

# La forma del tumulo

## The shape of the mound

Matteo Pennisi

*S.D.S. di Architettura di Siracusa, Italia*

Luigi Pellegrino

*S.D.S. di Architettura di Siracusa, Italia*

### Abstract

How do the *domus's atrium* cease to be a necessary room at the sole service of the house's metabolism for becoming a sacred place where contemplating nature?

As the roman *atrium*, the mound shifts from a pile of earth to a stony construction, becoming an idea.

Between the mound and the grave there is the work conducted by Adolf Loos. Loos's work as a key to access the deep sense of architecture, especially the transition from the "necessary form" to the "symbolic form": the passage from shape caused by the nature to form as representation of death is the matter of this paper.

The Greek temple and the Egyptian pyramids are the examples able to shed light in this fundamental problem. The first by the *petrification* of its wooden shape and the second as the result of a *reduction* work.

Loos as a lens for looking through the matter of form in architecture, his buildings' "ornamental" appearance hides a deeper truth: a work "per via di levare" aimed at purifying forms. Elliptically we can come back to the beginning and looking at the *atrium's* overturning with the Loos's theory realizing that it consists in the shift from the *Baukunst* to *Architektur*: from the mere building practice to the pure representation of itself, absolute form freed from a functional purpose. The entire architectural tradition has always attempted to elevate the building to *architecture*, pushing the work to *build* to the one to *represent*.

It is not the mound's functional uselessness that makes it an architecture but its *idea*:

"Soltanto una piccolissima parte dell'architettura appartiene all'arte: il sepolcro e il monumento. Il resto, tutto ciò che è al servizio di uno scopo, deve essere escluso dal regno dell'arte."

*Keywords:* Loos, Form, Mound.

### Prologo

#### Il Ribaltamento della Forma

All'origine della Domus Pompeiana uno spazio della casa era riservato alle attività meno nobili: l'atrium. Nell'atrium vi si svolgevano diverse attività di servizio necessarie al funzionamento metabolico di una casa romana. Qui venivano cucinati cibi i cui fumi e odori erano tali da obbligare la presenza di una discontinuità nella copertura; si producevano fluidi che andavano espulsi dalla casa tramite la pendenza del pavimento che convogliava tutto in un foro centrale. Non era una stanza nata per essere abitata.

Ad un certo punto un cambiamento rivoluziona il senso di questo spazio. L'atrium diventa il luogo dove la natura viene portata in gloria. Quello che prima era la sede dedicata alla distruzione quotidiana dei frutti della natura diventa dopo uno spazio sacro. Il ribaltamento prende forma negli

oggetti della stanza: il tavolaccio di legno prima lurido e il foro centrale sempre maleodorante si fanno di marmo. Tutti gli elementi che prima nella stanza erano unicamente necessari diventano la *rappresentazione* della vita che prima lì vi si svolgeva e che ora migra verso altri spazi della casa che all'uomo dell'epoca dovevano apparire più appropriati a quel tipo di attività.

L'idea dell'*atrio come spazio* sacro stava "sotto" all' *atrio come spazio di servizio*. Il ribaltamento ha appunto disvelato una idea sottesa che gli uomini non erano ancora in grado di vedere. Il passare del tempo ha portato il peggiore spazio di servizio della domus a diventare la stanza più importante, nonché anche l'unica "inutile". La funzione dell'atrium come spazio sacro non è facilmente definibile. È la stanza funzionalmente superflua della casa ma senza la quale non avrebbe senso l'intero complesso. Una stanza nata per osservare la ritualità della natura attraverso il raggio di luce che nuotando nello spazio bacia le pareti della casa<sup>1</sup>.

Il ribaltamento di senso avvenuto nell'idea dell'atrium romano mostra la maniera in cui una costruzione nata come risposta a bisogni necessari diventa pura forma rappresentativa di sé e della sua costruzione.



Fig.1. L'Atrio della casa del Tramezzo di legno a Ercolano [foto di Graziano Tavan]

<sup>1</sup>Le parole di Francesco Venezia pronunciate durante una lectio magistralis tenutasi a Padova sono il pensiero strutturante del prologo.

