

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

Soltanto se siamo capaci di abitare possiamo costruire

Martin Heidegger
Costruire - Abitare - Pensare

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

Rainer Maria Rilke
Lettere da Muzot

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ma c'è un'altra implicazione critica che fa di Loos un involontario, ma eccellente compagno di strada dei settori più radicali dell'avanguardia: il linguaggio dell'assenza, proprio in quanto meta raggiunta, è assunto anche come punto di non-ritorno. Quando negli anni venti il *rappel à l'ordre* sarà lanciato non solo dalla cosiddetta «cultura di destra», ma a volte — sia pure con motivazioni profondamente diverse — dalla «cultura di sinistra», l'atteggiamento di Loos sarà di assoluta e intransigente avversione teorica verso ogni forma di riflusso. L'architettura senza ornamento verrà riproposta come unica possibile «decenza» per le stesse costruzioni del proletariato. L'insuperabile opposizione verso il *Proletarischer Stil*, ovvero lo stile eclettico-storicistico elaborato dagli allievi della *Wagnerschule* quale linguaggio simbolico della Vienna Rossa è il senso ultimo della sua breve esperienza progettuale destinata all'amministrazione socialdemocratica di Vienna²¹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Non è difficile scorgere in tale teorizzata dissociazione tra il silenzio della facciata e l'abitabilità dello spazio interno quel singolare intreccio di teoria reazionaria e prassi rivoluzionaria che Walter Benjamin individua in Karl Kraus²⁵.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

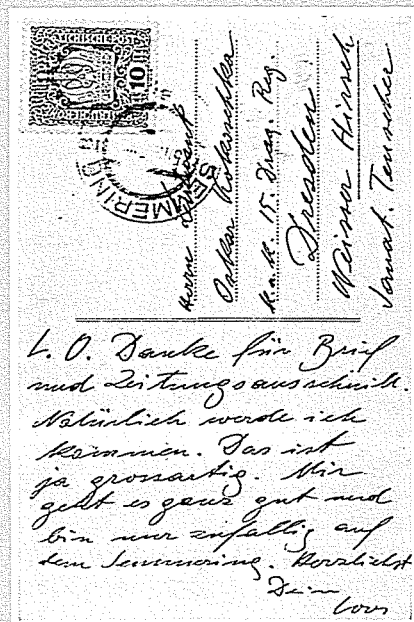
L'architettura della inattualità lotta quindi su due fronti: contro l'antipassatismo esaltato e contro lo storicismo vol-

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

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

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

B.G.



NOTE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VILLA SCHEU

Larohegasse 3, Hietzing, Vienna 13

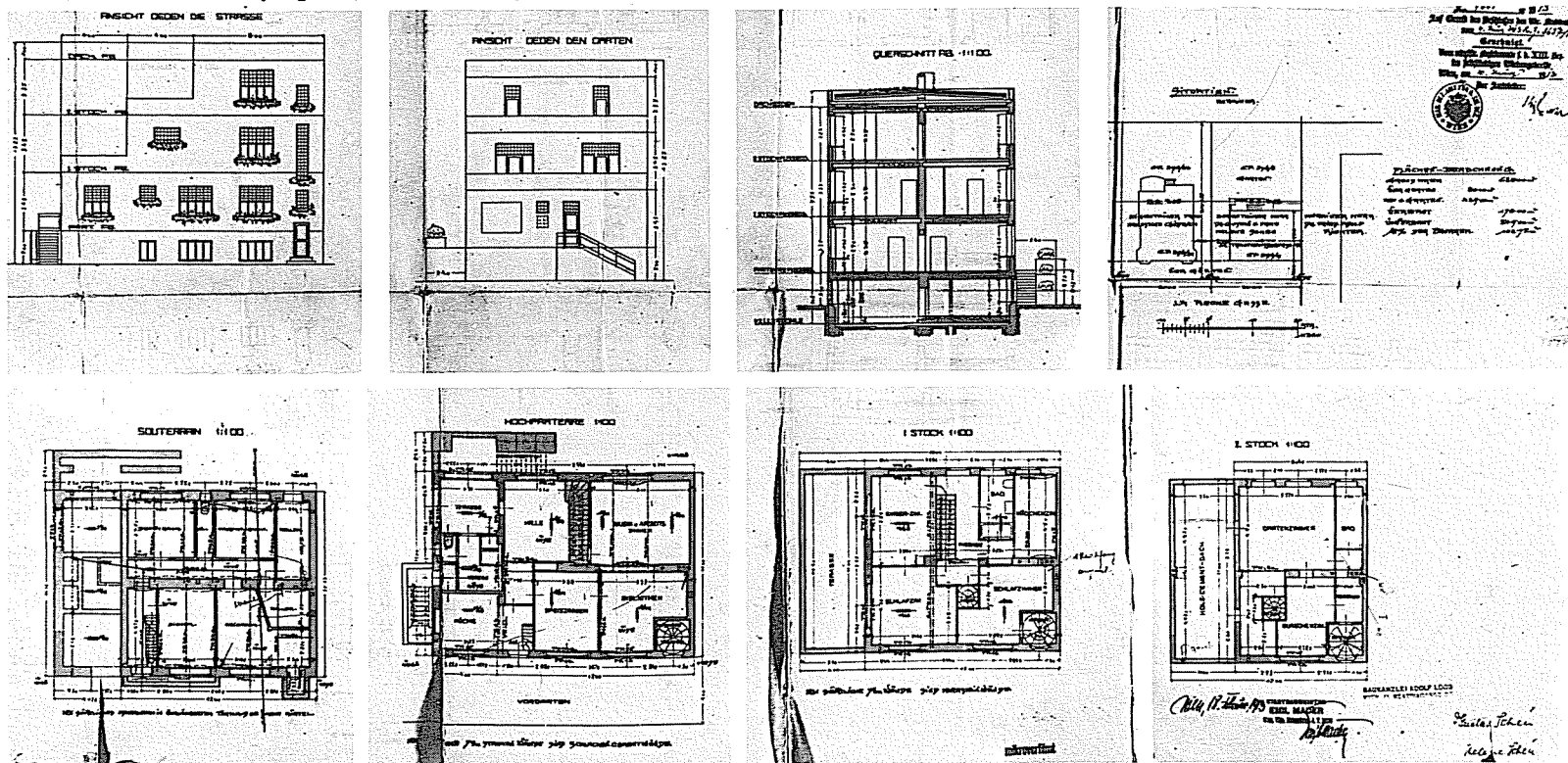
«Anni fa ho costruito la villa del dottor Gustav Scheu a Hietzing, Vienna. Suscitò la disapprovazione generale. Si pensava che questo tipo di edificio sarebbe stato benissimo ad Algeri, ma non a Vienna. Non avevo per nulla pensato all'oriente nel costruire questa casa. Pensai solo che sarebbe stato piacevole poter uscire su una grande terrazza comune dalle stanze da letto che erano al primo piano. Dunque ad Algeri come a Vienna. Così questa terrazza ripetuta al secondo piano rappresentava qualcosa di insolito, di anormale. Qualcuno andò in Consiglio Comunale a chiedere che questo tipo di edificio fosse vietato dalla legge»¹.

In questo passo Loos individua con lucidità il dato centrale della rivoluzione tecnica e formale che la casa Scheu introduce nella cultura architettonica del tempo. Costruire una casa a terrazze e per di più a copertura piana in un ambiente mitteleuropeo, significava trasgredire l'immagine convenzionale dell'architettura locale. Di qui l'estremo interesse di questo primo edificio a terrazze realizzato da Loos, che consapevolmente provoca uno «spaesamento» nel contesto urbano in cui si colloca. Come è

1912 noto la «questione del tetto piano», per motivi che vanno al di là del mero aspetto tecnico, divenne una delle trincee più difficili nella battaglia condotta dagli architetti razionalisti per l'affermazione del linguaggio moderno². Ma ciò che più importa di quest'opera è la dimostrazione pratica di una tecnica loosiana di intervento sulla città. Infatti, da un lato la Haus Scheu conferma nella nudità delle pareti la tesi già espressa nella Haus Steiner dell'appartenenza dell'esterno dell'architettura alla città-*Nihilismus*, all'universo degli oggetti senza qualità: la composizione asimmetrica delle aperture in facciata è dettata rigorosamente dal *logos* funzionale, anche se un'estrema raffinatezza viene recuperata nel disegno attentissimo degli infissi. Dall'altro questa casa interpreta e declina nel linguaggio moderno il legame critico con la tradizione riproponendo la polemica contro gli *Heimat-Künstler*.

La tradizione non è per Loos un inventario di forme imbalsamate, ma è memoria attiva che seleziona il passato ricollegandosi ad un lungo e travagliato processo evolutivo, processo che non esclude, anzi implica

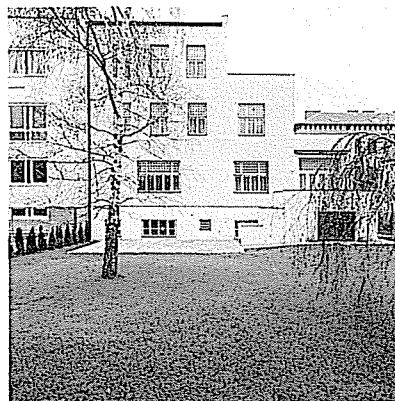
Piante, alzati e sezioni del progetto (Plan- und Schriftenkammer, Vienna).



Facciata sulla Larohegasse.



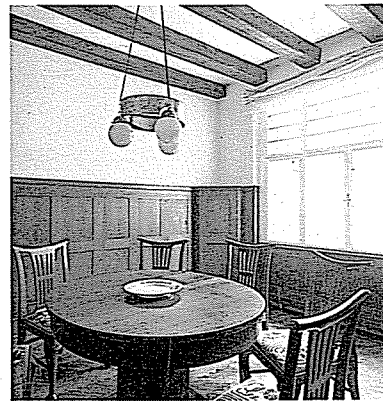
Facciata sul giardino.



