a ruin; we say this contradicts all experience. Today they judge that aeroplanes and the radio etc. are means for the closer contact of peoples and the spread of culture.

[...] How does someone judge which is his right and which his left hand? How do I know that my judgement will agree with someone else's? How do I know that this colour is Blue? If I don't trust myself here, why should I trust anyone else's judgement? Is there a why? Must I not begin to trust somewhere? That is to say: somewhere I must begin with not doubting; [...] it is part of judging.

[...] I do not explicitly learn the propositions that stand fast for me. I can *discover* then subsequently like the axis around which a body rotates. This axis is not fixed in the sense that anything holds it fast, but the movement around it determines its immobility.⁵³

In relation to the same question, towards the end of 1837 Kierkegaard wrote in his diary (*Lectures on Believing and Knowing*): "Thus the proof that a certain point is actually the centre of a sphere is carried out when one demonstrates that the perpendiculars known to various tangents all pass through it."⁵⁴ In his book *On Certainty* Wittgenstein wrote, "the difficulty

is to realize the groundlessness of our believing”, and again, “in order to make a mistake, a man must already judge in conformity with mankind.”⁵⁵ As Kierkegaard pointed out:

with doubt the subject constantly seeks to penetrate the object, and his misfortune consists in the fact that the object constantly eludes him... With irony, on the other hand, the subject is always seeking to get outside the object, and this he attains by becoming conscious at every moment that the object has no reality.⁵⁶

In building the house at 19 Kundmannngasse in Vienna, Wittgenstein achieved an extraordinary transparency exemplifying his ability to maintain ‘clarity and perspicuity in no matter what structure’. At first it was built and designed with Engelmann, but in the course of their work Wittgenstein made the house his own, especially by insisting upon re-designing every detail and re-examining every aspect of the building in its relation to the whole. It is essentially a coreless house, with unusually proportioned doors, which accentuate and orchestrate the shafts of light – in a manner close to Loos’ practice. This use of light turns the actual virtual spaces and the concrete construction into an imaginary construct, as constructs are bound to be. The house acquired its lyrical character by the knowing and willing of that which it produced.

In contrast to the external horizontality of the building, internally the vertical vector is the dominant, The *axis mundi* becomes the core and axis of the building.

This verticality can be seen in contrast to the rich variety of Loos’ permutations which often evoke the diamond-shaped square, the square itself and its derivation, well confined within – as humour does – the human dimension, with its human infinity. The internal height and particularly the accentuated height of the doors suggest the inward infinity of an ironic height, enclosed as it is within the horizontal format

of the house. It is a true inward infinity which can be arrived at only from resignation, clearly embodied in such a well measured verticality – an inward infinity which is in truth infinite, and in truth poetic.

Le Corbusier said of Loos that “Loos swept clear the path before us. It was a Homeric cleansing: precise, philosophical, logical. He has influenced the architectural destiny of us all.”⁵⁷ These epic qualities and moral grandeur hide from the contemporary eye the simple virtue of Loos’ Homeric feat of accomplishing a Homeric understanding of the just, good and true. This is how Oskar Kokoschka found him:

In Adolf Loos I always saw the last Greek, the individualist, like Homer’s Ulysses, who so many ages ago already lifted himself up out the series that living being whose developed hindlegs it is true made possible an upright walk, which up to now has been allowed to *Homo anthropos* only in the rarest cases, to stand up on one’s own legs, as a personage with human dignity.⁵⁸

Kraus and Loos gave Kokoschka his principal support in his writing and painting. Kokoschka received from Loos his first box of colours and his first commissions for portraits, and Loos sold his own carpet in order to make possible a study trip abroad for Kokoschka. It was Loos’ encouragement which enabled Kokoschka to join Herwarth Walden in producing «The Storm» (*Der Sturm*). But above all Loos inspired a profound trust in one’s own feeling and thought. His warm approach was accompanied by a characteristic clarity as he drew a distinction between art and architecture:

The work of art is the private affair of the artist The house is not [...]. The work of art is answerable to no one; the house, to everyone. The work of art wants to shake people out of their complacency. The house must serve comfort. The artwork is revolutionary, the house conservative.⁵⁹

As Kokoschka observed, “with exemplary courage Adolf Loos used the expression ‘If is the spirit which builds the body!’”⁶⁰

Loos liberated himself and us, if we can only hear him (and here to hear is to understand, not to hear is to understand not), from historicist categories as much as from aesthetic categories, and brought light – much as Kraus brought forth *The Torch* – instead of superficial ‘enlightenment’. Kokoschka called witness to the very titles of Loos’ writings: *Ins Leere gesprochen*, *Trotzdem*, *Das Andere*, and *Ornament und Verbrechen*, that is, *Spoken into the Void*, *Notwithstanding*, *The Other* (a journal for the introduction of Western culture), and *Ornament and Crime*.⁶¹

Loos’ love for living reality, simplicity and purity of mind, and directness in deeds, behind which the most significant lies hidden, made Loos tower ‘Homerically’ above Kakania (“the first country in the contemporary slice of development from which God withdrew his credit”, as Robert Musil described it⁶²). This required a rare measure of understanding what is right, being and remaining upright notwithstanding – *trotzdem* – a fully upright man in a time of cowardice, darkness, and impending doom, or, as Schoenberg was to put it in the heading to his *Accompaniment to a Cinematographic Scene* of 1930: “threatening danger, fear, catastrophe.”

Wittgenstein observed that

philosophy result in the discovery of one or another piece of simple nonsense, and on the bruises which the understanding has suffered by bumping its head against the limits of language. They the bruises, make us see the value of that discovery.⁶³

This observation echoes Kraus’ words: “If we cannot get further, this is because I have banged my head against the wall of language. Then, with my head bleeding, I withdraw. And want to go on.”⁶⁴

Schiller had exclaimed, “why cannot the living spirit appear to the spirit? When the mind *speaks*, alas,

it is no longer the *mind* that is speaking.”⁶⁵ The generation of Sigmund Freud, Kraus, Loos, and Wittgenstein undoubtedly internalized the teaching and insights of Schiller as is clear from the parallel between some of Melanie Klein’s concepts and Schiller’s work *On the Aesthetic Education*; Kraus and Wittgenstein were vehement in criticizing the ‘soul doctors’, the malpractice of psychiatry, and the presumptuous practice of psychoanalysis, not least when applied to authors whose genius far surpassed the power of explanation. This was the kind of identity between ethics and aesthetics to which Schiller’s *Aesthetic Education* gave rise. It was the rarest of gifts to soar above such an identity. Kierkegaard’s irony, the irony of the author of *Either/Or*, offered precisely this alternative, such that the aesthetic and the moral might be equated, and difficult to distinguish from each other so long as one accepts the language game which allows for no other move.

With the author of the *Tractatus* Kierkegaard could have written, “my work consists of two parts: the one presented here plus all that I have *not* written. And it is precisely this second part that is the important one.”⁶⁶ Loos and Wittgenstein could have said with Kraus that:

all art that is not against its time is for it. The true enemy of time is language. Language lives in harmonious union with the spirit in revolt against its own time. Out of this conspiracy art is conceived. In contrast, conformity in complicity with its time robs language of its own vocabulary. Art can come only from denial. only from anguished protest, never from calm compliance. Art placed in the service of consoling man becomes a course unto his very deathbed. True art reaches its fulfillment only through the hopeless.⁶⁷

The First World War became a cultural revolution. In *Die letzten Tage der Menschheit* (*The Last Days of Mankind*), a tragedy in five acts, supplemented by articles in «Die Fackel», Kraus presented a devastating

criticism of Austrian and German society at war. He draw the portrait of a tragic carnival with Rabelaisian breadth – the hypocrisy and greed of the mighty, and the suffering of the victims. It was this rottenness of culture, science, literature, and art made subserviant to business, which prompted the radical criticism Kraus, Loos, and Wittgenstein had to offer.

Endnotes

1. P. Engelmann, *Letters from Ludwig Wittgenstein. With Memoir*, transl. by L. Furtmüller, ed. by B. F. McGuiness, Oxford, 1967, p. 122.

2. N. Malcolm, *Ludwig Wittgenstein, A Memoir, With a Biographical Sketch*, by G. H. von Wright, Oxford, 1958, p. 4.

3. P. Engelmann, *Letters from Ludwig Wittgenstein*, Op. cit., p. 125.

4. *Ibid.*, p. 127. For further details concerning «Der Brenner» and Wittgenstein, and Wittgenstein's enthusiastic descriptions of having met Loos, see Ludwig Wittgenstein: *Briefe an Ludwig von Ficker*, ed. by G. H. von Wright, Salzburg, 1969, e.g. p. 13.

5. P. Engelmann, *Letters from Ludwig Wittgenstein*, Op. cit., p. 133.

6. *Rundfrage über Karl Kraus*, Innsbruck, 1917, p. 21, quoted in F. Field, *“The Last Days of Mankind”: Karl Kraus and His Vienna*, London, 1967, p. 23.

7. K. Kraus, *Sprüche und Widersprüche*, Vienna and Leipzig, 1924, pp. 204f.

“Ich beherrsche die Sprache nicht, aber die Sprache beherrscht mich vollkommen. Sie ist mir nicht die Dienerin meiner Gedanken. Ich lebe in einer Verbindung mit ihr, aus der ich Gedanken empfangen, und sie kann mit mir machen, was sie will. Ich pariere ihr aufs Wort. Denn aus dem Wort springt mir der junge Gedanke entgegen und formt rückwirkend die Sprache, die ihn schuf. Solche Grade der Gedankenträgigkeit zwingt auf die Knie und macht allen Aufwand zitternder Sorgfältigkeit zur Pflicht, die Sprache ist eine Herrin der Gedanken, und wer das Verhältnis umzukehren vermag, dem macht sie sich im Hause nützlich, aber sie sperrt ihm den Schoss”, the translation here is quoted from W. Abeles Iggers, *Karl Kraus: A Viennese Critic of the Twentieth Century*, The Hague, 1967, p. 25.

8. Plato, *The Republic*, libro VII, 526e, quoted in S. Kierkegaard, *The Concept of Irony, With Constant Reference to Socrates*, transl. by L. M. Capel, London, 1968, p. 61.

9. K. Kraus, *Untergang der Welt durch die schwarze Magie*, Vienna, 1922, p. 461.

10. K. Kraus, «Die Fackel», 70, 1901, p. 71f.

11. *Ibid.*, p. 70: “Man soll nicht mehr lernen, als man unbedingt gegen das Leben braucht”.

12. K. Kraus, «Die Fackel», 811/819, 1929, p. 15.
13. K. Kraus, “Nachts”, Vienna, 1919, quoted in W. Abeles Iggers, *Karl Kraus*, Op. cit., p. 52.
14. S. Kirkegaard, *The Concept of Irony*, Op. cit., p. 67.
15. “Is meaning then really only the use of a word? Isn’t it the way this use meshes with our life? But isn’t its use a part of our life?”, L. Wittgenstein, *Philosophical Grammar*, transl. by A. Kenny, ed. by R. Rhees, Oxford, 1974, p. 65.
16. Plato, *Phaedrus*, 274d-278e. See, *The Dialogues of Plato, II: The Symposium and Other Dialogues*, transl. by B. Jowett, London, 1970.
17. P. Engelmann, *Lettere di Ludwig Wittgenstein*, Op. cit., p. 126.
18. *Ibid.*, p. 117.
19. *Ibid.*, p. 127.
20. Quoted by J.P. Stern, *Lichtenberg: A Doctrine of Scattered Occasions*, London, 1963, p. 163. Stern’s book includes an extensive and illuminating discussion of Wittgenstein’s intellectual kinship to Lichtenberg and Karl Kraus.
21. “Ein Ausdruck hat nur im Strome des Lebens Bedeutung”, in N. Malcolm, *Ludwig Wittgenstein*, Op. cit., p. 93.
22. L. Wittgenstein, *Philosophical Grammar*, VI, p. 72.
23. *Ibid.*, p. 5.
24. S. Kirkegaard, *Sul concetto di ironia*, Op. cit., p. 59.
25. Quoted in *Ibid.*, p. 60.
26. “Als das Zeitalter Hand an sich legte, war er diese Hand”, quoted in W. Kraft, *Karl Kraus: Beiträge zum Verständnis seines Werkes*, Salzburg, 1956, p. 13.
27. *Zwei Läufer*
Zwei Läufer laufen zeitentlang,
der eine dreist, der andre bang;
Der von Nirgendher sein Ziel erwirbt;
Der vom Ursprung kommt and am Wege stirbt.
Der von Nirgendher das Ziel erwarb,
macht Platz dem, der am Wege starbt.
Und dieser, den es ewig bangt,
ist stets am Ursprung angelangt.
 Transl. quoted from H. Zohn (ed.), *In These Great Times: A Karl Kraus Reader*, Montreal, 1976, pp. 150f.
28. L. Wittgenstein, *Philosophical Remarks*, Oxford, 1964.
29. K. Kraus, «Die Fackel», 313/314, 1910, quoted in H. Czech and W. Mistelbauer, *Das Looshaus*, Vienna, 1977.
30. P. Engelmann, *Letters from Ludwig Wittgenstein*, Op. cit., p. 129.
31. K. Kraus, «Die Fackel», 800/845, 1929, p. 54.
32. P. Engelmann, *Letters from Ludwig Wittgenstein*, Op. cit., p. 127.
33. *Idem.*
34. *Idem.*
35. *Ibid.*, p. 128.
36. *Ibid.*, p. 129.
37. *Idem.*
38. *Ibid.*, p. 130.
39. Quoted in Th. Szasz, *Karl Kraus and the Soul-Doctors: A Pioneer Critic and His Criticism of Psychiatry and Psychoanalysis*, New York, 1976.
40. Quoted in R. Rhees (ed.), *Ludwig Wittgenstein, Personal Recollections*, Oxford, 1981, p. 171.
41. Quoted in H. Fisher, “The other Austria and Karl Kraus” in H. Rehsisch (ed.), *Tyrannos, Four centuries of struggle against tyranny in Germany*, London, 1944, p. 314.
42. E. Husserl, *Ideas, General Introduction to Pure Phenomenology*, transl. by R. Boyce Gibson, London, 1962.
43. S. von Radecki, *Wie ich glaube*, Cologne, 1953, p. 24.
44. S. Kirkegaard, “Papiere”, II Q 132, quoted in S. Kirkegaard, *The Concept of Irony*, Op. cit., p. 29.
45. “Ich beherrsche nur die Sprache der anderen. Die meinige macht mir, was sie will”, K. Kraus, “Nachts”, «Die Fackel», 389/390, 1913, p. 42.
46. Quoted in N. Malcolm, *Ludwig Wittgenstein*, Op. cit., p. 75.
47. S. Kirkegaard, “From the Papers of One Still Living”, XIII, 73, quoted in his “Introduction” to *The Concept of Irony*, p. 27.
48. See, Th. Szasz, Op. cit., *passim*.
49. J. G. Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, quoted in E. W. Strauss, *Phenomenological Psychology, Selected Papers*, ed. by R. D Laing, London, 1966, p. 164.
50. S. Kirkegaard, *The Concept of Irony*, Op. cit., p. 27.
51. N. Malcolm, *Ludwig Wittgenstein*, Op. cit., p. 70. “It is not *how* things are in the world that is mystical, but *that* it exists”, L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, *The*

German Text of Ludwig Wittgenstein's 'Logisch-philosophische Abhandlung' with a new edition of the translation by D. F. Pears and B. F. McGuinness, International Library of Philosophy and Scientific Method, ed. by T. Honderich, London, 1961, §6.44.

52. "It is not a doubt about one thing or another, not about this or that; no, my doubt is an infinite doubt - in fact I'm even sometimes a little uneasy with a true systematic doubt about whether I've ever really doubted enough!", S. Kierkegaard, "Papiere", III, 16, in *The Concept of Irony*, Op. cit., p. 296.

53. L. Wittgenstein, *On Certainty*, London: Harper & Row, 1972, §126, 128-132, 150, 152.

54. S. Kierkegaard, *The Concept of Irony*, Op. cit., p. 366.

"Not only did Wittgenstein's doubt take the form of Kierkegaard's irony, but both seemed to draw upon a classical image: that of the sphere whose centre is everywhere and circumference is nowhere, originally designated as God. It came to be used by Nicholas of Cusanus, Giordano Bruno, and Pascal to mean the world together with our inability to comprehend it. 'Absolute Truth is beyond our grasp', as Cusanus put it. 'The relationship of our intellect to the truth is like that of a polygon to a circle; the resemblance to the circle grows with the multiplication of the angles of the polygon; but apart from its being reduced to identity with the circle, no multiplication, even if infinite, of its angles will make the polygon equal the circle.'" N. Cusanus, *Of Learned Ignorance*, transl. by G. Heton, London, 1954, p. 11.

55. L. Wittgenstein, *On Certainty*, Op. cit., §166, 156, p. 24e, 23e.

56. "Insofar as irony becomes conscious of the fact that experience has no reality, thereby expressing the same thesis as the pious disposition, it might seem that irony were a species of religious devotion.", S. Kierkegaard, *The Concept of Irony*, Op. cit., p. 274.

57. Le Corbusier, "Hommage à Adolf Loos" «Vient de Paraitre», 102, 1931, p. 89.

58. "In Adolf Loos sah ich immer den letzten Griechen, den Individualisten, wie Homers Odysseus, der so viele Zeitalter schon aus der Reihe jener Lebewesen sich abhebt, deren entwickelte Hinterbeine zwar den Aufrechten Gang ermöglichen was dem Homo Anthropos jedoch bisher nur

in seltensten Fällen erlaubt, sich auch auf die eigenen Beine zu stellen, als eine Persönlichkeit in menschlicher Würde", O. Kokoschka, *Aufsätze, Vorträge, Essays zur Kunst*, Hamburg 1975, p. 186.

59. A. Loos, "Architektur", in *Trotzdem*, Innsbruck, 1931, p. 109.

60. O. Kokoschka, *Aufsätze, Vorträge, Essays zur Kunst*, Op. cit., p. 187.

61. *Idem.*

62. R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, vol. I of *Gesammelte Werke*, Hamburg: Rowohlt, 1968, p. 109.

63. L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, transl. by G. E. M. Anscombe, Oxford, 1953, p. 109.

64. K. Kraus: *Beim Wort Genommen*, Munich, 1955, p. 326. Quoted in E. Heller, *Wittgenstein and Nietzsche, The Artist is Journey into the Interior and other Essays*, London, 1965, p. 219.

65. F. Schiller, *Votivtafeln*, 84, "Die Sprach. Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen? Spricht die Seele, so spricht die Seele, so spricht ach! schon die Seele nicht mehr", quoted in S. Ullmann, *Language and Style*, Oxford, 1966, p. 206.

66. P. Engelmann, *Letters from Ludwig Wittgenstein*, Op. cit., p. 143.

67. "Kunst kann nur von der Absage kommen. Nur vom Aufschrei, nicht von der Beruhigung. Die Kunst, zum Troste gerufen, verlässt mit einem Fluch das Sterbzimmer der Menschheit. Sie geht durch Hoffnungsloses zur Erfüllung", K. Kraus, "Nachts", «Die Fackel», 360/362, 1912, p. 22, quoted in Iggers, p. 91; transl. quoted from Th. Szasz, Op. cit., p. 158f.



The Thinking Reed¹: Arnold Schoenberg and Adolf Loos

Yehuda Safran *

Who the deepest has thought loves what is most alive.

The beginning of the second stanza of Friedrich Hölderlin's Poem, *Sokrates and Alkibiades*, translated by M. Hamburger.

From Berlin on 10 December 1930 Arnold Schoenberg sent a letter-telegram to Adolf Loos in Prague on the occasion of his sixtieth birthday and in it he declared, "in the service of ideas the lesser and greater achieve their best by living and working so as to serve as a model to those to strive toward the same goal."² Only in Balzac's novel *Le Chef d'oeuvre inconnu* there ever been a comparable attempt to portray such a goal and model: the predicament of the artist obsessed by 'substantiation' and a 'a thought to be expressed' in bourgeois society. Probably from something said by Delacroix, Balzac imagined a painter who wants to express life itself by colour alone, and keep his masterpiece hidden. When Frenhofer dies, his friends find nothing but a chaos of colours, of elusive lines, a whole wall of painting. Cézanne was moved to tears reading *Le Chef d'oeuvre inconnu* and said he himself was Frenhofer³. This was repeated with naturalistic cruelty in Zola's novel *L'oeuvre* and echoed in Camus' short story *The Artist at Work*. Camus' painter disappears and leaves behind a canvas incised with the ambivalent word 'solidaire' or 'solitaire', in which the 'd' or 't' cannot be distinguished. This spells out the dilemma of individual experience irreconcilably divorced from social bonds. When the solitary experience is no longer associated with an analogous heaven, but with its dialectical opposite, it is closely linked with an existential hell.

Following a similar incomprehension to that with which Cézanne refused to be reconciled with his own distorted partial reflection in Zola's novel, so as to break off his long-standing relationship with him, Schoenberg found his imaginative biography in Thomas Mann's *Dr Faustus* to be a threat. Schoenberg, without complete success, tried to turn Mann into a detractor and an en-

emy. In *L'oeuvre* the disease which afflicts the painter's child represents a natural retribution, for unnatural forms of art. In *Dr Faustus* disease is a means provided by the devil to induce creativity in an artist inhibited by knowledge. Apart from the hero Adrian Leverkühn's disease which is more akin to Nietzsche's, the same meningitis which kills the child in Zola's novel kills Leverkühn's nephew Echo, a child of epiphany. Finally, on 10 June 1950, Mann added in a letter to Alberto Mondadori,

Twelve-tone music is a brilliant attempt to reimpose order and lawfulness on music which was falling into subjectivity and arbitrariness. It aims at objectively street composition. The figure of Adrian Leverkühn has nothing whatsoever to do with Arnold Schoenberg in characters, fate, circumstance.⁴

In November 1930 Schoenberg first introduced himself to Mann with a request that Mann sign an appeal, because "Adolf Loos wishes nothing more dearly than that six or seven of the outstanding men of the day should sign it and exert their influence in order that his longing to teach may be fulfilled." To this Schoenberg added, "I would most warmly urge you to comply with this request if for no other reason than that Loos is ill that one may be doing it for a dying man." Mann initially hesitated. Schoenberg persisted. "I don't want to influence you (I have not that presumption) but I do want to carry out my mission to the best of my ability." He lent Mann an autographed copy of Loos' *Ins Leere gesprochen* (1897-1900) and explained, "I should be very glad if it enabled you to gather some impression of Loos: what he knew before 1900!" This time Mann's answer was positive: "A man with a vigorous, independent, distinguished mind, no doubt of that!"⁵

In Mann's description fifteen years later in *Dr Faustus* of the musician's method we find an approach to a preoccupation which can be seen to apply not only to Schoenberg but also, *mutatis mutandis*, to Loos.



2. Albrecht Dürer, *Melancholia*, 1514

On the previous page:

1. Eugène Delacroix, *Jacob Wrestling with the Angel*, 1861.
In the Chapel of the Holy Angels, Church of Saint Sulpice,
Paris

That song, says Leverkühn, is entirely derived from a fundamental figure, a series of interchangeable intervals, the five notes B, E, A, E-flat and the horizontal melody and the vertical harmony are determined and controlled by it, in so far as that is possible with a basic motif of so few notes. It is like a word, a key word, stamped on everything in the song, which it would like to determine entirely. But it is too short a word and in itself not flexible enough. The tonal space it affords is too limited. One would have to go on from here and take longer words out of the twelve letters as it were, of the tempered semi-tone alphabet. Words of twelve letters, certain combinations and interrelations of the twelve semi-tones, series of notes from which a piece and all the movements of a work must strictly derive. Every note of the whole composition, both melody and harmony, would have to show its relation to this fixed fundamental series. Not one might recur until the other notes have sounded. Not one might appear which did not fulfil its function in the whole structure. There would no longer be a free note. That is what I would call 'strict composition.'⁶

Mann's account of the twelve-tone method devised by Schoenberg brings out, like no other account, the devilish way in which a musician – or, for that matter, an architect – is driven to the extreme point of abstraction in order to recover concrete and individual experience.

The narrator Zeitblom remarked with respect to this passage,

'the whole disposition and organization of the material would have to be ready when the actual work should begin, and all one asks is: which is the actual work? For this preparation of the material is done by variation, and the creative element in variation, which one might call the actual composition, would be transferred back to the material itself together with the freedom of the composer. When he went to work, he would no longer be free.' Leverkühn replied: 'Bound by a self-imposed compulsion to order, hence free.'⁷

Although Schoenberg protested to the contrary – he rejected the proposition stated by Theodor W. Adorno in *Der Philosophie der neuen Musik* (Tubingen, 1949), – and insisted that he was no iconoclast. He rejected the notion that what he had done offered the ‘*only way forward*’ he expressed admiration for composers as diverse as Bartók, Gershwin, Ives, Milhaud, Shostakovich, and Sibelius. Yet formal inevitability and priority of content remain – Schoenberg was aware of the manifest conservatism represented primarily by Stravinsky, whose neo-classical approach with its retrieval of earlier musical modes he sarcastically rejected. Greatly assisted by Adorno during their close neighbourly relationship in Hollywood during their years of exile, Mann not only rendered an accurate characterization of Schoenberg’s work and method, but also, more importantly, he succeeded in providing a comprehensive account – because imaginative – of the predicament of the contemporary, isolated artist and musician. This some of the characteristically Loosian logic and dedication to truth above all are fulfilled in authentic method, with imaginary results.

Contrary to the Wagnerian ideal of the unified work of art (*Gesamtkunstwerk*) in which the attempt was made, and is still being made (see the travelling exhibition of 1982-1983 *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*) to overcome the threat of completely secularized political culture, by means of all-encompassing stylistic devices, Loos’ and Schoenberg’s ideal of wholeness would not express itself in folklorism as a natural unit in an ultimately total unity with nature. Their ideal was neither Apollo nor was it Christ nor Siegfried. They regarded each form of expression as distinct and set apart: it could be subject to nothing other than the possibility of its own making, the sole arbiter of its own form. This search for relative autonomy, for emancipated forms of art, could not be but the expression of a wholly new kind of need – a need for a new kind of man. The

sudden break in continuity came hand in hand with frequent shocks to the whole structure of society through the permanent crisis, world wars, and permanent revolution. The pressure and constraint of social categories on men’s personal lives were and are felt more painfully than in previous social orders. At the same time, the precepts which transmit the pressure appear less self-evident, far less binding, than in earlier societies.

“[...] in Europe between 1911 and 1925,” wrote Gottfried Benn, “there was no other style but the antinaturalist. There was no reality either, at most there was its mask. Reality, that was a Capitalist concept... the mind had no reality!”

On the occasion of Schoenberg’s fiftieth birthday on 13 September 1924, a commemorative volume was published by Universal Editions as a special issue of *Musikblätter des Anbruch*. Loos contributed an uncompromising article later included in the book *Arnold Schoenberg and his Contemporaries*. Loos ended with the lapidary sentence: “Perhaps centuries must pass before people begin to wonder what is was that so bewildered Arnold Schoenberg’s contemporaries!” The volume was rounded off by Berg’s long essay, (“Why is Schoenberg’s music so hard to understand?” Berg showed that the works which Schoenberg had composed since 1909 were hard to understand not because of their so-called ‘atonalities’, but because of their general structure: “The wealth of artistic resources once again used throughout this so-called ‘atonal’ style, the summing up of all the possibilities offered the composer by the music of whole centuries: in a word, its immeasurable wealth.”⁸

Schoenberg’s and Loos’ never ending struggle to secure reception of their work, their great achievement as teachers was not only dependent on the richness of individual talent but, as education necessarily is, an effort to open up the way from an individual experience towards larger forms of life and its tributaries. Immediately after the First World War, “when the possession

3. Stéphane Mallarmé, *Un Coup de Dés (A Dice-Throw)*, Paris, 1897. The text that follow can also be read across two pages; English form *Penguin Poets* edition, Harmondsworth, 1965

C'ÉTAIT
issu stellaire

of five rational senses was threatened right and left”, Schoenberg wrote:

When the whole world looked only to suicide for help, and only to its fantasy for a new, better reality, building in the air bomb-proof castles meant to protect the brain from the assaults of hunger: at the time when it could cost a man his head to refrain from saying the things that would satisfy the parties,

he wrote his contribution to a symposium published in 1919 by Adolf Loos, under the title *Guidelines for a Ministry of the Arts*, in sharp contrast to Futurist and Dada manifestos, part of this manifesto amounts to nothing less than an outline for the way in which a radically planned ‘*Arts Council*’ was to be formed. The intelligentsia with whom Adolf Loos and Arnold Schoenberg like Mann’s Adrian Leverkühn, were bound to come into contact were rushing headlong into fascist barbarism, performing on the way a grotesque, snobbish death-dance.

Nietzschean unworldliness and monk-like repudiation of the affairs of contemporary man opened the door to the devil in the artist’s work and life, for the link that binds the quest for truth and life with social practice had been severed from the outset. The sincere Schoenberg, like Leverkühn, is a tragic victim, but that does not alter the objective character of his development, which in Leverkühn’s case, leads to fascism along with the society whose product it is. Schoenberg’s and Loos’ life and work manifests how inevitably full of contradiction is the social function of art in bourgeois society.

With Karl Kraus in ‘the darkness of this time’, Loos and Schoenberg felt that all other forms of thought are inter-subjective and require the creative aspect of the language, our ability to come up with unexpected varieties of expression equally comprehensible, which suggests an ultimate intelligibility founded and grounded in language itself. They felt an eradicable truth in its ultimate wisdom and its power to heal our disease. Such an assumption has the highest priority among people who no longer hold a form of life in common. Wittgenstein

CE SERAIT

pire
non
davantage ni moins
indifféremment mais autant

it was the Number starry progeny / were it to exist other than as but denied and closed when apparent / finally spread in rarity by inasmuch as there was one / were it to light up / it would be / there falls the feather rhythmic suspension of the baleful to bury a summit withered by the identical neutrality of the gulf /

RIEN

de la mémorable crise
ou se fût
l'événement

NOTHING / of the memorable crisis in which the event might HAVE TAKEN PLACE / an ordinary elevation dispenses absence / to disperse the empty action which otherwise by its falsehood might every reality is dissolved /

LE NOMBRE

EXISTÂT-T'IL
autrement qu'hallucination éparse d'agonie
COMMENCÂT-IL ET CESSÂT-IL
sourdant que nié et clos quand apparu
enfin
par quelque profusion répandue en rareté
SE CHIFFRÂT-IL
évidence de la somme pour peu qu'une
ILLUMINÂT-IL

LE HASARD

Choit
la plume
rythmique suspens du sinistre
s'ensevelir
aux écumes originelles
naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime
flétrie
par la neutralité identique du gouffre

agon's scattered hallucination / were it to begin and end
emerging some profusion / were it to be enumerated /
evidence of the total worse / no / more nor less / but as
much indifferently / CHANCE / itself in the original foams
whence lately its delirium sprang up to

accompli en vue de tout résultat nul
humain
N'AURA EU LIEU
une élévation ordinaire verse l'absence
QUE LE LIEU
inférieur clapotis quelconque comme pour disperser l'acte vide
abruptement qui sinon
par son mensonge
eût fondé
la perdition
dans ces parages
du vague
en quoi toute réalité se dissout

been accomplished in view of every void human result /
WILL EXCEPT THE PLACE / some lower lapping of waves
as if abruptly have founded perdition / in these regions of
the wave in which

observed that Augustine “describes the learning of human language as if the child came into a strange country and did not understand the language of the country: that is, as if it already had a language, only not this one.”⁹

As it is with some of Loos' monumental work, no work could exhibit greater concentration and consistency of formal structure than Schoenberg's and Webern's shortest movements. Their brevity is a direct result of the demand for greater essential clarity, this demand precludes the superfluous. As Adorno expressed it, “the work, the age, and illusion are all struck by a single blow.”¹⁰ Music, compressed into a moment, architecture comprehended in its essential spatiality, in “an eruptive revelation of negative experience” destroys all decorative elements and, therewith symmetrically extended works.

Far from being an *expressivo* composer of a decayed mode of Romantic expression which originates in the Wagnerian *expressivo* style, elements of which exist in Schoenberg's earlier works, Schoenberg since the break with tradition – at least since the 3 Piano Pieces (Opus 11) and the George songs, *Das Buch der hängenden Gärten* (Opus 15) – differs in quality from Romantic expression precisely by means of that intensification which thinks this expressiveness through to its logical conclusion. Rather than expressiveness which the composer allotted to his musical structure in the same way as the dramatist did to his theatrical figures, without expressed emotions claiming to have immediate presence and reality within the work; the extraordinary revolutionary moment for Schoenberg is the change in function of musical expression. Passions are no longer simulated, but genuine emotions of the unconscious, of shock, of trauma are registered without disguise in the medium of music. In *The Genesis of a Novel* Thomas Mann wrote:

We had Schoenberg to our house one evening, [...] he told me about the new trio he had just completed, and about the experience he had secretly woven into the composition – experiences of which the work was a kind of fruit. He had, he said,

represented his illness and medical treatment in the music, including even the male nurses and all other oddities of American hospitals. The work was extremely difficult to play he said, in fact almost impossible, or at best only for three players of virtuoso rank; but on the other hand, the music was very rewarding because of its extraordinary tonal effects. I worked the association – Thomas Mann wrote – ‘impossible and rewarding’ into the chapter on Leverkühn’s chamber music.¹¹

These emotions attack the taboos of form because these taboos subject such emotions to their own censor, rationalizing them and transforming them into images. Schoenberg’s early formal discoveries were closely related to the content of expression. These innovations serve the breakthrough of the reality of this content. For Julia Kristeva (*La révolution du langage poétique*) the principal drama of Mallarmé *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, is similarly on the conflict between its syntactic system and the energies of the unconscious mind which press towards an outlet within the phonetic substance of the text:

[...] des *suppressions* de divers constituants syntaxiques soni compensèr par la répétition de phonèmes ou de groupes phoniques qui remplacent la proposition agrammaticale ou discutable par un ‘rythme’ – un dispositif sémiotique – fonctionnant comme une nouvelle ‘unité’ sémiotique, non-phrastique. En meme temps, /es déplacements et les condensations qui s’opèrent à partir de ces phonèmes ou groupes phoniques vers d’autres lexèmes du meme texte ou d’autres textes, remplace l’univocité du sens propre, théoriquement, à la phrase grammaticale, par une ambiguïté chargée qui atteint un polymorphisme sémantique.¹²

The final atonal works were compared to psycho-analytical dream studies. In the very first publication on Schoenberg, Wassily Kandinsky called the composer’s paintings ‘acts of mind’. Adorno suggested that the scars of this revolution of expression, are the blotches which have become fixed in his music as well as in his pictures, as the “heralds of the id against the compo-

EXCEPT / in the height / PERHAPS / as far as a place merges with to a certain obliquity through such a gradient of fires / towards it with forgetfulness and disuse – not so much that it does not number manner of stars of a total addition in formation / watching / doubt-final point which consecrates it / Every thought gives off a Dice

sitional will.” “The tremolo passages in the first piano piece from Opus 19 or Measures 10, 269 and 382 of *Erwartung* are examples of such blotches.”¹³

The heteronomy of the ‘scars and blotches’ challenges music’s facade of self-sufficiency. Loos’ Tristan Tzara House exemplifies this negated homogeneity. This facade is based on the fact that in traditional music and architecture formally defined elements are employed as if they were an inviolable necessity in each individual case; or that this facade appears as though it were identical with alleged language form.

In Loos’ and Schoenberg’s oeuvre the conventional legality is contradicted. The criticism directed towards decorative elements, towards conventions and towards abstract universality of conventional language in music and architecture are all of one mind.

If music is privileged above all other forms by the absence of pictorial imagery, then it nonetheless has participated in the illusory character of the bourgeois work of art; this it does by means of specific interests with the dominant modes and conventions. Nietzsche in one of his occasional remarks pointed out that the essence of the great work of art lies in the fact that it

fusionne avec au delà
 hors l'intérêt
 quant à lui signalé en général
 selon telle obliquité par telle déclivité de feux
 vers
 ce doit être
 le Septentrion aussi Nord
 UNE CONSTELLATION
 froide d'oubli et de désuétude
 pas tant
 qu'elle n'énumère
 sur quelque surface vacante et supérieure
 le heurt successif
 sidéralement
 d'un compte total en formation
 veillant
 doutant
 roulant
 brillant et méditant
 avant de s'arrêter
 à quelque point dernier qui le sacre
 Toute Pensée émet un Coup de Dés

beyond / apart from the interest marked as to it in general according must be the Little Bear also to the North / A COSTELLATION / cold on some empty and upper surface shock after the ing / revolving / shining and mediating / before stopping at some Throw.

might be totally different in any of its given moments.

The definition of the work of art in terms of its freedom assumes that conventions are binding, says Adorno. Only at the outset where such conventions guarantee totality, beyond question could everything in actuality be different: precisely because nothing would be different.¹⁴

Most compositions by Mozart, for example, would offer the composer alternatives without forfeiting anything.

Nietzsche's positive position on aesthetic conventions is consistent with this possibility of constant change and his wisdom is the ironic play with forms whose substantiality has diminished¹⁵. Anything which does not lend itself to this play was in his eyes suspect as plebeian and Protestant: the truth of this argument is definitely discernible in his polemic against Wagner. As Adorno has observed, not until Schoenberg has music accepted Nietzsche's challenge. Schoenberg's compositions are the first in which nothing actually can be different: they are *case-studies and constructions in one*. There is in them no trace of convention which guarantees any freedom of play.

Schoenberg's attitude towards play is just as polemic

as is his attitude towards illusion. He turns against the music makers of New Objectivity as he does against the decorative elements of Romanticism, not unlike Adolf Loos' criticism of the Bauhaus. In a long and important letter to his first teacher, Leverkühn speaks of his 'abandoned' habit of finding something funny in the most serious and moving of musical passages.

I may have tears in my eyes at the same time, most damnably at the most mysterious and impressive phenomena. I fled from this exaggerated sense of the comic into theology, in the hope that it would give relief to the tickling – only to find there too a perfect legion of ludicrous absurdities.

Why does almost everything seem to me like its own parody? Why must I think that almost all, no, all the methods and conventions of art today are good for parody only?¹⁶

Just as apocalyptic imagery is closely associated with a religious heaven, the architectural tower and the winding stairway (Loos Chicago Herald Tribune) are equal to (Schoenberg Jacob's Ladder) so its dialectic opposite is closely linked with the hell that man creates on earth, the central themes of demonic imagery is parody, Dr Faustus – the mocking of the exuberant play of art by suggesting its imitation in terms of 'real life'.

As in a demonic parody, Dr Faustus, the actual killing of the divine takes the demonic form of tragic and ironic structure. The terrible facts of our time are released into imagination.

When the social bond is reduced to that of a mob, no longer a purgatorial fire but a world of malignant demons, spirits broken from hell, appears in this world in the form of the *auto da fé*.

In a lecture which Schoenberg drafted for Radio Frankfurt in February 1932 he told how, at the time of composing *Four Songs for Voice and Orchestra* (Op. 22, Berlin, October 1913-Vienna, July 1916), he had almost overcome the main difficulty caused by his renunciation of all links with traditional tonal relationships, but said

that in setting to music such poems, which have unusual expressive power, he had had only his inner sense to guide him.¹⁷ It led him far beyond anything achieved before.

Whether it was Delacroix's '*Jakob ringt mit dem Engel*' hanging in Vienna or Strindberg's autobiographical fragment, '*Jacob wrestling*', we could say of Schoenberg what he had said of Dehmel's art:

what it taught us was the ability to listen to what goes on inside us, and to be a man of *our own* time for all that. Or rather, just because of that, since in reality time was within us rather than outside us. But it also taught us the opposite: how to be a man of *all* time, simply by being a man.¹⁸

Parody is born of the eclipse of the infinite. Mann's imaginary composer is saved from the geometry of *hic et nunc* by the devil, from Faust's Wagner fate, a being who "has no wide horizon; the absolute bourgeois hems him in," and who is "a bourgeois himself without poetic ironies, to whom a big cracked mirror has been given." (Henry James, *Daumier, caricaturist*)

From the perennial comic gesticulations, in contrast with the Interpreters of Dreams Richard Wagner and Freud's *Flectere si nequeo superios, Acheronta movebo* (If I can't stir the gods above I will stir those underneath)¹⁹ – Schoenberg and Loos 'neither beast nor angel' deliver by wrestling with the angel.

Between January and March 1932, Webern gave a series of eight lectures at a private house in Vienna; his account of the path that led to twelve-tone composition was based on deep personal experience. The lectures have been published under the title *The Path to the New Music*. At the end of the final lecture Webern said²⁰:

As we gradually gave up tonality an idea occurred to us: '*We don't want to repeat, there must constantly be something new!*' Obviously this doesn't work, it destroys comprehensibility. At least it's impossible to write long stretches of music in that way. Only after the formulation of the twelve-tone law did it again become possible to write longer pieces.

We want to say 'in a quite new way' what has been said before. But now I can invent more freely; everything has a deeper unity. Only now is it possible to compose in free fantasy, adhering to nothing except the row. To put it quite paradoxically, only through these unprecedented fetters has complete freedom become possible!

