

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.

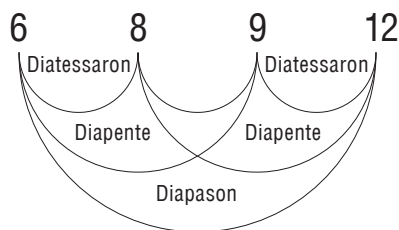
La leggenda attribuisce a Pitagora la scoperta del rapporto tra suoni e quantità misurabili di pesi e lunghezze. Si racconta che passando davanti alla bottega di un fabbro Pitagora avesse notato la consonanza di alcuni colpi di martello sull'incudine e avesse trasformato il peso dei martelli in armonici 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*, *diatèssaron*, *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):

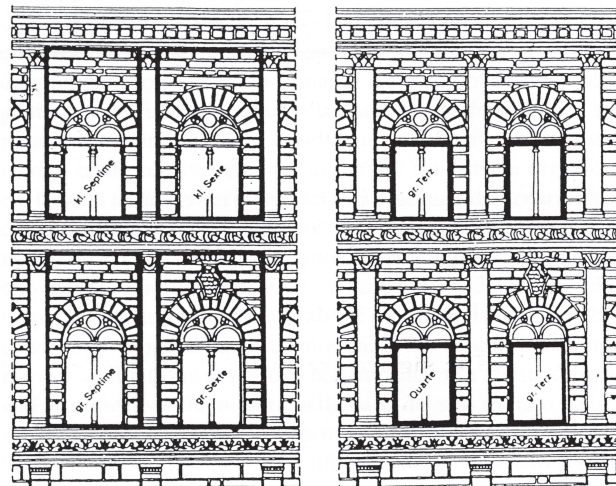
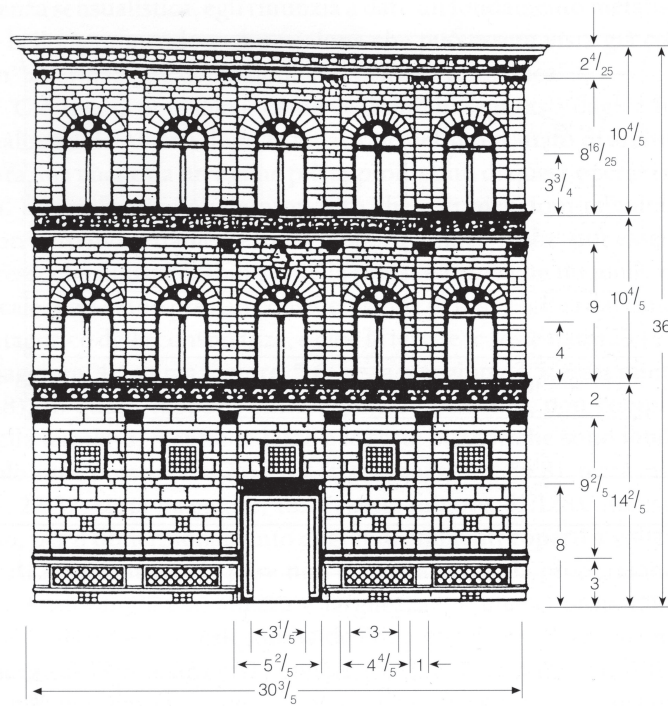
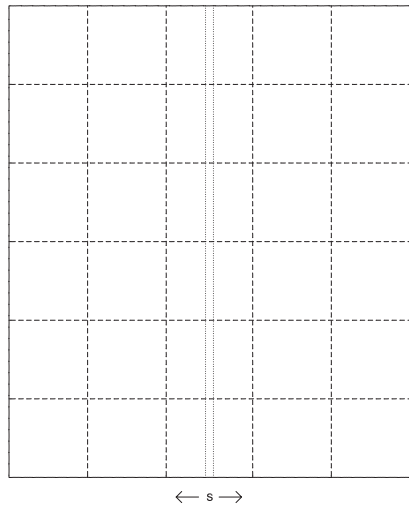
- I. circolare
- II. quadrata
- III. diagonale del quadrato come lunghezza della stanza
- IV. un quadrato e un terzo, vale a dire 3:4
- V. un quadrato e mezzo, vale a dire 2:3
- VI. un quadrato e due terzi, vale a dire 3:5
- VII. doppio quadrato, cioè 1:2

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.

