

Marco Damonte

Wittgenstein architetto: un'esperienza filosofica

1. L'interesse dei filosofi per la casa di Margarete Stonborough-Wittgenstein

Da quando, nel 1965, la prima puntuale analisi condotta sotto il profilo filosofico della casa di Margarete Stonborough-Wittgenstein (d'ora in poi casa di MSW) apparve nella rivista italiana *"Aut Aut"* (Giacomini 1965), l'interesse per questo edificio è diventato rilevante negli studi Wittgensteiniani. Negli anni Settanta del secolo scorso, le indagini architettoniche condotte da un gruppo di giovani architetti sotto la guida di Thomas Sperling e Ottokar Uhl e la rinnovata attenzione rivolta alla cultura viennese tra Ottocento e Novecento da William Johnson, Allan Janik Stephen Toulmin, hanno determinato tre approcci: considerare la casa di MSW come un oggetto architettonico, approfondirne il rapporto con la filosofia di Wittgenstein, oppure interpretarla nella prospettiva della storia culturale in cui ebbe origine. Per quanto concerne il secondo versante, va considerato decisivo l'intervento *La casa di Wittgenstein* di Francesco Amendolagine e Massimo Cacciari (1975) il quale, indugiando, da un lato, sull'architettura della casa attraverso un'analisi morfologica e semiotica delle affinità stilistiche tra la filosofia di Wittgenstein e la sua concezione architettonica e, dall'altro, confrontandone i caratteri stilistici con esempi tratti da tutta la storia dell'architettura, anticipò i contributi dei primi anni Ottanta di Günther Gebauer, Rüdiger Ohme e Lothar Rentschler, suggerendo che la casa determini un "passaggio essenziale, e in un certo senso 'aforistico', fra la sua filosofia 'precedente' e quella 'successiva'." (Wijdeveld, 2000, 13). Seguendo la distinzione manualistica tra un *primo* Wittgenstein, estensore del *Tractatus logico-philosophicus*, e un *secondo* Wittgenstein, autore delle *Ricerche filosofiche*, la casa di SMW è così stata considerata come esemplificazione del primo, come anticipazione del secondo o come momento determinante di svolta del pensiero speculativo di Wittgenstein.

Chi, come Peter Galison (1990), interpreta la casa di SMW come una rappresentazione architettonica delle idee filosofiche proprie del *Tractatus*, argomenta l'esistenza di una stretta analogia strutturale tra la casa e il libro centrata sulla nozione di "tentativo di precisione" (Wijdeveld, 2000, 18). A tale precisione però non corrisponde l'uso di un semplice sistema proporzionale nella progettazione della casa di MSW. Essa non risulta costruita come ripetizione di una struttura semplice. Quasi nulla in quell'edificio che unisce elementi moderni e caratteristiche tipiche dello stile neo-rinascimentale viennese risulta trasparente: piuttosto, la precisione sembra andare a scapito della semplicità. Alla prova dei fatti risulta difficile affermare che la bellezza della casa di MSW corrisponda alla "semplicità e staticità che appartiene alle proposizioni del *Tractatus*."¹ (von Wright 1982, 24). Piuttosto la sua fredda austerità potrebbe essere un tentativo di mettere in scena la distinzione tra ciò che può essere detto è ciò che deve essere taciuto, diventando così, come afferma Roger Paden, l'esemplificazione di quell'etica mistica dell'indicibile che alcuni interpreti recenti intravedono nella chiusa del *Tractatus*. Le nozioni in gioco diventano qui quelle di *sub specie aeternitatis* e di *tutto limitato* (Paden 2007, 99 e 158) e l'architettura assume il gravoso compito di perseguire quel perfezionismo etico che, secondo quella che un discusso filone interpretativo indica come *lettura risoluta* di Wittgenstein, sarebbe il solo a garantire una vita felice grazie a un cambio di prospettiva sul mondo.

All'opposto, Nana Last sottolinea come la casa di SMW vada apprezzata quale occasione che Wittgenstein ebbe di esibire le intuizioni poi sistematizzate nell'incompiuta *Ricerche filosofiche*. Last ritiene l'esperienza di Wittgenstein decisiva per il suo ritorno alla filosofia e, a questo proposito, cita la distinzione tra il seguire una regola e il seguire un cartello stradale², le difficoltà insite nel seguire una regola nell'atto di spiegare il processo della comprensione³, l'interesse verso il linguaggio considerato un fenomeno spazio-temporale anziché un qualcosa di assoluto e a priori⁴, la presa di consapevolezza della molteplicità degli usi del linguaggio⁵, la problematicità della concezione del linguaggio come mera immagine del pensiero⁶, l'importanza assunta da una concezione olistica⁷ e, più in generale, la rinuncia alla teoria raffigurativa del linguaggio e l'attenzione al linguaggio ordinario. Da tali aspetti Last conclude:

¹ Qui come altrove, se non indicato diversamente, la traduzione inglese è mia.

² Cfr. Wittgenstein 1999, §85, 56-57.

³ Cfr. Wittgenstein 1999, §125, 69-70.

⁴ Cfr. Wittgenstein 1999, §108, 65-66.

⁵ Cfr. Wittgenstein 1999, §23, 21-22.

⁶ Cfr. Wittgenstein 1999, §96, 62 e §115, 67.

⁷ Cfr. Wittgenstein 1999, §7, 13.

le *lenti* dell'architetto non si limitano a fornire un modo di vedere la realtà: esse rivelano come ogni opzione fondamentale della filosofia sia debitrice di una particolare associazione visuo-spaziale-linguistica. Capire come una filosofia e un punto di vista dipendono l'uno dall'altra indica che le riflessioni del primo e del secondo Wittgenstein derivano da un particolare modo di concepire il linguaggio: la filosofia del *Tractatus* è il prodotto di una prospettiva *esterna* al linguaggio e *al di sopra* di esso [...] mentre la filosofia successiva all'aver praticato l'architettura (propria delle *Ricerche filosofiche*) è il frutto di una prospettiva *interna* al linguaggio. (Last 2020, 521).