Finally I must point out to you that this is so not only in music. We find an analogy in language: I was delighted to find that such connections also often occur in Shakespeare, in alliteration and assonance. He even turns a phrase backwards. Kart Kraus' handling of language is also based on this; unity also has to be created there, since it enhances comprehensibility. And I leave you with an old Latin saying:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

One possible translation of the Latin saying '*Sator Arepo tenet opera rotas*' is 'Arepo the sower keeps the work circling.'

And here it is echoed in Leverkühn's words:

The decisive factor is that every note, without exception, has significance and function according to its place in the basic series or its derivatives. That would guarantee what I call the indifference to harmony and melody.'

'A magic square,' I said. 'But do you hope to have people hear all that?' 'Hear?' he countered.²¹

* Yehuda Emmanuel Safran is an Internationally renowned critic of Art and Architecture. He has taught at the Architectural Association, Goldsmith's College of Art, the Royal College of Art, Jan van Eyck Academy, Maastricht, Harvard University GSD, Cambridge, and the GSAPP Columbia University NY USA.

These essays have been published at different times and for different occasions in the journal 9H.

Endnotes

1. B. Pascal, *The Thoughts of Blaise Pascal*, ed. by C. K. Paul, London: G. Bell and Sons, 1890, p. 47: “*Thinking reed*. Not from space must I seek my dignity, but from the ruling of my thought. I should have no more if I possessed whole worlds. By space the Universe encompasses and swallows me as an atom, by thought I encompass it.”

2. A. Schoenberg, *Letters*, transl. by E. Wilkins and E. Kaiser, London: Stein, 1964, p 146.

3. See M. Merleau-Ponty, “Cézanne’s doubt” in *Sens et Non-sens*, Paris, 1948.

4 Th. Mann, *Letters of Thomas Mann, 1889-1955*, transl. and selected by R. and C. Winston, London, 1975, p. 429.

5. A. Schoenberg, *Letters*, Op. cit., p. 144f.

6. Th. Mann, *Doctor Faustus (The Life of the German Composer Adrian Leverkühn as told by a friend)*, transl. by H. T. Lowe-Porter, London, 1949, p 191.

7. *Ibid*, pp 192, 193.

8. W. Reich, *Schoenberg, a critical biography*, transl. by L. Black, London, 1971, p 150.

9. L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, §32.

10. Th. W. Adorno, *The Philosophy of Modern Music*, transl. by A. G. Mitchell and W. V. Bloomster, London, 1973, p. 36: “criticism of the extensive scheme is interlocked with the criticism of the content, in terms of phrase and ideology. Music, compressed into a moment, is valid as an eruptive revelation of negative experience. It is closely related to actual suffering.”

11. Th. Mann, *The Genesis of a Novel*, London: Secker & Warburg, 1961.

12. J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, 1974, p. 219, quoted also in M. Bowie, *Mallarmé and the Art of Being Difficult*, Cambridge, 1978, p. 88. In an important essay, “Ars Nova”, included in *The Sirens’ Song* (Brighton, 1982, pp. 188, 189) transl. by S. Rachinovitch, Maurice Blanchot stresses the problem of fragmentation as “the problem of maturity, for the artist as well as for society. Walter Benjamin says that, in the history of art, an artist’s last works are always disasters because, for a great master, the works he has completed are less important than the fragments at which he works all his life: his magic circle is inscribed in such fragments. [...] This New Music unanimously censured by cul-

ture, has been mainly influential on the arts in its endeavour to be highly structured and yet not structured around a centre, to reject the very notion of a centre and of unity so that the composition tends towards infinity. Such a tendency can but alienate cultured society.” Blanchot’s text unfortunately came to my attention by the time I had already written mine.

13. Th. W. Adorno, *The Philosophy of Modern Music*, Op. cit., p. 39.

14. *Ibid.*, p. 40.

15. Th. Mann, *Doctor Faustus*, Op. cit., p. 241: “The prohibited difficulties of the work lie deep in the work itself [...]. It no longer tolerates pretence and play, the fiction, the self-glorification of forms.

Certain things are no longer possible. The pretence of feelings as a compositional work of art, the self-satisfied pretence of music itself, has become impossible and no longer to be preserved – I mean the perennial notion that prescribed and formalized elements shall be introduced as though they were the inviolable necessity of the single case [...], the pretence in the bourgeois work of art [...]. It is all up with the once bindingly valid conventions, which guaranteed freedom of play.”

For what is freedom? It is only “another word for subjectivity, and some fine day [...] she despairs of the possibility of being creative out of herself.”, the Devil’s speech, p. 190.

16. *Ibid.*, pp. 133, 134.

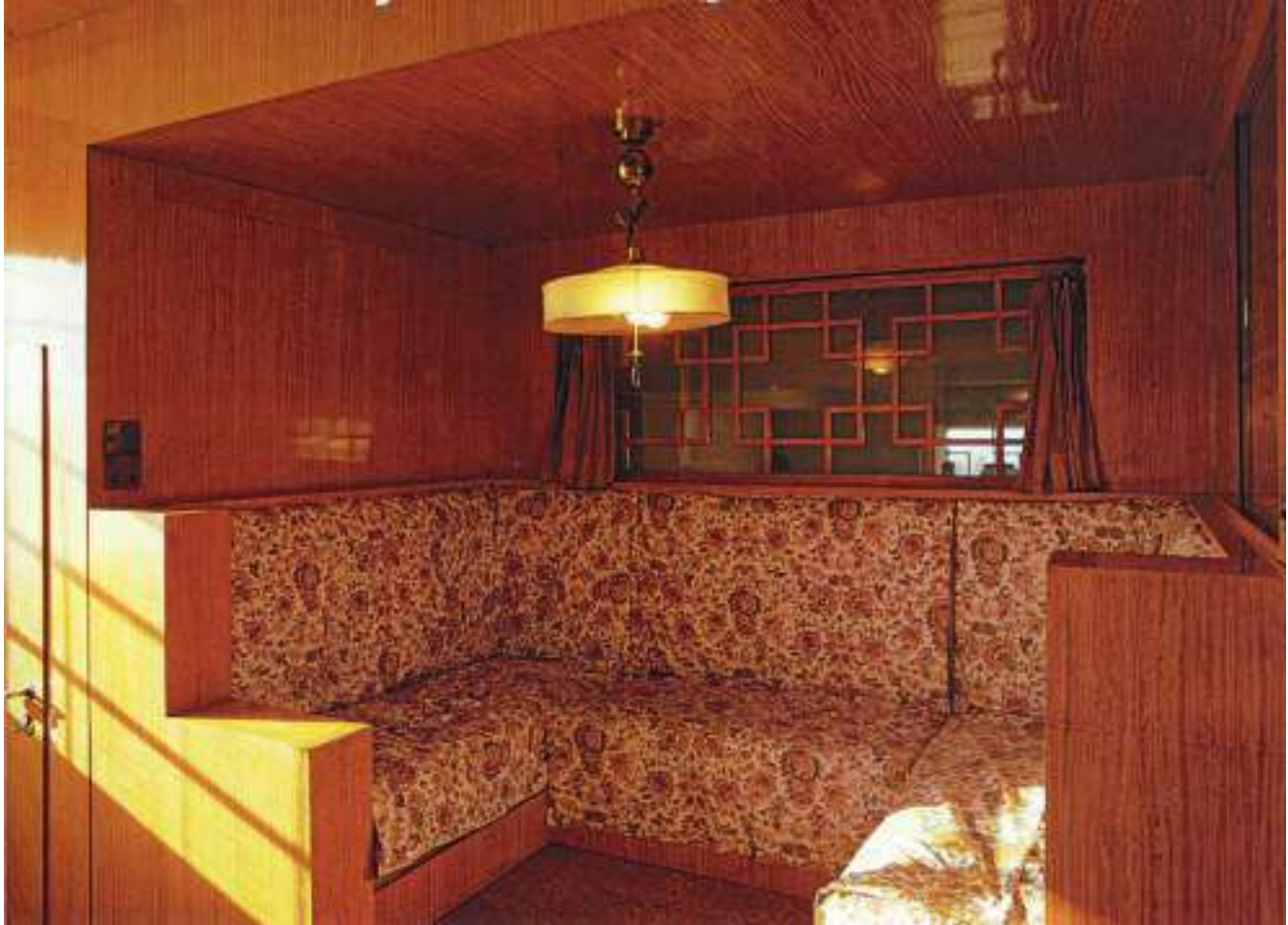
17. W. Reich, *Schoenberg, a critical biography*, Op. cit., pp. 87f.

18. *Ibid.*, p. 88.

19. Exergue of *The Interpretation of Dreams* by S. Freud, 1900.

20. W. Reich, *Schoenberg, a critical biography*, Op. cit., p 135.

21. Th. Mann, *Doctor Faustus*, Op. cit., p. 192.



Alberto Pérez-Gómez *



boudoir. *A private feminine space, a study or sitting room in grand traditional European houses. Yet blossoming in our dreams like a shell's blushed innermost chamber. From Fr. boudier, to pout, brood or sulk: a beguiling room to attune discordant moods. Cognate to the English bower, a shady, sometimes blurry secret place into which one breathlessly descends to levitate.*

2. *Nothing like the setting for a bawdy fiction: we visit a modernist boudoir among Prague's Baroque treasures. Within a taciturn, blanched cubic body, Loos' Villa Müller boasts its dreams of intimacy: distinct orthogonal volumes with surprising bourgeois furnishings, oriental carpets, bookcases, armchairs and day beds that evoke benign fantasies, while the spaces break open, bleeding into each other through invisible planes, barely hinted, then belied by surfaces and angles of purple mahogany, brightly polished lemonwood and brindled sand travertine. Bone coloured marble soars to the heights of the main living room, the greenish-gray veins on the slabs like branching seaweed bobbing in a brackish upward current that flows through the house and furtively buoys the boudoir: a concealed corner niche at the heart of the cube bespeaking boundless protection. Braced in between the public and private floors and raised three steps, it tightly contains a booth and a circular table bounded by precious woods: boards, bookcases and an internal window with Japanese frames. Nested yet exposed to the surrounding stairs and boardwalks, in this boudoir befitting a stage for lucid erotic dreams, the innermost intimate is invited and made blatantly visible, desire is entangled with brazen, indiscreet glances. We arrive circuitously; the broad entrance steps guarded by a rock crystal beacon: milky luminescence bolstering the atmosphere. Bemused by our coupled memories we bide our time round the table, vertical bisecting horizontal; I breathe deeply, begin to arise and bestride you, basking on the brooding booth, and light becomes co-substantial with your dress flowing boldly around your body and between your knees, a cascade made of moonlight and linen that falls downwards and billows outwards, blazing wavelets blotting out the floor.*

Fragment from *An Alliterative Lexicon of Architectural Memories*. Work in progress.

* Alberto Pérez-Gómez is the Saidye Rosner Bronfman Professor of the History of Architecture at McGill University, Montreal, Quebec.

Translations

The Fable of God and the Button

p. 7

Ildebrando Clemente

1. Adolf Loos wrote: “God created the artist, the artist creates the epoch, the epoch creates the artisan, the artisan creates the button.”¹ It seems to me that the question this whimsical notion poses for our attention can be summed up in these terms: in what way and with what expectations, in our *present* time, is the doing of the architect positioned within this chain of facts? Or: in other words, how does the destiny of his doing unfold within this chain of inventions and transformations?

Certainly, the architect, the one to whom according to Loos “the walls of the house belong – and only here – can he do what he wants”;² does not appear explicitly in this chain of events. But let us, as Loos suggests, indulge ourselves in the idea for the moment that even “architecture is an art, after all.”³

In this chain, as you might guess, it is the relationship between technique, form and time that is at stake. And it is on this relationship that the doing of the architect bases its power. Technique, form, time and power express, in another way, a link of mutual implication with respect to knowledge and know-how. This connection, as everyone knows, is hereditary. In its essential aspect, this too is what confirms the chain of events listed by Loos. On this legacy, on how to understand and transform it, Loos wrote many important pages. He built some fundamental works, extraordinary works of architecture. He invented a new way of perceiving matter and space. And he showed above all how, in this chain of actions that precedes us, the crucial question of form arises. Because in some way, form represents the power of the doing–thinking and doing–realizing that characterizes the *poiesis* that is proper to the architect.

For Loos, this *poiesis* consisted in assuming the problem of time, the chain of forms in time, and the attempt

to to capture it, fix it within a form. However, it is not a matter of producing idols and formalisms with the hope that they can defend themselves from the unknown, which is the constitutive of the becoming of time. On the contrary, as Loos’ reflections and works show, it is a matter of removing, of eliminating, any fixity that blocks the ability to feel the movement of the chain which has led here and to which, willy-nilly, we belong.

Regaining the chain of gestures and forms that define our destiny means, in fact, being able to flow into it with the awareness of continuing it. To act within it freely and with the awareness of continuing it to help to transform and improve it in the present. Improving even a single moment, a single *instant* here and now, of this undefined chain. It is on these aspects that I would like to dwell in the following notes.

2. Adolf Loos’ heartbeat for form. After all, all of us always act in relation to form, we move in relation to what a form, an object, something, seems to us to provide in terms of usefulness, and above all seems to promise us in terms of a happy life. The search for a happy life in relation to the problem of form also seems to have been the concern of Adolf Loos. However, to be happy a life must free itself from the risk that something, or someone, could be an obstacle to its achievement.

We can be happy simply because we are lucky, thanks to meetings and favourable occasions. But being happy can also mean having abilities, the ability to do, to give birth, to produce. *Felix*, (as in felicity) in fact, comes from the Greek *phyo*, ‘I produce’. This latter aspect might specify, as many have noted about Spinoza’s thought, a life in which, to put it another way, the power to produce effects is manifested.⁴ The search for happiness, in this sense, is therefore expressed in terms of an exercising of power, both factual and intellectual.

With all the risks that it can entail, a happy life means, in some way, appealing to a power, to the power to do.

The risks just mentioned, as many have proven, are part of the classic distinction of the exercising of power: the ‘power-on’ (power over people) and the ‘power-of’ (power over objects). A power, that is, which tends to exert its strength over others, things, and even oneself.⁵

For Michel Foucault, the tendency of power is in fact to act with the intention of subjecting, disposing or negating the other.⁶ In this sense, the links between power and potency constitute both a resource and an obstacle in the search for a happy life. The subject of power, with all its contradictions and ambiguities, is, in my opinion, also where Loos’ experiences, polemics and arguments are expressed with an extraordinary irony accompanied by an uncommon force.

The speech of Loos in “defence of the city of man, against every utopia servant of power”⁷ was clearly understood by Aldo Rossi who was quick to define the attitude of the Viennese master towards power as a little “naive” and for this reason what emerged was,

[his] taste for the attack on institutions and the rejection of a ‘positive freedom’: because freedom seems something forbidden, it belongs to the papua that can decorate itself, belongs to the tomb that identifies with death, belongs to a Doric column that can only be copied.⁸

In *Spoken into the Void*, the famous collection of essays published by Loos in 1921, the critique of power that seeks to dismember the relationships between happiness, life and power, is one of the basic reasons for Loos’ defence and love of form. For a form linked to life lived, a quest for perfection and possibilities to improve the world. Indeed, the invention of forms, as Loos wrote, “is not due to the desire for novelty, but to the desire to perfect those things that already go well. It is not a question – for example – of giving our era a new chair, but the best chair.”⁹

3. With *Spoken into the Void* we witness a real indictment, at times veiled, at other times ruthless, against the actions and interests of the powers of modern corporations.

But first and foremost because power, according to Loos, instead of fostering a happy life tends to mystify the relationships between form and life. The centrality of the relationship between life and form, which in other words concerns the relationship between the cultural life and architecture, is clearly expressed by Loos in his project to publish a journal designed to replace «Das Andere», with the significant title: «Life. A periodical for the introduction of Western civilization in Austria».

In the declaration of intent drawn up for this new editorial venture, Loos clearly expressed his intention to find significance in the relationship between form and life. Relations then, according to Loos, subservient to the subjection of power. A purpose which took on the tone of a real cultural battle. It was 1904 when this short text was published in the Berlin magazine «Die Zukunft».

I am really happy, – wrote Loos – to have spent three years in America and to have got to know various forms of Western culture. Being convinced of their superiority, I find it a weakness – from a subjective point of view – to descend to the Austrian level. This implies having to lead battles. And in these battles, I find myself alone. The high nobility – until now the only one to import Western forms of life – no longer has any influence because the state and public education have followed a trend that does not create forms from life, but uses forms to create forms of life. To the people it is difficult to adapt to Western culture, because between the aristocracy and the people a wall was raised: the Secession. The purpose of my magazine is to break through this wall.¹⁰

4. The relationship between form and life, as Loos understood it, must therefore be strengthened on a cultural level and above all understood from the point of view of life forms. Namely, those activities and behaviours capable of expressing both a historical experience and a reasonable perspective of the use of things.

The notion of ‘form of life’ (*Lebensform*) which I intend to recall in

relation to Loos’ reasoning is the one present in the reflections of Ludwig Wittgenstein. As Wittgenstein wrote:

So, then, you say that it is the concordance between men that decides what is true and what is false! – True and false is what men say; and in language men agree. And this is not a concordance of opinions, but of the form of life.¹¹

The language of forms of life includes, as already mentioned, activities, uses, functions, descriptions, gestures, and also verbal and non-linguistic aspects. As such, a form of life is defined as a *praxis*.¹²

Praxis and life mean, therefore, the guarantee of a concrete life, in which the performance of an activity and the usability of something are not to be seen as intangible categories interested in evading any form of quality (aesthetic) and responsibility (ethics). In this perspective, whatever is useful is such because it is ethical, because it *touches us*, and excites us; because it belongs to us. Ultimately, because it could make us happy.

With regard to the notion of ‘form of life’, however, I would like to highlight, first of all, its meaning as an oxymoron, or of an ambivalent expression which holds together the irrepresentability of the immediacy of life in relation to the mediation of the form to the extent that it makes the potential of life definable and understandable without completely exhausting either.

In its essential features, the point of view on the links between happiness, form and life that emerges from *Spoken into the Void* seems to be that of an *exercise*, a kind of technique aimed at increasing and improving oneself by continuing to improve a *competence* in one’s own activity at the service of others. A type of conduct that recalls very well Aristotle’s indications on the search for a happy life.

“In fact, rightly, it is starting from the forms of life that we judge what good and happiness are.”¹³ For Aristotle, a happy life constituted “a certain type of activity, of the soul according to virtue”¹⁴ and expressed, at the same time, a potentiality.

5. Power, writes Byung-Chul Han, is a phenomenon of form.¹⁵ It can take the form of coercion, neutralization of the will of others, repression. It can be all-inclusive and all-embracing. Power aims and works to arouse a form of empathy, flattery and servility, a guidance of the other. There is no doubt that power is associated with an oppressive figure, but one can also recognize in it a positive, constructive aspect of the political space. As it emerges, for example, in some considerations of Hannah Arendt for whom, “Power is what keeps the public sphere alive, the potential space of appearing among men who act and speak.”¹⁶ However, as Byung-Chul Han has shown, ambivalent ideas coexist in power. And this ambivalence is due firstly to the difficulty of fully understanding the *exercising* of power.

How does power work? Power is always expressed in relation to some knowledge, to some know-how. Indeed, he who knows how to do and knows how to do well is powerful. But its fundamental characteristic is fully expressed when the one who knows how to do is able to make others do what he has in mind. This is the traditional and essential meaning that decrees the authority of power in relation to knowledge.¹⁷

In the broad sense, when power goes down a road in which in the end it expresses itself removed from all authority and knowledge and universal ends and rights, then its violent aspect emerges. Without delving too far into the so-called ‘existential dynamic’ of power, we can say that it is always filled with something unexpected, something seductive, and often – unfortunately – also a paranoid and ferocious way of acting. In short, it seems that the desire to block the future of the other is constantly introduced into power.

In *Reflections on History*, Jacob Burckhardt defines power as something that, “is evil itself, whoever is wielding it. It is not a persistence but a covetousness, and it is also insatiable, therefore in itself unhappy, and must therefore make others unhappy.”¹⁸

6. The figure of power vacillates in the writings of Loos. It penetrates both allusively and explicitly among his arguments. It is often explicit when it criticizes the State and the corporations of the producers of goods and objects of use, both Viennese and German. Indeed, the State, wrote Loos, “because of the authority it arrogates, is responsible to all humanity.”¹⁹ Cynical and sarcastic is also the description of the power that unfolds in *Ornament and Crime*. The leader or warrior of a primitive society, wrote Loos, covers his body with tattoos to assert his power, his strength and his manhood, within the community he intends to guide and enslave. Loos is well known for the relationship between the tattoo imprinted on the body of the primitive man and the decorations imprinted on the things that surround him, first of all his objects of use; “in brief,” said Loos, “on everything he finds at hand.”²⁰ These decorations imprinted on things are to be understood, as ethnology also teaches, as a reflection on the objects of the external world, the instances of power latent in the psychic and instinctive life and flaunted through the tattoo on the body.

Let us try to imagine men completely tattooed in the manner of primitive man wandering the streets of our cities. Or hairstyles with traditional costumes now out of date. In the eyes of Loos such characters – even if wonderfully dressed or tattooed – instead of communicating an instance of domination, or, alternatively, expressing a desire for subversion, revolt or antagonism in relation to power, could merely appear as delinquents.

These latecomers, said Loos, slow down the cultural progress of peoples and humanity, because the ornament is not only the work of criminals, but is itself a crime, as it brings a serious damage to the wellbeing of humankind, the national heritage and therefore its cultural development.²¹

In short, for Loos, traditional clothing, tattoos and ornaments were phenomena of an anachronistic form of life. Anachronistic because it is incapable of directing instinctive impulses beyond the natural drive for domina-

tion or destruction.

Through the forms, and the forms of the body especially, what emerges in the foreground, in Loos’ reasoning, is the subsumption and subjection of the body, of things and objects, to the system of consumption and fashion. Ultimately, everything assimilated into the normalizing system of the power of fashion inevitably loses its poetic and subversive power.

I think that the search for this poetic power, as I will try to outline later, correctly defines Loos’ attitude and his way of understanding the power of form.

7. Christopher Long reconstructed the story of the genesis and writing of *Ornament and Crime*. He also traced the links and consonances that Loos’ pages suggest in relation to the ethnographic debate of that period and prior to the writing of this famous essay by Loos. And, above all, he related some of Loos’ reflections on Cesare Lombroso’s theories on the criminal character, criminal behaviour, hence destructive, and the type defined as delinquent. Long pointed out that in *The Delinquent Man*, Lombroso’s work translated into German in 1887, the Italian scholar described precisely what then emerges from the words of Loos:

there was a clear connection between tattoos and criminality since only criminals and primitive peoples tattooed themselves; criminals, he contended, were atavist, or evolutionary throwbacks, who echoed in their personalities the crude instincts of primitive humanity. Tattoos, so Lombroso thought, were akin to corporeal stigmata, betraying the inner, biological nature of the criminal disposition.²²

However, whoever supports anachronistic life forms, as reported, behaves like a criminal. Forms of life that move away from the profound search for the connections between forms, goodness and happiness.

What I mean is that it seems implicit in the words of *Ornament and Crime* that ‘the delinquent’, with his/her impulses and actions, moves exactly in the opposite direction of the one

who aspires to a happy life.

Also, the *type* of thug Loos seems to recall is, in my opinion, well described by Otto Weininger. For Weininger, the delinquent is “without a doubt the most unhappy of men.”²³

This abysmal unhappiness, pertains to the fact that the delinquent is completely invaded by a constant impulse, so said Weininger, “to absolute functionalism, or as a constant subjection to it. [...] The delinquent is the man who pursues and realizes in general (even for himself), the causal chain of all things.”²⁴

Here it is. Absolute functionalism: the reign of the delinquent, of the unhappy. The realm of the functionalist, of the one who wants to grab everything, to bind everything to himself without limits, the one who wants, in the end, to plunder life and the form of things. Absolute functionalism has the great fault of wanting to *negate* by all possible means life, forms and things that do not respond to one’s desire for *possession*. And a little later in his indictment Weininger defines crime “as an impulse towards functionalism; with greater intensity of expression I can say,” Weininger continued, “that ‘it is the need’ to kill God; it is ‘negation’ as a sum and more generally.”²⁵

In other words, here we find functionalism as a desire for possession. As power’s own way to produce the heterogeneity of the real with the intention of weakening and if possible, excluding it.

8. In this functionalist perspective, the role of ornament would be nothing more than a mystifying form of unhealthy intentions concealed in the aims of power. A form of idolatry. And among the fundamental purposes of idolatry is dogmatism. The blocking of every desire for change.

In the final analysis, the idolatrous temptation always has to do, as Silvano Petrosino wrote, with experiencing “firmness, or the *potentia*, Spinoza would say, through the perverse enjoyment of dissolving in the other.”²⁶

For Loos, on the contrary, the pow-

er of form is absolutely antidogmatic. "It would be foolish," said Loos, "to want to impose on people a form of civil life that does not correspond to their most intimate needs."²⁷

As Piergiorgio Donatelli has clarified, among others, talking about the relations between art and *Kultur* attributable to the reflections of Loos, realizing these intimate needs means understanding what the human person really needs in relation to the life forms of his/her time.²⁸

He/she needs first of all the revitalization of the links between the sphere of necessity and that of imagination. The latter is absolutely essential to increase awareness of one's own know-how. So, for this Viennese master, the problem of form has the characteristic of cruciality because it puts life itself at stake by giving it the energy of change.

Tradition, – these are still words of Loos – had determined the forms. And it was not the forms that changed it. [...] New tasks changed the forms and thus the rules were broken, new forms arose.²⁹

This last statement speaks of the very substratum of the invention of forms attributable to the relationships between form and life. A substratum which, as has been said, is both ethical and poetic.

The relationship between form and life, a difficult and delicate relationship, has been beautifully and effectively described by Ludwig Wittgenstein:

If life is problematic, it is a sign that your life does not fit the form of life. So you have to change your life; when it adapts to the form, then what is problematic will disappear. But do we not have the feeling that those who do not see a problem in this one does not have eyes to see something important, indeed the most important thing of all? I would not want to say that he, in this way, vegetates – blind indeed, almost a mole, and that if only he could see, then he would see the problem? Or maybe I should say: those who live righteously feel the problem not as sadness, not as problematic then, but rather as a joy; therefore almost as a bright ether around his life, and not as a dubious background.³⁰

9. There is something deeply human about the problem of form, in the first instance because, as Wittgenstein also seemed to suggest, form allows us to work for the recognition of reality and the search for a happy life. The type of life which Aristotle defined as "the highest of the virtues achievable through action."³¹

Also for Loos, a happy life was connected to an activity, to something we do, because we have to do it and cannot avoid doing it. In the activity of training, for example, one feels able to release a possibility, a power, to do something and to do it well. And this activity is, *thank goodness*, the source of its own complacency.

To be pleased with his know-how, if I might put it this way, circumscribed for Loos the deep desire of the farmer, the craftsman, the cabinetmaker, the shoemaker, the mason, the artist, the architect, the horticulturist and so on. "The horticulturist is happy," Loos again, "has something (a certain capacity) that rewards him for his exhausting daily work. He continually finds – in his own satisfaction – his intellectual and psychic humanity."³²

The know-how and the satisfaction that this ability gives to the psyche of the horticulturist, therefore has the traits of a power that transforms life and makes people happy. We can see the power of know-how in the famous words of Baruch Spinoza: "Satisfaction with the self is joy arising from the fact that man contemplates himself and his power to act."³³

Thus a form of life conscious of its own activity is expressed in the form of happiness. Which is to say, following the directions of Aristotle, living its own unlimited expansion. Those who are happy, therefore, love what makes them grow.

"But are you happy?"³⁴ This was the question that Loos asked the 'poor rich man', that is, the man placed at the extremes of his possibilities to grow. Not only and exclusively in the economic sense. On the contrary, that it was not a question of following the myth of capitalist growth, is also very clear from the

ending of *Ornament and Crime*. The 'happy hours' are for Loos those hours in which one's activity affectively represents the "means to express oneself in the highest way."³⁵

10. If we take up Aristotle's indications, we can reiterate that those who are aware of being the author of their own doing are happy. Happy is he who is the author of his own destiny in accordance with what he does and in relation to a higher end. Now, the word 'author', from which also comes 'authority', as explained by Émile Benveniste, comes from the Latin verb *augere* which means "to grow"³⁶

The author, says Benveniste, 'lets things grow' in the sense that he/she produces something new, but also in the sense that he/she lets those who follow him/her grow. In antiquity the notion of *auctor* "was clearly linked to the primitive sense of *augeo*, to give birth, to promote,"³⁷ and by the same token, indicated a guarantee of truth and correctness thanks to its derivative *augustus*.

The author, therefore, is primarily the one who intervenes in a process of which he/she is not the initiator. He allows to grow, increase and guarantee, all activities that presuppose the pre-existence of "something that already exists."³⁸

These latter words of Benveniste summarize well, in my opinion, what Loos meant in terms of a dialectical relationship with the present when he wrote that "the best form is always ready."³⁹ First of all, this does not mean that forms are immutable. In this perspective, the 'best form' retains a power that is only waiting to be recognized and, if appropriate, improved in relation to its use and timing. This is the key task of the author. It is in this way, it seems to me, that Loos' authorship is expressed. Consequently, every recognition is a vision of a form.

But how can you recognize as new a form 'that already exists'? With the words of Loos and with the authority of the *auctor* that belongs to him, a form *always ready* emerges as recog-

nizable when it is capable of arousing “a joyful mood”.⁴⁰ A form, a *something that already exists* is recognizable as new when it has the power to arouse an emotion and to transmit, as Roberto Calasso showed in speaking about the work of Baudelaire, a “new chill.”⁴¹

11. The enthusiasm that a form can arouse in the careful gaze of those who grasp it, therefore attests to its novelty. Only in relation to this reactive enthusiasm, following the reasoning of the essay *Architecture*, does a new form acquire – albeit paradoxically – its meaning. Enthusiasm, in fact, includes a power without which the relationship between form and life – between form and invention, elaboration, renewal, progress – is extinguished.

If words alone have their own strength, the term ‘enthusiasm’ (ἐνθουσιασμός) fully expresses it in its meaning of a term composed of *en* (ἐν, in) with *theós* (θεός, God) and *ousía* (οὐσία, essence): full of a God, inspired, becoming intimate with what is most foreign. Now if the best form is always ready, this also means that, despite the secular reality in which Loos lived and to which you also belong, which at this moment you are reading, “forms are still those that the divine had coined”⁴² and therefore always preserve an original character. Recognizing (and not defining) this original character, as Roberto Calasso showed, has always been “the supreme act towards the divine.”⁴³ A thoughtful act of enthusiasm. When the ‘chill’ it means that it strikes with the oldest and deepest memory of man: the memory of the sacred.⁴⁴

In these notes it is not possible to develop this meditative aspect of Loos’s poetics. It can be indicative and important, however, to recall how the venerability of architecture originates, according to Loos, from the vision, in the open air of a clearing, of a “tumulus, six feet long and three feet wide, arranged with the pyramid-shaped shovel – in front of which – we get serious, and something says inside us: someone is buried here.”⁴⁵ However, it is equally

important to remember that in Loos’ fable, the visible form of the tumulus is unthinkable without the relationship with the invisible, with the unknown, which it preserves, and in relation to its emotional effect.

I want to bring in a remark by Wittgenstein from 1947-1948 that exceptionally summarizes the links between form that already exists and arouses, despite this, the emotion of the new.

That is another way to grasp the world (and architecture) *sub species aeternitatis*: “Architecture immortalizes and glorifies something. For this reason, where there is nothing to glorify there cannot be architecture.”⁴⁶

12.

Compared to the gods, to all the gods, the question is not in believing but in recognizing. There are places, moments, beings, intersections of elements that make Ovid say, *Numen inest*, ‘Here there is a numen’, that power which does not need names, but gives rise to names. Discrimination lies in recognizing and welcoming it – or instead, passing it by.⁴⁷

13. Arguably, with a good dose of fear, we could also say that in the attitude and reflections of Loos we can find the features of a prophetic *pathos*, in the sense of a critical attitude that tries to keep itself incessantly in sync with an area of non-knowledge, with something not fully knowable that nevertheless belongs to us. Surely, however, we feel, in what he says and does, something fundamentally different from the analytic of prediction. This is because, as mentioned, with Loos, the problem of establishing in the present a new framework of values, gestures and forms was more important. For this reason, the power of form does not really concern its technical quantitative prediction, but rather the experience. It is from the experience of the present – from what I see before me – that Loos suggested to act, to re-do the *already been*. In what way? Connecting – as he humorously summarized with the story of ‘God and the button’ – the forms of the past based on the present and

linking the present in relation to the future. It is in fact from the future that the architect/author acts. Even better: we can think of determining our present in the wake of the chain of events that preceded us, based, however, on the idea and what we believe to be our future. This is an important passage which we will take up again later because it tells us that what is possible is immanent to the real. That the real is the possible.⁴⁸

14. “There has not yet been anyone who has tried to clumsily insert his hand into the fast wheel of time without it being torn away.”⁴⁹ The relationship between doing – the hand – and the wheel of time – the circle of generating–destroying – as it emerges from this witty fragment of Loos, perhaps brings us a little closer to his *poiesis* of ‘God and the button’ which seems to hinge precisely on an ethic of power. So: what can I do, or not do, without falling into clumsiness, when thrown into the fast wheel of time? What and how can I do something good? Grasping the possible in the chain of the ‘already’ state from the present seems to me the crucial question on which Loos insisted.

In the essay *What is the act of creation?* Giorgio Agamben showed that every act of creation (each *poiesis*) includes within it a power which is expressed as a power to free, or a power to resist (against) something that oppresses or imprisons life and forms.⁵⁰ Following these indications, I would be tempted to say, in the first place, that the poetic act of resistance that distinguishes Loos’ poetics is clearly expressed against the confusion of art and artisanship. Or against the confusion of ornamentation and use. Against the confusion, ultimately, of “those who use the urn as a chamber pot and those who use the chamber pot as an urn.”⁵¹

To clarify the meaning of ‘the act of creation’, Agamben took up the Aristotelian relation of power and the act. As is well known, the power of which Aristotle spoke and which interested

Agamben, was not a generic power, but something which is the responsibility of and belongs to those who already have knowledge or technique. Agamben recalls that Aristotle called this power “*hexis*, from *echo*, to have: the habit, that is, the possession of a capacity or ability.”⁵² Again from Aristotle: the powerful are such because they have something, sometimes because they lack it. If deprivation is somehow a *hexis*, the powerful is such, either because it has a certain *hexis*, or because it has the *steresis* of it.⁵³

So, to have power, to have a faculty, ultimately means to have a deprivation. This second mode of power, not the generic one, is of particular interest to the architect.

15.

There are some who, like the Megarians, say that there is power only when there is an act, and when there is no act there is no power: for example, they say that those who are not building cannot build, but who can build when they are building, and other such things for other cases.⁵⁴

As can be seen from the thesis of the Megarians who affirmed that power exists only in the act, Aristotle objected that if it were so we could not consider someone an architect when he is not building, that is, when he is not exercising his art. If we consider, however, power as *hexis* then we understand that the architect has the power to build even when he is not building. Therefore, power, and also that of the architect which interests us here, is also defined by the possibility of him/her not exercising. From this observation Aristotle arrived at the constitutive co-belonging of power and impotence.

Ultimately, the Aristotelian thesis highlighted by Agamben defined the specific ambivalence of every power that is always “the power of being and not being, of doing and not doing.”⁵⁵ Power is defined

essentially by the possibility of its non-exercise, just as *hexis* means: availability of a deprivation. The architect is, that is, powerful, in that he cannot structure, and the harp player is such because, unlike he who

is said to be powerful only in a generic sense and who simply cannot play the zither, cannot let the zither sound.⁵⁶

16. In the standpoint we are pursuing, power, and also the power of the architect who guides and means his power, is also expressed as impotence: the ‘power-of-not’.⁵⁷

The co-belonging of power and impotence on which the Roman philosopher insisted, ultimately forces us to recognize its limitations, so that it makes clear the “vision of what we cannot or cannot do – giving back – consistency to our action.”⁵⁸

In Agamben’s vision, the link between power and the act captures the action and making of men, puts them to work, but in other ways, however, separates them from their true ethical dimension which is that of inactivity.

Inactivity therefore captures power as such by intensifying the power-of-not. Therefore, inactivity becomes the key to deactivating the inseparable relationship between being and practice which, according to Agamben, prevents men from having access to impotence, “that is [to] what they cannot do or, better, they may not do.”⁵⁹

Inactivity therefore allows men to suspend or deactivate the power of activities aimed only at specific purposes, referring to those inactive aspects capable of reviving the negated possibilities and thus imagining new and unexpected uses of life and forms.

In short, following this reasoning we might even say that the Loos’ negation denies to the extent that it affirms something other than what can be affirmed in a positive form.

17. On June 5, 1898, Loos wrote an entertaining article entitled *Interiors. A prelude*. The text describes, or so it seems to me, by means of the simple forms of the anecdote or yarn that is only apparently funny, the anxiety of a performance held in the forms of power – the power of doing – that ignores the formative aspects which instead dwell in impotence and in the poetic possibilities of inactivity. Let us listen

to Loos’ own words:

Given his bookish knowledge of the subject, he [the architect] was able to easily perform any task that fell within his specialization, and in all possible styles. Would you like a Baroque bedroom? Here is a Baroque bedroom. Do you want a Chinese spittoon? Here’s a Chinese spittoon. He is able to do everything, in all styles. He is able to devise any object of use of all times and all peoples. The secret of his disturbing production is all in a piece of glossy paper, equipped with which, after obtaining an assignment, and unless he himself is indebted to the bookseller of a rich personal library, he goes to the School of Applied Arts. In the afternoon he is already diligently sitting in front of his drawing board and copying the baroque bedroom or the Chinese spittoon. But the premises of the architects had a defect. They weren’t welcoming enough. They were bare and cold. If before there were only fabrics, now there were only mouldings, columns, frames. At this point he resorted to a new upholsterer who distributed colour and intimacy hanging them to square meter on doors and windows. But alas, what appearance the premises assumed when curtains and doorman were removed to be washed. During this period no one was allowed to stay in the local desolate and the hostess was deeply ashamed if she happened to receive a visit just in the days when the local was deprived of its warmth and intimacy.⁶⁰

18. The operation of power aims to separate men from their power, from what they can do, and even worse, as Agamben has shown, tends to act surreptitiously on their impotence, on what they may not do. Or on the residue of freedom ‘of-not’ safeguarded in the relationship of power and the act.

Impotence in this sense indicates, according to Agamben, an inactivity, because, in Aristotelian terms, power (*dynamis*) is not exhausted in the act (*energeia*) but is also maintained beyond it.⁶¹ Which would be to say that impotence refers to inactivity and the latter, as we have mentioned, opens the sphere of possibility. It is precisely this residue of power *saved* and suspended within the power/act nexus that reveals the possibility of new uses of life. Which makes new uses and new forms

imaginable. Which reveals a poetic use of the world and not just mundane activities aimed merely at functional purposes.

19. Thus also Loos' poetics, considered in the light of *inactivity*, take on another vitality. And above all, the act of resistance takes on another liveliness, or if criticism sounds better, to the confusion of the links between form and use. The phrase that 'the meaning of form is expressed mainly in its use' takes on a new face.

For the uninitiated, – wrote Loos – who do not understand the aggressive tone of this writing: the difference that exists between me and others is as follows: I maintain that use determines the forms of civil life, the forms of objects; others that the new form can affect the forms of civil life (the way of sitting, living, eating, ecc.).⁶²

In this sense, the use (*chresis*) identifies, again according to Loos, a form of life that reaches beyond economics and politics and beyond the position of certain ends.⁶³ It identifies a form of ethical life (*e-thos*), which is the way in which each one comes into contact with his/her own self. Even in Loos' perspective, a 'form of life', therefore, is something in which the work to produce a work, the know-how to make and conceive forms, is also and above all a work on oneself.

The invention and production of forms, of works, coincides, therefore, also with the reinvention of the author. And this coincidence ultimately defines the architect's ethical and poetic task of seeking happiness for him/herself and, if possible, for others.

20. To recognize, to improve, to grow, to increase, to guarantee, to safeguard, to progress – the activities of the architect/author – are all in some way out of date, not properly 'in action', not properly before our eyes.

As Paolo Virno explained, arguing the links between *dynamis* (power) and *energeia* (act) in Aristotle, where there are no acts, there is only power.⁶⁴ Which is to say, to resume what we have already said, that you can *have* the

faculty or the ability to do something without doing it.⁶⁵

Paolo Virno too, in arguing the links between power and the act, took up the famous argument of Aristotle that if every power has the act as its ultimate goal, we could not consider someone an architect when he is not building, that is, in the thrall of his undertaking. According to Aristotle's famous argument, in fact, one can have the power to do something – to do architecture – without actually doing it.

