

Ludwig Wittgenstein e Paul Engelmann progettano a Vienna tra 1926-28 per Margarethe Stonborough *Haus Wittgenstein*. Giunzione tra progettazione della casa e la soglia che segna il superamento del *Tractatus logico-philosophicus* e l'inizio delle *Ricerche filosofiche*? Costruire è parlare e scrivere, intima solidarietà tra parola-scrittura e costruire-progettare, di qui il naufragare eroico dell'astratto nel concreto.

Between 1926 and 1928, Ludwig Wittgenstein and Paul Engelmann designed Haus Wittgenstein in Vienna for Margarethe Stonborough. A combination of the design of a house and of the threshold which marks the surpassing of the *Tractatus logico-philosophicus* and the beginning of the *Philosophical Investigations*? Building is speaking and writing, intimate solidarity between word-writing and building-designing, hence the heroic foundering of abstraction in the tangible.

Spigoli di Wittgenstein – La casa a Vienna Wittgenstein's rough corners – House in Vienna

Gundula Rakowitz

Scopo di questo articolo non può essere l'analisi esaustiva né della Casa Wittgenstein né del pensiero filosofico di Wittgenstein bensì la messa a fuoco di una relazione tra architettura e filosofia che non si traduce in una sutura delle due forme di pensiero, dei due linguaggi, mantenendo viva la loro non pacificabile tensione. Dunque nessuna semplice 'traduzione' dell'una nell'altro ma una pluralità di tempi simultanei che sono oggetto del lavoro di composizione, pienamente progettuale e senza una procedura di controllo a priori dei suoi esiti: nessuna nostalgia di completezza. Il filosofo Ludwig Wittgenstein e l'architetto Paul Engelmann, progettano e realizzano a Vienna tra la Kundmannngasse e la Parkgasse *Haus Wittgenstein*, la casa per Margarethe Stonborough, sorella di Ludwig, nel periodo 1926-1928¹. Wittgenstein documenta in uno dei suoi taccuini fotografici la costruzione della casa a lavori appena conclusi. Le fotografie sono scattate secondo le indicazioni dello stesso Wittgenstein tra l'autunno 1928 e la primavera 1929 dal fotografo Moritz Nahr, un amico di famiglia². Se sia un *sinnliches Werk* di un 'angelo' il dettaglio tecnico-compositivo di una lastra di metallo mobile a scomparsa o lo spigolo piegato di un 'angolo' immaginato quasi come teorema matematico o ancora l'incastro geometrico-musicale di volumi che costituiscono le parti di un '*Tractatus architectonicus*', sarà da chiarire. Quale la giunzione specifica tra progettazione della casa e la soglia che segna il consapevole superamento del *Tractatus logico-philosophicus*³ e l'inizio delle *Ricerche filosofiche*⁴? Il problema della composizione, del gioco compositivo, dei 'linguaggi' si incontra con il piano della progettazione. Quest'ultimo fa emergere il lato del concreto, la concretezza dei calcoli propri alla scienza

The aim of this article is not the exhaustive analysis of either Haus Wittgenstein or of Wittgenstein's philosophical thought, but rather to focus on a relationship between architecture and philosophy which does not translate into a suture of the two forms of thought, the two languages, while keeping their non-reconcilable tension alive. No simple 'translation' therefore, of one into the other, but a plurality of simultaneous times that are the subject of the composition work, fully related to the project and without an a priori control procedure regarding its results: no nostalgia for completeness.

In 1926-1928 the philosopher Ludwig Wittgenstein and the architect Paul Engelmann designed and built in Vienna, between the Kundmannngasse and the Parkgasse, what came to be known as *Haus Wittgenstein*, a house commissioned by Ludwig's sister Margarethe Stonborough¹. Wittgenstein documents in one of his photo albums the construction of the house at the time when construction had been recently completed. The photographs were taken following his indications between the Fall of 1928 and the Spring of 1929 by a friend of the family, the photographer Moritz Nahr². Whether the technical-compositional detail of a movable metal slab is the *sinnliches Werk* of an 'angel' or the folded corner of an 'angle' imagined almost as a mathematical theorem, or even the geometrical-musical interlocking of volumes that constitute the parts of a '*Tractatus architectonicus*', remains to be seen. What is the specific connection between the design of the house and the threshold which marks the conscious surpassing of the *Tractatus logico-philosophicus*³ and the beginning of the *Philosophical Investigations*⁴? The question of composition, of the compositional play, of the 'languages', encounters the sphere of design. The latter makes the tangible emerge, the



Gustav Klimt
Studio per il ritratto di Margarete Stonborough-Wittgenstein, 1904, (55,2 x 34,9 cm)
© Leopold Museum Wien

delle costruzioni. Jan Turnovsky ha sottolineato la polarità della filosofia di Wittgenstein, concettuale e empirica, tra la tradizione razionalistica del *Tractatus* e il piano empiristico delle *Ricerche*⁵. Costruire è parlare e anche scrivere, si dà intima solidarietà tra parola-scrittura e costruire-progettare, ma di qui il naufragare 'eroico' dell'astratto nel concreto⁶. E di qui l'apparente ridimensionamento del linguaggio normativo della logica nel corso della progettazione, un ridimensionamento che implica l'assunzione piena nella sua specificità del linguaggio 'naturale' dell'architettura, *eticamente* 'puro' da ricerche stilistiche, 'ornamentali' se non persino superflue, e tutt'uno con la concretezza dei materiali in uso⁷. La casa è un dis-corso, in essa dis-corrono linguaggi plurali di cui si tratta di comporre la logica. Non solo secondo una logica macchinica: affatto evidente è la differenza tra la macchina reale, sottoposta a rotture e al potere del tempo, e la macchina logica che la progetta. Certo, Wittgenstein mette a frutto i suoi studi sulla costruzione macchinica – la porta di ferro, le finestre del medesimo materiale, i termosifoni, l'ascensore, le bocchette sul pavimento, gli impianti tecnici ecc. – non il mobilio.

