

Ildebrando Clemente
Adolf Loos. Teatrini della gioia

Abstract

Il modo in cui Adolf Loos costruisce i personaggi e la trama dei suoi racconti polemici e sarcastici, assomiglia molto alla scrittura narrativa adatta all'azione scenica. Alla luce di questa scrittura narrativa il testo presenta una lettura di due celebri racconti di Adolf Loos, il breve e famoso racconto del *Mastro Sellaio*, redatto nel 1903, e l'altrettanto importante testo dal titolo *A proposito di un povero ricco*, redatto nel 1900.

A partire da una interpretazione in chiave teatrale di questi due racconti, il testo propone una estensione del concetto di teatralità intesa come sfondo capace di chiarire e comunicare meglio il fine dell'architettura. Questo fine ultimo sembra risiedere, secondo Adolf Loos, nella ricerca della gioia.

Parole Chiave

Teatro — Spazio scenico — Gioia

1

«Adolf Loos - è Henri Matisse che parla - è sempre lo stesso, pronto a combattere e sacrificare se stesso quando è in ballo l'onore di qualcun altro. Il suo paese, il mondo intero, può essere fiero di quest'uomo» (Beck 2014, pp. 110-111). Con queste poche parole Henri Matisse ci ha lasciato un ritratto di Loos che non può non agire sulla nostra sensibilità nervosa: *Adolf Loos un uomo giusto*. Forse solo un grande artista come Matisse poteva fissare la vita di Adolf Loos nel suo tratto essenziale e allo stesso tempo stagliarlo su un fondo di somiglianza con l'atteggiamento ideale. Ma per animare meglio quest'atteggiamento ideale abbiamo bisogno del contraltare dell'ironia e della disillusione loosiana: «La mia vita – dice Loos – è una sequela di delusioni» (Beck 2014, pag.14).

La commistione di aspirazione al bene, desiderio di giustizia e umana inquietudine mista ad un sentimento di generale delusione, descrive bene, secondo me, la scena in cui si svolge la loosiana ricerca del senso delle cose e delle nostre azioni. In quest'agone che è la vita e il suo destino, Loos si è sempre espresso in termini sarcastici e teatrali. Forse per Adolf Loos più di chiunque altro vale l'affermazione del fraterno amico Karl Kraus: «Io sono forse il primo caso di uno scrittore che nello stesso tempo vive teatralmente il proprio scrivere» (Kraus 1987, pag. 286). Se provassimo a sostituire la parola «scrittore» con quella di «architetto» potremmo pacificamente affermare che quest'aforisma di Kraus potrebbe essere stato scritto e declamato con altrettanta ispirazione da Adolf Loos.

È strano e sorprendente come fino ad oggi, che io sappia, nessun regista di teatro o di cinema, si sia ancora cimentato nella messa in scena di questa vita straordinaria di un uomo eccezionale la cui testa, come ha scritto Else Lasker-Schüler, «ricorda il teschio di un gorilla». Adolf Loos: «il liberatore della vita

dalla schiavitù dello strumento, il deviatore dalle vie traverse, mortali per l'anima che non torna a sé, ma da sé si allontana» (Kraus 1995, pag. 119). Gli scritti e le opere di Loos possiedono un'intrinseca poesia e suscitano un tale divertimento che forse solo il palcoscenico teatrale, o anche il cinema, potrebbero incrementare. Non è un caso che i suoi testi ironici, cinici e polemici sulla società e sulla cultura del suo tempo e le sue *mitiche conferenze* nella Vienna *fin de siècle*, fanno ormai parte della leggenda dell'uomo del paradosso (Maciuika 2000, Velotti 1988).

2

Per evocare lo spirito teatrale che anima il *linguaggio* e lo *spazio scenico* di Loos proverò, con tutti i rischi che comporta un'operazione del genere, a commentare alcuni suoi celebri scritti.

Da dove cominciare? Innanzitutto prima di tratteggiare una possibile *azione scenica* dei testi di Loos è utile, in questo contesto, agganciare i suoi scritti ad alcune argomentazioni di Ludwig Wittgenstein a proposito del tema del linguaggio come *giuoco*. E poiché le parole rappresentano uno dei materiali principali della fascinazione dell'uomo per il gioco del teatro, vale la pena ricordare per intero l'affermazione di Wittgenstein: «Qui la parola «giuoco linguistico» è destinata a mettere in evidenza il fatto che *parlare* un linguaggio fa parte di un'attività, o di una forma di vita» (Wittgenstein 2014, pag. 17). Noi sappiamo che il registro dei *giuochi linguistici* è più o meno quello inscritto nel rapporto tra regola e trasgressione. Che detto in altri termini sarebbe a dire tra menzogna e sincerità. Ma la grande magia del teatro ci mostra come il gioco del linguaggio – forzando un po' il discorso di Wittgenstein – sia probabilmente più imprevedibile di qualsiasi altro gioco con cui l'uomo da sempre si cimenta durante la sua vita. Seguendo il ragionamento del filosofo viennese possiamo dire che la lingua più che una *struttura* chiusa, si configura come una *costruzione* infinitamente aperta. Il linguaggio, questo gioco essenziale dell'esperienza umana con cui più o meno inconsapevolmente giocano gli uomini, è infatti costitutivamente imprevedibile. Per quanto si voglia ingabbiare le parole in schemi, strutture e comportamenti precostituiti, prima o poi il linguaggio sbotta. Se opportunamente indirizzate, invece, le parole possono creare un mondo e per quanto possibile renderlo poetico. Tra la lingua, intesa come sistema chiuso e grammaticale, e i molteplici giochi linguistici praticati dagli uomini quotidianamente, c'è l'imprevisto. In altre parole esiste fra queste due dimensioni della lingua un *residuo* creativo – l'imprevisto – che è fuori dall'ordinario e che di volta in volta è possibile avvertire come un qualcosa di rivitalizzante (Clemente 2017).

Quando noi parliamo, infatti, non seguiamo delle regole in maniera rigida e rigorosa, proprio perché l'applicazione nella vita concreta di una regola linguistica è soggetta all'imprevedibile. È soggetta all'imprevedibile nella misura in cui sono imprevedibili gli spazi di gioco e le *combinazioni* che una parola – per esempio la parola *sella*, oppure *saliera* o *merda* – con la sua vita, con la sua anima, con la sua storia e la sua tradizione, può aprire in termini di domande inedite sulla vita e sulla verità.

«Non devi dimenticare – dice, infatti, Wittgenstein – che il gioco linguistico è, per così dire, qualcosa di imprevedibile. Voglio dire: Non è fondato, non è ragionevole (o irragionevole). Sta lì – come la nostra vita» (Wittgenstein 1999, pag. 91).

3

Il primo testo che andiamo a leggere in chiave di azione scenica è *Il sellaio*, pubblicato da Adolf Loos nel secondo e ultimo numero di *Das Andere* nel 1903.



Fig. 1
Adolf Franz Karl Viktor Maria
Loos.



Fig. 2
Frontespizio della rivista redatta da Adolf Loos *DAS ANDERE*, II, 1903.

«C'era una volta un mastro sellaio. Un artigiano che lavorava sodo e bene. Fabbricava selle che non avevano nulla in comune con quelle precedenti. Né tantomeno con quelle turche e giapponesi. Selle moderne, quindi. Tuttavia, lui non lo sapeva. Sapeva solo fare selle. Nel modo migliore possibile.

In quello stesso frangente, in città comparve un curioso movimento. Lo si chiamava la Secessione. Voleva che si fabbricassero solo oggetti funzionali che fossero moderni.

Quando il mastro sellaio ne ebbe sentore, prese la sua sella migliore e la portò da uno dei capofila della Secessione.

Gli disse “Professore” – lo era in effetti, poiché i capi di questo movimento furono fatti immediatamente professori – “Professore”! Ho sentito parlare delle sue rivendicazioni. Anch’io son un uomo moderno. Anch’io vorrei lavorare in modo moderno. Ditemi, questa sella è moderna?”

Il professore esaminò la sella e gli tenne un lungo discorso, di cui il sellaio non afferrò nulla se non le parole: “arte nell’artigianato”, “individualità”, “moderni”, “Hermann Bahr”, “Ruskin”, “arti applicate”, ecc. Poi arrivò la conclusione: no, non è una sella moderna.

Umiliato, il sellaio se ne andò. Rifletté, lavorò, e rifletté di nuovo. Ma più si ingegnava a rispondere alle profonde esigenze del professore, più finiva per fabbricare la sella che già aveva fatto prima.

Afflitto, se ne tornò dal professore. Gli confessò il suo sconforto. Il professore visionò i tentativi dell’artigiano e disse: “Mio caro, il problema è che Lei non ha fantasia”.

Era vero. Il sellaio non ne aveva. Fantasia! Ignorava totalmente di doverne per fabbricare selle. Se ne avesse avuta, sarebbe di sicuro diventato pittore o scultore. O poeta, o compositore.

Ma il professore disse: “Torni domani. Se esistiamo, è proprio per incoraggiare l’artigianato e inseminargli nuove idee. Vedrò cosa posso fare per Lei”.