## Logo

### La Forma del Tumulo

Il lavoro di Loos e il “suo” tumulo come mezzo per scardinare e tentare di indagare una delle questioni più profonde dell’architettura: la forma.

Un problema talmente ampio che per essere affrontato in modo credibile serve “limitarlo” dentro i margini del tumulo. Si può dire che il lavoro di Loos sia sempre incentrato sulla *costruzione del tumulo*, ogni sua architettura simbolicamente è un tumulo in quanto rappresentazione di una idea costruttiva, di una forma rappresentativa in grado di generare uno stato d’animo nell’uomo.

[...] Se in un bosco troviamo un tumulo, lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto qualcuno. *Questa è architettura*<sup>2</sup>

L’Architettura nella lingua tedesca è resa da due parole diverse: *baukunst* e *architektur*.

La prima, composta da *bau* (costruzione) + *kunst* (abilità ma anche arte), potremmo tradurla con “pratica del costruire”, identifica quelle conoscenze “artigianali” necessarie alla costruzione di un manufatto.

La seconda è quella architettura che appare di fronte al tumulo, difficilmente traducibile in poche parole. La *architektur* è pura rappresentazione formale di una idea costruttiva. Nel racconto si materializza col tumulo e al suo cospetto l’unica reazione possibile all’uomo è il farsi serio, non sembra la descrizione di uno stato d’animo particolarmente preciso.

Eppure Loos ne “Il principio del rivestimento” afferma che il compito dell’architetto è precisare la sensazione che lo spazio produce sullo spettatore<sup>3</sup>. In questo caso però si riferisce a spazi “necessari”, edifici appunto, la cui esistenza è sempre, ogni volta in misura diversa, la risposta a una esigenza: il risultato della *baukunst*.

Quella che apparentemente sembra una descrizione generica dello stato d’animo di fronte al tumulo in verità è estremamente precisa, quelle sono le precise parole che spiegano la sua idea di architettura. Infatti il tumulo non muove in noi reazioni specifiche (come paura, timore, rispetto, pietà, accoglienza, o spensieratezza) a causa della sua intrinseca “inutilità” e quindi di una possibile precisazione nei suoi confronti. La *architektur* ambisce a provocare nell’essere umano una potente *crisi* nel proprio stato di quiete, un farsi seri improvviso e “immotivato”, lo squarcio nel cielo di carta che trasforma l’Orlando in Amleto. Il tumulo è una eccezione, un rovesciamento di tonalità improvviso all’interno di quello spazio tonale sostanzialmente omogeneo che è il bosco. Ma la rottura provocata dal tumulo non va ricercata sul piano funzionale, non basta la mancanza di una funzione specifica a provocare un tale sconvolgimento. La rottura avviene sul piano linguistico, un cambio di tonalità appunto. Esattamente come un’opera d’arte il tumulo è il linguaggio che interroga sé stesso, e che per questo ci pone davanti alla precarietà della nostra condizione, davanti alla quale non possiamo avere risposte ma solo altre domande e la cui unica reazione umana rimasta è il *farsi seri*.

<sup>2</sup> (in Loos A., *Architettura* in Loos A., *Parole nel vuoto*, pag. 255)

<sup>3</sup> “L’artista invece, l’architetto, pensa dapprima all’effetto che intende raggiungere, poi con l’occhio della mente costruisce l’immagine dello spazio che creerà. Questo effetto è la sensazione che lo spazio produce sullo spettatore: che può essere la paura o lo spavento, come in un carcere; il timore di dio, come in una chiesa; il rispetto reverenziale per l’autorità, come in un palazzo del governo; la pietà, come in un monumento funebre; il senso di calore, come nella propria casa; la spensieratezza, come in un’osteria. Questo effetto viene raggiunto attraverso il materiale e attraverso la forma.” (in Loos A., *Il principio del rivestimento* in Loos A., *Parole nel vuoto*, pag. 80)

[...] Soltanto una piccolissima parte dell'architettura appartiene all'arte: il sepolcro e il monumento. Il resto, tutto ciò che è al servizio di uno scopo, deve essere escluso dal regno dell'arte<sup>4</sup>