How to govern this power? First of all we must recognize that the power of form is expressed by transforming something *into* something else according to the demands of a *poiesis* supported by principles, rules, techniques, and aspirations. These aspects, incidentally, reflect a further content of power understood as *archè*, the beginning of power: principle and commandment. Who 'can do' and who 'can make others' do is expressed, therefore, in the dimension of *poiesis*.

The *poietes*, following the arguments of the *Symposium*, is the one who somehow 'leads' something from not being to being. But this *poiesis* only remains significant provided that it makes the preservation of its provenance from non-being 'understandable'. So it is both the quantitative, material and determined conditions, and the qualitative ones, perhaps more important, which are indeterminate.

The poeticism of the thing resides therefore in the oscillation between determination and indeterminacy. Where the indeterminate designates the aspect of *negation*, essential and unconditional, present in the movement (or, also, change) of transformation and with which every poetic act is called to reckon. For this reason, we can also say that the activity of the *poietes*, of the one able to recognize the bonds by which everything was originally held together, is not simple know-how but is constitutively a *theory*.⁶⁶ A knowing how to see the invisible bonds that underlie the epiphany of form.

21. For a moment we can mentally vis-

ualize Villa Müller. Now let us look, as many have done, at how Loos defined the southwestern corner of the main façade. The two outer sides that define the angle of the volume do not match perfectly. It seems a 'linguistic game': the staging of the complete incompleteness of the casing. This notation of complete incompleteness characterizes, in my opinion, the very idea of 'volume' in the works of Loos.

The volume of the house is logically understood in its data and quantitative traits: proportion, measurability, disposition and rhythm. Equally logically we understand the articulation, the subdivision, the *Raumplan* and the dimensions of the interior spaces. This means that if we consider the composition of the house as the characteristic structure of the parts in a whole, we understand that its form presents at the same time quantitative notations and aspects that concern instead its qualitative and indeterminable dimension. What are these indeterminable aspects?

After all, a house, like the Villa Müller, is still a house, it has potential, but it lacks the word, it remains silent. But this is an apparent silence which, we could say, is expressed by *gestures*: dissonances, small variations, plays of symmetries and dissymmetries and so on. We know that to say dissonance, a small variation, a play of symmetries/dissymmetries, means to indicate, to suggest or to imagine a movement, in our case a movement articulated in space. In other words, it means recognizing a rhythm captured in an arrangement, in a form.

This proximity between the notion of rhythm, understood as an articulate movement, and the notion of form, understood as a fixed and ordered disposition, was highlighted by Émile Benveniste. For the French scholar the ambivalent structure of the term *ῥυθμός* drew directly on the meaning of *ῥεῖν* (scroll) and the suffix *θμός* (disposition – the way of being) which defines the meaning of many terms close to the notion of form. On the other hand, Benveniste emphasized, the dif-

ference between the notion of *ῥυθμός* and that of form, expressed mainly in its meaning of *σχῆμα*, lay, instead, in the content of the radical *ἔχω* (stand) which defines the characteristic of the fixed form.⁶⁷

This archaic meaning of rhythm, understood as a 'disposition, a particular way of flowing', Benveniste explained, with Plato gained a brand-new content:

Starting from *ῥυθμός*, spatial configuration defined by the distinctive arrangement and proportion of the elements, we come to the 'rhythm', configuration of the movements ordered in duration. – The decisive circumstance is precisely in the notion of a *ῥυθμός* body associated with the *μέτρον* and subjected to the law of numbers: this 'form' is now determined by a 'measure' and subject to an order.⁶⁸

The rhythm, ultimately, from a movement generates a figure, generates a form. A form which has the paradoxical characteristic of indicating the ungraspable of that movement, which is what flows.

22. Villa Müller, like many of Loos' works, is perfectly describable and measurable, with its geometric, material and technological data. But of course it is not just that. What does the house look like? It can look nice, heavy, comic, embarrassing, banal, mysterious, and so on. The shape of the house hints at, suggests, the manner of the symbolic and expressive capacity that can indicate a gesture. A characteristic gesture. Character. And in fact, as we know, the expressive power of a shape, of a building, is also expressed through its character. Now what is there in the character of adherence to form if not attributes that allude to non-lived life forms? We usually respond: heroic character, tragic, comic, ironic, attributing to that individual or form, the gestures of a lived. A life which has more the characteristics of an outdated, hypothetical and accidental phenomenon, rather than the stigma of a form with a fixed and immutable destiny. Most of the time we tend, in fact, to give a character to forms in relation to the case, drawing from ordinary life

and characterizing them fortuitously as nice, cloying, disconcerting and so on. It is also because of this closeness to a life lived, that character appears to us so elusive and fickle.

What do I mean? I mean that the way Loos perceived the power of formation was expressed by embracing the paradox of form. Form is paradoxical because it is able to understand experience in itself – with its quantitative and determined aspects and the data – and what goes beyond every experience, what remains unknown and unformed.⁶⁹ What in form is perceived as enigmatic.

For 'form', in Greek, there are several expressions: *σχῆμα*, *μορφή*, *εἶδος*.⁷⁰ On the concept of scheme, it seems important to me to reiterate the relationship with the notion of rhythm. By *eidōs* we must understand the idea of intelligible form, *theoretical* mode, the ability *to see* and recognize the similarities in a horizon of reality marked by differences.

Morphé, on the other hand, should be understood as an appearance, figure, profile which settles after the formative gesture, more linked to the aspects of the sensitive form.

Let us briefly focus on the notion of *μορφή*. According to the indications of Giovanni Semerano, the word *morphé*, through an unknown series of metatheses, is linked to the family of the verb *morpházō*, which means gesticulating, "I make gestures, imitated".⁷¹ Among the many meanings of the concept of form, as well as 'vision', 'figure', 'appearance', also appears that of 'gesture', therefore.

23. So what is a gesture? First, according to Giorgio Agamben, the notion of gesture can identify a form of human activity 'alternative' to the activities of *poiesis* (production) and *praxis* (action). Second, Agamben points out that what characterizes a gesture in relation to an action resides in its instance of indeterminacy with respect to an end. In relation to determinable, measurable and quantifiable quantities.⁷²

Poiesis and *praxis*, two forms of

activity characterized by operations intended for an end, Agamben contrasted with the gesture, understood as what is not determined in the actual relationship to an end. The gesture, conceived as a third way of human activity, "is not produced or acted upon, but is assumed and endured. The gesture opens, that is, the sphere of ethos as a sphere more proper to the human."⁷³ That is, the sphere of gift, gratitude and poetry. To put it another way, a gesture is not made in view of a utilitarian or authoritarian end. For this reason we can say (according to Agamben) that the gesture happens and is manifested in the ways that characterize ludic and contemplative activities. In a playful gesture, the difference between the medium and the utilitarian end disappears somehow. In particular, the gesture, and also gestural figures, in some way resemble frames, better still recall a *choreography*, which identifies and suspends and at the same time evokes and exhibits a movement.⁷⁴

As happens in the gesture of a mime, an actor, a dancer, and as well as in the pictorial gesture that precisely in the *figures* it represents, portrays and suspends the *movement* that identifies them.

Can we think of *Raumplan* in terms of a choreography of the space of the house? Choreographic, in fact, seem to be the winding and disarticulating gestures which stage the tensions between the structure, space and shape of Loos' interiors. The *Raumplan* looks very much like a composition of cuts and shots between two or more movements in the space of the house. These cuts and shots have their own rhythm and eventually count in their internal tension the articulation, images and memory of the entire spatial choreography. For Loos, therefore, the *Raumplan* was essentially an operation conducted on space and memory. A composition of images which alternate as a mnemonic montage in a temporally and spatially composed series.

24. This way of understanding the gesture as something which holds within

itself both the movements that preceded it and those that could follow, marks it as something in which an intrinsic complete incompleteness remains. Which is to say, in Aristotle's terms as argued by Agamben, that in a gesture the *act* retains *power* in its imperfection and incompleteness.⁷⁵

What is the importance of this last aspect? Firstly, that gesture eludes the category of finality governed by utilitarianism and functionality. In this sense, Agamben said:

If we call this third mode of human activity a gesture, then we can say that the gesture, as a pure means, breaks the false alternative between doing that is always a means to an end – production – and the action that has in itself its end – praxis. But also and above all that between an action without work and an action necessarily active. The gesture is not, in fact, simply devoid of work but rather defines its own special activity through the neutralization of the works to which it was linked as a means (the creation and preservation of the right to pure violence, daily movements aimed at an end in the case of dance and mime). It is, that is, an activity or a power that consists in deactivating and rendering human works dormant and, in this way, opens them to a possible new use.⁷⁶

Secondly, the fact that in a gesture the *act* retains its *power* in its imperfection, tells us that this power is given in the form of an impotence, a deprivation, a lack: the giving of the ability not to act.

This is the way in which power emancipates itself from the act as its ultimate goal and, more precisely, by handing over to form the more difficult task of communicating its unexpected aspects, that is, those which can make know-how poetic. In this too, arguably, we can recognize the paradoxical poetic figure of Loos. Later we will focus on what the unexpected aspects that animate his poetics could be.

Perhaps at this point we can better understand Wittgenstein's famous statement: "Architecture is a gesture. Not every functional movement of the human body is a gesture. As architecture is not every functional building."⁷⁷

Architecture is a gesture because in

its form it is imprinted and commemorates the movement of liberation by a functional relationship to an exclusively functionally determined end. The freedom that inhabits the gesture opens, in fact, to the possibility for the architectural form, to explore, without ever exhausting, the *potential* to generate new and unexpected uses.

25. Among many interpreters of the work of Loos also Alessandro Borgomainerio has identified in the attention to gestures the figure with which Loos tried to reimagine, in reality nervous and breaking the ties of the metropolis *début du siècle*, the energy with which "reconstructs the space of the mimic of modern man starting from the most common gestures [...] in the dual perspective of regaining creative power and escaping the alienating force of mass production."⁷⁸

We could define this creative *power* as something affected by the sense of gesture. The gesture captures and indicates, as has been observed, in symbolic figures, what escapes the logical form understood as *eidos* and cannot be reduced to a simple rhythmic scheme. Every figure is therefore a gesture. The architectural form, from this point of view, appears, therefore, as a figuration, as a sort of 'gestation'.

Agamben also highlighted how *gesture* and *gestation* come from the verb *gerere*, infinitive of *gero* which indicates 'to bring': "*gerere*, which in modern languages is preserved only in the term 'gesture' and its derivatives, means a way of behaving and acting that expresses a special attitude of the agent with respect to his/her action"⁷⁹; special in the sense already mentioned: that which assumes and bears. What does this way of acting, of doing, assume and bear? It assumes and bears in the present the weight of the 'already' state in relation to the risk of the future.

Gesture is essentially an ethical exercise. Its connection with the power of form can be grasped once again in the words of Wittgenstein: "Remember the impression that good architecture elicits, which is to express a thought.

You even want to accompany it with a gesture."⁸⁰

We feel like accompanying it with a gesture because, in short, a gesture contains the power of a moving image which, precisely as such, strikes our gaze and excites us.

26. I have repeatedly referred to Loos' book *Spoken into the Void*, because I would like to dwell on a somewhat particular essay contained in this collection of Loos. Its title is *Rules for Those Building in the Mountains*.

Before reading this short text, it is important to remember that to read *Spoken into the Void* you must abandon the idea of a linear reading. It is necessary to consider, instead, the possibility of having to re-read and summarize some parts that often repeat, better specified or enlarged, or changed just a little. These are variations and tricks which, as Christopher Long and Janet Stewart have highlighted, Loos developed over time.⁸¹

Often, in fact, the writing of an article or a short essay is a reworking, a montage, or the development of a theme already addressed for other contexts and occasions.

It is worth remembering the way in which Loos wrote his essays, taking up some considerations of Emilio Garroni. According to Garroni, Loos organized his reasoning around some oscillations of judgment.

These oscillations fluctuated, for example,

against programmatic modernity, thematized, and yet in favour of a modern language, being modern only those who do not want to be, against the ornament as such and also in favour of the use of ornament, against the reinvented language and also in favour of forms that also belong to a somewhat reinvented language, against and in favour of the artisanal tradition, indeed of the same myth of the craftsman, against and in favour of industrial production.⁸²

In reality these contrasts, as is well known, are internal to the discursive and innovative nature of language. So oscillations – being against/being in favour, doing/not doing, for example

– are inherently specious because they are productive of new and unexpected meanings and developments. But first of all, in the case of Loos, we need “to be in an interrupted or questioned language”⁸³ and to escape in this way from the temptation to resolve the oppositions in synthesis and conciliatory lumpy bits. Which is to say, shunning the temptations of a new formal determinism. Especially from the risk of believing that the exclusive fashions of technology are decisive for the development of architectural forms.

Without the temptation, or the compulsion, to feel at peace with one’s conscience according to one’s own time, one can safely say, following Loos, that “a technique can always be replaced with a better one”⁸⁴

27. Deserving of a further indication is the way in which Loos – by means of binary oppositions – divided up the space of the sense oscillations. We all, in some way or other, act in general in relation to binary decisions. I wake up/don’t wake up, I’m hungry/I’m not hungry, I call/I don’t call; I go to Rome/I don’t go to Rome. This at a first glance is also the way Loos’ arguments proceed.

Then, little by little, on these simple oppositions Loos insinuated the power of asking. What I mean by this is that in Loos’ reasoning the oppositions were advanced, one by one, to an increasingly complex question. And they closed, if I might be permitted, in this way: is it adequate? is it appropriate?

Footwear, for example, a text of 1898, tells how, starting from conflicting considerations, obvious and even a little comical on the shape of the feet – small foot/large foot – it is possible to advance a fierce criticism against shoemakers who hurry to adapt – it would be better to say normalize – the shapes of footwear “to the foot shapes of those who currently represent power – or to the foot shapes on the market”⁸⁵

The contrast between the world of small feet and the world of large feet is hilarious. There is also a world in which there is a contrast between

loose trousers and tight trousers, long hair and short hair, comfortable or uncomfortable sitting, valuable materials and humble materials, the quantity and quality of work. There are also worlds in which the contrast between superficial man and deep man reigns, the peasant versus the worker, good taste versus bad taste. The list could continue.

28. Contrasts are ultimately *games* for the imagination and the composition of a form – in this case a narrative form – in relation to the immediacy of life. The practice of theatre, for example, knows very well the potential significance of contrast in staging. Both in terms of narration and characterization of the characters, and in relation to the definition of the figures within the scenic space.⁸⁶

Now it is also true, perhaps, that the preference for or the distance between two thoughts – gestures or forms – that oppose is a matter of sensitivity. But it is equally true that opposing thoughts push us towards a position, towards a choice. A choice defines the way in which something appears to us and to others, the simple fact of desiring something beyond the fact of needing it. This is why Loos’ frequently sarcastic and comical discourse never poses direct questions about functionality but about the appropriateness and joy connected with the use of things.

The ethics of decision in relation to the appropriateness with which Loos ironically juggles between opposites is always, and in any case, accompanied by an awareness of ambivalence and indeterminacy, which better show the truth. Even in Loos’ intentions, therefore, the language of contrast is defined as a *capacity*, that is, as something which exists as a *power* that is never fully realized in an indistinct *unicum*.

Now I would like to emphasize how the contrasting game, present in the essays of Loos, often emerges also through negations. For example: it’s nice/it’s not nice; I can wear those shoes/I can’t wear those shoes; I can use this piece of furniture/I can’t use it, it’s

appropriate to use this material/it’s not appropriate to use it, etc... It seems to me that this aspect emerges particularly significantly in the short essay *Rules for Those Building in the Mountains*.

29. Among the themes scattered throughout *Spoken into the Void*, inherent in the relationships between power, life and forms, there is the question of the rules to be followed to put your hand to something to do. Power, or having power, also means indicating things to do and how to do them. *Rules for Those Building in the Mountains* somehow addresses this problem. It is a very short text and very different from the other essays by Loos. It is worth reading it in full:

Don’t build picturesquely. Leave such effects to the cliffs, the mountains and the sun. A person who dresses picturesquely is not picturesque but a buffoon. A farmer doesn’t dress picturesquely. But he is.

Build as well as you can. Not better. Don’t strain yourself. And not worse. Don’t deliberately bring yourself down to a lower level than the one on which your birth and upbringing have placed you. Even if you are going into the mountains. Talk to the farmers in your language. The Viennese lawyer who talks to farmers in a hayseed dialect must be eradicated.

Pay attention to the forms in which the farmer builds. Because they are ancestral wisdom, substance solidified. But seek out the reason behind the form. If technological advances have made it possible to improve the form, then that improvement should always be used. The threshing flail is superseded by the threshing machine.

The plain requires a vertical construction; the mountains a horizontal one. Human work must not compete with the work of God. The Habsburgwarte disturbs the range of the Vienna Woods, but the Husars’ Temple fits in harmoniously.

Don’t think about the roof, but instead about rain and snow. That’s how the farmer thinks – so in the mountains he builds the flattest roof possible, according to his technical experience. In the mountains the snow mustn’t slide off when it wants to, but when the farmer wants it to. So he must be able to climb on to the roof to clear the snow away without putting his life in dan-

ger. We too have to make the flattest roof possible with our technical experience.

Be truthful! Nature can only bear truth. It can easily cope with iron lattice bridges, but it abhors gothic arches with bridge-towers and loopholes.

Don't be afraid of being rebuked for being unmodern. Changes to the old building style are only allowed when they constitute an improvement. Otherwise stick to the old. Because the truth, even if it is hundreds of years old, has more internal connections with us than the lie that walks beside us.⁸⁷

30. It seems that this sequence of rules, written in 1913, was compiled by Loos to accompany a project for a large winter sports hotel in Breitenstein, in the Eastern Alps, near the Semmering Pass, which connects the Mürz valley with Vienna.

The text is arranged in seven points. Each point corresponds to a hypothetical rule and presents a concatenation of connected statements. The grouping, arrangement and sequence of the seven points seem to have been organized according to criteria of symmetry and by figurative and symbolic sense extensions. Starting with the number of Rules – the number 7 – and the image of the mountain. On the symbology of the number seven there are endless interpretations. First of all as a unit of measure of time. Seven like the days of the week, the unit of time which, in some way, establishes the horizon of doing and the rhythm of daily life in relation to the memory of the biblical time of creation. In the sphere of the puns of popular wisdom there are the maximum joy of the 'seventh heaven' and so on. Significant is Cicero's statement that the number 7 is "the knot of all things"⁸⁸ In contrast to chronological time, there is the kingdom of analogy: the mountain with its ascetic symbolism.

A few years earlier, in the aforementioned *Footwear* from 1898, Loos, without alluding to any ascetic path or holiness, but with sarcastic empathy, about the mountain said:

Going to the mountains has become a necessity for man. Just 100 years ago there was

a sacred horror of the high mountains, and now there is a flight from the plain to the mountain. Climbing the mountains with your strength, pushing your body higher and higher, is currently for us the noblest of passions.⁸⁹

As we can see, none of the seven rules are preceded by a particular numbering or indexing.⁹⁰

This indicates that the list before us does not follow a constrained path but should be understood first of all as a set of rules in which the relationships that the rules establish between themselves are important. In other words, these rules are effective, if I might say so, when they 'cooperate with and influence each other'.

Very often it happens that a single word, a single short statement, cannot fully express a thought if it does not enter into a relationship with other words and other prepositions. Consequently, Loos' rules stimulate the imagination of those who read exactly through the game of relations and references between the statements.

31. In this respect it is worth considering the spatialization of the seven rules. After all, linguistic space, in the broadest sense possible, also concerns the power of speech to shape reality.

In Foucault's perspective, in fact, the word is the means which produces its space and defines the rules of movement and behaviour of games and linguistic bodies.⁹¹ In the background links between language and space I would like to position an expression by Wittgenstein which states that: "Language is space; utterances divide space. Language is not contiguous to anything else."⁹² And shortly before: "Using the word 'language' is dangerous; but not more dangerous than using the expression 'play on words'. However, you cannot decide in extreme cases whether it is 'language' or 'play'.⁹³

We can understand the composition of the 7 points divided into two parts divided by the middle statement, the central one. Which in turn we can consider as the axis of symmetry of the general assembly. For convenience,

without betraying the spirit of Loos's list, we could number individual rules from 1 to 7 and divide them into two parts. Then we will have a Part A, the upper part (points 1, 2, 3) and a Part B, the lower part (points 5, 6, 7).

Parts A and B are both composed of three sets of *rules*. Each group is characterized by its own internal order and, above all, by its *incipits*.

Part A: sequence of *incipits*: imperative negative, positive, warning mode. Number of propositions: 5p, 8p, 5p. Part B: sequence of *incipits*: imperative negative mode, warning, negative. Number of propositions: 5p, 3p, 3p.

So, in general, the rhythm of the propositions defining the list of rules (each of different length) seems modulated by a rhythmic series of symmetries and asymmetries: 5p, 8p, 5p, (3p), 5p, 3p, 3p. Total: 32 propositions. Each group of *rules* (both part A and part B) also exposes a tendency to repeat a theme, highlighted by the presence of a form of interjection: "Pay attention", (Be careful); "Be true!".

The composition is also striking, characterized as it is by an often-random modulation. The initial proposition of each rule is imposed, instead, by a peremptory tone. After the first sentence there are propositions characterized by dry, fragmentary sentences, alliterations, aphoristic and ironic expressions.⁹⁴ The attack against *behaviours* based on falsehood concludes the list of rules which eventually ends with a famous maxim: "Because the truth, even if centuries old, has a closer bond with us than the lie that walks alongside us."⁹⁵

This maxim, already recited by Loos ten years earlier, in 1903, in «Das Andere», points the finger at the puppets of architecture and reminds us that our relationship with the world, with its objects and its forms, is always in peril. At any moment in our relationship with the world we can be subjected, always and in any case, to the risk of deception.

32. The form, the rhythm, the modulation of each rule and their concatenation seem arranged with the aim of

making not only a text to read, but a speech to remember by heart and then possibly be recited in public aloud. So the writing of the *rules* is presented first of all as a tool organized to facilitate the listening of any audience. Indeed, the narrative form of the 'Regole for those who build' it seems almost a *sermon* designed in the direction of reactivating the ethical and expressive dimension of life, through the living word, the voice, and his listening.

The general tone of each rule resembles that of a *commandment*. In this regard, as mentioned, the initial warning *incipit* plays an important role. Every rule, in fact – except the central one – begins with an imperative way: "Do not build", "Build", "Pay attention", "Do not think", "Be true!", "Do not be afraid".

The central proposition, No. 4, presents, instead, as an *incipit*, the indicative mode. The rule is divided into three propositions. Let's listen again: The plain requires vertical architectural elements; the mountain is horizontal. 2) Man's work must not compete with God's work. 3) The Habsburg Observatory is a disturbance in the landscape of the Wienerwald, but the Hussars' Temple fits in harmoniously.⁹⁶

This rule placed in the middle, with its particular central proposition – The work of man must not compete with the work of God – shows the heart of the ethical space of the entire pseudo-list. An invisible topological centre of the composition. Not for nothing does its modulation expose a dialectical *logical form*. The form of contradiction/opposition between the parts of speech: the work of man/work of God, horizontal/vertical, dissonance/harmony.

33. In essence, indicating a decalogue means imagining a space in which to reflect on the relationship between the rule and its application. Wittgenstein has given this point much thought and it is particularly useful for us to take up his point:

Our paradox was this: a rule cannot determine any way of acting, since any way of acting can be put in agreement with the rule. The answer was: If he can agree with

the rule, he can also be contradicted by it. There is therefore neither agreement nor contradiction here. That this is a misunderstanding can already be seen from the fact that in this argument we advance one interpretation after another; as if every single interpretation reassures us at least for a moment, until we think of an interpretation that in turn lies behind the first. That is to say: with this we show that there is a way of conceiving a rule that is not an interpretation, but that manifests itself, for each individual case of application, in what we call 'following a rule' and 'contravening it'. For this reason there is a tendency to say that every act according to a rule is an interpretation. Instead one should call 'interpretation' only the substitution of an expression of the rule for another.⁹⁷

It is understood that in a situation such as that imagined by Wittgenstein any action or gesture of fact could be placed in contradiction or in accordance with the rule itself. That would be to say that a rule could be simultaneously true or false, correct or incorrect.

However, in the midst of this space of maximum tension – between the extremes of following the rule and not following it – the paths of variation, composition and transformation of reality are opened. It is not therefore a question of following or transgressing or interpreting a rule *tout court*. But it is a matter of taking a rule and following it in the sense of understanding it as a stimulus that pushes us to the search for inventions and 'poetic acts', in some way revolutionary. Inventions with which it is possible to avoid the enslavement of an activity, of doing, to the rules *tout court*. Especially against the dominant rules.

34. The statement "The work of man must not compete with the work of God" very much resembles a space of maximum ethical-aesthetic tension and very much resembles a play on words.

On the other hand, how could man compete with God? Compete like, how? In short, this phrase is very similar to certain propositions that Wittgenstein would define as grammatically correct but totally misleading and senseless.

But despite the very powerful nonsense in real life and its symbolic extensions. But despite the very powerful nonsense in real life and its symbolic extensions. Because if God is the archetype of Good then it will be good to try to do as God. In fact it is one thing to aspire to do as God something very different, delusional and perverse, it is instead wanting to compete with God.

However, the oscillations and the randomness of the rules of Loos suggest the need not to blindly follow the letter of the rules and techniques already prepared just because 'you believe' to do well.

In my opinion, the fluctuations in the rules conceal the poietic aspect of Loos' *praxis*. They suggest the poietic aspect – that is innovative and capable of arousing enthusiasm – that arises from the following of rules that are paradoxically indeterminate. In short, for Loos training – following rules – indicates an activity that while doing, also invents the way to do.

The heart of Loos beats for form for this reason. Because training cannot come from the application of abstract and predetermined rules. The make-form discovers or reinvents its rules. It finds them and reinvents them inside a *praxis*, reconnecting with a tradition. And this shows the ethical aspect of Loos' poiesis, his life form.

Loos is quite clear in this regard:

The individual has no power to create a form, not even the architect. The architect, however, continually repeats this impossible attempt – and always without success. Form and ornament are the result of the unconscious common work of men who belong to a certain circle of civilization.⁹⁸

Nevertheless, to be in order, Loos always remembers: "It is a well-known fact that any work of art obey such powerful inner laws that it can only be carried out in that one form."⁹⁹

35. One of the particular figures of the 7 rules, compared to the other writings of Loos, is given by the impersonal character of his propositions. The impersonal figure means many things and it also means that you want, in

some way, to weaken the narrator. The narrator I assume great importance in general in the texts of Loos architect-author.

However, the deconstruction of the voice of the individual narrator opens, in fact, a perspective that pushes the set of rules on the general level of an ethical commitment, at the same time personal and collective. This means that the *Rules for Those Building in the Mountains* push their own *commandment* – their message – in favour of *safeguarding* the assets and general interests of the community. Common goods and general interests which should be impersonal: non-personal.

36. Let us return again to the central rule, the one we identified with the number 4. Taken rather literally, this rule indicates, in a direct and explicit way, to give up wanting to be like God. In no uncertain terms, Loos invites us to resist the temptation to want to compete through our works with divine works. Loos invites us to recognize our own limits. And he does it with an almost biblical intonation. In the biblical scriptures there are many passages in which man presents himself as the one who strives to be “similar,” as Loos wrote, to “the great goddess”¹⁰⁰ (Isaia14, 13–15).

In the biblical scriptures there are many passages in which Man presents himself as the one who strives to be similar – as Loos said – to the Most High.

Among the references to which Loos’ biblical tone could allude, in this context, that of the story of the Tower of Babel takes on particular significance. In the foreground, in the story of the construction of the tower of Babel, there is exactly the will of power of men who, with their work, touched the desire to go beyond every sense of the limit. The builders of the tower work with relentless diligence to create a work produced with their hands at the height of the divine. Their pride recognizes no limit to their progress. The arrogance, the *hybris*, and the architectural will of the people of Babel

to match the power of God are, as Silvano Petrosino has shown, equivalent to a desire for completeness.¹⁰¹ A desire for completeness expressed in terms of a project of unification totalizing all the real: ‘one people’ and ‘one language.’ A deceptive desire, the construction of the tower would remain, in fact, unfinished.

In short, the people of Babel with the construction of the tower wanted to make a name for themselves. Wanted to make a name for themselves, without going through the Other. So the power of Babel can be expressed in the formula: ‘let’s make a name for ourselves.’ As Petrosino noted, making a name for yourself means in some way rejecting the laws of language. These laws are hereditary, historical, cultural, genealogical and do not reject, as the people of Babel wanted, the differences, contradictions, contaminations, stratifications and the vicissitudes of passing time.

However, it was against this illusory desire for completeness, for the idolatry of the name, for the elimination of differences and for the realization of a single language and a single form of city-tower that Loos hurled himself.

This despicable desire for completeness for Loos was expressed above all in the fatal “You have to live like this”.¹⁰² This is the imperative of the ‘architect-tutor’, of one who, according to the words of Loos, believes he is “capable of doing everything [...] able to devise any object of use of all times and all peoples”.¹⁰³ The invitation not to compete with the divine work is therefore presented as a criticism against the people of Babel, against those who see in every one of their works, tiny, small or more or less large, a Tower of Babel.

37. Let us now return to the central phrase of *Rules for Those Building in the Mountains*: The work of man must not compete with the work of God. The peremptory nature of this expression, with its ethical character, rather than indicate a rule to follow seems rather directed to hit and orient the emotional sphere of the architect. But orient

how? Maybe in this way: talking about something that did not happen and that could only happen with difficulty.

Now, we know from studies of the philosophy of language that we cannot make a mental image of an event which we thought should happen and then, instead, did not happen. We can only do this by replacing the negative mental image with an alternative situation. Imagining, in other words, a different event. It is, in fact, impossible to make an image of something that denies an action, for example the image of ‘not playing’ cards.

We must replace the not playing cards with another picture showing a different event. For example sitting at the bar to have a coffee, or while we are taking a walk downtown.¹⁰⁴

Can we make similar considerations about the phrase ‘not to compete with God’? The image of the Tower of Babel coincides somewhat with the recapitulation of this last phrase. To deny the image of the Tower of Babel would be to replace it with another image. With the consequence of weakening, if not losing altogether, the exhortative content that the Tower of Babel expresses.

38. We have always learned from studies of linguistic anthropology that through language, and through the logical instrument of ‘non’, the human being has, however, the power to speak of what ‘is not’, or that does ‘not happen’. Negation as the prerogative of verbal thought also allows one to speak in an allusive manner of properties that do not belong to certain events, persons or states of things. It allows us to stick with the image of the Tower of Babel, denying it without replacing it. Thus preserving the symbolic, exhortative and cognitive power of the image.

The negation that Loos used is in fact allusive and figurative, has the features of a thought in images. It alludes to something which, even if it did not happen, activates within us an emotional introspection centred on a voice that says: You shouldn’t do that. You shouldn’t do as the People of Babel

did. Obviously, something that has not happened or does not happen, somehow implies a detachment from reality. And this detachment characterizes, in turn, the particular form of life, in which there exists, in all respects, the possibility of speaking also of what *is not* or *does not happen*.

Adolf Loos could speak of what 'was not', or 'did not happen', without the risk of being taken as mad, especially because in the negation, as Plato explained in the Sophist, there is nothing obvious, ordinary, taken for granted. Because the negation allows us to talk about things that would otherwise be inaccessible.¹⁰⁵

As Paolo Virno explained, speaking of what is 'not', or of an action that 'does not happen', is possible because the way of being of language does not establish a reflective connection between the sense of the statement and denotation, that is, a counterpart of the sense in reality. Negation, in fact, in the words of Virno,

does not directly designate the gap between language and reality, but a division inherent in language itself: meaning is not denotation. The word does not reflect this split that lies in all words. Reflected and condensed into a specific sign, the split between sign and denotation becomes a logical operator in its own right, applicable in the most diverse linguistic games.¹⁰⁶

We can write something full of meaning, but it is not said that its meaning has, as mentioned, some correspondence in reality.

39. Therefore, the sense of an utterance in which the *present* appears not is independent of the present and therefore not bound to reality. Therefore, as such, it also benefits from an extraordinary *outdatedness*. But why is it important this one *inactuality* in the linguistic sense in our speech?

Because, following Virno's reasoning, this *detachment* from reality allows us to sabotage the destructive force present in the pre-linguistic human instinct. That same destructive force which Freud, in his writings on negation, had spring from the instincts and

the primary psychic impulses. Freud tells us that "the creation of the symbol of negation"¹⁰⁷ allows the thought to draw up an independence from the destructive impulse. Negation somehow suspends the impulse of destruction without repudiating it, indeed reorienting its energy in a positive way.

In his essays, Adolf Loos often mentioned this negation capable of directing the sense of doing. In *The Modern Siedlung*, about the destructive impulse, Loos wrote:

Who has never felt the desire to demolish something? The bricklayer – a profession to which, with all the papers in order, I also belong – spends some beautiful days only when he can pick hard with the pickaxe and give in to destroy. When the twelve o'clock siren rings, the mason who holds the brick lays it down, but no call from the comrades can stop the one holding the pickaxe. The others are already eating in the cafeteria, but he has to stay until the piece of wall has taken away all his strength. The tailor takes scissors and cuts. This is the noblest, most human moment of his work. After the cut, the cloth must be sewn, an unpleasant, tiring, inhuman work: to build. We know that today there are cutters and staplers. What he cuts, thanks to his work of destruction, has won a social position, while the man who with his legs crossed sits at the worktable and only sews does not have it. What did I want to explain with this? The principle of the division of labour. As a result of this division, whole categories of people are condemned to do only constructive work. These people are destined for intellectual and psychic decay.¹⁰⁸

The description of the 'primordial force' of negation is present above all in the first part of the essay. While the second part, the more important one, the re-orientation of the destructive and constitutive *psychic energy* of the ego, develops by describing the forms of dwelling in relation to the life forms of the *Siedler*. Between the first and the second part of the essay there is a relationship of interdependence that ultimately defines the particular rationalism of Loos: the recognition and liberation of the links between art and technique. In this liberation there is a request: to relate the 'Noetic thought' with poetic activity.

40. At this point, I would like to compare the contrasting content present in the essay *The Modern Siedlung*, in which emerges the opposition of two extreme forces, destruction/construction, which according to Loos defines "most human works"¹⁰⁹ with the central locution of the *Rules for Those Building in the Mountains*. The one where the negation appears 'not to compete with God'.

This proposition, as already mentioned, through the logical connective of the non, allows us to reflect and transfer instinctual destructiveness into semantic destructiveness.

The semantic statement – the rule as it is written – serves, in some way, to restrain the destructive instinct that very often springs suddenly and without meaning in human action and activities.

But more importantly, it is the fact that the *outdatedness* to the rule, should avoid, so it seems following the reasoning of Loos, to be subjugated in the performance of an activity from the risk of the greatest and deleterious *decay* – 'intellectual and psychic' – to make mechanical and apathetic activities and construction operations. By reorganizing the emotional and imaginative experience by relying on *negation*, Loos, in fact, makes *outdated* the destruction of historical forms. And above all it vivifies, at the same time, the link between forms and life.

41.

Question: Art or craft? Answer: I was rebuked for abandoning, in my last answer, my position, for not having kept myself. For twenty years I have been predicting the difference between art and craftsmanship and I do not approve of artistic craftsmanship or applied art. In contrast to all my contemporaries.

I wrote: 'Or do you want clothing to be despised because it undergoes transformation? In this case you should use the same meter for the works of art'. Let's see if with this I betrayed my principles. I say: the work of art is eternal; the product of craftsmanship is transient. The action that carries out the work of art is spiritual, the action that carries out the object of use and mate-

rial. The work of art is consumed spiritually and therefore is not subject to destruction through use, the object of use is consumed materially and consequently is destroyed. That is why I think it is barbaric to damage paintings, but for the same reason I think it is barbaric to produce beer mugs that can only be displayed in a glasswork (*Wiener Werkstätte*).

The object of use is intended only for contemporaries and must serve only for them – the work of art carries out its action until the last days of humanity. However, they are both subject to formal transformations, and in such an evident way that the historian is able, both in front of the work of art and in front of the object of use, to establish the moment in which they were created. I wrote once: even if only a button remained of a vanished civilization, it would be possible to trace the shape of this button to the type of clothing and customs of this people, to its customs and religion, to its art and its spiritual life. This button is so important.

In this way I wanted to highlight the connection between inner and outer civilization. This is the way: God created the artist, the artist creates the epoch, the epoch creates the craftsman, the craftsman creates the button.¹¹⁰

Endnotes

1. A. Loos, “L’eliminazione dei mobili”, in *Parole nel vuoto*, Milan: Adelphi, 1972, p. 324.

2. A. Loos, “Domanda: Arte o artigianato?” in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 314.

3. A. Loos, “Architecture”, in *On Architecture*, Riverside California: Ariadne Press, 2002, p. 82.

4. See, G. Deleuze, *Spinoza. Filosofia pratica*, Naples: Orthotes, 2016.

5. See, G. Marramao, *Contro il potere. Filosofia e scrittura*, Milan: Bompiani, 2011. See, also, A. Honneth, *Critica del potere*, Bari: Dedalo, 2002.

6. See, M. Foucault, *Microfisica del potere*, Turin: Einaudi, 1977.

7. A. Rossi, “Introduction”, in A. Loos, *La civiltà occidentale. Das Andere e altri scritti*, Bologna: Zanichelli, 1981, p. 13.

8. *Ibid.*, p. 15.

9. A. Loos, “Review of the Arts and Crafts”, in *Spoken into the Void. Collected Essays 1897-1900*, Opposition Books, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1982, p. 105.

10. A. Loos, “La vita. Periodico per l’introduzione della civiltà occidentale in Austria. Editoriale”, in *Adolf Loos. Architettura e civilizzazione*, ed. by A. Borgomainerio, Milan: Electa, 2008, pp. 42-43. On the relationship between cultural forms and architecture, the arguments in the “Preface” by Borgomainerio, pp. 5-29 seem

important to me.

11. L. Wittgenstein, *Philosophical Investigation*, New York: Macmillan Publishing Co. Inc., 1968, §241, p. 88.

12. See, A. Boncompagni, *Wittgenstein on Forms of Life*, Cambridge: Cambridge University Press, 2022.

13. Aristotele, *Etica nicomachea*, I, 5, 1095b, 20 ss., Milan: Bompiani, 2018, p. 441.

14. *Ibid.*, p. 465.

15. See, Byung-Chul Han, *Che cos’è il potere?*, Milan: Nottetempo 2019.

16. H. Arendt, *Vita activa*, Milan: Bompiani, 1991, p. 147. An Arendtian analysis of “power that illuminates the political space” and as “life-blood of human artifice”, see Byung-Chul Han, *Che cos’è il potere?*, Op. cit., pp. 87-111.

17. M. Foucault, *Microfisica del potere*, Turin: Einaudi, 1977. On the meaning of the term Power see, E. Benveniste, “Kratos”, in *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, Vol. II, Turin: Einaudi, pp. 337-346.

18. J. Burckhardt, *Riflessioni sulla storia universale*, Milan: Rizzoli, 1966, p. 128. For reflections on Burckhardt’s power, see, Byung-Chul Han, “Semantica del potere”, in *Che cos’è il potere?*, Op. cit., pp. 37-60.

19. A. Loos, “Direttive per un ufficio artistico”, in A. Loos, *La civiltà occidentale. Das Andere e altri scritti*, Op. cit., p. 128.

20. A. Loos, “Ornament and Crime”, in *Ornament and Crime*, Penguin Books Ltd., ed. Kindle, p. 187.

21. *Idem.*

22. Ch. Long, “The Origins and Meanings of Ornament and Crime”, in *Essays on Adolf Loos*, Prague: Karel Kerlický-Kant, 2019, pp. 53-89.

23. O. Weininger, “Metafisica”, in *Delle cose ultime*, Pordenone: Edizioni Studio Tesi, 1985, p. 175.

24. *Ibid.*, pp. 176, 177.

25. *Ibid.*, p. 181.

26. S. Petrosino, *L’idolo. Teoria di una tentazione*, Milan: Mimesis, 2015, p. 88.

27. A. Loos, “Underclothes” in *Spoken into the Void*, Op. cit., p. 74.

28. See, P. Donatelli, “Loos, Musil, Wittgenstein, and the Recovery of Human Life”, in *Wittgenstein and Modernism*, ed. by M. Lemahieu e K. Zumhagen-Yekplé, Chicago: The University of Chicago Press, 2017, pp. 91-113.

29. Adolf Loos, “Architecture” in *On Architecture*, Op. cit., p. 82.

30. L. Wittgenstein, *Culture and Value*, Chicago: The University of Chicago Press, 1980, p. 66.

31. Aristotele, *Etica nicomachea*, I, 4, 1095a, 15 ss., Op. cit., p. 439.

32. A. Loos, “La siedlung moderna”, in *Parole nel vuoto*, Op. cit., pp. 341, 342.

33. B. Spinoza, *Etica, Parte terza, Origine e natura degli affetti*, Turin: Bollati Boringhieri, 2006, p. 148.

34. A. Loos, “The Poor Little Rich Man”, in *Spoken into the Void*, Op. cit., p. 124.

35. A. Loos, “Ornament and Crime”, in *Ornament and Crime*, Op. cit., p. 188.

36. É. Benveniste, *Vocabolario delle istituzioni*

ni indoeuropee, Vol. II, Turin: Einaudi, 2001, pp. 396-398.

