

MIES VAN DER ROHE

http://www.vg-hortus.it/index2.php?option=com_content&id=57&pop=1&page=5&Itemid=1

Prime opere di Mies van Der Rohe:

~~il progetto di casa in mattoni (1923) e l'uso espressionista del vetro nei grattacieli del 1921-22. La 'pianta libera' del padiglione tedesco per l'Esposizione di Barcellona (1929) e la villa Tugendhat (1930). Gli studi per la Taylorizzazione della produzione edile: dal quartiere Dessau-Törten (1926-28) alla 'prefabbricazione' (Esposizione di Stoccarda del 1927).~~

~~Mies van der Rohe: l'architettura in acciaio e vetro (Complesso dell'IIT di Chicago; Casa Farnsworth; Galleria Nazionale di Berlino).~~

~~Dal Concorso per il Chicago Tribune nel 1922 ai grattacieli di New York degli anni '30 (l'Empire State Building e il Rockefeller Center): il tema del grattacielo in Mies fino al successo del Seagram Building di New York.~~

Da: MIES VAN DER ROHE - La verità in architettura

Ludwig Mies van der Rohe è il padre dell'estetica architettonica contemporanea. Se Le Corbusier incarna l'anima più poetica del Movimento Moderno, l'architetto tedesco ne rappresenta l'aspetto più profondamente filosofico. Vive tra due mondi: l'Europa delle avanguardie, dove nasce nel 1886 (ad Aquisgrana, in Germania) e l'America della modernità e dei grattacieli, dove muore nel 1969.

Il suo interesse per l'architettura nasce dal padre, scalpellino. Durante l'infanzia Mies aiuta nella cava di famiglia, frequenta un corso di arti e mestieri e, lavorando da artigiani locali, sviluppa una grande capacità di disegno a mano libera. A 19 anni si trasferisce a Berlino, dove dapprima lavora senza salario in vari cantieri della città, poi **entra nello studio di Bruno Paul come disegnatore di mobili e frequenta l'accademia di belle arti**. L'incontro con la grande architettura avviene nel 1907, quando Mies approda nello studio di **Peter Behrens**, uno dei maestri dell'architettura del tempo, dove lavora al fianco di Gropius e per breve tempo anche di Le Corbusier. Da Behrens apprende l'idea di **architettura come «arte di costruire»**, oltre ad un **«senso profondo della grande forma»**, ossia la forma monumentale, evocativa dello spirito del tempo.

Dal Bauhaus all'Illinois Institute of technology

Nel 1912 lascia lo studio di Behrens e l'anno successivo **apre la propria attività a Berlino**. Sono anni in cui si dedica alla **ricerca teorica**, scrive su importanti riviste d'avanguardia ed è autore di progetti-manifesto. Si afferma, dunque, come una delle principali personalità

dell'architettura tedesca, cosa che gli vale un ruolo di primo piano tra i docenti del **Bauhaus**, la scuola d'arte, design e architettura moderne dove insegnano maestri come Gropius, Klee e Kandinsky. È in questi anni, come testimoniano alcuni documenti emersi dai suoi archivi, che conosce e diviene amico di Romano Guardini, che in quel periodo frequentava il mondo degli artisti d'avanguardia per capire i presupposti culturali di questi movimenti artistici. I due scambieranno importanti riflessioni sul **grande tema della modernità e della sua relazione con l'uomo**.

Quando, a metà degli anni '30, il governo nazista dichiara apertamente la propria ostilità ai programmi del Bauhaus, Mies, allora direttore della scuola, è costretto a chiuderla e a lasciare l'Europa per gli **Stati Uniti**. Qui, dove la sua fama è già notevole, **diviene preside della scuola di architettura Armour Institute of Technology di Chicago**, dove formerà intere generazioni di giovani.

Che cos'è l'architettura

«Quando ero giovane iniziammo a chiedere a noi stessi: **“Cosa è architettura?”**. Lo chiedemmo a chiunque. Essi dicevano: “Quello che noi costruiamo è architettura”. Ma non eravamo soddisfatti di questa risposta. Finché capimmo che **era una domanda inerente la verità: cercammo di scoprire che cosa realmente fosse la verità**. Rimanemmo incantati trovando una definizione di verità di **Tommaso d'Aquino: “Adequatio rei et intellectus”**. **Non l'ho mai dimenticato**».

Mies legge molto, fin da giovanissimo, «per avere le idee chiare su quanto accade, sui caratteri del nostro tempo e capire il significato di tutto». Per rispondere alle sue domande più profonde, gli sono d'aiuto soprattutto i **filosofi e i teologi medievali**, che Mies conosce per la sua origine e formazione cattolica romana: «Sant'Agostino e San Tommaso d'Aquino mi hanno spinto a pensare in modo più chiaro e credo che dopo averli studiati ho capito meglio i problemi». Si definisce un uomo religioso, anche se – afferma – «non sono affiliato a nessuna Chiesa».

Il suo mestiere, il fare architettura, è il campo su cui mette in gioco le questioni fondamentali: **«Dobbiamo mirare al nocciolo della verità**. Le domande relative all'essenza delle cose sono le uniche domande importanti».

In architettura, per Mies, la verità ha a che fare innanzitutto con il tema della costruzione.

L'architettura stessa è, nella sua definizione, **«chiarezza costruttiva portata alla sua espressione esatta»**. Che cosa intenda per «chiarezza costruttiva» lo si comprende bene quando parla della cappella di Aquisgrana: «Ricordo che ad Aquisgrana, la mia città natale, c'era la cattedrale e la cappella era un edificio ottagonale fatto costruire da Carlo Magno. Nei secoli questa cattedrale è stata trasformata. In età barocca la intonacarono interamente e aggiunsero delle decorazioni. Quand'ero ragazzo tolsero l'intonaco. Poi però non poterono andare avanti perché vennero a mancare i fondi e così si potevano vedere le pietre originali.

Guardando la costruzione antica priva di rivestimenti, osservando le belle murature in pietra o in mattoni, una costruzione limpida, fatta da artigiani davvero bravi, sentivo che avrei rinunciato a tutto per un simile edificio».