E in classe, propose come tema di ricerca: elaborazione di un progetto per una sella.

Il giorno dopo, il sellaio tornò. Il professore era in grado di presentargli quarantanove progetti di sella. In realtà aveva solo quarantaquattro allievi, ma lui stesso aveva realizzato cinque disegni. Li avrebbe pubblicati in “Studio”. Perché avevano *carattere*.

Il sellaio studiò i disegni a lungo, mentre i suoi occhi si ingrandivano sempre più.

Poi disse: “Professore”! Se ci capissi così poco in fatto di equitazione, di cavalli, di pelle e di artigianato, allora anch’io avrei la vostra fantasia”.

Visse così felice e con lo spirito tranquillo.

E fa selle. Selle moderne? Non lo sa. Selle, ecco tutto» (LOOS 2016, pag. 52).

4

Questo straordinario testo non finirà mai di stupirmi. Ogni volta che leggo questo scritto, non mi stanco mai di immaginare la faccia sbigottita del *mastro sellaio* alla vista di quegli improbabili 49 progetti di selle moderne, delle quali 5 direttamente ideati dal “Professore”.

L’incredulità del *mastro sellaio* di fronte ai disegni delle «selle moderne» è sottolineata da Loos nel volto dell’artigiano che, trovandosi inaspettatamente davanti a quei progetti, piano piano spalanca gli occhi ed è come se domandasse a se stesso: «ma è uno scherzo oppure mi prendono in giro?»

Stando a quanto dice Loos, infatti, i disegni delle 49 selle moderne sono stati elaborati in meno di 48 ore. Un vero e proprio moderno *workshop* di progettazione *ante litteram*. Noi sappiamo che spesso le storie raccontate ci lasciano dei dubbi e delle incertezze su certi individui o personaggi e tuttavia ci rivelano alcuni punti in cui essi sembrano in rapporto empatico con le azioni generali e, perché no, dotate di significato. In questo senso la perplessità del *mastro sellaio* non può essere solo attribuita alla contingenza beffarda del suo temperamento. Quando dice: «Professore! Se ci capissi così poco in fatto di equitazione, di cavalli, di pelle e di artigianato, allora anch’io avrei la vostra fantasia»; egli non sta alludendo alla fantasia necessaria per intendere la forma, le dimensioni e la cipria del naso di Cleopatra. Egli, il *mastro sellaio*, allude sicuramente alla sua esperienza di bottega e allude evidentemente anche alle natiche di un fantino o a quelle di un qualunque cavaliere o cicisbeo e allude soprattutto alla curva anatomica del dorso del cavallo, bestia che, com’è noto, l’uomo iniziò ad addomesticare più tardi rispetto ad altri animali e comunque non prima di 3000 anni fa. Inoltre non è un dettaglio da poco il fatto che gli studiosi fanno risalire l’evoluzione del cavallo a un intervallo temporale



Fig. 3
Adolf Loos con Karl Kraus e
Herwarth Waldenl, 1909.

che oscilla tra i 55 e i 45 milioni di anni. Senza entrare troppo nel merito dell'anatomia delle natiche degli esseri umani, foriere anch'esse d'infinite configurazioni più o meno interessanti, è sicuro che si tratta comunque di forme anatomiche che necessitano di più di 48 ore per adattarsi bene all'uso di selle non adeguatamente conformi alle loro forme rotondeggianti. Così almeno s'intuisce dal discorso di Loos.

È quasi scontato il fatto che il breve racconto del *mastro sellaio*, come quasi tutti i testi polemici e sarcastici di Adolf Loos, si sviluppi con un andamento congeniale a un'azione scenica attenta alla lunga e complessa questione della rappresentazione del reale. Nella breve trama del *mastro sellaio* possiamo riconoscere, infatti, sufficienti artifici compositivi che mostrano lo svolgersi del *piacere del testo* nella direzione di una messa in scena teatrale. Tra gli *artifici teatrali* utilizzati da Loos spiccano innanzitutto tre modi di compiacimento compositivo: il gusto per i ritmi spezzati o sincopati, tipici del discorso parlato; la poetica del contrasto, l'illustre e austero "Professore" e il *mastro sellaio*, umile e modesto lavoratore, un «artigiano che lavorava sodo e bene»; l'amalgama di serietà e facezia che batte il gioco nella visualizzazione della trama da parte del lettore-spettatore.

«C'era una volta un mastro sellaio» è poi l'incipit fiabesco e ironico con cui Loos inizia il racconto con l'intenzione di contrapporre l'ottica popolare rispetto alla solenne boria del professore: «Mio caro, il problema è che Lei non ha fantasia». Alla fantasia scolastica del professore l'artigiano di Loos preferisce seguire alcune buone regole di bottega, necessarie per *fare* buone selle nel «modo migliore possibile». Quali regole? Loos non descrive esattamente quali regole segue il nostro artigiano ma è facile intuire che possono essere connesse a quelle del *giuoco* linguistico. Regole che da una parte si sono affinate nel corso del tempo e di generazioni, da un'altra parte tali regole, di fatto, non escludono l'imprevisto, non disdegnano l'apparizione anche fortuita del nuovo. Regole e tecniche che il nostro sellaio ha appreso

in bottega, seguendo probabilmente consuetudini che si sono irrobustite e affinate nel tempo, ma comunque non assolute e vincolanti tali da impedirgli di trasformare i materiali e *fare*, come dice Loos, «selle che non avevano nulla in comune con quelle dei secoli precedenti».

Regole e tecniche di cui il nostro artigiano si fida. E questa fiducia è il segno della lealtà alla tradizione da cui siffatte regole scaturiscono. La lealtà alle regole della bottega è una libera scelta. Il comportamento pressoché misurato, riflessivo e soprattutto silenzioso del mastro sellaio sul rapporto tra regola e innovazione non lascia dubbi: si tratta di una sua decisione che ha a che fare con la trasmissione di valori rinvenibili nella tradizione.

Ad ogni modo la mancanza di astratta fantasia sembra essere la condizione necessaria per far emergere anche un certo gusto del *comico* che spesso si sprigiona proprio dall'insensatezza e dall'assurdità concreta della vita quotidiana e dalle decisioni che ogni volta siamo chiamati ad assumere. Un gusto che trapela, come già accennato, negli effetti di contrasto, sia emotivo sia allusivo, presenti nel testo e che sono direttamente legati a un atteggiamento loosiano irridente rispetto a certe manifestazioni onnicomprensive e totalizzanti della realtà.

5

Ora noi possiamo immaginare, proprio come una scena ben orchestrata, il *mastro sellaio* che entra ed esce dal palcoscenico per ben tre volte, e ogni volta ripiomba nel dubbio sul da farsi. Egli entra in scena interrogativo e perplesso, poi umiliato e subito dopo afflitto e di nuovo pieno di buona volontà e infine ritorna in scena per chiudere la vicenda con l'ironia liberatoria. Tuttavia la leggerezza ironica del finale forse non soddisfa pienamente l'atmosfera liberatoria. E questa insoddisfazione è a mio parere intenzionale, è una insoddisfazione ricercata e voluta da Loos.

Così, sempre in chiave fiabesca, si chiude, infatti, la vicenda: «Visse così felice e con lo spirito tranquillo. E fa selle. Selle moderne? Non lo sa. Selle, ecco tutto». Adolf Loos in assoluto stile *surrealista* è come se, alla fine, operasse svuotando il rapporto denotativo tra battuta e presenza dell'oggetto scenico. Cioè la sella per cavalli. Come sarà mai questa sella? Qual è la magia della sella del nostro artigiano? Che cos'ha di così speciale da non avere «nulla in comune con quelle precedenti. Né tantomeno con quelle turche e giapponesi»? Nel momento in cui la scena si chiude inizia il gioco dei segni e dei simboli: ognuno di noi può immergersi, sulla scia delle parole di Loos, nei propri pensieri. Il seguito della storia è ora nelle nostre mani. Noi siamo diventati parte della storia, ognuno di noi può contribuire al suo sviluppo o al suo abbandono oppure alla messa in scena di un finale in grado di appagarne la sua attesa. In ogni caso un finale imprevisto o comunque capace di *trasformare* il *lamento* della realtà o la sostanza stessa della vita, in una nuova e inestirpabile gioia. Io vedo bene il nostro *mastro sellaio* ritornare in scena – questa volta con un volto sereno e sorridente – con una dozzina e più di cavalli al seguito, ognuno dei quali opportunamente bardato di sella fatta nella sua bottega. Il cavallo è il grande assente della vicenda che ora si palesa sul palco della nostra immaginazione. Nessun animale forse ha contribuito in maniera così significativa alla storia dell'umanità come il cavallo. Così quando un branco di cavalli sbuca sul palcoscenico una forza originaria s'impadronisce della scena e cattura il nostro sguardo. Accade circa ciò che Elias Canetti ha indicato come una sorta di *transfert* della volontà del cavaliere, latente in ognuno di noi, al cavallo che mansueto e leale gli ubbidisce. L'uomo, dice infatti Canetti, da quando «si è impadronito del cavallo e lo ha addomesticato, forma con esso una nuova *unità*» (Canetti 2016, pag. 382-383).



