



Adolf Loos e la morte dell'arte
(architettura inclusa)



I materiali da costruzione

Cosa vale di più? un chilo di pietra o un chilo d'oro? Sembra una domanda ridicola. Soltanto al commerciante, però. L'artista risponderà: per me tutti i materiali sono ugualmente preziosi.

La Venere di Milo sarebbe ugualmente preziosa, sia se fosse pietrame sia se fosse d'oro. La Madonna Sistina non varrebbe un soldo di più se Raffaello avesse aggiunto ai colori qualche libbra di oro. Il commerciante che si dovesse preoccupare di poter fondere una Venere in caso di bisogno o di raschiare via la Madonna Sistina, ovviamente considererà il problema da un altro punto di vista.

L'artista ha una sola ambizione: dominare il materiale in modo che la sua opera risulti indipendente dal valore del materiale di cui è fatta. I nostri architetti però non hanno questa ambizione. Per loro un metro quadrato di muro fatto in granito ha più valore di uno intonacato.

Il granito però non ha alcun valore di per sé. Si trova nelle campagne e chiunque può andarselo a prendere. Oppure forma interi monti, montagne in-tere, e non si deve far altro che estrarlo. Viene usato per pavimentare le strade, per lastricare le città. È la pietra più comune, il materiale più ordinario che co-nosciamo. Eppure vi sono persone che lo considerano il materiale più pregiato.

Queste persone dicono materiale e intendono la-voro. Forza di lavoro dell'uomo, mestiere e arte. Poi-ché il granito richiede molto lavoro per estrarlo dalle montagne, molto lavoro per trasportarlo fino al luogo di destinazione, lavoro per dargli la forma giusta, la-voro per dargli un aspetto piacevole mediante la levi-gatura e la politura. Di fronte a un muro di granito levigato il nostro cuore tremerà in un brivido di ri-spetto reverenziale. Di fronte al materiale? No, di fron-te all'opera dell'uomo.

Il granito sarebbe quindi più prezioso dell'intonaco? Non è ancor detto. Perché una parete decorata a stucco dalla mano di Michelangelo farà ombra alla più levigata parete di granito. Non soltanto la quantità, ma anche la qualità del lavoro è determinante per il valore di un oggetto.

Oggi però non regna l'artista ma il manovale, non il pensiero creativo ma il tempo di lavorazione. E anche al lavoro umano viene gradualmente sottratto il predominio perché un recente ritrovato consente una produzione maggiore e più economica: la macchina.

Ogni tempo di lavorazione però, sia quello della macchina sia quello del manovale, costa denaro. E se il denaro non c'è? Allora si comincia a simulare il tempo di lavorazione, si imita il materiale.

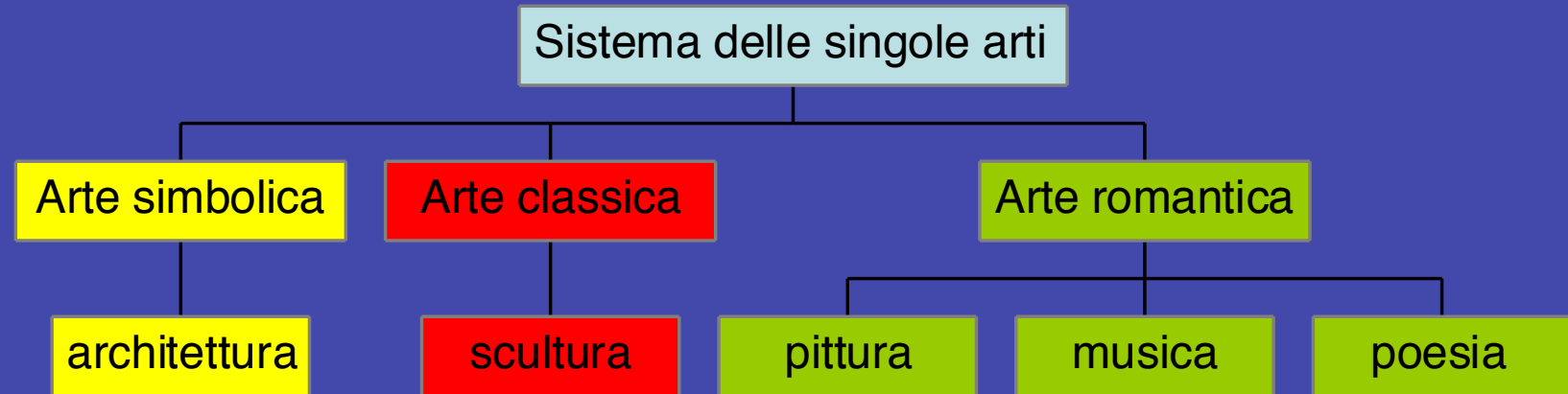
«... Cerchiamo di vedere e di dire a noi stessi [...] come si possa contemplare la bellezza dell'Intelligenza e del suo mondo intelligibile.

