

ALLE ORIGINI DEL MODERNISMO

Prof. Raffaele Giovanelli

Il “bello” non è più neppure nominabile oggi. Un edificio è giudicato sulla base della fama dell’architetto che ne è l’autore. Anzi non viene neppure emesso un giudizio estetico. Non si può dire che è bello oppure che è brutto, sono parole proibite.

C’è un’affermazione, diventata un luogo comune che oggi non suscita obiezioni: *è bello ciò che piace*, o l’equivalente: *... tutti i gusti sono gusti*.

Se questa affermazione fosse vera e fosse messa in pratica sarebbe quasi impossibile operare qualsiasi scelta, sarebbe impossibile dare una forma a qualsiasi progetto. Per la difficoltà di trovare un criterio di giudizio, le scelte tra i diversi progetti per le nuove costruzioni dovrebbero essere il risultato di amplissime consultazioni. Invece i progetti alternativi, se esistono, oggi vengono occultati, mentre conosciamo precedenti progetti a concorsi redatti sino agli inizi del XX secolo.

Si tratta quindi di un falso che viene usato a fini dialettici per interrompere sul nascere la formulazione di giudizi attorno al bello ed al brutto, all’utile ed all’inutile, al vero ed al falso, al bene ed al male.

La mistificazione nascosta dietro questo luogo comune permette la sopravvivenza di un’architettura “moderna”, che molti ora cominciano a contestare. Oggi le riviste di qualsiasi genere, da quelle culturalmente impegnate a quelle che si occupano di pettegolezzi, dedicano pagine a qualche “grande” archistar, del quale si riportano i tratti amabili, distillati del suo profondo pensiero onnicomprensivo, ecologico persino.

Si scopre così che un gusto prevalente esiste in realtà ed è il gusto che prevale ed opera le scelte delle attuali mostruosità. Anche se mascherato come se non esistesse, il gusto dominante opera proprio consacrando l’affermazione fuorviante: *tutti i gusti sono gusti*. Per capire come siamo arrivati a questo punto, un punto di arrivo che potrebbe essere efficacemente rappresentato dalle opere sbilenche, impossibili e neppure funzionali a nessuno scopo, di un Gehry, è necessario risalire alle origini della storia.

All’inizio della storia la figura di Adolf Franz Loos.

Alcuni danno il merito (o la colpa?) della nascita del modernismo ad **Adolf Loos**, un architetto quasi autodidatta, vissuto a cavallo del XIX e del XX secolo.

Bisogna fare un salto indietro di oltre un secolo. Andiamo nella Vienna della fine dell’ottocento dove, tra i tantissimi nomi diventati illustri nelle più diverse discipline, incontriamo un personaggio emblematico **Ludwig Wittgenstein**, definito il “*filosofo delle matematiche*”, autore di quel *Tractatus logico-philosophicus* (1) per cui si meritò l’appellativo di “*espressione di una personalità integrale*”(2). Citiamo Wittgenstein, che non fu certo architetto di professione, ma che per realizzare la villa della sorella si improvvisò architetto e pignolissimo direttore dei lavori, conferendo un prestigio culturale al lavoro dell’architetto per la sua appartenenza a quello straordinario mondo culturale viennese, realtà e simbolo del dialogo fra le diverse arti e fra le arti e la scienza, insomma dell’unità della cultura.

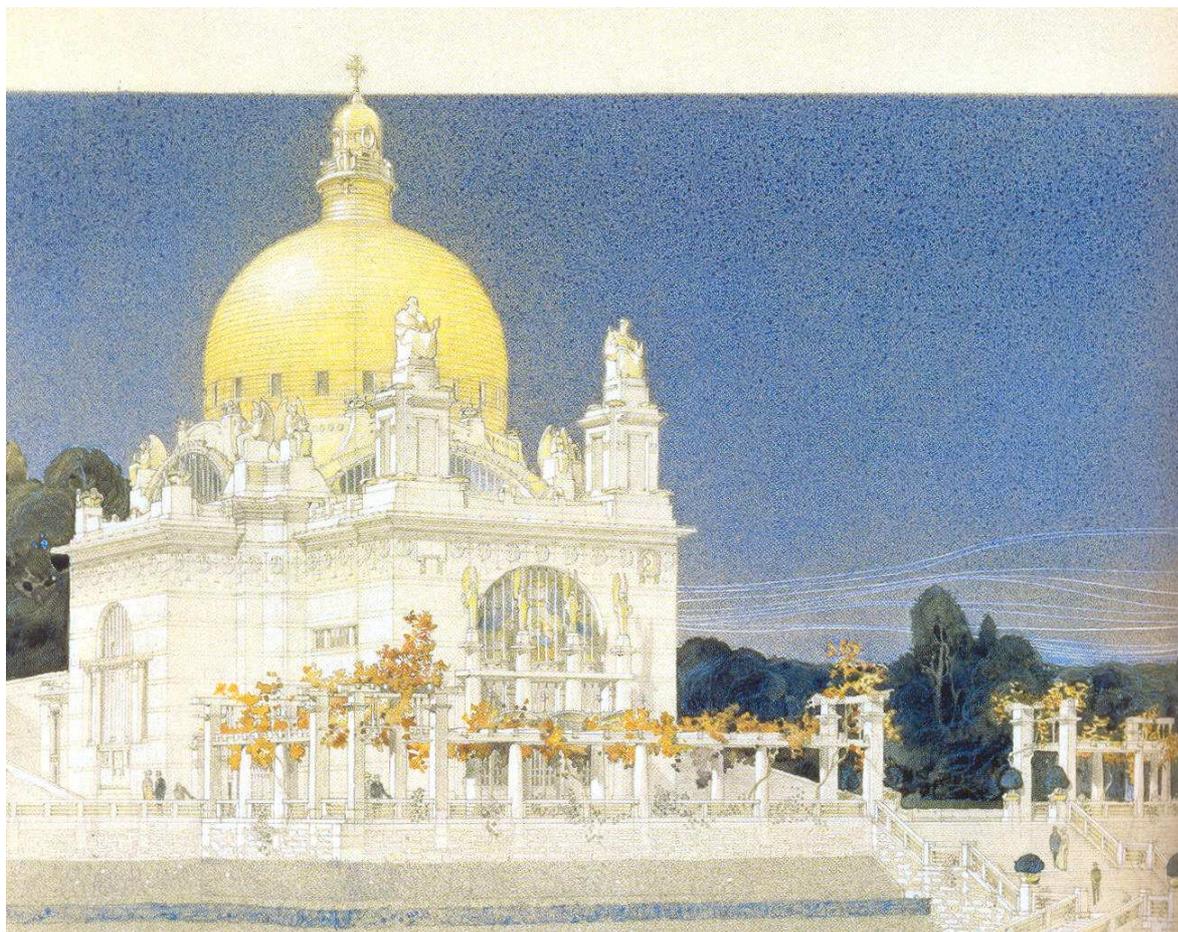
Ma lo stato austriaco restava tenacemente ancorato a strutture politiche e sociali rigide ed arcaiche. Come conseguenza le energie intellettuali saranno in gran parte rivolte contro il sistema e quindi diventeranno elemento di disgregazione. La vivacità intellettuale di quegli anni, non approdando ad un rinnovamento di tutta la società, ne favorirà la fine.