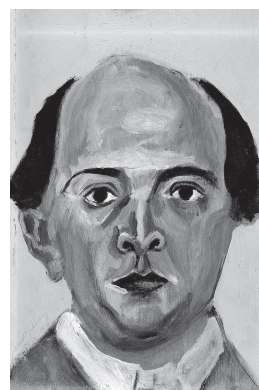
Di fatto i suoni non sono altro – a guardare con chiarezza e sobrietà – che un tipo particolare di vibrazioni dell’aria, e come tali esercitano indubbiamente qualche influsso sull’organo sensoriale che colpiscono, cioè l’orecchio. Tuttavia, combinandoli tra loro in un modo particolare essi suscitano 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

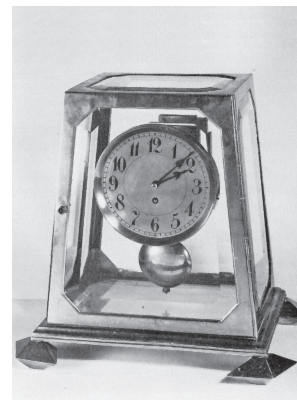
7. Adolf Loos, Orologio da tavolo in ottone e vetro molato, 1902

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-

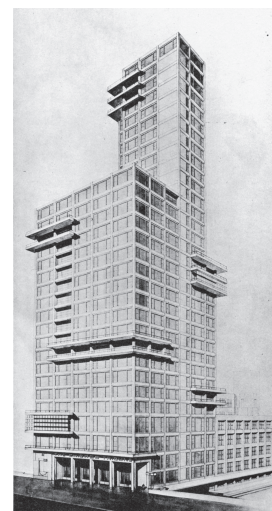
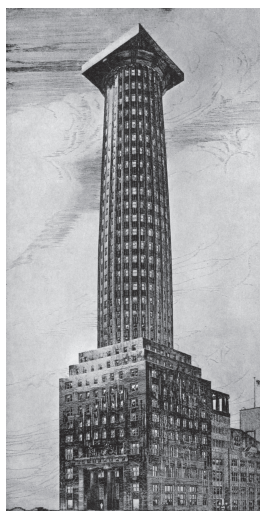
The
Chicago
Tribune
Building



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

Gottfried Semper

Wien, 14. 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

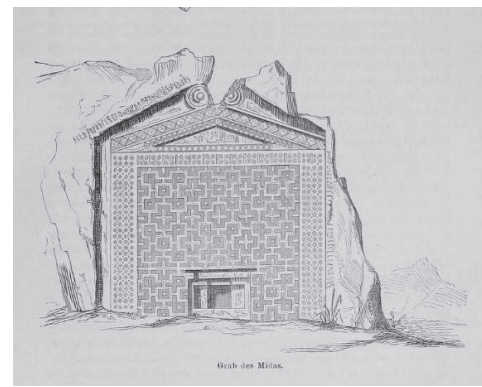
Come sappiamo, Loos mutua “il principio del rivestimento” dall'architetto e critico d'arte viennese Gottfried Semper: «La pelle degli animali e la cor-

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'accocciare. “*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 “alamkâra” 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

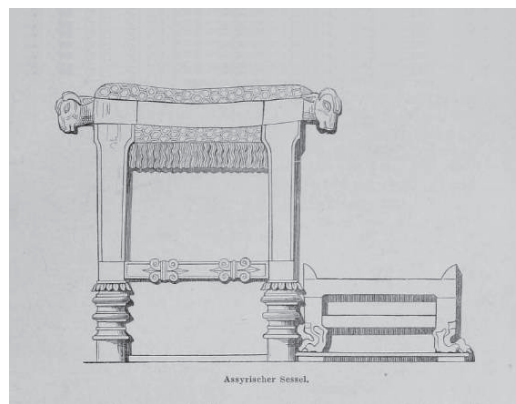
Lo stesso colore appare qui

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.

