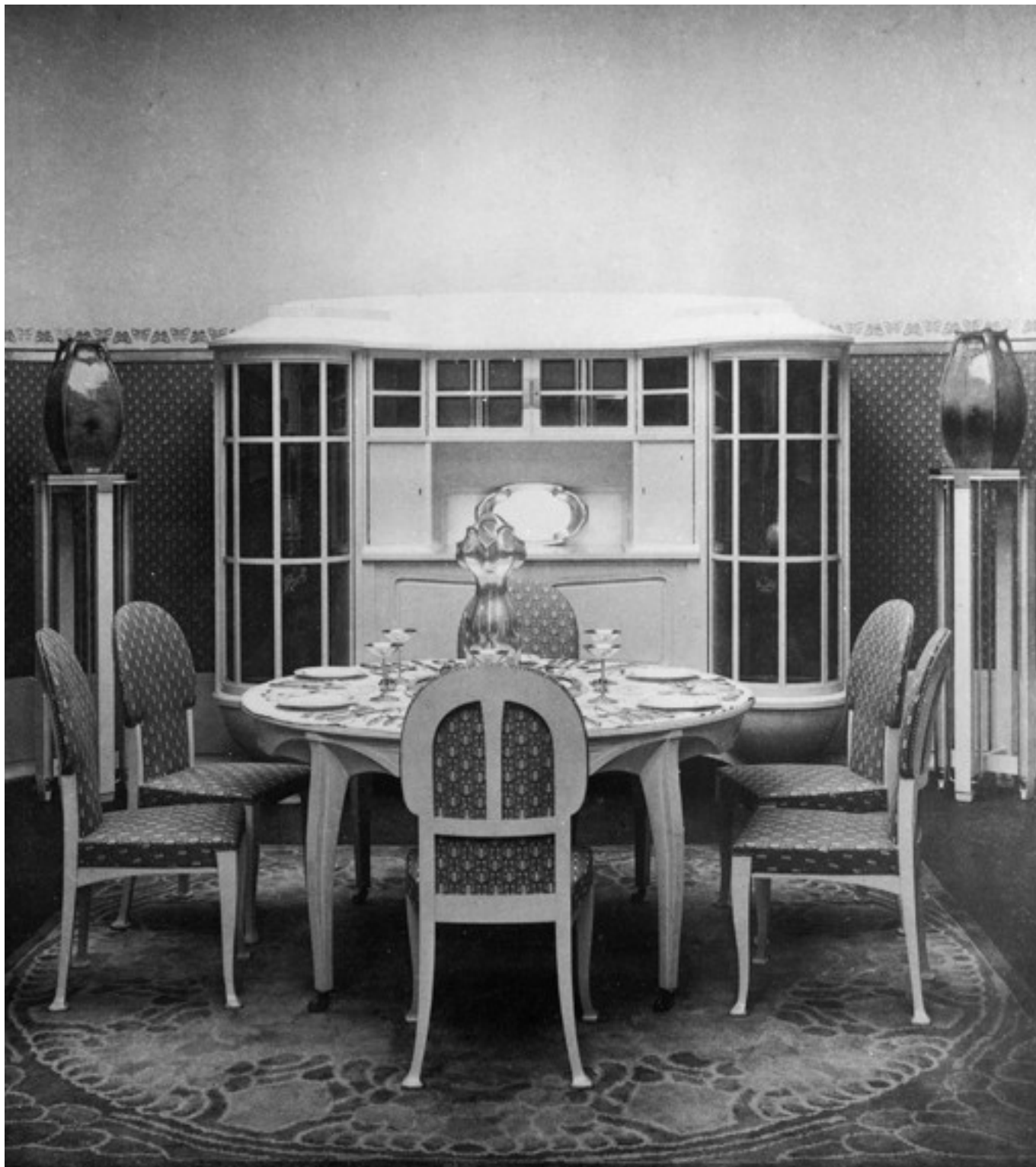


# Adolf Loos e Henry Van de Velde: travisamento e rimozione



Può capitare che, a prescindere dall'ambito in cui operano, due figure siano costantemente accostate e contrapposte. Quasi come fossero due campioni di uno sport, la cui mitologia si nutre di antagonismi, le due figure in questione vengono nel tempo identificate e definite da questo dualismo. Per noi, oggi, Adolf Loos (1870-1933) e Henry Van de Velde (1863-1957) incarnano alla perfezione questo ruolo. La storia ce li consegna come i protagonisti proto-razionalisti del dibattito culturale sull'ornamento, su due posizioni diametralmente opposte. Tuttavia, l'universo ornamentale è da sempre un oggetto misterioso e contraddittorio e sarebbe un errore assumere questa contrapposizione come una verità assoluta e indiscutibile, senza coglierne le sfumature, le incongruenze e, addirittura, le inaspettate convergenze.

