

DOMENICO CORNACCHIONE

ADOLF LOOS

E LA NEGAZIONE DELLO STILE

**L'INFLUENZA DI FRIEDRICH NIETZSCHE
SULL'OPERA DI ADOLF LOOS E IL CONFRONTO
CON LA METAFISICA DI GIORGIO DE CHIRICO**



Cornacchione
Editore

Sommario

PREFAZIONE DI STEFANO GALLO	9
INTRODUZIONE	13
1. LE RADICI CULTURALI DI LOOS E L'INFLUENZA DI NIETZSCHE	17
2. IL TEMA DELL'INFLUENZA DI NIETZSCHE SU LOOS NELLA STORIA DEGLI STUDI	59
3. UN'IPOTESI: LOOS COME DE CHIRICO	79
3.1. <i>Gli altri moderni</i>	90
3.2. <i>Due figure isolate</i>	96
3.3. <i>L'inattualità</i>	105
3.4. <i>Il classico</i>	112
4. ULTERIORI RIFLESSIONI SULLA PRESENZA DI NIETZSCHE NELL'OPERA DI LOOS	139
4.1. <i>Il problema della coscienza storica</i>	140
4.2. <i>La morte di Dio</i>	152
4.3. <i>Forme quasi metafisiche</i>	157
4.4. <i>La negazione dello stile</i>	161
4.5. <i>Il nichilismo</i>	167
4.6. <i>L'eterno ritorno delle forme</i>	173
CONCLUSIONI	175
BIBLIOGRAFIA	179
INDICE DEI NOMI	185
RINGRAZIAMENTI	189

INTRODUZIONE

Forse per capire Adolf Loos potrebbe essere utile partire da Giorgio de Chirico.

Il padre della Metafisica, esattamente come Loos, e all'incirca negli stessi anni, si è trovato stretto tra il mondo delle avanguardie, di cui in una certa misura faceva parte, e il classicismo, da cui voleva far discendere la sua figura, ed esattamente come Loos non scelse né l'una né l'altra strada, ma ne tracciò una nuova che non era né classica né moderna, ma entrambe le cose allo stesso tempo. De Chirico segnò una strada fatta d'invenzioni nuove ma anche di secolari tradizioni, e lo stesso fece Loos. Insieme inaugurarono, senza mai incontrarsi, e in maniera del tutto indipendente l'uno dall'altro, un approccio originale e inedito al mondo moderno che si era ormai mostrato prima con le vitalistiche e stilizzanti innovazioni estetiche della fase Art Nouveau/simbolista, poi con la forza distruttrice, riduttiva e artificializzante delle avanguardie, anzitutto del cubismo.

Una terza via, quindi, un nuovo modo di intendere il tempo moderno; ma da cosa trae origine questa visione del mondo? Che cosa ha spinto il pittore e l'architetto a orientarsi nella medesima direzione?

Sappiamo con certezza che de Chirico, è lui stesso a

dircelo, nella teorizzazione della sua “*pittura più profonda*” deve molto a Friedrich Nietzsche. Sono stati i testi del filosofo tedesco, infatti, che influenzarono il giovane pittore e che lo portarono su una strada non ancora battuta prima. Ora, che anche Adolf Loos conoscesse e leggesse Friedrich Nietzsche è una circostanza che possiamo considerare certa. Basta ricordare che all’inizio della seconda raccolta di scritti pubblicata dall’architetto troviamo la citazione di un importante aforisma di Nietzsche: «*Alles Entscheidende entsteht trotzdem*» (cioè *che è decisivo si compie nonostante tutto*)¹. Finora, però, in pochi hanno tentato di chiarire quanto profonda possa essere stata questa conoscenza e in che misura possa aver influenzato Adolf Loos, ma proprio il debito culturale contratto con Nietzsche potrebbe essere stato fondamentale nell’individuazione della *nuova strada* percorsa dall’architetto, così come lo è stato per de Chirico.

Il filosofo è stato già in passato accostato all’architetto. In quasi tutti gli studi precedenti, però, ci si è limitati a menzionare l’aforisma riportato sopra e ci si è accontentati grossomodo di questo. C’è chi ha dichiarato che Nietzsche è «un sicuro autore di riferimento per Loos»², senza però discutere prove che giustificassero tale affermazione e chi, invece, lucidamente, ha cercato di individuare questa influenza non in citazioni dirette ma piuttosto nello stile letterario adottato dall’architetto.³ Già, lo stile letterario, sì, perché non si può

¹ Loos, Adolf, ottobre 1930, trad. it. in *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972, p. 159.