37. *Ibid.*, p. 397.

38. *Idem.*

39. A. Loos, “Heimatkunst”, in *On Architecture*, Op. cit., p. 110.

40. Adolf Loos, “Architecture”, in *On Architecture*, Op. cit., p. 84.

41. R. Calasso, *La Rovina di Kasch*, Milan: Adelphi, 1983, p. 367.

42. R. Calasso, *Il cacciatore celeste*, Milan: Adelphi, 2016, p. 383.

43. R. Calasso, *Ineffabile attuale*, Milan: Adelphi, p. 56.

44. See, R. Calasso, *La Rovina di Kasch*, Op. cit., p. 364-368. On the relationships between the sacred, the ritual space and the figuration of the architectural space see, I. Clemente, *Lucus*, Firenze: Aión, 2016.

45. Adolf Loos, “Architecture”, in *On Architecture*, Op. cit., p. 84.

46. L. Wittgenstein, *Culture and Value*, Op. cit., p. 150.

47. R. Calasso, *Il cacciatore celeste*, Op. cit., p. 377.

48. On relations between the Real and the Possible see, G. Agamben, *L’irrealizzabile. Per una politica dell’ontologia*, Turin: Einaudi, 2022, pp. 124-126.

49. A. Loos, “Degenerazione della civiltà”, in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 211.

50. G. Agamben, “Che cos’è l’atto di creazione?”, in *Il fuoco e il racconto*, Roma: Nottetempo, 2014, pp. 39-60.

51. K. Kraus, *Detti e contraddetti*, Milan: Adelphi, 1972, p. 294.

52. G. Agamben, “Che cos’è l’atto di creazione?”, Op. cit., p. 43.

53. G. Agamben, *La potenza del pensiero*, Vicenza: Neri Pozza, p. 284.

54. Aristotele, *Metafisica*, Book IX, cap. 3, 1046b, 29, 30.

55. G. Agamben, “Che cos’è l’atto di creazione?”, in *Il fuoco e il racconto*, Op. cit., p. 44.

56. G. Agamben, *La potenza del pensiero*, Op. cit., p. 285.

57. *Ibid.*, 290.

58. G. Agamben, “Su ciò che possiamo non fare”, in *Nudità*, Roma: Nottetempo, 2009, p. 70.

59. *Ibid.*, p. 67.

60. A. Loos, “Interiors: A Prelude” in *Spoken into the Void*, Op. cit., pp. 18, 19.

61. G. Agamben, *L’uso dei corpi*, Vicenza: Neri Pozza, 2014, pp. 311-314.

62. A. Loos, “Josef Veillich”, in *On Architecture*, Op. cit., p. 184.

63. G. Agamben, *L’uso dei corpi*, Op. cit., pp. 22-25.

64. See, P. Virno, *Dell’impotenza. La vita nell’epoca della sua paralisi frenetica*, Bollati Boringhieri, Turin, 2021.

65. Aristotele, *Metafisica*, 1046b, 29. On this theme in particular see, G. Agamben, *Che cos’è l’atto di creazione?*, Op. cit., pp. 39-60.

66. On the theoretical aspects of poiesis see, M. Donà, *Teomorfica. Sistema di estetica*, Milan: Bompiani, 2015.

67. É. Benveniste, *Problemi di linguistica ge-*

nerale, Milan: il Saggiatore, 2010, p. 396.

68. *Ibid.*, p. 398.

69. See, G. Steiner, *Grammatiche della creazione*, Milan: Garzanti, 2004.

70. See, W. Tatarkiewicz, *Storia di sei idee*, Milan: Aesthetica, 2020, pp. 225-251.

71. G. Semerano, *Le origini della cultura europea. Dizionario della lingua Greca*, Vol. II, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1994, p. 186.

72. See, G. Agamben, "Note sul gesto", in *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Turin: Bollati Boringhieri, 1996.

73. *Ibid.*, p. 51

74. See, G. Agamben, *Lirrealizzabile. Per una politica dell'ontologia*, Turin: Einaudi, 2022, pp.124-126.

75. G. Agamben, "Al di là dell'azione", in *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Turin: Bollati Boringhieri, 2017, pp. 100-139.

76. *Ibid.*, p. 138.

77. L. Wittgenstein, *Culture and Value*, Op. cit., p. 96.

78. A. Borgomainerio, "Introduzione", in *Adolf Loos. Architettura e civilizzazione*, Op. cit., p. 25.

79. G. Agamben, "Al di là dell'azione", in *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Op. cit., p. 137.

80. L. Wittgenstein, *Culture and Value*, Op. cit., p. 56.

81. See, Ch. Long, *Essays on Adolf Loos*, Prague: Karel Kerlický-Kant, 2019; J. Stewart, *Fashioning Vienna, Adolf Loos's cultural criticism*, New York: Routledge, 2000.

82. E. Garroni, "Presentazione", in S. Velotti, *Adolf Loos*, Roma: De Donato, 1988, p. XII.

83. *Ibid.*, p. XIII.

84. A. Loos, "Heimatkunst", in *On Architecture*, Op. cit., p. 117.

85. A. Loos, "Footwear", in *Spoken into the Void*, Op. cit., p. 54.

86. See, I. Clemente, "Adolf Loos. Theaters of Joy", in *Artschitecture, The arts as a solicitation of architectural thought*, «FAM», 54, 2020, pp. 95-113.

87. A. Loos, "Rules for Buildings in the Mountains", in *On Architecture*, Op. cit., p. 121-122.

88. M. T. Cicerone, *Il sogno di Scipione*, 5, 18, Milan: Garzanti, 2000, p. 30.

89. A. Loos, "Footwear", in *Spoken into the Void*, Op. cit., p. 57.

90. See, for example, the numbering of "Five points" by Le Corbusier (1926) or, even more suggestive, the division of the 7 points of the *Tractatus* by Wittgenstein, developed from 1914 to 1916, and then edited into a definitive version in 1918 in Vienna and published under the title *Logisch-philosophische Abhandlung* in 1921. The *Tractatus* was published for the first time under the title *Tractatus Logico-philosophicus* in London in 1922. In 1924 Adolf Loos dedicated to Wittgenstein his book *Ins Leere gesprochen (Spoken into the Void)* with these words: "To Ludwig Wittgenstein, with gratitude and friendship, with gratitude for his suggestions, with friendship in the hope that he reciprocates this sentiment"; in L. Wittgenstein, *Movimenti di pensiero. Diari 1930-1932/1936-1937*, Macerata: Quodlibet,

1999, p.116. See, also, M. Nedo, *Wittgenstein. Una biografia per immagini*, Roma: Carocci, 2013, p. 238.

91. See, M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, Milan: Rizzoli, 1997.

92. L. Wittgenstein, *Lezioni 1930-1932*, Milan: Adelphi, 1995, p. 136.

93. *Ibid.*, p. 119.

94. S. P. Scheichl dwelt on some syntactic criteria of Adolf Loos' way of writing in "Die Architektur der Essay eines Architekten über Architektur Der Essayist Adolf Loos", «Studia austriaca», X, 2020, ed. by F. Cercignani, OnLine Electronic Edition, pp. 161-177.

95. A. Loos, "Rules for Buildings in the Mountains", in *On Architecture*, Op. cit., p. 122.

96. *Ibid.*, p. 123.

97. L. Wittgenstein, *Philosophical Investigation*, Op. cit., §201, p. 81.

98. A. Loos, "Ornament and Crime", in *Ornament and Crime*, Op. cit., p. 188.

99. Adolf Loos, "Architecture", in *On Architecture*, Op. cit., p. 77.

100. *Ibid.*, p. 83.

101. See, S. Petrosino, *Babele. Architettura, filosofia e linguaggio di un delirio*, Genova: il Melangolo, 2003.

102. A. Loos, "Interiors: A Prelude", in *Spoken into the Void*, Op. cit., p. 18.

103. *Ibid.*, p. 20.

104. See, P. Virno, *Saggio sulla negazione. Per una antropologia linguistica*, Turin: Bollati Boringhieri, 2013. In particular, pp. 46-93.

105. See, P. Virno, *Saggio sulla negazione*, Op. cit., in particular, pp. 94-138.

106. *Ibid.*, p. 60.

107. S. Freud, *La negazione. E altri scritti teorici*, Turin: Bollati Boringhieri, 1981, p. 69.

108. A. Loos, "La Siedlung moderna", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 339.

109. *Ibid.*, 338

110. A. Loos, "Domanda: Arte o artigiano-to?", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., pp. 313-314.

Ornament and Play p. 41 Lamberto Amistadi

I. The Hand of Fate

*Allee-Kurhaus Sanatorium
Baden-Baden*

*Dr. B. Hahn – Dr. K. H. v. Noorden
17.IV.1930*

My dear friend,

I haven't heard from you for two years, and we should really do our best to see each other more often! Some time ago I heard that you're living in Vienna and I'll try writing to your old address in Vienna that I've found

just now. Some time ago, Stokowski (the well-known American conductor) asked me who I could recommend to build him a house. Did he write to you? He told me he was going to look for you in Paris (at the Knize address). I didn't know where you lived.

I would love to see you again. Are you somewhere I can reach?

We're here because my wife has to undergo a cure. After that I might go to London; on the 5th of May I'll be in Berlin, where on the 7th of June Klemperer will be presenting Erwartung and Die Glückliche Hand.

Maybe you'll be there? I do hope to hear from you again.

My very best regards of the most loyal kind, in the name of an old stalwart friendship,

Yours,

Arnold Schoenberg

Letter from Arnold Schoenberg to Adolf Loos¹

Erwartung (Expectation) and Die Glückliche Hand (The Hand of Fate) are two monodramas by Arnold Schoenberg, Opus 17 and Opus 18 respectively, composed between 1909 and 1913 and not performed until 1924 at the Neues Deutsches Theatre in Prague. They represent the culmination of his atonal-expressionist period and are the only examples of so-called 'Schoenbergian theatre', in which the laws of music are extended to the sets, lighting, colours, and movement.

However, the determining factor is that a spiritual process which undeniably springs from action is not only expressed by gestures, movement and music, but also by colours and light; and it must be clear that gestures, colours and light are used here as sounds, that in short, music is made with them, and that from individual luminous values, from individual gradations of colour come, so to speak, constituted figures and shapes similar to the shapes, figures and motives of music.²

These materials are organized according to "deeper laws than the laws of the material itself"³ and refer to the Western harmonic tradition and the proportional canon.

Legend has it that it was Pythagoras who discovered the relationship between sounds and measurable amounts of weights and lengths. It is said that when passing in front of a blacksmith's

Pythagoras had noticed the consonance of some hammer blows on the anvil and had transformed the weight of the hammers into elementary harmonics: the octave, which corresponded to blocking the vibration of the string at the midpoint (2:1, *diapason*), at a fifth to two thirds (3:2, *diapent*) and at a fourth to three quarters (4:3, *diatèssaron*).

These four numbers, 1, 2, 3, 4, the sum of which is equal to 10, constitute the tetractys, the “source and root of eternal nature”, from which Plato structured the Soul of the World.⁴ The Greek lyre – the tetrachord – consists of four strings, six, eight, nine, and twelve, corresponding respectively to the reference unit, the interval of a fourth (8:6 = 4:3), a fifth (9:6 = 3:2), and the upper octave (12:6 = 2:1). Inside the tetrachord are hidden four consonant intervals, two fourths (8:6 = 12:9) and two fifths (9:6 = 12:8) with the two fourth intervals separated by a tone (9:8).

The tone is one of the two possible intervals between two consecutive notes, the other, the semitone, depends on the way the scale is constructed. The natural scale is built on a succession of sounds – natural harmonics – whose frequencies are multiples of a basic note called the fundamental. Multiplying the vibration velocity (frequency) by two of a taut string gives the upper octave (2:1), multiplying by three gives the fifth interval (3:2), which must be divided by two to be brought back to the initial octave.

When considering Do_1 as the starting note and n as its frequency:

$$f(Sol_1) = f(Sol_2) \cdot 2 = (3:2)n^5$$

Similarly, reducing the fifth harmonic to the fundamental octave gives the intervals of a major third, sixth, and major seventh:

$$f(Mi_1) = 1/2 (1/2 (5n)) = 5/4n^6$$

$$f(La_1) = 2/3 (1/2 (5n)) = 5/3n^7$$

$$f(Si_1) = 3/2 (5/4n) = 15/8n^8$$

Indeed, Ptolemy had already empirically introduced the intervals of a major third (5:4) and a minor third (6:5) by dividing the chord into 5 and

6 parts as well as 2, 3 and 4, however, the sounds produced were not considered sufficiently consonant and throughout the Middle Ages and the early Renaissance the Pythagorean system was used.⁹

In the ninth book of *De Re Aedificatoria* (1452) Leon Battista Alberti wrote:

I affirm again with Pythagoras: it is absolutely certain that Nature is wholly consistent. That is how things stand.

The very same numbers that cause sounds to have that *concinntas*, pleasing to the ears, can also fill the eyes and mind with wondrous delight. From musicians therefore who have already examined such numbers thoroughly, or from those objects in which Nature has displayed some evident and noble quality, the whole method of outlining is derived. But I shall dwell on this topic no longer than is relevant to the business of the architect.¹⁰

After reviewing the relationships that make up the Pythagorean intervals (*diapente*, *diatèssaron*, *diapason*, *diapasondiapente*, *disdiapason* and *tonus*), Alberti continued:

To sum up, then, the musical numbers are one, two, three, and four; there is also *tonus*, as I mentioned, where the longer string is one eighth more than the lesser.

Architects employ all these numbers in the most convenient manner possible: they use them in pairs, as in laying out a forum, place, or open space, where only two dimensions are considered, width and length; and they use them also in threes, such as in a public sitting room, senate house, hall, and so on, when width relates to length, and they want the height to relate harmoniously to both.¹¹

Finally – as Wittkower¹² pointed out – among the relationships that Palladio recommended for environments in his *Four Books* (1570) the interval of sixth (5:3) is accepted and appears for the first time, together with the diagonal of the square (already cited by Vitruvius as a system of proportion):

I. circular

II. square

III. diagonal of the square as length of the room

IV. a square and a third, i.e. 3:4

V. a square and a half, i.e. 2:3

VI. a square and two thirds, i.e. 3:5

VII. double square, i.e. 1:2

Since the end of the 1400s in the Venetian milieu, based on Marsiglio Ficino's interpretation of *Timaeus* by, numerous studies focused on the relationship between mathematics, music and the harmonic/proportional system, from Boethius' *De Musica*, printed for the first time in Venice in 1491, to the *Summa de Arithmetica* (1496) and *De Divina Proportione* (1509) by Luca Pacioli, *De Harmonia Mundi Totus* (1525) by Francesco Giorgi, until the systematization of the natural harmonic series made by the Venetian Gioseffo Zarlino who, in 1558, published the treatise *Le Istitutioni Harmoniche*. Zarlino completed the series of intervals of the so-called ‘natural diatonic scale’, by supplementing the ratios of the octave (2:1), fifth (3:2) and fourth (4:3) derived from the tetractys with that of the major third (5:4), and then gradually all the other derivatives from the interpolation of the preceding: the minor third, obtained as the difference between a fifth and a major third ($3/2:5/4 = 6/5$), the major second, the difference between a fifth and a major third ($3/2:4/3 = 9/8$), the major sixth, the combination of a fourth and a major third ($4/3 \times 5/4 = 5/3$) which corresponds to the square and two thirds of Palladio's list, and the major seventh, in other words, a fifth plus a major third ($3/2 \times 5/4 = 15/8$).

In his *Dimostrazioni Harmoniche* (1571), contrary to medieval Gregorian chant, Zarlino introduced a system in which everything was organized around a tonal centre, called the *tonic*.

The vertical melodic succession of the intervals of medieval chant was replaced by a horizontal structure (chords) in which the sounds were superimposed in threes (triads) according to intervals of a third: starting from the lowest note (e.g. a *Do*), we have the overlap of a first interval of a major third (*Do*, *Mi*) and a second interval of a minor third (*Mi*, *Sol*); the interval separating the two outer notes (*Do*, *Sol*) being a fifth.

The harmonic formula that reg-

ulates a succession of chords is called a 'cadence' and it represents a fundamental aspect of musical composition, since it allows the tonality [i.e. the key, t/n] to be established and reiterated. In fact, depending on the note of the diatonic scale from which the triad is built, we have more or less consonant chords, which correspond to different types of triads: major, minor, augmented, and diminished.

The dialectic between consonance and dissonance, and the different ways of solving this relationship within a composition bring the discourse into the channel of communication and expressivity. In the same way, in ordinary language the term 'consonance' indicates a set of sounds produced simultaneously such that the overall effect is soft and pleasant, while the term 'dissonance' indicates a set of harsh and strident sounds. More precisely, in musical theory, *consonant* is a sound which is characterized by 'harmonic stasis', a sense of stability and contentment, while *dissonant* is a sound that gives the impression of being a 'harmonic movement', that is, it must be followed by ('must resolve itself on') a further set of consonant sounds to finally reach the long-awaited stasis. Within this dialectic has settled the abacus of conventional rhetorical devices through which music has expressed its contents: perfect cadence, evaded cadence, imperfect cadence, interrupted cadence, plagal cadence, and some others.

Schoenberg's demolition job¹³ involved the progressive liberation from the need to treat dissonance in a special way, that is, by mitigating its effects.

While remaining firmly anchored in the harmonic tradition – it is no coincidence that he would name his treatise *Harmonielehre* (1911, *Theory of Harmony*), the so-called 'emancipation of dissonance' allowed him to elevate musical thought to the degree of a constructive procedure in which the rules of the game must be thought out every time from the beginning.

There is no physical or aesthetic reason that can force a musician to use tonali-

ty to represent his thought. One can only ask the question whether it is possible to obtain *unity* and *formal completeness* [my italics, ed.] without using tonality. The call to the derivation of tonality from nature can be easily denied if we consider that, in the same way as sounds undergo an attraction towards perfect chords and the latter towards tonality, so the force of gravitation draws us down towards the earth, and yet the airplane pulls us away from it and takes us upwards.¹⁴

And again:

[...] tonality is not something that the composer unconsciously obtains, that exists without his contribution and develops by itself, something that would be present even if the composer wanted the opposite; because, in short, tonality is not a natural or automatic consequence of combinations of notes, and therefore cannot claim to be the automatic result of the nature of sound, that is, an indispensable attribute of every piece of music [...]¹⁵

In other words,

Tonality is not a postulate of natural conditions, it is not the use of natural possibilities; it is a product of art, a product of artistic technique. Since tonality is not a condition imposed by nature, it makes no sense to insist on preserving it according to a natural law.¹⁶

Schoenberg wanted to tell us that tonality does not correspond to any natural law but simply represents a procedure to recognize the properties of a symbolism (the symbolism of musical intervals based on natural harmonics) that exists by and in itself. In other words, the natural legality of physics, both the laws of sound and the force of gravity (e.g., the example of the airplane we mentioned), is a condition open to a variety of uses, and outlines a context of alternative possibilities. From this point of view, in considering *Styles of Analysis*¹⁷ Aldo Giorgio Gargani established a parallel between the way in which Schoenberg and Wittgenstein considered musical harmony and propositional language, respectively. The canon, be it musical, proportional, logical-propositional, or linguistic, is only – said Wittgenstein – an inspection (*Ansehung*) of that vast

field of possibility of which the *Traktatus logical-philosophicus* had tried to identify the syntax and grammar that governs "the repertoire of the whole thinkability, of all the possibilities of the sayable."¹⁸

Once he had established that the tonal system is merely "one of the means that facilitate the unifying understanding of a thought and that satisfy the sense of form"¹⁹ Schoenberg was able to insist on the multiplicity of methods and orders within which to configure the symbolism of the musical language. The technique – the rules of this symbolic procedure – is not given *a priori* and applied deterministically according to a naturalistic scheme, but must be geared to the expression of a musical thought, must be built from it: "There is no technique without invention; instead there is an invention that must create its own technique."²⁰ To the point of asking: "[...] is technique a cause or consequence, derived? An expressive content wants to communicate, and its motion produces a form."²¹

What Schoenberg and Wittgenstein rejected was not the order that regulates a symbolic process, but the idea of a super-order or super-language that could lead different operations and alternatives back to a fictitious unit. The super-order that Schoenberg denied is that process of magnetization according to which a magnetic pole (the fundamental, in effect) orders the other eleven in relation to itself, constituting both the starting point and the arrival point.

The method of composing with twelve notes grew out of a necessity – Schoenberg summed it up thus. [...]

After many unsuccessful attempts over a period of approximately twelve years, I laid the foundations for a new procedure in musical construction which seemed fitted to replace those structural differentiations provided formerly by tonal harmonies.

I called this procedure *the Method of Composing with Twelve Tones Which are Related Only with One Another*.

This method consists primarily of the constant and exclusive use of a set of twelve different notes. This means, of course, that no note is repeated within the series and

that it uses all twelve notes of the chromatic scale, though in a different order.²²

As Schoenberg said, his main concern was to ensure the unity of the work, which is guaranteed by the repetition and variation of the sound intervals that make up the starting point or fundamental figure, also called 'invention'. The fundamental figure contains the law that presides over the formal unity of the work and this is equally true, in fact, for tonal music and the twelve-tone variety to the extent that twelve-tone music uses most of the techniques developed by the classical order, except that the effects are not obtained on a tonal basis: the variations to which the original series is subjected (retrograde motion, inversion, retrograde inversion) lead to a repetition of the notes that is much more frequent than one might expect. The elaboration of the twelve-note series increasingly distances the thematic-melodic development from a correspondence with the harmonic force-field arranged around a tonal centre, bringing greater importance to the only remaining bond, the theme/thematic one in fact, and the intensity, density and differentiation of the rhythmic element.

In *Erwartung* – a work which lasts only 30 minutes – there are 111 metronome indications that trace sequences composed of continuous changes in time signature: 3/4, 4/4, 2/4, 4/4; 5/4, 4/2 or 6/8, 6/4, 3/2, 9/8, 12/8. The fundamental motif Re, Fa, Do# – that is, the motif of the 'expectation' (*Erwartung*) – acts as the generator of the whole monodrama and recurs identical, transposed or modified, in the chains of successive intervals.

The colours of the instruments, light or dark, soft or hard, opaque or bright, are juxtaposed or superimposed depending on the subject of the musical framework, in accordance with that 'theory of timbre colours' (*Klangfarbenmelodie*) elaborated by Schoenberg. In *Erwartung* there is a first appearance of so-called 'spoken song' (*Sprechgesang*), a technique of sung declamation in which the pitch of the sound oscillates around the musical note without

ever precisely hitting it. The speech, the song, the gestures, the musical form, the colours, and the set are subjected to the same order, thereby uncovering "deeper laws than the laws of the material itself."²³

Coming now to *Die Glückliche Hand* [The Hand of Fate], a work written many years before WWI [1912] [...].

I had already had in mind for some time a form which I thought was actually the only one with which a musician could express him- or herself in the theatre, and I called it, inwardly, making music using the scenery.

It is not easy to say what this means: I will try to explain it.

In reality, sounds are nothing more – to look at them clearly and soberly – than a particular type of vibration of the air, and as such undoubtedly exert some influence on the sensory organ affected, that is, the ear. However, by combining them in a particular way they arouse certain artistic and spiritual impressions, if one may say so. But since this ability does not exist at all in a single sound, it should also be possible to elicit such effects with some other material provided that certain premises exist: namely, that we should treat these materials as we treat sounds; succeeding – without denying the specific material quality and independently of this – in merging them with shapes and figures after having measured them, as is done with sounds, according to duration, height, amplitude, intensity and many other parameters; being able to relate them to each other in correspondence with deeper laws than the laws of the material itself, laws of a world built by its creator on the basis of measure and number.²⁴

We said already: an expressive content wants to communicate, and its motion produces a form.

I don't know why, but this kind of art is called Expressionism; it has in no case expressed anything more than was in it! I too gave it a name which, however, did not become popular: the art of representing inner processes.²⁵

Schoenberg insisted on the multiplicity of methods and orders within which to configure the symbology of languages without any prejudice to tonal ordering.²⁶ Tonality – as we said, should be considered one of the means that facilitate the unifying un-

derstanding of a thought and that satisfy the sense of form. Both tonal and atonal music constitute a relationship between harmonic figures and this relationship must be built step by step in its intermediate connections:

There is no qualitative and irreducible difference between tonal and a-tonal (or pan-tonal, as Schoenberg preferred to say). If the first represents an easily recognizable and grasped relationship of the harmonic figures with a basic tone assumed as the centre and axis of fundamental reference, the second arises from a structure of musical expression in which increasing the number of processes to return to the fundamental tone, that is, of ambiguous harmonic figures – which Schoenberg called in his *Harmonielehre* (Theory of Harmony) 'wandering chords' – it was proportionally more complex and if anything impossible to bring the alignments of the harmonic figures back to a fundamental tone.²⁷

Just as the argument of irreducibility between tonal and pan-tonal music was rejected, Schoenberg rejected that of the irreducibility of consonance and dissonance, the difference between which was simply attributed to a greater habit and ease of recognizing consonant chords. "The difference between consonance and dissonance is not an antithetical difference, but gradual, that is, consonances are the sounds closest to the fundamental note, and dissonances the most distant."²⁸

In his *Die Komposition mit Zwölf Tönen* (*Composition with Twelve Notes*), Josef Rufer, a student and assistant of Schoenberg at the University of Arts in Berlin, for whom in 1922 Loos built the house on the Schließmann-gasse in Vienna – clearly explained the fundamental concept of "emancipation of dissonance".

This all goes to show how right was Schoenberg's idea of bringing all the relationships between notes together in the unified concept of nearer and more distant consonances – this also anticipates all further possibilities in the development of the human ear. The development of music as well as that of our musical ear both confirm this view. This continuous employment of more and more acute dissonances, at first prepared and resolved by means of consonances, then appearing quite

freely as the ear became prepared to accept them with increasing confidence, made these more and more easily comprehensible; more and more they lost the effect of interrupting the musical sense. This can be traced from the early days when the third still counted as dissonant, to the “emancipated” appearance of the diminished seventh in classical music – that is to say, a diminished seventh which was freed from the need to be prepared and resolved by a consonance – and, further, to the free use of augmented triads and even more acutely dissonant intervals and chords in the second half of the 19th century. The ear accepted these musical phenomena in the works of our great masters, and in time understood “very remote” consonances directly, without needing to explain them by relating them to a key-note and demonstrating their tonal relationships every time they appeared.²⁹

The emancipation of dissonance disintegrated, along with the tonal ordering, all the cadences and rhetorical devices that had constituted the communicative bases of music understood as a descriptive predictive technique that had transformed it into a set of artifices with which it was possible to predict the effect of the work on the listener, “technique intended to produce effects on our sensibility.”³⁰ Schoenberg dismissed as “individualism of philistines” the waste and intellectual dissipation inherent in the excessive consumption of visions, representations, *Weltanschauungen*, that is, the interpretation of intellectual conduct as the production of images, metaphors and allegories of everything.

Instead of representing the laws and structure of musical art, the sensitive symptom, the atmospheric effect, was expressed:

If those who lack originality today said what really occupies them, they would speak of the thing in itself instead of its reflection. But for them it is about appearance, about ‘beautiful appearance’. [...] And this is a disastrous confusion.³¹

II. The Principle of Cladding

My first house.
I do not know how to thank the City Planning Office for the free advertising they gave me with the ban on continuing work on the façade. A long-preserved secret was revealed:

a building I have designed is being built. My first building! A building! At my advanced age I had not in my wildest dreams thought a building of mine would be built. After everything I had been through I was well aware that no one would be so insane as to commission a building from me. Or that it would be possible to get my design accepted by any planning authorities.

I have had experience in dealing with them. I was entrusted with the honourable task of erecting a porter's lodge on the beautiful banks of Lake Geneva. There were many stones lying around on the lakeside and since the people who lived beside the lake had all built their houses of them, I decided to do the same. In the first place it would be cheap, which would be reflected in my fee – I would be paid much less – and in the second place transport would be easier. As a matter of principle I am against people having to do too much work, myself included.

So I was all unsuspecting when, like a bolt from the blue, I received a summons from the planning authorities, who asked me what I, a foreigner, thought I was doing desecrating the beauty of Lake Geneva. The house was much too plain. Where was the ornamentation? My mild objection that on calm days the lake itself was smooth and unornamented and still people found it quite nice was brushed aside. I was given a certificate stating that it was forbidden to build such a house for reason of its simplicity and therefore ugliness. Overjoyed, I made my way home.

Yes, overjoyed! Is there any other architect in the whole universe who has it in black and white from the authorities that he is an artist? We all like to think we are, but people don't always believe us. Some believe it of this architect, some of that, but in the majority of cases, no one at all believes it. Now everyone, even I, had to believe it of me. I was banned, banned by the authorities like Frank Wedekind or Arnold Schoenberg. Or rather, as Schoenberg would be banned if the authorities could read the thoughts behind his notes.

Adolf Loos, *Two Essays and a Note on the Michaelerplatz House*, 1910³²

The construction of the building at Lake Geneva had been obstructed and prevented because of its ugliness.

The simplicity and lack of ornamentation of the project presented by Loos had angered the municipality's building commission just as the house on the Michaelerplatz had upset and shocked public opinion in Vienna.

Loos' houses show to the eyes what a court would contest in Schoenberg's music “if the police could read the thoughts in the heads of his notes”. What scares and annoys people is the lack of familiarity with an architectural language that renounces the ‘beautiful appearance’ and the use of ready-made formal solutions that would easily meet the favour of the public. Loos describes this condition with a paradox: an architecture that aims to give the ‘least to the eye’ can become the object of scandal:

Just try to visualize it. Everyone is wearing clothes from some past age or other, or from some distant, imaginary future. You see men from the mists of antiquity, women with piled-up hair-styles and farthingales, exquisite gentlemen in Burgundian hose. And among them will be a few roguish moderns in purple pumps and apple-green silk jerkins with appliqué work by Professor Walter Scherbel. And now a man in a plain overcoat appears among them. Would he not arouse attention? Even more, would he not cause offense? And would not the police come, whose job it is to remove anything and anyone that causes a public nuisance?

It is the reverse that is the case, however. Our clothes are right, the fancy-dress ball is in architecture. My building (the so-called ‘Loos Building’ on Michaelerplatz in Vienna, which was built in the same year as this article was written) really caused offense and the authorities were on the spot in no time at all. That kind of thing was all right in the privacy of someone's home, but not out in the street.³³

The effect of his architecture on public opinion closely resembles his account of the scandal caused by Beethoven's music, whose dissonances were ascribed to illness:

‘But,’ they said, ‘What a pity, this man has sick ears. His mind conceives frightening dissonances.

However, since he affirms that these are sublime harmonies and given the easily demonstrable fact that our ears are healthy, it means that his ears are sick.

Too bad really!³⁴

And, paradoxically, his architecture has met a destiny more similar to that of a work of art than that of an object of use. It seems that the new owner of Vil-

la Stoessl had 'normalized' the house restored by Loos in 1912 as quickly as possible, by adding common shutters to the windows. Perhaps Loos too was thinking of himself when he wrote about his friend Schoenberg: "Centuries may have to pass before people wonder what it was that made Arnold Schoenberg's contemporaries get themselves into such a state."³⁵ The thesis of the volume by Joseph Masheck entitled *Adolf Loos. The Art of Architecture*³⁶ is precisely that of clarifying the provocation with which Loos not only recognized the status of art only in a small part of architecture – the monument – but even removed the house from the government of an architect "uprooted and distorted" to reassign it to a purely artisanal dimension. Quite apart from the instrumental and ironic use with which Loos employed his paradoxical arguments to attack the architects of his time, except that for Loos the downgrading of architecture is only temporary ("But whenever lesser architects tried to ignore tradition, whenever ornamentation became rampant, a master would appear to remind us of the Roman origins of our architecture and pick up the thread again."³⁷) and that art was constantly evoked ("I know I am a craftsman whose task is to serve mankind and the present. But by that very fact I know that art exists. I know about art. I know that it cannot be created on demand, that it exists within itself. I can follow the flight of the artist as he disappears, like a condor, into the unknown – and I can pray."³⁸), the reasons that Masheck adduced to bring the architecture of Loos into the riverbed of art were: 1. The absence of architecture (*Architecturelessness*) must be understood as critical to a stylistic approach (*Stylelessness*); 2. The construction technique is at the service of an aesthetic intentionality; 3. The autonomy of architecture.

1. Loos dissociated himself from the architecture of his contemporaries as compromised by a style that had lost touch with tradition. Technique and tradition were the starting points of an architecture that wanted to be authen-

tically progressive. Progress occurs at the moment when a new invention occurs, that is, a new idea, which leads to a substantial improvement in living conditions.

Loos:

Are there no conscious changes?

Yes, there are. My pupils know that a change is only permissible if the change is an improvement. And the improvements, the new inventions are tearing huge holes in the tradition, in the traditional way of building. The new inventions – the electric light, the Häuslertype roof – do not belong to one particular region, they belong to the whole world.³⁹

Long hair became outmoded because working women considered it a handicap. Pathos became outmoded when naturalism portrayed real life and the way in which people talked when they wanted to finish business. Candle-light became outmoded when people realized how senseless it is to make unnecessary work for one's servants – if one can get them at all.⁴⁰

Is Loos the latter? It could be, but it was Schoenberg who continued:

In fact, one who knows his capacities may be able to tell in advance exactly how the finished work will look which he still sees only in his imagination. But he will never start from a preconceived image of a style; he will be ceaselessly occupied with doing justice to the idea. He is sure that, everything done which the idea demands, the external appearance will be adequate.⁴¹

In an essay with the emblematic title of *Brahms the Progressive*, Schoenberg reiterated the concept: the artist must find the rules to express the result of a new idea and make it understandable. The instrument of such intelligibility is the *form*:

Form in Music serves to bring about comprehensibility through memorability. Evenness, regularity, symmetry, subdivision, repetition, unity, relationship in rhythm and harmony and even logic – none of these elements produces or even contributes to beauty. But all of them contribute to an organization which makes the presentation of the musical idea intelligible.⁴²

2. "And what seems truly Loosian about this is the way the technical serves a non-technical, no two ways

about it, *aesthetic effect*."⁴³ Masheck brings the example of the brass clock designed by Loos in 1902, suspended inside a tilted transparent casing in ground glass [Fig. 7]. The technique (artisanal construction) that Semper's materialism puts at the centre of stylistic elaboration is perfectly integrated with the concept of 'artistic intentionality' (*Kunstwollen*) of the contemporary and peer of Loos, Alois Riegl.

3. The Doric column of the Chicago Tribune's new headquarters project reaffirms the role of architecture *per se*, distancing itself from the romantic Constructivism of the Bauhaus and the Hilberseimer project as well as the ornamental romanticism of Hoffmann and award-winning projects ("Bauhaus and constructivist romanticism is no better than the romanticism of ornament"⁴⁴). The autonomy of architecture is reaffirmed through the use of the Doric column and the simplicity of the base is not intended as a renunciation of architecture (*Architecturelessness*) but as its 'degree-zero'.

And for better or worse, a degree-zero aesthetic state will somehow assert art or architecture. Unimpeded by commitments to formal articulation as well as ornament, architecture of degree-zero should thereby be all the more unquestionably *there* as architecture. Even as unbuilt, the boxy Chicago base element *isn't nothing*. It bravely squares up to any threat of architecturelessness.⁴⁵

Whether it is artisanship, art or architecture, the paroxysmal irony of the writings and the peremptory authenticity of his projects constitute a coherently contradictory picture of Loos' thinking, in which the relationship between art and architecture that manifests itself in his buildings is summarized by Masheck in the formula, paradoxical in turn, of 'authorial neutrality'.⁴⁶ The same relationship with tradition was not so peaceable. With his usual aplomb Loos resolved the contradiction generated by the intrusion into the Viennese cityscape of his stepped houses with their flat roofs, which were sarcastically dubbed 'Palestinian houses' or 'Algerian houses'. After repeatedly denying any exotic

reference (“When designing the house, I did not have the Orient in mind at all”⁴⁷), he reportedly replied to the Vienna Building Commission that it had been decided to ban stepped buildings with flat roofs “After all, they have been usual in the Orient.”



The two great inventions that allowed Loos to be like Brahms ‘the Progressive’ were the flat roof and the *Raumplan*, whose generating principle is summed up by the idea of designing ‘from the inside outwards’ (“Their projects had to be designed from inside outwards.”⁴⁸):

Say the architect is to create a warm, cosy room. Carpets are warm and cosy, so he decides to spread one over the floor and hang up four to make the four walls. But you cannot build a house from carpets. Both floor carpets and wall hangings need a construction to keep them in place. Designing this construction is the architect’s second task.

That is the correct way, the logical way architects should go about their business. That was the order in which mankind learned to build.⁴⁹

As we know, Loos borrowed ‘the Principle of Cladding’ from the Viennese architect and art critic Gottfried Semper: “The skin of animals and the bark of trees represent the first true types of cloth, and are also the first fabrics most used as such by man.”⁵⁰

The need for protection, cover, and spatial enclosure supplied some of the earliest inspiration for industrial invention. Human beings first learned to recognize the essence and purpose of natural covers (shaggy animal skins, protective tree bark) and began to use them for their own ends according to their correctly perceived natural use. Later, they imitated them with synthetic weaving. *The use of these covers is thus older than language* [my italics]. The concepts of covering, protecting, and enclosing are indissolubly connected with those natural and synthetic covers and dressings that have become the sensible sign for those concepts. As such they form perhaps the most important element in the symbolism of architecture.⁵¹

Abstract concepts have often been stolen or ‘borrowed’ from the architec-

tural reality. For Edward Hussey, the term ‘structure’ is a noun derived from the verb ‘*harმოვეინ*’, ‘to adapt together’, which appeared for the first time in Homer with reference to the concrete adaptations of wooden or masonry buildings, but also with the meanings of ‘treaty’ and ‘Convention’⁵². ‘Ornament’ is a derivative of the Latin verb ‘*ornare*’, which meant ‘to put in order’ and had an aesthetic value: the abstract concept of order comes from the concrete action of embellishing, styling.

‘Kosmos’, which in Greek means ‘order’, has the same root as ‘cosmetics’ and means both ‘to order’, ‘to arrange’, and, secondly, ‘to adorn’, or ‘to dress’; for Plato, cosmetics was related to the care of the outside of the bodies, as the art of dressing and ornament.⁵³ Without forgetting the book by Ernst Gombrich entitled *The Sense of Order. A study on the psychology of decorative art*⁵⁴. The Sanskrit word ‘*alamkāra*’ is translated with ‘ornament’, ‘decoration’ and is composed of ‘*alam*’, which means ‘sufficient’ or ‘enough’ and the verb ‘*kr*’, ‘to do’ and is also used in the meaning of ‘adaptation’, of a concrete adaptation between parts.

The relationship between structure and covering represents the conceptual core around which Semper’s obsession with the origin (*Ursprung*) of the industrial arts revolved. Hegel had already traced the reasons for tectonics in the interaction between the components of sustaining and being sustained. Semper identified and arranged these relationships in an order in which structure and cladding were continually exchanged.

Contravening both the myth of the primitive hut of Abbot Laugier and the idea of the autonomous origin of the stone buildings of Bötticher⁵⁵, Semper derived the trilithic stone structure from carpentry work (*pegmata*) such as tables, thrones, chairs, stools, baldachins, and candelabras. In the *pegma* “the two functions of supporting and bearing are represented in the simplest way by a vertical posts and horizontal joist or beams.”⁵⁶ In Assyrian palaces these wooden structures were

an *actual* piece of furniture set up in the courtyard which had to support only a light tent roof of woven fabric. The next step, which would gradually lead to the trilithic stone structure, is the so-called ‘incrustation method’ or ‘empaestic technique’ by which the load-bearing elements of wooden furniture were sheathed in sheet metal. According to Semper, *pegmas* follow a development similar to that of sculpture: the miniature clothes of wooden idols were replaced by a plating or metal incrustation, which was then applied to a soft removable material such as clay or a bituminous mass to form real tubular hollow structures.⁵⁷ Incrustation is a coating that is both a *constructional* and an *ornamental* principle: in Chaldean-Assyrian architecture,

[...] the only fixed thing on the building was its crust (and purely technical procedures connected with dressing and encrusting, like weaving, hemming, sewing, embroidery, inlaying, riveting, creasing, soldering, jointing, and folding crusts), which together with a few structural elements generated the architectural artistic scheme and even the ornament, which only becomes or can become symbolic along with it. The dressing appears here in a purely technical and realistic way as form-giving; the result is hollow-body construction in the true material sense of the word.⁵⁸

Incrustation is also the principle that allowed Greek architecture to develop in a formal sense: the masking of materials made it possible to transform the mechanical forms expressed by the structural elements into organic, dynamic and animated forms:

The Hellenic temple was *built* in accordance with the Egyptian principle but in a more developed way: as perfect isodomic masonry *outfitted* (*ἀσκητόν*) according to the Asiatic principle of incrustation, understood in the higher *structural-symbolic* sense.⁵⁹

Colour appears here:

as the subtlest and most incorporeal dressing. This was the most perfect means to dispose of reality, for while it dressed the material it was itself immaterial. It also

corresponded in other regards to the freer tendencies of Hellenic art.⁶⁰

Besides reading the beautiful essay by Benedetto Gravagnuolo *Semper e lo stile*⁶¹ (*Semper and Style*), this sentence would suffice to exonerate Semper from the superficiality which condemned him as a materialist. The formula proposed in *Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre* (*Project of a comparative style system*) $Y = F(x, y, z, \dots)$ ⁶² – which recalls Rogers' $A = f(U, B)$, in which the dialectic between constructive energy and decorative energy is reassembled – at least realizes the complexity with which Semper confronted the problem of *genesis*, the significance and historical evolution of ornament in the applied arts, in which the reciprocity of the relationship between the covering and the structure summarizes all possible positions: the covering that surrounds the structure, the inner lining supported by an external structure, the coating that maintains its own structural consistency. It is no longer just a matter of proceeding from inside to outside, but of an overlapping of layers of different compounds which, to different degrees, hide, guard and protect a central nucleus, the hearth, the spiritual content of the work:

Architecture, since it is only that which contains the spiritual and in this is autonomous in itself, is the negative of itself; the spiritual on the other hand, since it is only that which is enclosed while it is determined as being-for-itself, contradicts itself equally. A building's envelope (shell, cladding, wrapping) and its spiritual content, self-mediated, are, as an immediate springing unity, sculpture.⁶³

In the wake of Hegel, August Schmarsow⁶⁴ indicated the essence of architecture as its ability to create an interior space, by delimiting it. Berlage (and Gillo Dorfles)⁶⁵ defined architecture as the 'Art of Delimiting Space', where the building's parts such as pillars and capitals must be absorbed by the flat surface of the wall.