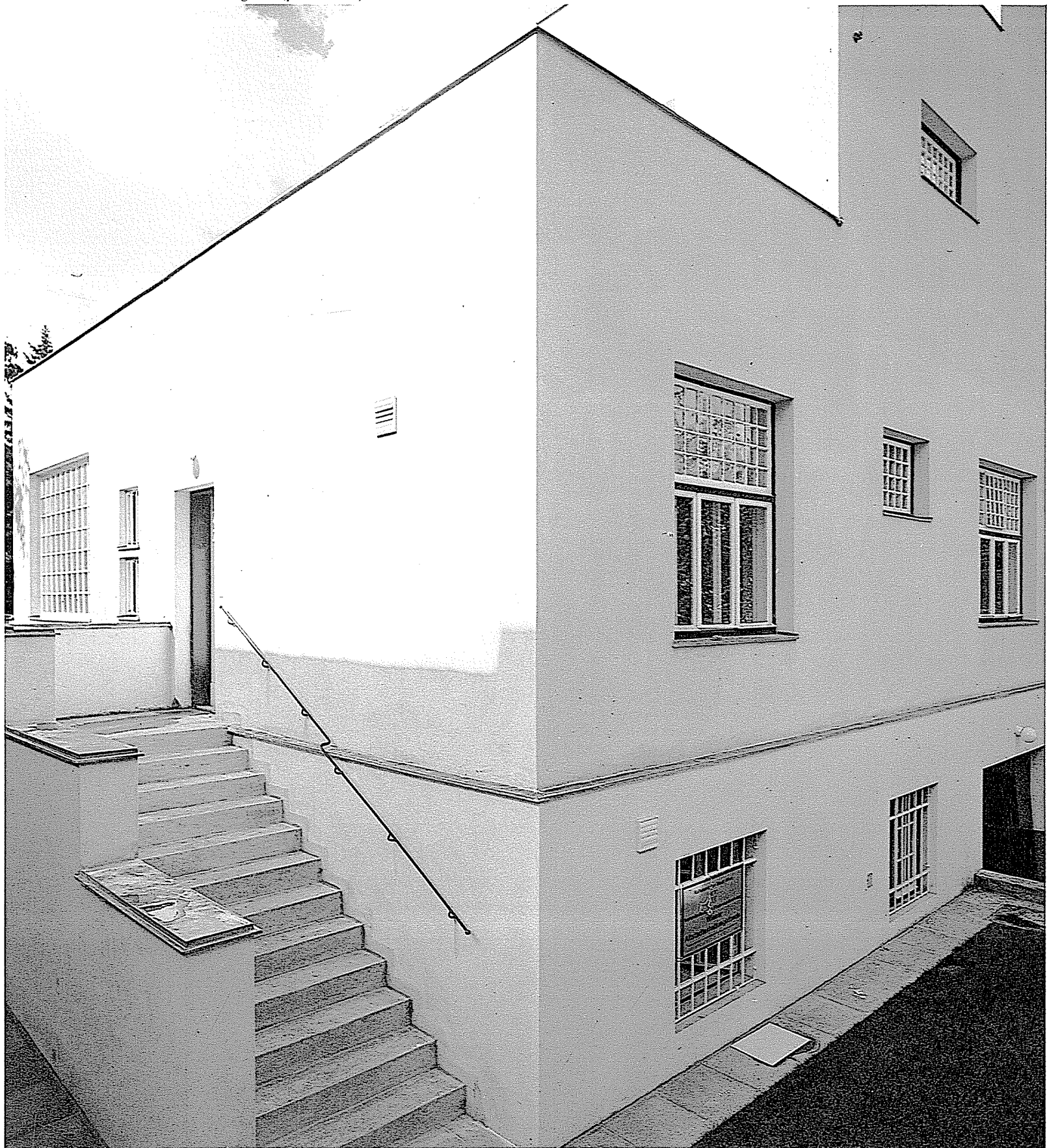
Angolo della hall.



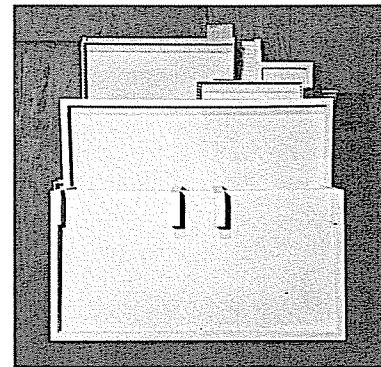
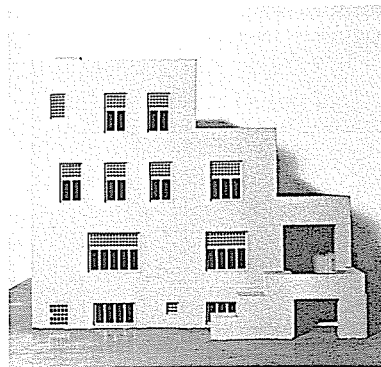
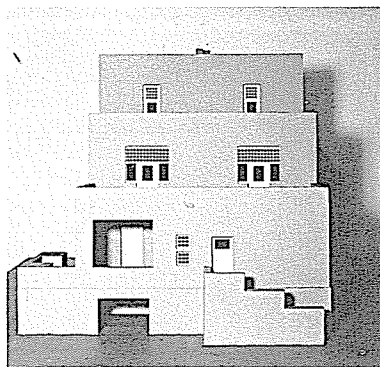
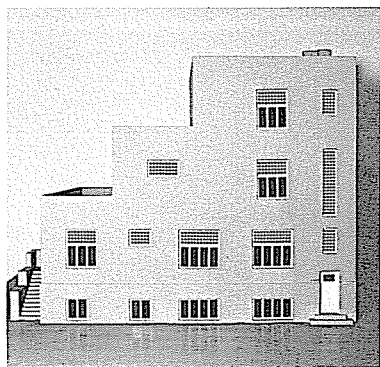
Sala da pranzo.



La villa Scheu dal lato su Laroche-gasse (particolare).



Plastico della villa: facciata sulla Larohegasse; facciata laterale; facciata sul giardino; copertura a terrazzi.



Villa Scheu vista da Larohegasse.



nuove concezioni spaziali e formali derivanti da una conoscenza approfondita e critica dei nuovi processi costruttivi. In tal senso Loos interpreta il tetto piano come un'intenzione d'architettura già presente nella storia della cultura austriaca, anche se è solo con l'invenzione tecnologica del tetto di Holzement che questa intenzionalità trova una compiuta espressione. Nel '26 scrive a tal proposito: «Non so che cosa sia avvenuto altrove. So però che in Austria si costruiscono dovunque facciate rinascimentali che davano l'impressione di una copertura piana; ma si trattava soltanto di un'illusione in quanto essa nascondeva i tetti a falde che stavano dietro. Le finestre dell'ultimo piano erano false; soltanto qua e là vi era una finestra che corrispondeva ad un timpano: se si fosse conosciuto allora il tetto di Holzement!»³.

Dunque lo «spaesamento» provoca una rottura, ma al tempo stesso — superato lo shock iniziale — aiuta a ripensare criticamente la continuità di un processo fondato sulla logica del costruire. La forma finale di casa Scheu non è che l'esito terminale di una serie concatenata di scelte ragionate.

Più che altro è una decisa volontà di non-mediare col gusto corrente, con l'immagine convenzionale della casa austriaca che conduce alla forma pura, radicale, estremamente moderna di questo involucro bianco a gradoni immerso nel verde. Ancora una volta Loos privilegia metodologicamente i «bisogni dell'abitare» sugli stereotipi formali. La sequenza logica delle scelte può essere ridotta ad uno schema essenziale di estrema semplicità: se «è piacevole poter uscire su una grande terrazza» e ciò è tecnicamente possibile, allora non c'è ragione alcuna di reprimere questo piacere in nome di un attaccamento all'immagine distorta dell'arte nazionale. Questo semplice modo di pensare dà luogo all'invenzione di un nuovo modello tipologico per l'edilizia residenziale esteso al di là dei confini geografici mediterranei. Infatti, nonostante le dichiarazioni in

contrario, è necessario ricordare che proprio in quegli anni Loos dedica molta attenzione ai modelli abitativi mediterranei. Il progetto ad acquarello per un «Magazzino ad Alessandria» del 1910 può essere considerato come una sorta di *pre-testo* di casa Scheu, che a sua volta anticipa alcuni significativi progetti del '23 quali il Grand Hotel Babylon e l'Unità di alloggi-minimi per il Comune di Vienna, che estende quasi fedelmente lo schema tipologico della casa Scheu all'edilizia popolare. Il carattere sopra-nazionale dell'architettura è un'altra categoria moderna dell'opera di Loos, che emerge in tutta la sua portata se confrontata con la contemporanea produzione architettonica delle ville viennesi di Otto Wagner e Josef Hoffmann, ancora infarcite di elementi decorativi desunti dal repertorio formale storicistico. Resta infine da analizzare l'articolazione e la qualità degli ambienti interni. Lo schema distributivo è tipico dell'edilizia altamente-residenziale del tempo: il primo piano è destinato alla rappresentanza e contiene una sala biblioteca-soggiorno e una sala da pranzo; i servizi sono al piano seminterrato; mentre nel secondo e terzo piano sono collocate le camere da letto. Il dato peculiare dell'interno sta nel carattere accogliente dell'insieme ottenuto con la riproposizione di alcuni elementi invariati degli arredi loosiani: le travi di legno in vista al soffitto, la predominanza quasi architettonica dei mobili a muro, l'utilizzazione degli spazi ad incastro (quali ad esempio i sottoscala), il sapore vagamente richardsoniano delle sedie e dei tavoli. Tutto ciò conferma la dissociazione esterno-interno, vale a dire l'alterità tra privato e pubblico, tra individuale e collettivo, già sviluppata fino al suo estremo nella Haus Steiner del 1910.

NOTE

- 1) A. LOOS, *Das Grand-Hotel Babylon*, in «Die Neue Wirtschaft», Jahrg. 1, Wien 20-12-23.
- 2) Nel dopoguerra una rivista di primo piano nel dibattito culturale weimariano, la «Das Frankfurt», dedicò molte pagine a tale 'questione' coinvolgendo tra gli altri, architetti e teorici della levatura di E. May, A. Behne, P. Oud e H. Tessenow. Il che attesta se non altro la portata di anticipazione di casa Scheu. Cfr. «Das neue Frankfurt», n. 7, ott.-dic. 1927.
- 3) A. LOOS, *La Siedlung moderna*, trad. it. in *Parole nel vuoto*, op. cit., pp. 357-358.

BIBLIOGRAFIA

- H. KULKA, *Adolf Loos*, op. cit., fig. 51-53, con didascalia.
 L. MÜNZ, *Adolf Loos*, op. cit., p. 37.
 L. MÜNZ, G. KÜNSTLER, *Der Architekt Adolf Loos*, op. cit., pp. 113-115, fig. 131-133.

VILLA RUFER

Schliessmangasse 11, Vienna 13 (l'originaria articolazione spaziale è stata alterata da una recente ristrutturazione)

È un'opera esemplare per essere la prima compiuta costruzione interamente generata dal principio del *Raumplan*¹. Qui Loos sviluppa l'esperienza ad un punto limite: il limite cui perviene un'elaborazione della forma generata da un rigoroso processo logico che procede dall'interno verso l'esterno.