Accostare la casa di SMW alle *Ricerche filosofiche* ha il vantaggio di spostare l'attenzione dall'edificio come oggetto compiuto alle fasi della sua costruzione e, più banalmente, alla vita di cantiere. Nel tentativo di spiegare che cosa sia il linguaggio, Wittgenstein prende in considerazione quello ostensivo ricorrendo a una citazione di Agostino e lo compara con quanto avviene durante l'osservazione di due muratori al lavoro. Il muratore A e il suo aiutante B usano un linguaggio apparentemente ostensivo, poiché il primo si limita a scandire le parole *mattone*, *pilastro*, *lastra*, *trave* come ad indicare degli oggetti che il secondo deve passargli. Le cose però sono più complesse:

ma se l'insegnamento ostensivo produce quest'effetto – devo dire che ha per effetto la comprensione delle parole? Non comprende il grido «Lastra!» chi, udendolo, agisce in questo modo così e così? – Certo, a ciò ha contribuito l'insegnamento ostensivo; però solo in quanto associato a un determinato tipo di istruzione. Connesso con un tipo di istruzione diverso, lo stesso insegnamento ostensivo di questa parola avrebbe avuto come effetto una comprensione del tutto diversa. (Wittgenstein 1999, §6, p. 12).

Questa osservazione offrì a Wittgenstein lo spunto per trattare alcune nozioni cardine delle *Ricerche filosofiche*, quali la concezione del *linguaggio come uso*, del *gioco linguistico*, del *comprendere* e del *seguire una regola*, ma considero azzardato concludere che la sua esperienza come architetto sia stata decisiva per la sua nuova filosofia del linguaggio. Non solo la descrizione di ciò che avviene in un cantiere non esaurisce lo sforzo di progettazione architettonica della casa di MSW, ma inoltre, allo stesso scopo, Wittgenstein ricorre all'osservazione di quanto avviene tra gli studenti e il loro docente, di ciò che accade durante i giochi dei bambini e di come si possa giocare a scacchi.

Intermedia tra le due posizioni considerate, è quella di David Macarthur, per il quale l'impegno di Wittgenstein architetto corrisponde allo sforzo etico di *lavorare su se stesso*, in ottemperanza al motto per cui “soltanto migliorando se stessi si può migliorare il mondo.” (Macarthur

2014, 33). Da un lato, il desiderio di migliorare il mondo passa attraverso un giudizio sullo “spirito di questa [del nostro tempo] cultura” (Wittgenstein 1977, p. 26) del quale l’architettura è aspetto tra i più rilevanti; dall’altro lato del *migliorare se stessi* è parte essenziale il desiderio di riportare “le parole, dal loro impiego metafisico, indietro nel loro impiego quotidiano” (Wittgenstein 1999, §116, p. 67). D’altronde per Wittgenstein le questioni linguistiche sono connesse a quelle esistenziali e, come abbiamo già visto, quello architettonico può essere apprezzato come un caso paradigmatico di linguaggio:

[...] essenziale alla nostra ricerca è piuttosto il fatto che con essa non vogliamo apprendere nulla di *nuovo*. Vogliamo *comprendere* qualcosa che sta già davanti ai nostri occhi. Perché proprio *questo* ci sembra, in qualche senso, di non comprendere. (Wittgenstein 1999, §89, p. 60).

Tutti questi tentativi sono accomunati dalla preminenza attribuita al Wittgenstein filosofo, come se la casa di SMW acquistasse valore rispetto agli aspetti della sua filosofia che la storia della ricezione del suo pensiero man mano evidenzia. Vorrei invece mostrare una sorta di autonomia della casa di SMW, la cui comprensione non esula certo dal pensiero filosofico di Wittgenstein, ma non può neppure trascurare altri aspetti.

2. Riferimenti biografici

Non ritengo opportuno indugiare su spiegazioni psicologiche o, addirittura psicoanalitiche per indicare la dipendenza delle scelte architettoniche di Wittgenstein da tratti salienti della sua personalità, tra cui *perfezionismo, perseveranza, austerità e frugalità* (Wijdeveld, 2000, 18). Piuttosto vorrei ricordare che con la pubblicazione del *Tractatus*, Wittgenstein riteneva terminato il suo impegno filosofico, tanto da conseguire l’abilitazione all’insegnamento e diventare maestro nelle scuole di Otterthal, nel cuore dell’Austria rurale. Le motivazioni per le quali egli accettò l’invito della sorella Margarete a collaborare con l’architetto Paul Engelmann per la costruzione di una nuova abitazione esulano dunque da ragioni filosofiche. L’esperienza di insegnante terminò bruscamente nell’aprile 1926 dopo l’accusa di infliggere punizioni corporali ai suoi giovani allievi e il profondo senso di colpa che lo assalì per oltre un decennio, dovuto al mentire per minimizzare quei fatti durante un processo per lui umiliante. Il sentimento di assoluta sconfitta morale che lo assalì gli impedì sia di tornare a Cambridge presso i suoi amici inglesi, sia di andare presso la sua famiglia a Vienna, preferendo lavorare come giardiniere per i frati ospedalieri di Hütteldorf accampato, per oltre tre mesi

nel deposito degli attrezzi. Il 3 giugno dello stesso anno morì sua madre e dopo circa un anno decise di tornare a Vienna nella Alleegasse, dimora di famiglia, ponendo di fatto fine a un estraneamento dai suoi parenti più stretti risalente almeno al 1913, anno della morte del padre. In occasione di questo rientro:

gli si offrì la possibilità di un lavoro-terapia che, a differenza di quello di giardiniere, gli imponeva di lavorare con altri, aiutando così concretamente il suo reingresso nella società. Inoltre, gli fornì l'opportunità di mettere in pratica le sue ben radicate concezioni estetiche in campo architettonico. Insomma: gli fu chiesto, da parte della sorella Gretl e dell'amico di Paul Engelmann, di associarsi a quest'ultimo nell'opera di progettazione e costruzione della nuova casa di Gretl. (Monk 1991, 237)