A Vienna, come nel resto d’Europa, fino al 1890 nell’architettura dominava uno stile storicista, una specie di frullato storico di volta in volta ispirato a stili di qualche epoca passata. Non si deve credere che quel modo eclettico di fare architettura non abbia partorito opere meritevoli. Al contrario dobbiamo ricordare che, uscita ancora medioevale

dalle guerre napoleoniche, l'ossatura monumentale delle città europee, Milano compresa, si formò in quegli anni e tuttora sopravvive.

Nel 1892 Victor Horta aveva costruito a Bruxelles l'Hotel Tassel con una scala sorretta da sinuose strutture metalliche. Nasce l'Art nouveau, che prende il nome da un negozio parigino opera di Van de Velde.

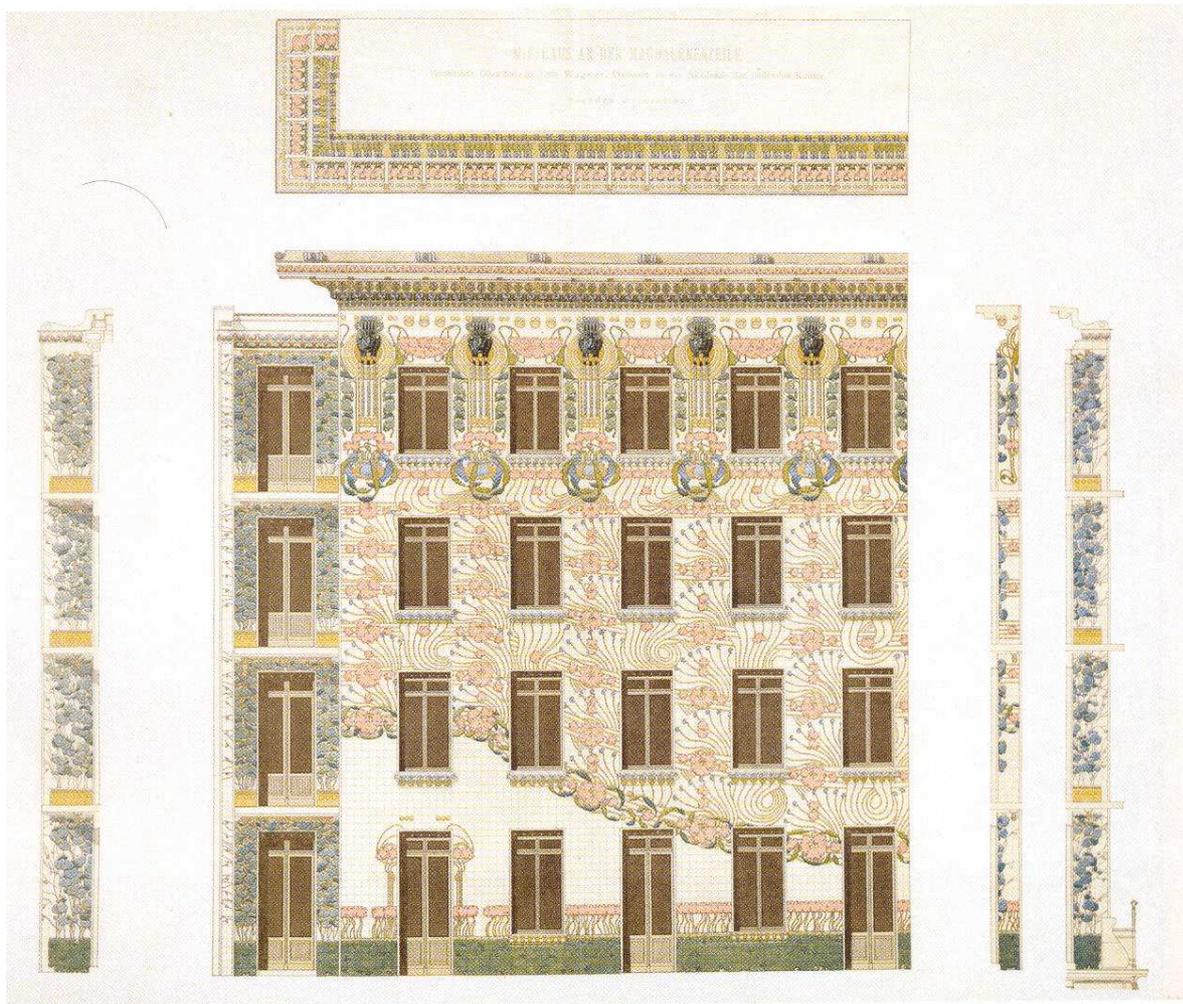
L'architetto Otto Wagner, aristocratico e raffinato interprete dell'anima viennese di quegli anni, aderisce all'inizio alla nuova corrente, che poi si autoproclama Secessione viennese, un movimento che già incorpora i principi di funzionalità e di sobrietà nelle decorazioni, futuri cardini che avrebbe dovuto guidare l'architettura ma che invece furono poi travolti dall'ossessione del nuovo ad ogni costo. Purtroppo l'Art nouveau è stato l'ultimo movimento artistico, o stile, che sia esistito prima dell'arrivo del modernismo. Due disegni di Otto Wagner, che mostrano la grande cura e la precisione dei dettagli, sono utili per restituire il clima di quello stile in quegli anni.