For this reason, and in agreement with Frampton,⁶⁶ Loos' architecture can only be considered a-tectonic and composed of a succession of layers that

surround, protect and mask the interior space.

But if it is not tectonic in the etymological sense of the term, that is in the sense of *tekton*, which in Greek means carpenter, carpenter and builder, and refers to the formulation in which the connection and assembly between the parts are constituted and represented, then Loos' architecture is not even stereotypical. In this case Frampton is incorrect when he speaks of Villa Moissi as a case of stereotomy, as if the volume subtracted from the cube in the corner of the upper floor were cut out of a full mass.⁶⁷ Remembering the above, and following Loos' invitation "to think three dimensionally, in the cube"⁶⁸, from the inside out, it is not a dug-out mass but a hollow body, consisting of a succession of layers (or incrustations) ranging from the sensuality of the marble veins of the interior lining to the exterior plaster. Loos:

Plaster is a skin, stone a structural element. Despite the similarity of chemical composition there is the greatest possible difference between them as far as artistic use is concerned. Plaster has more in common with leather, wall-coverings and gloss paints than with its cousin, limestone.⁶⁹

The way in which the western side of Villa Müller is closed is there to remind us that the last layer, the skin thickened by the incrustation of the wall structure bends and wraps itself like the lapel of a dress [Fig. 16].

In this stratification there is little room for an elementary tectonic in which the order between the parts becomes more important than the plastic sensuality of the whole. It is no longer a matter of a composition by parts, but of a 'conglomeration', that is a composition of heterogeneous parts that does not envisage interchangeable elementary units. Loos' columns are square and the cladding muddles them with the wall from which they emerge according to shapes and distances that are always different: the variety of the empty space, which is the rhythm, between one column and another makes up the non-relational parts and the composition, if not anti-rationalist, is

surely of an anti-Cartesian rationalism.

Loos' sole concession to tectonics is in the broadest sense that Eduard Sekler gives in *Structure, Construction, and Tectonics*⁷⁰ as an expression of the interaction between load and support, meaning weight, and therefore an indication of the fundamental relationship between above/below, which Loos never failed to emphasize through the employment of cornices or the use of colour in interior spaces, where the colour of the beam is never the same as that of the supporting elements.

This is the way in which his friend Max Dvořák spoke of Roman architecture, as "a new awareness of both the physical effect and the weight of cubic structures [...] on spatial beauty, conceived in physical terms and on compact masses with natural limits"⁷¹, which might well be the description of the mausoleum that Loos would design for him only a few years later, or the poster for the Chicago Tribune Tower.

III. Architecture is a Gesture

Architecture is a gesture. Not every purposive movement of the human body is a gesture. And no more is every building designed for a purpose architecture.

Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value*, 1942⁷²

Architecture is a gesture in tandem with another famous proposition by Wittgenstein, 'philosophy is an activity': the activity is that of 'putting in order' describing and clarifying the different ways in which language expressions are used according to the context and circumstances.

In an essay included in *What is Architecture?*⁷³ Kenneth Frampton established the field of expressive possibilities of architecture in the distance between 'Kernform' (core form) and 'Kunstform' (artistic form).

Even in the different meanings and in the various translations that the terms have assumed – ('Kernform' sometimes being translated as 'technical form', sometimes as 'structural form' and 'Kunstform' as 'representative form',

which for Bötticher concerned the role of decoration in relation to the building's structure), what we are interested in is retaining the opposition between the basic archetypal figures, whereas for Semper, the core is 'Urherd' (a stone hearth) and the lining is 'Urtuch' (the primordial fabric or cloth):

There are therefore, in Semper's system, two primary archetypes: the hearth and the cloth, the *Urherd* and the *Urtuch*. These were the first signs of settlement and the first fabrication; but although they seemed to have held for Semper the same reality as *Urpflanze* for Goethe, they were not reducible to a single radical phenomenon as Goethe probably wished them to be.⁷⁴

The cultural model is once again the linguistic one.

Gottlieb Frege takes up the analogy between architecture and language with the metaphor of the *core* and the *shell*, where the core represents the structural invariant (that which does not change in the translation from one language to another), while the shell represents the superficial, iridescent element. The idea of a deep structure and a surface structure is a conquest of modern linguistics,⁷⁵ but what Noam Chomsky clarified is that this structure is composed of layers which divide it into different levels, i.e. it occupies a stratified 'formal space' which provides different levels of depth. On the basis of this conceptual scheme, the hypothesis of a layered compositional structure, the base of the Chicago Tribune building as a possible 'degree zero' of architecture and the role of ornament and harmony (proportions) are also better clarified within this structure.

Webern, a friend and pupil of Schoenberg, described *The Path to the New Music* as a journey inland ('*nach Innen*'), in which to fathom "the hidden natural laws in order to see more clearly what is going on today. Then we shall have covered the path to the new music."⁷⁶ These laws refer to the possibilities of arranging the sound material within a deep and stratified formal space: "We should and must talk about the *space* a musical idea can occupy"⁷⁷;

"But – and now pay attention! – it was felt that this space had to be expanded, that musical ideas had to be presented so that they took in not only the horizontal but also the depth of polyphony."⁷⁸ Regarding Webern's *Five Movements for String Quartet* Opus 5, Walter Kolneder spoke of a "sound 'layer' construction"⁷⁹ which can remind us of the stratification of psychic consciousness that Freud had intuited by observing the ruins of Rome. The techniques that allow us to operate within this space, concern precisely the analogy that we established from the beginning between nature with its laws relating to the sense of hearing, and nature with its laws relating to the sense of sight, thereby building a harmonic structure starting from the fundamental laws of repetition and variation.

Insisting on the analogy with language, it becomes a question of repeating a fundamental motif whose variation can take place at different levels, on the level of *form* (Metaplasms), *meaning* (Metasemes), and the *order* in which the elements are arranged (Metataxis, from the Gr. *táxis* = Order).

Among the most recurring techniques in Schoenberg and Webern's compositions are 'cancrizan' and 'inversion'. Both figures refer to an inversion of the sequence of notes that make up the fundamental motif (among the Metataxis the inversion is called Anastrophe): "The same law applies to everything living: 'variations on a theme' – that's the primeval form, which is at the bottom of everything. [...] One such way is backwards movement – cancrizan; another is mirroring – inversion."⁸⁰ *Krebs* reverses the sequence of sounds, while *Umkehrung* reverses the sequence of intervals (for example, the highest note becomes the lowest and vice versa). In his monumental work *The Sense of Order*, Ernst Gombrich equates the retrograde motion of music to the role of symmetry in drawing:

True, ever since music could be written down, long truly symmetrical sequences could be planned by composers fond of artifice; the device called 'cancrizan' (moving

backwards like a crab) has been developed and displayed in early and in modern music, but it is certainly much easier to see it on paper than to take it in by ear.⁸¹

In architecture, the mirror symmetry of a retrograde motion falls within the broader meaning of the metric and proportional correspondence between the parts and embraces the concept of eurythmy. Eurythmy derives from *εὖ* 'good' and *ῥυθμός* 'rhythm' and therefore means an ordered sequence of elements following a certain rhythmic structure. The repetition of elements according to a certain interval can take place by translation, rotation, or reflection, the sequences can be simple, alternate or cross. The framework within which the operations take place, the arena within which the elements move, plays a fundamental role:

"But any hierarchical arrangement presupposes two distinct steps, that of *framing* and that of *filling*. The one delimits the field or fields, the other organizes the resultant space."⁸² ("The field comes first")⁸³. In this game where mankind satisfies its cosmogonic instinct, whether the game is architecture, ornament, music or language, "the craftsman's skill in the movements of plaiting, weaving or lacemaking can justly be compared with the movements of a dance in which the individual steps are grouped into complex figures to be repeated or varied a twill."⁸⁴ In *The Attributes of Formal Beauty* (*Theorie des Formell-Schönen*) Semper relates by marriage architecture, music and dance:

As a cosmic art, tectonics [architecture] forms a triad with music and dance inasmuch as they are not imitative arts either; furthermore, all three have the same cosmic conception of their task and a similar idealistic way of expression, although each one performs in quite different ways.

In music, too, law determines form and embellishment while adornment underlines the harmonious working together of the various elements.⁸⁵

The analogy between music and architecture (and dance) is manifested in the prevalence accorded the rhythmic factor:

The former [artistic enjoyment] is in fact undeveloped in simple, primitive human beings, who already delight in nature's creative law as it gleams through the real world in the rhythmical sequence of space and time movements, in wreaths, a string of pearls, scrolls, round dances, the rhythmic tones attending them, the beat of the oar, and so on. These are the beginnings out of which *music* and *architecture* grew, the two highest purely cosmic (non-imitative) arts, whose legislative support no other art can do without.⁸⁶

A legislative authority which Frampton rightly saw as an erotic-playful impulse:

Semper regarded the performing arts as cosmic not only because they were symbolic but also because they embodied man's underlying erotic-ludic urge, that is to say, the impulse to decorate according to a rhythmic urge, which is to say the impulse to decorate according to a rhythmic law.⁸⁷

Julia Kristeva has said that, "rhythm can be conceived not only as a classical metric of versification, but, on the contrary, as a property immanent to the operation of the deepest language of the deep structure that articulates the linear sequels."⁸⁸ Rhythm becomes the quality that allows the ornament to express the creative laws capable of bringing order to the world (cosmos), understood as an intentional anthropic fact. Wilhelm Worringer defined it as 'regularity', corresponding to the intellectual relationship that mankind establishes with the world, the way in which 'uniformity' establishes the physical-biological relationship. Clive Bell – known and respected by Loos – used the term 'simplification' to indicate the characteristic that allows architecture to be intelligible to the user:

Without it art cannot exist; for art is the creation of significant form, and simplification is the liberating of what is significant from what is not. [...] Nothing stands in greater need of simplification than architecture, and nowhere is simplification more dreaded and detested than amongst architects.⁸⁹

What simplification makes perceptible is the harmonic/proportional (rhythmic) structure of the work, which Gombrich referred to as the ulti-

mate and essential nature of ornament.

One amusing anecdote is that Wittgenstein corrected the proportions of the windows of his room at Trinity College, Cambridge with a black cloth: "See what a difference it makes to the appearance of the room when the windows have the right proportion. You think philosophy is difficult enough but I can tell you it is nothing to the difficulty of being a good architect."⁹⁰ But Wittgenstein went further, comparing ornamentation to mathematical calculus:

The words 'language', 'proposition', 'order', 'rule', 'calculation', 'experiment', 'following a rule' relate to a technique, a custom.

A preliminary step towards acting according to a rule would be, say, pleasure in simple regularities such as the tapping out of simple rhythms or drawing or looking at simple ornaments. So one might train someone to obey the order: "draw something regular", "tap regularly". And here again one must imagine a particular technique.⁹¹

To regard a calculation as an ornament is also formalism, but of a good sort.⁹²

'Architecture is a gesture' means that architecture, like language, is an activity and, as for language, the rules cannot be given once and for all, but apply to what is achieved with them. In playing this game, the grammar and canonical notation of logic do not apply as prescriptive rules, but as an expedient to recognize the properties of its symbolism. Regarding the relationship between linguistic game and logic, Wittgenstein stated very clearly:

But if someone were to say "So logic too is an empirical science," he would be wrong. Yet this is right: the same proposition may get treated at one time as something to test by experience, at another as a rule of testing.⁹³

The properties of symbolism are those according to which it is possible to connect things, combine entities and enunciate a speech, and this applies to both music and architecture. Hugo von Hofmannsthal could say: "One thing is equal to many for him, for he sees it symbolically. [...] In his highest

hours he needs only to connect, and what he juxtaposes becomes harmonious."⁹⁴ Karl Kraus defined language as an organic entity, an "organically connected weaving";⁹⁵ which possesses within itself the resources of its own development. In *Tractatus*, Wittgenstein put the analogy between music and language in terms of articulation ("The proposition is not a mixture of words (just as the musical theme is not a mixture of tones). The proposition is articulate"⁹⁶).

In reviewing *Stili di analisi* (Styles of Analysis) Aldo Giorgio Gargani distinguished between descriptive techniques and construction procedures. The descriptive technique concerns the analysis of objects that in some way we already have, of entities that we can imagine in front of us.

The first problem that arises in these terms is: will it be exhaustive and complete? Will it be our final analysis? Unavoidable questions for the descriptive technique that unfolds concepts for entities and processes, which are always assumed as data.⁹⁷

Intellectual conduct is so subordinate to a predictive discipline that it leaves very little room for uncertainty regarding the final outcome of the process, the conclusive effect of the work. A construction procedure, on the contrary, generates what it does not know, "it is the symbolic activity through which man knows and produces at the same time, knows what he produces by knowing it and produces what he knows by producing it."⁹⁸

It is a so-called 'regulated symbolic procedure' that expresses itself according to the form of life (*Lebensform*) that is its own, and through which mankind realizes its dominion over the notion of infinity. A construction procedure is always new and requires techniques that cannot be separated from what you want to express. It is for this reason that there can be no right or wrong procedures, but only ones 'removed from the traffic', that is, excluded from the language because or until an application is found. Webern had already clarified the nature of this process, speaking of "a firmly fixed or-

der⁹⁹ and introducing the Goethean concept of 'coherence' to indicate the internal reason that gradually leads to form. The final form is the result of a succession of operations which produce consistent variations on the initial theme. Klee, in defining the concept of *Gestaltung* ('figuration', i.e., the "ways leading to the form"¹⁰⁰) spoke of "bringing order to movement". Instead, Nelson Goodman, speaking of the way in which the 'construction of the world' (*Ways of Worldmaking*)¹⁰¹ takes place within a symbolic space, used the terms 'a certain sequence', 'syntactic ordering'.¹⁰² We can take the example of the Chicago Tribune's base and try to retrace these operations ordered according to some of the rules set out in this essay [Figs. 19-26]. We can imagine the façade of the base as a field, understood in its static sense, according to Marcolli's definition, as "a space that has some constant characteristics in every point", but also dynamic, "and they are also spaces because certain operations are carried out within them",¹⁰³ that is, a field of action, on which to neatly arrange and move soldiers on the battlefield. It is no coincidence that Vitruvius borrows the word 'order' from the Greek '*taxis*' to be understood precisely as the ordering of soldiers on the battlefield: "Architecture depends on Order (in Greek *taxis*), Arrangement (in Greek *diathesis*), Eurythmy, Symmetry, Propriety, and Economy (in Greek *oikonomia*)"¹⁰⁴.

Since the field comes first (but also, as we have seen, the framing), we start from the field: the field consists of a rectangle of 100 x 120 feet, that is, the sides stand between them in a ratio of 5:6, which corresponds to the interval of a minor third.

Then we can proceed to a definition of the layers in which the different rhythmic systems that divide the façade overlap, and think of these overlaps like the stretching of the warp threads inside the frame of a loom or the overlapping of the *periaktoi* of a theatre. The move that the second rhythmic system introduces gives rise to a deviation of a $\frac{1}{4}$ of 5 ($\frac{1}{21}$ of the height of the

façade) from above, and on that line lie the series of windows which descend in a cascade. The windows are then arranged in bars of five for the latter series (the first, the third, and the fifth window), on the first series of six (the fourth), and on a third layer-level (the sixth and seventh) defined by a series of Pythagorean triangular numbers: 1, 3, 6, 10, 15, 21 [Fig. 27].

Earlier on, we mentioned Gombrich, who explained that the grammar of ornament is expressed within a 'frame' (the field) and a 'fill'. If the fill organizes the field space (the subdivision by six of the first rhythmic series, by five of the second and by 21 of the third), in the hiatus of the $\frac{1}{4}$ of 5 that articulates the passage from the first to the second rhythmic series is the same field – objectified¹⁰⁵ – to be transformed by a translation of the upper limit downwards. We can enjoy considering this translation as the sliding of the warp along the sidebar of a frame to the way Arthur Dow prepared the exercises for his students at Columbia University [Fig. 28], by practising them as if they were Italian textile manufacturers ("In old Italian textiles the same pattern appears repeatedly, but varied in size, proportion, dark-and-light and colour.") or musicians ("The masters of music have shown the infinite possibilities of variation – the same theme appearing again and again with new beauty, different quality and complex accompaniment."¹⁰⁶) or even think of the sliding *periaktoi* of a theatrical 'machine'. In the archives of the Royal Institute of British Architects, Joseph Mascheck unearthed a strange project in which Loos indicated the different floor levels of each storey "indicating shifting floor levels in plan by marking them with '+' and '-' measurements from a base-line, the deviations up or down like going sharp or flat from a musical key."¹⁰⁷ The *Raumplan* generates in the façade a 'forced' sliding of the two lateral bays which slide upwards, driven by the interweaving of the windows ('syntactical inflection'), in which the composition brings into play – as in the last room (starting from above) of the openings in the base

of the Chicago Tribune – a white panel which Mascheck labelled as 'digital zero' and which reminds us of the black drapes with which Wittgenstein re-proportioned the windows of his room in Cambridge.

In 1987, a booklet by Jan Turnovský appeared entitled *Die Poetik eines Mauervorsprungs* (translated in English as *The Poetics of a Wall Projection*) in which the provisional and intentional nature of the concept of order is reaffirmed: "One just has to acknowledge that it is not exact or unequivocal, but rather *an associative term* [my italics, ed.] that make it incompatible with absolutist expectations."¹⁰⁸ And he brought up the by-then well-known example of the problem of the window axis in relation to the room axis, comparing the grammars of Fischer von Erlach, Wittgenstein and Loos. In the way in which the concrete syntax of the wall collides with any abstract idea of order, Turnovský admirably exemplifies the "playful" nature of the architectural language [fig. 29]. But most of all, it was Wittgenstein who recognized its essence in this 'exemplifying': "The grammatical place of the word 'game' 'rule' etc is given by examples in rather the way in which the place of a meeting is specified by saying that it will take place *beside* such and such a tree."¹⁰⁹ – "But what should be called 'making trials' and 'comparisons' can in turn be explained only by giving examples."¹¹⁰

And in addition:

You must remember that there may be such a language-game as 'continuing a series of digits' in which no rule, no expression of a rule is ever given, but learning happens *only* through examples.¹¹¹

The validity of the game is not subordinated to any absolute precept nor any notion of truth, but depends exclusively on the degree of persuasiveness of the example, which assumes the value of a decisive test: "The formal proof is a paradigm, a harmonious figure, from whose examination we come out convinced; the proof is a convincing image."¹¹²

The 'harmonious figure' sums up all the ethical and moral qualities that

Loos' friends had placed on the correspondence between *world* and *language*. Since the early 1900s, Karl Kraus had developed the idea of a "pre-established harmony between word and world"¹¹³, i.e. that it was sufficient to pay attention to the way in which a statement was expressed to understand its truth, without needing to verify the facts to which it referred. Although poets such as von Hofmannsthal, Kafka, Georg Trakl and Reiner Maria Rilke (the latter among the beneficiaries of Wittgenstein's desire to strip themselves of all material wealth) soon abandoned this absolute Truth, taking refuge in the idea of a "private language",¹¹⁴ it was precisely this presumed pre-established harmony between word and world that functioned as a chimera, i.e. an ethical propulsion force which prompted the Central European intellectuals of Loos and Kraus' contemporaries to investigate and clarify the properties of language. The main one among these being that symbolic intelligence which allows entities to be ordered according to an 'internal relationship' capable of producing an organically and formally accomplished outcome.

If by 'ornament' we therefore mean 'order' in its ethical, logical and aesthetic meanings, as well as the outcome of a regulated symbolic procedure, then ornament cannot be a crime, but merely a game through which to express, from time to time and in turn, the epiphany of a new formal transfiguration.

Endnotes

1. F. Glück, "Le lettere di Arnold Schönberg ad Adolf Loos", «Musica/Realtà», 72, 2003, p. 180.
2. A. Schoenberg, "Analisi di Die Glückliche Hand", in *Analisi e pratica musicale*, Turin: Einaudi, 1974, p. 89.
3. *Ibid.*, p. 87.
4. Platone, *Timeo*, 35 A, B, C.
5. So_2 is obtained by multiplying the sound frequency of Do_1 by 3.
6. Mi_1 is obtained by lowering the fifth harmonic ($5n$) of the fundamental Do_1 by two octaves, that is by lowering the Mi_2 by one octave, which is $(1/2)(5n)$.
7. La_1 is the fifth descendent of Mi_2 , which is $(1/2)(5n)$.

8. Si_1 is the fifth (3:2) of Mi_1 .
9. Cfr. J. Rykwert, *La colonna danzante, Sull'ordine in architettura*, Milan: Libri Scheiwiller, 2010. See, paragraph "Kanön" within the chapter "IV. Il genere e la colonna" (the Gender and the Column) and the relative notes, pp. 76-77 e 316-318.
10. L. B. Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, Book IX, Chap. V "Ornament to Private Buildings", transl. by J. Rykwert, N. Leach, R. Tavernor, Cambridge, London: The MIT Press, 1999, p. 305.
11. *Idem.*
12. See, R. Wittkower, "Il problema della proporzione armonica in architettura", in *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Turin: Einaudi, 1994, p. 107.
13. See, D. Worbs, *Walter Benjamin und Adolf Loos, Nachdenken über Zerstörung*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2022.
14. A. Schoenberg, "Partito preso o convinzione?", in *Analisi e pratica musicale*, Op. cit., p. 58.
15. A. Schoenberg, "Problemi di armonia", in *Analisi e pratica musicale*, Op. cit., p. 73.
16. *Ibid.*, p. 82.
17. See, A. G. Gargani, *Stili di analisi, L'unità perduta del metodo filosofico*, Milan: Feltrinelli, 1993.
18. A. G. Gargani, *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*, Milan: Cortina Raffaello, 2008, p. XIV.
19. A. Schoenberg, "Problemi di armonia", in *Analisi e pratica musicale*, Op. cit., p. 82.
20. A. Schoenberg, "Problemi dell'insegnamento dell'arte", in *Analisi e pratica musicale*, Op. cit., p. 14.
21. *Ibid.*, p. 15.
22. A. Schoenberg, "Composition with Twelve Tones", in *Style and Idea*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984, pp. 216, 218.
23. A. Schoenberg, "Analisi di Die Glückliche Hand", in *Analisi e pratica musicale*, Op. cit., p. 87.
24. *Ibid.*, p. 87.
25. *Idem.*
26. See, A. Schoenberg, "Partito preso o convinzione?", in *Analisi e pratica musicale*, Op. cit.
27. A. G. Gargani, "Tecniche descrittive e procedure costruttive", in *Stili di analisi*, Op. cit., p. 95.
28. A. Schoenberg, "Partito preso o convinzione?", in *Analisi e pratica musicale*, Op. cit., p. 57.
29. J. Rufer, *Composition with Twelve Notes, related only to one another*, London: Rockliff, 1954, pp. 46, 47.

30. A. G. Gargani, "Tecniche descrittive e procedure costruttive", in *Stili di analisi*, Op. cit., p. 85.
31. A. Schoenberg, "Problemi dell'insegnamento dell'arte", in *Analisi e pratica musicale*, Op. cit., p. 16.
32. A. Loos, "My First Building!", in *On Architecture*, transl. by M. Mitchell, ed. by A and D. Opel, Riverside, California: Ariadne Press, 2002, pp. 70, 71.
33. A. Loos, "Architecture", in *On Architecture*, Op. cit., p. 81.
34. A. Loos, "Le orecchie malate di Beethoven", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 267.
35. A. Loos, "Arnold Schoenberg and His Contemporaries", in *Ornament and Crime*, London: Penguin Books, 2019, p. 239.
36. J. Mascheck, *Adolf Loos. The Art of Architecture*, London-New York: I.B. Tauris, 2013.
37. A. Loos, "Architecture", in *On Architecture*, Op. cit., p. 85.
38. A. Loos, "Art and Architecture", in *On Architecture*, Op. cit., p. 141.
39. A. Loos, "Heimatkunst", in *On Architecture*, Op. cit., pp. 112, 113.
40. A. Schoenberg, "New Music, Outmoded Music, Style and Idea", in *Style and Idea*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984, p. 118.
41. *Ibid.*, p. 121.
42. A. Schoenberg, "Brahms the Progressive", in *Style and Idea*, Op. cit., p. 399.
43. J. Mascheck, *Adolf Loos. The Art of Architecture*, Op. cit., p. 174.
44. A. Loos, "Adolf Loos über Josef Hoffmann", in *Adolf Loos. Ueber Architektur. Ausgewählte Schriften*, ed. by A. Opel, Wien: Prachner, 1995, p. 200 (transl. by L. Amistadi).
45. J. Mascheck, *Adolf Loos. The Art of Architecture*, Op. cit., p. 177.
46. See, *Ibid.*, p. 243.
47. A. Loos, "Grand Babylon Hotel", in *On Architecture*, Op. cit., p. 172.
48. A. Loos, "My School of Building", in *On Architecture*, Op. cit., p. 121.
49. A. Loos, "The Principle of Cladding", in *On Architecture*, Op. cit., p. 42.
50. G. Semper, "L'arte tessile", in *Architettura arte e scienza. Scritti scelti. 1834-1869*, ed. by B. Gravagnuolo, Naples: Clean, 1987, p. 183.
51. G. Semper, *Style, Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*, transl. by H. F. Mallgrave and M. Robinson, Los Angeles: Getty Publications, 2004, p. 123.
52. Cfr. L. Amistadi, *Paesaggio come rappresentazione, seguito da Le metafo-*

re dell'architettura, Naples: Clean, 2008, pp. 55-56.

53. Plato, *Sofist*, 227 a.

54. Cfr. E. Gombrich, *The Sense of Order. A study on the psychology of decorative art*, New York: Cornell University Press, 1984.

55. Karl Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Potsdam: Riegel, 1852.

56. G. Semper, *Style*, Op. cit., p. 334.

57. *Ibid.*, p. 251.

58. *Ibid.*, p. 378.

59. *Idem.*

60. *Ibid.*, p. 50.

61. See, B. Gravagnuolo, "Semper e lo stile", in G. Semper, *Lo stile*, Op. cit..

62. *Ibid.*, p. 159.

63. G. W. F. Hegel, *Lezioni di estetica*, Bari-Roma: Laterza, 2000, p. 221.

64. See, A. Schmarsow, "Das Wesen der architektonischen Schöpfung" (1894), in *Architektur Raum Theorie, Eine kommentierte Anthologie*, ed. by A. Denk, U. Schröder, R. Schützeichel, Tübingen-Berlin: Ernst Wasmuth Verlag, 2016; see, M. Schwarzer, "The Emergence of Architectural Space", «Assemblage», 15, August 1991.

65. See, L. Amistadi, *Paesaggio come rappresentazione*, Op. cit., p. 31.

66. See, K. Frampton, *Tettonica e architettura, Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Milano: Skira, 2005, p. 39.

67. See, K. Frampton, "In Spite of the Void", in *Labour, Work and Architecture, Collected Essays on Architecture and Design*, London: Phaidon, 2002.

68. A. Loos, "My School of Building", in *On Architecture*, Op. cit., p. 121.

69. A. Loos, "Regarding Viennese Architecture", in *On Architecture*, Op. cit., p. 67.

70. See, E. Sekler, "Structure, Construction, and Tectonics", in *Structure in Art and Science*, ed. by G. Kepes, New York-London: Braziller, 1965.

71. M. Dvořák, *The History of Art as the History of ideas*, 1924.

72. L. Wittgenstein, *Culture and Value*, transl. by P. Winch, ed. by G. H. von Wright, Oxford: Basil Blackwell, 1980, p. 42e.

73. See, K. Frampton, "Bötticher, Semper and the Tectonic: Core Form and Art Form", in *What is Architecture?*, ed. by A. Ballantyne, London-New York: Routledge, 2002.

74. J. Rykwert, *Necessità dell'artificio*, Milano: Arnoldo Mondadori, 1995, p. 74.

75. See, N. Chomsky, *Lanalisi formale del linguaggio*, Torino: Boringhieri, 1969. Wittgenstein had already spoken of

'depth-grammar' and 'surface-grammar': "In the use of words one might distinguish 'surface-grammar' from 'depth-grammar'. What immediately impress itself upon us about the use of word is the way it is used in the construction of the sentence, the part of its use – one might say – that can be taken in by the ear.", in *The Philosophical Investigations*, ed. by G. Pitcher, Notre Dame-London: University of Notre Dame Press, 1966, §664.

76. A. Webern, *The Path to the New Music*, ed. by W. Reich, Bryn Mawr, Pennsylvania: Theodor Presser Company, in association with London-Wien-Zürich-Mainz: Universal Edition, p. 12.

77. *Ibid.*, p. 18.

78. *Ibid.*, p. 20. The formal space within which the musical language is articulated is an elastic and organic space, dominated by the law of repetition and variation: "Goethe's primeval plant; the root is in fact no different from the stalk, the stalk no different from the leaf, and the leaf no different from the flower: variations of the same idea", *Ibid.*, p. 53.

79. W. Kolneder, *Webern*, Milano: Rusconi, 1996, p. 73.

80. A. Webern, *The Path to the New Music*, Op. cit., p. 53.

81. E. Gombrich, *The Sense of Order*, Op. cit., p. 297.

82. *Ibid.*, p. 75. The framing refers us again to Semper according to whom Eurythmy is associated with the theme of the frame. See, G. Semper, "Eurythmy; Frames", in *Style*, Op. cit., p. 86.

83. J. Hejduk, *Mask of Medusa*, New York: Rizzoli International, p. 72. See, L. Amistadi, "Automatico Estetico. J. Hejduk e H. Tessenow", in *Architettura. I pregiudicati*, ed. by R. Rizzi, S. Pisciella, G. Scavuzzo, Milano-Udine: Mimesis, 2016.

84. E. Gombrich, *The Sense of Order*, Op. cit., p. 289.

85. G. Semper, "The Attributes of Formal Beauty", in W. Hermann, *Gottfried Semper. In Search of Architecture*, Cambridge-London: The MIT Press, 1984, p. 220.

86. G. Semper, *Style*, Op. cit., p. 82.

87. K. Frampton, "Bötticher, Semper and the Tectonic: Core Form and Art Form", in *What is Architecture?*, Op. cit., p. 148.

88. J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Venezia: Marsilio, 1979, p. 200.

89. C. Bell, *Art*, New York: Frederick A. Stokes Company Publishers, 1914, pp. 216, 217.

90. Cit. in J. Masheck, *Adolf Loos. The Art of Architecture*, Op. cit., p. 211. From M. O'C. Drury, "Conversations with Wittgenstein", in *Recollections of Wittgenstein*, ed. by R. Rhees, Oxford: Oxford University Press, 1984.

91. L. Wittgenstein, *Remarks On The Foundations of Mathematics*, transl. by G. E. M. Anscombe, ed. by G. H. von Wright, R. Rhees, G. E. M. Anscombe, Cambridge-London: The MIT Press, Revised Edition 1978, p. 346. We also recall the experiments on rhythm conducted by Wittgenstein in his first stay in Cambridge: E. Guter, "The Philosophical Significance of Wittgenstein's Experiments on Rhythm, Cambridge 1912-13", «Estetika», *The European Journal of Aesthetics*, LVII/XIII, no. 1, 2020, pp. 28-43, <<https://doi.org/10.33134/eeja.27>>.

92. L. Wittgenstein, *Zettel*, transl. by G. E. M. Anscombe, ed. by G. H. von Wright, R. Rhees, G. E. M. Anscombe, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1970, §709, p. 122e.

93. L. Wittgenstein, *On Certainty*, transl. by D. Paul and G. E. M. Anscombe, ed. by G. E. M. Anscombe & G. H. von Wright, New York: Harper & Row, 1972, §98, p. 15e.

94. H. von Hofmannsthal, "Il poeta e il nostro tempo. Una conferenza", in *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, Milano: Adelphi, 1991, pp. 270, 263.

95. W. Iggers, *Karl Kraus. A Viennese Critic of the Twentieth Century*, The Hague: Martinus Nijhoff, 1967, pp. 21-24, 90.

96. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., New York: Harcourt, Brace & Company, 1933, §3.141, pp. 45, 47.

97. See, A. G. Gargani, "Tecniche descrittive e procedure costruttive", in *Stili di analisi*, Op. cit., p. 76.

98. L. Amistadi, *Paesaggio come rappresentazione*, Op. cit., p. 37.

99. A. Webern, *The Path to the New Music*, Op. cit., p. 52.

100. P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, Vol.I, "Il pensiero immaginale", Milano: Mimesis, 2011, p. 17.

101. See, N. Goodman, *Ways of World-making*, Indianapolis: Hackett, 1978.

102. See, N. Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1976; L. Amistadi, "Music, Painting, Architecture: The Structure of Appearance", «FAM», 54, 2020.

103. A. Marcolli, *Teoria del campo, Corso di educazione alla visione*, Firenze: San-

soni, 1978, p. 3.

104. Vitruvius, *The Ten Books of Architecture*, Book I, I.II, transl. M. H. Morgan, Cambridge: Harvard University Press, 1914, p. 13; see, L. Amistadi, “The Orderly City. Dispositio and Forma Urbis”, editorial of «FAM», 32, 2015.

105. See the concept of ‘field objectification’, in A. Marcolli, *Teoria del campo*, Op. cit., p. 31.

106. A. Dow, *Composition, A series of exercises in art structure for the use of students and teachers*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1997, p. 97.

107. J. Masheck, *Adolf Loos*, Op. cit., p. 258.

108. J. Turnovský, *The Poetics of a Wall Projection*, transl. by K. Kleinmann, London: Architectural Association, 2009, p. 54.

109. L. Wittgenstein, *Philosophical Grammar*, transl. by A. Kenny, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1978, I, §74, p. 19.

110. L. Wittgenstein, *Zettel*, Op. cit., §103, p. 20e.

111. *Ibid.*, §295, p. 54e.

112. A. G. Gargani, *Stili di analisi*, Op. cit., p. 98.

113. J. P. Stern, “Karl Kraus’s Vision of Language”, «The Modern Language Review», 61, 1, 1966, p. 74.

114. See, A. Gelly, *Benjamin’s Passages: Dreaming, Awakening*, New York: Fordham University Press, 2014.

Adolf Loos: il punto di Archimede¹ p. 69 Yehuda Safran

La Torre di Babele

Se fosse stato possibile edificare la torre di Babele senza scalarla, la costruzione sarebbe stata permessa.

Il pozzo di Babele

Cosa costruisci? – Voglio scavare un passaggio sotterraneo. Un progresso ci vuole. È troppo alta lassù la mia posizione. Scaviamo il pozzo di Babele.

Franz Kafka, *Aforismi e frammenti²*

Ludwig Wittgenstein ha osservato che

La civiltà è come una grande organizzazione, che indica a chiunque le appartenga il posto in cui può lavorare nello spirito del tutto, e la sua forza può a buon diritto essere misurata in base al risultato da lui ottenuto nel senso del tutto. Ma in un’epoca, come la

nostra, di non-civiltà le forze si frantumano e la forza del singolo viene consumata da forze contrarie e da resistenze d’attrito, e non trova espressione nella lunghezza della via percorsa, ma forse solo nel calore che ha generato superando tali circostanze. Energia però rimane energia, e anche se lo spettacolo che offre quest’epoca non è quello del divenire di una grande opera di civiltà, nella quale i migliori collaborano allo stesso grande scopo, ma lo spettacolo poco edificante di una moltitudine dove i migliori perseguono solo fini privati, non dobbiamo lo stesso dimenticare che non è lo spettacolo ciò che più importa.³

La scomparsa della civiltà non significa la scomparsa dei valori umani ad essa sottesi, ma semplicemente la scomparsa di certi modi di esprimerli.

Un’architettura degna dell’umanità rappresenterà gli uomini meglio di come in realtà appaiano, perché ne riflette le migliori energie produttive. Proprio perché si prefigge di esprimere le migliori qualità dell’uomo, l’architettura come forma di civiltà contraddice e trascende il “qui e ora” e rimarrà sempre, come lamentava Adolf Loos più di un secolo fa nel titolo di uno dei suoi libri, un “parlare nel vuoto” (*Ins Leere Gesprochen*).

Il fatto che nella loro epoca grandi architetti come Loos, Le Corbusier o Hans Scharoun abbiano potuto costruire così poco non può essere spiegato solo con l’irragionevolezza dei vincoli burocratici e amministrativi. Si tratta fondamentalmente di un antagonismo sociale rispetto al quale l’architettura non ha alcun potere: la stessa società che porta le capacità produttive dell’uomo a livelli inimmaginabili lo limita nelle condizioni produttive che gli vengono imposte. Ciò significa, come ha osservato Loos in numerosi saggi, che le persone che rappresentano “l’energia produttiva” di un paese (come segnala Theodor Adorno) subiscono le limitazioni imposte dalle condizioni di vita e di lavoro a cui la società li costringe. È quantomai difficile per l’architettura come per i suoi fruitori liberarsi dalle condizioni generate da questa contraddizione. «Ora stiamo combattendo una tendenza», scrive Wittgenstein, «ma questa tendenza morirà, sopraffatta da

altre tendenze, e allora le nostre argomentazioni contro di essa non saranno più capite; la gente non afferrerà più perché si siano dovute dire tutte queste cose».⁴

Loos, Wittgenstein a Kraus erano uniti dalla passione per l’ideale di un mondo vero e giusto. Dal momento che il mondo è irrimediabilmente corrotto, questa passione diventa, come dice S. Agostino, amore per qualcosa d’altro da noi. Loos crede, come Ulrich (il personaggio creato dal contemporaneo viennese Robert Musil nell’*Uomo senza qualità*), nella possibilità di una maturazione etica, «a gradini della sua esperienza, e non soltanto, come si usa comunemente, a gradini della sua conoscenza, come se essa fosse qualcosa di stabile per cui l’uomo, soltanto, non è abbastanza puro.[...] La morale è fantasia». La morale, dunque, è «l’infinito complesso delle possibilità di vivere».⁵

Come molti altri viennesi del suo tempo, Loos aveva compreso fin da subito l’esigenza di un nuovo e più generale rapporto con la società: non si trattava più di una dittatura dell’artista sul pubblico, ma di una relazione basata sulla reciprocità. Come nel lavoro teatrale di Hugo von Hofmannsthal del 1893 *Der Tod und der Tod (Il folle e la morte)*, l’uomo estetico si rivela in ultima analisi come un uomo privo di sentimento. Messo di fronte alla morte come alla contraddizione estrema e più radicale, la sua maschera si svuota di ogni significato. Per questo Loos assegna la sua preferenza all’estetica inglese e al trascendentalismo americano di John Ruskin, Walter Pater e Ralph Waldo Emerson tra gli altri – in netto contrasto con l’estetica di Henry van de Velde e dei suoi seguaci – per la loro abitudine a combinare passione morale e coscienza sociale con la ricerca della verità; anche se Loos si rifiuta di seguire la loro richiesta «di infondere nuovo spirito nella vita inaridita della società industriale per mezzo di nuove forme estetiche», come nota Paul Engelmann.⁶ La sua posizione non differiva troppo dal vitalismo di Friedrich Nietzsche, che implicava un interesse per le forme della vita sociale, per una “for-

ma di vita” (piuttosto che di arte) che avrebbe dovuto risolvere l’antinomia tra arte e vita, introspezione e azione, individualismo e comunità, e contrastare, inoltre, le divagazioni del simbolismo e della mitologia dei *costumi* con la concretezza del comportamento dell’uomo nella città.