In realtà, da oltre un anno Margarete⁸ aveva chiesto a Engelmann di occuparsi del progetto e aveva coinvolto anche il fratello che, ad ogni scappata da Otterthal a Vienna faceva da mediatore tra i desideri della sorella e la progettazione di Engelmann. Nell'autunno del 1926 tale impegno però divenne determinante e assunse significati nuovi. Seguì un periodo di crisi esistenziale e di totale isolamento, venne concepito come una vera e propria terapia atta a favorire il reinserimento sociale di Wittgenstein con al fianco la sorella a lui più intima, Margarete, e uno degli amici più cari, Paul. Si tenga inoltre presente che, dopo una iniziale ipotesi di costruire la casa per Margarete sul retro della Alleegasse, venne deciso di edificarla su un terreno da lei comprato in una delle zone meno eleganti di Vienna, sulla Kundmannngasse (da qui un altro nome con cui è conosciuta la casa di SMW), nel terzo distretto. Wittgenstein aveva abitato proprio in quella zona nel 1919, per frequentare, dopo aver rinunciato a tutta la sua parte di eredità, la *Lehrerbildungsanstalt* e diventare maestro. Insomma, la casa di SMW, da costruire in una zona rilevante per Wittgenstein perché legata alle sue scelte di vita dopo la prima guerra mondiale, diventava simbolo dell'emancipazione di sua sorella, dunque anche sua, dalla Alleegasse. Più che le sue competenze filosofiche, egli ebbe l'occasione di *mettere in pratica le sue concezioni estetiche* e, soprattutto, di utilizzare i suoi studi di ingegneria.

Un altro aspetto che ritengo trascurato riguarda la commissionaria dell'opera che era anche la *terapeuta* di Ludwig, ma soprattutto colei che, regalandogli all'età di sedici anni un'edizione de *Il mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer, ebbe un ruolo determinante nella

⁸ Gretl altro non è se non il nome confidenziale con cui Margarete veniva chiamata in famiglia.

formazione del fratello⁹. Vale la pena di riportare il brano in cui Schopenhauer spiega l'importanza dell'architettura, un brano che Wittgenstein aveva bene in mente, visto che anche negli anni della stesura delle *Ricerche filosofiche* ne evocava interi passaggi e ne utilizzava la terminologia:

consideriamo ora l'architettura, soltanto come arte bella, prescindendo dalla sua destinazione per fini pratici (nel quale ultimo caso è al servizio della volontà, e non della conoscenza pura, sicché non costituisce un'arte nel senso in cui noi l'intendiamo), Non possiamo attribuirle altro ufficio se non quello di facilitare l'intuizione di alcune di quelle idee che sono i gradi inferiori d'oggettività della volontà, e cioè il peso, la coesione, la rigidità, la durezza; proprietà generali della pietra, prime, più semplici e più oscure manifestazioni della volontà, note del basso fondamentale della natura; e insieme con esse la luce, che per molti riguardi è il loro contrapposto. Anche in un grado così basso della sua oggettività vediamo già la volontà manifestare la sua essenza nella lotta fra il peso e la rigidità, lotta che costituisce infatti propriamente l'unico tema estetico dell'arte in architettura; far risaltare tale contrasto nel modo più vario ed evidente: questo è il suo ufficio. Ufficio cui essa adempie chiudendo a quelle indistruttibili forze la via diretta della loro libera espansione, ovvero le frena deviandole; così prolunga la lotta, e rende visibile sotto mille forme svariate lo sforzo infaticabile delle due forze nemiche. (Schopenhauer 1991, 253-254)

Da qui il gravoso compito che spetta all'architetto:

le opere architettoniche vengono ben di rado (al contrario di quelle della altre arti) eseguite per fini puramente estetici; vengono piuttosto subordinate ad altri fini utilitari ed estranei all'arte; sicché il gran merito dell'architetto consiste nel perseguire il fine estetico, pur tenendo conto delle altre esigenze cui è subordinato; per arrivarci, bisogna che l'architetto, caso per caso, si sforzi di accordare opportunamente in vari modi l'effetto estetico con fini utilitari, e si renda ben conto del genere di bellezza estetico-architettonica che meglio si possa conciliare e associare con un arsenale, un palazzo, ecc. (Schopenhauer 1991, 256-257)

Oggettivare la volontà intesa come la forza vitale del cosmo e misurarsi con il tentativo di *accordare l'effetto estetico con fini utilitari* sono proprio due compiti che Wittgenstein intende assumersi accondiscendendo alla richiesta di Grete. Per farlo egli dovette confrontarsi con il contesto culturale in cui si trovava e di cui era a piena conoscenza, visto che il mecenatismo promosso dalla sua famiglia gli aveva permesso di essere a contatto con le temperie della sua epoca.

⁹ Sull'importanza, non sempre adeguatamente riconosciuta e apprezzata, che il pensiero di Schopenhauer ha per quello di Wittgenstein, cfr. Damonte 2019.

3. Il contesto culturale

Nella Vienna a cavallo di Ottocento e Novecento, al contempo apogeo e decadenza dell'impero asburgico, anche l'architettura era in fermento: «*Wien ist anders*» non è solo il motto della città, ma è da sempre il programma della capitale austriaca.» (Paschini 2013, 763). La figura di spicco a questo proposito fu Adolf Loos, di cui Engelmann fu allievo. Loos legò inizialmente la sua fama alla costruzione *ex novo* di un edificio in Michaelerplatz 3, in pieno centro di Vienna. I lavori vennero addirittura sospesi nel settembre 1910 per ordine del consiglio comunale a causa della totale assenza di ornamenti in facciata, ritenuta scandalosa, il che diede “inizio a una vicenda dai contorni surreali, che rivela l'esistenza di un radicale dissenso «ideologico» (oltreché estetico) tra Loos e il contesto in cui opera.” (Biraghi 2013, 57). Lungi dall'essere un precursore del pre-razionalismo, Loos dichiarava di trarre la propria ispirazione dalla tradizione con esiti che, dal punto di vista formale, risultavano pienamente moderni, soprattutto per quanto concerne la sua teoria circa la rinuncia all'ornamento. Essa ha ragioni materiali ed economiche oltre che motivazioni etiche ed estetiche, ma soprattutto è un messaggio rivolto agli *aristocratici*:

L'aristocratico loosiano è colui per il quale l'assenza di ornamento non costituisce una semplice questione di gusto, quanto piuttosto «una prova di forza spirituale». In questo senso, egli soltanto è in grado di «rinunciare» all'ornamento, perché soltanto per lui esso significa «ancora» qualcosa. Per l'aristocratico infatti l'ornamento non è un segno qualunque, da confondere distrattamente con il multiverso dei segni che si accumulano caoticamente nella moderna metropoli: ornamento, aristocraticamente inteso, è qualcosa di «dato», di «tramandato», qualcosa che non può essere «creato» *ex novo*. Tuttavia, l'aristocratico per Loos non rappresenta – come si potrebbe pensare – il conservatore tout court, il nemico giurato del progresso, lo strenuo difensore del «buon tempo andato»; anzi, paradossalmente, egli trova il proprio alleato nell'uomo moderno. (Biraghi 2013, 59).

Wittgenstein, appartenente a una delle famiglie aristocratiche di Vienna per possibilità economiche, intese progettare una nuova casa che esprimesse proprio una aristocrazia dalla forza spirituale, che sapesse rinunciare all'ornamento per fare sintesi tra la tradizione e il moderno. Non a caso Loos fu uno dei beneficiari, con la somma di 2.000 corone, della cifra che Wittgenstein, dopo la morte del padre, volle devolvere agli artisti austriaci privi di mezzi. Wittgenstein si servì degli uffici di Ficker e neppure si curò di conoscere i destinatari del suo generoso atto, fatta eccezione proprio per Loos, per il quale, contraccambiato, provò gran-

de empatia e comunanza di interessi¹⁰. Proprio con Loos e, attraverso lui, con Karl Kraus, Wittgenstein nutriva forti riserve sulla nozione di progresso tipica dell'epoca in cui si trovava a vivere, contrapponendogli piuttosto quella spengleriana di declino¹¹. Se un inarrestabile declino anziché un baldanzoso progresso caratterizzavano la cultura, allora le arti, compresa l'architettura, fosse o meno annoverata tra di esse, avevano il compito di prendere una posizione in merito proprio perché, spenglerianamente, lo stile, in quanto espressione necessaria dell'umano, doveva farsi portatore di un nuovo linguaggio¹².

4. La casa di Margarete Stonborough-Wittgenstein come testo

Spesso è stata sopravvalutata l'affermazione di Engelmann in base alla quale Wittgenstein 'fu l'architetto, e non io, tanto che, sebbene i progetti di base fossero materialmente pronti prima che si associasse all'impresa, ritengo che questa sia in definitiva da attribuirsi più a lui che a me.' (da una lettera di Engelmann a von Hayek riportata in Monk 1991, 237). Resta vero che Wittgenstein si dedicò all'impresa con tutto se stesso, come testimoniano queste lettere a A.J.M. Keynes:

sto costruendo una casa a Vienna. Questo mi procura una montagna di guai e non sono nenache sicuro di non combinare un gran pasticcio. (Wittgenstein 2012, 135).

ho appena finito la mia casa che mi ha tenuto completamente occupato in questi due anni. [...] Accludo alcune foto della mia casa sperando che non sarai troppo disgustato della sua semplicità. (Wittgenstein 2012, 135)¹³.

L'acribia di Wittgenstein nel realizzare del progetto fu a tratti apparentemente maniacale:

quando un fabbro gli domandò: "Signor ingegnere, un millimetro in più o in meno qua o là sarebbe per lei veramente importante?" Wittgenstein, senza lasciarlo nemmeno finire avrebbe tuonato: "Siii!" (Monk 1991, 238).

Quando la casa era ultimata e doveva solo essere ripulita, Wittgenstein fece alzare di circa tre centimetri il soffitto del salone e, anche allora non fu del tutto convinto di una finestra del vano scale sul retro dell'edificio,

¹⁰ Su questo incontro cfr. Monk 1991, pp. 112-115.

¹¹ Cfr. Guter 2011, 7 e 11.

¹² Cfr. Guter 2019, 30-31.

¹³ La prima lettera risale all'estate 1927, la seconda al 1928.

ma acconsentì a lasciarla com'era dopo che aveva perso alla lotteria il premio che, se vinto, avrebbe usato per modificarla¹⁴.

Gli interventi che Wittgenstein propose ed attuò nella casa di MSW, pur comportando un dispendio di energie, di tempo e di denaro, non determinarono uno stravolgimento nel progetto iniziale:

la casa Stonborough-Wittgenstein si presenta come una costruzione disadorna, bianca, in stile modernista: un cubo asimmetrico costruito su una sezione centrale cardine e segnato per la gran parte da un reticolo di finestre verticali che danno alla casa il suo particolare carattere. Al piano principale si trovano un salone, una biblioteca, una sala da pranzo, una sala da colazione e le camere private di Margarete Stonborough. Nei piani superiori si trovano le camere private degli altri membri della famiglia e degli addetti alla casa. Senza dubbio, ad ogni modo, la quintessenza dello spazio della casa è il suo ingresso centrale che collega le stanze del piano principale. Il modo in cui assolve a questa funzione rende l'ingresso centrale il luogo supremo delle attività che si svolgono nella casa. (Last 2020, 530).

Wittgenstein si concentrò su modifiche in parecchi dettagli, quasi tutti interni all'edificio. Ritengo indicativo soffermarmi proprio su alcuni di essi proprio perché 'agendo su di essi, e senza compiere eclatanti gesti di rottura, Wittgenstein si appropria del progetto.' (Pisani 2013, 311).