Progetto per la chiesa di St. Leopold am Steinhof – Vienna 1902

Sino ad allora esisteva una regola invalicabile: per essere architetto era necessario saper disegnare, cioè mettere sulla carta in modo completo e chiaro che cosa si proponeva di costruire. Con il progredire della tecnica era diventato sempre più importante realizzare disegni molto dettagliati di tutti i particolari delle strutture e degli ornati.

Questa asserzione sembra essere una banalità. Oggi l'architetto riceve l'aiuto di molti programmi che con il calcolatore lo aiutano a stendere, con modalità standardizzate, il disegno dei suoi progetti.



Facciata dell'edificio residenziale in Linke Wienzelle, 40 a Vienna.

Alla fine del XIX secolo quanto al disegno la situazione non era molto diversa dai secoli precedenti, da quando era stata inventata la rappresentazione prospettica. Matita, penna, acquerelli, squadra, riga e compasso. Forse comparivano i primi tecnografi. Un architetto per far fronte al lavoro doveva disporre di una squadra di disegnatori, ma doveva saper disegnare lui stesso e possibilmente essere più bravo dei suoi aiutanti.

Adolf Franz Loos nasce a Brunn, in Moravia, nel 1870. Oggi ha cambiato nome, si chiama Brno ed appartiene alla Repubblica Ceca. Loos aveva una tenace volontà di emergere. Il padre Adolf, marmista e scultore, proprietario di un laboratorio artigianale, muore nel 1879, quando il figlio ha otto anni. Adolf Franz aveva trascorso l'infanzia tra i marmi, le pietre e gli strumenti del laboratorio e quindi conosceva molto bene tutti i materiali da costruzione, ma non eccelleva nel disegno.

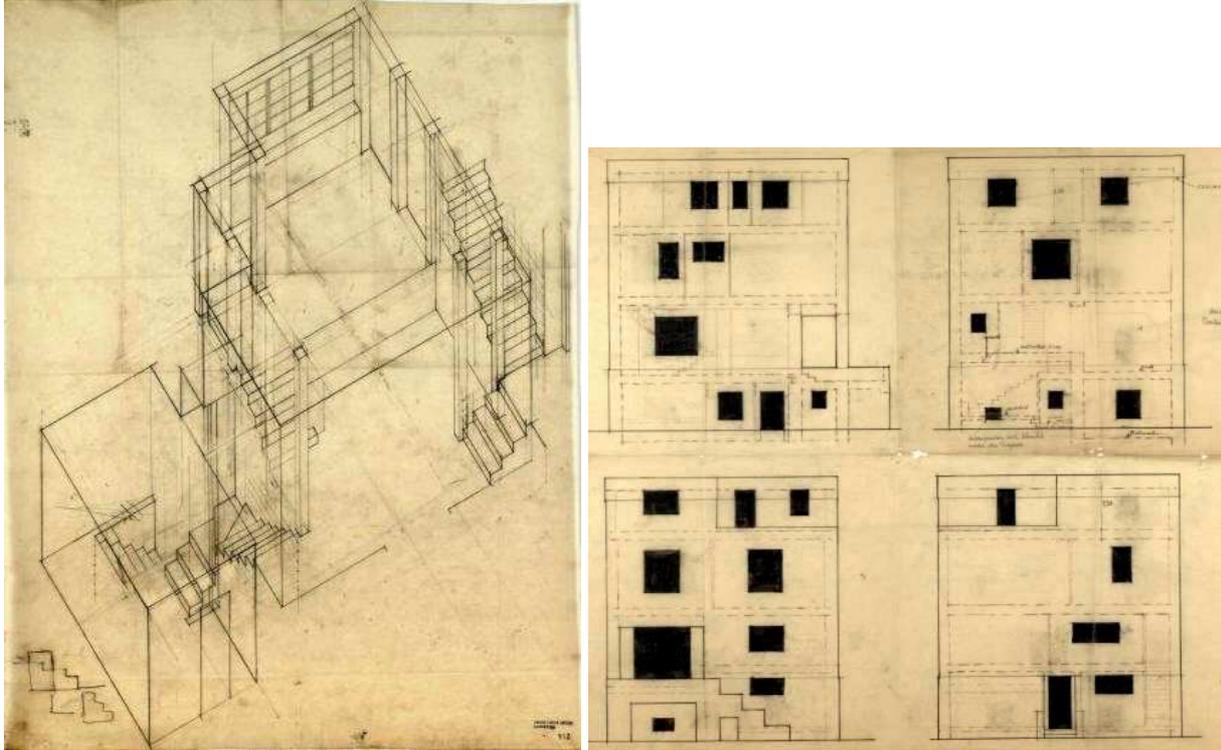
Già nelle prime esperienze di cantiere, Loos si considerava in grado di portare a termine la costruzione di un edificio in virtù delle proprie conoscenze pratiche e della sua abilità nel comunicare con le maestranze (3). Egli afferma:

"La prova che una costruzione è ideata con vero sentimento risiede nel fatto che la sua rappresentazione in piano risulta inefficace".

Questo conferma il fatto che Loos non avesse familiarità con i virtuosismi grafici mentre si sentiva architetto di cantiere.