Fig. 4
Adolf Loos tende l'orecchio,
Dessau, 1931.

6

L'uomo, l'oggetto e l'animale, sono le tre figure costitutive della trama loosiana le quali, trattate con un grado diverso di visibilità e intensità, «fanno andare avanti» la vicenda e ci spingono a continuare la lettura. In una certa misura questa trama, come ogni autentica vicenda teatrale, si prefigge di capire come la vita e le relazioni umane, le sue azioni e i suoi prodotti, i suoi oggetti, possano acquisire un significato. Così a mano a mano che procediamo nella lettura gli «attori principali» emergono all'interno di un quadro di contraddizioni e incertezze che alla fin fine agiscono direttamente su di noi che stiamo leggendo oppure immaginando la vicenda nelle nostra testa. Quante volte, infatti, anche noi ponendoci in un atteggiamento psicologico abituale, abbiamo scoperto di colpo che il nostro stesso personaggio ci travolge, oppure in un atteggiamento più consueto lo stesso personaggio ci è apparso all'improvviso finto se non addirittura fittizio per l'assenza di *risorse spirituali* che invece avrebbero potuto nutrirlo? Ed è qui che entra in gioco la magia del teatro: le selle dell'artigiano, fatte pazientemente in bottega con le sue mani, poco alla volta si rivelano un'autentica *risorsa spirituale*: un oggetto capace di riscattare il reale, perché s'intreccia con la tradizione e dalla tradizione attinge lo spirito del fare, del *saper fare bene* con pazienza e continuo esercizio di perfezionamento, ciò che non c'è più e ciò che non c'è ancora.

Nella visione di Loos la vita di *mastro sellaio* e le sue selle hanno qualcosa di *poietico*, qualcosa che può donarci uno sbocco spirituale. In fin dei conti la sella è un oggetto che può migliorare la giornata di chi, per le più svariate esigenze, è costretto per necessità o per diletto a usarla.

La sella in qualche modo svolge qualcosa di analogo alla seggiola e nello «stare seduti sono presenti – dice Canetti – gli elementi del cavalcare». D'altronde è noto l'amore smisurato di Loos per la sedia, un oggetto semplice e indispensabile per riposarsi, per non affaticarsi inutilmente stando in piedi. Per non *sprecare* energia. E soprattutto un oggetto che consente il riposo stando comodi, dignitosamente fermi e immobili e ben disposti alla «conversazione piacevole e vivace». In ogni caso, anche se per un breve intervallo, la sella o la sedia del nostro artigiano, come un qualsiasi altro oggetto d'uso, oppure un'amabile cavallo o cagnolino, possono donare all'uomo un piccolo attimo di gioia. Adolf Loos torna spesso nei suoi scritti su queste *piccole grandi gioie*. Nel luglio del 1933, poco prima di morire in uno dei suoi ultimi scritti dal titolo *Elogio di una saliera*, Loos restituisce alla vita l'incanto delle piccole gioie: «siamo talvolta maggiormente appagati dalle piccole cose senza valore della vita quotidiana che dagli oggetti preziosi. [...] Anch'io ho un piccolo oggetto che mi reca grande gioia. Si tratta di una normalissima saliera in legno, un nuovo tipo di saliera a dire il vero, laccata di bianco, alla quale non posso rinunciare in nessun pranzo» (Loos 2016, pag. 65).

7

La saliera e la sella, come altre cose, sono oggetti d'uso capaci di dispensare *piccole grandi gioie*, in ciò consiste la loro poesia che noi non riusciamo ad apprezzare e vedere se non all'interno di una vita vissuta e osservata come se fossimo in/al teatro. Oppure riusciamo ad amare solo dopo la loro *fine*, quando esse ormai sono perdute per sempre, come le *sedie* del vecchio amico, fedele collaboratore e maestro Josef Veillich, «sordo come me – e per questo, dichiara Loos – ci capivamo benissimo» (Loos 1999, pag. 372). Ma è la casa, come dice Loos, il primo teatrino umano per eccellenza, «lo scenario che la gente si è procurato per le piccole gioie e per le grandi tragedie di questa vita!» (Loos 1995, pag. 60).

La saliera, la sella, le sedie di Veillich, sono oggetti d'uso realizzati dall'artigiano che detiene «i segreti di una bottega», ovvero conserva la

maestria tecnica ereditata e acquisita nel tempo e necessaria per trasformare una materia qualsiasi in *apertura spirituale*. Assume così tutt'altro valore il *finale* della vicenda del *mastro sellaio*, con il quale ci siamo ormai sufficientemente identificati: «Visse così felice e con lo spirito tranquillo». Perché agire con «spirito tranquillo» – con cura – seguendo le regole della bottega è un po' come interpretare una poesia, gioire del mistero della vita o ripetere una preghiera.

«Visse così felice e con lo spirito tranquillo»; si tratta di una frase semplice e importante che evoca l'aspirazione di dare un senso al proprio *fare* e al proprio *esserci: nunc et semper*. Le *piccole gioie* che Adolf Loos c'invita ad accogliere con ironia e amore, disvelano l'apertura teatrale delle sue composizioni e dei suoi piccoli drammi, e dunque in qualche modo ci mostrano l'aspetto *metafisico* del suo teatro della vita. Nei teatrini di Loos la vita e la gioia vengono assimilate, e la vita, qui, va intesa soprattutto come l'origine non rappresentabile della rappresentazione. Vita e gioia vengono assimilate e poi espresse in tutto ciò che esse contengono e condividono di irrepresentabile, d'indefinito e d'incompleto. E dunque con tutto ciò con cui potremmo essere in grado di riformulare nuovamente il reale.

Come favorire l'esperienza della gioia è un obiettivo intrinseco al gioco del teatro ed è una presenza importante nelle riflessioni e nei testi di Loos. L'importanza della gioia risiede soprattutto nella sua capacità di trasformare l'aridità umana, sempre pronta ad impadronirsi della sorte degli uomini, in uno sguardo vivo sul mondo e sui suoi oggetti. Uno sguardo disposto a donare e ricevere generosamente. Ma come è possibile riuscire a toccare il cuore degli altri e suscitare in loro la gioia? Questa è, secondo me, la *domanda segreta* che *ossessiona* Adolf Loos uomo, architetto e perché no anche autore-attore.

8

Tra i moventi originari capaci di suscitare gioia nell'animo umano c'è la poesia, ci sono le parole, più fedelmente c'è il poetare. Ed il poetare, secondo le celebri argomentazioni di Heidegger, è un dire ascoltando ma è soprattutto un trovare che si mostra in ciò che dà gioia (Heidegger 2007, in particolare pp. 7-37). Ora che il primo effetto del poetare sia la gioia costituisce una delle convinzioni più antiche della cultura e della storia greca. Il rapporto tra teatro greco antico con la gioia è, infatti, lo stesso della poesia greca in cui la gioia è intesa come l'esito primo della poesia, cioè di quella arte che veniva indicata come la *mousiké* (Gentili 2006, Gentili e Catenacci 2010).

In ambito teatrale è chiaro che a far gioire è sicuramente una rappresentazione, è lo spettacolo della poesia. In questo contesto, però, conviene ricordare che «spettacolo della poesia» deve essere inteso come quell'insieme di elementi che definisce la *mousiké*, ovvero la compresenza di parole, canto, musica e danza, cioè i mezzi di comunicazione con cui la cultura greca antica trasmetteva oralmente i suoi messaggi attraverso rappresentazioni pubbliche. La complessità che queste rappresentazioni pubbliche comportavano, insieme al coinvolgimento emotivo e intellettuale che riuscivano a suscitare negli spettatori, spiegano inoltre perché la *mousiké* fu sentita come la più efficace di tutte le arti per l'educazione dell'uomo e indispensabile per orientarlo verso valori e modelli di comportamento autorevoli, onorevoli e giusti, attinti soprattutto dai racconti del mito.

Dei nessi tra poesia, teatro e gioia, parla Aristotele nella *Poetica*, ponendo in evidenza come la poesia possa favorire il sopraggiungere della gioia per il fatto di manifestarsi attraverso una rappresentazione, tramite cioè quel processo di produzione poetica che è la mimesi. Seguendo le indicazioni di Aristotele la fonte originaria del poetare consiste da una parte in una tendenza naturale dell'essere umano alla rappresentazione mimetica, da un'altra parte



Fig. 5
Adolf Loos con la seconda moglie, l'attrice Elsie Altmann, 1921

la ragione profonda del poetare consiste invece nella ricerca della gioia che una rappresentazione riesce a suscitare nell'animo umano. Una gioia capace di alleviare le affezioni, le sofferenze e le pene della realtà.