La scissura tra realtà e idealità è del tutto assunta nella progettazione, nell'attorcigliarsi di intenzionalità progettuale e le plurali datità della sintassi architettonica, come grammatica del fare architettonico, sino al carattere tanto più sub-ordinato del *concetto* di ordine quanto meno entrano in considerazione le misure immutabili della legge del complesso geometrico-materiale e quanto più il singolo giudizio architettonico è concepito come elemento isolato⁸.

La casa è serrata, in quanto unica non ammette straniamenti, e al contempo è proprio per ciò, la funzionalità degli spazi è 'naturalmente' assunta, non si dà una procedura di controllo per così dire a priori dei suoi esiti: il gioco della progettazione appare aristocratico, noncurante o indifferente ed esita in soluzioni non del tutto funzionali, esita nella compromissione degli spazi in gioco, in composizione. Un gioco di proporzioni e volumi, di simmetrie e asimmetrie, continuamente rimesso in discussione e 'deciso' in nuove proporzionalità degli spazi, gli uni con gli altri, in sempre nuove precise posizioni, con la 'violenza' o il 'rispetto condizionato' nei confronti dei materiali costruttivi. Ed è il gioco 'valoriale' delle volumetrie wittgensteiniane: l'angolo o meglio lo spigolo, l'angolo nella sua 'purezza'. «Dietro l'allineamento delle facciate si stagliano negli spazi rimasti vuoti i volumi puri, gli spigoli vivi» scrive Francesco Amedolagine⁹. D'altro canto, la casa non è una macchina ma conserva del linguaggio l'aspetto di meccanismo logico, di chiusura di un mondo: un '*kosmos* dell'abitare', razionalmente costruttivo, tanto che alcuno ha inteso vedere nella *Haus Wittgenstein* la consistenza di 'due' case: da un lato, la casa come architettura dello spazio astratto/assoluto da ogni materialità, ordine di valori architettonici ideali/immateriali attraverso le proporzioni, la luce e una *Sachlichkeit* che si fa materia, spazio nel quale la verità del suo meccanismo logico si rispecchiano, si fanno 'aura'. Secondo Wittgenstein stesso, come riporta Otto Kapfinger, «In ogni grande arte è un animale selvaggio; domato [...] La mia casa per Gretl è il prodotto di una finezza di sentire decisa, di buone maniere, l'espressione di una grande comprensione (per una cultura, ecc.). Ma manca la vita originale, la vita selvaggia che vuole sfogarsi. Si potrebbe anche dire che gli manca la salute»¹⁰. Il parco selvaggio, indomito, con alberi secolari è separato dalla casa, posta ad un livello rialzato e «che tra sé e il parco frappone la membrana del terrazzo»¹¹: la differenza tra natura e artificio è segnata da una membrana.

D'altro lato, la casa come oggetto d'uso, spazio di relazioni concrete nel quale le antiche dimensioni dell'*oikos* – il personale di servizio che abita 'nella' casa – e Gretl, la sorella committente, 'sembrano' soltanto rivivere¹². In realtà, la casa non è un organismo. Il rapporto tra 'reale' e 'ideale' si proietta in quello tra interno e esterno, tra

concrete nature of calculations which regard the science of building. Jan Turnovsky has highlighted the polarity of Wittgenstein's philosophy, conceptual and empirical, between the rationalist tradition of the *Tractatus* and the empirical sphere of the *Investigations*⁵.

Building is speaking and also writing, there is an intimate solidarity between word-writing and building-designing, hence the 'heroic' foundering of abstraction in the tangible⁶. And therefore also the apparent re-dimensioning of the normative language of logic during the process of design, a re-dimensioning that implies the full assumption, in its specificity, of the 'natural' language of architecture, ethically 'pure' from any stylistic research, 'ornamental' if not even superfluous, and as one with the concreteness of the materials used⁷.

The house is a dis-course in which the plural languages whose logic we attempt to compose enter into a dialogue. Not only according to a machine-related logic: the difference between a real machine, which is subject to breakdowns and to the passing of time, and the logical machine that designs it is by no means evident. Of course Wittgenstein puts to good use his studies on machine building – the iron door, the iron windows, the lift, the nozzles on the floor, the technical installations etc. – not the furniture.

The cleft between reality and idealism is assumed in the design, in the intertwining of design intentionality and the plural actuality of the architectural syntax, as the grammar of the architectural activity, to the more subordinate nature of the concept of order in which the unchanging measures of the laws of the geometric-material complex are taken into consideration and the single architectural judgment is conceived as an isolated element⁸.

The house is coherent, it is unique and does not admit estrangements, and it is precisely due to this that the functionality of the spaces is 'naturally' assumed, there is no a priori control procedure concerning its results: the design process appears as aristocratic, unconcerned or indifferent, and hesitates when faced with solutions that are not entirely functional, hesitates to compromise the spaces at play in the composition.