Poniamo, se così ci piace, due blocchi di marmo, l'uno accanto all'altro: l'uno è ancora grezzo e non lavorato, l'altro ha subito l'opera dell'artista ed è diventato la statua di un dio, come di una Grazia o di una Musa; di un uomo, ma non di un uomo qualsiasi, ma di uno che l'arte abbia adornato di ogni bellezza. È evidente che il marmo che ha accolto in sé, per opera dell'arte, la bellezza della forma, è bello non perché è pietra (allora anche l'altro marmo sarebbe bello), ma a causa della forma, di cui l'arte lo rivestì; questa forma non c'era, prima, nella materia, ma era nella mente dell'artista ancor prima di entrare nel marmo; ed era nell'artista non perché questi possieda mani e occhi, ma perché è partecipe dell'arte».

«Ma lasciamo le arti e consideriamo le cose che, si dice, vengono imitate dalle arti, le cose che nascono naturalmente belle e che sono dette tali, e tutti gli esseri viventi, ragionevoli e irragionevoli, specialmente quelli che sono riusciti nel modo migliore perché colui che li plasmò e creò seppe dominare la materia e introdurvi la forma desiderata.

Che cos'è dunque in essi la bellezza? Non certo il loro sangue, il loro mestruo, e nemmeno il colore che è ben diverso da essi, e nemmeno la figura, dove non c'è che bruttezza; e la bellezza invece è qualcosa di semplice e senza forma che li avvolge. Donde irradiò la bellezza alla tanto contesa Elena e di tante altre donne comparabili ad Afrodite? [...] Non si tratta in ogni caso di un'idea che dal creatore scese nella creatura, così come nelle arti essa discese dall'Arte nelle opere d'arte?

Ma come? Sarebbero belle le creature e la forma razionale che è nella materia, mentre la Forma che non è nella materia ma nel creatore non dovrebbe essere bellezza, essa che è prima e immateriale? Se la massa fosse bella in quanto massa, la forma creatrice, non essendo massa, potrebbe non essere bella; ma se la medesima forma, in una piccola o grande massa, commuove egualmente e scuote con la sua potenza l'anima del contemplante, la bellezza non dev'essere attribuita alla grandezza della massa. Una prova se ne ha anche nel fatto che il bello fino a quando è esterno, noi non lo percepiamo ancora, ma quando ci entra dentro allora ci commuove».



SISTEMA DELLE ARTI - SCHOPENHAUER

Architettura, arte idraulica delle fontane, arte dei giardini

Pittura e scultura: natura inorganica, organica e umana

Poesia: “Tutta la natura, tutte le idee, in tutti i gradi di oggettivazione della volontà, possono essere abbracciati dalla poesia [...]. Esprimere l'idea che costituisce il grado supremo di oggettività della volontà, rappresentare l'uomo nella serie continua delle sue aspirazioni e delle sue azioni: ecco l'alta missione della poesia (Storia, tragedia)

Musica: “La musica non è come le altre arti una riproduzione delle idee, ma è una riproduzione della volontà stessa, una sua oggettivazione al pari delle idee. Perciò il suo effetto è più potente, più penetrante di quello delle altre arti: queste ci parlano dell'ombra, quella della sostanza”.

di Van Gogh si proponeva di indicare questo evento. Sorse così il problema dell'essenza e della storicizzazione possibile della verità. Discuteremo ora il problema della verità nei confronti dell'opera. Per renderci familiare l'argomento, bisogna chiarire ulteriormente lo storicizzarsi della verità in opera. Al tal fine prendiamo, a ragion veduta, come esempio un'opera che non rientra nell'arte raffigurativa.

Un edificio, un tempio greco, non riproduce nulla. Si erge semplicemente, nel mezzo di una valle dirupata. Il tempio racchiude la statua del Dio ed in questo racchiudimento protettivo fa sí che, attraverso il colonnato, essa risplenda nella sacra regione. In virtù del tempio, Dio è presente [*anwest*] nel tempio. Questo esser-presente di Dio è in se stesso il dispiegamento e la delimitazione d'una regione sacrale. Ma il tempio e la sua regione non si perdono nell'indefinito. Il tempio, in quanto opera, dispone e raccoglie intorno a sé l'unità di quelle vie e di quei rapporti in cui nascita e morte, infelicità e fortuna, vittoria e sconfitta, sopravvivenza e rovina delineano la forma e il corso dell'essere umano nel suo destino [*Geschick*]. L'ampiezza dell'apertura di questi rapporti è il mondo di questo popolo storico. In base ad essa e in essa, questo popolo perviene al compimento di ciò a cui è destinato.