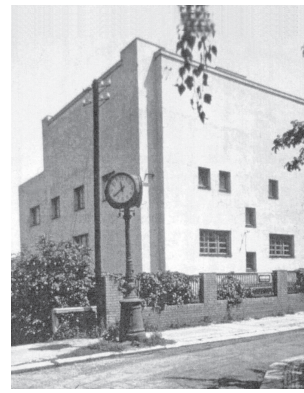
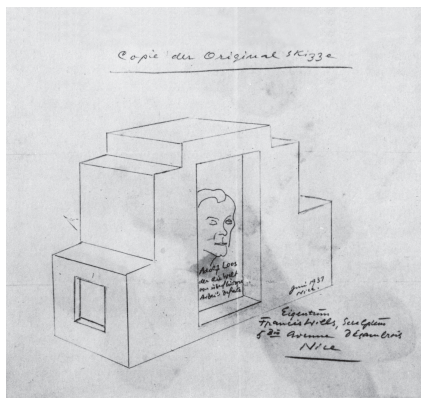
Ma se non è tettonica nel senso etimologico del termine, cioè nel senso di *tektion*, che in greco significa carpentiere, falegname e costruttore, ed è riferito all'articolazione in cui si costituiscono e si rappresentano la

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

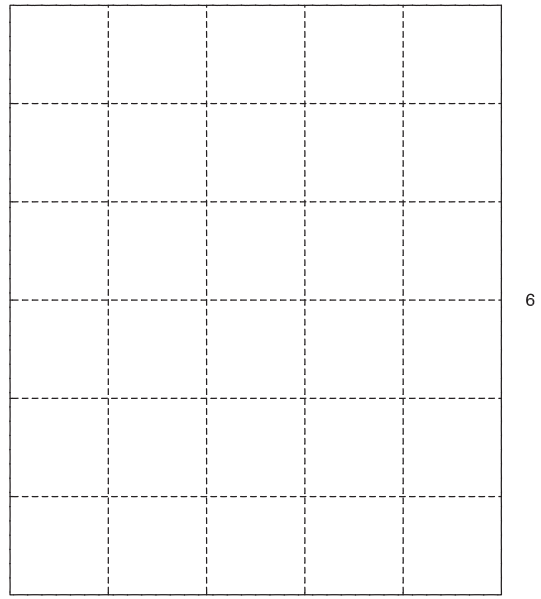
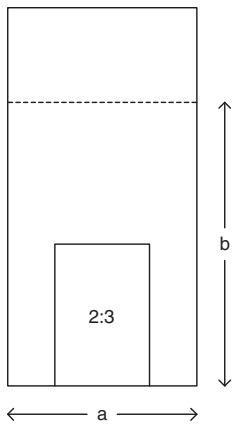
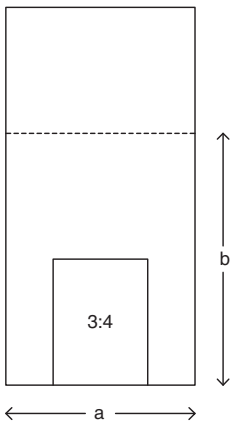
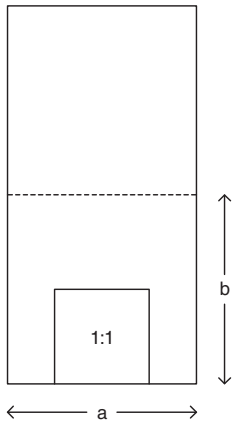
ascrive il moto retrogrado della musica al ruolo della simmetria nel disegno:

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:

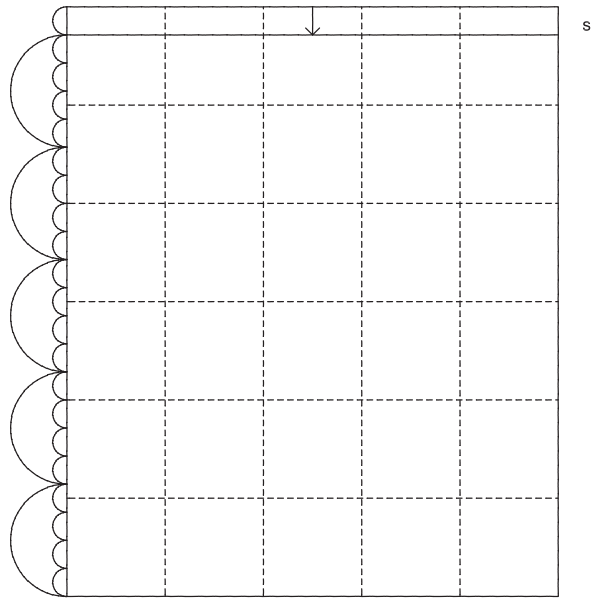
L'architettura come arte cosmica forma un'unica triade assieme a musica e danza, le quali, ognuna nel proprio ambi-



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 $1/2 + 1/2$.

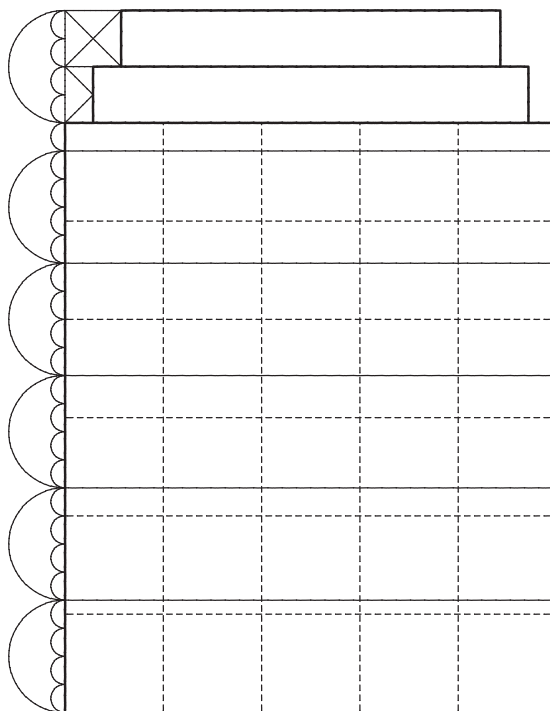
22. LA, I sottomultipli ($1/4$ e $1/8$) del secondo sistema ritmico contengono la serie dei numeri triangolari di Pitagora: 1, 3, 6, 10, 15, 21 (vedi fig. 28).

Nella pagina successiva:

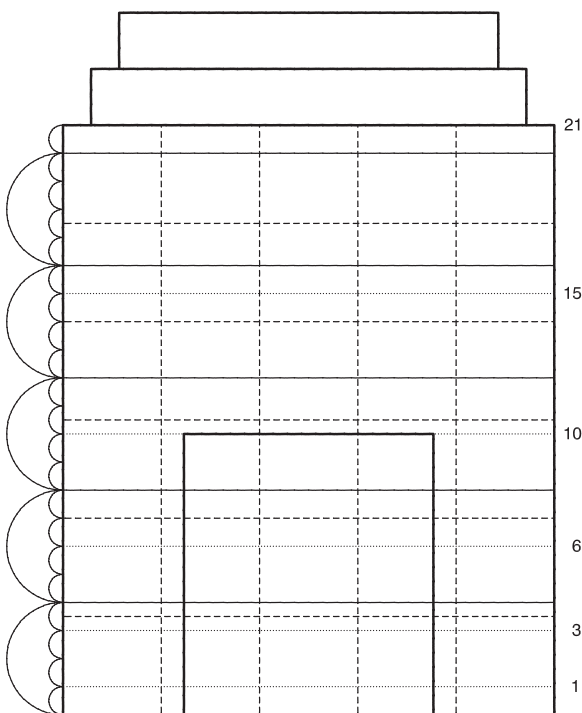
23. Adolf Loos, Progetti di concorso per la nuova sede del Chicago Tribune, 1922

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).