² Biraghi, Marco, *La filosofia dell’arredamento nel primo Loos*, in Denti, Giovanni e Peirone, Silvia, (a cura di), *Adolf Loos – La cultura del progetto – Atti del convegno*, Officina Edizione, Roma 1995, p. 91.

³ Maldoner, Bruno, *Gegenüberstellung von Zitaten zu einiger Schwerpunkten im*

parlare di Loos senza citare i suoi numerosi saggi, e non solo quelli sull'architettura ma anche quelli sulla musica, sulla cucina, sull'arredamento e persino sulla biancheria intima.

Proprio dall'analisi dei suoi saggi, prima ancora che delle sue opere architettoniche, partiremo per chiarire se e quanto sia stata rilevante per Loos la conoscenza e lo studio dei testi di Nietzsche, perché Loos non è *solo* un architetto, ma un personaggio complesso e articolato, un intellettuale capace di affrontare i più disparati temi della vita quotidiana senza mai essere prevedibile e ordinario, cercando profeticamente e sarcasticamente una verità superiore e inattaccabile.

schriftstellerischen Werk von Adolf Loos und Friedrich Nietzsche, in Adolf Loos, *Graphische Sammlung Albertina*, Vienna 1989, pp. 269-278.

1. LE RADICI CULTURALI DI LOOS E L'INFLUENZA DI NIETZSCHE

Adolf Loos ha lasciato la *montagna* per farci dono della sua profezia.

È *sceso* tra il popolo per rivelare l'avvento di un *mondo nuovo*, un mondo senza ornamento, fatto di linee dritte, pareti bianche, oggetti *lisci* e anonimi. Un *mondo nuovo* scoperto nel *nuovo mondo*. L'America! Com'è diversa, però, l'America di Loos da quella reale.¹ È l'America, in ogni caso, la *montagna* di Loos, è lì che trova rifugio, è in America che gode «del suo spirito e della sua solitudine»². Farà ritorno tre anni più tardi nella vecchia Europa. Ora sa che il vecchio continente ha bisogno di lui, ha urgenza della verità. Sa che Vienna è corrotta da una falsa idea di moderno, sa che c'è necessità di un profeta. Perché questo è Loos, non un precursore, non un anticipatore, non un visionario, ma un profeta. Un profeta che, come lo Zarathustra di Nietzsche, annuncia la sua verità: la morte di Dio, la morte dell'ornamento.

¹ Sulla diversità tra "l'America reale" e quella descritta da Loos vedi Rykwert, Joseph, *Prefazione*, in Loos, Adolf, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1962, p. XV; Rossi, Aldo, *Prefazione*, in Gravagnuolo, Benedetto, *Adolf Loos. Teoria e opere*, Idea Books, Milano 1981, p. 15.

² Nietzsche, Friedrich, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Adelphi, Milano 1969, p. 3.

Sull'importanza del soggiorno americano di Adolf Loos ci sono pochi dubbi. È il 1893 quando inizia il suo viaggio. È qui che l'architetto incomincia a sviluppare la sua idea teorica di architettura, è qui che germogliano i primi semi, ma probabilmente qualcosa doveva già covare nella mente del giovane Loos. Questo *ritiro spirituale* non può essere l'origine, ma la conseguenza di un qualcosa. Forse di un pensiero non ancora maturo che aveva bisogno di vedere altro per sbocciare. Non sarebbe poi così strano, stiamo parlando di un giovane poco più che ventenne. Bizzarra, comunque, è l'idea mitica e a tratti vaneggiante che Loos si fa dell'America. Il *sogno americano* in Loos assume forme paradossali. Un mitomane lo definisce Joseph Rykwert,³ e forse ha ragione, ma noi preferiamo definirlo un profeta alla maniera di Walter Gropius.⁴ L'America che Loos descrive è sicuramente frutto di una visione, di una *rivelazione*; certamente, però, non frutto solo della sua fantasia.