Tuttavia Loos aveva molte altre doti, tra cui la principale: quella di saper vivere in società. Per questo aspetto è stato un architetto moderno, dotato di qualità mediatiche, tra

i primi architetti-istrioni. In questo campo ha fatto scuola poiché oggi i “grandi” architetti sono innanzitutto grandi istrioni. Oggi Loos viene celebrato, specialmente in Italia dove prosperano i *sempre ultimi*, come il precursore indiscusso della modernità architettonica e dell’arredo degli interni. Secondo un punto di vista meno incline all’elogio si può pensare che Loos si sia inventata un’architettura priva di qualsiasi ornamento, fatta di volumi lisci, di poche finestre prive di qualsiasi cornice, sospinto dal fatto che non sapeva disegnare. Tuttavia volle insegnare architettura e ci riuscì con un certo successo fondando una sua scuola privata: la Adolf-Loos- Bauschule (4)



A sinistra assonometria di Villa Mueller, a destra Villa Rufer

Poiché era dotato di una notevole vis polemica, per togliere di mezzo ogni traccia dell’ornato, che non gli era congeniale, conduce una lunga battaglia con molti scritti, sino a che in una serie di conferenze a partire dal 1908, conclusa con la conferenza principale, tenuta il 23 febbraio 1913, enuncia quello che diventerà un principio fondante della nuova architettura: **ornamento e delitto**. Anzi il tema sarà adottato come il fondamento di una civiltà che vuole vivere senza fondamenti. Una civiltà architettonica a tal punto senza fondamenti da travisare anche lo stesso messaggio di Loos.

Ornamento e delitto.

Il testo della conferenza dal titolo originale: *Ornament und Verbrechen*, aveva visto una prima versione nel settembre del 1908, poi nelle successive versioni diventerà il contenitore della parte polemica del pensiero di Loos.

Non si afferma che l’ornamento è un delitto ma peggio: si dice che l’ornamento è l’anticamera del delitto, un delitto in sé perché è delittuoso sottrarre risorse per fare ornamenti che, a giudizio di Loos, sono intrinsecamente inutili. E’ utile rileggere alcune idee di Loos sull’ornato:

“Più un popolo è primitivo, più è prodigo di ornamenti, di decorazioni. L’indio ricopre ogni oggetto, ogni imbarcazione, ogni remo, ogni freccia con fitti ornamenti. Il voler scorgere nell’ornamento un elemento di distinzione significa porsi allo stesso livello degli indios”

Gli individui tatuati che non sono in prigione sono delinquenti latenti o aristocratici degenerati. Se avviene che un uomo tatuato muoia in libertà, significa semplicemente che è morto qualche anno prima di aver potuto compiere il proprio delitto.

Ogni età ha avuto il suo stile e solo alla nostra dovrà essere negato uno stile? Per stile s'intendeva l'ornamento. Dissi allora: non piangete! Guardate, questo appunto costituisce la grandezza del nostro tempo, il fatto cioè che esso non sia in grado di produrre un ornamento nuovo. Noi abbiamo superato l'ornamento, con fatica ci siamo liberati dall'ornamento. Guardate, il momento si approssima, il compimento ci attende. Presto le vie delle città risplenderanno come bianche muraglie! Come Sion, la città santa, la capitale del cielo. Allora sarà il compimento.

Oggi alla rilettura partecipano anche quelli che egli chiama *popoli primitivi*. Costoro hanno buon gioco nel far notare che l'arte moderna, compresa l'architettura, ha assorbito moltissimo proprio dall'arte dei così detti popoli primitivi, addirittura elevando a feticcio i loro ornamenti. Inoltre tutto questo accanimento contro l'ornato può indurre in errore circa le vere intenzioni di Loos. Infatti egli chiarisce che non tutto l'ornato era da condannare allo stesso modo. La condanna assoluta ed irrevocabile colpiva la falsificazione di materiali pregiati, come il marmo, utilizzando dipinture e stucchi.

In realtà Loos trovò il modo di introdurre larghe dosi di ornamento, come nel caso delle colonne doriche e con l'applicazione alle pareti degli interni di splendidi marmi screziati, con tonalità scure, raggiungendo buoni effetti ornamentali, anche se con un certo senso funereo che ben si addiceva al personaggio.

Loos aveva trascorso l'infanzia a contatto con la lavorazione dei marmi dei quali conosceva ogni segreto. Le sue ville ed i suoi palazzi sono totalmente spogli all'esterno, ma al contrario all'interno mostrano un'esplosione di colori e di motivi ornamentali "naturali" ottenuti dalla scelta e dall'accostamento di marmi pregiati screziati e ricchi di venature sapientemente accostate. Il rifiuto dell'ornato non comprendeva certo il ricorso a motivi tratti dalla natura, dalla struttura delle pietre e dei marmi. Sino agli anni '30 del XX secolo anche in Italia i marmi pregiati erano molto ricercati per gli arredamenti degli interni delle case di lusso.

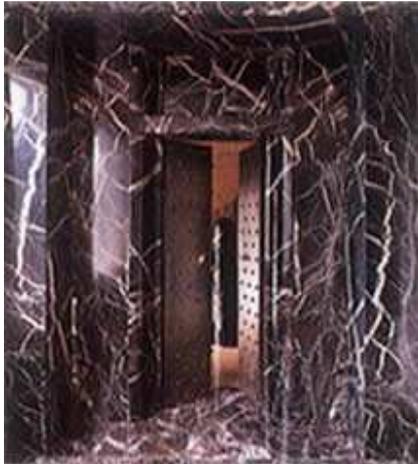
Contrasto tra esterno ed interno nelle ville di Loos.

Il contrasto tra esterno ed interno degli edifici di Loos, in particolare nelle sue ville, fa sorgere qualche riflessione. All'esterno le sue ville assomigliano a bunker; le finestre sono poche e piccole, non esiste alcun appiglio se si volesse scalare le pareti. Si può pensare che in questo modo si volevano smussare le tensioni sociali che stavano crescendo. Ville simili a fortificazioni in modo da apparire protette, spoglie per non dare adito a invidie. Gli ornamenti all'esterno, oltre che essere dispendiosi, avrebbero suscitato la rabbia dei passanti e non certo l'ammirazione. Queste tipologie edilizie in quel momento certamente incontravano il favore, anche se inconscio, dei ricchi clienti.

Come si è già detto Ludwig Wittenstein costruirà personalmente, improvvisandosi architetto, la villa per la sorella ispirandosi ad un progetto di Engelmann allievo di Loos.



