

2/III

# ADOLF LOOS



SOUNDINGS 2/III ADOLF LOOS

SOUNDINGS  
Series of Theory and architectural Openness

€ 22,00

ISBN 979-12-80723-21-5



9 791280 723215

AIÓN

AIÓN

# ADOLF LOOS

**Edited by**  
Lamberto Amistadi, Ildebrando Clemente

AIÓN

**Institutional Sponsor**

Published with the contribution of the Department of Architecture  
Department of Excellence 2018-2022 MIUR  
Alma Mater Studiorum University of Bologna

**Scientific Committee**

Roberta Amirante  
Gustavo Carabajal  
Kurt W. Forster  
Gino Malacarne  
Carlo Quintelli  
Raffaella Neri  
Alberto Ustarroz

**Editorial Board**

Lamberto Amistadi  
Ildebrando Clemente

**Design**

bunker—graphique

**Translations**

Lamberto Amistadi  
Ildebrando Clemente  
Alexander Gillan

**Publisher**

© 2022 Aión edizioni  
Via San Michele a Monteripaldi, 11  
20125 Firenze

**Printer**

La Greca Arti Grafiche - Forlì  
ISBN 979-12-80723-21-5

All the works published in the series have undergone a double blind peer review process.

The publisher will be pleased to hear from any image copyright holders not acknowledged in this edition.

*In Memory of Luciano Semerani  
Master and Friend*

## Summary

Ildebrando Clemente <b>La favola di Dio e del bottone</b>	7
Lamberto Amistadi <b>Ornamento e gioco</b>	41
Yehuda Safran <b>Adolf Loos: The Archimedean Point</b>	69
<b>The Curvature of the Spine: Kraus, Loos and Wittgenstein</b>	79
<b>The Thinking Reed: Arnold Schoenberg and Adolf Loos</b>	93
Alberto Pérez-Gómez <b>The Boudoir. Fragment from <i>An Alliterative Lexicon of Architectural Memories</i></b>	103
<i>Translations</i>	104
<i>Index of Names</i>	150



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»<sup>1</sup>. 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»<sup>2</sup>, 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»<sup>3</sup>.

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.<sup>4</sup>

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.<sup>5</sup>

Per Michel Foucault, la tendenza del potere è infatti quella di agire con l'intenzione di assoggettare, disporre o negare l'altro.<sup>6</sup> 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»<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup>

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».<sup>9</sup>

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.<sup>10</sup>

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.<sup>11</sup>

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*.<sup>12</sup>

*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»<sup>13</sup>. Per Aristotele la vita felice costituisce «un certo tipo di attività, dell'anima secondo virtù»<sup>14</sup>; e si esprime, allo stesso tempo, come una potenzialità.

5. Il potere, ha scritto Byung-Chul Han, è un fenomeno della forma.<sup>15</sup> 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». <sup>16</sup> 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.<sup>17</sup>

*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».<sup>18</sup>

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».<sup>19</sup> 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».<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup>

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

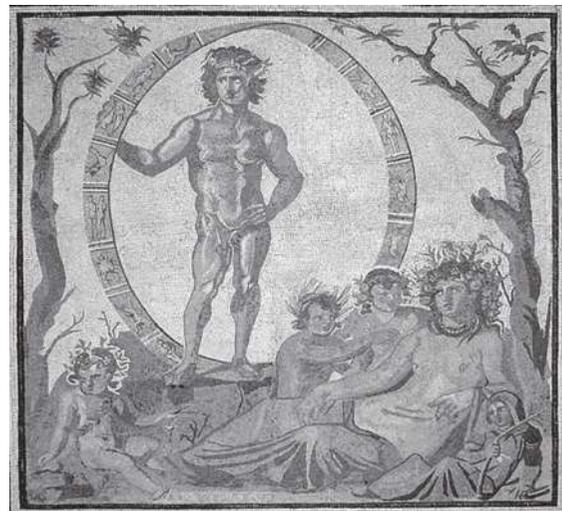
4. La dea Felicitas, rivolta a sinistra, con caduceo e cornucopia
5. Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette*, 1913
6. Aión contornato dalla ruota dello zodiaco. Mosaico di Sassoferato, 190-210 a.C.
7. Emblema della dea Occasio. Da: A. Alciato, *Emblematum liber*. La coppia Kairós/Occasio: la fanciulla sta 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



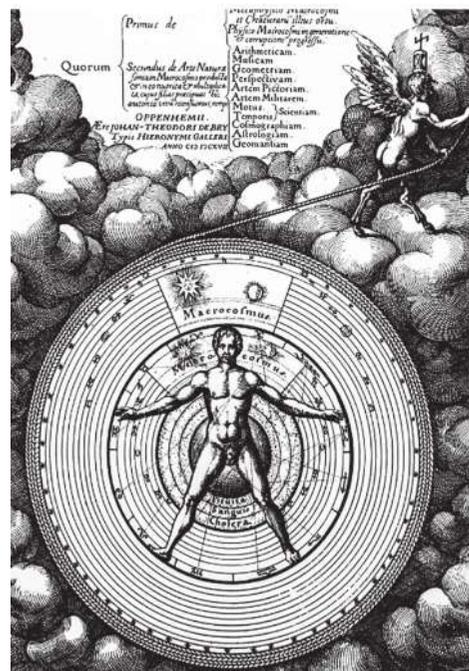
4



5 6



7 8





9. Adolf Loos, sedia del Cafè 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.<sup>22</sup>

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».<sup>23</sup>

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».<sup>24</sup>

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».<sup>25</sup>

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».<sup>26</sup>

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».<sup>27</sup>

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.<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup>