All'esterno la casa si mostra come un puro prisma. I muri sono lisci, compatti, senza oggetti. Solo le finestre li bucano con aperture sgrammaticate, tutte in funzione dell'interno. Il tetto è piano del tipo Holzement. La casa appare come una scatola (m. 10×10×12).

Se non fosse per il *lapsus* del cornicione (che conclude anacronisticamente il cubo) la Haus Rufes rappresenterebbe l'estrema radicalizzazione del discorso loosiano. Ma il cornicione neutralizza la percezione astratta dell'oggetto cubico introducendo un elemento riconoscibile che riporta l'immagine nei binari familiari del realismo. C'è da chiedersi il perché. La ragione è che ancora una volta questo *lapsus* rivela al fondo le radicate motivazioni di una concezione dell'architettura legata ad un'interpretazione evolutivista della storia. Loos aveva interpretato il tetto Holzement come la moderna realizzazione tecnica di un'idea d'architettura già espressa intenzionalmente dagli architetti neoclassici viennesi nella chiusura orizzontale degli edifici quando adottavano i cornicioni come espediente per celare i tetti retrostanti. Dunque questa citazione non è casuale e denota l'intreccio tra tradizione e innovazione costantemente presente nell'opera di Loos.

Ma nonostante questo elemento anacronistico resta tuttavia evidente il tendenziale azzeramento semantico dell'esterno. Ed è proprio questo il dato significativo. Raggelando la dimensione semantica all'esterno, l'articolazione sintattica dello spazio interno acquista un peso inusitato. In tal modo il medium architettonico — tradizionalmente privilegiato — resta scoperto, offrendo un punto di partenza per lo sviluppo di una teoria che assume la sezione (e non più la facciata) come struttura geometrica generatrice della composizione.

Una conferma è data dagli stessi elaborati di progetto. Loos fa realizzare appositamente un plastico smontabile per rendere possibile una visione simultanea dell'articolazione interna e di quella esterna ad essa subordinata. I grafici di prospetto mostrano inoltre uno studio analitico delle aperture delle finestre messe in stretta relazione con la disposizione altimetrica dei solai, quasi percepibili in filigrana: gli elementi vengono fatti interagire, come in un composto chimico, con lo stesso distacco analitico di un esperimento di laboratorio.

Proviamo quindi a smontare le pareti della scatola e a leggere l'incastro spaziale. La casa è a quattro piani, più un seminterrato destinato all'alloggio del custode ed ai servizi. Al primo piano è la zona soggiorno mentre ai piani superiori c'è la zona notte conclusa da un attico (con varie stanze di servizio e un terrazzo). Perno della composizione è l'unico pilastro centrale dalla duplice funzione statica e di conduzione degli impianti. Lo

schema strutturale è infatti estremamente semplice, risolto con muri perimetrali portanti e col solo pilastro summenzionato. Il che offre il vantaggio di ridurre al minimo i muri divisorii interni sostituiti prevalentemente da sottili pareti di legno o da mobili.

Fin dall'ingresso, l'incrocio di gradini in più direzioni preannuncia la dinamica a livelli multipli dello spazio, che segue un'enfasi crescente fino al soggiorno (*Musikzimmer*), vero e proprio centro di vita della casa, concepito come uno spazio fluido comunicante con la sala pranzo e la veranda che affaccia sul giardino. E non è casuale che proprio su questo lato più nascosto si riscontrino anche all'esterno il gioco formale più segnato. Di grande efficacia espressiva è, infatti, la soluzione dello svuotamento del volume in corrispondenza della veranda che viene compensato dal peso della massa plastica dei gradini.

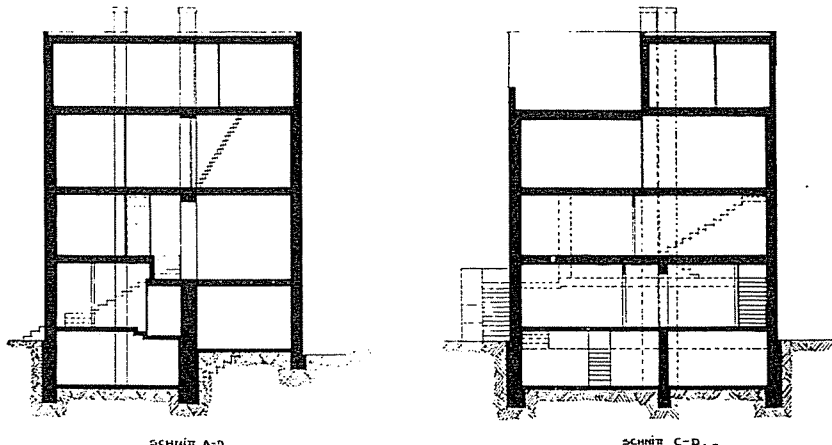
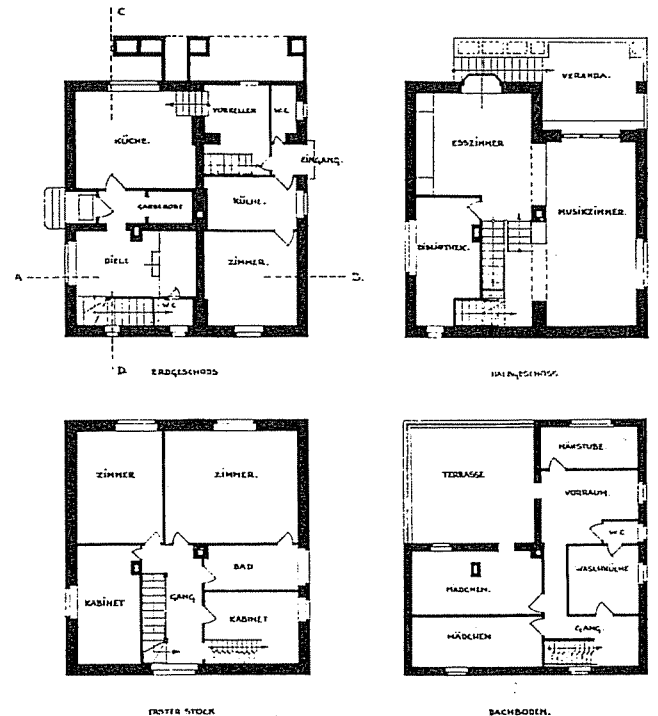
Troviamo così confermata la priorità logica della progettazione interna che proietta all'esterno una semantica involontaria, indiretta, come per effetto di trasparenza.

NOTE

- 1) Cfr. A. LOOS, *Parole nel vuoto*, op. cit., p. 358. Come è noto il *Raumplan* è un metodo di pensiero tridimensionale prima ancora che un principio di economia spaziale, un metodo che ha alle spalle un lungo processo di gestazione. Alcune sue parziali applicazioni sono già rintracciabili in opere come la Looshaus di Michaelerplatz (1909-11) e la Casa Strasser (1919) o in disegni come la Casa a patio del '12 e la Casa del custode della Schwarzwald-Schule del 1913.

BIBLIOGRAFIA

- H. KULKA, *Adolf Loos*, op. cit., fig. 124, 133, con didascalia.
L. MÜNZ, *Adolf Loos*, op. cit., p. 36 e illustr.
L. MÜNZ, G. KÜNSTLER, *Der Architekt Adolf Loos*, op. cit., pp. 125-128, fig. 151-160.



PROGETTO DELLA VILLA MOISSI

Lido di Venezia, Italia

Questa villa, progettata per l'attore Alexander Moissi, sviluppa la vocazione analitica dell'architettura di Loos, come chiaramente mostrano gli elaborati di progetto (più che sufficienti a consentire un'attendibile lettura dell'intenzione architettonica sottesa: oltre ai grafici, infatti, fu appositamente realizzato un plastico). Si tratta, in effetti, di una trascrizione in linguaggio moderno del modello tipologico della casa mediterranea. Ed è proprio in questa operazione di riscrittura che si sviluppa la comprensione analitica di un linguaggio minore, cioè dell'architettura rurale italiana, non nei termini imitativi del falso popolare, ma in quelli selettivi della reinterpretazione. Gli elementi estrapolati, in questo caso, sono pochi: lo schema compositivo del terrazzo che funge da perno distributivo degli ambienti-soggiorno, le scale aperte, i volumi puri, i tetti piani, le aperture direttamente ritagliate nello spessore della muratura.

È interessante notare che, ad esclusione dei primi due, gli elementi compositivi estratti fanno già parte integrante — negli anni '20 — del consolidato repertorio formale moderno (segno dell'avvenuta assimilazione dei moduli funzionali dell'architettura minore favorita dalla convergente introspezione analitica di maestri di diversa estrazione culturale quali Hoffmann e Le Corbusier, oltre a Loos). Ma nella casa al Lido essi assumono un'insolita, estremizzata e consapevole nettezza. Lo dimostra il disegno rigorosamente geometrico, per certi versi classico, delle facciate. Sulla facciata occidentale sono dislocate, nella zona in basso a sinistra, due file di finestre che svuotano con ritmo serrato e regolare il perentorio piano rettangolare di partenza. Su quella orientale è l'ampio balcone l'elemento modulare che, ripetuto, segna il *Leitmotiv* compositivo. Mentre è la rampa-scala aperta a dominare il disegno della facciata sud, cui si contrappone la composizione chiusa della facciata nord, con forte prevalenza del muro pieno appena solcato da piccole aperture per l'aerazione.

L'alterità del disegno delle facciate non è casuale. È dettata dalla dislocazione degli elementi naturali: la luce e il mare. Questa casa è progettata in relazione al luogo. Tenendo conto delle condizioni climatiche, Loos limita essenzialmente le aperture sulle sole facciate est ed ovest (per catturare la luce mattutina e pomeridiana), evitando l'esposizione a sud (troppo calda) ed utilizzando le piccole aperture a nord per garantire la perfetta aereazione (favorita dalla differenza di temperatura tra il lato nord e sud). A sua volta la maggiore dimensione dei balconi deriva dalla presenza del mare sul lato est, su cui non a caso, affaccia lo stesso terrazzo destinato a *solarium*.