Loos parla per iperbole, per *parabole*. Esagera nei suoi verdeti, vuole sicuramente colpire, impressionare, scuotere e insegnare. Il suo stile letterario è sarcastico, schietto, incisivo. Ricercato e ingenuo allo stesso tempo. Diretto e comprensibile, condivisibile o meno, ma in ogni caso divinatorio. Nei suoi scritti usa uno *stile* asciutto, pulito, chiaro, senza decori, esattamente come nelle sue architetture, ma il risultato è l'opposto. Tanto *fredde* sono le sue architetture, tanto *calde*, invece, le sue parole. Fa quello che un profeta

³ Rykwert, Joseph, *Prefazione*, in Loos, Adolf, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1962, p. XV.

⁴ Gropius, Walter, *Hommage à Adolf Loos*, Vient de Paraître, Paris 1931, trad. it. in «Casabella Continuità – numero dedicato ad Adolf Loos», n. 233, novembre 1959, p. 45.

deve fare: cerca seguaci, e invece trova oppositori, cerca di diffondere la verità ma non è creduto. Inevitabilmente resta solo sulla sua strada,⁵ e questo non deve stupirci.

Loos, però, farà in tempo a vedere il suo trionfo, anche se non gli sarà riconosciuto, ma a questo punto è ormai un martire. Siamo già nel 1930 e Loos ha vinto la sua guerra, ha liberato il mondo dall'ornamento e si appresta a rivendicare i suoi meriti:

Sono uscito vittorioso da una battaglia durata trent'anni: ho liberato l'umanità dall'ornamento superfluo. "Ornamento" era un tempo sinonimo di "bello". Oggi, grazie all'impegno di tutta la mia vita, è sinonimo di "scadente". Come sempre l'eco che risponde crede di essere la voce stessa. Il perfido libro *La forma senza ornamento*, pubblicato a Stoccarda nel 1924, non fa parola della mia battaglia e al tempo stesso ne distorce il significato.⁶

Così Loos si esprime nella premessa alla sua seconda raccolta di scritti. Proprio qui Loos cita dichiaratamente Nietzsche e gli rende omaggio. Perché ora? Perché così tardi? «*Alles Entscheidende entsteht trotzdem*» (ciò che è decisivo si compie nonostante tutto), questo l'aforisma di Nietzsche che Loos pone in apertura del suo libro.⁷ L'architetto sa che le sue profezie si sono ormai compiute (nonostante tutto). Sa che le sue parole, scritte trent'anni prima, sono state *decisive*. È consapevole del suo ruolo nella storia dell'architettura.

⁵ Vedi capitolo 3.2.

⁶ Loos, Adolf, ottobre 1930, trad. it. in *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972, p. 159.

⁷ *Ibidem*.

Non è ingenuo, conosce il *nuovo mondo*, l'ha *fondato* lui del resto. Non si aspetta un immediato ritorno di nessun genere dalle sue raccolte di scritti, sa di dover aspettare, ma è consapevole che il suo momento arriverà. Ci lascia un segno, un indizio. Ora ha capito chi è e cosa ha fatto, ne ha preso completamente coscienza. Lui è stato davvero un profeta. Vuole dirci chiaramente che la sua storia è quella dello Zarathustra: un oracolo sceso *dalla montagna* per insegnarci il vero moderno. Le opere di Friedrich Nietzsche, questo ci sta dicendo Loos, sono state oggetto di studio e fonte d'ispirazione per il suo lavoro teorico e pratico. Cita solo due volte Nietzsche (una citazione l'abbiamo appena incontrata, l'altra la vedremo tra poco), ma a ben guardare i rimandi sono diversi. A notarlo è Bruno Maldoner che cerca di rintracciare altre prove che possano dimostrare il debito culturale di Loos nei confronti di Nietzsche.⁸ Inizia chiarendo subito che gli scritti di Adolf Loos vanno considerati come opere proprie, indipendenti dal suo lavoro architettonico. Su quest'affermazione basa la sua domanda: quali sono le radici da cui derivano questi scritti? La risposta l'abbiamo anticipata: Nietzsche. Vedremo in seguito in modo approfondito le ipotesi di Maldoner, ora torniamo al nostro discorso.