Per quanto riguarda l'entrata, essa fu riprogettata al fine di venire incontro alla passione di Gretl per la statuaria greca e ospitare la sua copia del *Discobolo di Naukides di Argo* conservato nei Musei Vaticani, ritenuto opera della cerchia di Policeto o, in alternativa, di Fidia¹⁵. L'entrata, con la sua monumentalità classica¹⁶, doveva dunque essere il *biglietto da visita* della sorella, così che tutti i suoi ospiti capissero i suoi gusti e la sua cultura:

le caratteristiche dell'architettura di Wittgenstein appaiono tutte evidenti nella concezione dell'atrio. Lo slancio verso l'alto è sottolineato dai sottili pilastri e lesene che sostengono il soffitto, dalle alte porte con lastre di vetro suddivise solo in verticale, e dall'altezza stessa della stanza (più di 3,80 metri). La simmetria, in un rapporto di 1:2:4, caratterizza la disposizione di pilastri e lesene, la larghezza e l'ubicazione delle porte rispetto alle superfici murarie e la griglia delle lastre pavimentali, con la sola eccezione di una asimmetria a stento percepibile, ma intenzionale, lungo l'asse fra ingresso al *Saal* e accesso alla terrazza sud; le commisure incontrano le porte esattamente nel mezzo. Austerità e anonimato, dovuti alla mancanza di una struttura intrinseca, distinguono i

¹⁴ Su questo e altri particolari cfr. Nedo 2013, 238-245.

¹⁵ Maggiori dettagli in Macarthur 2014, 38-40.

¹⁶ Sull'apprezzamento di Wittgenstein verso la classicità greca cfr. Ramón Cámara 2013, 171.

materiali utilizzati per le rifiniture: la pietra artificiale (xilolite) lucida color antracite per il pavimento, l'intonaco bianco avorio per le pareti, l'intonaco bianco per il soffitto. Le parti metalliche delle porte erano dipinte di grigio neutro o grigioverde matto. Le doppie porte che portavano alla sala da pranzo e al vano delle scale avevano vetri trasparenti dal lato dell'atrio e vetri opalini sul lato opposto; in tal modo, a seconda di quale coppia di porte fosse chiusa, si otteneva un effetto accogliente o riservato. (Wijdeveld 2000, 111).

Proprio per le esigenze di accogliere ospiti in occasioni di ricevimenti, pranzi, concerti, dibattiti vennero ripensati gli spazi interni, tutti funzionali alla vita sociale di Gretl. Nulla vi si ritrova di quella frugalità di vita che Wittgenstein aveva scelto per sé nel costruire la sua baita di legno su un fiordo norvegese, nel consigliare l'amico William Eccles circa l'allestimento della casa in cui stava per trasferirsi con la moglie e nell'arredare la propria stanza a Cambridge¹⁷.

Per quanto concerne le porte interne, esse utilizzano due differenti tipi di vetro, uno più trasparente, nel caso di aperture su ambienti pubblici, l'altro più opaco, sul versante delle stanze più private:

ciò che sembra essere un semplice principio dichiarativo rivela attraverso complesse pratiche spaziali una serie di relazioni che alterano l'implementazione diretta di una regola predisposta o fissata. Esempi ricorrono sia nella sala da pranzo, sia nel salone. Nella sala da pranzo, le porte verso l'entrata si aprono su una parete insieme a tre serie simili di coppie di vetro e intelaiature di acciaio che conducono direttamente alla terrazza di nord-ovest. Esse montano una serie di quattro vetri ciascuna. Tale situazione crea un dilemma come se le porte tra la sala da pranzo e l'entrata potessero accompagnarsi con le altre tre sullo stesso muro, come di fatto fanno per dimensione e dettagli, o come se potessero indicare ciò che è dall'altra parte. La domanda che suscitano è di natura spaziale: a quale stanza e a quale muro appartengono queste porte? Quali confini delimitano? (Last 2020, 531)¹⁸.

La chiarezza non emerge fuori della soggettività di chi abita l'edificio, ma in relazione a lui (o, meglio lei, trattandosi di Gretl) ed anche in relazione a chi lo frequenta, come i suoi ospiti. I confini netti vengono meno, i limiti diventano fluidi e l'intero edificio deve essere interpretato per poter essere fruito. Lo stesso vale per il delicato gioco di equilibri e simmetrie tra i vani del piano principale: la disposizione di ciascun vano comporta il mutamento delle altre parti:

¹⁷ Su queste esperienze di Wittgenstein come *architetto* cfr. Monk 1991, 109-110 e Wijdeveld 2000, 24-26 e 177.

¹⁸ Per approfondimenti di questi aspetti cfr. Last 2008.

uno dei tratti specifici, e a prima vista più sorprendenti, della casa che Wittgenstein progetta e realizza per la sorella è che la consapevolezza del carattere meramente convenzionale delle regole vi convive con un accanito sforzo di seguirle: uno sforzo che non si arresta davanti a nulla, se non al punto – inevitabile – in cui la regola entri in conflitto con un'altra a cui sia costretta, come dire, a cedere il passo. (Pisani 2011, 106).

Nel complesso:

così come si presenta, la casa è il frutto dell'«opera di chiarificazione» a cui Wittgenstein sottopone il progetto di Engelmann. Ogni minimo elemento del progetto di partenza venne vagliato e ripensato. «Ludwig – ricorderà la sorella Hermine – disegnò ogni finestra, ogni porta, ogni chiusura, ogni radiatore con una esattezza, come se fossero strumenti di precisione». Per ogni dettaglio – «al particolare più invisibile fu dedicata la stessa attenzione che alle cose fondamentali, poiché tutto era importante, tranne tempo e denaro», racconta sempre Hermine – viene approntata una soluzione specifica. Tutto – infissi, lastre pavimentali, termosifoni, ascensore – viene appositamente disegnato e fatto realizzare ad hoc a un grado di precisione estremo. Tutto, sino alla forma delle maniglie e delle chiavi, subisce un radicale processo di semplificazione. Ciò che è possibile eliminare viene eliminato, e in particolare tutti gli elementi per così dire intermedi: la maniglia è inserita in un foro del suo stesso diametro; il buco della serratura è ritagliato direttamente nell'infisso; la lampadina viene appesa senza paralume. (Pisani 2013, 311).