Il terrazzo (protetto da un pergolato che poggia su semplici pilastri quadrati) è il vero e proprio perno della casa, ed anche l'elemento compositivo più chiaramente interpretabile come un derivato del modello abitativo mediterraneo. Come l'atrio dell'antica *domus italica*, il terrazzo dà accesso diretto ai locali destinati al soggiorno ed al riposo. A questo primo piano della casa è dislocata, infatti, la grande sala da musica e da pranzo che comunica, tramite un dislivello di due gradini, con un ambiente-soggiorno reso accogliente dal camino e dall'alcova, ricavata nel sottoscala della rampa che dal terrazzo conduce al tetto. Molto ingegnoso è poi il sistema delle scale aperte che si sviluppa al di sopra delle scale

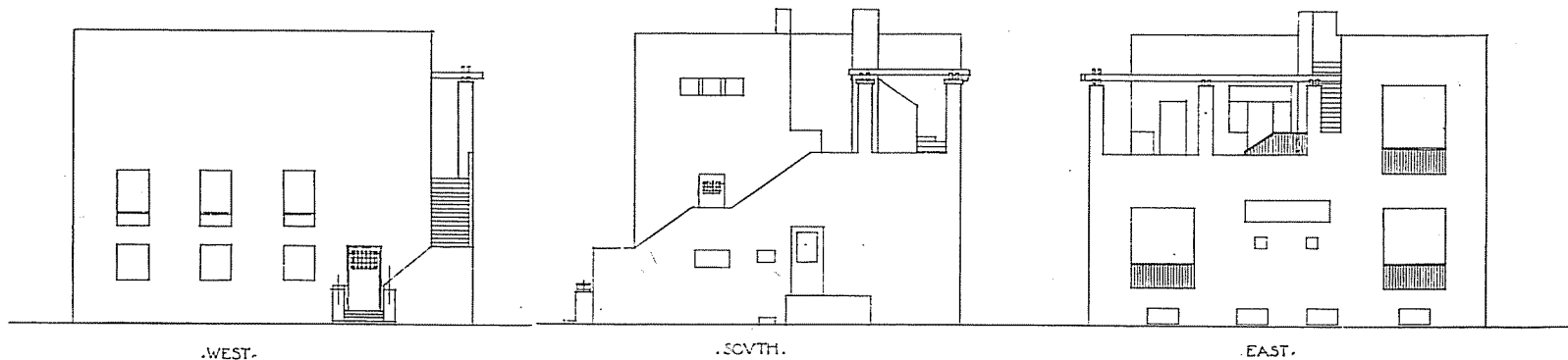
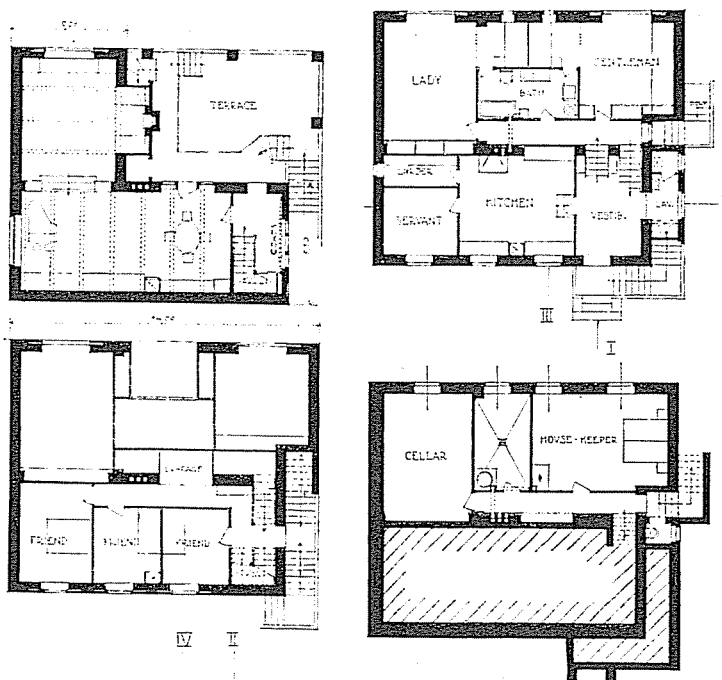
1923 interne, lasciando degli interstizi utili ad illuminare i corridoi e gli ambienti di disimpegno. L'articolazione spaziale interna è giocata su una complessa applicazione del *Raumplan*. Nei due piani sottostanti sono dislocati, su livelli sfalsati, la zona notte dei padroni di casa, quella degli ospiti e gli ambienti di servizio. I corridoi di disimpegno sono interni, e per la loro illuminazione ed areazione Loos escogita avanzate soluzioni tecniche (quali ad esempio il lucernaio che dal pavimento del terrazzo illumina con luce obliqua il corridoio della zona notte degli ospiti).

BIBLIOGRAFIA

Le Salon d'Automne, in «L'Amour de l'Art», vol. IV (Paris 1923).

H. KULKA, *Adolf Loos*, op. cit., fig. 170-181 con didascalia.

L. MÜNZ, G. KÜNSTLER, *Der Architekt Adolf Loos*, op. cit., pp. 143-144, fig. 184-194.



VILLA MOLLER

Starkfriedgasse 19, Vienna 18

La Villa Moller è il punto di arrivo del lungo itinerario intellettuale di Loos e sarebbe errato interpretarla come una sorta di ricongiunzione con il «destino del movimento moderno» perché al contrario essa è tutta coerente ad un *logos* che si è sviluppato al proprio interno. Tant'è che questa casa può essere letta come un 'manifesto' della poetica loosiana, come la testimonianza emblematica di un codice sintattico auto-imposto. Lo comprova lo stesso carattere perentorio, assiomatico e per altri versi «inattuale» della sua forma, risultante dall'applicazione integrale dei 'principi' informatori della teoria loosiana del progetto.

Per la sua polemica classicità la Villa Moller, a dispetto della data, potrebbe apparire come pre-razionalista. Ma la distanza di quest'opera dal coevo razionalismo europeo è segnata non tanto dall'ostentazione di una simmetria indifferente alla «rivoluzione permanente del linguaggio» operata dall'avanguardia, quanto piuttosto da un diverso atteggiamento ideologico. Un atteggiamento ben chiarito nello scritto commemorativo dell'anno successivo in memoria di Josef Veillich che — per l'evidente identificazione con l'amico falegname («sordo come me») — può essere interpretato come un testamento architettonico. Vi si legge «...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.)»¹. E più avanti: «Non esiste... il progresso per le cose ormai risolte. Esse hanno mantenuto la stessa forma attraverso i secoli, finché in seguito ad una nuova scoperta non sono cadute in disuso e una nuova forma di civiltà non le ha radicalmente trasformate»².

Dunque non un'affannosa ricerca di nuove forme per un'idealizzata «*neue Welt*», ma una ricerca paziente, che tende a risultati collaudati dalla permanenza di alcuni modi d'uso: questo è il senso del «discorso» di Loos. La logica della trasformazione lenta del linguaggio (che nega l'ideologia della rivoluzione permanente) conduce quindi ad opere come la casa

1928 Moller che a rigore potremmo definire post-razionalista più che pre-razionalista.

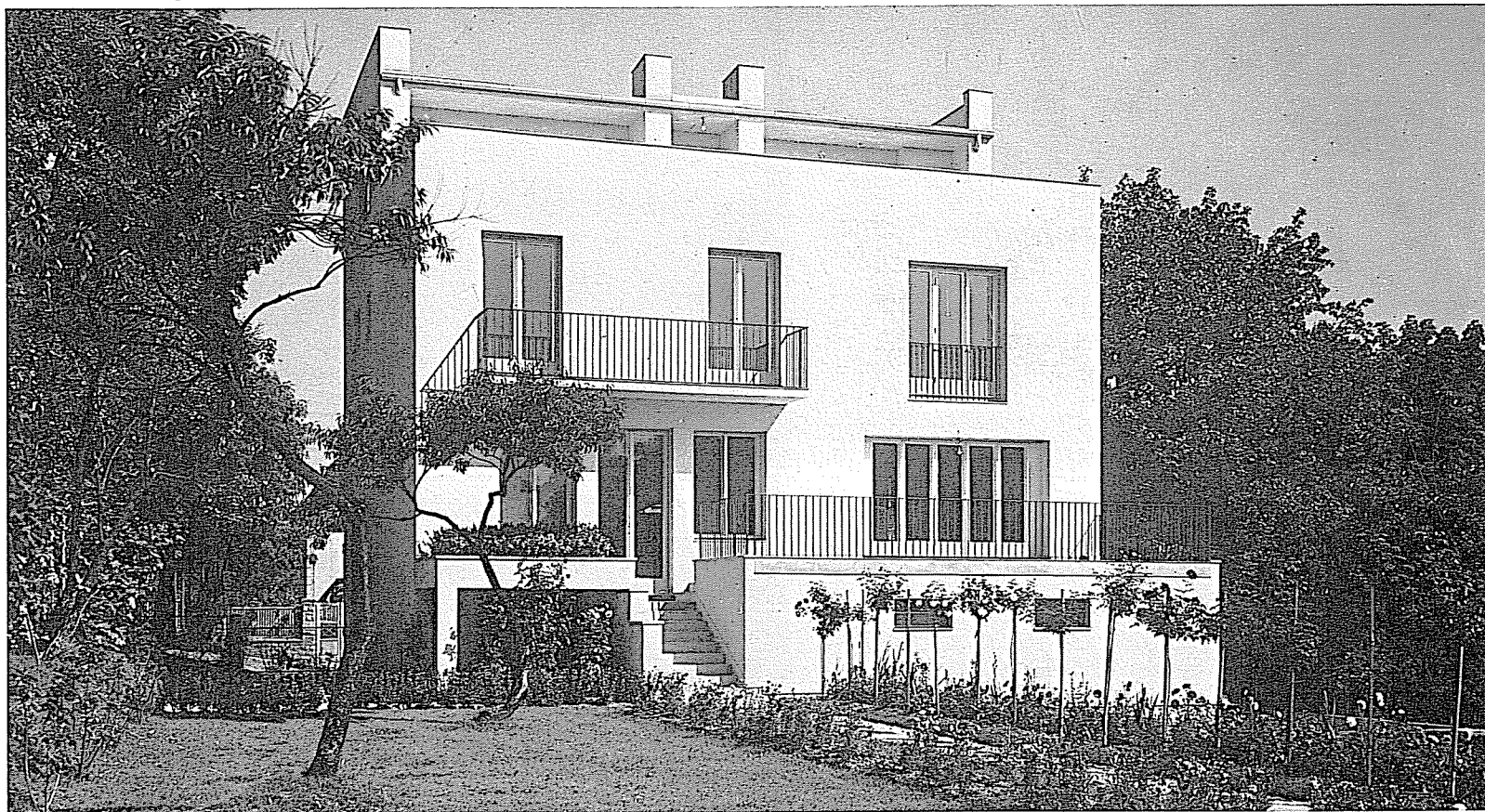
Proviamo a leggere l'articolazione di quest'architettura. Il dato emergente, che troviamo qui ribadito, è la «poetica della differenza» o dell'alterità tra esterno ed interno e tra le facce stesse dell'esterno. Nella facciata sulla Starkfriedgasse protagonista nella composizione è la lama muraria bianca, perfettamente rettangolare, che sottolinea nella purezza geometrica la sua natura di «muro» che separa il privato dal pubblico. Questo muro è come un gigantesco schermo su cui, e da cui, si proiettano le forme. In tal senso esso svolge lo stesso ruolo concettuale del piano prospettico rinascimentale. Ma la simmetria, in questo caso, non è una tardiva adesione al classicismo bensì l'estremizzazione di una rinuncia, vale a dire l'estremizzazione dell'«architettura della negazione». Siamo di fronte all'approdo del nihilismo in una poetica del puro segno, astratta, matematica, in qualche modo irrealista. Il muro offre la griglia concettuale che ingabbia l'intera composizione: è una presenza compatta, solida, piena, incisa solo dai pochi buchi delle finestre rettangolari e lacerata dai tagli diagonali che segnano l'ingresso. Unico elemento che aggetta, quasi a contrastare l'ossessiva staticità del muro, è il parallelepipedo bianco sospeso in modo quasi surreale al di sopra dell'ingresso.