Eretto, l'edificio riposa sul suo basamento di roccia. Questo riposare dell'opera fa emergere dalla roccia l'oscurità del suo supporto, saldo e tuttavia non costruito. Stando lì, l'opera tien testa alla bufera che la investe, rivelandone la violenza. Lo splendore e la luminosità della pietra, che essa sembra ricevere in dono dal sole, fanno apparire la luce del giorno, l'immensità del cielo, l'oscurità della notte. Il suo sicuro stagliarsi rende visibile l'invisibile regione dell'aria. La solidità dell'opera fa da contrasto al moto delle onde, rivelandone l'impeto con la sua immutabile calma. L'albero e l'erba, l'aquila e il toro, il serpente e il grillo assumono così la loro figura evidente e si rivelano in ciò che sono. Questo venir fuori e questo sorgere, come tali e nel loro insieme, e ciò che i Greci chiamarono originariamente Φύσις. Essa illumina ad un tempo ciò su cui e ciò in cui l'uomo

dell'opera consiste nella esposizione di un mondo), implica anche necessariamente un porre-qui [*herstellen*], poiché l'esser-opera dell'opera ha nel contempo il carattere del porre-qui. L'opera in quanto opera è ponente-qui nella sua stessa essenza. Ma che cos'è ciò che l'opera pone-qui? Impareremo a conoscerlo se esamineremo con cura il significato abituale di ciò che comunemente si chiama la produzione [*Herstellung*] delle opere.

All'esser opera dell'opera appartiene l'esposizione di un mondo. In base a questo principio, qual è la natura di ciò che solitamente si chiama il materiale di lavoro dell'opera? Il mezzo, in quanto determinato dall'usabilità e dal bisogno, subordina a sé ciò di cui è fatto, la materia. La pietra, ad esempio, è impiegata e usata nella fabbricazione di quel mezzo che è la scure. La pietra è assorbita nell'usabilità. La materia è tanto migliore e adatta quanto più si subordina senza resistenza all'esser mezzo del mezzo. Il tempio, al contrario, in quanto espone un mondo, non fa sì che la materia scompaia, ma la fa emergere nell'aperto del mondo dell'opera. La roccia si immedesima nel sorreggere e nel riposare in se stessa e diviene così roccia. I metalli si fanno lampeggianti e rilucenti, i colori splendenti, i suoni risonanti, la parola dicente. Tutto ciò si fa innanzi perché l'opera si ritira nella massa e nel pesantore della pietra, nella saldezza e nella flessibilità del legno, nella durezza e nello splendore del metallo, nella luce e nell'oscurità del colore, nella tonalità del suono e nella forza nominativa della parola.

Ciò in cui l'opera si ritira e ciò che, in questo ritirarsi, essa lascia emergere, lo chiamiamo: la Terra. Essa è la emergente-custodente. La Terra è l'assidua-infaticabile-non-costretta. Su di essa ed in essa l'uomo storico fonda il suo abitare nel mondo. Esponendo un mondo, l'opera pone-qui la Terra. Il porre-qui è assunto nel significato rigoroso del termine. L'opera porta e mantiene la Terra nell'aperto di un mondo. L'opera lascia che la Terra sia una Terra.

Ma perché questo porre-qui la Terra deve aver luogo in modo tale che l'opera si ritiri in essa? Che cos'è la Terra

con il suo
con il suo
con il suo

«Il contrapporsi di mondo e terra è una lotta. Sarebbe però una banale falsificazione della natura di questa lotta se la si intendesse come contesa e rissa attribuendo ad essa solo i caratteri del perturbamento e della distruzione. Nella lotta autentica i lottanti - l'un l'altro - si elevano all'autoaffermazione della propria essenza [...] Nella lotta ognuno porta l'altro al di sopra di ciò che esso è. La lotta diviene così più rigorosamente e autenticamente ciò che essa è [...]. Nella misura in cui l'opera è l'esposizione di un mondo e il porre-qui la Terra, essa è, ad un tempo, l'attizzatrice di questa lotta. Ma ciò non avviene in modo tale che l'opera, nello stesso tempo, attenui e appiani la lotta in un compromesso scialbo, bensì in modo che la lotta resti lotta. Esponendo un Mondo e ponendo-qui la Terra, l'opera produce questa lotta. L'esser-opera dell'opera consiste nella realizzazione della lotta fra Mondo e Terra» (p. 33 s.).