A play with proportions and volumes, symmetries and asymmetries, continuously challenged and 'determined' to bring about new proportions to spaces, and between spaces, always in new and precise positions, with 'violence' or 'conditioned respect' regarding building materials. It is Wittgenstein's 'value'-related play with the volumes: the corner, or rather the edge, the corner in its 'purity'. «Behind the alignment of the facades pure volumes, living corners, stand out in the spaces that remained empty», writes Francesco Amedolagine⁹. The house is not a machine, yet preserves from language the logical mechanism, the closing of a world: a '*dwelling kosmos*', rationally constructive, to such an extent that some have seen in *Haus Wittgenstein* the consistency of 'two' houses: on the one hand the house as architecture of absolute space which has been abstracted from all materiality, as order of ideal/intangible architectural values through proportions, light and a *Sachlichkeit* that becomes matter, space in which the truths of its logical mechanism are reflected, become 'aura'. According to Wittgenstein himself, as quoted by Otto Kapfinger, «In every great art there is a wild animal; tamed [...] My house for Gretl is the product of a determined refinement of feeling, of good manners, the expression of a great understanding (of a culture, etc.). What is missing is the original life, the wild life that seeks to let off steam. It could also be said that it is lacking health»¹⁰. The wild park, untamed, with centuries-old trees, is separate from the house, which is placed at an raised level and «interposes between it and the park the membrane of the terrace»¹¹: the difference between nature and artifice is marked by a membrane.

On the other hand, the house as an artifact, as a space of concrete relationships in which the ancient dimensions of the *oikos* – the service personnel that lives 'in' the house – and Gretl, the sister who commis-

l'impianto logico dei diversi percorsi e l'insieme della composizione 'voluta' e nel 'tra', in questo *Zwischen*, è l'insolubile 'movimento' e «le incognite del tempo che stravolgono spazi, misure, proporzioni», il movimento e la storia, letteralmente erompono, sconvolgono i rapporti progettati-voluti, le misure, le proporzioni.

La casa Wittgenstein assume figura di aforisma¹³. Di qui la ricerca di una precisione millimetrica, del *minimum* spaziale, dell'elemento principale del 'tutto' della casa. Turnovsky ha ritenuto di poter individuare come caratteristica dell'architettura di Wittgenstein la tendenza univocamente riconoscibile alla elementarizzazione, cioè all'elemento architettonico isolato assoluto¹⁴: «Considerata la casa Wittgenstein sotto l'aspetto della sintassi, vogliamo differenziare tra 'la tensione all'autonomia degli elementi' e un isolamento degli elementi che *de facto* tendono a vincoli e corrispondenze [...] Si tratta di una sfera, in cui le latenti tolleranze del materiale e della funzione possono essere impiegate e persino ampliate sotto uno sforzo accresciuto. Di contro, quella assicurazione empirica mancante qui discussa, cioè la sintassi architettonica che è implicata nell'ambito del dettaglio costruttivo e della geometria, di gran lunga è più fatale e non compensabile anche da una volontà ostinata». Il rispetto per le datità empiriche ne è l'esito, nella materia architettonica – nella forma della sintassi architettonica – naufraga la realizzazione dell'intenzione concettuale. Ogni spazio principale al piano terra ha il proprio ordine, ordini singolari entrano in collisione con altri ordini, ordini di specie diversa confliggono l'uno con l'altro: ordine della sintassi da un lato, e ordine del concetto dall'altro, il primo che abita la natura delle cose, il secondo che sorge da una volontà di ordine individuale, conflitto tra ciò che è dato e il pensato, tra naturale e artificiale, in un succedersi di trasformazioni di un dis-ordine in un ordine che ancora si muta in dis-ordine. Le datità della sintassi si manifestano nella pianta e meno nella facciata, che si installa nell'ordine del voluto. Le modificazioni apportate da Wittgenstein al progetto originario di Engelmann, allievo di Adolf Loos, segretario di Karl Kraus e amico del filosofo, appaiono in realtà non del tutto radicali ma fatte di piccoli e marginali aggiustamenti solo apparentemente trascurabili. Ma proprio nel dettaglio si articola il pensiero architettonico di Wittgenstein che, nel mentre tutto progetta, disegnando la grammatica delle porte, finestre, maniglie, lampade, radiatori, serrature, pavimenti e ossimoriche 'tende metalliche'¹⁵ non sconvolge il progetto di Engelmann ma rivolge piuttosto un'attenzione assoluta ai dettagli, ai materiali, alle proporzioni e alla raffinata sequenza degli spazi interni, incrociando movimenti assiali di visione e di spostamento, in un gioco assai complesso. Scrive Bernhard Leitner: «Egli costringe il materiale nella sua costruzione di pensiero. La sua volontà di forma è la misura»¹⁶. La purezza assume nel progetto un valore estetico, prossimo all'etico. Ricorda Hermine, sorella maggiore di Ludwig, l'ossessiva rilevanza della misura millimetrica e della perfezione assoluta di suo fratello¹⁷: «Mi sembra di sentire ancora il fabbro che gli chiede a proposito del buco di una serratura: "Mi dica, Signor ingegnere, è veramente così importante per lei il millimetro?", e, ancora prima che abbia finito di parlare, Ludwig che gli risponde un "Ja!" così sonoro e energico che l'uomo quasi si spaventò». La perfezione, la purezza e l'esattezza intendono coincidere perfettamente con l'astratto, con il concettuale, con una scrittura concisa quasi inavvertibile. Pareti, pavimenti, soffitti sono piani infiniti che si intersecano immediatamente secondo una logica paratattica, di composizioni per aggiunta. Le fughe delle pietre sul piano orizzontale del pavimento si piegano continuando sul piano verticale dei serramenti d'acciaio oppure saltano l'assialità. Il rilevato conflitto tra la rigidità (e la rigidità) dell'impianto logico dei percorsi e l'insieme della composizione volumetrica diviene insanabile, meglio, può e deve essere riprodotto *ad infinitum*, parole senza *langue*,