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.<sup>30</sup>

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».<sup>31</sup>

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, circoscrive 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».<sup>32</sup>

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».<sup>33</sup>

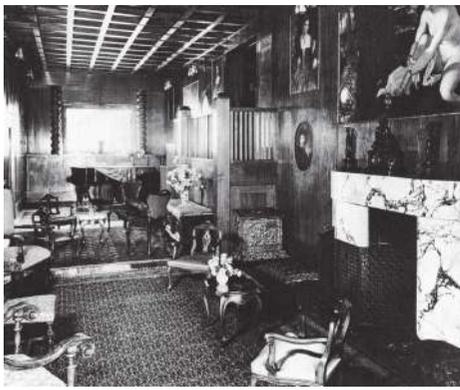
Dunque, una forma di vita consapevole della propria attività si esprime nella forma della felicità. Che sarebbe a dire, seguendo le indicazioni di Aristotele, vivere la propria illimitata espansione. Chi è felice, pertanto, ama ciò che lo fa crescere.

«Ma sei felice?»<sup>34</sup> 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».<sup>35</sup>

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».<sup>36</sup>

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»<sup>37</sup> 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».<sup>38</sup>

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».<sup>39</sup> 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».<sup>40</sup> 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».<sup>41</sup>

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»<sup>42</sup> 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»<sup>43</sup>, 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.<sup>44</sup>

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».<sup>45</sup> 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».<sup>46</sup>

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.<sup>47</sup>

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.<sup>48</sup>

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».<sup>49</sup> Il rapporto tra il fare – la mano – e la ruota del tempo – il cerchio del generare-distruggere –

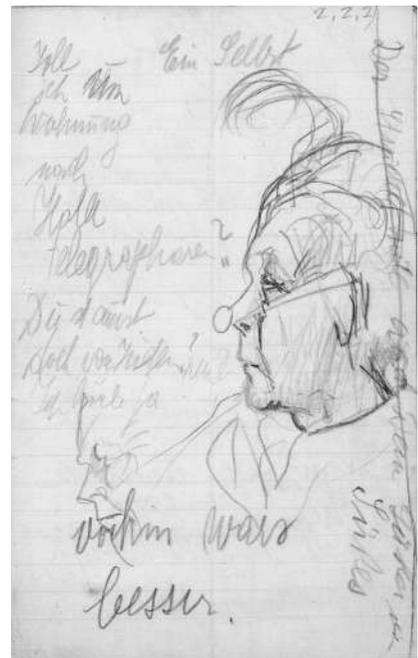
così come emerge da questo spiritoso frammento di Loos, forse ci avvicina un po' di più alla *poiesis* del Dio e del bottone, che sembra appunto imperniata su un'etica della potenza. Allora: che cosa posso fare o non fare senza cadere nella goffaggine, gettato nella ruota veloce del tempo? Che cosa e 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.<sup>50</sup> 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».<sup>51</sup>

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».<sup>52</sup> 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».<sup>53</sup> 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.

Disegni di Adolf Loos:

- 15. Autoritratto con Marie Laurencin, 1929-32
  - 16. Lerle prima del matrimonio, Lerle dopo il matrimonio, 1929-32
  - 17. Prima del matrimonio, 1929-32
  - 18. Nel matrimonio Lerle ha i pantaloni sulla strada per il sole, 1929-32
  - 19. Dopo il divorzio, un ex ebreo, 1929-32
  - 20. Due autoritratti sarcastici. In fondo si legge: Era meglio prima, 1929-32
- Claire Beck (Lerle), dal 1929 al 1932, è stata la terza moglie di Loos



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.<sup>54</sup>

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».<sup>55</sup> 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.<sup>56</sup>

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.<sup>57</sup>

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».<sup>58</sup>

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».<sup>59</sup>

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.<sup>60</sup>

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.<sup>61</sup> 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.).<sup>62</sup>

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.<sup>63</sup> 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.