Adolf Franz Loos (1870 Brno – 1933 Vienna)



Villa Mueller – interni



Sala da pranzo della Villa Mueller

Ma Loos aveva anche imbarazzanti simpatie niente affatto moderne, come ad esempio il suo amore per le colonne, in stile simil-dorico. Una tendenza che lo accosta pericolosamente al neoclassico, uno stile che aveva furoreggiato già prima e durante gli anni di Napoleone e che rimase in voga sino alla prima metà del XIX secolo. La colonna, come tutti gli elementi del linguaggio classico, non è, per Loos, compresa nella categoria dell'ornamento, essendo sempre la ragione a definirne la posizione, anche quando il gioco si svolge al limite del paradosso. È così che si spiega il diffuso impiego delle colonne in molta della sua produzione, sia in contesti domestici, come l'essenziale fusto in marmo di Skyros nella casa Strasser (1919), sia in edifici pubblici, come nel problematico caso della gioielleria Hugo & Alfred Spitz del 1918.



Sala ingresso della Villa Strasser.



Colonne della "Loos haus"

Quanto ai rapporti con gli innovatori del suo tempo, Loos non aveva avuto simpatie neppure per i tedeschi del Bauhaus, quelli che sono stati i veri iniziatori dell'attuale architettura dall'incontenibile bruttezza.

Loos a posteriori è stato fatto diventare il profeta dell'architettura moderna, Bauhaus incluso. E' stata una forzatura perché Loos non aveva certo teorizzato le grandi finestre, le immense pareti di vetro, che invece saranno uno degli aspetti dell'architettura nata dal Bauhaus, che iniziò l'attività nel 1919 e venne chiuso definitivamente nel 1932.

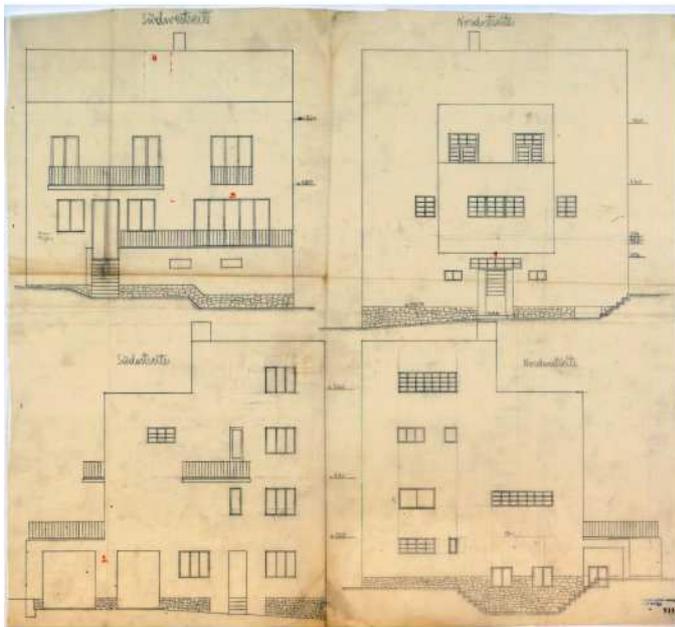
Nel 1825 Loos, durante un ciclo di conferenze a Brno e a Praga, ebbe l'occasione di conoscere Walter Gropius, che, come è noto, del Bauhaus è stato uno dei fondatori. Loos morì nel 1933 ma non venne mai chiamato tra i docenti della scuola, neppure negli anni in cui aveva raggiunto una certa notorietà. Probabilmente la sua crescente sordità rese difficile i contatti, ma è anche ragionevole pensare che i principali ed autentici artefici del modernismo non si accorsero neppure dell'esistenza di Loos e delle sue profezie; Loos profeta del modernismo può essere un mito creato a posteriori. Si deve poi osservare che egli, nei suoi furori contro l'ornato, in realtà nutriva soprattutto un profondo disprezzo per la falsificazione dei materiali più nobili (e più costosi), falsificazioni realiz-

zate utilizzando dipinture e stucchi in simil-marmo, mentre al contrario non condannava tutto l'ornato, non certo quello che egli realizzò impiegando l'effetto ornamentale degli arabeschi e delle screziature dei suoi splendidi marmi. Gli edifici destinati al pubblico non esitò a ricoprirli di marmo all'interno ed all'esterno, dando così prova di aver dimenticato i suoi anatemi, almeno quelli contro l'ornato "marmoreo".



Un particolare dell'interno di Villa Mueller in marmo cipollino.

Nella nota (7) è riportata un'analisi dell'opera di Loos anche per gli aspetti economici e sociali.



Progetto delle facciate di Villa Mueller

L'architettura intesa come non arte

Dopo il 1830 la borghesia cominciò ad abbandonare l'arte come strumento diretto per promuovere il suo prestigio, come precedentemente aveva fatto la nobiltà e la Chiesa. In cambio di una totale libertà gli artisti persero il metro di giudizio unitario. Tutti i gusti sono gusti ... si perse il comune senso del bello e l'arte iniziò a produrre "ghiribizzi" che venivano venduti dai mercanti d'arte, una nuova categoria che sostituiva la committenza diretta, in uso sino alla vigilia della Rivoluzione francese. Spuntarono a sostegno schiere di critici sempre più numerosi ed ideologicamente agguerriti.

Loss capì che un'arte diventata ghiribizzo, anche se talvolta con grande impatto emotivo, non poteva più apparentarsi con l'architettura, che per sua natura necessariamente doveva essere vista e sopportata da tutti e che quindi doveva continuare ad ottenere il gradimento della collettività.

Con grande onestà intellettuale Loos arrivava alla conclusione che l'architettura non era arte e non poteva conservare i vecchi legami con l'arte. Coerentemente Loos realizzò opere che ancora oggi sono accettabili, anche se non entusiasmano i critici della modernità.

Per raggiungere questo risultato era necessario stare lontano dagli ornamenti alla moda, che con la moda sarebbero decaduti nel gusto della gente. Ma per ottenere un favore duraturo nel tempo era necessario adottare forme geometriche semplici, forme "pure", ma era anche inevitabile collegarsi in qualche modo all'architettura precedente: quella neoclassica (o direttamente a quella classica antica), che Loos richiamò in modo molto sobrio e contenuto, ma che toglie alla sua architettura, anche da questo lato, la pretesa di farne un grande anticipatore dell'architettura di oggi. E questo aspetto è da considerare un merito per Loos.