Architettura

pensateci! La via della civiltà è una via che si allontana dagli ornamenti per condurre all'assenza di ornamento! Evoluzione civile è sinonimo di eliminazione dell'ornamento dall'oggetto d'uso.

Arte simbolica

La prima forma d'arte è più una semplice ricerca della raffigurazione che possibilità di vera rappresentazione; l'idea non ha ancora trovato in se stessa la forma, vi aspira soltanto, si sforza ad essa. Possiamo chiamare questa forma in generale la forma d'arte simbolica. L'idea astratta in questa forma ha la sua configurazione fuori di sé, nella materia naturale sensibile... Questi lati costituiscono in generale il carattere del primo pantesimo artistico dell'Oriente, che da una parte ripone il significato assoluto anche dentro gli oggetti peggiori, dall'altra costringe con violenza i fenomeni ad esprimere la propria concezione del mondo, e così o diviene bizzarro, grottesco e senza gusto, oppure volge, con disprezzo, la libertà infinita ma astratta della sostanza contro tutti i fenomeni in quanto nulli e caduchi

(Estetica, Introduzione IV 2)

Arte Classica

Nella seconda forma d'arte [...], viene cancellata la duplice insufficienza dell'arte simbolica [...]. La peculiarità del contenuto nella forma classica consiste nel fatto che esso stesso è l'idea concreta e come tale lo spirituale concreto; infatti solo lo spirituale è il vero interno. Questa forma, che ha in se stessa l'idea come spirituale – anzi la spiritualità individualmente determinata – se deve mostrarsi in una apparenza temporale, è la figura umana [...]. Il corpo umano nelle sue forme non vale più, nella forma d'arte classica, esclusivamente come esistenza sensibile, ma solo come esistenza e forma naturale dello spirito... Lo spirito è qui perciò al contempo determinato come particolare, come umano, non come senz'altro assoluto ed eterno, giacché come tale può esprimersi e palesarsi solo come spiritualità.

Arte romantica

... La forma d'arte romantica distrugge di nuovo l'unità inseparata della forma classica, avendo acquistato un contenuto che va oltre la forma classica e il suo genere di espressione. Questo contenuto coincide con ciò che il cristianesimo dice di Dio in quanto spirito [...]. Si ripresenta quindi – come nella forma simbolica – l'indifferenza, l'adeguatezza e la separazione di idea e forma, ma con questa differenza essenziale, che nella forma romantica l'idea, la cui manchevolezza arrecava nel simbolo le insufficienze del configurare, deve ora apparire come spirito e animo, in sé compiuta, e sulla base di questa superiore compiutezza si sottrae all'unificazione corrispondente con l'esterno, potendo cercare e realizzare la sua vera realtà e apparenza solo in se stessa.

Architettura

L'artigiano non poteva occuparsi molto di libri. L'architetto attingeva tutto dai libri. Una letteratura immensa lo provvide di tutto ciò che era importante sapere. Non si ha idea della quantità di veleno che abili pubblicazioni riversano sulla nostra civiltà urbana, di quanto esse abbiano impedito ogni presa di coscienza ... [creando a partire da quelle pubblicazioni] l'effetto era sempre lo stesso. Era sempre un orrore. E questo orrore crebbe all'infinito. Ognuno aspirava a vedere eternamente le sue cose in nuove pubblicazioni e così un gran numero di riviste di architettura venne incontro alla vanità degli architetti. E la situazione è rimasta tale e quale ai nostri giorni.

L'architettura è scaduta ad arte grafica per colpa degli architetti. Non colui che sa costruire meglio riceve il maggior numero di commissioni, ma chi sa presentare meglio i suoi lavori sulla carte. E questi due tipi stanno agli antipodi ... Il migliore disegnatore può essere un cattivo architetto, il miglior architetto può essere un cattivo disegnatore.

Per gli antichi maestri invece il disegno era soltanto un mezzo per farsi capire dall'artigiano esecutore. Come il poeta deve farsi intendere per mezzo della scrittura. Tuttavia, non siamo ancora così incivili da insegnare la poesia a un ragazzo attraverso la calligrafia.

... lo affermo invece: una vera architettura non può essere resa da un disegno che la rappresenta su una superficie