Leggiamo nella *Poetica*: «Due cause appaiono aver dato origine all'arte poetica nell'insieme, ed entrambe naturali, perché fare come un altro è connaturato agli esseri umani fin da bambini, ed in questo si differenziano dagli altri animali: nel fatto che sono i più proclivi all'emulazione e imparano le prime cose grazie all'emulazione, e nel fatto che a tutti piacciono le rappresentazioni. Prova ne è quel che accade in pratica: ci piace guardare immagini il più possibile esatte di cose che in sé ci è penoso vedere, come ad esempio le figure delle bestie più spregevoli e dei cadaveri» (Aristotele, *Poetica*, 1448b 4-12). Ma i nessi tra teatro, poesia e gioia sono effettivamente importanti perché, secondo Aristotele, consentono agli spettatori di imparare qualcosa. E questo apprendere, questa conoscenza, costituisce la fonte autentica e originaria della gioia. La conoscenza produce la gioia. Dunque se da una parte la gioia serve per dimenticare i mali e le preoccupazioni della vita, da un'altra parte la gioia affonda la sua *ragione di essere* nella ricerca della conoscenza. Il passo della *Poetica* che abbiamo letto prosegue così: «Ne è anche causa il fatto seguente: imparare è la cosa più gradevole non solo per i filosofi, ma per gli altri ugualmente, anche se vi partecipano limitatamente. Per questa ragione si rallegrano nel vedere le immagini, perché succede che a guardarle imparano e fanno ragionamenti su che cosa sia ogni cosa, come ad esempio *questo è quello*» (Aristotele, *Poetica*, 1448b 12-17).

9

La ricerca delle ragioni profonde del cuore umano, del suo poetare e del suo destino sono anche alcuni degli aspetti dell'*Inno alla Gioia*, il testo poetico di Friedrich Schiller scritto nel 1785 e reso universalmente celebre dalla *Nona sinfonia* di Beethoven. Proprio in base all'amore di Loos per la musica e per il teatro sarei tentato di dire che è possibile che esista un filo rosso che lega tra di loro le *piccole gioie* di cui parla Adolf Loos e il tema della gioia nella composizione del quarto e ultimo movimento della *Nona sinfonia*. Il messaggio compositivo del *Finale* della *Nona sinfonia*, come ha evidenziato Massimo Mila, è tutto concentrato nell'idea della gioia come forza, o come

entità, capace di donare all'animo umano la consapevolezza della solidarietà e della fratellanza universale. Gioia, ha scritto Mila riprendendo l'affermazione di Romain Rolland, è «il sentimento attivo della simpatia che unisce tutti gli esseri nella creazione e nel godimento d'un ordine di ragione e d'armonia» (Mila 1977, p. 169).

Possiamo anche dire, con altre parole, che la tonalità emotiva della gioia è la pienezza. La gioia è *pienezza*. E questa pienezza è l'aspetto profondo di ciò che rasserena dell'esperienza. Il nesso tra esperienza e musica ci invita, per questa strada, alla cognizione che tutto ciò che abbiamo amato e perduto è destinato, prima o poi, a trasformarsi in gioia.

Nel breve testo *Le orecchie malate di Beethoven*, scritto nel 1913, Adolf Loos, con il suo solito umorismo, delinea addirittura una sorta di universo parallelo e supplementare tra i fatti della sua esistenza e la vicenda umana e la profondità d'animo di Beethoven, che considera «il volto spirituale del mondo» (Loos 1999, pag. 268). In fondo come il «divino Beethoven» anche Loos si considerava un uomo la cui vita e attività pratica costituivano il motivo di una missione culturale più ampia al servizio dell'umanità intera e della sua gioia. Ecco, alla fine potremmo dire che proprio la ricerca della gioia era capace di infondere in Adolf Loos una profonda motivazione etica. Così se l'*Ode alla Gioia* di Schiller rappresenta il «libretto ispiratore» che Beethoven ha utilizzato e modificato in relazione alle sue intenzioni musicali la stessa identica gioia rappresenta forse la «scintilla segreta» che accende la logica narrativa e compositiva di Loos e il significato profondo che egli assegna all'architettura in rapporto alla vita e alle sue contraddizioni.

10

Bisogna capire che il gioco del teatro è tutto un'eventualità. È come ritrovarsi in uno stato d'inconsapevole pericolo rischiarato d'irrealtà, con pezzi del mondo reale combinati all'orologeria del proprio spirito. In altri termini possiamo dire che le parole, la scrittura o se si vuole la teatralità di Loos, la sua sprezzante ironia e il suo modo di comporre una vicenda, sembrano orientati ad accogliere la vita, e della vita accogliere i miracoli della gioia e dell'imprevedibile.

Vale la pena a questo proposito ricordare una vicenda narrata da Claire Beck nel suo stupendo *ritratto privato di Adolf Loos*. In uno dei suoi ricordi Claire Beck rievoca la visita fatta con *Dolfi* – *alias* suo marito Adolf Loos – a un artigiano di ceramiche in un paesino sperduto nei dintorni di Cannes. Una volta giunti a destinazione, nel retro della bottega del ceramista, Loos – ricorda la giovane moglie – inizia subito a guardarsi attorno: «Prende un piatto da zuppa da uno scaffale, lo osserva con attenzione e lo posa di fronte a sé. Il proprietario è in allarme. «Mi scusi, monsieur», dice, «ma quello è uno scarto!». Imbarazzato, toglie via il piatto da davanti Loos. Loos lo guarda e ride. «Quel piatto è particolarmente bello. Vorrei dodici piatti da zuppa come quello». «Ma è stato un incidente se il marrone è finito sul giallo», dice disperato il proprietario. «Di sicuro non ricapiterà mai su dodici piatti!». «È davvero un grazioso incidente. Non importa se i colori non sono perfettamente uniformi. Mi faccia dodici piatti di scarto ... proprio come quello» (Beck 2014, pp. 106-107). Fra la teoria dello scarto e l'esaltazione dell'*uso* come strumento di trasformazione del reale, forse Loos ci sta dicendo che esiste una stretta e irresistibile relazione. Tanto irresistibile e seducente che solo la parola e l'azione scenica riescono a disvelare.

11

A proposito di un povero ricco è il secondo scritto che vorrei leggere in chiave di azione scenica, porta la data del 26 aprile 1900. Qui ritroviamo la seduzione



Fig. 6
Adolf Loos in America, 1895.

e il bisogno dell'inimmaginabile e dell'imprevisto. Ecco come inizia questa vicenda dal titolo tragicomico:

«Voglio narrarvi di un povero ricco. Egli possedeva denaro e beni di fortuna, una moglie fedele che con un bacio sulla fronte gli faceva scordare le preoccupazioni del lavoro, uno stuolo di figli che potevano far invidia a ognuno dei suoi dipendenti. I suoi amici lo amavano perché tutto ciò a cui volgeva l'attenzione prosperava. Ma ora tutto è cambiato. Ed ecco come.

Un bel giorno quest'uomo si disse: "Tu possiedi denaro e beni di fortuna, una moglie e dei figli che farebbero invidia a ognuno dei tuoi dipendenti. Ma sei felice? Sai bene che ci sono persone a cui manca tutto ciò che ti si può invidiare. Ma le loro preoccupazioni vengono fugate da una grande incantatrice, l'arte. E che rapporto hai tu con l'arte? Non la conosci neppure di nome. Un ignorante qualsiasi può porgerti il suo biglietto da visita e il tuo servitore gli spalancherà i battenti della tua porta. Ma all'arte non hai ancora offerto ospitalità. So bene che non viene di sua iniziativa. Ma andrò a cercarla. La riceverò come una regina e avrà nella mia casa la sua dimora". Si trattava di un uomo energico, quando affrontava un problema lo faceva con decisione. Era noto questo suo atteggiamento nel trattare gli affari. Egli andò quindi, quel giorno stesso, da un famoso architetto e gli disse: "Mi porti l'arte, porti l'arte fra le mie pareti domestiche. Non bado a spese".

L'architetto non se lo fece dire due volte. Andò nella casa dell'uomo ricco, fece gettar via tutti i suoi mobili, chiamò un esercito di parchettisti, decoratori, laccatori, muratori, imbianchini, falegnami, idraulici, fumisti, tappezziere, pittori e scultori e in meno che non si dica era stata catturata, inscatolata, ben sistemata tra le pareti domestiche dell'uomo ricco.

L'uomo ricco era tutto felice. Tutto felice attraversava i nuovi locali. Dovunque posasse gli occhi si imbatteva nell'arte, ogni cosa esprimeva l'arte. Quando afferrava una maniglia posava la mano sull'arte, si sedeva sull'arte quando si abbandonava in una poltrona, sprofondava la testa nell'arte quando, stanco, poggiava la testa sui cuscini, i suoi piedi affondavano nell'arte con immenso fervore. Quando anche il suo piatto fu provvisto di decorazioni, raddoppiò l'energia con cui accingeva a tagliare il suo *boeuf à l'oignon*.

Fu lodato. Fu invidiato. I periodici d'arte lo esaltavano come uno dei più grandi mecenati, i locali della sua abitazione furono riprodotti come esemplari, furono discussi e illustrati.

Ma ne erano per ben degni. Ogni singolo locale costituiva un'armoniosa sinfonia di colori. Pareti, mobili e stoffe erano intonati fra loro nel modo più raffinato. Ogni particolare aveva una sua precisa collocazione ed era in rapporto con gli altri secondo le più straordinarie combinazioni.