Da circa trent'anni l'architettura ha adottato i ghiribizzi direttamente nel suo "linguaggio", ignorando la disapprovazione popolare. Così si è creduto di recuperare il collegamento con l'arte, anzi l'architettura è tornata ad essere considerata arte a pieno titolo. Ma l'architettura costruisce strutture per viverci dentro e vivere dentro i ghiribizzi non piace a tutti. Si è posto rimedio al dissenso creando un'architettura trasformata in una sorta di dittatura mondiale, esattamente l'opposto della meta a cui Loos tendeva.

Da la "*metamorfosi dell'ordine*" (3) di Vitale Zanchettin, a proposito dello scritto di Loos: "*Vecchie e nuove direzioni nell'arte di costruire*" del 1898, leggiamo:

«... dopo la premessa dedicata alle logiche della produzione, Loos affrontava il problema della forma, definendo l'arte del costruire come una pratica legata a sentimenti e abitudini (Gefühle und Gewohnheiten), a cui l'architetto, volendo "essere onesto con la propria arte", avrebbe dovuto adattarsi. L'impossibilità di mutare il senso comune di percepire la realtà rappresenta la ragione per cui l'architettura è destinata a essere la più conservatrice tra le arti e, dunque, l'unica strada possibile deve rifarsi allo "spirito classico", nel quale risiede la radice del comune sentire. Sono qui riconoscibili i tratti di una volontà tesa a prendere le distanze dalla soggettività dell'architetto inventore che vede, come obiettivo auspicabile, non la rivoluzione delle forme, bensì il riconoscimento di un'origine portatrice di un messaggio ancora attuale. Per questo motivo, il panorama di riferimento non è, per Loos, il mondo immediatamente circostante, dominato da mode ed esigenze mutevoli, ma il patrimonio offerto dalla tradizione antica. Si tratta di un tema ricorrente che ritorna, nel medesimo anno e con argomentazioni pressoché identiche, persino nella sua critica pubblica nei confronti di Josef Hoffmann: "*Per me la tradizione è tutto, l'azione della libera fantasia per me si colloca su un piano secondario*"(6). Appare evidente il debito nei confronti del pensiero di Semper che trent'anni prima aveva sostenuto che "*il genio creativo dei greci aveva un compito più nobile, un obiettivo più alto che l'invenzione di nuovi tipi e motivi dell'arte, che venivano loro dagli antichi e che per loro rimasero sacri*"».

Come si vede l'atteggiamento di Loos è in linea con le idee di Gottfried Semper, che fu nelle sue opere un architetto appartenente allo storicismo eclettico, quanto di più lontano dal modernismo che Loos avrebbe dovuto anticipare.

Da Anneke H. Niemira (5), che riporta poi il testo di Loos sullo stesso argomento del rapporto tra arte ed architettura, leggiamo:

«Loos creò una separazione quasi totale tra arte ed architettura. Il campo dell'arte è definito da creazioni non funzionali, generate per suscitare emozioni nell'osservatore. L'arte cerca di influenzare l'osservatore per causare una risposta emozionale. La buona arte non occorre che sia esteticamente piacevole, benché lo possa anche essere; piuttosto, se ciò causa contrarietà oppure una reazione emotiva maggiore per l'osservatore, si è ottenuto proprio il risultato di ottenere una creazione emozionale. L'opera dell'artista viennese Kokoschka rimane arte anche se ci disturba, grazie al fatto che la sua grande abilità fa sorgere in noi un'attrazione anche verso il disgusto. L'architettura al contrario è uno spazio delimitato dove si cerca di sistemare nel modo migliore e più funzionale la costruzione per soddisfare le necessità del cliente. L'arte quindi dovrà escludere l'architettura per una serie di ragioni:

(la parte che segue viene da Adolf Loos, "Architecture," 1910) *La casa deve piacere a tutti, contrariamente all'opera d'arte che non ha lo stesso obbligo. Il lavoro dell'artista è un suo affare privato. La casa no. L'opera d'arte viene inserita nel mondo senza che ce ne sia alcuna necessità. La casa deve soddisfare un bisogno.*

L'opera d'arte non è responsabile verso nulla; la casa è responsabile verso chiunque. L'opera d'arte cerca di portare la gente fuori dalla propria condizione di benessere. La casa deve assicurare il benessere.

L'opera d'arte è rivoluzionaria; la casa è conservatrice. L'opera d'arte mostra alla gente nuove direzioni e riflessioni sul futuro. La casa riflette sul presente. L'uomo ama tutto ciò che gli crea benessere. Egli odia tutto ciò che cerca di condurlo fuori dalla sua posizione sicura ed acquisita e che quindi lo disturba. Così egli ama la casa ed odia l'arte.

Ne deriva che la casa non ha nulla in comune con l'arte e quindi l'architettura non deve essere inclusa tra le arti? E' così. Solo una piccola parte dell'architettura appartiene all'arte: l'architettura funeraria e quella monumentale. Qualsiasi altra architettura che deve svolgere una funzione deve essere esclusa dal mondo dell'arte.»

Andiamo a raccontare queste idee di Loos alle archistar di oggi ed ai loro fanatici sostenitori. Verremmo come minimo accusati di essere fascisti poiché questi, nella loro ignoranza della storia dell'architettura, dimenticano che il fascismo realizzò una splendida edilizia per le case popolari, ancora oggi migliori di quelle realizzate nel dopoguerra, e creò una sua architettura solo per i monumenti del regime e non fu neppure troppo rigido se si pensa al "celebre" palazzo del fascio di Terragni a Como.

Paradossalmente le qualità dialettiche di Loos, anche se basate su argomentazioni piuttosto rozze e semplicistiche, si possono riesumare proprio per combattere l'attuale degenerazione dell'architettura. Infatti Loos incitava alla ribellione contro l'architettura dominante di allora invitando i singoli a sfidare la moda corrente ed arredare e progettare la loro casa senza utilizzare l'architetto.

“Non abbiate paura che la vostra casa possa sembrare di cattivo gusto. Sul gusto ci sarebbe da discutere. Chi può giudicare su chi ha ragione?” scriveva Loos ("Das Andere", n. 1, Vienna, 1903) per spingere ciascuno a divenire l'arredatore di se stesso, anche a rischio di cadere in molteplici errori. Nella stessa esortazione è contenuto anche il vele-

noso principio che è stato sopra citato: Tutti i gusti sono gusti, ovvero tutti i gusti si equivalgono, ovvero non esiste un criterio estetico oggettivo.