Innanzitutto, è bene precisare che l'accostamento tra i due è oggi viziato da una sorta di strabismo storiografico: pur essendo Loos una figura di assoluto rilievo all'interno della cultura viennese, la sua fama come teorico ed architetto, nel primo decennio del novecento, non è assolutamente paragonabile a quella di Van de Velde che, già prima dell'inizio del secolo, gode di un prestigio enorme in tutta Europa e in Germania in particolare. Anche a causa della sua indiscutibile influenza sul dibattito artistico e architettonico nel periodo che precede la prima guerra mondiale, Van de Velde è oggetto di una critica sprezzante e rancorosa da parte di Loos. A partire ovviamente dal celebre aforisma: «[...] verrà un giorno in cui l'arredamento di una cella carceraria ad opera del tappeziere di corte Schulze o del professor Van de Velde sarà considerato un inasprimento della pena» [1].



Henry Van de Velde, *Sala da pranzo*, 1906, esposta alla terza edizione della *Mostra Tedesca di Arti e Mestieri*, Dresda.

Non è l'unico esempio. In *La casa*, un articolo scritto per *Das Andere*, la rivista che pubblica a Vienna nel 1903 con l'intento di "introdurre la civiltà occidentale in Austria", Loos critica apertamente la moda di affidare ad un esperto il compito di arredare la propria casa: «Una casa ve la potete arredare solo per conto vostro. Perché solo così diventa la vostra casa. Se lo fa un altro, sia pittore o tappezziere, non ne risulta un'abitazione.

Tutt'al più ne risulterà una serie di camere d'albergo. Oppure la caricatura di un'abitazione» [2]. Per Loos il contrasto tra lo scenario artificioso di una casa arredata in questo modo (oggi diremmo "chiavi in mano") e la vita quotidiana con le sue gioie e i suoi drammi e persino la tragedia della morte, è stridente, quasi grottesco. E conclude più avanti: «Ma se il locale è arredato da Van de Velde? In questo caso appunto, non è una camera. In questo caso è...Già che cos'è in effetti?... Un insulto alla morte!» [3]. Persino nel suo saggio più famoso, *Ornamento e delitto* (1908), Loos chiama in causa Van de Velde per la veloce obsolescenza dei suoi apparati ornamentali, obsolescenza che egli imputa proprio alla ricerca della novità in sé e per sé, a qualunque costo. Non solo: poco prima, quando Loos precisa che «[...] il difensore dell'ornamento crede che il mio slancio verso la semplicità equivalga ad una mortificazione. No, illustrissimo professore della Scuola di Arti Applicate, io non mi mortifico affatto! E' che a me piace di più così» [4], è assai probabile faccia un implicito riferimento a Van de Velde, che da due anni dirige la Scuola di Arti Applicate di Weimar.

Il brano citato sembra una risposta a ciò che l'architetto belga aveva scritto tredici anni prima in *Osservazioni generali per una sintesi delle arti*, quando, nell'identificare *tout court* ogni espressione artistica con l'ornamento, affermava: «Alla fin fine, si può vivere senza linguaggio, senza passo, senza pensiero, e senza ornare in questo senso la propria casa; ma chi vive così rinuncia alla parte migliore della vita [...]. Una vita senza ornamento non è una vera vita, come non lo è la vita dei conventi, in cui uomini e donne vivono continuamente rinnegando la loro naturale missione» [5]. Le citazioni riportate sono senz'altro la testimonianza di due diverse visioni di come l'arte e l'architettura debbano porsi nei confronti della modernità. Non è l'intento di questo articolo confutare tale verità. Piuttosto, l'obiettivo è sottolineare come il pensiero dell'uno e dell'altro non si possano ridurre, come sovente accade, al semplice dualismo "ornamento sì-ornamento no".



Adolf Loos, Casa sulla Michaelerplatz o "Looshaus" (particolare del prospetto), 1909-11, Vienna.