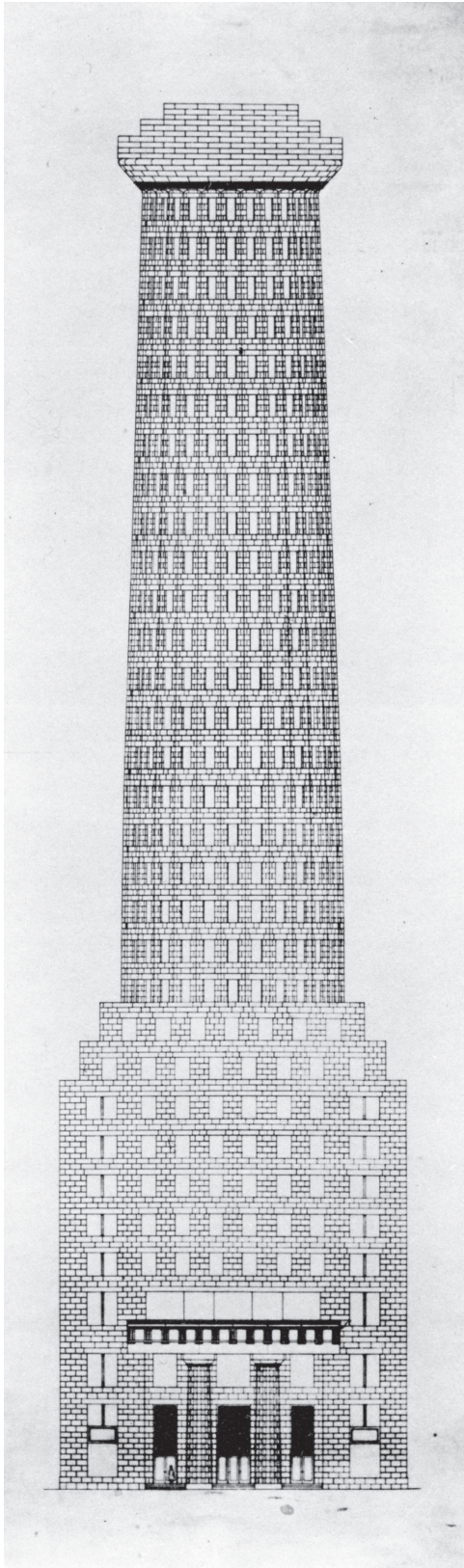
26. L'alternanza tra i pieni del corpo basamentale e i vuoti delle aperture genera tutta una serie di rapporti armonico-proporzionali: unisono, terza minore, terza maggiore, quarta giusta, sesta minore, sesta maggiore.