Loos, alla stregua di qualche altro viennese del suo tempo, dovette accontentarsi di essere il rappresentante di “una società che non esiste”, come ripeteva spesso. Spesso questa espressione assume la peculiarità tutta austriaca di un tentativo disperato di ricomporre i pezzi di una civiltà che si sta disintegrando, di reintegrarli piuttosto che subordinarli, e di trovare quel “centro” che solo è in grado di opporsi a quella tendenza delle cose a “cadere a pezzi” descritta da William Butler Yeats in “The Second Coming” (“La Seconda Venuta”, 1921).

Il desiderio di quello stesso centro – difficile da trovare ma facile da intuire (come nel caso dell’osservazione di S. Agostino: “Non so cos’è, ma so ciò che non è”) – appare nella satira di Kraus, nelle ricerche filosofiche di Wittgenstein, nell’*oeuvre* di Arnold Schönberg, nei dipinti di Oskar Kokoschka e nelle opere, ad un tempo austere ed assertive, di Loos. Tutte queste figure erano dotate di un fervore e di una costanza che sopravvissero a tutte le sconfitte. Tuttavia, in un’epoca frammentata e centrifuga in cui ogni cosa era contro di loro, ebbero più successo le proposte ed il programma più crudeli e mostruosi di qualche fazione, setta o partito.

Al contrario, la sfida lanciata dall’opera di queste figure non venne raccolta per quanto fu oggetto di scherno. Solo pochi studiosi erano preparati a farlo e ad esercitare un giudizio libero dai condizionamenti delle opinioni altrui. Questi individui erano *outsiders* o gli “altri” – gli *Anderen* del titolo della rivista di Loos che diede alla luce solo due numeri – come Bertrand Russel nel caso di Wittgenstein, la contessa Sidonie Nádherná von Borutin nel caso di Kraus, e studenti, allievi, artisti, colleghi e clienti per Loos.

Si trattava della “ricerca di una struttura spirituale”, per utilizzare i termini con cui Schönberg descrive il suo metodo, che raggiunse quell’intensità che Loos, Kraus, Kokoschka, Schönberg e Wittgenstein sentivano essere stata soffocata da convenzioni ormai logore. Caricarono le loro composizioni di forme in grado di espandersi simultaneamente in varie dimensioni dello spazio. Nella monografia su Schönberg, Charles Rosen ha scritto della “saturazione dello spazio musicale” che si ritrova già nelle sue opere che precedono l’apparizione del metodo dodecafonico:

Questo movimento cromatico ammassato a diverse velocità in su e in giù e accelerando è una saturazione dello spazio musicale in pochi brevi secondi; e, in un movimento che diventa sempre più rapido, ogni nota dell’ambito orchestrale è eseguita con una specie di glissando. La saturazione dello spazio musicale è il sostituto di Schönberg per l’accordo di tonica del linguaggio musicale tradizionale.⁷

Analogamente, il *Raumplan* di Loos, la “pianta nello spazio” che disegna ambienti interconnessi su diversi livelli, ha funzionato come un allontanamento sostanziale dalla progettazione standard per piani separati. Questa saturazione dello spazio architettonico sostituiva la distribuzione delle stanze bloccate nello spazio del singolo piano, il cui uso era assegnato indifferentemente. Ne risultava uno spazio intricato, un’unità organica composta da forme distinte ma interconnesse, che colmava la distanza tra pubblico e privato, tra spazio aperto e spazio intimo e segreto, tra l’immediatamente accessibile e il gradualmente rivelato, tra ciò che si offre allo sguardo senza un collegamento fisico evidente e ciò che sembra essere visivamente accessibile, ma rimane inaccessibile, come gli specchi posti sopra il livello degli occhi nel Kärntner Bar.

Loos fornì un’anticipazione di questa strategia in occasione dell’esposizione di Stoccarda del 1929, dove aveva sperato di presentare la propria soluzione per la carenza di alloggi. La sua proposta voleva essere un’alternativa alle monumentali *Hofe* costruite dal

governo socialdemocratico di Vienna tra il 1920 e il ’33 e che lo avevano frustrato nel suo ruolo di capo architetto del Dipartimento dell’edilizia abitativa che aveva occupato tra il 1920 e il ’22. Scrisse:

Avrei avuto qualcosa da mostrare, cioè un’abitazione in cui i locali fossero distribuiti nello spazio e non sul piano, come è stato fatto finora, un appartamento sopra l’altro. Grazie a questa soluzione avrei consentito all’umanità di risparmiare parecchio tempo e lavoro sulla via del progresso. [...] Questa rappresenta una grande rivoluzione nel campo dell’architettura: la soluzione di una pianta nello spazio!⁸

Questo sentimento è in linea con la citazione di Henry Wadsworth Longfellow (“The Builders”, dalla raccolta *In the Seaside and the Fireside*, 1850) che Wittgenstein considerava come un suo possibile motto nei primi anni Trenta:

*Nei più lontani giorni dell’arte,
i costruttori batterono con la più grande cura,
ogni parte minuta e non vista,
perché gli dei osservano ovunque.*

Analogamente, la Michaelerhaus di Loos portò Kraus a dire: «Lì ha costruito loro un pensiero».⁹ Un’architettura di un ordine così alto fa sussultare il cuore e fa venir voglia di abbracciarla con un gesto onnicomprensivo.

Nel 1929 Loos nota che

la grande rivoluzione nel campo dell’architettura – è – la soluzione di una pianta nello spazio! [...] E come un giorno l’uomo riuscirà a giocare a scacchi in un cubo, così anche gli architetti risolveranno il problema della pianta nello spazio.¹⁰

Nessuno può dire la verità se non la conosce egli stesso. Non la può dire, non perché non sia abbastanza intelligente, ma perché la verità può essere detta solo da qualcuno che sia già “di casa” o un tutt’uno con essa, non certo da qualcuno che viva ancora nella falsità, e si avvicini alla verità solo occasionalmente. «Forse», scrive Wittgenstein, «un giorno questa civiltà produrrà una cultura. Quando ciò accadrà, si potrà fare la vera storia delle scoperte del 18°, 19° e 20° secolo, e sarà molto interes-

sante». Con Kraus e Loos, dichiara fermamente: «dove gli altri proseguono, là io mi fermo». Quel luogo singolare rappresenta non una posizione regressiva ma un'istanza progressiva oltre le coordinate della cultura e della società corrente.

Di norma, l'architettura immortala e glorifica. «Quindi – secondo Wittgenstein – là dove non v'è nulla da glorificare non può esservi architettura».¹¹ In un periodo difficile, il compito che deve affrontare un grande architetto è completamente diverso da quello che deve affrontare in un periodo di civiltà. Non deve lasciarsi sedurre dagli slogan ad effetto, né lasciarsi sopraffare dal confronto con gli altri. Dovrebbe invece accettare la "incomparabilità" come una cosa ovvia. «La differenza fra un buon architetto e un cattivo architetto – dice Wittgenstein – consiste oggi nel fatto che quest'ultimo soccombe a ogni tentazione, mentre l'altro le resiste».¹² Ciò che sembra un vantaggio è un problema cui l'individuo deve far fronte. Ma il vero rivoluzionario è colui che rivoluziona se stesso.

Sullo sfondo di un sapere tecnico in continua evoluzione, che stimola la produzione di beni materiali e lo sviluppo di metodi di controllo sociale sempre nuovi, con l'uso della tecnologia che amplifica gli effetti nefasti sull'emotività e la vita intellettuale dell'uomo, la posizione di Loos sembra essere relegata ad un atteggiamento donchisciottesco. Ma non è proprio la figura di Don Chisciotte – così amato per la sua eroica incapacità di distinguere tra sogno e realtà o tra finzione e realismo – a ricordarci che la realtà stessa è frutto dei nostri sogni, generati da quella stessa finzione di cui noi stessi siamo gli artefici? Siamo condannati a lottare contro i mulini a vento come se fosse dei cavalieri proprio perché le stesse leggi regolano l'esistenza tanto dei cavalieri erranti che dei mulini a vento. O, come dice Yeats, «nei sogni comincia la responsabilità».

Il rifiuto di Loos di pubblicare qualsiasi riproduzione fotografica della sua opera, o di produrne bei disegni, è del tutto coerente con il suo instancabi-

le sforzo di distinguere tra immagine e cosa, tra rappresentazione e cose in quanto tali; inoltre, corrisponde ad una pratica dell'antica Grecia, dove gli architetti solo occasionalmente chiarivano i dettagli con disegni o modelli, ma lavoravano a stretto contatto con gli artigiani e il cantiere. Loos conosceva tale pratica attraverso Vitruvio, che teneva in gran conto, e che parla dell'universalità dell'architetto come di uno che conosca

la scrittura, sia esperto di disegno e di geometria, sappia di storia e mitologia, s'intenda di filosofia, conosca la musica, non sia ignaro della medicina, abbia cognizione della giurisprudenza, nonché dell'astrologia e dei computi celesti.¹³

Con la sua cerchia di amici che comprendeva Kraus, i poeti Peter Altenberg, Georg Trakl, Elsa Lasker-Schiller e Tristan Tzara, fino a Engelmann e Wittgenstein, Schönberg, Alban Berg e Kokoschka, Loos si avvicinò molto alla realizzazione di questo ideale.

Ma proprio questa sua inclinazione a perseguire un modo arcaico della pratica architettonica e la sua riluttanza a fare affidamento sulla rappresentazione al di fuori del linguaggio proprio dei materiali, contribuì in buona misura al disinteresse e all'incomprensione cui andò incontro il suo lavoro, sia tra i suoi contemporanei che in seguito. Invece di puntare sull'efficacia della rappresentazione, perseguì la strada della collaborazione e del reciproco rapporto educativo con artigiani e maestranze. Pubblicò numerosi saggi e articoli su ogni aspetto dell'abitare, nel tentativo di liberare se stesso e i suoi allievi dalle catene di convenzioni ormai logore e di raggiungere l'espressione di una forma di vita che fosse commisurata alla possibilità di comprendere consapevolmente tanto la vita intellettuale quanto la produzione materiale e la nuova organizzazione tecnologica.

Platone bandì l'artista rappresentativo dalla sua città ideale a causa della capacità proteiforme di essere e di fare qualsiasi cosa. Pico della Mirandola utilizzò la stessa logica per reintegrare l'artista nella città. Wittgenstein, come sappiamo dal racconto delle sue conversazioni con Drury, concordava con

il punto di vista di Pico sulla natura dell'uomo come si evince da un passaggio su Adamo citato nel libro di Otto Weininger *Sesso e carattere*:

Non ti ho assegnato, o Adamo, né una sede determinata né un proprio volto, né alcun privilegio che fosse esclusivamente tuo, affinché quella sede, quel volto, quei privilegi che tu desidererai, tutto tu possa avere e conservare secondo il tuo desiderio e il tuo consiglio. La natura determinata per gli altri è chiusa entro leggi da me prescritte. Tu, invece, te le fisserai senza essere impedito da nessun limite, secondo il tuo arbitrio al quale ti ho consegnato. (...) Solo nell'uomo, alla nascita, il Padre ripose semi di ogni sorta e i germi di ogni vita, i quali, secondo che ciascuno li avrà coltivati, cresceranno e daranno i loro frutti.¹⁴

Per Pico l'essenza mutevole dell'uomo insuffla energia in un universo altrimenti statico. Più o meno allo stesso modo, dopo aver letto i resoconti di Niccolò Machiavelli sulle lotte intestine di Firenze prive di qualsiasi logica Johann Wolfgang Goethe commentò: «Quanto caos ha dato vita ad un'arte e ad una cultura così grandi e splendenti».

Qui non si tratta solo della consapevolezza della nascita di un nuovo senso storico, ma della crescente consapevolezza della natura relazionale del mondo e dei modi in cui queste relazioni e interconnessioni sono la materia stessa di cui sono fatte le nostre vite. Afferriamo solo ciò che possiamo fare e comprendiamo solo ciò che noi stessi produciamo. Poiché nell'esperienza tutto sembra frammentarsi, alcune persone arrivano a pensare che ciò che è più alto possa essere raggiunto solo per frammenti. In questo senso Wittgenstein ha osservato che «né, quindi, vi possono essere proposizioni dell'etica. Le proposizioni non possono esprimere nulla di ciò che è più alto».¹⁵

Così rimaniamo, come ha osservato Goethe, «con un'innata incapacità umana tanto di stabilire delle regole che di lasciarci governare». Come Pico e Goethe prima di loro, Kraus, Wittgenstein e Loos aspiravano a incarnare l'*Uomo Singolare*: l'anima che è, in una

certa misura, tutte le cose.

Kokoschka riferisce che «Loos ispirava una profonda fiducia in se stessi e nel proprio istinto»; incoraggiato sia da Kraus che da Loos, Kokoschka, in collaborazione con Herwarth Walden, contribuì con la sua abilità grafica e la sua scrittura entusiasta alla pubblicazione espressionista «Der Sturm». Più vecchio di Schönberg, Kokoschka e Wittgenstein, Loos era senza dubbio il loro mentore spirituale. Nel 1965, verso la fine della sua vita, Kokoschka scrisse che conoscere Loos «è un'esperienza che segna il proprio destino».

«Nuove forme?» esclama Loos: «È una cecità! È il nuovo spirito che conta. Anche dalle vecchie forme esso forgerà ciò di cui noi uomini nuovi abbiamo bisogno».¹⁶ Wittgenstein ha osservato che:

Vi è del vero, credo, se ritengo che nel mio pensiero io sia propriamente solo riproduttivo. Io credo di non aver mai *inventato* un corso di pensiero; al contrario, mi è sempre stato dato da qualcun altro. Io l'ho solo afferrato subito con passione per la mia opera di chiarificazione. Così mi hanno influenzato Boltzmann, Hertz, Schopenhauer, Frege, Russell, Kraus, Loos, Weininger, Spengler, Sraffa.

Possono Breuer e Freud essere assunti come esempio di riproducibilità ebraica? – Ciò che io invento sono nuove similitudini. Anche quando a suo tempo modellavo quella testa per Drobil, lo stimolo era essenzialmente un'opera di Drobil, mentre una volta di più il mio lavoro era propriamente quello di chiarire. L'essenziale credo, è che l'attività del chiarire deve essere svolta con coraggio: se questo manca, essa diventa un puro gioco d'intelligenza.¹⁷

In risposta, o meglio, come reazione alla frase ufficiale della propaganda “in questa grande epoca”, che esortava le masse ad abbracciare le armi nella Prima guerra mondiale, Kraus dichiarò gelidamente nel suo discorso “In questa grande epoca” del novembre 1914, tre mesi dopo lo scoppio della Grande Guerra, che:

In questa grande epoca che ho conosciuto quand'era ancora piccola; che tornerà piccola se ne avrà ancora il tempo; che noi, essendo tale metamorfosi impossibile nell'ambito

della crescita organica, preferiamo chiamare un'epoca grassa, in realtà persino un po' pesante; in quest'epoca in cui accadono cose che nessuno aveva immaginato, in cui deve accadere quello che nessuno riesce neanche più a immaginare, e se qualcuno ci riuscisse, allora non accadrebbe; in quest'epoca seria, che è morta dal ridere di fronte alla possibilità di poterlo diventare sul serio; che, sorpresa dalla propria tragicità, tenta di trovare distrazioni, e quando si coglie sul fatto cerca le parole; in quest'epoca rumorosa che rimbomba della spaventevole sinfonia di fatti che producono cronache e cronache che causano fatti: in quest'epoca non aspettatevi da me neppure una parola mia. Se non questa, che evita che il mio tacere sia travisato. Troppo profondo è il mio terrore dell'irrevocabilità, della subordinazione della lingua all'infelicità. Nei regni della mancanza di fantasia, dove l'uomo muore di carestia spirituale senza avvertire la fame dello spirito, dove si intingono le penne nel sangue e le spade nell'inchiostro, bisogna che sia fatto ciò che non è stato pensato, ma ciò che è stato solo pensato risulta indicibile. Non aspettatevi neppure una parola mia. Né sono in grado di dirne una nuova; poiché nella stanza dove si scrive il rumore è fortissimo, e non è questo il momento di decidere se provenga da animali, da bambini o anche solo da morti. Chi incoraggia i fatti con le parole, profana parola e fatto ed è doppiamente spregevole. Il mestiere in questione non si è estinto. Quelli che ora non hanno niente da dire, perché è il fatto ad avere la parola, parlano ancora. Chi ha qualcosa da dire si faccia avanti e taccia.¹⁸

Scrivendo queste parole di fronte al falso entusiasmo suscitato dalla prospettiva della guerra mondiale, Kraus fece appello alla nostra capacità di immaginazione, alla nostra capacità di produrre un'immagine delle nostre azioni e delle sue conseguenze. Ma “di questi tempi”, nella nostra “epoca senza cultura”, i *termini* della vita rimangono senza intermediari, poiché le forme di mediazione esistenti non possono più contenere la tensione che esiste tra la singolarità dell'esperienza umana e la sua forma collettiva. Da qui il corto circuito dell'immaginazione «in cui deve accadere quello che nessuno riesce neanche più a immaginare, e se qualcuno ci riuscisse, allora non accadrebbe».¹⁹

Il conflitto è antico quanto la civiltà stessa ed è destinato a continuare fin-

ché le civiltà dureranno. La ribellione di Mosè contro il sorvegliante del cantiere del Faraone rivelò al contempo a Dio e a lui stesso le sue innate capacità di legislatore, indirizzando così il suo destino. Qual'è il segreto di una simile reazione? La reazione di Mosè è, infatti, una delle storie più autentiche tramandateci di un imperativo categorico messo in atto da un soggetto autonomo.

Si dice che la formulazione di Immanuel Kant riguardo questo imperativo che ha ispirato in grande misura l'Illuminismo del XIX secolo, sia stata una traduzione e una riorganizzazione delle nostre categorie intellettuali, proprio per definire, o difendere, la possibilità di un giudizio autonomo. Questo è il fondamento ultimo della nostra possibilità di attingere ad una certa libertà.

Dal momento che non siamo né del tutto liberi, né del tutto schiavi – come ha scritto Herman Melville, siamo sia “pesci liberi” che “pesci legati” – ci rimane pur sempre la possibilità di esercitare il nostro giudizio e la nostra responsabilità nello scoprire i nostri doni. Dolore e piacere, linguaggio e intuizione razionale non sono percepiti semplicemente come convenzioni sociali; essi manifestano anche un residuo ineducabile che ci permette, come un “punto di Archimede” che, posto fuori del globo, ci permetterebbe di muovere il mondo, di fare appello a ciò che non è consumato ed esaurito dai costrutti sociali. La capacità di abbracciare il dolore, individualmente e collettivamente, caratterizza la cultura più di ogni altra cosa. Il rifiuto di riconoscere questa realtà produce non solo turbamenti individuali, ma anche aberrazioni su vasta scala.

Il punto di Archimede non si riferisce solo al corpo, al linguaggio e all'intuizione razionale, ma anche e soprattutto, alla possibilità – come nel caso di Mosè alla corte del Faraone – di trovare, o cercare, un mondo giusto che trascenda forme sociali ed epoche culturali. Non sembra essere un caso che la figura del legislatore come l'Altro, come colui che viene da altrove (Mosè era stato adottato), abbia affascinato alcuni viennesi dell'epoca tra cui Loos e i

membri della sua cerchia, e che questa attrazione per Mosè in particolare, che grazie ad un dono di natura è in grado di formulare ed abbracciare un imperativo categorico, sfociò sia nel libro di Freud *Mosè e il monoteismo* che nell'opera di Schönberg "Mosè e Aronne".

Nel 1948, scrivendo della sua frustrazione come insegnante, Schönberg accenna ai tentativi di insegnare ai suoi allievi alcune scoperte nel campo del contrappunto multiplo.

Questa esperienza mi servì di lezione: una scienza segreta non è qualcosa che un alchimista rifiuterebbe di insegnarvi; è una scienza che non si può insegnare affatto. È innata o non c'è.

E aggiunge:

Questa è la ragione per cui l'Adrian Leverkühn di Thomas Mann non conosce l'essenziale del metodo di composizione con dodici note. Tutto quello che egli sa gli è stato detto da Adorno, il quale a sua volta sa soltanto quel poco che io ho potuto insegnare ai miei allievi. I fatti reali resteranno forse una scienza segreta fin quando qualcuno non li avrà ereditati, senza averli sollecitati, per dono di natura.²⁰

In accordo con l'allusione di Hegel al "terribile principio culturalista", Loos, come Freud, aveva bisogno di credere che ci fosse un punto in cui fosse possibile rimanere al di fuori della portata della cultura e cercava una legislazione senza tempo. Per lui il punto di Archimede doveva essere sito al di fuori delle convenzioni e del suo stesso mondo sociale. Per dirla con Wittgenstein:

Il senso del mondo deve trovarsi al di fuori di esso. Nel mondo tutto è come è, e tutto avviene come avviene; non v'è in esso alcun valore – né, se vi fosse, avrebbe un valore. Se un valore che abbia valore v'è, esso dev'essere fuori d'ogni avvenire ed essere-così. Infatti, ogni avvenire ed essere-così è accidentale. Ciò che li rende non-accidentali non può essere nel mondo, ché altrimenti sarebbe, a sua volta, accidentale. Dev'essere fuori dal mondo.²¹

È sotto questa luce che potremmo vedere la scelta di Loos di orientarsi verso forme astratte e arcaiche come la piramide a gradoni e i due tipi di an-

tichi sgabelli egizi di Tebe – un centro che si trovava in una fase di monoteismo da cui probabilmente Mosè trasse i suoi principi –, che Loos recupera dalle ricostruzioni liberty e di cui fa realizzare da Veillich numerose copie per gli interni da lui progettati. Uno degli sgabelli di Tebe, quello con la seduta rettangolare e quattro gambe, proveniva infatti dalla Tomba dell'Architetto. Queste scelte (o prese di posizione) gli offrivano un punto di appoggio singolare che gli permetteva di attingere ad un passato antico senza essere un semplice antiquario o sembrare vagamente storicista.

In opposizione alla *Wiener Secession*, al gusto *Art Nouveau* sviluppato a Vienna dagli allievi di Otto Wagner (tra i quali i più importanti furono Joseph Hoffmann e Josef Maria Olbrich) e al tentativo del *Werkbund* di sostituire i modelli di produzione industriale con "valori spirituali" anacronistici (e quindi falsi), Loos si batteva per eliminare il superfluo. Già nel 1899 la costruzione del suo Café Museum raggiunse un tale estremo di questa eliminazione che l'opera divenne nota come "Café Nihilismus" – come Loos ricordava con evidente soddisfazione.

In un'epoca senza cultura, Loos, insieme ad altri membri dell'"altra Austria" (come la definì Marcel Ray), cercò di ridefinire i limiti dell'architettura come costruzione culturale intelligibile. «Se in un bosco – scrive Loos – troviamo un tumolo, 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».²²

Loos vedeva i *termini* dell'architettura come i *termini* della vita stessa. Dopo che la società aveva optato per il suicidio di massa durante la Prima guerra mondiale, gli individui cercarono di uscirne o attraverso una vita esteticizzante o attraverso il suicidio. Non potendo più prendere parte a forme collettive di esperienza, non potevano più aspettare insieme, né aspettare da soli.

La scommessa della vita, le infini-

te possibilità della vita, sembravano all'improvviso richiedere soluzioni finite. Di qui la ricostruzione freudiana dell'intera vita in termini psicologici ridotti a pochi principi e pulsioni primitive; da qui il tentativo del filosofo Edmund Husserl di diventare un "principiante assoluto" e di insegnare un ritorno alle "cose in quanto tali". Wittgenstein sentiva di aver finalmente risolto tutti i problemi che avevano turbato il pensiero occidentale per due millenni: "su tutti i punti essenziali, la soluzione finale dei problemi della filosofia". Walter Gropius credeva che il Bauhaus avesse sviluppato "l'architettura totale". Anche altri, da Adolf Hitler a Theodor Herzl, cercarono soluzioni finali di un tipo o dell'altro. Come disse Kraus, Vienna a quel tempo divenne "il laboratorio per la fine del mondo". La differenza cruciale tra queste diverse "soluzioni", ovviamente, risiede nella segreta speranza, per quanto impossibile ed ideale, di un mondo giusto.

Freud vide gli strati delle rovine di Roma e le sculture arcaiche di cui si circondava come strati della nostra coscienza e icone della nostra mente, che gli permettevano di trascendere il proprio tempo e luogo. Allo stesso modo, il monumento e la tomba permisero a Loos di pensare in termini che trascendevano la sua epoca (senza cultura). Il monumento e la tomba constano di pochi segni e poche ingerenze: segni salvati e raccolti che registrano la nostra presenza transitoria, recuperati da un mondo eterno, silenzioso e muto.

Loos era un membro dell'"altra Austria", che comprendeva quei pochi – e in ogni generazione ce ne sono pochi – che diedero vita ad una confraternita o un complotto segreto di coloro che credevano nella saggezza infinita di un mondo giusto e che quindi non avrebbero potuto trovare conforto in nessun'altra associazione. Per loro le fonti "primitive" di dolore e di piacere che precedono ogni costruzione sociale, cioè l'estrema astrazione sia nella forma che nel linguaggio e una ripristinabile intuizione razionale, offrivano i mezzi attraverso cui ricostruire il proprio dono originario e inalienabile. Fecero

appello a chiunque si trovasse nelle stesse condizioni, ad ogni epoca in cui una tradizione corrotta avesse richiesto di ricorrere ad un punto di Archimede.

Questo è il genere di punto di Archimede – prendere una posizione al di fuori delle convenzioni e del proprio ambito sociale – che permise a Loos di recuperare il meglio della tradizione senza essere tradizionalista, di impiegare metodi e materiali di costruzione senza essere ostacolato o condizionato dai costumi locali e di conservare tanto un ordine simbolico appropriato quanto la misura dell'esperienza. Riusci così a recuperare uno spazio per l'abitare pur trovandosi in un ambiente sempre più frammentato e di fronte ad una gravissima minaccia. Cioè, come disse Schönberg nel titolo del suo "Accompagnamento a una scena cinematografica" del 1925, sullo sfondo di (o addirittura davanti a) "pericolo minaccioso, paura, catastrofe". Le opere di Loos, come quelle di Kraus, Wittgenstein, Schönberg e Kokoschka, sono state concepite contro, anzi nonostante, Vienna e ciò che la sua cultura rappresentava: in una parola, che Loos ha usato come titolo di uno dei suoi scritti *Trotzdem* – "Nonostante".

Note

1. «Questo punto di Archimede da cui si potrà sollevare il mondo intero, un punto che per ciò non può essere che fuori dal mondo, sciolto dai legami del tempo e dello spazio.», in S. Kirkegaard, *Diario*, Milano: Rizzoli, 2019, p. 34.
2. F. Kafka, *Aforismi e frammenti*, Milano: Rizzoli, 2004, pp. 57, 439-440.
3. L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, Milano: Adelphi, 2021, p. 27.
4. L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, Op. cit., pp. 88, 89.
5. R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Vol. II, Torino: Einaudi, 2014, p. 1166.
6. P. Engelmann, *Lettere di Ludwig Wittgenstein, con Ricordi*, Firenze: La Nuova Italia, 1967, p. 101.
7. Ch. Rosen, *Schoenberg*, Milano: Arnoldo Mondadori, 1984, p. 55.
8. A. Loos, "Josef Veillich", in *Parole nel vuoto*, Milano: Adelphi, 2020, pp. 369, 370.
9. K. Kraus, "La casa in Michaelerplatz, Festschrift / Per i sessant'anni di Adolf Loos", Vienna, 1930, in M. Cacciari, *Adolf Loos e il suo Angelo*, Milano: Electa, 1995, p. 102.
10. A. Loos, "Josef Veillich", cit., p. 370.
11. L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, Op. cit., p. 134.

12. *Ibid.*, p. 22.
13. Vitruvio Pollione, *Architettura*, Libro I (I,3), Milano: Mondadori, 2002, p. 91.
14. G. Pico della Mirandola, "De hominis dignitate oratio", in *Opere*, Bologna: Zanichelli, 1976, pp. 540, 541. Testo cit. in O. Weininger, *Sesso e carattere*, Milano: Feltrinelli, 1978, pp.192-193.
15. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Torino: Einaudi, 1998, p. 106.
16. Loos, cit. in P. Engelmann, *Lettere di Ludwig Wittgenstein*, Op. cit. pp. 99, 100.
17. L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, Op. cit., p. 48.
18. K. Kraus, *In questa grande epoca*, Venezia: Marsilio, 2018, pp. 51-53.
19. *Ibid.*, p. 51.
20. A. Schönberg, "I miracoli della salsa", in *Stile e idea*, Milano: PGreco, 2012, p. 213.
21. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Torino: Einaudi, 1998, p. 106.
22. A. Loos, "Architettura", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 255.

La curvatura della schiena: Kraus, Loos e Wittgenstein p. 79 Yehuda Safran

Karl Kraus, amico di Adolf Loos e Ludwig Wittgenstein, sostenne precetti linguistici sintomaticamente critici. È generalmente riconosciuto che gli scritti di Kraus esercitarono un'influenza decisiva e duratura sull'attività filosofica di Wittgenstein. Allo stesso modo, le ragioni di Loos possono essere comprese in modo più completo e approfondito sullo sfondo della critica di Kraus all'uso del linguaggio e a partire dal punto di vista di Wittgenstein sulla cultura e i valori, incluso il suo saggio di architettura, cioè, la casa per la sorella a Vienna.

Lo scopo di questo articolo non è tanto quello di riconsiderare un episodio della storia culturale, ma più specificatamente di formulare, alla luce di quell'esperienza e intuizioni teoriche, le gerarchie linguistiche fondamentali per il pensiero e la pratica architettonica – ad esempio, il ruolo dell'ornamento nel linguaggio e nell'architettura, il linguaggio come "forma di vita" nel pensiero di Wittgenstein e la concezione krausiana del linguaggio come "origine" e "fonte".

Il nome è soltanto suono e fumo, che offusca lo splendore del Cielo.

Goethe, *Faust*, Parte III, Atto X, 3455

Un singolo uomo non può né aiutare né salvare un'epoca, può solo rendere evidente che essa sta sprofondando.

Karl Kraus, citando Kierkegaard come mot-

to per il suo dramma teatrale *Gli invincibili*.

Sicuramente il riferimento più utile e illuminante sulla relazione, il terreno comune e le intenzioni condivise di queste tre figure seminali della letteratura, dell'architettura e della filosofia della prima parte di questo secolo – Karl Kraus, Adolf Loos e Ludwig Wittgenstein – si può trovare nel resoconto postumo di Paul Engelmann pubblicato nel suo *Lettere di Ludwig Wittgenstein: con Ricordi*. In un capitolo intitolato "Kraus, Loos e Wittgenstein", Engelmann sottolinea che «il vero ruolo e il vero significato di Wittgenstein è diverso, ed anzi del tutto opposto a quello che si è creduto generalmente».¹ Oppure, come ha ricordato Georg Henrik von Wright nel suo "Schizzo biografico", incluso nel libro, tanto lucido quanto commovente, di Norman Malcolm *Ludwig Wittgenstein*, Wittgenstein sosteneva

che le sue idee venissero di solito fraintese e deformate anche da coloro che si dichiaravano suoi discepoli. E dubitava di poter essere meglio compreso in avvenire; disse una volta che aveva l'impressione di scrivere per persone che avrebbero pensato in modo del tutto diverso e respirato un'atmosfera diversa da quella degli uomini d'oggi. Per persone di un'altra cultura, in un certo senso.²

Engelmann era convinto «che il modo di pensare che [Wittgenstein] rinvenì negli scritti di Kraus esercitò una duratura e decisiva influenza sugli obiettivi della sua attività filosofica».³ Lettore accanito del giornale satirico «Die Fackel» (la torcia), che Kraus scrisse e pubblicò fino alla sua morte nel 1936 (dopo il 1911 fece a meno degli altri collaboratori e lo scrisse interamente da solo), Wittgenstein confessò a Engelmann di esserselo fatto recapitare al suo indirizzo di Skjolden, un fiordo a nord-est di Bergen in Norvegia, dove concepì le riflessioni che confluirono nel *Tractatus*.

Nel 1914, dopo la morte del padre, Wittgenstein si rivolse proprio a Kraus per un consiglio su come, seguendo l'esempio di Tolstoj, avrebbe potuto conferire la sua fortuna agli artisti austriaci. Kraus gli raccomandò Ludwig von

Ficker, l'editore di «Der Brenner», che fu incaricato di distribuire il denaro tra i contributori di quella rivista (Rainer Maria Rilke e Georg Trakl); von Ficker presentò Wittgenstein a Loos nell'estate del 1914. Engelmann racconta che Loos «in una occasione disse a Wittgenstein: "Tu sei me!"».⁴

È comune a queste tre figure, Kraus, Loos e Wittgenstein, il fatto che per quanto la loro preoccupazione fosse per le parole, la loro fede fosse una "fede senza parole".⁵ Quelli che tra noi la trovano incomprensibile sono destinati a provare un silenzio diverso e a bere da un'altra fonte.

Per il vero uomo moderno, i valori non si trovano già formati ma si fanno, non si scoprono ma si costruiscono. Loos e Kraus non fecero mai venir meno il loro sostegno convinto ad Arnold Schönberg, che, nella dedica che inviò a Kraus insieme ad una copia del suo *Harmonielehre*, scrisse: «Ho imparato da te più di quanto un uomo dovrebbe imparare da un altro se vuole mantenere la propria indipendenza».⁶ La loro lucidità era stata fraintesa, diffondendone l'immagine di intellettuali spietati – come l'*Immoralista* di André Gide – nelle rispettive sfere della musica, dell'architettura e della filosofia. Ad esempio, a riprova dell'incomprensione di Mann, nel *Doctor Faustus* Adrian Leverkühn rappresenta Schönberg in modo grossolanamente caricaturale. Ma la vera affinità tra queste figure consisteva in ben altro.

Kraus, Loos e Wittgenstein si identificarono con i grandi peccatori di Dostojevskij che soffrono non per aver usato le loro menti ma per averle usate contro loro stessi e la società. Alimentati da un legame molto ricercato e personale con il linguaggio, si opponevano strenuamente al tradimento pelagiano dell'intelletto da parte delle illusioni di una potenziale onniscienza. «*Die intelligente Dummheit*» ("stupidità intelligente") era una frase che Kraus usava di continuo, e insisteva sul fatto che «bisogna stare attenti alla stupidità causata dalla diffusione della conoscenza». Il rapporto molto esigen-

te e personale di queste tre figure con il linguaggio è spiegato bene dalle parole di Kraus.

Io non domino la lingua; ma la lingua mi domina completamente. Per me lei non è la servitrice dei miei pensieri. Io vivo con lei in una relazione che mi fa concepire dei pensieri, e lei può fare di me ciò che vuole. Le obbedisco sulla parola. Perché dalla parola mi balza incontro il pensiero giovane e forma retroattivamente la lingua, che lo ha creato. [...] La lingua è una sovrana dei pensieri, e con chi riesce a capovolgere il rapporto lei si renderà utile in casa ma gli sbarrerà il suo grembo.⁷

Questi pensatori credevano in un'anima in cui non c'è spazio per la psicologia. Si potrebbe paragonare questa censura al valore che Socrate assegna alla geometria nella *Repubblica* (VII), al suo ruolo cioè di condurre il pensiero dal diveniente all'essente: «Ora, se costringe a contemplare l'essere, la geometria è conveniente, se la generazione, non lo è». ⁸ Il divenire è manifestamente la molteplicità empirica. Allo stesso modo Socrate parlava dell'astronomia come di una scienza in grado di purificare e risvegliare un senso dell'anima più preziosa di 1.000 occhi. Il ragionamento logico era particolarmente sospetto quando il suo scopo non era deliberatamente etico. Era meglio essere accusati di pregiudizio piuttosto che lasciare che il buon senso interferisse con la propria capacità di meravigliarsi di fronte al mondo. Per dirla con Kraus, «è maledettamente difficile farsi intendere da persone che usano tutti e cinque i sensi contemporaneamente».⁹

Riguardo ad un sociologo, Kraus osservò: «Quando camminava in un giardino, le campanule appassivano», e concludeva: «Dio, dove sei... l'intelligenza non brucia; odora solo di paradiso!»¹⁰ Wystan H. Auden – che ammirava molto Kraus e il cui apprezzamento per Kierkegaard doveva molto al suo apprezzamento per Kraus – gli fa eco con la sua massima: «Non commetterai Scienze Sociali». A tal proposito Kraus era irremovibile: «non si dovrebbe imparare contro la vita niente di più di quanto strettamente necessario».¹¹

Da questo punto di vista, la società

aveva torto nel presumere che la nobiltà d'animo potesse essere raggiunta attraverso l'abbellimento e l'accentuazione – una visione che Loos aveva sposato fermamente e che espresse nelle sue varie opere riassunte nel titolo del suo saggio «*Ornament und Verbrechen*», cioè "Ornamento e delitto". In «Die Fackel» Kraus scrive:

Laddove, ad esempio, frasi dipendenti sono coordinate forzatamente senza nessun legame autentico, vi si avverte subordinazione, e tutta la struttura della frase indica una dipendenza che, attraverso l'impeto di una logica disperata, contraddice il proprio bisogno di verità [...] – il linguaggio stesso si vendica quando l'essenza morale obbedisce ad un dettato che non le è proprio.¹²

Questa intuizione non smise mai di turbarlo: «La cosa di cui non riesco a capacitarmi: che una riga intera possa essere scritta da un mezzo uomo. Che sulle sabbie mobili del carattere si possa costruire un'opera».³ Con Kierkegaard potremmo dire che o è la parola a creare l'individuo, o è il silenzio a generarlo e nutrirlo.¹⁴ In Socrate Platone vedeva uniti entrambi i momenti, o meglio ha illustrato la loro unità con la figura di Socrate; anche Wittgenstein, Kraus e Loos esemplificano questa unità.

Loos e Kraus personificavano l'immagine che di Socrate dà Senofonte con la sua dialettica infinita dell'utile, contro la volontà di potenza dei Sofisti. Wittgenstein impersonava il Socrate di Platone; e proprio in relazione a questa complessa personalità di Socrate si possono leggere le somiglianze e le differenze tra queste figure. Eppure, la differenza fondamentale è che mentre Socrate viveva in una comunità dove il senso si misurava in rapporto alla condivisione, le credenze comuni e i costumi, o come l'avrebbe definita Wittgenstein, in rapporto ad una "forma di vita",¹⁵ è proprio un'esperienza di vita così coerente ed autentica che non era più concessa all'Europa, forse fin dal Rinascimento e Lutero. Socrate "lamentava" il tempo in cui l'uomo poteva ascoltare la quercia e udire ogni suono che si facesse testimone della verità, di contro all'insegnamento sofista dell'opinione sostenuta da un principio

di autorità, e metteva in guardia dalla confusione, l'incomprensione e la falsa conoscenza cui l'invenzione della scrittura avrebbe condotto.¹⁶ In effetti, Kraus, Loos e Wittgenstein combatterono fondamentalmente e quasi rousseauisticamente contro le distorsioni del linguaggio e dell'espressione, veicolati, a loro avviso, da maschere, facciate, ornamenti e, in ultima analisi, da un uso improprio del linguaggio. Come ha sottolineato Engelmann, Kraus lottò per «preservare la purezza di un linguaggio nato dall'esperienza poetica creativa, e affine nella sua forma vitale alle forme semplici di discorso usate da gente non corrotta».¹⁷

Con questo spirito Kraus riscoprì ed interpretò il concetto di banalità. «Si noterà frequentemente che le cose – tanto della vita quanto della letteratura – che destarono l'attenzione di Wittgenstein e divennero problemi per il suo pensiero erano precisamente quelle su cui la persona “erudita” tende a sorvolare, considerandole le più banali e le meno problematiche».¹⁸ Anche questo può essere considerato il problema con cui Loos si cimentò nella sua critica e da cui trasse le sue conclusioni sull'architettura. La sua attenzione ai dettagli della vita contemporanea faceva il paio con l'attenzione di Kraus alle virgole in una frase.