Ma se «l'astrazione» è la legge che domina la facciata verso la strada, al contrario è il «realismo» che domina la facciata verso il giardino. Qui la scelta cade su forme assolutamente banali.

Le finestre, i balconi, i gradini, le ringhiere, in una parola tutti gli elementi della composizione sono ridotti alla pura tautologia: l'oggetto denota solo se stesso senza rimandi ad altro. Ad esempio la forma della finestra si riduce alla elementarità della sua rispondenza all'uso: la finestra è, quindi, una banale finestra.

All'«alterità» tra le facce esterne della villa Moller si aggiunge l'alterità tra interno e esterno. Ma è interessante notare che per la prima volta

La villa vista dal giardino.



La facciata nello stato attuale.

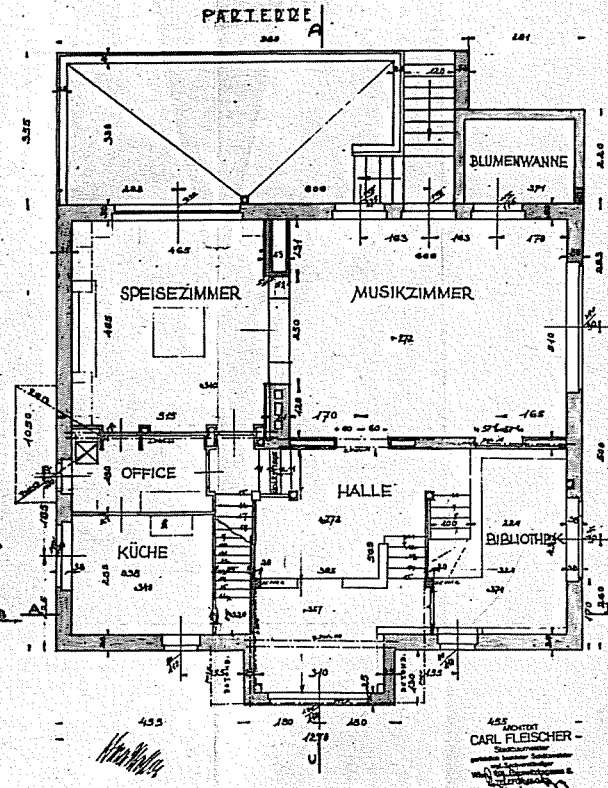
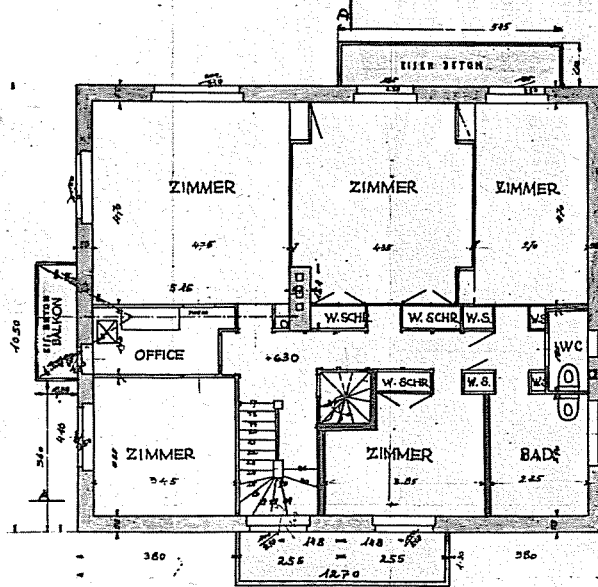


WOHNHAUSBAU XVIII. STARKFRIEDGASSE
WIEN, AUGUST 1927

ARCHITEKT : ADOLF LOOS

178 A_x

I. STOCK

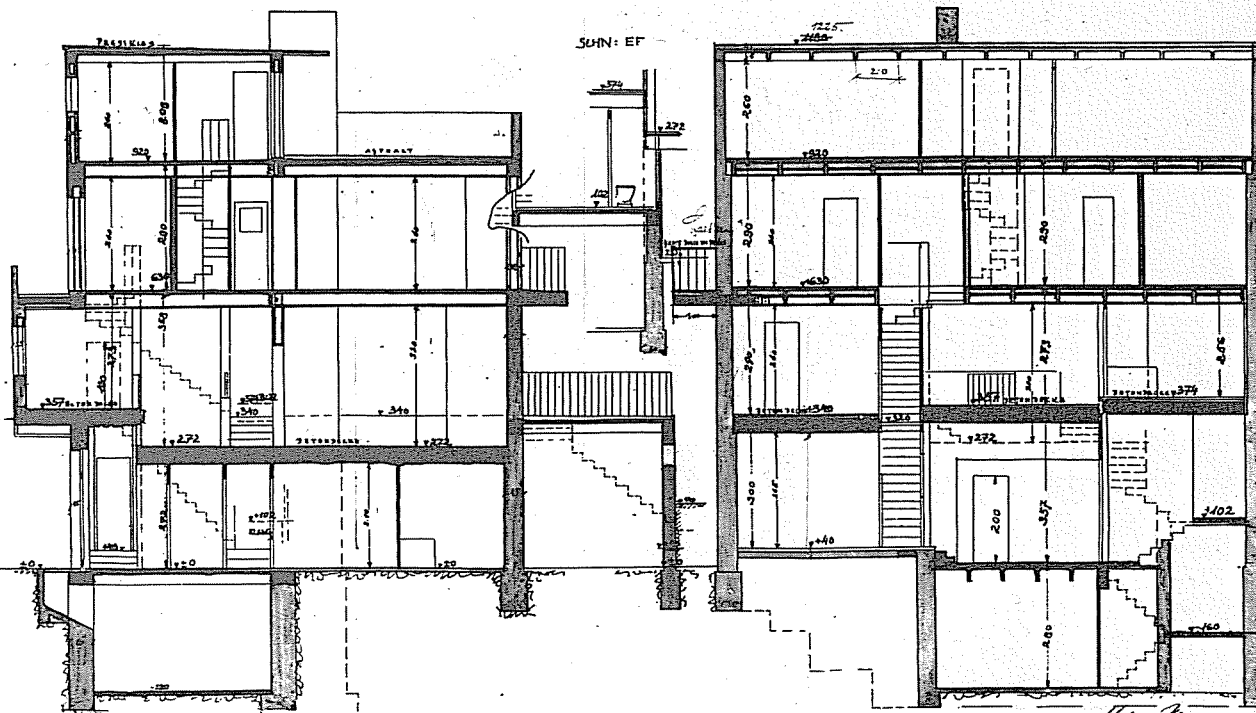


Piante e sezioni del progetto di villa Moller (Plan- und Schriftenkammer, Vienna).