Il nostro tempo è come un compito che dobbiamo assolvere

«L'architettura è sempre legata al proprio tempo. Il nostro tempo non è per noi una strada estranea su cui corriamo. Ci è stato affidato come un compito che dobbiamo assolvere. Da quando l'ho capito, ho deciso che non avrei mai considerato con favore le mode in architettura e che *dovevo cercare principi più profondi. L'essenza dell'epoca è l'unica cosa che possiamo esprimere davvero*».

La premessa teorica dell'opera di Mies è la **volontà di costruire un'architettura moderna, liberata dalla sovrastruttura dell'architettura ottocentesca**. Un'architettura **espressiva dei valori del proprio tempo**, così come lo sono gli edifici antichi: le cattedrali romaniche e gotiche, gli acquedotti romani e i moderni ponti sospesi, architetture dalla cui forza Mies rimane impressionato. «Tutti gli stili, i grandi stili, erano passati, ma essi erano ancora lì». Ma quali sono i valori di un'epoca e come si riconoscono? «Capire un'epoca – scrive – significa capire la sua essenza e non ogni cosa ci venga innanzi agli occhi». Per Mies il '900 è l'epoca dell'economia, della scienza, della tecnologia: *«Niente più avviene che non sia osservabile. Dominiamo noi stessi e il mondo in cui ci troviamo. La forza guida del nostro tempo è l'economia».*

Qual è allora il **ruolo dell'architetto** in un tempo così descritto? «Dobbiamo accettarlo – afferma – anche se le sue forze ci appaiono così minacciose. **Dobbiamo diventare padroni delle forze incontrollate e disporle in un nuovo ordine**, ossia un ordine che dia libero spazio al dispiegamento della vita. Sì, però un ordine **che si riferisca agli uomini**». Non si tratta di ritirarsi dal proprio tempo né di rimpiangere epoche passate. Al contrario, *«per quanto gigantesco possa essere l'apparato economico, per quanto potente la tecnica, tutto ciò è soltanto materiale grezzo se confrontato con la vita. Non abbiamo bisogno di meno tecnica, bensì di più tecnica. Non abbiamo bisogno di meno scienza, ma di una scienza più spirituale; non di minori energie economiche, bensì di energie più mature».*

Colpisce notare la totale coincidenza con quanto Romano Guardini scrive, nella nona delle Lettere dal Lago di Como, sullo stesso tema: «Per poter renderci padroni del “nuovo”, dobbiamo in giusto modo penetrarlo. Dobbiamo dominare le forze scatenate onde farle attendere alla elaborazione di un ordine nuovo, che sia riferito all'uomo. Ma, in ultima analisi, questa opera non può compiersi ove si prendano come punto di partenza i problemi tecnici; essa è resa possibile solo partendo dall'uomo vivente. Si tratta, è vero, di problemi di natura tecnica, scientifica, politica; ma essi non possono essere risolti se non procedendo dall'uomo. O meglio: ciò che ci occorre è una tecnica più forte, più ponderata, più “umana”. Ci occorre più scienza, ma che sia più spiritualizzata, più sottomessa alla disciplina della

forma; ci occorre più energia economica e politica, ma che sia più evoluta, più matura, più cosciente delle proprie responsabilità».

Mies fa sue le parole di Romano Guardini, **dando al Movimento Moderno una declinazione che potremmo definire umana**. Egli si pone come missione quella di **“umanizzare” il moderno**, cogliendo quanto potessero essere pericolose quelle posizioni ideologiche che identificavano la modernità con il mito del progresso e della tecnica. **Orientare la tecnica al servizio dell'uomo**, e darle forma, sarà il lavoro di una vita.

Less is More

«Sapete, ogni cosa è così complicata in un edificio. **Per raggiungere una chiarezza dobbiamo semplificare praticamente ogni cosa**. È un lavoro duro. Bisogna combattere, e combattere, e combattere».

Tutto il lavoro di Mies e della sua scuola si fonda su due pilastri fondamentali: **ordine e razionalità**. Per Mies **l'ordine** non è qualcosa che si impone ma **qualcosa che va cercato e trovato**, il risultato di un **processo di conoscenza della natura delle cose**.

L'**architettura**, allora, non è altro che una forma di conoscenza della realtà, la **ricerca della forma più rispondente alla natura delle cose**.

La **forma** è il **risultato di un percorso razionale**, che non ha nulla a che vedere col fantasioso o l'arbitrario, ma che procede di scelta in scelta, dalla complessità all'essenzialità, fino al punto in cui nulla può essere aggiunto e nulla tolto. **La misura esatta, l'esatta proporzione, il giusto uso del materiale**. Si può allora comprendere la sua frase più famosa – “Less is more” – al di là del banale minimalismo e razionalismo a cui spesso viene ridotta: la semplificazione non è fine a se stessa, non è uno stile né un linguaggio, ma **la riduzione della complessità dei fenomeni della realtà alla loro qualità essenziale**. Ciò che porta Mies a realizzare architetture classiche e al contempo moderne. Senza tempo.

VITA E OPERE

Nasce ad Aquisgrana nel 1886 e muore negli Stati Uniti a Chicago nel 1969. La sua è una famiglia modesta, frequenta la scuola di arte e mestieri di Aquisgrana e si trasferisce a Berlino dove lavora nello studio di Bruno Paul. Sempre a Berlino si dedica all'architettura presso lo **studio di Behrens** (che risente dell'influenza di Schinkel) da dove passano tutti i grandi del movimento moderno. Nello studio di Behrens farà anche un progetto in scala 1:1 del museo in Olanda.

Nel 1913 apre un suo studio a Berlino e si sposa con la figlia di un ricco industriale che si chiama Van de Rohe ed aggiunge il cognome al suo.

Partecipa al **Novembergruppe**, (un'associazione di artisti ed architetti tedeschi legati alle avanguardie. Costituita il 3 dicembre 1918 prendeva il nome dal mese della rivoluzione che portò alla costituzione della Repubblica di Weimar) gruppo, come abbiamo visto molto politicizzato volta a realizzare un'edilizia sociale, anche se in realtà questo discorso non viene portato avanti da Mies in quanto costruirà pochissima edilizia di massa e si concentrerà sulla **progettazione per grossi clienti**.

Partecipa anche ad altri **movimenti di avanguardia**, in particolare nel 1919 fa parte della **catena di vetro** dove gli autori si scambiano anonimamente progetti che possono essere considerati utopistici. Per queste esposizioni produrrà **disegni di due grattacieli in vetro** di grandissima novità, , entrambi pubblicati sulla rivista *Frühlicht*.