Invece, per entrambi, bisognerebbe chiedersi innanzitutto: che tipo di ornamento? Sarebbe sufficiente ricordare che Loos si laureò in Architettura a Dresda, nell'università dove ancora era forte l'impronta culturale di Gottfried Semper, e che il suo riferimento costante fu Karl Friedrich Schinkel, il più grande architetto neoclassico tedesco, per mettere in discussione il paradigma del pioniere che indica la strada della liberazione dal giogo ornamentale verso il nascente funzionalismo. O, più semplicemente, basta osservare le sue architetture. Il celebre edificio nella Michaelerplatz di Vienna, conosciuto oggi come *Looshaus*, che tanto scandalizzò i suoi contemporanei, ha il portico scandito da quattro colonne doriche. Non solo, queste quattro colonne non hanno alcuna funzione statica, tanto da essere state l'ultimo elemento inserito nella facciata: non tettonica quindi ma consapevole scelta ornamentale, ben al di là dell'uso di un ordine classico.

Più in generale, sono molteplici gli esempi che possiamo trarre dalle architetture di Loos, che sembrano contraddire apertamente le sue posizioni teoriche, se non fosse che queste sono state a tal punto semplificate, da venire spesso e volentieri travisate. Non è un caso che l'architetto austriaco abbia intitolato il libro che raccoglie i suoi scritti teorici *Parole nel vuoto*. La sua posizione anti-ornamentale, che nei suoi toni più accesi si concentra soprattutto negli scritti del primo decennio del secolo, è da interpretare come la reazione a un'ideologia dello stile che estende il suo dominio ad ogni aspetto della vita, attraverso l'arte applicata, di cui appunto Van de Velde è il massimo teorico. Secondo Loos, una volta liberata



dalla contaminazione di questa ipertrofia estetizzante, l'architettura deve ritrovare la sua strada, che è rigorosamente separata dall'arte. L'architetto non è un artista ma «un muratore che ha studiato il latino» [6]. Tuttavia, questa forma di sobrietà intellettuale non contempla l'eliminazione dell'ornamento, in quanto esso è parte inscindibile della tradizione architettonica classica: «L'insegnamento del disegno deve fondarsi sull'ornamento classico. L'insegnamento classico, nonostante le differenze di lingue e di confini, ha creato l'unità della civiltà occidentale. Rinunciare ad essa equivarrebbe a distruggere quest'ultimo elemento unificatore. Perciò non solo bisogna coltivare l'ornamento classico ma si devono studiare gli ordini e le modanature» [7]. In questo senso, Loos sente di essere stato profondamente travisato dalla generazione successiva: «io però non ho mai sostenuto, come *ad absurdum* hanno fatto i puristi, che l'ornamento debba venir eliminato in modo sistematico e radicale» [8], scriverà nel 1924, anno in cui si tiene a Stoccarda la mostra *Die Form Ohne Ornament* (La forma senza ornamento), sotto gli auspici dell'odiato *Deutscher Werkbund* [9].



*Adolf Loos, Villa Karma (particolare dei rivestimenti marmorei), 1903-06, Montreux.*

Per contro, Van de Velde osserva l'affermarsi della nuova generazione di architetti funzionalisti con tutt'altro spirito. In qualche modo si intesta le loro conquiste, ne gioisce, affermando che non sono altro che la logica conseguenza di tutto il suo lavoro di teorico e di architetto. Almeno dal punto di vista teorico, ha ragione. Da sempre, l'obiettivo di Van de Velde è la definizione di un nuovo stile, in ragione del quale rinnega persino l'opera di William Morris, sul cui insegnamento ha di fatto impostato tutto il suo lavoro, perché ancorata a stilemi medievalescenti. Trovare il nuovo stile è la sfida posta dalla modernità. Sulla sua strada ha due nemici: l'eclettismo storicista e il repertorio ornamentale figurativo, sia floreale che antropomorfo, di certa *Art Nouveau*.

Su questo piano le idee di Loos e Van de Velde apparentemente convergono, per esempio sulla qualità intrinseca dei materiali e delle superfici, rispetto alla loro lavorazione. Così scrive Van de Velde nel 1897: «Non appena si sarà scoperto che la bellezza del legno sta nelle sue venature e nella delicatezza dei pannelli, non si penserà più a ricoprire di ornamenti le grandi superfici lisce» [10]. Gli fa eco Loos: «Si tenga conto del fatto che materiale prezioso e esecuzione accurata non solo bilanciano l'assenza di ornamenti, ma quanto ad eleganza la superano ampiamente» [11]. In qualche caso, persino i toni, inaspettatamente, coincidono: «Odio una fantasia che lascia proliferare cose insensate, perché sono preoccupato dell'opera devastatrice che ciò può esercitare sulla nostra mente e delle conseguenze morali che può arrecare. E dico chiaramente che coloro i quali hanno figli e li allevano in mezzo a questo illogico e incoerente ciarpame ornamentale, preparano le loro piccole menti all'immoralità e alla nevrosi» [12]. Non è Loos che parla ma Van de Velde, sette anni prima di *Ornamento e delitto*. Può sembrare una contraddizione. In realtà, in tutta la sua produzione teorica, l'obiettivo dell'architetto belga è promuovere l'ornamento astratto rispetto a quello naturalistico, perché quest'ultimo rappresenta un ostacolo alla ricerca di uno stile razionale e moderno [13].