sioned the project, 'seem' only to live again¹². In truth, the house is not an organism. The relationship between 'real' and 'ideal' is projected into that between interior and exterior, between the logical layout of the various paths and the 'desired' composition as a whole. It is in the 'between', in this *Zwischen*, that the unsolvable 'movement' and «the unknown quantities of time that upset spaces, measures, proportions», movement and history literally erupt, overturn the desired-designed relationships, the measures, the proportions.

Wittgenstein's house assumes the form of an aphorism¹³. Thus the search for a millimetrical precision, for a spacial minimum of the main element of the house as a 'whole'. Turnovsky considered the possibility of identifying as a feature of Wittgenstein's architecture the distinctly recognisable tendency to elementarisation, that is to the absolute isolated architectural element¹⁴: «Considering Haus Wittgenstein under the aspect of syntax, we wish to make a difference between the 'tension towards autonomy of the elements' and an isolation of the elements which *de facto* tend towards bonds and correspondences [...] It is a sphere in which the latent tolerances of the materials and their functions can be used and even extended under an increased stress. Conversely, the lacking empirical assurance being discussed here, in other words the architectural syntax that is involved in the constructive detail and in the geometry, is by far more fatal and cannot be compensated for, even by an obstinate will». The respect for empirical givens is the result, in architecture – in the form of the architectural syntax – the realisation of the conceptual intention founders. Every main space on the ground floor has its own order, individual orders come in collision with other orders, orders of different kinds are in conflict with each other: the order of the syntax on the one hand, and the order of the concept on the other, the former inhabits the nature of things, the second emerges from a will derived from an individual order, from a conflict between what is given and thought, between nature and artifice, in a succession of transformations of a dis-order into an order which, however, still transforms into dis-order.

The actuality of the syntax is manifested in the plan and less in the facade, which is located in the order of the desired. Wittgenstein's modifications to the original project by Engelmann, who was the pupil of Adolf Loos, secretary of Karl Kraus and friend of the philosopher, do not seem exceedingly radical, but are rather made of small and marginal adjustments, only apparently negligible. Yet it is precisely in the detail that Wittgenstein's architectural thought is articulated, and while designing everything from the grammar of doors, windows, knobs, lamps, locks, pavements and oxymoronic 'metal curtains'¹⁵, he nonetheless does not upset Engelmann's project, but rather pays absolute attention to details, materials, proportions, and the refined sequence of interior spaces, intersecting axial movements of vision and displacement in a relatively complex manner. In the words of Bernhard Leitner: «He compels materials in his thought construction. His will for form is the measure»¹⁶. Purity assumes an aesthetic, almost ethical value in the project. Ludwig's elder sister Hermine recalls the obsessive relevance of the millimetrical measure and her brother's search for absolute perfection¹⁷: «I can still hear the smith asking him about a hole in a lock: "Tell me Sir, is that millimeter really that important to you?", and even before he had finished speaking, Ludwig answering him with a "Ja!" that was so loud and energetic that the man almost jumped with fright». Perfection, purity and exactitude are meant to coincide perfectly with the abstract, the conceptual, with an almost inadvertent and concise writing. Walls, pavings, ceilings, are infinite plans that intersect immediately in accordance with a paratactical reason of composition by addition. The vanishing point of the stones on the horizontal plan of the pavement fold, continuing onto the steel doors and windows, or else jump the axis. The revealed conflict between the rigorous (and rigid) nature of the logical layout of

ordine e disordine. Una scomposizione estrema senza 'redenzione', senza possibilità di conciliazione o ricomposizione tra ordine e esecuzione, tra la macchina logica e la sua realizzazione concreta e senza costrizioni temporali. A questo proposito Turnovsky affronta il problema della corrispondenza o meno tra interno e esterno, tra simmetria e asimmetria, mettendo in relazione l'architettura di Johann Bernhard Fischer von Erlach, di Loos e di Wittgenstein, e questo attraverso l'analisi del tema del *Mauervorsprung*, della sporgenza muraria, del 'salto' in avanti del muro nella stanza da colazione sul mezzanino, *Zwischengeschoß*. E questo attraverso gli esempi del Belvedere Lichtenstein e del *Lustgebäude* a Neuwaldegg di Fischer von Erlach e della Casa Duschnitz e della Casa Mandl di Loos. Scrive¹⁸: «Sebbene le facciate della Casa Wittgenstein siano altrettanto lisce di quelle degli edifici di Loos, qui la simmetria della facciata è assunta in un senso ugualmente rigoroso come, ad esempio, gli edifici di Fischer von Erlach trattati a mo' di rilievo. Nella casa Wittgenstein sono volute entrambe le cose: il vantaggio dell'una e il vantaggio dell'altra soluzione – la simmetria esterna e interna di una struttura in sé asimmetrica. Il *Mauervorsprung* dovrebbe realizzare l'impossibile. È una curiosità, l'atto di disperazione di un dilettante, senza tempo».