- **l'edificio per uffici sulla Friedrichstrasse (1922)**

Progetta un grattacielo in vetro di 20 piani, il lotto era triangolare, forma che viene rispettata dal palazzo, inoltre il perimetro viene ulteriormente mosso per dare vari riflessioni di luce.

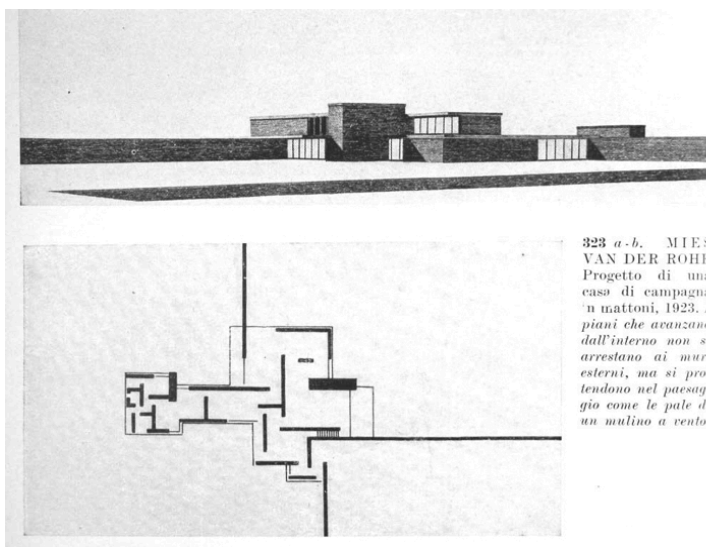
- **grattacielo in vetro con superfici convesse (1922)**

Il perimetro viene mosso da superfici concave e convesse con dei giochi di riflessione del vetro; sono 30 piani, ha due nuclei centrali circolari che sono i nuclei portanti del complesso. Si tratta di un **progetto utopico** per il periodo e viene realizzato solo 40 anni un progetto simile a quello del grattacielo a superfici concesse dai suoi allievi sul lago di Chicago, ovvero la lake point tower (1968).



Inoltre di questo periodo fanno parte.

la casa di campagna in mattoni (1923-24)



323 a.b. MIES VAN DER ROHE
Progetto di una casa di campagna in mattoni, 1923. I piani che avanzano dall'interno non si arrestano ai muri esterni, ma si protendono nel paesaggio come le pale di un mulino a vento.

Brick Country House di Mies van der Rohe, concepita nel 1923 o 1924, è uno dei primi pezzi che anticipa il suo lavoro successivo, presentando idee su forme architettoniche e costruzioni considerate visionarie all'epoca. Sebbene non sia mai stata effettivamente costruita, la Country house è molto conosciuta: è spesso riprodotta e ha contribuito a stabilire la sua reputazione. Quasi tutto ciò che

rimane ora sono un paio di disegni a carboncino: uno schizzo tridimensionale e una planimetria.

Il progetto è stato un passo verso l'obiettivo di Mies "portare la natura, le case e le persone in un'unità superiore". Ha rotto la convenzione delle scatole ordinate e chiuse per vivere.

Come dice:

*Nella pianta di questa casa, ho **abbandonato il solito concetto di stanze chiuse** e ho cercato una serie di effetti spaziali piuttosto che una fila di stanze singole. **Il muro perde il suo carattere di chiusura e serve solo ad articolare l'organismo della casa.***

Organismo è un termine tanto ambiguo quanto risonante. Le stanze confluiscono l'una nell'altra senza una chiara definizione dei loro confini o la loro separazione dall'esterno, come avviene nel suo Padiglione di Barcellona costruito pochi anni dopo. L'influenza di Frank Lloyd Wright è evidente ed è stata riconosciuta.

Usa il materiale tradizionale del mattone e circa quarant'anni dopo Werner Blaser, sotto la supervisione di Mies, disegnò una planimetria che mostrava la posizione di ciascun mattone e l'insieme. Le stanze fluiscono l'una nell'altra senza una chiara definizione dei loro confini o la loro separazione dall'esterno.

Come dice Blaser nel suo libro, Mies van der Rohe: The Art of Structure , **"la pianta della casa di mattoni è un buon esempio del modo in cui Mies van der Rohe ha sviluppato l'arte della struttura fin dall'inizio. la struttura di un muro di mattoni inizia già con la più piccola unità divisibile: il mattone."**

<https://archinect.com/features/article/133573310/completing-mies-van-der-rohe-s-brick-country-house>

Troviamo qui per la prima volta il tema del muro che si estende dal perimetro dell'edificio per entrare nell'ambiente circostante. Secondo Mies i muri sono delle quinte nello spazio della progettazione, preferisce dividere lo spazio attraverso degli schermi. Il progetto viene criticato l'uso del mattone perché materiale obsoleto.

la casa di campagna in cemento armato (1923)

<https://www.andrew.cmu.edu/course/48-340/assignments/F07%20Cuellar%20Paper.pdf>



palazzo di uffici in cemento armato (1922-23)

Il progetto viene considerato un omaggio all'Larkin Building di Wright. Si tratta di una serie di solai a vassoio che si innalzano sino a metà dell'altezza del piano; sopra si trova una finestra continua che da luce a questo grande spazio (si tratta dell'unico progetto per uffici di Mies).

È redattore della rivista G, una rivista di avanguardia e poi nel 1927 sarà direttore di una mostra del Werkbund. Inizia la sua produzione insieme a **Lilly Reich** con la realizzazione di mobili, che per un certo periodo degli anni 30 saranno la sua unica fonte di sostentamento. Questo periodo di collaborazione di Lilly Reich è il più fecondo, soprattutto nel campo nei prototipi di edifici per mostre; tanto che le lascia lo studio quando si trasferisce negli Stati Uniti.

Gli studi per la taylorizzazione della produzione edile: dal quartiere Dessau-Törten (1926-28) alla 'prefabbricazione' (Esposizione di Stoccarda del 1927).