Tale semplificazione fu il risultato di un lavoro estremamente complesso e non andò mai a scapito della funzionalità e dell'estetica, che anzi procedevano all'unisono. A riguardo è significativa la testimonianza della sorella Hermine a proposito dei termosifoni:

mi ricordo due piccoli radiatori neri di ghisa che stanno negli angoli di una stanzetta. Già la semplice simmetria dei due piccoli oggetti neri di questa stanza luminosa dava un senso di serenità! Gli stessi radiatori hanno misure così impeccabili e una forma così snella e perfettamente lisce che non c'è da stupirsi se, quando non erano accesi, Gretl li utilizzava come piano di appoggio per i suoi splendidi oggetti artistici. Mentre ammiravo questi caloriferi, Ludwig mi raccontava della sua fatica, e di quella degli altri, nel costruirli e di quanto tempo c'era voluto per raggiungere la precisione che li rendeva così belli. Ognuno di questi radiatori ad angolo era costruito da due parti esattamente perpendicolari tra loro, divise da una millimetrica intercapedine vuota. Si adattavano perfettamente ai piedi su cui poggiavano. Ne fu preparato qualche modello, ma fu chiaro che quel che aveva in mente Ludwig non era realizzabile in Austria. I singoli componenti fusi all'estero vennero poi assemblati, ma inizialmente sembrò impossibile raggiungere la precisione desiderata da Ludwig. Intere partite di giunti apparvero inutilizzabili, altre vennero limate di mezzo millimetro. Molti problemi li creò anche il fissaggio

delle piatte manopole di chiusura, che erano molto diverse da quelle comuni ed erano state prodotte seguendo le indicazioni di Ludwig. Spesso, sotto la sua direzione, si lavorava fino a notte inoltrata, sino a che tutto non fosse a posto. In effetti, tra il progetto di radiatori apparentemente così semplici e la loro consegna passò un anno intero. Se però penso alla forma perfetta che ne risultò, mi sembra che il tempo sia stato speso molto bene. (Nedo 2013, 245).

Più attinenti ai suoi studi giovanili di ingegneria¹⁹ furono la progettazione dell'ascensore centrale, e degli impianti idraulico ed elettrico, oltre che i dettagli quali interruttori, sedi di lampadari e applique, rubinetti, tubature²⁰. Le soluzioni tecniche proposte assumono un senso del tutto peculiare:

si era ormai reso conto che la macchina, ossia il sistema meccanico efficiente e ben funzionante, poteva essere assunta a paradigma della sua spiegazione filosofica del mondo, del bene e del bello ai quali mirava. Intuì dunque che la rigorosa efficienza a cui doveva conformarsi una macchina ben progettata corrispondeva al principio di parsimonia alla base di una dimostrazione logico-matematica esatta. Tale principio costituiva il criterio della sua veridicità, che coincideva con la sua giustizia e bellezza. (Wijdeveld 2000, 24).

Proprio in questi dettagli emerge l'essenza stessa del *Tractatus*. I criteri di semplicità e simmetria che là dovevano accompagnare la soluzione dei problemi logici, ora diventano la soluzione di problemi architettonici:

5.4541 Le risoluzioni dei problemi logici devono essere semplici, poiché sono esse a porre il canone della semplicità.

Gli uomini hanno sempre intuito che vi debba essere un campo di questioni le cui risposte – a priori – siano simmetriche e unite in una conformazione conclusa, regolare.

Un campo ove valga la proposizione: *Simplex sigillum veri*. (Wittgenstein 1989, 75-76).

La casa di MSW non doveva *avere* elementi belli, perché era progettata per *mostrare* la sua bellezza intrinseca. La partizione delle superfici dei pavimenti e delle pareti erano determinate esclusivamente dall'armonia nelle proporzioni: la mancanza di battiscopa e di altri espedienti destinati a rimediare a pur piccoli difetti di costruzione rendevano necessario rifinire l'edificio con eccezionale accuratezza: 'la bellezza doveva scaturire dalla purezza e dalla linearità dell'architettura' (Wijdeveld 2000, 36),

¹⁹ Wittgenstein discusse i rapporti tra architettura e ingegneria nella prima dell'*Michaëlmass Term Lectures* tenute nel 1930, facendo leva sulla nozione di *metodo*: cfr. Guter 2019, 18.

²⁰ Sulle specifiche di questi dettagli cfr. Wijdeveld 2000, 118-130 e 154.

un'architettura che doveva inoltre armonizzarsi con il parco circostante e l'elegante giardino sul retro in un 'insieme deliberato e complementare di natura e cultura.' (Wijdeveld 2000, 99).

5. Wittgenstein e il rapporto tra filosofia e architettura

Alla luce di quanto emerso, è possibile rileggere la nota scritta da Wittgenstein nel 1931, per meglio comprendere in quale rapporto egli mette la filosofia e l'architettura:

il lavoro filosofico è propriamente – come spesso in architettura – piuttosto un lavoro su se stessi. Sul proprio modo di vedere. Su come si vedono le cose (E su che cosa si pretende da esse). (Wittgenstein 1977, 43).

Wittgenstein considera la sua attività filosofica e la sua esperienza di architetto come due modi, per quanto distinti e indipendenti, grazie ai quali ha chiarito, innanzitutto a se stesso, che cosa sia il linguaggio, cioè ciò che caratterizza gli esseri umani. Il desiderio di intestare la carta da lettera di quegli anni con la dizione “Paul Engelmann & Ludwig Wittgenstein Architetti, Wien III. Parkgasse 18” (Monk 1991, pp. 237-238) è sintomo, oltre che dell'impegno profuso da Wittgenstein, di una vera e propria scelta identitaria. La filosofia e l'architettura non hanno agito l'una sull'altra in una maniera causale. Piuttosto hanno mostrato a Wittgenstein che cosa sia una attività propriamente umana. Fare filosofia, così come fare architettura, comporta manipolare ciò che esiste e attribuirgli un significato che prima non aveva. Questa manipolazione, la cui natura è performativa, implica operare su se stessi e valutare il modo con cui si considera il mondo, al fine di migliorare le proprie relazioni. Da qui la dimensione etica del filosofare, la quale consente di distinguere la buona filosofia dalla cattiva filosofia, proprio come avviene in architettura, come annota Wittgenstein nel 1930:

la differenza tra un buon architetto e un cattivo architetto consiste oggi nel fatto che quest'ultimo soccombe a ogni tentazione, mentre l'altro le resiste. (Wittgenstein 1977, 22).