Non basta che un gesto sia libero da uno scopo funzionale per entrare nel regno dell'arte ma al contempo è necessario che non si limiti al soddisfacimento di un bisogno per potervi accedere. L'arte per essere tale non può essere legata a una esigenza funzionale, ciò non perché non ha un obiettivo, tutt'altro, bensì perché non può essere distratta dal soddisfacimento di un bisogno primario. Non può essere l'arte a rispondere a una esigenza necessaria e Loos spende numerose parole a riguardo scagliandosi contro la distruzione dell'arte e dell'artigianato che allora si stava avviando e che, come vediamo, non si sarebbe arrestata<sup>5</sup>. L'arte ha il grave compito di portare alla rottura il linguaggio attraverso il linguaggio e questo fine non può essere minimamente vincolato dalle esigenze funzionali legate a un uso. La *baukunst* è la risposta a una necessità che può elevarsi ad *architektur*<sup>6</sup>.

#### IL TEMPIO VIVO: LA PIETRIFICAZIONE DELLA FORMA

[...] Col tempo, le botteghe di legno dei mercanti furono sostituite da edifici di pietra<sup>7</sup>

Lo spostamento che è avvenuto nel cambio del materiale nella storia dell'architettura non è solo materico, non si passa da una costruzione in legno a una in pietra ma da una bottega a un edificio: lo spostamento è di senso.

Una bottega fatta di pietra che “non sa” di essere di pietra rimarrà comunque una bottega di legno fatta di pietra e mai un edificio<sup>8</sup>. Un edificio che “sa” di essere di pietra sarà forma della propria costruzione rispondendo a principi che vanno al di là di quelli meramente finalizzati a farla stare in piedi. Ciò sgombra il campo dall'equivoco per cui alla struttura, intesa come configurazione statica necessaria, segue consequenzialmente la forma dell'edificio<sup>9</sup>.

Il Tempio greco è la rappresentazione di una idea costruttiva. L'idea alla base si è potuta definitivamente costruire allorquando si è passati dal tempio ligneo a quello lapideo. Quello che prima era il risultato dell'assemblaggio di elementi necessari dovuti unicamente alla capacità tecnica dei Greci di costruire una struttura, è poi diventato qualcos'altro, un corpo che ambisce a qualcosa di più: il nuovo edificio in pietra mira ad essere la rappresentazione simbolica della struttura lignea precedente.

<sup>4</sup> (in Loos A., *Architettura* in Loos A., *Parole nel vuoto*, pag. 254)

<sup>5</sup> “Ma l'aver confuso arte e artigianato ha arrecato danni incalcolabili a entrambi e all'umanità. L'umanità, per colpa di questa confusione, non sa più cosa sia l'arte” (in Loos A., *Architettura* in Loos A., *Parole nel vuoto*, pag. 254)

<sup>6</sup> “Cercare la bellezza nella sola forma e non farla dipendere dall'ornamento: questa è la meta a cui tende tutta l'umanità” (in Loos A., *La carrozza di lusso* in Loos A., *Parole nel vuoto*, pag. 53)

<sup>7</sup> (Hilberseimer, 1969)

<sup>8</sup> “Ogni materiale possiede un linguaggio formale che gli appartiene e nessun materiale può avocare a sé le forme che corrispondono a un altro materiale. Perché le forme si sono sviluppate a partire dalla possibilità di applicazione e dal processo costruttivo propri di ogni singolo materiale, si sono sviluppate con il materiale e attraverso il materiale.” (in Loos A., *Il principio del rivestimento* in Loos A., *Parole nel vuoto*, pag. 80)

<sup>9</sup> Equivoco già nell'aria sul finire del XIX secolo e poi definitivamente generato da una interpretazione semplicistica e distorta del Movimento Moderno.

Gli elementi sintattici che compongono il tempio di pietra non sono *necessari*, o meglio, il loro dato fenomenologico non può essere spiegato solo dalla funzione statica alla quale devono assolvere; il triglifo un esempio per tutti: non è necessario per la statica scolpire una formella di pietra con tre (*trèis*) scanalature (*glyphè*) per far reggere il fregio.