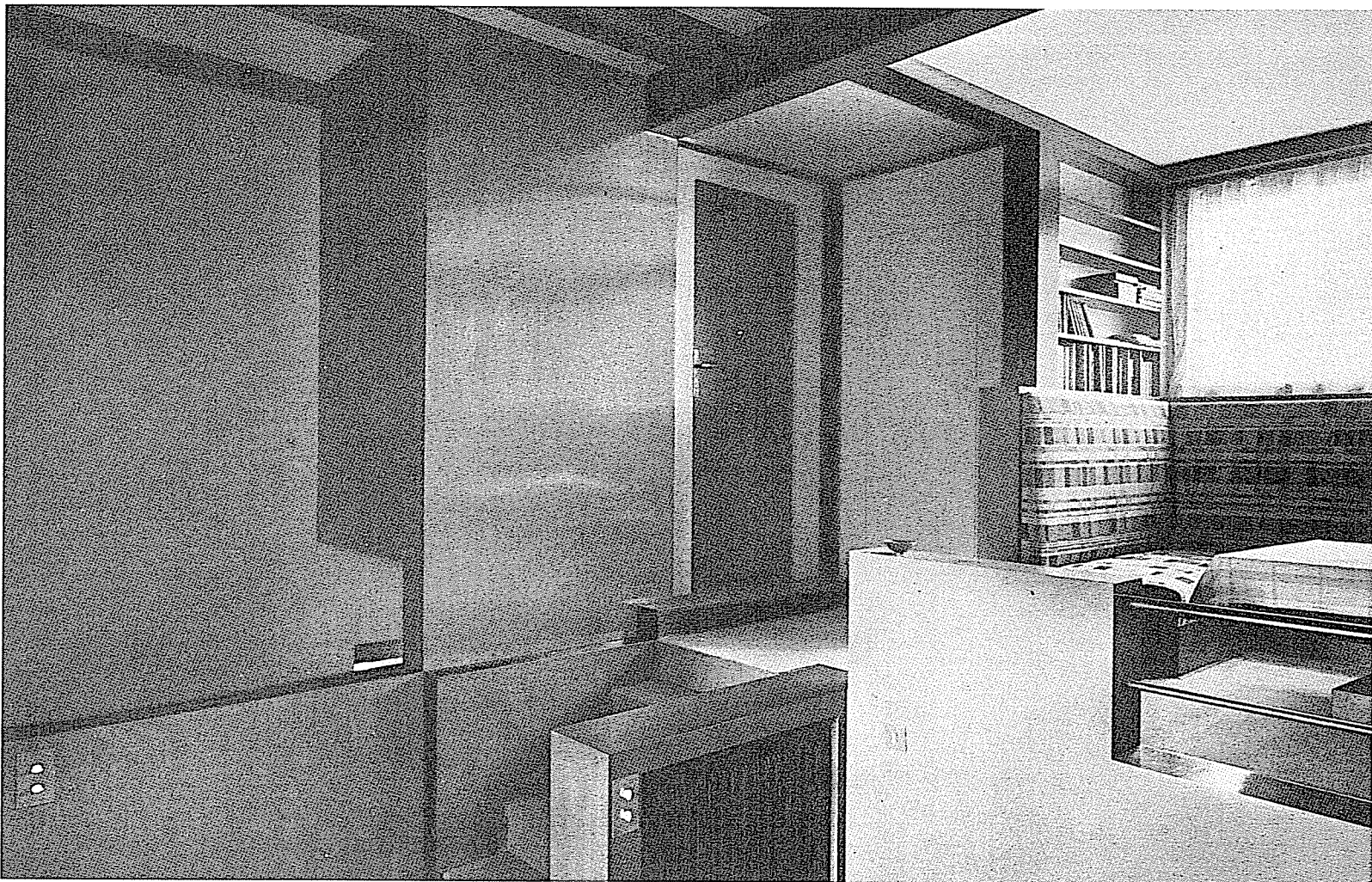
WIEN, AUGUST 1927

SCHNITT C-D

SCHNITT A-B



ARCHITECT
CARL FLEISCHER
LIZENTIARE
WIEN, VIENNA
LIZENTIARE



Particolare del salotto di villa Moller.

anche l'architettura dell'interno è ricondotta ad un puro elementarismo geometrico, quasi a raggiungere un'unitaria coerenza. In altri termini anche l'arredo diviene puro gioco di volumi e di geometrie architettoniche.

Come non supporre un'influenza esercitata su quest'opera dal progetto redatto da Ludwig Wittgenstein per la sorella Margaret Stonborough (nel '26, con la collaborazione dell'architetto Paul Engelmann, allievo di Loos)?

Non poche analogie formali (quali la «nudità» degli ambienti, l'assolutezza prismatica dei pilastri, delle travi, dei volumi e dettagli come la scala interna ad angolo retto...), confermerebbero l'ipotesi. Ma ancora una volta una profonda differenza è rintracciabile nelle intenzionalità concettuali: laddove infatti Wittgenstein riconduce l'intera articolazione spaziale a calcolo logico-filosofico, Loos al contrario ripropone una valenza emotiva del «sentirsi-dentro» che sfocia in una tendenziale sacralità dell'interno. L'interno è il luogo privilegiato, il luogo protetto, la ragione d'essere della casa.

La transizione dallo spazio profano (pubblico) allo spazio sacro (interno) è mediata da un percorso di penetrazione, attentamente progettato, che diviene anche l'asse percettivo di un articolato assemblaggio di forme. L'atrio è uno spazio compresso, poco profondo, un vero e proprio polo di smistamento che rinvia ad altre direzioni. Pochi gradini sulla destra conducono alla prima sosta: un luminoso guardaroba (alto m. 2,50). Proseguendo lungo la scala (che si snoda ad angolo retto) si accentua la solennità dell'ascesa disvelata dall'astratto gioco di volumi ridotti alla loro essenza geometrica e alla rete delle loro reciproche interrelazioni ed introspezioni. Al culmine la scala sfocia nell'ampio spazio del soggiorno articolato a più livelli. Siamo penetrati nel cuore della casa. L'ambiente

più intimo (più privato) è l'alcova sollevata dal pavimento del soggiorno con cinque gradini ed inglobata nel parallelepipedo bianco «sospeso» all'esterno. La maggiore altezza del soggiorno (m. 3,20) rispetto all'alcova (m. 2,50) denota il carattere relativamente più pubblico del primo ambiente rispetto al secondo. Il che conferma che il *Raumplan* è un metodo di disegno spaziale carico di valenze psicologiche.

L'altra caratteristica peculiare a questo piano della casa è la concatenazione degli spazi, ognuno intercomunicante con gli altri. Come già nella casa Rufer la sala-pranzo è annessa alla sala-musica mediante un'ampia porta a scorrere larga m. 2,50. Particolare non secondario in questo caso è però il fatto che il pavimento della sala-pranzo sia sollevato di 70 cm. rispetto a quello della sala-musica e che sia assente ogni visibile sistema di collegamento. Infatti l'unica possibilità per accedere dalla sala-musica alla sala-pranzo è estrarre una scaletta pieghevole ben celata alla base. Questa assenza di collegamento visibile denota infatti l'«estraneità» dei due ambienti interrelati solo percettivamente. Non a caso infatti i materiali di rivestimento, anche se simili, sono ben distinti. La sala-pranzo — molto luminosa grazie alle ampie porte-finestre che affacciano sulla terrazza — è rivestita da pannelli di compensato di legno interrotti sugli angoli da pilastri sporgenti rivestiti di travertino. Anche l'arredo è ridotto ad architettura. La credenza ad esempio è incorporata nella parete e rinchiusa da lastre di vetro. Unico elemento mobile sono il tavolo e le sedie Thonet. La sedia Thonet è un vero e proprio *ready-made object*. A tal proposito chiarisce Loos: «Il fatto di progettare una nuova sedia per la stanza da pranzo secondo me è una buffonata, una buffonata del tutto inutile a cui va aggiunta la perdita di tempo e lo spreco di denaro... Alla sedia di legno subentrerà ora la sedia Thonet, che già trent'anni or sono ho indicato come l'unica sedia moderna. Anche Jeanneret (Le Corbusier) lo

ha capito e l'ha usata diffusamente nelle sue case; purtroppo però in un modello sbagliato... Nella stanza da pranzo dell'ultima casa di abitazione fatta da me — è quella nella Starkfriedgasse a Vienna e per ora sgomenta soltanto gli inoffensivi amanti degli sport invernali — ho usato le sedie Thonet»³.

Nella *Musikzimmer* predominano le tinte scure dei pannelli di rivestimento che giungono fino al soffitto e rivestono le stesse travi cui si aggiunge il pavimento di ebano lucido (macassar) che contribuisce a determinare un'atmosfera calda, raccolta, predisposta all'ascolto della buona musica. Anche qui l'arredo è incassato nelle pareti. Un elemento di grande bellezza è il vano rinchiuso da una lastra di vetro che contiene gli strumenti musicali. Ma è difficile non notare in questi ambienti una straordinaria prevalenza del «vuoto» sul «pieno».

Il «desiderio del vuoto» è il dato più importante da rilevare nell'ultima fase dell'opera di Loos.

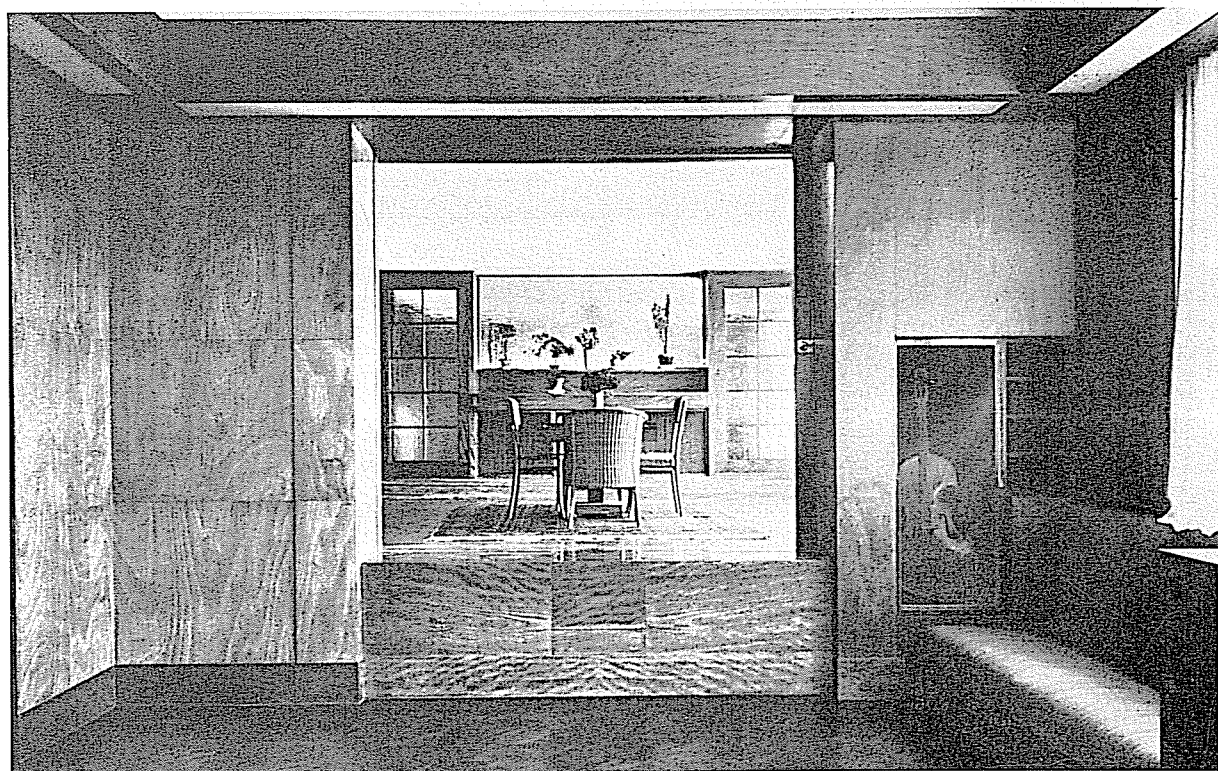
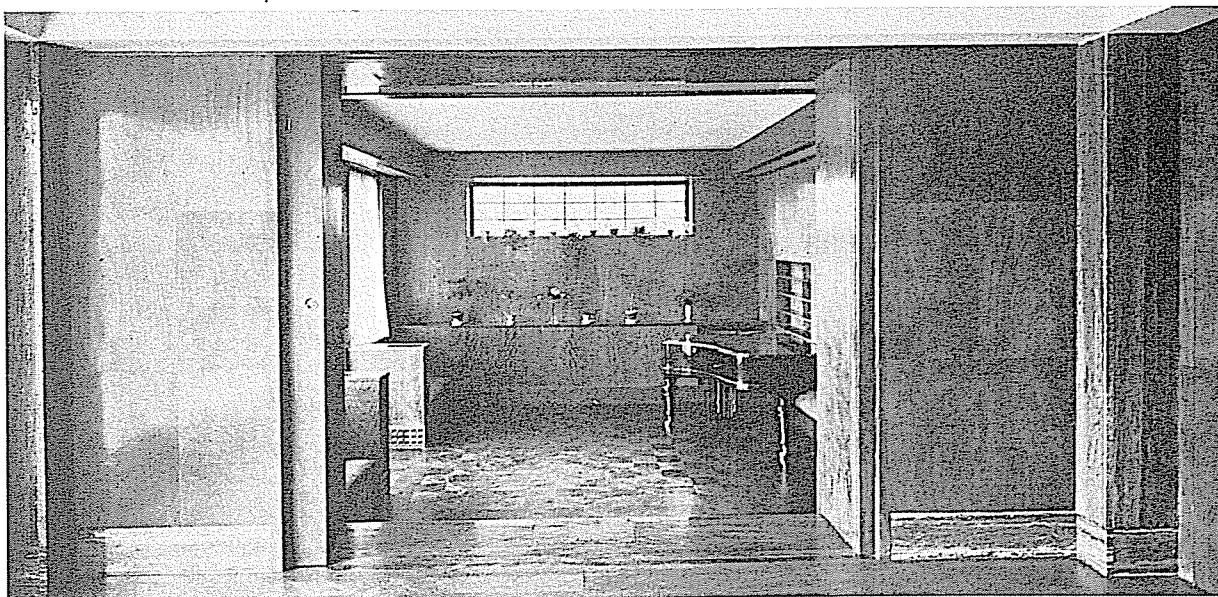
NOTE