Il Wittgenstein filosofo e il Wittgenstein architetto vanno pertanto tenuti distinti, perché solo nella loro rispettiva autonomia e indipendenza è possibile apprezzare la coincidenza tra la concezione, per così dire, meta-filosofica e meta-architettonica. La casa di SMW non va apprezzata come un mezzo espressivo di nozioni filosofiche, perché la sua rilevanza non consiste tanto nel risultato finale dell'edificio compiuto, quanto nel rigore

intellettuale con cui Wittgenstein l'ha progettata e realizzata. È proprio nell'attività di costruzione di quell'edificio come abitazione per la sorella, al pari di quanto avviene nella sua attività di riflessione sul linguaggio, che Wittgenstein si trova a fare i conti con regole che mal si adattano alla realtà nel momento in cui si voglia rispettarle, con la difficoltà di esprimere significati ricorrendo a un linguaggio pre-esistente e con lo scacco dell'incomunicabilità che rende ogni tentativo di esprimersi incompleto²¹. 'Il rigore con cui Wittgenstein procede non supera, bensì enuncia, la contraddizione' (Pisani 2013, 313). Si potrebbe dire che egli *mostra*, senza risolverla, una tensione. Quest'ultima, in quanto umana, è sia personale di Wittgenstein, sia dell'epoca in cui vive, sia comune a tutte le arti (soprattutto a quella musica che era una delle sue passioni) e alla stessa filosofia:

nella grande arte c'è sempre un animale selvaggio: *addomesticato*. In Mendelssohn, ad esempio, no. La grande arte ha sempre come basso continuo gli istinti primitivi dell'uomo. Essi non costituiscono la *melodia* (come forse in Wagner), ma ciò che dà alla melodia la sua *profondità* e la sua forza.

In *questo* senso si può dire di Mendelssohn che è un artista 'riproduttivo'.

Nello stesso senso: la mia casa per Gretl è il prodotto di un orecchio certamente molto fine, di *buone* maniere, l'espressione di una grande *comprensione* (per una civiltà, ecc.). Manca tuttavia la vita primordiale, la vita *selvaggia* che vorrebbe trovare uno sfogo. Si potrebbe anche dire, quindi, che manca la *salute* (Kierkegaard). (Pianta di serra). (Wittgenstein 1977, 78-79).

Ecco dunque il rapporto che Wittgenstein suggerisce esserci tra architettura e filosofia, due attività che, nonostante le temperie culturale di inizio Novecento, possiedono comunque un'intrinseca capacità trasformativa capace di modificare la forma di vita, e di conseguenza l'esistenza stessa di una persona, nella misura in cui rimodulano la prospettiva di riflessione o la configurazione di un manufatto:

è solo nella misura in cui «la filosofia non è una dottrina, ma un'attività» che «consta essenzialmente di chiarificazioni», che tra di essa e l'architettura diviene impossibile tracciare una netta linea di demarcazione. (Pisani 2013, 313).

Questo nesso tra filosofia e architettura risulta attuale e da riscoprire in un momento, come quello attuale, in cui il dibattito vede gli architetti rivolgersi ai filosofi come a specialisti, affinché gli offrano *contenitori*

²¹ Sempre nel 1931 Wittgenstein scrive: "L'inesprimibile (ciò che mi appare pieno di mistero e che non sono in grado di esprimere) costituisce forse lo sfondo sul quale ciò che ho potuto esprimere acquista significato." (Wittgenstein 1977, 43).

*teorici*²² tradendo così una concezione di architettura e di filosofia come di due mondi distanti. La prospettiva wittgensteniana va in una diversa direzione, auspicata da Pier Aldo Rovatti:

il problema della casa e dell'abitare appartiene tanto al filosofo quanto all'architetto: è una questione che riguarda l'esperienza del vivere e la sfera pubblica del mondo della vita. Lì si radicano i problemi del "senso" e del "bello" come dimensioni del vivere stesso; da lì muovono le considerazioni intorno al rapporto tra architettura ed estetica, come relazione da difendere e da arricchire, e la discussione intorno alla "tecnica", come terreno da riconoscere (non da demonizzare) per annetterlo a un'esperienza dotata di senso. (Rovatti 2007, 5).

Rovatti si è espresso in questi termini in occasione della ripubblicazione di alcuni saggi di Enzo Paci sull'architettura, raccolti in un numero monografico di *Aut Aut* del 2007. Paci 'parlava di architettura come se l'architettura fosse ovviamente una pratica filosofica' e 'parlava come se la filosofia avesse ovviamente a che fare con le pratiche degli architetti.' (Rovatti 2007, 4). A metà degli anni Cinquanta, Paci si era occupato di Wittgenstein, in allora figura ancora indissolubilmente legato al neopositivismo logico. Per questo Paci lamentava:

non bisogna che la relazione, come accade in Russell e in Wittgenstein, sopravvenga dal di fuori a legare, in un discorso logico e rigoroso, i dati separati, di per se stessi irrelazionati. In realtà un dato atomico assoluto non esiste: ogni elemento è già una relazione. [...] In filosofia, come in architettura, un elemento base sempre uguale a se stesso (e nel quale non sia già tutta la storia e la realtà tecnica che lo ha realizzato, nonché la potenziale spinta della storia del futuro di nuove relazioni) non esiste: ogni dato è già relazionale. (Paci 2007, 26-27).

Alla luce di quanto emerso però per Wittgenstein, come egli stesso afferma nel 1942, 'l'architettura è un *gesto*. Non ogni movimento funzionale del corpo umano è un gesto. Come non è architettura ogni edificio funzionale.' (Wittgenstein 1977, 87).

Non senza un poco di ironia della sorte, l'osservazione di Paci è una critica condivisibile che però una lettura adeguata della casa di MSW supera. La casa di MSW è proprio centrata sulle relazioni che Wittgenstein aveva con se stesso, la sua famiglia, il suo amico Paul, sua sorella Gretl, la cultura del suo tempo e il suo modo di concepire la comunicazione, il linguaggio, lo spazio e la realtà.