Per Kraus, le violazioni della grammatica del linguaggio indicano violazioni simili della grammatica logica e i difetti di pensiero rivelano difetti morali. Questo lo portò a parlare della «morte del mondo nella morte della mente».¹⁹

Per tutti e tre – Kraus, Loos e Wittgenstein – il punto decisivo era ciò che il linguaggio dell'uomo moderno mostra e rende manifesto al di là delle sue intenzioni. Nelle sue polemiche Kraus ricorreva spesso alla tecnica di prendere la sua vittima “in parola”, come diceva nel titolo di una sua opera (*Beim Wort Genommen*), cioè di avere la meglio sulle sue vittime, smascherando le loro intenzioni ormai logore, con il mezzo semplice ed assolutamente efficace di utilizzare le parole e le frasi dell'impu-

tato stesso. Anche la critica di Kraus al linguaggio poetico si basa su un'intuizione etica. Ogni abuso del linguaggio (“*ein grammatikalischer... Schnitzer*”) è una mancanza di verità (“*ein Schnitzer gegen die Wahrheit*”). Dichiarò:

è come se quella parte dell'umanità che crede di parlare tedesco fosse stata punita dal destino per la benedizione di una lingua così ricca di pensieri con la maledizione di vivere al di fuori di quella lingua: di pensare dopo aver parlato: di agire prima di averla consultata... Che stile di vita si evolverebbe se il tedesco prendesse i suoi ordini da nessun'altra autorità che quella della sua lingua.²⁰

Nelle mani di Wittgenstein le possibilità di giudizio o di apprendimento erano ridotte ad una “grammatica filosofica”, ad una sorta di struttura relazionale in cui una parola può stare o non stare in relazione con le altre nel corso della nostra vita. Al centro dell'indagine di Wittgenstein c'era la nozione fondamentale che «un'espressione ha un significato soltanto nella corrente della vita».²¹ Cioè, che «il compito della filosofia non è il crear un linguaggio ideale, ma il chiarir l'uso linguistico dei linguaggi esistenti».²² In effetti, «il linguaggio deve parlare per sé».²³

Se l'insegnamento di Wittgenstein riflette la visione platonica di Socrate, l'enigmatica accezione dell'utile di Loos corrisponde a uno dei punti da cui prende avvio l'ammaestramento socratico di Senofonte. Nel *Concetto di ironia* Kierkegaard scrive: «l'utile è precisamente il poligono corrispettivo all'infinità interiore del bene».²⁴ Alla domanda di Aristippo che gli chiedeva se conoscesse qualcosa di buono, Socrate risponde: «Tu mi chiedi se io conosca quel che è buono per la febbre?» E ancora: «E anche la pattumiera è bella? – Senza dubbio, per Zeus; e uno scudo d'oro è brutto, se quella è fatta in maniera conveniente al proprio fine, questo in maniera sconveniente».²⁵ La dialettica infinita è insita nel bene, quando è concepito come utile.

In bilico tra un momento storico in cui un'epoca stava morendo e un'altra non era ancora nata, in un momento di transizione di un'epoca di crisi e di

reazione, i tre autori risposero alla saggia follia di Erasmo, reincarnata negli scritti di Kierkegaard, con cui modelarono criticamente e rafforzarono la loro prospettiva. A questo riguardo Kierkegaard si ispirò chiaramente alla teoria della *docta ignorantia* di Nicolò Cusano. Cusano respingeva la teologia razionale; la possibilità della conoscenza divenne ironica e la saggezza derivava dall'antitesi tra irrazionale assoluto e ragione.

È principalmente attraverso la loro familiarità con Kierkegaard, dovuta agli sforzi di Theodor Haecker, il filosofo cattolico e traduttore di Kierkegaard legato agli ambienti di «Der Brenner», che la loro comprensione della tradizione umanistica in senso ironico si acui. Come disse Bertolt Brecht di Kraus: «come l'epoca aveva alzato la mano per porre fine alla sua vita, egli era quella mano».²⁶

Un confronto tra i testi e le opere dei tre autori rivela non solo un'affinità di idee e tendenze di base, una comune intolleranza verso i tentativi di dare alla religione un fondamento razionale o di sostituire concezioni religiose con spiegazioni razionali e psicologiche, oltre all'intolleranza tanto verso una razionalità quanto nei confronti di un misticismo mal applicati, ma anche una fede sconfinata in una versione della cosiddetta “fonte inesauribile” (*Ursprung*) che si avvicinava molto alla dottrina socratica della conoscenza come reminiscenza connessa con la ragione e che questa ragione esistesse solo nel pensiero, e quindi le virtù fossero replicate nell'intuizione (conoscenza). Kraus espresse la natura di questa fonte con una poesia:

*Due corridori*²⁷

*Due corridori corrono sulla pista del tempo,
uno avventatamente, l'altro avanza con
timore.*

*Quello che viene dal nulla raggiunge la
meta; l'altro,
partito dall'origine, muore lungo il cammino.
E quello venuto dal nulla, quello che ha
vinto, fa largo*

*a colui che avanza sempre con timore e che
sempre*

ha raggiunto la meta: l'origine.

Chiaramente Wittgenstein aveva in mente questa poesia quando tracciò un confronto analogo tra la sua indagine filosofica e quella «della grande corrente di civiltà europea e americana, in cui noi tutti ci troviamo a vivere», come scrive nella prefazione alle sue *Osservazioni filosofiche*:

L'uno vuol cogliere il mondo a partire dal suo perimetro – nella sua molteplicità; l'altro nel suo centro – nella sua essenza. Perciò, mentre l'uno pone in fila una costruzione dopo l'altra, sale quasi di gradino in gradino sempre più in alto, l'altro rimane dov'è ed insiste a considerare sempre le stesse cose.²⁸

La casa di Loos sulla Michaelerplatz fece dire a Kraus: «Lì ha costruito loro un pensiero».²⁹ Loos affermò: «Sento più affinità per la verità, sia pur vecchia di secoli, che per la menzogna che cammina impettita al mio fianco».³⁰ Di Loos, Kraus disse che «sostiene una verità più pura della maggior parte dei miei concittadini».³¹ Wittgenstein, che come Loos credeva nell'assoluta inattualità di ciò che era vero nella forma e nell'azione, rifiutava la filosofia come professione in nome dell'autenticità come criterio per il quale si ha diritto ad esprimere il proprio pensiero.

Loos riteneva la rispondenza al vero essenziale per capire cosa è utile fare per indirizzare l'economia dell'*oikos* in modo da consentirci di fare a meno del male. Loos si oppose ai continui tentativi degli architetti della sua epoca sia di far rivivere vecchie forme (stili) che di inventarne di nuove «moderne» con la *sua* richiesta «di tacere quando non si può parlare; di non fare niente più che progettare un edificio con correttezza tecnica, guidati dal giusto approccio umano, e lasciare che la forma giusta e veramente moderna emerga *spontaneamente*».³²

Come osserva Engelmann: «Questa forma non va rivelata esplicitamente e di proposito nel disegno che l'architetto fa di un articolo di uso quotidiano o di un edificio, ma dovrebbe essere *manifesta* in esso».³³ Loos affermava che: «La via è questa: Dio ha creato l'artista, l'artista crea la sua epoca, l'e-

poca crea l'artigiano, l'artigiano crea il bottone».³⁴ L'intuizione fondamentale di Loos consisteva nel riconoscere che non v'era alcuna connessione immediata tra arte ed artigianato. Dirigendo i suoi sforzi soprattutto contro la nozione di «arti e mestieri», Loos si prefisse di combattere sul terreno dell'architettura degli interni e della progettazione industriale.

Sostenne la sua posizione con la massima enfasi. «Nuove forme? È una cecità! È il nuovo spirito che conta. Anche dalle vecchie forme esso forgerà ciò di cui noi uomini nuovi abbiamo bisogno».³⁵ Loos condivideva le esigenze morali sull'arte espresse da John Ruskin e Ralph Waldo Emerson, ma respingeva la loro richiesta «di infondere nuovo spirito nella vita inaridita della società industriale per mezzo di nuove forme estetiche».³⁶ In ciò consiste la differenza tra il rifiuto del superfluo di Loos e della *Neue Sachlichkeit*, da un lato e i principali antagonisti di Loos, gli architetti del Dessau Bauhaus, dall'altro: quest'ultimi perseguivano un estetismo per cui la semplicità si faceva feticcio; «si adornano del semplice e del disadorno, e di conseguenza non fanno che renderlo inessenziale e più superfluo delle superfluità che si erano proposti di rimuovere».³⁷

«Ciò che Kraus, Loos e Wittgenstein hanno in comune è lo sforzo di separare e dividere in maniera appropriata»³⁸, sostenendo la distinzione tra «sfera superiore e sfera inferiore». Scriveva Kraus:

Tutto ciò che io e Adolf Loos abbiamo inteso dire – lui con la pratica e io con la parola – è che c'è differenza fra un'urna e un vaso da notte. Ma la gente di oggi si può dividere fra quelli che usano il vaso da notte come urna e quelli che usano l'urna come vaso da notte.³⁹

Questo è ciò che Wittgenstein, assecondando l'ammirazione di Kraus per il *Re Lear*, prese in considerazione quando riprese una citazione di quella tragedia – «Ti insegnerò le differenze» – o quando disse ad un amico: «Hegel mi sembra sempre voler dire che le cose che sembrano diverse sono le stesse.

Mentre il mio interesse è di mostrare che le cose che sembrano uguali sono davvero diverse».⁴⁰

Sembra quindi che, con stili in qualche modo paralleli, questi tre autori fossero impegnati in ciò che negli anni '20 Wittgenstein indicava come fenomenologia del linguaggio ed Edmund Husserl aveva definito «riduzione fenomenologica» o «la messa tra parentesi» – cioè il dispositivo di mettere una citazione tra parentesi per creare una distanza critica, per mettere la frase, il modo di dire o un'espressione del comportamento sotto una nuova luce, producendone la propria eco, la madre dell'ironia. «Il mio compito», diceva Kraus, «è quello di mettere la nostra epoca tra virgolette».⁴¹ Che per Husserl significava un ritorno alle «cose in quanto tali».⁴² Era proprio questo modo di creare una distanza critica, rimuovendo nozioni false e pregiudiziali a costituire l'*epochè*, ironia socratica.

È significativo che nell'approccio socratico di Wittgenstein i dialoghi e le contraddizioni fossero autoimposte, in una dialettica senza fine che richiedeva al pensatore di rimanere sempre un «principiante assoluto», come Husserl diceva di essere alla fine della sua vita. Di fatto, questa posizione aveva già caratterizzato il lavoro di Kierkegaard nelle sue implicazioni teoriche e in molti aspetti essenziali. Wittgenstein aveva guardato alla dialettica hegeliana, alla quale si contrapponeva il pensiero di Kierkegaard, con gli occhi della letteratura e della musica classica e romantica, con i quali si sentiva perfettamente a suo agio.

La doppia lama di una spada di Damocle caratterizzava il rapporto di Kraus, Loos e Wittgenstein con il linguaggio. Kraus una volta disse all'amico Sigismondo von Radecki: «Non ho mai pianto così tanto in tutta la mia vita come ieri durante il mio lavoro».⁴³ Questa sua autoironia trova di nuovo un antecedente in Kierkegaard, che dichiarò: «Anch'io, unisco a modo mio il tragico col comico: dico facezie, la gente ride – ma io pianto».⁴⁴ Kraus ha

mostrato tutta la portata di questa contraddizione e la sua tensione. «Io domino solo il linguaggio degli altri», dice; «il mio fa di me ciò che vuole». ⁴⁵ In questa dimensione satirica Kraus parla con le parole del Falstaff:

Il cervello di quell'amalgama di argilla e di stoltezza che è l'uomo, non riesce a inventar nulla che faccia ridere, se non si conta quel che invento io o che è inventato alle mie spalle; io non sono soltanto arguto per me stesso, ma sono anche la causa dell'arguzia che si trova negli altri uomini.

(*Enrico IV*, Atto II, scena 2, righe 6-10)

Proprio come Loos definiva i significati architettonici esaminando le abitudini dell'uomo, Wittgenstein e Kraus condussero le loro riflessioni sull'uso e l'abuso del linguaggio a partire dai loro contemporanei (politici, giornali, letteratura) per mezzo di citazioni, virgolettati e uscendo dal pregiudizio di un "mondo dato per scontato". Questo assoggettamento di ogni espressione all'"esperienza vissuta" quotidianamente, parallelamente al modo in cui Loos esaminava le abitudini quotidiane – camminare, stare in piedi, sedersi, giacere sdraiati, mangiare e cucinare – per mezzo di riferimenti ed un vocabolario architettonici, riflette in parte (e riflette su) il compito filosofico proposto da Husserl. La critica di Frege al primo lavoro pubblicato da Husserl sull'origine dei numeri spinse Husserl ad allontanarsi dallo psicologismo; l'incontro di Wittgenstein con Frege fu altrettanto decisivo nell'indirizzare la sua prima indagine filosofica che maturò poi nel *Tractatus*.

Kraus, Loos e Wittgenstein avevano in comune il fatto di fare leva sulla propria coscienza come principio di libertà individuale: la coscienza trae da sé la verità. La versione di Kierkegaard dell'ironia socratica fu articolata nel *Concetto di ironia*, "in riferimento costante a Socrate", come recita il titolo, e Malcolm riferisce che Wittgenstein aveva trovato Kierkegaard «di gran lunga troppo profondo... mi sconcerta senza avere quell'effetto positivo che avrebbe in spiriti più profondi». ⁴⁶ Indubbiamente la scoperta di Kierkegaard

e della sua incrollabile visione della vita incoraggiava la "transustanziazione dell'esperienza". ⁴⁷ Una ferma certezza di sé, strappata ad ogni empirismo, caratterizzava la curvatura della schiena di Wittgenstein e Kraus.

Alcuni hanno guardato alla schiena storta di Kraus (come quella di Lichtenberg) come se essa potesse spiegare il tono satirico dei suoi scritti e il suo rifiuto di scendere a compromessi. ⁴⁸ È proprio la curva della schiena che testimonia la vulnerabilità del giudizio umano. O, come ha scritto Herder, non è l'uomo a determinare la sua postura eretta, ma è la postura eretta che determina l'uomo. ⁴⁹ La curva di una colonna vertebrale differisce da un'altra solo per il grado di curvatura. Partendo dal presupposto che la curvatura è un indice della nostra comune umanità, la capacità di dubitare e la capacità di fidarsi di noi stessi e di agire con assoluta certezza sono appartenute in larga misura a Kraus, Loos e Wittgenstein. È come se il corpo a corpo di Giacobbe con l'angelo che lo lasciò ferito all'anca fosse la misura della loro capacità di intravedere l'infinità della coscienza umana.

«Una visione della vita è più di una somma di frasi o un insieme di tesi nella loro astratta neutralità, è più anche dell'esperienza, che è sempre parziale». Di fatto, «l'esperienza della rassegnazione non è la conseguenza di una pressione esterna... si sviluppa da uno stato interiore, da "quel turbamento che ha trionfato sul mondo"». ⁵⁰ Questa esperienza poggia su quanto descritto da Boris Pasternak nella sua autobiografia *Safe Conduct*, il cui titolo fa riferimento a quel particolare momento religioso, in cui così tanto risiede.

Verso i ventun anni qualcosa aveva determinato in lui un mutamento: assisteva a Vienna alla rappresentazione di un dramma mediocre, in cui però uno dei personaggi esprimeva una riflessione che lo aveva molto colpito: qualsiasi cosa fosse accaduta nel mondo, nulla di male sarebbe potuto accadere a lui; egli non dipendeva né dal fato né dalle circostanze. [...] aveva intravisto per la prima volta la possibilità della religione. ⁵¹

Malcolm racconta di aver saputo che:

Wittgenstein lesse una sua memoria sull'etica (la data non mi è nota, ma probabilmente fu dopo il suo ritorno a Cambridge nel 1929) in cui diceva di avere a volte una certa esperienza, che non poteva descrivere meglio di così: "Quando la provo mi stupisco dell'esistenza del mondo. E penso allora: "Com'è straordinario che esista qualcosa!" oppure: "Com'è straordinario che il mondo esista!". E aggiunse che anche a lui – come al personaggio del dramma già ricordato – capitava a volte di sentirsi assolutamente al sicuro, cioè in uno stato d'animo in cui si pensa: "Sono al sicuro, nulla può farmi del male, qualsiasi cosa accada". ⁵²

Questa esperienza, cui non era estraneo il lavoro di Tolstoj e di Dostojevskij con la loro critica alla razionalità dell'etica, offriva quel "punto di Archimede" che lo avrebbe condotto all'ultima parte del suo lavoro, *Della certezza*. In cui scriveva:

126. Del significato delle mie parole non sono più certo di quanto non lo sia di certi giudizi. Posso dubitare che questo colore si chiama "blu"?

I (miei) dubbi formano un sistema.

[...]

128. Fin da bambino ho imparato a giudicare. Questo è giudicare.

129. Così ho imparato a giudicare; questa cosa, ho imparato a conoscere come giudizio.

130. [...] Ma in che modo ce l'insegna l'esperienza? Noi possiamo forse desumerlo dall'esperienza, ma l'esperienza non ci aiuta a desumere qualcosa da se stessa. Se l'esperienza è la ragione (e non semplicemente la causa) per cui giudichiamo così, allora non abbiamo più una ragione per considerare ciò come ragione.

131. No, l'esperienza non è la ragione del nostro giuoco del giudicare. E neanche la sua conseguenza più cospicua.

132. Gli uomini giudicavano che un re potesse far piovere; noi diciamo che questo contraddirebbe ogni esperienza. Oggi si giudica che l'aeroplano, la radio, ecc., siano mezzi per avvicinare tra loro i popoli e per diffondere la cultura.

[...]

150. Come fa uno a giudicare quale sia la sua mano destra e quale sia la sua mano sinistra? Come faccio io a sapere che il mio giudizio concorderà con quello dell'altro?

Come faccio a sapere che questo colore è blu? Se qui non mi fido di me stesso, perché dovrei fidarmi del giudizio dell'altro? C'è un perché? A un certo punto non devo pur cominciare a fidarmi? Cioè in un punto o nell'altro devo cominciare con il non dubitare; ...fa parte del giudicare.

[...]

152. Le proposizioni che per me sono incontestabili non le imparo esplicitamente. Posso forse trovarle in seguito, come si trova l'asse di rotazione di un corpo rotante. Quest'asse non è stabile nel senso che sia mantenuto stabile, ma nel senso che è il movimento intorno ad esso a determinarne l'immobilità.⁵³

In relazione alla stessa questione, verso la fine del 1837 Kierkegaard scriveva nel suo *Diario* ("Lectures on Believing and Knowing"): «Così, la prova che un certo punto è proprio il centro di una sfera si trova quando si dimostra che le perpendicolari alle diverse tangenti passano tutte attraverso di esso».⁵⁴ Nel suo libro *Della certezza* Wittgenstein scriverà, «la difficoltà consiste nel riuscire a vedere l'infondatezza della nostra credenza», e ancora, «per sbagliarsi l'uomo deve già giudicare in conformità con l'umanità».⁵⁵ Come ha sottolineato Kierkegaard:

Nel dubbio il soggetto vuole continuamente entrare nell'oggetto, e la sua disgrazia è che l'oggetto gli sfugge continuamente davanti. Nell'ironia il soggetto vuole continuamente uscire dall'oggetto, e ciò gli riesce col prendere ad ogni istante coscienza dell'irrealtà dell'oggetto.⁵⁶

Con la casa al numero 19 della Kundmannngasse di Vienna, Wittgenstein raggiunse una trasparenza straordinaria, esemplificando la sua capacità di mantenere una "perfetta limpidezza di qualunque struttura". Inizialmente fu progettata con Engelmann, ma nel corso dei lavori Wingenstein se ne occupò da solo, soprattutto insistendo nel ridisegnare ogni dettaglio e riesaminando ogni aspetto dell'edificio nel suo rapporto con l'insieme. È essenzialmente una casa senza un nucleo centrale, con porte proporzionate in modo insolito, che accentuano e orchestrano i raggi di luce in un modo simile alle case di

Loos. Questo uso della luce trasforma gli spazi e la concretezza della costruzione in un costruito immaginario, come sono destinati ad essere i costrutti. La casa acquista il suo carattere lirico dalla consapevolezza e l'intenzionalità di ciò che è prodotto.

In contrasto con l'orizzontalità dell'esterno, all'interno dell'edificio domina la verticalità. L'*axis mundi* ne rappresenta il nucleo.

Questa verticalità può essere vista in contrasto con la ricca varietà delle permutazioni di Loos, che spesso evocano un quadrato diamantato, cioè il quadrato con le sue articolazioni, ben confinate – alla stregua dell'umorismo – all'interno della dimensione umana, con la sua umana infinità. L'altezza degli spazi interni e in particolar modo l'altezza esagerata delle porte suggeriscono ironicamente un'infinità interna, racchiusa com'è nella forma orizzontale della casa. È una vera e propria infinità interiore alla quale si può arrivare solo con la rassegnazione, chiaramente incarnata in una verticalità così ben misurata – un'infinità interiore che è invero infinita e poetica.

Le Corbusier ha detto di Loos che egli «ha scopato sotto i nostri piedi e ha fatto una pulizia omerica, esatta, sia filosofica che lirica. Così, Loos ha influenzato il nostro avvenire architettonico».⁵⁷ Queste qualità epiche e questa grandezza morale nascondono all'occhio dei contemporanei il valore della sua impresa omerica, di realizzare cioè il riconoscimento omerico di ciò che è giusto, del bene e del vero. Oskar Kokoschka lo descrive così:

In Adolf Loos ho sempre visto l'ultimo dei Greci, l'individualista, come l'Ulisse di Omero, che molti secoli fa si era già smarrito dalla schiera degli esseri viventi il cui sviluppo degli arti posteriori consentiva di camminare in posizione eretta; ma fino ad oggi solo in rari casi l'*Homo anthropos* si era permesso di alzarsi sulle proprie gambe come un essere dotato di dignità.⁵⁸

Kraus e Loos erano stati il principale sostegno di Kokoschka nel suo lavoro di scrittura e di pittura. Kokoschka ricevette da Loos la sua prima scatola di colori e le sue prime commissioni per fare

dei ritratti, e Loos vendette il proprio tappeto per permettere a Kokoschka di fare un viaggio studio all'estero. Fu l'incoraggiamento di Loos che permise a Kokoschka di unirsi a Herwarth Walden nell'edizione di «Der Storm». Ma soprattutto Loos ispirava una profonda fiducia in se stessi, nel proprio sentire e nel proprio pensiero. Il suo approccio caloroso era accompagnato dalla stessa chiarezza tipica con cui distingueva tra arte e architettura:

L'opera d'arte è un'attività privata dell'artista. La casa no. L'opera d'arte vien messa al mondo senza che ce ne sia bisogno. La casa invece soddisfa un bisogno. L'opera d'arte non è responsabile verso nessuno, la casa verso tutti. L'opera d'arte vuole strappare gli uomini dai loro comodi. La casa è al servizio della comodità. L'opera d'arte è rivoluzionaria, la casa è conservatrice.⁵⁹

Come ha osservato Kokoschka, «Adolf Loos usava con un coraggio esemplare l'espressione "È lo spirito che costruisce il corpo!"».⁶⁰ Loos liberò se stesso e noi, se solo lo ascoltassimo (qui ascoltare è identico a intendere, e non ascoltare a fraintendere), tanto dalle categorie storicistiche quanto dalle categorie estetiche, e portò la luce – proprio nel senso in cui Kraus utilizza il termine "la torcia" –, cioè ben più di una semplice illuminazione. Kokoschka fu chiamato a testimoniare riguardo i veri titoli degli scritti di Loos: *Ins Leere gesprochen*, *Trotzdem*, *Das Andere e Ornament und Verbrechen*, cioè "Parole nel vuoto", "Nonostante", "L'altro" (un giornale per l'introduzione della cultura occidentale) e "Ornamento e delitto".⁶¹

L'amore di Loos per la realtà viva, la semplicità e la purezza di spirito e la franchezza nelle azioni – che molte volte nascondono le più efferate menzogne – rendeva la torre di Loos "omericamente" superiore a Kakania («il primo paese, nell'attuale periodo d'evoluzione, al quale Iddio avesse tolto il credito»⁶², come lo descrisse Robert Musil). Ciò richiedeva la rara capacità di comprendere ciò che è giusto, di rimanere in piedi a dispetto del fatto – *trotzdem* – di essere un uomo pie-

namente retto in un'epoca di codardia, oscurità e destino imminente, o, come aveva scritto Schönberg nel titolo della sua *Musica di accompagnamento per una scena da film* del 1930: "pericolo minaccioso, paura, catastrofe".

Wittgenstein notò che

i risultati della filosofia sono la scoperta di un qualche schietto non-senso e di bernoccoli che l'intelletto si è fatto cozzando contro i limiti del linguaggio. Essi, i bernoccoli, ci fanno comprendere il valore di quella scoperta.⁶³

Questa osservazione fa eco alle parole di Kraus: «Se non riesco ad andare avanti, vuol dire che ho sbattuto contro il muro del linguaggio. Allora mi ritraggo con la testa insanguinata. E vorrei andare avanti».⁶⁴

Schiller aveva esclamato: «Perché lo spirito vivente non può apparire allo spirito? Quando l'anima *parla*, ahimè, non è più l'anima che parla».⁶⁵ La generazione di Sigmund Freud, Kraus, Loos e Wittgenstein interiorizzò l'insegnamento e le intuizioni di Schiller, come è chiaro dal parallelismo tra alcuni concetti espressi da Melanie Klein e il lavoro di Schiller sull'*Educazione estetica dell'uomo*; Kraus e Wittgenstein criticarono duramente i "dottori dell'anima", la negligenza della psichiatria e la pratica presuntuosa della psicoanalisi, non da ultimo quando applicata ad autori il cui genio superava di gran lunga le possibilità di una spiegazione. Fu proprio l'identità di etica ed estetica il lascito principale del lavoro di Schiller. E il dono più alto fu essere all'altezza di una tale identità. L'ironia di Kierkegaard, l'ironia dell'autore di *Aut-Aut*, offriva proprio questa possibilità alternativa, cioè che l'estetica e la morale fossero messe sullo stesso piano, e difficili da distinguere l'una dall'altra fintanto che si avessero accettate le regole di un gioco linguistico che non ammette scappatoie.

Con l'autore del *Tractatus* Kierkegaard avrebbe potuto scrivere: «Il mio lavoro consiste di due parti: quello che ho scritto più tutto quello che *non* ho scritto. E proprio questa seconda parte è quella importan-

te».⁶⁶ Loos e Wittgenstein potrebbero aver detto con Kraus che:

Tutta l'arte mi sembra essere soltanto arte per l'oggi, se non è arte contro l'oggi. Fa passare il tempo – non lo caccia via! Il vero nemico del tempo è il linguaggio. Esso vive in una intesa immediata con lo spirito indignato dal proprio tempo. Qui può nascere quella congiura che è l'arte. La compiacenza, che ruba le parole dal linguaggio, è nelle grazie del tempo. L'arte può venire soltanto dal rifiuto. Solo dal grido, non dalla rassicurazione. L'arte, chiamata a consolare, abbandona con una maledizione la stanza dove l'umanità è morta. Il suo compimento è là dove non c'è più speranza.⁶⁷

La Prima guerra mondiale fu una rivoluzione culturale. Negli *Ultimi giorni dell'umanità*, una tragedia in cinque atti, integrata con degli articoli su «Die Fackel», Kraus presentò una critica devastante alla società austriaca e tedesca in guerra. Rappresentò la scena di un tragico carnevale rabelaisiano: l'ipocrisia e l'avidità del potere e la sofferenza delle vittime. Fu questo marciame della cultura, della scienza, della letteratura e dell'arte asserviti agli affari a suscitare le critiche radicali ed indignate di Kraus, Loos e Wittgenstein.

Note

1. P. Engelmann, *Lettere di Ludwig Wittgenstein, con Ricordi*, Firenze: La Nuova Italia, 1967, p. 95.

2. N. Malcolm, *Ludwig Wittgenstein*, Milano: Bompiani, 1964, p. 8.

3. P. Engelmann, *Lettere di Ludwig Wittgenstein*, Op. cit., p. 96.

4. *Ibid.*, p. 99. Per ulteriori dettagli riguardo «Der Brenner» e l'incontro di Wittgenstein con Loos, vedi L. Wittgenstein, *Briefe an Ludwig von Ficker*, a cura di G. Henrik von Wright, Salisburgo, 1969, p. 13.

5. *Ibid.*, p. 105.

6. *Rundfrage über Karl Kraus*, Innsbruck, 1917, p. 21, citato in F. Field, "The Last Days of Mankind": *Karl Kraus and His Vienna*, London, 1967, p. 23.

7. K. Kraus, *Detti e contraddetti*, Milano: Adelphi, 1992, p. 150. «Ich beherrsche die Sprache nicht, aber die Sprache beherrscht mich vollkommen. Sie ist mir nicht die Dienerin meiner Gedanken. Ich lebe in einer Verbindung mit ihr, aus der ich Gedanken empfangen, und sie kann mit mir machen, was sie will. Ich pariere ihr auf

Wort. Denn aus dem Wort springt mir der junge Gedanke entgegen und formt rückwirkend die Sprache, die ihn schuf. Solche Grade der Gedankenträgigkeit zwingt auf die Knie und macht allen Aufwärt zitternder Sorgfältigkeit zur Pflicht, die Sprache ist eine Herrin der Gedanken, und wer das Verhältnis umzukehren Vermag, dem macht sie sich im Hause nützlich, aber sie sperrt ihm den Schoss».

8. Platone, *La Repubblica*, libro VII, 526e, citato in S. Kirkegaard, *Sul concetto di ironia, in riferimento costante a Socrate*, Milano: Rizzoli, 2021, p. 33.

9. K. Kraus, *Untergang der Welt durch die schwarze Magie*, Vienna, 1922, p. 461.

10. K. Kraus, «Die Fackel», 70, 1901, p. 71f.

11. *Ibid.*, p. 70: «Man soll nicht mehr lernen, als man unbedingt gegen das Leben braucht».

12. K. Kraus, «Die Fackel», 811/819, 1929, p. 15.

13. K. Kraus, "Di notte" (1919), in *Detti e contraddetti*, Op. cit., p. 354.

14. S. Kirkegaard, *Sul concetto di ironia*, Op. cit., p. 38.

15. «Dunque, il significato è davvero soltanto uso della parola? Non è il modo in cui quest'uomo incide sulla vita? Ma il significato della parola non è parte della nostra vita?», L. Wittgenstein, *Grammatica filosofica*, Firenze: La Nuova Italia, 1990, p. 31.

16. Platone, *Fedro*, 274d-278e. In Platone, *Tutti gli scritti*, Milano: Bompiani, 2014, pp. 579-583.

17. P. Engelmann, *Lettere di Ludwig Wittgenstein*, Op. cit., p. 99.

18. *Ibid.*, p. 84.

19. *Ibid.*, p. 99.

20. Citato in J.P. Stern, *Lichtenberg: A Doctrine of Scattered Occasions*, London, 1963, p. 163. Il libro di Stern comprende un resoconto esaustivo ed illuminante dell'affinità intellettuale di Wittgenstein con Lichtenberg e Karl Kraus.

21. «Ein Ausdruck hat nur im Strome des Lebens Bedeutung», in N. Malcolm, Op. cit., p. 126.

22. L. Wittgenstein, *Grammatica filosofica*, Op. cit., p. 459.

23. *Ibid.*, p. 29.

24. S. Kirkegaard, *Sul concetto di ironia*, Op. cit., p. 31.

25. *Ibid.*, p. 32.

26. «Als das Zeitalter Hand an sich legte, war er diese Hand», in W. Kraft, Karl Kraus: Beiträge zum Verständnis seines Werkes, Salisburgo, 1956, p. 13.

27. *Zwei Läufer*

Zwei Läufer laufen zeitentlang

der eine dreist, der andre bang;
 Der von Nirgendher sein Ziel erwirbt;
 Der vom Ursprung kommt and am
 Wege stirbt.
 Der von Nirgendher das Ziel erwarb,
 macht Platz dem, der am Wege starbt.
 Und dieser, den es ewig bangt,
 ist stets am Ursprung angelangt.
 Traduzione italiana in J. Schächter,
 "Prefazione" a P. Engelmann, *Lettere di
 Ludwig Wittgenstein*, Firenze: La Nuova
 Italia, 1967, p. VIII.

28. L. Wittgenstein, *Osservazioni filosofiche*, Op. cit. p. LXXVII.

29. K. Kraus, "La casa in Michaelerplatz, Festschrift / Per i sessant'anni di Adolf Loos", Vienna, 1930, in M. Cacciari, *Adolf Loos e il suo Angelo*, Milano: Electa, 1995, p. 102.

30. P. Engelmann, *Lettere di Ludwig Wittgenstein*, Op. cit., p. 101. Cfr. A. Loos, *Parole nel vuoto*, Milano: Adelphi, 2020, pp. 174, 272.

31. K. Kraus, «Die Fackel», 800/845, 1929, p. 54.

32. P. Engelmann, *Lettere di Ludwig Wittgenstein*, Op. cit. pp. 99, 100.

33. *Ibid.*, p. 100.

34. *Idem.*

35. *Idem.*

36. *Ibid.*, p. 101.

37. *Ibid.*, p. 101, 102.

38. *Ibid.*, p. 103.

39. K. Kraus, "Tempo", in *Detti e Contraddetti*, Op. cit., pp. 393, 394.

40. Citato in R. Rhees (a cura di), *Ludwig Wittgenstein, Personal Recollections*, Oxford 1981, p. 171.

41. Citato in H. Fisher, "The other Austria and Karl Kraus", in H. Rehsisch (a cura di), *Tyrannos, Four centuries of struggle against tyranny in Germany*, Londra, 1944, p. 314.

42. E. Husserl, *Ideas, General Introduction to Pure Phenomenology*, trad. di R. Boyce Gibson, Londra, 1962.

43. S. von Radecki, *Wie ich glaube*, Colonia, 1953, p. 24.

44. S. Kirkegaard, *Diario*, Milano: Rizzoli, 2019, p. 37.

45. K. Kraus, "Di notte" (1919), in *Detti e contraddetti*, Op. cit., p. 280.

46. Citato in N. Malcolm, *Ludwig Wittgenstein*, Op. cit., p. 103.

47. S. Kirkegaard, "From the Papers of One Still Living", XIII, 73, citato nella sua "Introduction" a *The Concept of Irony*, Op. cit., p. 27.

48. Cfr. Th. Szasz, *Karl Kraus and the Soul-Doctors, A Pioneer Critic and His Criticism of Psychiatry and Psychoanalysis*,

New York, 1976, *passim*.

49. Cfr. J. G. Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, citato in E. W. Straus, *Phenomenological Psychology, Selected Papers*, trad. Erling Eng. Studies in Existentialism and Phenomenology, a cura di R. D. Laing, London 1972, p. 164.

50. S. Kirkegaard, *The Concept of Irony*, Op. cit., p. 27.

51. N. Malcolm, *Ludwig Wittgenstein*, Op. cit., p. 97. «Mistico non è il modo come è fatto il mondo, ma il fatto ch'esso esiste», L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, \$6.44.

52. *Ibid.*, p. 98. «Non è un dubbio riguardo una cosa o l'altra, riguardo questo o quello; no, il mio è un dubbio infinito – difatti, a volte mi sento anche un po' a disagio con l'idea di un vero dubbio sistematico per il fatto di non aver mai davvero dubitato abbastanza», S. Kirkegaard, "Papier", III, 16, in *The Concept of Irony*, Op. cit., p. 296.

53. L. Wittgenstein, *Della Certezza, L'analisi filosofica del senso comune*, Torino: Einaudi, 1999, pp. 23, 24, 27, 28.

54. S. Kirkegaard, *The Concept of Irony*, Op. cit., p. 366. Non solo il dubbio di Wittgenstein prende la forma dell'ironia di Kierkegaard, ma entrambi sembrano attingere a un'immagine classica: quella della sfera il cui centro è ovunque e la cui circonferenza non è da nessuna parte, originariamente designata come Dio. Quest'immagine fu usata da Niccolò Cusano, Giordano Bruno e Pascal per indicare il mondo insieme alla nostra incapacità di comprenderlo. «La Verità assoluta è inaccessibile», come afferma Cusano. «L'intelletto, dunque, che non è la verità, non comprende mai la verità in modo così preciso da non poterla comprendere più precisamente ancora all'infinito, perché sta alla verità come il poligono sta al cerchio. Quanti più angoli avrà il poligono inscritto, tanto più sarà simile al cerchio: tuttavia, non sarà mai uguale ad esso, anche se avremo moltiplicato i suoi angoli all'infinito, a meno che non si risolva nell'identità con il cerchio», in N. Cusano, *La dotta ignoranza*, Roma: Città Nuova, 1998, pp. 64, 65.

55. L. Wittgenstein, *Della Certezza*, Op. cit., pp. 30, 28.

56. S. Kirkegaard, *Sul concetto di ironia*, Op. cit., p. 259. «Infine, nella misura in cui con tale consapevolezza dell'irrealtà dell'esistenza l'ironia esprime la stessa tesi della pietà, sembrerebbe diventare una sorta di raccoglimento».

57. Le Corbusier, "Hommage à Adolf Loos", «Vient de Paraitre», 102, 1931, p. 89. Vedi anche: Testimonianze su Adolf Loos, in *Adolf Loos*, «Casabella Continuità», 233,

1959, p. 44.

58. O. Kokoschka, *Aufsätze, Vorträge, Essays zur Kunst*, Hamburg, 1975, p. 186. «In Adolf Loos sah ich immer den letzten Griechen, den Individualisten, wie Homers Odysseus, der so viele Zeitalter schon aus der Reihe jener Lebewesen sich abhebt, deren entwickelte Hinterbeine zwar den Aufrechten Gang ermöglichen was dem Homo Anthropolos jedoch bisher nur in seltensten Fällen erlaubt, sich auch auf die eigenen Beine zu stellen, als eine Persönlichkeit in menschlicher Würde».

59. A. Loos, "Architettura", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 253.

60. O. Kokoschka, *Aufsätze, Vorträge, Essays zur Kunst*, Op. cit., *passim*.

61. *Idem.*

62. R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Vol. I, Torino: Einaudi, 1972, p. 513.

63. L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Torino: Einaudi, 2014, p. 59.

64. K. Kraus, "Di notte" (1919), in *Detti e contraddetti*, Op. cit., p. 280.

65. F. Schiller, *Votivtafeln*, 84: «'Die Sprach'. Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen? Spricht die Seele, so spricht die Seele, so spricht ach! schon die Seele nicht mehr», citato in S. Ullmann, *Language and Style*, Oxford, 1966, p. 206.

66. P. Engelmann, *Lettere di Ludwig Wittgenstein*, Op. cit., p. 115.

67. «Kunst kann nur von der Absage kommen. Nur vom Aufschrei, nicht von der Beruhigung. Die Kunst, zum Troste gerufen, verlässt mit einem Fluch das Sterbzimmer der Menschheit. Sie geht durch Hoffnungsloses zur Erfüllung», K. Kraus, "Di notte", in *Detti e contraddetti*, Op. cit., p. 290.

La canna pensante¹: Arnold Schönberg e Adolf Loos p. 93 Yehuda Safran

Chi pensa il più profondo, ama il più vivo.

Inizio della seconda strofa del poema *Socrate e Alcibiade* di Friedrich Hölderlin.

Il 10 dicembre 1930 Arnold Schönberg invia da Berlino una lettera-telegramma ad Adolf Loos, che si trovava a Praga in occasione del suo sessantesimo compleanno; scrive: «Al servizio di un'idea minori e maggiori toccano il vertice della loro benemeranza quando additano ai contemporanei il cammino da percorrere».² Forse solo il romanzo

di Balzac *Il capolavoro sconosciuto* ha visto un tentativo analogo di ritrarre un modello per un obiettivo di tale portata: le difficoltà dell'artista nella società borghese, ossessionato dall'idea della "sustanziazione" e da un "pensiero che deve essere espresso". A partire probabilmente da un'affermazione di Delacroix, Balzac immagina un pittore che voglia esprimere solo con il colore la vita in sé e decida di mantenere nascosto il suo capolavoro. Quando Frenhofer muore, i suoi amici non trovano altro che una confusione di colori e di linee sfuggenti dipinte su un muro. Leggendo *Il capolavoro sconosciuto* Cézanne si commosse fino alle lacrime e disse che Frenhofer era lui stesso.³ Questo tema si ritrova con crudeltà naturalistica nel romanzo di Zola *L'opera* e pure nel racconto breve di Camus *Giona o l'artista al lavoro*. Il pittore di Camus scompare e abbandona una tela su cui è incisa la parola *solidaire* o *solitaire*, dove non è possibile distinguere tra la "d" e la "t", a rappresentare il dilemma dell'inconciliabilità di esperienza individuale e rapporti sociali. Quando l'esperienza individuale non è più associabile ad un paradiso, essa si volge facilmente nel suo opposto dialettico, in un inferno esistenziale.