- 1) A. LOOS, *Josef Veillich*, in *Parole nel vuoto* op. cit., p. 370.
- 2) *Ibidem*.
- 3) A. LOOS, op. cit., pp. 371-373.

BIBLIOGRAFIA

- H. KULKA, *Adolf Loos*, op. cit., fig. 223-233, con didascalia.
L. MÜNZ, G. KÜNSTLER, *Der Architekt Adolf Loos*, op. cit., pp. 128-133, fig. 161-171.

Sala da musica e sala da pranzo di villa Moller.



CASA MÜLLER

Stresovicka 33, Praga, C.S.S.R. (ha collaborato per le strutture Karel Lhota)

Il lungo itinerario intellettuale nel labirinto sperimentale dell'architettura si conclude nella casa Müller, una delle più significative costruzioni realizzate da Loos. Essa, a ben vedere, costituisce una sintesi di acquisizioni progettuali già emerse in opere precedenti.

L'antecedente, o meglio il pre-testo più immediato, è la villa Moller realizzata due anni prima a Vienna. Di lì deriva il modello di base sotteso all'intera costruzione. Come la Haus Moller, anche la Haus Müller è una casa tendenzialmente cubica. Gli elementi invarianti sono tali da consentire di interpretare quest'opera come un vero e proprio lavoro su un lavoro antecedente. Non solo il parallelepipedo bianco sospeso sulla facciata laterale (che sembra preso a prestito dalla facciata sulla Starkfriedgasse della Haus Moller), ma anche molte altre analogie formali (riscontrabili ad esempio nella scelta di incidere i tagli delle finestre direttamente nella lama muraria, nella struttura tipologica e distributiva dell'interno, nell'adozione di parapetti pieni in muratura che prolungano la superficie delle pareti, nella chiusura della casa a tetto-terrazzo, e così

1930 via) autorizzano tale chiave di lettura. Del resto l'individuazione di un analogon facilita la comprensione delle stesse, non trascurabili, varianti concettuali.

La sostanziale 'differenza' sta nella coerenza formale dell'involucro esterno. Se infatti nella villa Moller emergeva con evidenza una radicale alterità tra le facce del cubo, qui al contrario prevale una tendenziale omologazione. La ragione è da rintracciare nella diversità dei luoghi in cui le opere si contestualizzano. La percezione dell'esterno, vale a dire l'indiscrezione dello sguardo estraneo, è la variante che detta le regole del gioco.

In questo caso la visione dall'esterno è possibile da molti punti di vista ed è per questo che il disegno a schermo della facciata — che segna il limite tra sfera pubblica e privata — è esteso a tutti i lati della casa, e non limitato alla sola facciata principale come nel caso della Haus Moller.

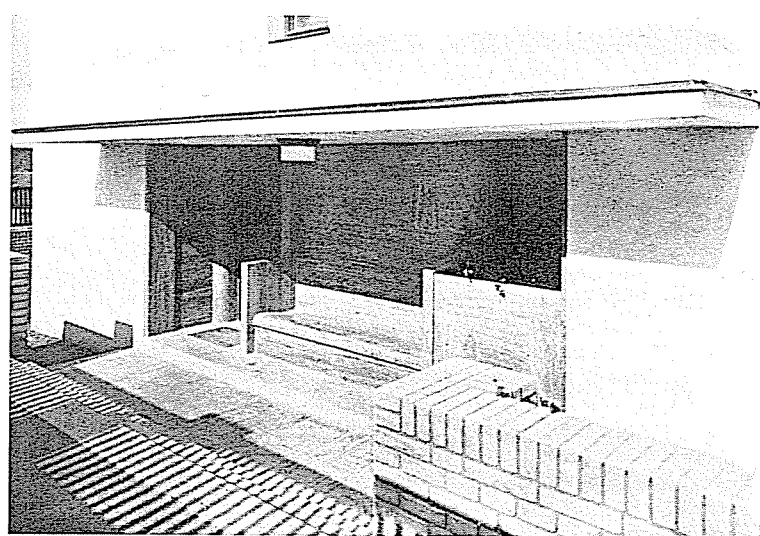
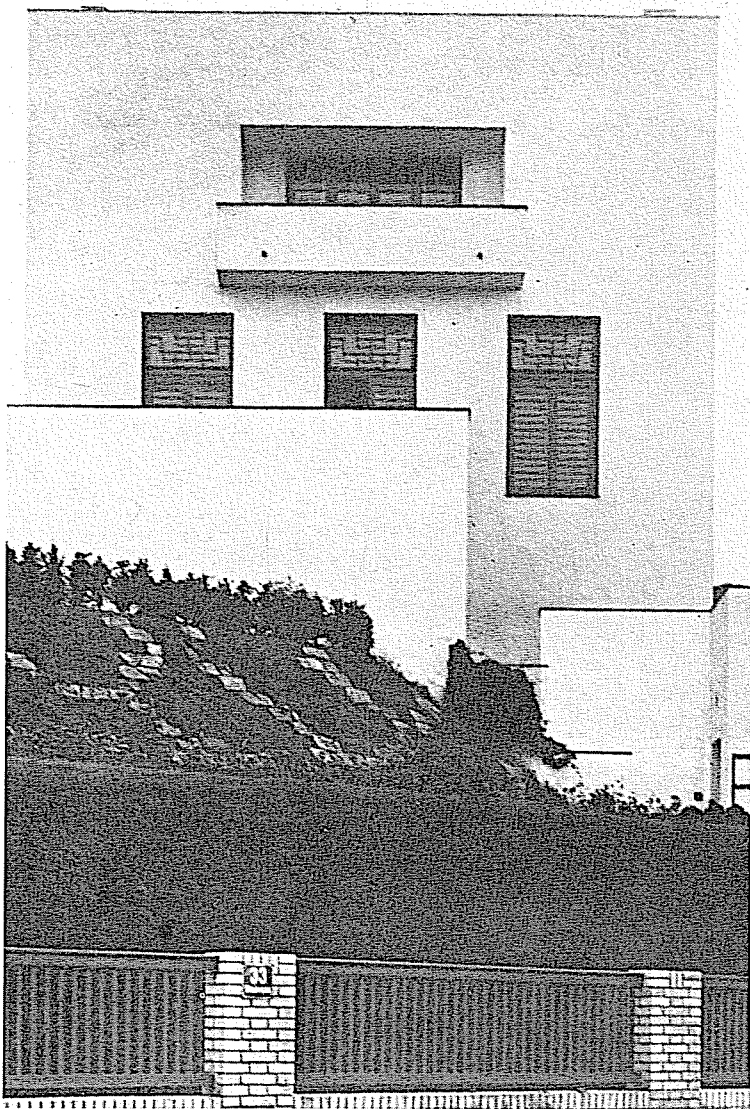
Si raggiunge così un unitario trattamento, a chiusura, dell'involucro che dà luogo a quest'effetto di estraniamento — confermato peraltro dall'aneddoto riferito dall'architetto Willy Hoffmann quando ricorda che «dieci commissioni edilizie hanno bocciato il progetto, perché non teneva conto delle case vicine piuttosto mediocri — e solo all'undicesimo tentativo ha ricevuto l'approvazione ufficiale»¹. Ciò che alle commissioni edilizie evidentemente è sfuggito è che nella casa Müller prevale — sul legame superficiale con le case vicine — il legame profondo con la storia dell'abitazione di cui essa rappresenta una meditata ed attenta reinterpretazione moderna.

Passando dall'analisi dell'esterno a quella dell'interno il dato rilevante è la riproposizione del collaudato schema tipologico di casa unifamiliare privata (già adottato ad esempio per la casa Rufer e la villa Moller): netta separazione tra la zona-giorno — al primo piano — e la zona-notte — al secondo; dislocazione dei servizi al piano terreno; conclusione della casa con due ulteriori camere da letto che affacciano su un ampio terrazzo. Tale riproposizione non impedisce ma esalta la possibilità di aderire ad esigenze specifiche, adeguando la conformazione degli spazi alla peculiarità delle 'funzioni', intese nell'accezione più ampia che include la stessa dialettica dei bisogni e desideri psichici.

Lo comprova l'attenzione progettuale prestata alla funzione di penetrazione dall'esterno all'interno. Ancora una volta la soluzione è data da una calcolata e scenica sequenza spaziale. L'ingresso è angusto e rinvia ad una corta scala a chiocciola che rivela improvvisamente una veduta del soggiorno. Otto gradini conducono più in alto nella sala-pranzo collegata otticamente allo stesso soggiorno.

Ed è a questo piano della casa, che il pensiero spaziale raggiunge la sua più matura articolazione. Il gioco dei piani nello spazio, il *Raumplan* insomma, è sviluppato nella casa Müller ad un livello limite di complessità e raffinatezza. Non aveva forse scritto lo stesso Loos, l'anno precedente,

Due vedute dell'esterno nello stato originario.