Il Bauhaus di Mies

Su suggerimento di Gropius, Fritz Hesse affidò le sorti del Bauhaus a Mies van der Rohe che aveva già un prestigioso curriculum accademico e professionale: dal 1921 al '25 aveva diretto la sezione architettonica del Novembergruppe; aveva stretto rapporti con i principali esponenti dell'avanguardia internazionale ed in particolare con il De Stijl di Theo van Doesburg; nel 1926 viene eletto secondo presidente del Deutscher Werkbund; nel 1921 progetta il Palazzo per Uffici sulla Fiedrichstrasse, una torre trasparente e luminosa; realizza il monumento per Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg (fig. 11); il quartiere modello del Weissenhof, nei sobborghi di Stoccarda; il padiglione tedesco per l'esposizione universale di Barcellona del 1929 (fig. 12), la casa Tugendhat a Brno del 1930, che arredò con le sue famose poltrone Barcellona (fig. 13).

Mies van der Rohe fu direttore della Bauhaus e contemporaneamente della sezione di architettura. Si impegnò a ristabilire l'ordine che era stato turbato dalla politicizzazione di Hannes Meyer; cercò di coniugare ideale della massima praticità con il postulato della qualità.

Sotto la guida di Mies l'istituto fu caratterizzato da una straordinaria disciplina, per la quale egli stesso diede l'esempio. Le officine furono ancor più connesse all'attività architettonica di quanto non fosse avvenuto sotto la direzione di Meyer. Le sezioni di finitura ed arredamento furono integrate con l'insegnamento dell'architettura. Hilbersheimer insegnò "architettura generale" e dal 1932 il suo corso cambiò la denominazione in "seminario di costruzione di abitazioni e urbanistica". Con lui e con l'ingegnere Alcar Rudelt l'insegnamento e l'addestramento pratico furono resi più severi con l'introduzione di statica, meccanica, teoria della resistenza dei materiali costruzioni in ferro e cemento armato, disegno tecnico, matematica e geometria, disegno costruttivo.

Sotto la direzione di Mies van der Rohe la Bauhaus assunse le caratteristiche di un'accademia di architettura.

Tuttavia l'ondata di destra sembrava inarrestabile. Nel 1931 si intensificarono gli attacchi dei nazionalsocialisti che, conquistato il parlamento della città di Dessau, cercarono di sciogliere il Bauhaus nel settembre del 1932.

Fu presentata in consiglio comunale una mozione perché i fondi messi a disposizione della Bauhaus fossero immediatamente revocati; inoltre si chiedeva di “avviare la demolizione della Bauhaus, lo squallido palazzo di vetro di gusto orientale e rendere i fondi a disposizione per le famiglie numerose e per l’assistenza ai disoccupati. I consiglieri comunali del gruppo nazionalsocialista pretesero inoltre che l’attività didattica della Bauhaus cessasse con effetto dal 1°ottobre dell’anno 1932 e che tutti i docenti fossero licenziati. Sostennero che “con la scomparsa di questo cosiddetto Istituto superiore di figurazione scomparirà dalla Germania uno dei centri di volontà artistica ebraico-marxista più importanti.”

Mies van der Rohe cercò di far valere il rispetto dei contratti pubblici, contando sull’appoggio del Sindaco Fritz Hesse, perché la Bauhaus potesse proseguire gli insegnamenti, rimanendo a carico della municipalità gli stipendi degli insegnanti, le attrezzature e i materiali per la didattica. Decise infine di trasferire la Bauhaus a Berlino, trasformato in Istituto privato, e scelse la nuova sede in una vecchia fabbrica di telefoni abbandonata ai margini della città.

Il Weissenhof a Stoccarda (1927)

Siamo nell’ambito della **seconda mostra del Werkbund** che viene **organizzata da Lilly Reich e Mies** a Stoccarda nel 1927; in questa occasione la città concede un appezzamento di terreno per costruire una mostra del nuovo modo di abitare. Direttore è Mies, il quale organizza anche la parte urbanistica, che non è considerata di particolare interesse, in quanto riprende i temi del momento, come l’indipendenza della strada rispetto alla casa, la circolazione veicolare e pedonale che devono essere indipendenti e affida a tutti gli architetti più interessanti del momento i vari lotti, Mies si tiene il più grande.

Venne quasi completamente distrutto dalla guerra ed alcune case vennero poi ricostruite.

Questo insediamento si chiama Weissenhof che significa **villaggio bianco** e il bianco è il colore guida del movimento, come anche il **tetto piano** e **le grandi terrazze**, proprio per questo al tempo veniva considerato come un villaggio arabo.

Ludwig Mies van der Rohe, Edificio ad appartamenti, Stoccarda, Weissenhof, 1927



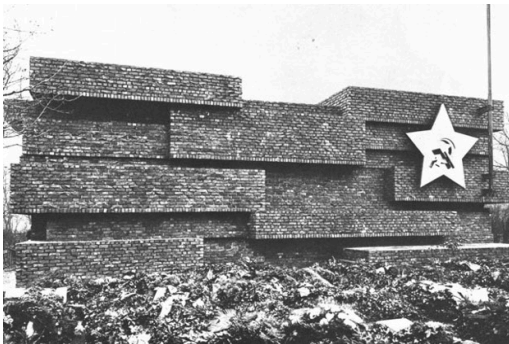
Questa esposizione fa vedere come tutti gli autori del momento tendano ad esprimersi con le stesse caratteristiche, secondo questo concetto del **funzionalismo**, con un certo tipo di costo e di tempo di costruzione (in teoria una casa per la massa), tutti sulla stessa linea di pensiero. Da questi intenti comuni nasceranno il Ciam

(congressi internazionali di architettura moderna), che fanno vedere la convergenza di questi artisti sulle stesse tematiche ed interessi.

Ognuno degli edifici è un prototipo di casa quindi si può dire che vuole essere un modello di città, in quanto ognuna di queste abitazioni può essere riproposta su larga scala.

Nella **casa in linea di Mies** utilizza un **telaio in acciaio** il quale dà anche un aspetto formale al prospetto; il telaio a gabbia permette una **disposizione libera dei tramezzi interni** e quindi i 24 appartamenti sono stati pensati per avere disposizioni diverse (cosa che poi non è stata eseguita). Propone sempre una pianta molto semplice e nello stesso tempo molto funzionale, con un corridoio dal quale si arriva alla zona giorno. Interessante vedere che per accedere alla camera singola si passa dal soggiorno e quindi non si ha un accesso privato, in quanto non si vuole togliere lo spazio libero alla casa creando dei percorsi, in compenso si ha una cucina ed un bagno più grandi.