Si è detto del rapporto tra casa e parco selvaggio. «Il fatto che le scale consentano l'accesso al terrazzo solo dopo che se ne abbia costeggiato il fronte sudoccidentale» – ha notato Daniele Pisani¹⁹ – «ne accentua ulteriormente la funzione di mediare (dall'interno) l'apertura della casa sul parco e di accompagnare (all'esterno) il visitatore sino all'ingresso principale». Interno/esterno: il corpo d'ingresso, simmetrico, è pensato come fuori asse e ciò in forza della sua appartenenza ad un ordine altro, l'ordine dell'interno che si estroflette all'esterno – ed è esattamente questo rapporto tra interno e esterno che si è perduto con l'amputazione del parco dal corpo della casa negli anni settanta. Esso è dunque elemento dotato di autonomia – acquisisce significato non in sé bensì per il rapporto tensivo che essa esercita sull'ordine delle finestre del prospetto.

Nell'ordine di allineamento verticale delle finestre si dà – 'deve' darsi – eccezione. Essa è costituita dalla porta d'ingresso. Questa ha carattere di *limen*, di soglia, di significativa disomogeneità tra i principi che comandano l'interno da quelli che reggono l'esterno. Ciò non significa che Wittgenstein ripeta la contrapposizione interno/esterno propria di Loos. Per Loos la casa – pluralità di linguaggi non riducibili ad un 'uno' – non è mai riducibile da un livello ad un altro. Per Massimo Cacciari²⁰ addirittura «L'esterno non dice nulla dell'intérieur perché sono due linguaggi, e ognuno di essi parla 'di sé'». Nessuna nostalgia di un livello per un altro livello, di un linguaggio per un altro linguaggio; spetta all'architetto fare luogo alle differenze, dare loro piena visibilità.

In Wittgenstein si tratta dell'erosione di ogni simmetria²¹, quasi simmetrica (o una parziale simmetria) è la disposizione di ciascuna stanza. Impossibile però perseguire l'istanza di simmetria, la paratassi ordina ogni ambiente secondo la logica che ad esso è propria, ed è in conflitto con quella di ogni altro ambiente. Dell'intenzione di simmetria non resta che l'ambiente del salone che, per quanto simmetrico, produce pur sempre asimmetrie nelle stanze contigue. Il contrasto tra criteri diversi, tra differenti esigenze e differenti soluzioni, costringe a fondamentali 'decisioni'. La paratassi del progetto produce problemi all'altezza dello scontro tra logiche diverse. Di qui, a questa altezza, il problema del rapporto con la filosofia, più precisamente con la riflessione sulla 'regola' o meglio sulla contraddizione e sul contrasto tra regole divergenti che attinge livelli di paradosia. Si ricordi al riguardo l'introduzione scritta da Wittgenstein al *Wörterbuch für Volksschulen* edito a Vienna nel 1926, nel quale Wittgenstein scriveva le proprie riflessioni sulla sua esperienza di insegnamento in alcune scuole elementari. Il principio cui alla fine

the paths and the ensemble of the volumetric composition becomes irremediable, or rather can and must be reproduced *ad infinitum*, *paroles* without *langue*, order and disorder. An extreme decomposition without 'redemption', without the possibility of conciliation or recomposition between order and execution, between the logical machine and its concrete realisation without temporal constrictions. In this respect, Turnovsky addresses the issue of the correspondence, or lack thereof, between interior and exterior, between symmetry and asymmetry, comparing the architecture of Johann Bernhard Fischer von Erlach, Loos and Wittgenstein, through the analysis of the theme of the *Mauervorsprung*, the protrusion of the wall, its 'jumping' forward from the breakfast room onto the mezzanine, *Zwischengeschoß*. And this through the examples of the Liechtenstein Belvedere and of the *Lustgebäude* at Neuwaldegg by Fischer von Erlach and of House Duschnitz or House Mandl by Loos. He writes¹⁸: «Although the facades of Haus Wittgenstein are as plain as those of Loos' buildings, here the symmetry of the facade is assumed in an equally rigorous sense, as, for example, in the buildings by Fischer von Erlach. In Haus Wittgenstein both things were wished for: the advantage of both solutions – the exterior and interior symmetry of a structure which in itself is asymmetrical. The *Mauervorsprung* should realise the impossible. It is a curiosity, the desperate act of an amateur, timeless».

Regarding the relationship between house and wild park, Daniele Pisani¹⁹ has noted how «The fact that the staircase leads to the terrace only after passing along the south-western front accentuates the function of mediating (from the interior) the opening of the house onto the park and of accompanying (on the exterior) the visitor all the way to the main entrance». Interior/exterior: the entrance structure, symmetrical, is devised as out of axis, given its belonging to a high order, the order of the interior that juts out toward the exterior – and it is precisely this relationship between interior and exterior that was lost with the severing of the park from the body of the house during the Seventies. It is therefore an autonomous element which acquires meaning not in itself, but rather through the tension it exerts over the windows of the facade. An exception is made – 'must' be made – in the case of the order of the vertical alignment of the windows. It is constituted by the entrance door, which has the role of *limen*, of threshold, of significant dishomogeneity between the principles that govern the interior and those who regulate the exterior. This does not mean that Wittgenstein repeats the interior/exterior opposition that is typical of Loos. For Loos the house – pluralità of languages non reducible to 'one' – is never reducible from one level to another. For Massimo Cacciari²⁰, in fact, «The exterior has nothing to say about the interior because they are two distinct languages, each of which speaks only 'of itself'». No nostalgia from one level for the other, from one language for the other; it is the architect's duty to give full visibility to the differences.