Ci si rende velocemente conto che l'assolvimento alla funzione statica dell'edificio non è il fine ultimo. Le tre incisioni non sono necessarie al blocco di pietra per non crollare, porterebbe a termine il proprio compito statico ugualmente. Ma non basta che un edificio non crolli. Non basta sapere che un architrave non ci cada sulla testa, serve *percepire* che non si muoverà.

Il compito necessario viene superato con l'obiettivo di arrivare, o ambire di arrivare, a un livello superiore.

Più che quanto serve che sia alto un elemento il punto è quanto è appropriato che lo sia rispetto all'idea costruttiva di cui è parte, come ad esempio il lucernario del Museo Nazionale di Arte Occidentale a Tokyo in cui Le Corbusier progetta un lucernario piramidale della stessa altezza del museo (9 m)<sup>10</sup>.

Va ridefinito, o quantomeno chiarito, il concetto di "elemento portante" facendo chiarezza su quale sia l'oggetto del suo *portare*. Erroneamente l'espressione viene ricondotta esclusivamente al campo della statica delle costruzioni in cui identifica quella parte della struttura la cui mancanza determinerebbe il crollo. Non è questo l'unico campo in cui può avere un senso l'espressione.

L'idea ha bisogno quanto la struttura di elementi portanti e la loro omissione, seppur non determinante il crollo fisico della fabbrica, provocherebbe il crollo del pensiero costruttivo sotteso. È fondamentale che una struttura sia duratura per rappresentare al mondo la propria idea costruttiva, ma in fin dei conti sono gli elementi portanti delle idee che hanno costruito la storia del mondo.

Tra una costruzione senza idea costruttiva e una idea costruttiva senza costruzione non c'è dubbio su quale sia più in grado di modificare fisicamente il mondo. Ce lo dice la storia. Pensiamo al Tempio di Salomone. Una costruzione antichissima, forse mai realizzata o comunque in ogni caso distrutta in tempi lontani, la cui unica testimonianza è una descrizione contenuta nell'Antico Testamento. Un tempio costruito dalle parole ha prefigurato la costruzione dell'architettura perché *esiste*, la struttura è in piedi portata dalle parole contenute nei Libri dei Re. Davvero l'architettura è linguaggio. Una idea costruita da parole ha contribuito alla modificazione del mondo più di una immensa fabbrica priva di una ideologia attraverso tutti quelli edifici ai quali il Tempio di Salomone *le ragioni somministra* (uno per tutti la Cappella Sistina).

<sup>10</sup> Ne parla Francesco Venezia durante una conversazione con Antonio Monestiroli riportata su Casabella 800:

F. VENEZIA: "Nel mio edificio di Mestre, il Laboratorio Prove Materiali, la cosa di cui vado orgoglioso è il fatto che l'altezza della sala centrale del laboratorio è la stessa del lucernario, cioè sono nove metri ognuno, nove più nove. Questa soluzione mi è venuta osservando il museo inglese di Tokyo di Le Corbusier, dove il lucernario piramidale è esattamente della stessa altezza del museo. A quel punto scatta un criterio di proporzionamento, che può sembrare del tutto irragionevole. Ci si chiede «Ma come mai un lucernario di nove metri, a che serve?», capisci, a che serve? La mia vita professionale è stata scandita da interventi di persone che mi chiedevano di affettare i miei edifici, cioè di ridurne l'altezza. Quando ho presentato il progetto di concorso del Museo di Sydney, Wilfried Wang che era in giuria, raffinato critico di architettura, già direttore del Museo di Architettura di Francoforte, mi propose: «È possibile tagliare questi pilastri e abbassare un po' tutto?». E io lo guardai come per dirgli: «Ma tu sei impazzito». In architettura abbiamo una scarsa attitudine alle necessità dei rapporti."

[...]

A. MONESTIROLI: "La dimensione simbolica in architettura non mi ha mai interessato granché perché credo che sia irricoscibile. Credo che a nessuno interesserà mai sapere che i pilastri dell'ospedale di Le Corbusier a Venezia sono alti come le colonne del Partenone."