Nulla, assolutamente nulla era stato dimenticato dall'architetto. Portacenere, argenterie, interruttori della luce, tutto, tutto egli aveva previsto. E non si trattava di un intervento da comune architetto, no, perché in ogni ornamento, in ogni forma, in ogni spillo era espressa l'individualità del padrone di casa. (Un lavoro psicologico la cui grande difficoltà apparirà evidente a chiunque). [...] Ho già detto quanto si sentisse felice. Da qual momento in poi dedicò gran parte del suo tempo a studiare il suo appartamento. Perché era necessario studiarlo molto attentamente; di questo egli si rese subito conto. C'erano molte cose che dovevano essere ben impresse nella memoria. Ogni suppellettile aveva una sua collocazione ben precisa. L'architetto aveva provveduto per il meglio. Aveva pensato a tutto. Anche per la più minuta scatoletta vi era un luogo previsto appositamente.

L'appartamento era veramente comodo, ma richiedeva una grande fatica mentale. Per questo l'architetto, durante le prime settimane, sorvegliava l'appartamento affinché nessun errore venisse commesso. L'uomo ricco da parte sua ci metteva il massimo impegno. Ma capitava tuttavia che, posando un libro che teneva in mano, lo mettesse soprappensiero in uno scaffale destinato ai giornali. Oppure gli capitava di posare la cenere del sigaro in quella cavità del tavolo che era destinata ad accogliere il candelabro. Una volta preso in mano un oggetto non si finiva più di cercare di indovinare quale fosse il suo posto giusto, e talvolta l'architetto doveva srotolare i disegni di dettaglio per riscoprire il posto di una scatoletta di fiammiferi.

Dove l'arte applicata celebrava tutti questi trionfi, la musica applicata non poteva rimanere indietro. Questo pensiero occupava molto la mente dell'uomo ricco. Avanzò una proposta all'azienda tranviaria in cui chiedeva che al puro e semplice suono dei campanelli si sostituisse il motivo delle campane del *Parsifal*. Solo che la proposta non trovò alcun seguito nell'azienda stessa. In quella sede non si era ancora abbastanza sensibili alle idee moderne. In compenso gli fu concesso di far seguire a sue spese il selciato davanti a casa sua, e così ogni veicolo fu costretto a passarvi sopra al ritmo della marcia di *Radetzky*. Anche le suonerie elettriche delle sue stanze furono provviste di motivi di Wagner e di Beethoven e tutti i critici interpellati furono prodighi di elogi per l'uomo che aveva aperto nuovi orizzonti all'arte nell'oggetto d'uso. È facile immaginare che tutti questi miglioramenti resero il nostro uomo ancor più felice.

Non dobbiamo però tralasciare di dire che egli preferiva trattenersi in casa il meno possibile. Ebbene sì, dopo tutta quell'arte ogni tanto si sente anche il bisogno di riposarsi un poco. Oppure pensate che sia possibile vivere in una galleria di quadri? O ascoltare per mesi e mesi il *Tristano e Isotta*? E allora! Chi mai avrebbe potuto dargli torto se andava al caffè, al ristorante o dagli amici per attingere nuove forze. Egli aveva pensato che sarebbe stato diverso. Ma per l'arte si

devono fare dei sacrifici. E lui ne aveva già fatti tanti. I suoi occhi si inumidivano. Ricordava tante vecchie cose che gli erano care e che spesso rimpiangeva. La grande sedia a dondolo! Suo padre vi aveva sempre fatto il pisolino dopo colazione. Il vecchio orologio! E i quadri! Ma: l'arte lo esige! L'importante è non arrendersi!

Capitò che un giorno egli festeggiasse il suo compleanno. La moglie e i figli avevano offerto ricchi regali. Erano cose che gli piacevano moltissimo e gli davano molta gioia. A un certo punto arrivò l'architetto per vedere se tutto era apposto e per prendere alcune decisioni su questioni di grande difficoltà. Entrò nella stanza. Il padrone di casa gli andò incontro lietamente perché aveva il cuore traboccante. Ma l'architetto non si accorse della gioia del padrone di casa. Aveva scoperto tutt'altra cosa e impallidì. “ Che razza di pantofole si è messo?” proruppe con angoscia.

Il padrone di casa osservò le sue pantofole ricamate. Ma subito respirò con sollievo. Questa volta si sentiva del tutto innocente. Le pantofole erano state fatte secondo un progetto originale dell'architetto. Disse quindi con aria di superiorità: “ Ma signor architetto! Se ne è già dimenticato? Queste scarpe le ha disegnate lei stesso!”.

“Certo”, tuonò l'architetto “ma per la camera da letto. Qui, con queste due macchie di colore, lei rompe tutta l'atmosfera. Non se ne rende conto?”.

Il padrone di casa se ne rese subito conto. Si tolse in fretta le pantofole e fu indicibilmente felice che l'architetto non trovasse impossibili anche le sue calze. Poi andarono nella camera da letto, dove l'uomo ricco poté rimettersi le sue pantofole.

“Ieri” disse timidamente “ ho festeggiato il mio compleanno. I miei cari mi hanno letteralmente coperto di regali. Le ho chiesto di venire, caro signor architetto, perché ci dia qualche consiglio su come possono essere sistemati nel modo migliore”.

La faccia dell'architetto si allungava a vista d'occhio. Infine esplose:

“Com'è possibile che lei arrivi al punto di farsi regalare qualcosa? Non le ho forse disegnato tutto io? Non mi sono forse preoccupato di tutto? Lei non ha più bisogno di nulla. Lei è completo!”.

“No, questo lei non lo può fare! Mai e poi mai! Ci mancherebbe altro. Cose che non sono state disegnate da me? Non ho già fatto abbastanza concedendole di tenere lo Charpentier? La scultura che mi sottrae il vanto della mia opera! No, lei ormai non può acquistare più nulla!!

“Ma se il mio nipotino mi regala un lavoretto fatto all'asilo?”.

“Non può accettarlo?”.

Il padrone di casa era annientato. Ma non si diede ancora per vinto. Un'idea, sì, un'idea!.

“E se volessi comperarmi un quadro al padiglione della Secession?” chiese con aria di trionfo. “ E allora provi un po' ad appenderlo da qualche parte. Non vede che non c'è più posto per nulla? Non vede che per ogni quadro che le ho appeso io ho creato una cornice originale per ogni parete, per ogni muro? Non può neppure spostarlo, un quadro. Come può pensare quindi di trovare il posto per un quadro nuovo”.

A questo punto nell'uomo ricco avvenne una trasformazione. L'uomo felice si sentì all'improvviso profondamente, infinitamente infelice. Vide la vita che l'aspettava. Nessuno avrebbe più potuto dargli una gioia. Era condannato a passare davanti alle vetrine dei negozi della città senza provare desideri. Per lui non sarebbe stato prodotto più nulla. Nessuno dei suoi cari avrebbe più potuto regalargli una sua fotografia. Per lui non sarebbero più esistiti pittori, artisti, artigiani. Era escluso per il futuro dalla vita, dai desideri e da ogni aspirazione. Egli intuì: ora avrebbe dovuto imparare ad andarsene in giro con il proprio cadavere. Sì! Era finito! Era completo!» (Loos 1999, pp. 149-155).

12

Possiamo seguire il racconto di Loos e quasi inavvertitamente trasferire l'intonazione delle voci immaginarie di Loos nella nostra voce interiore. L'immedesimazione e il divertimento che i testi di Loos sono in grado di suscitare sono la premessa alla visualizzazione della nostra personale messa in scena. Lo spazio di una tale *messinscena* si disvela, anche in questo caso, seguendo le *energie sottili* dell'incompletezza e dell'imprevedibile.

In questa triste vicenda, però, sia l'incompletezza, sia l'imprevedibile lavorano in negativo. Lavorano indirettamente mostrando come la loro esclusione dalle *forme di vita* comporti da una parte l'inibizione dei desideri e da un'altra parte l'allontanamento dell'accadimento della gioia.

Com'è facile capire la vicenda del *povero ricco* è un caso che presenta i tratti di un tipo-scenico che segue al meglio le convenzioni sociali, è amato e rispettato da tutti, ligio al dovere, alla famiglia e al lavoro, ma che improvvisamente avverte dentro di sé una insoddisfazione in cui attecchisce un desiderio originario: vuole essere felice. Vuole andare incontro alla gioia. E per essere felice, per soddisfare questo desiderio originario e impalpabile, egli sarebbe



Fig. 7
Prima edizione di *Parole nel vuoto*, pubblicata a Parigi e Zurigo nel 1921.



Fig. 8
Inaugurazione del *Café Museum*. Adolf Loos in piedi a destra, 19 aprile 1899.

disposto a fare di tutto, *senza badare a spese*. Ma non sa bene cosa fare, non sa bene come comportarsi per rendere concreto il suo desiderio e realizzare il suo sogno. Dall'altra parte c'è invece l'architetto, che all'opposto è così sicuro dei comportamenti che ognuno di noi dovrebbe assumere per essere felice, che si esprime con la sicumera di chi è depositario della verità assoluta e rivelata.