In Wittgenstein it is a question of the erosion of every symmetry²¹. The distribution of each room is almost symmetrical (or else partially symmetrical). It is impossible, however, to pursue the instance of symmetry, parataxis orders every space in accordance to its own logic, it is in conflict with that of every other space. From the intention of symmetry nothing remains other than the area of the living-room which, although symmetrical, produces asymmetries in the adjacent rooms.

The contrast between different criteria, between different needs and solutions, brings about the need to make fundamental 'decisions'. The parataxis of the project produces problems which are paramount to the clash of different reasonings. It is at this level that the issue of the connection to philosophy rises, and more specifically of the reflection on the 'rule' or rather on the contradiction and contrast between different rules, which reaches the level of paradox. In this respect it is worth recalling the introduction written by Wittgenstein for the *Wörterbuch für Volksschulen*, edited in Vienna in 1926, in which he set down his reflections on his experience as a teacher in some elementary schools.

Wittgenstein perviene è: «anche nel caso di un'operazione apparentemente meccanica, come la disposizione delle parole in un dizionario, non esiste un unico ordinamento adeguato rispetto alle esigenze che egli si prefigge di perseguire [...] Nel caso del *Dizionario*, con gli ordinamenti in conflitto l'uno con l'altro, il compromesso si produce non per la difficoltà o l'impossibilità di declinare concretamente un ordine dato a priori, ma per la scelta di declinarne al contempo tanti e diversi; a prodursi in tal modo sono "incongruenze apparentemente arbitrarie"²². La sintassi è un insieme di regole del gioco che consentono di agire, di operare, di parlare e pensare, di progettare. Ma ogni operazione non si dispone pacificamente accanto ad un'altra secondo un ordine 'naturalmente' paratattico, bensì ogni operazione è prodotta da una decisione arischiata, da un 'salto' tra una regola nella sua astrattezza e la sua declinazione concreta nella specificità del singolo caso.

In *Le secret professionnel* del 1922 pubblicato nel 1926 – lo stesso anno dell'inizio del progetto della casa Wittgenstein – in un libro intitolato *Le rappel à l'ordre*, Jean Cocteau scrive: «Tutti serbiamo nostalgia delle pagine che mancano alle Scritture, relative alla caduta degli angeli, alla nascita dei giganti, loro progenie, ai crimini di Lucifero [...] Angelo e angolo [...] sono sinonimi in ebraico [...] La caduta degli angeli può tradursi così: *caduta degli angoli*. La sfera è fatta di un amalgama di angoli. Dagli angoli, dalle punte, esce fuori la forza [...] Caduta degli angoli significa dunque: sfera ideale, spaziazione della forza divina, apparizione del convenzionale, dell'umano»²³.

The principle Wittgenstein arrives at is that: «even in the case of an apparently mechanical operation, such as the distribution of words in a dictionary, there is no single adequate ordering regarding the needs it aims to fulfill [...] In the case of the *Dictionary*, with orderings in conflict with one another, a compromise is reached not as a consequence of the difficulty or impossibility of concretely listing an order which has been given a priori, but because of the choice of listing at the same time so many and so different; the result produces "apparently arbitrary incongruities"²². Syntax is an ensemble of game rules which permits acting, operating, speaking and thinking. Yet every operation is not peacefully placed alongside another in accordance with a 'naturally' paratactical order, but is produced by a risky decision, by a 'jump' from one rule in the abstract to its concrete interpretation in the specificity of the individual case.

In *Le secret professionnel* of 1922, published in 1926 – the same year of the beginning of the project for Haus Wittgenstein – in a book entitled *Le rappel à l'ordre*, Jean Cocteau wrote: «Nous gardons tous une nostalgie des pages qui manquent aux Écritures, relatives à la chute des anges, à la naissance des géants leur progéniture, aux crimes de Lucifer [...] Ange et angle [...] sont synonymes en hébreu [...] La chute des anges peut aussi se traduire: chute des angle. La sphère est faite d'un amalgame d'angles. Par les angles, par les pointes, s'échappe la force. C'est la raison de l'architecture des pyramides. Chute des angles signifie donc: sphère idéale, disparition de la force divine, apparition du conventionnel, de l'humain»²³.

Translation by Luis Gatt

¹ Cfr. P. Engelmann, *Ludwig Wittgenstein. Briefe und Begegnungen*, a cura di B. McGuinness, Oldenburg, Wien-München 1970; cfr. inoltre W. Hofmann, *Ludwig Wittgenstein. Ein Philosoph als Architekt*, in «Bau», n. 24, 1969, pp. 3-10; G. Gebauer et alii, *Wien Kundmannngasse 19. Bauplanerische, morphologische und philosophische Aspekte des Wittgenstein-Hauses*, Fink, München 1982; M. Nedo e M. Ranchetti, *Wittgenstein. Sein Leben in Bildern und Texte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983; R. Monk, *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*, Jonathan Cape, London 1990; P. Wijdeveld, *Wittgenstein. Architekt*, Basel 1994; J. Bakacsy, A.V. Munch, A.L. Sommer (a cura di), *Architecture Language Critique. Around Paul Engelmann*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 2000.

² M. Nedo, *Ludwig Wittgenstein. Ein biographisches Album*, C.H. Beck, München 2012.