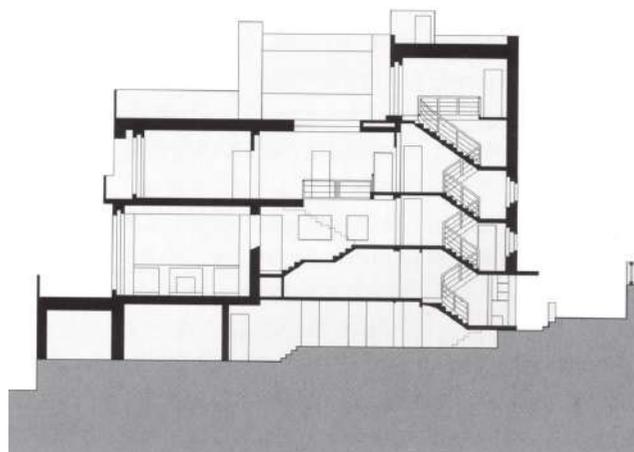
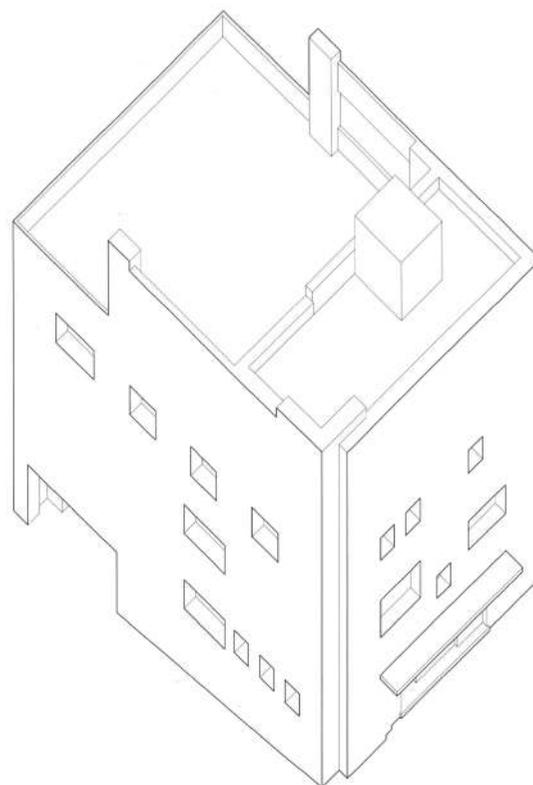
Come ha spiegato Paolo Virno argomentando i nessi tra *dynamis* (potenza) e *energeia* (atto) in Aristotele, dove non ci sono atti c'è soltanto potenza.<sup>64</sup> Che sarebbe a dire, riprendendo con altre parole ciò che abbiamo già detto, che si può *avere* la facoltà o la capacità di fare qualcosa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



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 *Simpósio*, 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*.<sup>66</sup> Un saper vedere i legami invisibili che sottendono l'epifania della forma.



Adolf Loos:

27. Casa Rufer, Vienna, 1922

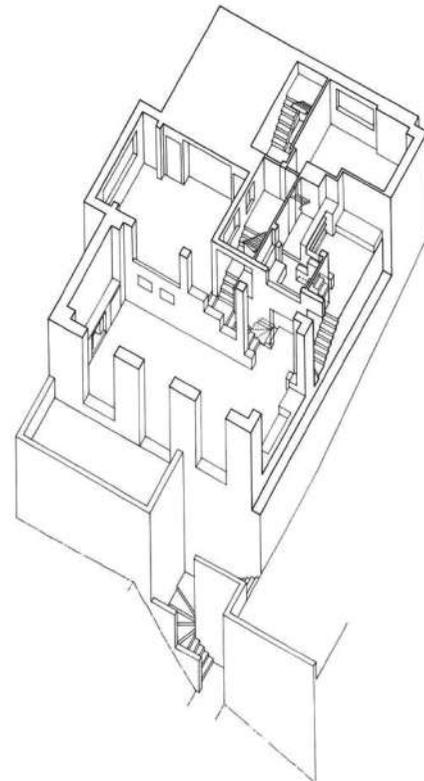
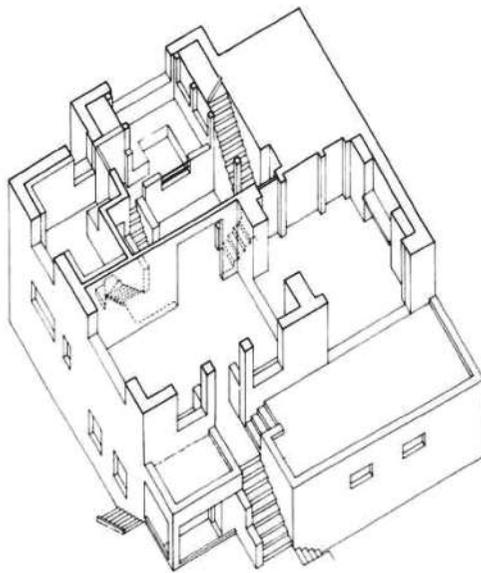
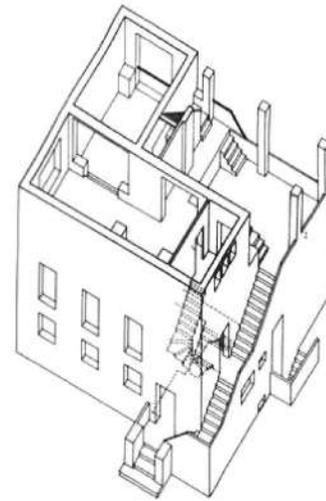
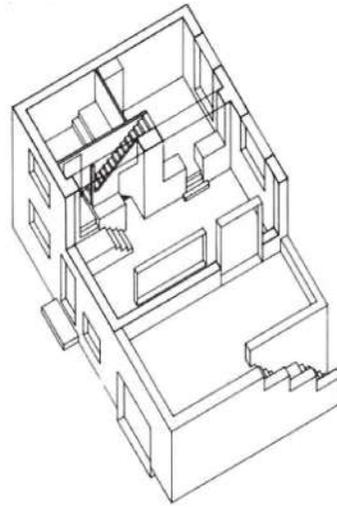
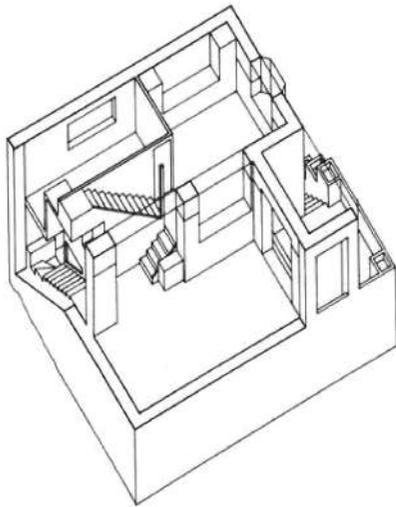
28. Würfelhaus, 1929. Progetto