Il tema del comportamento – com'è stato osservato da importanti critici e studiosi di Loos – è il vero *centro di gravità* dei discorsi e dei testi di Adolf Loos. Non è un caso, infatti, che egli si occupi nei suoi scritti dei temi legati alla moda e alla gestualità dell'uomo moderno.

Il nesso tra teatro e comportamento, inteso come conoscenza e indagine sull'animo umano, affonda nell'esperienza antica e da essa risale con una profonda chiarezza e ispirazione da quando con forza nel *Prometeo incatenato* di Eschilo, *Oceano*, rivolgendosi appunto a *Prometeo*, lo ammonisce con le seguenti parole: «Renditi conto dei tuoi limiti e cambia comportamento» (Eschilo, *Prometeo incatenato*, 310 sgg.). Non a caso già sul muro esterno del tempio di Apollo a Delfi c'erano incise le due celebri epigrafi «Conosci te stesso» e «Niente di troppo». La prima epigrafe invita al riconoscimento delle proprie capacità connesse ai limiti imposti dalla propria condizione e dalle circostanze; nella seconda epigrafe c'è invece il monito ad evitare ogni forma gratuita di eccesso. In una certa misura sia il monito di *Oceano* sia le due epigrafi del tempio di Apollo, sembrano sintetizzare al meglio il pensiero e l'opera di Adolf Loos. Io credo, anche in base a quest'ultima considerazione, che non è molto difficile rinvenire, nelle composizioni e nella concezione dello *spazio scenico* loosiano, un certa apertura «ascetica»: una composizione del *vuoto* e dello *svuotamento* all'interno di limiti definiti nel quale agisce un modo di *fare spazio* alla gioia.



Fig. 9
Soggiorno di casa Müller, Praga 1930.

13

Dunque come comportarci nei confronti dei limiti? Come comportarci nei confronti della loro trasgressione o violazione e come comportarci invece nei confronti della loro accettazione? Lungo questa linea d'interrogazione e di conoscenza dei limiti costitutivi dei comportamenti umani, forse bisogna leggere anche le pagine dei due numeri di *Das Andere (L'Altro)*. Pagine che raccolgono alcuni degli scritti memorabili di Loos e costituiscono una vera e propria miniera di informazioni e analisi dei comportamenti umani descritti e



Fig. 10
Adolf Loos con Claire Back,
il giorno del loro matrimonio,
luglio 1929.

raccontati con impietosa ironia e giocosa leggerezza (Loos 1903, in Cacciari 1995, Borgomainerio 2008).

Come già accennato i comportamenti sono molto spesso intrinsecamente intrecciati ai desideri. E il nesso tra desiderio e comportamento è essenziale allo sviluppo e alla comprensione della vicenda esposta da Adolf Loos. E questo nesso costituisce anche uno dei motivi originari dell'evento teatrale.

Secondo il luogo comune ciò che rende la vita umana degna di questo nome e diversa da altre forme di vita è il fatto che l'essere umano è quel vivente che desidera, che non può non desiderare, e che è sempre e comunque *oltre di sé*. In sintesi l'essere umano non è un semplice corpo senziente, l'essere umano è tale perché è *abitato* dal desiderio. Secondo un altrettanto diffuso modo di pensare, infatti, l'essere umano non è mai contento è sempre insoddisfatto, insopportabilmente lamentoso, e non basta mai a se stesso. Per questo motivo è sempre inquieto, e ha sempre bisogno di *altro*. Un po' come il nostro *povero ricco*. Questo *altro* potrebbe essere un oggetto oppure, come accade più spesso, un *altro* essere umano da cui deriva l'insopprimibile bisogno di amare ed essere amati. Ma questo *altro* potrebbe anche essere un ineliminabile bisogno di ricerca di senso. Anche se sembra strano, il *povero ricco* – che un poco alla volta diventa sempre più simpatico – desidera entrare nel mondo del senso. Non gli bastano tutti gli spazi, le comodità, gli oggetti, gli arredi e le suppellettili che l'architetto ha efficacemente realizzato per lui e solo per lui. Il nostro *povero amico* suscita simpatia perché il suo comportamento assomiglia a quello di un *infans*. Assomiglia al comportamento di un *infans* che non ha le parole giuste per esprimere il suo autentico desiderio di senso e quindi si appella all'arte, che non ha bisogno di parole per renderci felici, e si affida all'architetto, come un bambino si affida alla mamma che se ne prende cura. Ma nel suo intimo egli spinge per entrare nel mondo del senso. Senza la realizzazione di questo privato *rito di passaggio* la

nostra vita, la vita del nostro sventurato, come racconta Loos, sembra destinata a sprofondare nell'apatia e nello sconforto.

14

A proposito di un povero ricco descrive bene, secondo me, il nesso fra ricerca del senso e soddisfazione del desiderio e si chiede se questo nesso possa trovare una via d'uscita, si chiede se questo nesso possa essere sciolto. Per questo la messa in scena del rapporto tra il *povero ricco* e quella dell'architetto non è solo la rappresentazione di un *conflitto* tra caratteri, un aspetto tipico del teatro borghese o del teatro realista, ma suggerisce lo scenario di un *conflitto* tra destini (Benjamin 1995, pp. 31-38)¹.

La trama del racconto, infatti, mette in scena il conflitto tra l'architetto *dominatore* degli spazi esistenziali con il suo *linguaggio* onnicomprensivo, e il comune mortale un po' infantile, *dominato*, spesso ignaro del controllo che si esercita sulla sua vita, incerto sul da farsi ma sempre curioso e desideroso e alla ricerca di inaspettati e straordinari momenti di gioia. Dall'articolazione del rapporto tra *dominatore* e *dominato* si fanno avanti queste domande: che cosa sta succedendo? Che cosa vuol dire? Come andrà a finire? Dov'è la giustizia?

In generale questa è la struttura di una trama teatrale e questa sembra essere anche il *canovaccio* dei *teatrini* di Loos, in cui si svolge il *gioco* della trasformazione di ciò che accade sotto i nostri occhi in rapporto a ciò che questo stesso accadere suscita in profondità nella nostra anima.

Com'è noto i comportamenti umani primari, come il riso e il pianto, l'affetto o l'odio, sono spesso originati da moventi incomprensibili che scaturiscono da forze inconsce imprevedibili. E questo indipendentemente da quali possano essere le spiegazioni logiche che in seguito possano essere esibite per provarne la razionalità.

Questa esigenza di controllare l'incomprensibile e l'imprevedibile è a sua volta una caratteristica del comportamento umano e della sua idea di autocontrollo. Per riprendere ancora una volta le riflessioni di Wittgenstein possiamo ricordare come il comportamento stesso si articola come un *giuoco linguistico* in cui resiste un residuo d'imprevedibile: «Il nostro gioco linguistico – scrive Wittgenstein – è un'estensione del nostro comportamento primitivo. (Infatti, il *giuoco linguistico* è comportamento. [Istinto])» (Gargani 1979)². Il riso e il pianto, la vendetta e il perdono, l'amicizia, l'odio, il rancore, la rassegnazione, sono modi del comportamento. Come tali sono anche forme espressive dotate di senso, con cui l'uomo reagisce e si esprime nelle situazioni della vita. Anche per Loos il comportamento, quello degli uomini come quello del materiale o di un oggetto d'uso come la sella, la sedia o la saliera, sono innanzitutto un moto espressivo e suggeriscono un orientamento del senso nella realtà effettuale. Un orientamento del senso che desidera avere degli effetti sulla realtà di lunga durata: cose e fatti che desiderano cioè *durare* nel tempo.

15

Ora se torniamo alla vicenda del *povero ricco* vediamo che l'architetto ha operato con l'intenzione di guidarne, o progettarne, completamente i comportamenti. Di conseguenza il nostro *caro povero ricco*, ormai *spogliato* di ogni forma di desiderio, si aggira per la città come un cadavere.

L'epilogo del *povero ricco* è esilarante e allo stesso tempo molto commovente: «Era escluso per il futuro dalla vita, dai desideri e da ogni aspirazione. Egli intuì: ora avrebbe dovuto imparare ad andarsene in giro con il proprio cadavere. Sì! Era finito! Era completo!». Il finale del racconto – l'*exitus* della sorte del *povero ricco* – termina con l'immagine di un uomo senz'anima. Si conclude con l'immagine di un cadavere, di un corpo senza più espressione



Fig. 11
Adolf Loos con Claire Back e Kiki, la loro cagnolina giapponese, 1930.



Fig. 12
Ornament und Verbrechen,
 locandina della conferenza
 pubblica del 12 marzo 1909.

vitale. Proprio come accade in tante favole, anche nella vicenda del *povero ricco* i desideri si realizzano in modo sinistro e autodistruttivo.

Dunque da un lato Loos ci mostra, senza esprimere un giudizio, le conseguenze dei comportamenti legati alla soddisfazione del desiderio, che spesso sarebbe meglio lasciare inappagato, dall'altra parte invece – quando i giochi sembrano ormai chiusi e la vicenda del *povero ricco* sembra definitivamente risolta nella punizione dello sventurato a vagare per la città come un cadavere – all'improvviso irrompe silenziosa una nuova tensione: l'aspirazione.