La facciata in intonaco bianco e serramenti neri, gli ingressi sono segnalati attraverso dei balconi che aggettano sull'ingresso; si tratta di 4 piani (in quanto si riteneva che dal quinto in su si dovesse utilizzare l'ascensore) mentre nella terrazza troviamo vari servizi e con varie pensiline; sono presenti quattro corpi scala ognuno dei quali serve due alloggi.



In questo momento si esprime in una maniera che possiamo riferire sia del modo di lavoro del De Stijl sia al modo di lavoro del Wright urbano, con il **monumento a Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht** (1926), dedicato a due attivisti socialisti. Si tratta di un tema per lui inconsueto a cui aderisce ma non in maniera forte come altri artisti. Questo progetto lo possiamo far aderire anche ad una maniera espressionista.

Il contributo di Mies nell'architettura per la massa è limitata a pochi progetti, come nel caso del blocco di **appartamenti Afrikanische Strasse** (1926-28), una *siedlung* essenziale e funzionalista pensata per un ceto operaio, progetto altamente industrializzato.

La progettazione che preferisce è quello delle ville, una tipologia di progettazione che in questo periodo sta effettuando anche Le Corbusier.



Tra queste abbiamo **Villa Lange** (1928) situata su una collina a Krefeld. L'approccio di Mies tende a realizzare degli spazi interni molto fluidi, il rapporto con collina è ottenuto tramite il raccordo attraverso una scala, viene utilizzato il mattone bruno e presenta alcune caratteristiche tipiche del movimento moderno quale finestra a nastro, ma anche oggetto delle pensiline tipico del De Stijl. Nella parte verso il giardino si

aprono grandi finestre e porte di accesso per mettere in comunicazione l'interno con l'esterno della casa. E' una delle prime volte che vediamo l'uso dei mattoni per tamponamento e non con funzione portante. La Struttura della casa è in acciaio, che permette all'architetto la realizzazione di grandi bucatore.

Altra casa nella stessa zona con la **villa Esters** (1928), la pianta è più movimentata però siamo con gli stessi materiali e stesso trattamento di facciata ed inserimento nell'ambiente circostante. La villa è situata sulla collina in discesa raccordata con della fasce di verde.

Nel 1929 abbiamo una delle sue opere più importanti: Il **padiglione tedesco dell'esposizione di Barcellona.**

Il lotto è rettangolare, parte dalla progettazione da una lastra di onice alta 3,10 m, determinando l'altezza dello spazio coperto.



Lo spazio della pianta è diviso da quinte di marmo o vetro colorato, mentre il resto della spianata è il travertino. I muri non sono portanti, permettendo quindi una **pianta libera e spazio dinamico**. Il padiglione venne smantellato negli anni 30 e ricostruito negli anni 1981-86. La struttura è composta da 8 piccoli pilastri in acciaio a croce visibili e alcuni dentro i setti divisorii per completare la struttura. L'impianto

longitudinale dell'edificio comprende due vasche d'acqua, una esterna e di grandi dimensioni ed una interna più piccola e racchiusa da muri rivestiti di marmo verde su tre lati. Per accedere al padiglione bisogna salire una breve scalinata di accesso, quindi tutto l'edificio è sopraelevato dal terreno, dando un'impressione di grande monumentalità attraverso un'architettura minimalista. Partecipa anche alla progettazione delle sedie in acciaio e pelle, prendendo il nome di poltrone Barcellona.

Come abbiamo visto il padiglione di Barcellona del 1929 è un'opera fondamentale per quanto riguarda il funzionalismo e il movimento moderno, in cui possiamo vedere il suo modo di esprimersi di Mies, con una grande fluidità degli spazi e leggerezza, capacità di dare ad un organismo di piccole dimensioni imponenza e monumentalità attraverso l'utilizzo di materiali pregiati e lavorandoli in maniera decorativa.

Villa Tugendhat a Brno (1928-30) è la villa in cui Mies ha maggiore libertà espressiva, anche per il budget. Con questa casa Mies propone un **nuovo modo di abitare per la residenza privata**. Abbiamo visto che il **nuovo modo di abitare è uno degli intenti del movimento moderno** (questo si vede soprattutto per quanto riguarda l'edilizia di massa, come con Gropius); in questo caso siamo con un'abitazione ricca. Si entra dal primo piano

con un accesso dalla strada, con una parte di servizio, con il garage, collegato da un pensilina alla zona notte. Per andare alla parte di soggiorno si scende con una scala e si accede quindi alla parte sottostante dove si ha un grande spazio libero, con la tipica progettazione degli spazi di Mies. Grande soggiorno che si apre sul giardino (con grandi vetrate scorrevoli), con l'intento di creare un tutt'uno tra interno ed esterno. La parte più interessante è quella del soggiorno divisa soltanto da una parete di onice dal resto della casa, come anche la parete di ebano semicircolare, che racchiude una zona soggiorno con tavolo; ancora una volta grande ricchezza ed effetto decorativo dato dai materiali.

Ritroviamo i soliti pilastri a croce in acciaio sottilissimi la cui leggerezza non divide lo spazio. L'arredo viene sempre progettato da Mies e dalla Reich, con strutture in metallo, estrema cura nei dettagli e nella parte tecnologica (aria condizionata e vetrate elettriche a scomparsa).

Negli anni '30 progetta una **casa modello all'esposizione del Werkbund a Berlino** del 1931 che aveva come titolo "l'abitazione del nostro tempo", da far corrispondere ad una nuova società. In questo progetto collabora con Lilly Reich, la quale tra l'altro che espone una sua casa modello e le due case sono collegate da un muro. Ritroviamo il classico modo di progettare di Mies, con la volontà di rompere le scatole delle stanze creando un spazio vetrato molto libero e fluido. I muri si protendono nell'ambiente circostante, con questo senso di forza centrifuga simile al De Stijl, come la proiezione delle linee perpendicolari verso l'esterno del quadro.