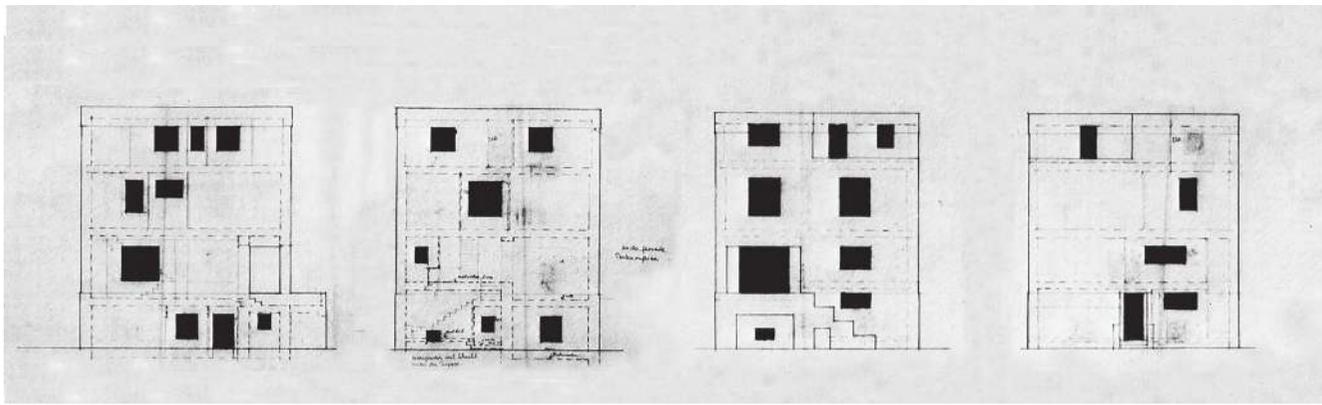
29. Casa Moissi, Lido di Venezia, 1923. Progetto

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.<sup>67</sup>

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.<sup>68</sup>

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 Rufers, disegno delle facciate, Vienna 1922

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

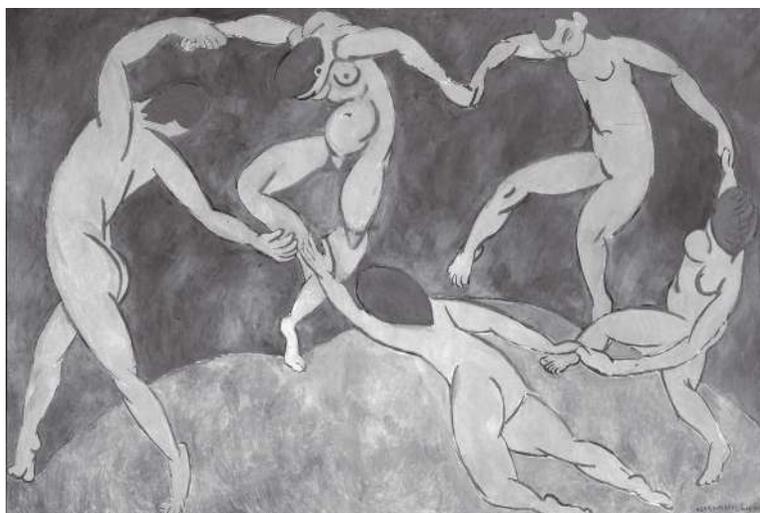
34. Josephine Baker in Banana Skirt, Folies Bergère, Parigi, 1926

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.<sup>69</sup> Ciò che nella forma si percepisce come enigmatico.

Per “forma”, in greco, ci sono diverse espressioni: *σχῆμα*, *εἶδος*, *μορφή*.<sup>70</sup> 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»<sup>71</sup>. 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.<sup>72</sup>

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».<sup>73</sup> 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.<sup>74</sup>