Risulta abbastanza chiaro, nella vicenda del *povero ricco*, il ruolo del desiderio. Ma a che cosa sta alludendo Loos quando dice che oltre al desiderio il nostro *sventurato amico* si sente anche escluso da ogni aspirazione? Abbiamo detto che l'*exitus* della vicenda del *povero ricco* termina con l'immagine di un uomo affranto e infelice che vaga per la città come un cadavere. Proprio l'immagine del cadavere, la parola cadavere, sposta la scena loosiana dallo spazio della vicenda sarcastica nel luogo di una messinscena mitico-arcaica. La visione del cadavere sposta la nostra storia nello spazio del rito arcaico.

Il teatro, prim'ancora che una conoscenza estetica, come hanno mostrato molti autori e studiosi, affonda le sue radici proprio nell'esperienza del rito arcaico. E nel rito arcaico va rintracciato anche il desiderio da parte degli uomini di conoscere in anticipo – oppure sospendere nella ripetizione ritmica – il valore e il senso delle vicende umane.

Gli esseri umani s'interessano da sempre all'esito di una storia. A noi piace andare al teatro, al cinema, leggere un romanzo oppure ascoltare la storia di qualcuno, perché siamo innanzitutto incuriositi e attratti dal come una vicenda andrà a finire. Com'è morto? Come l'ha ammazzato? Com'è possibile? Si sono rivisti? Si sono riconciliati?

E molto spesso proviamo piacere anche nel rivedere, rileggere o ripensare quella stessa identica storia che già conosciamo a menadito. Oltre al piacere di conoscere come le cose andranno a finire, infatti, la ripetizione rituale di un'azione procura anche una paradossale liberazione dal desiderio di conoscerne la fine, magari per concentrarsi su altri aspetti e quindi immaginarne sviluppi alternativi alla fine già segnata. Insomma ciò che ci spinge ad amare le storie, come iniziano, come si sviluppano e poi come finiscono, è la nostra innata ignoranza nella comprensione della nostra stessa esistenza – dei suoi limiti – e su come andrà a finire.

A questo punto merita porsi anche questa domanda: la messa in scena comporta anche il riconoscimento di un fine ulteriore, etico-politico, inscritto nella fine della vicenda rappresentata?

L'insistenza sulla fine non è anche un insistere sulla necessità di avere un fine? Di porre un fine, un obiettivo, alle umane azioni e aspirazioni? Insomma sembra che una sorprendente custodia del fine appare celata nella prospettiva del gioco del teatro. A teatro, come nelle vicende raccontate da Loos, la fine e il fine, gioiscono e soffrono la stessa sorte: rappresentare un ordine, l'idea che si possa porre un ordine alla contingenza e alle contraddizioni (Tagliapietra 2010). Un ordine che esige immaginazione e non imposizioni, ovviamente.

16

Ora a proposito delle prime esperienze rituali, l'antropologia parla di un sapere che gli esseri umani hanno sviluppato in rapporto all'esperienza della morte: dall'aver visto la morte. Nella visione della morte noi vediamo ciò che possiamo definire la prima rappresentazione. Originariamente si trattava appunto di rappresentare un esito mortale. Di vedere l'esito finale. E che cosa vede colui che vede l'esito finale? Chi vede l'esito finale scorge ormai rapprese le misere spoglie dell'uomo: vede il cadavere. Il cadavere è l'ultima immagine di una serie di eventi che completa la fine di una storia umana.

Lucien Lévy-Bruhl ha descritto l'esperienza traumatica dell'uomo primitivo di fronte al cadavere (Lévy-Bruhl 2014). Secondo lo studioso francese dalla differenza tra l'individuo vivente e il cadavere, l'uomo ha man mano elaborato la fede nell'immortalità dell'anima di contro al cadavere che inesorabilmente si disgrega e in quattro e quattr'otto svanisce per sempre. Con la visione del cadavere l'uomo arcaico avverte per la prima volta di possedere un corpo governato dal suo interno da uno spirito vitale capace di animarne il corpo e dunque guidarne i gesti e i comportamenti.

E questo è un punto decisivo. La visione del cadavere fa sorgere nell'uomo la consapevolezza di essere soggetti dell'azione e non soggetti all'azione. Detto in altri termini l'immagine del cadavere fa emergere l'uomo attore, consapevole di usare il corpo come uno strumento secondo una sua precisa intenzionalità. E poiché siamo nel mondo arcaico, la presa di coscienza della differenza tra spirito vitale e corpo strumentale, diventa il modello interpretativo di tutta l'esperienza umana e non solo. Si apre in questo modo il sipario dell'animazione primordiale in cui ogni cosa che accade in qualche modo sopraggiunge perché rientra all'interno di un fenomeno e di una intenzionalità attoriale. Così il cielo, le stelle, il mare, i fiumi, la pioggia, gli animali, le piante, possono comportarsi da esseri benevoli o capricciosi, ostili oppure generosi. Tutto ciò che accade nella realtà è inteso dal sapere originario come qualcosa di attoriale, come qualcosa cioè di analogico e magico. La realtà si popola di divinità, che in qualche modo e come dire che tutto il mondo si popola di attori, e assume i tratti di un teatro in cui lottano spiriti buoni e spiriti cattivi, forze benefiche e malefiche. E un po' alla volta, tutto il mondo si configura come una grande rappresentazione della vita e della morte. In questo scenario la vicenda umana è avvertita come l'insieme di eventi in cui lottano il caso e il destino, la violenza e la saggezza, il padre e il figlio, il nuovo e il vecchio.



Fig. 13
Adolf Loos con Lina Loos
Obertimpfler, Peter Altemberg e
Heinz Lang, 1904.

17

Soprattutto in tutte le culture e le popolazioni primitive, come ha scritto José Ortega Y Gasset a proposito del teatro originario, la vita è intesa come una rappresentazione in cui l'*exitus* diventa in centro misterioso dell'esistenza (Ortega Y Gasset 2006). Durante il rito arcaico si svolgeva, infatti, la messa in scena dell'*exitus*. Con la danza e con il canto lo sciamano-attore approcciava alla dimensione sacra dell'invocazione, dell'evocazione e della rappresentazione di un *exitus* positivo delle azioni umane. Il particolare avveniva la messa in scena di un rituale di invocazione delle forze e degli spiriti invisibili della vita, la cui amicizia e protezione era avvertita come necessaria per assicurarsi la buona riuscita delle battute di caccia. Azioni cariche di pericoli e imprevisti, ma necessarie alla sopravvivenza della comunità (Leroi-Gourhan 1976).

Di queste forze misteriose, invisibili e imprevedibili della vita, l'attore-sciamano primordiale era il rappresentante, colui che durante il rito né assumeva le spoglie e gli aspetti fingendone i comportamenti. Com'è noto il rito è il contrario di irritito – *in-ritus* – che vuol dire vano e inutile, privo di qualsiasi utilità. Il rito è invece ciò che fa accadere le cose. O meglio è ciò che predispone le cose e gli eventi affinché accadano con un buon *exitus*. Il rito è ciò che è utile fare per principiare un'azione che comporta dei rischi e degli imprevisti, come quello della caccia arcaica, come quello eterno della ricerca del senso del fare (Sini 2004, 2005). Come ha spesso ripetuto il filosofo Carlo Sini alla radice della parola sanscrita *Rta*, da cui sorge la parola rito, sono legate una serie di parole che sono importanti per dare un senso all'esistenza che altrimenti sembra votata all'inezia e al disfacimento (Sini 2019).

Rta è alla base della parola *ordine*, della parola *ritmo*, *diritto* e della parola *arte*. Il teatro originario, e quindi ogni autentico teatro delle forze della

vita, è compreso in queste quattro dimensioni attraverso le quali si dispiega il movimento della storia umana. Nel teatro il *ritmo* batte il tempo della rappresentazione – il far riapparire di fronte – . Tale tempo è un tempo *topologico* e cioè non corrisponde, alla lettera, allo scorrere del tempo del mondo ordinario.

Ogni rappresentazione scorre con un suo ritmo specifico. E questo ritmo deve essere *ordinato* e fluire, anche quando è stretto all'interno di contrasti insolubili, *diritto* verso l'*exitus*. Deve scorrere *diritto* verso un *exitus* onorevole e dignitoso. Non importa se tragico oppure comico. Il *diritto*, com'è noto, ordina le regole e i comportamenti da seguire e con i quali bisogna procedere e agire affinché la vita e la sua rappresentazione assumano, di conseguenza, una direzione contraddistinta da un inizio e una fine ritmati dall'*ordine* di un senso etico (Severino 2001). Che sarebbe a dire dall'ordine del senso della Giustizia (Cacciari 1995, in particolare pp. 9-17). Queste regole indicano, infatti, ciò che è giusto e ciò che lecito fare all'interno di una comunità di appartenenza e dove, alla fine, ognuno spera di ottenere sempre, dalla più nobile alla più futile occasione della vita, un dignitoso e buon *exitus*. A questo punto se lo spettatore che assiste alla messinscena s'immedesima nella vicenda, ricevendone nuove forze e nuovi stimoli, allora accade l'*arte*. L'*arte* si configura quindi come un'azione ben fatta e per estensione come un *saper fare*, un saper fare accadere. Sicché, in qualche modo, succede che vita e teatro, realtà e finzione, quasi coincidono.