Un discorso molto simile lo troviamo in quelle che vengono definite **le case a corti degli anni 30**, studi che vengono portati avanti anche dai vari corsi del Bauhaus (siamo nel periodo in cui Mies è direttore del Bauhaus). Nella casa a corte, il rapporto con il contesto non si può leggere come confronto con una realtà esterna costruita, perché si tratta di progetti mai realizzati. Si deve piuttosto cercarlo al livello teorico dell'ideazione di un tipo che, per le sue caratteristiche interne, risolve in modo "ordinato" il rapporto con il paesaggio e il tema dell'abitare. Il tipo è indipendente dalla dimensione del recinto o dal numero di corti che esso racchiude. Si tratta di **progetti per case urbane** dove si ricrea un ambiente intimo racchiudendo il lotto con un muro di recinzione ad altezza del piano.

Nella casa a corte (1934) troviamo sempre uno spazio estremamente fluido che si affaccia su un giardino privato, pianta libera attraverso l'uso di piccoli pilastri e cemento armato, inoltre si cerca sempre di garantire l'affaccio delle stanze al giardino. Possiamo dire che Mies utilizza il muro come Wright nella casa della prateria però arriva all'altezza del piano a chiudere completamente l'ambiente domestico. Dietro la casa a corte c'è una tensione che mira all'organismo urbano e che comprende valori formali, spaziali, tettonici, economici e sociali.

La casa a corte, invece di tener conto dei principi dell'Existenzminimum, crea una tipologia che a sua volta potrebbe organizzare una città. L'accostamento di più case a corte genera un tessuto "organico", strutturato in strade parallele che comprendono isolati chiusi che si relazionano ad esse solo attraverso le aperture nei recinti murari. Il risultato è un tessuto che è simile a quello della città antica, ma che, contemporaneamente, dà forma anche all'idea di Hilberseimer di una città in cui paesaggio naturale e urbano si sovrappongono, attrezzando la natura alla vita moderna, e a quella di ordine della realtà come scambio di flussi e ripetizioni, propria di Schwarz.

Vediamo altre case, come la casa con garage (1934), l'unica in cui non si hanno le rette perpendicolari, troviamo comunque sempre le stesse caratteristiche con spazio aperto e in questo caso due corti.

Nel **1937** si trasferisce negli Stati Uniti a **Chicago**, città importantissima per l'architettura, resa possibile dalla **nuova tecnologia e dell'invenzione della gabbia metallica**, ma nello stesso tempo si hanno anche opere di Wright, quindi tutte le case della prateria.

Nel 1938 Mies si trasferisce negli Stati Uniti, a Chicago, dove viene incaricato di dirigere l'istituto di architettura dell'Armour Institute di Chicago e nel 1939 fa un primo progetto dell'**Istituto di Tecnologia dell'Illinois (IIT)**, in seguito nel 1940 nasce l'IIT dalla fusione dell'Armour institute e del Lewis Institute, di cui diventa direttore e progettista sia della parte urbanistica che dei singoli edifici.

L'IIT si trovava in una zona degradata e il suo progetto doveva riqualificare l'area urbana. Era prevista una futura espansione del campus ed era importante dare delle caratteristiche di impostazione che potessero garantirne l'accrescimento; per questo si basa sul modulo di 24 piedi (7,32 m) sia per la dimensione urbanistica e sia per i singoli edifici.

Crown Hall - arch. Mies van der Rohe, 1950 - 1956

Nella regola istituita da Mies per la realizzazione dell'IIT, la Crown Hall costituisce una importante eccezione tanto sul piano costruttivo quanto nel misurato equilibrio dei diversi edifici. Nella Crown Hall, adibita a Facoltà di architettura, Mies immagina di collocare tutti gli studenti dei diversi anni e i docenti in un unico spazio che favorisca il diretto confronto sul proprio lavoro. Una eccezione che corrisponde quindi anche a una filosofia educativa.

La Crown Hall è un edificio a campata unica lungo 67 metri, profondo 36,5 metri e alto 5,4 metri; un unico indistinto spazio interno di lavoro di quasi 2.500 mq, racchiuso tra due piastre sospese a una struttura esterna - il solaio di copertura è appeso a quattro travi alte 1,90 metri appoggiate su una struttura primaria in cemento armato - vetrato lungo il perimetro, con una struttura secondaria di montanti a I in aggetto rispetto al filo del vetro che richiama la soluzione adottata per 860-880 Lake Shore Drive Apartments.



Nel 1958 Mies lascia l'insegnamento e la direzione progettuale dell'IIT, ma la scuola continua a seguire i suoi parametri.

Per la costruzione dell'istituto aveva finanziamenti limitati, ma come sempre riesce a dare grande eleganza ed imponenza ai suoi edifici anche con materiali semplici studiando l'incrocio e la sovrapposizione dei vari materiali. Gli **edifici sono costruiti con muri portanti in mattoni, scheletro in metallo e cemento armato** (utilizzando la trave a doppia T), il tamponamento è invece in vetro o mattoni. Il progetto verrà poi seguito da vari altri studi (come Skidmore, Owings & Merrill), con un tempo di costruzione che va dal 1940 sino al 1972.



Tra gli edifici più interessanti analizziamo **l'istituto di chimica** (1945-46), dove sempre molto interessante la soluzione dell'angolo, in cui usa la trave a doppia T in cui inserisce la parete di tamponamento in mattoni cercando di fare una parete a filo (dettaglio di estrema finezza). Lo scheletro è metallico ma ricoperto in calcestruzzo per proteggerlo dal fuoco, mentre le facciate possono essere

composte alternativamente da mattone in aggetto o da vetro; il prospetto viene scandito dalla struttura.

Interessante anche l'**Alumni Memorial Hall** del 1945, con uno scheletro dipinto di nero e tamponamento in mattoni color sabbia e vetro, con uno schema di progettazione che è sempre lo stesso.

Una delle strutture più interessanti, anche da un punto di vista strutturale, è la Grand Hall (1952-55), edificio dove si ha nel seminterrato molto alto le aule e i laboratori di disegno, si hanno poi una zona di conferenze e riunioni nella parte superiore.

Dalla pianta vediamo uno spazio libero, reso possibile attraverso una struttura composta da quattro telai a cui viene appesa la copertura per lasciare libero lo spazio interno. Anche in questo caso la monumentalità viene data attraverso delle brevi scalinate, facciate completamente vetrate e con delle tapparelle che proteggono dal sole.