F. VENEZIA: "Che sono alti come le colonne del Partenone no, anche perché non c'è il confronto diretto, ma che ci sia fra le parti un rapporto apparentemente irragionevole, sì. Perché il problema è sempre che c'è qualcuno che dice «Ma che bisogno c'era di una cosa così alta?»" (da Casabella 800, aprile 2011)

## IL TEMPIO MORTO: IL MONUMENTO COMPIUTO

Ciò che accade dopo che l'edificio tempio “muore” rispetto al ruolo che svolgeva nella polis è interessante quanto la trasposizione del legno in pietra avvenuta quando era ancora “vivo”.

Il tempio decomponendosi ha compiuto il percorso che lo ha portato da edificio necessario alla vita della polis a monumento. Quando era ancora in vita il tempio assolveva a una funzione precisa, la più delicata nella città greca: custodire la divinità. Oggi non possiamo comprendere pienamente la necessità di uno scopo del genere a causa della grande differenza della società contemporanea rispetto a quella greca. In verità si trattava di una funzione tanto necessaria e *fisiologica* quanto quella del teatro, l'agorà o la stoà. E comunque, seppur al giorno d'oggi considereremmo la custodia del dio lontana dall'essere necessaria, saremo tutti d'accordo sul fatto che l'edificio tempio era parte di un preciso “contesto funzionale” al centro di vari momenti della vita della polis.

I colori con cui i templi venivano rivestiti sono il segno di quelle funzioni. Sappiamo ormai bene che la pietra non era visibile nel tempio, le pitture ne occultavano la materia e la misura delle parti. Ciò non è contraddittorio con l'idea costruttiva che oggi i templi mostrano con chiarezza, affatto, anzi le conferisce ancora più forza. L'idea di architettura del tempio era presente anche allora sotto i colori, i riti e tutti i *fatterelli*. Tutto ciò dovuto al fatto che il passato era troppo vicino a sé stesso: il passato era in corso. I Greci non potevano cogliere “la bellezza della nuda pietra”<sup>11</sup> e con essa tutta la portata di ciò che avevano costruito, se non probabilmente soltanto intuirne i contorni, perché troppo dentro al loro mondo.

Ora il passato è passato e noi possiamo cogliere l'enorme portata di quelle idee di mondo e di architettura. C'è bisogno di un giusto distacco per poter comprendere le verità atemporali celate dal “*rossetto*”<sup>12</sup>.

## LE PIRAMIDI: LA RIDUZIONE DELLA FORMA

Quanta strada ha percorso il tumulo per giungere a questa radicale rappresentazione. La piramide e il tumulo stanno in stretta continuità: la prima è una *forma ragionata*, il risultato di un lungo lavoro di affinamento del secondo, una forma *già fatta*. Il passaggio da massa di terra a volume geometrico permette all'uomo di elevare la propria condizione da semplice modificatore del suolo a essere creatrice di ordine attraverso l'architettura.

Il tumulo di Loos è il grado zero dell'architettura in quanto artificio definito dai tre caratteri fondamentali della disciplina: materiale, forma, misura. La differenza tra il tumulo e qualunque architettura che da esso trae il senso sta nell'*idea* (ossia l'immagine, in quanto oggetto dell'*idein*, dal greco “vedere”).

La forma del tumulo non è pre-concetta, al contrario è il risultato conseguente all'azione delle leggi della natura su una trasformazione umana: la gravità naturalmente porta la terra ammassata dalla pala ad assumere la disposizione piramidale. L'immagine del tumulo appare nella mente dell'uomo solo dopo la sua manifestazione visibile. Non è una idea, non è un progetto.

<sup>11</sup> “I nostri tempi non sono più come il Partenone dipinti in rosso, blu, verde e bianco. No, noi abbiamo imparato a sentire la bellezza della nuda pietra.” (in Loos A., *Architettura* in Loos A., *Parole nel vuoto*, pag. 244)

<sup>12</sup> “Mi dicono che a suo tempo, l'Antichità classica, si fosse pure messo il rossetto, ma forse a dire questo sono le solite malelingue; oppure, più realisticamente, mi dico che il Partenone è tale proprio perché è sopravvissuto allo spegnimento del suo trucco, dei suoi colori, del suo rossetto” (Vacchini, 2017)



Fig.2. Facciata del Tempio Classico [foto dell'autore]

L'idea della Piramide invece stava nella mente dei suoi costruttori prima della sua realizzazione: l'uomo costruendo la Piramide si qualifica come essere dotato di intelligenza in grado di dare forma alla natura costruendo opere come espressione formale delle sue leggi.