³ Wittgenstein regalò nel 1916 a Engelmann uno dei dattiloscritti di *Logisch-Philosophische Abhandlung*, pubblicato nel 1921 negli *Annalen der Naturphilosophie* di Wilhelm Ostwald, nel 1922 esce a Londra una edizione bilingue tedesco-inglese.

⁴ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967.

⁵ J. Turnovsky, *Die Poetik eines Mauervorsprungs*, Vieweg & Sohn, Braunschweig-Wiesbaden 1987, pp. 10-16.

⁶ A. Sarnitz, *Die Architektur Wittgensteins. Rekonstruktion einer gebauten Idee*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 2011, p. 55.

⁷ F. Amendolagine, *La casa Wittgenstein*, in F. Amendolagine e M. Cacciari, *Oikos da Loos a Wittgenstein*, Officina, Roma 1975, pp. 61-105, qui p. 83.

⁸ J. Turnovsky, *Die Poetik eines Mauervorsprungs*, cit., p. 22.

⁹ F. Amendolagine, *La casa Wittgenstein*, cit., p. 97.

¹⁰ Cfr. L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, in L. Wittgenstein, *Werkausgabe in 8 Bänden*, Frankfurt a. M., 1984, vol. 8, p. 503, citato da O. Kapfinger, *Kein Haus der Moderne. Entstehung und Geschichte des Palais Stonborough*, in AA.VV., *Wittgenstein. Biographie, Philosophie, Praxis*, vol. 1, Wiener Secession, Wien 1989, p. 231, trad. it. di G. Rakowitz; cfr. anche O. Kapfinger (a cura di), *Haus Wittgenstein. Eine Dokumentation*, Kulturabteilung Bulgarien, Wien 1984.

¹¹ Cfr. D. Pisani, *L'architettura è un gesto, Ludwig Wittgenstein architetto*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 66.

¹² A. Sarnitz, *Die Architektur Wittgensteins*, cit., p. 79.

¹³ F. Amendolagine, *La casa Wittgenstein*, cit., p. 99.

¹⁴ Cfr. J. Turnovsky, *Die Poetik eines Mauervorsprungs*, cit., pp. 22-24, trad. it. G. Rakowitz.

¹⁵ La scelta di Wittgenstein di oscurare le porte-finestre nel salone con lastre metalliche mobili meccanicamente in senso verticale per sparire nel piano seminterrato, risale a pochi anni prima sia della parete di vetro mobile dell'Appartamento di Beistegui a Parigi di Le Corbusier (1929-1931) sia la lastra scorrevole di vetro che scende al seminterrato della Casa Tugendhat a Brno di Mies van der Rohe (1928-1930).

¹⁶ B. Leitner, *Das Haus in Bewegung*, in AA.VV., *Wittgenstein. Biografie, Philosophie, Praxis*, cit., p. 171, trad. it. di G. Rakowitz; cfr. anche B. Leitner, *The Architecture of Ludwig Wittgenstein. A Documentation*, Halifax, London 1973; B. Leitner, *Das Wittgenstein Haus*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2000.

¹⁷ H. Wittgenstein, *Familienerinnerungen*, dattiloscritto, Wien 1948, ed. postuma a cura di I. Somavilla, Haymon, Innsbruck 2016, p. 163, trad. it. G. Rakowitz.

¹⁸ J. Turnovsky, *Die Poetik eines Mauervorsprungs*, cit., p. 71, trad. it. G. Rakowitz.

¹⁹ D. Pisani, *L'architettura è un gesto*, cit., pp. 66-67.

²⁰ M. Cacciari, *Loos - Wien*, in F. Amendolagine e M. Cacciari, *Oikos da Loos a Wittgenstein*, cit., p. 19 e pp. 29-30.

²¹ D. Pisani, *L'architettura è un gesto*, cit., p. 84.

²² L. Wittgenstein, *Wörterbuch für Volksschulen*, Hölder-Pichler-Tempsky, Wien 1926; ed. it., *Dizionario per le scuole elementari*, Armando, Roma 1978.

²³ J. Cocteau, *Le secret professionnel* (1922), in Id., *Le rappel à l'ordre*, Librairie Stock, Paris 1926; ed. it., P. Dècina Lombardi (a cura di), *Il segreto professionale*, in *Il richiamo all'ordine*, Einaudi, Torino 1990, p. 127.

¹ See P. Engelmann, *Ludwig Wittgenstein. Briefe und Begegnungen*, ed. B. McGuinness, Oldenburg, Wien-München 1970; See also W. Hofmann, *Ludwig Wittgenstein. Ein Philosoph als Architekt*, in «Bau», n. 24, 1969, pp. 3-10; G. Gebauer et alii, *Wien Kundmannngasse 19. Bauplanerische, morphologische und philosophische Aspekte des Wittgenstein-Hauses*, Fink, München 1982; M. Nedo e M. Ranchetti, *Wittgenstein. Sein Leben in Bildern und Texte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983; R. Monk, *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*, Jonathan Cape, London 1990; P. Wijdeveld, *Wittgenstein. Architekt*, Basel 1994; J. Bakacsy, A.V. Munch, A.L. Sommer (eds.), *Architecture Language Critique. Around Paul Engelmann*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 2000.

² M. Nedo, *Ludwig Wittgenstein. Ein biographisches Album*, C.H. Beck, München 2012.