Non possiamo dire fino a che punto fossero conosciuti da Loos gli scritti di Nietzsche né quando li conobbe, possiamo solo ribadire che certamente li ha letti, e deve averlo fatto molto presto, almeno già dal 1899, anno in cui realizza il Café Museum. Quando Ludwig Hevesi definisce

⁸ Maldoner, Bruno, *Gegenüberstellung von Zitaten zu einiger Schwerpunkten im schriftstellerischen Werk von Adolf Loos und Friedrich Nietzsche*, in Adolf Loos, *Graphische Sammlung Albertina*, Vienna 1989, pp. 269-278.

quest'opera Café Nihilismus,⁹ Loos non si scandalizza, anzi, fa trasparire un *malcelato compiacimento*¹⁰ quando, qualche anno più tardi, parla dell'accaduto in uno dei suoi saggi. È questa la prima volta che il nome di Loos è accostato in una certa misura a quello del filosofo tedesco.¹¹

In questa data Loos è all'inizio della sua carriera, ma ha già un suo *non stile* molto riconoscibile, talmente distinguibile da poterne già ricavare basi teoriche. Notevole per un architetto che fino a quel momento aveva progettato pochissimi interventi, e alcuni rimasti solo su carta come, ad esempio, quello per un *teatro da quattromila posti*. Il progetto presenta «non pochi elementi di novità sulla tipologia del teatro»¹², a cominciare dalla platea, che azzera «una consolidata tradizione tipologica di derivazione seicentesca: il modello detto “all'italiana”»¹³. Torna la circonferenza a descrivere lo spazio dell'orchestra, tema recuperato dall'antico coro greco; lo spazio scenico, invece, è disegnato come un volume separato dal resto.

Da dove arrivano queste novità? Come giunge Loos a soluzioni così originali? A questa domanda ha risposto Benedetto Gravagnuolo nel suo celebre libro *Adolf Loos – teoria e opere* del 1981:

⁹ Definizione tratta dall'articolo di Ludwig Hevesi pubblicato su «Fremden-Blatt» il 30 maggio 1899. Così scriveva Hevesi: «Un po' nichilistico, certo, anzi molto nichilistico. Ma attraente, logico, pratico. E inusuale, il che è un merito».

¹⁰ Gravagnuolo, Benedetto, *Adolf Loos. Teoria e opere*, Idea Books, Milano 1981, p. 94.

¹¹ Vedi capitolo 4.5.

¹² Gravagnuolo, Benedetto, *op. cit.*, p. 92.

¹³ *Ibidem*.

Per comprendere a fondo il senso del progetto bisogna tener conto delle coordinate storiche in cui esso si inserisce. Negli anni della formazione di Loos il mondo culturale di lingua tedesca fu pervaso da un rinnovato interesse per una esplorazione sulle origini del teatro, dominato dal filone di pensiero nietzschiano-wagneriano. F. Nietzsche ne *La nascita della tragedia dallo spirito della musica* (1871-72) aveva sottolineato il ruolo centrale che assume il coro – alle origini del dramma ellenico – come l'espressione più autentica del dionisiaco-collettivo e, al tempo stesso, come fondamentale elemento di mediazione tra il pubblico e la rappresentazione simbolica-apollinea nella realtà che si svolge sulla scena.¹⁴

Sembra, dunque, che in qualche modo ci sia Nietzsche dietro le soluzioni adottate da Loos nella progettazione del teatro. Il progetto è del 1898, possiamo quindi ipotizzare che già un anno prima della realizzazione del Café Museum Loos avesse letto Nietzsche, e possiamo anche supporre, a questo punto, che già gli scritti dell'anno precedente pubblicati sulla «Neue Freie Presse», fossero in qualche misura influenzati dalle opere del filosofo. Siamo partiti dicendo che proprio nelle opere letterarie è possibile sentire l'eco dei pensieri nietzschiani, ma il riferimento al progetto del teatro è utile per comprendere meglio il prossimo passaggio: il recupero del classico. Il rapporto con l'antico, difatti, è un altro fondamentale tema che accomuna il filosofo e l'architetto. Loos parla di moderno, certo, ma, come abbiamo visto nel progetto del teatro, il suo moderno non è *distruttivo* come quello delle avanguardie, non punta all'eliminazione