Boullée, andando contro Vitruvio, afferma con decisione che "I nostri antichi padri costruirono le loro capanne dopo averne creata l'immagine"<sup>13</sup>. Le opere di Étienne-Louis Boullée sono architetture compiute in quanto rappresentazioni di una idea costruttiva: "immagini della capanna" alle quali non sono seguite (non potevano seguire) altrettante costruzioni della capanna. L'impossibilità è realizzativa, la pietra non può reggere quelle quantità e quel peso; la Mole Antonelliana è l'edificio che ha misurato la massima resistenza alla quale può essere spinta la pietra.

Quelli di Boullée sono edifici che mirano direttamente alla *architektur* senza passare dalla *baukunst*, in questo senso le architetture più radicali possibili perché costruite da "volumi puri sotto la luce", la cui purezza sta nel loro vivere unicamente nel disegno, la forma di rappresentazione più prossima alle idee. Questo punto di vista permette di cogliere le Piramidi come tensione verso la

<sup>13</sup> "Che cos'è l'architettura? La definirò io, con Vitruvio, l'arte del costruire? Certamente no. Vi è in questa definizione un errore grossolano. Vitruvio prende l'effetto (il costruire) per la causa. La concezione dell'opera (l'idea, il cosa) ne precede l'esecuzione... I nostri antichi padri costruirono le loro capanne dopo averne creata l'immagine... L'arte del costruire è quindi qualcosa di secondario che a noi sembra corretto indicare come la parte scientifica dell'architettura... Le bellezze dell'arte non sono dimostrabili come delle verità matematiche..." (Boullée, 2005)

purezza dei volumi, irraggiungibile per il loro essere fenomeno visibile, materia che allude a una natura ideale.

Le Piramidi e le architetture di Boullée hanno un carattere in comune centrale. A differenza del tumulo, le loro immagini (le loro *idee*) esistono nella mente dell'uomo prima della loro realizzazione. La forma del tumulo subisce le leggi della natura mentre queste le danno forma. Nel tumulo l'azione dell'uomo si conclude nello spostamento della terra ed è la natura a "disporla". Nelle Piramidi l'uomo non solo obbedisce alle leggi di natura per permettere alla propria costruzione di poter esistere sulla Terra ma in più dà forma a quelle leggi, la forma che noi umani possiamo comprendere attraverso la geometria.

Il Cenotafio di Newton è la forma della gravità, la sua impossibilità sta nell'entità dei carichi e non nelle leggi in gioco: appartiene alla natura in un senso sostanziale e profondo, oltre gli impedimenti quantitativi.



Fig.3. Le piramidi di Giza [foto di Claudio Pennisi]

## Epilogo

### La Sublimazione della Forma

Spesso chi si avvicina per la prima volta ad Adolf Loos rimane inizialmente perplesso. Le foto delle sue opere ritraggono spazi estremamente densi che sembrano in netta contraddizione con l'impressione che ci si può fare sulla base delle spiegazioni della sua teoria. Risulta difficile comprendere come un uomo che condannava nei propri scritti l'ornamento avesse costruito spazi tanto "ornamentali". Ciò rivela la superficie di una verità molto più complessa.

Si fraintende nel pensiero di Loos il significato dell'ornamento e conseguentemente la sua rimozione dalla vita. Ciò che Loos cercava era una *sintesi* e non una *sottrazione* degli elementi dell'architettura<sup>14</sup>. Quella cifra "ornamentale" non era dovuta a una sovrabbondanza di elementi ma al contrario a uno sforzo di riduzione della forma "per via di levare" teso alla rappresentazione sublime della materia<sup>15</sup>.