³ In 1916, Wittgenstein gave Engelmann a typewritten version of the *Logisch-Philosophische Abhandlung*, which was published in 1921 in Wilhelm Ostwald's *Annalen der Naturphilosophie*. A bilingual German-English version was published in London in 1922.

⁴ L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen. Philosophical investigations*, posthumous edition G.E.M. Anscombe and Rush Rhees, Blackwell, Oxford 1953.

⁵ J. Turnovsky, *Die Poetik eines Mauervorsprungs*, Vieweg & Sohn, Braunschweig-Wiesbaden 1987, pp. 10-16.

⁶ A. Sarnitz, *Die Architektur Wittgensteins. Rekonstruktion einer gebauten Idee*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 2011, p. 55.

⁷ F. Amendolagine, *La casa Wittgenstein*, in F. Amendolagine and M. Cacciari, *Oikos da Loos a Wittgenstein*, Officina, Roma 1975, pp. 61-105, qui p. 83.

⁸ J. Turnovsky, *Die Poetik eines Mauervorsprungs*, cit., p. 22.

⁹ F. Amendolagine, *La casa Wittgenstein*, cit., p. 97.

¹⁰ See L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, in L. Wittgenstein, *Werkausgabe in 8 Bänden*, Frankfurt a. M., 1984, vol. 8, p. 503, quoted by O. Kapfinger, *Kein Haus der Moderne. Entstehung und Geschichte des Palais Stonborough*, in Various Authors, *Wittgenstein. Biographie, Philosophie, Praxis*, vol. 1, Wiener Secession, Wien 1989, p. 231. See also O. Kapfinger (ed.), *Haus Wittgenstein. Eine Dokumentation*, Kulturabteilung Bulgarien, Wien 1984.

¹¹ See D. Pisani, *L'architettura è un gesto, Ludwig Wittgenstein architetto*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 66.

¹² A. Sarnitz, *Die Architektur Wittgensteins*, cit., p. 79.

¹³ F. Amendolagine, *La casa Wittgenstein*, cit., p. 99.

¹⁴ See J. Turnovsky, *Die Poetik eines Mauervorsprungs*, cit., pp. 22-24.

¹⁵ Wittgenstein's decision to darken the doors/windows of the living-room with vertically movable metal slabs which are mechanically lowered to the semi-basement is slightly earlier than both the movable glass wall of Beistegui's apartment in Paris by Le Corbusier (1929-1931) and the sliding glass slab which descends to the semi-basement of Tugendhat in Brno by Mies van der Rohe (1928-1930).

¹⁶ B. Leitner, *Das Haus in Bewegung*, in AA.VV., *Wittgenstein. Biografie, Philosophie, Praxis*, cit., p. 171. See also B. Leitner, *The Architecture of Ludwig Wittgenstein. A Documentation*, Halifax, London 1973; B. Leitner, *Das Wittgenstein Haus*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2000.

¹⁷ H. Wittgenstein, *Familienerinnerungen*, dattiloscritto, Wien 1948, posthumous edition I. Somavilla, Haymon, Innsbruck 2016, p. 163.

¹⁸ J. Turnovsky, *Die Poetik eines Mauervorsprungs*, cit., p. 71.

¹⁹ D. Pisani, *L'architettura è un gesto*, cit., pp. 66-67.

²⁰ M. Cacciari, *Loos - Wien*, in F. Amendolagine and M. Cacciari, *Oikos da Loos a Wittgenstein*, cit., p. 19 and pp. 29-30.

²¹ D. Pisani, *L'architettura è un gesto*, cit., p. 84.

²² L. Wittgenstein, *Wörterbuch für Volksschulen*, Hölder-Pichler-Tempsky, Wien 1926.

²³ J. Cocteau, *Le secret professionnel* (1922), in Id., *Le rappel à l'ordre*, Librairie Stock, Paris 1926, pp. 201-205.



Haus Wittgenstein, vista dell'atrio verso la terrazza sud

© Wittgenstein Archive, Cambridge

Haus Wittgenstein, vista dal giardino (sud) verso la terrazza davanti alla sala da pranzo e all'atrio e porta d'ingresso

© Wittgenstein Archive, Cambridge

p. 195

Haus Wittgenstein, vestibolo con scultura greca vista dalla scalinata d'ingresso

© Wittgenstein Archive, Cambridge

Haus Wittgenstein, Salone di Margarete, da sinistra: Marguerite Respinger, Margarethe Stonborough, primario Karl Foltanek, Talla Sjögren (in piedi), Ludwig Wittgenstein, Schönherr-Buchheim, Arvid Sjögren

© Wittgenstein Archive, Cambridge

Haus Wittgenstein, sala da pranzo con mobili di Luigi XVI

© Wittgenstein Archive, Cambridge

Tutte le foto di Casa Wittgenstein provengono dal taccuino fotografico (10x16 cm) di Ludwig Wittgenstein dedicato alla casa di sua sorella Margarete depositato presso l'Archivio Wittgenstein a Cambridge. Al suo Direttore Michael Nedo va il mio sincero ringraziamento. Le foto sono scattate da Moritz Nahr, un amico di famiglia, sotto la guida di Wittgenstein, autunno 1928 - primavera 1929.

Da notare con quanta cura, delicatezza e perfezione Wittgenstein ha incollato le foto e a fianco di ogni foto ha lasciato una pagina bianca apparentemente muta, una pagina vuota parlante. Come se pensasse all'ultima parte del *Tractatus*, decimale 7, della pregnante e nota frase: *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen / Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere.*