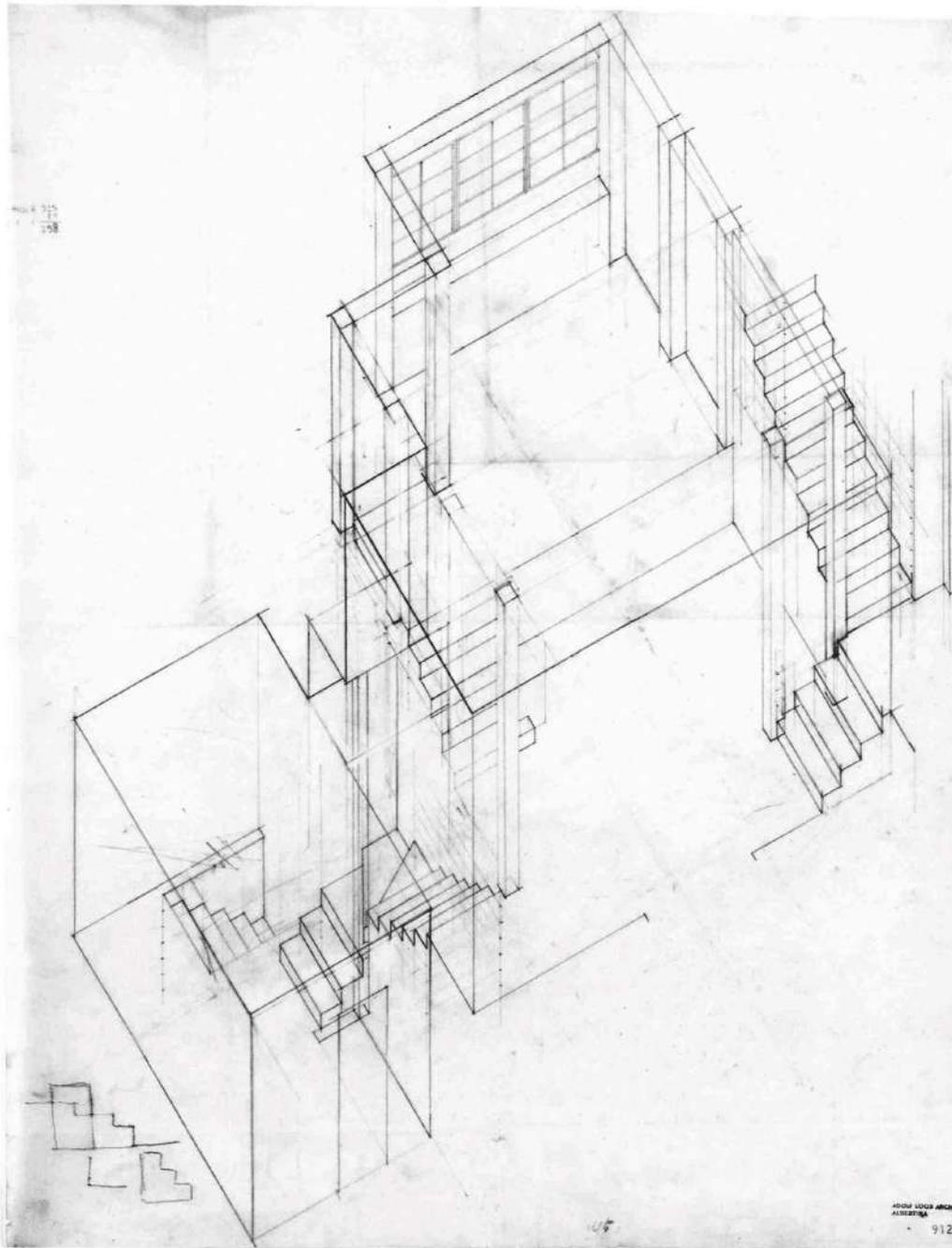
Così come accade nel gesto di un mimo, di un attore, di un danzatore e come anche nel gesto pittorico che proprio nelle *figure* che rappresenta ritrae e sospende il *movimento* che le identifica.

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.

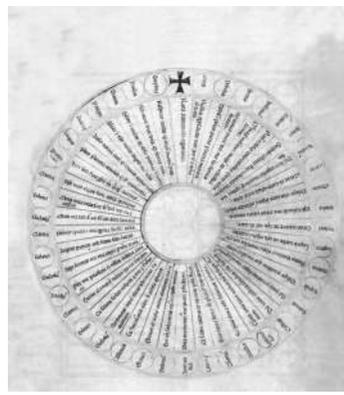
37. Adolf Loos, Casa Moller, assonometria, disegno del Raumplan, Vienna, 1927

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



*Ubbriaco: 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.<sup>75</sup>

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.<sup>76</sup>

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».<sup>77</sup>

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.

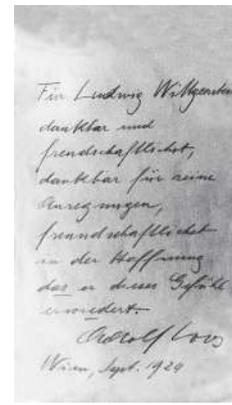
25. Tra i molti interpreti dell'opera di Loos anche Alessandro Borgomainerio ha individuato nell'attenzione alla gestualità la cifra con cui Loos tenta di reimmaginare, nella realtà nervosa e spezza-legami della metropoli *début du siècle*, l'energia con cui «ricostruire lo spazio della mimica dell'uomo 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».<sup>78</sup>

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»<sup>79</sup>; 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».<sup>80</sup>

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.<sup>81</sup> 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.<sup>82</sup>

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»<sup>83</sup> 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».<sup>84</sup>

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».<sup>85</sup>

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.<sup>86</sup>

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.<sup>87</sup>

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».<sup>88</sup> 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.<sup>89</sup>