In seguito ad un'incomprensione analoga a quella per cui Cézanne si rifiutò di accettare la lettura parziale e distorta della figura dell'artista fatta da Zola nel suo romanzo al punto da interrompere la sua lunga amicizia con lui, Schönberg si sentì minacciato dalla fantasiosa trasposizione della sua biografia nel *Doctor Faustus* di Thomas Mann. Pur senza un grande successo Schönberg cercò di trasformare Mann in un detrattore e un nemico. Nell'*Opera* la malattia che affligge il figlio del pittore rappresenta una punizione naturale per forme d'arte innaturali. Nel *Doctor Faustus* la malattia è il mezzo con cui il diavolo induce la creatività in un artista inibito dalla conoscenza. A parte la malattia dell'eroe Adrian Leverkühn, che è più simile a quella di Nietzsche, la stessa meningite che uccide il bambino nel romanzo di Zola uccide anche il nipote di Leverkühn, Echo, un

figlio dell'epifania. Il 10 giugno 1950 Mann, in una lettera ad Alberto Mondadori, precisò:

La musica dodecafonica è un tentativo brillante di ridare ordine e liceità ad una musica che stava cadendo nella soggettività e nell'arbitrarietà. Mira ad una composizione oggettiva e rigorosa. La figura di Adrian Leverkühn non ha nulla a che vedere con Arnold Schönberg per natura, destino, circostanze.⁴

Nel novembre del 1930 Schönberg si presentò per la prima volta a Mann con la richiesta di firmare un appello perché «è il più fervido desiderio di Adolf Loos, che sei o sette dei migliori contemporanei mediante questo appello s'impegnino per lui, perché si realizzi il suo sogno: potere insegnare.» A ciò Schönberg aggiunse: «Basterebbe ad indurmi ad importunarLa con questa richiesta il fatto che Loos è tanto ammalato, che forse questo servizio lo si rende ad un moribondo». Mann inizialmente esitò. Schönberg insistette. «Non voglio influenzarLa (non arrivo a tanta presunzione), ma soltanto agevolare la mia missione per quel che è possibile». Inviò a Mann una copia autografata di *Parole nel vuoto* di Loos: «Sarei molto lieto se Lei potesse farsi un'idea di Loos: di ciò che egli ha intuito già prima del 1900!». Questa volta la risposta di Mann fu positiva: «Uno spirito forte, libero, notevole, non c'è dubbio!».⁵

Nella descrizione che, quindici anni dopo nel *Doctor Faustus*, Mann fa del metodo del musicista troviamo un approccio che può essere ascritto non solo a Schönberg ma anche, *mutatis mutandis*, a Loos.

Quel canto – dice Leverkühn – è interamente costruito su una figura fondamentale, una serie di intervalli derivati dalle cinque note H, E, A, ES, cioè si-mi-la-mi-si bemolle, che è possibile variare in molti modi e che determina e domina sia l'orizzontale sia la verticale, almeno per quanto ciò è consentito a un motivo composto da un numero così esiguo di suoni. È come una parola, una parola chiave, che cerca di dominare interamente il Lied e le cui tracce si possono ritrovare ovunque. Ma è una parola troppo breve e, in sé, troppo poco mobile. Lo spazio tonale che essa offre è trop-

po ristretto. Bisognerebbe partire da qui e procedere oltre, fino a costruire, dai dodici gradi dell'alfabeto temperato dei semitoni, parole più lunghe, parole di dodici lettere, determinate combinazioni e interrelazioni dei dodici semitoni stessi o costrutti seriali, da cui potrebbero poi essere derivati rigorosamente un brano, un singolo movimento o un'intera opera in più movimenti. Ogni nota della melodia e dell'armonia, all'interno dell'intera composizione, dovrebbe dimostrare la sua relazione con la serie fondamentale predeterminata. Nessuna di esse dovrebbe ritornare prima dell'apparizione di tutte le altre. Né dovrebbe mostrarsene alcuna che non abbia già adempiuto alla sua funzione motivica nella costruzione generale. Non vi sarebbe più alcuna nota libera. Una composizione del genere la definirei rigorosa.⁶

Il resoconto che Mann fa del metodo dodecafonico ideato da Schönberg mette in evidenza il modo diabolico in cui un musicista – o, del resto, un architetto – si spinge fino all'estremo punto di astrazione per recuperare un'esperienza singolare e concreta. Riguardo a questo il narratore Zeitblom fa notare:

Tutto il materiale dovrebbe già essere disposto e organizzato al momento di cominciare il lavoro vero e proprio, cosicché viene da chiedersi quale sia il lavoro vero e proprio. L'elaborazione del materiale avviene, infatti, per variazione, ma la produttività della variazione stessa, che si potrebbe definire l'autentica composizione, sarebbe rimessa al materiale, insieme alla libertà del compositore. Il quale non sarebbe più libero già nel momento in cui si mettesse all'opera.

Leverkühn risponde:

Sarebbe costretto da un dovere autoimposto, quindi sarebbe libero.⁷

Schönberg protestò dicendo di sostenere il contrario – respinse quanto sostenuto da Theodor W. Adorno nella *Filosofia della musica moderna* –, insistendo col dire di non essere iconoclasta. Rifiutava l'idea che il suo lavoro rappresentasse "l'unica via da seguire" e espresse ammirazione per compositori molto diversi tra loro come Bartòk, Gershwin, Ives, Milhaud, Shostakovich e Sibelius. Tuttavia, l'inesorabilità della forma e la priorità accordata al contenuto espressivo rimangono – Schönberg era consapevole del conservatorismo rappresentato principalmente da

Stravinsky, di cui rigettò sarcasticamente l'approccio neoclassico legato al suo recupero dei modi musicali precedenti. Aiutato da Adorno durante il loro comune soggiorno ad Hollywood negli anni dell'esilio, Mann non solo fornì un'accurata restituzione del lavoro e del metodo di Schönberg, ma anche, cosa ancor più importante, riuscì a fornire un resoconto esaustivo – proprio perché basato sull'immaginazione – della difficile condizione e dell'isolamento dell'artista e musicista contemporaneo. Così, alcune delle peculiarità più marcatamente loosiane e soprattutto la sua dedizione alla verità furono rappresentate nella loro autenticità con l'aiuto dell'immaginazione.

Contrariamente all'ideale wagneriano dell'opera d'arte unificata (*Gesamtkunstwerk*), di cui è peraltro ancora in corso un tentativo di realizzazione (vedi la mostra itinerante del 1982-1983 *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*), che si era posta l'obiettivo di superare la minaccia di una cultura politica ormai secolarizzata ricorrendo a dispositivi stilistici totalizzanti, l'ideale di integrità di Loos e Schönberg non si sarebbe espresso nel folclore di una forma di unità naturale, nella confluenza totale e definitiva nella natura. Il loro ideale non erano né Apollo, né Cristo, tantomeno Sigfrido. Consideravano ogni forma di espressione come distinta e specifica: non potrebbe essere, cioè, soggetta a nient'altro che alle possibilità insite nel proprio farsi, unico arbitro della sua forma. Questa ricerca di una relativa autonomia e di forme d'arte emancipate, non poteva essere altro che l'espressione di un tipo completamente nuovo di bisogno – il bisogno di un nuovo tipo di uomo. L'improvvisa rottura della continuità si era manifestata di pari passo con le frequenti scosse cui la crisi, le guerre mondiali e la rivoluzione permanente avevano sottoposto l'intera struttura della società. La pressione e il vincolo delle vecchie categorie sociali sulla vita personale degli uomini erano avvertiti più dolorosamente che nei precedenti ordini sociali. Allo stesso tempo, i precetti su cui tale pressione si basava apparivano meno evidenti e

molto meno vincolanti che nelle società precedenti. «[...] in Europa tra il 1911 e il 1925», scriveva Gottfried Benn, «non c'era altro stile che l'antinaturalismo. Non c'era nemmeno più la realtà, al massimo c'era la sua maschera. Realtà, questo era un concetto capitalista... la mente non aveva realtà!».

In occasione del cinquantenario del compleanno di Schönberg, il 13 settembre 1924, le Universal Editions pubblicarono un volume commemorativo come numero speciale di *Musikblätter des Anbruch*. Loos contribuì con un articolo senza compromessi, poi raccolto nel libro *Arnold Schönberg e i suoi contemporanei*, che terminava con la frase lapidaria: «Dovranno forse trascorrere dei secoli prima che gli uomini arrivino a meravigliarsi di ciò su cui i contemporanei di Arnold Schönberg si sono rotti la testa!».⁸ Il volume conteneva un lungo saggio di Berg dal titolo «Perché la musica di Schönberg è così difficile da capire?». Berg mostrava che le opere che Schönberg aveva composto a partire dal 1909 erano difficili da capire non a causa della loro cosiddetta «atonalità», ma per la complessità della loro struttura: «La ricchezza delle risorse artistiche ancora una volta utilizzate in questo stile cosiddetto «atonale», la sintesi di tutte le possibilità offerte al compositore dalla musica in interi secoli: in una parola, la sua incommensurabile ricchezza».⁹

Nella lotta senza tregua di Schönberg e Loos per cercare di far comprendere il loro lavoro, il grande successo come insegnanti non dipendeva soltanto dalla grandezza del loro talento individuale ma, come spesso accade per l'educazione, dall'impegno nel cercare di favorire il passaggio dall'esperienza individuale verso forme di vita più elevate. Nel 1919, subito dopo la sconfitta nella Prima guerra mondiale,

quando chi aveva la testa sulle spalle era minacciato a destra e a sinistra» – scriveva Schönberg – «quando tutto il mondo cercava salvezza solo nel suicidio e una realtà migliore solo nella fantasia, e costruiva castelli in aria a prova di bomba con lo scopo di proteggere il cervello dagli assalti della fame; quando poteva costare la testa non dire quello che faceva piacere ai partiti»¹⁰,

partecipò con Loos alla redazione delle «Linee guida per un Ministero delle Arti», in netto contrasto con i manifesti futuristi e dada, dove parte di questo manifesto non era altro che uno schema del modo in cui avrebbe dovuto essere formato un «Consiglio delle arti» pianificato in termini radicali. L'intelligenza con cui Adolf Loos e Arnold Schönberg, al pari dell'Adrian Leverkühn di Mann, erano destinati ad avere a che fare sarebbe precipitata ben presto nella barbarie fascista, esibendosi via via in una danza macabra grottesca e snob. L'uscita dal mondo di Nietzsche e il suo rifiuto monacale di occuparsi delle vicende dell'uomo contemporaneo avevano fatto entrare il diavolo nell'opera e nella vita dell'artista, interrompendo fin da subito il legame tra pratiche sociali e ricerca della verità, il legame con la vita, appunto. Schönberg e la sua autenticità furono, come Leverkühn, una tragica vittima, ma ciò non altera il carattere oggettivo del loro destino che, nel caso di Leverkühn, portò, insieme alla società di cui era il prodotto, al fascismo. La vita e l'opera di Schönberg e Loos manifestano quanto la funzione sociale dell'arte nella società borghese fosse piena di contraddizioni.

Con Karl Kraus, nella «oscurità di questo tempo», Loos e Schönberg sentivano che tutte le forme di pensiero sono intersoggettive e richiedono la componente creativa del linguaggio, la nostra capacità di trovare varietà espressive inaspettate ma ugualmente comprensibili, il che suggerisce l'idea di un'intelligibilità ultima fondata e radicata nel linguaggio stesso. Avevano una fede incrollabile nella sua saggezza suprema e nel potere di guarire le nostre malattie. Un simile presupposto diviene della massima importanza laddove le persone non sono più accumulate da un'unica «forma di vita». Wittgenstein ricordava che «Agostino descrive l'apprendimento della lingua umana come se il bambino giungesse in una terra straniera e non comprendesse la lingua del paese; vale a dire: come se possedesse una lingua, ma non questa».¹¹

Come per qualcuno dei progetti

monumentali di Loos, nessuna opera potrebbe mostrare meglio delle più brevi frasi di Schönberg e di Webern compattezza e consistenza di raffigurazione formale. La loro brevità deriva appunto della pretesa di una più alta chiarezza: questa esigenza rifiuta il superfluo. Utilizzando le parole di Adorno, «l'opera, il tempo e l'apparenza vengono duramente colpiti».¹² La musica, coagulata nell'attimo, l'architettura intesa nella sua spazialità essenziale, "in quanto esito di un'esperienza negativa" demoliscono gli ornamenti, e di conseguenza le opere simmetrico-estensive.

Lungi dall'essere un "musicista dell'espressivo" alla maniera ormai superata dell'espressionismo romantico che origina dallo stile wagneriano, elementi del quale si ritrovano nelle sue prime opere, l'espressivo di Schönberg, fin dalla rottura con la tradizione – almeno a partire dai *Tre pezzi per pianoforte* (Op. 11) e *Das Buch der hängenden Gärten* (Op. 15), composta su testi di George –, differisce qualitativamente da quello romantico proprio per quella "esasperazione" che lo pensa fino in fondo. Piuttosto che il genere di espressività che il compositore assegnava alle sue creazioni – come le figure drammatiche per l'operista –, con la pretesa che i moti così espressi fossero immediatamente presenti e reali nell'opera, la straordinaria rivoluzione di Schönberg è proprio il mutamento di funzione dell'espressione musicale: le passioni non sono più simulate, ma sono piuttosto moti corporei dell'inconscio, *chocs*, traumi, che vengono registrati nel *medium* musicale. Nella *Genesi del Doctor Faustus* Thomas Mann scrive:

In quei giorni è ricordato e desidero che anche qui sia ricordato un incontro con Schönberg, il quale mi parlò del suo nuovo Trio appena compiuto e delle esperienze misteriosamente insinuate nella composizione che sarebbe in certo qual modo un loro prodotto. Disse di avervi rappresentato la sua malattia e la cura medica compreso il *male nurse* (l'infermiere) e tutto il resto. L'esecuzione sarebbe estremamente difficile, anzi quasi impossibile o possibile soltanto per tre suonatori di grado eccezionale, ma d'altro canto molto grata in virtù di straordinari effetti sonori. La combinazione "im-

possibile ma grata" – scrisse Thomas Mann – entrò nel capitolo della musica da camera di Leverkühn.¹³

Questi moti aggrediscono i tabù della forma, poiché questi sottopongono tali moti alla loro censura, li razionalizzano e li trasformano in immagini. Le prime innovazioni formali di Schönberg erano strettamente legate al contenuto d'espressione, e servivano a farne erompere la realtà. Analogamente, per Julia Kristeva (*La rivoluzione del linguaggio poetico*) il poema di Mallarmé *Un colpo di dadi mai abolirà il caso* riguarda il conflitto tra sistema sintattico ed energie dell'inconscio che premono per uno sbocco all'interno della sostanza fonetica del testo:

[...] alcune *soppressioni* di diversi costituenti sintattici sono compensate dalla *ripetizione* di fonemi o di gruppi fonici che sostituiscono alla proposizione agrammaticale o controversa un "ritmo" – un dispositivo semiotico – che funzioni come una nuova "unità" semiotica, non frastica. Contemporaneamente, gli spostamenti e le condensazioni che si operano a cominciare da questi fonemi o gruppi fonici verso altri lessemi dello stesso testo o di altri testi sostituiscono *all'univocità del senso*, teoricamente proprio della fase grammaticale, un'*ambiguità* caricata che raggiunge un *polimorfismo semantico*¹⁴.

Gli ultimi lavori atonali sono stati confrontati con gli studi psicoanalitici sui sogni. Nella prima pubblicazione su Schönberg, Wassily Kandinsky definì i suoi dipinti "nudi di cervelli" (*Gehirnakte*). Adorno ha suggerito che le vestigia di quella rivoluzione dell'espressione siano insediate nella sua musica e nei suoi dipinti come sgorbi, «come messaggi dell'es, contro la volontà dell'autore. [...] Tali sgorbi sono ad esempio il tremolo del primo pezzo per pianoforte dell'op. 19, o le battute 10, 269 e 382 dell'*Erwartung*».¹⁵

L'eteronomia di quelle tracce e degli sgorbi non riconosce più l'autonomia della musica. Anche la casa di Tristan Tzara di Loos esemplifica la negazione delle leggi convenzionali. Questa apparenza consiste nel fatto che nella musica e nell'architettura tradizionali elementi dati e sedimentati in

formule vengono impiegati come se fossero la necessità indispensabile di quel certo caso particolare; ovvero nel fatto che quest'ultimo appare identico al linguaggio formale prestabilito.

Nell'opera di Loos e Schönberg tale legalità convenzionale è contraddetta. Sono accumulati dalla critica dell'ornamento, della convenzione e dell'universalità astratta del linguaggio. Se la musica è privilegiata di fronte alle altre arti grazie all'assenza dell'apparenza, nel senso che non presenta immagini, essa ha pur sempre partecipato al carattere di apparenza dell'opera d'arte borghese, riconciliando i propri compiti con il predominio delle convenzioni. Nietzsche stesso in una annotazione occasionale ha determinato l'essenza della grande opera d'arte nel poter essere in tutti i suoi momenti anche diversa.

Così Adorno:

Questa determinazione dell'opera d'arte attraverso la sua libertà presuppone che le convenzioni abbiano un valore vincolante: solo nel caso che queste, liberate da ogni problema, garantiscono a priori la totalità, tutto potrebbe in realtà essere diverso, proprio perché non ci sarebbe nulla di diverso.¹⁶

La maggior parte dei periodi musicali di Mozart, ad esempio, offrirebbe al compositore alternative assai estese senza rimetterci qualitativamente. La posizione positiva di Nietzsche di fronte alle convenzioni estetiche era coerente con questa possibilità di trasfigurazione continua e la sua *ultima ratio* fu il gioco ironico con forme la cui sostanzialità era scomparsa.¹⁷ Tutto ciò che non si piegava a questo gioco gli era sospetto come plebeo e protestante: e molto di questo gusto è restato nella sua lotta contro Wagner. Ma, come osserva ancora Adorno, solo con Schönberg la musica ha accettato la sfida nietzscheana, e i suoi pezzi sono i primi in cui realmente nulla può essere diverso: sono a un tempo protocollo e costruzione. Non è in essi rimasto nulla delle convenzioni che garantivano la libertà del gioco. E la posizione di Schönberg è ugualmente polemica nei confronti del gioco e dell'apparenza. Egli si rivolta violentemente sia contro i musicisti neoggettivi come contro l'ornamento

romantico, non diversamente dalla critica di Adolf Loos al Bauhaus. In una lunga importante lettera al suo primo maestro, Leverkühn parla della sua abitudine ormai “abbandonata” di trovare qualcosa di divertente nel più serio e commovente dei passaggi musicali:

e se pure gli occhi mi si riempiono di lacrime, l'impulso di ridere è più forte: da sempre sono dannato a ridere dinanzi alle manifestazioni più misteriose e impressionanti e nella teologia ho trovato rifugio proprio a causa di questo eccessivo senso del comico, sperando di dare tregua a quello stimolo e finendo solo per trovarci una quantità di cose terribilmente buffe. Perché quasi tutto mi appare come la parodia di se stesso? Perché devo avere l'impressione che quasi, anzi, proprio tutti i mezzi e le convenienze dell'arte possano servire oggi soltanto alla parodia?¹⁸

Proprio come l'immaginario apocalittico è strettamente associato ad un paradiso religioso – la torre architettonica e la scala a chiocciola (il Chicago Herald Tribune di Loos) alla scala di Giacobbe (*La scala di Giacobbe* di Schönberg) –, così il suo opposto dialettico è strettamente legato all'inferno che l'uomo crea sulla terra, dove il tema centrale dell'immaginario demoniaco è la parodia, il *Doctor Faustus* – la presa in giro dell'esuberante gioco dell'arte suggerendo la sua imitazione in termini di “vita reale”. Come in una parodia demoniaca – il *Doctor Faustus*, appunto – l'uccisione del divino assume la forma demoniaca di una struttura tragica e ironica. I terribili fatti del nostro tempo vengono liberati nell'immaginazione. Quando il vincolo sociale è ridotto ad una calca, nel mondo appaiono sotto forma di *autodafé* non più il fuoco del Purgatorio ma un nugolo di demoni maligni e di spiriti spezzati dall'inferno.

In una conferenza preparata per Radio Francoforte nel febbraio 1932, Schönberg raccontò come all'epoca della composizione di *Quattro canti per voce e orchestra* (Op. 22, Berlino, ottobre 1913 – Vienna, luglio 1916) avesse quasi superato le principali difficoltà legate alla rinuncia a tutti i legami con i rapporti tonali tradizionali, ma aggiunse che nel trasporre in musica tali

poesie, che hanno un'insolita potenza espressiva, avesse potuto contare solo sul suo senso interiore.¹⁹ Che lo portò ben oltre quanto raggiunto fino a quel momento.

Che si tratti del *Giacobbe lotta con l'angelo* di Delacroix appeso a Vienna o del frammento autobiografico di Strindberg, *Giacobbe lotta*, potremmo dire di Schönberg quello che egli disse dell'arte di Dehmle:

Ci ha insegnato la capacità di ascoltare ciò che ci penetra, e di essere con ciò un uomo del proprio tempo. O meglio, proprio per questo, poiché in realtà il tempo era dentro di noi e non fuori di noi. Ma ci ha insegnato anche il contrario: come essere un uomo di tutti i tempi, semplicemente essendo uomo.²⁰

La parodia nasce dall'eclissi dell'infinito. L'intervento del diavolo salva il compositore immaginario di Mann dalla geometria dell'*hic et nunc*, dal destino wagneriano del Faust, un essere che «non ha un ampio orizzonte; il borghese assoluto lo circonda», «un borghese egli stesso senza ironie poetiche, al quale è stato dato un grande specchio incrinato» (Henry James, *Daumier, caricaturist*). Ben lungi da questo gesticolare comico, contro gli “interpreti dei sogni” Richard Wagner e il *Flectere si nequeo Superios, Acheronta movebo*²¹ (Se non riuscirò a piegare le divinità celesti, muoverò l'Acheronte) di Freud – Schönberg e Loos, “né bestie né angeli”, ingaggiano una lotta con l'angelo.

Tra gennaio e marzo 1932 Webern tenne una serie di otto conferenze in una casa privata di Vienna; il suo racconto del percorso che aveva portato alla composizione dodecafonica si basava su una profonda esperienza personale. Le lezioni sono state pubblicate con il titolo *Il cammino verso la nuova musica*. Al termine dell'ultima lezione Webern affermava²²:

Via via che si rinunciava alla tonalità, nasceva l'idea: non si deve ripetere, deve sempre nascere qualcosa di nuovo! Naturalmente così non è possibile procedere, perché si compromette la comprensibilità. Per lo meno non è possibile scrivere in questo modo musica di lunga durata. Soltanto dopo la formulazione della legge dodecafo-

nica è stato nuovamente possibile scrivere pezzi lunghi.

“Dire qualcosa di completamente nuovo”; anche noi vogliamo questo. Ma ora io posso creare liberamente; tutto ha una sua profonda coerenza. Ora è possibile comporre con la fantasia libera, senza legami – all'infuori della serie. Per dirla con un paradosso: solo ora, con questo vincolo, è divenuta possibile la più totale libertà!

[...] Per concludere, devo richiamare la vostra attenzione sul fatto che non soltanto in musica è così. Si ritrova una analogia anche nella parola. Mi ha colmato di grande entusiasmo scoprire anche in Shakespeare un'analoga ricerca di coerenza nelle molte assonanze e consonanze. È stata costruita perfino una frase che può essere letta per moto retrogrado.

Così è nata l'arte della parola di un Karl Kraus; anche in questo caso l'obiettivo è la coerenza, perché essa accresce la comprensibilità.

E per concludere voglio citare un antico motto latino:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

[...] Una possibile traduzione dal latino “Sator Arepo tenet opera rotas” è “il contadino Arepo conduce in giro il lavoro”.

Cui fanno eco le parole di Leverkühn:

[...] Decisivo è che ogni nota, senza alcuna eccezione, abbia il suo valore posizionale nella serie o in una delle sue derivazioni. Questo garantirebbe quella che io chiamo indifferenza di armonia e melodia.”

“Un quadrato magico”, dissi. “Ma spero anche che tutto questo si possa udire?”

“Udire?” ribattè.²³

Note

1. «Canna pensante

Non nello spazio devo cercare la mia dignità, ma nell'ordinato esercizio del mio pensiero. Possedere delle terre non mi servirebbe a niente. Con lo spazio l'universo mi comprende e m'inghiottisce come un punto; col pensiero io lo comprendo.», B. Pascal, “Pensieri” (1670), in *Pascal*, Milano: Il Sole 24 Ore, p. 405.

2. A. Schönberg, *Lettere*, Firenze: La Nuova Italia, 1969, p. 158.

3. Cfr. M. Merleau-Ponty, “Cézanne's doubt”, in *Sens et non-sens*, Parigi: Editions Nagel, 1948.

4. Th. Mann, *Letters of Thomas Mann, 1889-1955*, trad. e a cura di R. e C. Winston,

London, 1975, p. 429.

5. A. Schönberg, *Lettere*, Op cit, pp. 155, 156.

6. Th. Mann, *Doctor Faustus*, Milano: Mondadori, 2021, p. 277.

7. *Ibid.*, p. 279.

8. A. Loos, "Arnold Schönberg e i suoi contemporanei", in *Parole nel vuoto*, Milano: Adelphi, 2020, pp. 333-335.

9. W. Reich, *Schönberg, a critical biography*, trad. di L. Black, London, 1971, p. 150.

10. A. Schönberg, *Analisi e pratica musicale*, Torino: Einaudi, 1974, p. 37.

11. L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Torino: Einaudi, 2014, §32.

12. Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Torino: Einaudi, 2002, p. 42.

«La critica dello schema estensivo si incontra con quella contenutistica della frase e dell'ideologia: la musica, coagulata nell'attimo, è vera in quanto esito di un'esperienza negativa. Essa riflette il dolore reale», *Ibid.*

13. Th. Mann, *Romanzo di un romanzo*, Milano: Il Saggiatore, 1972, pp. 225, 226.

14. J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Venezia: Marsilio, 1979, p. 204. In un importante saggio "Ars Nova" incluso in *The Sirens' Song* (Brighton, 1982, pp. 188, 189), tradotto da S. Rachinovitch, Maurice Blanchot affronto il problema della frammentazione come «il problema della maturità, sia dell'artista che della società. Walter Benjamin ha detto che, nella storia dell'arte, gli ultimi lavori di un artista sono sempre dei disastri, perché per un grande maestro l'opera che ha portato a termine è comunque meno importante dei frammenti su cui ha lavorato per tutta la vita: il suo cerchio magico è inscritto in tali frammenti. [...] Unanimamente censurata dalla nostra cultura, questa musica moderna, nel suo sforzo di essere molto strutturata, ma non strutturata intorno a un centro, ha influenzato fortemente l'arte nel rifiutare la nozione stessa di centro e di unità, di modo che la composizione tende all'infinito. Una tale tendenza non può che alienare una società colta». Sfortunatamente il testo di Blanchot catturò la mia attenzione dopo che avevo già scritto il mio.

15. Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Op. cit., p. 44.

16. *Ibid.*, p. 45.

17. «Le proibitive difficoltà dell'opera sono profondamente annidate nell'opera stessa. [...] Quest'ultima non tollera più né apparenza né gioco, e neppure tollera la finzione, l'autonoma sovranità della forma.

[...] Certe cose non sono più possibili. Impossibile e insostenibile è diventata l'apparenza dei sentimenti come opera d'arte musicale e anche l'apparenza della musica come realtà bastante a se stessa, la quale, fin dall'antichità, si basa sul fatto che elementi dati e sedimentati in formule vengono impiegati come fossero necessità indispensabili in quell certo caso particolare. [...] il carattere illusorio dell'opera d'arte borghese [...] È finita per le convenzioni valide a priori e obbligatoriamente, che garantivano la libertà del gioco», cfr. il discorso del diavolo nel *Doctor Faustus*, Op. cit. pp. 348-350.

18. Th. Mann, *Doctor Faustus*, Op. cit., p. 193.

19. W. Reich, *Schönberg*, Op. cit, p. 87 ss.

20. *Ibid.*, p. 88.

21. *Esergo di L'interpretazione dei sogni* (1900) di S. Freud.

22. A. Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, Milano: SE, 1989, pp. 97-98. Conferenza del 2 marzo 1932.

23. Th. Mann, *Doctor Faustus*, Op. cit., pp. 278-279.

Boudoir.

Frammento di *An Alliterative Lexicon of Architectural Memories* p. 103

Alberto Pérez-Gómez

Spazio privato femminile, studio o salotto nelle grandi case tradizionali europee, che nei nostri sogni fiorisce come la parte più intima ed impudica di una conchiglia. Dal francese *boudoir*, tenere il broncio, rimuginare o imbronciarsi: un ambiente seducente dove ritrovare l'armonia e rasserenare l'animo. Affine al termine inglese *bower*, un luogo segreto, ombreggiato, talvolta indefinito, in cui rifugiarsi.

2. Niente a che vedere con un'ambientazione da film erotico: visitiamo un *boudoir* moderno tra i tesori barocchi di Praga. All'interno di un corpo cubico essenziale e immacolato, Villa Müller, progettata dall'architetto Loos, rivela il suo sogno di intimità: volumi netti ed ortogonali con sorprendenti arredi borghesi, tappeti orientali, librerie, poltrone e *daybed* che evocano fantasie benevole, mentre gli spazi si aprono, intrecciandosi ed inserendosi l'uno nell'altro attraverso piani invisibili, appena accennati, poi celati da superfici e angoli di mogano rosso,

legno di limone lucidato a specchio e travertino sabbia brunito. Marmi dalla morbida tonalità beige si elevano fino all'altezza del soggiorno principale, le venature grigio-verdastre delle lastre rassomiglianti a rami di alghe che si muovono nella corrente ascensionale salmastra che scorre attraverso la casa e sorregge furtivamente il *boudoir*: una nicchia d'angolo nascosta nel cuore del cubo che promette infinita protezione. Inserito tra il piano pubblico e quello privato e rialzato di tre gradini, contiene un divanetto e un tavolo rotondo attornati da pannelli, librerie in legni pregiati e da una finestra interna con cornici giapponesi. Spazio intimo e raccolto ma connesso a scale e passaggi circostanti, in questo *boudoir*, che si addice ad uno scenario per sogni erotici, l'intimità più recondita è resa palesemente visibile, il desiderio si intreccia con sguardi sfacciati e indiscreti. Vi giungiamo facendo un lungo giro. L'ampia scalinata d'ingresso è presidiata da un lampadario in cristallo di rocca la cui luminescenza lattiginosa definisce l'atmosfera. Confusi dai nostri ricordi, ci attardiamo intorno al tavolo, la verticale che divide l'orizzontale; respiro profondamente, mi sollevo e ti raggiungo, crogiolandomi in questo scrigno intimo, e la luce si fa della stessa materia e colore del tuo vestito, ti avvolge audacemente il corpo e le ginocchia, una cascata di luce lunare e lino che fluisce verso il basso e verso l'esterno, allungandosi in ardenti ondate che oscurano il pavimento.

Index of Names

Adorno, Theodor 69, 76, 95, 97, 98, 99, 101n
 Agamben, Giorgio 15, 17, 18, 23, 25, 38n
 Alberti, Leon Battista 42, 43, 64n
 Alciato, Andrea 11
 Altenberg, Peter 73, 73
 Amistadi, Lamberto 43, 57, 65n, 66n
 Arendt, Hannah 9, 37n
 Aristotele 9, 13, 15, 17, 18, 19, 25, 27, 38n
 Auden, Wystan Hugh 81
 Baker, Josephine 22
 Balzac, Honoré de 93
 Bartók, Béla 95
 Beck, Claire 16
 Beethoven, Ludwig van 49, 64n
 Bell, Clive 60, 66n
 Benjamin, Walter 64n, 67n, 77n, 101n
 Benn, Gottfried 95
 Benveniste, Emil 13, 14, 21, 37n, 38n
 Berg, Alban 73, 95
 Berlage, Hendrik Petrus 53
 Boezio, Severino 42
 Boltzmann, Ludwig 74
 Borgomainerio, Alessandro 25, 37n
 Botticher, Karl 52, 54, 65n, 66n
 Bowie, Malcolm 101
 Brahms, Johannes 50, 51, 64n
 Brecht, Bertolt 83
 Breuer, Josef 74
 Bruce, Elizabeth (Bessie) 28
 Brugel, il Vecchio Pieter 33
 Burckhardt, Jacob 10, 37n
 Calasso, Roberto 14, 38n
 Camus, Albert 93
 Cézanne, Paul 29, 93, 101n
 Chomsky, Noam 54, 65n
 Cicerone, Marco Tullio 28, 39n
 Clemente, Ildebrando 7, 36, 38n, 39n
 Colonna, Francesco 32
 Cusano, Niccolò 83, 91n
 Czech, Hermann 90
 Dehmel, Richard 100
 Delacroix, Eugène 93, 94, 100
 Deleuze, Gilles 37n
 Donà, Massimo 38n
 Donatelli, Piergiorgio 12, 37n
 Dorfler, Gillo 53
 Dostoyevsky, Fyodor 80, 86
 Dow, Arthur 61, 62, 66n
 Drury, Maurice O'Connor 66n, 73
 Duchamp, Marcel 11
 Dvořák, Max 54, 55, 65n
 Emerson, Ralph Waldo 70, 84
 Engelmann, Paul 70, 73, 76, 77n, 79, 81, 84, 87, 89n, 90n, 91n
 Ficino, Marsilio 42
 Ficker, Ludwig von 79, 89n
 Fischer von Erlach, Johann Bernhard 63, 63
 Fisher, Heinrich 90n
 Fludd, Robert 11
 Foucault, Michel 8, 37n, 39n
 Frampton, Kenneth 53, 54, 60, 65n, 66n
 Frege, Gottlieb 54, 74, 85
 Freud 35, 39n, 55, 74, 75, 76, 77, 88, 100, 101n
 Gargani, Aldo Giorgio 45, 61, 64n, 66n, 67n
 Garroni, Emilio 26, 39n
 Gelley, Alexander 67n
 Gershwin, George 95
 Gide, André 80
 Giordano Bruno 91n
 Giorgi, Francesco 42
 Glück, Franz 64n
 Goethe, Johann Wolfgang von 54, 66n, 73, 79
 Gombrich, Ernst 52, 55, 60, 62, 65n, 66n

Goodman, Nelson 61, 66n
 Gravagnuolo, Benedetto 52, 65n
 Gropius, Walter 50, 77
 Guter, Eran 66n
 Haecker, Theodor 83
 Han, Byung-Chul 9, 37n
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 52, 53, 65n, 76, 84, 85
 Hejduk, John 66n
 Herder Johann Gottfried 85, 90n
 Hermann, Wolfgang 66n
 Hertz, Heinrich 74
 Herzl, Theodor 77
 Hilbersheimer, Ludwig 50
 Hitler, Adolf 77
 Hoffmann, Josef 50, 65n, 76
 Hofmannsthal, Hugo von 61, 63, 66n, 70
 Hölderlin, Friedrich 93
 Honneth, Axel 37n
 Husserl, Edmund 76, 84, 85, 90n
 Hussey, Edward 51
 Iggers, Wilma Abeles 66n, 89n, 90n, 91n
 Ives, Charles 95
 James, Henry 100
 Kafka, Franz 63, 69
 Kandinsky, Wassily 98
 Kant, Immanuel 74
 Kirkegaard Soren 77n, 81, 83, 85, 87, 89n, 90n, 91n
 Klee, Paul 61, 66n
 Kokoschka, Oskar 29, 68, 70, 71, 73, 73, 74, 77, 87, 88, 91n
 Kolneder, Walter 55, 66n
 Kraus, Karl 38n, 61, 63, 66n, 67n, 69, 70, 70, 72, 73, 74, 77, n77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89n, 90n, 91n, 96, 100
 Kristeva, Julia 60, 66n, 98, 101n
 Lasker-Schuler, Elsa 73
 Laurencin, Marie 16, 17
 Le Corbusier 39n, 69, 87, 91n
 Lichtenberg, Georg Christoph 85, 90n
 Lombroso, Carlo 10, 12
 Long, Christoffer 10, 26, 37n, 38n
 Machiavelli, Niccolò 73
 Malcolm, Norman 79, 85, 86, 89n, 90n
 Mallarmé, Stéphane 96, 98, 101n
 Mann, Thomas 76, 80, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101n
 Marcolli, Attilio 61, 62, 66n
 Marramao, Giacomo 37n
 Mashek, Joseph 49, 50, 62, 64n, 65n, 66n, 67n
 Matisse, Henri 22
 Melville, Herman 75
 Merleau-Ponty, Maurice 101n
 Meyer, Adolf 50
 Milhaud, Darius 95
 Mistelbauer, Wolfgang 90n
 Mondadori, Alberto 93
 Musil, Robert 69, 88, 91n
 Nádherná von Borutin, Sidonie 70
 Naredi-Rainer, Paul von 43
 Nedo, Michael 39n
 Nietzsche, Friedrich 22, 70, 91n, 93, 97, 98, 99
 Olbrich, Josef 76
 Omero 51
 Pacioli, Luca 42
 Palladio, Andrea 42, 44
 Pascal, Blaise 91n, 101n
 Pasternak, Boris 86
 Pater, Walter 70
 Petrosino, Silvano 12, 33, 37n, 39n
 Pico della Mirandola 73
 Pitagora 41, 42, 57, 61, 62
 Platone 21, 34, 41, 51, 64n, 65n, 73, 81, 83, 89n, 90n
 Prideaux, Humphrey 32

Radecki, Sigismund von 85, 90n
 Ray, Man 73
 Ray, Marcel 76
 Reich, Willi 101n
 Rhees, Rush 77n
 Riegl, Alois 50
 Rilke, Rainer Maria 79
 Rilke, Reiner Maria 63
 Risselada, Max 20
 Rogers, Ernesto Nathan 52
 Rosen, Charles 70
 Rossi, Aldo 8, 37n
 Rousseau, Jean-Jacques 81
 Rufer, Josef 47, 64n
 Ruskin, John 70, 84
 Russell, Bertrand 70, 74
 Rykwert, Joseph 43, 64n, 65n
 S. Agostino 69, 70, 96
 Saarinen, Eliel 50
 Scharoun, Hans 69
 Scherbel, Walter 49
 Schiller, Friedrich 88, 91n
 Schmarsow, August 53, 65n
 Schönberg, Arnold 41, 44, 45, 46, 47, 47, 48, 49, 50, 54, 55, 64n, 70, 71, 71, 73, 73, 75, 77, 80, 88, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101n
 Schopenhauer, Arthur 74
 Sekler, Eduard 53, 65n
 Semerano, Giovanni 23, 38n
 Semper, Gottfried 50, 51, 52, 53, 53, 54, 55, 60, 65n, 66n
 Shakespeare, William 100
 Shostakovich, Dmitri 95
 Sibelius 95
 Socrate 81, 83, 85, 89n
 Spengler, Oswald 74
 Spinoza, Baruch 7, 12, 13, 37n
 Sraffa, Piero 74
 Steiner, George 38n
 Stern, Joseph Peter 90n
 Stewart, Janet 26, 39n
 Stockowsky, Leopold 41
 Stravinsky, Igor 95
 Szasz, Thomas 90n, 91n
 Tatarskiewicz, Władysław 38n
 Tessenow, Heinrich 66n
 Tolstoy, Lev 79, 86
 Trakl, Georg 63, 73, 79
 Turnovsky, Jan 62, 63, 63, 67n
 Tzara, Tristan 72, 73, 98
 Ullmann, Stephen 91n
 Veillich, Josef 76
 Velde, Henry van de 70
 Velotti, Stefano 39n
 Virno, Paolo 18, 19, 34, 35, 38n, 39n
 Vitruvio Pollione, Marco 42, 66n, 72, 77n
 Wadsworth Longfellow, Henry 71
 Wagner, Otto 76
 Wagner, Richard 99, 100
 Walden, Herwarth 73, 87
 Webern, Anton 54, 55, 61, 66n
 Wedekind, Frank 48
 Weininger, Otto 12, 37n, 73, 74
 Wittgenstein, Ludwig 9, 13, 14, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 34, 37n, 38n, 39n, 45, 54, 60, 61, 62, 63, 63, 64n, 65n, 66n, 67n, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 76, 77, n77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 85, 86, 87, 88, 89n, 90n, 91n, 96, 101n
 Wittkower, Rudolf 42, 64n
 Worbs, Dietrich 64n
 Worringer, Wilhelm 60
 Wright, Georg Henrik von 79, 89n
 Yeats, William Butler 70, 72
 Zarlino, Gioseffo 42, 44
 Zola, Émile 93

There are architects whose work seems to spring forth as a consequence of the thinking governing the era they are living in. There are others who, on the contrary, can only be understood if we are aware that their work embraces certain needs while expressing desires that the era they are operating in seems to want to forget: needs of the spirit and desires for a "simple existence".

To approach the work of these architects "from within", architects who are "glittering shadows", singular interpreters of the time they are living in, perhaps it is necessary to gaze far beyond the usual critical and interpretative categories and embrace those environs of art and philosophy that give their works meaning and change the capacity to represent that horizon of common consciousness in which individuals can fully and freely live out their existence as a human being and their role as a citizen.

Ci sono architetti il cui lavoro sembra scaturire, conseguentemente, dai pensieri che governano l'epoca in cui vivono. Ce ne sono altri, che, al contrario, possono essere compresi solo se ci si rende conto che il loro lavoro accoglie bisogni ed esprime desideri, che l'epoca in cui operano sembra piuttosto voler dimenticare: i bisogni dello spirito e i desideri della "semplice esistenza".

Per avvicinare "dal di dentro" l'opera di questi architetti "splendenti d'ombra", singolari interpreti del tempo in cui vivono, è necessario, forse, spingere lo sguardo oltre le usuali categorie critiche ed interpretative ed abbracciare gli ambiti dell'arte e della filosofia a partire dai quali le loro opere assumono significato e mutuano la capacità di rappresentare quell'orizzonte di coscienza comune, in cui l'individuo possa svolgere, pienamente e liberamente, la propria esistenza di uomo e il proprio ruolo di cittadino.

Issues

- 0 I
John Hejduk
- 1 II
Aldo Rossi
- 2 III
Adolf Loos