Lo stesso incitamento potremmo proporlo oggi per organizzare la ribellione contro l'attuale dittatura del modernismo, monopolizzato da una catena di architetti "grandi" grazie ad un meccanismo autoreferenziale.

Il povero ricco

In un saggio intitolato "*Il povero ricco*" Adolf Loos descrive il tentativo di un benestante di avvicinarsi all'arte. L'argomento merita certamente attenzione poiché oggi esiste una dittatura del modernismo in tutte le arti. Torniamo al ricco che chiama un architetto per avvicinarsi all'arte. Costui gli disegna una sontuosa dimora in cui cura e progetta ogni singolo elemento e suppellettile in modo che si accordi con il tutto. Ogni cosa trova una sua armonica collocazione. Il ricco crede di aver fatto entrare, in questo modo, l'arte nella sua casa. Per questo è felice, senonché accade che al suo compleanno la sua famiglia gli faccia certi splendidi regali. Per la loro collocazione chiede consiglio all'architetto che inorridisce al solo vederli: essi non si accordano affatto allo stile della casa. Accade che il signore ricco si sente infelice, imprigionato in una dimora che non ha nulla a che vedere con la sua vita e che ha cancellato ogni sua intimità ed ogni sua storia. Questa dimora diverrà il suo dolore.

L'aforisma ricorda che la casa è un elemento al cui interno si sommano l'intimità e i ricordi. E' il luogo della memoria che si offre alla città con il suo esterno quasi muto e rispettoso.

Le stesse identiche parole si possono utilizzare oggi applicandole ai molti *poveri ricchi* che sono diventati ostaggi dell'architetto, che con sussiego, prosopopea e l'appoggio di una schiera di critici e giornalisti prezzolati, sono stati convinti ad assegnargli l'incarico per il progetto.

Per almeno un aspetto molto importante l'eredità di Loos è stata tradita. Si tratta della sua convinzione di dover tendere a dare all'edificio la massima funzionalità.

La funzionalità era intesa più come sforzo per soddisfare bisogni solo materiali. Di bisogni spirituali e di presenza di simboli già non si osava parlare apertamente. Ma poi è stata messa da parte anche questa funzionalità "materiale" per essere immolata sull'altare dell'astrattismo. L'accademia delle forme astratte ha sostituito l'abborrita accademia delle Beaux Arts.

Finora, a parte qualche tentativo condotto da Nikos Salingaros, e prima in chiave satirica da Tom Wolfe, ben pochi hanno attaccato frontalmente l'architettura modernista. Solo in Marocco si costruiscono edifici con l'ornato e si contesta apertamente la condanna formulata da Loos ed attuata poi in modo sistematico dopo gli anni '30 - '40. Parlando dell'evoluzione dell'architettura in alcuni paesi come il Marocco Jean Loup Pivin dice(9):

"Mentre parte del mondo non trova alcun significato nella decorazione e la elimina, l'altra parte la mantiene in vita e la considera uno status di superiorità. Senza decorazione gli oggetti non esistono. Essendo convinti che della modernità non esiste un solo concetto, e che ogni concetto implica forme diverse, si tratta di uno dei passi verso un nuovo concetto di modernità. L'abbellimento non è un crimine."

Conclusioni

Loos è stato un personaggio che seguì sempre una linea ispirata dalla ribellione istintiva contro certi lati dello spirito del suo tempo che giudicava negativi. Non ebbe certo la capacità di approfondire i veri motivi della sua ribellione e neppure riuscì a vivere una vita che fosse un po' migliore di quella dei suoi contemporanei. Ebbe molte donne, tra le quali primeggiano le ballerine. La sua vita privata non fu priva di ombre. L'isolamento, a cui lo condannava la crescente sordità negli ultimi anni, lo portò ad avere un comporta-

mento riprovevole. Nel 1928 venne arrestato con l'accusa di pedofilia. Uscì dopo tre giorni con la cauzione pagata dagli amici. Venne condannato a quattro mesi di prigione. La pena gli venne condonata quando era ormai molto malato, nel 1932, per buona condotta. Nella vicenda venne aiutato degli amici come Karl Kraus (8). Ebbe molte malattie anche gravi, tra cui un tumore allo stomaco.

Tuttavia non rinunciò mai a lottare per un suo ideale di bellezza. Le sue invettive contro l'ornato, l'unico vero motivo per cui oggi viene celebrato, erano dirette contro la degenerazione degli ornamenti, diventati in quegli anni socialmente insopportabili per essere il simbolo di una classe sociale decadente: la borghesia. Nella sua pratica professionale smentì ampiamente questa sua tanto celebre e rozza condanna verso l'ornato. Tentò di razionalizzare lo spazio interno degli edifici con il *Raumplan* (un'idea che a suo tempo mandò in visibilio Bruno Zevi), un sistema con i livelli dei piani sfalsati in modo da romperne la sovrapposizione, garantendo ad ogni stanza un'altezza funzionalmente idonea. Garantendo anche un'impossibile sequenza di scale interne. L'idea venne ripresa senza successo da Le Corbusier. Dove possibile qualche banale soppalco svolge egregiamente la stessa funzione.

In architettura non fu un innovatore ma piuttosto un conservatore. Infatti il nocciolo del suo pensiero trae spunto dalle idee di Gottfried Semper (6), uno dei principali esponenti dello storicismo eclettico (quel "frullato" storico di cui si è detto all'inizio), ma anche anticipatore dei principi di rispondenza tra forma, contenuto e funzioni, principi che furono all'origine delle mutazioni positive nell'architettura, prima che si scatenasse l'attuale follia degenerativa.

Note

(1) Ludwig Wittgenstein "*Tractatus logico-philosophicus*" (1921).

(2) Janik e Toulmin, *La grande Vienna*, Garzanti 1975.