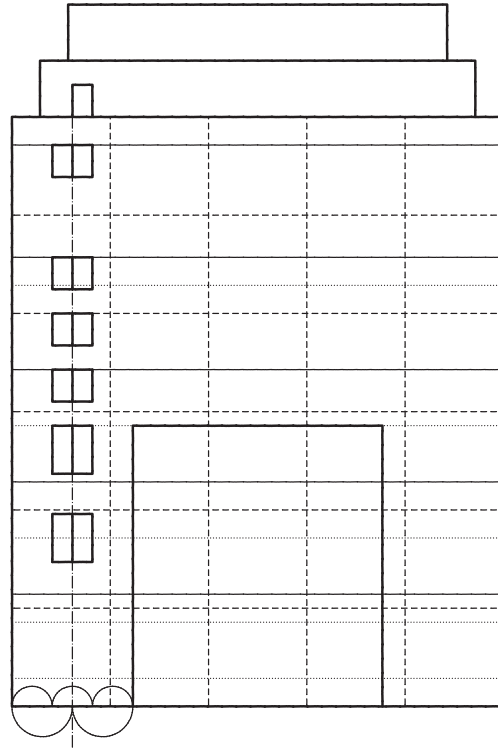
21



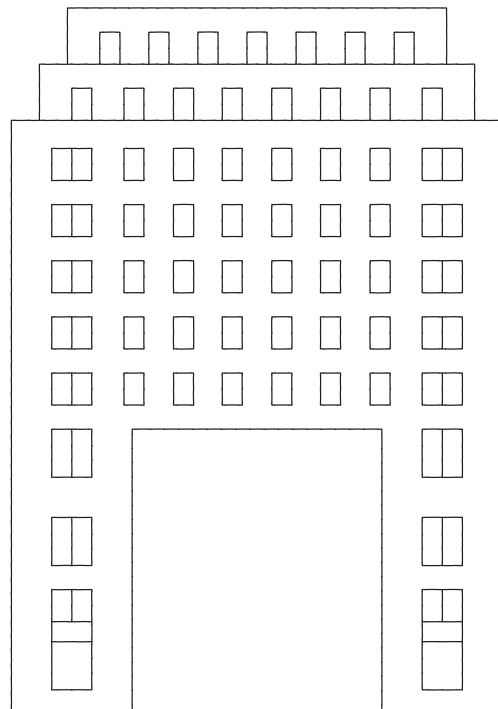
22



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 significativo 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.

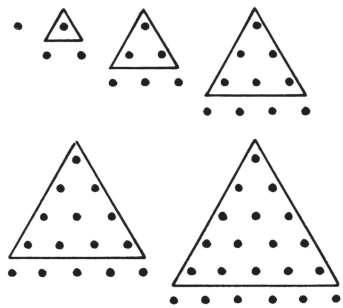
In *Stili di analisi* Aldo Giorgio Gargani distingue tra tecniche descrittive e procedure costruttive. La tecnica descrittiva riguarda l’analisi di oggetti che in qualche modo abbiamo già, di enti che immaginiamo ci stiano di fronte.

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

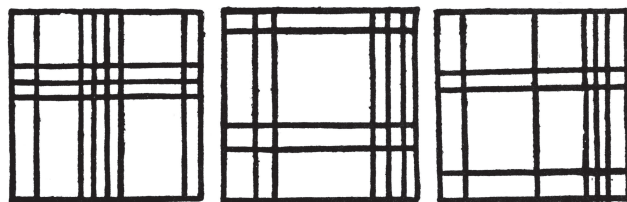
La condotta intellettuale è così subordinata ad una disciplina previsionale che lascia ben poco spazio all’incertezza rispetto all’esito finale del processo, all’effetto conclusivo dell’opera. Una procedura costruttiva, al contrario, genera ciò che non conosce, «è l’attività simbolica attraverso la quale 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 *dia-thesis*, 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].

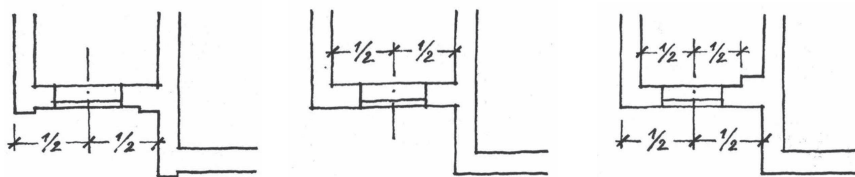
Prima abbiamo citato Gombrich, che ci ha spiegato come la grammatica dell'ornamento si articoli in un “inquadrare” (il campo) e in uno “riempire”. Se il riempire organizza lo spazio del campo (la suddivisione per sei della prima serie ritmica, per cinque della seconda e in 21 della terza), nello iato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