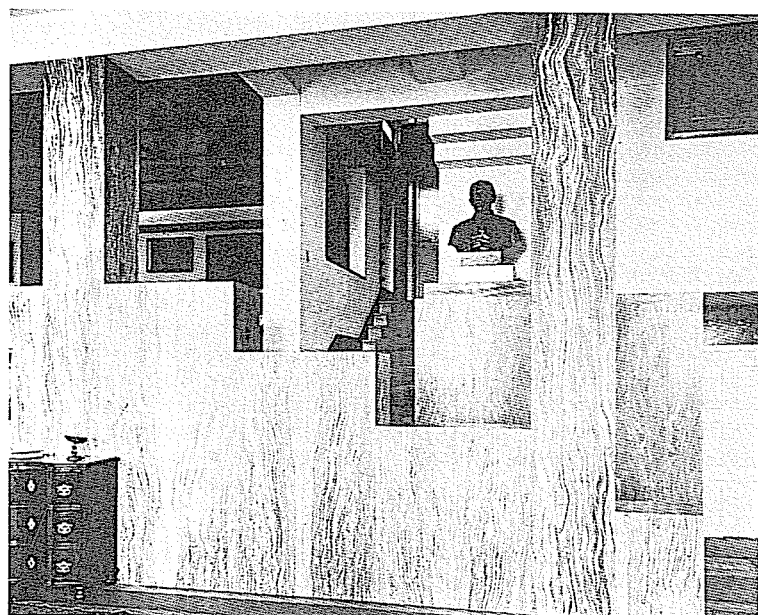
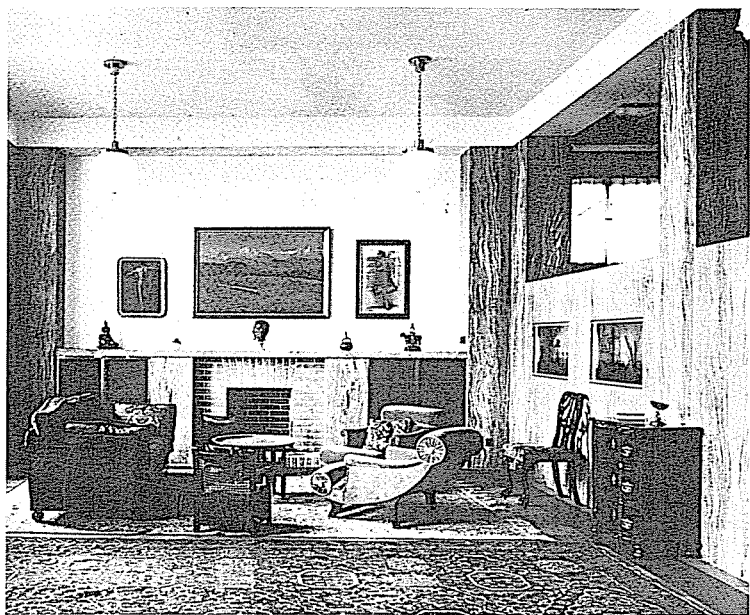




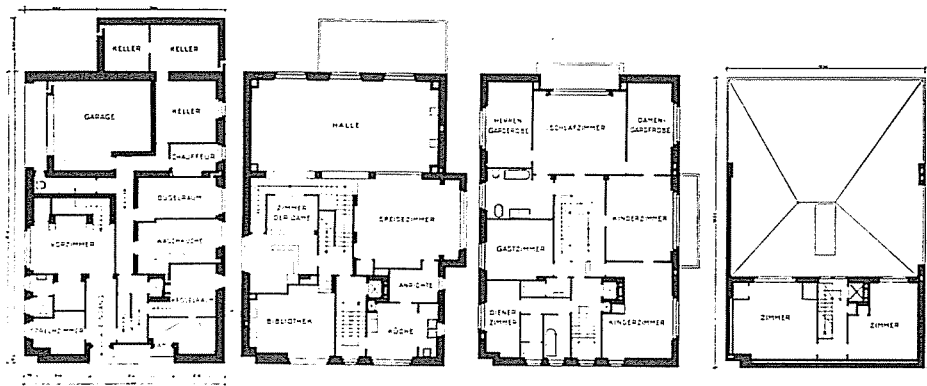
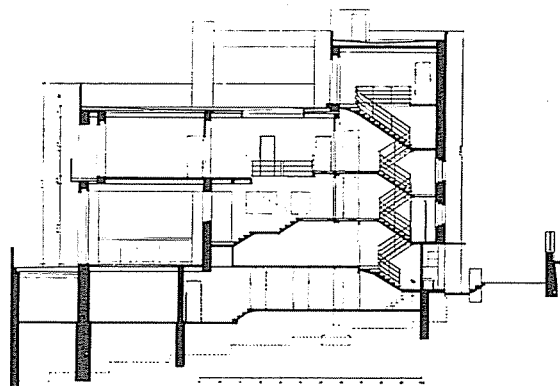
Veduta della casa Müller oggi.

che l'unico «progresso», l'unica «grande rivoluzione nel campo dell'architettura (è) la soluzione della pianta nello spazio»²: «Prima di Kant — aggiunge — l'umanità non poteva ancora pensare nello spazio e gli architetti erano costretti a fare il gabinetto alto quanto il salone. Soltanto dividendo tutto in due potevano ottenere locali più bassi. E come un giorno, l'uomo riuscirà a giocare a scacchi su un cubo, così anche gli altri architetti risolveranno il problema della pianta nello spazio»³. Cerchiamo dunque di comprendere le articolazioni del «gioco». Il principio-base è la *Raumdurchdringung*, vale a dire la compenetrazione spaziale che mette in stretta relazione percettiva ambienti abbinati. A questo piano della casa Müller sono agevolmente riconoscibili due sostanziali spazi-associati: l'abbinamento della biblioteca con la sala-lettura-della-signora e quello del soggiorno con la sala-pranzo. Dal pianerottolo di disimpegno (adiacente alla sala-pranzo) bisogna scendere otto gradini per accedere alla sala-lettura-della-signora e poi scendere ancora quattro gradini per entrare nella vera e propria biblio-

teca. La sala-lettura è a sua volta divisa in due da un dislivello di tre gradini che separa nettamente la zona-scrittura (in basso, illuminata da un'ampia finestra) dalla zona-conversazione, più intima, più raccolta e perciò di minore altezza. Particolare non trascurabile è la lunga finestra-feritoia interna che non ha altra ragion d'essere se non quella di consentire una introspezione nel soggiorno col relax della conversazione. Il legno satinato chiaro, dalle evidenti venature, differenzia profondamente quest'ambiente dall'adiacente biblioteca, giocata sul classico contrasto dell'elegante legno di mogano scuro con le pareti bianche. Ritroviamo dunque riproposta la poetica di *segnare matericamente* le diversità psico-funzionali degli ambienti. Ma non è la sola invariante progettuale! Per comprendere a pieno il senso ed il valore di alcune scelte progettuali bisogna infatti risalire ad opere molto lontane nel tempo. Ne è esempio probante l'uso della luce dall'alto — già adottato con straordinaria efficacia nella villa Karma (1904-06) — e qui riproposto per illuminare i punti più interni della casa, come il vano di disimpegno tra la biblioteca e la



Interni di casa Müller e grafici del progetto.



sala-lettura. Non si tratta di un semplice espediente tecnico (del resto sia tale vano che la scala adiacente hanno altre fonti di luce indiretta), ma di un'autentica invenzione spaziale: si realizza un vuoto nel centro della casa, un vuoto intorno a cui ruota lo stesso ballatoio di disimpegno delle camere da letto al piano superiore.

All'interno della biblioteca molti altri elementi di arredo ci riportano indietro. Il cammino maiolicato, le travi a vista sul soffitto e le scaffalature incassate a parete rievocano ingentilito il gusto richardsoniano dei primi interni. E poi l'ampio specchio quadrettato, che riflette la luce dell'unica finestra laterale, sigla con un marchio di fabbrica l'intero ciclo dell'opera loosiana. Il tempo ha raffinato, ma non mutato l'essenza di un'idea d'architettura.

Lo dimostra lo stesso splendido spazio associato del soggiorno-sala da pranzo. L'abbinamento di questi due ambienti non è nuovo (si pensi alla casa Rufer e alla villa Moller). Nuova invece è la forma di tale penetrazione spaziale. L'astrattismo concettuale della villa Moller cede il passo al realismo materico del marmo cipollino di Sion, il prezioso marmo verde della valle del Rodano montato in pannelli che disegnano con le loro venature l'intera parete della scala. Il materiale dà qui luogo ad un blocco di pietra che si stacca dalle pareti bianche lasciando intravedere, attraverso i netti tagli geometrici l'intero incastro di scale che conducono ai vari livelli della casa. È forse il più bel pezzo degli interni loosiani. La sala da pranzo, che affaccia sul soggiorno, si estende al di là della parete realizzando all'esterno quel volume aggettante di cui si è già detto. All'interno il dato emergente è l'estrema varietà cromatica che ricollega ulteriormente questa sala al sottostante soggiorno a doppia altezza. Alle tende gialle ed al camino di mattoni rossi del soggiorno si contrappongono

le tende verdi e la lastra di sienite del tavolo della sala da pranzo. L'enfasi dei colori rivela la dimensione gaia dell'abitare come meta ultima della tensione progettuale di Loos. Ma come non pensare ai primi coloratissimi schizzi a pastello di interni (1899). La permanenza di tale intenzione è sorprendente, al punto che la casa Müller può essere letta come realizzazione conclusiva di un programma di architettura già chiaramente espresso molti anni prima. Ed è per questo che si può convenire con H. Kulka nel ritenere quest'opera come la più compiuta espressione della sua concezione architettonica⁴.

NOTE

- 1) W. HOFFMANN, «Prager Tagblatt», 22 febbraio 1930: cit. in. L. Münz, G. Künstler, *Der Architekt Adolf Loos*, op. cit., p. 135.
- 2) A. LOOS, *Parole nel vuoto*, op. cit., p. 370.
- 3) Ibidem.
- 4) H. KULKA, *Adolf Loos*, op. cit.

BIBLIOGRAFIA

- W. HOFFMANN, *Eine Villa von Adolf Loos*, in «Prager Tagblatt», 22 febbraio 1930.
 H. KULKA, *Adolf Loos*, op. cit., fig. 257-270 con did.
 W. MRAZEK, *Das Haus Müller in Prag*, in «Alte und moderne Kunst», 1960, vol. V, n. 11-12, pp. 2-5 con ill.
 L. MÜNZ, G. KÜNSTLER, *Der Architekt Adolf Loos*, op. cit., pp. 133-143, fig. 172-183.