Henry Van de Velde, Edificio della Scuola di Arti Applicate (poi Bauhaus), 1904-11, Weimar.

Accanto a questa tensione verso la razionalità, non del tutto confermata nella pratica a dire il vero, troviamo nei suoi scritti puntuali riferimenti alla fascinazione macchinista e al culto della bellezza ingegneristica che incontreremo vent'anni dopo nella rivista "L'Esprit nouveau" di Jeanneret (Le Corbusier) e Ozenfant. Così scrive Van de Velde nel 1897: «E l'essenziale fulcro di questo nuovo stile deve essere, a mio giudizio, quello di non creare nulla che sia privo di un fondamento pratico e razionale, con il ricorso anche all'aiuto dell'onnipotente strumento della grande industria con il suo formidabile macchinario e le sue svariate conseguenze» [14]. Oppure: «L'anima di ciò che questi uomini [gli ingegneri] creano è la ragione, il loro mezzo il calcolo; e il frutto di questa cooperazione della ragione e del calcolo sarà la più certa e più pura bellezza!» [15]. Peraltro, il *Bauhaus*, uno dei principali centri di sperimentazione e diffusione del credo funzionalista in Europa, è la diretta conseguenza della pratica pedagogica di Van de Velde che, lasciando Weimar allo scoppio della grande guerra, indica nel giovane Gropius il suo ideale successore. Ma è proprio dal punto di vista della sua teoria della forma ornamentale astratta che possiamo trovare un legame implicito con il linguaggio architettonico funzionalista. Soprattutto



se interpretiamo la pretesa eliminazione dell'ornamento da parte dei maestri del razionalismo come quello che in effetti è: un processo di estrema sintesi linguistica, riduzione ai minimi termini della sintassi ornamentale. *Less is more* e non *Nothing is more*. Sul piano teorico, postulare la geometria astratta come unica forma ornamentale ammissibile, porta Van de Velde a far coincidere l'ornamento con il concetto stesso di composizione architettonica.

La generazione successiva bandirà totalmente dal suo vocabolario il termine ornamento, ma nei fatti non si discosterà da questo paradigma. Nei decenni successivi, questo processo di rimozione farà aumentare la fortuna critica di Loos a scapito di Van de Velde, troppo compromesso con la decorazione. Proprio Le Corbusier contribuirà alla diffusione di *Ornamento e delitto*, pubblicandone una traduzione sul secondo numero de "L'Esprit nouveau", nel 1920. Ancora giovanissimo, Le Corbusier ha avuto una formazione nell'ambito dell'arte applicata, sotto la guida del suo maestro L'Eplattenier, a Chaux de Fonds, uno dei centri dell'*Art Nouveau* in Svizzera. Per il giovane pittore e architetto svizzero, le idee di Loos sono fondamentali per emanciparsi dall'*imprinting* giovanile e mettere a fuoco le sue teorie sull'architettura, stimulate dalle esperienze negli studi di Behrens e di Perret. È molto significativo ciò che Le Corbusier dice a proposito di Loos: «Il est l'un des précurseurs de l'esprit nouveau [...] l'un des premiers à avoir prévu la grandeur de l'industrie et sa signification pour l'esthétique» [16]. Eppure, negli scritti di Loos, i cenni espliciti alla grande industria sono appena sporadici. Nella sua polemica contro la ricerca dello stile moderno, egli immagina piuttosto una modernità realizzata attraverso un'architettura sobria, affiancata e sostenuta da un sobrio artigianato, solidamente ancorato alla razionalità della tradizione. È cosciente che nuovi mezzi di produzione e nuovi materiali potranno evidentemente generare forme nuove, ma non è disposto a condividere l'entusiasmo verso un'estetica macchinista, troppo simile al nuovo stile profetizzato dall'odiato Van de Velde. Così, con il parziale travisamento dell'uno e la parziale rimozione dell'altro, ha inizio la grande stagione del razionalismo europeo.