18

E così ritorniamo all'aspirazione del *povero ricco* che invoca ed evoca l'*arte* per dare un senso ai suoi comportamenti affinché il suo destino assuma un senso nella comunità in cui vive. Sul palco del teatro, come sulla cornice più ampia della vita, l'attore, l'architetto o il *povero ricco* che *abita* in ognuno di noi, mettono in scena le regole e i comportamenti da seguire, da onorare oppure deridere a crepa pelle. Ogni volta che entra in scena l'attore *finge* un modo di vivere, indicando allo spettatore come *fingere* egli stesso, nel senso di *plasmare* azioni e comportamenti nella direzione della ricerca di un giusto *exitus*. Ma giusto in che senso? Direi che si potrebbe dire così: giusto è ciò che ha a che fare con il bene. Ed il bene per l'uomo giusto è che ogni cosa che ci sta di fronte – al di là del bene e del male – è bene che sia. È bene che sia quello che è, è bene che l'*altro* sia. È bene lasciare che l'*altro* sia nella sua libertà rispetto a me e nella sua piena indipendenza. Il bene è desiderare e volere che l'*altro* sia. Così nell'ossimoro del *povero ricco* Adolf Loos racchiude lo spazio elevato di un segreto ben radicato nella fedeltà e nella ricerca della Giustizia. Povertà e ricchezza ben composte e realisticamente orchestrate tra di loro nel gran gioco della vita.

Dal ritratto di Henri Matisse possiamo comprendere l'idea di Adolf Loos *un uomo giusto*. Un uomo che mette in scena la massima aspirazione al bene: è bene che l'*altro* sia. È bene che il nostro *povero ricco* sia se stesso, che inseguia le sue aspirazioni e i suoi desideri, che sia consigliato e guidato ma senza che una mano esterna pretenda artificiosamente di completarlo a tutti i costi e *senza badare a spese*. E non dimentichiamo che spesso è proprio dall'*altro* che giunge a noi la gioia, il dono gratuito della gioia. La gioia più grande è che l'*altro* sia. La gioia è infinitamente più alta della felicità, più volte richiamata da Loos nella vicenda del *povero ricco*. La gioia è più profonda e più vicina al nostro essere della felicità, che è sempre in qualche modo una volontà soddisfatta. È come dice Heidegger, chi riceve gioia è a sua volta «pieno di gioia» e «chi è pieno di gioia può a sua volta dare gioia. Così il gioioso è al tempo stesso ciò che dà gioia» (Heidegger 2007, pag. 19). La gioia è infinitamente più alta e limpida della felicità e giunge a noi – anche se solo

nello spazio e nel tempo breve di una *pièce* teatrale, nell'uso di una saliera o nel disegno di una piccola sedia – perché elimina o sospende le contraddizioni (Severino 2016).

19

Al *povero ricco* «Nessuno avrebbe più potuto dargli una gioia». A questo punto possiamo anche dire che questa affermazione di Adolf Loos appare come la denuncia di un'ingiustizia insopportabile. Il *delitto* peggiore e più imperdonabile che l'uomo possa compiere contro l'uomo e la sua civiltà non è l'ornamento, non è coprire o mascherare inconfessabili menzogne oppure nascondere delle verità scomode altrimenti ingombranti. Il *delitto* peggiore è annullare l'aspirazione al bene e insieme ad esso la ricerca delle piccole e grandi gioie dell'esistenza.

Io credo che il richiamo alla *gioia* e i suoi nessi con gli oggetti d'uso e i luoghi dell'architettura rimane il grande dono che Adolf Loos consegna al gran teatro dell'architettura. Lasciamo all'architettura lo scopo di portare gioia nel mondo. L'intensità che rende così speciale questa gioia, intrinseca al teatro e all'architettura, è il fatto che grazie ad essa Adolf Loos riesce a spezzare l'incantesimo che inspiegabilmente rende incomunicabile la profonda amicizia tra l'energia della ragione e l'intelligenza emotiva. E senza esitazioni riesce anche a rompere gli attaccamenti con ogni eredità polverosa, risvegliando la freschezza e il sorriso indicibile della vita e della realtà. Risvegliando, in questo modo, la vicinanza tra architettura, teatro e sapere ontologico.

Voce fuori testo: «Io ho scoperto e donato al mondo la seguente nozione: l'evoluzione della civiltà è sinonimo dell'eliminazione dell'ornamento dall'oggetto d'uso. Credevo di portare con questo nuova gioia nel mondo, ma esso non me ne è stato grato» (Loos 1999, pag. 218-219).

Note

¹ Non è possibile sviluppare in questa sede i nessi tra destino, carattere e teatro, così come sono intrecciati nelle pagine di Walter Benjamin.

² Le pagine 40-46 sono dedicate in particolare a Loos.

Bibliografia

- BECK C. (2014) – *Adolf Loos. Un ritratto privato*. Castelvecchi, Roma.
- BENJAMIN W. (1995) – “Destino e carattere”. In: *Angelus Novus*. Einaudi, Torino.
- CACCIARI M. (1995) – *Adolf Loos e il suo Angelo, “Das Andere” e altri scritti*. Electa, Milano.
- BORGOMAINERIO A. (2008) – *Adolf Loos. Architettura e civilizzazione*. Electa, Milano.
- CANETTI E. (2016) – *Massa e Potere*. Adelphi, Milano.
- CLEMENTE I. (2017) – “Twisted. La poetica di Aldo Rossi”. In: *Aldo Rossi, Soundings I/II*, Aión, Firenze.
- GARGANI A. (1979) – *Wittgenstein tra Austria e Inghilterra*, Stampatori, Torino.
- GENTILI B. (2006) – *Lo spettacolo nel mondo antico*. Bulzoni, Roma.
- GENTILI B. e CATENACCI C. (2010, a cura di) – *I poeti del canone lirico nella Grecia antica*, Feltrinelli, Milano.
- KRAUS K. (1987) – *Detti e contraddetti*. Bompiani, Milano.
- KRAUS K. (1995) – *Sulla tomba di Adolf Loos*. In Cacciari M. *Adolf Loos e il suo Angelo. “Das Andere” e altri scritti*, Electa, Milano.
- HEIDEGGER M. (2007) – *La poesia di Hölderlin*. Adelphi, Milano.
- LEROI-GOURHAN A. (1976) – *Gli uomini della preistoria. L'arte, la tecnica, le cacce, la vita quotidiana nell'età della renna*. Feltrinelli, Milano.
- LÉVY-BRUHL L. (2014) – *L'anima primitiva*. Bollati Boringhieri, Torino.
- LOOS A. (1903) – *Das Andere/L'Altro* n.1, Vienna 1903. In: Cacciari M. (1995) *Adolf Loos e il Angelo. “Das Andere” e altri scritti*. Electa, Milano.
- LOOS A. (2016) – *Come ci si veste*. Skira, Milano.
- LOOS A. (1999) – *Parole nel Vuoto*. Adelphi, Milano.
- MACIUIKA J.V. (2000) – “Adolf Loos and the Aphoristic Style: Rhetorical Practice in Early Twentieth-Century Design Criticism”. In: *Design Issues*, Massachusetts Institute of Technology, Volume 16, Number 2, Summer 2000.
- MILA M. (1977) – *Lettura della nona sinfonia*. Einaudi, Torino.
- ORTEGA Y GASSET J. (2006) – *Idea del teatro*. Medusa, Milano.
- IRTI N. e SEVERINO E. (2001) – *Dialogo su diritto e tecnica*. Laterza, Roma-Bari.
- SEVERINO E. (2016) – *Storia, Gioia*. Adelphi, Milano.
- SINI C. (2004) – *La virtù politica. Filosofia e antropologia*. Jaca Book, Milano.
- SINI C. (2005) – *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*. Jaca Book, Milano.
- SINI C. (2019) – *Dal ritmo alla legge*. Cambria F. a cura di. Jaca Book, Milano.
- TAGLIAPIETRA A. (2010) – *Icone della fine*. il Mulino, Bologna.
- VELOTTI S. (1988) – *Adolf Loos. Lo stile del paradosso*. De Donato, Bari-Roma.
- WITTGENSTEIN L. (2014) – *Ricerche filosofiche*. Einaudi, Torino.
- WITTGENSTEIN L. (1999) – *Sulla Certezza*. Einaudi, Torino.

Ildebrando Clemente è nato a Foggia il 7 Marzo 1972. Si è laureato presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Dipartimento di progettazione architettonica. PhD - IUAV 2005. È Professore Associato presso il Dipartimento di Architettura dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna; Settore scientifico disciplinare: ICAR/14 “ Composizione Architettonica e Urbana”. La sua ricerca si incentra sui rapporti tra teoria e tecniche della composizione architettonica in relazione alla sfera dei fenomeni urbani.