Questo concetto della **struttura appesa** l'abbiamo trovato in Nervi per la cartiera; utilizza lo stesso metodo anche per altri progetti, con delle travi reticolari a cui è appesa la struttura, come il ristorante Cantor Drive-in (1945-46) e il progetto del teatro nazionale Manheim (1952).

Altra opera importante è la **Farnsworth House** (1945-50) a Plano Illinois, si tratta di una



casa per vacanze, in una zona di facili alluvioni (per ciò alza la casa rispetto al terreno). L'edificio si compone dell'accostamento di due rettangoli, di cui il primo è una terrazza coperta in travertino, cui si accede attraverso gradini, mentre altri gradini portano all'altro rettangolo che contiene l'abitazione.

Si tratta di uno spazio completamente aperto (è chiusa solo la zona dei servizi) immersa nel paesaggio in cui si fonde. La casa è di 23 per 9 metri, sorretta da pilastri, completamente aperta sul paesaggio circostante, le vetrate vengono chiuse da pesanti tende.

Importantissima la figura di Mies per quanto riguarda lo **sviluppo stilistico del grattacielo**, quello che fa Mies è non riprendere la scansione classica (con basamento, piani tutti uguali e elemento di chiusura) e soprattutto da una nuova proporzione al grattacielo, in quanto rischiava di non avere un rapporto tra pianta ed altezza ben coordinato.

A Chicago costruisce le **due torri di abitazione Lake Shore** (1948-51), si tratta di due torri

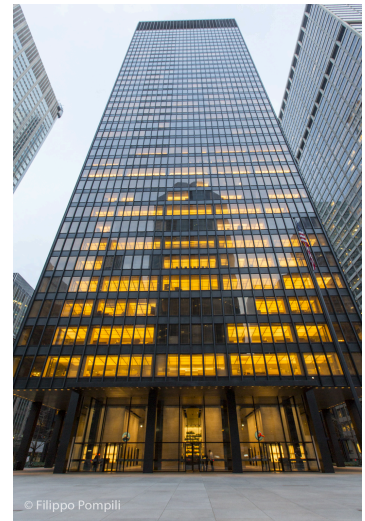


di 27 piani con un interesse tra i pilastri di 6,4 metri, struttura a gabbia in metallo rivestita per la protezione dal fuoco. Il piano terra e le facciate sono completamente vetrate da solaio a solaio, mentre la protezione dai raggi solari avviene attraverso tendaggi grigi.

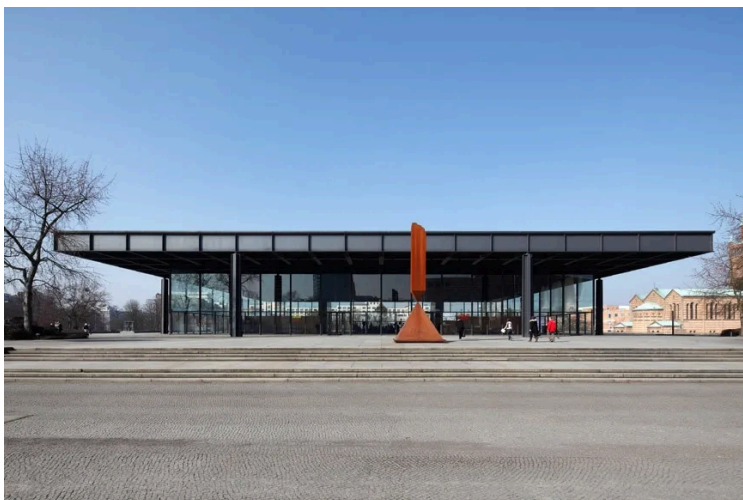
L'altezza interna è molto bassa (2,60 m); nella parte centrale si trovano gli ascensori e planimetrie estremamente semplici, con i servizi nella parte centrale; la libertà di pianta si ottiene grazie alla struttura a gabbia che permette di creare dei tramezzi in base alle necessità. Sottolineato il piano terra completamente vetrato e libero, si ha poi un susseguirsi di piani tutti uguali senza le scansioni tipiche della scuola di Chicago.

A New York realizza il **Seagram building** (1954-58), grattacielo che tende a sottolineare e pubblicizzare la ditta appaltante. Interessante perché il grattacielo non si affaccia direttamente sulla strada ma è arretrato dal filo stradale (di 27,5 m) attraverso una grande piazza in travertino, vasche d'acqua e alberi.

Si tratta di un edificio molto elegante con **struttura in ferro** (con interesse di 8,5 m) rivestita in bronzo e vetro scuro, completamente **vetrato da solaio a solaio**; anche qui i servizi si trovano nella zona centrale. In questo caso lavora in collaborazione con Philippe Jonson, da notare che il grattacielo ha una diversa composizione in quanto gli ultimi piani hanno una diversa scansione rispetto ai precedenti, con solo elementi verticali e non quelli orizzontali.



Una delle ultime opere è la nuova **galleria nazionale a Berlino** nel (1962-68) di fronte alla Postdamer platz.



Attraverso una scalinata si arriva alla sala quadrata sulla terrazza (che serve per esposizioni temporanee) mentre nella parte sotterranea sono collocate l'amministrazione, il deposito e la galleria di pittura, che si

affaccia su un'altra corte. Si tratta di un esempio di **grande capacità strutturale di Mies**, con un **approccio** che potrebbe essere definito **metafisico** a quella che è la struttura, abbiamo uno spazio completamente aperto pochissimi pilastri lungo i perimetri delle facciate. La pianta quadrata presenta all'interno dei blocchi che permettono di accedere ai piani sottostanti e due cartelle di sostegno; la copertura della sala è una lastra spessa 1,8 m in aggetto rispetto alle pareti vetrate, scandita da una maglia quadrata di 3,6 m, sostenuta da otto pilastri (due ogni facciata) per una altezza di 8,4 m.

Dal Concorso per il Chicago Tribune nel 1922 ai grattacieli di New York degli anni '30 (l'Empire State Building e il Rockefeller Center): il tema del grattacielo in Mies fino al successo del Seagram Building di New York.

Le sperimentazioni degli anni venti portano Mies a concepire il grattacielo come una architettura formata su tre elementi fondamentali: **l'illuminazione** dall'interno, la **massa esterna**, come si percepisce dalla strada e il **gioco dei riflessi**. Questi temi vengono esplorati nei fotomontaggi, che riescono a evocare un contesto urbano complessivo, attraverso visioni parziali di sistemi urbani (tessuti, reti, infrastrutture). Il peso di queste tre componenti del progetto è evidente nel passaggio dal grattacielo prismatico sulla Friedrichstrasse a quello curvilineo, in cui la sinuosità non è forma arbitraria, ma il risultato degli studi sui plastici alla luce dei tre elementi chiave.