²² In quest'ottica Wittgenstein è stato chiamato in causa per la nozione di *contesto* (Tamburelli 2010, 240-242) e per quella di *forma* (Pinotti 2010, 352-354).

Bibliografia

Amendolagine, F., Cacciari, M.

1975, *OIKOS da Loos a Wittgenstein*, Officina, Roma.

Biraghi, M.

2013 *Looshaus, Vienna di Adolf Loos*, in M. Biraghi, A. Ferlenga (a cura di), *Architettura del Novecento*, vol. III, *Opere, progetti, luoghi L-Z*, Einaudi, Torino, pp. 55-60.

Damonte, M.

2019 Il mondo come volontà e rappresentazione *negli scritti wittgensteiniani*, in "Il Pensare", vol. VIII, pp. 112-131.

Galison, P.

1990 *Aufbau/Bauhaus: Logical Positivism and Architectural Modernism*, in "Critical Inquiry", vol. XVI, n. 4, pp. 709-752.

Giacomini, U.

1965 *Un'opera architettonica di Wittgenstein*, in "Aut Aut", pp. 88-92.

Guter, E.

2011 "*A Surrogate for the Soul*": *Wittgenstein and Schoenberg*, in E. De Pellegrin (ed.), *Interactive Wittgenstein: Essays in Memory of Georg Henrik von Wright*, Springer, New York, pp. 109-152.

2019 "*A small, shabby crystal, yet a crystal*": *A life of music in Wittgenstein's Denkbewegungen*, in B. Sieradzka-Baziur, I. Somavilla, C. Hamphries (eds.), *Wittgenstein's Denkbewegungen. Diaries 1930-1932/1936-1937: Interdisciplinary Perspectives*, StudienVerlag, Innsbruck, pp. 83-112.

Last, N.

2008 *Wittgenstein's House. Language, Space, and Architecture*, Fordham University Press, New York

2020 *The Lens of Architecture: Wittgenstein, Vision, Space, and Language*, in S. Wuppuluri, N. Da Costa (eds.), *Wittgensteinian (adj.). Looking at the World from the Viewpoint of Wittgenstein's Philosophy*, Springer, Cham, pp. 519-534.

Macarthur, D.

2014 *Working on Oneself in Philosophy and Architecture: A Perfectionist Reading of the Wittgenstein House*, in "Architecture Theory Review", vol. XIX, n. 2, pp. 124-140.

Monk, R.

1991 *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*, Jonathan Cape, London 1990; tr. it di M. Ranchetti, *Wittgenstein: il dovere del genio*, Bompiani, Milano.

Nedo, M.

2013 *Ludwig Wittgenstein. Ein biographische Album*, Verlag C.H. Beck oHG, München 2012; tr. it. di A. Bernardi, M. Jacobbson, *Wittgenstein. Una biografia per immagini*, Roma, Carocci.

Paci, E.

2007 *Problematica dell'architettura contemporanea*, in "Casabella-continuità", CCIX, 1956, pp. 41-46; ripubblicato in "Aut Aut", vol CCCXXXIII, pp. 16-29.

Paden, R.

2007 *Mysticism and Architecture: Wittgenstein and the Meanings of the Palais Stonborough*, Lexington Books, Lanham.

Paschini, P.

2013 *Vienna*, in M. Biraghi, A. Ferlenga (a cura di), *Architettura del Novecento*, vol. III, *Opere, progetti, luoghi L-Z*, Einaudi, Torino, pp. 763-768.

Pinotti, A.

2010 *Forma*, in M. Biraghi, A. Ferlenga (a cura di), *Architettura del Novecento*, vol. I, *Teorie, scuole, eventi*, Einaudi, Torino, pp. 348-356.

Pisani, D.

2011 *L'architettura è un gesto. Ludwig Wittgenstein architetto*, Quodlibet, Macerata.
2013 *Casa Wittgenstein, Vienna di Ludwig Wittgenstein*, in M. Biraghi, A. Ferlenga (a cura di), *Architettura del Novecento*, vol. I, *Opere, progetti, luoghi A-K*, Einaudi, Torino 2013, pp. 310-314.

Ramón Cámara, B.

2013 *The World Seen Sub Specie Aeternitatis: Wittgenstein's Platonism*, in L. Perissinotto, B. Ramón Cámara (eds.), *Wittgenstein and Plato. Connections, Comparisons and Contrasts*, Palgrave Macmillan, New York, pp. 160-182.

Rovatti, P.A.

2007 *L'uso della parole. Enzo Paci. Architettura e filosofia*, in "Aut Aut", vol CCCXXXIII, pp. 3-6.

Schopenhauer, A.

1991 *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Brockhaus, Leipzig 1859; tr. it. di N. Palanga, G. Riconda (a cura di), *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Mursia, Milano.

Tamburelli, P.P.

2010 *Contesto*, in M. Biraghi, A. Ferlenga (a cura di), *Architettura del Novecento*, vol. I, *Teorie, scuole, eventi*, Einaudi, Torino, pp. 240-246.

Von Wright, G.

1982 *Wittgenstein*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Wijdeveld, P.

2000 *Ludwig Wittgenstein. Architekt*, The Pepin Press, Amsterdam 1993; tr. it. di V. Vergiani, *Ludwig Wittgenstein. Architetto*, Electa, Milano.

Wittgenstein, L.,

1977 *Culture and Value*, a cura di G.H. von Wright, H. Nyman, Blackwell, Oxford 1998; tr. it. di M. Ranchetti, *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano.

1989 *Logisch-philosophische Abhandlung*, Routledge & Kegan Paul Ltd, London 1922 & *Notebooks 1914-1916*, Basil Blackwell, Oxford 1961; tr. it. di A.G.

Conte *Tractatus logico-philosophicus & Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino.

1999 *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford, 1953; trad. it. di M. Trinchero, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino.

2012 *Wittgenstein in Cambridge. Letters and Documents 1911-1951*, a cura di B. McGuinness, Blackwell, Oxford 1995; tr. it. di G. Drago, A. Gallenzi, *Lettere 1911-1951*, Adelphi, Milano 2012.