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

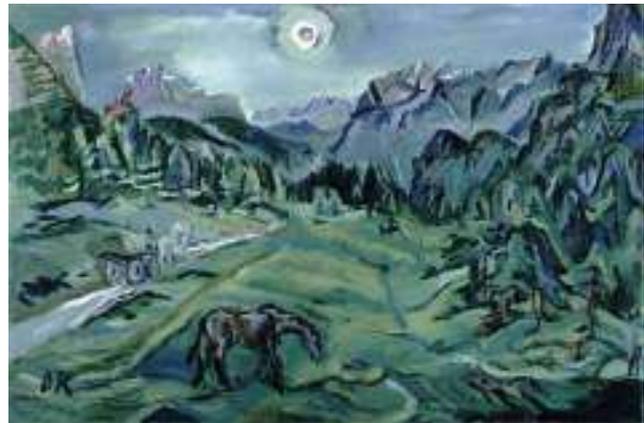
43. Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire*, 1903  
44. Oskar Kokoschka, *Paesaggio delle dolomiti*, 1913

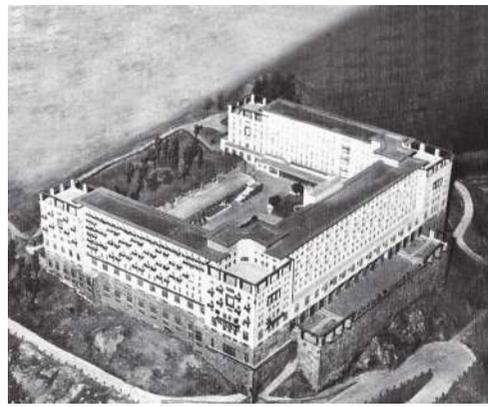
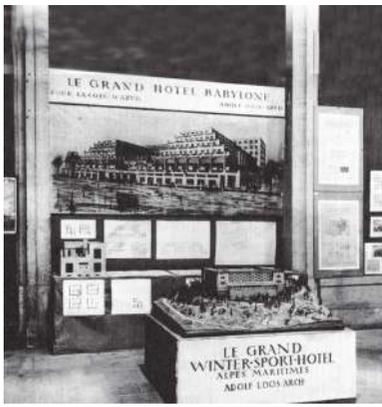
innanzitutto come un insieme di regole in cui sono importanti le relazioni che le regole stabiliscono tra di loro. In altri termini queste regole manifestano una loro efficacia, se così si può dire, nel momento in cui cooperano tra di loro influenzandosi reciprocamente. Molto spesso succede che una sola 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.<sup>91</sup> 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».<sup>92</sup> 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'».<sup>93</sup>

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.<sup>94</sup> 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».<sup>95</sup>

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.<sup>96</sup>

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.<sup>97</sup>

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:

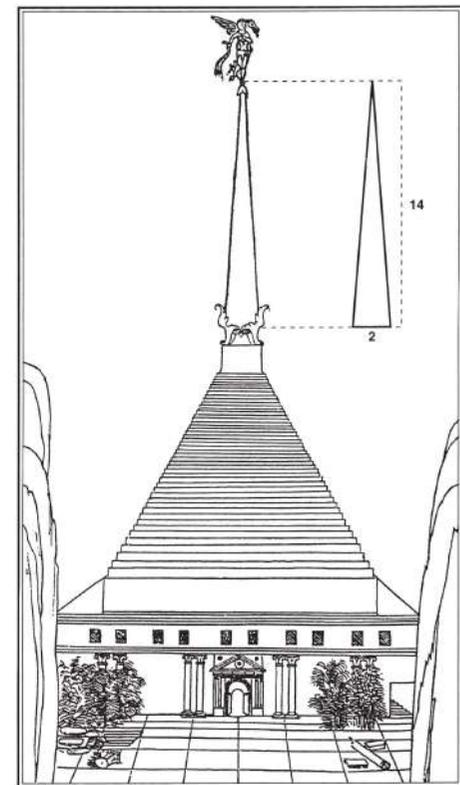
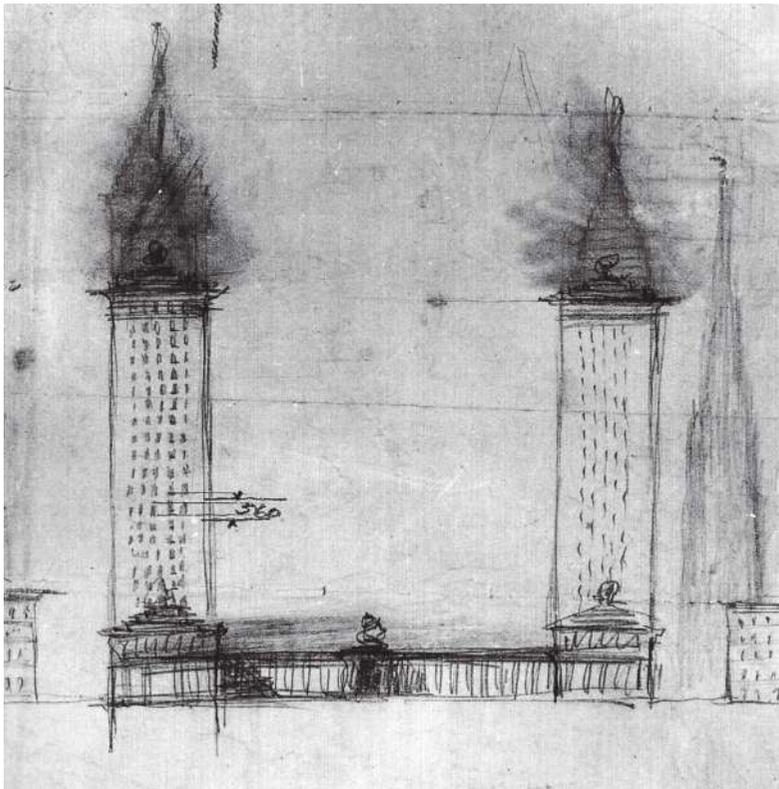
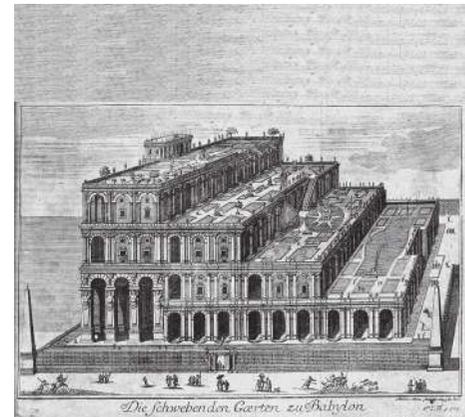
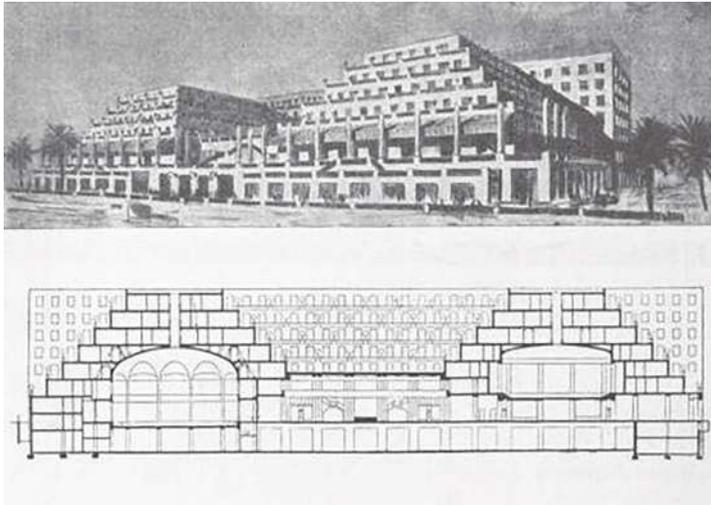
Il singolo individuo non ha la facoltà di creare una forma, quindi nemmeno l'architetto. L'architetto però ripete con-

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.<sup>98</sup>

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».<sup>99</sup>

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.

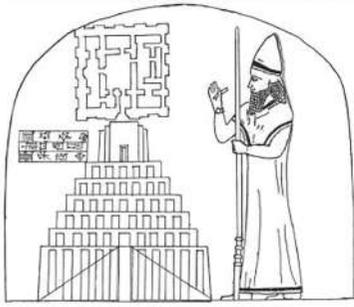
36. Torniamo di nuovo alla regola centrale, quella che abbiamo identificato con il numero 4. Presa un po' alla lettera questa regola indica, in modo diretto ed esplicito, di rinunciare a voler essere come Dio. Senza mezzi termini Loos invita a resistere alla tentazione di voler competere attraverso le 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»<sup>100</sup> (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.<sup>101</sup> 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».<sup>102</sup> 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»<sup>103</sup>. 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.<sup>104</sup>

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.

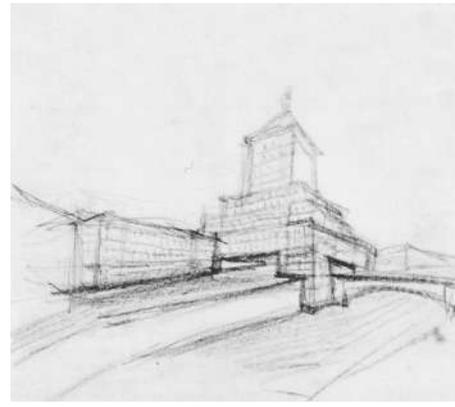
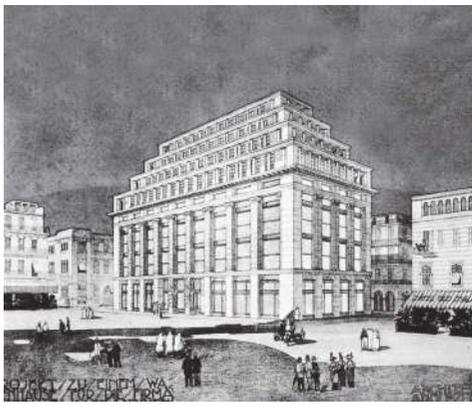
38. Sempre dagli studi di antropologia linguistica abbiamo appreso che attraverso il linguaggio e per mezzo dello strumento logico del *non*, l'essere umano ha, però, il potere di parlare di ciò che *non è*, oppure che *non accade*. La negazione come prerogativa del pensiero verbale permette anche di 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.<sup>105</sup>