(3) Vitale Zanchettin, "*Le metamorfosi dell'ordine - Principi e pratica nella prima attività di Adolf Loos*", <http://www.archimagazine.com/azanchettin.htm>

(4) Nel settembre del 1912 fondò una scuola privata di architettura, con programma triennale impostato su esercitazioni pratiche e viaggi di studio: la didattica della Adolf-Loos- Bauschule sfruttò i locali della Schwarzwaldschule, mentre la sede ufficiale era nello studio di Loos su Beatrixgasse, al Palais Modena. Il primo semestre della scuola si aprì con una decina di iscritti, tra i quali Paul Engelmann e Giuseppe De Finetti; a questi successivamente si aggiungeranno Richard Neutra e Gustav Schleicher. La scuola verrà chiusa in seguito allo scoppio della prima guerra mondiale.

(5) Anneke H. Niemira, "*Rules to Build By: The Path Taken to Understanding Adolf Loos*" <http://www.anneke.net/Loos/Paper.html>

(6) Semper Gottfried (1803 - 1879). Un atteggiamento analogo si riscontra nel capitolo 60 del primo volume di "*Der Stil*"; Semper (1860), pp. 204-212.

(7) Da "*Ornamento e delitto*" leggiamo: "*E ancor più grande è poi il danno che l'ornamento arreca a quelli stessi che lo producono. Siccome l'ornamento non è più una produzione naturale della nostra civiltà, e rappresenta quindi un fenomeno di arretratezza o una manifestazione degenerativa, così avviene che il lavoro dell'operaio che lo fa*

non vien più pagato al suo giusto prezzo. Sono note le condizioni di lavoro degli intagliatori e dei tornitori in legno, le paghe da fame delle ricamatrici e delle merlettaie. Il decoratore deve lavorare venti ore per giungere alla paga di un operaio moderno che ne lavora otto. L'ornamento, di regola, fa aumentare il costo dell'oggetto, tuttavia avviene che un oggetto ornato, realizzato con materiale dello stesso prezzo e che richiede, come si può dimostrare, un tempo di lavoro tre volte superiore, venga offerto a un prezzo che è la metà di quello di un oggetto liscio. L'assenza di ornamento ha come conseguenza un minor tempo di lavoro e un aumento del salario.”

Al contrario l'assenza di ornamento ha dequalificato il lavoro, lo ha reso più accessibile all'impiego delle macchine, con la conseguenza di abbassare ancora il salario dei lavoratori.

Così prosegue Loos: *“L'intagliatore cinese lavora sedici ore, l'operaio americano otto. Se io pago per una scatola liscia lo stesso prezzo che pago per una ornata, la differenza si ritrova nel tempo di lavoro occorso all'operaio. E se non vi fossero più ornamenti a questo mondo - fatto che si realizzerà forse tra millenni- l'uomo dovrebbe lavorare quattro ore e non otto, dato che oggi metà del lavoro umano è perso nell'ornamento. L'ornamento è forza di lavoro sprecata e perciò è spreco di salute. E così è stato sempre. Ma oggi esso significa anche spreco di materiale, e le due cose insieme significano spreco di capitale. Dato che l'ornamento non ha più alcun rapporto organico con la nostra civiltà, esso non ne è neppure più l'espressione. L'ornamento realizzato oggi-giorno non ha nessun rapporto con noi, non ha in genere nessun rapporto con gli uomini, nessun rapporto con l'ordine del mondo. Esso non è suscettibile di sviluppo. L'ornamento moderno non ha predecessori né ha discendenza, non ha un passato né avrà un futuro. Uomini incolti, per i quali la grandezza del tempo nostro è un libro chiuso da sette sigilli, lo salutano con gioia al suo apparire, per sconfessarlo poi dopo breve tempo.”*

E' interessante rivedere il nocciolo della critica all'ornato fatta da Loos partendo da considerazioni di economia industriale. Come la maggior parte dei polemisti egli tira le conseguenze di assunti che non ha mai dimostrato essere veri. Gli assunti sono:

a) - l'ornamento è inutile ed è un retaggio di periodi storici meno civili di quello attuale. *Dato che l'ornamento non ha più alcun rapporto organico con la nostra civiltà, esso non ne è neppure più l'espressione.* In realtà in quegli anni si stava accrescendo la frattura tra le classi sociali. Questa frattura creava invidia e odio verso l'alta borghesia, che aumentava continuamente la sua ricchezza mentre il resto della società si impoveriva. In questa situazione i simboli di uno status venivano occultati e la stessa idea di bellezza veniva travolta. E' questa la colpevole omissione di Loos. La gente era incline a considerare l'ornato inutile perché era diventato monopolio e simbolo dell'alta borghesia.

b) - Per cercare di dimostrare l'inutilità dell'ornato Loos ricorre al paragone con gli ornamenti che in certi casi si applicano ai cibi. Il paragone, oltre che improprio è stupido e grossolano. Il godimento che deriva da un ornato che piace è cosa ben diversa dal gustare e mangiare un cibo, con o senza ornamenti.

c)- Di conseguenza il lavoro impiegato per realizzare l'ornato, che è stato sopra dichiarato essere inutile, sarà un lavoro pagato comunque troppo, anche se le retribuzioni sono miserrime.

d)- Il lavoro dell'ornato, stante la sua (non dimostrata) inutilità, impoverisce le nazioni determinando l'impiego di capitali per realizzare manufatti inutili, o con aggiunte di parti inutili.

Tanta solerzia per il bene dei lavoratori non è giustificata in chi faceva spendere somme ingenti per arredare gli interni delle ville da lui progettate utilizzando marmi di grande pregio. Per lavorare e mettere in opera quei marmi si richiedeva molto lavoro pagato ancor meno degli intagliatori, ricamatrici, stuccatori ed altri simili impegnati a produrre l'ornato. Questo perché per il marmo il lavoro, poco qualificato, era pagato ancora me-

no.

(8) Maddalena Scimemi: Archimagazine - *Adolf Loos* (biografia);
<http://www.archimagazine.com/bloos.htm>

(9) Jean Loup Pivin in ESSAY & WRITINGS On African contemporary Art : “*Ornement is not a crime*”, traduzione di Gail de Courcy.
<http://www.revuenoire.com/en/textes.php?article=ornement>