Loos ha portato avanti nella sua ricerca un lungo lavoro in diretta continuità con la migliore tradizione architettonica. Proprio perché in diretta continuità col passato, il suo pensiero si scontra inevitabilmente con la realtà a lui contemporanea spinta verso direzioni in allontanamento dalla verità. È proprio attraverso lo scontro frontale contro la propria epoca che le sue idee acquistano una efficacia che va ben oltre il suo periodo: se radicate in un preciso momento storico le parole riescono a superare l'epoca in cui vengono pronunciate rivelandosi come assolute verità atemporali<sup>16</sup>.

Loos e gli altri Grandi Maestri hanno faticosamente cercato di elevare la *baukunst* ad *architektur*.

La *baukunst* mira a costruire edifici atti a ospitare la vita degli uomini facendo sì che questa vi si svolga con comodità. Ogni edificio deve funzionare e il primo compito che un architetto deve raggiungere è il costruirne uno in cui chi lo abita può sentirsi a suo agio. Ma la *baukunst* costruisce *le case* mentre l'*architektur* *la casa*.

Ogni opera di *architektur*, in quanto rappresentazione di un'idea costruttiva, ambisce a racchiudere in sé la generalità di quella idea, a porsi come elemento di ordine nel mondo.

La fatica di Loos sta proprio nell'elevare ogni sua costruzione allo stato di monumento. L'architettura pur essendo intrinsecamente legata alla domanda funzionale alla quale risponde, è comunque chiamata ad andare oltre la sua condizione di necessità particolare<sup>17</sup>.

Ciò è evidente se consideriamo due opere: il Loosbar e la tomba per sé stesso. Facciamo riferimento a questi due progetti proprio perché opposti sotto il punto di vista "funzionale": il primo è un edificio, quindi "al servizio di uno scopo"; il secondo un sepolcro, svincolato da una risposta a una esigenza. Entrambi sono straordinari esempi di uno stesso pensiero applicato a due casi diversi. L'edificio pur legato alla sua funzione tende alla pura forma e la tomba, d'altra parte, pur svincolata da alcuna funzione esprime nella sua forma tutto il lavoro della costruzione.

<sup>14</sup> Siamo agli antipodi delle varie correnti minimaliste uscite fuori dopo il cosiddetto Movimento Moderno, basate su una interpretazione semplicistica e, ancor più grave, mendace delle idee di Loos e soprattutto di Mies. Il *less is more* ha involontariamente costituito la "base concettuale" di alcune esperienze che hanno molto più a che fare col mondo della moda e poco con l'architettura.

<sup>15</sup> A *latere* sembra opportuno interrogarsi su un'interpretazione dell'opera di Loos come riduzione delle forme dell'architettura piuttosto che mera assenza di ornamento. Sembra ragionevole mettere in discussione alcune interpretazioni dell'opera di Loos come mera assenza di ornamento piuttosto che una riduzione delle forme dell'architettura.

<sup>16</sup> È il principio di *Amarcord*: quanto più restringo la realtà in un piccolo spazio (il borgo romagnolo) e in un breve tempo (in quattro stagioni) tanto più il mio racconto parlerà dell'umanità intera.

<sup>17</sup> "Ciò che Loos intende affermare è che l'arte ha luogo dove è idea di sepolcro o monumento, di un luogo della eccezione, cui la vita ha condotto e che pure ne trascende o ri-apre le funzioni" (Cacciari, 2002)

Il Bar è il regno del giunto. La costruzione esiste nel momento in cui si pone la questione di mettere in relazione due materiali diversi. Il Bar articola i materiali più nobili della storia dell'architettura attraverso una moltitudine di possibilità tanto esemplari da assurgere a trattato costruito della disciplina architettonica. In continuità con le idee esposte da Gottfried Semper, il Bar è il risultato della "tessitura" del marmo, dell'ottone, del vetro, del mogano tra loro. La costruzione è tanto raffinata da essere primitiva poiché legata a un rapporto fuori dal tempo tra l'uomo e la sua capacità di trasformare la materia per farne qualcos'altro.