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.<sup>106</sup>

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»<sup>107</sup> consente al pensiero di elaborare un'indipendenza dalla pulsione distruttiva. La negazione sospende, in qualche modo, l'impulso di distruzione senza sconfessarlo, 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.<sup>108</sup>

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»<sup>109</sup>, 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.<sup>110</sup>

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

## Note

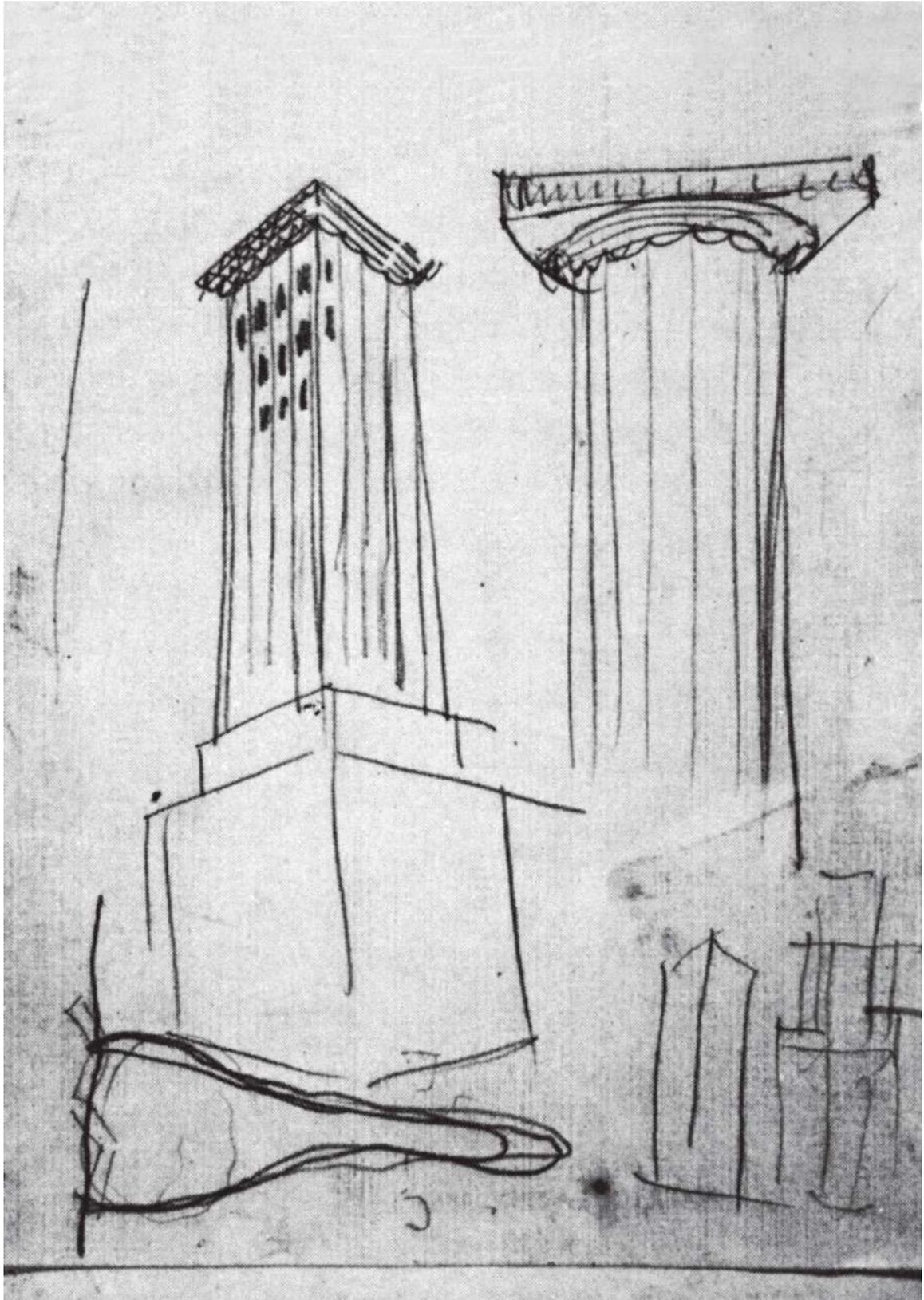
1. A. Loos, "L'eliminazione dei mobili", in *Parole nel vuoto*, Milano: Adelphi, 1972, p. 324.
2. A. Loos, "Domanda: Arte o artigianato?", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 314.
3. A. Loos, "Architettura", in *Parole nel vuoto*, Op. cit., p. 252.
4. Cfr. G. Deleuze, *Spinoza. Filosofia pratica*, Napoli: 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 *Deti 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, *Faschioning 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.



## 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, Christofor 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  
 Saarinén, 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  
 Tatariewicz, 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 Heinrich 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<br>John Hejduk  |
| 1 | II<br>Aldo Rossi  |
| 2 | III<br>Adolf Loos |

Adolf Loos, *Progetto per un Hotel sul litorale Juan-les-Pins a Cannes*, 1931