¹⁴ *Ibidem.*

dell'esistente. La sua idea di moderno, quello che lui definisce il *vero moderno*, ha un forte legame con la classicità e con la tradizione. L'eliminazione del modello di teatro all'italiana, quindi, assume la valenza di *annullamento del falso*, di eliminazione di una tradizione corrotta e di un recupero di una tradizione vera. Il classico, però, non è qualcosa da copiare o da cui attingere ecletticamente, non bisogna intendere la classicità come ripetizione, ma come substrato culturale. Come esiste una nuova via per essere moderni, così ne esiste una nuova per ritrovare il classico. Possiamo dire quindi, usando le parole di Gravagnuolo, che «il ritorno a una forma passata non è mai [...] il ritorno alla stessa forma»¹⁵. Anche se per Loos esiste una forma a priori, quella della casa, ad esempio, o della chiesa, o anche della sedia, e a queste forme, o tipi, dettati appunto dalla tradizione, l'architettura si deve adeguare. Solo quando una forma appare non ancora perfetta, sostiene, ci si può lavorare sopra, correggendola e attualizzandola. Coerentemente con questo pensiero, Loos, non progetta quasi mai arredi nuovi, ma utilizza modelli preesistenti, spesso di origine inglese. E quando adopera una tipologia nuova, è quella della sedia Thonet, che deriva non dalla libertà formale di un progetto estetico ma da un processo costruttivo economicamente fondato. Il suo contributo, quindi, non è l'invenzione di nuovi arredi, o di un nuovo stile architettonico, ma la critica all'arbitrarietà stilistica.

La questione dello stile, e l'opposizione di Loos alla decorazione, vanno oltre quella che può essere considerata una sterile polemica sul gusto. Non è un giudizio sul puro valore

¹⁵ *Ibidem*, p. 36.

estetico quello dell'architetto, ma è una riflessione profonda sul ruolo dell'artista. Loos ritiene che gli oggetti d'uso pratico non debbano essere, nell'epoca moderna, di pertinenza dell'artista, anzi, considera l'assenza dell'artista dai laboratori industriali-artigianali un valore. Dichiarò, a proposito delle aziende che non hanno artisti alle loro dipendenze, che sono le uniche a rappresentare pienamente lo «stile del nostro tempo», lo esprimono così bene che, continua, «noi non notiamo affatto che abbiano uno stile»¹⁶.

Le aziende che indulgiano nell'ornamento, al contrario, sono considerate da Loos inattuali sia rispetto al modo di vivere contemporaneo, sia rispetto alla maniera moderna di produrre gli oggetti. Si mescolano, quindi, nel suo pensiero ragioni economiche e ragioni funzionali. Per Loos tutto ciò che ha uno scopo pratico deve essere escluso dal regno dell'arte, di conseguenza anche l'architettura. Loos colloca l'arte in alternativa alle sfere pratiche, afferma che «l'opera d'arte è rivoluzionaria, la casa è conservatrice», e ancora: «la casa deve piacere a tutti [...] l'opera d'arte [...] non ha bisogno di piacere a nessuno»¹⁷.

L'ornamento, per Loos, in definitiva è un *abuso* dell'arte. La struttura di base del pensiero dell'architetto è costituita, quindi, dal netto rifiuto di un nuovo ornamento, visto come inutile e ormai obsoleto esercizio di stile. Secondo Loos l'architettura e le arti in genere sono espressione diretta della cultura e del grado di evoluzione della società: ad arretratezza culturale corrisponde, pertanto, arretratezza dal punto di vista stilistico. Le *vere* architetture moderne sono,

¹⁶ Loos, Adolf, 1908, trad. it. in *I superflui*, in *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972, p. 208.

¹⁷ Loos, Adolf, 1908, trad. it. in *Architettura*, in *op. cit.*, p. 253.

di conseguenza, manifestazione del progresso della civiltà che le ha realizzate. Questa stretta relazione tra civiltà e architettura è utilizzata da Loos per mettere a confronto la cultura austriaca con quella americana. Loos evidenzia come l'apertura alla modernità e al progresso, tipica del nuovo mondo, si rispecchia anche in ambito architettonico. La società viennese dell'epoca, più tradizionalista, è invece poco predisposta, secondo Loos, ad accettare l'innovazione. In realtà Vienna, seppur tradizionalista, tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, è una città economicamente e culturalmente ricca, tutt'altro che stagnante come invece sottintende l'architetto.