[1] A. Loos, *A Ulk, dopo che si era fatto beffe di "Ornamento e delitto"* (1910), in A. Loos, *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi, 2007, p. 229.

[2, 3] A. Loos, *La casa*, articolo estratto da *Das Andere* (1903), in A. Loos, *Op. cit.*, pp.185-186.

[4] A. Loos, *Ornamento e delitto* (1908), in A. Loos, *Op. cit.*, p. 221.

[5] H. Van de Velde, *Osservazioni generali per una sintesi delle arti* (1895), in H. Van de Velde, *Per il nuovo stile*, Milano, Il Saggiatore, 1966, p. 52.

□6, 7, 8□ A. Loos, *Ornamento ed educazione* (1924), in A. Loos, *Op. cit.*, pp. 329-330.

□9□ Il catalogo: W. Pfeiderer, W. Riezler (a cura di), *Die Form Ohne Ornament. Werkbundausstellung 1924*, Stoccarda-Berlino-Lipsia, Deutsche Verlags-Anstalt, 1924.

□10□ H. Van de Velde, *Dichiarazioni di principio* (1902), in H. Van de Velde, *Op. cit.*, p. 130.

□11□ A. Loos, *Hands off* (1917), in A. Loos, *Op. cit.*, p. 289.

□12□ H. Van de Velde, *L'ornamento come simbolo* (1901), in H. Van de Velde, *Op. cit.*, p. 97.

□13□ Nelle già citate *Dichiarazioni di Principio* (1902), Van de Velde contrappone alla decorazione naturalistica due forme originarie di ornamento: il tipo geometrico e quello simbolico. Quest'ultimo è in ogni caso una forma di astrazione, in quanto caratterizzato da una forte stilizzazione. Questo processo di astrazione della forma naturale («la decorazione simbolica traeva dalla natura la forma degli oggetti cui attribuiva un significato ideale, ma li trasformava in astrazione») è ciò che determina, una volta perduto il nesso simbolico originale, il perdurare nel tempo delle configurazioni stilizzate tipiche del repertorio ornamentale. Van de Velde non riconosce a questo processo di elisione del portato simbolico una valenza positiva, soprattutto non intravede attraverso di esso la possibilità di far confluire l'ornamento stilizzato dalla forma naturale e l'ornamento geometrico in un comune ambito formale, come invece è portato a fare chi si accosta al fenomeno ornamentale inquadrandolo in una prospettiva più ampia, confrontando gli schemi ornamentali e la tradizione mimetica della pittura occidentale. Al contrario, Van de Velde associa l'ornamento stilizzato a quello naturalistico, in quanto quest'ultimo non sarebbe che la degenerazione del primo. Proprio perché l'intento di Van de Velde è creare uno stile ornamentale moderno, la sua condanna nei confronti dell'ornamentazione naturalistica (che caratterizza soprattutto l'*Art Nouveau* francese) è, come abbiamo visto, senza appello. Tuttavia, anche l'ornamento simbolico stilizzato è da rigettare in quanto inadatto, rispetto a quello squisitamente astratto-geometrico a generare una grammatica ornamentale in grado di rispondere alle necessità di razionalità e linearità che la modernità impone, sia nel processo di produzione dell'oggetto che in quello del suo uso quotidiano. «Fra una decorazione stilizzata che tragga i suoi motivi dalla natura e lo scopo cui la destiniamo, si inframmettono sempre il suo aspetto naturalistico e il suo significato. Entrambi pretendono di salvare i loro diritti, e pur tollerando una stilizzazione

che trasponga l'oggetto stilizzato in un mondo semplificato e nobilitato, non potranno mai assoggettarsi alla volontà dell'ornamentazione pura, che trae le sue singole parti da se stessa, e crea forme avvalendosi dei necessari e indispensabili mezzi costruttivi, o dà vita alla materia, altrimenti morta, mediante luci e ombre che essa provoca e ritmicamente ripartisce». H. Van de Velde, *Dichiarazioni di principio* (1902), in H. Van de Velde, *Op. cit.*, p. 131.

□14□ H. Van de Velde, *Un capitolo sulla progettazione e la costruzione dei mobili moderni* (1897), in H. Van de Velde, *Op. cit.*, p. 63.

□15□ *Ibidem*, p. 116.

□16□ Citato nell'introduzione di D. Dardi a Le Corbusier, *L'arte decorativa*, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 14.

*In alto: Adolf Loos, Villa Karma (facciata rispondente al livello superiore), 1903-06, Montreux. Sotto: Adolf Loos, Kärtner Bar (o American Bar), 1908, Vienna.*