Tutto quello che nel Loos Bar è esplicito nella Tomba è implicito. Due masse di granito, una sopra all'altra. Il giunto, la connessione tra materiali diversi, è assente, o meglio, nascosto. La sua Tomba non è una scultura in quanto ciò che discrimina scultura e architettura non è la possibilità di fruire un vuoto ma la presenza del giunto, e quindi della costruzione<sup>18</sup>. Nella tomba di Loos c'è un solo materiale, o meglio è un solo materiale: il granito. Per quanto il giunto non sia visibile è sotteso alla costruzione: una massa attraverso un basamento porta il proprio peso al suolo, questa è la sintesi estrema dell'essere costruzione.

Entrambe sono *architektur*: il Bar come *tensione*, la Tomba come *rappresentazione*.

Il lavoro di Adolf Loos ci permette di ritornare ellitticamente al prologo, al rovesciamento dell'atrium, al tendere della costruzione verso la sua forma più alta. La *baukunst* tensione verso l'*architektur*: la pratica del costruire sublima in pura rappresentazione di sé, forma assoluta da uno scopo funzionale.

[...] Soltanto una piccolissima parte dell'architettura appartiene all'arte: il sepolcro e il monumento. Il resto, tutto ciò che è al servizio di uno scopo, deve essere escluso dal regno dell'arte.

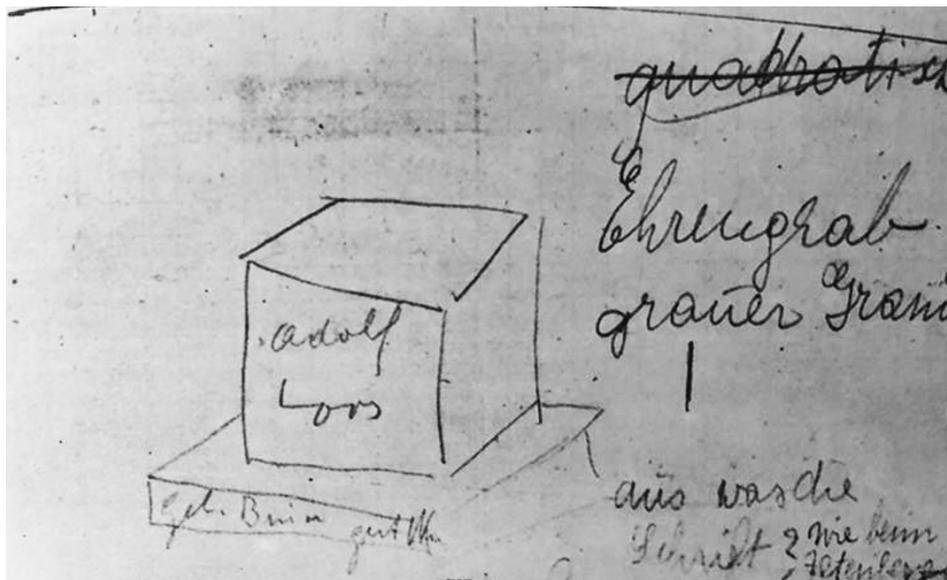


Fig.4. Schizzo di Adolf Loos per la propria tomba 1931 [presente in Cacciari, M. 2002. *Adolf Loos e il suo Angelo "Das andere" e altri scritti*. Firenze: Mondadori Electa]

<sup>18</sup> Per questo il Tempio Greco è architettura malgrado non sia mancato chi negli anni l'ha messo in discussione, seppur sempre attraverso argomentazioni coerenti rispetto a quella specifica critica architettonica.

## Bibliografia

- Cacciari, M. 2002. *Adolf Loos e il suo Angelo "Das andere" e altri scritti*. Firenze: Mondadori Electa
- Boullée, E. L. 2005. *Architettura saggio sull'arte*. Bologna: Piccola Biblioteca Einaudi
- Hilberseimer, L. 1969. *La natura delle città*. Milano: Alberto Mondadori Editore
- Loos, A. 1972. (ed. or. 1921). *Parole nel vuoto*. Milano: Adelphi Editore
- Vacchini, L. 2017. *Capolavori*. Melfi: Casa Editrice Libria
- Venezia F., Monestiroli A., 2011. *Casabella 800*, anno LXXV, aprile 2011