Loos sostiene che l'epoca moderna non è in grado di produrre un nuovo ornamento. Non si tratta di un aspetto negativo, ma è, anzi, dimostrazione del superamento di un concetto appartenente a epoche passate. L'ornamento è, perciò, visto come del tutto inessenziale e inattuale. Questo passaggio si configura come la rottura di una schiavitù, come un percorso necessario che l'uomo deve compiere. L'eliminazione dell'ornamento è semplicemente inevitabile, naturale conseguenza dell'evoluzione della società. Questo nuovo gradino evolutivo, però, è raggiungibile solo con un atto *rivoluzionario*, un gesto d'avanguardia. A tal proposito Le Corbusier ha scritto: «Loos è passato con la scopa sotto i nostri piedi e ha fatto pulizia omerica, esatta, sia filosofica che lirica»¹⁸. Anche Le Corbusier, insomma, riconosce in una certa misura l'aspetto nichilista di Loos. Nichiliste erano del resto tutte le avanguardie, ma Loos, lo abbiamo

¹⁸ Le Corbusier, *Hommage à Adolf Loos*, Vient de Paraître, Paris 1931, trad. it. in «Casabella Continuità – numero dedicato ad Adolf Loos», n. 233, novembre 1959, p. 44.

detto, non aderisce completamente alle poetiche avanguardistiche. È utile, quindi, ricordare le parole di Vittorio Gregotti che sottolinea come:

Al contrario di una parte dell'avanguardia, niente è più lontano da Loos dell'idea di prodotto, o meglio di progetto come produzione, capace con la forza della tabula rasa linguistica di regolare la razionalità sociale della produzione stessa, di riparare ingiustizie, di costruire il visibile di una nuova società senza classi. Non sembra che per Loos sia possibile alcun riscatto attraverso l'architettura. Soprattutto, contrariamente all'avanguardia, l'architettura non è in alcun modo identificabile con l'invenzione linguistica, anzi con il gioco linguistico, come segno grafico il cui valore appartiene in gran parte alla rappresentazione astratta del disegno. Niente poi è più lontano in Loos dell'idea del nuovo come valore. Egli rinuncia a fingere "l'eccezione" proprio affinché fatti e valori non vadano confusi. Cultura moderna è quindi, per Loos, anzitutto cultura della contraddizione.¹⁹

L'attenzione di Loos ai veri valori rimanda direttamente all'attenzione che ha per le tradizioni. Se le tradizioni devono cedere alle mode allora si rischia, dice Loos, «l'inizio di una trasvalutazione dei valori»²⁰. Ecco di nuovo affiorare un'espressione di Nietzsche. L'osservazione dei valori della tradizione, non si risolve certo in una venerazione acritica: Loos riutilizza, semplifica, adatta, ma con il rispetto che si deve al passato, alla ragion d'essere del passato. Il suo obiettivo

¹⁹ Gregotti, Vittorio, *Loos e Gropius*, in «Casabella», n. 495, ottobre 1983, p. 12.

²⁰ Loos, Adolf, 22 maggio 1898, trad. it. in *La moda maschile*, in *op. cit.*, p. 10.

non è il neoclassicismo ma il moderno, vale a dire ciò che risponde alle esigenze del presente. Quale moderno? Un *altro* moderno, non certo quello che si sta imponendo in Europa. Loos cerca lo stile del suo tempo. Non indica un possibile futuro, vuole il presente. Vuole che il suo *non stile* sia nello spirito del tempo. La sua profezia non parla di un futuro indefinito ma riguarda l'oggi. Un presente che include il passato, un *eterno ritorno* delle forme, non uguali a sé stesse, ma reinterpretate e perfettamente calate nella società del tempo.

Il recupero della tipologia di teatro greco non è quindi un atto di *sottomissione* al passato, ma rappresenta la ripresa di certi valori, di certe forme già complete. L'orchestra è assolutamente circolare perché è perfetta così, non c'è bisogno di migliorarla, è impossibile farlo. La platea, invece, si piega, si comprime, diventa un ovale. È migliorabile. Forse Loos ha pensato a una soluzione per affinare l'acustica, non lo sappiamo, sicuramente però non si tratta di una soluzione semplicemente estetica. Loos guarda al mondo greco-romano per questo progetto, ma nella sua mente c'è anche Andrea Palladio. A tal proposito basta riportare le parole di Oskar Kokoschka, intimo amico di Loos:

L'opera di Palladio è stata per lui la Bibbia e la Legge. Loos ha inteso l'ordine antico non come modello da copiare, come facevano i classicisti e gli accademici, ma come rappresentazione delle proporzioni umane nel loro rapporto con il mondo che le circonda, come immagine del rapporto dell'uomo con la vita.²¹

²¹ Cit. in AA.VV., *Adolf Loos*, Catalogo a cura della Facoltà di Architettura, Roma 1965, p. 11.