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/uniroma3-ebooks/reader.action?docID=1130343>

Grattacielo e periferia:

gli Stati Uniti tra le due guerre

L'edilizia statunitense conobbe il suo boom tra la fine della prima guerra mondiale e il crollo di Wall Street del 1929. Le città crebbero vertiginosamente, sorsero ovunque grattacieli e le periferie si estesero a vista d'occhio. Nessuno si accorse della crisi verso cui stavano andando queste grandi città, e la politica del laissez-faire prevaleva sulle quasi assenti aspirazioni riformiste ed utopistiche, presenti solo nel campo dell'abitazione rurale e monofamiliare.

Gli Usa erano in una specie di "letargo culturale" da qualche decennio, prigionieri di una fase conservatrice che li portava a vedere con sospetto il fervore artistico che viveva in Europa. Gli architetti rimasero insensibili all'enorme potenziale tecnologico americano, e l'ingegneria continuò ad essere vista solo come un mezzo materiale.

L'America si era riversata sulle Beaux-Arts perché questo classicismo così adatto per la monumentalità e così facile da recepire era l'ideale per uno stato che si stava avviando ad essere la prima potenza mondiale.

Il classicismo era l'ideale per rendere più eleganti le città americane, e spesso si prendevano spunti dalla Roma imperiale e dalla Parigi di Haussmann. Da un lato architetti americani e clienti desideravano importare la cultura decorativa europea, dall'altro l'avanguardia moderna europea vedeva nell'America la terra promessa per la loro architettura. LeCorbusier, descrivendo un grattacielo americano finemente decorato, esprimerà come sia bene fidarsi degli ingegneri americani, e come sia bene invece non ascoltare gli architetti americani.

Col boom le industrie americane, cresciute enormemente, sentirono il bisogno di essere presenti nelle città mediante imponenti grattacieli, attenti, questa volta, anche all'importante aspetto stilistico e d'immagine della società stessa. Mentre alle origini, con Sullivan, si era cercato di dare al neonato grattacielo un nuovo linguaggio, negli ultimi decenni la tendenza era stata di "rivestirli" con gli stili più disparati, rubati all'Europa, per dar loro una parvenza di civiltà. Crebbero, così, città totalmente eclettiche, in cui si rasentava spesso il kitsch. Nel 1922 un concorso a Chicago offrì un lotto per quello che sarebbe dovuto essere "uno degli edifici più belli al mondo": i progetti presentati erano tutti sulla linea dell'eclettismo, del remake o dell'imitazione (Adolf Loos addirittura trasformò l'intero fusto del grattacielo in una colonna dorica, e ci fu chi propose una rivisitazione del campanile di Giotto), mentre i progetti europei erano molto diversi, tutti sobri, privi di humour e cattivo gusto. Taut propose un edificio che era una celebrazione del vetro e dell'acciaio, Gropius si basò sul telaio rettangolare, in una costruzione che partiva dalla Chicago School e si realizza negli ideali Bauhaus. La giuria, però, trovò i progetti europei troppo "ingegneristica" e privi di gusto architettonico, e preferì ripiegare su un progetto neo-gotico di Raymond Hood. Il secondo arrivato, invece, era molto più interessante: un progetto del finlandese Saarinen, lodato dallo stesso Sullivan.

A New York divenne simbolico il Chrysler Building di Van Alen, celebrazione del successo finanziario, l'edificio più alto del mondo (260m) fino alla costruzione dell'Empire State Building. Si ergeva su una base di 20 piani, un fusto intermedio grigio chiaro sormontato da una raggiera d'acciaio inossidabile culminante in una guglia. Le finestre accentuavano l'effetto di verticalità, che terminava nella sommità tondeggiante, come a rappresentare i movimenti degli ascensori. Era un edificio di grandissima eleganza, sia internamente che esternamente, anche se la presenza del cliente era ovunque: sculture a forma di tappi di radiatori, fregi di ruote, stemmi della casa, aquile americane e "cimeli" all'interno del palazzo.

Dopo questo monumento del capitalismo, Sullivan affermò di disperare ormai della possibilità di creare un'architettura americana, sconfitta da questa "incivile" architettura capitalista. Le Corbusier fu inorridito dai grattacieli di Manhattan, ma era indubbio il loro potere simbolico ed estetico nel mondo della finanza.

Dopo la crisi del 1929 si costruirono meno grattacieli, ma si assistette comunque alla costruzione dell'Empire State Building nel 1931, una vera e propria città in verticale, che aveva perso però l'eleganza del Chrysler Building.

I progetti più innovativi non vennero però mai costruiti, come quelli di Wright, che, nonostante la sua avversione per la città, riconosceva il grattacielo nella città moderna ideale. I suoi progetti prevedevano piani sostenuti da pilastri, illuminazione per quanto possibile naturale, contatto con l'esterno. Se per Sullivan il palazzo alto era l'espressione della verticalità, per Wright era un insieme di piani orizzontali compenetranti.

Wright, dopo l'incendio di Taliesin del 1924, passò molto tempo in Giappone, e al suo ritorno ricostruì Taliesin, il suo laboratorio vivente.

Progettò la Barnsdall House (Hollyhock House), in California, un complesso contenente un teatro, studi, alloggi per artisti. Wright la concepì come una serie di fasce orizzontali, con terrazze e tetti piatti. Era una vera e propria scultura paesaggistica su larga scala, con un fiume artificiale e il teatro che faceva da monumento.

Uno dei suoi allievi più promettenti fu l'austriaco Schindler, che aveva assorbito pienamente l'insegnamento del maestro, la vita a contatto con la natura, i riferimenti al sito e all'antichità (soprattutto del posto), l'archetipo del "rifugio", ma con un occhio all'architettura moderna europea.

L'altro allievo degno di memoria è il viennese Neutra, più radicato nell'architettura moderna europea, ma allo stesso modo intriso dell'organicismo di Wright, senza tralasciare la sua visione di uno stile di vita profondamente naturale.